27
les nilotiques

l'Égypte dure longtemps

regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique



soleb
Bleu autour

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 33 euros
diffusion Harmonia Mundi
Isbn 978-2-35848-244-8 (Bleu autour)

version numérique gratuite
Isbn 978-2-918157-59-5 (Soleb)

Henry-Pierre Picou
(Nantes, 1824-Nantes, 1895)
Cléopâtre dédaignée par Octave César (détail, 1853) ;
Amiens, musée de Picardie
(voir pages 158 sq.).

Table des illustrations
et crédits photo pages 330-335.

27
les nilotiques

l'Égypte dure longtemps

regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique

soleb
Bleu autour

Le programme Mondes nouveaux

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

MONDES NOUVEAUX

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

L'Association de l'École du Louvre

Fondée en 1935, l'Association de l'École du Louvre, à but non lucratif, est régie par la loi 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.

AssOciation
DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

27
les nilotiques

l'Égypte dure longtemps

regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique

sous la direction de Gabrielle Charrak

soleb
Bleu autour

4 remerciements

Nous tenons à remercier le comité artistique et l'équipe de production du programme de soutien à la création « Mondes nouveaux » — en particulier son président Bernard Blistène, Ronan de Calan, membre du comité artistique, et Maud Desseignes, chargée de production — d'avoir permis à ce projet de voir le jour et accompagné son évolution avec une attention et une disponibilité exceptionnelles.

Notre gratitude va également à l'Association de l'École du Louvre, à son président Jannic Durand, à Nathalie Bourgeois et à Yann de la Messelière, qui ont permis notre inscription dans le prolongement d'une institution à laquelle le présent ouvrage doit tant.

Le travail de recherche et d'iconographie de ce volume a pu être constitué dans une large mesure grâce à la coopération des institutions, des personnes et des médias suivants, auxquels nous sommes grandement redevables : RapMinerz, GiveMeSport, le Ramses Wissa Wassef Center, le Royal Collection Trust, Sony Music Entertainment, le service de recherche du musée Rodin, le service de documentation du département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre, ainsi que Shady Bahgat, Samira Eldhama, Bénédicte Garnier, C. Grisoul, Susan Hefuna, Christian Loeben, Jean-Luc Schutz, Céline Talon, Sally Woodcock, Natasha Yonan et Zoé Carle.

Je souhaite remercier très sincèrement Olivier Cabon (assisté par Léa Legouix), des éditions Soleb, de l'accueil enthousiaste qu'il a réservé à notre projet et de la grande qualité de son engagement éditorial et humain dans sa réalisation ; de même que Bénédicte Lhoyer, dont la relecture attentive et les encouragements constants ont été absolument indispensables.

Ce livre est le résultat d'un travail collectif : qu'il me soit donc permis d'exprimer ma plus vive reconnaissance à ses contributeurs et contributrices, ainsi qu'à Christophe Barbotin et Jean-Loïc Le Quellec, qui nous ont fait l'honneur de préfacer et de postfacer cette recherche. Dans leurs travaux respectifs, le point de vue est déplacé, le lecteur — ou le visiteur — est invité à maintenir au plus haut niveau et simultanément la rigueur intellectuelle et l'ouverture d'esprit. Nous avons tenté de garder à l'esprit cette exigence tout au long de l'écriture de cet ouvrage.

Enfin, je remercie à titre particulier André Charrak, Clara Da Silva, Laurent Canérot et Danièle Ollier — ainsi que les enseignants et professeurs dont j'ai croisé la route durant mon parcours scolaire et universitaire — de m'avoir appris la beauté urgente de la culture ■

Gabrielle Charrak

Gabrielle Charrak, directrice scientifique

Doctorante en philosophie de l'art à l'École normale supérieure-PSL et élève de troisième cycle à l'École du Louvre (dir. Mildred Galland-Szymkowiak, Bénédicte Lhoyer), membre du laboratoire Pays germaniques (UMR 8547-CNRS/ENS) et du Centre de recherche de l'École du Louvre. 21, 26, 29, 85, 101, 154, 229, 300

Bénédicte Lhoyer, conseillère scientifique en égyptologie

Docteure en égyptologie de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, enseignante à l'École du Louvre, professeure associée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse et chargée de projet de réaménagement des collections archéologiques au musée de Picardie (Amiens). 52, 92, 158

contributeurs et contributrices par ordre alphabétique

Christophe Barbotin

Conservateur général au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre. 10

Valentin Boyer

Diplômé du master international de l'École du Louvre et de l'université de Heidelberg, chargé de cours à l'École du Louvre et muséographe sur le site d'Éléphantine pour le Deutsches Archäologisches Institut Kairo. 277

Johann Chapoutot

Professeur d'histoire contemporaine à Sorbonne Université, spécialiste de l'histoire culturelle du nazisme. 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). 195

Dominique Farout

Historien d'art et épigraphiste, 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) à La Villette, chercheur associé au musée du Louvre et au laboratoire PLH-CRATA de l'université Toulouse II-Jean-Jaurès. 29

Léna Kowalska

Psychologue diplômée du master de psychologie clinique et psychopathologie intégrative de l'université Paris-Cité et d'une licence de sociologie de Paris I Panthéon-Sorbonne. 123

Eléa Le Gloan

Étudiante en classe préparatoire au concours de conservateur du patrimoine de l'École du Louvre, diplômée du master « Patrimoine et musées » de l'université Paul-Valéry-Montpellier 3, assistante au commissariat de l'exposition « Rêve d'Égypte » (2022-2023) au musée Rodin. 61

Léa Legouix

Doctorante à l'École pratique des hautes études-PSL (dir. Claude Rilly), chargée de cours à l'École du Louvre et chercheuse associée à la Section française de la direction des Antiquités du Soudan (Umifre), membre du laboratoire Langages, Langues et Cultures d'Afrique (UMR 8135). 166

Jean-Loïc Le Quellec

Anthropologue et préhistorien français, spécialiste de l'art rupestre du Sahara et de mythologie moderne, directeur de recherches émérite au CNRS, a publié en 2024 *Nos ancêtres les pharaons : cinq siècles d'illusions sur l'Égypte ancienne*. 302

Julien Montassier

Enseignant certifié d'histoire-géographie au collège Rosa-Parks (Gentilly), diplômé du master d'histoire contemporaine de Sorbonne Université. 233

Guillaume Rangheard

Doctorant en sciences de l'art à l'université d'Aix-Marseille (dir. Frédéric Pouillaude), architecte diplômé d'État (2012), diplômé d'un Deug de philosophie, enseignant à l'école de Condé (Marseille) et à l'école Camondo (Toulon). 209

Agnès Zins

Conceptrice de costumes, diplômée du master de l'École nationale supérieure des Arts et Techniques du théâtre et du premier cycle de l'École du Louvre. 166

∞ 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

Du rêve au cauchemar : le XXe siècle 154
Gabrielle Charrak

3

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

Les métamorphoses de l'ancienne Égypte

des Égyptiens
aux Grecs
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

désignent les hiéroglyphes, étaient conçus comme une création du dieu Thot issue d'un passé mythique antérieur à la monarchie pharaonique. Par conséquent, un sujet acquérait d'autant plus de sacralité qu'on le croyait ancien. Voilà pourquoi on n'hésitait pas à forger pour telle ou telle formule du *Livre des morts* un pedigree sur mesure en lui adjoignant une notice situant son origine un millénaire plus tôt, exactement comme une réclame moderne.

La présente préface ne permet certes pas de retracer en détail l'histoire de la perception de l'antiquité égyptienne par les Égyptiens eux-mêmes, mais une brève évocation demeure nécessaire afin de mieux comprendre ce que les hommes des époques ultérieures ont retenu de leur culture. Disons seulement, pour simplifier, que l'image que les Égyptiens se faisaient de leur passé connut deux tournants majeurs. Le premier se situe au Nouvel Empire, entre le XVe et le XIe siècles av. J.-C., à une époque où l'avènement du néo-égyptien plaçait dans le registre archaïsant, et donc sacralisé, le moyen-égyptien qui allait perdurer jusqu'à l'époque romaine. Les lettrés se prirent alors de fascination pour le temps des pyramides déjà vieux d'un millénaire. Ils évoquent sur leurs propres monuments le culte de tel ou tel ancien roi et reproduisent des listes de noms royaux qui remontent jusqu'au troisième millénaire. Certaines de ces listes sont extraordinairement documentées, comme le fameux « canon royal de Turin » qui provient d'une archive privée.

l'Égypte dure longtemps

12

regards croisés sur la réception de la civilisation pharaonique

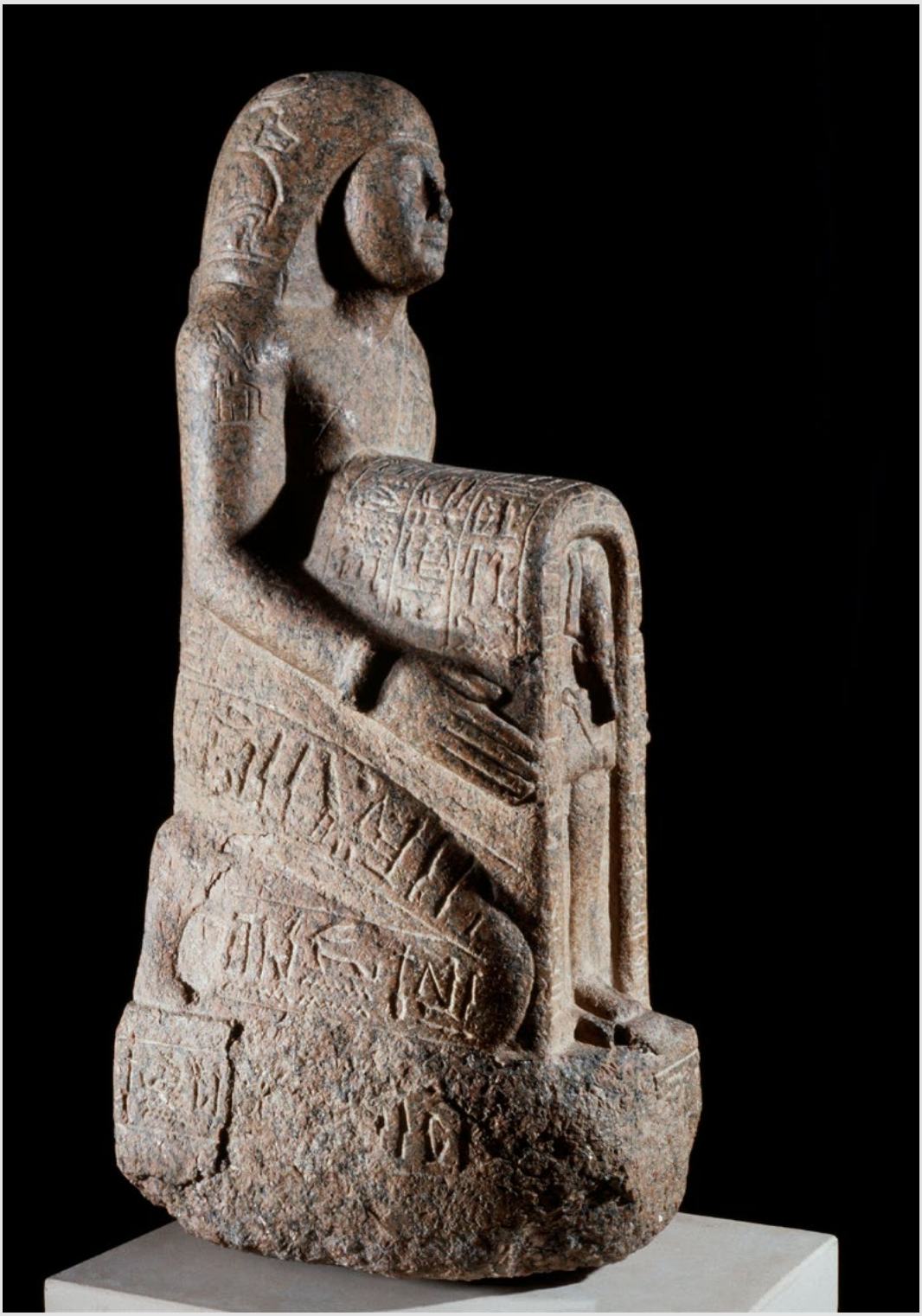
Le prince Khâemouaset, fils de Ramsès II (vers 1279-1213 av. J.-C.), ne parcourait-il pas les cimetières memphites pour faire restaurer ce qui était tombé en ruine ? Non sans arrière-pensées politiques il est vrai, mais le passé au service de la politique traduit précisément une réception très prégnante du passé en question. Certes on comprenait encore les hiéroglyphes qui ornaient ces vénérables vestiges, mais il arrivait souvent que leur fonction d'origine fût oubliée et par conséquent modernisée. Le grand sphinx de Gizeh en constitue un excellent témoignage (**fig. 1**). Sculptée dans un éperon rocheux sous le règne de Khéphren (vers 2540-2525 av. J.-C.) ou de son prédécesseur Khéops, face au soleil levant, cette statue géante apparaît en relation étroite avec la pyramide et le temple de culte de ce roi, d'après l'interprétation archéologique que l'on peut en faire puisqu'aucun texte de l'époque ne nous en précise le sens. Il devait à la fois matérialiser l'éternelle permanence de Khéphren, grâce à la tête du souverain qui entre dans la construction du sphinx, protéger son complexe funéraire en tant que lion dans l'attitude de la garde vigilante, et enfin accueillir le soleil levant en qualité de « celui qui reçoit », mot égyptien désignant le sphinx (*chésep*). Mille ans plus tard, le pharaon Thoutmosis IV (vers 1400-1390 av. J.-C.) érige entre ses pattes une stèle monumentale dans laquelle



1. Le grand Sphinx de Gizeh, règne de Khéphren (vers 2540-2525 av. J.-C) ou de son prédécesseur Khéops, Ancien Empire, IVe dynastie.



2. Adoration du Sphinx de Gizeh en tant que dieu-soleil par Ramsès II (vers 1279-1213 av. J.-C.), Nouvel Empire, XIXe dynastie, musée du Louvre.



3. Statue naophore de Youyou, XIXe dynastie, règne de Ramsès II (vers 1279-1213 av. J.-C.), musée du Louvre.



4. Statue naophore d'Oudjahorresné, XXVIIe dynastie (époque perse), règne de Darius (521-486 av. J.-C.), Rome, Museo Gregoriano Egizio.

il relate avoir fait désensabler la statue identifiée au dieu Soleil à la suite de l'injonction que celui-ci lui avait faite dans son sommeil. Tout lien avec Khéphren s'est évanoui, seul le troisième et dernier aspect de la statue a été retenu : le sphinx n'est plus qu'image du Soleil et rien que cela. C'est donc une réinterprétation du monument qui apparaît ici, reprise ensuite par Ramsès II (fig. 2).

Beaucoup plus tard, à partir du VIIIe siècle av. J.-C. environ, on prit l'habitude de copier de manière quasi archéologique les scènes des mastabas de l'Ancien Empire ou d'imiter les statues anciennes. Ce goût d'antiquaire, comme on dirait aujourd'hui, traduit une réception de leur propre antiquité par les Égyptiens qui rappelle un peu le Moyen Âge « troubadour » du XIXe siècle en Europe. Mais le deuxième tournant capital qui a modifié le regard des Égyptiens sur leur passé se situe vers le IVe siècle av. J.-C., quand le pays se trouvait à un point de bascule politique et culturel majeur. Dirigé par les pharaons autochtones de la XXXe dynastie, menacé par la puissance perse voisine, il se trouvait confronté à une présence grecque grandissante sur son propre territoire, du fait notamment des mercenaires engagés dans l'armée pour sa défense contre les Achéménides. L'hellénisme surgit alors dans les modes de représentation égyptiens et s'y installa durablement, même après le retour des Perses. On observe une substitution progressive, quoique partielle, du point de vue perspectif grec à l'antique aspective hiéroglyphique. Le célèbre tombeau du grand prêtre Pétosiris à Touna el-Gebel est très emblématique à cet égard puisque toute une partie de ses murs accueille des scènes de nature égyptienne interprétées en style grec tandis que le reste demeure traditionnel, étonnante confrontation entre antiquité et modernité qui nous rappelle des enjeux actuels.

Un peu avant cette époque déjà le sens initial de très vieilles formes statuaires semble n'avoir plus été compris, en particulier celui des statues dites naophores. Nées au quinzième siècle av. J.-C., elles étaient conçues comme le hiéroglyphe de l'adoration de la divinité en sa chapelle par un homme, cela dans le cadre d'un face-à-face virtuel mais non matériel, car la divinité se trouvait physiquement adossée à son adorateur (fig. 3). Dans cette composition, les mains du dédicant étendues contre les parois de la chapelle exprimaient la prière et l'attente respectueuse des bienfaits attendus de la part du dieu ou de la déesse. Or la statue d'Oudjahorresné conservée au musée du Vatican à Rome, ainsi que plusieurs autres de la même époque, montrent le dignitaire non plus avec les mains plaquées contre la chapelle mais serrant la base de celle-ci avec ses doigts (fig. 4). On l'a par conséquent représenté en mode perspectif comme un homme en train de réellement tenir une *boîte-à-dieu*

fort lourde, ce n'est plus l'antique hiéroglyphe dont le sens était désormais perdu. Ce genre de contresens, il n'y a pas d'autre mot, abonde à l'époque romaine notamment à propos des hybrides. L'hybride égyptien n'était autre qu'un hiéroglyphe double associant la personnalité du dieu ou de la déesse, signifiée par une tête animale, à un corps humain traduisant sa capacité d'action. Images purement hiéroglyphiques donc, non pas les images-réalité que leur réinterprétation au filtre de la perspective les a fait devenir au tournant de notre ère. Or ce sont bien souvent de telles images déviées, par conséquent étranges et bizarres, qu'ont vues et tournées en ridicule les auteurs romains, eux-mêmes à la source de l'image de l'Égypte perçue par les Européens de la Renaissance au XVIIIe siècle ! On voit combien cette représentation dérive dès le départ du processus de métamorphose entamé dans la vallée du Nil depuis des siècles.

De ce serpent aux mille replis, nul doute en tout cas que le présent ouvrage permettra de débrouiller l'écheveau grâce à la passionnante exploration que nous sommes invités à entreprendre dès maintenant ■

« Et si, pour les égyptol
est une dépense de l'Ég
l'Égypte est une project

ogues, l'art égyptien
ypte, pour tous les autres,
ion de l'art égyptien.»

André Malraux, *Psychologie de l'art*, 1948

Élu en 2021 comme l'un des projets lauréats de l'appel à manifestation d'intérêts « Mondes Nouveaux », lancé par le ministère de la Culture, *L'Égypte dure longtemps, regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique* est né de la rencontre entre des chercheurs et chercheuses issus de disciplines diverses des sciences humaines et sociales. En interrogeant la présence de l'Égypte antique et de son imaginaire dans ces différentes disciplines, cette jeune recherche a souhaité prendre au sérieux le lien qui s'exerçait, de la période pharaonique à ses réceptions contemporaines, entre l'*image* et le *sens*. De l'examen de cette relation ont été déclinées plusieurs variations mises à l'épreuve dans le présent volume : la forme et l'idée, l'iconographie et le mythe, la matière et le geste, l'art et la science — puis, comme un prolongement tragique de cette binarité, le rêve et le cauchemar.

En partant, au fond, d'une recherche sur le devenir de l'image égyptienne en Occident, nous avons tenté d'enrichir l'historiographie de la perception, de la compréhension et de l'utilisation des arts anciens de l'époque contemporaine, à la formulation, dans le champ égyptologique, de la théorie de l'*aspective*.

Horizons d'attente, horizons de temps

À nos yeux et à ceux des égyptologues ayant contribué à ce volume, l'impression de familiarité éprouvée à l'égard des œuvres égyptiennes par le public occidental mérite d'être clarifiée, documentée et interrogée. Par suite, démêler ce qui relève des temporalités antiques et modernes sur cette question et tenter de restituer la complexité des dynamiques d'influence ou d'appropriation entre les territoires et les époques sont des étapes nécessaires dans l'approche des expressions les plus contemporaines de la réception de l'Égypte pharaonique en Occident et dans le monde arabe.

Dans notre tentative pour dénouer ces temporalités, il faut souligner qu'il n'y a jamais au fond que l'étude d'une tendance dont les origines et pratiques relèvent de traditions centenaires — voire millénaires. De même que l'utilisation de l'imaginaire égyptien au service de la création des costumes de scène à la Belle époque ou de l'art populaire au XXIe siècle, le réinvestissement théorique de l'Égypte antique dans la philosophie ou la psychanalyse engage une réception de l'Égypte à la fois normée par l'histoire de l'Occident et en prise avec les enjeux les plus contemporains, comme « mnémohistoire » [1].

1 Jan Assmann et Florian Ebeling, « The Mnemohistory of Egypt », *in* Miguel John Versluys (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style, Agency*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 24-25.

Lorsque Hegel ou Freud se réfèrent à la civilisation pharaonique, alors même qu'ils créent ou renouvellent les codes scientifiques de leurs propres disciplines, ils prennent position au sujet d'une civilisation décrite par les Grecs eux-mêmes comme l'influence suprêmement ancienne de leur propre culture, puis décriée par une branche de l'érudition européenne au XVIIIe siècle — et qui acquiert encore un autre sens au début et à la fin du XIXe siècle, notoirement éclairé par Jan Assmann (1938-2024).

Partant de ces horizons d'attente et de réception contemporains, nous voulons rappeler que ce qui est proposé sur l'Égypte ancienne comme ensemble culturel, linguistique ou religieux porte d'abord, *a fortiori* chez ces auteurs, sur les *œuvres* de l'art égyptien, dont la perception et l'intellectualisation sont médiatisées — et historicisées.

Rêver l'Égypte, c'est d'abord rêver l'art égyptien, ses formes, sa matière et ses sens. En nous intéressant aux « musées imaginaires » égyptiens des créateurs, penseurs, voyageurs et idéologues présentés dans ce volume, nous espérons éclairer une nouvelle profondeur de leurs positionnements sur l'art, sur l'histoire culturelle et scientifique de leur temps et sur leurs propres disciplines et objets.

Anatomie d'une réception

Au tournant du XIXe siècle, alors que l'engouement pour l'Égypte, ou égyptophilie, évolue en égyptomanie [1], les outils par lesquels la civilisation pharaonique est appréhendée se séparent en approches savantes et projections artistiques. En proposant des études centrées sur les deux derniers siècles, nous souhaitons montrer qu'en réalité, ces deux approches n'ont jamais cessé d'être liées l'une à l'autre. La constitution de l'égyptologie comme science, à partir du déchiffrement des hiéroglyphes et possiblement dès l'expédition napoléonienne en Égypte, reconfigure profondément l'histoire intellectuelle de la réception de l'Égypte : mais cette histoire intellectuelle continue de résonner avec le champ culturel, et poursuit un travail notable pour la recherche proprement égyptologique.

L'exemple le plus frappant est celui de la formulation de la théorie de l'aspective ou *aspectivity*, comme règle de formation de l'image égyptienne à partir de la pensée hiéroglyphique. En effet, en remplaçant le terme de *geradvorstellig*, que Schäfer apposait à l'art égyptien en 1919, par celui « d'aspective », Emma Brunner-Traut resémantise les résultats d'une conception téléologique de l'histoire

1 Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée*, Paris, Les Belles Lettres, 2016. Nous prenons avec ce terme les distances exprimées par Miguel John Versluys, Jan Assmann et Florian Ebeling dans leurs contributions à *Beyond Egyptomania*, *op. cit.*

de l'art qui, jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, est d'abord une histoire de l'esprit — tout en libérant l'art égyptien de cette conception. Désormais, il s'agit d'analyser les images pharaoniques comme les témoignages d'une « attitude perceptive » propre aux anciens Égyptiens, et de les décrire à l'aide d'outils culturels et visuels spécifiques à l'histoire de l'art, libérés du finalisme qui dominait la pensée esthétique allemande depuis Winckelmann — et revendiquait la nécessité d'une hiérarchisation entre l'Égypte et la Grèce. Cette resémantisation, dans le domaine égyptologique, demeure cependant imprégnée de philosophie : Brunner-Traut se réfère entre autres aux formes *a priori* de la sensibilité que sont l'espace et le temps chez Kant et cite dans le texte Ernst Cassirer et sa *Philosophique des formes symboliques* (1925). En effet, comme attitude de création et d'investissement de contenus spirituels dans le monde sensible, la forme symbolique cassirérienne est déjà proche, dans une certaine mesure, de l'aspective comme système de conception — voire de perception — hiéroglyphique de la civilisation égyptienne.

Les propositions de cet ouvrage visent donc à montrer que la réception demeure, dans la période contemporaine, un acte empreint de sens et en mesure de constituer un intérêt pour la recherche égyptologique même. Jan Assmann et Florian Ebeling rappellent dans *Beyond Egyptomania* la tension à l'œuvre entre l'histoire de la réception (*Rezeptionsgeschichte*) et l'histoire de l'action (*Wirkungsgeschichte*) forgée par Gadamer, lorsqu'on entreprend d'étudier la présence de l'Égypte après la fin de la civilisation pharaonique [1] : à cette tension, disent-ils, on doit ajouter le caractère de seconde main de toute source sur le savoir égyptien jusqu'au déchiffrement des hiéroglyphes — et sans doute même jusqu'aux premières traductions de textes complets. La solution la plus intéressante, à leurs yeux, est celle de la « mnémohistoire », ou de l'enquête sur la mémoire culturelle : « Mnemohistory analyzes the importance a present ascribes to the past » [2].

Suivant la méthodologie de cette recherche, à laquelle notre démarche doit beaucoup, nous mettrons à l'épreuve l'hypothèse suivant laquelle la prise au sérieux de l'ensemble des propos et gestes rétrospectivement portés sur l'image égyptienne, comme mnémohistoire impliquant en même temps l'histoire biographique singulière des œuvres antiques, peut se révéler profitable pour la compréhension de l'image, du geste artistique et de la pensée des anciens Égyptiens.

1 Voir les pages 33 à 36 de *Beyond Egyptomania*, *op. cit.*
2 *Ibid*, p. 35.

Nous souhaitons cependant conserver, tant pour son intelligibilité pour le public que pour les méthodes historiques qui lui sont associées, le terme de « réception », pour désigner le rapport de l'Occident à l'Égypte ancienne. Sans considérer qu'il y ait à se débarrasser à tout prix d'une connotation de passivité, du côté du récepteur, que charrierait la notion de « réception » [1], nous souhaitons rendre le lecteur attentif aux limites auxquelles se sont confrontés les artistes, écrivains et philosophes, dans leurs approches de l'objet égyptien — dans la mesure où ces limites mêmes constituent tout l'intérêt de leurs démarches.

Temporalités et méthodologies des dialogues

Afin de porter attention à ce jeu des temporalités appelé par l'étude des réceptions de l'Égypte, les chapitres du présent volume, s'ils sont répartis entre quatre grandes parties chronologiques, comporteront souvent des trajets plus complexes, à l'image des dialogues dont ils rendent compte.

En revenant sur le traitement de l'image et de la matière depuis l'époque pharaonique même, nous serons à même d'éclairer certains fondements du temps long de la réception de l'Égypte, resémantisés par le XIXe siècle. Seront interrogés, d'un côté, la dimension d'hybridation qui accompagne la formation des images égyptiennes au sein de la civilisation pharaonique même et des cultures qui l'ont directement côtoyée et, d'un autre côté, les devenirs composites de cette matérialité dans le geste des artistes occidentaux modernes (**Image et sens, matière et forme**, pages 26 sq.).

Après l'expédition d'Égypte menée par Bonaparte (1798-1801) et le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion (1822), la période contemporaine se caractérise, comme nous l'avons rappelé ci-dessus, par une séparation frappante des approches savantes et culturelles de l'Égypte. Dans un long dix-neuvième siècle qui voit se déchirer ces deux approches, nous avons cependant choisi de partir du texte pour remonter à l'objet, par l'étude de deux disciplines majeures — et proprement contemporaines : la philosophie de l'art, d'un côté, et la psychanalyse, de l'autre. (**Entre science et fantasme : le tournant contemporain**, pages 85 sq.).

Au tournant du XXe siècle, il est plus difficile de faire la part du rêve, du cauchemar et de la projection. L'Égypte n'a plus tout à fait le même statut : la traduction remplace le déchiffrement, l'archéologie les expéditions militaires. L'œuvre égyptienne demeure

1 *Ibid*, p. 17 et p. 33 en particulier (Miguel John Versluys et Jan Assmann).

un espace de fantasme, mais la science accompagne immanquablement le spectacle, quel que soit le sens narratif dont celui-ci est investi (**Du rêve au cauchemar : le XXe siècle**, pages 154 sq.).

Enfin, riche de cette histoire récente, la période contemporaine ouvre de nouveaux sens à l'Égypte antique : le rêve ne s'estompe pas, mais se fait l'écho de revendications politiques et identitaires d'un ordre différent (**Rêver l'Égypte au XXIe siècle**, pages 229 sq.).

De même, les méthodologies employées emprunteront à différents courants historiographiques et domaines scientifiques. Au-delà de la pluridisciplinarité de leurs contributions, les auteurs et autrices de ce volume ont tenté d'introduire une *interdisciplinarité* méthodologique au sein même de leurs contributions. Reflet de l'histoire des réceptions de l'Égypte, les sciences factuelles ont pu librement dialoguer avec les œuvres tandis que, réciproquement, elles inspiraient une rigueur bienvenue aux sciences humaines. Le présent volume se veut ainsi une tentative d'enquête épistémologique sur les réceptions de l'Égypte ancienne, et espère offrir des pistes de réflexion quant à la compréhension de l'efficience de l'image, de l'image antique et de l'Antiquité, deux mille ans après la fin de celle-ci ■

1

Image et sens, matière et forme

Gabrielle Charrak

Écrire une histoire de la réception de l'Égypte en Occident force à considérer le changement profond opéré au XIXe siècle — et sans doute dès la période moderne — des outils, des visées et de l'ampleur par lesquels la civilisation pharaonique s'est imposée dans la culture occidentale contemporaine. Néanmoins, afin de faire sentir l'importance de ce moment critique, il convient de rappeler qu'il s'inscrit dans une tradition remontant à la plus haute Antiquité de l'Égypte elle-même. Les échanges d'influences réciproques entre les populations marquent la naissance des iconographies qui nous paraissent aujourd'hui « typiquement » pharaoniques, de même que celles qui semblent « typiquement » grecques. Prenant au sérieux ces *a priori*, qui signalent les images figées des civilisations antiques, nous avons souhaité restituer une partie de leur histoire.

Notre enquête commence donc dans les dialogues de l'Égypte avec l'Antiquité grecque et, dans une certaine mesure, proche-orientale. En interrogeant le devenir, hors du territoire égyptien, de la construction iconographique spécifique qu'est l'hybridation des figures, il nous sera possible de faire voir le changement fondamental qui s'opère entre l'image égyptienne et la pensée grecque — et qui fonde les modalités de toutes les réceptions postérieures de l'art pharaonique en Occident. Hors du territoire et de la période de l'Égypte antique, l'investissement de la forme par un contenu spirituel particulier est marqué par les grands thèmes de la réception occidentale de l'Égypte que sont l'immémorial, le mystère, la magie. Les croyances et les besoins spirituels et pratiques du monde occidental confèrent de nouveaux pouvoirs à la matière égyptienne : celle-ci est, à divers degrés et suivant ces besoins, intégrée, retravaillée — et parfois détruite.

D'une civilisation à l'autre, d'une époque à l'autre, l'Égypte antique est élaborée depuis l'Antiquité, sinon en parente éloignée, du moins en paramètre familier. Cette « familiarité » rétrospective constitue un espace privilégié de projections et de gestes sur les artefacts égyptiens eux-mêmes, avant que ceux-ci n'acquièrent progressivement, au XIXe siècle, le statut *d'œuvres* ■



Hybridations, intertextualité et intericonicité

la réception grecque de l'Égypte

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 ?

Dans ses leçons sur philosophie de l'art[1], Hegel prend comme exemple de transition entre le monde égyptien et le monde grec la figure du Sphinx. Le sphinx égyptien[2] est décrit comme « le symbole du symbolique », c'est-à-dire comme une énigme dans sa *forme* plastique même (fig. 1). La Sphinge grecque est quant à elle présentée comme *détentrice* de l'énigme — comme ayant déjà rendu extérieure et consciente la question à laquelle elle soumet son interlocuteur. Si le transfert de l'iconographie du sphinx de l'Égypte à la Grèce a déjà fait l'objet d'études[3], il est nécessaire de rappeler un élément dont Hegel ne pouvait avoir connaissance : c'est que l'énigme même posée par la Sphinge concernant celui qui est « à quatre pattes, et à deux, et à trois pieds » trouve son origine en Égypte. En effet, « le soleil » est la bonne réponse, comme le sait tout Égyptien qui connaît la nature du dieu représenté par un sphinx, tandis que celle d'Œdipe, « l'homme », correspond à une déformation reflétant l'anthropocentrisme grec[4].

Le sphinx n'est pas un cas isolé. Entre l'Égypte et la Grèce, tour à tour liées et mises dos à dos par la tradition classique, se fonde en effet un principe de continuité et de transformation, non seulement de l'image, mais du sens. Les exemples iconographiques sont bien connus des hellénistes — en témoignent les représentations du kouros et de la koré ou celles du bénou (fig. 2) et du phénix[5] — mais l'Égypte ancienne fournit également au monde grec des contenus intellectuels, des amorces de philosophie[6] et de mathématiques[7], le processus d'auscultation du médecin encore suivi aujourd'hui à la lettre[8]. Il faut donc comprendre que les images égyptiennes n'étaient ni absolument muettes, ni hermétiques pour les Grecs : elles ne le devinrent qu'après la disparition des derniers lecteurs de hiéroglyphes.

1 Voir à ce sujet Gabrielle Charrak, « Le pays du symbole » p. 101 sq. du présent ouvrage.
2 Nous utilisons ici le terme de sphinx pour désigner son modèle iconographique générique, qui se distingue du Sphinx d'Œdipe comme du Sphinx de Gizeh.
3 Voir à ce sujet Lise Revol-Marzouk, « Allégorie du mystère et mythe caché. Le sphinx égyptien et le monde gréco-romain », *L'Énigme aux origines. Le sphinx dans l'Antiquité égyptienne, grecque et romaine*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 307-390.
4 Dominique Farout, « Images de dialogue, dialogues d'images », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 113, 2023, p. 39. Voir Petra Baum-Vom Felde, « Œdipe, la sphinge et l'énigme », dans *Sphinx, les gardiens de l'Égypte*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Fonds mercator, 2006, p. 169.
5 Jean-Marc Luce (dir.), *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVIIe s., actes du colloque organisé à l'université de Toulouse Jean-Jaurès du 24 au 26 novembre 2021*, Presses universitaires de Rennes (à paraître).
6 Dominique Farout, *op. cit.*
7 Cela est rapporté par les Grecs eux-mêmes : « Callimaque a dit de Pythagore que, s'il avait découvert lui-même une partie de ses problèmes de géométrie, il en avait aussi rapporté d'autres d'Égypte pour les introduire, le premier en Grèce », Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, X, 6, 4 (trad. Jean-Paul Dumont, *Les Écoles présocratiques*, Paris, Folio, 1991, p. 300).
8 Voir à ce sujet Thierry Bardinet, *Les Papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*, Paris, Arthème Fayard, 1995.



1. Sphinx sur une boîte de Toutânkhamon, musée égyptien du Caire.



2. Bénou de la tombe de Sennedjem à Thèbes ; voir également fig. 12, p. 44.

Néanmoins, un changement fondamental s'opère dans le passage des iconographies de l'Égypte à la Grèce : la capacité scripturale, caractéritique de l'image égyptienne disparaît en Grèce, à cause de l'usage de signes, non seulement alphabétiques, mais aniconiques de surcroît. Si l'image grecque ne fonctionne pas obligatoirement comme un signe univoque, l'image égyptienne *est* le sens, selon le principe de *l'aspective*. Rappelons-en l'histoire et le fonctionnement.

Découvrant les collections du musée royal égyptien de Turin en 1824, alors que le processus du déchiffrement n'était pas encore mené à son terme, Jean-François Champollion déclarait déjà : « 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] »

On trouve déjà cette intuition formulée, quoique de manière moins précise, dans la présentation que donne Quatremère de Quincy de l'art égyptien en 1785 : « Symbole de l'immuabilité jusque dans les moindres parties, la sculpture égyptienne demeura constamment une écriture allégorique, dont le sens est à la vérité perdu, mais dont l'intention ne saurait jamais se perdre. Aussi finit-elle par plaire à la raison à force de contrarier le goût [2]. [...] 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 imitative. [3] »

Le « sens perdu » a été retrouvé par Champollion, et la justesse de son propos plus d'un siècle avant la formulation des règles de l'aspective par Emma Brunner-Traut, à partir des années 1960, suscite l'admiration [4]. La notion d'aspective est caractérisée par *l'absence* d'observateur implicite :

1 Jean-François Champollion, *Lettre à M. le duc de Blacas d'Aulps*, Paris, Firmin Didot, 1824, p. 9-10.
2 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. 51.
3 *Ibidem*, p. 51.
4 Emma Brunner-Traut, « Die Aspektive. Nachwort zu Heinrich Schäfer », *Von ägyptischer Kunst*, 4e éd., Wiesbaden, 1963.

l'image est construite en plusieurs plans qu'il ne faut pas interpréter comme des « points de vue » puisqu'il y a absence de regard. Il s'agit de représenter les différents éléments constitutifs du sujet sans tenir compte de la relation entre le temps et l'espace. L'image obtenue ne s'inscrit donc pas dans un cadre spatio-temporel unique. Elle est construite suivant une organisation hiérarchique et harmonique de ses éléments, l'ordre chronologique n'étant pris en compte que s'il ne la perturbe pas. Cette conception hiéroglyphique de l'image livre donc une *définition* du sujet et non un instantané.

En Grèce archaïque puis classique, le système de représentation s'éloigne progressivement de cette conception, jusqu'à en devenir essentiellement distinct. La représentation grecque, en particulier de l'humain, se développe dans un cadre étranger à la religion pharaonique, qui révèle une conception du monde et de l'individu tout à fait différente, teintée des premières épistémologies antiques. Dans cette dernière, le trait perspectif acquiert de plus en plus d'importance, pour former « des figures représentées à partir d'un seul point de vue, en un seul moment, représentation qui est à l'origine de l'unité spatiale et temporelle [1] », sur un modèle presque déjà aristotélicien. Ce point de vue provient de l'orientation du regard de l'observateur implicite qu'il ne faut en aucun cas confondre avec le spectateur [2].

Il faut bien saisir les enjeux de l'apparente réappropriation de certains motifs ou figures pharaoniques par l'iconographie grecque, dans la mesure où ce geste ne peut qu'impliquer une transformation du *sens*. Que l'on songe aux célèbres passages de la *République* (602d) et des *Lois* (656d-657c) : condamnant dans la première le procédé de *mimèsis* auquel s'appliquent ses contemporains, dans la « peinture ombrée » (*σκιαγραφία*) comme dans la musique, et qui a pour conséquence de tromper son spectateur, Platon vante dans les *Lois* le grand mérite qu'a eu l'Égypte de plier ses artistes aux mêmes règles uniformes durant toute sa période [3]. En confrontant ce regard aux canons athéniens de son temps, on est en mesure de saisir « la relation étroite qui existe entre conception métaphysique du réel et représentation iconique de celui-ci » (Dimitri Laboury [4]), fondamentalement différente en Égypte et en Grèce.

1 Elena Oulié, « Introduction générale », *Pallas*, n° 105, 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 16 janvier 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/pallas/7973 ; DOI : https://doi.org/10.4000/pallas.7973.
2 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 XVIIe s.*, actes du colloque organisé à l'université de Toulouse Jean-Jaurès du 24 au 26 novembre 2021, Presses universitaires de Rennes (à paraître).
3 Jean-Marc Luce, « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VIe s.-Ier s. av. J.-C.) », *Pallas*, n° 105, 2017, p. 115-147.
4 Dimitri Laboury « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, tome 9, n° 7-12, 1998, p. 148.

En dépit de cette différence, les éléments d'une proximité entre l'Égypte et la Grèce, déjà soulevés par les Grecs eux-mêmes et démontrés par un pan de la recherche de l'époque contemporaine, donnent lieu à une véritable querelle scientifique après les Lumières. Face aux partisans d'un miracle grec « spontané », des voix s'élèvent pour faire entendre la nécessité d'estimer au même titre son origine égyptienne. La plus célèbre demeure, à nouveau, celle de Champollion, qui avance dans ses *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie* en 1829 que « 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[1] ».

Si notre perception contemporaine peut nous amener à voir dans la référence grecque classique à certains motifs iconographiques pharaoniques une simple reprise, il faut considérer ce que nous avons rappelé de la différence fondamentale de conception de l'image, entre ces deux civilisations. En passant d'une rive à l'autre, d'une population à l'autre, les représentations égyptiennes sont transformées en fonction des besoins religieux, politiques, artistiques, et de la valeur symbolique attribués non seulement aux représentations mais encore à l'ensemble de la civilisation pharaonique. Il ne s'agit donc pas d'une simple relation d'un émetteur à un receveur, mais bien de *transferts* d'images et de sens, dans lesquels s'exprime toujours une forme de réciprocité.

Au fond, en nous intéressant aux diverses réceptions occidentales de l'art et de la civilisation de l'Égypte, nous voulons interroger dans ce volume le devenir de l'*aspective* égyptienne, comme rapport littéral du sens et de la forme, dans ce que l'Occident européen a constitué comme son origine artistique et philosophique principale : la Grèce[2].

L'une des transformations majeures de l'image, entre l'Égypte et la Grèce, se repère dans le traitement grec des figures mêlant, en Égypte, l'humain et l'animal. Le présent chapitre s'appuiera principalement sur des exemples tenant à cette *hybridation*, parfaitement compréhensible dans une pensée et parfaitement inadéquate dans l'autre. Après avoir rappelé que le fonctionnement de réception d'une image dans l'Antiquité est en fait le résultat de transferts entre des époques contemporaines et en contact, nous tâcherons

1 Champollion le Jeune, *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie*, lettre 15, Paris, Firmin Didot, 1833, p. 302.
2 À titre d'exemple original, voir le rapport de Maurice Druon, « Au nom de la commission des affaires étrangères (1) sur le projet de loi (n° 1339) autorisant la ratification du Traité d'adhésion de la République hellénique à la Communauté économique européenne et à la communauté européenne de l'énergie atomique », annexe au procès-verbal de la séance du 21 novembre 1979 à la première session ordinaire de 1979-1980 de l'Assemblée nationale.

de faire voir la spécificité de ces « assemblages [1] » égyptiens, qui mêlent divers aspects de l'humain, de l'animal et du divin. Enfin, nous porterons attention au réinvestissement visuel de ces figures par la Grèce en particulier, constituée rétrospectivement comme miroir inversé de l'Égypte, en montrant que cette réécriture formelle s'accompagne forcément d'un réinvestissement conceptuel — dans la mesure où l'image est alors adaptée à des perceptions et à des horizons d'attente fondamentalement distincts.

Sens et image, des transferts culturels antiques

L'interaction entre populations est bien antérieure à l'Antiquité — et ne se limite pas même à *l'homo sapiens*. On sait que certaines notions et motifs non seulement existaient hors d'un cadre géographique clairement défini, mais encore que leur présence hors de ce cadre était le résultat d'une diffusion. En s'intéressant aux reliquats mythiques et matériels des périodes passées, rendus disponibles par la recherche récente, on peut tenter de reconstituer la diffusion de leurs parties constitutives à travers le monde. Et ainsi s'avancer à proposer des explications d'images dont les auteurs ont disparu, sans laisser d'explication [2].

S'il est établi que ces motifs étaient partagés par plusieurs populations, l'absence d'un système de déchiffrement ne permet pas de connaître avec certitude leur association à des significations. Ce sont les éléments culturels s'approchant d'un système linguistique identifié qui autorisent à parler de *transferts culturels*, pour engager dans notre étude la gamme de problématiques et d'outils associée à cette démarche historiographique [3]. Ainsi, lorsqu'il est connu, le sens associé à une iconographie précise renseigne sur sa fortune et ses potentielles reconfigurations dans un territoire ou un temps étrangers.

L'Égypte, dès la période prédynastique, n'y échappe pas. À titre d'exemple, le serpopard, animal fabuleux présent dans l'iconographie urukienne et prédynastique, est probablement le résultat d'un aller-retour entre l'Égypte et la Mésopotamie au IVe millénaire. En témoigne la similarité des représentations de la palette de Narmer (**fig. 3**) et du sceau cylindre d'Uruk (**fig. 4**), même si nous ne connaissons pas avec exactitude les différentes étapes de la mise en place de cette iconographie ou la puissance symbolique charriée par ce passage.

1 Voir Arnaud Quertinmont, « De monstrueux assemblages. Représenter le divin en Égypte ancienne », *in* Pierre Cattelain, Marie Gillard, Eugène Warmenbol (dir.), *Monstres sacrés*, Treignes, éditions du Cedarc, 2022.
2 Voir Jean-Loïc Le Quellec, *La caverne originelle*, Paris, La Découverte, 2022.
3 Sur l'application de la méthodologie des transferts culturels aux mondes antiques, voir Michel Espagne, « Transferts culturels, comparatisme et sciences de l'Antiquité », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 247-256.



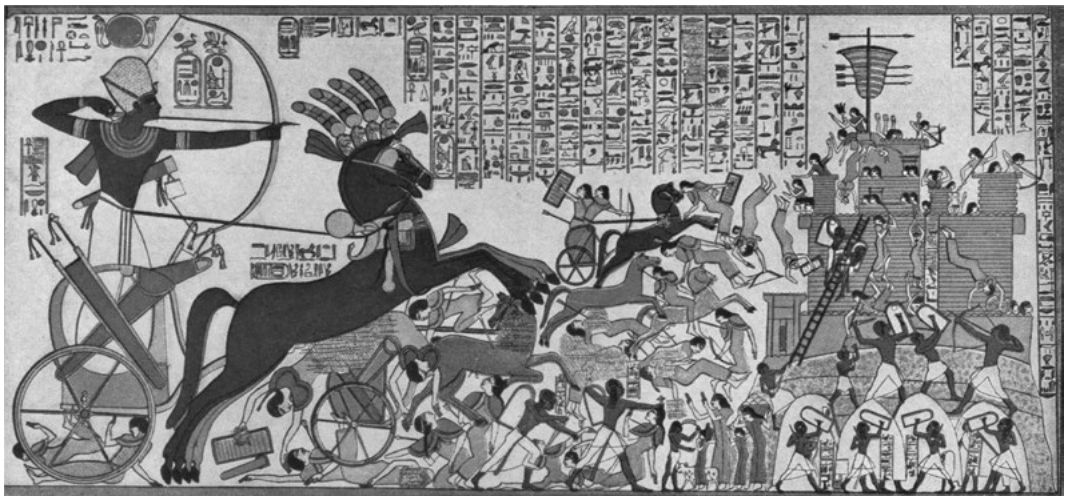
3. Palette de Narmer, musée égyptien du Caire.



4. Sceau-cylindre d'Uruk, musée du Louvre.



5. Couteau du Gebel el-Araq, musée du Louvre.



6. Prise de Dapour, relevé d'après le relief du Ramesseum.

En s'intéressant à la construction visuelle de la palette de Narmer, on a pu interpréter ces créatures comme la manifestation de *l'isefet*, du chaos devant être maîtrisé [1]. Un autre exemple célèbre est celui du couteau du Gebel el-Araq (fig. 5), qui présente l'image d'un personnage en costume de roi-prêtre sumérien, maîtrisant deux lions, dans l'attitude dite du maître des animaux [2]. Or, il est peu probable qu'un artiste égyptien soit allé étudier en Sumer ; il faut croire que des images de roi-prêtre aient circulé jusqu'en Égypte et que les Égyptiens aient su qu'il s'agissait de la représentation du prince d'un monde lointain, inconnu, susceptible d'incarner le prince d'un monde extérieur aux Égyptiens, extérieur aux hommes : ce monde des animaux, naturellement désorganisé, qu'il remet en ordre, matérialiserait pour l'Égypte l'autre monde, l'au-delà.

On observe, sur toute la durée de la période pharaonique, d'autres exemples de transferts réciproques : les représentations égyptiennes sont adoptées par le monde proche-oriental, dès lors qu'elles sont investies d'une puissance symbolique particulièrement forte pour les Égyptiens eux-mêmes — et *vice-versa*. Par exemple, le thème de la prise de forteresse, matérialisé au Ramesseum et sur d'autres monuments de Ramsès II par l'épisode de Dapour forme un stéréotype ramesside : le roi sur son char, face à son ennemi, la forteresse (fig. 6) [3]. Au IXe siècle av. J.-C., Assournazirpal II récupère la version du Ramesseum pour son palais, en traduisant certains éléments iconographiques afin qu'ils soient compréhensibles par ses contemporains (fig. 7) [4]. C'est le cas du geste du hittite, une main tenant un encensoir allumé, l'autre bras levé, main ouverte paume vers l'avant valant pour les deux bras, en attitude d'adoration signifiant « demander merci ». Dans le relief assyrien, le personnage qui incarne la reddition de la forteresse est transposé en tenant son arc désarmé, une main levée valant pour les deux mains jointes, en supplication [5].

De même, du Levant à l'Égypte, les motifs resurgissent, en fonction des significations qui leur sont associées. L'entrée monumentale du *témenos* du complexe funéraire de Ramsès III à Médinet Habou transpose en trois dimensions toutes les caractéristiques de la forteresse syrienne (*migdol*) qui étaient représentées sur l'image de Dapour (fig. 8).

1 Voir Stan Hendricks, Frank Förster, « Early Dynastic Art and Iconography », *in* Alan B. Lloyd (dir.), *A Companion to Ancient Egypt,* I, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2010.
2 Voir le n° 33 de la revue *Archéonil*, « Autour du maître des animaux », Louvain, Peeters, 2023.
3 Voir Ahmad Abdel-Hamid Youssef, Christian Leblanc et Mahmoud Maher-Taha, *Le Ramesseum IV, Les Batailles de Tounip et de Dapour*, CEDAE, Le Caire, 1977, pl. XVI-XXXV.
4 Voir Mattias Karlsson, « Egypt and the Origin of Assyrian Wall Reliefs », *DIVA*, 2016.
5 Voir V. A. Donohue, « A gesture of Submission », *in* Alan B. Lloyd (dir.), *Studies in Pharaonic Religion and Society in Honour of J. Gwyn Griffiths*, Londres, 1992, p. 82-114.



7. Bas-relief de la bataille d'Assurnasirpal II, British Museum.



8. *Migdol* de Médinet Habou.

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 (*qrn*) » 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.

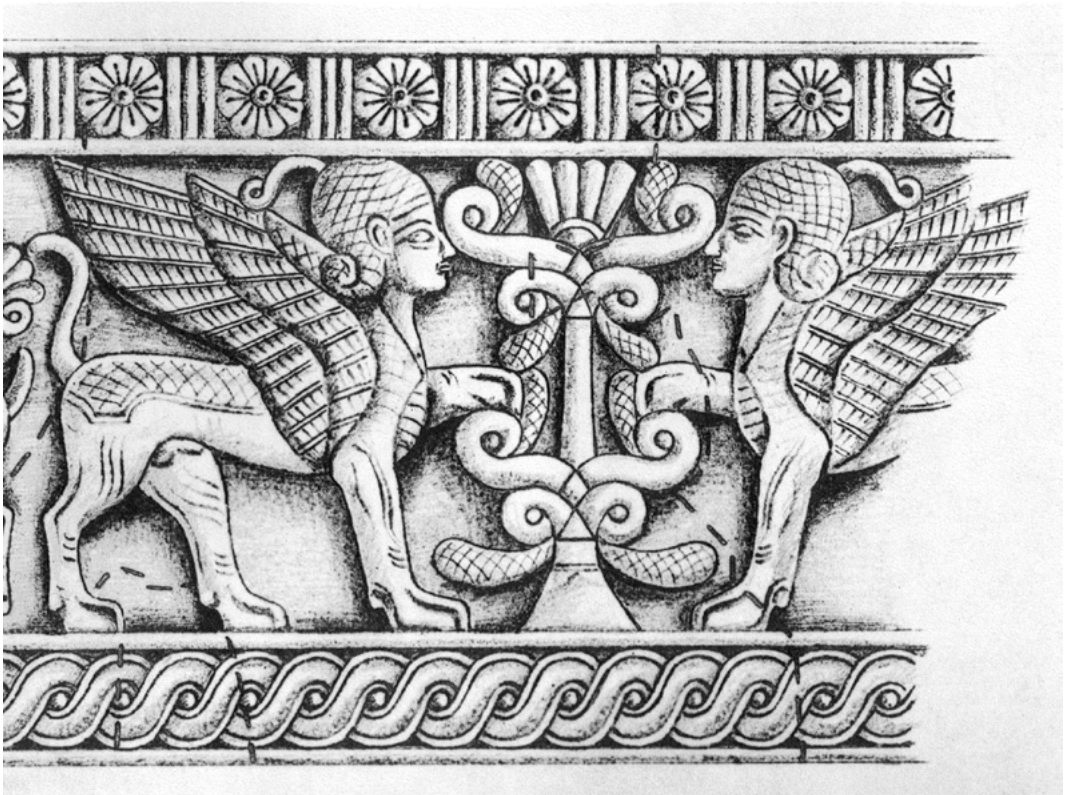
soit debout subjuguant les ennemis : dans ce cas, il est régulièrement affublé d'ailes et de queue de faucon — le faucon étant l'image archétype même du dieu et du roi depuis la fin du IVe millénaire. L'accumulation d'images, c'est-à-dire de signes d'écriture, renvoie ici aux attributs déjà contenus dans la figure royale — et n'a pour but que de les activer.

La fortune du Sphinx est aussi due à ses passages dans les arts levantins, mésopotamiens et grecs. Dans ces derniers, les ailes deviennent un élément systématique (**fig. 10**), intrinsèque, mais le sens, quant à lui, varie. Si son statut de protecteur divin se transmet bien de l'Égypte au Proche-Orient, une fois arrivé en Grèce, le Sphinx se féminise et prend, au contraire, un aspect dangereux qu'il faut vaincre par la raison pour délivrer Thèbes. Nous reviendrons sur ce point dans un instant.

Ainsi, l'addition de signes hiéroglyphiques conditionne l'efficience et l'efficacité de l'image égyptienne. Elle permet de « rendre compte[1] » de la nature divine, dans ses multiples capacités et modes d'être. La représentation égyptienne du dieu Bès en est un autre exemple. Celle-ci est caractérisée par sa frontalité faciale, le plus souvent réservée, dans l'art pharaonique, à celui qui est terrifié (le vaincu) ou à celui qui terrifie[2]. Le dieu a des yeux grands ouverts, la gueule semi-ouverte, montrant les dents, il tire la langue et tient, dans ses mains, des animaux ou des éléments dangereux. Son animalité se repère aussi par la peau de panthère qu'il revêt et par sa crinière de lion à volutes, qui sont des éléments originaires du Levant (**fig. 11**). Présent dès les époques anciennes sous les traits d'un guerrier, Bès devient un nain au Nouvel Empire, lorsque les nains disparaissent de l'iconographie générale[3].

Dans l'art égyptien, l'animalité sert toujours à exprimer des éléments de l'autre monde, celui des dieux et des morts, extérieurs à l'humanité. Éléments intrinsèques d'un être aux attributs et aux capacités multiples, les hybridations égyptiennes renvoient à une conception de l'être fondamentalement différente de celle que forge la Grèce. Ainsi, les représentations égyptiennes de dieux à corps humain et tête animale sont parfois interprétées comme celles de dieux *masqués*[4] : les représentations d'Horus tenant les crocodiles avec un masque de Bès au-dessus de la tête amènent à voir dans les représentations du dieu Bès, le dieu Horus portant le masque de Bès[5].

1 Nadine Guilhou, *op. cit.*, p. 5.
2 Youri Volokhine, « La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne », *Cahiers de la Société d'Égyptologie*, n° 6, 2000 ; Dominique Farout, « La frontalité contrariée dans l'iconographie égyptienne », *Pallas*, n° 105, 2017, p. 41-66.
3 Bénédicte Lhoyer, « Bès et les nains », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 100, p. 3-14.
4 Pour un exemple de divinité tenant un masque devant sa face, voir Marc Étienne, *Les Portes du Ciel. visions du monde dans l'Égypte ancienne, Paris musée du Louvre, 6 mars-29 juin 2009*, Somogy éditions d'art, Musée du Louvre éditions, Paris, 209, n° 121, p. 155.
5 Yvan Koenig, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Pygmalion, Paris, 1994, p. 101, 343.



10. Sphinx « levantin », ivoire de Nimroud, British Museum.



11. Trois représentations de Bès sur le trône de la princesse Satamon, fille d'Amenhotep III et de Tiyi (XVIIIe dynastie), musée égyptien du Caire.

De même que les jeux de l'écriture hiéroglyphique sont illimités, l'art égyptien aspectif s'appuie sur la multiplication des attributs dans une même figure. Chaque élément a un sens, et leur addition ne fait que déployer la puissance ou les capacités de l'être représenté.

… aux monstres grecs.

Puisque, de l'Égypte à la Grèce, l'image fonctionne différemment, il s'opère un déplacement, que la philosophie occidentale a interprété comme une nécessité métaphysique, de l'image vivante à la représentation perspective, construite en fonction de l'observateur implicite — et non plus de l'ordre divin. Sans disparaître tout à fait, l'aspective est progressivement évacuée au profit d'une représentation « idéale » de l'homme-mesure. Que deviennent, alors, les hybrides égyptiens ?

L'élément principal à garder à l'esprit est que, dans la Grèce classique, l'accumulation des iconographies et, en particulier, le mélange de l'humain et l'animal sur une même figure signalent un caractère incomplet, voire monstrueux. Partant d'un raisonnement biologique, Aristote avance dans sa *Génération des animaux* que les hybrides résultent d'un excès de puissance par lequel la forme s'applique à une matière à laquelle elle n'était pas destinée [1]. Incriminés par cette inadéquation ontologique, les hybrides égyptiens hellénisés caractérisent donc fréquemment des créatures monstrueuses — tout en conservant, parfois, un lien conceptuel plus ou moins lointain avec les sens que leur prêtait la culture pharaonique.

Ainsi du *ba* et de la sirène. Le *ba* égyptien est la capacité de mouvement, au sens de *l'anima* des Romains et non de l'âme chrétienne. À partir du début du Nouvel Empire, le *ba* est représenté sous la forme d'un oiseau à tête humaine (**fig. 12**) : au moment de la mort, il quitte le corps, qui devient inerte. Les images du défunt, dans l'art, sont activées, pour que le *ba* ait la capacité de continuer à agir sur Terre à travers elles. Cet oiseau à tête humaine est réinterprété dans l'art grec pour matérialiser à partir de la même iconographie les figures des sirènes, majoritairement féminisées — encore ! — et qui ont la capacité d'attirer le vivant pour le faire mourir. Il s'agit, en somme, d'une animation inversée : dans un cas, le ba quitte le corps au moment de la mort ; dans l'autre, la sirène dirige vers la mort (**fig. 13**).

1 *De la Génération des animaux*, II, 7 ; voir à ce même sujet Jacques Brunschwig, « L'homme et l'animal dans l'œuvre biologique d'Aristote », *Les Études philosophiques*, vol. 140, n° 1, 2022, p. 109-125.



12. Le ba de Sennédjem et celui de son épouse Iinéferti, peints sur le cercueil extérieur de Sennédjem (TT1) XIXe dynastie, musée égyptien du Caire ; voir également fig. 2, p. 30.



13. Stamnos représentant Ulysse et les sirènes, British Museum.



14. Représentation de Gorgone sur le vase de Vix.



15. Satyre d'Epictète,
BnF, département des monnaies,
médailles et antiques.

On trouve aussi des cas dans lesquels l'image hybride est désintégrée en plusieurs figures. Le dieu Bès prend ainsi, en Grèce, deux directions très différentes. Dans un cas, il devient la Gorgone (fig. 14) : féminine et néfaste — encore et toujours ! —, ses grands yeux ouverts pétrifient. Comme nous l'avons rappelé, le visage de face signifie en égyptien soit la peur qu'on cause, soit celle qu'on subit ; or la Gorgone pétrifie bien de terreur. Dans l'autre cas, les images de Bès dansant tenant des couteaux ou jouant de la musique inspirent en partie celles des satyres et silènes des vases grecs. Ils restent masculins, mais présentent une nature qui touche à la bestialité par leur aspect hybride, monstrueux, leur pilosité, leur érotomanie débridée et leurs attitudes hors norme. (fig. 15) [1].

Au-delà de cette propension caractéristique à la féminisation par les Grecs des hybrides égyptiens, transformés en monstres, le reproche principal adressé par le monde gréco-romain aux « assemblages » égyptiens est ce qu'ils impliquent en termes d'adoration religieuse de l'animal — et, de fait, de conception de l'humain. La critique de la sacralisation égyptienne de l'animal, visible dans les rites funéraires mais surtout dans l'hybridité de ses représentations, est reprise dans la littérature romaine et occidentale. Juvénal, dans sa quinzième *Satire*, rappelle le caractère délirant de cette adoration. « Chacun sait, Volusius Bithynicus, à quelles superstitions délirantes s'adonnent les Égyptiens. Une secte vénère le crocodile, une autre vit dans la terreur d'un ibis gavé de serpents. Sur les sables où l'antique Thèbes aux cent portes gît ensevelie, à l'endroit où un écho magique fait résonner les débris de la statue de Memnon, l'idole dorée d'une guenon sacrée jette ses feux. Çà et là, des cités entières adorent un matou, un poisson du fleuve, un chien. Le culte de Diane est inconnu. Poireau, oignon sont tabous et c'est une profanation que d'y porter la dent. Ah ! la pieuse nation, qui fait pousser ses dieux dans les potagers ! Nulle table ne voit servir de bête à laine. Égorger un cabri passe pour sacrilège. Mais on a le droit de manger de l'homme [2]. »

En fait, nous savons aujourd'hui que ce soi-disant culte n'a jamais existé en Égypte pharaonique et qu'il s'agit simplement d'un fantasme des auteurs gréco-romains, dont la fortune façonne la pensée occidentale. Au sortir des Lumières, alors que s'exerce en Europe une conception finaliste de l'histoire aspirant à situer son origine, Charles de Brosses, contributeur

1 Voir Veronique Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford University Press, 1993 ; « Compte rendu de C. Isler-Kerényi, Civilizing Violence. Satyr on 6th-Century Greek Vases », *Kernos* n° 19 (2006), p. 480 ; Françoise Frontisi-Ducroux, « Au miroir du masque », in *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Lausanne, et Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Paris, Nathan, 1984, p. 159, fig. 226.

2 Juvénal, *Satires*, trad. Olivier Sers, éd. Pierre de Labriolle, François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 295.

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 », Ramesseum.



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'Osymandias)

9 mai 1850, papier salé d'après négatif papier ;

New York, The Metropolitan Museum of Art.



Portique et Colosse brisé du Rhamesseum, à Thèbes.

(Tombeau d'Osymandias?)

À partir de la christianisation de l'Égypte dès le milieu du Ier siècle de notre ère, les monuments antiques connurent des destins divers. Beaucoup furent réinvestis et transformés en églises, en maisons ou en étables. D'autres furent démontés, les pierres pouvant servir à de nouvelles constructions (baraquements, quais, usines de sucre…) et les reliefs en calcaire arrachés pour en faire de la chaux. D'autres, enfin, furent enfouis dans les sables et se délabrèrent lentement sous l'effet du temps.

Il fallut attendre la période moderne pour voir augmenter le nombre de voyageurs et d'aventuriers se lancer sur la terre égyptienne, avec plus ou moins de succès[1]. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, d'intrépides militaires comme le danois Frédéric Louis Norden (1708-1742) ou des explorateurs britanniques comme Richard Pococke (1737-1741) descendirent au moins jusqu'à Thèbes. C'est d'ailleurs au premier cité que nous devons l'un des plus anciens dessins représentant le temple funéraire de Ramsès II, nommé alors le « palais de Memnon ». Il faudra en effet attendre Jean-François Champollion pour que le lieu soit baptisé de son nom actuel, le Ramesseum.

Norden choisit de dessiner le temple vu de la première cour, au niveau du palais royal[2]. Cela lui permit d'embrasser l'ensemble des ruines visibles, à savoir une partie de la salle hypostyle, les piliers osiriaques de la seconde cour et une partie du second pylône à moitié effondré. C'est au milieu de cet amas de pierres que se distinguent les restes d'une gigantesque statue dont la partie supérieure repose de biais, sur le dos, la face vide tournée vers le ciel.

Sous le règne de Ramsès II (1279-1213 av. J.-C.), cette effigie du roi était placée devant le second pylône, côté sud. Sculptée dans un seul bloc de granite rose d'Assouan, elle devait mesurer environ 18 mètres de hauteur pour un poids total de plus de 1 000 tonnes. Le pharaon était représenté assis sur un trône, les mains sur les cuisses à l'instar des deux colosses d'Amenhotep III au Kôm el-Hettan, dits « colosses de Memnon ». Divinisée comme d'autres colosses royaux, cette image portait le nom de « Soleil des princes » et reçut un culte comme l'attestent les restes d'un petit édifice qui s'élevait jadis devant le piédestal. D'autres fragments indiquent la présence d'une statue de la mère de Ramsès II, Mout-Touya, assise à côté de lui mais de seulement neuf mètres de hauteur. On ignore la date exacte des premiers dommages mais, probablement dès le Moyen Âge, des carriers mirent à bas les colosses pour les débiter tranche par tranche. Les jambes et le trône cubique du roi ont ainsi totalement disparu.

1 Peter A. Clayton, *The Rediscovery of Ancient Egypt: Artists and Travelers in the Nineteenth Century*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
2 Ce sera le point de vue privilégié par la grande majorité des artistes-voyageurs. Voir la documentation rassemblée par l'Association de Sauvegarde du Ramesseum et consultée le 15 mai 2024 à l'adresse http://www.asramesseum.org/album-photos/le-ramesseum-d-antan/.

Richard Pococke, sans doute peu de temps après Norden, dessina le buste du colosse royal de face et de dos[1], avec une main toute empreinte de la culture classique mais avec la tentative notable de rendre les hiéroglyphes des cartouches sur les épaules et ceux gravés sur le pilier dorsal. Les couronnes rouge et blanche réunies sous la forme du pschent sont à peu près reconnaissables, le némès rayé voit ses deux pans trop longs et trop étroits. Les stries centrales sous le cou indiquaient la présence d'une fausse barbe. Un visage parfaitement lisible est sans doute restitué par l'artiste, car celui du colosse est entièrement effacé. La légende du dessin indique : « The upper part of a Statue of Osymanduas at Thebes. »

Le nom Osymandias est le résultat de la déformation en grec du nom de couronnement de Ramsès II *Wsr-Mɜ't-R'* Ouser-Maât-Râ « Puissante est la Maât de Rê ». C'est sous ce nom que Diodore de Sicile désigna le roi à l'origine du monument, dans le Livre Ier de sa *Bibliothèque historique*, aux chapitres XLVII à XLIX. La longue description qu'il donne permet d'imaginer l'état du temple entre 60 et 57 av. J.-C. : « C'est ainsi que dix stades plus loin que les premiers tombeaux [...] on dit qu'il y eut le monument d'un roi nommé Osymandyas [...] Près de l'entrée, il y avait trois statues taillées dans un même bloc de pierre noire de Syène et dont l'une, assise, était la plus grande de toutes celles d'Égypte : le pied de celle-ci, mesuré, dépassait les sept coudées. Les deux autres étaient près de ses genoux, l'une à droite, l'autre à gauche, fille et mère ; par la taille, elles étaient inférieures à la précédente. Cette œuvre n'était pas seulement digne de mention en raison de sa grandeur, mais la technique, hors du commun, en était admirable et la pierre d'une qualité exceptionnelle, car, pour une telle taille, on n'y observait ni fissure, ni impureté. Elle portait une inscription : "Je suis Osymandyas, Roi des Rois ; si quelqu'un veut connaître ma grandeur et (savoir) où je gis, qu'il essaie de surpasser l'une de mes œuvres." Il y avait encore une autre statue de sa mère, toute seule, haute de vingt coudées et monolithe. Elle portait sur la tête trois insignes royaux, qui indiquaient qu'elle était à la fois fille, femme et mère de roi. Après le pylône était un péristyle, plus mémorable que le précédent. Il s'y trouvait des reliefs de toute sorte qui représentaient la guerre que le roi soutint contre les Bactriens révoltés ; contre eux il était parti en expédition avec 400 000 fantassins et 20 000 cavaliers [...]. [2] »

1 Richard Pococke, *Description of the East and Some other Countries*, vol. I : *Observations on Egypt*, Londres, W. Boyer, 1743, planche XLI.
2 André Bataille, *Les Memnonia, Raph* n° 23, Ifao, Le Caire, 1952, p. 123-139. Voir aussi Angelo Sesana et Christian Leblanc, « Les sources grecques et les colosses de Ramsès-Rê-en-Hekaou et de Touy, au Ramesseum », *Memnonia*, IV-V, Le Caire, 1994, p. 71-101.

Dans ce passage, Diodore décrit avec force détails les colosses de Ramsès II et de sa mère mais aussi les reliefs qui ornent les murs de la seconde cour. Le relief guerrier n'a toutefois pas pour cadre la Bactriane (un territoire en Asie centrale à cheval sur les actuelles Afghanistan, Ouzbékistan, Pakistan et Tadjikistan) mais la Syrie, puisqu'il s'agit d'une représentation de la bataille de Qadech ayant eu lieu en l'an 5. À cause de cette erreur, l'historien contribua pendant des siècles à faire de cet Osymandyas ou Sésostris un conquérant qui aurait réussi à atteindre les Indes [1].

Les écrits de Diodore furent en partie sauvegardés grâce à des citations et des copies réalisées sous forme de codex à partir du XIe siècle. Traduits et étudiés dans les universités européennes, ces textes restèrent longtemps, avec ceux d'Hérodote, les témoignages les plus fiables sur les monuments égyptiens. C'est dire l'émotion des membres de la Commission de l'expédition d'Égypte du général Bonaparte, lorsque l'armée d'Orient atteignit enfin Thèbes en 1799, face à ces vestiges dont parlaient les Anciens dix-huit siècles plus tôt. En 1816, toujours dans la seconde cour du Ramesseum, l'aventurier italien Gian Battista Belzoni réussit une prouesse en mettant à profit ses talents d'ingénieur pour déplacer le haut d'une statue en granit surnommée « Le Jeune Memnon », d'un poids de 7,25 tonnes [2]. Son arrivée triomphale à Londres un an plus tard est à l'origine de l'un des plus beaux sonnets romantiques sous la plume de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) appelé justement *Ozymandias* :

« I met a traveller from an antique land
Who said : Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. . . Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things.
The hand that mocked them and the heart that fed :
And on the pedestal these words appear :
"My name is Ozymandias, king of kings :
Look on my works, ye Mighty, and despair !"

1 Antoine-Jean Letronne, « Mémoire sur le monument d'Osymandyas », *Histoire et mémoires de l'Institut royal de France*, tome 9, 1831, p. 317-387.
2 Buste de Ramsès II, dit *Le Jeune Memnon* ; provient de la deuxième cour du Ramesseum ; granite ; H. : 266,8 cm ; L. : 203,3 cm ; Londres, British Museum, EA19.

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away[1] ».

On voit combien l'ombre de Diodore de Sicile plane sur ce texte lyrique à souhait.

Vinrent ensuite les premiers égyptologues, dont Jean-François Champollion (1790-1832), Ippolito Rosellini (1800-1843), Nestor L'Hôte (1804-1842) ou Karl Richard Lepsius (1810-1884) qui réalisèrent les premiers relevés précis du Ramesseum. Avec le renforcement des liens diplomatiques entre l'Égypte et l'Europe, de nouveaux voyageurs accostèrent sur l'antique terre des pharaons pour visiter les ruines, former des collections, voire développer de lucratives affaires. Des dessinateurs de talents, tel David Roberts (1796-1864), produisirent de nombreuses lithographies qui eurent beaucoup de succès et servirent de source d'inspiration pour les artistes et écrivains restés dans leur pays respectif.

Les dessins et peintures qui accompagnaient souvent des récits de voyage avaient le mérite de proposer la vision personnelle de chacun, en plus de restituer les couleurs. Or, en 1839, une invention de Nicéphore Niepce et de Louis Jacques Daguerre provoqua une révolution dans l'approche des anciens sites et plus largement de l'art : la photographie. Dès lors en Égypte, deux chemins se tracèrent : celui de la pratique individuelle des amateurs, archéologues et voyageurs ayant les moyens de transporter un encombrant matériel, et celui des photographes professionnels installant leur boutique sur place[2], comme Antonio Beato (1820-1903) [3]. Une certaine « esthétique des ruines » est décelable dans nombre de clichés[4].

L'un des voyages les plus fameux est celui de Maxime Du Camp (1822-1894) accompagné de son ami Gustave Flaubert (1821-1880) avant que ce dernier ne soit célèbre. Entre 1849 et 1851, ils parcoururent le Proche-Orient de conserve alors que le journaliste travaillait pour le compte du ministère de l'Instruction publique. Flaubert réunit ses impressions dans un récit de voyage tandis que Du Camp réalisa deux cent quatorze calotypes, avant

1 Voir la publication dans le journal *The Examiner* du dimanche 11 janvier 1818, n° 524, p. 24.
2 Sylvie Aubenas, « Les photographes en Orient », *in* Sylvie Aubenas et Jacques Lacarrière (dir.), *Voyage en Orient*, Paris, BnF-Hazan, 2001, p. 18-42.
3 Gérard Réveillac, *Trésors photographiques d'Égypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Égypte de 1859 à 1905*, Arles, éditions Actes Sud, 2017.
4 Alain Fleig, *Rêves de papier, la photographie orientaliste, 1860-1914*, Lausanne, éditions Ides et Calendes, 1997 ; Agnès Ramment-Peeters (dir.), *Palmen en tempels. La photographie en Égypte au XIXe siècle,* Louvain, éditions Peeters , 1994. Sur la thématique des ruines et de leur perception, voir Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, collection La librairie du XXIe siècle, Paris, Seuil, 2020.

d'échanger son appareil contre quelques mètres de brocarts à Beyrouth en 1850[1]. L'ouvrage *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, publié à Paris en 1852, est le fruit de cette mission officielle. Le tirage conservé par le Metropolitan Museum of Art de New York faisait partie d'un portfolio privé qui appartenait à l'architecte Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

Du Camp fut principalement motivé par l'aspect documentaire des monuments qu'il visita. Les vues sont étudiées pour saisir au mieux leur caractère architectural et surtout monumental. Un personnage sert souvent d'échelle, un homme nommé Hadji Ismaël dont l'auteur parle dans ses écrits (BnF, ms. 3721) : « C'était celui de tous les matelots que j'aimais le mieux, il était fort doux, laid de visage, borgne, d'une musculature superbe, il posait fort bien et j'en avais fait mon modèle pour les proportions de mes épreuves. » Cet Égyptien est visible sur la photographie, vêtu d'un turban et d'un pagne, aux pieds du second pilier osiriaque. En léger contrapposto, le bras gauche levé et en appui sur la statue, sa pose est celle des statues classiques grecques sculptées par Praxitèle, à la façon de l'Apollon Sauroctone.

Certes, l'emploi de la photographie permit de rendre compte de l'aspect véritable des œuvres égyptiennes, mais elle entama aussi l'enthousiasme du public qui ne retrouvait guère dans ces images les caractères flamboyant, multicolore et peuplé des grandes compositions romantiques. Ce triste Orient en nuances de gris, bien différent du fantasme européen, n'échappa pas aux critiques et aux caricatures comme le souligne avec justesse Sylvie Aubenas : « "L'absence de couleurs est le vice fondamental de la photographie", comme le dit un article publié par Marcellin en 1856 dans *Le Journal amusant*, intitulé sobrement "À bas la photographie", et qui prend pour cible, entre autres, le livre de Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques*... Voici la description qu'il en donne : "La première planche représente un palmier, c'est la Haute Égypte ; une seconde, deux cailloux, c'est la Nubie ; une troisième, trois pierres de taille en rang d'oignons, c'est Thèbes ; une quatrième, rien ; et partout cette même atmosphère de machine pneumatique, ce même ciel gris de Hollande. Et c'est cela l'Orient, ce pays aux mystérieux entassements de colosses, de tombes et de temples écroulés, se détachant sur l'azur, aux solitudes infinies sous le soleil ardent.

