

LA CARAVANE DU CAIRE

~ L'ÉGYPTE SUR D'AUTRES RIVES ~

SOUS LA DIRECTION D'EUGÈNE WARMENBOL

Placée sous le Haut Patronage de LL.MM. le Roi et la Reine,
l'exposition « La Caravane du Caire » a lieu à la Salle Saint-Georges,
Musée de l'Art wallon, 86 Féronstée à 4000 Liège,
du 15 septembre au 24 décembre 2006.



LA RENAISSANCE DU LIVRE

© 2006 Versant Sud
Rampe du Val, 34
B-1348 Louvain-la-Neuve
Tél. : 32.10.45.51.44
Fax : 32.10.45.51.94
info@versant-sud.com
www.versant-sud.com

© 2006 La Renaissance du Livre

Ouvrage réalisé par Versant Sud
Conception graphique et mise en page :
Martine d'Andrimont - ARTifice
artifice@skynet.be, Louvain-la-Neuve

Couverture :
cartonnage avec momie (Musée Curtius, Liège)
photo de Marc Verpoorten

Tous droits réservés

Aucun élément de cette publication ne peut être copié, introduit dans une banque de données ni publié sous quelque forme que ce soit, soit électronique, soit mécanique, par photocopies, par photographies ou de toute autre manière, sans l'accord écrit et préalable de l'éditeur.

Imprimé en Belgique

D/2006/9445/02
ISBN : 2-87415-648-5



RENAISSANCE DE L'ÉGYPTE AUX TEMPS MODERNES

DE L'INTÉRÊT POUR LA CIVILISATION
PHARAONIQUE ET SES HIÉROGLYPHES
À LIÈGE AU XVI^e SIÈCLE

DIMITRI LABOURY

On a l'habitude de considérer que l'Égypte disparaît totalement des préoccupations de l'Occident avec la chute de l'Empire romain et l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler le Moyen-Âge. Une telle opinion mérite, en réalité, quelques nuances. En effet, même s'il n'y a désormais plus aucun contact direct avec la civilisation pharaonique,- qui a alors cessé d'exister, vaincue par l'Empire romain, le Christianisme, puis l'Islam,- le Moyen-Âge chrétien entretient une certaine image de l'ancienne Égypte, héritée des textes antiques. Rappelons que plusieurs épisodes bibliques se déroulent en terre d'Égypte, comme l'histoire de Joseph et ses frères, l'Exode ou la fuite de la Sainte Famille après la naissance du Christ. En outre, nombre de Pères de l'Église, tels Eusèbe de Césarée, Rufin d'Aquilée ou saint Augustin, évoquent, en général pour les tourner en dérision, les cultes pharaoniques et, ce

faisant, contribuent à entretenir leur aura de mystère, même s'ils sont souvent présentés comme falacieux et démoniaques. Pour le savant de l'époque, ainsi que Charles Burnett l'a parfaitement mis en évidence¹, l'Égypte est également la source de la médecine et de la science des étoiles, ou encore la patrie d'Hermès Trismégiste [fig. 1], grande figure de l'alchimie, envisagé comme un sage païen, mais néanmoins vénérable, respecté et même étudié. En somme, les sources bibliques, classiques et arabes disponibles à l'époque médiévale engrangent définitivement dans l'imaginaire collectif occidental cette vision de l'Égypte pharaonique nimbée de mystère et de sagesse ancestrale que les Grecs, puis les Romains, avaient créée et qui a encore très largement cours aujourd'hui.

Il n'en demeure pas moins, bien sûr, que, sur cet arrière-plan de mémoire culturelle plus que millénaire, c'est avec la Renaissance et l'humanisme qui la caractérise,- cette volonté de redécouvrir et de redonner naissance à l'Antiquité par le recours et le retour aux sources anciennes,- que la vieille civilisation pharaonique va commencer à être exhumée des sables du passé qui avaient fini par l'engloutir.

Pour comprendre ce phénomène, il convient de rappeler la véritable omniprésence de l'Égypte dans les sources dites classiques. En effet, cela vient d'être évoqué, les « Anciens » tenaient la culture égyptienne en très haute estime, la considérant comme la plus ancienne et, donc, la plus vénérable des civilisations, mère du savoir et de la sagesse. Le grand et si influent Platon, fervent égyptophile, l'imaginait vieille de 10.000 ans, une culture à côté de laquelle les Grecs n'étaient « que des enfants », sans « nulle tradition vraiment antique, nulle notion blanchie par le temps » (*Timée* 22-3). Selon Aristote, les mathématiques auraient été inventées par les prêtres égyptiens, Pythagore ayant d'ailleurs

Fig. 1 : pavement de la cathédrale de Sienne, 1488, par Giovanni di Stefano: «Hermès Mercure Trismégiste, contemporain de Moïse» donnant les tables de la loi aux Égyptiens.



énormément appris en séjournant plusieurs années à leurs côtés ; Strabon précise, quant à lui, que la durée exacte de l'année solaire ne fut connue de ses compatriotes que lorsqu'ils eurent traduit les traités égyptiens d'astronomie, tandis que l'orateur athénien Isocrate, élève de Socrate, explique que les origines de la philosophie, dont nous avons tous appris qu'elle était un des fleurons du « miracle grec », sont en réalité à situer sur la terre des Pharaons. Comme l'écrivait le grand égyptologue français Serge Sauneron, « À parcourir les textes grecs anciens, on ne peut se défendre de l'idée qu'aux yeux de ces vieux auteurs, l'Égypte était le berceau de toute science et de toute sagesse. Les plus célèbres parmi les savants et les philosophes hellènes ont franchi la mer pour chercher, auprès des prêtres, l'initiation à de nouvelles sciences. Et s'ils n'y allèrent pas, leurs biographes s'empresseront d'ajouter aux épisodes de leur vie ce voyage devenu aussi traditionnel que nécessaire. » Cette fascination largement répandue² fait que la littérature classique abonde en références et allusions de toutes sortes à l'Égypte, si bien qu'un humaniste érudit de la Renaissance, comme Leon Battista Alberti (1404 - 1472), par exemple, en connaissait déjà long sur la civilisation pharaonique de par sa seule lecture des auteurs anciens, grecs et latins. Ainsi, dans son célèbre traité *De re aedificatoria*, Alberti fait de nombreuses et savantes allusions aux pyramides de Giza, aux statues de Ramsès et de Sésostris, aux règnes de Khéops et de Mykérinos ou à l'écriture hiéroglyphique. La redécouverte de l'Antiquité impliquait donc, *ipso facto*, celle de la civilisation pharaonique, même si cela se fit à travers le filtre de la culture gréco-romaine.

L'épicentre de ce phénomène est, bien entendu, l'Italie du *Quattrocento* et très vite, suivant l'heureuse formule de Brian A. Curran, à la Renaissance,



Fig. 2a : frise de temple romain au Museo Capitolino de Rome (cliché de l'auteur).

« le laboratoire des études égyptiennes se trouve à Rome », où l'égyptophilie et l'égyptomanie des Empereurs romains et de leurs sujets avaient suscité l'importation de nombreux monuments égyptiens et la création d'œuvres égyptisantes³. Il est tout à fait impossible dans ces quelques lignes ne fut-ce que d'évoquer les différentes manifestations de cet important phénomène culturel que fut la redécouverte de l'ancienne Égypte aux Temps Modernes⁴, mais il en est un aspect que l'on ne peut omettre, sans doute l'un des plus marquants, véritable moteur dans ce processus : la fascination des humanistes pour les hiéroglyphes.

La consultation des sources classiques relatives à l'écriture hiéroglyphique des anciens Égyptiens révèle que sur les quelque 130 allusions qu'il est ainsi possible de répertorier, la plupart sont, comme

l'écrit Jean Winand, « le fait d'auteurs platoniciens ou néo-platoniciens »⁵. Il en résulte que ces sources ont transmis aux humanistes de la Renaissance une vision déjà largement filtrée des hiéroglyphes égyptiens, vision focalisée sur trois aspects : la dimension iconique de cette écriture ; sa capacité à évoquer ainsi la nature profonde des choses, leur essence, en dehors de toute contingence linguistique, c'est-à-dire indépendamment de toute langue particulière ; et, enfin, l'idée que ces énigmatiques dessins, d'apparence anodine, renfermaient un savoir fondamental et secret, réservé aux seuls initiés. Cette interprétation, - non sans fondement du point de vue des anciens Égyptiens, mais néanmoins partielle et incomplète, - va se transformer en une conviction, voire une cer-

titude (lourde de conséquences sur le travail de déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique, qui ne sera finalement couronnée de succès que quatre siècles plus tard), lorsque, aux environs de 1419, le voyageur florentin Christoforo Buondelmonti retrouve dans l'île d'Andros le premier manuscrit connu des *Hieroglyphica* d'Horapollon et le rapporte dans sa ville natale. Il s'agit d'un répertoire de notices, sans doute rédigé au V^e siècle de notre ère, - soit à une époque où l'écriture hiéroglyphique n'était plus pratiquée depuis peu, - et qui se présente comme l'œuvre d'un Égyptien traduite en grec et destinée à expliquer une série de hiéroglyphes ou d'images pharaoniques ; en réalité, si son auteur présumé, un Égyptien hellénisé du nom d'Horapollon (Horus - Apollon), connaît

Fig. 2b : frise de temple romain interprétée comme *hieroglyphicorum effigies* dans J. H. von Hohenburg, *Thesaurus hieroglyphicorum*, Munich, 1610.



