



HAL
open science

Hybridation, intertextualité et intericonicité : la réception grecque de l'Égypte

Gabrielle Charrak, Dominique Farout

► **To cite this version:**

Gabrielle Charrak, Dominique Farout. Hybridation, intertextualité et intericonicité : la réception grecque de l'Égypte. Gabrielle Charrak. L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique, Éditions Soleb; Bleu autour, pp.29-51, 2024, Les Nilotiques, 978-2-918157-59-5. hal-04708558

HAL Id: hal-04708558

<https://hal.science/hal-04708558v1>

Submitted on 27 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

l'Égypte

regards croisés sur la réception en Occident

dure longtemps

de la civilisation pharaonique



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 ».

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.

l'Égypte

regards croisés sur la réception en Occident

dure longtemps

de la civilisation pharaonique

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



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.



l'Égypte

regards croisés sur la réception en Occident

dure longtemps

de la civilisation pharaonique

sous la direction de 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 Legoux

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

Les métamorphoses de l'ancienne Égypte des Égyptiens aux Grecs et aux rappeurs préface Christophe Barbotin	10
introduction générale Gabrielle Charrak	21
Image et sens, matière et forme Gabrielle Charrak	26
1 Hybridations, intertextualité et intericonicité la réception grecque de l'Égypte Gabrielle Charrak et Dominique Farout	29
Le voyage au Ramesseum Bénédicte Lhoyer	52
La matière à l'épreuve de la fascination les antiquités égyptiennes réemployées Éléa Le Gloan	61
Entre science et fantasma : le tournant contemporain Gabrielle Charrak	85
2 L'Étude et le Génie dévoilant l'antique Égypte à la Grèce Bénédicte Lhoyer	92
« Le pays du symbole » Hegel et la pyramide égyptienne Gabrielle Charrak	101
L'Égypte antique sur le divan le voyage symbolique des psychanalystes en quête d'origine et de légitimité Léna Kowalska	123

Du rêve au cauchemar : le xx^e siècle	154
Gabrielle Charrak	
3 Cléopâtre dédaignée par Octave César	158
Bénédictte Lhoyer	
Premières interprétations pharaoniques	166
conception de costumes égyptiens	
durant l'essor de la mise en scène occidentale	
Agnès Zins et Léa Legoux	
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 <i>Alien</i> et au-delà	
Guillaume Rangheard	
Rêver l'Égypte au xxi^e 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	302
des pyramides aux réseaux sociaux	
postface	
Jean-Loïc Le Quellec	
bibliographies	316
table des illustrations et crédits	330



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

Gabrielle Charrak et Dominique Farout

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

Dans ses leçons sur philosophie de l'art¹, Hegel prend comme exemple de transition entre le monde égyptien et le monde grec la figure du Sphinx. Le sphinx égyptien² 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'études³, 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 grec⁴.

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 bœuf (fig. 2) et du phénix⁵ — mais l'Égypte ancienne fournit également au monde grec des contenus intellectuels, des amorces de philosophie⁶ et de mathématiques⁷, le processus d'auscultation du médecin encore suivi aujourd'hui à la lettre⁸. 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 XVII^e 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 Bardinot, *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.

31
hybridations,
intertextualité
et intericonicité

Néanmoins, un changement fondamental s'opère dans le passage des iconographies de l'Égypte à la Grèce : la capacité scripturale, caractéristique 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'immutabilité 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 goût². [...] 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'admiration⁴. 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'ainé et Fils, 1803, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 51.

⁴ Emma Brunner-Traut, « Die Aspektive. Nachwort zu Heinrich Schäfer », *Von ägyptischer Kunst*, 4^e 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 temporelle¹ », sur un modèle presque déjà aristotélien. Ce point de vue provient de l'orientation du regard de l'observateur implicite qu'il ne faut en aucun cas confondre avec le spectateur².

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 *mimésis* 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 période³. 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 Laboury⁴), 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 XVII^e 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 VI^e s.-I^{er} 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 « assemblages¹ » 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'explication².

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 historiographique³. 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 IV^e 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.

l'Égypte
dure longtemps

36

regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique



3. Palette de Narmer, musée égyptien du Caire.



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



5. Cou-teau du Gebel el-Araq, musée du Louvre.



6. Prise de Dapur, 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 maîtrisé¹. 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 animaux². 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 IX^e 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 supplication⁵.

De même, du Levant à l'Égypte, les motifs resurgissent, en fonction des significations qui leur sont associées. L'entrée monumentale du *téménos* 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*, 1, 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 Yousef, 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.

A. D.
Dauzats fr

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 IV^e 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'efficacité et l'efficacéité de l'image égyptienne. Elle permet de « rendre compte¹ » 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 terrifie². 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 générale³.

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 Bès⁵.