1 Sylvie Aubenas, *op. cit.*, p. 26 et note 23.

[...] Ce qu'on redoute de la photographie, n'est-ce pas qu'elle dissipe, au profit d'une exactitude plus terne, les visions oniriques offertes par les romans et par la peinture[1] ?" »

Cette confrontation avec la réalité et la curiosité suscitée par ces clichés eurent tout de même pour conséquence le développement du tourisme[2] et l'engouement pour les croisières sur le Nil. Il est d'ailleurs notable de comparer les photos d'un même site au fil des années : ce sont souvent les mêmes points de vue choisis et quasi les mêmes poses des sujets vivants : jeune Égyptien en galabeya, chamelier avec sa monture, visiteur assis sur un fragment de monument ou encore dame juchée sur un âne. Pour l'archéologie naissante, la photographie fut une bénédiction pour documenter les fouilles et les travaux de restauration de monuments comme à Karnak avec l'égyptologue George Legrain[3].

Il reste néanmoins que ces clichés figeaient aussi l'Égypte dans une sorte de torpeur, comme si rien n'avait ainsi changé depuis des siècles. Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910) l'exprime en ces termes : « La grande surprise et le grand bienfait de chaque journée de voyage en Orient, c'est de nous mettre en contact avec les choses et les hommes d'autrefois, qui se sont à peine modifiés. Il n'est que de parcourir cette terre pour la voir s'éclairer d'une lumière inespérée. Le présent immobile nous fournit la clé du passé, les lieux nous aident à saisir la légende... [...] Dans cette voie féconde, l'immuable Orient sera toujours le grand initiateur[4]. »

Après avoir rêvé l'Égypte, le monde occidental fut ainsi confronté à la réalité grâce à ce nouveau médium qui finit par devenir omniprésent. Bientôt compagnon indispensable des voyages, la photographie permet la captation d'un instant et fige un état du monde. L'ensemble de ces tirages est un précieux outil pour retracer les itinéraires des pionniers explorateurs, comprendre leur choix de capturer sur plaque tel objet ou tel monument, mais aussi maintenir une certaine vision rêvée d'un monde passé quoique toujours présent ■

1 *Idem, ibidem*, p. 22.
2 Gérard Réveillac et Nicole Tuccelli, *Impressions d'Orient. Les voyageurs en Égypte au* XIXe *siècle,* Arles, éditions Actes Sud-Errance, 2022.
3 Michel Azim, Jean Leclant et Gérard Réveillac, *Karnak dans l'objectif de Georges Legrain. Catalogue raisonné des archives photographiques du premier directeur des travaux de Karnak de 1895 à 1917*, Paris, Cnrs éditions, 2004.
4 Eugène-Melchior de Vogüé, *Syrie, Palestine, Mont Athos. Voyage aux pays du passé*, Paris, E. Plon et Cie, 1876, p. IX-XI.



La matière à l'épreuve de la fascination

les antiquités égyptiennes réemployées

Éléa Le Gloan

Si les iconographies égyptiennes sont à la fois les supports et les résultats de la diffusion de l'Égypte pharaonique hors de ses frontières géographiques et temporelles, il faut considérer que celle-ci conserve une matérialité sensible, transmise et transformée depuis plusieurs millénaires.
En nous intéressant aux actes modernes et contemporains directement opérés *sur* la matière — qu'il s'agisse d'intégrations, de modifications ou de destructions — on est en mesure d'éclairer la perception portée sur l'objet égyptien, dont le statut oscille entre celui d'objet magique et d'œuvre de l'art.

L'Égypte rêvée par l'Occident s'incarne dans une présence matérielle, dont les sites et artefacts archéologiques sont les témoignages physiques. Hors du territoire égyptien, la matière première de « l'égyptomanie » est celle des *antiquités*, regardées, collectionnées, employées comme sources d'inspiration et comme moyens de s'approcher concrètement d'un temps historique absolument lointain. Parmi ces objets, des pigments, matières et œuvres ont contribué à la création des artistes occidentaux. Au tournant du XXe siècle, la perception de l'art égyptien antique superpose des éléments historiques et scientifiques, encore emprunts de mystère et de fascination. Au même moment, la recherche d'un primitivisme renouvelle cette source d'inspiration, puisée dans une civilisation plus encore que dans le motif artistique. Un certain nombre de productions artistiques modernes intègrent alors dans leurs compositions un matériau associé à l'imaginaire égyptien, signalé par un thème visuel établi. Au-delà de cette identification sinon immédiate, du moins manifeste, les matières égyptiennes ne sont parfois plus ou pas visibles, dès lors qu'elles sont transformées par un geste artistique moderne.

Dans la pensée égyptienne elle-même, la matière est signifiante. L'art égyptien est un art purement *utile*. Il répond à une fonction religieuse, qui sert une personne représentée ou un défunt dans l'au-delà. En suivant le principe de l'aspective [1], toute matière invoque par sa seule présence ou mention, les caractéristiques qui lui sont liées. Les métaux et les gemmes sont, par exemple, associés à différentes qualités. Un aspect solaire peut à la fois être représenté avec les couleurs, telles que le rouge et le jaune ; ou par un aspect brillant, notamment visible avec la faïence dite « égyptienne ». Si l'art égyptien, dans sa dimension visuelle, a fait l'objet de nombreuses études au sein d'une histoire de l'art occidentale occupée de formalisme, de la recherche du Beau et des harmonies qu'elle a pu dégager à partir de ses propres critères, on peut s'interroger sur la part anthropologique du geste de *re-création* opéré par les artistes occidentaux, à partir des objets et matières de l'Égypte antique.

En 1991, l'anthropologue britannique Robert H. Layton rappelle en effet que « l'œuvre ne se réduit pas à l'objet. Elle ne s'épuise ni dans sa matérialité ni dans sa perception strictement sensorielle. Les discours [...], l'imaginaire, les affects, ou encore les modalités de sa consommation la constituent tout autant [2] ». C'est toujours dans le monde anglo-saxon et à la fin du XXe siècle

1 Voir 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) », *in* Quentin Cecillon, Valentione Marlot et Misha Schroetter (dir.) *Approches sensibles de l'espace. Regards croisés, anthropologie et égyptologie, Revue Parcours anthropologiques*, n° 19, 2024, p. 101-192 ; http://journals.openedition.org/pa/2710.

2 Robert Layton, *The Anthropology of Art,* Cambridge University Press, 1991, p. 22.

qu'apparaît le terme « *d'agency* [1] », désignant « l'effet que produisent les objets sur les personnes qui leur sont confrontées » [2]. Plus qu'un « effet », et compte tenu de ce que nous avons rappelé, il est même question de la magie produite par la présence d'un matériau [3], d'un caractère performatif de la matière. Cette *agency* est caractéristique de l'égyptomanie occidentale moderne, par contraste d'autres mouvements plutôt désignés comme des *revivals* ou des regards modernes vers les arts d'Amériques, vers l'art japonais… La forte charge magique de l'art égyptien a été gardée en tête par l'Antiquité grecque, et n'a pas cessé d'inspirer les artistes et consommateurs de l'égyptomanie, qui ont pu se la réapproprier en l'ancrant dans leur temps. On ne manquera pas de se souvenir, ainsi, des pratiques ésotériques, inspirées des rites religieux antiques, qui connurent une célébrité médiatique certaine après le XIXe siècle. À la croisée des travaux menés sur ces manifestations de l'égyptomanie et des études égyptologiques, nous voulons porter attention aux valeurs intellectuelles et symboliques prises en compte dans le remploi du matériau égyptien, substrat le plus tangible de la civilisation pharaonique.

Matière intégrée : assemblages et montages d'antiquités

La campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte (1798-1801) et la *Description de l'Égypte*, publiée à partir de 1809, sont souvent considérées comme les actes de naissance de l'égyptologie. En même temps qu'ils intensifient le goût européen pour l'Égypte antique, l'expédition napoléonienne et son résultat éditorial ont fait porter un nouveau regard sur les objets archéologiques, les intégrant parfaitement au tournant matériel (*material turn*) qui caractérise le début du XIXe siècle [4]. De même, le marché de l'art est marqué par cette popularité exponentielle, et inscrit l'institutionnalisation du commerce des antiquités. Un siècle plus tard, en 1922, la découverte de la tombe de Toutânkhamon est un grand succès populaire, suivie, médiatisée et réinterprétée par de nouveaux supports accessibles à une part plus importante de la population. Dès la première moitié du XIXe siècle, le commerce des antiquités était en partie encadré en Égypte. Les lois établies en 1835, 1891 et 1922

1 Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory,* Clarendon Press, 1998.
2 Jean-Marcel Humbert, « Plaidoyer pour l'Égyptomanie, ou comment s'approprier une Égypte fantasmée », *in* Miguel John Versluys (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style and Agency*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 39-52.
3 « This agency becomes apparent when the materiality of Egyptian antiquities, not just their meanings and iconography, is more fully considered », Stephanie Moser, « The magic of the material, receptions of ancient Egypt and their impact », *ibid*, p. 226.
4 Guichard Charlotte, « Image, art, artefact au XVIIIe siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », *Perspective*, n° 1, 2015, 95-112.

durcissent les conditions d'exportation ; la sortie des objets du territoire égyptien doit être autorisée par les autorités. Ce sont ainsi des objets assez similaires, et plutôt de petite taille, que l'on retrouve dans les achats réalisés auprès des antiquaires de cette époque : amulettes en pierre ou « faïence égyptienne », vases, fragments de reliefs peints.

Ces objets, très recherchés pour leur valeur monétaire et historique, ne concourent pas immédiatement au statut *d'œuvres d'art* — et ce statut n'a bien évidemment pas le même sens qu'à notre époque. Quoique fascinants et potentiellement magiques, les artefacts égyptiens ne sont pas appréhendés comme des pièces sacrées et intouchables. Dans leur volonté de créer une continuité artistique avec l'Égypte millénaire, les artistes du XIXe et du XXe siècle entrés en possession d'œuvres égyptiennes n'hésitent pas à les manipuler et à les mettre au service de leur propre création. À cet égard, un premier constat de pratique s'impose : celui de l'intégration des antiques égyptiens dans la création moderne et contemporaine — ou du réemploi. Si l'on s'en tient à la définition de ce geste, emprunté au vocabulaire architectural, il s'agit de réutiliser un même objet, tout en conservant son usage pour lui donner une autre vie. Dans le cas des artefacts égyptiens, leur fonction, cependant, a pu être bouleversée. Utilisés comme des éléments constitutifs d'une œuvre, leur forme et leur aspect visuel sont mis au service d'autres éléments — et par conséquent d'un autre propos. Valorisées par ce nouvel usage, les antiquités sont réintégrées dans un nouveau « cycle d'existence[1] », au sein duquel on peut interroger le caractère de performativité — ou *l'agency* particulière qui caractérise l'art égyptien.

Louis Cartier, bijoutier-joaillier collectionneur

Louis Cartier, célèbre créateur de la maison de joaillerie parisienne, s'est distingué par ses réalisations de bijoux intégrant des antiques, et particulièrement ceux provenant d'Égypte antique. En portant attention à ses créations et au travail de documentation qui les précède, il apparaît que Cartier entretient un rapport aux œuvres nourri de respect, de tentative de compréhension et d'admiration pour cet art. Héritier de la maison de joaillerie familiale, fondée en 1847 par son grand-père, Louis Cartier apprend le métier auprès de son père et répare les bijoux de la maison. Dès 1899, sa renommée lui permet de s'installer au cœur du quartier des joailliers, au 13 rue de la Paix, à Paris : il se spécialise alors, pendant près de 15 ans, dans la revente de bijoux anciens et la création de ses propres parures. C'est également un collectionneur, qui connaît

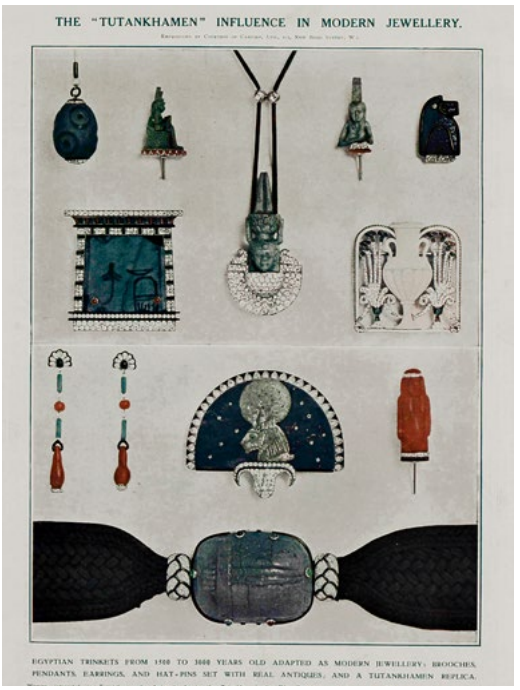
1 Laura Foulquier, « Le passé morcelé : du rebut, du matériau et de l'œuvre d'art », *Interfaces*, n° 43, 2020, p. 35-50.

le marché de l'art et ses antiquaires [1], de même que les mouvements de la mode joaillière. À l'image d'autres grandes maisons, il produit ainsi des œuvres de style égyptien dans les années 1910.

Cependant, à partir de 1913 et au moins jusqu'à la fin des années 1930, Cartier commence à recourir, dans une ampleur qui le distingue de ses confrères, à ce qu'il nomme lui-même des « *apprêts* » — d'authentiques objets antiques montés, intégrés dans ses propres créations, réalisées dans ses ateliers de Paris et de Londres. Dans une publicité de 1924 pour la joaillerie Cartier de Londres, parue dans l'*Illustrated London News*, ses pièces d'orfèvrerie (**fig. 1**) sont désignées comme de « véritables antiquités », « des bijoux égyptiens de 1 500 à 3 000 ans adaptés comme bijoux modernes » [2]. Le style des bijoux est ici même qualifié « [d']influence de Toutânkhamon dans la bijouterie moderne [3] ». Dans ces bijoux, qui rencontrent un franc succès, Cartier utilise surtout des fragments d'amulettes ou de bijoux égyptiens en « faïence égyptienne ».

La faïence dite égyptienne, ou faïence siliceuse, est une technique millénaire [4], qui donne des pièces à la surface vitrifiée grâce à l'efflorescence de la silice lors de la cuisson — rappelons que l'Égypte n'a cessé d'intriguer pour ses connaissances techniques ancestrales qui sont longtemps apparues inatteignables et perdues à tout jamais [5]. D'autre part, cette faïence possède des nuances de bleu variées, obtenues grâce à des pigments métalliques à base de cuivre ou, pour une couleur plus profonde, avec du bleu égyptien, un matériau vitreux synthétique créé par les artisans de l'époque. Louis Cartier apprécie particulièrement les associations de ces couleurs qu'il reproduit dans ses créations : il regroupe ainsi la faïence siliceuse antique avec d'autres gemmes associées à l'imaginaire égyptien. Celles-ci sont parfois identiques à celles présentes en Égypte antique, comme la turquoise du Sinaï, la cornaline d'Inde ou le lapis-lazuli d'Afghanistan. Cependant, il ajoute également d'autres minéraux comme des diamants, de l'onyx, et des émeraudes.

1 En particulier, Kalebdjian Frères et Dikran Kelekian. Voir Jean-Marcel Humbert, *Art déco : Égyptomanie*, Paris, éditions Norma, 2022, p. 92.
2 « Real antiques », « Egyptian trinkets from 1500 to 3000 years old adapted as modern jewellery ».
3 « The "Tutankhamen" influence in modern jewellery ».
4 Ce matériau existe depuis les époques prédynastiques. La pâte contient un colorant, de la poudre de calcaire, de la silice et des sels alcalins.
5 Charles Louis Kiefer, « Les céramiques bleues pharaoniques et leur procédé révolutionnaire d'émaillage », *Industrie céramique*, n° 607, 1968, p. 365-402 ; Annie Caudet, *Faïences, faïences de l'Antiquité, de l'Égypte à l'Iran,* musée du Louvre éditions, 2005.



1. Publicité pour la joaillerie Cartier, Cartier Londres, *Illustrated London News*, 26 janvier 1924.



2. *Description de l'Égypte*, Antiquités, vol. III, pl. 67 « détails de figures », 1812.

l'Égypte dure longtemps

66

regards croisés sur la réception de la civilisation pharaonique



3. Assemblage : nu féminin bras croisés, sans tête, dans une jarre, musée Rodin.



4. Moule en plâtre d'un vase, avec inscription « vase egyptien (sic) » à l'encre, musée Rodin.

Ses créations témoignent à la fois d'une adaptation de son goût aux standards joailliers de son époque et de sa connaissance des coloris égyptiens, en accord avec les savoirs égyptologiques alors disponibles.

En effet, Cartier possède les premiers ouvrages scientifiques pour s'orienter sur l'identification des œuvres. De nombreux bijoux sont tirés d'ouvrages de référence à l'époque tels que la *Description de l'Égypte* (**fig. 2**), la *Grammar of Ornament* (1856) et *L'Art égyptien* (1911) de Jean Capart. Ce dernier est un ouvrage contemporain, déjà étudié et recopié par Charles Jacqueau, le dessinateur principal de Cartier. Son choix se porte souvent sur des scarabées ou des éléments figurant des dieux ou déesses tels que Horus, Bès ou Isis. La production de Cartier s'inscrit dans un style qu'on peut qualifier de « pré-art déco[1] », et résulte en même temps de l'art nouveau, dont l'attention portée à la nature se prête aisément à l'usage de motifs égyptisants. Ses « cahiers d'idées[2] » livrent des modèles précis, comportant le dessin du bijou et les pierres à utiliser, en suite de quoi les membres de son atelier participent à la confection des pièces d'orfèvrerie. Dans ce processus, les croquis peuvent d'abord être précisés par les dessinateurs de la maison. C'est enfin au moment de la phase d'assemblage que sont associés les antiques et les éléments modernes. À titre d'exemple, la broche « divinité sur une fleur de lotus » a fait l'objet d'une commande particulière[3]. Elle représente une tête de divinité féminine en faïence siliceuse, reposant sur une fleur de lotus. L'œuvre a été exécutée à Paris pour Cartier New York. La tête aurait été achetée chez l'antiquaire Kélékian et daterait de la XXVIe dynastie. D'après le dessin d'origine, conservé dans les archives Cartier à New York, l'identité de la divinité devait être incertaine ou mal comprise par Cartier. En effet, dans ses collections, on trouve aussi des objets en faïence représentant le dieu Néfertoum, accompagné de son attribut, un lotus. En consultant la bibliographie qu'il avait réunie au sujet de l'Égypte antique, Cartier aurait vraisemblablement mélangé les iconographies de ces deux dieux. Les recherches sont parfois incertaines et mènent à des identifications erronées de personnages. Aujourd'hui, cette tête féminine est associée à la déesse Isis. Il existe également une figurine de Sekhmet, transformée en broche, datant de 1925[4], dont la pièce archéologique d'origine a été achetée chez Kalebjian[5].

1 Marlène Van de Casteele, « Le pré-art déco en joaillerie », *Le Paris de la modernité, 1905-1925,* Paris musées, 2023, p. 127.
2 Judy Rudoe, *Cartier, 1900-1939,* Somogy éditions d'art, 1997, p. 39.
3 Collection Cartier, inv. CL 161 A27, commande pour Mrs. William Scoville Moore ; Judy Rudoe, *Cartier, 1900-1939,* Somogy éditions d'art, 1997, p. 149, cat. 84 ; Laure Dalon et Laurent Salomé, *Cartier, le style et l'histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 194, cat. 260.
4 Laure Dalon et Laurent Salomé, *Cartier, le style et l'histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 195, cat. 264.
5 Collection Cartier, inv. CL 278A25.

Quoique constituant des bijoux uniques, vendus et portés, certaines œuvres montées par Cartier avec des antiques ont été moulées puis tirées en plâtre. De nombreux exemplaires de ces moulages sont conservés dans les archives parisiennes de la Maison [1], en plus de photographies d'archives. L'œuvre d'art du passé, objet central de ces créations contemporaines, entre ainsi par une porte inhabituelle dans le monde de l'art : objet consommé puis de consommation, son statut d'antique est une clef majeure de sa puissance artistique.

Rodin, un sculpteur inspiré par ses propres antiquités

Inversement, les œuvres égyptiennes peuvent servir de support, de piédestal pour des œuvres originales. Au lieu d'être le centre de la création, elles en sont un moyen de mise en valeur, à l'exemple des assemblages d'Auguste Rodin. Au-delà du sculpteur de renom, Auguste Rodin (1840-1917) était un grand collectionneur d'antiquités [2] : il possédait 1124 objets égyptiens [3]. Dans sa collection, on retrouve des objets similaires à ceux présents dans les créations de Cartier, presque contemporaines. Certains de ces antiques intègrent les « assemblages », qui comptent 42 artefacts [4]. Rodin associe des objets de sa collection d'antiques, souvent des vases [5], à ses propres créations. Il commence cette pratique dans les années 1895 [6] et associe ses antiques avec pour la plupart, des « figures en plâtre préexistantes, issues en majorité du monde de la Porte de l'Enfer [7] ». Ces assemblages sont réalisés avec la technique du « marcottage ». Ce terme, venu de l'horticulture, désigne l'assemblage de fragments avec du plâtre, pour créer de nouvelles œuvres. Rodin aurait appris cette pratique dans les ateliers de l'un de ses maîtres, grand sculpteur du XIXe siècle : Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Mettant à profit l'expérimentation du marcottage comme une véritable technique de création, Rodin inaugure un nouvel art. Cette pratique est originale et « semble-t-il, sans suite chez les artistes modernes et contemporains [8] », comme le rappelle Bénédicte Garnier, responsable de la collection d'antiques du musée Rodin.

1 Les moulages sont réalisés dans les années 1900-1920.
Judy Rudoe, *Cartier, 1900-1939,* Somogy éditions d'art, 1997, p. 46.
2 Bénédicte Garnier, *L'antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2002.
3 Bénédicte Garnier, *Rêve d'Égypte,* Paris, musée Rodin, In Fine éditions d'art, 2022, p. 182.
4 Merci au musée Rodin, à Bénédicte Garnier, chargée de la collection des Antiques ainsi qu'au service de la recherche du musée Rodin. Rapport des restauratrices, Agnès Cascio et Guylaine Mary, 2007.
5 Cela représente 31 assemblages sur un total de 42.
6 Bénédicte Garnier, *L'antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2002, p. 61.
7 Bénédicte Garnier, « Rodin l'Égyptien », *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte, une perspective transnationale et transmédiale,* Voies de la recherche, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, InVisu (CNRS-INHA), 2017, p. 41, https://books.openedition.org/inha/7191.
8 Bénédicte Garnier, *L'antique est ma jeunesse*, musée Rodin, 2002, p. 61.

Les vases utilisés servent de support, d'environnement au répertoire des figures de Rodin, qui aurait pu utiliser des objets contemporains pour réaliser ces assemblages. Cependant, il choisit quatre vases en céramique et en albâtre de sa propre collection. Pour l'une de ces pièces, Rodin associe un vase égyptien, à la forme typique, à une figurine gréco-romaine d'Éros, en terre cuite. Les petits vases en albâtre (calcite) sont des vases à khôl, qui servaient en Égypte à contenir le maquillage des yeux. Protecteur et apotropaïque, le khôl protège à la fois des maladies et du sable de manière directe et symbolique. Qu'en était-il de la connaissance de Rodin à ce sujet ? Prenons l'exemple d'une jarre en terre cuite, avec un buste féminin nu (**fig. 3**). Le haut vase utilisé dans l'assemblage est richement documenté, et le musée Rodin conserve un moule réalisé par l'atelier de l'artiste, présent à Meudon [1]. Sur ce moule est inscrit « vase egyptien (sic) » à l'encre (**fig. 4**). Dans ce cas, l'origine devait être connue, et sa valeur intègre le travail de l'assemblage. Ce vase est impliqué dans le travail de l'artiste à plusieurs étapes de création : il est d'abord collecté en tant qu'œuvre antique puis moulé par son atelier pour en faire une copie et récupérer sa forme ; il est ensuite tiré en plâtre pour créer une nouvelle œuvre. Rodin a une utilisation novatrice des antiques, que cela soit par le traitement du vase ou son intégration dans un nouvel ensemble, où la reproductibilité de l'œuvre joue un rôle essentiel. En effet, certaines de ses œuvres sont moulées, puis des exemplaires en plâtre en sont tirés. Le sculpteur « abandonnait le matériau original pour ne retenir qu'une série de tirages immaculés » [2], résultant en une « assimilation complète à l'œuvre en plâtre du sculpteur » [3].

On peut s'interroger sur l'usage que fait Rodin des pièces antiques dans ses assemblages. Sa pratique est quasiment unique à l'époque et concerne des antiquités de différentes civilisations, prises sur un même niveau, comme dans un même geste, comme des objets archéologiques dignes d'intégrer son travail artistique. Ces œuvres sont fragmentaires dans l'atelier ou bien exposées dans des conditions équivalentes à ses propres œuvres. En employant les antiquités comme matière de sa propre création, l'artiste crée une nouvelle œuvre, dont il est l'auteur. Ses créations acquièrent un nouveau numéro d'inventaire, et bénéficient de son *pedigree*.

Depuis les premiers écrits de Winckelmann, au milieu du XVIIIe siècle, l'Égypte antique fait figure à la fois d'origine et de marge de l'Occident : bien qu'apparaissant comme une référence prouvée pour l'idéal classique hellénistique, l'art égyptien s'en distingue fondamentalement. Au début du XXe siècle,

1 Rodin réside à Meudon dès 1893, et acquiert sa « villa des Brillants » en 1895.
2 Bénédicte Garnier, « Tel un dieu antique », *La passion à l'œuvre, Rodin et Freud collectionneurs,* musée Rodin, 2008, p. 67-91, p. 86.
3 Bénédicte Garnier, *Rêve d'Égypte,* musée Rodin, In Fine éditions d'art, 2022, p. 90.

Bourdelle et Giacometti[1], pour ne citer qu'eux, s'intéressent à l'art égyptien comme une nouvelle source d'inspiration, comme le support d'une réflexion sur la modernité. Quelques décennies plus tôt, Rodin se formait et s'ouvrait déjà à des sources artistiques multiples et divergentes. Il considèrait l'art égyptien comme un art à part entière, dont il était en mesure de s'inspirer, de copier et même d'utiliser les objets produits : pour reprendre les mots de Liliana Marinescu-Nicolajsen, qu'on peut appliquer à l'art égyptien comme à l'art grec, « Rodin tissait ainsi un sentiment de fraternité avec l'artiste-artisan de jadis, une continuité, un dialogue entre l'antique et le moderne[2] ». Les œuvres sont, pour citer à nouveau Bénédicte Garnier, « chargé[es] de l'Antiquité même, comme valeur suprême[3] » — mais d'une Antiquité avec laquelle le dialogue peut s'instaurer d'égal à égal. Sans rechercher une connaissance scientifique complète des œuvres, Rodin les approche avec un regard d'artiste, inspiré par un autre mode de représentation, qui lui permet de justifier son présent par le passé.

On peut se demander, à l'aune de ces deux cas — l'un tenant à la valorisation de l'antique par le contemporain, l'autre à la valorisation du contemporain par l'antique —, quelle connaissance pouvaient posséder les artistes de l'identité égyptienne des objets utilisés et dans quelle mesure ils la mettaient en jeu. On peut avancer, dans un premier temps, que cette identité était connue, autant que le permettaient les savoirs de l'époque, grâce au mode d'acquisition des artefacts, auprès d'antiquaires du réseau parisien. D'autre part, les objets choisis possédaient des formes caractéristiques de l'imaginaire égyptien : nous avons cité les amulettes et les vases à khôl. Ce sont en même temps l'antique et l'Égypte ancienne que les créateurs intègrent dans leurs œuvres et présentent même comme un argument de consommation. Cartier conserve la part ornementale des antiquités, qu'il enrichit avec ses propres matériaux et motifs contemporains. Au contraire, Rodin s'intéresse à des objets qui ne sont pas aussi facilement identifiables comme égyptiens. Il réalise plutôt un travail formel, appuyé sur leur matérialité. En véritable égyptophile, il s'intéresse à l'Égypte pour ce qu'il en voit, et pour ce qu'elle lui donne.

Matière retravaillée : les cercueils peints

Si l'intégration de la matière antique dans les œuvres contemporaines laisse relativement intacts les objets égyptiens, ou du moins ne contrevient pas à leur forme d'origine, certaines pratiques de réception matérielle en Occident sont

1 Exposition « Giacometti et l'Égypte antique », 21 juin-10 octobre 2021, Institut Giacometti.
2 Liliana Marinescu-Nicolajsen, *Rodin, la passion de l'antique,* CTHS, 2018, p. 138.
3 Bénédicte Garnier, « Rodin l'Égyptien », in *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte, une perspective transnationale et transmédiale,* Voies de la recherche, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, InVisu (CNRS-INHA), 2017, p. 41, https://books.openedition.org/inha/7191.

plus lourdes de conséquences. C'est le cas, paradoxalement, des restaurations menées sur les objets antiques. Au XIXe siècle, de nombreuses et amples opérations de restauration ont été menées sur les objets, lors de la constitution des grandes collections égyptiennes européennes : parmi ces restaurations, celles des cercueils égyptiens ont particulièrement retenu l'attention des historiens et des historiens d'art. Sur le plan technique, les interventions modernes appliquées aux cercueils anciens ont fait l'objet de plusieurs études [1] ; il est néanmoins tout aussi important d'interroger les motivations de tels gestes.

La momification est un aspect original et emblématique de la culture antique égyptienne. Elle est commentée par les auteurs classiques grecs, à l'instar d'Hérodote qui en détaille les pratiques [2]. Le défunt est accompagné vers l'au-delà par différents types d'objets du domaine funéraire. Au premier rang de ceux-ci, les cercueils sont l'écrin du corps préservé du défunt, la momie. Ils sont généralement en bois ou en métal, contrairement aux sarcophages, en pierre. Au début de l'histoire égyptienne, ils sont de forme rectangulaire puis, à partir du Moyen Empire (autour de 2 000 av. J.-C.), ils peuvent être anthropomorphes et constituer visuellement l'image du défunt à partir de la XIIe dynastie. Les cercueils égyptiens sont décorés, la plupart du temps, par des éléments peints sur la surface en bois. Le corps est couvert de scènes funéraires qui doivent guider le défunt vers le monde des morts et des formules hiéroglyphiques reprennent les textes funéraires classiques que sont, par excellence, le « Livre pour sortir au Jour », appelé communément *Livre des morts*. À partir du Nouvel Empire, les scènes figurées se multiplient et atteignent un développement significatif à la Troisième Période intermédiaire, aux environs de 1000 av. J.-C. : le décor recouvre alors entièrement le couvercle et la cuve du cercueil.

Comme les autres artefacts égyptiens, les cercueils, caractéristiques de cette civilisation, circulent sur le marché, sont collectionnés, et considérés comme des objets d'art. Ils sont parfois séparés de leur contenu et ainsi détachés de leur fonction originelle. En effet, en intégrant ce marché, les cercueils égyptiens s'inscrivent dans une logique de consommation ; or, leur intérêt est d'abord visuel. L'aspect extérieur des cercueils, fait d'une boîte en bois décorée, garantit leur caractère magique, mystérieux, lié au monde souterrain. De cette promesse de mystère naît un argument de vente, qui conduit certains marchands

1 Céline Talon, Stéphane Fetler, « Une polychromie égyptisante du XIXe siècle sur des cercueils égyptiens antiques : étude de cas et problématiques de restauration », *CeROArt*, n° 2, 2008. URL : http://journals.openedition.org/ceroart/575 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ceroart.575 ; Notamment étudié par le Vatican Coffin Project (VCP), projet de recherche international mené par les Musées du Vatican, en collaboration avec le musée du Louvre, C2RMF et Xylodata à Paris.

2 Hérodote, *L'Enquête*, livre II, trad. Andrée Barguet, Paris, Folio classique, p. 202-204.

à entreprendre des modifications à même la matière peinte. On cherche à retrouver cette « esthétique », coûte que coûte, au XIXe siècle, pour répondre aux attentes suscitées par les cercueils dans l'imaginaire collectif. Certaines parties sont ainsi repeintes pour rétablir les éléments disparus ; on parle de « surpeints » lorsque la peinture recouvre la couche picturale inférieure.

Outre l'enjeu du mystère, on peut rappeler qu'entreprendre une « restauration » fait advenir l'idée même d'œuvre d'art [1]. Dans le vocabulaire muséal, ces pratiques du XIXe siècle sont aujourd'hui désignées comme des « restaurations antérieures ». La notion de restauration apparaît en Occident sous sa forme actuelle au XVIIIe siècle, comme acte historique posé sur l'objet [2]. Le concept est enrichi par la suite de conditions éthiques et techniques [3] : aujourd'hui, on doit, par exemple, pouvoir distinguer d'éventuelles restaurations ou ajouts sur l'œuvre originale. Les restaurations du XIXe siècle visaient l'amélioration esthétique de l'œuvre mais celle-ci s'accordait à d'autres critères que le rétablissement d'un état original. En fonction de la valeur symbolique de l'œuvre, signalée par la présence d'un répertoire formel et coloré identifiable, sa valeur monétaire sur le marché était susceptible d'augmenter. Ces pratiques de restauration intègrent donc une part de création, hors du cadre scientifique exigé par l'histoire de l'art et l'archéologie : les motifs ajoutés par le technicien y sont par exemple des interprétations de ceux présents sur l'objet, enrichis par des interprétations contemporaines.

L'exemple le plus célèbre de ces pratiques est celui de la collection de Giovanni Anastasi. Plusieurs cercueils auraient été restaurés avant la vente de la collection en 1857 à Paris, certains d'entre eux sont aujourd'hui conservés au musée Curtius [4] à Liège et aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

1 « Ce qui distingue la restauration de toute réparation ou remise en état, c'est qu'elle s'adresse à une œuvre d'art. », Paul Philippot, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art*, n° 32, 1995, p. 3-9.

2 Paul Philippot, *op. cit.*, p. 3-9.

3 Selon l'Icom-Cc, 2008, la restauration se définit comme « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux. Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien. » Circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'État et territoriale) et autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L.442-448 du Code du patrimoine.

4 Je remercie sincèrement M. Schutz pour avoir fourni la documentation concernant le cercueil d'Isistamen.

On a retrouvé sur ceux-ci des repeints et surpeints [1], qui mêlent reconstitutions et motifs fantaisistes. L'ensemble d'Isistamen est le plus restauré de ce lot (fig. 5). Daté de la Troisième Période intermédiaire (1069-1664 av. J.-C.), il comprend un cercueil intérieur et un cartonnage, contenant une momie [2].

Ses supports et décors ont été étudiés pour l'exposition « La Caravane du Caire » [3] et restaurés [4] à cette occasion. La disposition générale du cercueil a été conservée, selon l'apparence d'origine. Le cartonnage, quant à lui, a été intégralement repeint. L'organisation des décors et l'emplacement de certains hiéroglyphes ne suivent pas une organisation harmonique de l'image, comme l'aurait fait un Égyptien. La symétrie n'est pas respectée, comme avec les signes *chen* sur l'avant du cartonnage. Le signe de l'avant-dernier registre en bas est disposé en diagonale, inversé et désaxé. Cela n'est pas envisageable pour les Égyptiens car cela ne respecterait pas la Maât, l'équilibre du monde égyptien. Il s'agit d'ajouts inscrits au XIXe siècle. Ce sont des copies d'autres cercueils comme celui d'Ousirmès [5], de la même collection. Certains textes sont inventés et reprennent des hiéroglyphes liés à l'imaginaire collectif concernant l'Égypte ou des signes présents dans des ouvrages contemporains.

On retrouve à de nombreuses reprises le signe *ânkh,* de la vie. La forme est légèrement modifiée puisque la barre verticale est plus courte. Les hiéroglyphes égyptiens d'animaux sont traditionnellement extrêmement précis et permettent de distinguer les espèces. Pourtant, le dessin des oiseaux présents est assez incertain et créé une confusion. Ce qui n'était pas visible a été inventé, de façon à faire illusion. Certains personnages sont historiquement justes mais possèdent également des aspects fictifs. Par exemple, sur l'avant du cartonnage, les sœurs Isis et Nephthys sont représentées face à face. Le hiéroglyphe sur la tête d'Isis a été mal interprété car il reprend celui de sa sœur. Les couleurs employées sont franches, appliquées en aplats, ce qui caractérise la restauration du XIXe siècle. En dehors de ces restaurations à finalité commerciale, certains repeints et surpeints semblent servir des pratiques magiques.

1 Estimé à « 15 à 40 % selon les objets », Céline Talon, Stéphane Fetler, « Une polychromie égyptisante du XIXe siècle sur des cercueils égyptiens antiques : étude de cas et problématiques de restauration », *CeROArt*, n° 2, 2008. URL : http://journals.openedition.org/ceroart/575 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ceroart.575.
2 Cartonnage, inv. Eg.83C ; cercueil intérieur, inv. Eg.83B, musée Curtius.
3 Exposition « La Caravane du Caire », 15 septembre-24 décembre 2006, musée de l'art wallon ; voir le catalogue : Eugène Warmembol, *La Caravane du Caire*, Bruxelles, Versant Sud, La Renaissance du Livre, 2006, p. 218.
4 Restauration exécutée en partie par Céline Talon, que je remercie pour nos échanges.
5 Cercueil d'Ousirmès, inv. Eg.83A, musée Curtius.



5 a. Cercueil d'Isiśtamen, musée Curtius de Liège.



5 b. Détail du cartonnage du cercueil d'Isiśtamen, musée Curtius de Liège.



6. Vue des flancs du cercueil E 27461 du musée du Louvre.



7. Tubes de « brun de momie », Charles Roberson and Co, (Londres), Harvard Art Museums.

Un autre cercueil du musée du Louvre[1] a quant à lui été presque intégralement surpeint de motifs imitant des hiéroglyphes (fig. 6). En réalité, ce sont des signes alchimiques, mêlés à des hiéroglyphes fantasmés, qui intègrent la pratique ésotérique liée à l'Égypte. Ce cercueil a été utilisé pendant quelques années dans le cabinet d'une voyante[2] avant d'être donné au musée en 1991.

Cela pose la question du statut de ce geste en regard du statut de l'œuvre antique. Comment désigner cette pratique ? Est-ce une nouvelle phase artistique à prendre en compte dans l'histoire de l'objet comme une marque de l'égyptomanie ou de l'histoire de la restauration ? Ou bien s'agit-il seulement d'une falsification de l'œuvre antique ? Certains historiens de l'art jugent que ces œuvres devraient être considérées comme des faux[3] : cependant, cela reviendrait à passer sous silence une part de leur histoire. Dans la perspective d'une réflexion déontologique sur la restauration s'impose le choix de conserver ces traces sur les œuvres ou de revenir à un état originel de l'œuvre. Pour l'ensemble d'Isistamen, le choix a été fait de conserver les restaurations antérieures comme un « témoin documentaire intéressant[4] ». Ces phases témoins de la vie de l'œuvre font partie de son histoire, dans la mesure où elles ont été inscrites à même sa matière.

Dans le cas de la restauration des cercueils peints au XIXe siècle, le cercueil, privé du défunt pour lequel il a été conçu, devient un objet d'art, collectionné ou exposé. Son aspect et son iconographie en sont les attraits principaux et se substituent à la symbolique assumée par sa fonction funéraire originelle. Plus l'apparence de l'objet correspond à l'imaginaire collectif de l'Égypte antique, plus sa valeur symbolique, magique est renforcée — et, par conséquent, plus sa valeur commerciale augmente. L'objet, considéré comme authentique, transmet une force invisible au consommateur ou au visiteur.

1 Inv. 27461, musée du Louvre ; Juliette Tanré, *Entre égyptologie et égyptomanie : étude historique des restaurations de cercueils égyptiens en bois polychromés au XIXe et au début du XXe siècle,* mémoire de l'École du Louvre, 2009 ; merci à Caroline Thomas, conservatrice au musée du Louvre, pour nos échanges.

2 Andrzej Niwinski, Patricia Rigault-Déon, *Les cercueils égyptiens de la XXIe au début de la XXIIe dynastie,* Paris, éditions Khéops, Louvre éditions, 2024, p. 578.

3 Jean-Jacques Fiechter, *Faux et faussaires en art égyptien*, Monumenta Aegyptica XI, 2005, p. 8. ; La troisième catégorie de faux est considérée comme des « objets anciens, largement restaurés ou embellis pour en augmenter la valeur marchande [...] Les pièces anciennes regravées ou repeintes entrent dans cette catégorie. »

4 Céline Talon, Stéphane Fetler, « Une polychromie égyptisante du XIXe siècle sur des cercueils égyptiens antiques : étude de cas et problématiques de restauration », *CeROArt*, n° 2, 2008. URL : http://journals.openedition.org/ceroart/575 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ceroart.575.

Matière transformée : le brun de momie, un pigment d'Égypte

Bien que l'objet égyptien conserve, depuis l'Antiquité, une valeur symbolique transmise et réappropriée par chaque époque, la valeur accordée à la matérialité du patrimoine a bien évidemment connu des fluctuations. Son caractère authentique et intégral n'est apparu singulièrement qu'avec la création des musées et des collections égyptologiques. La matière égyptienne a pu ainsi être réduite à son état physique le plus pur, dans le cas célèbre du « brun de momie ».

Le terme *mumia*, utilisé pour désigner des matières bitumeuses à partir du XIIIe siècle [1], désigne par métonymie, à partir du XVIe siècle, les momies égyptiennes, dont le processus de fabrication implique le recours à ce type de matières. À ce double emploi lexical répond une utilisation par les Européens de la Renaissance du corps des momies comme matière première, broyée pour des usages multiples [2], pharmaceutiques et artistiques. D'un côté, la momie organique (par opposition à la momie naturelle, qui désigne le bitume) est employée pour des raisons thérapeutiques : en consommant ce corps figé dans le temps, on croit s'assurer une survie éternelle. De l'autre, les corps défunts des anciens Égyptiens, broyés en « brun de momie », disparaissent visuellement et se diffusent dans une nouvelle création peinte.

Nous nous intéresserons particulièrement à ce second usage de la momie, comme matière artistique. Appelé « brun momie », « brun de momie », *mummy brown*, *mummy paint* ou encore *caput mortuum* (littéralement « tête morte »), le brun de momie est un pigment employé majoritairement au XIXe siècle, en Europe — mais il existerait dès le XVIe siècle. Il devait être constitué de momie broyée en poudre, accompagnée de poix et de myrrhe ou simplement de vernis ou d'une huile [3]. Le brun de momie permettait des dégradés subtils de brun, pour peindre des poils et cheveux ou encore des nuances pour les carnations ; il est plutôt utilisé pour réaliser des glacis. Son usage attesté reste toutefois difficile voire impossible à déterminer sur des œuvres.

Revenons sur l'origine que l'on a pu attribuer à ce pigment. Si, dès l'Antiquité, les tombes égyptiennes sont pillées, l'attrait pour la civilisation antique égyptienne intègre, au XVIe siècle, les cabinets de curiosité avec la recherche d'objets et de restes humains. Les momies étaient récoltées dans les nécropoles égyptiennes, au Caire ou à Alexandrie et exportées en Europe. À cette époque, il n'y a pas de législation sur le transport des antiquités égyptiennes [4].

1 Anne Godfraind-De Becker, « Utilisations des momies de l'antiquité à l'aube du XXe siècle », *Revue des Questions Scientifiques*, n° 181, 2010, p. 306-340, p. 307.
2 *Idem*, p. 316.
3 *Idem*, p. 333.
4 Philip McCouat, « The life and death of Mummy Brown », *Journal of Art in Society*, 2019.

Ce commerce de la mort est lucratif et la demande est croissante. En outre, les momies vendues ne sont pas forcément toutes humaines mais aussi animales. Certaines sont même de fausses momies, fabriquées par les marchands, notamment avec des ossements plus récents ou seulement des textiles. Les momies sont objectivées par le processus de mise en vente et par la place qui leur est accordée sur le marché de l'art, avant même d'être réduites à de la poudre. Cette vente et cet abus du corps de défunts ont été expliqués par certains chercheurs comme un « paradigme du colonialisme européen[1] » — et poussent à l'extrême les réflexions qui accompagnent aujourd'hui l'exposition de restes humains dans les musées. Le brun de momie contenait alors divers matériaux mais la présence de véritables momies égyptiennes reste de l'ordre de l'hypothèse. C'est en tout cas l'argument qui est donné pour la vente de ce pigment, dans laquelle certains marchands se sont spécialisés. Une célèbre boutique de couleurs parisienne prend ainsi le nom ainsi le nom d'« À la momie » en 1712[2].

La vente de ce pigment est attestée jusqu'au début du XXe siècle, avant de chuter progressivement jusqu'à sa disparition[3]. Le *London Illustrated Mail* du 17 octobre 1903[4] fait découvrir la fabrication du brun de momie avec un article intitulé « Pictures painted with mummies ». Le brun de momie y est désigné comme étant « la peinture la plus fine du monde[5] », et le titre met en avant l'utilisation « de corps préservés il y a 2 000 à 3 000 ans », « lorsque l'art de l'embaumement fut porté à son plus haut degré d'excellence[6] ». Deux aspects majeurs sont soulignés concernant ce pigment : d'abord, le fait qu'il soit très résistant au temps, « quasiment permanent[7] » — la peinture ne « sèche pas et ne se fissure jamais » — ensuite, sa qualité plastique, puisqu'il serait « très riche en couleur[8] » et permettrait des « couches minces qui sont extrêmement belles et agréables ». L'article explique que « la chaleur, combinée au grand âge du bitume, de 2 000 à 3 000 ans, a produit une substance qui est indubitablement de loin supérieure à un article moderne

1 Sally Woodcock, « *Body colour: the misuse of mummy* », *The Conservator*, n° 20, 1996, p. 87-94.
2 La boutique « À la momie, Couleurs, Drogueries, teintures et produits chimiques » était située au 242 rue Saint-Denis, à Paris. Une photographie du lieu, par Christian Délu dans les années 1950-1970, est conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (cote : 4-ENA-00019-00601).
3 La vente aurait pris fin en 1964, cf. Philip McCouat, « The life and death of Mummy Brown », *Journal of Art in Society*, 2019.
4 Archives Roberson, Fitzwilliam museum. Je remercie sincèrement Mme Woodcock pour son aide et nos échanges à propos des archives.
5 « the finest paint in the world ».
6 « when the art of embalming was carried to its highest pitch of excellence ».
7 « it is practically permanent ».
8 « as well as being very rich in colour ».

du commerce[1] ». Cet article jouerait en la faveur d'une utilisation de l'intégralité de la momie, os et chairs, pour réaliser le pigment. Il est mentionné que le pigment « est utilisé par la plupart des peintres de l'Académie royale pour sa permanence[2] ». La boutique *Roberson and CO*, basée à Londres, vendait également ce pigment : un tube acheté en 1915 à Londres est aujourd'hui conservé à Harvard[3] (**fig. 7**). Le brun de momie est mentionné dans leurs archives des années 1841-1843 à 1926-1933[4]. Elles contiennent les livres de registre des clients les plus fréquents. James Jebusa Shannon est un peintre de portraits de la cour anglaise, au service parfois de la reine Victoria elle-même[5] (**fig. 8**). Il avait un compte chez Roberson et faisait partie des 43 clients les plus importants mentionnés dans un registre, détaillant les couleurs qu'ils achetaient. Il aurait acheté du brun de momie en 1902[6]. Étant spécialisé dans les portraits, il devait l'utiliser pour réaliser les carnations et cheveux.

L'usage de momies semble avoir suscité des critiques dès le début de son emploi. Le médecin Ambroise Paré prenait position contre cet usage dès le XVIe siècle[7]. En peinture, il en va de même. Une anecdote transmise dans les mémoires du peintre Edward Burne-Jones (1833-1898) indique que les peintres utilisant ce pigment n'avaient pas tous la même connaissance de la composition ou de « l'identité » de la matière. Burne-Jones avait un compte dans la boutique Roberson. Sa fille raconte qu'en 1881, lors d'une visite de son ami, le peintre Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), on a assisté au « jour des funérailles d'un tube de peinture de momie »[8]. Alma-Tadema explique avoir été invité chez son marchand de couleur pour voir une momie avant qu'elle ne soit transformée en peinture.

1 « This heat, combined with the great age of the bitumen, 2500 to 3000 years, has produced a substance which is undoubtedly far superior to the modern article of commerce. »
2 « Indeed, it is used by most of the Royal Academy painters on account of its permanency. »
3 https://harvardartmuseums.org/collections/object/324206 ; Sally Woodcock, *Mummy Brown: A Modern Pigment's Problematic Past,* https://harvardartmuseums.org/tour/770/slide/12414 ; R. Leopoldina Torres, *A pigment from the depths*, Harvard Art Museum, 2013, https://harvardartmuseums.org/article/a-pigment-from-the-depths.
4 Archives Roberson, Fitzwilliam museum ; Sally Woodcock, « *Body colour: the misuse of mummy* », *The Conservator*, n° 20, 1996, p. 87-94.
5 Sally Woodcock, *Mummy brown pigment,* conférence en ligne, Harvard Art Museum, 2023, Mummy Brown: A Modern Pigment's Problematic Past—Conversations around Funerary Portraits (youtube.com).
6 Sally Woodcock, « *Body colour: the misuse of mummy* », *The Conservator*, n° 20, 1996, p. 87-94, Archives Roberson, Fitzwilliam museum, HKI Ms. 795-1993 ; Archives Roberson, Fitzwilliam museum, HKI Ms. 313-1993, p. 248.
7 Th. Cotes and R. Young (éd.), *The Workes of that Famous Chirurgion Ambroise Parey*, 1634, p. 448. Voir Camille Perez, « La momie détruite », in *Quatre momies et demie*, catalogue de l'exposition de Roanne, Paris, Somogy 2015, p. 65-72.
8 Georgiana Burne-Jones. *Memorials of Edward Burne-Jones, vol. 2 : 1868-1898*, Londres, Macmillan, 1904.

8. James Jebusa Shannon, *Miss Horatia Stopford*, 1880 : une œuvre pouvant comporter du brun de momie, Royal Collection Trust.



Contrairement à Alma-Tadema, Burne-Jones ignorait la présence de matières organiques humaines. Cette prise de conscience soudaine, qui suscite son indignation, renvoie le peintre à l'origine du pigment qu'il utilise — et décide de ne plus employer : privilégiant le principe éthique sur la facilité des moyens artistiques, il décide d'honorer la dignité humaine de l'individu, ou des individus, que contient ce tube, en leur offrant une inhumation « décente ». Le peintre a probablement utilisé ce pigment sur des œuvres de peinture à huile réalisées avant 1881, date de l'organisation du dit enterrement. Son ami, Alma-Tadema, réalise des peintures qui s'inscrivent dans la veine de l'égyptomanie, notamment son tableau *La veuve égyptienne*, peint en 1872 (**fig. 9**). La momie représentée sur l'œuvre aurait pu être peinte avec le pigment qui l'aurait contenu. Objectivée et transformée, la momie, corps d'une personne momifiée, est détournée non seulement de sa fonction mais de sa nature d'être humain. Cela ne répond pas aux principes actuels de respect de la dignité humaine dans la mort, intégrés au monde patrimonial et muséal [1].

Si la momie constituait vraisemblablement la matière première du brun de momie, certains pigments étaient composés du bitume, son homonyme. Le choix de la momie, plutôt que du simple bitume, est guidé par son caractère de conservation exceptionnelle. Grâce à la technique de la momification, les momies agissent comme une réponse au « *memento mori* ». La mort touche tout le monde mais les momies paraissent conserver un semblant de vie, contrer les lois de la nature. En traduisant cette idée dans un pigment, les fabricants de couleurs promettaient un rempart contre la mort comme disparition, et contre les angoisses de notre propre condition sur terre. La matière égyptienne peut disparaître visuellement, tout en conservant son nom, son identité. La momie, dans ce cas, n'est plus le corps d'un défunt égyptien : elle est utilisée comme un fragment, comme une relique de l'Égypte. Comme l'explique Krzysztof Pomian, elle a perdu le lien direct avec la personne à laquelle elle appartenait mais on lui accorde une valeur nouvelle, qui serait la capacité de traverser le temps en excellent état [2]. Le brun de momie, transformé en matière, est toujours lié et associé à l'Égypte — et la symbolique a pris le dessus sur la forme.

1 Laure Cadot, « Les restes humains : une gageure pour les musées ? », *La lettre de l'Ocim*, n° 109, 2007, p. 4-14 ; article 16.1.1 du Code civil : « Le respect du corps humain ne cesse pas avec la mort. Les restes des personnes décédées [...] doivent être traités avec respect, dignité et décence ».

2 Krzystof Pomian, *Relics, Collections, and Memory*, n° 119, Acta Poloniae Historica, 2019, p. 7-26.

Le brun de momie est sans doute l'exemple le plus extrême de détournement du matériau égyptien. La momie utilisée pour réaliser le pigment n'a plus aucun lien avec son usage originel. Le premier argument de consommation de ce pigment est celui de la qualité technique, or sa principale caractéristique est qu'il contient du bitume, de la même manière que d'autres couleurs, mais ne possède pas du tout la même aura. C'est donc la présence de la momie qui lui accorde ce statut particulier. Elle offre son caractère permanent, qui résiste au temps. Le pigment est alors associé à une charge magique, au-delà du matériel. L'utilisation de la momie en fait une matière effective, performative, à la manière des Égyptiens.

Les artistes européens se sont nourris des matières égyptiennes, autant par leur qualité matérielle que par les idées convoquées par ces mêmes matières. Jean-Marcel Humbert donne dans sa définition de l'égyptomanie les conditions suivantes : les œuvres doivent être « sans rapport avec leur utilisation et leur raison d'être à l'origine [1] ». Qu'en est-il lorsque les matériaux et les objets sont directement intégrés dans des créations ? Ces nouvelles créations ne servent pas le même but que la fonction d'origine des œuvres. Généralement, les antiquités égyptiennes proviennent du domaine funéraire : les objets ne sont pas faits pour être vus mais pour accompagner le défunt dans l'au-delà et agir pour sa survie dans le monde des morts. Elles sont créées dans un contexte différent, une autre époque, avec des croyances différentes. Cet autre monde occidental cherche cependant à s'inscrire dans un passé fantasmé, en gardant un lien avec l'aspect et la fonction originelle des objets : amulettes comme bijoux, vases comme contenant, aspect funéraire du cercueil. Pour l'égyptomanie, ces objets sont des sémiophores [2]. Ils ont perdu leur valeur d'usage mais dévoilent pleinement leur signification dans cet état. Ce ne sont plus des choses utiles mais des choses signifiantes, avec une charge magique.

Les artistes occidentaux ont utilisé des pierres égyptiennes, colorées et variées, nourrissant un imaginaire égyptomane. Certaines pièces intègrent des nouvelles œuvres d'art et ne s'en distinguent pas. Elles ne sont pas mises en avant mais sont intégrées comme un support, une source de création. Les pièces sont choisies comme des œuvres, dignes d'intégrer une pratique artistique. Dans cette logique, leur aspect esthétique prime et s'inscrit pleinement dans les pratiques de l'égyptomanie reprenant des images, des couleurs au sein des bijoux, des cercueils. Mais cet aspect esthétique, associé aux matériaux présents, trésors du passé, est lié à des symboliques et croyances.

1 Jean-Marcel Humbert, *Égyptomania : l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930,* Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 44.
2 Krzystof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux,* Paris, Gallimard, 1987.

La seule véritable exception ici est l'usage du brun de momie, qui se détache totalement du contexte et de la matérialité originelle pour ne garder qu'une charge magique. L'utilisation des momies, pour un usage détourné, ne répond absolument pas à un aspect esthétique, mais purement à la symbolique d'une matière à laquelle on confère des vertus d'éternité.

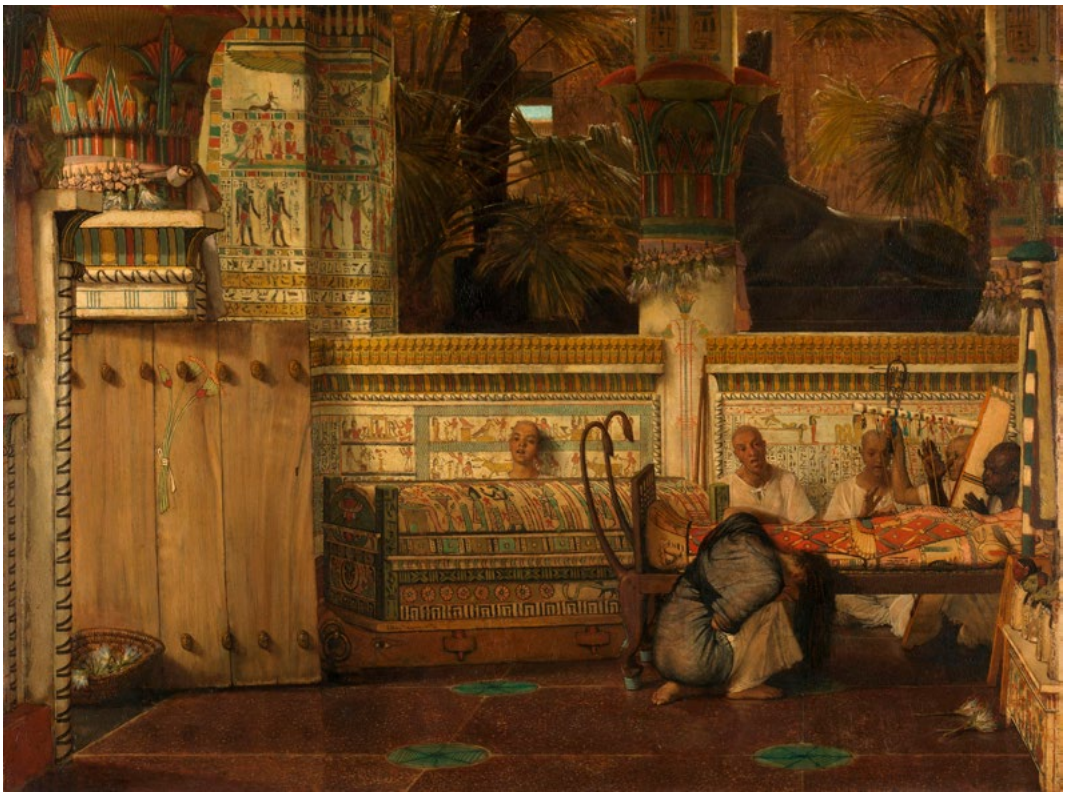
Ces objets, au matériau égyptien, sont animés par les pensées qu'ils attirent. En somme, « nous rendons les objets vivants[1] », en ravivant ou en resémantisant leurs fonctions et usages magiques, liés aux rites funéraires. Par exemple, les amulettes étaient des bijoux protecteurs — et sans doute cette notion de protection constitue-t-elle toujours un argument de vente des bijoux égyptisants, mélangés par ésotérisme à d'autres croyances. Les sources contemporaines qui utilisent le matériau égyptien ne citent pas directement la valeur magique attribuée à la matière, mais celle-ci semble toujours y être associée La magie accordée aux objets égyptiens est si puissante que la matière peut être utilisé pour ce seul usage, même en réduisant la matière à sa dimension la plus sensible, avec le brun de momie. L'idée magique de la matière qui traverse le temps lui confère des qualités plastiques.

Le rapport matériel nous indique finalement un lien à l'histoire et au temps. Les matériaux provenant d'Égypte antique, sont perçus comme appartenant à un autre temps, inaccessible, rêvé et envié — et les artistes vont vers ces objets en ayant connaissance de cette charge temporelle. En ce qui concerne l'Égypte, ils ont également conscience d'une charge symbolique et magique. Mises en valeur par la pratique contemporaine pour faire resplendir le passé, les œuvres sont déconnectées de leur environnement d'origine — et, par-là même, adviennent au statut d'œuvre de l'art. Les artistes, égyptiens et contemporains, cohabitent dans la création, et le marqueur temporel s'efface. Au contraire, les artistes-restaurateurs prennent en charge ce passé et cherchent à s'y mêler, à s'y intégrer. Dans une dialectique du temps présent avec l'objet, les actes qui y sont apposés grossissent, déforment et vont jusqu'à broyer sa matière — et la particularité de la pensée égyptienne qui a conduit à sa création. Dans cette nouvelle histoire mémorielle, on doit prendre en compte la complexité de la trajectoire intellectuelle d'un goût et d'une histoire de l'art de l'Occident, qui oscille entre la fascination et l'exploitation, entre la rigueur scientifique et la liberté artistique.

Aujourd'hui, il existe de nouveaux rapports à la matière égyptienne antique. La conception patrimoniale des objets égyptiens prévaut dans le monde des musées : on conserve les objets, on les restaure selon une déontologie professionnelle. Toutefois, le statut de la matière égyptienne

1 David Fontjin, « Ancient Egypt: Do Things Matter ? », *in* Miguel John Versluys (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style and Agency,* Berlin, De Gruyter, 2020, p. 212-224.

reste différent dans le cadre de la création contemporaine. Certains artistes acquièrent toujours des pièces égyptiennes par le marché de l'art pour les intégrer dans leur propre création[1], proposant de repenser notre rapport à l'antique et au sacré de l'œuvre d'art ■



9. Lawrence Alma-Tadema, *The Egyptian Widow* (1872), huile sur toile, Rijksmuseum.

1 Arnaud Quertinmont, « Des joyaux antiques et modernes », *in* Arnaud Quertinmont (dir.), *Égypte, éternelle passion*, catalogue d'exposition du musée royal de Mariemont, Morlanwelz, septembre 2022, p. 141.

2 Entre science et fantasme : le tournant contemporain

Gabrielle Charrak

Dès le début du XIXe siècle, l'expédition de Bonaparte et les découvertes de Champollion, diffusées avec ampleur par la presse et dans les cercles savants, nourrissent les arts et la littérature qu'animent les mouvements orientalistes. Si les esthétiques égyptisantes ont déjà fait l'objet de plusieurs études et expositions, nous avons choisi, en prenant le contrepied de ce constat historique, de montrer que le XIXe siècle est aussi le théâtre d'une transformation de la *pensée* de l'Égypte en Europe, nourrie par une évolution du regard porté sur les œuvres antiques. L'émancipation du texte — et en particulier du corpus hellénistique et latin — permise par le développement de l'archéologie constitue un paradigme qui, s'il n'apparaît pas avant le XIXe siècle, dépasse la sphère strictement égyptologique. Cet élan entraîne une remise en question, pour l'ensemble des humanités, de la suprématie de la philologie classique et autorise une nouvelle considération des œuvres comme *images*.

« L'Égypte, la Grèce et les Lumières »

Pour reprendre les mots de Pascal Griener, l'art égyptien connaît une « configuration[1] » spécifiquement moderne à la fin du XVIIIe siècle, qui marque intellectuellement les modalités de sa réception au XIXe siècle. Les regards, les mots et les gestes que le XIXe siècle pose sur l'Égypte doivent être éclairés par la particularité de l'époque moderne qui le précède. En particulier, on doit faire état des bases sur lesquelles se noue l'imbrication de l'histoire dans une histoire de *l'esprit*, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Si « l'histoire universelle » n'est pas une invention des Lumières, le cas égyptien permet de rendre compte des différents champs relativement neufs appelés par la question : surtout, l'histoire des religions, l'histoire de l'art et la linguistique. Depuis le corpus grec classique, l'Égypte pharaonique a été régulièrement convoquée comme *l'origine* privilégiée de la Grèce — le terme d'origine comprend ici à la fois l'idée d'une primauté chronologique et celle d'une influence. Or, si l'ancienneté de l'Égypte ne fait pas sérieusement question, son statut d'autorité est, quant à lui, profondément débattu.

À travers les critiques formelles des Lumières vis-à-vis de l'art égyptien, dont la plus connue est celle de Winckelmann dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764), s'esquisse en réalité une dispute quant aux origines de la Grèce — et, par conséquent, de la pensée

1 Voir Pascal Griener, « The Fascination for Egypt during the Eighteenth Century. History of a "Configuration" », *in* Miguel John Versluys (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style and Agency,* Berlin, De Gruyter, 2020, p. 53-68.

occidentale. En somme, pour comprendre ce qui se joue dans la démarche winckelmanienne, dont la conclusion est que « l'histoire de l'art égyptien est, comme leur pays lui-même, une sorte de grande plaine déserte que l'on peut embrasser du regard du haut de deux ou trois grandes tours [1] », il faut avoir en tête plusieurs éléments qui engagent, à nouveau, différentes temporalités. Winckelmann s'inscrit d'abord en apparent héritier d'une tradition historico-philosophique, suivant laquelle l'Égypte pharaonique aurait toujours conservé les mêmes lois artistiques : nous y avons déjà fait référence avec Platon [2]. Pourtant, la valeur testimoniale de cette même tradition hellénistique, prompte quant à elle à reconnaître l'importance de l'Égypte pour la Grèce, n'est pas entièrement reconnue sur ce point. [3]. En outre, il faut compter avec le niveau de détail, d'analyse des œuvres elles-mêmes que Winckelmann entreprend de déployer dans son ouvrage. Si l'on cherche du côté de ce que Winckelmann a pu voir, il faut se tourner vers Rome, ses obélisques et les statues égyptiennes de ses villas. Selon ses propres mots, le changement le plus visible opéré dans l'art égyptien se serait produit avec le tournant de l'époque ptolémaïque, tout en demeurant encore proche de ce qu'il qualifie de style « le plus ancien [4] » de l'art égyptien : en d'autres termes, ici, c'est la Grèce qui aurait influencé l'Égypte — et non l'inverse.

À l'arrière-plan de cette perception historicisée, on trouve enfin le besoin politique. Encore illisible, l'œuvre égyptienne et, par projection, ce qui est connu de la civilisation pharaonique sont en effet le support, comme nous l'avons déjà montré, du discours contemporain. En l'occurrence, en transformant en critique l'argument platonicien d'une absence d'évolution interne à cet art, Winckelmann condamne en fait l'absence de liberté qui caractérise à son sens non seulement l'art mais encore la civilisation égyptienne. S'opère ainsi la distinction

1 Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], trad. Dominique Tassel, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 151.
2 Voir chapitre 1, « Hybridations, intertextualité et intericonicité. La réception grecque de l'Égypte ».
3 « Au reste, les Grecs n'auraient pas eu de nombreuses occasions d'apprendre quelque chose des Égyptiens en matière d'art, car jusqu'au règne du roi Psammétique, l'entrée en Égypte était formellement interdite à tout étranger et les Grecs pratiquaient déjà l'art avant cette époque. Les voyages que les sages grecs firent en Égypte obéissaient principalement au désir d'étudier la forme du gouvernement de ce pays. Ceux qui ramènent tout aux pays d'Orient feraient mieux de chercher du côté des Phéniciens, avec lesquels les Grecs eurent très tôt des échanges, puisqu'on dit même que ceux-ci reçurent de Cadmos les premières lettres de leur alphabet », Johann Joachim Winckelmann, *op. cit.*, p. 77.
4 Johann Joachim Winckelmann, *op. cit.*, p. 100.

forte entre l'Égypte, exemple pris par les Grecs eux-mêmes du pouvoir personnel, absolu et inamovible, et la Grèce classique, qui représente pour l'époque moderne un idéal philosophique et démocratique. Autrement dit, la conservation des codes et des outils de représentation que Winckelmann déduit de son étude esthétique serait synonyme d'une incapacité technique et intellectuelle, parce que politique, des anciens Égyptiens, qui les limiterait dans le développement de variations plastiques.

Plus qu'une distinction, c'est une séparation idéologique que l'Europe des Lumières dresse rétrospectivement entre l'Égypte et la Grèce. Il faut, pour en prendre la mesure, considérer que s'alternent, s'opposent et s'enrichissent les hypothèses d'une parenté de l'Égypte avec l'Asie, et plus précisément avec la Chine, et celles de son rapprochement avec le continent africain. Ces controverses, intimement liées à l'histoire du déchiffrement des hiéroglyphes depuis le Moyen-Âge, n'ont pas le même enjeu. Dans un cas, elles consistent à « rapprocher l'inconnu du connu [1] » , à la façon dont Joseph de Guignes compare les écritures chinoises et égyptiennes. Dans l'autre, lorsque des auteurs comme Charles de Brosses s'emploient à montrer que la religion égyptienne est avant tout une religion africaine, fondée sur le fétichisme et le culte des animaux et qui serait dénuée de *raison*, il s'agit d'insister sur son caractère primitif davantage qu'originel — c'est l'écueil dans lequel tombe Winckelmann. Quelle que soit la position défendue, il est toujours question de situer l'Égypte dans une échelle des civilisations, en fonction du degré d'achèvement spirituel attribué à sa langue et à sa religion. Ainsi, en 1757, Diderot voit dans la démarche de De Brosses un enrichissement de *l'Histoire naturelle de la religion* de Hume : « Vous avez raison. Le fétichisme a certainement été la religion première, générale et universelle. Les faits doivent nécessairement être en accord avec la philosophie [2]. »

D'autres voix s'élèvent pour nuancer cette sentence. En Prusse, Herder souligne « l'injustice manifeste [3] » qu'il y a à juger l'art ou l'expression d'un peuple d'après des critères universels — toujours rattachés, en fait, à une culture donnée — plutôt que considérer la particularité de chaque civilisation, qui porte sa finalité en elle-même

1 Michel Espagne, « Transferts culturels, comparatisme et sciences de l'Antiquité », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 249.
2 Voir à cet égard l'article de Madeleine David. « Histoire des religions et philosophie au XVIIIe siècle : le président de Brosses, David Hume et Diderot », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, vol. 164, n° 2, 1974, p. 145-160.
3 *Une autre philosophie de l'histoire* [1774], trad. Max Rouché, Paris, Flammarion, 2021, p. 58. Sur le même sujet, voir Laurent Giassi, *La philosophie de l'histoire selon Herder en 1774*, éd. numérique, Philopsis, 2010.

et est en même temps reliée à toutes les autres [1]. En France, peu avant la parution des *Ruines* de Volney (1791), Quatremère de Quincy signale, comme nous l'avons rappelé, le caractère allégorique de la sculpture égyptienne : puisque l'examen de la technique artistique à l'œuvre dans l'art égyptien ne permet pas de la séparer de l'art grec, c'est à l'aune de la *visée* singulière de ces deux pôles qu'on est en droit d'en dégager une différence. Ainsi, par la mise au point de nouvelles méthodes exercées sur l'œuvre esthétique, et par projection sur l'histoire des civilisations, il reste permis d'engager — ou de réengager — l'Égypte antique dans une histoire de l'art singulièrement occidentale : sans texte, cependant, l'esprit ne peut qu'être déduit.

« Le vaste tableau de l'ancienne civilisation et de toutes les origines [2] »

En 1822, Champollion tient son « affaire » : son déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique, bientôt reconnu et adopté par la science européenne, *re*configure la conception de l'art égyptien par l'Occident. Advenue au rang de potentiel support textuel, l'œuvre égyptienne connaît plusieurs issues, ouvertes et débattues durant un long XIXe siècle que nous prolongerons jusqu'à la découverte de l'art d'Amarna. Dans la perspective qui est la nôtre, trois issues de cette reconfiguration semblent cruciales.

La première est l'entrée de l'artefact égyptien au *musée*. Parallèlement à la naissance et à l'institutionnalisation des musées, les collections égyptologiques se développent à Turin, Londres, Leyde, Paris, Berlin [3]. Si l'acquisition d'objets égyptiens est, en Europe, un enjeu de pouvoir fort ancien, l'expédition napoléonienne et son résultat éditorial dans la *Description de l'Égypte*, parue entre 1809 et 1820, donnent à cette forme de « collectionnisme » un sens nouveau, à la fois symbolique et scientifique. Alors qu'il est tout juste investi d'une lisibilité insoupçonnée, l'objet égyptien advient au statut *d'œuvre*.

1 Dans son article (*op. cit.*), Pascal Griener rappelle l'importance de Herder aux côtés Ottaviano di Guasco, auteur de *De l'Usage des Statues chez les Anciens* (1768) : il y voit une *mythistory*, chargée de réhabiliter la parenté égyptienne de la statuaire grecque sur une base mythique davantage qu'esthétique.

2 Champollion, *Lettre au duc de Blacas,* Paris, Firmin Didot, p. 109.

3 Voir à ce sujet le travail mené par Juliette Tanré-Szewczyk sur le Louvre et le British Museum (« Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIXe siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 11, 2017, mis en ligne le 26 octobre 2017).

Que l'on songe aux mots libres d'André Malraux, si adaptés au cas égyptien :

« Que l'on reconstruise un cloître roman à New York, un mastaba au Louvre, une porte de Babylone à Berlin, leur exil, leur présence dans un musée, suffisent à les transformer en œuvres d'art [1]. »

De cette première issue découle une deuxième, qui a trait à *l'histoire de l'art*, à proprement parler. Si, comme nous l'avons rappelé, l'idée de progrès hante les conceptions de l'histoire jusqu'au milieu du XXe siècle, la conception de l'Égypte pharaonique qui en procède atteint également le champ de l'histoire de l'art, profondément marquée par la condamnation idéologique de Winckelmann. On peut rappeler qu'il ne va pas de soi que l'Égypte soit accueillie au musée de l'art : Raoul-Rochette, conservateur au cabinet des Médailles, considère les antiquités égyptiennes comme des « monuments de l'Antiquité écrite », qui auraient leur place au cabinet des Médailles plutôt qu'au Louvre, dans la mesure où « l'art [n'y entrerait] presque pour rien [2] ». En proposant un parcours didactique au futur musée Charles X, Champollion offre une forme de résolution vis-à-vis de laquelle la muséologie dut prendre position tout au long de la période contemporaine. L'égyptologie, partagée entre l'archéologie, l'histoire, l'histoire de l'art, la philologie et d'autres champs des sciences humaines encore, ajuste le statut de l'œuvre égyptienne aux méthodologies de chaque discipline particulière — et de chaque public.

La troisième issue de l'Égypte, dans ce tournant contemporain, est donc la *distribution* de l'œuvre, entre le scientifique et le culturel ; dans ce dernier, on trouve les ésotérismes égyptisants, déjà documentés par de nombreuses études, au premier rang desquelles on trouve les travaux de Jan Assmann [3]. L'œuvre égyptienne se saisit à la frontière de ces deux directions, comme en témoigne la réception de l'art amarnien d'Akhénaton au début du XXe siècle. Bénédicte Savoy rappelle l'impression profonde que cet art a pu provoquer, lors de son exposition à Berlin en 1913 : « Nul besoin, pouvait-on lire partout, d'avoir une formation

1 André Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947], Paris, Folio, 1996, p. 257.
2 Voir l'article de Monique Kanawaty, « Pharaon entre au Louvre », in *Mémoire d'Égypte : hommage de l'Europe à Champollion*, Strasbourg, La Nuée bleue, 1990, p. 152.
3 Voir en particulier *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* (Munich, Hanser, 1999) ; *Die Zauberflöte: Oper und Mysterium* (Munich, Hanser, 2005) ; *Religio duplex: ägyptische Mysterien und europäische Aufklärung* (Berlin, Verlag der Weltreligionen, 2010).

en histoire de l'art, en égyptologie, et même en histoire, pour éprouver ici une expérience forte. L'exposition s'offrait pour ainsi dire vierge de barrières intellectuelles et sociales.[1] » La complexité de la nuance qu'apporte Amarna, dans le regard porté par les Européens sur l'Égypte comme sur leur propre genèse, est absolument cruciale. Elle prolonge, dans une certaine mesure, la stupeur provoquée par les découvertes de l'art pariétal, à partir de la fin du XIXe siècle : mais elle s'en distingue aussi, dans la mesure où l'art égyptien, désormais, se *lit*. C'est avec la naissance de la psychanalyse que nous approcherons ce tournant du XXe siècle : en l'instituant dans la *psyché* humaine comme le pendant historico-mythique de l'enfance, Freud s'inscrit à la fois dans la tradition finaliste qui met à l'épreuve le statut originel de l'Égypte, et dans celle qui en prescrit l'approche par le mystère et le secret.

Les enjeux particuliers de ce tournant contemporain, aux conséquences intellectuelles et matérielles, définissent les termes de la réception occidentale de l'art égyptien, de l'émanation prise pour le tout de l'Égypte pharaonique. En arrière-plan de cette Égypte, construite rétrospectivement et exposée stratégiquement, se trouvent le monde arabe, l'Orient, l'Afrique, la Chine, la Grèce. Ces mondes refoulés ne sont, au départ, ni une invention, ni une conspiration : ils procèdent de tentatives interprétatives qui rencontrent, à différents degrés, la vérité historique de l'Antiquité. C'est en portant attention aux systèmes des histoires téléologiques du monde, des narrations du « progrès » humain, que l'on peut aussi appréhender les discours qui accompagnent les processus de colonisations du XIXe siècle, aujourd'hui éclairés par les démarches épistémologiques postcoloniales — dans lesquelles l'Égypte tient, comme nous le verrons dans la suite de l'ouvrage, une place singulière ■

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

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).