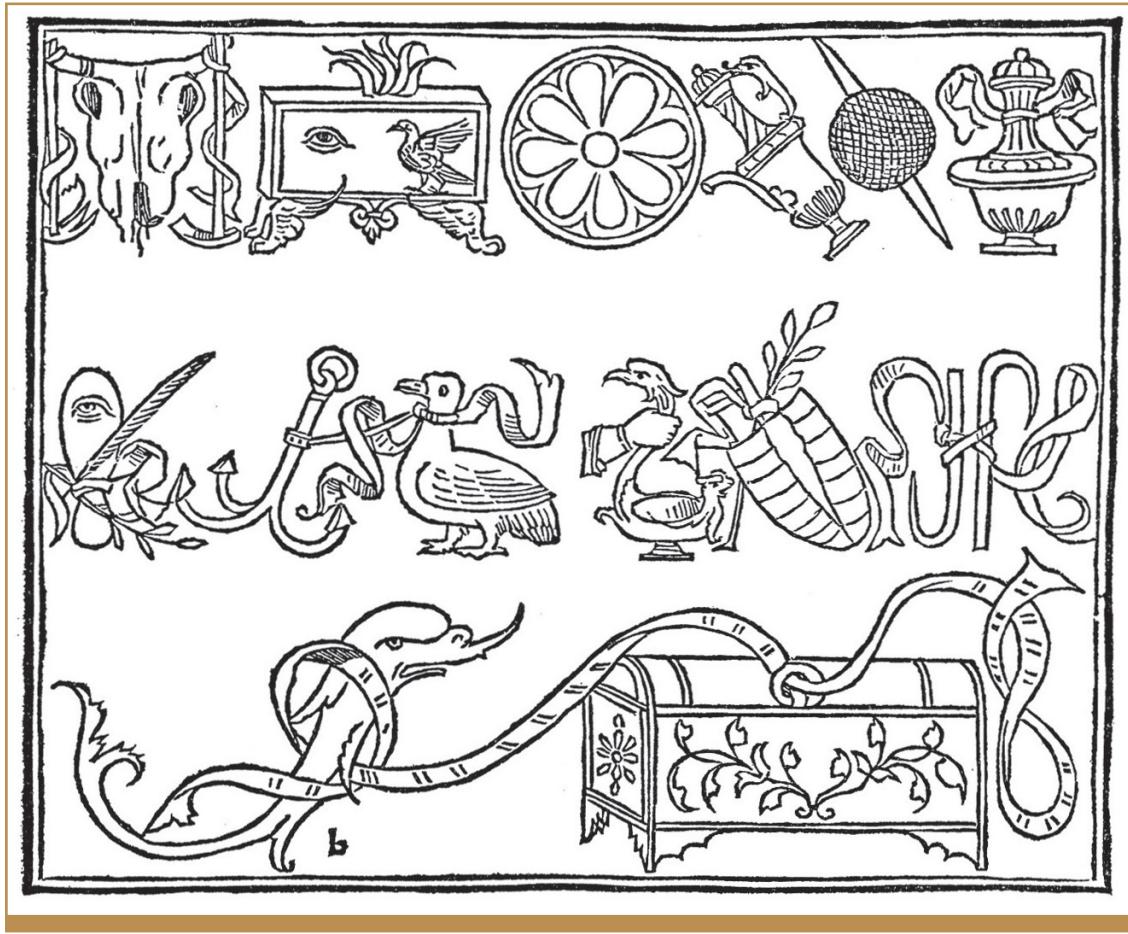


Fig. 2c : panneau néo-hiéroglyphique extrait de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499.

encore souvent la signification des figures qu'il évoque, il en ignore généralement la justification exacte et se livre dans ses explications à des commentaires allégoriques et symboliques,- habituellement fantaisistes,- dans la tradition littéraire et philosophique gréco-latine et non pharaonique⁶. Cependant, lorsqu'il arrive à Florence, ce manuscrit est immédiatement recopié et diffusé dans les milieux intellectuels de la cité, où il connaît un vif succès et suscite une quête frénétique du savoir fondamental et secret que renfermeraient ces énigmatiques symboles égyptiens, à en croire les auteurs classiques. Ce phénomène se trouve alors accentué par la découverte fortuite d'un autre manuscrit : vers 1462, le moine toscan Leonardo da Pistoia rapporte à Florence, toujours, un nouveau manuscrit contenant quatorze dialogues en grec attribués à Hermès Trismégiste⁷. Lorsqu'il le

présente à Cosme de Médicis, celui-ci en commande tout de suite une traduction latine à l'un de ses érudits favoris, Marcile Ficin, personnalité essentielle de l'Académie platonicienne de Florence, alors occupé, à la demande du même mécène, à traduire les œuvres de Platon. Mais Cosme de Médicis insiste pour qu'il s'interrompe dans cette tâche si importante, afin que la priorité soit accordée à cette œuvre égyptienne, « plus ancienne ». Il s'agit en réalité, à nouveau, d'un traité grec, d'inspiration égyptienne mais profondément hellénisé, qui est alors interprété comme une somme authentique et cryptée de la pensée pharaonique, dont Hermès Trismégiste était considéré comme le dépositaire et une des figures les plus emblématiques. Dans son commentaire de l'œuvre, présenté à Cosme de Médicis en avril 1463 et imprimé en 1471⁸, Marcile Ficin, dans la tradition



de la scolastique médiévale, explique très clairement que cette antique sagesse égyptienne représente une ancestrale théologie qui annonçait, en le préfigurant, l'avènement du Christianisme. Ainsi, le discours des Anciens à propos de l'Égypte retrouve non seulement toute sa cohérence, mais, en outre, la porte est désormais grande ouverte à la recherche de cette sagesse prémonitoire du message chrétien à travers les mystères que renferment les hiéroglyphes.

Mais puisque le répertoire d'Horapollon n'est à l'origine pas illustré⁹ et que les documents qui présentent d'authentiques inscriptions hiéroglyphiques sont encore assez rares dans l'Italie du *Quattrocento*, - à l'exception des obélisques jadis importés par les empereurs romains, - les érudits passionnés par les hiéroglyphes de l'antique Égypte vont, en bons humanistes philologues, se tourner avant tout vers les sources textuelles grecques et latines pour proposer, sur cette base, une interprétation iconographique

moderne des « lettres égyptiennes sacrées ». Ils convoquent alors toute une série des symboles divers que l'on rencontre sur les ruines des temples antiques, puisque, à en croire les textes classiques, ces monuments étaient ornés de hiéroglyphes¹⁰. Le processus entraîne

et légitime la création de nouveaux hiéroglyphes [fig. 2a, b et c], aptes à exprimer les notions de l'époque, dans l'esprit humaniste de réactualisation de l'Antiquité. C'est ainsi

que naissent ce que Philippe Morel propose d'appeler avec beaucoup de pertinence les néo-hiéroglyphes de la Renaissance, qui, même s'ils sont censés procéder d'une filiation directe avec l'écriture et la culture des Pharaons, n'ont formellement plus rien d'égyptien, ni même d'égyptisant.

Comme le résume parfaitement

Philippe Morel, « à mi-chemin entre le verbe et l'image, le langage et les arts figuratifs, les hiéroglyphes traduisent ce mythe structurant de la pensée symbolique de la Renaissance qu'est la vision d'un langage naturel qui, faisant corps avec les choses et le monde, en révèle les secrets et les principes ordonnateurs, un langage d'une certaine façon antérieur au pêché originel ou à la construction de la tour de Babel, un langage conforme à une connaissance divine, angélique ou primordiale, et qui plus que tout autre fait « découvrir la nature des choses humaines et divines ». »¹¹ Ils connaissent donc un succès énorme, et animent une véritable égyptomanie. C'est ainsi, pour ne citer que quelques exemples, qu'Alberti recommande dans son *De re aedificatoria*, déjà évoqué plus haut, l'usage des « lettres égyptiennes sacrées », et qu'il utilise comme emblème personnel un œil ailé, symbole hiéroglyphique selon lui de la justice divine [fig. 3a, b et c]. Filippo Fasanini, auteur d'une traduction latine du texte d'Horapollon éditée en 1517, donne quant à lui des cours de (néo-)hiéroglyphes à Bologne et prône également une utilisation intensive de cette sainte écriture égyptienne pour les décors. Giovanni Nanni, dit Annius de Viterbe (ca 1432 – 1502), rédacteur d'une légende généalogique qui, à la demande du