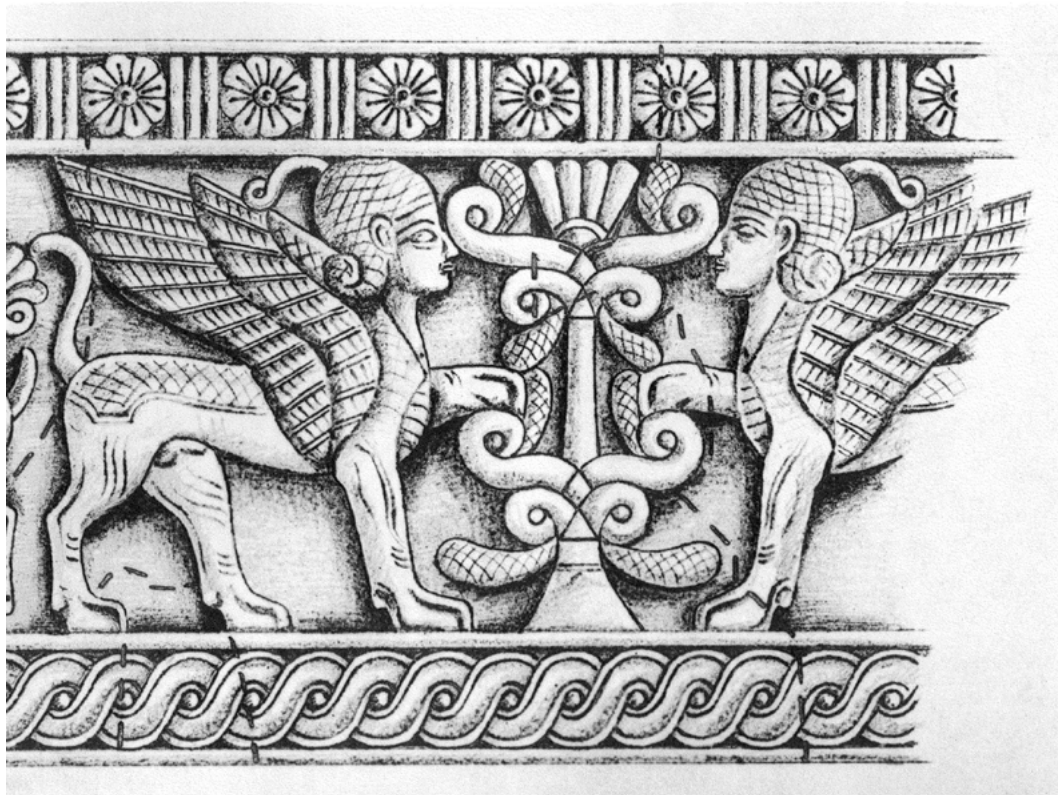
1 Nadine Guilhou, *op. cit.*, p. 5.

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, 2009, 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 Tiye (xviii^e 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'aspectif est progressivement évacué 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 destinée¹. 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).

l'Égypte
dure longtemps
44
regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique

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 Inéfert, peints sur le cercueil extérieur de Sennédjem (TT1) XIX^e 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.

l'Égypte
dure longtemps
46
regards croisés
sur la réception
de la civilisation
pharaonique



15. Satyre d'Épicète,
BnF, département des monnaies,
médaillons 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. Ça 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 dépréciative¹. 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.



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.



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 Aspekte. 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*, 6^e 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 XVII^e 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 **Krzysztof**, *Relics, Collections, and Memory*, Acta Poloniae Historica, 2019, vol. 119, p. 7-26.

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, IV^e 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, XIX^e 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, XIX^e 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, XXVII^e 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 Toutankhamon, bois peint, XVIII^e dynastie ; collection du musée égyptien du Caire, JE 61467 ; crédit photographique Dominique Farout.
2. Représentation d'un bénoü dans la tombe de Sennedjem (TT1), XIX^e dynastie, Louxor ; crédit photographique Dominique Farout.
3. Photographie et relevé de la palette de Narmer, grauwacke, I^{ère} 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, IX^e 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*, XIV^e 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 Tiyy (XVIII^e dynastie) ; collections du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Dominique Farout.
12. Le ba de Sennédjem et celui de son épouse Inéferty, peints sur le cercueil extérieur de Sennédjem (TT1) XIX^e dynastie, collections du musée égyptien du Caire ; crédit photographique Dominique Farout.
13. Stamnos représentant Ulysse et les sirènes, terre cuite peinte, V^e 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, VI^e siècle av. J.-C. collections du musée du Pays Châtillonnais, Inv957.1.1 ; 88.3333.1 ; crédit photographique Dominique Farout.
15. Satyre d'Épiçtète, terre cuite peinte, VI^e 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, XVIII^e 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 Ramesseum, à Thèbes (Tombeau d'Ozymandias)* 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.

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 43 37 56 58

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
www.soleb.com/livres/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

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

version imprimée 33 euros

ISBN Soleb 978-2-918157-58-8

ISBN Bleu autour 978-2-35848-244-8

diffusion Harmonia Mundi

version numérique gratuite

www.soleb.com/livres/index.html

ISBN Soleb 978-2-918157-59-5

ISBN Bleu autour 978-2-35848-246-2