Rares sont les visiteurs du musée du Louvre à lever les yeux lors de leurs pérégrinations dans le palais. Les œuvres à admirer sont si nombreuses dans les vitrines ou sur les cimaises que peu de regards se portent sur ce qui sort du cadre.

Pourtant, les murs du musée ont bien des choses à raconter, particulièrement lorsque les pièces sont toujours dévolues à leur fonction première. C'est le cas de quatre salles de la galerie Charles X, dans l'aile sud de la cour carrée, au premier étage de l'aile Sully, qui ont formé le tout premier département égyptien du musée du Louvre.

En effet, le premier article de l'ordonnance royale du 15 mai 1826[1] acta la naissance du « musée royal du Louvre » composé de deux divisions : la première réussissant les objets grecs et étrusques ainsi que du Moyen Âge et de la Renaissance, la seconde rassemblant la collection égyptienne. Dès le second article, Jean-François Champollion (« le sieur Champollion le Jeune ») était nommé conservateur des monuments de cette dernière section, tandis que les articles III et IV posaient les jalons d'un enseignement d'archéologie, qui aboutiraient des décennies plus tard à la création de l'École du Louvre.

Ce premier département était une enfilade de quatre salles qui portent aujourd'hui les numéros 641 à 644. Deux d'entre elles étaient consacrées au monde funéraire tandis que les deux autres exposaient les objets dit « civils » et les œuvres en lien avec les dieux. Malgré seulement quatre salles pour des milliers d'objets, le jeune conservateur réussit un tour de force en classifiant les œuvres avec méthode et intelligence[2].

La réalisation du décor des salles fut confiée aux architectes Pierre-François Léonard Fontaine et Charles Percier. Or, là où il aurait été attendu un style égyptien plus en rapport avec la collection — ce que Champollion appelait de ses vœux — ces derniers optèrent pour un classicisme au goût du jour avec des marbres, des pilastres à chapiteau ionique ainsi que des stucs d'un blanc immaculé relevés de dorure. Il s'agissait, en effet, de réaliser un décor homogène pour l'ensemble du musée des antiques. Devant ce choix muséographique, Champollion — jamais avare de propos cinglants — écrivit sans doute quelque peu désabusé : « Autant vaudrait placer la scène du sacrifice d'Iphigénie dans une cathédrale gothique[3]. »

1 Monique Kanawaty, « Pharaon entre au Louvre », dans *Mémoires d'Égypte. Hommage de l'Europe à Champollion*, Paris, Bibliothèque nationale, 17 novembre 1990-17 mars 1991, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1990, p. 143.
2 Sylvie Guichard, « Champollion, conservateur des monuments égyptiens », dans Sydney H. Aufrère (dir.), actes du colloque *Autour de l'émergence de l'égyptologie (XVIIIe-XIXe siècles)*, 17 janvier 2015, Nîmes, éditions Nombre 7, 2017, p. 127-149.
3 Sylvie Guichard (éd.), *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, Paris, éditions Khéops & Louvre éditions, 2013, p. 38.

Le choix des décors pour les plafonds connut plus ou moins le même sort[1]. Le comte de Forbin confia leur réalisation à quatre peintres, soit un par salle, avec la consigne de choisir un sujet en lien avec les objets qui y seraient exposés. Malheureusement, cette règle ne fut pas toujours suivie. Ainsi, Antoine Jean Gros (1771-1835) réalisa une grande toile *Le roi donnant aux arts le musée Charles X, le 4 novembre 1827*, aujourd'hui conservée au musée national de Versailles (Inv 5061). Sur le côté droit de la peinture, un sphinx, une tête hathorique ou un pilier gravé de hiéroglyphes rappellent qu'il s'agit là du premier musée d'antiquités égyptiennes en France. Inachevée et surtout largement critiquée pour son illisibilité[2], elle fut démontée en 1830 et remplacée par une autre peinture.

Horace Vernet (1789-1863), lui, opta pour une œuvre au sujet Renaissance avec son *Jules II ordonnant les travaux du Vatican et de Saint-Pierre à Bramante, Michel-Ange et Raphaël*, toujours en place (Inv 8364), appréciée du public mais complètement hors-sujet. En revanche, Alexandre-Denis Abel de Pujol (1785-1861) suivit les instructions mais livra *L'Égypte sauvée par Joseph* (Inv 2196) qui déclencha une cascade de réactions négatives. La réinterprétation dramatique et surtout allégorique de ce passage biblique était jugée fort étrange[3]. Quant au plafond de la dernière salle, il fut confié à François Édouard Picot (1786-1868), qui élabora une huile sur enduit au nom évocateur : *L'Étude et le Génie dévoilent l'antique Égypte à la Grèce* (**fig. 1**).

En faisant le choix de la pure allégorie, le peintre restait consensuel et se libérait ainsi de la menace d'une future polémique. Le couple « Occident rationnel » et « Orient sensuel[4] » était devenu un cliché facilement compréhensible par tous. Hormis cela, ce décor introduit toutefois une nouveauté qui renverse les idées préconçues de l'époque : celle de l'antériorité de l'Égypte par rapport à la Grèce considérée comme la mère de l'Occident. Cet aspect de l'œuvre résonne ainsi avec les travaux de Jean-François Champollion qui permettaient enfin de comprendre cette Égypte restée si longtemps mystérieuse et silencieuse[5].

Dans un décor aérien où se devine à gauche le soleil naissant, un groupe de trois personnages se tient debout sur une nuée décalée sur la droite. Au centre, la Grèce hiératique se présente sous les traits d'une jeune femme

1 Sébastien Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du palais (1815-1835)*, Paris, Fage éditions & musée du Louvre éditions, 2006, p. 73-76.
2 Vincent Rondot (dir.), *La voie des hiéroglyphes. Champollion*, Paris, éditions El Viso, 2022, p. 20-21.
3 Sébastien Allard, *op. cit.*, p. 75.
4 Vincent Rondot (dir.), *op. cit.*, p. 20.
5 Guillemette Andreu-Lanoë, Vanessa Desclaux, Hélène Virenque (dir.), *L'Aventure Champollion. Dans le secret des hiéroglyphes* (catalogue de l'exposition de la BnF, 12 avril-24 juilet 2022), Paris, BnF éditions, 2022.

brune tenant dans sa main gauche un long sceptre. Son bras droit légèrement écarté de son buste marque sa surprise contenue. Couronnée, elle porte une longue robe blanche agrémentée d'une toge d'un rouge grenat qui en font le centre de l'attention. À ses pieds, la chouette d'Athéna achève d'identifier cette figure comme l'antique patrie de la sagesse tandis qu'un *putto* assis la regarde en tenant une lampe à huile et un phylactère à moitié déroulé.

Le Génie prend la forme d'un jeune homme aux boucles blondes brandissant la torche du savoir de sa main gauche tandis que sa main droite soutient le coude de la Grèce, comme pour l'inviter à avancer. Un voile vert dissimulant à moitié son corps, une paire d'ailes dans le dos, il observe le visage de l'allégorie du pays d'Homère, marqué par une noble incrédulité.

De l'autre côté, l'allégorie féminine de l'Étude touche le poignet de la Grèce tandis que son bras droit écarte le grand voile de l'oubli qui se soulève théâtralement dans les airs, aidé par trois *putti* virevoltants dont l'un semble guetter la réaction du spectateur. Couronnée des lauriers de la réussite, l'Étude est vêtue d'une tunique ocre et d'une jupe violine. Tout son corps est penché vers l'avant, avec ses grandes ailes blanches déployées, elle invite également la Grèce à faire un pas en avant.

Dans le coin inférieur gauche du tableau, trônant et majestueuse, l'Égypte dévoilée réapparaît en pleine lumière. Le buste de trois quarts, avec le coude droit posé sur le dossier de son siège et la main portée vers sa tête, elle tient dans sa main gauche, du bout des doigts, deux fleurs de lotus rose et bleu, fleur symbole du sud du pays. Ses cheveux tressés noirs sont recouverts par la couronne des grandes épouses royales égyptiennes : la dépouille de vautour, ici multicolore. Un large collier souligne le haut de son buste et laisse sa poitrine à découvert.

Sa robe rayée ocre et verte démarre sous ses seins, avec une ceinture blanche nouée qui rappelle certaines robes antique « taille Empire ». Un manteau bleu moiré recouvre le bas de son corps, mais laisse voir son pied droit chaussé d'une sandale. Une armille au bras droit et des bracelets complètent la tenue de cette séduisante Égypte, sorte de Cléopâtre ou Isis qui semble avoir ainsi attendu, indolente et parée de ses plus beaux atours, la visite de la Grèce.

Disposés autour d'elle, une kyrielle d'objets fait référence aux œuvres emblématiques des Deux Terres : sphinx en forme de lion, sistre, dague avec son fourreau, stèle à corniche, sceptre *ouas*, boîte à l'effigie du dieu faucon Rê ou encore une palette à tête de chacal, modèle tiré des collections (N 3018). Enfin, derrière le trône, le bras gauche appuyé sur un crocodile et la main droite serrant une rame, le fleuve Nil sous les traits d'un homme barbu est vu de dos. Il semble regarder au loin le décor grandiose qui se dessine à travers les éclats de lumière : les gigantesques pyramides de Gizeh ainsi qu'un obélisque qui s'extrait des nuages.

L'esquisse préparatoire de cette œuvre (fig. 2) fut achetée par le musée du Louvre à la galerie Joseph-Hahn à Paris en 1984. Cette petite huile sur bois, de 44 cm de hauteur pour 53 cm de largeur, montre que l'artiste avait déjà une idée assez précise du rendu final. En effet, une rapide comparaison entre l'ébauche et le résultat révèle quelques menus changements. Sur l'esquisse, la chouette aux pieds de la Grèce est légèrement plus avancée. De même, le crocodile est plus visible au premier plan à gauche, sans aucun contact avec le Nil. Enfin, il manque tous les objets autour du trône de l'Égypte, sans doute ajoutés une fois que l'artiste put voir de ses yeux les objets égyptiens ou antiques qui devaient être exposés dans les salles.

Tout dans cette scène appelle au lyrisme et au grandiose. Grâce à la composition claire et aérée de Picot, le thème de la rencontre entre l'Orient et l'Occident trouve ici son expression la plus solennelle et intime. Il s'agit là des premiers instants, des premiers regards entre deux êtres que tout rapproche et qui se découvrent, stupéfaits. Mais il faudra encore des décennies avant de commencer à percevoir l'étendue du fabuleux héritage issu de l'antique terre des pharaons, aussi bien en art qu'en littérature, en mathématiques et en philosophie.

Il existe néanmoins une autre lecture possible, que les artistes comme le public du XIXe siècle ne pouvaient ignorer. En choisissant de figurer l'Égypte sous les traits d'Isis et avec cet immense voile qui se retire, peut-être avons-nous là un écho du célèbre thème de « l'Isis voilée ». Cette dernière fut perçue comme une image de la Nature et fut abondamment reprise par les philosophes des Lumières et la Révolution française [1]. En effet Plutarque [2], dans son *De Iside et Osiride*, rapporte cette inscription énigmatique gravée sur le socle d'une statue d'Isis de la ville de Saïs, dans le Delta : « Je suis tout ce qui fut, ce qui est, ce qui sera et aucun mortel n'a encore osé soulever mon voile. »

N'y aurait-il pas là, dans ce tableau, la résolution de cette phrase ? Aucun mortel ne soulève le voile. Ce sont les forces conjointes de l'Étude, du Génie et de la Grèce — comprendre la Philosophie et la Sagesse — qui parviennent de conserve à révéler la Nature des choses.

Le romantisme allemand fut particulièrement sensible à cette légende qui se retrouve dans bon nombre de textes poétiques et philosophiques. Ainsi, le poète et théoricien de l'esthétique Johann Christoph Friedrich von Schiller, dans sa ballade de 1795 *Das verschleierte Bild zu Sais* (« L'image voilée de Sais »), raconte comment un jeune Grec ayant réussi à soulever le voile de la déesse meurt prématurément de désespoir [3]. La même trame traverse

1 Agnès Spiquel, « Isis au XIXe siècle » dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée,* tome 111, n° 2, 1999, p. 541-552.
2 Jean-Pierre Franceschini, Alain Bricault, *Isis, la Dame du Nil*, collection Dieux, mythes & héros, Paris, éditions Larousse, 2008, p. 158-162.
3 Xavier Marmier, *Poésies de Schiller*, Paris, Charpentier, 1854, p. 128-130.

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 ■

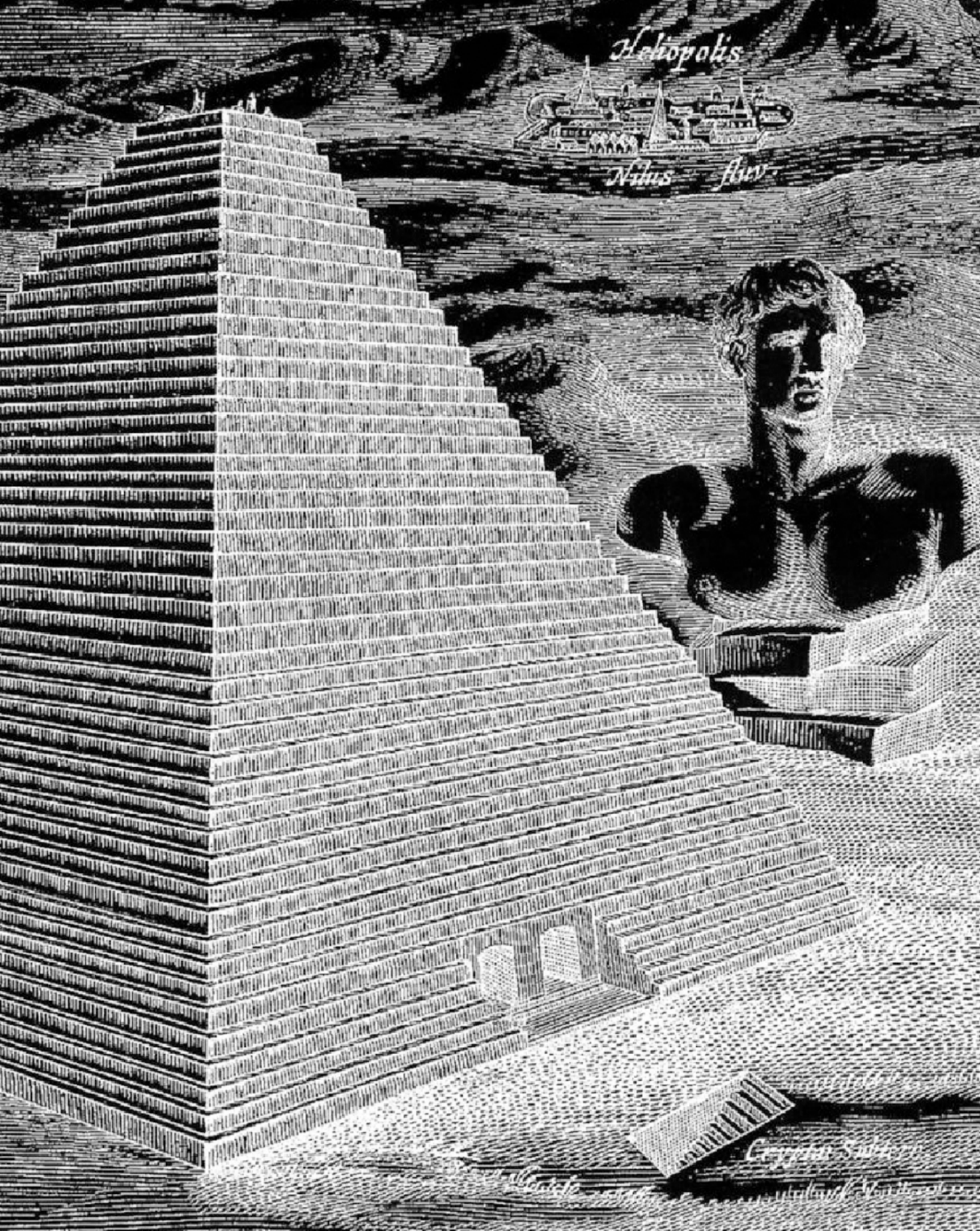


François Picot (Paris, 1786-Paris, 1868)
L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce (1827) :

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

— 2. esquisse préparatoire, musée du Louvre.




Heliopolis
Nilus flu.

« Le pays du symbole »

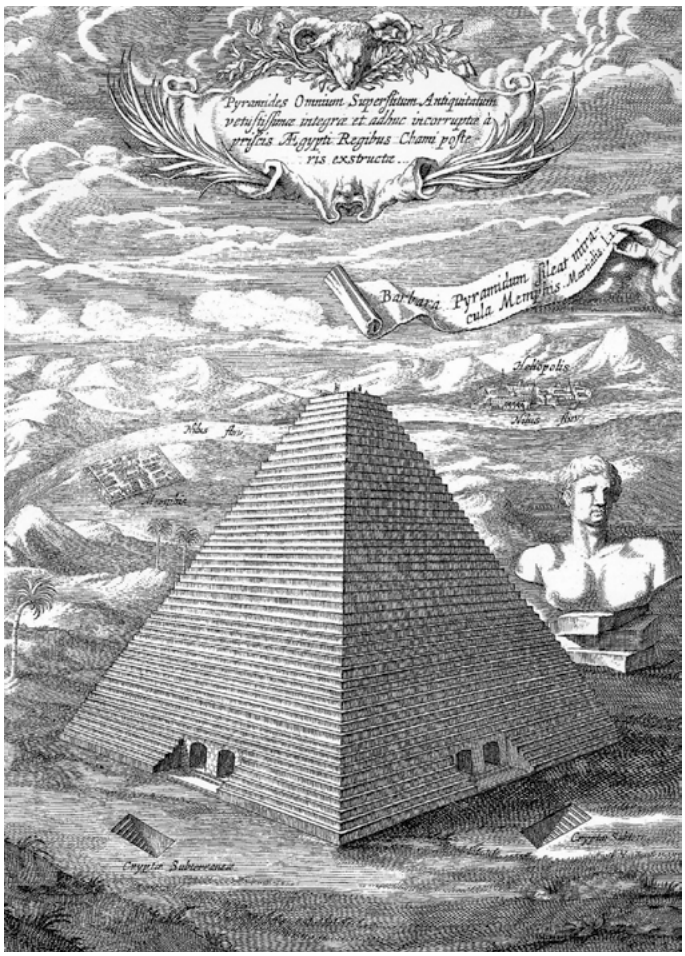
Hegel et la pyramide égyptienne

Gabrielle Charrak

Dans les cours sur l'art qu'il donne à Heidelberg puis à Berlin, entre 1818 et 1830 (fig. 1), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) a engagé un regard philosophique sur l'histoire de l'art qui a guidé les méthodes et les écueils de cette discipline pendant plus d'un siècle. En particulier, sa démonstration sur l'art pharaonique, si elle est évidemment limitée par les ressources et méthodes de son temps, n'en est pas moins nécessaire pour comprendre sur quelles bases épistémologiques a pu s'élaborer la compréhension des œuvres égyptiennes à l'époque contemporaine. En considérant l'art égyptien comme un ensemble fonctionnant sur un même principe symbolique, Hegel a réinvesti dans son système philosophique de l'esprit absolu les termes d'une histoire de la réception occidentale de l'Égypte antique — au premier plan de laquelle se trouve la pyramide.



1. Franz Kugler, *Friedrich Hegel (1770-1831) mit Studenten*, 1828, in *Das Wissen des 20. Jahrhunderts*, Bildungslexikon, Rheda, 1931.



2. Athanasius Kircher, *Turris Babel*, Amsterdam, Johannes van Waesbergen, 1679, p. 67.

Héritier de la querelle des Lumières sur la question égyptienne et spectateur de son tournant au début du XIXe siècle, Hegel intègre la civilisation pharaonique à une réflexion esthétique selon la logique du système, où l'histoire — dans laquelle il faut inclure l'histoire de l'art — se donne comme un développement de l'esprit, depuis une origine jusqu'à une certaine fin, qui est la philosophie même. Cette vision téléologique, caractéristique de l'idéalisme allemand, le conduit donc non seulement à reconnaître, mais encore à prouver la nécessité d'un caractère d'influence de l'Égypte sur la Grèce, dans le domaine des formes et dans celui des idées.

En dégageant de l'histoire de l'art les figures symbolique, classique et romantique, puis en assignant à chacune une construction historique par excellence — l'Égypte pour le symbolique, la Grèce pour le classique et l'art chrétien pour le romantique —, Hegel conduit une enquête sur une histoire des manifestations de l'idée dans la forme. D'une manière générale, et eu égard aux libertés prises par Hegel avec la chronologie, plus l'on remonte loin dans le temps, plus l'idée se trouve indéterminée et obscure à elle-même. Suivant ce geste, l'art égyptien est analysé comme la somme des premières tentatives de l'esprit pour se manifester dans la forme, sans toutefois y parvenir — ce qui doit signaler le propre de la figure symbolique de l'art. C'est ainsi que sont reprises et reproblématisées dans le système hégélien les deux qualités que la tradition philosophique et plus largement celle que l'érudition occidentale a apposées à la civilisation pharaonique — savoir, l'immémorial et le secret.

L'Égypte ancienne, dans sa réception en Europe, oscille entre ces deux pôles, qui se nourrissent mutuellement et qui connaissent plusieurs ramifications : le familier et l'étrange, la sagesse ancestrale mise en regard d'une spiritualité inaccessible et par essence obscure, la science originelle et l'ésotérisme ; et peut-être, si l'on élargit l'opposition, l'égyptologie et l'égyptomanie.

Nous avons rappelé que la tradition philosophique du XVIIIe siècle, lorsqu'elle s'applique à discuter du statut originel ou non de l'Égypte pour l'Occident, convoque aussi bien la linguistique que l'histoire des religions et l'histoire de l'art naissante : contre ou avec Winckelmann, des philosophes de l'histoire du monde (occidental) choisissent de reprendre ou de rejeter les textes des Anciens dans lesquels l'Égypte est présentée comme guidant la Grèce dans le miracle qu'elle accomplirait certainement[1]. Parallèlement à cette tradition, en quelque sorte temporelle, se trouve une autre tendance par laquelle ce qui touche à l'Égypte acquiert quasiment par défaut un statut *mystérieux*, hermétique et propice au qualificatif de « symbolique » — avant même d'envisager ce terme dans son acception hégélienne.

1 Voir l'introduction de cette partie (p. 85).

Après l'Antiquité, l'association de l'Égypte ancienne au symbole s'est largement fondée, au fond, sur celle du hiéroglyphe au secret. En effet, dépassant le cadre occidental, l'histoire du déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique mêle indifféremment, jusqu'à la Renaissance, les approches savantes et alchimistes[1], dont l'ésotérisme égyptisant de la période moderne est l'héritière. Les formes du hiéroglyphe, tantôt reconnaissables au premier coup d'œil, tantôt géométriques ou obscures, sont scellées par un silence que la tradition arabo-européenne a interprété comme hermétisme. Dans son *Discours des hiéroglyphes égyptiens, emblèmes, devises et armoiries* (1583), Pierre Langlois considère ainsi les hiéroglyphes comme des symboles et des allégories, véhicules d'une sagesse antique, sans les différencier des signes symboliques inventés au Moyen-Âge et à la Renaissance ; cette vision perdure jusqu'à l'âge classique. Le travail savant sur l'Égypte est donc avant tout jusqu'au déchiffrement de Champollion — et même, en réalité, jusqu'aux parutions des premières traductions — un travail sur les images comme symboles muets, que Hegel s'emploie à réinvestir dans un système philosophique appliqué à l'art dans son ensemble comme production de l'esprit.

Cette dimension mystérieuse et hermétique de l'Égypte se manifeste de même avec constance dans les représentations visuelles de son art qui circulent dans les cercles scientifiques depuis l'Antiquité. Athanasius Kircher, homme de sciences et linguiste allemand, publie non seulement son célèbre *Œdipus Ægyptiacus* (1652-1654), traité d'explication de la signification symbolique des hiéroglyphes gravés sur les obélisques de Rome, mais également *Turris Babel* (1679), dans lequel il expose ses idées sur l'architecture, sur le langage et sur la religion. Dans ce second ouvrage figure l'illustration d'une pyramide égyptienne, en construction, à côté de laquelle se tient un buste d'homme, à l'apparence proche des portraits gréco-romains, qui force l'imagination (**fig. 2**). De la même façon, les sphinx, le labyrinthe ou les attitudes particulières des statues éveillent l'intérêt du public européen, qui entreprend de charger l'Égypte d'une sagesse aux significations cachées mais perceptible — en tout cas dans ce cadre intimement historicisé — à travers ses vestiges. En somme, c'est sur l'étude de l'art égyptien dans son entier que s'opère un déplacement des termes et codes iconographiques reçus de l'étude linguistique des hiéroglyphes.

1 « Le mot alchimie vient de l'arabe *al-khimiya'/ al-kimiya',* lui-même dérivé du nom de relation égyptien *kmy* formé sur la même racine que *Km.t* qui signifie justement "Égypte" en copte. » (Dominique Farout, « De la Renaissance à la Restauration : quelques étapes du déchiffrement des hiéroglyphes », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 9, 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 9 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/cel/433 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cel.433.

Parmi les modèles de ce déplacement, ou de cette projection, on doit mesurer l'importance du système philosophique des arts de Hegel, qui a recours, comme premier exemple de symbole égyptien, à une œuvre architecturale : la pyramide. Contrairement à Winckelmann, Hegel mentionne la pyramide à plusieurs reprises — en faisant le cas le plus connu et le plus commenté de sa démonstration sur l'Égypte [1]. Si celle-ci comprend en effet d'autres modèles et œuvres singulières de l'art pharaonique (comptons entre autres les colosses de Memnon, le Sphinx, les obélisques ou — quoique moins longuement présentés — les hiéroglyphes), la pyramide occupe, comme modèle architectural dans un discours sur les arts, une position singulière que l'on peut éclairer sous deux aspects.

D'abord, dans la perspective du système esthético-philosophique de Hegel, la pyramide égyptienne incarne les aspects les plus efficaces qu'il attribue à la *Kunstform* symbolique : la séparation, la disproportion et l'indétermination. Cela commence dès son existence comme œuvre de l'architecture : on y rencontre en effet une affinité entre l'architecture et la figure symbolique de l'art, telle que comprise par Hegel, car l'architecture ne parvient qu'à mettre en forme l'environnement extérieur d'un être spirituel (en l'occurrence, le défunt) sans figurer complètement la présence réelle de l'esprit. Mais le symbolique se joue toujours à différents niveaux — c'est là l'une des grandes intuitions de Hegel sur l'art égyptien. Ainsi, le caractère disproportionné du symbole, emprunté par Hegel à Friedrich Creuzer [2], se repère dans le contraste entre la simplicité des lignes et la taille monumentale de la pyramide, qui excède forcément les conditions de présentation de la beauté libre dans l'esprit. Enfin, l'indétermination de la pyramide consiste en son adjonction de nombreux éléments, oscillant entre la forme et l'idée — nous y reviendrons.

Ensuite, le traitement de la pyramide égyptienne par Hegel révèle, au-delà d'une construction philosophique systématique, une expérience esthétique agencée par un contexte culturel, visuel et intellectuel précis qui accompagne l'intensification d'un intérêt pour l'Égypte au début du XIXe siècle, déjà abondamment documenté dans un grand nombre de domaines. Hegel n'ayant jamais visité l'Égypte, cette expérience esthétique s'exerce sur un corpus de représentations éclairées par des textes, anciens et modernes, de même que sur un certain nombre d'œuvres égyptiennes et de reproductions présentées dans les premiers départements égyptologiques européens. À notre avis, la prise

1 Que l'on songe à la célèbre conférence donnée par Jacques Derrida prononcée en 1968 au Collège de France, « Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 79-127.

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

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]. »

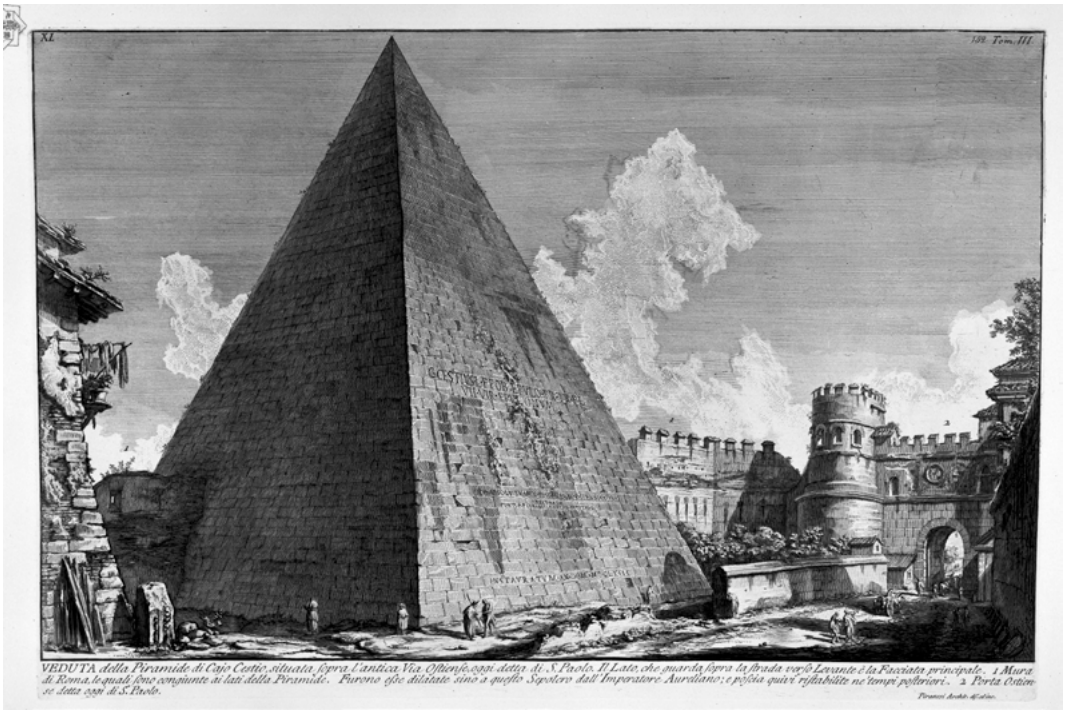
Aux côtés des obélisques, autres exemples d'une « régularité abstraite », les pyramides sont présentées comme la première ébauche d'un esprit qui s'extériorise, de façon encore instinctive, dans une forme. Si certaines caractéristiques matérielles peuvent nous faire songer à la figure symbolique de l'art, 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.



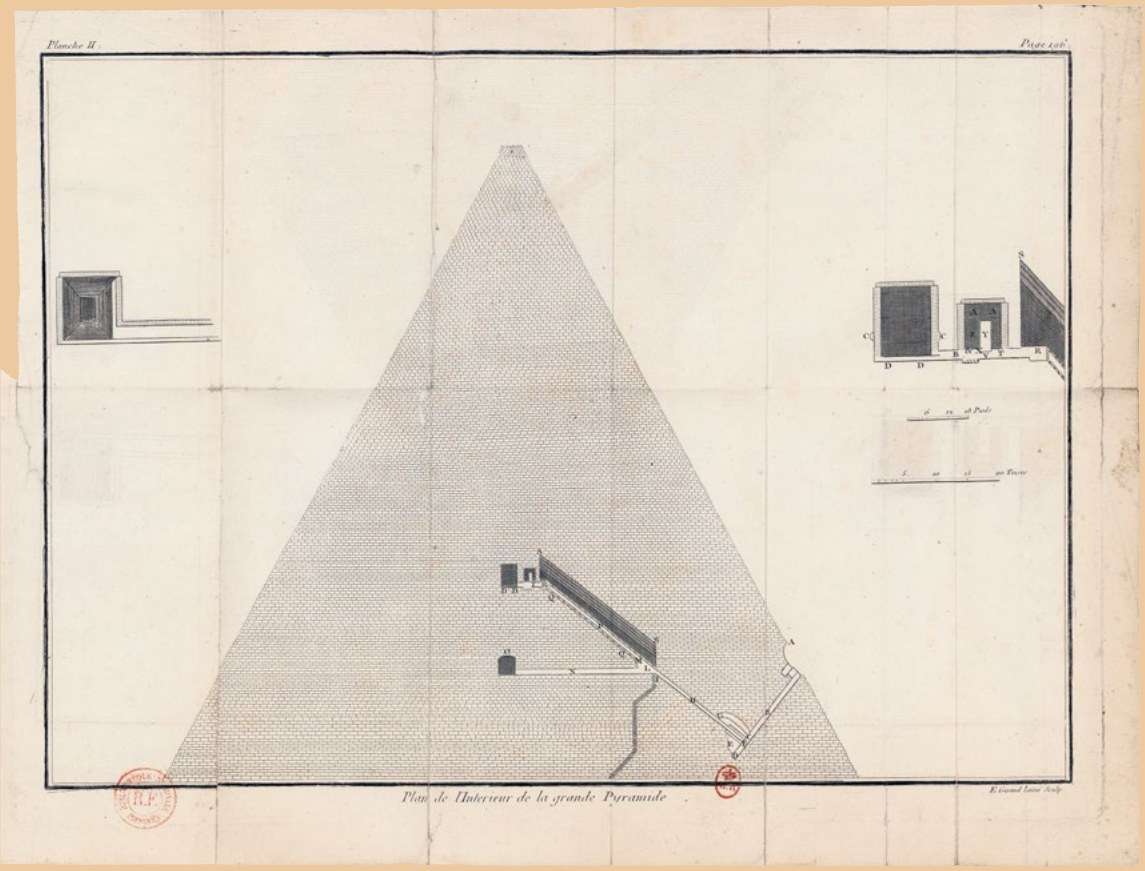
4. Giovanni Battista Piranesi, « Veduta della Piramide di Cajo Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense », in *Le Antichita Romane*, vol. III, pl. XL, 1756.

comme l'une des grandes merveilles du monde, influencent les représentations qui en sont faites à travers le monde occidental, dans une entreprise de représentation que nous avons déjà relevée. Ainsi, qu'il s'agisse de références bibliques aux greniers de Joseph (**fig. 3**), au Moyen-Âge, ou de la célèbre pyramide de Caius Cestius à Rome (**fig. 4**), l'aspect visuel des pyramides se rapproche plus volontiers de celles, très verticales, qu'on trouve à Méroé, dans l'actuel Soudan, que de celles de Gizeh, qui sont plus spontanément citées dans les textes ; on retrouve cette « déformation » jusque dans les dessins des voyageurs des Lumières, à l'exemple de Savary (**fig. 5**). Il nous faut donc garder en tête que notre perception même des pyramides diffère non seulement de celle qu'en avaient les Égyptiens, mais encore de celle qu'en avait un érudit européen de la fin du XVIIIe siècle. Jusque-là, ce qui compte pour la science comme pour les arts est d'insister sur une monumentalité écrasante.

Cette exagération de la forme des pyramides — en tout cas, lorsqu'il est question des pyramides du Caire, qu'il faut souvent reconnaître en l'absence d'informations supplémentaires — se rencontre jusque dans la théorisation philosophique des expériences perceptives particulières. Parmi elles, le plus célèbre est sans doute celui du sublime, comme le bouleversement, la stupeur émue que l'on peut ressentir devant une grandeur. Dans la *Critique de la faculté de juger*, en 1790, Kant ainsi caractérise le sublime mathématique — c'est-à-dire le sublime pensé sous la catégorie de la quantité —, en retenant, aux côtés de la basilique Saint-Pierre de Rome, les pyramides égyptiennes. « Ainsi s'explique que Savary remarque dans ses *Lettres d'Égypte* qu'il ne faille ni trop s'approcher, ni être trop éloigné des Pyramides, afin de ressentir toute l'émotion que procure leur grandeur. Car "si l'on est trop éloigné" les parties qui sont appréhendées ne sont représentées qu'obscurément et leur représentation n'exerce aucune action sur le jugement esthétique du sujet. "Si l'on est trop près" l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension depuis la base jusqu'au sommet ; dans cette opération les premières perceptions s'évanouissent toujours en partie avant que l'imagination ne saisisse les dernières et la compréhension n'est jamais parfaite[1]. »

Pour servir le récit de cette expérience, qu'il n'a jamais faite lui-même, Kant cite les *Lettres d'Égypte* de Claude-Étienne Savary (1785), qui furent un immense succès éditorial et passaient pour les informations les plus récentes et précises disponibles sur l'Égypte au moment de la parution de la *Critique*. En plus de la représentation visuelle des pyramides, dont nous avons

1 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Ire partie, sect. 1 : Analytique de la faculté de juger esthétique, liv. II, § 26, trad. Alexiq Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 91.



5. Claude-Étienne Savary, *Lettres sur l'Égypte où l'on offre le parallèle des moeurs anciennes et modernes de ses habitans* (1786), tome 1, pl. II, p. 143.

déjà fait état, on trouve dans ces *Lettres* un tableau comparatif des estimations quant à la taille de la grande pyramide de Gizeh, dont Savary précise qu'il doit faire voir « combien la vérité est difficile à découvrir[1] ».

Enjeu de mathématique et d'optique, la pyramide, à la fin du XVIIIe siècle, relève moins du domaine esthétique de la beauté que d'un admiration presque vitale face à une « stricte forme ». Autrement dit, son trait principal est sa matérialité écrasante et abstraite, en face de laquelle, pour reprendre la terminologie kantienne, notre représentation est hantée par un désir de totalité et échappe dans le même temps aux conditions de présentation dans l'imagination. Hegel n'abandonne pas cette définition du sublime appliqué à la pyramide : il l'élargit, pour en faire le qualificatif de l'expérience du symbolique. Entendons qu'il s'agit de considérer, puisque dans la perspective hégélienne elle-même le symbole s'inscrit pleinement dans le domaine du sublime, que les œuvres de l'art égyptien rendent compte de la prise de conscience, par l'homme, de la grandeur qui le dépasse et de la nécessaire inadéquation de son idée avec la forme. Le caractère monumental qui, dans une perspective kantienne, éveille la raison à elle- même, est examiné chez Hegel comme une tentative pour pallier l'inachèvement de cette raison, dont les produits ne peuvent pas s'exprimer dans une parfaite adéquation formelle, parce qu'ils sont encore indéfinis.

Un autre aspect de l'analyse kantienne susceptible de nous intéresser est que le sublime mathématique se produit par définition d'abord en relation aux objets *naturels*. L'expérience du sublime mathématique en relation aux œuvres humaines est occasionnelle — et même exceptionnelle. On retrouvera de telles considérations, d'ailleurs, dans les pages descriptives de la *Description de l'Égypte* : « Ce que vous éprouvez n'est point l'admiration qui éclate à l'aspect d'un chef-d'œuvre de l'art, mais c'est une impression profonde. L'effet est dans la grandeur et la simplicité des formes, dans le contraste et la disproportion entre la stature de l'homme et l'immensité de l'ouvrage qui est sorti de sa main : l'œil ne peut le saisir, la pensée même a peine à l'embrasser[2]. »

En s'intéressant à la « pyramide-cristal » dans l'œuvre de Hegel, on a pu faire appel aux leçons sur la philosophie de la nature données par le philosophe à Iéna, en 1805-1806, et rappeller que le cristal y est décrit à partir d'un renvoi au *Manuel de Minéralogie* de l'Abbé Haüy : « Le cristal se situe en deçà du temps et de toute véritable articulation conceptuelle, de même

1 Claude-Étienne Savary, *Lettres sur l'Égypte*, I, Paris, Onfroi, 1785, p. 189.
2 Edme-François Jomard, « Description générale de Memphis et des Pyramides », *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, t. V, chap. XVIII, p. 597.

que de toute vie[1] ». Il y est encore question d'une « géométrie de la nature » : or la conception hégélienne tient à ce qu'à travers l'œuvre d'art, l'homme se réfléchit dans le sensible, transforme la nature pure et simple en un monde spécifiquement humain, qui porte la trace de sa spiritualité.

Ainsi, quelque puissant que puisse être l'étonnement face à la prouesse technique des pyramides — dans laquelle on doit reconnaître, à nouveau, la prise en compte d'une ancienneté exceptionnelle —, celle-ci ne peut pas suffire à qualifier la pyramide *d'œuvre*. Le naturel, rappelé par l'expression de « travail instinctif » dans la *Phénoménologie*, la trop grande simplicité des géométries et, surtout, le passage sous silence d'une éventuelle fonction spirituelle de la pyramide égyptienne, prouvent que l'on a encore affaire avec elle à un élément dont l'esprit s'est retiré — ce qui n'est plus le cas au moment des cours de Berlin, ni même de *l'Encyclopédie* (1817) où la pyramide passe du statut de stricte forme à celui de symbole.

Les « tombeaux de l'âme » ?

Dès ses cours de Berlin en 1820 et 1821, Hegel affirme ce nouveau statut de l'art égyptien comme ensemble de *symboles*, en avançant que « tout est hiéroglyphe chez les Égyptiens[2] ». Cette formule, qui fait écho aux idées défendues par Champollion, force notre réflexion. En accordant à l'art égyptien dans son entier un statut symbolique, Hegel opère un déplacement de l'écriture aux autres branches de l'expression, notamment artistique. Or, on ne peut expliquer ce déplacement, résolument moderne, qu'en éclairant son système de l'esprit absolu par le rappel de l'histoire culturelle et scientifique du début du XIXe siècle.

Entre 1807 et les années 1820, Hegel enrichit considérablement sa connaissance de l'Égypte antique. Comptes rendus de voyage et ouvrages philologiques, visites des premières collections égyptologiques de Paris (avant l'ouverture du musée Charles X), de Berlin et de Vienne, échanges savants avec, notamment, la recherche française en la matière… Les outils du savoir sur l'antiquité égyptienne dont Hegel s'empare se transforment, et cette transformation modifie fondamentalement le regard porté sur les reliquats de cette civilisation — qui, d'artefacts historiques, deviennent des *œuvres*.

1 Miklós Vető, « Le cristal et la pyramide : l'art symbolique selon Hegel », *in* Véronique Fabbri, Jean-Louis Vieillard (éd.), *L'esthétique de Hegel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 147.

2 « Daher ist bei den Ägyptern alles Hieroglyphe », G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke* (28,1), Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I ; Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 (Ascheberg) und 1823 (Hotho), Niklas Hebing (éd.), Hamburg, Meiner, 2015, p. 69.

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.

Tab. XXVII.

Fig. 1.



Fig. 2.

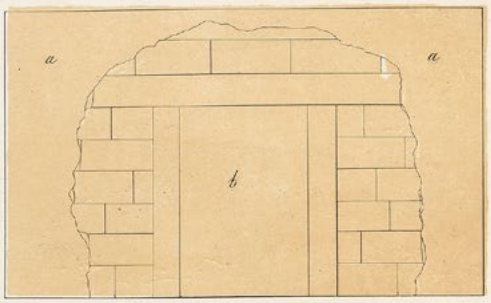
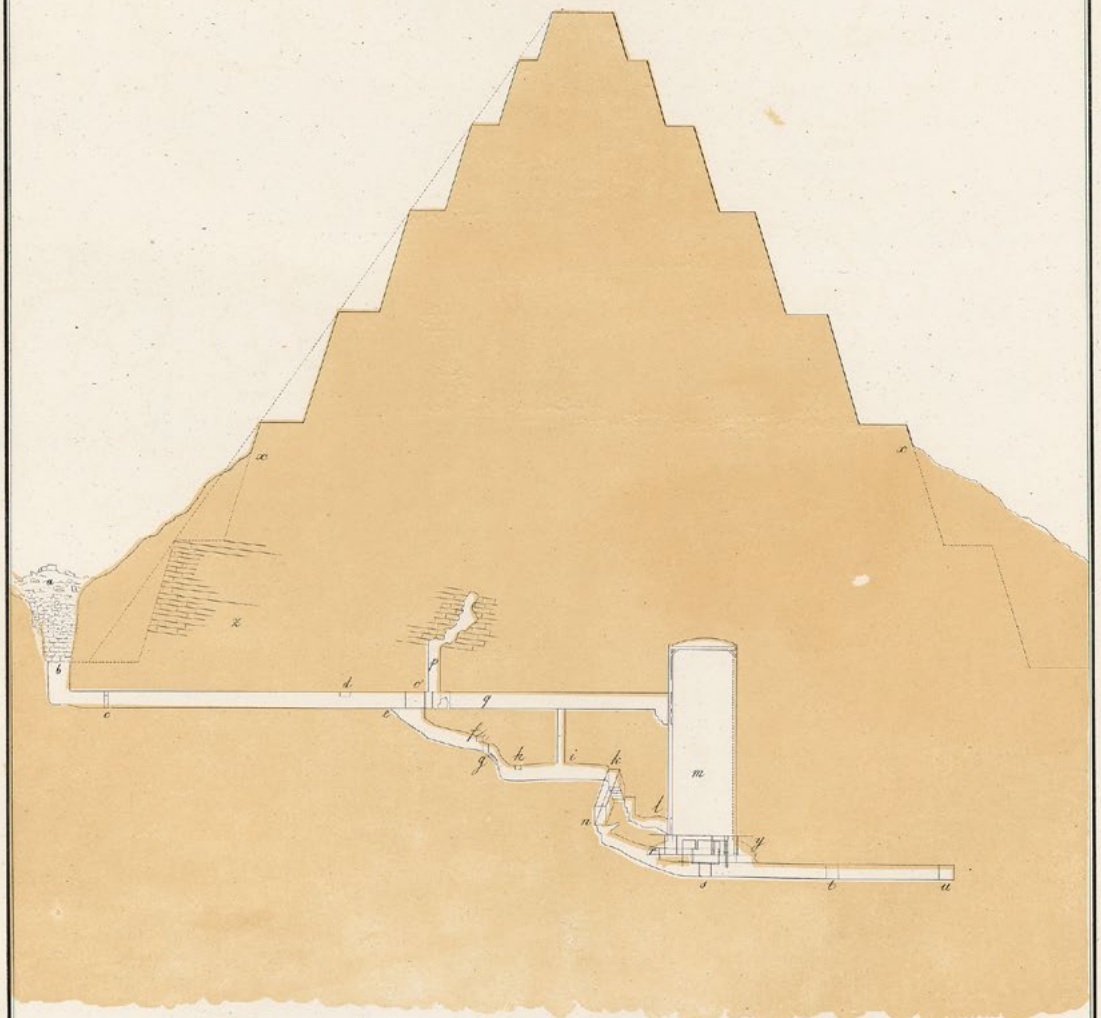


Fig. 3.



Lithographirt im Königl. litogr. Institute zu Berlin 1853 von Bolcke und Buchmann.

aufgenommen durch Sogato.

et la matière peuvent captiver plus longtemps ; mais, autrement, c'est une masse morte. Si l'on songe au temps, au travail et à la peine, on peut en venir à de grandes réflexions, mais l'œil ne trouve rien [1]. »

En somme, ce n'est pas dans la seule forme à proprement parler qu'on peut trouver ce qui permet de qualifier la pyramide comme spécimen de l'art : en matière d'art ancien, tout du moins, l'œil n'est pas le premier témoin. C'est donc par l'idée, par le contenu spirituel associé à la forme que Hegel justifie le statut artistique particulier des productions égyptiennes. Faisant de l'Égypte le premier moment d'achèvement symbolique de l'art, il place en effet au rang d'œuvres les cas d'études sur lesquels il s'appuie. On peut ainsi s'étonner de trouver, aux côtés de la sculpture, des éléments d'architecture et, plus surprenant encore, des exemples de récits. C'est que le fonctionnement symbolique, d'après Hegel, se trouve exprimé dans toutes les manifestations, sinon de la pensée, du moins de la religion de l'Égypte. On passe donc de monuments « vides d'esprit » à des œuvres-symboles dans lesquelles une idée s'exprime, quoiqu'indéterminée et de façon inadéquate, dans la forme. En d'autres termes, suivant le système de l'esprit absolu, la présence d'un contenu spirituel est l'élément crucial qui permet de faire concourir une forme au statut d'œuvre artistique. Sans ce contenu, qu'on peut entendre comme une demande inaboutie de philosophie, il ne peut tout à fait encore être pour Hegel question d'art.

Justement, dans le cas de la pyramide, ce qui change après la *Phénoménologie de l'esprit* est que le contenu spirituel devient un élément intrinsèque à sa forme, quoiqu'inadéquatement signifié si l'on en croit Hegel. Voici ce qu'on peut lire des leçons de 1826 : « Ainsi, en Égypte, il y a en général une forme extérieure qui renferme en elle-même un intérieur et indique aussitôt qu'elle cache autre chose en elle. Tout est donc symbole en Égypte ; il y a une intériorité séparée et autonome, mais elle n'est pas encore parvenue, ni n'a encore progressé jusqu'à avoir la forme qui lui convient vraiment. Cependant, elle a une forme qui entretient une relation essentielle avec l'intérieur, une forme qui est une fabrication, une œuvre d'art [2]. »

Nous avons rappelé à plusieurs reprises dans le présent volume l'enjeu charnière que constitue le rapport entre sens et image dans la réception de l'art égyptien en dehors du territoire et de la période pharaoniques.

1 G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke* (28,3), Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III ; Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1828/29 (Heimann *et al.*), Walter Jaeschke, Niklas Hebing (éd.), Hamburg, Meiner, 2020, p. 1082-1083.
2 G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke* (28, 2) Vorlesungen über die Philosophie der Kunst II ; Nachschriften zum Kolleg des Jahres 1826 (Griesheim *et al.*), Niklas Hebing (éd.), Walter Jaeschke, Hamburg, Meiner, 2018, p. 670.

Ce qu'il faut comprendre, dans le cas de la philosophie hégélienne, est que cette relation est formulée dans une autre dimension, plus large bien évidemment que le cas égyptien, mais qui s'applique à ce dernier d'une façon tout à fait féconde. Avec l'avènement d'un contenu spirituel, qui n'est pas encore l'esprit grec, mais manifeste déjà sa présence dans les œuvres, l'Égypte passe d'un ensemble de formes au statut de moment de l'art — et, aux yeux de Hegel comme à ceux du plus grand nombre à cette époque, de premier moment de l'art occidental. Comment comprendre, alors, le passage des strictes « formes » de l'Égypte à la forme remplie, quoiqu'imparfaitement, par l'idée ?

Il faut d'abord rappeler que, d'une manière générale, l'Égypte antique acquiert une valeur scientifique résolument nouvelle durant les deux premières décennies du XIXe siècle en Europe. On connaît la poursuite glorieuse de l'expédition d'Égypte, pour les Français, dans le déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique par Champollion, à partir de 1814 et dont le plus célèbre texte est celui de la *Lettre à M. Dacier*, en 1822. De son côté, l'Angleterre s'enorgueillit de la contribution décisive des travaux de Young à cette avancée. Enfin, en Prusse, d'autres savants s'emploient à travailler sur les hiéroglyphes et à proposer une alternative aux résultats de Champollion — bien que Wilhelm von Humboldt reconnaisse, dans une lettre particulièrement émouvante à ce dernier, le caractère absolument fondamental de sa découverte [1]. Cette intensification des débats linguistiques a pu effacer la virulence de la dispute sur la place intellectuelle de l'art égyptien, dont nous avons fait état en introduction de cette partie. Il s'agit d'un phénomène culturel tout à fait majeur, dans la mesure où, quelles qu'ont pu être les conclusions des uns et des autres, l'Égypte était désormais en mesure d'être *lue*, et non plus seulement regardée.

Cette ouverture intellectuelle engage une prise au sérieux nouvelle, après un XVIIIe siècle particulièrement suspicieux à leur égard, des textes grecs dans lesquels la sagesse de l'Égypte était vantée comme berceau et garante de la pensée et de la religion hellénistique — et, au premier plan de ces textes grecs, du livre II des *Historíai* d'Hérodote. Ce que Hegel emprunte spécifiquement à Hérodote, et qui nous intéresse tout particulièrement dans le cas de la pyramide, est le thème de l'immortalité de l'âme, qui signale pour la philosophie occidentale l'existence d'une conscience. Bien que le terme d'immortalité ne soit pas tout à fait exact, Hegel déploie une démonstration du rapport des Égyptiens à la mort qui signale chez eux une sortie du naturel — geste nécessaire simultanément à la philosophie et à la création artistique. « La première chose

1 Lettre de Jean-François Champollion le jeune à Wilhelm von Humboldt, le 12 février 1825 (source : *Wilhelm von Humboldt: Online-Édition der Sprachwissenschaftlichen Korrespondenz. Berlin*, consulté le 15 mars 2024, https://wvh-briefe.bbaw.de/334.

que nous rencontrons en Égypte est que les défunts doivent être conservés, embaumés, et que l'on doit donner une durée à la corporéité. La représentation du défunt devient un royaume invisible particulier. Les défunts ont été conservés par l'art, et ces tombes, ces lieux sont des constructions aussi puissantes que peuvent l'être les bâtiments. Cette architecture en dessous et au-dessus du sol, ces labyrinthes, ces œuvres monstrueuses ne sont pas suffisantes. La pérennité de l'homme est aussi fixée dans l'imagination. L'âme est immortelle, c'est-à-dire que le spirituel est en soi et pour soi ; cette fixation de l'esprit est une visée essentielle. L'homme est jugé par Osiris, le roi, le juge du royaume des morts [...] On a attribué aux pyramides de nombreuses visées ; mais la plus ancienne est la plus vraie : ce sont des tombeaux. Un défunt séparé, entouré d'une immense enveloppe, le symbole même, un extérieur et un intérieur. L'intérieur est le mort, l'extérieur, la pyramide [1]. »

La fixation (*das Fixiren*) de l'esprit s'opère ainsi, dans la perspective hégélienne, à plusieurs niveaux, au sein desquels la pyramide est incluse. Mais, afin de réaliser la fonctionnalité de la pyramide, qui garantit son statut architectural, on doit y adjoindre, comme nous le mentionnions en introduction, des éléments extérieurs à elle-même. L'action sur le corps lui-même du défunt ; le recours à la mythographie osirienne ; enfin, la construction d'une sépulture qui ne peut se comprendre qu'en référence à un intérieur, lui-même rendu intelligible par la prise en compte du système conceptuel spécifique aux anciens Égyptiens. L'idée est le mort, la forme, la pyramide. De même que dans la *Phénoménologie de l'esprit*, la pyramide est ici comparée à un *cristal* : mais, si l'on envisage l'état des connaissances à disposition de Hegel en 1807 et après 1818, il nous faut comprendre que s'opère un déplacement de la stricte forme au contenu associé à celle-ci — en somme, de l'extérieur à l'intérieur du cristal.

Cet intérieur de la pyramide n'est pas seulement imaginé par Hegel : il est l'horizon de recherche des Européens envoyés en Égypte. Il faut comprendre que la fonction funéraire des pyramides n'est pas esquissée ni même discutée seulement à partir du XIXe siècle — Hérodote en faisait déjà état sans s'y attarder, Diodore de Sicile la nuançait, suggérant que les rois se faisaient plutôt enterrer dans un lieu écarté, par peur des pillages [2]. Cependant, les fouilles des chambres funéraires peermettant de prouver cette fonction ne furent entreprises avec ampleur et publicité en Europe qu'avec l'expédition d'Égypte et surtout après la publication de la *Description*.

1 G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke* (28,3), Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III ; Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1828/29 (Heimann *et al.*), Walter Jaeschke, Niklas Hebing (éd.), Hamburg, Meiner, 2020, p. 1018-1019.
2 Voir Hérodote, 124 ; Diodore, I, LXIV, 4-6.



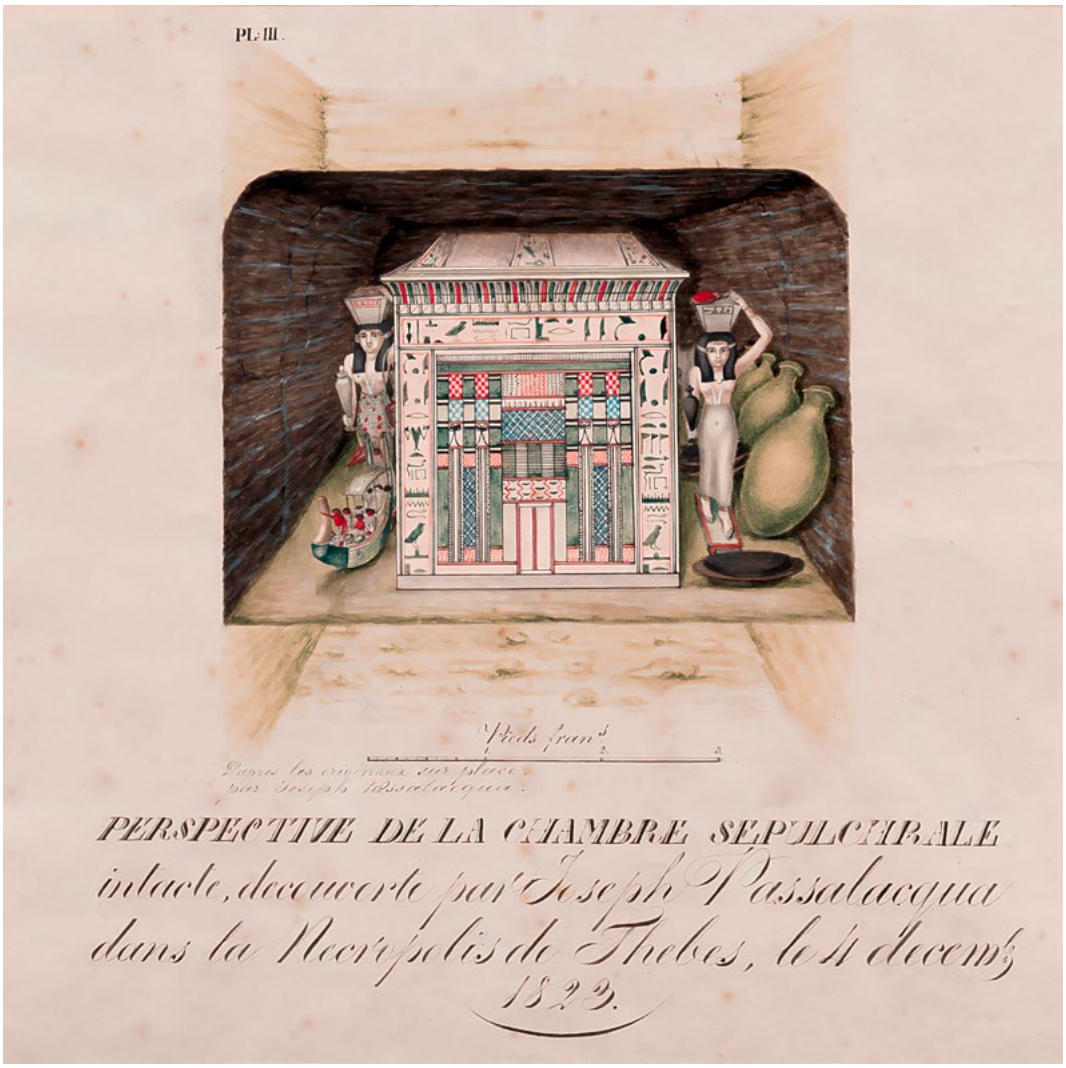
7. Charles Joseph Hullmandel, « Forced Passage to the Second Pyramid of Ghizeh. Discovered by G. Belzoni, 1818. Great Chamber in the Second Pyramid of Ghizeh. Discovered by G. Belzoni, 1818 », in *Plates illustrative of the Researches and Operations of G. Belzoni in Egypt and Nubia*, Londres, John Murray, 1821, pl. 10 et 11.

En dehors de Minutoli, qui fut le premier à fouiller Saqqarah, Belzoni procéda à des excavations dans la pyramide de Khéphren en particulier, dont Hegel fait mention dans ses cours de 1826 (**fig. 7**) : « C'est donc ici que se trouvent ces tombes royales, dont la beauté et l'immensité surpassent tout, et dont Belzoni a découvert la plus grande. Ici se manifeste le passage du symbolique à l'architecture proprement dite. Les tombes souterraines ont pour dessein de conserver l'esprit isolé, son enveloppe pour lui-même ; les constructions sont ici une maison encerclante, le défunt est l'élément essentiel, il est le contenu et c'est là le côté où la signification pour elle-même s'efface (*hier ist die Seite wo die Bedeutung für sich selbst hinwegfällt*). La signification quitte l'architecture, qui n'a pas sa finalité en elle-même mais dans un autre qu'elle. C'est là la différence entre l'architecture et la sculpture : dans la symbolique, les deux étaient unis, mais lorsque l'architecture pour soi devient libre et que par-là la sculpture émerge, l'architecture est réduite à un moyen qui n'a pas de sens pour lui-même ; la forme est une forme abstraite extérieure à elle-même : la forme est une forme abstraite extérieure, non une forme spirituelle. [...] Ici se trouve la régularité abstraite. »

La disproportion que constate Hegel entre la fonction funéraire des « tombes souterraines » et la forme extérieure des pyramides est ce qui maintient l'inadéquation propre à la *symbolische Kunstform* : néanmoins, la pyramide présente ceci de particulier qu'elle est en même temps le premier pas vers une architecture autonome — tout en demeurant ce que Hegel reconnaît être de l'ordre des plus vieilles constructions de la main humaine. On saisit ici toute la nuance de l'art symbolique — et, plus généralement, de la tripartition des formes de l'art chez Hegel : le symbolique renvoie à la fois à un moment spécifique de l'art, celui que donnent à voir les constructions et croyances indienne et égyptienne ; mais il fait aussi état d'une « pulsion symbolisante [1] » que l'on retrouve tout au long de l'art, une dichotomie non réconciliée entre l'apparition et le contenu spirituel (**fig. 8**).

En 1966, Jan Patočka avance que Hegel, dans sa présentation des architectures anciennes, « cherche artificiellement l'énigme et le mystère [2] », quand celles-ci révéleraient plutôt l'influence configuratrice de l'architecture sur le monde. Il nous semble au contraire que ce qui se joue dans la pyramide comme *symbole*, savoir sa fonction funéraire, configure l'ensemble de l'analyse hégélienne de l'art égyptien, celui-ci étant appréhendé comme une figure de l'histoire de l'art rendue distincte par sa mise en forme particulière de contenus spirituels singularisés. Le caractère entièrement symbolique de l'art égyptien,

1 Mildred Galland-Symkowiak, *op. cit.*
2 Jan Patočka, *L'art et le temps* [1966], trad. du tchèque par Erika Abrams, P.O.L., 1992, p. 303.



8. Giuseppe Passalacqua, *Perspective de la chambre sépulcrale intacte, découverte par Joseph Passalacqua dans la Nécropolis de Thèbes, le 4 décembre 1823*, dessin original coloré.

déduit du système hégélien et projeté à raison sur tous les aspects et tous les types des productions pharaoniques, a ceci d'exceptionnel qu'il repose sur une « pré-philosophie » exprimée dans la pyramide comme dans les autres objets et monuments de la religion égyptienne. Victor Cousin, notant les cours donnés par Hegel en 1823, rapporte ceci : « Les Égyptiens sont les premiers qui ont admis l'immortalité de l'âme, c'est-à-dire l'être pour soi de l'esprit. Nous avons donc ici la figure spirituelle pour soi enveloppée de constructions inorganiques. Ce sont là les pyramides, sépulcres des rois. Ce sont des cristaux qui contiennent

en soi l'esprit défunt. Ils représentent symboliquement les chemins que l'âme doit parcourir après la mort. Cela se rapporte à la métempsycose. Les pyramides se rapprochent le plus de nos temples. »

Il est assez frappant de lire que, bien que reconnaissant l'ancienneté suprême des pyramides dans la civilisation pharaonique même, Hegel s'attache à les présenter comme des œuvres de transition vers la figure classique grecque, marquée par une harmonie entre le contenu spirituel et la forme. La pyramide comme tombeau du défunt constitue ici la première ébauche du temple grec, qui entoure un universel. En enrichissant de découvertes archéologiques la connaissance qu'il avait déjà des pyramides dans la *Phénoménologie*, Hegel réinvestit donc l'image du cristal d'un double sens : les « cristaux » des pyramides sont expressément séparés de l'âme qu'ils enveloppent, mais sont en même temps entièrement dirigés vers leur intérieur qu'est cette âme. Cela revient à avancer que l'Égypte a effectivement eu une parenté idéelle, sinon philosophique, avec la Grèce : celle-ci trouve en Égypte une base de développement et apporte aux yeux de Hegel une harmonie aux figures, et une séparation de la sculpture libre et de l'architecture fonctionnelle. La proximité avec le moment classique, donc avec la Grèce, se joue ainsi sur une base conceptuelle reproduite, avec une distance due au système de pensée égyptien, dans les œuvres de l'art : en d'autres termes, Hegel offre dans son histoire de l'esprit une forme de résolution de la dispute des influences de l'Égypte sur la Grèce.

À l'aune de cette prise en considération historique, il faudrait donc veiller à ne pas projeter sur le texte de la *Phénoménologie* une somme de connaissances à laquelle Hegel n'avait pas accès en 1807. La fonction funéraire de la pyramide, tout en restant dans une certaine mesure étrangère à sa forme dans la perception d'un érudit du début du XIXe siècle, est l'élément déterminant qui permet d'avancer, à l'exemple des Grecs, l'existence d'une conscience en Égypte — quoique cette dernière soit profondément différente de la pensée philosophique grecque de l'humain. Le symbole pose la tension conceptuelle majeure, celle de la manifestation de l'idée : à la fois particularisée dans l'art égyptien, celle-ci est reproblématisée, réajustée dans les *Kunstformen* qui suivront. Au moment où Champollion prouve que l'écriture hiéroglyphique est à la fois phonétique et symbolique, Hegel voit dans l'art pharaonique, exemplifié par la pyramide, des contenus (indéterminés) excéder des formes (inadéquates). Qu'importe, il a l'intuition fondamentale : les *œuvres* pharaoniques sont des *signes* hiéroglyphiques [1].

1 Outre la citation que nous avons déjà mentionnée des leçons de 1820-1821, on trouve l'idée réitérée dans les cahiers de 1826 : « Die ganze Kunst der Aegypter ist Hieroglyphe, die Hauptfiguren sind Osiris Isis » (Meiner, *op. cit.* p. 672-673).

Si Gombrich, en 1977, fait de Hegel le « père de l'histoire de l'art [1] », il faut comprendre que son influence marque profondément cette discipline, en Europe et surtout dans l'espace germanique, au moins jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale.. Voyant comme principal problème du développement de l'art — puisque vecteur de sa tripartition — la relation entre l'esprit et la forme, Hegel justifie philosophiquement une histoire téléologique des civilisations qui n'est naturellement aujourd'hui plus recevable. Terreau fertile d'un ethnocentrisme dont on connaît les conséquences matérielles et humaines, l'examen hégélien mérite malgré tout d'être pris au sérieux, dans la mesure où il a une influence tout aussi déterminante dans le regard porté par les historiens d'art eux-mêmes sur leurs objets, et en particulier sur l'art pharaonique.

En proposant de nous arrêter sur la pyramide, nous avons tâché de montrer quelle compréhension de *l'œuvre* était celle qui, après Hegel, devait être apposée à l'objet, au mythe et au monument égyptiens. Séparer fondamentalement la manifestation du spirituel qui avait cours en Égypte antique de celle de la Grèce classique, tout en voyant dans ce spirituel même une première étape vers ce qui sera développé par la Grèce, est une façon étonnamment moderne de résoudre le problème des origines de la philosophie qui obsédait les Lumières. Près de cent ans plus tard, Ernst Cassirer prend le contrepied de cette relation pour élaborer sa théorie de la forme symbolique, comme principe d'adéquation entre l'idée et le signe, deux fois citée par Emma Brunner-Traut dans la formulation de la théorie de l'aspective [2], à partir de 1963. Du symbole au symbolique, de la forme symbolique à l'aspective, l'énigme posée par l'art égyptien a été déployée par les sciences humaines à partir d'un même thème, et ce n'est qu'assez récemment que l'on a pu saisir son étonnante pertinence ■

1 Voir Ernst Hans Gombrich, « The Father of Art History: A Reading of the Lectures on Aesthetics of GWF Hegel (1770-1831) », in *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford, Phaidon, 1984, p. 51-69.
2 Voir l'introduction, p. 21 sq. et le chapitre 1 « Image et sens, matière et forme », p. 26 sq.



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.

Sigmund Freud, né en 1856 à Freiberg et mort en 1939 à Londres, est connu comme le fondateur de la théorie psychanalytique. Médecin neurologue, il introduit une nouvelle façon de penser les processus psychiques, reposant sur le postulat de l'existence de l'inconscient et l'influence des expériences précoces. En élaborant cette discipline, Freud se veut répondre à une double vocation : proposer à la fois une nouvelle conceptualisation du psychisme et une nouvelle méthode de traitement des troubles. Ce traitement se fait par la cure analytique, au cours de laquelle le patient est amené à prendre conscience de certains éléments de son histoire qu'il avait refoulés

Dans son chapitre « Sur l'étiologie de l'hystérie », paru en 1895, Freud s'attache à décrire la mission du psychanalyste comme consistant à faire émerger une vérité cachée. Un passage retient notre attention : « Admettez qu'un chercheur en voyage arrive dans une région peu connue dans laquelle un champ de ruines avec des restes de murs, des fragments de colonnes, des tablettes aux signes graphiques estompés et illisibles, éveillerait son intérêt. Il peut se contenter de regarder ce qui s'étale en plein jour, puis de questionner les habitants, peut-être à demi-barbares, demeurant dans les environs, sur ce que la tradition leur a fait savoir de l'histoire et de la signification de ces restes monumentaux, de consigner leurs informations et de continuer son voyage. Mais il peut aussi procéder autrement ; il peut avoir apporté avec lui pioches, pelles et bêches, il peut déterminer les habitants à travailler avec ces outils, s'attaquer avec eux au champ de ruines, déblayer les gravats et, à partir des restes visibles, mettre à découvert l'enseveli. Si le succès récompense son travail, les trouvailles se commentent d'elles-mêmes ; les restes de murs appartiennent à l'enceinte d'un palais ou d'une trésorerie, à partir des ruines de colonnes un temple se complète, les inscriptions trouvées en grand nombre, bilingues dans les cas heureux, dévoilent un alphabet et une langue et le déchiffrement et la traduction de ceux-ci donnent des renseignements insoupçonnés sur les événements des premiers âges, à la mémoire desquels ces monuments ont été édifiés[1]. »

Freud tisse ici une comparaison très intéressante entre le travail de l'analyste et le travail de l'archéologue. Sous sa plume, l'inconscient devient une ville ensevelie, se soustrayant au regard. Il réclame alors un professionnel qui serait en mesure d'en reconnaître les traces, les vestiges. Or, l'œil du psychanalyste sait considérer les symptômes, les rêves, les lapsus comme autant de signes indiquant la présence d'une vérité dissimulée. Ainsi, à la manière de l'archéologue, il interprète et déchiffre ces signes pour espérer exhumer ce qui était jusqu'alors enfoui.

1 Sigmund Freud, « Sur l'étiologie de l'hystérie » (1896), in *Œuvres complètes, vol. 3 : 1894-1899*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 426-427.

À l'instar de ses contemporains, Sigmund Freud connaît, au début du XXe siècle, un vif intérêt pour l'Égypte antique, conférant ainsi une tout autre profondeur à la métaphore associant la psychanalyse et le travail de fouilles. Sa collection personnelle d'objets archéologiques est rapidement dominée par la culture égyptienne[1] (**fig. 1**). L'Égypte antique finit par envahir la salle de consultation, avec plusieurs photographies mais également des bas-reliefs d'Osiris et de sa famille ornant le passage menant à son cabinet[2] (**fig. 2**). Lors de son séjour à Londres en 1908, il passe l'essentiel de ses journées au British Museum, devant la collection d'antiquités égyptiennes[3]. Il effectue également lui-même plusieurs voyages en Égypte, au cours desquels il se rend sur des chantiers archéologiques.

En 1907, Karl Abraham, autre pionnier de la discipline, suit des leçons d'égyptologie auprès de Freud. Ce dernier lui offre également deux petites statuettes égyptiennes[4]. Les écrits de ces deux psychanalystes nous apportent une preuve supplémentaire de leur attrait partagé pour l'imaginaire égyptien. En 1912, Abraham publie *Amenhotep IV : contribution psychanalytique à l'étude de sa personnalité et du culte monothéiste d'Aton*, une étude de cas clinique prenant pour objet l'organisation psychique du pharaon Akhénaton. En 1939, Freud rédige *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, une analyse s'appuyant sur l'histoire égyptienne pour mettre en lumière les mécanismes sous-tendant le développement de la religion monothéiste.

Dans ces ouvrages, les deux psychanalystes revêtent un costume d'archéologues, affirmant que leurs théories auraient un ancrage millénaire. Toutefois, il semble que leurs exposés sur l'histoire égyptienne soient porteurs d'enjeux laissant peu de place au souci de l'exactitude historique. L'investissement et la mobilisation de l'imaginaire égyptien sont étroitement enchevêtrés au processus de légitimation de la discipline psychanalytique naissante. De même que dans toute l'histoire de ses réceptions occidentales, l'Égypte est employée par la psychanalyse pour servir un besoin contemporain : en l'occurrence, la démonstration de sa propre nécessité, comme discipline permettant de traiter sur des plans similaires l'histoire de l'individu et celle de l'humanité. Comme nous aurons l'occasion de le souligner, les auteurs prennent de nombreuses libertés vis-à-vis du donné historique, n'hésitant pas à sacrifier la véracité pour démontrer la puissance de la méthode analytique.

1 Carl E. Schorske, « Vers les fouilles égyptiennes. Freud explorateur des cultures occidentales. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 95, n° 1, 1992, p. 2-12.
2 *Idem*, *ibidem*.
3 *Idem*, *ibidem*.
4 Stéphane Gumpper, « Transfiguration par l'exile ? » *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 47, 30 mai 2020, p. 19-42,



1. La table de Freud, Freud Museum de Londres.



2. Stèle égyptienne d'époque ptolémaïque, possédée par Freud, Freud Museum de Londres.



3. Aknénaton, Nefertiti et deux de leurs, filles ; Amarna, XVIIIe dynastie, (vers 1353-1336 av. J.-C.), musée égyptien du Caire.



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.

À partir de cette hypothèse de l'origine égyptienne de Moïse, il s'empresse de conclure que celui-ci aurait été initié au culte d'Aton sous le règne d'Akhénaton. Cette religion aurait laissé dans sa mémoire une empreinte si vivace que, lorsqu'il prend la tête d'un groupe de Juifs installés dans le delta du Nil pour quitter l'Égypte et émigrer en Palestine, il aurait entrepris de leur en transmettre les principes fondamentaux. Ce peuple se serait ainsi vu imposer les doctrines d'une religion monothéiste, le code moral du culte d'Aton ainsi que la pratique de la circoncision, coutume courante en Égypte antique et déjà mentionnée par Hérodote. L'auteur de *L'Homme Moïse* suppose donc que l'idée religieuse se trouvant au fondement du judaïsme ne serait pas une pure production de l'esprit inspiré de Moïse mais une reprise des enseignements du pharaon Akhénaton. Freud résume sa démonstration avec cet aphorisme aux allures de syllogisme : « Si Moïse était un Égyptien et s'il a transmis aux Juifs sa propre religion, cette religion est celle d'Akhénaton, la religion d'Aton[1] », assénant ainsi que la religion juive serait, avant tout, une religion égyptienne.

Après avoir construit ces quelques repères, qu'il n'hésite pas à qualifier d'historiques, Freud s'emploie à couvrir la révolution religieuse menée par Akhénaton d'éloges, la présentant comme une avancée intellectuelle et spirituelle considérable. Le monothéisme est décrit, dans *L'Homme Moïse*, comme un progrès collectif par rapport au polythéisme et son introduction par le pharaon est donc dépeinte comme ouvrant la voie vers une spiritualité d'ordre supérieur[2]. Une exploration plus large du corpus freudien nous offre un aperçu de la représentation que le fondateur de la psychanalyse construit de la religion égyptienne polythéiste traditionnelle. Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), il évoque Mout, la déesse-mère à tête de vautour, en tant que symbole de la bisexualité et de l'androgénie (**fig. 5**). Lorsque Freud mentionne, au détour de ses différentes analyses, les dieux antiques égyptiens, c'est systématiquement pour insister sur leur caractère hermaphrodite, sur la coexistence d'attributs féminins et masculins. Nous pouvons ainsi discerner le lien implicite que l'auteur dessine entre le développement psychologique de l'individu et le développement de la civilisation égyptienne. La vénération de ces dieux renverrait à la perception du très jeune enfant, qui n'a pas encore vécu son complexe d'Œdipe et n'a donc pas encore acquis la différence des sexes : l'Égypte polythéiste correspondrait donc aux stades de la toute petite enfance, par rapport auxquels le passage au monothéisme impulsé par Akhénaton constituerait un progrès.