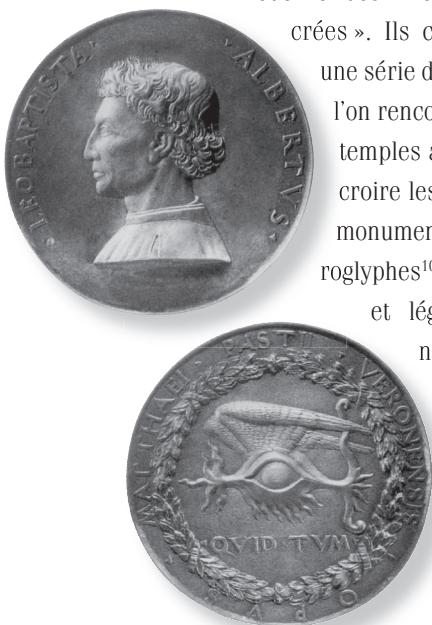


Fig. 3a, b et c : plaquette et médaille de Leon Battista Alberti, avec emblème néo-hiéroglyphique de l'œil ailé. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

pape Alexandre VI (1492-1495), identifie le taureau des armoires de la famille Borgia à l'Hercule égyptien, alias le taureau Apis, et inspire la représentation du mythe d'Isis et d'Osiris dans les fresques réalisées par il Pinturicchio dans les appartements Borgia du Vatican, fabrique un faux antique, dont les hiéroglyphes, inventés pour la cause, assureraient que c'est à Viterbe, dans sa ville natale, que le dieu Osiris serait venu civiliser le peuple italien. En 1514, l'empereur Maximilien demande au célèbre humaniste de Nuremberg Willibald Pirckheimer une traduction latine des *Hieroglyphica* d'Horapollon, illustrée par Albrecht Dürer. Tout comme le pape Alexandre VI, il se fait également rédiger une généalogie qui identifie ses ancêtres à des dieux égyptiens et commande, vers 1517, la réalisation d'un arc de triomphe conçu comme « un mystère en lettres égyptiennes sacrées », selon son historiographe, Stabius. Mais, même si Érasme (1466 - 1536), à l'instar de nombreux autres humanistes de la Renaissance, évoque lui aussi les hiéroglyphes, à l'époque, cet intérêt du Kaiser pour les « lettres égyptiennes sacrées » fait plutôt figure d'exception au nord des Alpes, l'effervescence pré-égyptologique autour des néo-hiéroglyphes étant avant tout une affaire italienne, jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Et pourtant, à Liège, on en décèle des traces très tôt, notamment dans l'œuvre du grand artiste humaniste Lambert Lombard (1505/6 - 1566)¹².

Dans le contexte qui vient d'être esquissé, la production graphique et picturale de cette personnalité essentielle de l'art et de la culture à Liège au XVI^e siècle que fut Lambert Lombard est tout à fait remarquable, tant elle apparaît véritablement constellée de références à l'Égypte ancienne.

À l'instar de bon nombre de ses collègues, – cisalpins comme transalpins, – qui cherchent à peindre « à l'antique », Lombard parsème volontiers les pay-

sages de ses œuvres d'obélisques¹³ ou de pyramides [fig. 4]¹⁴. Ces formes si caractéristiques de l'architecture pharaonique font en réalité partie intégrante de la source fondamentale dont tous se servent alors pour restituer visuellement l'Antiquité : la Rome de l'époque, avec ses vestiges archéologiques. C'est en effet à partir de la fin du XV^e siècle que, pour parer la capitale de la Chrétienté de ses plus beaux atours, les Papes vont se lancer dans des projets de ré-érection des impressionnantes obélisques jadis importés à grands efforts par les empereurs romains¹⁵. Quant aux pyramides, il en existe encore une aujourd'hui,

Fig. 4 : Lambert Lombard et atelier, *Esther devant Assuérus*. 1547 (?). huile sur toile, 139,3 x 222,5 cm. Stokrooie, église St Amand, détail.



celle, très célèbre, que se fit construire le magistrat augustéen Caius Cestius (décédé en 12 av. J.-C.), sur la via Ostiensis, près de l'actuelle Porta San Paolo¹⁶, que l'on retrouve si souvent dans les carnets des artistes qui firent le voyage à Rome, du XVI^e siècle à nos jours. Mais la Rome que Lambert Lombard visita en 1537-1538 comptait également une seconde pyramide, plus imposante, située dans la nécropole vaticane, entre le Castel Sant'Angelo et la basilique San Pietro, qui fut démolie durant la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁷. Avec son sommet tronqué et aplati, celle-ci semble avoir inspiré la pyramide qui apparaît en arrière-plan dans la toile de l'artiste liégeois représentant *Esther devant Assuérus*. En tant que telles, ces figurations de monuments égyptiens ou égyptisants ne signifient pas grand chose quant à l'intérêt de Lambert Lombard pour les *ægyptiaca*, car elles s'intègrent avant tout dans la conception que l'on se fait alors de l'Antiquité. Et, comme nous l'avons vu, cette conception inclut, – consciemment ou inconsciemment selon les cas et les auteurs, – l'Égypte pharaonique dans le paysage antique en général.

L'utilisation étonnamment récurrente de néo-hiéroglyphes par le peintre liégeois est beaucoup plus révélatrice. Elle a été bien mise en évidence par Godelieve Denhaene, la grande spécialiste de l'œuvre de Lambert Lombard¹⁸. Les usages que ce dernier fait des néo-hiéroglyphes semblent pouvoir être répartis en deux catégories, attestées tant dans les dessins que les peintures du maître.

On trouve en premier lieu des panneaux de néo-hiéroglyphes intégrés dans un décor architectural, soi-disant à l'antique, et faisant en réalité directement référence à un ouvrage incontournable en la matière, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, également connu sous le nom de *Songe de Poliphile*, – ou tout simplement de *Poliphile*¹⁹. Ce roman, imprimé pour la première fois en latin, à Venise, en 1499, mais



Fig. 5 : Lambert Lombard et atelier, *L'offrande de Joachim repoussée*. huile sur chêne, 112 x 81 cm. Liège, Musée de l'Art Wallon.

qui ne connaîtra une réelle diffusion qu'avec sa réédition de 1545 (et sa traduction française imprimée à Paris chez J. Kerver l'année suivante) relate les tribulations de Poliphile qui, en rêve, affronte un parcours initiatique pour retrouver sa bien-aimée, Polia. Le périple de Poliphile le conduit à traverser de nombreuses ruines antiques, décorées d'inscriptions plus ou moins énigmatiques en latin, en grec, en hébreu, en arabe et en hiéroglyphes prétendument égyptiens.

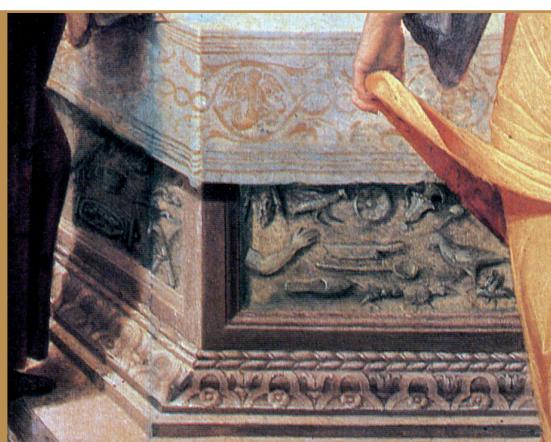




Fig. 6 : Lambert Lombard et atelier, *Rebecca et Éliezer au puits*. 1547 (?). huile sur toile, 142 x 149 cm. Liège, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Fonds ancien.





Fig. 7 : Lambert Lombard, *Sainte famille*. dessin, plume et encre brune. 16 x 19,7 cm. Windsor Castle Collection of Drawings.

Ces derniers furent en réalité inventés pour la cause par l'auteur du livre, dans la plus pure tradition des néo-hiéroglyphes, c'est-à-dire inspirés par le répertoire décoratif des ruines antiques de Rome, réinterprété et commenté comme autant d'authentiques figures pharaoniques. C'est en tout cas comme tels que ces néo-hiéroglyphes de Colonna furent reçus par les lecteurs du *Songe de Poliphile*, – d'Erasme à Rabelais, en passant par Jacques Androuet du Cerceau ou François I^{er} et sa cour, – et qu'ils furent recopiés et réutilisés pratiquement jusqu'à l'aube du déchiffrement des véritables hiéroglyphes égyptiens par Jean-François Champollion, en 1822. La méprise de Lambert Lombard quant à la nature exacte des néo-hiéroglyphes de l'ouvrage de Francesco Colonna est donc tout sauf exceptionnelle. Ce type de panneaux néo-hiéroglyphiques à la manière de Colonna apparaît régulièrement dans les peintures de l'artiste liégeois, comme dans *L'offrande de Joachim repoussée* (Liège, Musée de l'Art Wallon, inv. 7) [fig. 5]²⁰, *La guérison de l'aveugle par Denis* (Bruxelles, Musées

Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1405)²¹ ou encore *Rebecca et Eliezer au puits* (Liège, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Fonds ancien, inv. 945) [fig. 6]²². Ils sont également fréquents dans une série de dessins qui évoquent des épisodes de la vie du Christ : *La Sainte famille* (Windsor Castle, Collection of Drawings, inv. 12957) [fig. 7]²³, *Le Christ et la Samaritaine* (Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-1013)²⁴, *Le Christ guérissant l'aveugle* (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1994-1)²⁵, ou *La résurrection de Lazare* (Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt, inv. F.P. 4748)²⁶. Le répertoire des signes utilisés désigne très clairement le *Songe de Poliphile* comme la source d'inspiration essentielle du peintre, et l'imprécision qui peut caractériser leur rendu, sur les dessins, mais aussi parfois sur les tableaux (comme dans *Rebecca et Eliezer au puits*) laisse penser que ces « inscriptions » ne sont peut-être pas nécessairement destinées à être lues et décryptées, mais pourraient, plus simplement, avoir pour fonction d'évoquer un contexte particulier. Lorsque l'on sait qu'à l'époque, les hiéroglyphes égyptiens sont intimement associés à une sagesse ancestrale, une *prisca theologia* antérieure au christianisme, mais préfigurant et annonçant celui-ci, le choix des thèmes où Lambert Lombard décide de faire intervenir ces panneaux de soi-disant signes d'écriture pharaonique paraît en effet particulièrement judicieux et cohérent.

Dans le second type d'usage de néo-hiéroglyphes par le peintre humaniste liégeois, il est clair que les signes utilisés constituent cette fois une véritable composition originale, qui a un sens et doit être décodée. C'est assurément le cas, par exemple, dans le panneau peint de la prédelle du retable de Saint-Denis à Liège qui illustre *Saint Paul et Denis devant l'autel du dieu inconnu* [fig. 8]²⁷. L'épisode évoqué relate la conversion du philosophe grec Denys



Fig. 8 : Lambert Lombard et atelier ?, *Saint Paul et Denis devant l'autel du dieu inconnu*. huile sur chêne, 73,5 x 61 cm.
Liège, Musée de l'Art wallon.

l'Aréopagite par saint Paul (*Actes 17, 16-34*), qui révèle à son interlocuteur que la divinité que les Athéniens vénèrent sous l'appellation de dieu inconnu (**ΑΓΝΩΣΤΩ•ΘΕΩ•** sur le socle sans statue) n'est autre que celui des Chrétiens, dont il vient de prêcher la bonne parole et l'avènement. Comme G. Denhaene l'a parfaitement souligné, l'élément vers lequel le geste de saint Paul conduit immuablement le regard du spectateur est un piédestal décoré de trois néo-hiéroglyphes qui font référence à Dieu : un œil, un lion et un soleil, qui signifient dans une telle combinaison que Dieu (œil) est grand (lion) et éternel (soleil), à l'instar des inscriptions grecques de la niche à l'arrière-plan et des attributs

de la statue dressée sur le socle qui font allusion à d'autres qualificatifs que le philosophe athénien, une fois converti, allouera à Dieu dans le premier chapitre de son traité *Les Noms divins*. À nouveau, le recours aux hiéroglyphes, dans la conception de l'époque, est particulièrement signifiant, puisqu'il s'applique à un événement qui se réfère, une fois de plus, à cette notion de pré-science annonciatrice du Christianisme. On retrouve par ailleurs une composition pratiquement identique, associant un œil (pour Dieu) dans un cercle (symbole d'éternité) à un lion, au sommet du saint sépulcre dans une *Descente de croix* gravée par Dirk Volkertsz Coornhert d'après une œuvre non conservée de Lambert Lombard

Fig. 9 : Dirk Volckertz Coornhert, *Descente de croix*, d'après Lambert Lombard. 1556. Burin. 42 x 58 cm. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.





Fig. 10 : Liège, Cabinet des Estampes (Album d'Arenberg) N 208 (5,2 x 8,2 cm).

(*Lambert Lomb. invent.*, dans le coin inférieur droit) et publiée par Jérôme Cock en 1556 [fig. 9]²⁸. Il est tout aussi signifiant que Lambert Lombard fasse intervenir des néo-hiéroglyphes dans le cycle de peintures dit des femmes vertueuses, destiné à la prestigieuse abbaye cistercienne des moniales d'Herkenrode et évoquant les hauts faits de personnalités féminines de l'Antiquité qui préfigurent les qualités de la Vierge²⁹. C'est ainsi que l'on retrouve ces soi-disant lettres égyptiennes dans le décor de la scène qui montre *La vestale Claudia tirant le bateau de Cybèle* [fig. 12], une action qui, selon une prophétie de l'époque, ne pouvait être réalisée que par une femme pure et permit à la jeune prêtresse romaine Claudia Quinta, dont la chasteté avait été mise en cause, de sauver sa ville et, par la même occasion, son honneur³⁰. Selon saint Augustin et, plus tard, Boccace, cet épisode des guerres puniques illustrait le pouvoir de la pureté virginal et constituait un événement précurseur du triomphe de la mère du Christ. Les néo-hiéroglyphes utilisés ici forment en outre une composition qui fait directement référence à un passage précis de l'*Hypnerotomachia*

Poliphili de Colonna : derrière la proue du bateau de la déesse Cybèle, on sacrifie des bovins (hiéroglyphes du labeur), près d'un autel à feu allumé et décoré d'un œil, mais aussi d'un bucraне, d'une patère et d'une aiguière ; or ces signes apparaissent précisément à la suite l'un de l'autre au début du premier panneau hiéroglyphique que Poliphile doit déchiffrer dans le roman de Francesco Colonna (fol. c I, recto) [*supra* fig. 2c] et qui est traduit comme suit dans son édition française : « Sacrifie libéralement de ton labeur au Dieu de nature, peu à peu tu réduiras ton esprit en la subjection de Dieu, qui par sa miséricorde sera sûre garde de ta vie, & en la gouvernant la conservera saine & sauve. » Tout ceci ne laisse aucun doute, l'usage que Lambert Lombard fit des néo-hiéroglyphes est parfaitement conscient et cohérent ; dans ces œuvres, il ne s'agit pas de simples motifs décoratifs *a l'antica*, mais bien d'éléments d'un langage qu'il manie et qui renvoie à une conception particulière de l'Égypte, caractéristique de l'époque.

Cette conclusion est d'ailleurs parfaitement étayée par une série de dessins du maître qui montrent des

projets de compositions néo-hiéroglyphiques accompagnées d'annotations de décodage. Ainsi, sur le dessin inventorié N 208 de l'Album d'Arenberg au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège [fig. 10] apparaît une quenouille avec une main armée d'un couteau qui en coupe le fil, suivie d'un lion surmonté d'un dauphin, au-dessus d'une roue ; l'ensemble est légendé par la phrase « *breve e veloci è la vita dei grandi* », tandis que la main au couteau est glosée « *tronco il filo* », la quenouille « *atropos* » (la Parque de la mort dans la mythologie grecque), le dauphin « *festina* » et la roue « *instabile* »³¹. Il est intéressant de constater que ces annotations sont faites en italien, langue que Lambert Lombard maîtrisait mal, puisque « il ne l'entendait que dans la mesure où le lui permettait sa connaissance de la langue française », comme le précise son biographe Dominique Lampson, pourtant tout affairé à encenser les qualités et vertus du peintre liégeois³². Par ailleurs, ces traductions des néo-hiéroglyphes mis en composition originale permettent de restituer avec précision les sources utilisées par Lambert

Fig. 11 : Liège, Cabinet des Estampes (Album d'Arenberg) N 207 (6,3 x 6,3 cm).



Lombard, en l'occurrence, à nouveau *Le songe de Poliphile* de Francesco Colonna pour le dauphin et, pour le reste, les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, un traité du XVI^e siècle sur les (néo-)hiéroglyphes, au départ conçu comme un commentaire et une continuation de l'œuvre d'Horapollon³³. Ces différents indices convergent pour montrer, - s'il était besoin, - que l'intérêt de Lambert Lombard pour les (néo-)hiéroglyphes est intimement lié à l'Italie, qu'il avait côtoyée dans sa jeunesse, lors d'un voyage à Rome bref mais décisif pour tout le restant de sa vie et de sa carrière, en 1537-8³⁴. Un autre dessin néo-hiéroglyphique de l'artiste mérite d'être signalé ici. Il s'agit du feuillet N 207 de l'Album d'Arenberg (Liège, Cabinet des Estampes) [fig. 11]³⁵. Il représente un taureau surmonté d'une composition avec un caducée et un épé de blé, couronné par une victoire ailée, devant un casque antique et une roue. Une ligne de sol sépare l'ensemble d'une légende, toujours en italien : « *Sapientia congionto co[n] la fortuna / corona di gloria et d'abondantia / li vigilanti labore nostre mera lita di pace* », que l'on peut aisément comprendre en recourrant à nouveau aux traductions que Pierio Valeriano donne des différents signes utilisés. Cette fois, les motifs ne sont donc plus décryptés un à un et ils se détachent sur un fond hachuré, avec, en dessous et séparé par une ligne, cette légende en écriture soignée, ce qui laisse imaginer qu'il pourrait s'agir d'un modèle conçu par Lombard pour être présenté à un client ou un commanditaire d'une devise traduite en néo-hiéroglyphes, suivant une mode qui va faire fureur aux Temps Modernes³⁶.

Il ne semble effectivement pas inopportun, à la vue de ces dessins, d'envisager la possibilité que Lambert Lombard ait pu officier à Liège comme une sorte de spécialiste es hiéroglyphes, capable, à la demande, de composer des inscriptions dans



Fig. 12 : Lambert Lombard et atelier, *La vestale Claudia tirant le bateau de Cybèle*. 1547 (?). huile sur toile, 138,5 x 149 cm. Stokrooie, église St Amand.