1 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Payot, 2014, p. 73.
2 Thierry Hentsch, *Le Temps aboli : l'Occident et ses grands récits*, OpenÉdition Books, Montréal, presses de l'université de Montréal, 2005, p. 321-339.

5. La déesse Mout allaitant le jeune Séthi Ier : nous reconnaissons ici les attributs féminins, représentés par le sein nourricier, et les attributs masculins, représentés par le bec de vautour que Freud interprète comme un symbole phallique, musée d'Orsay.



La lecture de *L'Homme Moïse* nous apporte la preuve irréfutable que Freud considère le remplacement de la religion polythéiste égyptienne par le culte d'un unique dieu abstrait comme le signe de la victoire de l'intellectualité et de la rationalité (*Geistigkeit*) sur la sensorialité et la sensibilité (*Sinnlichkeit*). En effet, en faisant allusion aux traditions ayant cours avant le règne d'Akhénaton, il prend soin de mentionner « l'insatiable plaisir pris par les Égyptiens à incorporer leurs dieux dans l'argile, la pierre ou le métal » (p. 68), soulignant par là même le rôle majeur joué par la sensorialité dans le rapport que les Égyptiens entretenaient avec leurs divinités. Selon Freud, Akhénaton romprait radicalement avec ces coutumes en imposant un dieu unique immatériel — le pharaon ne vénérant pas le soleil comme un objet matériel mais bien comme le symbole d'un être divin irreprésentable. L'interprétation que Moïse ferait, par la suite, de l'héritage Akhénaton serait, sur ce point, encore plus radicale. Le monothéisme juif comporte en effet l'interdiction de figurer les êtres vivants ou les pensées dans des représentations imagées. Le Dieu du judaïsme n'a ni nom ni visage.

D'après Freud, Akhénaton et Moïse contribueraient respectivement à initier puis renforcer une régression de la sensorialité au profit des représentations abstraites, des processus intellectuels supérieurs. Or, le fondateur de la psychanalyse ne manque pas de présenter la *Geistigkeit* comme étant dotée d'une valeur intrinsèque supérieure à celle de la *Sinnlichkeit*. Cela nous apparaît avec une clarté toute spécifique lorsque nous prenons, une nouvelle fois, le temps de nous intéresser à la manière dont il conceptualise le développement psychique du sujet individuel. D'après les théories freudiennes, à l'aube de la vie, les capacités psychiques d'assimilation des expériences passent exclusivement par la perception sensorielle : afin d'être perçues et intégrées, il est donc nécessaire que les choses aient une certaine matérialité, qu'elles existent tangiblement dans la réalité concrète, de façon à pouvoir être appréhendées par les sens. Toutefois, à mesure que l'enfant grandit, il développe des capacités de symbolisation, d'abstraction et devient alors capable de déployer des processus psychiques trouvant appuie sur des représentations.

L'investissement des processus de pensées, des processus mentaux s'accompagne chez le sujet d'un renoncement à la recherche d'une satisfaction immédiate et entière de ses pulsions. Le principe de réalité prend progressivement le dessus sur le principe de plaisir, qui domine le fonctionnement psychique du sujet dans les premiers temps de sa vie. Du fait du développement des capacités de réflexion et de représentation, le sujet acquiert la capacité de se conformer aux exigences et aux limitations de la réalité, en annulant ou en retardant l'expression de ses pulsions. L'article « Vers les fouilles égyptiennes. Freud explorateur des cultures occidentales » (1992) de l'historien américain Carl E. Schorske vient étayer notre hypothèse, en rappelant que l'objet de toute civilisation est, dans une perspective freudienne, d'atteindre la *Geistigkeit*,

dont le rôle est de contrôler la *Sinnlichlkeit* et les instincts qui la dominent. Au sens de Freud, le culte d'Aton, comme plus tard la religion mosaïque, représenterait l'accession à un stade supérieur de développement, en instituant le primat du principe de réalité sur le principe de plaisir.

La religion monothéiste, telle qu'elle est conçue et transmise par ses fondateurs, impliquerait en effet un renoncement à la pulsionnalité. Elle s'appuie sur une doctrine condamnant la quête d'une satisfaction immédiate des pulsions, qui est considérée comme un péché. Freud compare cette forme de religion au Surmoi, l'instance psychique qui se forme chez l'individu à partir du moment où il commence à intérioriser les interdictions, les limitations. Ce Surmoi exerce une pression constante sur le Moi, le poussant à renoncer à la satisfaction pulsionnelle, de la même manière que les principes religieux mis en place par Akhénaton et Moïse poussent les peuples à maîtriser leurs mouvements instinctuels et à renoncer à certains plaisirs.

L'Homme Moïse nous apprend que le concept de dieu unique a été accueilli avec beaucoup de défiance par les contemporains d'Akhénaton puis de Moïse, avant d'être entièrement rejeté. À la mort d'Akhénaton, la religion d'Aton aurait été proscrite, sa résidence pillée, son nom effacé et sa mémoire honnie comme celle d'un hérétique ou d'un criminel. Dans un mouvement similaire, les Juifs, ne supportant plus la sévérité des lois introduites par Moïse, en seraient venus à se révolter contre leur guide et à l'assassiner, dans un déchaînement de violence incontrôlée. Comment expliquer cette hostilité dans les termes de la psychanalyse ? Freud avance une explication supposée nous éclairer sur ce point : la plupart des nouvelles vérités seraient d'abord inaudibles, en tant qu'elles viendraient bouleverser trop profondément les paradigmes antérieurs.

Ainsi, elles mettraient du temps à pouvoir être acceptées et intégrées. « Prenons par exemple le destin d'une théorie scientifique nouvelle, comme la théorie de l'évolution de Darwin. Elle rencontre dans un premier temps un refus virulent, est vigoureusement débattue pendant des décennies, mais il ne faut pas plus d'une génération pour qu'on reconnaisse en elle un grand progrès en direction de la vérité. Darwin lui-même a eu droit à l'honneur d'un tombeau ou d'un cénotaphe à Westminster. Ce genre de cas ne nous laisse pas beaucoup de mystères à lever. La nouvelle vérité a suscité des résistances effectives, celles-ci se font représenter dans des arguments par lesquels on peut contester les preuves qui parlent en faveur de la doctrine qui déplaît, le combat des opinions réclame un certain temps, dès le départ il y a des partisans et des adversaires, le nombre ainsi que le poids des premiers augmente toujours, jusqu'à ce qu'ils finissent par l'emporter [1]. »

1 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 123.

Derrière cette évocation de la théorie de l'évolution, il est impossible de ne pas discerner une allusion à une autre théorie scientifique, commençant à s'imposer en Europe dans la première moitié du XXe siècle et dont le fondateur n'est autre que Freud lui-même.

Il est alors utile de rappeler le contexte ayant constitué la toile de fond de la rédaction et de la publication de *L'Homme Moïse*. Ce texte est paru en 1939, l'année de la mort de Freud. Il s'agit de son tout dernier écrit publié. Par conséquent, plusieurs théoriciens estiment que cette œuvre a valeur de testament [1]. Effectivement, nous pouvons l'interpréter dans le sens d'une défense de l'héritage qu'il voudrait laisser à l'humanité, cet héritage désignant évidemment la discipline psychanalytique. Dès son origine, la psychanalyse est l'objet de vives critiques, émanant de presque tous les cercles intellectuels de l'époque. Les attaques les plus virulentes proviennent du milieu médical, qui rejette violemment les conceptualisations du psychisme introduites par Freud. Au fur et à mesure que cette discipline commence à prendre de l'ampleur, son fondateur se trouve également confronté aux oppositions et aux offensives d'un certain nombre de ses disciplines, parmi lesquels O. Rank, W. Reich ou encore C. J. Jung.

Dans *L'Homme Moïse*, l'histoire d'Akhénaton, que répéterait ensuite l'histoire de Moïse, est construite de manière à pouvoir apparaître comme une métaphore de l'histoire du mouvement psychanalytique. De la même manière que l'invention du monothéisme par Akhénaton représente un bouleversement considérable, en s'inscrivant en opposition avec des millénaires de tradition polythéiste, la discipline nouvelle créée par Freud vient bousculer — voire abolir les croyances antérieures.

Jan Assmann évoque le *traumatisme* [2] que l'introduction d'un culte « monothéiste » aurait représenté pour les Égyptiens de l'époque. Par extension, il semble bien que nous puissions également parler d'un traumatisme provoqué par la diffusion des théories psychanalytiques, qui expliquerait le rejet dont elles ont d'abord été victimes. Freud prend soin de décrire la réforme d'Akhénaton comme étant porteuse du concept d'un Dieu échappant à la perception sensorielle, ne pouvant être représenté qu'au moyen d'un symbole. La réforme menée par Freud, quant à elle, est centrée autour de la découverte et de la théorisation de l'inconscient. Elle met ainsi au jour l'existence, au sein même de notre propre esprit, de contenus psychiques invisibles, ayant des conséquences

1 Thierry Hentsch, *Le Temps aboli : l'Occident et ses grands récits*, OpenÉdition Books, Montréal, presses de l'université de Montréal, 2005, p. 321-339.
2 Jan Assmann, « Monothéisme et mémoire : le Moïse de Freud et la tradition biblique. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 5, octobre 1999, p. 1011-1026.

sur nos pensées et nos actions mais se soustrayant entièrement à notre perception et à notre connaissance. La définition de cet Inconnu, domicilié au sein même de notre propre esprit, menace l'identité et la blesse.

La présence d'une vie psychique inconsciente implique de renoncer à la prétention de se connaître et se correspondre parfaitement, pour accepter cette part d'énigme intérieure, cette béance de soi à soi. L'angoisse que cela suscite peut être rapprochée de celle induite par l'introduction d'un Dieu idéal et sublime, que nous ne pourrions jamais espérer connaître entièrement et dont la perfection nous demeure à jamais inaccessible. Freud établit donc, en filigrane, un parallèle entre la révolution religieuse d'Akhénaton et la révolution scientifique qu'il a lui-même engendrée, parallèle visant indéniablement à présenter la psychanalyse comme une avancée civilisationnelle fondamentale.

Le pharaon Akhénaton est alors érigé par Freud en figure identificatoire : comme lui, Akhénaton fonde un nouveau paradigme ; comme lui, il doit imposer ce paradigme auprès de ses contemporains et, comme lui, il subit critiques, rejets et répudiations. Le mouvement psychanalytique naissant s'inscrirait ainsi dans la suite d'une tradition trouvant sa source en Égypte ancienne. Le psychanalyste Bernard W. Sigg nous propose dans son texte « Freud re-nommé » une analyse assez séduisante des modifications subies par le prénom de Freud. Si l'acte de baptême indique « *Sigismund* », il commence aux environs de ses dix-sept ans à utiliser « *Sigmund* » comme prénom usuel. Sigg effectue un rapprochement intéressant entre cette transformation du prénom de naissance de Freud et celle opérée, au même âge par le pharaon. C'est lorsque le jeune Amenhotep monte sur le trône qu'il prend la décision de se renommer Akhénaton. Avec *L'Homme Moïse*, Freud élève Akhénaton et son successeur Moïse au statut de *Grands Hommes*. Selon lui, les traits que nous associons aux grands hommes sont des traits paternels, tels que la puissance, l'autorité, la virilité, le courage, l'intégrité… Il incombe au grand homme, tout comme au père des théories psychanalytiques, de dicter la loi venant imposer des limites à la pulsionnalité des individus.

Freud désigne explicitement Akhénaton comme le père symbolique de Moïse puis, cette fois de façon plus implicite, Moïse comme son propre père symbolique. Se faisant, il s'ancre dans une lignée de grands hommes, remontant à l'Antiquité, accordant à la psychanalyse une parentalité prestigieuse devant assurer sa légitimité.

Il est très intéressant de noter que, fidèle à sa propre théorie du complexe d'Œdipe, Freud ne peut désigner Moïse comme son père spirituel sans entreprendre, presque immédiatement, de le tuer symboliquement. Il commence par lui retirer sa judaïté et sa place de fondateur du monothéiste, avant de lui dénier son essence divine et d'aller jusqu'à affirmer qu'il aurait été assassiné par son propre peuple. Le philosophe T. Hentsch, écrivant sur *L'Homme*

Moïse, qualifie Freud de « meurtrier scriptural de Moïse » [1]. La théorie psychanalytique stipule que, pour devenir adulte, il est nécessaire que le fils puisse renverser symboliquement le père, afin de prendre sa place dans la chaîne des générations. En destituant Moïse, Freud souhaite revendiquer sa place dans la lignée des grands hommes, s'imposer comme le nouveau réformateur. Hentsch écrit : « Ainsi Freud apparaît comme le nouveau Moïse qui, après avoir abattu l'ancien et, avec lui, toute prétention du peuple juif à une élection de nature religieuse, conduit son nouveau peuple, le peuple restreint de la psychanalyse, hors du désert dans le monde [2]. »

Freud s'identifie au rôle de père fondateur, voulant être représenté comme l'autorité paternelle menant une nouvelle révolution spirituelle. Sigg donne à notre analyse une nouvelle profondeur, en mettant en lien la syllabe « *is* », que Freud a retranchée de son prénom au moment d'entrer dans l'âge adulte, avec la déesse égyptienne Isis (**fig. 6**). Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Freud désigne Isis comme un archétype de la bisexualité. Supprimer cette syllabe de son prénom serait donc pour Freud le moyen de nier chez lui la présence de tout attribut féminin. Une fois cette féminité liquidée, il pourrait prétendre pouvoir incarner le grand homme puissant, à la virilité incontestable, qui guiderait ses disciples à la manière d'un père.

Le diagnostic d'une névrose égyptienne

Karl Abraham fait du pharaon Akhénaton l'exemple clinique typique du névrosé [3]. Définie par Freud en 1894, la névrose est un concept incontournable en psychanalyse, pouvant être brandi pour expliquer des symptômes allant des angoisses phobiques aux idées obsessionnelles.

Les personnes atteintes de névrose présentent une relation au père troublée et particulièrement ambivalente, qu'Abraham prétend retrouver chez Akhénaton. Le pharaon avait d'abord reçu le nom de son père : Amenhotep. À son arrivée sur le trône, il ne se serait pas seulement contenté de se renommer, mais serait allé jusqu'à interdire complètement la mention du nom de son père, l'effaçant de toutes les inscriptions et de tous les monuments. On sait aujourd'hui que ce fut en réalité le nom d'Amon dans le nom d'Amenhotep qui se trouva détruit — que l'on songe aux architraves de la cour d'Amenhotep III à Louxor — sans que les cartouches ne soient

1 Thierry Hentsch, *Le Temps aboli : l'Occident et ses grands récits*, OpenÉdition Books, Montréal, presses de l'université de Montréal, 2005, p. 323.
2 *Idem*, *ibidem*, p. 330.
3 Karl Abraham, *Amenhotep IV : contribution psychanalytique à l'étude de sa personnalité et du culte monothéiste d'Aton* (1912), in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Payot, 1965, p. 267-292.



6. Statue de la déesse Isis allaitant, entre 664 et 332 av. J.-C., musée du Louvre.



7. Trois cartouches portant les noms d'Akhénaton et la mention d'Aton, musée de Berlin.

entièrement détruits. Parallèlement, il abolit le culte d'Amon, le dieu vénéré par son père, pour le remplacer par le culte d'Aton (**fig. 7**). Abraham interprète ce refus radical de l'héritage paternel comme la manifestation révélatrice de processus psychiques à l'œuvre dans la névrose. D'après les théories psychanalytiques, les sujets névrosés s'accrochent excessivement au père durant leur enfance mais, une fois adulte, ils cherchent à se délivrer de cette dépendance devenue entravante en rejetant totalement l'autorité paternelle. Selon Abraham, l'hostilité exprimée par Akhénaton à l'égard de son père lui permettrait de lutter contre le sentiment d'impuissance écrasant provoqué chez lui par cette figure paternelle, perçue comme grandiose, indépassable. Il s'agit là de toute l'ambivalence imprégnant la relation du névrosé à la figure paternelle, l'hostilité affichée envers cette dernière masquant en réalité le désir inconscient de s'en rapprocher.

Les travaux psychanalytiques de l'époque ont pu avancer que, pour parvenir à un compromis entre ces deux mouvements contradictoires, les sujets présentant une névrose avaient tendance à fantasmer une origine noble, un père idéal imaginaire. D'après Abraham, ce serait ce symptôme névrotique reconnu qui s'exprimerait chez Akhénaton lorsque celui-ci affirmerait être le fils d'Aton, le dieu solaire venant alors représenter pour lui un père spiritualisé. (**fig. 8**). Le pharaon ferait état d'une révolte manifeste envers son père réel mais, parallèlement, son besoin de dépendance serait transféré sur un être divin, supérieur au père réel : « Malgré son opposition à la puissance paternelle, Echnaton ne pouvait se passer d'une autorité représentant cette puissance. Ainsi, il se créa une religion taillée à la mesure de ses besoins personnels, centrée sur un dieu paternel. Il lui conféra une autorité totale, la toute-puissance que tout enfant attribue à son père à l'origine [1]. »

Le psychanalyste montre également que les qualités attribuées au dieu Aton, comme la bonté d'âme ou encore la capacité à aimer inconditionnellement, sont toutes des qualités appartenant au pharaon lui-même. Akhénaton aurait créé un dieu à sa propre image, pour ensuite en tirer son origine. Cela traduirait, selon Abraham, le noyau sous-tendant les productions fantasmatiques constitutives de la névrose, à savoir le désir inconscient de s'être conçu soi-même, d'être soi-même le père.

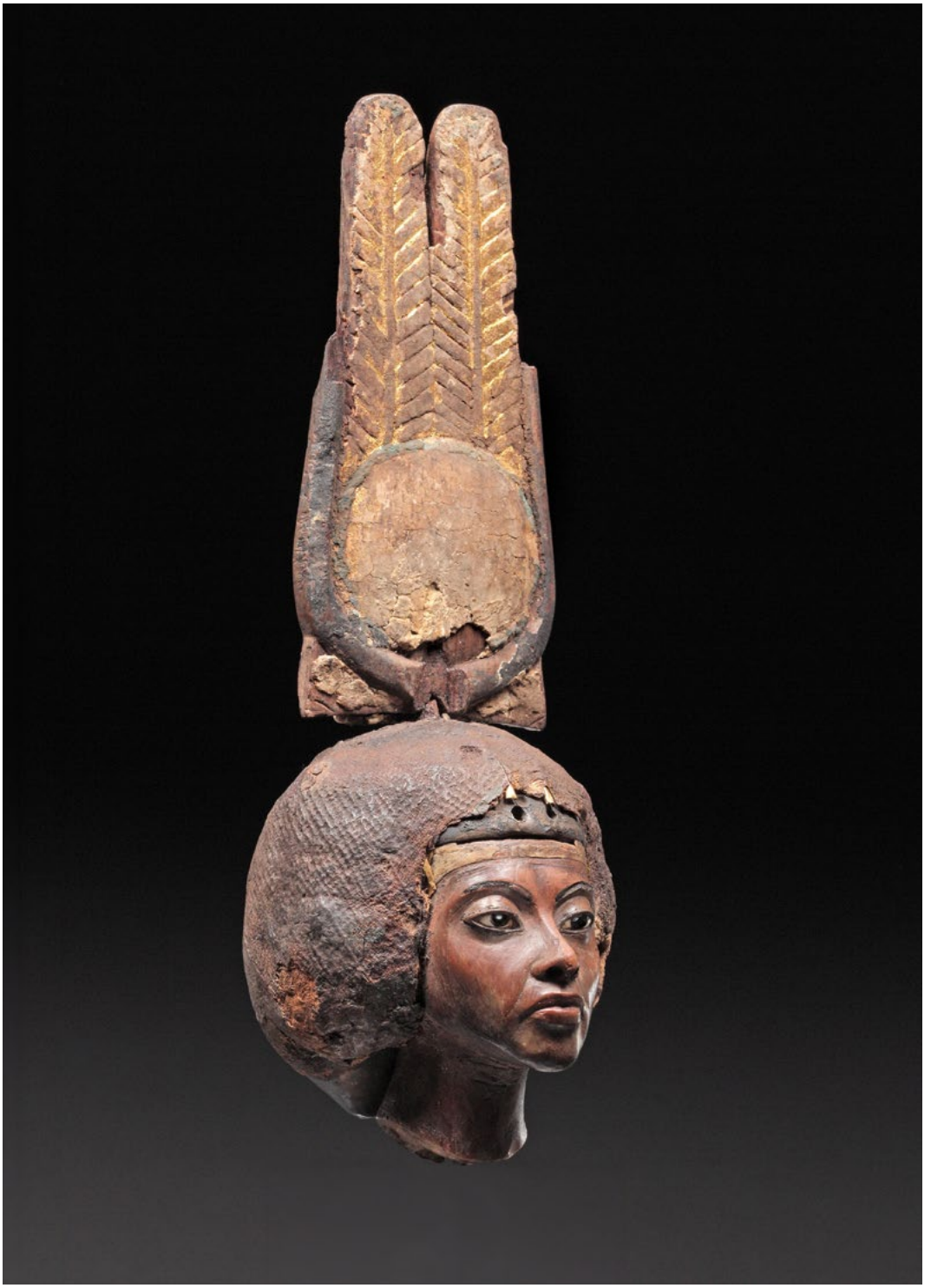
À ces tentatives agressives de se détacher de son père Amenhotep III, s'opposerait l'entretien d'un lien extrêmement fort avec sa mère, la reine Tiyi (**fig. 9**). Abraham dresse dans *Amenhotep IV* un certain tableau de l'enfance du pharaon, affirmant qu'il aurait été, dès son plus jeune âge, très proche de sa mère et que « sa libido s'était fixée à sa mère avec une grande intensité ». La reine Tiyi aurait exercé une influence considérable sur l'entièreté

1 Karl Abraham, *op. cit.*



8. Stèle représentant Akhénaton, Nefertiti et trois de leurs fille, Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung.

l'Égypte
dure longtemps
140
regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique



9. Tête d'une statuette représentant la reine Tiyi, mère d'Akhénaton, Staatliche Museen zu Berlin.



10. Le roi Akhénaton, appuyé sur un bâton, face à la reine Néfertiti qui lui fait sentir un bouquet de fleurs, Staatliche Museen zu Berlin.



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.

mais dans celui que son imagination a créé… Il est en dehors des circonstances réelles comme si elles n'existaient pas pour lui. Il vit dans le monde de ses rêves et de ses idéaux, où ne règnent qu'amour et beauté[1]. »

Akhénaton se serait consacré exclusivement à ses préoccupations spirituelles, se détournant du monde extérieur et affichant un détachement proche de l'aveuglement vis-à-vis des réalités politiques du pays. Abraham souligne le caractère solitaire de ce roi, ayant un entourage très restreint et n'entretenant quasiment aucun lien vivant avec son peuple. Selon lui, il s'agirait de la conséquence du refoulement sexuel excessif symptomatique de la névrose, qui viendrait inévitablement entraver les rapports affectifs et les relations interpersonnelles.

L'analyse du cas d'Akhénaton par Abraham comporte avant tout une visée didactique. Il s'agit d'une parabole illustrant le concept psychanalytique de névrose, relativement nouveau pour l'époque, afin de le rendre plus aisément compréhensible et assimilable. Mais pourquoi donc Abraham choisit-il un exemple clinique que plusieurs millénaires séparent de ses lecteurs ? Une démonstration s'appuyant sur un de ses propres patients, comme cela est fréquent en psychanalyse, n'aurait-elle pas été plus intelligible pour ses contemporains ? Il s'avère que cet éloignement spatio-temporel de grande ampleur, loin de constituer un obstacle à la clarté de ce cas clinique, permet de faire valoir la légitimité et le bien-fondé de l'approche psychanalytique. La pertinence des modèles de fonctionnement introduits par la théorie psychanalytique serait assurée, du fait que nous pourrions en retrouver des manifestations jusque dans les temps reculés de l'histoire de l'humanité. La discipline psychanalytique serait porteuse d'une vérité transcendante qui ne saurait être circonscrite ni dans l'espace ni dans le temps. Cette intemporalité et cette universalité des concepts psychanalytiques seraient garanties par l'existence d'un fond constitutionnel commun à tous les êtres humains, que Freud évoque dans *L'Homme Moïse* (1939) sous le nom d'« *héritage archaïque* ».

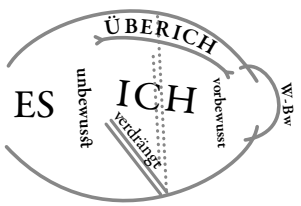
Dans ce même ouvrage, Freud fait encore gagner du terrain à la puissance explicative de la psychanalyse en construisant une analogie entre processus individuels et processus groupaux, entre psyché individuelle et psyché collective. La portée de cette analogie est considérable : elle implique que la psychanalyse serait capable de rendre compte aussi bien du fonctionnement de l'individu que du fonctionnement des peuples.

La notion de traumatisme psychique, qui constitue l'un des piliers sur lesquels s'appuie une grande partie de l'édifice conceptuel psychanalytique, subit d'importants remaniements tout au long de l'œuvre

1 Karl Abraham, *op. cit.*

de Freud. La parution de *L'Homme Moïse* est l'occasion pour le chef de file de la psychanalyse d'exposer la toute dernière une version de sa théorie sur le psycho-traumatisme. Les traumas[1] sont décrits comme des expériences, vécues au cours des premières années de vie, débordant les capacités d'élaboration du sujet. Ces impressions précoces n'ont pas pu être assimilées par la conscience, car le psychisme se défend de leur portée traumatique en les refoulant dans l'inconscient.

Du fait de ce refoulement, la confrontation à ces expériences traumatiques est suivie d'une période dépourvue de troubles. Les traces mnésiques de ces expériences sont maintenues hors d'accès de la conscience et n'interfèrent pas avec le fonctionnement psychique, qui conserve ainsi un certain équilibre. C'est ce que Freud nomme « *période de latence* » (**fig. 12**). Toutefois, derrière cette apparente tranquillité se cache un affrontement aussi farouche qu'impitoyable : tandis que le psychisme lutte pour que ces traumas ne soient ni remémorés ni répétés, le contenu traumatique, lui, lutte pour parvenir à la conscience, pour se manifester de nouveau. Inévitablement, cet affrontement s'achève par la victoire du trauma, la force du refoulé dépassant en intensité celle des processus défensifs mis en place pour le contenir. Ce qui avait été enfoui dans les profondeurs de l'inconscient refait surface, signant la fin de la période de latence. À partir de là, des symptômes font leur apparition, et le sujet développe une névrose traumatique. Il est toutefois important de noter que ce refoulé ne fait pas retour sous sa forme initiale mais sous une forme transformée, altérée par les résistances qu'il a dû braver pour parvenir à la conscience.



12. Conceptualisation freudienne : le « ça » (*es*) , le « moi » (*ich*), le « surmoi » (*überich*) ; le « conscient » (*W-Bw = Werden-Bewusst*), le « préconscient » (*vorbewusst*), l'« inconscient » (*unbewusst*) et le « refoulé » (*verdrängt*).

Freud s'appuie ensuite sur ces éléments de psychologie individuelle pour chercher à démontrer que les phénomènes religieux peuvent être compris à partir de ce même modèle. L'avènement de la religion monothéiste serait la manifestation d'une névrose traumatique s'exprimant à l'échelle collective. L'événement traumatique originel, remontant à l'histoire archaïque de l'humanité, correspondrait au meurtre du père de la horde primitive, dont Freud fait le récit dans *Totem et Tabou* (1913). Ce père aurait régné en tyran sur ses fils et les aurait empêchés de s'approcher des femelles, jusqu'à ce qu'ils se révoltent et l'assassinent. Le souvenir de ce parricide primitif aurait été ensuite refoulé, l'humanité entrant ainsi dans une période de latence.

Pour autant, ce souvenir n'aurait pas totalement disparu, les impressions liées à cette expérience traumatique précoce ayant été conservées au sein de l'héritage archaïque. L'émergence de la religion « monothéiste » en Égypte

1 Les traumas se distinguent des traumatismes, en tant que le trauma désigne l'événement violent initial et que le traumatisme désigne les conséquences psychiques de la confrontation à cet événement (Bokanowski, 2010).

antique marquerait, selon Freud, la fin de cette période de latence. En effet, l'idée d'un grand dieu unique découlerait de la résurgence de la mémoire du père primitif tout puissant. Le culte qui est rendu à Aton, symbole de cette puissance paternelle absolue, serait un moyen pour le peuple d'absoudre l'immense sentiment de culpabilité généré par ce premier crime. Le refoulé reviendrait ainsi se manifester sous des traits transfigurés.

Néanmoins, à la mort d'Akhénaton, les Égyptiens auraient tenté de supprimer toutes traces de l'existence du pharaon ainsi que de la religion qu'il s'était efforcé d'imposer. Cependant, malgré tous les efforts mis en place pour l'oublier, le roi n'aurait pas été entièrement rayé de la mémoire collective des Égyptiens. Son souvenir aurait été refoulé, mais il continuerait tout de même de se perpétuer sous la forme de traces mnésiques inconscientes. Moïse aurait par la suite investi ce vécu traumatique, cette mémoire inconsciente d'être une mémoire. Le prophète aurait réveillé les traces mnésiques oubliées et, avec elles, l'idée d'une religion organisée autour d'un Dieu unique. Cela nous aurait conduits à la mise en place progressive d'un mouvement tendant vers le monothéisme. Cette tentative se serait là encore achevée brutalement, avec l'assassinat de Moïse. Ce meurtre serait une nouvelle manifestation des effets du « retour du refoulé », en tant qu'il est interprété par Freud comme une répétition du meurtre du père primitif.

Encore une fois, la *psyché* collective aurait tenté d'abolir toute référence à la religion monothéiste. Cependant, les traces du forfait archaïque séjournant dans l'inconscient des masses n'auraient fait que gagner en puissance, jusqu'à parvenir à surmonter les défenses pour s'imposer définitivement, au travers du judaïsme puis du christianisme.

En déployant ce cheminement de pensée, Freud veut certifier que les concepts de traumatisme, de refoulement et de latence sont tout aussi pertinents pour penser l'histoire des civilisations que l'histoire de l'individu. La névrose traumatique collective s'exprimerait selon les mêmes processus que la névrose traumatique individuelle. Défendre cette thèse, c'est, pour Freud, défendre la force de la psychanalyse en tant que modèle de compréhension. « Une fois que nous admettons la perpétuation de ces traces mnésiques dans l'héritage archaïque, nous avons franchi le gouffre qui sépare la psychologie individuelle de la psychologie de masse, nous pouvons traiter les peuples comme nous traitons le névrosé individuel[1]. »

L'objet de Freud n'est pas seulement de développer une méthode de traitement des troubles psychiques individuels, mais bien de construire une théorie qui serait en capacité d'appréhender également les processus

1 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Payot, 2014, p. 160.

civilisationnels. Les idées soutenues dans *L'Homme Moïse* visent ainsi à consolider le socle même de la psychanalyse. Il s'agit, pour Freud, de confirmer l'universalité et la cohérence de la théorie analytique, en prouvant qu'elle est en mesure de fournir une explication unifiée de l'ensemble des phénomènes psychiques, qu'ils soient individuels ou collectifs.

Une mémoire sélective et reconstruite

Les thèses développées par Freud dans *L'Homme Moïse* et par Abraham dans *Aménhotep IV* s'appuient sur des études de cas extraits de l'histoire antique égyptienne. Afin de soutenir le caractère indubitable des conclusions tirées par les auteurs, ces cas se doivent d'être édifiants, exemplaires. Pour amplifier la portée révélatrice de ces exemples, les psychanalystes opèrent une reconstruction à partir des faits historiques, participant à la création d'une représentation particulière de l'Égypte ancienne.

Nicolas Brémaud[1] entreprend de démontrer, avec une intransigeance méthodique, que les éléments sur lesquels s'appuie Abraham pour déployer son analyse n'ont aucune vérité historique. Il souligne que les recherches archéologiques n'ont pas permis d'obtenir des éléments nous renseignant sur l'éducation d'Akhénaton. Aucune preuve historique n'indique que la reine Tiyi aurait eu une influence fondamentale sur la vie du pharaon et sur la mise en place du culte d'Aton. Rien ne penche en faveur d'une fixation libidinale d'intensité excessive sur cette figure maternelle. Les sources existantes ne permettent pas non plus de conclure à un rejet total de son père réel. Au contraire, certaines représentations de l'époque montrent Akhénaton présentant des offrandes à Amenhotep III.

La monogamie d'Akhénaton, mise en avant par Abraham, n'est pas non plus avérée historiquement. Le pharaon avait une épouse secondaire, Kiya, désignée dans les textes comme « épouse très aimée du roi de Haute et Basse Égypte ». Il existe des représentations statuaires montrant Akhénaton en train d'embrasser Kiya. Les informations dont disposent les historiens à propos d'Akhénaton contredisent également l'idée d'un refoulement marqué de sa vie pulsionnelle. Les textes soulignent sa « vigueur sexuelle » ou encore sa « puissance *procréatrice*[2] » . Le pharaon a eu six filles et un fils, Toutânkhamon,

1 Nicolas Brémaud, « Akhénaton : Pharaon rêveur et passionné. »
L'Information psychiatrique, vol. 86, n° 7, 1er septembre 2010,
p. 627-633.
2 Nicholas Reeves, *Akhénaton et son dieu : Pharaon et faux prophète*,
(2001), Paris, Autrement, 2004.



13. Plaquette provenant de Tell el-Amarna (?) (vers 1352-1330 av. J.-C.), musée du Louvre.



14. Essai d'atelier avec relief de la tête d'Akhénaton (vers 1352-1330 av. J.-C.), The Met, New York.

avec Néfertiti. Il est donc évident qu'Abraham déforme le donné historique pour servir sa construction argumentative et ainsi défendre la cohérence et la pertinence de son hypothèse diagnostique.

Nous identifions une tendance similaire dans l'œuvre de Freud. La plume implacable de Hentsch accuse le fondateur de la psychanalyse de procéder à une « *reconstruction historique* » (p. 325) et de centrer son argumentation sur des spéculations invérifiables. L'idée que Moïse aurait été assassiné par le peuple hébreu va à l'encontre des textes bibliques et ne peut s'appuyer sur aucun fondement historique. Dans le but de soutenir la thèse selon laquelle les concepts de latence peuvent aussi être utilisés pour comprendre le fait religieux, il est nécessaire qu'une certaine durée sépare le meurtre de Moïse de l'émergence du judaïsme. Freud construit une périodisation artificielle, fictive, qui lui permet d'affirmer que la religion juive s'impose à la suite d'une période de latence au cours de laquelle l'idée monothéiste a été refoulée. Comme nous avons pu le comprendre, l'auteur de *L'Homme Moïse* s'évertue à présenter l'introduction du monothéisme comme un progrès. L'instauration du culte d'Aton marquerait pour les Égyptiens la sortie d'une phase pré-œdipienne caractérisée par l'existence de divinités bisexuelles et l'entrée dans un stade de développement supérieur, où la différence des sexes serait acquise.

Cependant, à y regarder de plus près, il s'avère en vérité que le dieu Aton n'est pas uniquement associé à des attributs masculins. L'historien Breasted cite une source archéologique où Aton est mentionné comme étant « *le père et la mère de tout ce qu'il crée* ». De même, cet auteur insiste sur la forte dimension sensuelle ayant marquée la culture égyptienne sous le règne d'Akhénaton. L'art se détache de la tradition, dominant jusqu'alors, de raideur, de géométrie pour se laisser aller à une plasticité naturaliste plus sensuelle (**fig. 13**, **14** et **15**).

La manière dont Aton est représenté, les rayons du disque solaire débouchant sur des mains tendues, est également empreinte d'un certain sensualisme esthétique (**fig. 16**). Les recherches en égyptologie montrent justement qu'Aton a été introduit comme un dieu perceptible, visible, dont la chaleur est ressentie — au contraire d'Amon, « le caché ». Cela va à l'encontre de l'idée, défendue par Freud, selon laquelle l'arrivée au pouvoir d'Akhénaton signerait la victoire de la *Geistigkeit* sur la *Sinnlichkeit*.

Le psychanalyste avait pourtant lu les travaux de Breasted, et s'en était largement inspiré dans sa rédaction de *L'Homme Moïse*. Il a dû donc choisir délibérément de nier les éléments qui ne concordaient pas avec les idées qu'il souhaitait transmettre. Cette intention est à peine masquée, Freud déclarant après avoir exposé sa version de l'histoire de la religion monothéiste : « Il faut bien reconnaître que ce panorama historique comporte des lacunes et que sur bien des points il est conjecturel. Mais ceux qui voudraient



15. Akhénaton sacrifiant un canard (vers 1352-1335 av. J.-C.), The Met, New York.

l'Égypte
dure longtemps
150
regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique



16. Touna el-Gebel, stèle frontière d'Amenhotep IV-Akhénaton (vers 1352-1335 av. J.-C.), musée du Louvre.

déclarer que la reconstruction que nous esquissons de l'histoire primitive est pure fantasmagorie négligeraient gravement la richesse et la force démonstratrice du matériau qui y a été intégré [1]. »

Pour Freud comme pour Abraham, l'importance n'est pas tant l'exactitude historique que la portée didactique et évocatrice des images mobilisées. Ce faisant, la mémoire de l'Égypte antique subit des remaniements, ces deux théoriciens en fabriquant une représentation susceptible de servir leurs propos. « Quand ne subsistent plus du passé que les souvenirs incomplets et flous auxquels nous donnons le nom de tradition, il y a là pour l'artiste un facteur d'attirance tout à fait particulier, car il est libre alors de remplir selon la guise de son imagination les trous qui subsistent dans les souvenirs et de configurer selon ses propres visées l'image de l'époque qu'il veut restituer. On irait presque jusqu'à dire que plus une tradition est devenue imprécise, plus elle devient utilisable pour le poète [2]. »

Ce que Freud décrit comme étant la démarche de l'artiste ou du poète peut parfaitement s'appliquer au processus de reconstruction du passé égyptien qu'il déploie tout au long de son propre texte.

Dans *L'Homme Moïse*, Freud met en avant l'ampleur des similarités existant entre le culte d'Aton et la religion mosaïque. Après avoir créé cette identification entre l'œuvre Akhénaton et l'œuvre de Moïse, il établit implicitement un lien entre ces deux révolutions religieuses et la révolution intellectuelle qu'il a lui-même impulsée en fondant la psychanalyse. Cette mémoire se construit en accentuant les continuités, les ressemblances, tandis que les différences, les ruptures sont oubliées. De cette façon, une filiation se crée entre l'Égypte antique et la période contemporaine, ce qui permet de donner à la psychanalyse un ancrage millénaire.

Freud fait ressortir l'existence d'une causalité entre l'émergence du « monothéisme » d'Akhénaton et le monothéisme de Moïse. La naissance de la religion mosaïque découlerait directement de l'introduction du culte d'un dieu unique par Akhénaton, qui, elle-même, serait une conséquence du meurtre du père de la horde primitive. Le principe de causalité est fondamental dans la perspective psychanalytique, qui plonge constamment dans l'histoire du sujet à la recherche de causes effectives. L'analyse vise à faire affleurer le rapport de cause à effet existant entre les manifestations symptomatologiques et des scènes du passé.

Par conséquent, l'argument suivant lequel les phénomènes civilisationnels suivraient une logique causale — qui n'est pas sans rappeler les conceptions téléologiques de l'histoire qui hantent encore le début du XXe siècle —

1 Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Payot, 2014, p. 142.
2 *Idem*, *ibidem*, p. 128.

constitue un autre moyen de défendre la force de la méthode analytique. Freud ne se contente pas de construire une analogie entre les processus collectifs et les processus individuels mais, au fil des pages de *L'Homme Moïse*, il désigne les processus collectifs comme étant à l'origine des processus individuels : « Quand nous étudions les réactions aux traumas précoces, nous sommes plus d'une fois surpris de découvrir qu'elles ne se tiennent pas rigoureusement à ce qui a été réellement vécu, mais s'en éloignent d'une manière qui convient beaucoup mieux au modèle d'un événement phylogénétique et ne peut d'une manière tout à fait générale être expliquée que par l'influence de ce dernier. Le comportement de l'enfant névrotique à l'égard de ses parents dans le complexe d'Œdipe et le complexe de castration est plus que riche en réactions de ce genre, qui semblent injustifiées d'un point de vue individuel, et ne deviennent explicables que phylogénétiquement, par la relation à ce qu'ont vécu des générations antérieures [1]. »

L'histoire des individus seule ne saurait suffire à expliquer la prégnance de la problématique œdipienne et de l'angoisse de castration dans la névrose. Freud infère donc que certaines composantes de la vie psychique du sujet sont déterminées par des éléments de l'histoire collective archaïque. Ainsi, les névroses observées à l'échelle individuelle prendraient racine dans des névroses développées à l'échelle collective. L'établissement de ce lien de causalité confirme la puissance unificatrice de la psychanalyse. Cette théorie est en mesure de produire une unité cohérente à partir des différents phénomènes qu'elle décrit, ce qui atteste l'implacabilité de sa logique intrinsèque.

À partir de l'analyse des travaux de Sigmund Freud et de Karl Abraham, nous identifions un rapport d'influence réciproque : les psychanalystes se nourrissent de l'imaginaire égyptien mais, ce faisant, participent au renforcement de ce même imaginaire. Ces auteurs s'appuient sur des références à l'Égypte antique pour témoigner de la puissance explicative de la psychanalyse, dans le but d'asseoir la légitimité de cette discipline encore nouvelle. Les exemples issus de l'Antiquité égyptienne permettent aux théoriciens de l'époque de soutenir la pertinence de leurs démonstrations. Dans le même temps, les écrits des psychanalystes s'appuyant sur l'histoire et la mythologie égyptiennes contribuent à inscrire dans l'esprit des contemporains l'image de l'Égypte antique comme une période mythique, dans laquelle il est possible de puiser des représentations archétypales. Ils opèrent une reconstruction de l'histoire, la mémoire de l'Égypte ancienne étant remaniée pour se faire vecteur d'une glorification de la méthode psychanalytique.

1 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Paris, Payot, 2014, p. 159.

Dans *L'Homme Moïse*, Freud écrit ces quelques phrases, comme une confession : « Les temps passés depuis des lustres exercent une grande et mystérieuse attirance sur l'imagination des hommes. Chaque fois qu'ils sont insatisfaits de leur présent — et c'est plus que souvent le cas — ils se tournent vers le passé en espérant pouvoir cette fois avérer le rêve jamais éteint d'un âge d'or. Ils sont sans doute toujours sous le charme de leur enfance, dont un souvenir qui n'est pas impartial leur renvoie l'image d'une époque de félicité sans mélange [1]. »

Tout comme le sujet construit une représentation idyllique de son enfance, à partir des souvenirs altérés qu'il en conserve, les psychanalystes peuvent peindre une image idéalisée, exemplaire de l'Égypte ancienne. Cette période reculée est présentée comme le stade archaïque de l'enfance de l'humanité. Ce serait donc vers ce temps des origines que les fondateurs de la psychanalyse pourraient se tourner pour y trouver un ancrage et en tirer la force permettant d'imposer, face aux critiques et aux attaques, la psychanalyse comme savoir légitime ■

1 *Idem*, *ibidem*, p. 128.

3

Du rêve au cauchemar: le XXe siècle

Gabrielle Charrak

Singulièrement transformée par la photographie, qui conduit un plus large public à se créer de véritables « musées imaginaires » égyptiens, l'Égypte est toujours saisie, au XXe siècle, par l'histoire érudite, politique et artistique de l'Occident contemporain. Nous avons choisi, pour porter attention à la particularité de cette époque, de considérer le fait du *spectacle*. Partant de l'engouement orientaliste du siècle précédent, nous nous intéresserons aux ajustements spécifiquement contemporains de la civilisation pharaonique au spectacle.

La mise en scène d'une Égypte spectaculaire advient à l'esprit lorsqu'il est, bien entendu, question des grands péplums hollywoodiens, des deux versions des *Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1923 et 1956) à *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz (1963) ; ou des variantes, dans le cinéma d'horreur et fantastique, du thème de la momie. Cette Égypte cinématographique, berceau chatoyant d'inspirations dès la naissance du cinéma[1], reprend les codes du théâtre et de l'opéra égyptisants, avant de les adapter à son propre domaine. C'est à partir d'une étude sur le costume, commençant au XIXe siècle et se finissant à l'aube du XXe siècle, que cet aspect sera examiné. Il y a en effet un sens particulier, intime, au fait de revêtir une tenue. Si l'on se place dans la perspective d'historicisation de la réception que nous avons développée jusqu'ici, le costume égyptien fait écho à la familiarité par laquelle l'Europe saisit l'Égypte pharaonique : en s'appropriant une esthétique vestimentaire, c'est un discours appliqué simultanément à l'Égypte et à leur propre histoire que posent metteurs en scène, comédiens et comédiennes.

Voilà pour le rêve. Mais le spectacle de l'Égypte antique au XXe siècle est aussi celui du cauchemar. Comme tout acte de réception et tout geste artistique, le spectacle procède toujours des besoins contemporains : en l'occurrence, l'Allemagne nazie des années 1930 l'accorde à un discours pseudo-scientifique, *via* des procédés qui, s'ils ne naissent pas au XXe siècle, ne disparaissent pas en 1945. Reprenant à son compte le discours sur l'histoire dont nous avons déjà soulevé les grands risques, et faisant sans s'y attarder appel au récit biblique de l'Exode, l'idéologie nazie fait de l'Égypte la terre originelle du peuple aryen. Dans le cas précis de cette propagande, sens et image sont bien sûr intrinsèquement liés : il s'agit de mettre en scène le spectacle d'une « grande » civilisation, en ne retenant que ce qui se prête au discours politique, racial et culturel national-socialiste.

1 Dès 1903, Georges Méliès place l'action de son court-métrage *Le Monstre* (2 min 7 s) aux pieds du Sphinx de Gizeh.

Cet aspect moins étudié de la réception récente de l'Égypte antique n'en est pas moins crucial : il permet de mettre en exergue les ressorts intellectuels du discours conspirationniste, toujours d'actualité en matière de communication sur l'Antiquité.

En réponse à l'orientalisme relativement classique par lequel l'Occident s'empare de l'Égypte pour en faire un argument populaire de consommation, d'autres formes se créent, qui font de la civilisation pharaonique un support de projection de la modernité — en témoigne la réaction des avant-gardes à l'art amarnien au début du XXe siècle. Aux côtés des arguments déjà étudiés pour expliquer l'intérêt de ces nouveaux peintres et sculpteurs pour l'art égyptien [1], Hedwig Fechheimer livre en 1923 une analyse particulièrement intéressante : « Nous nous sentons obligés envers [cet art], en tant que descendants tardifs, et ses vestiges exercent sur nous le charme accru que l'excellence des premiers temps a tendance à exercer sur l'homme d'aujourd'hui, davantage encore que ce qui a été créé plus tard — et apparemment plus aisément. C'est un symptôme de notre époque, qui nous conforte dans l'idée que nous vivons également les débuts d'une nouvelle ère artistique. Le tournant de l'art, qui a lieu en Europe depuis une trentaine d'années, indique assez sûrement une renaissance de l'art. C'est pourquoi se dévoile à nous la valeur, la puissante beauté d'un art originel, c'est pourquoi nous sommes poussés à remettre en lumière, matériellement et intellectuellement, l'art pictural égyptien et la littérature égyptienne, qui sont longtemps demeurés cachés dans les sables du désert, reposés dans les tombes. » [2]

La comparaison du XXe siècle artistique et du moment amarnien, dans lequel des canons fondamentaux de l'art égyptien ont été repensés, institue une qualification supplémentaire à l'Égypte : l'innovation. Ce sentiment ne fait que se renforcer à mesure que les sujets littéraires et cinématographiques s'enrichissent. La science-fiction, genre de la projection par excellence, resémantise ainsi la connotation ésotérique de l'Égypte pour inclure, aux côtés des technologies futuristes qu'elle décrit, des pyramides, des sphinx et des dieux à têtes animales. À la façon des parallèles incertains du déchiffrement à l'époque moderne, la science-fiction n'hésite pas à mettre sur le même plan les références à l'Asie, à l'Égypte et aux civilisations disparues d'Amérique latine — exprimant par-là un « ailleurs », hors d'un temps et d'un espace unique.

1 Voir à ce sujet le colloque tenu au Louvre, *Les artistes de la modernité face à l'Égypte antique* (musée du Louvre, Institut Giacometti, 8-9 octobre 2015, auditorium du Louvre).
2 Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* [1914], Berlin, Bruno Cassirer, 1923, p. 7-8.

Rendue disponible par la reproduction technique, c'est-à-dire photographique et cinématographique, l'œuvre égyptienne antique est définitivement mondialisée. Bien que pouvant dès lors être à la fois visible et lisible dans les traductions de ses textes, qui ont succédé au déchiffrement, l'Égypte ne cesse d'être saisie par la modalité du mystère — avec tous les risques que celui-ci implique, lorsque sont évacuées l'exigence et la méthodologie scientifiques ■

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.



De toutes les figures féminines antiques, aucune n'eut autant de postérité que Cléopâtre. Le destin de la dernière reine d'Égypte offre à l'imaginaire collectif une héroïne alliant pouvoir, séduction et tragédie [1]. Ce mélange a accouché d'un personnage légendaire pouvant être perçu soit de manière positive — le charme, le courage et la lutte contre l'ennemi — soit négative — la séduction, l'orgueil et finalement la cause de la chute et de l'extinction d'une civilisation [2]. Elle demeure aussi la figure ambivalente d'une femme entre deux mondes : son origine macédonienne de par son ancêtre Ptolémée Ier Sôter et sa culture gréco-égyptienne la placent *de facto* dans le camp des étrangers aux yeux des Romains [3].

Cette ambivalence se retrouve dans les très nombreuses œuvres d'art et littéraires [4] qui lui furent consacrées, s'appuyant principalement sur les écrits romains qui dressèrent un portrait féroce de cette femme qui osa défier l'Empire et qui conduisit à la mort ses deux prestigieux amants, César et Marc-Antoine. Au XIXe siècle, période où l'égyptologie se développa et où l'égyptomanie était toujours de bon ton, la figure de « la fille des Ptolémée » fut convoquée régulièrement car elle permettait également de jouer sur toute la gamme des émotions inspirées par la femme fatale.

La Vie d'Antoine de Plutarque fut la principale référence et source d'inspiration pour déterminer les épisodes les plus marquants de la vie de la souveraine. C'est, sans aucun doute, la mort de Cléopâtre qui remporta le plus de succès chez les artistes, l'assimilant iconographiquement aussi bien à Laocoon qu'à Vénus. Son histoire d'amour avec Marc-Antoine, de l'entrevue de Tarse à l'épisode de la perle dissoute dans du vinaigre, connut aussi une certaine fortune. Enfin, ce sont les scènes des derniers jours de Cléopâtre qui occupent largement la troisième thématique, dès le retour de la bataille d'Actium.

C'est dans cette dernière partie que se loge une sous-catégorie qui met en scène une Cléopâtre suppliante face à un Octave sûr de sa victoire. Le sujet, qui remonte au moins au XVIIe siècle, insiste sur la figure féminine qui tente une dernière fois d'user de ses atouts pour faire fléchir un homme réputé intransigeant.

1 François de Callataÿ, *Cléopâtre, usages et mésusages de son image*, collection Académie en poche, Académie royale de Belgique, 2015.
2 Rosanna Gorris Camos (dir.), *Hieroglyplica : Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance,* Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2021.
3 Edith Flamarion, *Cléopâtre. Vie et mort d'un pharaon*, collection Découvertes Gallimard Histoire, n° 183, Paris, Gallimard, 1993 ; Michel Chauveau, *Cléopâtre. Au-delà du mythe*, Paris, Liana Lévi, 1998 ; Michel Chauveau, *L'Égypte au temps de Cléopâtre. 180-30 av. J.-C.*, collection La vie quotidienne, Paris, Hachette, 1997.
4 Anna Maria Montanari, *Cleopatra in Italian and English Renaissance Drama*, collection Renaissance, History, Art and Culture, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

Le choix du peintre néo-grec Henry-Pierre Picou [1] de se saisir de ce thème est à mettre en relation avec une autre de ses toiles qui lui avait permis de remporter une médaille de seconde classe au Salon en 1848 : *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*.

Sans doute faut-il aussi voir dans le choix de ce sujet grandiose la poursuite de cette vague romantique annoncée par la pièce *Cléopâtre* d'Alexandre Soumet en 1825, dont les décors variés et imposants renouvelèrent l'imaginaire égyptien [2].

Aujourd'hui conservée en réserve au musée Granet d'Aix-en-Provence, cette grande toile obtient les faveurs du public et une critique élogieuse de Théophile Gautier [3]. D'autres comme F. de Lagenevais, furent plus réservés quoique tout de même favorables : « La *Navigation sur le Cydnus d'Antoine et de Cléopâtre*, par M. Picou, est encore un de ces ouvrages où l'érudition fait grand tort à l'intérêt. Le sujet, il est vrai, était tout à fait dans le genre descriptif et anecdotique [...] La Cléopâtre de M. Picou est un assez pauvre modèle ; il n'est donc pas surprenant que son amant paraisse si distrait. De brillantes qualités de détail rachètent ce défaut capital de la composition de M. Picou. Le peintre a tiré le plus heureux parti des contrastes que présentaient les différentes races qui faisaient cortège à ces conquérants du monde. Les accessoires sont choisis et disposés avec goût : l'encens fume sur le pont du navire ; de brillants éventails rafraîchissent l'air ; les fleurs, les fruits, les coupes d'or, passent de mains en mains ; tout respire la mollesse, la volupté, la poésie des sens. L'érudition suffisante dont M. Picou fait preuve ne tourne pas au pédantisme et ne lui fait sacrifier ni la grâce ni l'harmonie. Au total, ce tableau est un ouvrage remarquable et qui classe dignement M. Picou parmi tous ces talents intermédiaires qui se pressent en foule à l'exposition de cette année. Un peu plus d'étude, un peu plus de vigueur, un parti pris de couleur et d'effet plus résolu, et M. Picou arrivera à se placer hors ligne [4]. »

Est-ce cette critique sur sa Cléopâtre qui donna l'idée à Picou de réaliser *Cléopâtre dédaignée par Octave César* en réponse ?

1 Cyrille Sciama et Florence Viguier-Dutheil (dir.), *La Lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs*, catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Nantes (25 octobre 2013-26 janvier 2014), éditions Le Passage, 2013.

2 Renaud Bret-Vitoz, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIIIe siècle : le renouvellement progressif et contrasté d'un imaginaire », *Littératures*, n° 62, 2010, p. 73-87.

3 Théophile Gautier, « Salon de 1848 », *La Presse*, avril 1848.

4 F. de Legenevais, « Le Salon de 1848 », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 22, 1848, p. 290.

Prenant le parti d'une toile de grandes dimensions, le peintre choisit d'enfermer sa scène principale dans un petit espace à l'avant. Le fond de la partie haute est occupé par une vue qui est très probablement une réinterprétation de la salle hypostyle d'Abou Simbel. Les quatre colosses ramessides sur le côté droit, même s'ils n'ont pas les mains croisées sur la poitrine comme sur le site en Nubie, tiennent le sceptre *héqa* de la main gauche et portent la couronne blanche de la Haute Égypte. Sur le plafond, la déesse vautour Nekhbet étend ses ailes colorées pour marquer symboliquement le passage du pharaon. L'ensemble fait penser à la peinture, quoiqu'inversée ici, de David Roberts *The Hypostyle Hall of the Great Temple at Abu Simbel, Egypt* réalisée en 1849 et conservée au Yale Center for British Art (B1981.25.534). Par contre, Picou choisit de faire une colonnade à chapiteaux lotiformes fermés à gauche, sans doute pour alléger sa perspective.

La barrière qui scinde la scène prend la forme d'un mur-bahut souligné d'un tore et aboutissant à droite sur un pilier couronné d'une corniche à gorge[1] où, curieusement, est posé un sphinx doré au sommet. À l'avant du pilier, à moitié dissimulée, la tête de face de la déesse Hathor se détache, avec des rehauts de bleu sur la perruque rayée et des petites fleurs rouges placées à intervalle régulier. Bien sûr, ce détail renvoie le spectateur au temple de Dendéra mis à l'honneur dans les dessins produits par l'Expédition du général Bonaparte. Il est néanmoins probable que Picou se soit inspiré du chapiteau hathorique N 384 du musée du Louvre, issu de la collection Salt et présent depuis au moins 1826 dans les collections françaises. La face interne du pilier présente une réinterprétation d'une scène de culte entre un prêtre funéraire vêtue d'une peau de panthère face à un personnage assis en costume de vizir. Sur les murs, le peintre a ajouté une figure d'Osiris assis (devant le buste de la servante noire), un bouquet de lotus et des colonnes de hiéroglyphes fantaisistes mais qui ont le mérite de rappeler avec justesse la profusion des signes de l'époque ptolémaïque (332-30 av. J.-C.).

Concernant ses personnages au premier plan, Picou semble s'être emparé de la phrase « un parti pris de couleur et d'effet plus résolu » pour figurer Octave, Cléopâtre et la servante noire près du pilier. Tout, en effet, est jeu de contraste : le rouge de la toge du futur empereur tranche avec le vert

1 Cette partie de l'architecture peut également faire penser à la partie dextre du petit temple d'Hathor de Deir el-Médineh, telle que dessinée par Jean-Baptiste Le Père et Louis-Jean Allais : « Thèbes. Memnonium. Vue perspective intérieure coloriée du temple de l'Ouest », dans *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française (1798-1801)*, Antiquités, volume II, Paris, 1809-1822, planche 37.

et le jaune du manteau de la reine (deux couleurs ambivalentes[1]), la peau d'un blanc d'albâtre de Cléopâtre s'oppose à la peau d'ébène de la servante en arrière-plan.

Contraste aussi des attitudes, avec le froid orgueil teinté de dédain d'Octave, debout, de face avec un léger *contrapposto*. Son bras droit repose le long de son corps tandis que le bras gauche est replié sur sa poitrine, le coude légèrement déporté comme pour marquer une distance. Une bague sertie d'un grenat orne son majeur, seul bijou si l'on exclut la couronne de lauriers en or qui ceint sa tête, détail anachronique ici. Le visage bien reconnaissable du futur Auguste, avec les mèches de cheveux organisées sur son front, est tiré des nombreux portraits romains connus[2].

La posture hiératique d'Octave répond aux diagonales du corps de Cléopâtre, à moitié assise sur le rebord de son lit rehaussé d'incrustations et recouvert de brocarts. La reine d'Égypte est vêtue d'une jupe transparente maintenue par une ceinture à devanteau. Sa chemise, maintenue par deux fibules aux bras, découvre son buste laiteux. Dans un geste de — fausse — pudeur, sa main gauche portée à son sein tente de recouvrir sa nudité mais l'effet produit est tout autre. Son bras droit tendu vers Octave semble vouloir lui toucher la manche, tandis que sa tête légèrement penchée vers l'arrière est le signe d'une supplique muette. Ses bijoux rappellent la richesse du Double Pays : un diadème dont les pointes sont des pétales de lotus, boucles d'oreilles à pendeloques, large collier et lourds bracelets dont l'un du poignet droit qui prend la forme d'un serpent enroulé, clin d'œil évident au destin de la souveraine.

En retrait, la servante noire[3] tenant un large éventail observe la scène dans une étrange posture qui est sans doute la transcription de l'aspective égyptienne (en face-profil) sous le pinceau de Picou. Le visage de profil se détache des plumes qui forme comme un demi-halo.

Vêtue d'un pagne plissé à ceinture colorée, son large collier rouge, ses armilles et bracelets d'argent soulignent les reflets de la peau de cette femme. Ses cheveux tressés d'un noir de jais sont agrémentés d'une mèche tressée au bout recourbée, généralement apanage des enfants ou des prêtres. Cette Charmion permet de renforcer le caractère exotique de l'image, le thème

1 Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en image*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 78-123.
2 Coll., *Auguste*, catalogue de l'exposition « Moi, Auguste, Empereur de Rome » présentée aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris (19 mars-13 juillet 2014), Paris, Rmn, 2013, p. 70-79.
3 Pour comprendre ce motif, voir Annie Dufour (dir.), *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, catalogue de l'exposition présentée au musée d'Orsay, Paris (26 mars 2019-21 juillet 2019), Flammarion, 2019.

du serviteur africain étant un poncif depuis la Renaissance. Témoin passif de la scène tragique qui se joue devant elle, elle forme avec sa maîtresse un duo de contraires saisissant.

Nombre de détails démontrent les recherches de Picou pour s'approcher d'une réalité archéologique. Ainsi, quelques placages sur le lit sont la reprise d'incrustations en verre coloré typiques de l'époque ptolémaïque. À l'extrémité droite, le carré contenant deux sceptres *ouas* encadrant le signe de la vie *ânkh* ressemble beaucoup à l'exemplaire conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (10.130.2704), sachant que ce type de modèle est courant. Sur le marchepied, le décor du milieu est tiré de la planche CLXVIII de l'ouvrage *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* de Jean-François Champollion, publié à Paris en 1835-1845. La partie supérieure du vase 2, à deux têtes de bouquetin encadrant une fleur de lotus renversée, est une citation directe. Il en est de même pour le siège derrière Octave, tiré de la planche CCLVIII (le premier à droite) mais avec l'ajout d'une résille de perles. Picou a donc principalement utilisé les planches colorées de la publication.

Ce souci du vrai détail n'échappa pas non plus à Théophile Gautier, qui considéra la toile comme la dernière composition d'envergure du peintre : « M. Picou a débuté par un grand tableau représentant *Cléopâtre sur le Cydnus*, où il y avait d'excellentes choses, et dont nous avons rendu compte autrefois, en augurant bien de l'avenir du jeune artiste ; — une autre toile, *Cléopâtre essayant de séduire Octave*, se contenait encore dans les conditions historiques, bien que le soin extrême des accessoires et la recherche archéologique du détail y annonçassent une tendance particulière à un genre spécial. Depuis, M. Picou s'est laissé aller à sa nature ; il a quitté la muse sévère de l'histoire pour sacrifier aux Grâces faciles [...] [1]. »

Si le style néo-grec s'essouffla dès la fin des années 1850, il demeure néanmoins un bon exemple de l'usage de l'archéologie au profit de la peinture et du goût au XIXe siècle. L'Égypte ancienne est ainsi parfois respectée dans sa vérité archéologique sur certains éléments — on peut parler de citations directes — et en même temps complètement rêvée. Cette nouvelle transcription au travers des yeux européens, tout en s'appuyant sur une figure emblématique de l'histoire égyptienne, participe au maintien de l'intérêt pour l'égyptologie en France.

Rappelons que, lorsque Picou peignait ce tableau, Auguste Mariette débutait ses fouilles dans les sables de l'ancienne Memphis et posait les premières bases de la discipline qui aboutiraient à la création du Service des Antiquités et du musée de Boulaq en 1858 ■

1 Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, éditions Michel Levy, 1855, p. 57.



165
Cléopâtre
dédaignée

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 emprunte de la pensée occidentale contemporaine et la recevabilité de celle-ci par la critique artistique et populaire.



Le costume de scène du XIXe siècle est le fruit d'une évolution graduelle de ce qu'on appelait « habit de comédie » deux siècles plus tôt [1]. L'acquisition et l'entretien de ces vêtements sont alors à la charge du comédien qui pouvait les louer, les acheter en boutique ou chez un fripier et, pour les plus renommés, se les faire offrir par un généreux mécène. Sur scène, il arrive donc parfois que le valet ou la servante soient plus richement vêtus que leur maître. Peu d'exigence de réalisme et de crédibilité, que ce soit pour le jeu ou pour l'habit de comédie : sa principale fonction est d'être somptueux.

Ce rôle change dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, alors que les écrits des Lumières font de la mise en scène un sujet de réflexion de premier plan. Diderot appelle à dessiner des « tableaux [2] » successifs qui occupent les planches désormais surélevées, extraites physiquement de la salle qui la perçoit à travers un unique plan vertical, pour créer une illusion scénique qui inspire la suspension de crédulité nécessaire à un déroulé fluide de l'intrigue. Les costumes participent pleinement de ces compositions et les comédiens sont donc mis à contribution. Claire-Josèphe Léris, dite « Mademoiselle Clairon », sociétaire à la Comédie-Française, est une des premières actrices à jouer sans paniers : elle plaide pour une conception dramaturgique du costume qui contribue à la plausibilité historique et géographique, sans pour autant céder à l'impudeur et au ridicule. Pour le costume masculin, Henri-Louis Le Caïn, dit « Lekain », tragédien de renom, s'emploie lui aussi à réformer le costume de scène, préférant le port d'une toge à celui du lourd et précieux « habit à la romaine » hérité du XVIIe siècle [3].

Toutefois, celui qui fut considéré comme fer de lance du costume moderne est François-Joseph Talma, comédien favori de Napoléon. En 1790, jouant le rôle de Proculus dans *Titus* de Voltaire il apparait les cheveux courts, en cothurnes et drapés de laine, bras et jambes nus. Indécent pour le temps, le costume choque mais ne manque pas de faire parler de lui. Cette mise est le fruit de recherches personnelles complétées par des entretiens avec Jacques-Louis David que les mêmes questionnements animent lors du dessin de ses toiles [4]. Son jeu et sa diction naturalistes, qui favorisent son succès, jettent les bases des critères d'appréciation du théâtre pour le XIXe siècle.

1 Fabio Perilli, « Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La "Réforme" du dix-huitième siècle », *in* Marco Modenesi (dir.), *Scrivere di tessuti, abiti, accessori* , Milan, Ledizioni, 2015, p. 321-332.
2 Diderot, *Le Fils naturel*, DPV, vol. X, p. 98 ; Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Puf, 1998.
3 Anne Verdier, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits "à la romaine" dans *Le Véritable Saint Genest* », *Littératures classiques* n° 63, vol. 2, 2007, p. 197-206.
4 Fabio Perilli, *op. cit.*, p. 321-332.

L'historicisme, tendance qui s'affirme peu à peu face au style néoclassique, soutient l'importance croissante d'un travail conceptuel conscient sur le costume de scène. La quête de réalisme dans le costume gréco-romain se poursuit donc en parallèle d'une évolution du goût orientaliste : les artistes romantiques, désireux d'authenticité, souhaitent sortir de l'ère des turqueries. C'est au croisement de ces deux penchants que prend racine l'histoire du costume de scène égyptisant.

Du XVIIe au XVIIIe siècle : prémisses du goût égyptisant

Des costumes français du XVIIe siècle, nous ne connaissons guère que ceux qui furent portés dans un cadre royal, lors de mascarades ou de ballets de cour. L'esthétique choisie est volontiers fantaisiste, mêlant les références mythologiques et historiques à la mode contemporaine. Le goût pour les turqueries est également bien présent ; l'Antiquité égyptienne n'est évoquée que par des jeux de drapés qui l'associent au monde hellénique.

Isis, opéra de Lully de 1677 sur un livret de Jean-Baptiste Quinault, est l'une des premières œuvres d'inspiration égyptienne représentées en France. Si le décor de Carlo Vigarani est « animé de pyramides couvertes de hiéroglyphes, de rochers et de palmes de la vallée du Nil[1] » , les costumes des Égyptiens dessinés par Jean Bérain ne présentent aucun caractère spécifique : jupes et tonnelets à lambrequins ornés de ruisseaux et de crevés n'ont pas même un aspect orientalisant (**fig. 1**). Et pourtant, pour le même opéra, les « costumes pour les Peuples des climats glacés de Scythie » sont conçus comme distinctement exotiques.

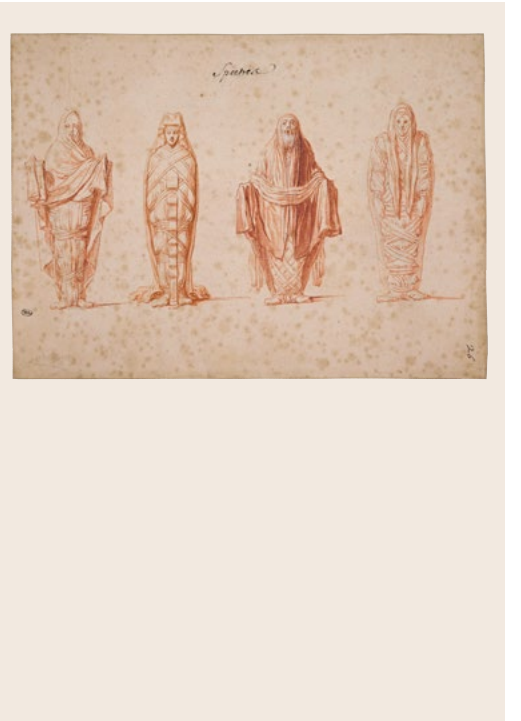
Le seul exemple d'une citation manifeste de l'Égypte antique en costume daté du XVIIe siècle semble être un dessin de Claude Gillot, conservé au musée du Louvre (**fig. 2**). Sur ce document figurent quatre spectres enroulés de bandelettes et drapés dans de larges manteaux, évoquant des momies — forme de dépouille qui circulait en Europe. Il s'agit d'études de costumes pour le ballet « les Éléments » qui se joua à Paris en 1721, qui compte parmi ses danseurs le jeune Louis XV.

Les véritables prémisses du goût égyptisant sur scène apparaissent en 1791 lors de la représentation de *La Flûte enchantée*, opéra de Wolfgang Amadeus Mozart sur un livret d'Emanuel Schikaneder. L'opéra évoque des rites d'initiation de la franc-maçonnerie, milieu qui se passionne alors

1 Mickaël Bouffard, Victoria Fernández Masaguer, Jérôme de La Gorce (dir.), *En scène ! Dessins de costumes de la collection Edmond de Rothschild*, catalogue d'exposition au musée du Louvre, du 27 octobre 2021 au 31 janvier 2022, Paris, Liénart-Louvre éditions, 2021.



1. Costume d'Égyptien dansant pour l'apothéose d'« Isis ».



2. Claude Gillot, Quatre spectres, le corps entouré de bandelettes, drapés dans des manteaux.



3. Anonyme, projet de costume de scène : Monostatos.



4. Anonyme, projet de costume de scène : Pamina.

pour les « mystères égyptiens ». Il s'inspire notamment de *Séthos, histoire, ou Vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte*, ouvrage de l'abbé Terrasson prétendument traduit d'un manuscrit grec, de l'article « Über die Mysterien der Ägypter » (« Sur les mystères des Égyptiens ») du franc-maçon Ignaz von Born et de la pièce *Thamos, roi d'Égypte* de Tobias Philipp von Gebler, également franc-maçon, pour laquelle Mozart compose une musique de scène. L'ensemble de ces ouvrages, comme *La Flûte Enchantée*, présente une vision mystique de l'Égypte antique, de son art et de ses rites religieux, à une époque où les hiéroglyphes n'ont pas encore été déchiffrés, laissant le champ libre aux fantasmes ésotériques. Mais lors des premières représentations, ce cadre est discret : les pyramides sont de petites dimensions dans les décors et seuls quelques hiéroglyphes fantaisistes ornent le frontispice du livret. Les costumes relèvent entièrement du registre contemporain, féérique et orientaliste.

La conception de tableaux dramaturgiques égyptiens emprunte un tournant décisif en 1816, lorsque Karl Friedrich Schinkel crée de nouveaux décors pour *La Flûte enchantée* à l'Opéra royal de Berlin : l'action se déroule désormais en Égypte, devant des toiles peintes sur lesquelles figurent des sphinx, obélisques et temples pharaoniques entourés de palmiers. Le costume suit ce glissement du vocabulaire féérique vers un exotisme historiciste. La Kunstbibliothek de Berlin conserve plusieurs maquettes de costumes anonymes pour cet opéra datées de 1819 : Monostatos porte alors un pagne égyptien à rayures (**fig. 3**) et Pamina, en robe à la coupe Empire, est coiffée d'un némès orné d'une fleur (**fig. 4**).

Cet élan vers une reconstitution dont participe le costume s'intensifie progressivement comme en témoigne la maquette d'Auguste Garnerey, réalisée en 1823 pour les *Mystères d'Isis*, adaptation française de *La Flûte Enchantée* induite par l'interdiction de jouer des livrets étrangers édictée par l'Académie impériale de musique, dont la musique est arrangée par Ludwig Wenzel Lachnith et le livret par Étienne Morel de Chédeville. Bochoris, alter-ego de l'oiseleur Papageno, a troqué son costume de plumes pour un habit clairement inspiré des représentations antiques égyptiennes, et le carillon qui accompagne son chant a été remplacé par un sistre porté comme simple attribut (**fig. 5**).

Ce revirement esthétique au tournant du siècle est induit par l'engouement suscité par la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte et l'expédition scientifique qui l'accompagne entre 1798 et 1801. La publication de la *Description* en 1809, monumentale compilation de ces recherches, illustrées de nombreuses planches, inspire un goût pour les motifs antiques de la vallée du Nil en France et dans le reste de l'Europe. L'égyptomanie anime les différents ateliers et groupes de création où exercent ceux qui œuvrent

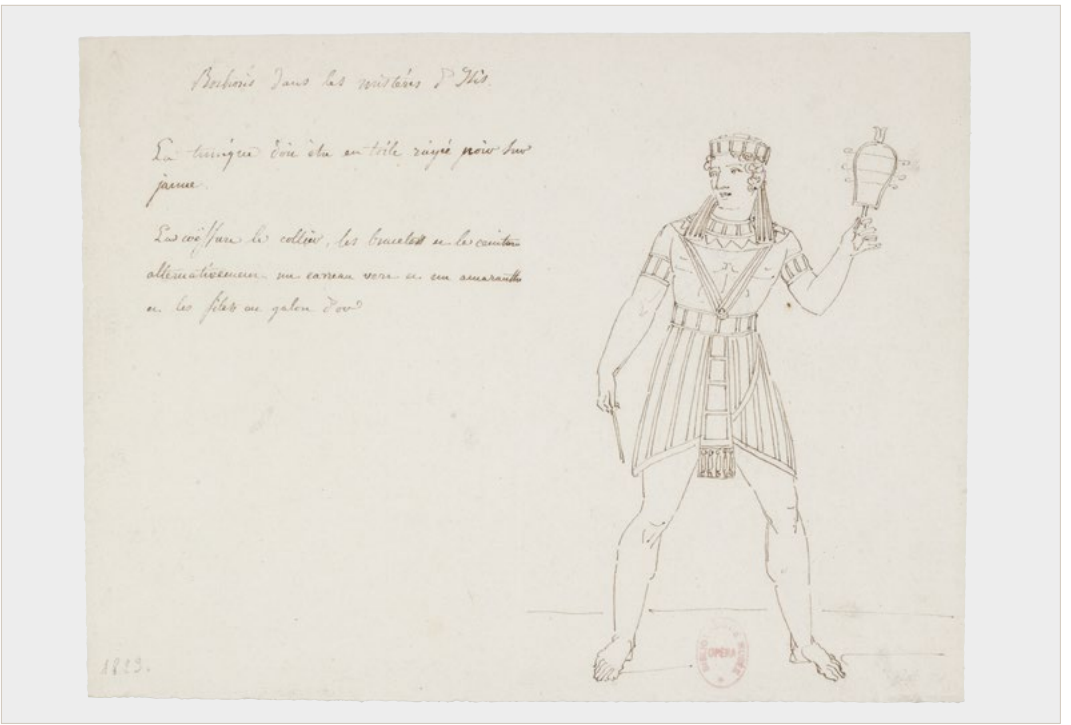
alors ponctuellement à l'art scénique. La célébration des accomplissements de l'empereur, à laquelle est incité Garnerey qui est mécéné par la famille de Beauharnais, participe de la multiplication de ces références à l'antique.

Première moitié du XIXe siècle : les premiers habits de l'égyptomanie

Le pouvoir napoléonien se trouve associé à la pompe pharaonique et le costume égyptisant des débuts du XIXe siècle, en France, en est un témoignage : dans le rôle de Joseph pour l'opéra éponyme d'Étienne Nicolas Méhul, Jean Elleviou est vêtu d'une robe blanche drapée d'un lourd velours rouge agrémenté de franges et de godrons dorés, évoquant le costume de sacre de Napoléon Ier plutôt qu'une tenue de vice-roi d'Égypte (**fig. 6**). Coiffure « à la Titus », inspirée par Talma, et robes « Empire » cintrées sous la poitrine sont souvent de mise.

Malgré les potentiels efforts du dessinateur lors du travail sur la maquette, le costume confectionné est d'une justesse historique toute relative et les témoignages publiés sous forme de gravure ne sont réalisés que sur la base du souvenir de ce qui a été vu sur scène. Les costumes d'Hippolyte Lecomte pour la représentation en 1827 de l'opéra *Moïse et Pharaon* de Gioachino Rossini font également l'objet de recherches appliquées dont la richesse historique ne transparaît pas toujours dans leur état final. En effet, les maquettes de Lecomte et deux gravures de Louis Maleuvre, vraisemblablement exécutées après la réalisation des costumes, sont conservées à la Bibliothèque nationale de France (**fig. 7**). La première gravure représente l'acteur Adolphe Nourrit dans le rôle d'Aménophis, coiffé d'une couronne très éloignée du *kheprech* espéré par Lecomte dont l'uræus a été remplacé par un protomé de cygne (**fig. 8**). La perruque tressée a laissé place à des boucles courtes ; le sabre courbé, orientaliste, est échangé pour une épée à garde en croix ; la tunique violette a viré au rouge ; et dans leur ensemble, les décors du costume présentent moins de petits ornements. La seconde gravure de Maleuvre représente « Paul et Mme Legallois » dansant (**fig. 9**). Aucune équivalence stricte avec une maquette de Lecomte ne peut être établie, mais leurs habits évoquent la proposition faite pour le « jeune danseur égyptien ». En effet, il s'agit d'une adaptation du costume de ballet traditionnel de l'Opéra. Les parures envisagées, comme les colliers pectoraux, intègrent directement le corps du vêtement pour épouser une encolure à la mode des années 1820.

La maquette du costume de Péri réalisée par Paul Lormier pour le ballet du même nom, en 1843, reprend, de même que dans le cas de Madame Legallois, la forme du costume conventionnel de ballet (**fig. 10**). Le livret de *La Péri* situe l'action au Caire, bien qu'il s'agisse d'une adaptation



5. Auguste Garneray, maquette de costume de Bochoris.



6. Carle Vernet, Elleviou dans le rôle de Joseph.



7. Hippolyte Lecomte, maquette d'Aménophis.



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 ».

La Péri N.° 3 une Almée



Toutain

BIBL. DE L'OPÉRA

P. Lormier 1843

4 Almées 3/1,20c.



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 ».



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.

du Louvre en action. Les costumes ont été décalqués sur des caisses de momies, et l'on a pris des renseignements dans les papyrus déchiffrés par les Champollions de l'Opéra, c'est très beau et très exact[1]. » L'auteur se réjouit d'une telle immersion, à laquelle il aspire également en littérature — comme en témoignent les longues descriptions d'objets de la vie quotidienne et des vêtements dans son *Roman de la Momie*. Très critique du travail d'Eugène Scribe, le librettiste, c'est l'attention portée aux informations que livrent les premières fouilles archéologiques qu'il salue tout particulièrement.

À l'apogée de ce phénomène, en 1871, Giuseppe Verdi crée *Aïda* à l'Opéra khédival du Caire. Malgré l'absence d'attestations écrites de sa participation, il est certain qu'Auguste Mariette, célèbre égyptologue de l'époque, est l'auteur du scénario[2] et qu'il participe également à la conception des costumes. Les maquettes, conservées à la Bibliothèque de l'Opéra et à la Bibliothèque nationale de France (**fig. 12**), sont majoritairement de sa main « mise[s] au net » par quelques autres artistes[3] — Jules Marre est le seul nommé. La création de ces costumes s'est avérée une gageure pour l'égyptologue car son souci de reconstituer sur scène l'Égypte pharaonique la plus authentique possible se heurta vite aux aléas du réel : « [...] marier dans une juste mesure les costumes anciens fournis par les temples et les exigences de la scène moderne constitue une tâche délicate. Un roi peut être très beau en granit avec une énorme couronne sur la tête ; mais dès qu'il s'agit de l'habiller en chair et en os et de le faire marcher, et de le faire chanter, cela devient embarrassant et il faut craindre de... faire rire[4]. »

Mariette formule en 1870 exactement les mêmes inquiétudes que Mademoiselle Clairon et Voltaire un siècle plus tôt au moment de la réforme du costume[5]. Mais, plutôt que de rester mesuré dans le geste costumier, Mariette exige de pouvoir aller jusqu'au bout de sa démarche : « [...] pour Aïda, je regarde comme indispensable qu'il n'y ait ni barbe, ni moustache [...]. Voyez-vous d'ici le roi d'Égypte avec une moustache retroussée et une barbiche ? Allez au musée de Boulaq et par la pensée mettez cet appendice à une de nos statues. Vous verrez l'effet que cela fera. Toute harmonie disparaît, et de joli qu'il est,

1 Théophile Gautier, *La Presse*, 9 décembre 1850.
2 Jean-Marcel Humbert, « Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra *Aïda* », *Revue de Musicologie*, n° 62, vol. 2, 1976, p. 229-255.
3 Jean-Luc Chappaz, « Petites notes sur *Aïda* ou l'égyptologie enchantée », *Bulletin du cercle lyonnais d'égyptologie Victor Loret*, n° 5, 1991, p. 4-24.
4 Lettres de Mariette à Draneht Bey, 15 juillet 1870. Voir Nicole Wild, « Le Caire », *Décors et costumes du XIXe siècle. Tome II : Théâtre et décorateurs*, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993, p. 264-270.
5 Fabio Perilli, « Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La "Réforme" du dix-huitième siècle », *in* Marco Modenesi (dir.), *Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, Milan, Ledizioni, 2015, p. 321-332.



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

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 XVIIIe 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 XXe 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 XIXe 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.*



13. Aïda, costume original (1880) : un musicien.



14. Eugène Lacoste, *Aïda : soixante-treize maquettes de costume*, « 2. La princesse Amneris ».



15. Atelier Nadar, Rosine Bloch dans le rôle d'Amneris.



16. Charles Bétout, *Aïda* : *cinquante-quatre maquettes de costumes.*



17 (a). Théophile Thomas, *Cléopâtre, drame de Victorien Sardou.*

des années 1900 et du corset « droit devant » est directement intégré au dessin (fig. 16). Mais ces artifices visent autant à dissimuler qu'à suggérer la féminité du corps des actrices.

Fin du siècle : femme fatale à l'égyptienne

L'archétype de la femme fatale envahit progressivement les productions dramaturgiques à la fin du XIXe siècle et le goût pour l'Égypte antique ne tarit pas. L'érotisation de la femme orientale procède d'une mise en valeur de stéréotypes physiques tels que des formes généreuses, un regard mystérieux (seul à apparaître sous le voile orientaliste) et une lourde chevelure parfumée, mais aussi de la construction d'un personnage dont la sensualité lui accorde une place auprès du pouvoir, au moyen du charme qu'elle exerce stratégiquement sur un souverain ou un étranger.

La richesse de ses parures évoque cette charge sensuelle ; l'Art Nouveau s'empare du vocabulaire égyptisant, en particulier dans la bijouterie. Entre autres emprunts exotiques, les bijoutiers comme Lalique composent avec des scarabées et des plantes aquatiques des formes qui se veulent libres, soustraites aux contraintes des arts néo-classiques et de la référence à la dureté des lignes gréco-romaines. Le tempérament de la ligne Art nouveau franco-belge catalyse la naissance de cet archétype féminin tant par l'artisanat que par la réalisation d'affiches. Sarah Bernhardt est accompagnée par les artistes les plus reconnus de ce mouvement. En 1890, elle incarne Cléopâtre dans la pièce éponyme de Victorien Sardou. Si les maquettes des costumes de Théophile Thomas (fig. 17), sans être aussi abouties que celles d'un Eugène Lacoste, semblent tendre vers une reconstitution archéologique, les nombreuses photographies de la comédienne en costume (fig. 18) montrent bien que la référence égyptienne s'est fondue dans un orientalisme tout à fait contemporain dont la célèbre actrice est l'égérie.

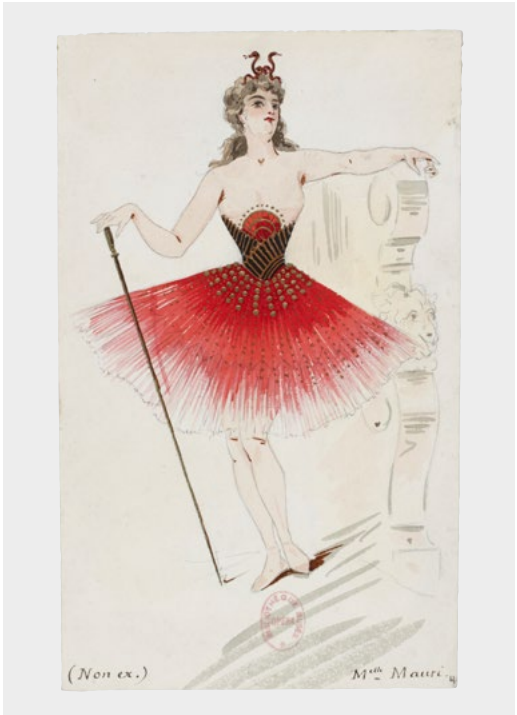
Les maquettes dessinées par Charles Bianchini pour *Thaïs*, opéra de Jules Massenet créé en 1894 d'après le roman d'Anatole France, témoignent de l'évolution des critères d'appréciation du costume historiciste : il n'est ici plus question de juger de la qualité d'un costume en fonction de son authenticité. Au contraire, le costumier joue des différents niveaux possibles d'intégration du vocabulaire égyptisant, de la plus littérale citation de peinture murale à un complet abandon de la charge symbolique du motif (fig. 19). L'intrigue se déroule au IVe siècle de notre ère, aussi la référence pharaonique ne sert-elle qu'à la situer géographiquement. Beaucoup de ses personnages sont représentés les seins nus, mais les photographies de Sibyl Sanderson en costume de scène attestent que ceux-ci furent finalement couverts (fig. 20).



17 (b). Théophile Thomas, *Cléopâtre, drame de Victorien Sardou.*



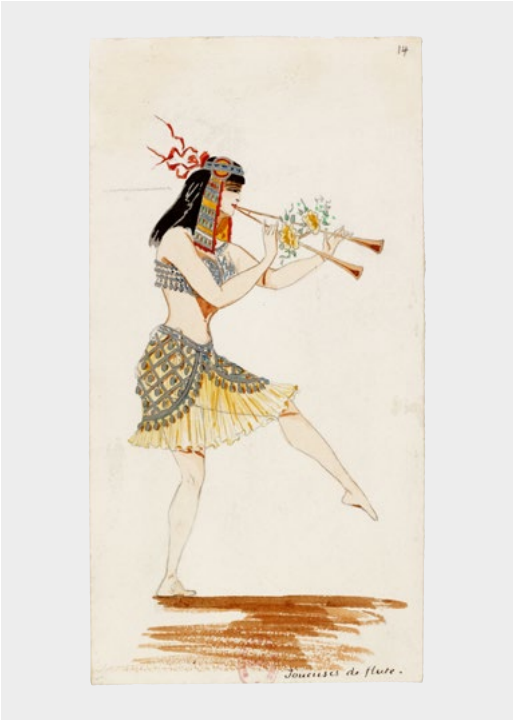
18. Auguste Bert, *Sarah Bernhardt dans* Cléopâtre, *drame de Victorien Sardou : documents iconographiques*



19 (a). Charles Bianchini, *Thaïs : douze maquettes de costume*, « 4. Mlle Mauri : costume non exécuté ».



19 (b). Charles Bianchini, *Thaïs : douze maquettes de costume.*



19 (c). Charles Bianchini, *Thaïs : douze maquettes de costume*, « 4. Joueuses de flûte ».



19 (d). Charles Bianchini, *Thaïs : douze maquettes de costume*, « 10. Gnômes, coryphées et quadrilles ».



20 (a). Sibyl Sanderson en costume de scène dans *Thaïs*, maquettes de Bianchini.



20 (b). Sibyl Sanderson en costume de scène dans *Thaïs*, maquettes de Bianchini.



21. Colette dans *Rêve d'Égypte*, *Album Reutlinger de portraits divers*, vol. 55, photographie positive, vue 55/78 .

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.

de l'art slave traditionnel [1]. Elle porte une coiffe hybride, dont la forme épouse celle de la dépouille de vautour, mais dont les rayures évoquent un némès, posée sur une longue perruque tripartite tressée. La coiffe comme la robe sont faites d'aplats de tissus colorés, simplement soulignés de rangées simples de perles et de sequins. L'artiste ne cherche vraisemblablement pas à créer un costume authentiquement égyptien. Il s'agit d'une pure retranscription textile de sa peinture, abstraite et concentrée sur des jeux de cercles de couleurs lumineuses. Ce costume illustre les caractéristiques de l'égyptomanie des années Art Déco : une insistance sur le caractère décoratif, les aplats de couleurs vives et la richesse des matériaux. Sur les photographies et au cours de la représentation, l'interprète prend des poses dont la rigidité peut être lue comme hiératique et qui complète l'approche graphique de son temps, plus figée et anguleuse que celle qui était préférée quelques années auparavant.

Les bals costumés à l'égyptienne sont également populaires au début du XXe siècle, comme en témoigne le costume de pharaon de Romain de Tirtoff dit Erté, porté par l'artiste lui-même en 1923 (**fig. 25**). Dans le faste des années 1920, l'esthétique singulière Art Déco, où les formes et motifs géométriques simples tiennent une grande importance, émerge alors nettement comme l'étendard d'une modernité fiévreuse. Les créateurs de cette époque, animés par un désir d'avant-garde, se tournent résolument vers des matériaux nouveaux et produits en quantité industrielle, tels que le plastique et le jersey, utilisés et mis en valeur respectivement pour les bijoux et les sections textiles de ce costume. En dépit de la fascination exercée par l'Égypte antique, les artistes appréhendent les productions antiques essentiellement sous un angle formel ; les références à la période pharaonique sont ornementales, simples lignes directrices stylistiques comme on peut l'observer sur le pantalon d'Erté qui suggère le jeu graphique d'un bandelettage de momie tandis que le reste de l'habit n'est pas celui d'un défunt.

Pourtant, en 1922, le monde s'émeut de la découverte éblouissante de la tombe de Toutânkhamon par Howard Carter, largement médiatisée. Un élan de fascination sans précédent naît face aux trésors exhumés, pourtant assujettis par la loi du 12 juin 1912 régissant le marché des antiquités et le droit d'exportation de celles-ci [2], qui s'éparpillent dans les collections européennes. Cette proximité des œuvres égyptiennes et la connaissance scientifique accrue à leur sujet n'incitent pourtant pas les concepteurs de costumes de théâtre ou ceux chargés des premières productions de cinéma

1 Philippe Noisette, *Couturiers de la danse, de Chanel à Versace*, Centre national du costume de scène, Milan, Silvana Editoriale, 2019.
2 *Journal Officiel du Gouvernement Égyptien*, 39e année, samedi 15 juin 1912, n° 70.

à relancer une quête de justesse historique dans leurs créations. Au contraire, ils s'enivrent de la liberté créative offerte par cette rencontre avec l'ancien présentant des aspects intemporels auxquels ils aspirent.

Comme aux premiers temps de la redécouverte de l'Égypte antique, quelques siècles auparavant, les arts dramatiques cherchent à transporter les spectateurs hors de leur temps et à les conduire vers un monde disparu, où les mystères encore palpables se mêlent à la magie de la poésie et des songes ■



25. Costume de pharaon par Romain de Tirtoff dit Erté, porté par l'artiste en 1923.


Germanische bezw.
NORDISCHE
KULTUR
Angelsächs. K.
Französisch. K.
Altslawischer K.
Russisch
Altrömischer K.
Griechischer K.

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.

Depuis la Renaissance, au moins, et depuis les Lumières, au mieux, les élites culturelles allemandes cultivent un complexe d'infériorité civilisationnel patent à l'égard de l'Antiquité méditerranéenne. Certes, Tacite a été exhumé, édité, traduit depuis la fin du XVe siècle pour pallier une partie de ce complexe : après tout, avec sa *Germania*, il atteste l'ancienneté des peuples germaniques, faisant même d'eux des souches autochtones, privilège fort rare partagé par les Athéniens dans le corpus ethnographique gréco-latin. Il reste que le portrait dressé par Tacite est modérément flatteur : des bêtes blondes aux yeux clairs, amateurs d'une boisson pétillante qui suscite l'ivresse (la bière, déjà), des hommes libres et fiers qui élisent leurs chefs, mais des conditions de vie qui font honte au citoyen romain ou aux Grecs — des *barbari*, assurément, désignés de ce terme dont on affuble ceux qui ne savent guère parler. Le siècle des Lumières n'a guère arrangé les choses : certes, les intellectuels allemands se sont alors pris de passion pour la statuaire grecque et pour l'archéologie romaine ; certes, ils ont, de Winckelmann à Ranke, créé une riche tradition érudite d'historiens de l'art, d'archéologues, de linguistes et d'historiens qui ont érigé l'antiquité classique au pinacle de la *paideia* germanique, comme en témoigne la création du *humanistisches Gymnasium* par Wilhelm von Humboldt dans les années de réforme prussienne des années 1807-1813. Mais tout cela ne pouvait que souligner le contraste, et aggraver la vergogne de ces arriérés venus du nord « un peuple qui, comme le souligne cruellement Benito Mussolini en 1934, ne savait même pas écrire pour témoigner de sa vie, à une époque où Rome avait César, Virgile et Auguste[1] » — et Tacite, donc, pour parler en leur nom…

L'entreprise nazie visa à apaiser ce syndrome en exaltant, par toutes les voies de ce que l'on appellerait aujourd'hui la médiation culturelle, l'identité raciale germanique. En synchronie, il fallait faire aussi bien, voire mieux que les États-Unis d'Amérique, cette émanation d'une émigration allemande massive au XIXe siècle — donc motoriser, équiper, consommer, et bâtir des ponts et des gratte-ciel plus massifs et plus hauts que ceux des Germains d'outre-Atlantique. En diachronie, il fallait à toute force prouver que les Grecs et les Romains, que l'on avait appris à révérer, étaient de race germanique-nordique. L'idée n'est pas si farfelue qu'il y paraît : pour narrer l'histoire de la race ou de la civilisation blanche, plusieurs paradigmes se livraient concurrence depuis le XVIIIe siècle : celui de la Bible (Adam, Ève, l'Orient babylonien, le paradis terrestre à situer quelque part entre l'Euphrate et le Tigre) était abandonné avec mépris par les gens sérieux ; celui des linguistes épris

1 Benito Mussolini, cité *in* Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action française, der italienische Faschismus, der Nationalsozialismus*, München, Piper, 1963, p. 584, n. 399.

de sanscrit et de comparaisons entre le latin, le grec, l'allemand et le français était indo-européen — l'Orient était toujours la source de toute civilisation, mais un autre Orient (les hauts plateaux de l'Inde), et sur le fondement de la science, non de la foi ; enfin, pour ceux qui rechignaient à accepter la provenance et, donc, la prééminence orientale, il y avait toujours une hypothèse caucasienne, danubienne ou carrément nordique. C'est cette dernière qui, pour des raisons évidentes, fut érigée en thèse contraignante à partir de 1933. L'on pouvait dès lors proclamer avec fierté que l'ancienne vision de l'histoire, fondée sur le vénérable, mais fallacieux, *ex oriente lux*, le cédait à la procession septentrionale : c'est bien des plaines glacées du nord que venaient les conquérants germaniques qui, agréablement surpris par la douceur du climat méditerranéen, avaient tout loisir d'opérer leur photosynthèse culturelle et de construire le Parthénon, Delphes et Épidaure, pendant que leurs cousins (germains) qui étaient demeurés (à tous égards) sous des cieux moins amènes, en restaient à un état d'arriération certes déplorable, mais qui ne correspondait en rien à la fécondité civilisationnelle de la race germanique — témoins Platon, Périclès et Octave Auguste.

L'annexion de la Méditerranée antique constituait un tour de force singulier, mais *quid* du reste ? *Quid* des autres civilisations prestigieuses du monde[1] ? Les racistes nordicistes les plus convaincus n'hésitent pas à tendre leurs filets très loin. Richard Darré, agronome et théoricien de la race nordique, chef, au sein de la SS, de l'Office central de la race et de la colonisation (RuSHA), consacre ainsi un essai à la germanité des Chinois : « Les Chinois des classes supérieures — les membres de l'élite, donc, comme Confucius — [...] n'étaient pas bien éloignés du type de l'homme de race nordique [...]. Tout tend à prouver que la classe dominante chinoise, au moins, était blonde aux yeux bleus, donc d'ascendance aryenne-indogermanique[2, 3]. »

1. On trouvera des développements sur la raciologie et le destin de ces peuples dans la série d'articles que Heinar Schilling publie dans le journal des SS, *Das Schwarze Korps*, série ensuite réunie dans un volume du Nordland-Verlag. Cf. Heinar Schilling, *Das politische Weltbild*, Magdeburg, Nordland-Verlag, 1937, notamment p. 9 à 20 pour l'Égypte, p. 21 à 28 pour la Chine. La série comprend également des articles sur l'Iran, l'Asie Mineure (Perse) et l'Inde. Elle se poursuit par la Grèce, Rome, et par les différentes époques de l'histoire allemande.
2. Cf. Richard Walther Darré, *Vom Lebensgesetz zweier Staatsgedanken (Konfuzius und Lykurgos)*, Reichsbauernstadt Goslar, Verlag Blut und Boden, Die Goslarer Volksbücherei, 1940, p. 65.
3. Heinrich Himmler suit Richard Darré dans son appréciation raciologique de Confucius, que le Reichsführer-SS érige lui aussi en parangon de l'indogermanité conquérante. Cf. Rede des Reichsführers-SS am 19.6.1942 vor dem Führerkorps der Division Das Reich, babl ns/19/4009, fo 120-121.

La muraille de Chine, comme l'Acropole, voire les cités andines, ne peut être que la sécrétion du sang allemand. Outre le phénotype typiquement chinois du blond aux yeux bleus, on peut avancer, comme le fait Darré, l'homologie qui existe entre les législations de Confucius et de Lycurgue, à Sparte : primauté du père, culte des ancêtres, organicisme et fixisme, hiérarchies naturelles et hiératisme social… L'identité de race entre les Spartiates et les Chinois confucéens ne fait aucun doute.

Immanquablement, la question de l'Égypte se pose, car l'école d'archéologie allemande en Égypte a su fasciner le public muséal par ses découvertes. À cet égard, les découvertes de Tell el-Amarna ont eu, en Allemagne, un effet comparable au retentissement de Pompéi, au XVIIIe siècle, ainsi que, au XXe siècle, des portraits du Fayoum. L'illusion réaliste des représentations d'el-Amarna, qui rompaient avec le hiératisme strict de l'art égyptien tel qu'on le connaissait jusqu'alors dans le grand public, a suscité une émotion et une identification qui ont consacré, peu avant la Première Guerre mondiale, mais surtout dans les années 1920, les figures d'Akhénaton et de Néfertiti [1].

Le cas égyptien est abordé par Adolf Hitler dès l'origine du NSDAP, dans un grand discours programmatique tenu le 13 août 1920 à Munich et intitulé « Pourquoi sommes-nous antisémites ? ». Hitler y affirme : « Dans les formidables déserts glacés du Nord vivait une race de géants qui avaient acquis force et santé grâce à une sélection raciale […]. Or ces races que nous qualifions d'aryennes furent en réalité celles qui donnèrent vie à toutes les grandes civilisations ultérieures […]. Nous savons que ce sont des immigrants aryens qui ont donné à l'Égypte sa haute civilisation, la même chose s'étant passée pour la Perse et la Grèce ; ces immigrants étaient de blonds aryens aux yeux bleus et nous savons que, en dehors de ces pays, il ne fut fondé sur la terre aucune autre civilisation [2]. »

La germanité des Égyptiens originels ne fait donc aucun doute pour Hitler, qui la réitère de manière péremptoire vingt-deux ans plus tard, dans un cercle plus intime. Dans un de ses propos privés, le « Führer » s'extasie ainsi devant la beauté du corps égyptien, comparable à celui des Grecs : « Regardons les Grecs, qui étaient aussi des Germains : on y voit une beauté

1 Voir Bénédicte Savoy, « Le buste de Néfertiti », *À qui appartient la beauté ?*, avec la collaboration de Jeanne Pham-Tran, La Découverte, 2024, p. 30-52.
2. Adolf Hitler, « Warum sind wir Antisemiten ? », Munich, 13 août 1920, cité *in* Eberhard Jäckel, Axel Kuhn (éd.), *Hitler. Sämtliche Aufzeichnungen, 1905-1924*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Veröffentlichungen des Instituts für Zeitgeschichte, Band 21, 1980.

qui dépasse de loin ce que nous pouvons montrer aujourd'hui [...]. Si je regarde encore plus loin dans le passé, je vois que les Égyptiens, à l'époque précédente, étaient des hommes d'une majesté identique[1] », par identité de race.

Lors de la révision des programmes scolaires de l'enseignement secondaire, décidée par décret du ministre de l'Intérieur du Reich au cœur de l'été 1933, la nature racio-biologique de l'Égypte avait été parfaitement définie. Manuels et cours d'histoire devaient rappeler la procession nordique de toute civilisation, avant d'« emprunter la route de l'Asie Mineure et de l'Afrique du Nord avec les toutes premières migrations nordiques, qui ont dû déjà avoir eu lieu au Ve millénaire avant notre ère ». Ce fait est indubitablement attesté par « des crânes nordiques dans les plus anciennes tombes d'Égypte et la population blonde, tôt avérée, des côtes de l'Afrique du Nord ». Se déroule ensuite la litanie des peuples antiques dont l'origine nordique ne saurait être remise en question : les « Sumériens », dont la « provenance raciale », pour ne pas être encore totalement « éclaircie », laisse cependant deviner « une classe de conquérants nordiques » comme seul facteur explicatif des similitudes du sumérien avec les langues indogermaniques, les « Indiens, Mèdes et Perses, ainsi que les Hittites », dont « l'élève doit vivre le destin comme celui de peuples apparentés par le sang » au peuple allemand, et qui ont « créé des cultures supérieures en Inde et en Perse » avant de « disparaître sous la masse supérieure de sang étranger[2] ».

Le dogme nordiciste, que les nouveaux programmes imposent sans barguigner, a été développé par un ouvrage qui, *Führerprinzip* oblige, fait office, dans la littérature nationale-socialiste, de lois et des prophètes. Alfred Rosenberg, ancien ingénieur autodidacte en matière historique et culturelle, *Reichsleiter* du NSDAP en charge de la « vision du monde », a partagé ladite vision dans *Le mythe du XXe siècle* (1930), somme verbeuse et souvent absconse du racisme et du social-darwinisme nazi, qui avait la prétention de poursuivre et de compléter les *Fondements du XIXe siècle* de Houston Stewart Chamberlain, maître britannique, naturalisé allemand sous l'empire, de la *Weltanschauung* de tous les idéologues et plumitifs de la droite *völkisch*. Pour Rosenberg, l'importance du Soleil dans les grandes civilisations du Sud provient, il fallait y penser, nécessairement du Nord, car où le Soleil est-il plus important et plus vital que dans les contrées qui en sont le moins dotées ? On lit ainsi : « Le mythe

1 Adolf Hitler, propos privé du 25 janvier 1942, Wolfschanze, cité *in* Henry Picker (éd.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier : 1941-1942*, Bonn, Athenäum, 1951 ; rééd. Stuttgart, Seewald, 1976.

2 Wilhelm Frick, « Richtlinien für die Geschichtslehrbücher – 20. Juli 1933 », in *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preussen*, Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Heft 15, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 5. August 1933, p. 197-199.

solaire [...] est né là où l'apparition du Soleil est un événement cosmique de la plus grande importance : dans le Grand Nord[1]. » Maint témoignage archéologique prouve l'origine nordique de l'aristocratie égyptienne, comme la présence « de la nef nordique à cou de cygne et adornée du trèfle, que l'on trouve dans l'Égypte prédynastique[2] », et ses « rameurs étaient le peuple de seigneurs guerriers des Amorites, de peau blanche et à yeux bleus », des « tribus de chasseurs qui ont traversé l'Afrique du Nord [...] et ont poursuivi leur migration vers Babylone, à travers la Syrie[3] », non sans fonder Jérusalem au passage.

Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que « la classe dominante des anciens Égyptiens présente des traits sensiblement plus fins que le peuple sous sa domination. Ces Hamites sont probablement une mixovariation précoce entre des Aryens et la population originelle, négroïde pour sa part. Vers 2400 avant notre ère, on voit apparaître des reliefs représentant des individus de peau blanche, avec des cheveux blonds-roux et des yeux bleus, ces "libyens blonds" dont Pausanias devait parler plus tard[4] ».

L'archéologie, là encore, ne trompe pas : « Dans les tombeaux de Thèbes, on trouve les quatre races de l'Égypte : les Asiates, les Négrites, les Libyens, les Égyptiens. Ces derniers sont représentés en rouge, tandis que les Libyens sont toujours dotés d'yeux bleus et d'une peau blanche[5]. » Suit une accumulation de phénotypes nordiques dans les tombeaux égyptiens, jusqu'aux « fouilles les plus récentes dans les mastabas environnant la pyramide de Khéops, où, en 1926, l'on a trouvé la "princesse et reine Meres-Aneh", qui présente une chevelure blonde[6] ». Il n'est pas jusqu'à « la reine légendaire, nimbée de mythologie Nitokris qui ne soit elle aussi décrite, dans tous les récits, comme blonde[7] ».

Rosenberg concède que les débats portant sur la localisation exacte de l'origine géographique de la race nordique font encore rage, mais là n'est pas l'important. Il est bien plutôt décisif que l'on trouve, partout où il y a de la culture, l'héritage nordique : « On peut bien débattre encore de ceci ou de cela, on peut bien attendre qu'une recherche future constate que les premières gravures rupestres de l'âge de pierre sont le fondement de l'écriture linéaire de l'Égypte prédynastique [...], rien ne change le fait massif que le sens de l'histoire du monde procède du Nord, avant d'englober la terre entière.[8] »

1 Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München, Hoheneichen-Verlag, 1930, rééd. 1937, p. 25.
2 *Ibidem*, p. 26.
3 *Ibidem*, p. 26.
4 *Ibidem*, p. 26.
5 *Ibidem*, p. 26-27.
6 *Ibidem*, p. 26.
7 *Ibidem*, p. 27.
8 *Ibidem*, p. 28.

Hitler, Rosenberg et les instructions ministérielles pour les programmes scolaires vont un peu vite en besogne aux yeux des scientifiques. Le grand antiquisant Fritz Taeger, professeur à Giessen puis à Marburg, et l'un des deux ou trois plus importants mandarins de la discipline, publie en 1939 une somme de plus de mille pages sobrement intitulée *L'Antiquité*[1] qui apporte une réponse nuancée à la question de la nordicité des Égyptiens. Relue, et donc approuvée, par son ancien directeur de thèse, Ernst Fabricius, et par son collègue et ami le Pr. Joseph Vogt, cette imposante synthèse surprend pourtant par sa construction. Au lieu de débuter, fort classiquement, par un tableau de la Méditerranée, prélude climatérique à un morceau de bravoure attendu sur le « miracle grec », Taeger s'attelle à l'Orient mésopotamien et égyptien. Une tâche peu évidente pour ce nazi revendiqué, membre du NSDAP depuis 1937, ancien combattant de la Grande Guerre, lieutenant de réserve blessé au champ d'honneur et qui, avant d'embrasser la cause nazie, avait fièrement revendiqué son appartenance au camp *deutschnational*. L'introduction de l'ouvrage est à cet égard des plus claires, qui rappelle sa gestation dans « les ébranlements du Front et dans le combat résolu contre la détresse spirituelle et politique du peuple allemand[2] ». Quoi de mieux, pour combattre cette détresse, que de rappeler, contre « un rationalisme déraciné[3] », cette évidence : « Nous reconnaissons dans la race germanique l'unité supérieure qui rassemble tous les peuples indo-germaniques dans une unité[4] » culturelle et biologique, source et matrice des plus grandes réalisations historiques, parfois dans un mélange heureux avec d'autres races, parfois, hélas, dans une mixtion qui a signé leur dégénérescence, ce que « l'histoire antique montre, de manière exemplaire, dans l'exemple de l'effondrement des Grecs sur le sol oriental[5] ».

Le traitement de l'Égypte se révèle particulièrement précautionneux, voire cauteleux. Taeger évacue avec humeur un poncif contre lequel se battent tous les historiens racistes-nordicistes : « *Ex oriente lux* est un slogan contre lequel on se bat encore aujourd'hui avec passion. Mais ne commettons pas l'erreur de le remplacer par une construction historique qui se révélerait tout aussi peu sûre du point de vue de l'histoire[6]. »

Difficile, en effet, de rabattre les phénotypes de la vallée des Rois sur l'anthropologie raciale nordique. En toute rationalité scientifique, « il faut en effet poser la question du caractère ethnographique. Il n'est guère douteux que la population originelle de l'époque prédynastique est étroitement

1 Fritz Taeger, *Das Altertum*, Erster Band, Stuttgart, Kohlhammer, 1939.
2 *Ibidem*, p. 1.
3 *Ibidem*, p. 4.
4 *Ibidem*, p. 4.
5 *Ibidem*, p. 4.
6 *Ibidem*, p. 17.

apparentée au tout-venant des peuplades nord-africaines, qui sont de race hamitique, soit des peuples liés originellement aux Sémites comme en témoigne de manière décisive la linguistique[1] ». L'identité et la continuité raciales ne font pas débat, car « le type racial du paysan égyptien est, aujourd'hui encore, hamitique[2] », des influences raciales de type « négroïde » et « sémitique[3] » s'étant immiscées « en vagues de faible intensité dans les temps préhistoriques[4] ».

Rien à sauver, donc, d'un point de vue biologique : le patrimoine culturel égyptien est radicalement étranger à la race germanique-nordique, mais Fritz Taeger, qui adopte dans son introduction le point de vue dépassionné du savant ethno-différentialiste, se veut beau joueur. Le fait de reconnaître la fécondité culturelle et la supériorité intellectuelle de la race nordique ne doit pas dispenser de « tenter de connaître l'individualité de chaque grand peuple et État de l'histoire [...] partout où ils sont devenus historiquement signifiants[5] ».

À cet égard, l'Égypte s'impose et le savant s'incline, qui adorne son texte de plusieurs fac-similés de gravures, bas-reliefs et statues, témoignages du prestige d'une civilisation nilotique dont Taeger date la « décadence[6] » du XVIIIe siècle avant notre ère, en raison, sans doute, d'un « individualisme[7] » galopant. C'est à ce moment que « le Nord » intervient dans l'histoire égyptienne, avec « l'invasion des Hyksos[8] », moment décisif où « s'immiscent de nouveaux éléments venus du nord, en bref, les premiers groupes de seigneurs-guerriers indogermaniques[9] », au premier chef les « Hatti, les Hittites de la Bible », dont la langue, « indubitablement, présente un caractère indogermanique[10] » : « Les déclinaisons et la conjugaison, le verbe auxiliaire *esmi,* une partie des pronoms et une part non négligeable du vocabulaire sont indogermaniques et appartiennent au groupe occidental des peuples *centum*[11] », tout comme « le char de course et de combat à deux roues[12] ». Taeger voit même dans le cas des Hittites un élément déterminant pour tordre enfin le cou à l'hypothèse selon laquelle « l'Asie serait la patrie originelle des Indogermains[13] »,

1 *Ibidem*, p. 23.
2 *Ibidem*, p. 23.
3 *Ibidem*, p. 24.
4 *Ibidem*, p. 24.
5 *Ibidem*, p. 4.
6 *Ibidem*, p. 73.
7 *Ibidem*, p. 72.
8 *Ibidem*, p. 73.
9 *Ibidem*, p. 81.
10 *Ibidem*, p. 81.
11 *Ibidem*, p. 81.
12 *Ibidem*, p. 81.
13 *Ibidem*, p. 82.

tout cela parce que l'on a découvert une langue *centum* dans la « zone tocharienne d'Asie centrale[1] » : « l'apparition du peuple indogermanique originel [...] a eu lieu sur le sol européen, ou du moins au sein des espaces steppiques et forestiers eurasiatiques[2] ». Les Hyksos ont pu prendre possession de l'Égypte et y exercer le pouvoir car, c'est une des leçons de l'histoire ancienne, « l'avenir appartient aux puissances qui tirent leur force des racines d'une race forte — les peuples indogermaniques, donc, qui n'ont jamais dilapidé leur sang au profit de peuples étrangers à leur essence biologique[3] ». La nordification (ce que les anthropologues de la race appellent *Aufnordung* et qu'ils assimilent à un apport vivifiant de sang nordique neuf et fécond) ne se produit cependant pas, contrairement à ce qu'un autre Empire, la Rome des IIe et IIIe siècles de notre ère, connaîtra avec la perfusion de sang germanique via le recrutement d'auxiliaires nordiques dans l'armée romaine, promus ensuite par la dynamique interne propre aux légions romaines.

L'Égypte est, au contraire, affligée par l'afflux de sang sémitique et africain : « Les hordes nomades et belliqueuses des Israélites ont pénétré en Égypte, submergeant ce grand pays de culture et razziant ses villes[4] », des poussées violentes non exclusives de cette « invasion lente d'une nouvelle vague sémitique, qui a noyé le pays, celle des Habiri[5] ». C'est dans ce contexte désastreux que, pour son malheur, l'Égypte a pâti du règne d'Aménophis IV, « un rêveur sans projet politique[6] », tout au plus un réformateur religieux obsédé par le monothéisme, ce qui fait de lui, en toute honnêteté, « le Pharaon le plus fascinant d'Égypte[7] ». Il en résulte un égalitarisme et un individualisme problématiques (la majesté du Dieu unique ravalant tout homme à l'état de créature), ainsi que, en des termes plus heureux pour les collections des musées berlinois, un assouplissement de l'art égyptien, qui abandonne son sévère hiératisme pour épouser plus délicatement les formes de la vie et un réalisme dont témoignent les découvertes de Tell El-Amarna, un « art naturaliste [...] issu d'un nouveau sentiment de la vie » et comparable à ce que les Crétois, au même moment, créent et réalisent, le tout ne répugnant en rien au « morbide, efféminé, adipeux », quand il s'agit de représenter le corps finalement assez laid d'Akhénaton, dont l'épouse est d'une « émouvante beauté[8] ».

1 *Ibidem*, p. 82.
2 *Ibidem*, p. 82.
3 *Ibidem*, p. 84.
4 *Ibidem*, p. 94.
5 *Ibidem*, p. 94.
6 *Ibidem*, p. 94.
7 *Ibidem*, p. 95.
8 *Ibidem*, p. 98.

D'autres publications ou médias ne s'embarrassent pas de la prudence du professeur Taeger et donnent joyeusement dans ce qu'il qualifie lui-même de « bricolages historiographique, de falsifications[1] », produit de la « légèreté naïve du dilettante[2] ».

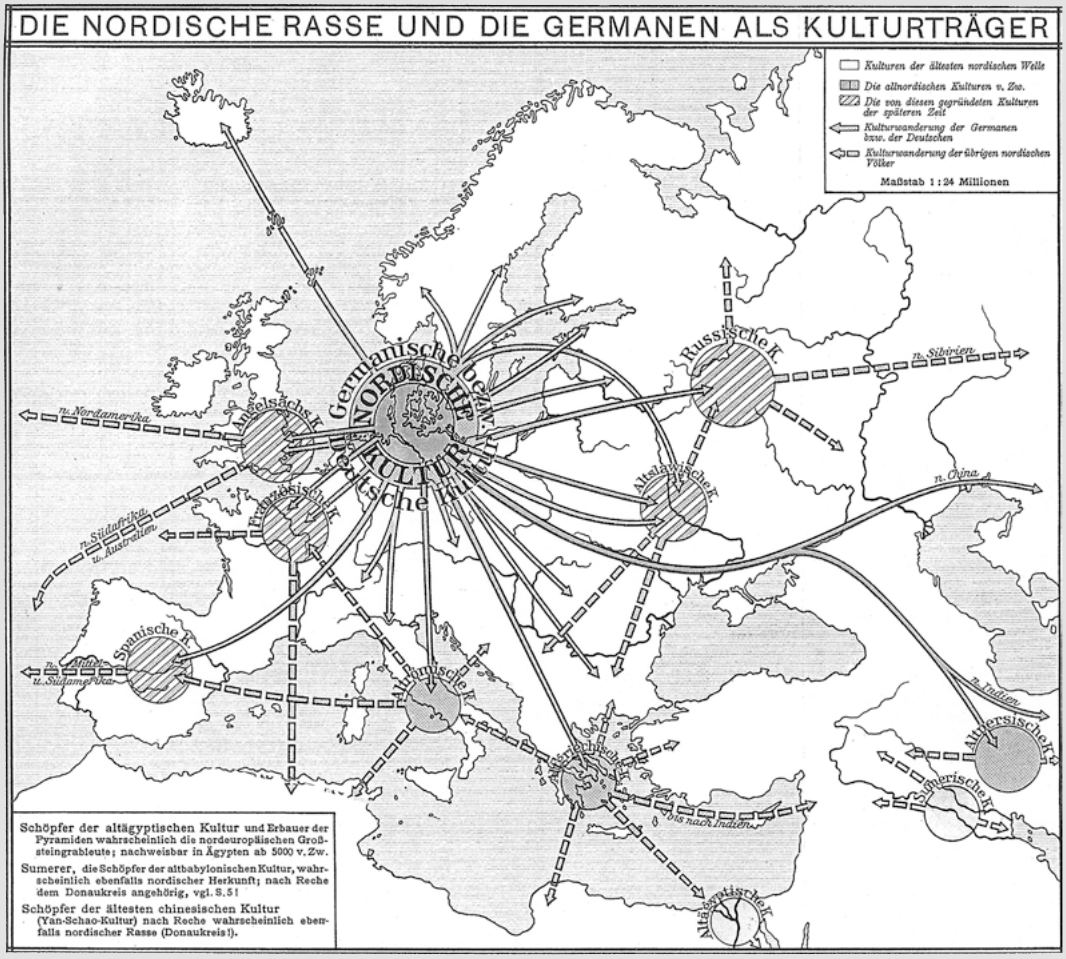
Peut-être a-t-il Alfred Rosenberg en ligne de mire, dont les affirmations avaient, aux yeux des spécialistes, le caractère d'élucubrations peu crédibles, voire carrément affligeantes.

Il reste que c'est bien la ligne raciste-nordiciste de Rosenberg qui fait office de doxa sous le IIIe Reich, comme en témoigne cette carte tirée d'un Atlas populaire, édité par Bernhard Kumsteller, auteur d'une *Histoire pour la jeunesse allemande* en 1925, maintes fois réédité, et flanqué, sous le IIIe Reich, d'un *Atlas historique sur le fondement de la race*[3], sous-titre explicite d'un titre plus biologisant encore, *Croître et devenir*. La première carte de cet atlas, intitulée « La race nordique et les Germains comme vecteurs de culture » (**fig.**) représente le foyer nordique et ses émanations, au fil de migrations préhistoriques représentées par des flèches.

Chaque émanation devient elle-même un foyer. Parmi elles, tout au sud, la « culture égyptienne » dont un encadré nous précise ceci : « Les créateurs de l'ancienne culture égyptienne et les constructeurs des pyramides sont probablement les peuples mégalithiques d'Europe du Nord, comme cela est visible en Égypte à partir de 5 000 avant notre ère[4] ». Il reste que cette carte est un *unicum*, sinon un hapax : dans la douzaine de cartes que nous avons pu rassembler au fil de l'exploration des sources pédagogiques (manuels scolaires, fascicules de formation idéologique des différentes organisations et agences nazies, manuels de formation des maîtres), les vecteurs de la cinétique germanique ne franchissent pas la Méditerranée, et l'Égypte n'est guère concernée par la didactique de l'excellence raciale germanique, créatrice de culture tous azimuts certes, mais sur le continent européen ou, plus largement, eurasiatique.

Mise en carte, la *doxa* nordiciste est également adaptée à l'écran, en 1939, par Anton Kutter, un réalisateur passionné de science et d'astronomie, à telle enseigne qu'il est moins entré dans l'histoire pour ses films, pourtant multiprimés, que pour une invention utile à l'exploration spatiale et pour l'astéroïde auquel, en son honneur, la communauté scientifique a donné son nom.

1 *Ibidem*, p. 17.
2 *Ibidem*, p. 1.
3 Kumsteller, Bernhard, *Werden und wachsen. Ein Geschichtsatlas auf völkischer Grundlage*, Berlin, Verlag von Georg Westermann, vers 1940.
4 *Ibidem*, p. 2.



Die nordische Rasse und die Germanen als Kulturträger, carte de propagande nazie (1938).

Il est d'ailleurs bigrement question de cartographie céleste, de cours des astres et de course du Soleil dans ce film intitulé *Germanen gegen Pharaonen*[1] et dont le sous-titre précise qu'il ne s'agit rien moins que de discuter des « conceptions et des théories sur les plus anciens monuments de l'humanité », à l'exemple d'une confrontation entre « les pyramides et Stonehenge ». Devant une compagnie choisie, composée de touristes de la meilleure société, un égyptologue savant et chenu disserte sur les pyramides de Gizeh, en exposant les données, proprement épatantes, de leur édification. La caméra isole cependant deux messieurs bien mis, à la mise soignée et à la mine ironique, ainsi que, déboulant comme un chien dans un jeu de quilles, un occultiste un brin hystérique qui, coupant la parole à l'universitaire, dégoise un verbiage *new age* avant l'heure — de l'acabit de ce que l'on trouve, désormais, sur des plateformes conspirationnistes ou dans la bouche d'influenceurs en mal de suprémacisme africaniste. Rien de bien sérieux à tout cela, et l'égyptologue a beau jeu de ravaler les élucubrations de son contradicteur au rang « d'inepties », de « fantaisies délirantes[2] » : les pyramides n'ont guère besoin de ces sottises pour confirmer, de manière décisive, « ce savoir ancien selon lequel *ex oriente lux* : c'est bien d'Orient qu'est venue la lumière de la civilisation en Occident[3] ». Un des deux auditeurs ironiques intervient alors pour, dans un langage choisi qui trahit son universitaire, contredire avec une maîtrise souveraine les deux propos précédents. Le dialogue suivant, entre l'égyptologue et le « germaniste », pose bien la problématique du film :

— Pensez donc : à une époque où les pays du nord gisaient dans la plus grande absence de culture (*in tiefster Unkultur*), on a édifié ici un monument qui était alors, et qui demeure, la plus grande merveille du monde. Est-ce que cela ne suffit pas ?
— Je ne crois pas.
— Je vous demande pardon ?
— Veuillez m'excuser, M. le professeur, mais je pense que vous exagérez les mérites de l'Orient et que vous commettez une injustice à l'égard du Nord.
— Ah, vous êtes donc un de ces pangermanistes ? [...] Expliquez-vous donc. Je vous écoute volontiers.
— [...] J'aimerais simplement démontrer l'inanité de ce que l'on appelle la barbarie du Nord (*Unkultur des Nordens*).
— Ah, donc les Germains contre les Pharaons[4] ?

1 *Germanen gegen Pharaonen. Pyramide und Stonehenge. Ansichten und Theorien um uralte Baudenkmäler der Menschheit*, 1939, Munich, Bavaria Filmkunst GmBH, 24 min 30 s — Regie Anton Kutter.
2 *Ibidem*, 11 min 33 s.
3 *Ibidem*, 11 min 50 s.
4 *Ibidem*, 13 min 20 s.

Suit un exposé savant sur Stonehenge, réalisation majeure des « clans germaniques » qui vivaient « à l'époque » dans les îles britanniques. Une animation présente une impressionnante maquette du monument, et démontre le génie géométrique et astronomique des Germains, qui ont édifié là une horloge cosmique, au sein d'un sanctuaire où « les prêtres sont les astronomes du peuple nordique[1] ». Un savoir, donc, comparable, voire supérieur, à celui des « anciens Égyptiens et Babyloniens[2] ». Cette supériorité est attestée par l'archéologie. Le « germaniste » évoque un char à deux roues trouvé dans la vallée des Rois, et daté de 3 400 avant notre ère, « typique, semble-t-il, de la forme des chars égyptiens ». Or, poursuit-il, l'on a trouvé des gravures rupestres en Suède, datant de 3 500 av. J.-C., qui représentent le même type de char[3] l'antécédence chronologique démontre que le char égyptien a été importé du Nord, de même que les constats archéologiques, car le char trouvé en Égypte est fait de frêne, de bouleau et d'orme, des essences introuvables ailleurs qu'en Europe du Nord, des « arbres originels du Nord (*urnordische Bäume*) qui n'ont jamais poussé en Égypte[4] » : « Voilà la percée scientifique qui prouve que nos ancêtres germaniques possédaient une civilisation avancée, une haute culture qui remonte à la nuit des temps et dont les influences se retrouvent même dans la civilisation classique de la plus ancienne Égypte[5]. »

Les nuances et les tempéraments de la littérature scientifique, illustrée par Fritz Taeger, pourtant un nazi convaincu, n'est donc que de peu de poids face à la puissance herméneutique du dogme racial nordiciste : rien de grand ne s'est fait, dans l'histoire, sans le sang germanique. À cet égard, les imposants monuments et les subtiles splendeurs de l'Égypte ancienne ne pouvaient que subir le sort des cultures grecque et romaine : l'annexion du Sud au Nord, à des fins de défense et d'illustration de la race nordique ■

1 *Ibidem*, 17 min 06 s.
2 *Ibidem*, 17 min 50 s.
3 *Ibidem*, 21 min 30 s.
4 *Ibidem*, 22 min 30 s.
5 *Ibidem*, 24 min 15 s.



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.

L'Égypte et l'immensification de l'espace-temps

Une part de la fascination que l'Égypte a exercée et exerce encore tient au fait qu'elle semble occuper le fond du temps. Ainsi une longévité vertigineuse lui est-elle associée dès l'Antiquité. Au Ve siècle av. J.-C., Hérodote affirme par exemple que les Égyptiens se connaissent 341 souverains, dont chacun a régné sur une génération, de sorte que la royauté égyptienne aurait duré 11 340 ans [1]. Au IIe siècle av. J.-C., Diogène Laërce évoque pour sa part une histoire égyptienne longue de 48 863 ans [2] et, un siècle plus tard, Diodore de Sicile affirme que, d'après les prêtres égyptiens, il se serait écoulé environ 23 000 ans entre leur premier roi et les conquêtes d'Alexandre le Grand [3]. Outre leur prodigieuse ancienneté, les Égyptiens passent très tôt pour les auteurs ou les passeurs de savoirs enfouis. L'exemple emblématique en est la légende de l'Atlantide, que Platon dit tenir de prêtres égyptiens, et vieille en son temps de plus de 9 000 ans [4]. Tous récits qui, à l'instar du « Bouc aux Mille Chevreaux [5] » lovecraftien, eurent une descendance aussi nombreuse que diverse [6].

Cette ancienneté indépassable de l'Égypte dans l'imaginaire collectif fut remise en cause à l'orée du XIXe siècle, qui vit s'opérer une *immensification* sans précédent du temps et de l'espace. En 1788, James Hutton publia sa *Theory of the Earth*, mettant à mal la chronologie biblique établie en 1650 par James Ussher, qui plaçait la Création le 23 octobre 4004 av. J.-C. Après avoir rencontré de vives résistances de son vivant, les thèses de Hutton furent reprises et défendues par Charles Lyell, dont l'ouvrage fondateur *Principles of Geology*, publié à partir de 1830, fut lu attentivement par un jeune naturaliste nommé Charles Darwin. Ce dernier y adossa en 1859 son *Origin of Species*, fondant la théorie de l'évolution qu'il appliqua à notre espèce en 1871 dans *The Descent of Man*, « rédui[sant] à rien les prétentions de l'homme à une place privilégiée dans l'ordre de la création [7] ».

Cette immensification du temps alla de pair avec celle de l'espace. Ainsi l'infiniment petit, exploré par Louis Pasteur, fournit-il à l'imaginaire du XIXe siècle de nouveaux territoires. Tel fut par exemple le constat de Joris-Karl

1 Hérodote, *Histoires*, II, 142.
2 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, I, 1-2.
3 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, 26, 1.
4 Platon, *Timée*, 24e-25e et *Critias*, 108e.
5 Howard Phillips Lovecraft (désormais HPL), « The Whisperer in Darkness », *Collected Fiction: A Variorum Édition*, New York, Hippocampus Press, 2017, éd. S. T. (Sunand Tryambak) Joshi, vol. 2, p. 487. Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.
6 Cf. Jason Colavito, *The Legends of the Pyramids: Myths and Misconceptions about Ancient Egypt*, Bloomington, Red Lightning Books, 2021.
7 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961 (1917), trad. Samuel Jankélévitch, p. 266.

Huysmans qui, commentant les lithographies réalisées par Odilon Redon à partir de la *Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert, évoqua un « monde des animalcules, des infusoires et des larves, dont le microscope nous révèle la souveraine horreur », un « pullulement de [...] tribus atroces » qui « grouillent [...] dans nos urines et dans nos veines[1] ».

L'infiniment grand ne fut pas en reste. Alors qu'on connaissait depuis l'Antiquité six planètes, Uranus fut découverte en 1781 par William Herschel, Neptune en 1846 par Urbain Le Verrier, et Pluton en 1930 par Clyde W. Tombaugh. Parallèlement, à partir de 1905, les travaux d'Albert Einstein remirent en question la nature même de la relation entre espace et temps, tandis qu'Edwin Hubble prouvait définitivement en 1924 l'existence d'autres galaxies que la nôtre. L'observation de leurs mouvements conduisit par la suite l'astronome britannique à établir que l'Univers est en expansion, menant au modèle actuel du Big Bang.

En somme, les sciences ouvrirent en moins de deux siècles « des perspectives terrifiantes sur la réalité et la place effroyable que nous y occupons[2] », nous obligeant à repenser notre histoire et notre place dans le monde à l'aune de durées et de distances dépassant notre entendement. Dans ce contexte, l'antique Égypte, loin de se fondre « dans l'abîme du temps[3] », trouva dans la science-fiction horrifique le lieu d'une nouvelle fortune dont l'un des artisans fut Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).

L'Égypte dans le chaudron lovecraftien[4]

L'Égypte n'est pas à proprement parler un thème lovecraftien. Elle ne figure explicitement que dans *Under the Pyramids* (1924), texte de commande écrit pour et signé par le magicien Harry Houdini, dont il narre une mésaventure fictive près du Caire. Latiniste doté d'une solide culture classique, Lovecraft se revendique avant tout d'une lignée gréco-romaine, et rêve à un Orient principalement arabo-musulman, au point qu'enfant il se rebaptisa Abdul Alhazred[5] — nom que nous recroiserons. L'Égypte joue néanmoins

1 Joris-Karl Huysmans, *Certains* [1889], *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1972, t. 10, p. 134.
2 HPL, « The Call of Cthulhu », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 3, p. 22.
3 J'emprunte ici le titre du recueil de HPL publié en 1954 chez Denoël.
4 Je tiens à remercier Claire Grisoul pour ses précieux conseils durant la mise au point de cette partie du texte.
5 HPL, « Notes on a Nonentity » [1933], *Lovecraft Annual*, n° 4, 2010, p. 163. Cf. Cédric Monget, *Lovecraft, l'Arabe, l'horreur. Orient et Islam chez le gentleman de Providence*, Dijon, La Clef d'Argent, 2021.

dans son œuvre un rôle aussi structurant que discret. Loin en effet de n'être que l'avatar d'un « orientalisme imprécis et diffus[1] », elle forme un véritable « substrat[2] » dont la trace peut être suivie dès l'enfance.

Ainsi le jeune Lovecraft, qui s'invente écrivain comme d'autres se rêvent pirates, compose-t-il pour lui-même de petits volumes imités de ceux qu'il dévore dans la bibliothèque familiale. Parmi eux, son *Poem of Ulysses*, daté du 8 novembre 1897, fait mention d'un ouvrage perdu intitulé *An old egyptian myth prepared specially for small children*[3]. Un *Egyptian Myths*, perdu lui aussi, est également mentionné en 1902 dans ses *Poemata Minora*[4]. Si rien ne peut être dit de leur contenu, ces titres indiquent qu'ils étaient destinés à instruire, ce qui suggère qu'aux yeux de Lovecraft, l'Égypte avait *a minima* le statut d'un indispensable « arrière-pays[5] ».

Par la suite, des notations (para-)égyptiennes apparaissent dans le *Commonplace Book* et le *Remembrancer*, carnets tenus entre 1919 et 1933. Dans certaines, l'Égypte prend avant tout la forme d'un accent. C'est par exemple le cas lorsqu'il écrit en 1919 : « Un très ancien colosse dans un très ancien désert. Visage disparu — nul homme ne l'a vu[6]. » Ici, outre le décor désertique, le choix du mot *colosse* paraît renvoyer à ceux dits de Memnon — près de l'actuelle Louxor —, qu'il évoquera deux ans plus tard dans *The Nameless City*[7]. On pourrait également lire dans ce fragment un écho de l'« Ozymandias » de Percy Bysshe Shelley, qu'il a lu[8] — et sur lequel nous reviendrons lorsqu'il sera question des suites d'*Alien*. En effet, ce qui reste du colosse lovecraftien est quasiment l'*inverse* du « visage brisé » dont le poète britannique décrivait « le froncement, | La lèvre plissée et le rictus de froide autorité[9] ». Il est par ailleurs notable que chez Lovecraft nul *homme* n'a vu le visage du colosse, si bien que celui-ci pourrait être de facture pré-humaine. Cette idée ressurgira en 1930 sous une forme amincie : « Idole pré-humaine trouvée dans le désert[10]. »

1 *Ibidem*, p. 20.
2 Duncan Norris, « Lovecraft and Egypt: A Closer Examination », in *Lovecraft Annual*, n° 10, 2016, p. 3.
3 HPL, *The Poem of Ulysses*, cité *in* S. T. Joshi, *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft*, New York, Hippocampus Press, 2013, vol. 1, p. 41.
4 HPL, *Poemata Minora, volume II*, f. 9v, https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425211/ consulté le 27 février 2024.
5 Cf. Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005 (1972).
6 HPL, *Miscellaneous Writings*, Sauk City, Arkham House, 1995, éd. S. T. Joshi, p. 88.
7 Cf. Duncan Norris, « Lovecraft and Egypt », art. *cit.*, p. 17-18.
8 Cf. S. T. Joshi et David E. Schultz, *Lovecraft's Library: A Catalogue* [2002], New York, Hippocampus Press, 2017, #865.
9 Percy Bysshe Shelley, « Ozymandias » [1817], v. 4-5.
10 HPL, *Miscellaneous Writings*, *op. cit.*, p. 100.

Si le motif de l'artefact pré-humain est un élément plus que récurrent de la fiction lovecraftienne, il est remarquable que ses premières occurrences s'articulent à un référent égyptien.

D'autres notations évoquent, dans un esprit qui n'est pas sans rappeler les auteurs antiques, une Égypte détentrice de secrets enfouis. Ainsi Lovecraft recopie-t-il en 1926 une citation mentionnant de « mystérieux & indéchiffrables livres antiques [...] parfois déterrés en Égypte[1] ». De même, il note en 1930 : « Référence dans un papyrus égyptien à un secret des secrets sous la tombe du haut-prêtre Ka-Nefer. Tombe finalement trouvée & identifiée — escalier, & abîme noir sans limites[2]. »

Outre ces emplois classiques, l'Égypte s'avère proprement structurante dans la fabrique de la fiction lovecraftienne. Ainsi peut-on lire en 1919 dans le *Commonplace Book* : « Un homme visite un musée d'antiquités — demande si l'on accepterait un bas-relief qu'il vient de fabriquer — le conservateur âgé & cultivé rit & dit qu'il ne peut rien accepter de si moderne. L'homme dit que "les rêves sont plus vieux que l'Égypte qui ressasse ou le Sphinx contemplatif ou Babylonia ceinturée de jardins" et qu'il [a] façonné la sculpture dans ses rêves[3]. »

Trois éléments méritent ici d'être relevés. D'abord, l'Égypte se trouve articulée à une temporalité qui la dépasse, selon un procédé qui deviendra récurrent. On peut ensuite faire l'hypothèse que le mot *Babylonia* désigne ici non la contrée, comme il est d'usage en anglais, mais la cité elle-même sous son nom romain, ce que suggère le fait qu'elle soit décrite comme « ceinturée de jardins ». Enfin et surtout, ce synopsis forme la trame du premier chapitre de *The Call of Cthulhu*, écrit sept ans plus tard, et qui est généralement considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Lovecraft[4].

Ce dernier s'avère également attentif à la réception contemporaine de l'Égypte, et notamment à ses déclinaisons dans le cinéma d'horreur naissant. Ainsi écrit-il en 1932 : « Momie primitive dans un musée — s'éveille & change de place avec un visiteur[5]. » On pourrait voir ici une variation de l'intrigue de *The Mummy*, sorti la même année, et dont le rôle-titre est tenu par le légendaire Boris Karloff. Celui-ci y incarne Imhotep, prêtre égyptien embaumé vivant pour être tombé amoureux d'une princesse. Ressuscité

1 *Ibidem*, p. 97 = H[enry] Rider Haggard et Andrew Lang, *The World's Desire*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1890, p. 64, n. 1.
2 *Ibidem*, p. 100.
3 *Ibidem*, p. 88.
4 Outre sa réception plus qu'enthousiaste, « The Call of Cthulhu » constitue un moment-clé dans la croissance littéraire de HPL. Cf. Guillaume Rangheard, « Par-delà le mur de l'entendement : valeur épistémique et fonctions narratives du rêve dans l'œuvre de H. P. Lovecraft », *Chameaux*, n° 12, mars 2021.
5 *Ibidem*, p. 101.

accidentellement, il revient quelques années plus tard sous le nom d'Ardath Bey, persuadé qu'une certaine Helen Grosvenor est la réincarnation de son amour perdu. En 1933, de même qu'il avait peut-être inversé Shelley, Lovecraft inverse l'intrigue de *The Mummy*, écrivant dans le *Remembrancer* : « Un étudiant diabolique ranime une momie vieille de 4 000 ans, et la force à accomplir ses propres rêves de meurtre[1]. »

Dans son œuvre publiée, Lovecraft use de l'Égypte comme point de passage vers une antiquité à la seconde puissance. Ainsi du poème « Nemesis », composé en novembre 1917, dont la *persona loquans* dit avoir été vieille « quand les Pharaons montèrent | Sur le trône serti de joyaux près du Nil[2] ». Ce procédé devient usuel à partir de *Beyond the Wall of Sleep* (1919), où l'entité extraterrestre rencontrée par le narrateur déclare : « L'année prochaine j'habiterai peut-être dans la sombre Égypte que tu nommes ancienne, ou dans le cruel empire de Tsan-Chan qui adviendra dans trois mille ans[3]. » Ici, Tsan-Chan semble être à l'égard du lointain futur un repère, à l'instar de l'Égypte pour le lointain passé. Cette dilatation du temps aux deux extrémités de l'axe se produit à nouveau dans *The Shadow out of Time* (1934-1935), dont l'esprit du narrateur est échangé avec celui d'un extraterrestre hideux venu du Carbonifère, dont il est contraint pendant cinq ans d'habiter l'époque et le corps. Parmi ses compagnons de captivité, arrachés eux aussi à leur époque, il croise non seulement Yiang-li, « philosophe du cruel empire de Tsan-Chan[4] », mais aussi Khephnes, « Égyptien de la 14e dynastie qui [lui] rév[èle] le hideux secret de Nyarlathotep[5] », ainsi qu'une vaste galerie de personnages : « un général du peuple brun à grosse tête qui domina l'Afrique du Sud en 50 000 av. J.-C. [...] un moine florentin du XIIe siècle nommé Bartolomeo Corsi [...] un roi de Lomar qui [régna] sur cette terrible terre polaire 100 000 ans avant que les Inutos jaunes et trapus viennent de l'Ouest pour l'engloutir [...] Nug-Soth, un magicien des sombres conquérants de l'an 16 000 [...] un Romain nommé Titus Sempronius Blaesus, qui [était] *quaestor* au temps de Sylla [...] un prêtre du royame médian d'Atlantis [...] un gentilhomme du Suffolk de l'époque de Cromwell, James Woodville [...] un astronome de cour du Pérou pré-Inca [...] le physicien australien Nevil Kingston-Brown, qui mourra en 2518 [...] un archimage de Yhe, disparue dans le Pacifique [...] Theodotidès, un fonctionnaire gréco-bactrien de 200 av. J.-C. [...] un Français âgé du temps de Louis XIII

1 HPL, *Le Carnet de 1933*, Tours, Tiers Livre, 2016, trad. François Bon, p. 109.
2 HPL, « Nemesis », v. 41-42, *The Ancient Track*, New York, Hippocampus Press, 2013, éd. S. T. Joshi, p. 47.
3 HPL, « Beyond the Wall of Sleep », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 1, p. 83.
4 HPL, « The Shadow out of Time », *ibidem*, vol. 3, p. 398.
5 *Ibidem*, p. 399.

nommé Pierre-Louis Montmagny [...] Crom-Ya, un chef Cimmérien de 15 000 av. J.-C. ; et tant d'autres que [s]on cerveau ne peut contenir les secrets choquants et les merveilles vertigineuses qu[']il a] apprises d'eux[1]. »

Cet entremêlement de temporalités multiples, qui apparaît ici sous l'une des ses formes les plus élaborées, semble trouver son expression initiale dans *The Cats of Ulthar* (1920). Cette fable macabre, inspirée d'une coutume égyptienne rapportée par Diodore de Sicile[2], raconte pourquoi le peuple d'Ulthar interdit qu'on tue un chat. Ce dernier, écrit Lovecraft, « est cryptique, et proche de choses étranges que les hommes ne peuvent voir. Il est l'âme de l'antique Ægyptus, et le porteur de récits venus des cités oubliées de Méroé et Ophir. Il est le parent des seigneurs de la jungle, et l'héritier des secrets de l'Afrique chenue et sinistre. Le Sphinx est son cousin, et il parle sa langue ; mais il est plus ancien que le Sphinx et se souvient de choses qu'il a oubliées[3]. »

L'usage d'*Ægyptus*, nom romain de l'Égypte, semble faire écho au *Babylonia* du fragment de 1919, et trouble la situation temporelle du narrateur, suggérant que celui-ci pourrait lui aussi être romain. Cette illusion d'antiquité se trouve renforcée par la mention de la cité biblique d'Ophir, contemporaine de Salomon, dont le règne est généralement situé au début du Ier millénaire avant notre ère. Le temps convoqué dans l'intrigue même de la nouvelle s'avère quant à lui encore plus profond.

Un soir, des « vagabonds venus du Sud » font halte à Ulthar. Leurs chariots sont peints de « figures avec des corps humains et des têtes de chats, de faucons, de béliers et de lions ». Parmi eux se trouve un jeune garçon nommé Ménès — nom grec usuel du pharaon Mény, fondateur semi-mythique de la Ie dynastie, au IVe millénaire avant notre ère. Ménès est accompagné d'un chaton noir qui « atténu[e] son chagrin[4] » depuis que ses parents sont morts de la peste. Lorsque deux Ultharіens tuent l'animal, un Ménès brûlant de colère « éten[d] ses bras en direction du soleil et pri[e] dans une langue qu'aucun villageois ne [peut] comprendre[5] », après quoi ses compagnons et lui s'en vont. Quelques jours plus tard, les meurtriers du chaton sont retrouvés dévorés par les chats du village.

1 *Ibidem*, p. 398-399.
2 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, 83, 6-9.
3 HPL, « The Cats of Ulthar », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 1, 151.
Bien qu'il use de *Sphinx* comme d'un nom propre, renvoyant à celui de Gizeh, Lovecraft emploie ici le féminin (« *things that* she *forgot* »), de sorte qu'on songe à la Sphinge grecque, qui terrifia Thèbes et fut vaincue par Œdipe.
4 *Ibidem*, p. 152.
5 *Ibidem*, p. 153.

Les chats reviennent à deux reprises dans l'œuvre de Lovecraft, et ce toujours accompagnés de l'Égypte. Ainsi ceux du narrateur de *The Rats in the Walls* (1923) se révèlent-ils capables de sentir le danger avant les humains. L'un d'entre eux est même décrit comme tentant de communiquer avec son maître, puis plus tard vu filant « tel un dieu égyptien ailé[1] ». Cette comparaison, que rien dans le récit n'annonce ni ne justifie, semble devoir être lue comme le produit d'une *équation* implicite entre chat et Égypte. Les chats reprennent ce rôle d'adjuvant protecteur dans *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (1926-1927), texte inachevé où les chats d'Ulthar font leur retour, en livrant bataille aux côtés du protagoniste. En regardant défiler leur armée, celui-ci se dira qu'« il flott[e] au-dessus d'eux quelque trace de cette sainteté profonde et inviolée qui faisait la grandeur de leur déesse [Bastet] dans les temples de Bubastis[2] ».

Dans *The Nameless City* (1921), Lovecraft mobilise à nouveau l'Égypte pour articuler son récit à un temps proprement géologique, décrivant la cité éponyme — si j'ose dire — comme une « survivante chenue du Déluge », une « arrière-grand-mère des plus vieilles pyramides », « trop vieille pour que l'Égypte et Méroé s'en souvi[ennent] [3] », construite « avant que le désert ne [soit] un désert[4] », et en ruine « avant que les premières pierres de Memphis ne fussent posées — alors que les briques de Babylone n'étaient pas encore cuites[5] ». Notons que l'allusion au Déluge n'est pas anodine. Nombreux étaient en effet ceux qui, durant la jeunesse de Lovecraft, croyaient les pyramides conçues expressément pour y résister, comme en témoigne par exemple James Bonwick[6]. Nombreux étaient aussi ceux qui, à la même époque, voyaient dans certains fossiles des « preuves » du cataclysme biblique, comme le note avec humour Flaubert[7].

En arpentant les ruines de la cité, le narrateur rêve aux « splendeurs d'un âge si lointain que la Chaldée ne [peut] s'en souvenir », « à Sarnath la Maudite, qui se tenait au pays de Mnar lorsque l'humanité était jeune, et à Ib, qui avait été sculptée de pierre grise avant que l'humanité n'existât[8] ». Par souci d'évoquer la plus grande profondeur temporelle possible, Lovecraft

1 « The Rats in the Walls », *ibidem*, p. 395.
2 « The Dream-Quest of Unknown Kadath », *ibidem*, vol. 2, p. 118.
3 « The Nameless City », *ibidem*, vol. 1, p. 232.
4 *Ibidem*, p. 234.
5 *Ibidem*, p. 231.
6 James Bonwick, *Pyramid Facts and Fancies*, Londres, C. Keegan Paul & Co., 1877, p. 114-119, cité *in* Jason Colavito (dir.), *Pyramidiots! Outrageous Theories about the Great Pyramid*, Albany : jasoncolavito.com, 2012, p. 9-14.
7 Cf. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Louis Conard, 1912, p. 68 : « Fossiles — Preuve du déluge. » ; *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1881, p. 103.
8 HPL, « The Nameless City », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 1, p. 233.

prolonge cette rêverie par des adjectifs empruntés à la géologie et à la paléontologie, tels que « paléogéen[1] » ou « paléozoïque[2] ». L'accent égyptien du récit est quant à lui maintenu par le fait que les créatures peuplant la cité présentent des traits à la fois crocodiliens et félins[3], et apparaissent sous formes de momies[4] puis, au grand dam du narrateur, bel et bien vivantes.

The Nameless City est également le premier récit de Lovecraft à mentionner le « poète fou[5] » Abdul Alhazred, auteur du *Necronomicon*, lequel sera pour la première fois cité nommément dans *The Hound*, écrit l'année suivante. Dès lors, Lovecraft fait souvent référence à l'ouvrage fictif, dont il écrit en novembre 1927 une « Histoire ». Dans les deux versions connues de celle-ci, il indique qu'Alhazred a fait « de nombreux & mystérieux pèlerinages dans les ruines de Babylone, les catacombes de Memphis, & les étendues inexplorées [...] du Sud de l'Arabie[6] », et qu'il prétend « avoir trouvé sous les ruines d'une certaine cité sans nom [...] les choquantes annales [...] d'une race plus ancienne que l'humanité[7] ». Ainsi, de même que l'enfant qui l'a inventé, Alhazred arpente l'Égypte pour s'instruire.

Marchant peut-être dans les traces du poète fou, Houdini fait dans *Under the Pyramids* un détour par l'Égypte pour apercevoir, par-delà la façade occidentalisée du Caire, «l'Égypte primale — la noire Khem de Râ et Ammon, d'Isis et Osiris[8]». Souhaitant visiter les pyramides, il fait la rencontre d'un certain Abdul Reis el Drogman, guide qui « ressembl[e] à un pharaon[9] » et déclare que « l'Égypte est très vieille, et remplie de [...] puissances antiques inconcevables pour les experts d'aujourd'hui[10] ». Lovecraft multiplie alors les formules insistant sur cette antiquité, empruntant à nouveau au vocabulaire géologique pour évoquer le Nil, « mère des éons et des dynasties[11] », ainsi que le « plateau antédiluvien[12] » de Gizeh, et les « tombes paléogéennes[13] » des pharaons. C'est dans l'une de celles-ci que Houdini croise le monstre à l'effigie duquel le Sphinx

1 *Ibidem*, p. 240.
2 *Ibidem*, p. 238.
3 *Ibidem*, p. 239.
4 *Ibidem*, p. 239-240, 244.
5 *Ibidem*, p. 232.
6 HPL, *Selected Letters, 1925-1929*, Sauk City, Arkham House, 1968, éd. August Derleth et Donald Wandrei, p. 201.
7 HPL, « History of the "Necronomicon" », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 2, p. 406.
8 « Under the Pyramids », *ibidem*, vol. 1, p. 423. Ici comme ailleurs, Lovecraft use d'un ancien nom de l'Égypte.
9 *Ibidem*, p. 421.
10 *Ibidem*, p. 423.
11 *Ibidem*, p. 422.
12 *Ibidem*, p. 429.
13 *Ibidem*, p. 422.

avait d'abord été sculpté. En effet, dit-il, certains « récits déplaisants » suggèrent que la statue a été « altéré[e] pour former un portrait colossal de Khéphren », afin que « les hommes puissent regarder le colosse sans peur[1] ».

Les doutes de Houdini à l'égard du Sphinx illustrent un autre procédé récurrent de Lovecraft. Ainsi, lorsqu'ils sont confrontés à un artefact monstrueux, nombre de ses personnages expriment un doute quant au caractère imaginaire de ce qu'ils voient. Le narrateur de *Dagon* (1917) nie par exemple que les géants qu'il aperçoit sur un bas-relief soient réels, jusqu'à en rencontrer un. À l'inverse, celui de *Pickman's Model* (1926) suggère que les gargouilles de Notre-Dame de Paris ont pu être sculptées d'après nature, à l'instar des toiles du peintre éponyme. Nous verrons que de telles questions d'interprétation se posent également dans *Alien*.

Alien, récit égypto-lovecraftien

Le 25 mai 1979 a lieu à l'Egyptian Theater de Los Angeles la première d'un film intitulé *Alien*, que son scénariste Dan O'Bannon décrit en 1978 comme étant « fondamentalement [...] une sorte de film d'horreur lovecraftien dans l'espace[2] », ajoutant en 2006 que « là où Lovecraft a situé ses histoires sur Terre, *Alien* est allé sur la planète natale des Anciens[3] ». Cette influence est effectivement perceptible jusque dans l'écriture du scénario, dont les didascalies usent d'adjectifs lovecraftiens, tels que *ghastly* et *squamous*[4].