ce qui était perçu comme l'écriture des sages de l'ancienne Égypte ou, pour reprendre les termes de Pierio Valeriano, un langage international en images qui permette « de dévoiler la véritable nature des choses divines et humaines ». En effet, on sait, par un extrait de la *Vita Lombardi* où Dominique Lampson évoque l'importance de Lombard dans la naissance de la numismatique en Belgique, que l'artiste passait pour un spécialiste en symbolique antique : « avec une étonnante avidité, (...) il acquérait les statues, gemmes, pierres gravées et toutes autres œuvres antiques (...). Il achetait surtout les monnaies anciennes dont il lisait les inscriptions et interprétrait les symboles avec tant d'aisance et d'érudition qu'il ne le cédait en cela à aucun savant spécialisé dans les langues anciennes et dans l'histoire antique »³⁷. Par ailleurs, le phénomène hiéroglyphique ne s'arrête pas là dans le contexte liégeois du XVI^e siècle. Au moins deux monuments funéraires contemporains de Lambert Lombard sont décorés de néo-hiéroglyphes du même style. Il s'agit tout d'abord de celui de Jean Stouten, doyen du chapitre de Saint-Paul, conservé dans le cloître de la cathédrale actuelle de Liège et daté de 1557³⁸. Plusieurs motifs de sa décoration se prêtent à une interprétation néo-hiéroglyphique, et en particulier, dans la partie inférieure, une patère mise en symétrie avec une aiguière inclinée, motifs que l'on retrouve, à nouveau, dans le vocabulaire des néo-hiéroglyphes issus du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna. Plus intéressant et mieux connu, – en tout cas des spécialistes, – le monument du chanoine Hubert Mielemans [fig. 13]³⁹, – décédé l'année suivante, – un imposant mémorial également réalisé dans un style italianisant, avec, au-dessus du gisant, la Crucifixion en haut-relief, dont on a pu écrire que « Les figures de la Vierge et de saint Jean rappellent par leur attitude et le drapé de leurs vê-

tements, l'art de Lambert Lombard. »⁴⁰ Ce monument, qui cherche à manifester une certaine érudition, comme en témoigne, à côté des habituelles dédicaces en latin, une maxime grecque signifiant « pensez à la mort »⁴¹, comporte un haut piédestal avec une inscription latine commémorant le défunt, flanquée de deux panneaux de néo-hiéroglyphes, pour l'essentiel, empruntés une fois de plus au répertoire du *Poliphile* et dont un nombre significatif se retrouve déjà dans les compositions hiéroglyphiques de Lambert Lombard⁴². Celui-ci, alors figure de proue de la vie artistique à Liège, attirant à lui des artistes venus d'ailleurs, pourrait en réalité ne pas être étranger à la conception des deux mémoires funéraires. On sait effectivement, par un dessin daté de 1561, conservé à l'institut néerlandais de Paris⁴³, qu'il lui arrivait de dessiner des projets pour de tels monuments commémoratifs. En outre, Lombard a dû connaître Jean Stouten et Hubert Mielemans. Ce dernier était effectivement receveur général du prince-évêque Georges d'Autriche (1544 -1557), dont Lambert Lombard fréquentait assurément la cour. Quant à Jean Stouten, en tant que doyen de Saint-Paul, il offrit plusieurs verrières à la collégiale, dont notamment un vitrail de la partie centrale de l'abside représentant la Crucifixion, qui fut réalisé d'après un projet de notre peintre humaniste⁴⁴. Lambert Lombard pourrait donc avoir été la plaque tournante de ce phénomène néo-hiéroglyphique à Liège au XVI^e siècle. Comme l'explique parfaitement G. Denhaene, « L'utilisation par le Liégeois d'hiéroglyphes et d'emblèmes vaut la peine d'être soulignée car ces motifs sont peu courants de son temps dans les Pays-Bas. Une fois encore, Lombard fait figure de précurseur. C'est seulement à partir de 1564 que Plantin publie successivement les *Emblemata* de Johannes Sambucus, les *Emblemata* d'Hadrianus Junius et les *Hieroglyphica*

de Goropius Becanus, c'est-à-dire les ouvrages qui vont répandre largement ce type de symbolisme dans les milieux humanistes flamands. »⁴⁵

Il n'est probablement pas sans intérêt d'évoquer ici brièvement l'œuvre de l'anversois Jan van Gorp (1518-1572), qui latinisa son nom en Goropius Becanus et s'installa un temps à Liège, car elle paraît assez révélatrice de l'engouement qui naît pour la civilisation égyptienne, sa sagesse et ses hiéroglyphes, dans nos

régions à l'époque de la fin de la vie de Lambert Lombard. C'est en effet à Liège, en présence du prince-évêque Gérard de Grosbeeck (1564-1580), que Goropius Becanus avança sa théorie « selon laquelle la langue teutonne et spécialement le dialecte anversois était très proche de la langue d'Adam et Ève »⁴⁶, et, plus tard, dans ses *Opera ... hieroglyphica ...* que les peuples qui pratiquaient le langage des hiéroglyphes n'étaient autre que les ancêtres des Flamands.

On reconnaît là, bien entendu, un motif littéraire à caractère nationaliste, déjà exploité par Annius de Viterbe et l'Empereur

Fig. 13: monument funéraire d'Hubert Mielemans, chanoine de Sainte-Croix, après 1558, calcaire noir. 285 x 130 cm. Liège, abside orientale de l'église Sainte-Croix (cliché de l'auteur).



Maximilien. Ce qui est intéressant, c'est, en quelque sorte, sa diffusion et l'aura qu'il implique pour la culture pharaonique. Comme ses devanciers, Goropius Becanus tente de démontrer son propos en recourrant aux hiéroglyphes et en invoquant des objets égyptiens⁴⁷, ou conçus comme tels à l'époque. Il fut ainsi un des premiers⁴⁸ à introduire dans le débat des savantes études égyptiennes des Temps Modernes la *Tabula Bembina* ou *Mensa Isiaca*, en réalité un objet romain égyptisant, datant de l'époque de l'empereur Claude, découvert à Rome avant 1520 et acquis par le Cardinal Pietro Bembo, pour sa collection de Padoue (l'œuvre est actuellement au Museo Egizio de Turin, cat. 7155)⁴⁹. Le livre de Goropius Becanus, comme d'autres à partir de cette époque, cherche à rétablir le lien entre néo-hiéroglyphes et signes d'écriture réellement utilisés sur d'authentiques – ou supposés authentiques – objets égyptiens. Il fut édité à titre posthume, en 1580, par Laevinus Torrentius (1525-1596), dont l'hôtel à Liège, – dans l'actuelle rue Saint-Pierre, – avait été réalisé en 1563-5 par Lambert Lombard, qu'il connaissait assurément par l'intermédiaire de son meilleur ami, Dominique Lampson, l'élève et biographe du peintre et architecte, ce qui nous ramène à notre artiste liégeois égyptophile.

On ne peut, en effet, terminer ce rapide panorama de l'intérêt pour les *aegyptiaca* et *hieroglyphica* à Liège au XVI^e siècle sans mentionner encore deux dessins, à nouveau de la main de Lambert Lombard.

Le premier consiste en la représentation d'une divinité

égyptienne intitulée « Canopus », qui figure sur le dessin N 203 de l'Album d'Arenberg (Liège, Cabinet des Estampes) [fig. 14]⁵⁰. Le grand historien de l'art Erwin Panofsky a retracé l'histoire de l'iconographie de ce dieu⁵¹, mais sans mentionner l'œuvre de Lambert Lombard, dont il n'avait pas connaissance, et qui se révèle, à l'analyse, être la première de son genre aux Temps Modernes. Suivant les principes humanistes, l'artiste liégeois a soigneusement noté sa source textuelle, en l'occurrence, en haut à gauche, « EVSEB • L • XI ». La référence concerne l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée (± 265-340), rédigée en grec et traduite en latin par Rufin d'Aquilée (± 345-410), qui y ajouta un onzième livre, parfois pris encore à l'époque de Lambert Lombard pour un élément authentique de l'œuvre d'Eusèbe, - d'où la mention du onzième livre, qui n'existe pas. Le texte en question de Rufin n'est pas sans relation avec les hiéroglyphes, - ce qui a pu attirer l'attention de Lombard⁵² - puisqu'il y dénonce en fait les « honteuses superstitions » et les pratiques fallacieuses que les cultes païens entretenaient à Canope, une ville proche d'Alexandrie, « sous prétexte d'enseigner les lettres sacrées (c'est ainsi en effet qu'on appelle l'antique écriture des Égyptiens) »⁵³. Le Père de l'Église se lance ainsi dans une anecdote fort peu crédible : les Chaldéens transportaient partout, selon lui, leur dieu du feu afin de l'opposer aux autres divinités, c'est-à-dire à leurs effigies, qui ne résistaient jamais longtemps aux flammes ; ayant eu vent de la chose, un prêtre de Canope aurait eu recours à un subterfuge : récupérant un vase à filtrer l'eau, percé de multiples trous, il aurait rebouché ceux-ci avec de la cire, peint le vase



Fig. 14 : Lambert Lombard, *Canopus. Evseb • L • XI* : dessin, plume et encre noir. 5 x 5 cm. Liège, Cabinet des Estampes (Album d'Arenberg).



Fig. 15 : Osiris-Hydreios dit Canope, sur une monnaie de l'an 10 d'Hadrien. Coll. privée.

et couvert son embouchure d'une vieille tête de statue récupérée. L'idole ainsi confectionnée aurait alors triomphé, par la ruse, du dieu des Chaldéens lorsque le feu mis à ses pieds eût fait fondre la cire et libéré l'eau destinée à l'éteindre. Le texte tel qu'il fut transmis par les copistes médiévaux est complété par une incise, qui s'est révélée être une scholie, ajoutée plus tard, précisant : « Voilà pourquoi la statue même de Canope, avec de tout petits pieds, un cou rentré dans les épaules et comme écrasé et un ventre gonflé, est modelée à la façon d'un vase à eau, avec un dos pareillement arrondi. »⁵⁴ C'est exactement ce que Lambert Lombard a représenté. Pour ce faire, il n'avait assurément à sa disposition que le texte dont il vient d'être question, car les premières découvertes de statues antiques d'Osiris Hydrie (Ὀσίρις Ήδριος), appelé erronément Canope par Rufin et ses commentateurs⁵⁵, datent de l'extrême fin du XVI^e siècle⁵⁶ et il est manifeste que le liégeois ne s'est pas inspiré des monnaies égyptiennes d'époque impériale qui représentent ces idoles [fig. 15]⁵⁷. Un détail distingue l'image que Lombard donne de « Canopus » de toutes celles qui seront diffusées par la suite : le caractère ithyphallique prêté à la divinité. Il n'est pas sans intérêt aux yeux de l'égyptologue car, dans l'iconographie proprement pharaonique, le dieu Osiris peut présenter cette particularité, lorsqu'Isis réanime son défunt mari pour concevoir leur fils Horus. Imaginer que l'artiste liégeois du XVI^e siècle ait pu avoir connaissance de cette iconographie spécifiquement égyptienne paraît impensable. Par contre, Philippe Morel a parfaitement établi l'assimilation faite aux Temps Modernes, d'après les auteurs classiques, entre Osiris et Priape⁵⁸, auquel Lambert Lombard avait également prêté une attention significative⁵⁹. Se pourrait-il dès lors que notre peintre

humaniste ait compris et voulu signifier que le Canopus de Rufin était une forme du dieu Osiris ? Il semble impossible de le démontrer, même si les sources classiques disponibles à l'époque insistent abondamment sur l'assimilation d'Osiris au Nil et, plus généralement, à l'eau⁶⁰, assimilation qui justifie l'invention antique de l'iconographie d'Osiris Hydrie et permettait donc, en théorie, de comprendre que cette idole n'est qu'un avatar de l'époux d'Isis, bien connu des savants de la Renaissance. Ce petit dessin, qui illustre une fois de plus l'intérêt de Lambert Lombard pour « la matière égyptienne », – comme Serge Sauneron aimait à l'appeler, – contient donc