Un autre aspect remarqué du film est sa production conflictuelle. Le scénario d'O'Bannon a en effet été l'objet de plusieurs coupes de la part des producteurs David Giler et Walter Hill. Évoquant celles-ci, Hill parle en 1979 d'une « révérence à la pyramidologie[5] », ajoutant en 2004, de manière plus tranchante, que le scénario d'O'Bannon contenait « des pyramides et des hiéroglyphes [...], beaucoup de merde à la von Däniken, et beaucoup de mauvais dialogues[6] ». Le producteur fait ici référence à l'auteur de l'ouvrage pseudo-archéologique *Chariots of the Gods ?* (1968), qui popularisa la « théorie des anciens astronautes ». Selon celle-ci, les monuments du lointain

1 *Ibidem*, p. 424.
2 Dave Schow, « Dan O'Bannon on *Alien* », *Cinefantastique*, vol. 8, n° 1, hiver 1978, p. 24.
3 Andrew Migliore et John Strysik, *Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft*, Portland, San Franciso, Night Shade Books, 2006, p. 263. Le terme *Anciens* (*Old Ones*) est d'usage pour désigner le bestiaire lovecraftien.
4 Dan O'Bannon, *Alien* [tapuscrit non publié], 1976, sc. 143, p. 94.
5 Mark P. Carducci, « Walter Hill: Producer », *Cinefantastique*, vol. 9, n° 1, automne 1979, p. 16.
6 Patrick McGilligan, « Walter Hill: Last Man Standing », *Film International*, n° 12, juin 2004, p. 21.

passé — au premier rang desquels ceux de l'Égypte — n'ont pu être construits qu'avec l'aide d'extraterrestres, que nos naïfs ancêtres ont pris pour des dieux [1]. Nous verrons que cette « théorie », qui dans le cas d'*Alien* est un simple sous-texte, refera surface par la suite.

Alien se déroule principalement à bord du Nostromo, remorqueur spatial en route vers la Terre, où il ramène une cargaison de minerai. Son équipage compte huit êtres, dont sept humains : le capitaine Dallas, son second Kane, la lieutenante et protagoniste en devenir Ripley, la navigatrice Lambert, l'officier scientifique Ash, les ingénieurs Parker et Brett, et le chat Jones. Le film s'ouvre alors que tous sont tirés de leur « hypersommeil » par l'ordinateur de bord, qui a détecté un signal inconnu. Leur contrat avec « la Compagnie » les obligeant à enquêter sous peine de perdre leur salaire, ils se posent à contre-cœur sur la planète d'où le signal est émis, et dont il ramèneront un monstre qui les tuera tous, à l'exception de Ripley et Jones.

Un premier élément para-égyptien d'*Alien* est le fait qu'on en découvre les personnages allongés dans des sarcophages. On pourrait en outre arguer que leur hypersommeil, qui est dans les faits une congélation, est une mort suivie d'une résurrection — assez analogue à celle d'Imhotep dans *The Mummy*. Ainsi Kane grogne-t-il en se réveillant : « Je me sens mort. », à quoi Parker répond : « Tu as l'air mort [2]. » Dans le même esprit, l'un des personnages de la version d'O'Bannon ironise : « Les vampires sortent de leur tombe [3]. » Ces allusions morbides ne sont pas anodines. D'une part, elles installent une discrète symétrie entre les humains et le monstre, qui lui aussi attend d'être réveillé — et ce, écrit O'Bannon, dans une pyramide. D'autre part, si l'hypersommeil est un motif aussi ancien que la science-fiction, il est à l'époque de la rédaction d'*Alien* l'objet de spéculations « égyptiennes » de la part de von Däniken. Ainsi ce dernier s'étonne-t-il que les pharaons aient tenu à être embaumés, suggérant que l'idée leur en a été soufflée par les extraterrestres, dont la technologie leur aurait permis de ressusciter [4]. Cette immortalité serait d'ailleurs à notre portée : il en veut pour preuve

1 Sur ces « théories », cf. Jean-Pierre Adam, *L'archéologie devant l'imposture*, Paris, Robert Laffont, 1975. Sur leur possible dette envers HPL, cf. Jason Colavito, *The Cult of Alien Gods: H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*, Amherst, Prometheus Books, 2005, p. 127-161 ; *Faking History: Essays on Aliens, Atlantis, Monsters, & More*, Albany, jasoncolavito.com, 2013, p. 11-32.

2 Paul M. Sammon (éd.), *Alien: The Illustrated Screenplay*, Londres, Orion Books, 2000, sc. 16, p. 28.

3 Dan O'Bannon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 2, p. 2.

4 Erich von Däniken, *Chariots of the Gods?* [1968], trad. Michael Heron, New York, Bantam Books, 1973, p. 81.

les travaux — pseudo-scientifiques — de Robert C. W. Ettinger, qui dans les années 1960 se proposait de congeler les malades jusqu'à ce que l'humanité dispose des moyens de les guérir [1].

À leur réveil, les passagers du Nostromo sont incapables de se repérer. Tandis que Lambert s'affaire à son poste, Ripley appelle sans succès « *Antarctica Traffic Control* [2] », faisant à son insu une discrète allusion lovecraftienne. C'est en effet en Antarctique que les protagonistes d'*At The Mountains of Madness* (1931) découvrent une cité pré-humaine dont les habitants « mort[s] depuis des éons [3] » ont « créé toute vie sur Terre par jeu ou par erreur [4] ». Nous verrons que le continent glacé et ses démiurges venus d'ailleurs feront leur retour dans les années 2000. Dans *Alien*, et pour autant qu'on en fasse une lecture lovecraftienne, l'allusion à l'Antarctique contribue à immensifier le cadre du récit. Là où Lovecraft insistait sur les « climats ultimes [5] » du continent, « ultime Sud [6] » et « ultime désert [7] » dont l'« ultime horizon blanc [8] » cachait de terribles secrets, celui-ci constitue un *point de départ* pour l'équipage du Nostromo.

Après avoir atterri avec difficulté, ces derniers repèrent la source du signal extraterrestre, qu'ils prennent pour un SOS [9]. Celui-ci s'avère être un avertissement, que l'ordinateur de bord parviendra à décoder partiellement dans la version d'O'Bannon : « NE PAS ATTERRIR [10] ». Notons que si le signal n'apparaît dans le film que sous la forme d'une transcription en binaire, il était prévu qu'on entende une voix dont « certains sons ne correspond[aient] pas au palais humain [11] ». La voix non-humaine est un autre motif cher à Lovecraft. Interrogé sur la prononciation du mot *Cthulhu*, celui-ci indique dans sa correspondance qu'il est imprononçable, car « inventé par des êtres dont les organes vocaux [ne sont] pas comme ceux de l'homme [12] ». Il décrit de même dans *The Whisperer in Darkness* (1930) des envahisseurs

1 Cf. Robert C. W. Ettinger, *The Prospect of Immotality*, New York, Doubleday & Co., 1964.
2 Paul M. Sammon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 20, p. 32.
3 HPL, « At The Mountains of Madness », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 3, p. 21 et *passim*.
4 *Ibidem*, p. 40.
5 Edgar Allan Poe, « Ulalume » [1847], v. 17, cité *ibidem*, p. 19.
6 *Ibidem*, p. 21.
7 *Ibidem*, p. 66.
8 *Ibidem*, p. 152.
9 Paul M. Sammon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 24, p. 35.
10 Dan O'Bannon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 59, p. 38.
11 *Ibidem*, sc. 5, p. 7.
12 HPL, *Selected Letters, 1934-1937*, Saulk City, Arkham House, 1976, éd. August Derleth et James Turner, p. 10.

extraterrestres dont le « bourdonnement » n'a « aucune ressemblance avec l'humanité, malgré les mots humains qu'il pronon[ce] [1] ». Outre son accent lovecraftien, cette mécompréhension ne sera pas la dernière d'*Alien*.

Partiellement convaincus de porter secours à des naufragés, Dallas, Kane et Lambert revêtent leur scaphandre et se rendent à l'épave d'où provient le signal. C'est ici que la version filmée prend ses distances avec celle d'O'Bannon. Dans le film, c'est dans l'épave même que le monstre est tapi. Chez O'Bannon, les scaphandriers en trouvent le pilote mort, et près de lui un triangle qu'il a gravé dans son dernier souffle [2]. Notons que dans la version filmée, Dallas qualifie l'infortuné extraterrestre de « [f]ossilisé [3] », inscrivant de fait le récit dans le temps géologique.

S'interrogeant sur le sens du symbole, tous trois rentrent alors à bord du Nostromo. Quelques heures plus tard le jour se lève, dévoilant au loin une pyramide [4], dont tous comprennent qu'elle est ce que le triangle gravé désignait. Ici encore, ils font fausse route : le pilote n'entendait pas les inciter à s'y rendre, mais au contraire les en dissuader. Poussés par leur curiosité, Dallas, Kane et Lambert marchent jusqu'à la pyramide, qu'O'Bannon décrit comme « un édifice en ruine, ancien, fait de pierres grises érodées [5]. » « La poussière et le sable », ajoute-t-il, « se sont accumulés en une couche épaisse autour des pierres grises et ruinées qui forment la base [6] », tandis que le sommet est « dans un état de délabrement extrême [7] ». La mention de pierres grises et l'insistance d'O'Bannon sur l'usure de l'édifice évoque le Lovecraft de *The Nameless City*, ainsi que, plus lointainement, Shelley. L'intérieur de la pyramide se révèle quant à lui être une synthèse d'éléments lovecraftiens et égyptiens : « D'étranges hiéroglyphes sont gravés sur les murs. Ils ont un aspect primitif, religieux. D'innombrables rangées de pictogrammes s'étendent du sol au plafond ; quelque histoire épique dans une langue inconnue. D'énormes symboles religieux dominent l'un des murs. À intervalles réguliers, des statues de pierre stylisées, représentant d'horribles monstres, mi-anthropoïdes, mi-pieuvres [8]. »

Les êtres esquissés ici semblent tout droit tirés des pages de Lovecraft, et plus particulièrement de la description que celui-ci fait d'une effigie de Cthulhu : « L'idole [...] représentait un monstre vaguement anthropoïde

1 HPL, « The Whisperer in Darkness », *Collected Fiction*, *op. cit.*, vol. 2, p. 486.
2 Dan O'Bannon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 38, p. 26.
3 Paul M. Sammon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 79, p. 61.
4 Dan O'Bannon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 47, p. 32-33.
5 *Ibidem*, sc. 51, p. 34.
6 *Ibidem*, sc. 53, p. 35.
7 *Ibidem*, sc. 56, p. 37.
8 *Ibidem*, sc. 67, n.p.

dans ses contours ; mais avec une tête de pieuvre dont la face n'était qu'une masse de tentacules, un corps squameux d'aspect caoutchouteux, des griffes formidables aux quatre membres, et deux longues ailes minces sur le dos[1]. »

Quant aux hiéroglyphes, O'Bannon indique qu'ils décrivent le « cycle vital » des êtres qui, précise-t-il, sont originaires de la planète : « La reproduction est pour eux extrêmement difficile et complexe ; elle requiert un hôte et une importante supervision, de sorte que leur cycle reproductif est devenu le centre de leur culture. Leur défaut fatal semble être la nécessité biologique d'une surexploitation de la biosphère, et les Terriens spéculent que ce pourrait être la raison de la mort de la planète et de la disparition de l'espèce[2]. »

Ce cycle complexe figure dans la version filmée, où le monstre, conçu par le plasticien surréaliste Hansruedi Giger, apparaît sous trois aspects : d'abord comme une bête arachnoïde pâle à la queue préhensile, puis comme une larve ophidienne aux crocs métalliques, et enfin sous la forme humanoïde du « Xénomorphe » devenu iconique. Antérieure au film, cette dernière est une variation de la toile *Necronom IV* (1976), figurant dans un ouvrage de l'artiste intitulé *Necronomicon*[3], et devant laquelle O'Bannon et le réalisateur Ridley Scott ont dit être tombés en arrêt durant la pré-production d'*Alien*[4]. Quant à la première forme du monstre, l'esquisse initiale de Giger (**fig. 1**) est d'inspiration égyptienne. « [C]omme il devait ouvrir la bouche de sa victime », indique-t-il, « je lui ai donné un instrument [*sic*] semblable à celui que les anciens Égyptiens utilisaient sur leurs morts pour forcer l'ouverture de la bouche et laisser sortir l'esprit[5] ». L'artiste fait ici référence au *peseshkaf* utilisé lors du rite dit de l'ouverture de la bouche (**fig. 2**), documenté notamment dans le chapitre 23 du *Livre des morts*[6]. Cet accent égyptien s'étend également à la pyramide, pour laquelle Giger imagine un bas-relief (**fig. 3**) inspiré des représentations de la déesse Nout, telles qu'on peut par exemple en trouver chez E[rnest] A[lfred] Wallis Budge (**fig. 4**)[7].

1 HPL, « L'appel de Cthulhu », *Dans l'abîme du temps* [1954], trad. Jacques Papy et Simone Lamblin, Paris, Denoël, 1991, p. 186.
2 Dan O'Bannon, « Dan O'Bannon's Unseen *Alien* », *Starburst*, n° 19, mars 1980, p. 41.
3 Cf. Hansruedi Giger, *Necronomicon* [1977], Zurich : C, 1984, p. 65.
4 Don Shay, « *Alien*: Creating an Ambiance », *Cinefex*, n° 1, mars 1980, p. 37.
5 *Ibidem*, p. 36.
6 Cf. Miriam Lichteim, *Ancient Egyptian Literature, volume II : The New Kingdom*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 120.
7 À l'instar de Lovecraft, Giger est fasciné dès l'enfance par l'Égypte, qui constitue dans son œuvre un puissant réservoir thématique et iconographique. Cf. Beat Stutzer (dir.), *HR Giger : The Oeuvre Before Alien, 1961-1976* [2007], Chur, Scheidegger & Spiess, 2024, p. 7-8, 129-131.



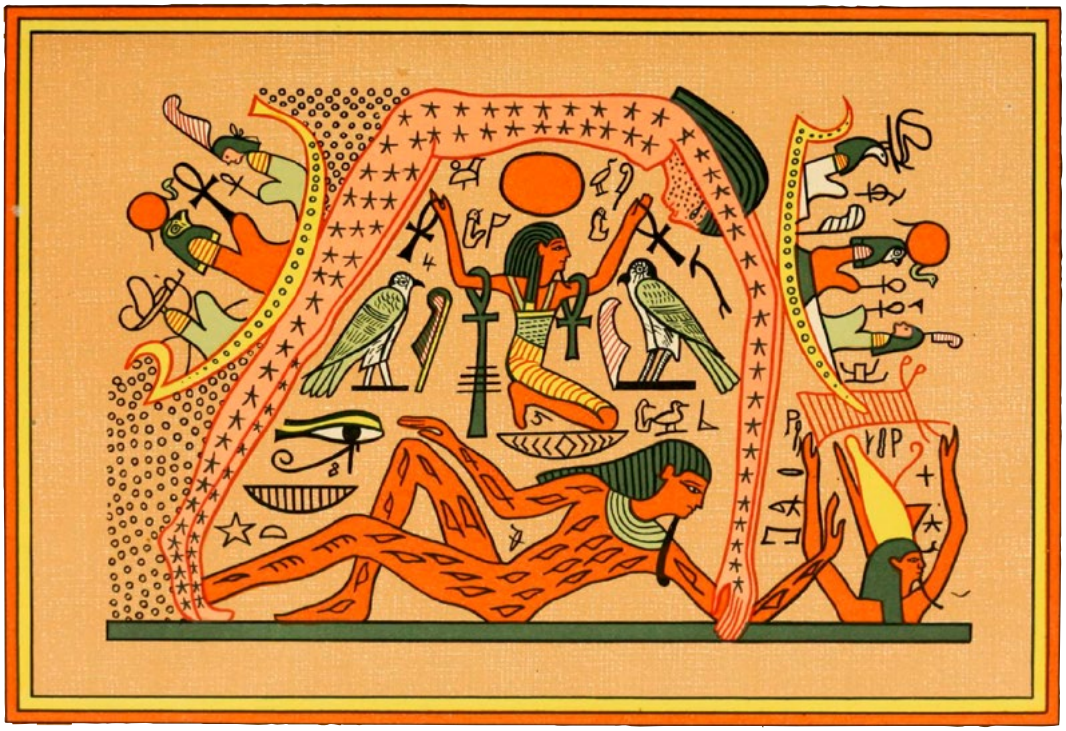
1. Hansruedi Giger, *Alien I, Facehugger, version II,* 1977, 70 × 100 cm, acrylique sur papier.



2. Papyrus de Hounefer, XIXe dynastie (vers 1310 av. J.-C.), British Museum ; voir également fig. 17, p. 51.



3. Hansruedi Giger, *Hieroglyphics* (1er état), 1978, 200 × 140 cm, acrylique sur papier.



4. E. A. (Ernest Alfred Thompson) Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, 1904, vol. 2, pl. 20.

Le dernier élément égypto-lovecraftien d'*Alien* est Jones, seul survivant du Nostromo avec Ripley. Le rôle du chat s'avère ambigu : c'est en le cherchant que l'ingénieur Brett rencontre le Xénomorphe — et la mort — et c'est pour le sauver que Ripley revient sur ses pas à la fin du film, au péril de sa vie. Cette décision de la lieutenante fait aujourd'hui encore débat dans le public d'*Alien*, au point de passer à la postérité dans un roman récent, où elle est qualifiée de « *crazy cat-lady* [1] ». Le fait que l'animal arpente sans crainte les mêmes lieux que le monstre a même conduit certains à spéculer qu'ils avaient partie liée — impression renforcée par le fait que le chat apparaît dans le dernier plan du film, suggérant qu'il pourrait jouer un rôle-clé par la suite [2]. La version d'O'Bannon donne quant à elle un rôle beaucoup plus explicitement positif à Jones qui, à l'instar de ses homologues lovecraftiens, sauve la vie de son maître. Ce sont en effet ses cris qui distraient — volontairement ? — le monstre, permettant à (l'équivalent de) Ripley d'ouvrir le sas pour expulser leur ennemi commun dans le vide [3].

L'Égypte après *Alien*

L'Égypte figure en bonne place dans la science-fiction à partir des années 1980. Citons par exemple la *Trilogie Nikopol* (1980-1993) d'Enki Bilal, adaptée en 2004 sous le titre *Immortel, ad vitam*. Dans les années 1990, alors que la « théorie des anciens astronautes » se diffuse, on voit apparaître au cinéma une Égypte de plus en plus ouvertement liée aux extraterrestres. Ainsi de l'emblématique *Stargate* (1994) de Dean Devlin et Roland Emmerich, qui reprend *verbatim* les théories de von Däniken et d'autres auteurs similaires [4]. On peut également citer *Le Cinquième Élément* (1997) de Luc Besson, dont la séquence d'ouverture se déroule en Égypte, où des extraterrestres rendent une visite inopinée à un archéologue occupé à déchiffrer des hiéroglyphes. *Stargate* devint pour sa part une franchise, dont l'élément le plus connu est la série *Stargate SG-1*, d'abord diffusée de 1997 à 2007 aux États-Unis, puis largement relayée de par le monde. Emmerich revient à ses inspirations

1 Pat Cadigan, *Alien 3*, Londres, Titan Books, 2021, p. 10-11. L'expression, qui n'a pas d'équivalent strict en français, désigne une vieille folle. Elle pourrait également être misogyne et/ou homophobe dans le contexte du roman de Cadigan. Outre le statut iconique de Ripley dans les milieux féministes, on sait que la *cat lady* fut un motif cher aux communautés lesbiennes d'outre-Atlantique. Cf. par ex. Irene Reti, « Toward a Feminist History of the Cat », *in* Irene Reti et Shoney Sien (dir.), *Cats (and their Dykes): An Anthology*, Santa Cruz, HerBooks, 1991, p. 5-18.

2 Glenn Lovell, « David Giler: Producer », *Cinefantastique*, vol. 9, n° 1, p. 20.

3 Dan O'Bannon, *Alien*, *op. cit.*, sc. 203, p. 120.

4 Cf. Frederic Krueger, « The Stargate Simulacrum: Ancient Egypt, Ancient Aliens, and Postmodern Dynamics of Occulture », *Aegyptiaca*, n° 1, 2017, p. 47-74.

pseudo-archéologiques en 2008, en co-écrivant et réalisant *10,000 BC*, dont le protagoniste est un chasseur du Néolithique aux prises avec des Atlantes construisant une pyramide avec l'aide de mammouths.

Alien a durant cette période trois suites de qualité décroissante : *Aliens* (1986), *Alien*^{3} (1992) et *Alien Resurrection* (1997). O'Bannon réintègre la série en 2004, en co-écrivant *Alien vs. Predator*, qui rendra explicites les éléments égypto-lovecraftiens d'*Alien*. Dans le film, un satellite de la « Compagnie » capte un signal étrange sous une île proche de l'Antarctique. Une expédition y est envoyée, qui découvre sur place un tunnel fraîchement foré depuis le ciel, et menant à une pyramide enterrée. L'édifice, qui présente des traits empruntés à l'Égypte et à l'Amérique pré-colombienne, est l'œuvre des « Prédateurs ». Des hiéroglyphes nous apprennent que ceux-ci étaient vénérés par nos ancêtres, dont ils usaient sans pitié pour la reproduction de monstres — ceux mêmes d'*Alien* —, qu'ils chassaient ensuite dans le cadre d'un rite de passage.

Le réalisateur d'*Alien* fait quant à lui son retour dans *Prometheus* (2012), où des archéologues trouvent dans les vestiges de plusieurs peuples — dont les anciens Égyptiens — les représentations d'« Ingénieurs » venus des étoiles, eux aussi vénérés comme des dieux et qui, nous explique-t-on, ont créé la vie sur Terre. S'ensuit une expédition de « la Compagnie » sur une lointaine planète, dont les membres rencontrent les Ingénieurs et leurs monstrueuses créations, parmi lesquelles des proto-Xénomorphes. Les ruines des Ingénieurs sont conçues d'après la pyramide imaginée par Giger pour *Alien*. L'histoire de *Prometheus* se poursuit dans *Alien : Covenant* (2017), dont les protagonistes sont aux prises avec l'androïde David, survivant du premier film ayant gagné la planète des Ingénieurs, qu'il a exterminés avec leurs propres armes biologiques. Tandis qu'il se remémore le massacre, David récite pensivement Shelley — le confondant, en fait, avec Byron : « Mon nom est Ozymandias, roi des rois : | Voyez mes œuvres, ô Puissants, et désespérez[1] ! »

Ainsi, qu'elle accompagne le lyrisme génocidaire d'un androïde, les ruminations cosmiques de Lovecraft, les méditations de Shelley ou les paraboles de Platon, l'Égypte ne cesse de faire son éternel retour. Bien que nos savoirs aient fait reculer l'aube du temps, elle continue d'en occuper le *centre*. À ce titre, elle semble être un miroir vers lequel nos imaginaires ne peuvent s'empêcher de regarder, comme on cherche l'aval d'une aïeule. En s'y arrimant, en s'y mariant, en la faisant entrer dans la composition de leur chair, nos récits lui empruntent, plus qu'un banal *argumentum ad antiquitatem*, la sensation de leur propre permanence. Par son invocation, ils se font signe et se reconnaissent comme, à travers eux, nous nous reconnaissons. Dans l'espace-temps profond « où les noires planètes roulent sans but[2] », nous voyons nos œuvres, et nous espérons ■

1 Percy Bysshe Shelley, « Ozymandias », v. 10-11.
2 HPL, « Nemesis », v. 9, *The Ancient Track*, *op. cit.*, p. 46.

4

Rêver l'Égypte au XXIe siècle

Gabrielle Charrak

Dans l'histoire récente de l'Occident, l'Égypte antique a donc joué tour à tour, et souvent simultanément, les rôles de miroir, d'origine, de paradis perdu ; de bastion ésotérique contre la rationalité et de matériau pour la recherche scientifique, archéologique, linguistique ; d'inspiration et de projection artistique, littéraire, politique… Dans tous les cas cités, il s'agit d'ajuster à des besoins contemporains un discours formé sur des œuvres plastiques, longtemps considérées comme muettes et par conséquent supports des interprétations les plus contradictoires.

La dernière section de ce volume traitera, au fond, de ce qu'il « reste » à recevoir de l'Égypte au XXIe siècle. Si les questionnements que nous soulèverons procèdent pour beaucoup d'une histoire bien plus longue, leur convocation se singularise particulièrement, *via* l'apparition d'études dédiées, depuis la seconde moitié du XXe siècle. Il faut, pour saisir cette singularité, rappeler que les décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale voient se produire l'écho du courant littéraire et politique de la négritude et des luttes anticoloniales.

Si ces deux mouvements sont distincts, dans leurs pratiques et champs d'applications, les unit notamment l'idée qu'il faut historiciser le regard porté sur l'Afrique — et ainsi rompre avec la vision européanocentrée de son histoire. Concernant le sujet précis de l'Égypte pharaonique, le panafricanisme, théorisé dès la fin du siècle précédent, prend parfois la forme d'un afrocentrisme dont les thèses de Cheikh Anta Diop (1923-1986) sont les plus célèbres témoignages. Quelles que soient les controverses — voire les franches réfutations — auxquelles ces thèses ont donné lieu, leur fortune dans l'art de la fin du XXe et du début du XXIe siècle, non seulement sur le continent africain mais encore chez les artistes occidentaux noirs, nous force à considérer leur importance. Répondant à l'invisibilisation ressentie du caractère africain de l'Égypte, des histoires alternatives se développent, rendant plus difficile encore le dialogue entre l'égyptologie et ces nouvelles formes de réception de l'Égypte.

Nous avons choisi, pour discuter de ce premier aspect, de partir d'une étude sur le rap français, depuis son début dans les années 1980 aux artistes des nouvelles générations. En proposant une typologie des sens attribués aux formes égyptiennes, le premier chapitre de cette dernière partie se proposera d'examiner le traitement de ces tensions, dans un Occident qui ne peut plus se limiter à l'orientalisme dix-neuvièmiste, sans pourtant s'en départir tout à fait. Largement inspirés des tendances nord-américaines, les artistes français se sont emparés, dans un genre relativement jeune, des thèmes de réception de l'Égypte antique dont nous avons déjà fait mention — en les investissant, quels que soient les styles, les générations et les tons, de questionnements et de revendications identitaires.

Le second chapitre de cette partie, dans une tentative, au fond, pour renouer avec le propos développé au début du volume sur les transferts culturels antiques, examinera la présence de cette histoire de la réception dans l'emploi des thèmes, motifs et discours pharaoniques dans l'art égyptien contemporain.

Si le propos général de l'ouvrage a consisté en une étude d'une histoire européanocentrée, nous avons souhaité examiner ce qui a pu être retenu — ou écarté — de cette réception occidentalisée, sur le territoire égyptien même. Il faut considérer la particularité des tensions qui s'y jouent : tout en faisant exister une histoire nationale très contemporaine et survivante au grand empire « des millions d'années », les artistes sont aux prises avec une Antiquité omniprésente, qui continue à constituer un enjeu politique de première importance ■



Rap : retour aux pyramides

L'Égypte dans le rap français, une quête d'identité et de spiritualité.

Julien Montassier

Au printemps 2023, une polémique secoue le monde français de l'égyptologie : le chanteur et rappeur Gims affirme, lors d'un entretien donné au média en ligne *OuiHustle*, qu'« à l'époque de l'empire de Kouch, il y avait de l'électricité[1] ». Si certains s'en amusent, d'autres s'inquiètent de l'influence néfaste qu'est susceptible d'avoir ce genre de propos auprès de son jeune public. « L'affaire Gims » est symptomatique de la fascination puissante qu'exerce l'Égypte antique parmi les artistes rap, culture populaire par excellence, et, par extension, parmi la jeunesse qui trouve dans ces discours et références des repères d'identification.

1 Chaîne YouTube *Oui Huslte*, « #133 LeChairman & Gims parlent Dawala, Religion, Kongo, Géopolitique, Show-business, Famille, Social », 22 mars 2023.

Né aux États-Unis dans les années 1970 sous l'impulsion d'artistes tels que DJ Kool Herc dans le Bronx, le rap se construit comme une culture alternative, *underground* et marquée par une identité afro-américaine affirmée. Au fil des décennies, ce genre musical s'est largement développé et exporté, touchant toute la planète, au point de devenir une culture *mainstream*, une culture de masse. En France, où le courant émerge dans les années 1980 et se structure autour des succès commerciaux et critiques des groupes NTM et IAM, ou de l'artiste MC Solaar [1], le rap est désormais la musique la plus écoutée en ligne (*streamée*) [2]. À cet égard, la France est régulièrement présentée par les médias spécialisés comme le troisième (voire le deuxième) pays du hip-hop, après les États-Unis et le Royaume-Uni [3].

Le rap français a su développer une identité propre, tout en évoluant sous l'écrasante influence des artistes américains [4] : cette influence se retrouve dans les sonorités, les visuels et les textes des artistes. En étudiant le rap français, il ne faut donc pas oublier d'où il vient, et prêter attention à sa généalogie. Ici cependant, notre étude se limite aux artistes francophones, qu'ils soient français, belges, suisses ou québécois, et à leur fascination pour l'Égypte. Si cette fascination est, elle aussi, en partie un héritage américain, certains artistes francophones poussant le mimétisme jusqu'à se réapproprier des références égyptiennes ancrées dans les revendications identitaires afro-américaines, elle est également le produit d'une « passion française ». En effet, les références à l'Égypte antique dans le rap français prennent des formes très variées et sont le fait de rappeurs aux horizons et univers parfois radicalement différents, des Marseillais du groupe IAM qui, dès 1988, multiplient les références très précises à l'Égypte antique dans une apparente quête d'identité, faisant du pharaon Akhénaton, *alias* d'un de leurs membres, le fondateur du premier monothéisme — cette mauvaise compréhension est encore largement répandue [5] —, quand, dans les textes plus légers du belge Caballero, on retrouve un mélange d'égyptologie et d'ufologie : dans un morceau sorti en 2015, Caballero se dit « issu d'une union entre E.T.

1 À ce propos, voir, entre autres, les travaux du sociologue Karim Hammou, dont *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014.
2 D'après les chiffres publiés par l'entreprise Spotify. En 2020, le hip-hop représentait 70% des morceaux écoutés en France.
3 Reportage vidéo, « La France est-elle vraiment la deuxième terre du rap ? Et si oui, pourquoi ? », *Le Monde*, 2 février 2020.
4 Karim Hammou, « Des raps en français au "rap français". Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire & mesure*, vol. XXIV, n° 1, 2009, p. 73-108.
5 Akhénaton est en fait le fondateur d'une religion dont le dieu solaire se veut être l'unique expression de la création. Aton est la synthèse de tous les dieux égyptiens (sauf Amon), qui s'incarnent dans le disque solaire.

et Néfertiti ». Au total, on retrouve plusieurs milliers de références à l'Égypte dans les textes de rap français, de manière plus ou moins érudite, illustrant à quel point le spectre de la civilisation égyptienne continue à façonner l'imaginaire populaire (**annexe 1**).

« Akhenaton le dieu vivant, plus beau que jamais dans le ciel »

Lorsqu'on évoque rap français et Égypte, le regard se porte très vite vers Marseille et le groupe IAM, fondé en 1988, alors que le rap commence à émerger en France : le rappeur Philippe Fragione devient Akhenaton, entouré des DJ Kheops, Imhotep et Kephren, respectivement Éric Mazel, Pascal Perez et François Mendy. Le groupe est complété par les rappeurs Shurik'n (Geoffroy Mussard) et Freeman (Malek Brahimi). Plus qu'un simple clin d'œil, l'Égypte antique semble baigner tout le processus créatif du groupe, et constitue le fil rouge de leur carrière.

Dès les débuts du groupe IAM, les références à l'Égypte sont légion, et ne se limitent pas aux alias choisis par ses membres. C'est de l'Égypte que naît leur premier album démo, le très rare *Concept*, édité uniquement en cassette et dont il n'est produit que 400 exemplaires [1]. L'album pose les bases de ce que deviendra ensuite IAM. Parmi les titres des morceaux transparaît déjà l'influence de l'Égypte, avec « Total Kheops » sur la face A et « Akhenaton » sur la face B. Si IAM rappe en français, la liste des pistes met également en avant l'influence américaine, avec six titres sur treize en anglais (« Wake Up », « We got the power », « I won't stop »...). Enfin, les titres témoignent des revendications politiques du groupe et d'une forme de recherche d'identité : « Motherland », « Soumis à l'État », « Vietnam » ou encore « Red, black, green » en référence aux couleurs du drapeau panafricain. Plusieurs des titres de la cassette seront ensuite réenregistrés et réarrangés par le groupe pour être réutilisés sur le projet *...De la planète Mars*, premier vrai album du groupe sorti en 1991 [2].

Concept est donc une sorte de brouillon, la première pierre posée à la pyramide IAM. C'est le moment où se forge l'identité du groupe, qui comprend le choix des pseudonymes égyptisants de ses membres, produit d'une rencontre d'Éric Mazel (DJ Kheops) avec un vinyle particulier : « À l'époque, j'animais une émission sur une radio locale communiste. On fouillait dans la discothèque et on est tombé sur le disque *Sons et Lumières*

1 Samuel Bordreuil, Raphaël Sage, Gilles Suzanne, Claire Duport, *Marseille et ses moments musicaux : ville et scènes musicales*, Programme interministériel de recherche : « Culture, ville et dynamiques sociales », février 2003.
2 « IAM concept », « Wake up », « Red, black, green », « Soumis à l'État ».





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

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)

de 1960 de Gaston Leroux[1] et Gaston Bonheur. Au sens propre et figuré, nos noms de rappeurs viennent directement de ce double vinyle : Kheops, Imothep, Akhenaton, Kephren[2]. » Ce vinyle, *Pyramides et sphinx — Ici a commencé l'histoire : Des Maximes de Ptah-Hotep / Celui qui est capable d'écouter est capable de parler*, édité en 1961, est tiré d'un spectacle basé sur des textes de Gaston Bonheur et mis en musique par George Delerue et Halim el Dabe. Le projet a été porté par le service des Antiquités égyptiennes et le ministère de la culture et de l'information égyptien, édité au Caire, et rassemble « un grand nombre d'archéologues arabes et étrangers » d'après le livret qui l'accompagne. À ce vinyle vient s'en ajouter un second, des mêmes auteurs, *Temples de Karnak (Thèbes aux cent portes — son et lumière)*, tiré lui aussi d'un spectacle « son et lumière » et édité en 1972 par le ministère de la culture et de l'information (**fig. 1**).

Sur la pochette de la cassette *Concept*, qui évoque l'Afrique et le panafricanisme[3], on retrouve déjà l'ânkh, le nœud qui écrit le mot « vie » en ancien égyptien. La cassette est accompagnée à l'époque d'un livret d'une dizaine de pages[4] dans lequel on trouve une présentation des membres du groupe, dont : « Kheops, pharaon de la 4è dynastie, 28è roi de la Haute et Basse Égypte » et « Sinistre sombre seigneur sempiternel serviteur solennel superieur solaire, Akhenaton, fils de Phé, Hor, Akhti, Aton, Pharaon de la 18è Dynastie ». Imhotep est lui crédité en tant qu'« architecte musical ». Après la très longue liste des remerciements, le groupe rend hommage « À ceux qu'on admire » parmi lesquels on retrouve en première place « L'écrivain africain Cheik Anta Diop » et en fin de liste « les civilisations éthiopienne, nubienne, égyptienne, mésopotamienne et chinoise de l'Antiquité ». Entre les deux, Iam cite des rappeurs ou groupes de rap américains (A Tribe Called Quest, De la Soul, ...), des personnalités du cinéma (Spielberg, Coppola, Al Pacino, Spike Lee, ...) et deux noms importants : « El Hadj Malik El Shabazz », c'est-à-dire Malcolm X, et « Kavane N'Kruma », Kwame Nkrumah, premier président du Ghana et grande figure panafricaniste. Le livret alterne entre références politiques, liées à l'anticolonialisme, le panafricanisme et les *civil rights* : des influences qui oscillent

1 Aucune mention de Gaston Leroux n'apparaît dans les crédits desdits vinyles, peut-être une simple erreur d'Éric Mazel, puisque deux Gaston sont crédités : Gaston Papeloux, conseiller technique du projet, et Gaston Bonheur, auteur des textes.
2 Éric Mandel, « Le résultat de 20 ans de scène », Interview du groupe Iam au Caire, *Le Journal du dimanche*, 15 mars 2008.
3 L'illustration montre un dessin du continent africain et reprend les couleurs du drapeau panafricain (rouge, noir, vert).
4 Le livret est consultable en ligne sur le site *discogs.com* : https://www.discogs.com/fr/release/461228-Iam-Concept.

entre l'Amérique et l'Afrique, avec des parallèles entre les grandes civilisations de l'Antiquité — l'Égypte en première ligne — et l'autodétermination des peuples. Le livret n'est néanmoins pas un pamphlet politique et passe de la revendication à l'humour (le groupe remercie notamment la Ratp, la Rtm et la Sncf pour « leurs voyages gratuits ») — ou au fantasme. Il se poursuit en effet avec le texte suivant : « Musique enregistrée en Égypte en – 17 000 avant J.C [sic] dans les ateliers de l'architecte musical, bâtisseur de la pyramide "Iam Concept" : Imhotep. Scratches enregistrés dans la pyramide de Khéops. Voix enregistrées dans la cité de l'horizon d'Aton à Tell-el-Amama et les ruines du temple Shaolin de Henan. »

Dans le même livret qui accompagne la cassette *Concept*, les remerciements se poursuivent et les références à l'Égypte antique se multiplient. Dj Khéops remercie ses « 70 000 esclaves qui ont construit [sa] villa sur le plateau de Guisèh », et Akhenaton dit « Merci aux Égyptiens d'avoir civilisé le monde en grande partie ». Enfin, un lexique et une explication du nom du groupe Iam complètent le livret, ainsi qu'une double page avec la photographie de deux des trois pyramides de Gizeh sur la gauche, et une carte de l'Égypte antique indiquant ses principaux monuments sur la droite.

L'Égypte est donc omniprésente dans l'univers d'Iam, et de manière générale, les références à l'histoire antique dans les textes d'Akhenaton sont nombreuses, comme le relève et l'analyse Nadège Wolf dans un travail de recherche plus large sur l'Antiquité [1]. Ces références textuelles peuvent être interprétées comme une quête identitaire chez Akhenaton : la Grèce antique renvoie aux origines de la ville de Marseille, fondée par les Phocéens, l'Antiquité romaine est un rappel de ses propres origines familiales, lui qui est fils d'immigrés italiens, et enfin l'Égypte antique serait le point de départ de la civilisation, de l'humanité telle que la conçoit Akhenaton. Dès ses seize ans, Philippe Fragione se passionne pour l'Égypte antique à travers sa lecture de Cheikh Anta Diop : « [Ce] fut pour moi une révélation, comme quoi l'Égypte était le centre de la civilisation, y compris moderne [2] ». Les premiers projets du groupe sont donc très marqués par cette influence égyptienne. Dans le morceau « Pharaon Reviens », qui clôture le double-album *Ombre est lumière* sorti en 1993, Akhenaton enchaîne les couplets entrecoupés d'extraits de *Thèbes aux cent portes, Temple de Karnak* (1972) et *Pyramides et sphinx, Ici a commencé l'histoire* (1961). Converti à l'islam vers la fin des années 1980, Akhenaton semble établir ici un parallèle entre le pharaon dont il emprunte le nom, et sa foi

1 Nadège Wolff, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire », in *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Mom Éditions, 2018.
2 Éric Mandel, « Le résultat de 20 ans de scène », Interview du groupe Iam au Caire, *Le Journal du dimanche*, 15 mars 2008.

musulmane. Il y décrit le pharaon Akhénaton comme « Père de l'islam » venu sauver « l'humanité entière » soumise aux bassesses des richesses matérielles en imposant le « monothéisme solaire » (annexe 2).

Philippe Fragione établit dans ce morceau un lien entre le culte du soleil développé sous le règne d'Akhénaton et le monothéisme religieux, faisant du pharaon Akhénaton le père du monothéisme, et donc de l'islam ; une filiation entre le culte d'Aton et l'émergence du judaïsme déjà évoquée dans les travaux de Freud et dont l'inexactitude historique a été démontrée par la recherche contemporaine. Akhenaton, le rappeur, s'identifie à Akhénaton le pharaon, implorant son retour afin de sauver une humanité corrompue par la luxure et la vanité des biens matériels, dénonçant « l'Occident et sa misère spirituelle ». Les références faites à l'Égypte dans ce texte sont particulièrement précises et érudites, surtout en comparaison des évocations habituelles de l'Égypte antique dans le rap français. Akhenaton maîtrise un vocabulaire singulièrement défini de l'Égypte antique et évoque par exemple « Rê-Horakhty, superbe et suprême » ou « le double-pays de Kemet ». Akhenaton revendique d'ailleurs cette érudition, se comparant par exemple au calife al-Ma'mûn « qui prit Byzance naguère » et qui « ne réclame que des livres anciens pour butin de guerre ». Tout le morceau se structure donc autour de cette comparaison entre, d'un côté, l'histoire de l'Égypte ancienne et de l'islam, et, de l'autre côté, la foi musulmane d'Akhenaton et la perte de spiritualité de l'Occident. Les personnages historiques cités sont le pharaon Akhénaton, aussi appelé Aménophis IV dans le texte, et les califes al-Ma'mūn [1] et al-Hâkim, et l'auteur effectue des allers-retours entre ces deux repères que sont l'Égypte et l'islam. Enfin, le morceau s'achève sur un message de paix et d'union autour des trois grands monothéismes dans le couplet final : « Le Coran respecte ainsi les croyants d'autres confessions / Citant les Juifs et Chrétiens comme étant dignes d'admiration. »

Si *Pharaon reviens* n'est qu'un morceau parmi les centaines d'autres du groupe Iam, il se démarque en tant que morceau-fleuve de plus de huit minutes, introspectif, sans refrain, qui vient symboliquement clore le deuxième album du groupe. Tout en synthétisant le rapport du groupe à l'Égypte ancienne, il marque également la fin de cette période égyptienne des rappeurs qui, s'ils ne tournent jamais véritablement le dos à l'Égypte, n'en feront plus un thème aussi central dans leurs projets suivants. Lors de leur concert au pied des pyramides en 2008 pour fêter les vingt ans du groupe, c'est d'ailleurs

1 Le calife al-Ma'mūn serait aussi à l'origine de l'ouverture de la pyramide de Khéops en 820, une ouverture toujours utilisée aujourd'hui — bien qu'il soit probable que l'ouverture ait déjà existé dans l'Antiquité, dans la mesure où le tunnel débouche juste après les bouchons de granit qui bloquaient la grande galerie. À ce propos, voir Mark Lehner, *The Complete Pyramids*, Thames & Hudson, Londres, 2008, p. 40.

Pharon reviens[1]

Partie samplée

Pharaon revient (...) Aton vivant, que ton aurore est belle (...)
J'ai eu la première clarté de l'histoire de l'Égypte, et je verrais demain
s'embraser encore l'orient pour un nouveau jour (...) Vous êtes à l'instant
ou le rideau de la nuit va s'entrouvrir sur la scène où s'est joué le drame
d'une civilisation. Les personnages sont en place, depuis l'aube de l'histoire,
entêtés contre le sable et le vent, et la voix du désert a traversé les siècles. (...)
J'ai commencé à parler au milieu du silence[2].

Premier couplet

Le souffle de la mort balaie les plaines de la Terre
Car le cycle de la vie doit s'accomplir dans tout l'univers
À la vitesse de la lumière, l'influx cérébral évolue
Aboutit à un esprit complexe comme on ne l'a jamais vu

Double sa puissance à chaque nouvelle connaissance
En présence de mes sens je ne retiens que la quintessence de la science
Même en transe je garde la réminiscence
Que le pays où je vis a été envahi par la danse

Et les corps glissent dans ce flow hypnotique
Un soupçon de musique orientale afro-asiatique
En deux même termes, la prophétie renaît 3275 ans après

La spiritualité l'emporte sur les forces matérielles
La puissance divine en extension descend du ciel
Prends garde, prends garde, humain, car le reflet de ta vanité
Va sortir du miroir et t'étrangler

Vos ancêtres le savaient, pour cela ils ont écrit
Aujourd'hui, à quoi cela a servi ?
Le temps tue le physique, mais l'esprit demeure
Rien ne parvient à le briser

1 Texte de « Pharaon reviens d'Iam » (*Ombre est lumière*, 1993).
2 Aux extraits des textes de Gaston Bonheur : « Le pharaon contestataire prend le nom d'Akhenaton, [.../...] . L'imagination s'arrête ici. » de la partie samplée répond le début du second couplet d'Akhenaton : « L'humanité entière, sous le joug de quelques matières [.../...] mon œil gauche une étoile ».

Partie samplée

Pharaon revient (...) Le pharaon contestataire prend le nom d'Akhenaton, se vouant à ses nouvelles adorations, à ses poèmes, à ses prophéties (...) Pharaon contestataire, pharaon poète, Akhenaton inventa l'humanisme (...) Aménophis 4 va changer de nom et de lieu, et de capitale. Le nouveau dieu s'appelle Aton (...) C'est un dieu unique (...) Ils entendaient ses voix millénaires (...) L'imagination s'arrête ici.

Deuxième couplet

L'humanité entière, sous le joug de quelques matières
De métaux et de pierres, comment demeurer sincère ?
C'est ce qui jadis perdit l'être de chaire dans un réalisme
D'anthropomorphisme, au dépend du monothéisme solaire

Mystique Père de l'islam, Sheitan
Mon âme t'envoie dans les flammes
Car mon cœur est pierre noire, mon souffle est oriental
Mon œil droit est un croissant, mon œil gauche une étoile

La poussière lèche les contours blancs des mosquées
Et la voix de Bilal s'échappe du haut des minarets
Je sens des frissons dans mon dos résonnant comme un appel
Du côté des contrées où le soleil s'élève dans le ciel

Des plats ciselés de cuivre jaune
Une odeur de thé, la chaleur m'assomme
Des milliers d'unités, un centre immuable
D'un motif qui revient et revient, invariable

Les légions de la force du 7 aux quatre coins de l'horizon
Assurent la sécurité sempiternelle
Re-hor-akhti, superbe et suprême
Dans la voûte céleste, inonde le double-pays de Kemet
Je crée une fresque et le texte est une arabesque
Focalise ma pensée à l'Orient vers la Mecque
Comme les bactéries, les plantes et les bêtes
Je vis et étudie les paroles de 144 000 prophètes

Et dans ma bibliothèque, plongé dans l'anthropologie
Ou l'analyse du spectre lumineux
Voué au succès de mes essais
Pour étendre le champ de vision de l'infrarouge à l'ultraviolet

Mes études ne se font pas dans des tubes
Elles sont le produit de 1700 cm3
Défiant toutes les lois physiques observées
Pour une fois la lumière jaillit de l'obscurité
Des couleurs vives animent ces rimes
Comme l'a fait Michel-Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine
À la seule différence où je pratique
La mosaïque de l'unique à l'intérieur du multiple

Tel Khalife Al Mahmoun qui prit Byzance naguère
Je ne réclame que des livres anciens pour butin de guerre
Car mon dogme est le savoir de ce que l'Homme a laissé choir
Avant la destruction de la partie orientale de notre histoire

Le Tiers-Monde et sa misère matérielle
L'occident et sa misère spirituelle
La connaissance mutuelle
Pour qu'il existe un lendemain

Partie samplée

Pharaon revient (...) La descendance d'Aton née de la chimère d'un pharaon
poète, eu plus de chance que celle de patriarche de Karnak. C'est le dieu
unique d'Akhenaton de notre père des chrétiens et des musulmans,
qui fit resurgir à la poussière de Thèbes ses chapelles et ses mosquées (...)
Si profonde et si vaste que soit la science remercie sans cesse le dieu (...)
Jamais ne s'accomplissent les intentions des hommes, c'est ce que le dieu ordonne.

Troisième couplet

Je rêve d'avoir ce livre ouvert sous mes yeux
En trois langues différentes : latin, arabe et hébreu
Il contient le savoir ultime et la sagesse infime
Des initiés égyptiens, libanais disciples du Calife Al Hakim

Aménophis IV en est le père et le fils
Illustre ancêtre de la secte des Batenis
Mon Dieu n'a pas de statue, c'est un fond pas une forme
Il serait prétentieux de lui donner celle d'un homme

Dans nos gènes sont inscrites les essences de la création
Initiatique, divine est la raison
Puis vint le contraire, puis vint l'esprit puis la base
Puis vint le Verbe, puis le précédent, enfin le suivant

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

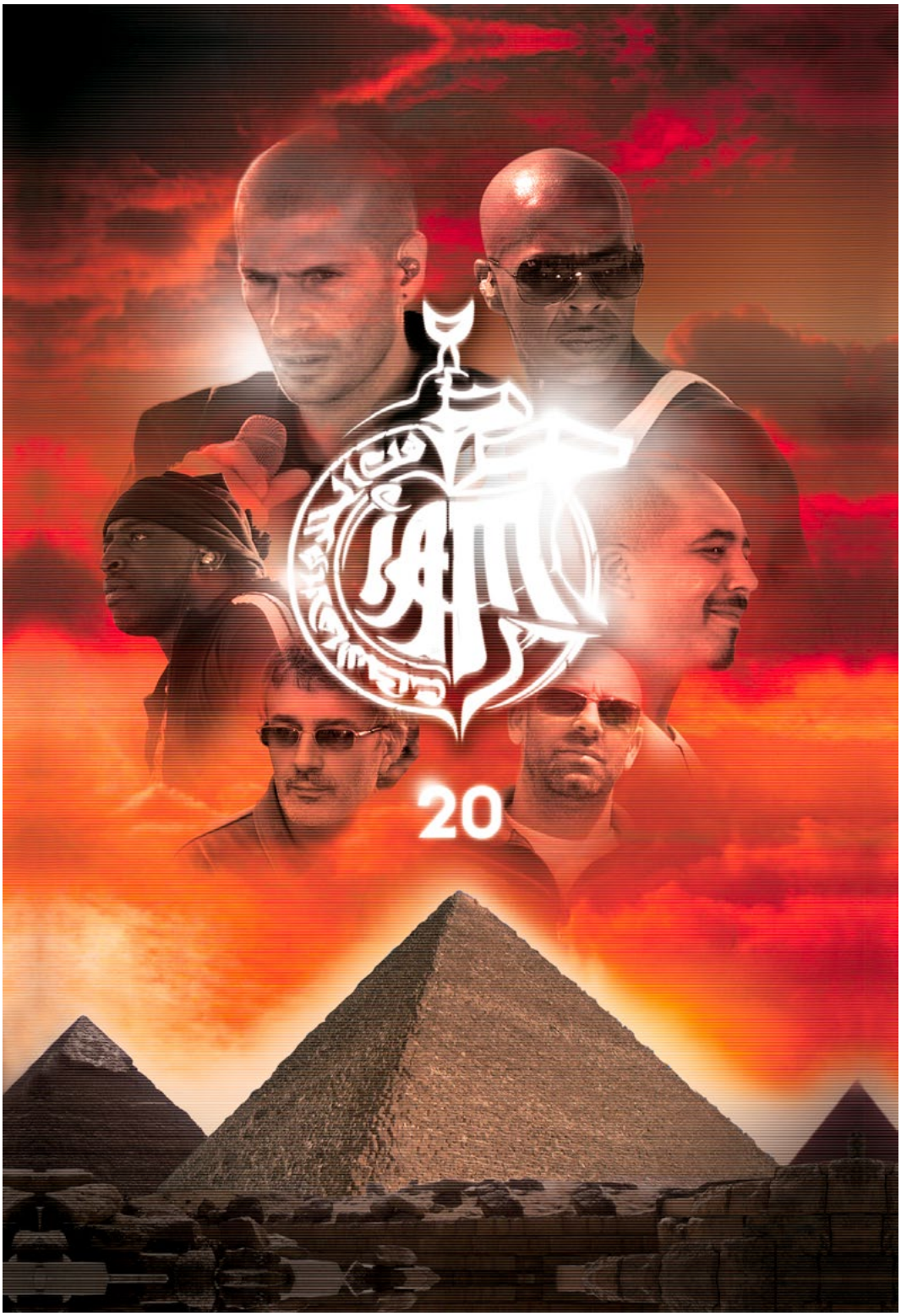
Le Coran respecte ainsi les croyants d'autres confessions
Citant les juifs et chrétiens comme étant dignes d'admiration
Opposé au développement des sciences l'Occident
Pendant de nombreux siècles appris beaucoup de l'Orient

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).

une version instrumentale du morceau qui est jouée en ouverture et en clôture du concert, par l'orchestre de musique populaire du Caire (fig. 2). Chez Iam, la fascination pour l'Égypte s'insère surtout dans une quête d'identité. « Iam » signifie « je suis » en anglais, c'est « le concept de l'existence dans le monde et l'état actuel des choses où nous vivons. "Je suis" donc j'existe en tant qu'être physique dans les trois dimensions terrestres. (...) Il faut absolument que les minorités s'investissent dans leur culture et celle des autres, pour une intégration avec la tête haute, avec la fierté d'être ce qu'on est[1] », comme l'écrivent les membres du groupe en 1988. En somme, Iam enjoint à considérer qui l'on est, à se pencher sur son histoire — or l'histoire de l'humanité commencerait, dans cette perspective malgré tout occidentale, avec l'Égypte.

« Descendant des enfants de la vallée du Nil »

En interview, Philippe Fragione évoque souvent l'influence qu'a eu sur lui la lecture de Cheikh Anta Diop ; chez les artistes noirs, cette influence prend une autre dimension identitaire : l'Égypte, comme première civilisation de l'histoire de l'humanité, aurait été une civilisation noire.

Très connus des égyptologues et des historiens — et largement critiqués et remis en cause[2] —, les travaux de Cheikh Anta Diop sur l'Égypte ne sont pourtant pas les plus familiers du grand public. Nombreux sont donc les rappeurs qui revendiquent avoir lu Cheikh Anta Diop, du groupe Daomen, en collaboration avec Dany Dan qui raconte dans le titre « Immigré Life », en 1999, lire « Cheikh Anta Diop, Freud, Malcolm X et Tolstoï » aux artistes de la nouvelle génération, comme Loto en 2022 sur ses titres « Digits » (« J'suis à Dk [Dakar] et j'lis Cheikh Anta ») et « U can't stop the rain » (« Rep Cheikh Anta »). Cheikh Anta Diop est souvent cité aux côtés et au même titre que des grandes figures de l'afrocentrisme ou du mouvement des *civil rights* américain, comme Malcolm X, Thomas Sankara, Kwame Nkrumah ou Martin Luther King : « Sankara, Cheikh Anta, j'ai choisi mes modèles[3] », « J'arrive en Messi, en Maradona, en Cheikh Anta Diop, en Sankara Thomas[4] », « Kwame, Cheikh, Thomas, Steve, Marcus, Frantz et Patrice, comprenne qui pourra[5] ». Dans un contexte afrocentriste, la référence à Cheikh Anta Diop évoque une Égypte noire car africaine, un thème central dans les textes du rappeur Ateyaba, dont l'univers est baigné par l'Égypte.

1 Livret de la cassette *Concept*, consulté sur *discogs.com*.
2 Voir les travaux de François-Xavier Fauvelle sur le sujet : en particulier *L'Afrique de Cheikh Anta Diop : histoire et idéologie*, Paris, Karthala, 1996.
3 Yamê sur le titre « Bécane », 2023.
4 Freeze Corleone sur le titre « Kpop », 2023.
5 Lino sur le titre « Peuple qui danse », en collaboration avec Fally Ipupa, 2015.

Sur les quelques 210 morceaux de la carrière d'Ateyaba, sortis entre 2007 et 2024, quarante font référence à l'Égypte. Ateyaba, Gilles Ateyaba Koffi Soler de son vrai nom, fils d'un père originaire d'Espagne et d'une mère originaire du Togo, est un des artistes rap les plus influents de sa génération [1]. L'Égypte est au cœur de la direction artistique du rappeur, qui se fait appeler sur les réseaux sociaux et dans ses morceaux « nouveau pharaon », et qui est allé jusqu'à se faire tatouer l'ânkh et l'œil d'Horus sur le visage, comme il l'évoque dans son morceau « Neit » en référence à la déesse : « Ânkh sur la pommette, œil d'Horus sur la pommette » (2022).

Dès son premier morceau en 2007, Ateyaba évoque l'Égypte en affirmant : « J'suis l'descendant de Néfertiti, le sphinx c'est mon père [2] », mais c'est avec l'album *Ateyaba* sorti en 2014 que l'influence égyptienne va véritablement marquer les productions du rappeur, avec dix des dix-neuf titres qui évoquent dans leur texte l'Égypte, dont « Pharaon », « Anubis » et « Sphinx ». C'est cependant le titre « Ateyaba » qui développe plus en détail ce thème égyptien, un morceau introspectif qui raconte l'histoire de son grand-père togolais et évoque en filigrane l'esclavage et la colonisation, autres thèmes récurrents de l'artiste. Dans ce texte (**annexe 3**), Ateyaba se dit « descendant des enfants de la vallée du Nil » et retrace l'histoire de l'Afrique noire, du royaume de Kouch (Nubie), de l'esclavage [3], de la ségrégation raciale aux États-Unis [4], de la colonisation [5] et du racisme. Cette filiation égyptienne du rappeur rappelle son premier morceau et se retrouve également dans ses projets récents, *La vie en violet* (2023) et *Ecstatic* (2024), dans lesquels l'artiste s'auto-proclame « nouveau pharaon ». C'est parce qu'il est noir et d'origine africaine qu'Ateyaba se considère descendant de l'Égypte antique : « Pharaon a les cheveux crépus et le nez épaté [6]. » Comme chez Iam, qu'il évoque d'ailleurs dans le titre « Negresco » (« pharaon comme si j'faisais partie d'Iam »), la référence à l'Égypte se fait dans le cadre d'une recherche identitaire, la recherche d'un artiste issu de l'immigration qui veut renouer un lien avec le continent d'origine de sa mère

1 *Mouv'*, « Pourquoi Ateyaba est encore l'un des outsiders les plus importants du rap francophone », Time Levaché, 7 juillet 2023 ;
Mouv', « Comment Joke (Ateyaba) a transformé le rap français »,
13 décembre 2022 ;
NoFun, « Joke et ses enfants illégitimes », Mehdi Maïzi pour le podcast audio *Binge*, 6 juillet 2018.
2 Ateyaba (Joke), « Marty McFly », 2007.
3 « Les côtes d'Afrique ont vu partir leurs enfants. »
4 « J'ai des pendus dans mon arbre généalogique, des cousins d'Amérique, des Jay-Z et des Malcolm X. »
5 « Certains pays d'Afrique sont des départements, le général de Gaulle connaît aussi ces débarquements. »
6 Ateyaba (Joke), « Oyé Sapapaya », *Ateyaba*, 2014.

Ateyaba

Texte du morceau « Ateyaba », issu de l'album *Ateyaba*, par Ateyaba :

Premier couplet

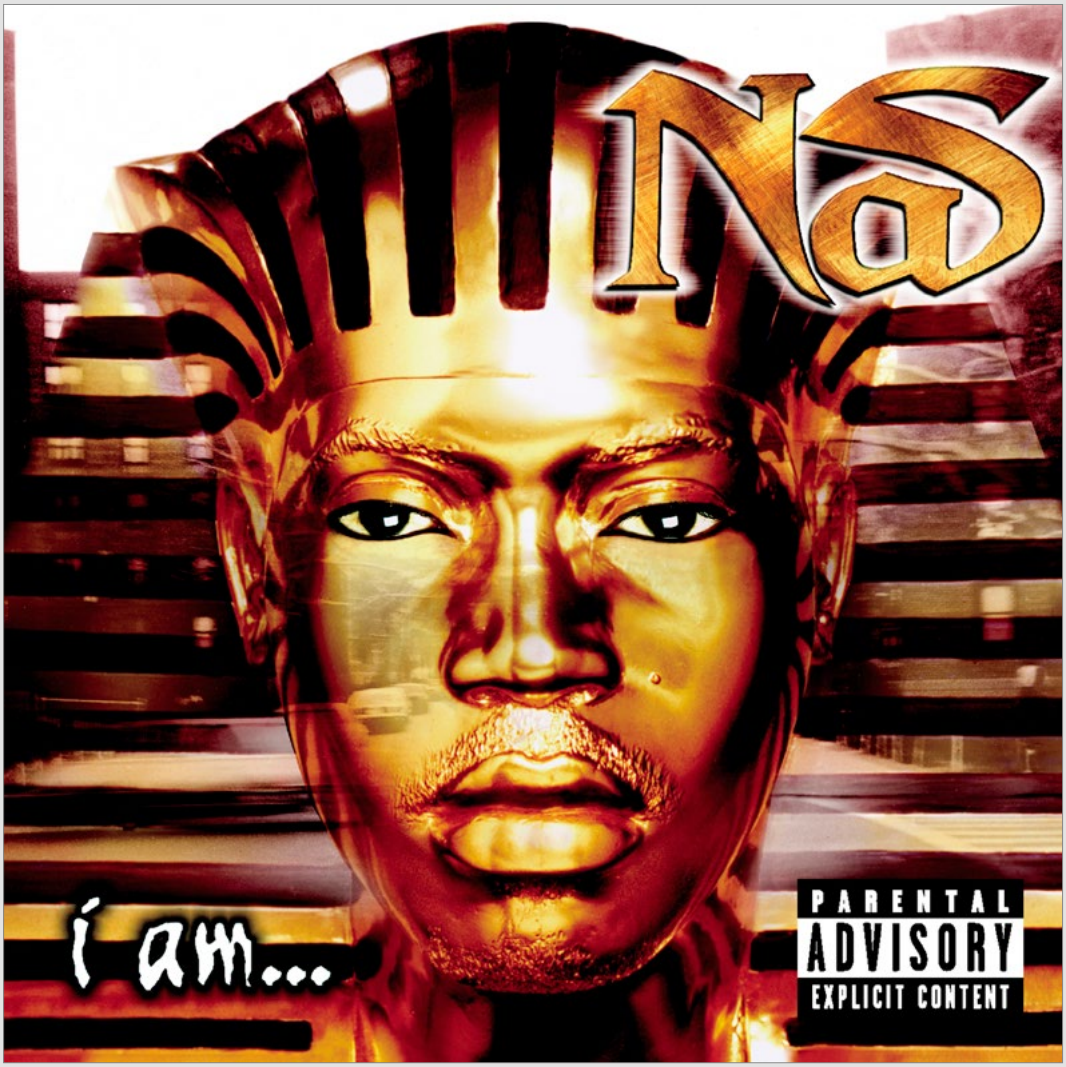
Descendant des enfants de la vallée du Nil,
Les hiéroglyphes ont su naître par ses pupilles
Privé d'histoire, mes racines n'ont pas de racines
J'écris ça je pense au tchouk dans la calebasse
Les côtes d'Afrique ont vu partir leurs enfants
C'est l'océan qui a bercé leurs enfants,
C'est l'océan qui a englouti leurs enfants
Les vagues fouettaient les flancs, mais qui fouettait leurs enfants ?
Dis-moi, l'argent d'la France est extrait de l'or jaune des Noirs,
de l'or noir des Noirs, mon Dieu parlez-moi
Mon Dieu parlez-leur, dites-leurs ce que ce pays est allé semer dans les cœurs
Violer nos mères devant nos pères, soi-disant bienfaiteurs
Si ton sang coule tu coopères, marqués dans l'âme et dans la chair,
plus rien à faire des pleurs
Si l'paradis est dans l'ciel, l'enfer est sur terre,
Les deux ressemblent à s'y méprendre à un champ de coton

Deuxième couplet

Descendant des enfants de la vallée du Nil
Quelque part sur la Terre, au loin sur une île
On veut nous faire croire qu'on n'est pas légitimes ici
Ici faut s'intégrer, ici c'est difficile
Mais le sang de mes ancêtres est intégré dans votre sol
Les ressources de la Terre mère, qui les consomme ?
Les mères d'enfants tués par la France, qui les console ?
Les soi-disant dirigeants d'Afrique, qui les contrôle ?
En cours, j'ai appris une histoire fictive
Une histoire où les dettes doivent être payées par les victimes
Tous ces mensonges créent des racistes ignorants
Qui savent pas que leur pays a été bâti sur notre sang
Aujourd'hui les Noirs sont détestés par des Noirs,
Des Noirs tuent des Noirs pour prendre la place d'autres Noirs
Certains pays d'Afrique sont juste des départements,
Le Général de Gaulle connait aussi ces débarquements
Mes re-nois, renseignez-vous, aidez-vous,
Nous sommes les seuls qui avons pas le droit de se serrer les coudes
Si le paradis est sur terre, l'enfer est sous terre
On les trouve tous les deux près des diamants.

Troisième couplet

Descendant des enfants de la vallée du Nil
Pas descendant d'esclaves mais des pyramides
J'ai des pendus dans mon arbre généalogique
Des cousins d'Amérique, des Jay-Z et des Malcolm X
Mais je vous le dis notre futur sera radieux
Nous avons grandi ici grâce à Dieu
Gloire à lui car, ici c'est chez nous
Nos parents l'ont acheté dans le sang en encaissant les coups ■



3. Pochette de l'album *i am...* du rappeur new-yorkais Nas (1999).

et qui tente de trouver un sens à une histoire marquée par les horreurs de l'esclavage et de la colonisation. Évoquer l'Égypte, c'est évoquer l'Afrique dans ce qu'elle a de sublime — pas seulement à travers le prisme des souffrances — sans pour autant négliger ces dernières. C'est, d'une part, redonner ses lettres de noblesse au continent africain, en rappelant le caractère d'origine qui lui a longtemps été attribué par la tradition européenne elle-même, et, d'autre part, rejeter à la fois le discours misérabiliste teinté de paternalisme d'une Afrique meurtrie par la pauvreté et les guerres, et le discours raciste et eurocentré d'une Afrique soumise et dominée. Ateyaba l'exprime ainsi sur le morceau « Pharaon », qui évoque l'esclavage et la colonisation (« pas fils d'esclave, fils de Kemet[1] ») ou sur le morceau « Ateyaba » (« pas descendant d'esclaves mais des pyramides »)[2]. On retrouve cette idée chez d'autres artistes, comme Freeze Corleone en 2012 sur le morceau « DoubleFG » : « noir comme un pharaon, négro comme un esclave ».

Évidemment, nombreux sont les rappeurs noirs français à revendiquer comme Ateyaba des origines égyptiennes, on peut songer au cas de Dosseh (« tu m'excuseras de tout faire en grand, j'dois tenir ça de mes origines de l'Égypte[3] »), de Zoxea (« on était roi comme en Égypte[4] »), du groupe Tout simplement noir (« ton *history* te parle d'un passé glorieux, de l'Éthiopie à l'Égypte des pharaons[5] »), de Mac Tyer (« les babtous ont peur de nous parce qu'on descend des pharaons[6] ») ou encore de Norsacce Berlusconi (« descendant Kemet, les plus grands noirs émettent d'Égypte[7] »)[8]. C'est d'ailleurs dans ce registre que l'Égypte semble la plus souvent convoquée : il ne faut pas oublier que le rap est une musique afro-américaine, dont les principaux acteurs sont noirs. C'est d'autant plus vrai chez les artistes afro-américains, dont les origines africaines sont parfois lointaines : l'Égypte sert ainsi de repère au sein d'une histoire complexe marquée par les déportations, l'esclavage et la ségrégation ; l'Égypte est un motif de fierté. Les artistes américains convoquent énormément l'Égypte dans leurs textes et leurs visuels (**fig. 3**),

1 Extrait complet du couplet : « J'ai mon obélisque à Paris / Le soleil se couche, pharaon fait apparition / J'dois honorer mes ancêtres, parce qu'ils en ont chié / Faut soustraire à la dette tout ce qu'ils nous ont pillé / Si tu croises Dieu, dis-lui qu'elle m'aide / Pas fils d'esclave, fils de Kemet. »
2 Ateyaba, « Ateyaba », *Ateyaba*, 2014.
3 Dosseh, « Matrix », 2010.
4 Zoxea, Busta Flex, « C'est nous les reustas », 2012.
5 Tout simplement noir, « La solidarité noire ».
6 Mac Tyer, « Hat Trick », 2010.
7 Norsacce Berlusconi, *Panique*, 2014.
8 Ce travail de référence a été rendu possible par la participation des équipes de *RapMinerz* que nous remercions chaleureusement.

et les artistes français reprennent, réutilisent, réadaptent ces codes, puisque le rap français, aussi riche et dynamique le mouvement puisse-t-il être, s'inspire directement de la scène américaine[1].

L'identification à la figure du pharaon de l'Égypte antique s'inscrit également dans les codes d'une pratique très courante du rap, l'*ego trip*. Les propos sont volontairement exagérés, les traits sont grossis, voire parfois grotesques, mais tout est une question d'attitude, plus que de crédibilité. Il est donc logique pour Ateyaba de s'identifier à la figure du pharaon, monarque tout puissant de l'Égypte, roi des premières civilisations, chef spirituel et militaire. Dans la même idée, Ateyaba se compare à Napoléon Ier (« j'ai l'génie, la taille, la nation d'Bonaparte[2] ») ou à Louis XV (« y a que moi et Louis XV qui ont su créer des grands seize[3] »). Ainsi, les références à l'Égypte dans le rap français renvoient souvent à l'image de toute puissance et de richesse dégagée par la civilisation égyptienne, une exaltation de la richesse en accord avec l'image très *bling-bling* du genre : le québécois Rowjay par exemple, amateur de luxe, de vêtements de *designers* et égérie non-officielle de la marque Kenzo[4], se dit riche comme un pharaon (« couronne en or je suis un pharaon[5] ») ; c'est le cas aussi de Ninho, l'une des têtes d'affiche de la nouvelle scène rap française[6], qui écrit « je m'en irai de l'or au cou comme Cléopâtre et pharaon[7] ».

Enfin, l'Égypte fascine aussi les rappeurs par sa capacité à traverser les âges : l'idée d'un art égyptien millénaire fait rêver des artistes dont les œuvres sont souvent regardées avec mépris. Au-delà de la richesse des pharaons, c'est également la postérité de l'art égyptien qui attire : Dinos veut « traverser le temps comme un hiéroglyphe[8] », Jok'Air espère que le « bilan » de sa vie « tienne comme les pyramides en Égypte[9] », Lord Esperanza souhaite « marquer l'histoire tout comme l'Égypte ancienne[10] », et Lacraps nous dit « j'veux qu'on parle de nous dans mille ans comme les pyramides

1 Voir par exemple les travaux publiés sur le blog *Antiquipop* : Daniel Soliman, « Bring it back : ancient Egypt as imagined in Afro-American music », 2023, ou Nadège Wolf, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire », 2018.
2 Ateyaba, « Black Card », *Ateyaba*, 2014.
3 En parlant de « grand seize », Ateyaba fait une référence à un « seize mesures », c'est-à-dire à un couplet (Ateyaba, « Anubis », *Ateyaba*, 2014).
4 Rowjay, « Kenzo Nigo », 2023.
5 Rowjay, « Hustle Présidentiel », 2015.
6 Ninho a accumulé plus de 300 certifications de singles, avec plus de 2,6 millions d'albums vendus entre 2017 et 2023.
7 Ninho, « M.I.L.S. 2.0 », 2018.
8 Dinos, « Dyptique », *Stamina*, 2020.
9 Jok'Air, « G. », *Je suis Big Daddy*, 2017.
10 Lord Esperanza, *Au départ*, 2016.

d'Égypte[1] ». Ateyaba, en rappant « t'es dans un Gif, j'suis hiéroglyphe[2] », s'identifie aux hiéroglyphes millénaires et rabaisse ses opposants au simple statut de Gif, ces images animées qui polluent internet : dans les deux cas, l'image a une signification, mais le hiéroglyphe évoque une noblesse qui contraste avec la simplicité du Gif.

Cette quête d'identité entraîne parfois une bascule vers le complotisme, pour lequel l'Égypte antique et le mystère qui l'entoure sont un terrain fertile : d'une remise en cause de l'histoire officielle, d'une critique de l'école aux théories les plus fantasques mêlant Illuminati et ufologie.

« Le prof d'histoire m'a menti »

La critique de l'école est courante dans le rap français. Ateyaba (« Le prof d'histoire m'a menti[3] »), la Mz (« j'suis méprisé par les médias, oublié de l'Éducation nationale[4] », « ils nous disent pas tout en cours d'histoire[5] »), Booba (« j'voulais voir pourquoi l'Afrique vit *malement*, du Cp à la seconde ils m'parlent d'la Joconde et des Allemands[6] ») ou encore joaqm (« les cours d'histoire-géo perso j'crois que c'était du mytho[7] ») : les rappeurs français expriment régulièrement leurs griefs envers l'Éducation nationale et l'enseignement de l'histoire en France. Les questions sur lesquelles les professeurs d'histoire sont accusés de mentir sont surtout celles qui touchent à l'esclavage et à la colonisation. L'esclavage, la colonisation, la décolonisation, sont pourtant bien enseignés en France dans les programmes de la quatrième à la terminale ; l'enseignement de l'histoire en France dans le secondaire n'est pas l'enseignement d'un roman national français comme il a pu l'être sous la Troisième République ou comme le réclame une partie de la classe politique française aujourd'hui. Pourtant, il subsiste une défiance profonde d'une partie de la jeunesse, représentée par ces artistes, vis-à-vis des « hussards noirs » de la République : la figure du professeur est rapprochée de celle du policier[8], comme fonctionnaire et figure d'autorité.

S'appuyant sur l'appartenance de l'Égypte au continent africain, beaucoup d'artistes noirs revendiquent une filiation égyptienne. Or, le programme scolaire n'aborde l'Égypte qu'en classe de sixième, de pair avec la Mésopotamie,

1 Mani Deïz, featuring Paco, Lacraps, Ol Zico, *Too Much Memory II Freestyle*, 2015.
2 Ateyaba, « Lgbiri », 2019.
3 Ateyaba, « Majeur en l'air », *Ateyaba*, 2014.
4 Jok'Air sur Mz, « Noir c'est noir », *La Dictature*, 2016.
5 Hache-P sur Mz, « Noir c'est noir », *La Dictature*, 2016.
6 Booba, « Ma définition », *Temps mort*, 2002.
7 joaqm, « Nouveau Business », *Dxchotomie*, 2019.
8 « Ne reçois d'ordre ni des keufs, ni des profs », Booba, « Ma définition », *Temps mort*, 2002.

dans un chapitre intitulé « Premiers États, premières écritures ». Sur l'ensemble de la scolarité au collège et au lycée, les élèves français ne parlent d'Égypte en classe qu'entre trois et six heures, dans un chapitre centré sur l'invention de l'écriture. Sur un temps aussi court, face à un public aussi jeune, difficile pour les enseignants d'évoquer en détail les plus de trois mille ans d'histoire de l'Égypte antique : rien sur le royaume de Kouch ou les pharaons et peuples noirs de l'Antiquité égyptienne, mais un cours simplifié à l'extrême sur les hiéroglyphes, la figure du pharaon et la mythologie égyptienne. En grandissant, à travers leurs lectures ou du contenu en ligne, les élèves sont confrontés à cette histoire, et cette omission dans les programmes est souvent perçue comme une trahison : on chercherait à nous cacher que l'Égypte ancienne était noire. C'est ce que résume, en somme, Disiz sur le morceau « Cours d'histoire » (2003) : « Monsieur le prof, les égyptiens étaient des négroïdes ; où je l'ai su ? C'est Cheikh Anta Diop qui me l'a dit[1] » ; Ateyaba l'exprime aussi très bien : « En cours j'ai appris une histoire fictive, une histoire où les dettes doivent être payées par les victimes / Tous ces mensonges créent des racistes ignorants[2]. »

De la recherche identitaire au complotisme, il n'y a donc qu'un pas, que certains artistes franchissent, plus ou moins consciemment, et dans des proportions différentes. Dire que les pharaons noirs d'Égypte ne sont pas enseignés en classe n'est pas un mensonge, c'est une vérité, même si rien n'empêche un enseignant de l'évoquer en classe et de l'inclure dans son chapitre ; mais dire que cette histoire est omise sciemment dans le but de dénigrer l'histoire des peuples noirs tend à convoquer « l'imaginaire du complot[3] ». Au-delà d'une défiance vis-à-vis des professeurs, certaines références à l'Égypte dans le rap français tendent à remettre en question le travail des historiens ; ainsi Doums, sur le morceau « Pharaons noirs » en collaboration avec Zuukou Mayzie, ouvre son refrain avec la formule « pour les pharaons noirs qu'on a enlevés des livres[4] ». Enfin, la question du nez du sphinx revient souvent au cœur des préoccupations. Le nez du sphinx aurait été volontairement mutilé pour masquer ses traits africains, comme l'affirme Neg' Lyrical dans le morceau « Tôt ou tard » (« briser l'nez du sphinx pour masquer la négritude des pharaons[5] »), Lino sur « Musique Nègre » de Kery James (« j'dérange, j'suis le nez du sphinx explosé[6] ») ou encore Médine sur « Indepedenza/Comportement Violent » (« le nez du sphinx dissimule

1 Disiz, « Cours d'histoire », *Jeu de société*, 2003.
2 Ateyaba, « Ateyaba », *Ateyaba*, 2014.
3 Expression instituée par Pierre-André Taguieff.
4 Doums et Zuukou Mayzie, « Pharaons noirs », 2017.
5 Neg' Lyrical, « Tôt ou tard », *Écoute la rue Marianne*, 2007.
6 Kery James, Lino, Youssoupha, « Musique nègre », *Mouhammad Alix*, 2016.

la négritude ») [1]. La bascule vers le complot est parfois plus nette, comme le montre l'exemple du collectif 667 [2] et de ses artistes phares — Freeze Corleone, Osirus Jack, Zuukou Mayzie, Norsacce Berlusconi — dont les textes superposent les références à l'Antiquité et les théories du complot les plus radicales. Cette identité africaine égyptienne se construit chez eux en opposition à l'héritage grec antique européen, une idée qu'on retrouve dans les textes d'Ateyaba (« négro créa pyramide avant Pythagore [3] »).