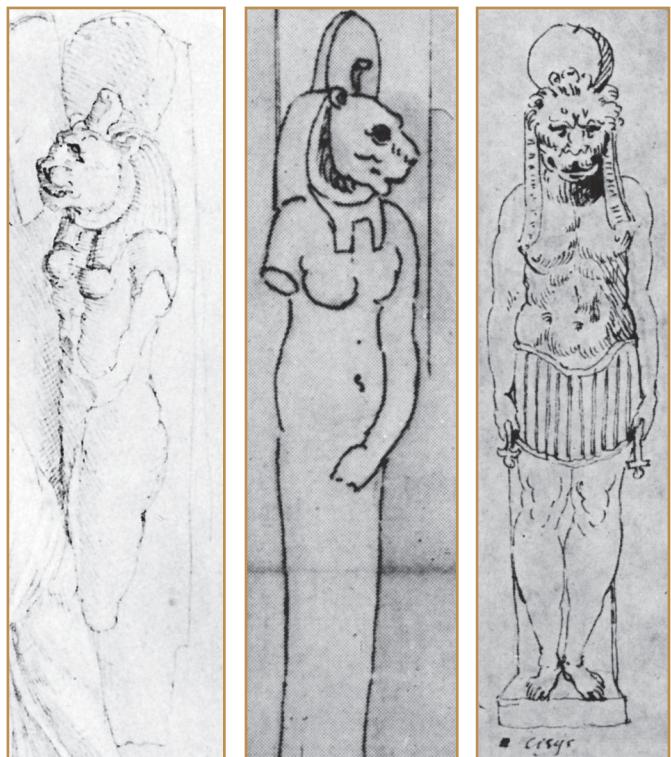
Fig. 16 : Lambert Lombard, *Étude de quatre hermes à l'antique*. dessin, plume et encre brune. 18,6 x 14,1 cm. Liège, Cabinet des Estampes (Album d'Artenberg).



peut-être plus de culture pré-égyptologique qu'il n'y paraît au premier abord.

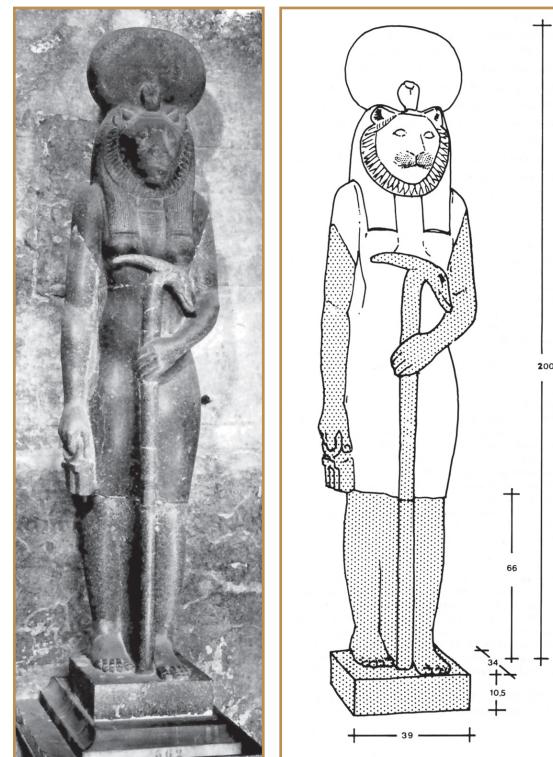
Enfin, il faut encore évoquer, avant de conclure, un dernier dessin de Lambert Lombard, où transparaît à nouveau cet intérêt si singulier à l'époque. Il s'agit du dessin N 252 de l'Album d'Arenberg (Liège, Cabinet des Estampes) [fig. 16], qui représente quatre études ou projets pour des figures de termes à l'antique⁶¹. Parmi celles-ci, apparaît, en haut à gauche, une figure féminine léontocéphale, dans laquelle l'égyptologue reconnaît immédiatement une évocation de la déesse égyptienne Sekhmet, habituellement représentée sous les traits d'une femme à tête de lionne. Pour ce dessin, le liégeois s'est manifestement inspiré d'une statue

Fig. 17a, b et c : Sekhmet Cesi dessinée par Maarten van Heemskerck (Amsterdam, Bibliothèque de l'Institut Archéologique), Pighius (Codex Ursinianus, Rome, Biblioteca Vaticana) et Pirro Ligorio (*ibidem*).



de la divinité pharaonique qu'il avait vue à Rome : une statue colossale de Sekhmet datant du règne de Ramsès II [fig. 18], sans doute exhumée à la fin du premier tiers du XVI^e siècle dans les vestiges de l'*Iseum Campense*, au centre de la ville, près du Panthéon. Cette œuvre est assurément attestée dès 1532-1535 dans les jardins du cardinal Cesi⁶², soit dans une des collections d'antiquités les plus prestigieuses de l'époque⁶³, appartenant à une famille qui manifestait un intérêt certain pour les objets égyptiens et égyptisants⁶⁴, et, en tout cas, une collection que Lambert Lombard a visitée lors de son passage à Rome en 1537-1538⁶⁵. Copiée par plusieurs artistes du XVI^e siècle, dont Maarten van Heemskerck [fig. 17a], Pirro Ligorio [fig. 17c] et Pighius [fig. 17b]⁶⁶, la statue en question fut découverte abî-

Fig. 18 : Statue de la déesse Sekhmet. Rome, Musée égyptien de la Villa Albani Torlonia. (les parties en pointillés sont restaurées).



mée, ayant perdu bras et jambes, et ne connut une restauration qu'en 1761. Mais si van Heemskerck et Pighius l'ont représentée dans son état archéologique, Ligorio et Lombard ont voulu en proposer une restitution. Celle que donne le Liégeois est particulièrement intéressante car elle s'intègre dans une perspective volontairement et très nettement égyptisante. En effet, là où l'Italien pare sa déesse égyptienne d'une jupe à la romaine et de deux simples bandes de tissus pendant de la tête sur les épaules, Lambert Lombard reconstitue assez adroitement le pagne *shendyt* et le couvre-chef *némès* des Pharaons. À nouveau, la source d'inspiration de notre peintre égyptophile peut être précisée : il s'agit des deux célèbres statues romaines égyptisantes d'Antinoüs-télamons, de l'époque d'Hadrien, découvertes vers 1460, lors de fouilles dans la Villa Hadriana de Tivoli⁶⁷. Il est assez vraisemblable que Lombard n'ait pu voir en 1537-1538 ces originaux, alors replacés à l'entrée du palais épiscopal de Tivoli depuis la fin du XV^e siècle, mais plutôt une des nombreuses copies qui en furent exécutées⁶⁸, et probablement en particulier celles peintes par un membre de l'atelier de Raphaël sur les voûtes de la Chambre d'Héliodore au Vatican [fig. 19]⁶⁹. En effet, sur ces peintures apparaît, au sommet de la tête de l'Antinoüs-télamon, un coussin carré dont les extrémités sont terminées par un nœud de franges, absent sur la statue originale, mais que l'on retrouve précisément sur le terme de droite du dessin de Lambert Lombard. Quoi qu'il en soit, il est évident que dans sa restitution de la statue Cesi, à des fins de création d'une figure télamon décorative⁷⁰, l'artiste liégeois fait à nouveau montre non seulement d'une volonté égyptisante, mais aussi d'une connaissance de ce qui peut à l'époque être jugé comme spécifiquement égyptien.