Les rappeurs français convoquent en majorité l'Égypte à la lumière d'un conflit historiographique ouvert depuis le XIXe siècle et prennent part aux débats autour de la vision eurocentrée de l'Égypte antique, en défendant une Égypte africaine, une Égypte noire, dans le sillon des écrits de Cheikh Anta Diop. Cette histoire alternative, ce décentrement du regard posé sur l'Égypte, se développe en opposition et en conflit avec l'histoire de l'Égypte telle qu'elle est enseignée et étudiée, créant une fracture entre le monde universitaire, le milieu scolaire et la jeunesse — principalement la jeunesse issue de l'immigration africaine. Ces artistes glorifient l'Égypte parce qu'elle évoquerait la primauté civilisationnelle de l'Afrique, et regardent avec défiance des livres d'histoire qui ont tendance à raccrocher l'Égypte à l'histoire européenne. Cette crise de confiance explique alors que certains d'entre eux en viennent à verser dans le complotisme ; l'histoire d'une Égypte noire devient alors « logique », comme le rappelle Ichon : « logique comme les Noirs en Égypte [4] ».

« J'suis avec Seth et Sekhmet, j'suis avec Serket »

Les multiples réutilisations, interprétations politiques et identitaires, et les débats historiographiques ont renforcé le mystère qui enveloppe l'Égypte antique pour les non-spécialistes. Dans un tel contexte, le développement de toutes les interprétations devient possible et l'Égypte est l'objet de la projection de tous les fantasmes. La construction des pyramides, leur précision géométrique, la mythologie égyptienne, le culte du soleil, le déchiffrage des hiéroglyphes sont autant d'objets qui convoquent le mysticisme, voire l'ésotérisme.

Le morceau mythique *Retour aux Pyramides* des X-Men, groupe composé de Ill et Cassidy, sorti en 1997 sur la bande originale du film *Ma 6-T va crack-er*, est peut-être le morceau le plus souvent repris du rap français.

1 Médine et Bouchées Doubles, « Indepedenza/Comportement Violent », *L'album blanc*, 2004.
2 Tom Sercy, « Références antiques et contre-culture militante dans le rap français : le cas du 667 », *Antiquipop, L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, 2023 ; https://doi.org/10.58079/b8dm.
3 Ateyaba, « Anubis », *Ateyaba*, 2014.
4 Ichon, « Logik », *Kassessa*, 2023.

Parmi ceux qui l'évoquent dans leurs textes, on retrouve de nombreux artistes déjà évoqués précédemment, comme Ateyaba (« j'm'appelle Gilles comme Ill de X-Men[1] »), Freeze Corleone (« retour aux pyramides, voleur d'obélisques[2] ») ou Dinos (« j'suis l'couplet d'Ill dans Retour aux pyramides[3] »). Le morceau, malgré son titre, n'a pourtant pas pour thème l'Égypte — seul le refrain évoque les pyramides (**annexe 4**).

La dernière phrase du couplet peut être interprétée à nouveau comme une référence afrocentriste, un « retour aux pyramides » c'est-à-dire à une époque où l'Afrique dominait le monde à travers la civilisation égyptienne, d'autant plus que le morceau évoque la colonisation, fait référence à Napoléon et à Martin Luther King. Pourtant, interrogé sur ce refrain, Cassidy livre une interprétation différente (**annexe 5**).

On en revient donc au mystère qui enveloppe l'Égypte et au mysticisme qui en découle. La mythologie égyptienne fait partie intégrante de cette fascination, on trouve par exemple l'évocation de plusieurs divinités égyptiennes dans les textes des rappeurs français. Des plus connus, comme Osiris, Isis ou Seth, à des références plus pointues, comme Sobek, invoqué à plusieurs reprises par les membres du 667, notamment Freeze Corleone sur le morceau « Fentanyl » : « J'vois flou dans les opiacés, s/o[4] Sobek le croco des eaux glacées[5] ». Le collectif de rappeurs, qui se fait aussi surnommer « la secte », inscrit ce genre de références dans un cadre ésotérique plus large, avec un rap pour les « initiés[6] », c'est-à-dire pour ceux qui maîtrisent leurs codes et leurs références, généralement liés au complotisme.

Chez d'autres artistes, les références à la mythologie égyptienne sont bien plus spirituelles[7]. On retrouve ici Ateyaba qui, au fur et à mesure de sa carrière, s'est drapé d'un voile de mysticisme inspiré de l'Égypte antique. Le vrai nom de famille de l'artiste est Soler, qui renvoie au soleil, une coïncidence heureuse pour Ateyaba, qui se compare aux pharaons. Le tournant mystique ou ésotérique d'Ateyaba intervient après une longue pause, entre la sortie du projet cinq titres *Delorean Music* en 2015 et celle du huit titres *Infinigga* en 2021. De 2015 à 2021, Ateyaba publie quelques morceaux, participe aux projets d'autres artistes sans sortir d'album, une anomalie au sein d'une scène où tout va très vite et où les artistes sortent plusieurs projets par an. Le retour

1 Ateyaba, « Menace », *Ateyaba*, 2014.
2 Freeze Corleone, « PDM », *ADC (L'Attaque des Clones)*, 2020.
3 Dinos, « #FREEIMANY », 2016.
4 Abréviation de l'expression anglaise *shout out*, qu'on peut traduire grossièrement par « dédicace à ».
5 Freeze Corleone, « Fentanyl », *Projet Blue Beam*, 2018.
6 Freeze Corleone sur « Amérique du Sud » (2023) : « initiés, pas d'néophytes ».
7 C'est notoirement le cas d'Akhenaton, membre du groupe IAM, comme en témoigne le morceau « Pharaon reviens » (voir annexe 2).

Retour aux pyramides

Refrain du morceau « Retour aux pyramides » des X-Men :

« J'ai de la force pour les frères, où est mon trône ?
Retour aux pyramides, nique les clones
J'ai de la force pour les frères, les étoiles, mes seules guides
Retour aux pyramides après des siècles ■ »

Cassidy et Ill (X-Men)

Interview de Cassidy et Ill (X-Men) par Mehdi Maïzi et Chris Diamantaire pour le média rap l'*abcdrduson*, consulté dans l'ouvrage *L'Obsession rap. Classiques et instantanés du rap français*, éditions Marabout, 2019 :

« Une fois dans le studio, on s'est posés et on a commencé à écrire, sans vraiment savoir où on allait. Mais vraiment ! Quand je dis « préparé au Big Bang », la suite découle d'elle-même et ça, tout le long du morceau. C'était instinctif. Je ne sais plus qui a trouvé le « Retour aux pyramides » en premier, mais vu que c'était le délire, on a essayé d'élargir vers tous les horizons. On a tapé dans la géographie, l'Histoire, des personnages qui ont marqué l'Histoire du peuple noir… Ill étant métisse et moi d'origine burkinabé, on aimait bien faire des références par rapport à ça.
La superposition de tout ça peut donner l'impression que le titre parle de la colonisation, mais en fait pas du tout. Il est sûrement plus axé vers toutes les pressions qu'il peut y avoir sur la Terre, les lobbies aussi.
C'est aussi un peu du mysticisme :
la civilisation égyptienne, son peuple, cette ère de construction, cette époque où une toute-puissance était là mais qu'on ne peut toujours pas vraiment expliquer[1] ■ »

1 Entretien réalisé par Mehdi Maïzi et Chris Diamantaire en 2012 pour l'*abcdrduson*, repris dans *L'Obsession rap. Classiques et instantanés du rap français*, Vanves, éditions Marabout, 2019.

d'Ateyaba en 2021 avec *Infinigga*, puis *La vie en violet* (2023) et *Ecstatic* (2024) marque plusieurs changements, notamment dans les textes du rappeur. Les thèmes principaux de ses textes sont toujours le sexe, le luxe, la drogue, et l'influence égyptienne est encore bien présente. Cependant, sur la forme, les textes du rappeur sont bien plus courts : plus de 520 mots sur le morceau « Ateyaba » (2014) déjà évoqué, contre 280 sur le morceau « 777 » (2023). Des textes plus courts, des phrases plus directes et plus liminales, plus aucune interview, une communication extrêmement limitée sur les réseaux : Ateyaba se fait discret et secret, l'artiste embrasse sa facette mystique et chacune de ses sorties devient un événement.

Le texte de « 777 », morceau présent sur l'album *La vie en violet* (2023), est très représentatif de ce renouveau d'Ateyaba. Le nombre 777 a de multiples connotations ésotériques : 777 est souvent désigné comme étant le « numéro des anges », par opposition au 666 — c'est une invitation au voyage spirituel. Le morceau est composé d'un seul couplet, et d'un refrain répété deux fois. Le refrain évoque un des tatouages d'Ateyaba, celui de la tête du dieu Seth sur son abdomen (« Seth, sur le flanc »), qui s'ajoute à l'ânkh et l'œil d'Horus sur son visage, ou encore le grand tatouage d'ânkh qu'il arbore sur son torse. Le couplet unique alterne références mystiques, pornographie et luxe (**annexe 6**).

À l'écoute de ses textes, il apparaît que l'éveil spirituel du rappeur est parasité par ses penchants pour le luxe et le sexe, qu'il essaye d'éloigner par des invocations mystiques. Ateyaba est sur un autre plan astral, il « change de *map* » [« carte », en anglais, terme souvent employé dans les jeux vidéo] parce qu'il a « fini l'jeu », signe d'un changement, d'une transition vers un autre univers, d'un renouveau, avec à la clé de « nouvelles quêtes » ; soit parce qu'il a accompli tout ce qu'il avait à accomplir dans le rap français, on peut donc y voir à nouveau une phase purement égo-trip, soit dans un cadre plus spirituel, comme peuvent le laisser entendre les autres références du texte. Ateyaba se dépeint aux côtés des divinités Seth, Sekhmet et Serket, laissant place aux interprétations. Ateyaba « Soler » peut s'identifier à Rê, et s'entoure des guerriers Seth et Sekhmet, ses protecteurs face à Apophis, et de Serket qui veille sur les pharaons dans la mort. Il a sans doute aussi choisi ces divinités pour la double allitération en « s » et en « t » que forment ces trois noms, et qui établit un parallèle avec le titre du morceau *777*. Enfin, Ateyaba se décrit comme un prophète, en communication directe avec Dieu ; c'est aussi en cela que la comparaison avec la figure du pharaon lui parle autant, le pharaon étant un chef spirituel. C'est une tendance que l'on retrouve dans le morceau « Soler », qui vient clôturer le même album. Le premier couplet du morceau enchaîne les références à la mode et au luxe (Dyptique, Bapestas, Murakami), et des poncifs de l'*ego trip* (« les rappeurs m'écoutent en scred »,

777

Texte du morceau « 777 » d'Ateyaba, issu de l'album *La vie en violet* :

Refrain :

J'suis en 7.7.7.
Seth sur le flanc, sûr que je dissèque cette chienne
Pour le bread j'excelle, nègre avec le pec' sec
J'avais quinze piges, Girbaud avec nouvelles tresses
Je me faisais sucer dans le block, là où tes mecs stressent, tes mecs perdent
Elle m'envoyait sa gorge sur les marches, c'était le next-step

Couplet unique :

J'flirt avec dérives sectaires, si t'es dans mon lit bébé,
faut que tu te laisses faire
Si t'es dans mon lit, bébé, donne ta plus belle tête
J'ai fini l'jeu, change de *map* pour les nouvelles quêtes,
J'suis avec Seth et Sekhmet, j'suis avec Serket
Dieu met des pensées dans les airs et j'les intercepte
Ils veulent prendre mon lingot, et
Toujours aimé le bled, jamais aimé l'bendo, et
J'aime ken les p'tites arty, faut qu'je ken Zoé
Qu'on fasse des tea party
Ferrari Enzo, grosses Benz'o, et
Ma 'tasse aime pas Kenzo, elle préfère Chloé
Au comi'co, tu jactes comme l'interview d'Zane Lowe
Ils voulaient que j'sois l'martyr, ils finissent troués,
L'univers m'a créé, exauce tous mes souhaits
J'les découpe, j'les éparpille
Négro, tous les yeux j'les écarquille,
Quand j'débarque c'est l'anarchie
Bitch fuck avec moi j'suis le marquis
J'bois ton sang, j'bois le saké, j't'envoie un high-cke-ki' comme Baki
Avec ta 'tasse on pratique
Bitch IL faut que j'sois riche comme l'Afrique ■

« fais une boule avec ton texte, mets un panier », « il m'faut un Grammy ») pour se terminer sur une référence divine et se placer en prophète : « *number one*, parce que Dieu l'a décidé, il m'passe ses idées ». Même structure sur le second couplet qui vient clore le morceau par : « Dieu m'a appelé, m'a dit "tu seras mon missionnaire" / C'est pour ça que je nique vos mères, re-noi je suis ton dictionnaire / Le soleil apparaît quand il veut, il fixe son heure » ; le « soleil » désigne ici de toute évidence Ateyaba qui donne son nom de famille au morceau, et la phrase fait peut-être référence au fait qu'Ateyaba n'a jamais publié ses morceaux et albums au moment où ils étaient attendus — ce qui lui a valu de nombreux reproches de la part du public, notamment pour l'album *Ultraviolet*, annoncé à multiples reprises depuis 2016 et finalement abandonné. Dans la dernière interview accordée par Ateyaba, pour le média de mode *Hypebeast* en 2019, il évoque ce rapport à la spiritualité lorsqu'il est interrogé sur son « absence » depuis 2015 (**annexe 7**).

L'œuvre d'Ateyaba prend donc un tournant mystique après 2016, bien que ses premiers projets comprennent déjà plusieurs références spirituelles et ésotériques, souvent en lien avec l'Égypte. L'art d'Ateyaba est traversé par une tension entre, d'un côté, ses vices, ses penchants terrestres, avec des textes qui tournent principalement autour du sexe, pleins de provocation et de violence, et de l'autre côté une quête mystique et ésotérique, guidée par l'héritage égyptien sur lequel l'artiste projette ses aspirations spirituelles.

Une dichotomie qui se retrouve d'ailleurs dans le nom du label de musique qu'il a créé, et le nom de la web radio sur laquelle il a publié la majorité de ses morceaux depuis 2016 : « esprit d'extase », traduction française de *Spirit of Ecstasy*, qui est le nom des bouchons de radiateur des Rolls-Royce — référence qui évoque à la fois luxe et spiritualité. Sur le compte Instagram @esprit-dextase, l'Égypte est très présente, de la pochette du single *Solitaires* d'Ateyaba et du rappeur américain Sahbabii qui représente une figure divine féminine arborant les cornes, le disque solaire et l'uraeus sur un fond étoilé, à celle de *Moonwalk* avec l'ânkh en superposition du portrait d'Ateyaba masqué par la fumée d'une cigarette en passant par l'illustration d'une figure royale féminine[1]. En 2015, Ateyaba racontait son identification aux pharaons lors d'une interview pour le média *Montreality* (**annexe 8**).

Après une quinzaine d'années de carrière dans le rap, de discours et d'appropriations visuelles de l'Égypte, de comparaisons à la figure du pharaon, c'est sans surprise que l'on retrouve Ateyaba dans un clip tourné en Égypte. Le 17 février 2023 est publié le clip *A.L.C.*, réalisé

1 Il s'agit en réalité de la tête détourée de la statue appelée l'« Isis de Coptos », découverte dans le temple de Min, en granodiorite, mesurant 153 cm de hauteur, elle est conservée à Turin, au Museo Egizio (Cat. 694).

Ateyaba / *Hypebeast*

Interview d'Ateyaba pour le média *Hypebeast* par Hanadi Mostefa (2019) :

« Je suis les messages que je reçois d'en haut. (...) Jusqu'à maintenant ce n'était pas le moment de revenir (...) il fallait d'abord que je sache ce que je voulais pour moi, et savoir ce que je faisais sur terre aussi (...) j'ai toujours été spirituel, j'ai toujours eu une relation personnelle avec Dieu » Interrogé sur la religion, il explique : « Je n'ai pas de religion, j'ai ma relation personnelle avec Dieu (...) Il y a un Dieu qui est l'être suprême au-dessus de nous et sa place dans ma vie de tous les jours, c'est toute la journée (...) c'est des messages que je reçois [1] ■ »

Ateyaba / *Montreality*

Interview vidéo d'Ateyaba pour le média rap *Montreality* (2015) : « Dans une vie antérieure j'étais un pharaon (...) Une fois un truc m'a marqué, je suis parti au musée du Louvre et j'ai vu une momie, un gars tu vois, et j'avais l'impression de me voir. Je l'ai regardé pendant 5 minutes, j'avais l'impression d'être hypnotisé par le truc, et ça m'a un peu marqué [2] ■ »

« A.L.C. » d'Ateyaba

Extrait du morceau « A.L.C. » d'Ateyaba (2023) : « Jeune chaman, les yeux dans la fumée (...) troisième œil ouvert, chakras saturés, j'plonge dans l'éternité quand j'ai du temps à tuer, un message de l'univers est vite reçu ■ »

1 Propos recueillis par Hanadi Mostefa pour *Hypebeast*, 12 septembre 2019. https://hypebeast.com/fr/2019/9/ateyaba-interview-hypebeast-editorial-photoshoot.

2 *Montreality*, 5 mai 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=qBBnYheMsAQ.

par Ateyaba lui-même et tourné en Égypte et au Togo. Le clip alterne des plans sur les pyramides de Gizeh et des images de cérémonies traditionnelles africaines qui s'apparentent aux rites Losso du nord du Togo, vraisemblablement à Niamtougou, ville déjà évoquée par Ateyaba et région d'origine de sa mère, des chevaux qui évoquent la fête de la Gaani, et laisse apercevoir des figures qui rappellent les Zangbétos. Les pyramides de Gizeh sont filmées avec un drone sur des plans larges, et le traveling avant laisse progressivement apercevoir Ateyaba sur la pyramide de Mykérinos. L'Égypte et le Togo sont montrés en miroir et se mélangent, les images des pyramides, du sphinx et du Nil se superposant aux images des fêtes et rituels togolais. Le morceau utilisé pour le clip fait référence au roman *L'Alchimiste* de Paulo Coehlo et, paradoxalement, le texte n'évoque pas l'Égypte mais tourne à nouveau autour de questions de spiritualité (**annexe 9**).

« L'Égypte, c'est l'Amérique arabe : il faut voir ça avant de mourir »

Ateyaba n'est pas le seul rappeur français à avoir tourné un clip en Égypte. Entre 2022 et 2024, ce sont au moins sept clips différents qui ont été tournés au Caire, dont quatre pour le rappeur Jwles, réalisés par Mani Vision, et deux pour le rappeur Lowkey, réalisés par Émile Arnaud. En plus des clips, deux rappeurs ont récemment dédié leur pochette d'album à l'Égypte : Gazo pour l'album *Kmt*[1] (2022), photographié devant les pyramides de Gizeh, et Serane pour *S.E.R.* (2024) dans le désert égyptien, tous les deux photographiés par Fabrice Fournier dit Fifou.

En 2022, c'est le rappeur Jwles qui se rend en Égypte, sur une idée de son réalisateur Mani Vision, afin d'y réaliser quatre clips publiés ensuite sur YouTube et qui forment l'Ep *Le zin errant* — les morceaux ayant été enregistrés avant le voyage en Égypte, les textes n'évoquent pas du tout des thématiques égyptiennes. D'ailleurs, Jwles n'est pas un artiste particulièrement rattaché à l'Égypte, puisque c'est seulement dans le morceau « Nubie » (2022) qu'il évoque vaguement l'Égypte en disant : « j'veux voir notre histoire, faut que j'aille en Nubie ». Ce projet, d'après Mani Vision, nait d'une opportunité : lors d'un concert de Jwles, il fait la rencontre d'un autre vidéaste qui leur propose de le rejoindre au Caire. Quelques semaines plus tard ils tournent quatre clips sur place : *Tête basse*, *Variétés*, *Emmêlé* et *Komodo*. Lorsqu'on l'interroge, Mani Vision explique avoir voulu « rentabiliser ce voyage pour y tourner

1 Kmt est la contraction de « Kemet » ; pourtant, à aucun moment dans son album, ses textes ou ses clips, Gazo n'évoque l'Égypte.

un maximum de clips », l'opportunité de filmer en Égypte étant rare, et en sachant que Jwles, artiste très prolifique, avait plusieurs morceaux pouvant être utilisés sur place. Très proche du collectif 667 avec lequel il a collaboré à de nombreuses reprises, il propose également à Osirus Jack de se joindre à eux pour y mettre en image un de ses titres, un projet qui n'a pour l'instant pas abouti. Les clips montrent la vie au Caire, le désert égyptien et, évidemment, les pyramides de Gizeh, avec des images du rappeur Jwles au pied des pyramides de Mykérinos et de Khéphren dans le clip de *Variétés*.

C'est donc le réalisateur Mani Vision qui est véritablement au cœur de ce projet, davantage que le rappeur Jwles. Pour expliquer cet attrait pour l'Égypte, il évoque notamment un souvenir d'enfance, celui d'un voyage de ses parents au Caire auquel il ne participe pas, mais qu'il revit à travers les vidéos tournées par son père sur place. C'est ici la fascination esthétique de l'Égypte qui s'exerce, dans un projet dénué de revendication identitaire, dont l'objectif était de mettre en valeur les paysages égyptiens, et d'inscrire son œuvre dans une histoire millénaire (**fig. 4**).

Suivant la même démarche, en 2023 le rappeur Lowkey et le réalisateur et photographe Émile Arnaud, se rendent au Caire dans l'objectif d'y tourner deux clips. Le premier, *Crown*, publié en janvier 2024, montre Lowkey dans les rues du Caire, mais se concentre surtout sur les sites archéologiques, notamment les pyramides de Gizeh. Le second, *New Again*, est lui entièrement filmé dans les rues du Caire. Contrairement à Jwles, on retrouve chez Lowkey cet aspect identitaire déjà évoqué, avec à nouveau une référence à Cheikh Anta Diop (« j'pars en guerre, s/o Cheikh Anta Diop, j'vois qu'ils gobent tout ce qu'on dit ») mais aussi, de manière beaucoup plus singulière, à René Guénon (« J'lis René Guénon dans ma merde / Ésotérique dans mon mal »). Le morceau est un exemple parfait des diverses références à l'Égypte qui traversent le rap français : une référence afrocentrisme, l'évocation d'une Égypte mystique et ésotérique en convoquant René Guénon, mais aussi l'attrait vis-à-vis du mystère de l'architecture égyptienne à travers l'expression « précision garantie » pour désigner la construction des pyramides, visualisée par une image de Lowkey devant les pyramides, un mètre de couturier dans les mains. Par le biais d'Aimé Césaire, Lowkey découvre Cheikh Anta Diop et René Guénon, dans ce qu'il qualifie d'une forme de « recherche et de compréhension du monde qui [l']entoure » et surtout, venant d'une famille issue de l'immigration congolaise, dans une « recherche de la culture noire ».

Interrogés sur ce projet, les artistes expliquent leurs choix artistiques. Avec l'avènement de YouTube et la démocratisation du matériel vidéo, les clips de rap se comptent par milliers, et il est difficile de se démarquer des autres : « Filmer dans Paris c'est compliqué, tout a déjà été fait, on cherche à filmer sur les toits, trouver des lieux originaux ». Tourner en Égypte, surtout









4 (a-j). Photographies prises en Égypte en 2022, par Mani Vision, lors de la réalisation des clips de Jwles.







l'Égypte
dure longtemps

266

regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique







Émile Arnaud et Lowkey

Extraits de l'entretien réalisé pour ce chapitre avec Émile Arnaud et Lowkey :

« Ce qu'on voulait, c'était essayer de ressortir une image qui est pleine de couleurs dans un clip en noir et blanc, ce qu'il nous fallait, c'était énormément de soleil. La Super8 en noir et blanc, c'est très compliqué, il faut vraiment beaucoup de lumière à cause de l'iso qui est hyper fermé. On a attendu le bon jour pour aller aux pyramides et essayer d'avoir des plans qui ont un bon rendu. On a essayé que ça ne soit pas juste Lowkey aux pyramides, il fallait qu'il vive un peu dans la ville, qu'il soit au milieu de l'effervescence du Caire, c'est pour ça qu'on a fait quelques plans dans la ville, où on voit de la vie autour de lui. On a tourné un deuxième clip, en couleur cette fois, dans la ville, on voulait différencier l'un et l'autre, quand on l'écoutait le premier ça sonnait noir et blanc, ça sonnait ancien, on savait qu'on voulait le clipper aux pyramides. Vu que c'était des pellicules, j'en avais trois, d'une minute trente chacune. C'est très restreint, on ne peut rien refaire, c'est tout en *one shot*. Il faut avoir l'idée globale du clip en tête, on avait prévu tous les plans et on ne pouvait rien refaire. Au montage, il n'y a eu aucune retouche d'image, à part des contrastes de couleurs ■ »

« J'ai regardé énormément de films à la super 8 des années 1980, il y a beaucoup d'émotions sans montage, et c'est ça qu'on voulait refaire. Comme si c'était un souvenir de voyage en Égypte. On a regardé des films de ville, sur YouTube, filmés à la super 8, des vidéos de vacances à la Super 8. Avec la Super 8, le grain est plus parlant, l'image est plus belle qu'une image digitale ou numérique. On s'inspire aussi de YouTube parce que le clip était destiné à YouTube ■ »





5 (a-h). Photographies prises au Caire en 2023 par Émile Arnaud, lors du tournage des clips de Lowkey.

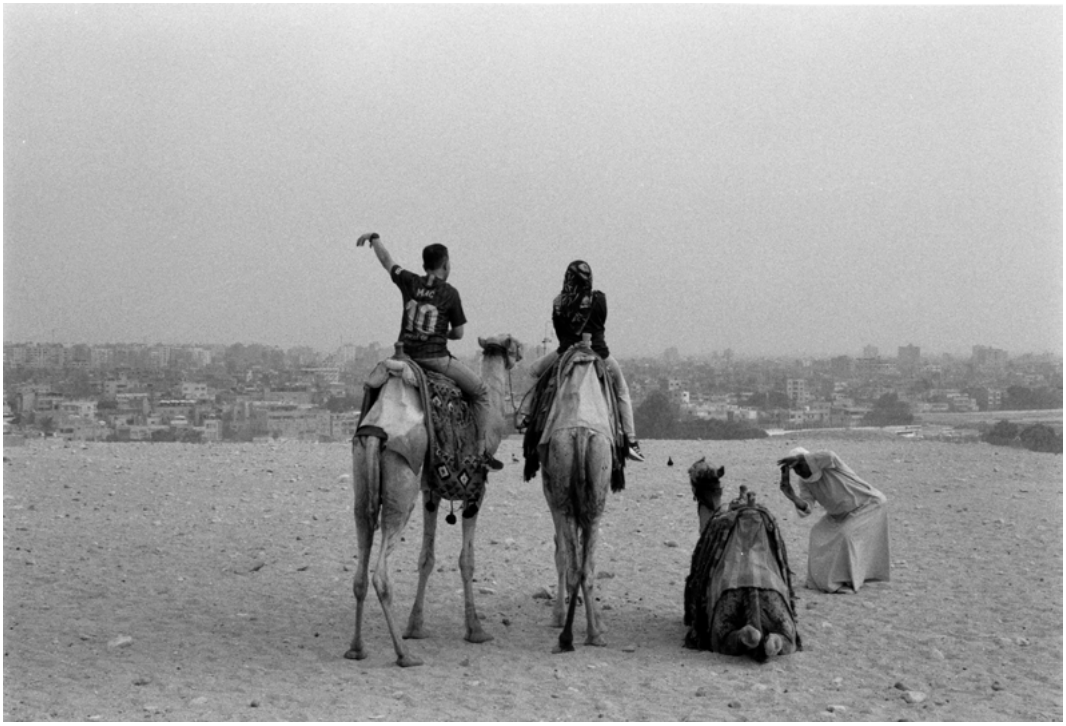


l'Égypte
dure longtemps

270

regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique





271

Rap : retour
aux pyramides



l'Égypte
dure longtemps

272

regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique





pour de très jeunes artistes, c'est tout de suite sortir de la masse, « on voulait faire ce que personne n'a fait », complète Émile Arnaud. Sur place, sans aucun contact, en indépendance totale, Émile Arnaud tourne les clips en argentique à la caméra Super 8, *Crown* en noir et blanc et *New Again* en couleur. Comme Mani Vision, il explique son attrait pour l'analogique par le souvenir du travail effectué sur les pellicules de son père (**annexe 10**).

Parmi ses influences, Émile Arnaud évoque surtout des photographes, des références classiques telles que Raymond Depardon, Henri Cartier-Bresson ou Sabine Weiss, d'autres plus spécifiques comme Simon Wheatley, connu pour son travail sur le courant de rap anglais *grime*, ou Nazir Wayman, photographe de rue américain. Une autre influence majeure, et dont l'intention rejoint celle de Mani Vision et de ses clips pour Jwles, est celle des vidéos de voyages (**annexe 11**).

Souhaitant insister sur la dimension visuelle du morceau, le duo a volontairement fait le choix de ne pas publier le morceau en ligne sur les plateformes de streaming[1], comme l'explique Lowkey, pour « pousser les gens à aller sur YouTube pour voir le clip, le clip c'est le son ». Ce qui les attire vers l'Égypte, c'est également ce qu'ils qualifient « d'écart esthétique[2] » : « lier son identité à ce que procure l'effervescence de ces lieux, faire de son personnage [Lowkey] quelque chose de bien plus complexe », confronter l'image de cette Égypte plurimillénaire aux nouveaux modes d'expression et nouvelles formes d'art. L'Égypte, comme ils l'expliquent avec leurs mots, c'est « l'Amérique arabe », quelque chose « qu'il faut voir avant de mourir », un haut-lieu de l'histoire de l'humanité qu'ils ont tenté de s'approprier à travers ces deux clips. Sur le même modèle, ils évoquent le rêve de tourner des clips sur les lieux des sept merveilles du monde, en prolongement de leur travail en Égypte (**fig. 5**).

À première vue, le parallèle entre rap français et Égypte ancienne n'apparaît pas comme une évidence. En écoutant la discographie d'Ateyaba par exemple, on relèvera plutôt des textes provocateurs, qui parlent de sexe, d'argent, de luxe. Il ne faut pas s'attendre à entendre l'Égypte lorsqu'on lance les morceaux « Majeur en l'air » ou « Venus ». C'est pourtant ce qui fait l'intérêt d'une telle étude : l'écart entre l'image que renvoie le rap, ses textes, ses clips, et l'Antiquité égyptienne qui traverse cet univers, que l'on retrouve

1 Les morceaux ont depuis été mis en ligne sur les plateformes de streaming, mais le délai de quelques mois entre leur mise en ligne et la publication des clips est singulier dans un genre où tout doit aller très vite.
2 À comprendre dans les termes d'Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception* [1972], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990).

là où on ne l'attendait pas. L'Égypte antique a été réinvestie d'une dimension identitaire forte, que s'approprient particulièrement les rappeurs noirs, et qui est parfaitement intégrée à l'imaginaire et l'univers des textes de rap. Le public rap n'est pas surpris de retrouver des mentions de « pharaon », de « pyramide » ou de « Kemet » dans ses morceaux favoris, puisqu'il sait à quoi renvoient ses références. Musique contestataire par excellence, surtout à ses débuts, le rap français, s'il s'est assagi ou dépolitisé, s'inscrit dans une critique au sens large du colonialisme et du néocolonialisme, du racisme, de la paupérisation des banlieues. Même si certains s'inquiètent de la « gentrification » du rap [1], le genre est né dans les banlieues françaises et représente avant tout une partie de la jeunesse populaire issue des différentes vagues d'immigrations ; la culture est portée par des artistes dont la mémoire est marquée par cette histoire coloniale, à la recherche de repères.

Ce réinvestissement s'inscrit parfois — voire fréquemment — en opposition avec l'historiographie et l'égyptologie, et rend tout à fait flagrante la rupture du dialogue entre, d'un côté, une partie de la jeunesse se sentant trahie et regardant avec méfiance la recherche scientifique ; et, de l'autre, des historiens et des égyptologues qui, lassés des attaques portées sur leurs études, jugent parfois avec mépris ces artistes. L'omniprésence des thèmes historiques dans les textes de rap peut être perçue, à l'inverse, comme la marque d'un intérêt fertile pour les controverses et discussions historiques, qui devrait ouvrir la porte à un renouveau historiographique et didactique ■

1 Voir les nombreux articles à ce sujet dans la presse en ligne spécialisée, dont :
— Genono, « Rap français : gare à l'embourgeoisement », *Mouv'*, 9 mars 2024 ;
— Brice Miclet, « Comment le rap a réussi sa transition démographique », *Slate*, 7 janvier 2020.



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.

« L'Égypte ancienne telle que la connaissent bien les égyptologues et les spécialistes n'est pas du tout la même que celle que perçoivent la majorité des Égyptiens contemporains à travers le cinéma, la littérature, les graffiti et même les programmes éducatifs. » Fatma Keshk [1]

Le ministère de la Culture français [2] définit comme production de « l'art contemporain », toutes les œuvres réalisées après 1945. Sans limite de support, les artistes de cette période peuvent faire usage de techniques récentes de création. Leurs œuvres témoignent de leur capacité à interroger leur époque, affichant parfois un caractère transgressif. On peut distinguer plusieurs mouvements au sein de cet ensemble : l'art figuratif, l'hyperréalisme, le *street art*, l'art féministe, l'art conceptuel, etc. Cette diversité théorique et technique rend malaisée la définition de l'art contemporain comme courant artistique. Comme le souligne la fondatrice franco-égyptienne d'*Art of Egypt* [3], Nadine Abdel Ghaffar, interviewée par Raghda Elsayed [4], il n'existe pas de critères spécifiques pour cela. Les artistes contemporains sont libres d'utiliser toutes sortes d'idées, d'échelles et de supports tant que l'œuvre d'art présente une idée, un défi, une pensée, une question ou un élément d'information. Si l'œuvre d'art provoque l'esprit et fait appel à l'œil de quelque manière que ce soit, elle remplit son objectif en tant qu'œuvre d'art.

Afin d'observer la réception artistique contemporaine de l'Égypte antique et d'ouvrir de nouvelles perspectives sur l'égyptomanie [5] moderne, il est important de se pencher sur la culture populaire égyptienne. L'égyptomanie

1 Fatma Keshk, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 57.
2 Définition de l'« Art contemporain » : ministère de la Culture, *Art contemporain*, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse https://www.culture.gouv.fr/themes/Art-contemporain#:~:text=L'une%20des%20caract%C3%A9ristiques%20de,de%20la%20dur%C3%A9e%20de%20vie.
3 Structure fondée en Égypte en 2016 reposant sur des principes de préservation culturelle et de démocratisation de l'art en mêlant art contemporain et antiquités de façon inclusive. *Art of Egypt* est une entreprise privée conçue à partir d'une plateforme innovante et avant-gardiste qui agit comme un opérateur culturel. Son objectif est la défense du développement durable de l'art, avec pour axes principaux la préservation culturelle et la démocratisation.
4 Raghda Elsayed, « A chat With Nadine Abdel Ghaffar, Founder of Art d'Égypte », *Identity*, mis en ligne le 2 avril 2019, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse https://identity-mag.com/chat-nadine-abdel-ghaffar-founder-art-degypte/.
5 Bien que le terme d'égyptomanie ne soit pas communément accepté et perçu de la même manière dans différents pays et dans différentes langues pour qualifier l'étude de la réception et de la perception de l'Égypte ancienne, nous l'utiliserons de manière conventionnelle afin que chaque lecteur sache à quoi nous nous référons.

est désormais un phénomène universalisé, et n'est plus, si tant est qu'il l'ait jamais été, l'apanage des Occidentaux. Ainsi, les artistes égyptiens se réapproprient le passé de leur pays et s'en inspirent pour proposer un récit historique alternatif au récit occidental et aborder dans leurs œuvres les notions d'identités nationale, religieuse et artistique. L'objectif de cette étude est de proposer une typologie des références antiques égyptiennes les plus récurrentes dans la société égyptienne contemporaine. L'analyse de leurs spécificités de sens et de formes permettra de dresser un tableau des perceptions qu'en ont les Égyptiennes et Égyptiens contemporains. En effet, les artistes aussi bien que le public, à travers leurs utilisations et leurs réappropriations, portent un regard nouveau sur des référents aux codes visuels bien différents de ceux que l'on peut trouver dans les productions occidentales.

L'Égypte ancienne : une source d'inspirations multiples

L'Égypte ancienne exerce une fascination profonde sur les artistes contemporains égyptiens, offrant une richesse de symboles et d'esthétiques à explorer. À travers une lentille contemporaine, ils créent des œuvres transcendant les frontières temporelles et culturelles. Cette référence à leur héritage patrimonial établit un dialogue dynamique et continu entre le passé et le présent. Puisant ainsi leur inspiration dans leur environnement direct, ils offrent une réinterprétation qui trouve un écho chez le public moderne. Leurs créations ne se contentent pas de commémorer l'histoire ancienne, mais interrogent ses rapports avec la société moderne en patinant les symboles et les motifs emblématiques de la civilisation pharaonique de nouvelles significations. Hiéroglyphes, pyramides, scarabées et motifs floraux et fauniques caractéristiques de l'art antique sont souvent réinventés dans les compositions contemporaines, offrant un langage visuel riche et évocateur. Hamed Said (1908-2006) a notamment été l'un des premiers artistes modernes égyptiens à reproduire fidèlement l'art pharaonique dans ses dessins et ses peintures. Ses compositions sobres rendent hommage dans leur précision à l'imagerie antique. Aujourd'hui, une génération nouvelle d'artistes égyptiens renouvelle, réinvente et recrée l'Égypte ancienne en en revisitant les motifs les plus évocateurs. La connaissance historique et les représentations du passé doivent cependant être remises en perspective, notamment lorsque la référence pharaonique participe d'une affirmation identitaire.

Un éveil des consciences au patrimoine égyptien

En Égypte, cet éveil des consciences au patrimoine antique dans l'art contemporain joue un rôle crucial dans la préservation, la célébration et la promotion de l'héritage culturel antique. Il s'agit d'un outil permettant la sensibilisation du public à la préservation de leur patrimoine. Les expositions d'art, les installations

publiques et d'autres initiatives artistiques offrent des opportunités uniques pour éclairer le public sur l'histoire, l'art et la culture de l'Égypte ancienne. Au pied de la septième et dernière merveille du monde antique, l'exposition internationale d'art contemporain « Forever is Now » commissionnée par *Art of Egypt* met en scène un contact direct de l'art contemporain avec le site archéologique plurimillénaire de Gizeh. Propulsant l'art contemporain « hors les murs », celui-ci quitte les musées et les galeries pour un contact direct avec le public.

L'exposition propose ainsi un art accessible, gratuitement, à toutes et tous, même à celles et ceux n'en sont pas familiers. « Forever is Now » présente les travaux d'artistes égyptiens[1] mais aussi internationaux sur un programme de plusieurs jours. Cette exposition est voulue interculturelle et vise à montrer de quelle façon l'Égypte ancienne constitue une source d'inspiration pour les artistes à travers l'histoire et le monde. Au moyen de l'art, l'objectif est d'apporter le monde en Égypte et l'Égypte au monde. Par le choix de ce cadre mondialement connu, le passé antique égyptien devient un vecteur promotionnel de l'Égypte contemporaine sur la scène artistique internationale. Médiateurs par l'image, les artistes contemporains égyptiens sensibilisent le public à l'importance de cet héritage dont ils explorent les multiples facettes par des réinterprétations créatives et l'exploration de thèmes universels qui trouvent une résonance dans les défis ou les préoccupations de la société moderne : pouvoir, spiritualité, mort, identité, héritage, renaissance, condition humaine et sociale…

Par le biais de ces résonances, les artistes abordent des questions d'ordre politique ou sociale. Par l'utilisation d'analogies et d'une forte charge symbolique tantôt explicite, tantôt implicite, voire subliminale, ils établissent des parallèles entre événements historiques et réalités actuelles, offrant ainsi une critique, une contestation ou une dénonciation de l'injustice, la corruption ou l'oppression. Toutefois, leur art sert en premier chef la valorisation d'une identité culturelle. En puisant dans un riche patrimoine antique, les artistes célèbrent la contribution de l'Égypte ancienne à la civilisation mondiale et mettent ainsi en lumière son importance continue dans la formation de leur identité nationale.

L'Égypte moderne : de la Nahda au pharaonisme

Le terme de *Nahda* est souvent traduit en français par « éveil », « essor », ou encore « renaissance ». Désignant une période d'effervescence et un mouvement de modernisation allant de la fin du XVIIIe siècle jusqu'aux années 1950, il touche les sphères culturelle, sociale, politique, religieuse et littéraire du monde arabe dans un contexte de diffusion économique et politique

1 Comme les artistes égyptiens Moataz Nasr et Sherin Guirguis par exemple.

occidentale[1]. Liée, entre autres, à la décomposition politique de l'Empire ottoman et à l'indépendance de l'Égypte délivrée de la colonisation anglaise, la période est à la modernisation de la société arabe dans sa globalité par une succession de réformes. Cette « renaissance » englobe divers mouvements d'émancipation de la pensée et de la langue mais aussi de revendication de la liberté, d'émergence de l'idée de nation et de réinvention identitaire du monde arabe. Bien que l'artiste égyptien Mahmoud Mouktar[2] déclarait « Il n'y avait du temps de mon enfance, ni sculpture, ni sculpteurs dans mon pays, depuis plus de dix-sept cents ans. Et des images comme celles que l'on voyait réapparaître, parmi les ruines et le sable, à la limite du désert, étaient considérées comme des idoles maudites et maléfiques, au large desquelles il valait mieux passer », l'Égypte antique devient pour lui une source d'inspiration. Elle occupe rapidement une importance toute singulière dans ses œuvres, qu'elle nourrit d'une expérience intime ainsi que d'une dimension patriotique et politique pour leur prêter un souffle particulier[3]. Cette forte composante identitaire catalyse le caractère polysémique de certaines œuvres, comme la figure du sphinx de la célèbre *Nahdat Misr* (*Le Réveil de l'Égypte*), réalisée par Mouktar en pleine révolution égyptienne de 1919 pour évoquer la force de la culture millénaire, ou encore celle de la femme égyptienne de l'œuvre *Arous-el-Nil* (*La Fiancée du Nil*).

1 Pour en savoir plus sur la notion de *Nahda* : Peter Hill, *Utopia and Civilisation in the Arab Nahda*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020 ; Peter Hill, « Retour sur l'espace intellectuel de la Nahḍa (XVIIIe-XXe siècles) », *Les carnets de l'Ifpo*, mis en ligne le 20 mai 2014, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse http://ifpo.hypotheses.org/5961 ; Catherine Cornet, *À la recherche d'une renaissance Arabe : artistes, mécènes et pouvoir en Égypte et au Moyen-Orient (2001-2013)*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alessandro Ferrara et Olivier Roy, Paris : EHESS/Università degli studi di Roma « Tor Vergata », 2016. Pour en savoir plus sur le faisceau de corrélations entre le développement de l'art moderne, la constitution de l'État-nation indépendant et la lutte pour l'émancipation des femmes en Égypte, voir les travaux de Nadine Attalah, *Les femmes, l'art et la nation : les engagements des artistes plasticiennes d'Égypte au mitan du XXe siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Mercedes Volait, Paris, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2022.

2 Concernant l'orthographe de Mouktar, le choix a été fait de suivre l'avertissement indiqué au début de l'ouvrage dirigé par Mario Choueiry en 2020, *Mahmoud Mouktar (1891-1934) : Entre pharaonisme et Art déco*, p. 11 : « La majorité des articles sur Mouktar publiés aujourd'hui en français ou en anglais optent pour l'orthographe incluant un « h » dans son nom : Moukhtar, Mokhtar ou Mukhtar. Dans cet ouvrage, la décision a été prise de choisir la graphie sans « h », car c'est ainsi que l'artiste signait ses œuvres et c'est ainsi que ses premiers biographes ont transcrit son nom arabe en français ». Tous mes sincères remerciements à Samira Eldahma, étudiante en égyptologie à l'École du Louvre, d'avoir porté cet ouvrage à ma connaissance.

3 Mario Choueiry, *Mahmoud Mouktar (1891-1934) : Entre pharaonisme et Art déco*, Casablanca, Centre culturel du livre, 2020, p. 14.

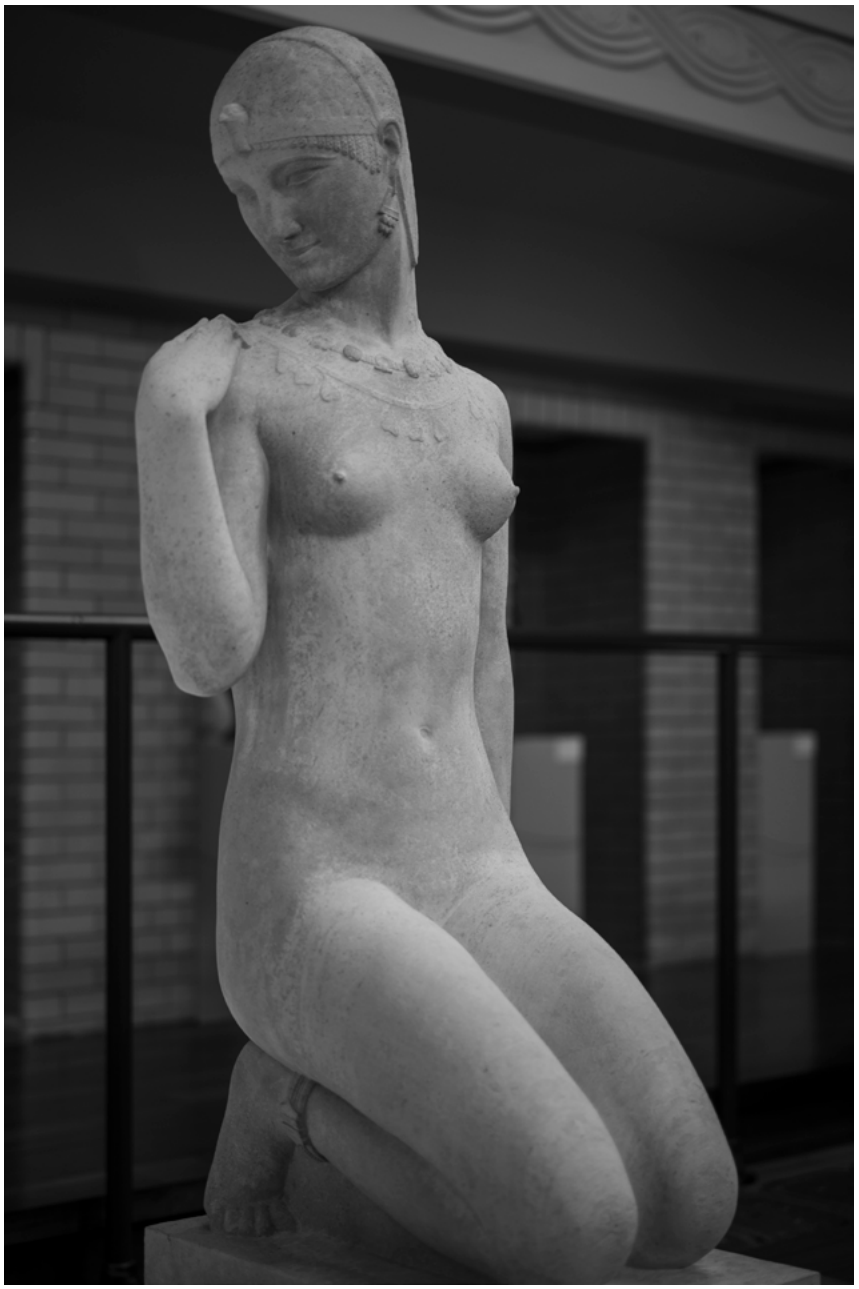
Conservée par le musée national d'art moderne Centre Pompidou à Paris et déposée depuis avril 2018 à La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent à Roubaix [1], *La Fiancée du Nil* [2] (**fig. 1 a**) représente un personnage féminin agenouillé, la main droite sur l'épaule et la tête tournée vers 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, VIe 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.



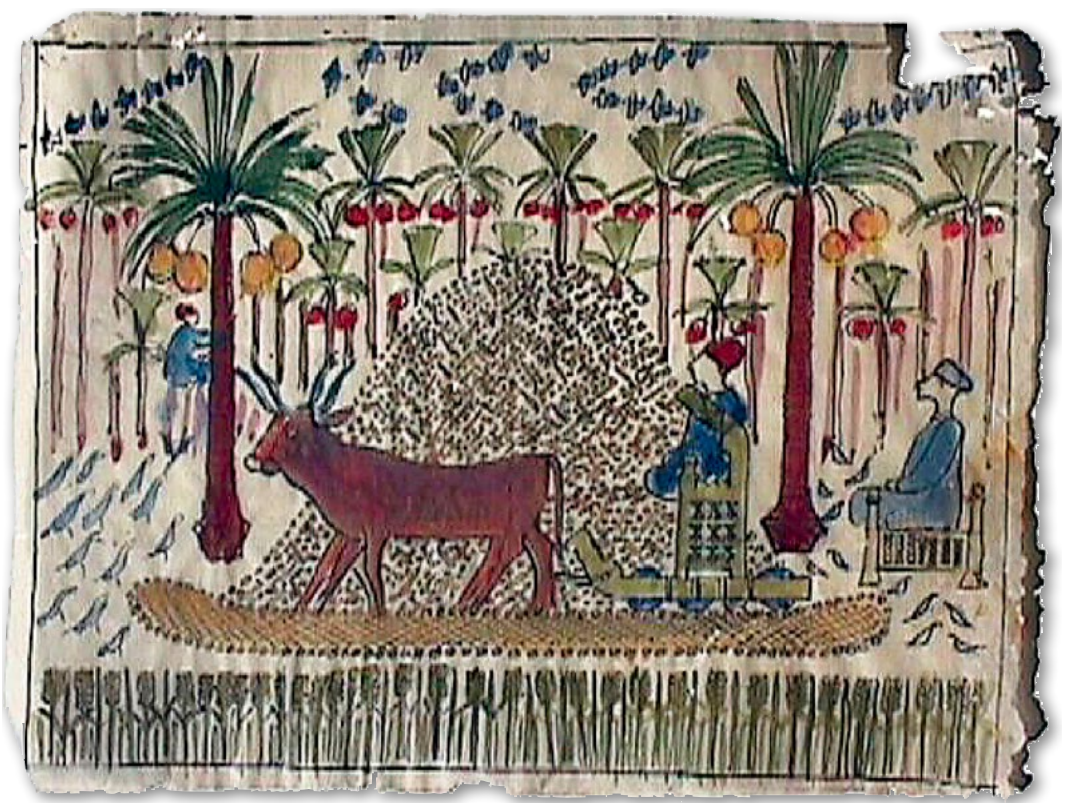




1 a-c. Mahmoud Mouktar, *Arous-el-Nil* (*La Fiancée du Nil*), vers 1929.



2. Susan Hefuna, *Khayamya*, exposition au Grand Egyptian Museum au Caire.



3. Ramses Wissa Wassef, esquisse pour la réalisation d'un vitrail pour un bâtiment public au Caire (1958-1960, œuvre détruite dans un incendie lors de la révolution de 2011).

Les artistes peuvent évoquer cet héritage de l'Égypte ancienne sans pour autant en réutiliser strictement l'iconographie ou les motifs mais en choisissant plutôt de mettre en valeur certaines techniques artisanales. L'artiste égypto-allemande Susan Hefuna (née en 1962) s'attache ainsi à créer un pont entre ses racines égyptiennes et allemandes, utilisant une imagerie urbaine et les traditions de ces deux cultures au travers de différents *media* artistiques, notamment le travail du textile. Pour lancer sa programmation culturelle contemporaine, le *Grand Egyptian Museum* (Gem) au Caire a organisé du 19 mars au 15 juin 2023 l'exposition « Traces of Egypt », invitant Susan Hefuna. L'artiste a alors collaboré avec des artisans locaux pour créer une série de vingt-huit costumes en coton égyptien qui rendent hommage à la tradition du *khayamiya* qui remonte à plusieurs siècles.

Popularisé à partir de la dynastie des Fatimides (X^e^-XIIe siècles), cet artisanat de l'art du *khayamiya* remonterait toutefois à l'époque des pharaons. Œuvres agrémentées d'arabesques, de scènes de la vie quotidienne et pour certaines de motifs pharaoniques, elles sont avant tout ornementales. Ces costumes de Susan Hefuna (**fig. 2**), à la fois fonctionnels et esthétiques, représentent l'inséparabilité de l'art et de la vie dans l'Égypte ancienne et contemporaine, rappelant le riche patrimoine artistique et artisanal du pays ainsi que l'importance de le préserver pour les générations futures [1]. Par ces passerelles entre artisanat traditionnel et art contemporain, l'artiste rend la culture accessible à toutes et tous, en écho aux statues colossales antiques exposées à côté dans l'escalier d'entrée du musée. Le *Grand Egyptian Museum* est destiné à présenter la plus grande collection d'antiquités égyptiennes au monde ; il a proposé, à travers cette exposition organisée dans son nouvel écrin architectural, d'embrasser le présent et le passé par ce dialogue entre les œuvres.

Se plaçant dans la continuité de cette tradition séculaire du tissage en Égypte, le *Ramses Wissa Wassef Art Center* revalorise cet art populaire traditionnel. Fondé en 1952 par Ramses Wissa Wassef (1911-1974), ce centre d'art a pour objectif de permettre aux populations locales, dans un premier temps de jeunes villageois formés à la confection de tapis représentant des scènes

1 À propos de son travail, Susan Hefuna déclare : « Through the use of the Khayamiya tradition, I aim to bring attention to the living heritages of Egypt, and the importance of connecting them to contemporary art », citation tirée de l'article Grand Egyptian Museum, « Susan Hefuna : *Traces of Egypt* », *e-flux*, mis en ligne le 11 avril 2023, consulté le 20 mars 2024 à l'adresse https://www.e-flux.com/announcements/526225/susan-hefunatraces-of-egypt/.

inspirées de la réalité rurale égyptienne[1], de pratiquer un art ancestral tout en le réinventant en encourageant leur propre créativité. Réalisées aussi bien par des hommes que par des femmes, ces œuvres offrent des visuels emplis de spontanéité, de fantaisie, de couleurs, de formes et de sujets poétiques mais aussi et surtout de la « patte » artistique propre à chacun de ces artistes. Bénéficiant d'une large reconnaissance nationale et internationale et appréciées des collectionneurs et des musées du monde entier, les productions textiles de ce centre d'art sont mises à l'honneur dans de nombreuses publications et expositions internationales[2].

Sous le commissariat du conservateur et égyptologue Christian Loeben[3], l'exposition « Starker Stoff für bunte Bilder — Textile Schätze aus Ägypten » ayant eu lieu au *Museum August Kestner* de Hanovre du 29 février au 11 août 2024 a mis notamment en regard les productions textiles modernes et la richesse des collections antiques du musée August Kestner. Cette sélection variée de fragments textiles de l'Antiquité (avec des pièces ptolémaïques et coptes) à l'Égypte moderne (avec quelques pièces issues des ateliers du *Ramses Wissa Wassef Art Center*) offre pour la première fois un aperçu de 5 000 ans d'histoire artisanale et artistique du textile en Égypte.

Dans ces tapisseries, l'observation de la nature et la retranscription de la faune et de la flore locales rappellent les peintures murales des tombes thébaines comme celles de Menna (XVIIIe dynastie, TT 69), de Nakht (XVIIIe dynastie, TT 52) ou de Qenamon (XVIIIe dynastie, TT 93) pour n'en citer que quelques-unes. Les plantes aquatiques et nilotiques, les scènes de chasse aux canards et de pêche, les jardins, palmiers et dattiers ainsi que les scènes agricoles constituent la majeure partie du répertoire iconographique choisi. Certaines œuvres semblent très étonnamment mettre en pratique, de manière volontaire ou non, le principe formel de représentation caractéristiques de l'art égyptien qu'est « l'aspective » (**fig. 3**).

1 Leïla El-Wakil, « Ramsès Wissa Wassef, pour l'amour des ancêtres », *Qantara*, n° 87, 2013, p. 46-49.
2 Forman Werner, Forman Bedrich, *Ramsès Wissa Wassef, Fleurs du désert : tapisseries d'enfants égyptiens*, Prague, Artia, 1961 ; *Ramsès Wissa Wassef, Tapisseries de la jeune Égypte*, avec photographies de Werner Forman, Paris, Gründ, 1972 ; Cérès Wissa Wassef, *Egyptian Tapestries from the Workshop of Ramses Wissa Wassef: An Experiment in Creativity*, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1975 ; E. A. de Stefano, *Threads of life: a journey in creativity: Ramses Wissa Wassef Art Centre*, Le Caire, Al-Ahram press, 1991 ; Suzanne Wissa Wassef, Yoanna Wissa Wassef, Hillary Weir, « Egyptian Landscapes », Londres, 2006.
3 Tous mes remerciements chaleureux à Christian Loeben, égyptologue et conservateur au *Museum August Kestner* de Hanovre, pour son aide spontanée.

Ce système de représentation davantage virtuel que réel permet de magnifier le sujet représenté[1]. Ces tapisseries traduisent ici une vision du monde oscillant entre perspective et aspective, conférant de fait une certaine intemporalité au(x) style(s) des ateliers du *Ramses Wissa Wassef Art Center*.

L'Égypte ancienne au service de la réaffirmation identitaire et du militantisme politique

L'Égypte moderne a souvent été confrontée à des défis identitaires, en particulier à l'époque de la colonisation et de la mondialisation contemporaine. Dans ce contexte, l'égyptomanie peut être perçue comme une réappropriation consciente et fière de l'héritage ancien de l'Égypte afin de renforcer et de réaffirmer son identité nationale et culturelle. Cette réinvention et cette réappropriation de l'Égypte par les Égyptiens s'adapte à différents récits au moyen de multiples processus (notamment de subversion) générés par de multiples visions du pays. L'observation et l'étude des œuvres des artistes égyptiennes et égyptiens Hamed Said (1908-2006), Ibrahim Abd Elmalak (1944-2011), Wael Shawky (né en 1971), Hossam Dirar (né en 1978), Karim Abd Elmalak (né en 1980), Ibrahim Khatab (né en 1984), Sara Sallam (née en 1991) et bien d'autres encore permettent d'interroger, notamment, notre rapport au temps, l'iconicité des motifs et le renouvellement du phénomène égyptomaniaque par la rémanence de l'Égypte ancienne dans l'art contemporain égyptien.

Hossam Dirar, né au Caire en 1978, est un artiste égyptien connu pour ses peintures vibrantes et expressives. À la suite de ses voyages entre l'Égypte et l'Europe, il a commencé à explorer les questions d'identité culturelle, de rôles genrés et à discuter d'idées socio-économiques et politiques. Il s'est plongé dans l'histoire de l'Égypte ancienne en s'y identifiant et se l'appropriant. En développant son style, il a commencé à créer des œuvres d'art davantage impressionnistes et expressionnistes. Le rendu est semblable à un chaos organisé de coups de pinceau énergiques et spontanés, mais tout aussi minutieux et contrôlés. Au moyen d'une palette de fleurs colorées sur fond de nuances de gris, les peintures montrent des éclats de couleurs sur un fond tamisé, tels des éclats d'espoir. Ses œuvres captivent par leur énergie

1 Cf. pages 22-23. L'aspective se définit par une multiplicité de plans en les additionnant et en les appliquant sur une seule image afin de représenter la définition de l'objet, son essence même et non son aspect visible. Contrairement à la perspective, l'aspective vise à représenter un objet ou un être dans ce qu'il est, indépendamment du regard du spectateur, de son placement dans l'espace et dans le temps afin d'en saisir ses différentes composantes dans son intégralité. Cf. entre autres, Dominique Farout, « Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché », *Pallas*, n° 92, 2013, 57-70.

dynamique et leur exploration des profondeurs de l'âme humaine, tout en puisant dans l'iconographie de l'Égypte ancienne pour enrichir leur signification. Hossam Dirar essaie de rendre la profondeur des images mémorables dans une vision moderne et unique.

Élevant Néfertiti, Toutânkhamon et Cléopâtre au rang d'égéries, il les décline dans des compositions offrant à l'œil du regardeur moderne une perception nouvelle de ces figures antiques. *Nefertiti* (2018), *Eternal Legend* (2020), *Nefertiti the Icon* (2021), *Key of Life* (2021), *With The Key Of Life* (2022), *The Golden King* (2022), *Tut At Sunrise* (2022), *Cleopatra With Roses* (2022), *Cleopatra Timeless* (2022) témoignent de cette utilisation de couleurs franches, de graphies anciennes ou d'assemblage de formes et de motifs, qui donnent un aperçu de la sémiologie et de l'identité égyptiennes.

La dualité de la pratique de Hossam Dirar, à la fois ancrée dans le passé et le présent, nourrit en effet sa critique de la société égyptienne contemporaine. Dirar tente de remettre en question le statut de la femme moderne en mettant en scène le visage de Néfertiti affublée de tenues, d'accessoires nouveaux et dans des postures contemporaines. Comme le souligne l'égyptologue égyptienne Fatma Keshk, « Néfertiti est aussi devenue une référence pour la communauté activiste égyptienne qui a employé le buste de la fameuse reine pour représenter leur collègue emprisonnée, Mahinou el-Massri [1], comme symbole de sa force et, en même temps, pour sa ressemblance [2] physique. [3] » La vision de Dirar est celle d'un jugement.

À travers sa série de tableaux consacrée à Néfertiti — dont l'un a notamment été exposé respectivement au Mucem à Marseille et à la fondation Calouste-Gulbenkian à Lisbonne lors de l'exposition itinérante « Pharaons Superstars » de 2022 à 2023 [4] (**fig. 4**) —, Hossam Dirar dépeint Néfertiti comme une souveraine paisible, belle et émancipée. Il souhaite encourager l'Égyptienne d'aujourd'hui à retrouver ne serait-ce qu'une fraction de la « gloire »

1 Avocate et militante égyptienne des droits humains, Mahinou el-Massri a été emprisonnée à plusieurs reprises en 2008, 2013, 2015 et 2019 en organisant des manifestations pacifiques, en défendant les prisonniers politiques et en militant. Figure de proue de la révolution égyptienne de 2011, elle a reçu le XIXe prix international des Droits de l'Homme « Ludovic-Trarieux » en 2014.

2 Cette ressemblance physique tient du fait qu'elle ait perdu son œil droit dans un accident d'automobile alors qu'elle était encore enfant, favorisant ainsi l'analogie avec le visage du buste de Néfertiti n'ayant pas d'œil gauche.

3 Fatma Keshk, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 59 ; p. 61, fig. 6.

4 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. 215, fig. 127.

(dignité et fierté) passée que revêt l'ancienne reine. Par ses œuvres et sa palette fleurie, il aspire à la glorification de la femme égyptienne et cherche à les encourager à sortir de l'ombre.

Le street art : un art accessible à toutes et tous

Cet engagement artistique de l'Égypte avec son passé antique passe également par son intégration à la culture contemporaine populaire et sa présence plurielle dans le quotidien comme dans la ville, notamment au moyen du *street art*. Le *street*-artiste militant et engagé Alaa Awad (1984-) est notamment connu pour ses œuvres murales au style néo-pharaonique dans les rues de Louxor et du Caire. Toutefois, son art n'est pas tourné seulement vers le passé, mais regarde vers le présent et l'avenir, affrontant l'actualité politique et sociétale égyptienne. Pour Awad, chaque détail compte et le symbolisme a toute son importance.

Installé à Gournah sur la rive ouest de Louxor, la proximité de son atelier avec le patrimoine antique foisonnant de part et d'autre de la montagne thébaine lui a permis de puiser son inspiration directement dans les temples et les tombes millénaires. La richesse de sa palette aux couleurs chatoyantes et contrastées, tout comme les lignes de ses personnages, à la fois galbées et anguleuses, lui permettent de magnifier, de sublimer et de ranimer ce passé. Awad restitue avec sa propre sensibilité des thèmes à consonance funéraire comme ceux des peintures murales des tombes antiques.

Réveillant la curiosité du public, Awad s'efforce spontanément, en observant ses œuvres, de retrouver les sources d'inspirations archéologiques, menant une traque, un repérage, un inventaire minutieux de tous les cas où se manifeste l'Égypte ancienne et, en creux, l'égyptomanie. Cela permet d'évaluer la part de créativité de l'artiste dans l'utilisation de ces « emprunts » à l'Égypte et d'analyser la façon dont ces productions artistiques antiques sont perçues par les Égyptiens contemporains. La scène des pleureuses (**fig. 5**) au registre inférieur de la représentation du cortège funéraire sur le mur sud de la première salle de la tombe de Ramosé (Tt 55), vizir sous les règnes Amenhotep III puis d'Amenhotep IV-Akhénaton, est ainsi rendue par Alaa Awad dans un chatoiement de couleurs franches et puissantes.

Lors de la révolution de 2011, Alaa Awad s'était exprimé sur la place Tahrir par une œuvre murale (**fig. 6**) qui rendait hommage aux femmes, à leur courage et à leur engagement. Selon Awad, les femmes de la partie supérieure de la fresque représentent les muses recevant les âmes ascendantes des martyrs. Les fleurs noires sont des lotus et sont le signe d'une grande tristesse. Enfin, la figure en forme de panthère est un symbole de colère concernant les 74 victimes qui ont trouvé la mort le 1er février 2012 à Port Saïd lors de heurts meurtriers

l'Égypte
dure longtemps
290
regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique



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-Naaehat* (*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.

C'est de cette manière que ses réalisations sont devenues l'art de la révolte, avec leurs motifs représentant des combattants, des portraits de martyrs, mais aussi des allégories poétiques de l'espoir. Amma Abou Bakr s'exprimait d'ailleurs ainsi : « Pour moi, la rue Mohamed Mahmoud est le cimetière de Tahrir et c'est pourquoi j'ai fait exprès de représenter des thèmes funéraires de l'Égypte ancienne pour commémorer les martyrs de la révolution[1]. » Toutefois, engagé sur les questions sociales et tenant un discours d'ordre politique facilement compréhensible de toutes et de tous, un artiste ne saurait être automatiquement qualifié de politique. L'art est une expérience intime qui mérite d'accorder à l'artiste la possibilité d'expliquer ses œuvres, ses intentions et ses messages pour découvrir toute la profondeur de son travail. La politique n'est jamais la matière de l'artiste ; en revanche, le discours qui sous-tend l'œuvre peut être politique.

Par sa force d'évocation, le *street art* peut donc facilement devenir un outil politique, en accord ou non avec les artistes. Ces derniers peuvent être érigés au rang de symbole ou de porte-parole par un peuple, mais encore faire l'objet d'une soudaine surmédiatisation — notamment numérique via les réseaux sociaux[2] — dans un contexte événementiel. Signées par les artistes de leur pseudonyme ou de leur nom d'état civil[3], les œuvres *street art* restent un *medium* artistique éphémère d'expression avant d'être un outil de revendication.

Grâce à une carte en ligne interactive et collaborative, la plateforme internet *Street Art Cities*[4] permet depuis 2016 à des « chasseurs » de référencer des œuvres de *street art* qu'ils localisent, photographient et enregistrent sur le site internet ou l'application plus récemment créée. Ce projet a pris en quelques années une telle ampleur que plusieurs dizaines de villes y voient leur patrimoine *street art* référencé grâce à la forte croissance du nombre de « chasseurs », artistes et utilisateurs qui ont rejoint la plateforme.

1 Fatma Keshk, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 59.
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 Est-ce à considérer comme un dédoublement identitaire ? Voir Enrique Klaus, « Graffiti, espace du politique et hétérotopie révolutionnaire au Caire (2011-2013) », *Insaniyat / إنسانيات*, n° 85-86, 2019, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/insaniyat/21392.
4 https://streetartcities.com/about, consulté le 24 mars 2024.

Une des œuvres du *street*-artiste Ahmed Nofal né en 1996 — également connu sous son nom d'artiste « Nofal O[1] » — y est référencée[2] rue King Faisal à Gizeh[3] (fig. 7). Sur cette artère de transit très fréquentée, il a réalisé une œuvre de très grande dimension autofinancée et co-sponsorisée par Duco — *Empowering Urban Appeal*. Artiste de rue prolifique célèbre pour ses portraits de personnages égyptiens antiques originaux et colorés, il représente ici une figure royale égyptienne monumentale mélangée à des éléments de la vie urbaine contemporaine comme l'emblématique Combi, couramment observé comme moyen de transport. Minibus urbain compact aux multiples vies, le Combi est visible à chaque coin de rue en Égypte. Lancé par le constructeur automobile allemand Volkswagen en 1950, l'assemblage à partir de lots de pièces détachées s'est notamment fait en Égypte de 1974 à 1976. Nofal O fait ainsi part de cette agitation urbaine incessante côtoyant l'héritage culturel millénaire environnant. Cet artiste ne cherche pas à copier ou à imiter le style et la facture d'artefacts égyptiens antiques mais bien, en percevant l'étonnante modernité, à s'approprier les principes formels par le procédé de construction de l'image pour en faire son propre langage artistique, actualisé dans un mode de représentation contemporain. Il propose ainsi une réadaptation personnelle de l'évocation de l'Égypte ancienne dans un style qui lui est propre.

Artistes égyptiens émergents et reconnaissance internationale

Ces artistes émergents à la renommée internationale croissante contribuent à la diffusion de cette égyptomanie égyptienne polysémique. Du 1er au 23 septembre 2018, au haras national de Lamballe en Bretagne, Alaa Awad a exposé des peintures sur la thématique du cheval et du *tahtib* (fig. 8), lutte pratiquée en Égypte et certainement le plus vieil art martial, aujourd'hui inscrit au patrimoine culturel mondial de l'Unesco[4]. Le *tahtib* moderne pourrait résulter

1 Pseudonyme instagram : nofal.one, consulté le 23 mars 2024 à l'adresse https://www.instagram.com/nofal.one/.
2 https://streetartcities.com/cities/cairo/markers/18476, consulté le 23 mars 2024.
3 King Faisal St, Kafr Tohormos, Qesm Boulaq Ad Dakrour, gouvernorat de Gizeh, Égypte ; Pour la localisation exacte de l'œuvre, voir : https://map.what3words.com/graphic.saunas.relations, consulté le 24 mars 2024.
4 Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Onzième session, Addis-Abeba, Éthiopie, 28 novembre-2 décembre 2016, Décisions, p. 34-36, paru le 22 décembre 2016 et téléchargeable à l'adresse suivante : ich.unesco.org/en/11com, consulté le 31 mars 2024. Pour en savoir plus : Séverine Gabry-Thienpont, « Le jeu du bâton, des pharaons à l'Unesco : patrimoine, identification et construction mémorielle dans le Ṣa'īd égyptien », *Transposition*, n° 8, 2019, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 31 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/transposition/3133,.



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.

l'icône devient un signe universellement et facilement reconnaissable par les similitudes qu'elle entretient avec son objet référentiel[1]. Parangon de la royauté égyptienne et de la civilisation pharaonique, le masque est élevé au rang d'icône universelle[2] et ainsi placé arbitrairement et inconsciemment dans l'imaginaire collectif comme référent culturel, symbole visuel, stéréotype, et allégorie — somme toute restrictive — de l'Égypte, aussi bien antique que moderne. Quel que soit le degré de stylisation, de simplification et d'abstraction des nombreuses et diverses représentations de Mohamed Salah en Toutânkhamon proliférant sur internet et les réseaux sociaux, il s'agit davantage d'associer le footballeur, fierté nationale, à un symbole représentant à la fois « l'Égypte », le « pharaon » et la glorification ou déification d'une personnalité publique à rayonnement international, plus que d'une identification à la figure individuelle de Toutânkhamon.

Cet aperçu de la polysémie de l'art contemporain égyptien nous permet d'entrevoir toute l'hétérogénéité des productions par leurs formats, styles, techniques et intentions. Artistes contemporains égyptiens hommes ou femmes, résidant en Égypte ou à l'étranger, exposant sur le sol national ou à l'international, dans des musées, galeries ou en plein air, les créateurs s'inspirent inlassablement de l'Égypte ancienne, espérant transcender les époques et les frontières culturelles. À travers leurs interprétations novatrices et leurs réflexions profondes, ces artistes contribuent à préserver l'héritage culturel égyptien tout en justifiant la pertinence de ce travail auprès des générations actuelles et futures. L'étude et l'analyse des productions artistiques contemporaines égyptiennes imposent toutefois de s'éloigner d'une simple observation de la *maniera* artistique et de comparaisons purement formelles, stylistiques et esthétiques. L'étude de la réception et de la perception de l'Égypte ancienne par la société égyptienne contemporaine requiert une approche iconologique et iconographique permettant d'établir une histoire et une compréhension de l'utilisation des motifs, des styles et des formes selon une approche sémiologique. L'imagerie visuelle à la fois présente et passée véhiculée dans les productions artistiques révèle le potentiel des différents référents

du musée royal de Mariemont, Morlanwelz, septembre 2022, p. 160-166.

1 Notion d'iconicité du masque de Toutânkhamon développée dans Valentin Boyer, « "Tut-mania" through the iconography of Egyptomaniac ex libris », *in* Rogério Sousa, Gabriele Pieke, Tine Bagh (dir.), *Tutankhamun and Carter: assessing the impact of a major archaeological find*, Oxbow Books, 2024, p. 138-142.

2 Explicitation du passage du statut d'œuvre d'art canon à celui d'icône *in* Jean-Marcel Humbert, « Néfertiti et Toutânkhamon. Deux icônes du XXe siècle », *in* Valentin Boyer, Arnaud Quertinmont (dir.), *Égypte et ex-libris : entre fantasme, archéologie et imaginaire*, collection Témoins d'Histoire, n° 9, Bruxelles, éditions Safran, 2022, p. 57-59.

visuels et l'iconicité des motifs, qui peuvent alors être analysés comme valeur et norme communicationnelle. Cette sémiologie du langage visuel permet ainsi de rendre compte des messages sous-entendus et complexes du rendu visuel. Comme le soulignait Marie Carani, ancienne professeure d'histoire de l'art au Département des sciences historiques de l'université Laval dans *Histoire de l'art et sémiotique visuelle*, publié en 1991 : « L'histoire de l'art sémiotisée impose donc nécessairement en fin de compte un réalignement du rôle et du statut de l'historien d'art. Son travail traditionnel, qui au mieux, on le rappellera, en était un de recherche iconologique au sens de Panofsky, se transforme inexorablement, surtout en art contemporain, en une investigation des invariants et des référents du langage visuel [1] ■ »

1 Marie Carani, « Histoire de l'art et sémiotique visuelle », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991, p. 141-145, mis en ligne le 19 avril 2011, consulté le 22 mars 2024 à l'adresse https://doi.org/10.7202/1002133ar.

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 ■

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.

Comme très souvent avec les fausses informations archéologiques, celle-ci a une assez longue histoire. Sur un groupe Facebook intitulé « Histoire égyptienne », on peut toujours lire ce texte posté le 11 novembre 2019, et où le comique involontaire dû à la mauvaise traduction de benben[1] se mêle à une incompréhension du terme « pyramidion » et à des spéculations sur l'« énergie » des pierres, fréquemment répétées de nos jours dans la mouvance des *New Agers*[2] : « Bramidion ou pierre du "Ben Ben"... Soleil de conscience C'est la première apparition du matériau ou du matériau dans sa forme initiale. On sait que la pierre à café Ben Coffee était utilisée par les anciens Égyptiens sous forme de pyramide ou de conique. La pyramide de la pyramide du café est donc le principal foyer d'énergie qui a commencé à être les premières formes de la matière au début de la création. Ce sont aussi les portes de la conscience qui relient les dimensions de l'univers. La présence des grains de café était donc nécessaire dans les rituels d'ouverture de la bouche, car il s'agissait du processus de transmission de l'âme d'un monde à un autre [...] Et les pierres de cristal (y compris le granit) ont la capacité de quantifier la polarisation de l'énergie et de les rediffuser après avoir été doublées et modifiées de manière à faciliter l'absorption de matériaux vivants[3]. »

Ce thème a donné lieu à des mèmes, ces images accompagnées ou non d'une légende et diffusées sur les réseaux sociaux d'un simple clic de souris. Leur création est désormais facilitée grâce la démocratisation du dessin par intelligence artificielle. L'un de ces mèmes illustre une variante des textes précédents accompagnant l'image d'une pyramide noire disposée dans un paysage désertique et dont les pierres sont couvertes de hiéroglyphes incohérents (**fig. 1**).