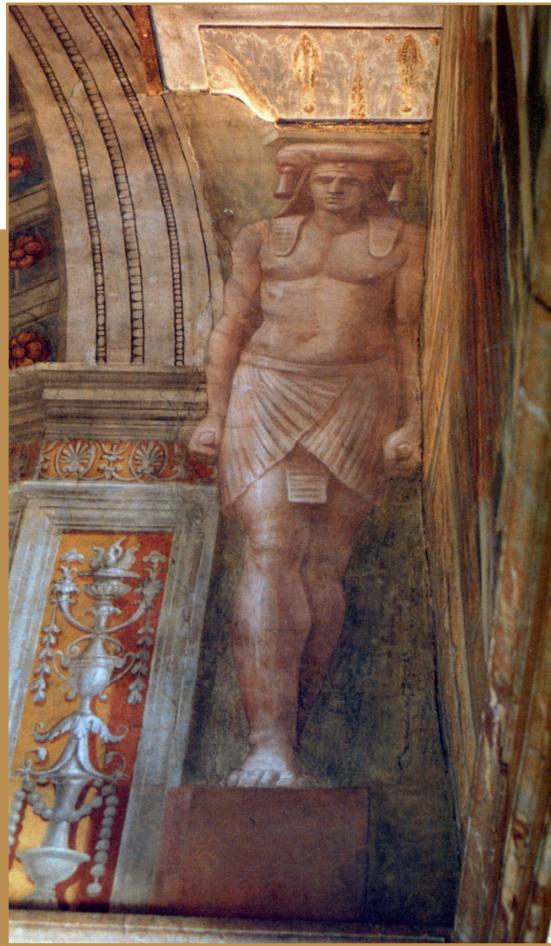


Fig. 19 : Antinoüs-télamon de la Villa Hadriana, peint par un élève de Raphaël dans la Chambre d'Héliodore, au Vatican.

En conclusion, l'œuvre du grand artiste liégeois du XVI^e siècle témoigne d'un intérêt tout à fait manifeste pour la civilisation pharaonique, qui s'intègre parfaitement dans ce qu'il y a de plus novateur à l'époque en matière d'études égyptiennes. En effet, au sein de l'histoire de la redécouverte occidentale de l'ancienne Égypte, le XVI^e siècle tient une place un peu particulière, car c'est précisément à ce moment que vont se distinguer trois courants de discours sur l'Égypte antique, qui ont encore cours aujourd'hui⁷¹ :

- l'égyptosophie⁷², qui tire ses racines dans la vision gréco-romaine de l'Égypte et considère que celle-ci est la mère de toute sagesse, détentrice d'un savoir ancestral et mystérieux sur la véritable nature des choses ;

– l'égyptomanie, c'est-à-dire la récupération de motifs à l'égyptienne⁷³, qui dénote donc une mode égyptisante et que l'on voit fleurir à partir de cette époque (après une première phase sous les Romains, comme l'explique le chapitre précédent) et qui explosera quelques siècles plus tard avec le style « retour d'Égypte », sous Napoléon ; – et, enfin, l'égyptologie, qui en est à ses tout premiers balbutiements, mais qui remonte précisément à ce XVI^e siècle, où l'on commence à produire, dans la perspective humaniste, un regard sur l'Égypte qui ne passe plus exclusivement par le discours des Anciens, mais bien par les monuments eux-mêmes⁷⁴.

C'est le début de la démarche archéologique et, dans la perspective qui nous occupe ici, de la démarche égyptologique. Lambert Lombard me paraît particulièrement bien se situer dans ce flux de courants relatifs à l'Égypte, et, bien qu'à Liège et loin de Rome, le « laboratoire des études égyptiennes » de l'époque, il se trouve manifestement dans un contexte de recherches véritablement à la pointe.

En somme, on le voit, les références égyptisantes constellent littéralement l'œuvre du peintre liégeois. Peut-on dès lors lui accorder une place dans le panthéon des précurseurs de l'égyptologie ? La formulation peut paraître, sans doute, un peu excessive. Mais le parallélisme avec Maarten Van Heemskerck, son contemporain, ou Andrea Mantegna, son idole, est très révélateur à cet égard de la véritable omniprésence de ces allusions égyptisantes dans l'œuvre de Lambert Lombard⁷⁵ ! Dans sa volonté de restituer l'Antiquité, il accorda une place étonnamment importante, pour l'époque, aux références à l'Égypte antique, ou plus exactement à l'image que les érudits de son temps se faisaient alors de la civilisation pharaonique. Il participe indiscutablement à un grand mouvement de pensée

savante qui, animée par les plus grands esprits du temps, vise, dans une certaine perspective, caractéristique de l'époque, à redonner naissance à la civilisation pharaonique. Et, au sein de ce phénomène, il exerce par ailleurs particulièrement bien son rôle d'artiste et d'iconographe, qui cherche à mettre en images, – et donc à mieux permettre d'imaginer, – ce que d'autres font sur un plan plus strictement philologique et textuel.

Fig. 20 : Lambert Lombard, *autoportrait*. dessin, plume et encre brune. 185 x 133 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt.



- 1 Dans une synthèse dont on ne peut que recommander la lecture : Ch. BURNETT, *Images of Ancient Egypt in the Latin Middle Ages*, in P. UCKO & T. CHAMPION, *The Wisdom of Egypt: changing visions through the ages*, London, 2003, p. 65-99 (*Encounters with Ancient Egypt*, 8). Pour la vision contemporaine de l'Égypte antique dans le monde islamique, on se reportera au passionnant article d'O. EL DALY, dans le même ouvrage (pp. 39-63 : *Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*).
- 2 Il faut préciser que cette véritable fascination ne manqua pas d'en irriter certains, tel le poète Juvénal, qui consacra sa 15^e satire à la répulsion que suscitait en lui les cultes et les dieux égyptiens. Mais ces quelques notes nettement moins égyptophiles participent elles aussi à ce phénomène d'omniprésence de l'Égypte dans les sources dites classiques.
- 3 Pour une liste des monuments égyptiens et égyptisants visibles à Rome au Moyen-Âge, puis aux XV^e et XVI^e siècles, le lecteur se reportera à celles très utilement dressées par Anne ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leiden, 1972, pp. 149-152 (EPRO 20).
- 4 La bibliographie sur le sujet est aujourd'hui assez vaste ; le lecteur pourra utilement se reporter aux études fondamentales suivantes : B.A. CURRAN, *The Renaissance Afterlife of Ancient Egypt* (1400-1650), in UCKO & CHAMPION, op. cit., pp. 101-131 ; D. RUSSEL, *Emblems and Hieroglyphics : Some Observations on the Beginnings and Nature of Emblematic*, *Emblematika*, 1, 1986, pp. 227-239 ; R. WITTKOWER, *Hieroglyphics in the Early renaissance*, in WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977, pp. 113-128 ; E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, 1961 (réédition en 1993) ; L. VOLKMANN, *Bildschriften der Renaissance : Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkung*, Leipzig, 1923 ; et l'œuvre pionnière de K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32, 1915, pp. 1-229.
- 5 Cf. J. WINAND, Les auteurs classiques et les écritures égyptiennes : quelques questions de terminologie, in Chr. CANNUYER (éd.), *La langue dans tous ses états. Michel Malaise in honorem*, Bruxelles – Liège – Louvain-la-Neuve – Leuven, 2005, pp. 289-300 (Acta Orientalia Belgica, 18).
- 6 Sur les *Hieroglyphica* d'Horapollon, on consultera H.-J. THISSEN, *Des Nilotes Horapollon Hieroglyphenbuch*, München, 2001, et, du même, *Vom Bild zum Buchstaben : von der Arbeit an Horapollons Hieroglyphika*, Stuttgart, 1998 ; G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Pantheon, 1950 (réédité en 1993) ; B. VAN DE WALLE & J. VERGOTE, Traduction des *Hieroglyphica* d'Horapollon, *Chronique d'Egypte*, 18, 1943, pp. 39-89 et 199-239 ; F. SORDONE, *Hori Apollonis Hieroglyphica*, Napoli, 1940.
- 7 Sur ce texte, cf. B.P. COPENHAVER, *Hermetica : The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction*, Cambridge, 1992 ; M.J.B. ALLEN, Marcilio Ficino, Hermes Trismegistus and the Corpus Hermeticum, in J. HENRY & S. HUTTON (edd.), *New Perspectives on Renaissance Thought*, London, 1990, pp. 38-47.
- 8 Cette traduction commentée de Marcile Ficin connaît un succès énorme, comme en témoigne le fait qu'elle connaît 8 éditions avant 1500 et fut imprimée non moins de 22 fois entre 1471 et 1641. Pour l'intérêt que les hiéroglyphes prirent aux yeux et dans la pensée de Ficin, cf. A. CHASTEL, *Marcile Ficin et l'art*, Genève, 1996, p. 82.
- 9 La première édition illustrée, et en français, verra seulement le jour en 1543, chez Kerver, à Paris, et deviendra très vite l'édition de référence pour les savants des Temps Modernes.
- 10 On songe notamment à la description que Plutarque donne d'une inscription que se serait trouvée selon lui à l'entrée du temple d'Athéna à Saïs (De Iside et Osiride XXXII, 363F, souvent mise en images dans les traités néo-hiéroglyphiques de la Renaissance [par exemple VALERIANUS, *Hieroglyphica*, Bâle, 1567, f° 219]), mais aussi à tous les autres auteurs antiques, Tacite, Dioclète, Apulée, Ammien Marcellin, Chaerémon, Lucien, ... qui dépeignent les hiéroglyphes comme des figures d'animaux, d'objets ou de parties de corps (cf. WINAND, op. cit., pp. 93-94), soit des motifs qui ne sont pas sans évoquer le décor de nombreux monuments de la Rome antique. Pour les sources d'inspiration archéologiques, il faut citer ici, en particulier, le cas d'une frise de temple romain retrouvée à l'église San Lorenzo fuori le Mura, à Rome, qui représente une série d'objets de culte ou de symboles rituels (H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Mueso Capitolino*, Oxford, 1912, n° 99, (100), 102, (104), (105), (107), pl. 61-2). Considérée comme particulièrement précieuse, elle fut transférée au Capitole pendant le XVI^e siècle et devint à l'évidence une attraction touristique majeure pour les voyageurs férus d'Antiquité qui faisaient le voyage à Rome (elle fut notamment recopiée vers 1535 par Maarten van Heemskerck [C. HÜLSEN & H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1913-1916, I, p. 29, fol. 21 et 53]). Comme l'explique très bien Erik Iversen (op. cit., p. 67), cette frise, bien que d'un type attesté sur des vestiges assurément romains et encore en place à l'époque, fut interprétée comme un exemple caractéristique de *hieroglyphicorum effigies* (ainsi Johann Herwarth von Hohenburg, dans son *Thesaurus hieroglyphicorum*, München, 1610, I fol. 22 ; illustration dans IVERSEN, op. cit., pl. VI 2) et influença considérablement la reconstitution des hiéroglyphes égyptiens à la Renaissance, en particulier pour l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, dont il sera abondamment question dans les pages qui suivent.
- 11 Cf. la superbe synthèse sur les néo-hiéroglyphes de la Renaissance dans Ph. MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imagination dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 2001, pp. 49-61 (la citation « découvrir ... » est tirée de Piero Valeriano, évoqué *infra*).
- 12 Sur ce personnage, le lecteur se reportera essentiellement à G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990 ; et à la toute récente exposition qui lui fut consacrée à Liège, à l'occasion du 500^e anniversaire de sa naissance : EAD. (dir.), *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance. Liège 1505/06 – 1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Bruxelles, 2006 (Scientia Artis, 3), cité ci-dessous *Lambert Lombard. Liège*. L'exposé qui suit est pour l'essentiel issu d'une communication présentée par l'auteur au colloque international « Liège au XVI^e siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard », à l'Université de Liège, du 15 au 17 mai 2006, dont les actes seront prochainement publiés sous la direction scientifique de Dominique Allart, à qui j'ai plaisir d'adresser ici mes vifs remerciements pour l'aide, les conseils et les références qu'elle m'a apportées dans le cadre de cette recherche.
- 13 Cf. Lambert Lombard et atelier, *La vestale Claudio tirant le bateau de Cybèle*. 1547 (?). huile sur toile. 138,5 x 149 cm. Stokrooie, église St Amand (DENHAENE, op. cit., pp. 123-127 ; *Lambert Lombard. Liège*, n° 142) ; ou Lambert Lombard et atelier, *La guérison de l'aveugle par Denis* (avers) et *La décapitation de saint Denis* (verso). huile sur panneau 73,5 x 61,5 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 1405 (DENHAENE, op. cit., pp. 45-63 ; *Lambert Lombard. Liège*, n° 128 et 131).