Il est possible de faire l'archéologie de cette légende moderne. Dans le tabloïd *Weekly World News* du 4 février 1997, diffusé dans les supermarchés américains de l'époque, un certain Mike Foster signa un article brodant sur l'idée selon laquelle la vie aurait été introduite sur terre par des météorites martiennes[4]. Dans ce texte, qui fut repris

1 *Le terme égyptien Benben*, scindé en « Ben Ben » a été traduit par un mixte de « café Ben » et de « Ben coffee », sous l'influence des célèbres marques de café *Ben* et *Uncle Ben*. Cf. la racine sémitique BNN, d'où notamment *buna* « café » en amharique, tigré et tigrina (voir David Cohen, *Dictionnaire des racines sémitiques ou attestées dans les langues sémitiques, comprenant un fichier comparatif de Jean Cantineau,* Paris/La Haye, Mouton, 1976, p. 72).
2 Sur l'histoire de cette mouvance, voir Jean-Loïc Le Quellec, « New Age, conversions et autres bricolages », *Critica Masonica*, n° 10, 2017, p. 91-107.
3 https://urlr.me/SNjKk, consulté le 5 août 2024.
4 Mike Foster, « Meteors from Mars brought human life to Earth », *Weekly World News*, n° 18, 1997, p. 31.

La pyramide de Benben intrigue les scientifiques depuis de nombreuses années. La pyramide est faite de pierre noire, mais ce n'est pas une pierre ordinaire, car ses composants sont introuvables sur le sol. La magnétite ne se trouve spécifiquement que dans les météorites spatiales. Ici l'autre mystère surgit car c'est une pierre très dure, il est donc difficile de mouler et de graver cette matière. Bien que cette pierre ne soit pas difficile à briser, comment a-t-elle été taillée avec une telle précision aux angles et aux déviations ? Comment a-t-il été raffiné avec une précision si unique ? Comme ces inscriptions étaient très précises sur les côtés de la pyramide, les scientifiques ont trouvé impossible de graver ces inscriptions avec un outil ancien ou nouveau, sauf en utilisant la technologie de découpe laser. En plus de son caractère unique, la météorite noire possède une composition distinctive qui émet de l'énergie positive. L'énergie imprègne son environnement, provoquant un sentiment de confort psychologique parmi ceux qui l'entourent et affectant l'énergie humaine. La pyramide de Benben nous laisse encore perplexe par ses phénomènes inexpliqués.



1. Mème généré par intelligence artificielle et largement diffusé sur Facebook en juillet 2024.

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 Sedfesttor 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.

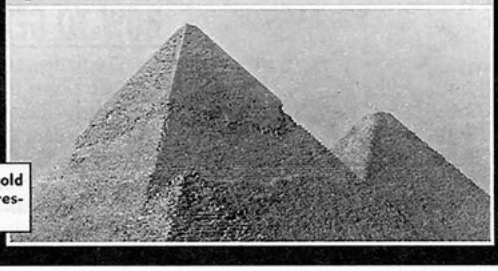
The whereabouts of the Benben are unknown — but experts believe it must have been of supreme importance to the Egyptians, because replicas of it serve as capstones of all the pyramids.

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.

L'origine du terme a souvent été rapportée à la racine *wbn* (« se lever, poindre, paraître, briller » en parlant d'un astre) dotée d'une riche constellation sémantique et qui permet de jouer sur les mots pour comparer le soleil s'élevant au-dessus du benben à l'oiseau *bnw*, usuellement traduit par « phénix [1] ». Il pourrait également s'agir d'une duplication de la racine sémitique *bn* connotant la sexualité, particulièrement l'érection et l'éjaculation (en égyptien *bnnw.t* désigne la virilité), et le terme renverrait alors à la masturbation créatrice du démiurge à l'origine de la colline primordiale appelée *bnnt*. Selon l'hypothèse retenue, soit le dieu solaire produit la colline primordiale, ou émerge sous cette forme, soit il descend sur elle après son émergence [2]. Quoi qu'il en soit de l'étymologie réelle, l'enclos du benben *(ḥwt-bnbn)* à Héliopolis a été compris comme étant la « maison du phénix » (*ḥwt-bnw*) [3], et l'on peut lire cette invocation dans les textes des pyramides : « Atum-Chepre, tu es devenu haut comme la colline, tu t'es élevé (*wbn*) comme un benben dans la maison du phénix à Héliopolis » (Pyr. 1652) [4]. Le féminin de benben *bnbn.t* désigne la terminaison pointue des obélisques et des pyramides [5], appelée par les égyptologues « pyramidion », terme savant créé au XVIIIe siècle [6]. Quant au féminin de *bnw*, à savoir *bnw.t*, il désigne une pierre de construction très dure, dont on aimerait bien connaître la nature géologique [7], et il est intéressant de constater que les pyramidions sont souvent figurés en noir [8], par exemple dans le cas dans la tombe d'Amenmose à Dira'Abu'n-Naga [9] (**fig. 3**).

1 Adolf Erman, & Hermann Grapow, *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache,* Berlin/Leipzig, Akademie-Verlag/J.C. Hinrichs Verlag, 1971, vol. I, p. 292-295, 458 ; Pierre Lacau, « Les verbes [ouben] "poindre" et [pesedj], "culminer" », n° 60, *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale,* 1971, p. 1-9.
2 John Baines, « Bnbn : Mythological and Linguistic Notes », *Orientalia*, n° 39, 1970, p. 389-404.
3 Eberhard Otto, « Benben », *Lexikon der Ägyptologie*, Otto Harrassowitz, 1975.
4 James P. Allen, & Peter Der Manuelian, *The ancient Egyptian pyramid texts,* Atlanta, Society of Biblical Literature, 2005, p. 269, n° 359.
5 Adolf Erman, & Hermann Grapow, *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache,* Berlin/Leipzig, Akademie-Verlag/J.C. Hinrichs Verlag, 1971, vol. I, p. 459.
6 Thomas Shaw, « Travels, or Observations Relating to Several Parts of Barbary and the Levant, & c. C'est-à-dire : Voyages en divers Lieux de la Barbarie & du Levant ; avec des Observations », *Bibliothèque britannique*, n° 2, 1739, p. 386-420, p. 401.
7 Adolf Erman, & Hermann Grapow, *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache,* Berlin/Leipzig, Akademie-Verlag/J.C. Hinrichs Verlag, 1971, vol. I, p. 458.
8 Nina M. Davies, « Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis », *The Journal of Egyptian Archaeology*, n° 24, 1938, p. 25-40, p. 26.
9 George Foucart, *Tombes thébaines Nécropole de Dirâ Abû'N-Naga. Le tombeau d'Amonmos. Avec la collaboration de Mlle Marcelle Baud et de M. Étienne Drioton,* Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1935 : pl. IX.



3. Chapelle mortuaire représentée dans la tombe d'Amenmose, avec un pyramidion peint en noir (d'après Foucard 1935, pl. IX).

La fausse nouvelle propagée par *Le Progrès égyptien* à propos d'une prétendue « pyramide de Benben » mélange faits réels et interpolation d'éléments incompris concernant essentiellement 1. la matière de l'objet ; 2. les techniques utilisées pour le façonner ; 3. la notion de « pyramide noire » ; 4. l'emploi de matériaux « extraterrestres » en Égypte ancienne ; 5. les propriétés prêtées aux pierres — autant de thèmes faisant écho à divers chapitres du présent ouvrage.

1. Il y a eu confusion entre « pyramide (funéraire) » et « pyramidion » : même si le second est lui aussi de forme pyramidale, ce n'est pas la même chose. La photographie illustrant l'article du *Progrès égyptien* est celle du pyramidion trouvé en 1900 par « le réis Khalifah », parmi des débris au pied de la pyramide d'Amenemhet III à Dahshur, ainsi que nous l'apprend Gaston Maspero[1]. Actuellement conservé au musée du Caire, il est en granodiorite. Granite et granodiorite sont des roches ignées intrusives classées comme granitiques, mais la seconde contient plus de feldspath plagioclase. Elle est donc de couleur plus sombre d'où son autre nom de « granite noir », mais la détermination précise des roches granitoïdes ne peut se faire qu'au microscope. Il est probable que ce pyramidion ne fut jamais mis en place au sommet de la pyramide,

1 Gaston Maspéro, « Sur le pyramidion d'Amenemhaït III à Dahchour », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, n° 3, 1902, p. 206-209.

et qu'il ait été conservé dans le temple [1]. Le basalte et le granite noir étaient souvent utilisés en Égypte antique, notamment pour fabriquer des pavages et des sarcophages, mais aussi d'autres pyramidions, comme celui de la pyramide de Khendjer [2]. Une inscription de l'Ancien Empire (Urk I, 106/14-17) mentionne qu'Uni se rendit à la carrière de *Jbh3t* en Nubie pour en extraire un pyramidion (*bnbn.t*) constitué du même matériau que le sarcophage du roi, c'est-à-dire de granite noir [3]. La tradition de surmonter les pyramides avec une pierre terminale de ce type est attestée depuis la cinquième dynastie [4].

2. Contrairement à ce qu'affirment souvent les archéologues romantiques [5], on connaît parfaitement les procédés utilisés par les anciens artisans pour confectionner ces objets en pierre dure et pour y graver un décor ; des expérimentateurs actuels les ont reproduits sans aucune difficulté en utilisant les moyens de l'époque, et il n'est donc nul besoin d'un laser pour les réaliser [6] ! Les techniques d'extraction des roches dures comme le granite et le basalte sont également très bien connues, notamment grâce aux recherches archéologiques conduites dans les nombreuses carrières antiques retrouvées [7].

3. La confusion entre pyramide et pyramidion (ou « pierre de benben ») a été renforcée du fait que le premier est taillé dans une pierre dure noire, et que, de la pyramide d'Amenemhet III, n'existe plus aujourd'hui que son noyau de briques de couleur sombre, qui lui a valu le surnom de *al-haram al-aswad* (الهرم الأسود) « la pyramide noire »).

1 Marl L. Lehner, *The Complete Pyramids,* London, Thames & Hudson, 2001, p. 34, 180.
2 *Idem,* p. 186.
3 Peter Jánosi, « Das Pyramidion der Pyramide G III-a. Bermerkungen zu den Pyramidenspitzen des Alten Reiches », *Intellectual Heritage of Egypt. Studies presented to Lászlo Kákosy by friends and colleagues on the occasion of his 60th birthday*, Elte, 1992, p. 305.
4 Miroslav Verner, *Abusir III. The Pyramid Complex of Khentkaus. With contributions by Paule Posener-Kriéger and Peter Jánosi,* Praha, Czech Institute of Egyptology, 2001, p. 145.
5 C'est-à-dire ceux qui « romantisent » l'archéologie, pour reprendre l'expression de Novalis (voir Jean-Loïc Le Quellec, « Une archéologie non rationnelle. L'archéologie romantique », *Un XXIe siècle irrationnel ?*, Éditions du Cnrs, 2018 ; *Idem*, *Des Martiens au Sahara. Deux siècles de Fake news archéologiques,* Bordeaux, éditions du Détour, 2023, p. 25-26).
6 Cf. Les expérimentations de Denys A. Stocks, *Experiments in Egyptian archaeology. Stoneworking technology in Ancient Egypt,* London/New York, Routledge, 2003.
7 Voir en premier lieu Rosemarie Klemm, & Dietrich Klemm, *Stein und Steinbrüche im alten Ägypten,* Berlin/New York, Springer, 1993 : 320-324, Barbara Aston, James Harrell, & Ian Shaw, « Stone », *Ancient Egyptian materials and technology*, University Press, 2000.

4. Plusieurs objets en fer météoritique sont bien attestés en Égypte ancienne, le plus célèbre étant le poignard de Toutânkhamon conservé au musée du Caire, dont l'analyse a montré qu'il était fait d'octaédrite, type le plus répandu de météorite ferreuse [1]. Cependant, la garde en or de cette arme — réalisée avec une technique dont on n'a pas trouvé la trace en Égypte avant la période ptolémaïque — suggère une origine étrangère, probablement du Mitanni en Anatolie, ce que semble confirmer une lettre amarnienne indiquant que roi Tušratta offrit à Amenhotep III, grand-père de Toutânkhamon [2], une dague en *ḫa-bal-ki-nu* (« fer ») avec une garde en or [3]. Le plus ancien exemple actuellement connu d'utilisation de fer météoritique en Égypte est une perle provenant du cimetière de Gerzeh (à environ soixante-dix kilomètres au sud du Caire), travaillée à froid et datée d'environ 3300 AEC [4]. Ce n'est que deux millénaires plus tard, à la fin de la XVIIIe dynastie, que le terme *biȝ.n.pt* « fer du ciel » commença d'être utilisé pour désigner tous les types de fer, sens qui s'est conservé dans le copte ⲃⲉⲛⲓⲏⲉ, mais sans connotation céleste [5]. Pour autant, la supposition selon laquelle le benben d'Héliopolis aurait été taillé dans une pierre d'origine météoritique [6] demeure invérifiable, puisque cet objet a disparu dès l'Antiquité. Et tous les pyramidions actuellement connus sont taillés dans des roches terrestres bien connues (granite, granolite, calcaire).

1 Les analyses ont été conduites par Takafumi Matsui, Ryota Moriwaki, Eissa Zidan *et al,* « The manufacture and origin of the Tutankhamen meteoritic iron dagger », *Meteoritics & Planet Science,* 2022, p. 747-758.
2 Voir Christian Bayer, & Laboury Dimitri, « Les protagonistes du drame », *Toutankhamon. À la découverte du pharaon oublié*, Presses universitaires de Liège, 2019, p. 122.
3 Texte édité et traduit par Anson F. Rainey, *The El-Amarna Correspondence. A New Édition of the Cuneiform Letters from the Site of El-Amarna based on Collations of all Extant Tablets. Vol. 1. Collated, Transcribed and Translated by Anson F. Rainey Z"L. Edited by William M. Schniedewind,* Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 173/7.
4 Perles découvertes par Gerald Avery Wainwright, « Iron in Egypt », *The Journal of Egyptian Arcaheology*, n° 18, 1932, p. 3-15. Voir les analyses de Diane Johnson, Joyce Tyldesley, Tristan Lowe *et al,* « Analysis of a prehistoric Egyptian iron bead with implications for the use and perception of meteorite iron in ancient Egypt. », *Meteoritics & Planet Science*, n° 48, 2013, p. 997-1006.
5 Gerald Avery Wainwright, « Iron in Egypt », n° 18, *The Journal of Egyptian Arcaheology,* 1932, p. 3-15. : 15 ; Judith Kingston Bjorkman, « Meteors and meteorites in the ancient near east », *Meteoritics & Planetary Science*, n° 8, 1973, p. 91-132, p. 114.
6 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. L'utilisation magique des pierres et la lithothérapie, documentée depuis l'Antiquité comme en témoignent notamment les œuvres de Théophraste, Dioscoride, Galien et Pline l'Ancien, se sont répandues en Occident avec les lapidaires médiévaux[1] avant de connaître un énorme regain de popularité à partir des années 1970. Les conceptions actuellement diffusées autour de la lithothérapie, particulièrement chez les *New Agers*, veulent que certaines vertus et forces « énergétiques » émanent des pierres et des minéraux en étant susceptibles d'agir sur les « énergies » du corps humain. Dans ce domaine, les météorites sont très prisées, et Internet regorge de sites qui en proposent à la vente avec des argumentaires stéréotypés : « La météorite ouvre les deux chakras supérieurs, elle permet un élargissement de son champ de conscience [...] La Météorite ferrique renforce le système immunitaire [...] Son origine extraterrestre permet aux adeptes de la méditation de recentrer les énergies et de se rapprocher de la naissance de l'univers », etc.

S'ajoutent à cela les vertus bénéfiques prêtées aux « pierres noires », ainsi que l'indiquent de nombreux exemples, allant de la « pierre noire » ou *snake stone* — dont le succès ne se dément pas auprès des voyageurs désireux de se protéger des morsures de serpent[2] — à la « pierre noire » de la Kaaba et à la bératide, « sorte de pierre noire à laquelle on attribuait autrefois la propriété de faire connaître la pensée d'autrui[3] », en passant par les modernes marchands du temple qui se réfèrent aux Aztèques, aux Mayas et aux anciens Égyptiens pour affirmer que « Les pierres noires sont un type de pierre précieuse utilisée depuis des siècles pour leurs propriétés curatives et protectrices ».

Pour les *New Agers*, tailler les pierres en forme de pyramide confère à ces objets une plus grande puissance qu'ils attribuent aux « ondes de forme » ainsi générées, et un site marchand spécialisé dans la vente de petites pyramides en shungite, minéraloïde de couleur noire, affirme par exemple que ce type d'objet agirait comme « un catalyseur de l'énergie cosmotellurique ».

1 Pour aborder la très riche bibliographie traitant des lapidaires médiévaux, voir John M. Riddle, « Lithotherapy in the Middle Ages : Lapidaries Considered as Medical Texts », *Pharmacy in History*, n° 12, 1970, p. 39-50.
2 Sur cet objet, son origine, son usage et son commerce, voir Jean-Loïc Le Quellec, « Quand le feu était d'os : la pierre noire et l'éléphant », *Bulletin de la Société de Mythologie Française*, n° 252, 2013, p. 57-78.
3 Voir Adolphe de Chesnel, *Dictionnaire des superstitions, erreurs, préjugés et traditions populaires,* Paris, J.-P. Migne, 1845, p. 114.

Par conséquent, ce marchand donne à ses clients la recommandation suivante : « Évitez d'utiliser une pyramide pour un soin énergétique (à distance ou non) si vous n'avez pas de solides connaissances sur l'utilisation des pyramides [1] ». Ces dernières années, certains charlatans ont mêlé à ces notions les spéculations du psychanalyste Wilhelm Reich sur l'énergie qu'il appelait « orgone [2] », d'où l'invention des « orgonites », petites pyramides en résine mêlée de minéraux et vendues avec la réputation d'être dotées d'innombrables vertus, dont celle d'« harmoniser les énergies du corps [3] ». Une fabricante de tels objets déclare à leur propos : « Je m'inspire de certaines traditions sacrées et notamment celles d'Ancienne Égypte qui m'ont toujours passionnée, pour transmettre à mes clientes et clients, pendant des soins ou des formations, cette merveilleuse énergie qui réveille les cœurs et les âmes [4] ».

Dans l'imaginaire contemporain, la pyramide en pierre météoritique noire cumule donc les vertus prêtées aux pyramides et aux pierres précieuses ou semi-précieuses d'une part, et d'autre part les qualités magiques attribuées aux cristaux, aux météorites et aux pierres noires en particulier, de sorte que le « noir matriciel des origines » est toujours actif de nos jours, tout comme l'idée ancienne que le noir éloigne le noir [5]. De plus, qualifier le fer météoritique d'« extraterrestre » ouvre les portes du rêve en direction de technologies bien plus avancées que les nôtres, très souvent prêtées tant aux extraterrestres qu'à diverses civilisations antiques réelles ou imaginaires, des habitants du « continent perdu de Mu » aux Aztèques en passant bien sûr par l'Égypte — qui aurait tiré son savoir d'un peuple disparu : les Atlantes [6].

1 https://kurma.ch/geometrie-sacree/pyramide-pierre/, consulté le 10 août 2024.
2 Voir notamment Wilhelm Reich, « The Discovery of the Orgone. Experimental Investigation of Biologial Energy », *International Journal of Sex-Economy and Orgone-Research*, n° 1, 1942, p. 108-130, Id, *The orgone energy accumulator. Its scientific and medical use,* Rangeley, The Orgone Intitute press, Publishing House of The Wilhelm Reich Foundation, 1951, et la revue *Orgonomic Functionalism, A Journal Devoted to the Work of Wilhelm Reich*.
3 Anne-Claire Baroin, « L'orgonite : la petite pyramide aux supers pouvoirs », *Beaune Infos*, n° 1er décembre, 2023, https://urlr.me/KNSyY.
4 https://osoleildisis.fr/pyramides-energetiques/524-pyramide-energetique-jeshua.html, consulté le 10 août 2024.
5 Voir Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur,* Paris, éditions du Seuil, 2008, p. 27, 217.
6 Par exemple William Fix, *Edgar Cayce, la Grande Pyramide et l'Atlantide. Traduit et adapté de l'américain par Dorothée Koechlin de Bizemont,* Monaco, Éditions du Rocher, 2000. Sur l'élaboration du mythe de l'Atlantide par Platon et ses motivations, voir Bernard Sergent, *L'Atlantide et la mythologie grecque,* Paris, L'Harmattan, 2006.

Parmi ces techniques supposément perdues figure celle consistant à manipuler de mystérieuses « énergies » dont les « Anciens » se seraient rendus maîtres [1], leur permettant d'accomplir des prouesses que nous ne saurions égaler avec nos lasers, bien trop primitifs pour cela. Approximations, confusions et inventions alimentent d'innombrables spéculations autour d'un savoir inégalé, et caché ou perdu, que les anciens Égyptiens auraient tenu d'initiateurs extraterrestres. Ces rêveries sur l'Égypte ancienne prolongent la tradition occidentale associant celle-ci à une sagesse immémoriale et secrète [2].

Malgré l'actuelle facilité d'accès aux connaissances, notamment par le biais des bibliothèques virtuelles qui abondent sur Internet, cette Égypte fantasmée continue de séduire d'innombrables archéologues romantiques et fait le bonheur des charlatans, tout en gagnant l'adhésion d'une large partie du public. Les mythes contemporains qui s'en inspirent sont sans cesse réactivés, par exemple lorsqu'une agence de voyages propose à ses clients d'aller s'approcher des pyramidions conservés au musée du Caire, car, selon la publicité en ligne, ces éléments architecturaux « transmettent une énergie électromagnétique positive dans leur environnement, ce qui permet à toute personne qui s'en approche de se sentir psychologiquement à l'aise [3] ».

Ainsi, l'Égypte ancienne continue-t-elle d'être à la source de mythes qui évoluent, s'enrichissent, se métamorphosent, meurent et, tel le *benw*, renaissent toujours ■

1 Sur la diffusion de ces thèses, voir Stéphane François, Laurent Lescop, et Jean-Loïc Le Quellec, « Ancient Aliens, des "documentaires" entre extraterrestres et conspirationnisme », *Critica Masonica*, n° 10, 2017, p. 69-89.
2 Sur cette tradition, et sur l'assimilation des pyramides égyptiennes à de gigantesques cristaux, voir « Le pays du symbole », par Gabrielle Charrak, dans ce volume, p. 101 sq. Sur les lectures hermétiques de l'art égyptien, voir aussi Jean-Loïc Le Quellec, *Nos Ancêtres les Pharaons,* Paris, éditions du Détour, 2024.
3 https://egyptmagictours.com/bin-bins-pyramid-the-black-magnetic-pyramid/, consulté le 10 août 2024.

bibliographies

Réception intellectuelle de l'Égypte en Occident

Jan **Assmann**, *L'Égypte ancienne : entre mémoire et science,* trad. de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Hazan, 2009 ;
— *Religio Duplex : Comment les Lumières ont réinventé la religion des Égyptiens*, Paris, Aubier, 2013 ;
— *Ma'at, Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten*, Munich, C. H. Beck, 1990 ;
— *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992 ;
Emma **Brunner-Traut**, « Die Aspektive. Nachwort zu Heinrich Schäfer », *Von ägyptischer Kunst,* 4e éd., Wiesbaden, 1963.
Sabine **Haupt**, Cathie **Spieser**, Michel **Viegnes** (éd.), *« Ton rêve est une Égypte… ». « Dein Traum ist ein Ägypten ». Ägyptomanie in Kunst und Literatur. L'égyptomanie dans la littérature et les arts*, actes du colloque international organisé à l'université de Fribourg, les 5, 6 et 7 mars 2020, p. 217-234.
Erik **Hornung**, *Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland,* Munich, C. H. Beck, 1999.
Jean-Marcel **Humbert**, *L'égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, Acr, 1989.
Chris **Naunton**, *Egyptologists' Notebooks*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 2020.
Erwin **Panofsky**, *Tomb sculpture; four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York, H.N. Abrams, 1964.
Miguel John **Versluys**, (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style and Agency*, Studien aus dem Warbug-Haus, vol. 21, Berlin, De Gruyter, 2020.
Florence **Quentin** (éd.), *Le Livre des Égyptes*, Paris, Robert Laffont, 2015.

Hybridations, intertextualité et intericonicité

Gabrielle Charrak et Dominique Farout 29 sq.

Christophe **Barbotin** « Aspective et perspective dans la pensée égyptienne de l'histoire » *Pallas*, vol. 105, 2017, p. 27-39.
Christophe **Barbotin**, Évelyne **Faivre**, Dominique **Farout** et Jean-Marc **Luce**, « La lecture de l'art antique : Égypte, Grèce, Mésopotamie », *Égypte, Afrique & Orient*, vol. 55, septembre-octobre-novembre 2009, p. 3-22.
Pascal **Charvet**, Jean-Marie Kowalski (dir.), *Le Quartette d'Alexandrie, Hérodote, Diodore, Strabon, Chérémon*, Paris, Robert Laffont, 2021.
Michel **Espagne**, « Transferts culturels, comparatisme et sciences de l'Antiquité », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 40, n° 1, 2014. p. 247-256.

Dominique **Farout**, « Images de dialogues, dialogues d'images », *Égypte, Afrique & Orient*, vol. 112, 2024, p. 29-42 ;
— « Sens dessus dessous ou comment montrer ce qui est caché », *Pallas*, vol. 92, 2013, p. 57-70.
Christian **Froidefond**, *Le Mirage égyptien dans la littérature grecque, d'Homère à Aristote*, Publications universitaires des Lettres et Sciences humaines d'Aix-en-Provence, 1971.
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.
Dimitri **Laboury**, « Fonction et signification de l'image égyptienne », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 6e série, vol. 9, 1998 ;
— « Une relecture de la tombe de Nakht », *in* Roland Tefnin (éd.), *La peinture égyptienne, un monde de signes à préserver. Actes du Colloques international de Bruxelles, avril 1994*, Bruxelles, Fondation égyptologique Reine-Élisabeth, 1997.
Jean-Loïc **Le Quellec**, *Nos ancêtres les pharaons. Cinq siècles d'illusion sur l'Égypte ancienne*, Bordeaux, éditions du Détour, 2024 ;
— *La caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*, Paris, éditions La Découverte, 2022.
Jean-Marc **Luce** (dir.), *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au XVIIe s.*, actes du colloque organisé à l'université de Toulouse Jean-Jaurès du 24 au 26 novembre 2021, Presses universitaires de Rennes.
Arnaud **Quertinmont**, « De monstrueux assemblages. Représenter le divin en Égypte ancienne », in *Monstres sacrés*, Pierre Cattelain, Marie Gillard, Eugène Warmenbol (éd.), Treignes, Éditions du Cedarc, 2022.
Youri **Volokhine**, « La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne », *Cahiers de la Société d'Égyptologie*, n° 6, Genève, 2000.

La matière à l'épreuve de la fascination Éléa Le Gloan 61 sq.

Bénédicte **Garnier**, *Rêve d'Égypte*, musée Rodin, In Fine éditions d'art, 2022.
Alfred **Gell**, *Art and Agency: an Anthropological Theory,* Clarendon Press, 1998.
Jean-Marcel **Humbert**, *Égyptomania : l'Égypte dans l'art occidental*, 1730-1930, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 44.
Pomian **Krzystof**, *Relics, Collections, and Memory*, Acta Poloniae Historica, 2019, vol. 119, p. 7-26.

Judy **Rudoe**, *Cartier*, 1900-1939, Somogy éditions d'art, 1997.
Céline **Talon**, Stéphane **Fetler**, « Une polychromie égyptisante du XIXe siècle sur des cercueils égyptiens antiques : étude de cas et problématiques de restauration », *CeROArt*, n° 2, 2008. URL : http://journals.openedition.org/ceroart/575 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ceroart.575.
Miguel John **Versluys**, (dir.), *Beyond Egyptomania: Objects, Style and Agency*, Studien aus dem Warbug-Haus, vol. 21, Berlin, De Gruyter, 2020.
Sally **Woodcock**, « Body colour: the misuse of mummy », *The Conservator*, n° 20, 1996, p. 87-94.

« Le pays du symbole » Gabrielle Charrak 101 sq.

Peter **Eschweiler**, *Hegels Ägypten: Die Sphinx und der Geist in der Geschichte*, Leyde, Brill, 2022.
Mildred **Galland-Szymkowiak**, « La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie », *Revue Germanique allemande*, vol. 14, 2011, p. 91-112.
Michael **Hofmann**, « Deutschsprachige Ägypten-Diskurse von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne », *in* Sabine Haupt, Cathie Spieser, Michel Viegnes (éd.), « *Ton rêve est une Égypte...* ». « *Dein Traum ist ein Ägypten* ». *Ägyptomanie in Kunst und Literatur. L'égyptomanie dans la littérature et les arts*, actes du colloque international organisé à l'université de Fribourg, les 5, 6 et 7 mars 2020, p. 217-234.
Jacques d'**Hondt** (dir.), *Hegel secret. Recherches sur les sources cachées de la pensée de Hegel,* 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1985.
Otto **Pöggeler**, « Hegels Verhältnis zur Archäologie », *Hegel-Studien*, vol. 14, 1979, p. 147-182.
Helmut **Schneider**, « Hegel und die ägyptischen Götter », *Hegel-Studien*, vol. 16, 1981, p. 56-68.
Allen **Speight**, « The Sphinx and the Veil of Isis. Enigmas of Interpretation in Hegel's Determinate Religion and Its Relation to Hegel's History of Art », *The Owl of Minerva*, vol. 52, The Hegel Society of America, 2021, p. 11-26.
Jon **Stewart**, « Hegel's Analysis of Egyptian Art and Architecture as a Form of Philosophical Anthropology », *The Owl of Minerva*, vol. 50, The Hegel Society of America, 2019, p. 69-90 ; — « Hegel and the Egyptian Religion », *Hegel-Studien*, vol. 48, Felix Meiner, 2014, p. 125-153.

Jean-Louis **Vieillard-Baron**, « La “vérité de l’art” dans l’esthétique de Hegel et son influence sur la philosophie de l’art d’André Malraux », *in* Anneamarie Gethman-Siefert *et al.*, *Die geschichtliche Bestimmung der Kunst und die Bestimmung der Künste, Wilhelm Fink Verlag, Neuzeit & Gegenwart,* 2005, p. 283-296.

Miklós **Vető**, « Le cristal et la pyramide : l’art symbolique selon Hegel », *in* Véronique **Fabbri**, Jean-Louis **Vieillard** (éd.), *L’esthétique de Hegel,* Paris, L’Harmattan, 1997, p. 145-161.

L’Égypte antique sur le divan Léna Kowalska 123 sq.

Karl **Abraham**, *Amenhotep IV : contribution psychanalytique à l’étude de sa personnalité et du culte monothéiste d’Aton* (1912), in *Œuvres complètes* (1912), vol. 1, trad. Ilse Barande, Paris, Payot, 1965, p. 267-292.

Jan **Assmann**, « Monothéisme et mémoire : Le Moïse de Freud et la tradition biblique. », trad. François Hartog et Jacques Revel, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 5, octobre 1999, p. 1 011-1 026, https://doi.org/10.3406/ahess.1999.279797, consulté le 29 mai 2022, éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, Paris.

James Henry **Breasted**, *Histoire de l’Égypte depuis le temps les plus reculés jusqu’à la conquête persane*, trad. René Dussaud, Bruxelles et Paris, Vromant & Co, 1926.

Nicolas **Brémaud**, « Akhénaton : pharaon rêveur et passionné. », *L’Information psychiatrique*, vol. 86, n° 7, 1er septembre 2010, p. 627-633, https://doi.org/10.1684/ipe.2010.0664, consulté le 24 mars 2024.

Sigmund **Freud**, *L’Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2014 ;
— *Œuvres complètes. 1894-1899*, vol. 3, trad. Janine Altounian et André Bourguignon, Paris, Presses universitaires de France, 2005 ;
— *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1913), trad. Samuel Jankelevitch, Paris, Payot, 1996 ;
— *Un Souvenir d’enfance de Léonard de Vinci* (1902), trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1977 ;
— *La Première théorie des névroses* (1894), trad. Janine Altounian et André Bourguignon, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

Stéphane **Gumpper**, « Transfiguration par l’exile ? » *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 47, 30 mai 2020, p. 19-42, https://doi.org/10.4000/cps.3531.

Thierry **Hentsch**, *Le Temps aboli : L'Occident et ses grands récits*, OpenÉdition Books, Montréal, presses de l'université de Montréal, 2005, p. 321-339, https://books.openedition.org/pum/17890, consulté le 24 mars 2024.

Nicholas **Reeves**, *Akhenaton et son dieu : Pharaon et faux prophète* (2001), trad. Bernard Gandelot, Paris, Autrement, 2004.

Carl E. **Schorske**, « Vers les fouilles égyptiennes, Freud explorateur des cultures occidentales. », trad. Marie Clément, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, vol. 95, n° 1, 1992, p. 2-12, https://doi.org/10.3406/arss.1992.3031, consulté le 16 juin 2021.

Bernard W. **Sigg**, « Freud re-nommé. » *Mots*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 77-91, https://doi.org/10.3406/mots.1987.1353, consulté le 18 février 2022.

Premières interprétations pharaoniques
Agnès Zins et Léa Legouix

166 sq.

Mickaël **Bouffard**, Victoria **Fernández Masaguer**, Jérôme **de La Gorce** (dir.), *En scène ! Dessins de costumes de la collection Edmond de Rothschild*, catalogue d'exposition au musée du Louvre, du 27 octobre 2021 au 31 janvier 2022, Paris, Liénart-Louvre éditions, 2021.

Jean-Luc **Chappaz**, « Petites notes sur *Aïda* ou l'égyptologie enchantée », *Bulletin du cercle lyonnais d'égyptologie Victor Loret*, n° 5, 1991, p. 4-24.

Michel **Dewachter**, *L'Égypte et l'opéra : un imaginaire et ses interprètes de Jean-Baptiste Lully à Philip Glass, 1677-1983*, Lectoure, éditions du Capucin, 2004.

Romain **Feist**, « Du Nil à la scène : l'Égypte ancienne dans l'opéra et le ballet, du XVIIe au XXe siècle », mis en ligne le 12 avril 2022, consulté le 27 juillet 2024 à l'adresse https://gallica.bnf.fr/blog/12042022/du-nil-la-scene-legypte-ancienne-dans-lopera-et-le-ballet-du-xviie-au-xxe-siecle?mode=desktop.

Jean-Marcel **Humbert**, Michael **Pantazzi**, Christiane **Ziegler**, *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental*, catalogue de l'exposition au musée du Louvre du 20 janvier 18 avril 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1994.

Jean-Marcel **Humbert**, « Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra *Aïda* », *Revue de Musicologie*, 62/2, 1976, p. 229-255.

Pierre **Larcher**. « L'Orient des musiciens », documents réunis sur le site de la BnF-Bibliothèques d'Orient, consulté le 27 juillet 2024, à l'adresse https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/lorient-des-musiciens.
Philippe **Noisette**, *Couturiers de la danse, de Chanel à Versace*, catalogue d'exposition au Centre national du costume et de la scène, du 30 novembre 2019 au 1er novembre 2020, Milan, Silvana Editoriale, 2019.
Fabio **Perilli**, « Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La "Réforme" du dix-huitième siècle », *in* Marco **Modenesi** (dir.), *Scrivere di tessuti, abiti, accessori*, Ledizioni, Milan, 2015, p. 321-332.
Anne **Verdier**, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits "à la romaine" dans *Le Véritable Saint Genest* », *Littératures classiques*, 63/2, 2007, p. 197-206.
Hélène **Virenque**, « Amnéris, princesse d'une Égypte enchantée », *L'Antiquité à la BnF*, mis en ligne le 1er février 2022, consulté le 27 juillet 2024 à l'adresse https://doi.org/10.58079/b8qk.
Nicole **Wild**, *Décors et costumes du XIXe siècle*, tome II, T*héâtres et décorateurs : collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1993.

Les Égyptiens furent-ils des Germains comme les autres ?

Johann Chapoutot

195 sq.

Claus **Bredenbrock**, Jascha **Hannover**, *Die Bücher, die Hitler nicht verbrannte* (*Les livres qu'Hitler n'a pas brûlés*), film documentaire, Arte, Creative Europe Media, Film- und Medienstiftung NRW, 2023.
Johann **Chapoutot**, *La révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2017 ;
— *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2012.
Jean-Paul **Demoule**, « *Mein Kampf* et les Indo-Européens », *Revue d'histoire de la Shoah*, 208, 2018, p. 111-130.
Bénédicte **Savoy**, « Le buste de Néfertiti », *À qui appartient la beauté ?*, avec la collaboration de Jeanne **Pham-Tran**, Paris, La Découverte, 2024, p. 30-52.
Robert **Solé**, « Néfertiti en Allemagne », *La grande aventure de l'égyptologie*, Paris, Perrin, 2019, p. 183-187.
Roman **Töppel**, « "Peuple et Race". Aux sources de l'antisémitisme de Hitler », trad. de l'allemand par Olivier **Mannoni**, *Revue d'histoire de la Shoah*, 208, 2018, p. 27-56.

L'Égypte dans l'espace-temps profond
Guillaume Rangheard — 209 sq.

Mélanie **Bost-Fiévet**, Sandra **Provini** (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Jason **Colavito**, *The Legends of the Pyramids: Myths and Misconceptions about Ancient Egypt*, Bloomington, Red Lightning Books, 2021 ;
— *Faking History: Essays on Aliens, Atlantis, Monsters, & More*, Albany, JasonColavito.com, 2013 ;
— *The Cult of Alien Gods: H. P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*, Amherst, Prometheus Books, 2005.

S. T. **Joshi**, David E. **Schultz**, *Lovecraft's Library: A Catalogue* (2002), New York, Hippocampus Press, 2017.

Frederick W. **Krueger**, « The Stargate Simulacrum: Ancient Egypt, Ancient Aliens, and Postmodern Dynamics of Occulture », *Aegyptiaca*, n° 1, 2017, p. 47-74.

Patrick **McGilligan**, « Walter Hill: Last Man Standing », *Film International*, n° 12, juin 2004, p. 21.

Andrew **Migliore** et John **Strysik**, *Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft*, Portland, San Franciso, Night Shade Books, 2006.

Cédric **Monget**, *Lovecraft, l'Arabe, l'horreur. Orient et Islam chez le gentleman de Providence*, Dijon, La Clef d'Argent, 2021.

Duncan **Norris**, « Lovecraft and Egypt: A Closer Examination », *Lovecraft Annual*, n° 10, 2016.

Dan **O'Bannon**, « Dan O'Bannon's Unseen *Alien* », *Starburst*, n° 19, mars 1980.

Brett M. **Rogers**, Benjamin **Eldon** (dir.), *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford University Press, 2017.

Dave **Schow**, « Dan O'Bannon on *Alien* », *Cinefantastique*, vol. 8, n° 1, hiver 1978 ;
— « *Alien*: Creating an Ambiance », *Cinefex*, n° 1, mars 1980.

Rap : retour aux pyramides Julien Montassier — 233 sq.

Abcdr du son, *L'Obsession rap. Classiques et instantanés du rap français*, éditions Marabout, 2019.

Driver, Ismaël **Mereghetti**, *J'étais là — 30 ans au cœur du rap*, Faces Cachées, 2022.

Driver (animateur), (2020-présent), *Featuring: Rap & Conversation avec Driver* (Podcast audio), Engle.
Karim **Hammou**, *Une Histoire du rap en France*, La Découverte, 2014.
Karim **Hammou**, Marie **Sonnette-Manouguian**, *40 ans de musiques hip-hop en France*, ministère de la Culture-Deps, 2022.
Mehdi **Maïzi**, *Rap français — Une exploration en 100 albums*, Le mot et le reste, 2016.
Nicolas **Rogès**, *Boulogne. Une École du rap français*, Lattes, 2023.
Tom **Sercy**, « Références antiques et contre-culture militante dans le rap français : le cas du 667 », *Antiquipop*, 2023.
Nadège **Wolff**, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire », *Antiquipop*, édité par Fabien **Bièvre-Perrin** et Élise **Pampanay**, Mom Éditions, 2018.

Artistes contemporains égyptiens Valentin Boyer 277 sq.

Tina **Beck**, « A New Perspective on Archaeological Fieldwork in Egypt : The Local Workmen of the Asyut Project », *Forum Kritische Archäologie* 10, 2021, p. 23-43.
Valentin **Boyer**, « "Tut-mania" through the iconography of Egyptomaniac ex libris », *in* Rogério Sousa, Gabriele Pieke, Tine Bagh (éd.), *Tutankhamun and Carter: assessing the impact of a major archaeological find*, Oxbow Books, 2024, p. 137-150.
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.
Marie **Carani**, « Histoire de l'art et sémiotique visuelle », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991, p. 141-145, mis en ligne le 19 avril 2011, consulté le 22 mars 2024, à l'adresse https://doi.org/10.7202/1002133ar.
Mario **Choueiry**, *Mahmoud Mouktar (1891-1934) : Entre pharaonisme et Art déco*, Casablanca, Centre culturel du livre, 2020.
Raghda **Elsayed**, « A chat With Nadine Abdel Ghaffar, Founder of Art d'Égypte », *Identity*, mis en ligne le 2 avril 2019, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse https://identity-mag.com/chat-nadine-abdel-ghaffar-founder-art-degypte/.
Leïla **El-Wakil**, « Ramsès Wissa Wassef, pour l'amour des ancêtres », *Qantara* 87, 2013, p. 46-49.

Séverine **Gabry-Thienpont**, « Le jeu du bâton, des pharaons à l'Unesco : patrimoine, identification et construction mémorielle dans le Ṣaʿīd égyptien », *Transposition*, n° 8, 2019, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 31 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/transposition/3133.

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.

Grand Egyptian Museum, « Susan Hefuna: *Traces of Egypt* », *e-flux*, mis en ligne le 11 avril 2023, consulté le 20 mars 2024 à l'adresse https://www.e-flux.com/announcements/526225/susan-hefunatraces-of-egypt/

Peter **Hill**, « Retour sur l'espace intellectuel de la Nahḍa (XVIIIe-XXe siècles) », *Les carnets de l'Ifpo*, mis en ligne le 20 mai 2014, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse http://ifpo.hypotheses.org/5961 ; — *Utopia and Civilisation in the Arab Nahda*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Jean-Marcel **Humbert**, « Néfertiti et Toutânkhamon. Deux icônes du XXe siècle », *in* Valentin Boyer, Arnaud Quertinmont (dir.), *Égypte et ex-libris : entre fantasme, archéologie et imaginaire*, éditions Safran, Bruxelles, collection Témoins d'Histoire, n° 9, septembre 2022, p. 49-66.

Fatma **Keshk**, « Trésors et pyramides : la perception de l'Égypte ancienne dans l'Égypte contemporaine », *Égypte, Afrique & Orient*, n° 97, 2020, p. 57-62.

Enrique **Klaus**, « Graffiti, espace du politique et hétérotopie révolutionnaire au Caire (2011-2013) », *Insaniyat*/إنسانيات, n° 85-86, 2019, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 21 mars 2024 à l'adresse http://journals.openedition.org/insaniyat/21392.

Dimitri **Laboury**, « Toutânkhamon, icône moderne de l'ancienne Égypte », *in* Arnaud Quertinmont (dir.), *Égypte, éternelle passion*, catalogue d'exposition du musée royal de Mariemont, Morlanwelz, septembre 2022, p. 160-166.

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.

James P. **Allen** & Peter **Der Manuelian**, *The ancient Egyptian pyramid texts*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2005.

Barbara **Aston**, James **Harrell**, & Ian **Shaw**, « Stone », *Ancient Egyptian materials and technology*, Cambridge, University Press, 2000.

John **Baines**, « Bnbn : Mythological and Linguistic Notes », *Orientalia*, n° 39, 1970, p. 389-404.

Anne-Claire **Baroin**, « L'orgonite : la petite pyramide aux supers pouvoirs », *Beaune Infos*, n° 1er décembre, 2023, https://www.info-beaune.com/articles/2023/12/01/5086/l-orgonite-la-petite-pyramide-aux-supers-pouvoirs/.

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.

Robert G. **Bauval** & Adrian Geoffrey **Gilbert**, *The Orion mystery : unlocking the secrets of the Pyramids*, New York, Crown, 1994.

Christian **Bayer** & Dimitri **Laboury**, « Les protagonistes du drame », *Toutankhamon. À la découverte du pharaon oublié*, Liège, Presses universitaires, 2019.

Judith Kingston **Bjorkman**, « Meteors and meteorites in the ancient near east », *Meteoritics & Planetary Science*, n° 8, 1973, p. 91-132.

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.

Adolphe de **Chesnel**, *Dictionnaire des superstitions, erreurs, préjugés et traditions populaires*, Paris, J.-P. Migne, 1845.

David **Cohen**, *Dictionnaire des racines sémitiques ou attestées dans les langues sémitiques, comprenant un fichier comparatif de Jean Cantineau*, Paris/La Haye, Mouton, 1976.

Nina M. **Davies**, « Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis », *The Journal of Egyptian Archaeology*, n° 24, 1938, p. 25-40.

Adolf **Erman** & Hermann **Grapow**, *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, Berlin/Leipzig, Akademie-Verlag/J.C. Hinrichs Verlag, 1971.

William **Fix**, *Edgar Cayce, la Grande Pyramide et l'Atlantide. Traduit et adapté de l'américain par Dorothée Koechlin de Bizemont*, Monaco, éditions du Rocher, 2000.

Mike **Foster**, « Meteors from Mars brought human life to Earth », *Weekly World News*, n° 18, 1997, p. 31.

George **Foucart**, *Tombes thébaines Nécropole de Dirâ Abû' N-Naga Le tombeau d'Amonmos. Avec la collaboration de Mlle Marcelle Baud et de M. Étienne Drioton*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1935.
Stéphane **François**, Laurent **Lescop** & Jean-Loïc **Le Quellec**, « Ancient Aliens, des "documentaires" entre extraterrestres et conspirationnisme », *Critica Masonica*, n° 10, 2017, p. 69-89.
Nicolas **Grimal**, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, 1988.
Peter **Jánosi**, « Das Pyramidion der Pyramide G III-a. Bermerkungen zu den Pyramidenspitzen des Alten Reiches », *Intellectual Heritage of Egypt. Studies presented to László Kákosy by friends and colleagues on the occasion of his 60th birthday*, Budapest, Elte, 1992.
Diane **Johnson**, Joyce **Tyldesley**, Tristan **Lowe** *et. al.*, « Analysis of a prehistoric Egyptian iron bead with implications for the use and perception of meteorite iron in ancient Egypt. », *Meteoritics & Planet Science*, n° 48, 2013, p. 997-1006.
Rosemarie **Klemm** & Dietrich **Klemm**, *Stein und Steinbrüche im alten Ägypten*, Berlin/New York, Springer, 1993.
Pierre **Lacau**, « Les verbes [ouben] "poindre" et [pesedj], "culminer" », *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, n° 60, 1971, p. 1-9.
Eva Roswitha **Lange**, *Ritualepisoden. Das Sedfesttor Osorkons II. in Bubastis. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doctor Philosophiae*, Leipzig, Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften, 2008.
Jean-Loïc **Le Quellec**, « Des lettres célestes au "Copy-Lore" et au "Screen-Lore" : des textes bons à copier », *Réseaux*, n° 74, 1995, p. 147-190 ;
— « Copy-Lore et autres faxéties », *Paroles à rires*, Paris, Inalco, 1999 ;
— « Quand le feu était d'os : la pierre noire et l'éléphant », *Bulletin de la Société de Mythologie Française*, n° 252, 2013, p. 57-78 ;
— « New Age, conversions et autres bricolages », *Critica Masonica*, n° 10, 2017, p. 91-107 ;
— « Une archéologie non rationnelle. L'archéologie romantique », dans Stéphane François (éd.), *Un XXIe siècle irrationnel ?* Paris, éditions du Cnrs, 2018 ;
— *Des Martiens au Sahara. Deux siècles de Fake news archéologiques*, Bordeaux, éditions du Détour, 2023 ;
— *Nos Ancêtres les Pharaons*, Paris, éditions du Détour, 2024.
Marl L. **Lehner**, *The Complete Pyramids*, London, Thames & Hudson, 2001.
Jean-Jacques **Luthi**, *Lire la presse d'expression française en Égypte, 1798-2008*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Gaston **Maspero**, « Sur le pyramidion d'Amenemhaït III à Dahchour », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, n° 3, 1902, p. 206-209.
Takafumi **Matsui**, Ryota **Moriwaki**, Eissa **Zidan** *et. al.*, « The manufacture and origin of the Tutankhamen meteoritic iron dagger », *Meteoritics & Planet Science*, 2022, p. 747-758.
Edmund S. **Metzler**, « Indirect evidence for the identification of the Benben as a meteorite ? », *Discussions in Egyptology*, n° 54, 2002, p. 81-83.
Eberhard **Otto**, « Benben », *Lexikon der Ägyptologie*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1975.
Michel **Pastoureau**, *Noir. histoire d'une couleur*, Paris, éditions du Seuil, 2008.
Anson F. **Rainey**, *The El-Amarna Correspondence. A New Édition of the Cuneiform Letters from the Site of El-Amarna based on Collations of all Extant Tablets. Vol. 1. Collated, Transcribed and Translated by Anson F. Rainey Z"L. Edited by William M. Schniedewind*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
Wilhelm **Reich**, « The Discovery of the Orgone. Experimental Investigation of Biologial Energy », *International Journal of Sex-Economy and Orgone-Research*, n° 1, 1942, p. 108-130 ;
— *The orgone energy accumulator. Its scientific and medical use*, Rangeley, The Orgone Intitute press, Publishing House of The Wilhelm Reich Foundation, 1951.
John M. **Riddle**, « Lithotherapy in the Middle Ages : Lapidaries Considered as Medical Texts », *Pharmacy in History*, n° 12, 1970, p. 39-50.
Bernard **Sergent**, *L'Atlantide et la mythologie grecque*, Paris, L'Harmattan, 2006.
Thomas **Shaw**, « Travels, or Observations Relating to Several Parts of Barbary and the Levant & c. C'est-à-dire : Voyages en divers Lieux de la Barbarie & du Levant ; avec des Observations », *Bibliothèque britannique*, n° 2, 1739, p. 386-420.
Denys A. **Stocks**, *Experiments in Egyptian archaeology. Stoneworking technology in Ancient Egypt*, London/New York, Routledge, 2003.
Miroslav **Verner**, *Abusir III. The Pyramid Complex of Khentkaus. With contributions by Paule Posener-Kriéger and Peter Jánosi*, Praha, Czech Institute of Egyptology, 2001.
Gerald Avery **Wainwright**, « Iron in Egypt », *The Journal of Egyptian Arcaheology*, n° 18, 1932, p. 3-15 ■

table des illustrations et crédits

couverture

Henry-Pierre Picou (1824-1895) *Cléopâtre dédaignée par Octave César* (1853), huile sur toile ; collections du musée de Picardie, M.P. 2004.17.274. ; crédit photographique : cliché musée de Picardie/ Michel Bourguet.

Les métamorphoses de l'ancienne Égypte
Christophe Barbotin préface 10 sq.

1. Le grand Sphinx de Gizeh, règne de Khéphren (vers 2540-2525 av. J.-C) ou de son prédécesseur Khéops, Ancien Empire, IVe dynastie ; crédit photographique Dominique Farout.
2. Adoration du Sphinx de Giza en tant que dieu-soleil par Ramsès II (vers 1279-1213 av. J.-C.), Nouvel Empire, XIXe dynastie, musée du Louvre, inv. N 131 a (B 18) ; crédit photographique GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.
3. Statue naophore de Youyou, Abydos, Nouvel Empire, XIXe dynastie, règne de Ramsès II, vers 1279-1213 av. J.-C. ; musée du Louvre, inv. N 68 (A 67) [Drovetti n° 442] ; crédit photographique musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / Christian Décamps.
4. Statue naophore d'Oudjahorresné, Saïs, XXVIIe dynastie (époque perse), règne de Darius (521-486 av. J.-C.), Rome, Museo Gregoriano Egizio, inv. 196 ; Dr.

Hybridations, intertextualité et intericonicité
Gabrielle Charrak et Dominique Farout 23 sq.

1. Sphinx sur une boîte de Toutânkhamon, bois peint, XVIIIe dynastie ; collection du musée égyptien du Caire, Je 61467 ; crédit photographique Dominique Farout.
2. Représentation d'un bénou dans la tombe de Sennedjem (Tt1), XIXe dynastie, Louxor ; crédit photographique Dominique Farout.
3. Photographie et relevé de la palette de Narmer, grauwacke, Ière dynastie ; collection du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Wiki Commons.
4. Sceau-cylindre de la période d'Uruk en jaspe et sa frise en cire ; collections du musée du Louvre, Mnb 1167 ; Cco A. 41 ; crédit photographique Wiki Commons/ Marie-Lan Nguyen.
5. Manche du couteau du Gebel el-Araq, ivoire, époque protodynastique ; collections du musée du Louvre, E 11517 ; crédit photographique Wiki Commons/ Ismoon.
6. Prise de Dapour, relevé d'après le relief du Ramesseum, reproduite dans *Nordisk familjebok* (1907), vol. 6, *Till art. Égypten. VI* ; crédit photographique Wiki Commons.
7. Bas-relief de la bataille d'Assurnasirpal II, IXe siècle av. J.-C. collections du British Museum, 124555 ; crédit photographique Dominique Farout.
8. Le migdol de Médinet Habou ; crédit photographique Dominique Farout.
9. Adrien Dauzats (1804-1868), dessin du *Puits de Moïse*, XIVe siècle, couvent des Chartreux (Dijon) ; crédit photographique BnF/Gallica.
10. Sphinx levantin en ivoire de Nimrud, reproduit d'après R. D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories with Other Examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, Londres, Trustees of the British Museum, 1975, pl. XXXIV, S50 ; collections du British Museum, 134322 ; crédit photographique Dr ; https://journals.openedition.org/etudesanciennes/910
11. Trois représentations de Bès sur le trône de la princesse Satamon, fille d'Amenhotep III et de Tiyi (XVIIIe dynastie) ; collections du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Dominique Farout.
12. Le ba de Sennédjem et celui de son épouse Iinéferti, peints sur le cercueil extérieur de Sennédjem (Tt1) XIXe dynastie, collections du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Dominique Farout.
13. Stamnos représentant Ulysse et les sirènes, terre cuite peinte, Ve siècle av. J.-C. collections du British Museum, 1843,1103.31 ; crédit photographique The Trustees of the British Museum.
14. Représentation de la Gorgone sur le cratère de Vix, bronze, VIe siècle av. J.-C. collections du musée du Pays Châtillonnais, Inv957.1.1 ; 88.3333.1 ; crédit photographique Dominique Farout.
15. Satyre d'Épictète, terre cuite peinte, VIe siècle av. J.-C. collections de la Bibliothèque nationale de France, département des monnaies, médailles et antiques, De Ridder.510 ; crédit photographique Wiki Commons/Marie-Lan Nguyen.
16. Colosse dit « d'Ozymandias », représentant Ramsès II en « Soleil des Princes », Ramesseum ; crédit photographique Dominique Farout.
17. Représentation du rituel de l'ouverture de la bouche dans la tombe de Reneny, XVIIIe dynastie, El-Kab ; crédit photographique Dominique Farout.

Le voyage au Ramesseum
Bénédicte Lhoyer 52 sq.

Maxime Du Camp (1822- 1894) *Portique et colosse brisé du Rhamesseum, à Thèbes (Tombeau d'Osymandias)* 9 mai 1850, papier salé d'après négatif papier ; image : 16,4 cm de hauteur pour 21,1 cm de largeur ; collections du Metropolitan Museum of Art, 2005.100.376.73 ; crédit photographique The Metropolitan Museum of Art.

La matière à l'épreuve de la fascination
Eléa Le Gloan — 61 sq.

1. « The "Tutankhamen" Influence in Modern Jewellery », publicité pour la joaillerie Cartier, Cartier Londres, *Illustrated London News,* 26 janvier 1924 ; crédit photographique British Library Board.
2. *Description de l'Égypte*, Antiquités, vol. III, pl. 67 « détails de figures », 1812.
3. Assemblage : nu féminin bras croisés, sans tête, dans une jarre ; 1895-1910 ; terre cuite et moulage, h. 38 cm ; l. 20 cm ; p. 20 cm ; musée Rodin, Paris, S.3856 ; crédit photographique musée Rodin, photo Christian Baraja.
4. Moule de vase égyptien, plâtre, Paris, musée Rodin, M.00770, crédit photographique agence photographique du musée Rodin, Jérome Manoukian.
5 a-b. Cercueil d'Isistamen et détail du cartonnage, musée Curtius de Liège, inv. Eg.83C, crédit photographique Céline Talon et Stéphane Fetler.
6. Cercueil égyptien, bois peint et plâtre moderne, XXI-XXIIe dynasties ; collections du musée du Louvre, E 27461 ; crédit photographique musée du Louvre / département des Antiquités égyptiennes.
7. Charles Robertson and Co., tubes de peinture de brun de momie, Harvard Art Museums, Straus.17 ; crédit photographique President and Fellows of Harvard College.
8. Sir James Jebusa Shannon (1862-1923), *Miss Horatia Stopford*, Royal collection, RCIN 403660 ; crédit photographique Royal collection Enterprises Limited 2024 | Royal collection Trust.
9. Lawrence Alma-Tadema, *The Egyptian Widow* (1872), huile sur toile ; collections du Rijksmuseum ; crédit photographique domaine public/Rijksmuseum.

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

François Picot (1786-1868) *L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce* (1827) :
1. Plafond de la quatrième salle du musée Charles X (actuelle salle 644), huile sur enduit, L. : 4,87 m, l. : 6 m ; musée du Louvre, INV 7210, C 187 ; crédit photographique 2013 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/Étienne Revault.
2. Esquisse préparatoire, huile sur bois, h. 44 cm, l. 53 cm de largeur ; musée du Louvre, RF 1984 23 ; crédit photographique GrandPalaisRMN (musée du Louvre)/ Adrien Didierjean.

« Le pays du symbole »
Gabrielle Charrak — 101 sq.

1. Franz Kugler, *Friedrich Hegel (1770-1831) mit Studenten* (1828), in *Das Wissen des 20. Jahrhunderts, Bildungslexikon*, Rheda, 1931 ; crédit photographique Wiki Commons.
2. Athanasius Kircher, *Turris Babel* (1679), Amsterdam, Johannes van Waesbergen, p. 67 ; crédit photographique Magic Transistor (2012).
3. Détail de la mosaïque de la troisième coupole de Joseph dans la basilique Saint-Marc à Venise, autour de 1275 ; crédit photographique Wiki Commons.
4. Giovanni Battista Piranesi, « Veduta della Piramide di Cajo Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense », in *Le Antichita Romane* (1756), vol. III, pl. XL ; crédit photographique Wiki Commons.
5. Claude-Étienne Savary, *Lettres sur l'Égypte où l'on offre le parallèle des moeurs anciennes et modernes de ses habitans…* (1786), tome 1, pl. II, p. 143 ; crédit photographique BnF/Gallica.
6. Friedrich Freiherr von Minutoli (ou Alessandro Ricci), *Reise zum Tempel des Jupiter Amon* (1824), tab. XXVII ; crédit photographique BnF/Gallica.
7. Charles Joseph Hullmandel, « Forced Passage to the Second Pyramid of Ghizeh. Discovered by G. Belzoni, 1818. Great Chamber in the Second Pyramid of Ghizeh. Discovered by G. Belzoni, 1818 », *Plates illustrative of the Researches and Operations of G. Belzoni in Egypt and Nubia* (1821), Londres, John Murray, pl. 10 et 11 ; crédit photographique New York Public Libray Digital Collection, domaine public.
8. Giuseppe Passalacqua, « Perspective de la chambre sépulcrale intacte, découverte par Joseph Passalacqua dans la Nécropolis de Thèbes, le 4 décembre 1823 », dessin original coloré ; crédit photographique Wiki Commons.

L'Égypte antique sur le divan
Léna Kowalska — 123 sq.

1. La table de Freud, au Freud Museum de Londres ; collection du Freud Museum ; crédit photographique Freud Museum.
2. Stèle égyptienne d'époque ptolémaïque possédée par Freud ; collection du Freud Museum ; crédit photographique Freud Museum.
3. Stèle représentant Aknénaton, Néfertiti et deux de leurs, filles, Amarna, calcaire, XVIIIe dynastie ; collections du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Musée égyptien du Caire.

4. Buste d'Akhénaton, grès, XVIIIe dynastie ; collections du musée du Louvre, E 27112 ; crédit photographique 2006 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/ Christian Décamps.

5. Anonyme, *Abydos, la déesse Mout allaite Séthi Ier*, épreuve sur papier albuminé, vers 1880 ; collection du musée d'Orsay, PHO 1996 5 36 ; crédit photographique musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais/Alexis Brandt.

6. Figure d'Isis allaitant, alliage cuivreux, Basse Époque ; collections du musée du Louvre, E 2517 ; Clot bey C 27-28 n° 2 ; crédit photographique 2008 musée du Louvre, dist.GrandPalaisRMN/ Georges Poncet.

7. Trois cartouches portant les noms d'Akhénaton et la mention d'Aton, bronze, XVIIIe dynastie ; collection des musées de Berlin, ÄM 22082 ; crédit photographique Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung/ Sandra Steiß.

8. Stèle représentant Akhénaton, Nefertiti et trois de leurs filles, calcaire, XVIIIe dynastie ; collection des musées de Berlin, ÄM 14145 ; crédit photographique Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung/Margarete Büsing.

9. Tête d'une statuette représentant la reine Tiyi, mère d'Akhénaton, bois, or, argent, lapis-lazuli, textile, faïence bleu clair, mastic, XVIIIe dynastie ; collection des musées de Berlin, ÄM 21834 ; crédit photographique Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung/ Sandra Steiß.

10. Relief représentant Akhénaton, appuyé sur un bâton, face à Néfertiti qui lui fait sentir un bouquet de fleurs, calcaire peint, XVIIIe dynastie ; crédit photographique Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung/Margarete Büsing.

11. Statue d'Akhénaton et de Néfertiti se tenant par la main, calcaire peint, XVIIIe dynastie ; crédit photographique 2005 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/ Christian Décamps.

12. Conceptualisation freudienne de la personnalité, présentée dans le chapitre 31 des *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), Leipzig, Vienne, Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag ; dessin Olivier Cabon.

13. Plaquette découverte à Tell el-Amarna, faïence siliceuse XVIIIe dynastie (attribution d'après style) ; collections du musée du Louvre, E 17357 ; crédit photographique 2013 musée du Louvre, dist. GrandPalaisRMN/ Christian Décamps.

14. Essai d'atelier avec relief de la tête d'Akhénaton, calcaire, XVIIIe dynastie ; collections du Metropolitan Museum of Art, 66.99.40 ; crédit photographique The Metropolitan Museum of Art.

15. Bas-relief représentant Akhénaton sacrifiant un canard, calcaire peint, XVIIIe dynastie ; collections du Metropolitan Museum of Art, 1985.328.2 ; crédit photographique The Metropolitan Museum of Art.

16. Stèle frontière, calcaire, XVIIIe dynastie ; collections du musée du Louvre, E 14322 ; E 14323 ; crédit photographique 2008 musée du Louvre, dist.GrandPalaisRMN/Georges Poncet.

Cléopâtre dédaignée par Octave César
Bénédicte Lhoyer 158 sq.

Henri-Pierre Picou (1824-1895) : Cléopâtre dédaignée par Octave César (1853), huile sur toile, h. : 252 cm, l. : 209 cm, collection du musée de Picardie, Amiens ; photo Michel Bourguet/musée de Picardie ; n° inv. : M.P.2004.17.274

Premières interprétations pharaoniques
Agnès Zins et Léa Legouix 166 sq.

1. Jacques Lepautre (attribution), dessin d'un costume d'Égyptien dansant pour l'apothéose d'Isis (vers 1677) ; collections du musée du Louvre, 1939 DR/recto ; crédit photographique GrandPalaisRMN (musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

2. Claude Gillot, dessin de « Quatre spectres, le corps entouré de bandelettes, drapés dans des manteaux » (vers 1715-1720) ; collections du musée du Louvre, INV 26768, recto ; crédit photographique GrandPalaisRMN (musée du Louvre) /Michel Urtado.

3. Anonyme, dessin d'un projet de costume de scène pour *Die Zauberflöte* : Monostatos ; collections de la Kunstbibliothek SMB, 10-529800 ; crédit photographique BPK, Berlin, dist.GrandPalaisRMN/ Knud Petersen.

4. Anonyme, dessin d'un projet de costume de scène pour *Die Zauberflöte* : Pamina ; collections de la Kunstbibliothek SMB, 10-529799 ; crédit photographique BPK, Berlin, dist.GrandPalaisRMN/ Knud Petersen.

5. Auguste Garneray, dessin d'une maquette de costume de Bochoris pour *Les mystères d'Isis* (la *Flûte enchantée*), représentée au théâtre de l'Opéra-Le Peletier (1823) ; crédit photographique BnF/Gallica.

6. Carle Vernet, estampe d'un costume pour Jean Elleviou dans le rôle de Joseph, dans la pièce du même nom, d'Étienne-Nicolas Méhul (1813) ; crédit photographique BnF/Gallica.

7. Hippolyte Lecomte, dessin d'une maquette de costume d'Aménophis, pour l'opéra *Moïse* (1827) ; crédit photographique BnF/Gallica.

8. Louis Maleuvre, gravure du costume d'Adolphe Nourrit dans le rôle d'Aménophis, pour la tragédie lyrique *Moïse*, de Rossini (1827) ; crédit photographique BnF/Gallica.

9. Louis Maleuvre, gravure des costumes de Paul et de Mme Legallois, pour la tragédie lyrique *Moïse*, de Rossini (1827) ; crédit photographique BnF/Gallica.

10 (a-b). Paul Lormier et Hippolyte d'Orschwiller, *La Péri : treize maquettes de costumes*, dessin d'une péri (1843) ; crédit photographique BnF/Gallica.

10 (c). Paul Lormier et Hippolyte d'Orschwiller, *La Péri : treize maquettes de costumes*, dessin d'une almée (1843) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (a). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin d'une Égyptienne (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (b). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin d'un « serviteur du roi d'Égypte » (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (c). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin d'un archer éthiopien (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (d). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin d'Aménophis et ses compagnons (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (e). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin d'un garde égyptien (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

11 (f). Paul Lormier, *L'enfant prodigue : vingt-et-une maquettes de costumes*, dessin de Lia et sa suite (1849-1850) ; crédit photographique BnF/Gallica.

12 (a-b). Auguste Mariette (présumé), *Aïda : vingt-quatre projets de costumes* (1871) ; crédit photographique BnF/Gallica.

13. Eugène Lacoste, costume de musicien pour *Aïda*, exécuté par l'atelier de Georges Créteur (1880) ; collections du Centre national du costume et de la scène, CNCS-2013.0.1.2.0 ; crédit photographique Centre national du costume et de la scène.

14. Eugène Lacoste, *Aïda : soixante-treize maquettes de costume*, dessin de la princesse Amnéris (1879-1880) ; crédit photographique BnF/Gallica.

15. Atelier Nadar, photographie de Rosine Bloch dans *Aïda* (1880), positif sur papier albuminé ; crédit photographique BnF/Gallica.

16. Charles Bétout, *Aïda : cinquante-quatre maquettes de costumes, pour une reprise non identifiée* (début du XXe siècle) ; crédit photographique BnF/Gallica.

17 (a-b). Théophile Thomas, *Cléopâtre, drame de Victorien Sardou : maquettes de costumes* (1890).

18. Auguste Bert, photographie de *Sarah Bernhardt dans* Cléopâtre*, drame de Victorien Sardou : documents iconographiques* (1890) ; crédit photographique BnF/Gallica.

19 (a-d). Charles Bianchini, *Thaïs : douze maquettes de costumes* (1894) ; crédit photographique BnF/Gallica.

20 (a-b). anonyme, photographie de Sibyl Sanderson en costume de scène dans Thaïs (1894) ; crédit photographique BnF/Gallica.

21. Léopold Reutlinger, photographies de Colette dans *Rêve d'Égypte* (1907), *Album Reutlinger de portraits divers*, vol. 55, positif ; crédit photographique BnF/Gallica.

22. Léon Bakst, *Esquisse du costume de Cléopâtre pour Ida Rubinstein, pour le ballet* Cléopâtre*, sur une musique d' Anton Arensky*, 1909, crayon et aquarelle ; collection Nikita et Nina Lobanov-Rostovsky, Londres ; crédit photographique Wiki Commons.

23. Sonia Delaunay, costume de « Cléopâtre », dans la production de *Cleopatra* des Ballets russes (1918), soie, paillettes, miroir et perles, laine, fil métallique, lamé ; collection du Los Angeles County Museum of Art, M.68.51.18a-b ; crédit photographique domaine public/Los Angeles County Museum of Art.

24 (a-b). E. O. Hoppé, photographies de Lubov Tchernicheva en Cléopâtre dans *Cléopâtre*, dans le costume de Sonia Delaunay (1918) ; crédit photographique E.O. Hoppe Estate collection/ Curatorial Inc.

25. Costume de pharaon par Romain de Tirtoff dit Erté, porté par l'artiste en 1923 ; crédit photographique 2024, Chalk & Vermilion (ADAGP, Paris).

Les Égyptiens furent-ils des Germains comme les autres ? Johann Chapoutot 195 sq.

Die nordische Rasse und die Germanen als Kulturträger, carte de propagande nazie (1938) ; crédit photographique Johann Chapoutot.

L'Égypte dans l'espace-temps profond
Guillaume Rangheard 209 sq.

1. Hansruedi Giger, *Alien I, Facehugger, version II,* 1977, 70 × 100 cm, acrylique sur papier ; crédit photographique musée Giger.
2. Représentation du rituel de l'ouverture de la bouche sur le papyrus de Hounefer, XIXe dynastie ; collections du British Museum, EA 9901 ; crédit photographique Wiki Commons.
3. Hansruedi Giger, *Hieroglyphics* (1er état), 1978, 200 × 140 cm, acrylique sur papier ; crédit photographique musée Giger.
4. Ernest Alfred Thompson Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians* (1904), Londres, Methuen & Co., vol. 2, pl. 20 ; crédit photographique Internet Archive.

Rap : retour aux pyramides
Julien Montassier 233 sq.

1 (a-b). Pochettes des vinyles Son & Lumières, « Temples de Karnak » et « Pyramides et Sphinx » (1960), sur un texte de Gaston Bonheur et une musique de Georges Delerue et Halim el Dabe ; crédit photographique Olivier Cabon.
2. Pochette du DVD du concert des 20 ans du groupe IAM (2008) ; crédit IAM – IAM 20 © 2008 Virgin Music France / photo © Jérôme Brody / graphisme © Didier D. Daarwin.
3. Pochette de l'album *i am...* du rappeur new-yorkais Nas (1999) ; crédit photographique Courtesy of Sony Music Entertainment.
4 (a-j). Photographies prises par Mani Vision lors de la réalisation des clips de Jwles en Égypte (2022) ; crédit photographique Mani Vision.
5 (a-h). Photographies prises par Émile Arnaud au Caire, lors du tournage des clips de Lowkey (2023) ; crédit photographique Émile Arnaud.

Artistes contemporains égyptiens
Valentin Boyer 277 sq.

1 (a-c). Mahmoud Mouktar, *Arous-el-Nil* (*La Fiancée du Nil*) (vers 1929) ; crédit photographique Olivier Cabon [a] et Valentin Boyer [b-c].
2. Natasha Yonan, photographie de l'exposition *Khayamya*, de l'artiste Susan Hefuna, au Grand Egyptian Museum du Caire (2023) ; crédit photographique Courtesy of Susan Hefuna/ Grand Egyptian Museum (GEM) / Natasha Yonan.
3. Ramses Wissa Wassef, esquisse pour la réalisation d'un vitrail pour un bâtiment public au Caire (1958-1960, œuvre détruite dans un incendie lors de la révolution de 2011) ; crédit photographique Courtesy of the Ramses Wissa Wassef Center.
4. Hossam Dirar, *Nefertiti* (2018), huile sur toile ; collection privée ; crédit photographique Valentin Boyer.
5. Scène des pleureuses dans la tombe de Ramosé (TT 55), XVIIIe dynastie, Cheikh Abd el-Gournah ; crédit photographique Wiki Commons.
6. Alaa Awad, *Al-Naaehat* (*Les pleureuses*, 2012), fresque, rue Mohamed-Mahmoud, Le Caire. d el-Gournah ; crédit photographique Zoé Carle.
7. Photographie de Shady Bahgat d'une fresque de Nofal O, rue King-Faisal, Gizeh ; crédit photographique Shady Bahgat/Hassan Ismail.
8. Alaa Awad, *Tahtib* (2017), huile sur toile ; crédit photographique Wiki Art/Alaa Awad.
9. Montage photographique de Mohamed Salah en Toutânkhamon, publié par le média sportif GiveMeSport (2019 et 2021) ; crédit photographique GiveMeSport ■

Des histoires pas tombées du ciel
Jean-Loïc Le Quellec postface 302 sq.

1. Même généré par intelligence artificielle et largement diffusé sur Facebook en juillet 2024.
2. Article paru dans le *Weekly World News* du 4 février 1997, associant pyramides, « pierre de Benben » et météorites martiennes.
3. Chapelle mortuaire représentée dans la tombe d'Amenmose, avec un pyramidion peint en noir (d'après Foucard 1935, pl. IX).

Gabrielle Charrak,
directrice scientifique ;
Bénédicte Lhoyer, conseillère
scientifique en égyptologie.

Coordination éditoriale
conception graphique
et mise en pages,
Olivier Cabon,
assisté de Léa Legouix
et Hugo Dussart.

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
dialogue@bleu-autour.com
www.bleu-autour.com
+33 4 70 45 72 45

livre imprimé
diffusion Harmonia Mundi
Isbn 978-2-35848-244-8 (Bleu autour)
Isbn 978-2-918157-58-8 (Soleb)

version numérique gratuite
https://www.soleb.com/livres/egypte-dure-longtemps/index.html
Isbn 978-2-918157-59-5 (Soleb)
Isbn 978-2-35848-246-2 (Bleu autour)

achevé d'imprimer
en octobre 2024
sur les presses de PBtisk,
République tchèque
dépôt légal octobre 2024

Ce fichier numérique intégral de *l'Égypte dure longtemps* est largement interactif :

— dans le sommaire, les titres de chapitres et les appels de folios mènent au début du chapitre ; les noms des contributrices et des contributeurs conduisent à la lise les présentant ;

— dans cette liste, les appels de folios mènent au chapitre concerné ;

— les titres de chapitre conduisent au sommaire et le nom de l'auteur à la liste des contributeurs ;

— les appels de figure dans le texte renvoient aux figures concernées ;

— le début des légendes conduit aux appels dans le texte et leur fin aux crédits photographiques ;

— les crédits photographiques mènent à l'illustration concernée ;

— les renvois de pages dans le texte, les notes et les légendes sont actifs ;

— les hauts de pages conduisent à la table des matières ;

— les bas de page ramènent à la page visualisée précédemment ;

— sur la couverture, le titre de l'ouvrage amène au sommaire.

Enfin, les « signets » ont été définis et permettent à tout moment d'accéder directement à une partie quelconque du livre.

Les paroles de la chanson d'Alain Bashung citée en « quatrième de couverture » sont de Gérard Manset.

« 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
Liberté
Égalité
Fraternité

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
https://www.soleb.com/livres/egypte-dure-longtemps/index.html
ISBN Soleb 978-2-918157-59-5
ISBN Bleu autour 978-2-35848-246-2