- 14 Cf. Lambert Lombard et atelier, *Esther devant Assuérus*. 1547 (?). huile sur toile, 139,3 x 222,5 cm. Stokrooie, église St Amand (DENHAENE, op. cit., pp. 130, 133, 136-7 ; Lambert Lombard. Liège, n° 145) ; également une gravure réalisée en 1553 par Balthazar van den Bos d'après Lambert Lombard : *Le christ et la femme adultera*. Burin. 26,3 x 27,8 cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (DENHAENE, op. cit., p. 98, ill. 110).
- 15 Sur ces monolithes, cf. E. IVERSEN, *Obelisks in exile I. The obelisks of Rome*, Copenhagen, 1968.
- 16 Cf. ROULLET, op. cit., p. 84 (n° 94).
- 17 Cf. EAD., op. cit., p. 85 (n° 95).
- 18 Cf. DENHAENE, op. cit., pp. 187-189 ; Lambert Lombard. Liège, pp. 87-91.
- 19 À ce sujet, on consultera CURRAN, The 'Hypnerotomachia Poliphili' and Renaissance Egyptology, dans *Word and Image*, 14, 1998, p. 156-185 ; G. Pozzi, Les hiéroglyphes de l'"Hypnerotomachia Polifili", in Y. GIRAUD (ed.), *L'Emblème à la Renaissance. Actes de la journée d'études de la Société française du seizième siècle*. Paris, 1980, Paris, 1982, pp. 15-28 ; M. CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Rome, 1980 (rééd. en 1983).
- 20 Cf. DENHAENE, op. cit., pp. 117-118 ; Lambert Lombard. Liège, n° 137.
- 21 Cf. DENHAENE, op. cit., pp. 45-63 ; Lambert Lombard. Liège, n° 128.
- 22 Cf. DENHAENE, op. cit., p. 129 ; Lambert Lombard. Liège, n° 151.
- 23 Cf. DENHAENE, op. cit., p. 275, ill. 330.
- 24 Cf. EAD., op. cit., pp. 174-175, ill. 230.
- 25 Cf. Lambert Lombard. Liège, n° 87.
- 26 Cf. DENHAENE, op. cit., p. 99, ill. 113 ; Lambert Lombard. Liège, pp. 107-112.
- 27 Cf. DENHAENE, op. cit., pp. 45-63 ; Lambert Lombard. Liège, n° 126.
- 28 Cf. DENHAENE, op. cit., p. 61, fig. 66 et pp. 112-113, fig. 127 ; Lambert Lombard. Liège, p. 89, fig. 52.
- 29 Sur ce cycle récemment restauré et étudié par l'IRPA/KIK, cf. Lambert Lombard. Liège, pp. 155-295 et n° 142-154.
- 30 Cf. DENHAENE, op. cit., pp. 123-137 ; Lambert Lombard. Liège, n° 142.
- 31 Cf. DENHAENE, *L'album d'Arenberg. Le langage artistique et les intérêts humanistes de Lambert Lombard*, Bruxelles, 1983 (thèse de doctorat inédite, Université Libre de Bruxelles), N 208 ; EAD., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990, pp. 187-189 ; Lambert Lombard. Liège, n° 65.
- 32 Cf. J. HUBEAUX & J. PURAYE, Dominique Lampson, Lamberti Lombard ... vita. Traduction et notes, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1949, p. 64 (7-8).
- 33 Sur cet ouvrage, cf. G. SAVARESE et A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, 1980, p. 86 et sqq. ; et GIEHLOW, op. cit., p. 113 et sqq. ; en attendant la parution de la thèse doctorat de St. ROLLET, *Les Hieroglyphica (1556) de Pierio Valeriano : somme et sources du langage symbolique de la Renaissance*, soutenue à l'Université de Tours en 2000. Les *Hieroglyphica* de Valeriano connurent un succès et une diffusion énormes puisqu'ils firent l'objet de non moins de 34 éditions et traductions, les premières en langue française datant de 1576 (par G. Chappuis) et 1615 (par J. de Montlyard).
- 34 Il faut signaler ici que le recueil de Pierio Valeriano ne fut édité, en latin,- langue que Lombard ne pouvait apprécier qu'à travers des traductions, à en croire Lampson (HUBEAUX & PURAYE, op. cit., p. 64 [7]) - qu'en 1556, soit deux ans avant la mort de son auteur ; cependant, Stéphane Rollet a pu montrer dans sa thèse de doctorat (op. cit.) que l'essentiel du texte était achevé bien plus tôt, autorisant une diffusion manuscrite « dès avant 1529 ». Par ailleurs, Lambert Lombard accompagna à Rome le cardinal Reginald Pole, un prélat qui avait toutes ses entrées à la cour pontificale de l'époque, dont Pierio Valeriano faisait partie, et ce dernier, précisément en 1537, entra dans les ordres mais refusa l'offre de se voir conférer la charge d'évêque de Capo d'Istria et d'Avignon, afin de poursuivre ses recherches littéraires (E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhague, 1961, p. 71). Dans ces conditions, il n'est pas impensable d'imaginer que les deux hommes aient pu se rencontrer dans la cité des Papes en 1537-8, ce qui aurait permis à l'artiste liégeois de s'intéresser aux néo-hiéroglyphes selon Valeriano bien avant la parution des *Hieroglyphica*. Pour plus de détails à ce sujet et sur les implications d'une telle hypothèse, cf. ma contribution dans les actes du colloque « Liège au XVI^e siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard », à paraître prochainement sous la direction scientifique de Dominique Allart.
- 35 Cf. DENHAENE, *L'album d'Arenberg*..., N 207 ; EAD., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, pp. 187-189 ; Lambert Lombard. Liège, n° 64.
- 36 Il faut également verser à ce dossier le dessin N 211 de l'*Album d'Arenberg*, dans lequel l'artiste illustre, à sa manière, l'emblème « contre avaricie » des *Emblemata* d'Andrea Alciati, avec, au verso, la mention ... Gilli Martin chanoine de Fosse... (DENHAENE, *L'album d'Arenberg*..., N 211 ; EAD., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, pp. 187-189 ; Lambert Lombard. Liège, n° 66).
- 37 Cf. HUBEAUX & PURAYE, op. cit., p. 74 (30).
- 38 Cf. H. KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan 4. Arrondissement de Liège. Tombes et épitaphes – 1000-1800*, Malonne, 2004, pp. 254-255.
- 39 Cf. Ib., op. cit., pp. 256-258.
- 40 Cf. Ib., op. cit., p. 256.
- 41 Non sans une faute, puisque le mot « ΤΕΛΟΝ » devrait s'y lire « ΤΕΛΟΣ » (*ibidem*).
- 42 Pour l'analyse de cette inscription néo-hiéroglyphique, cf. la proposition de traduction de L. Deroy dans J. PHILIPPE & L. DEROUY, *Le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans à l'église Sainte-Croix de Liège. Contribution à l'étude de la Renaissance Liégeoise*, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 66, 1946-8, pp. 5-46, et L. DEROUY, *Rebus ou imagerie symbolique ? Chronique archéologique du pays de Liège* 40,1, 1949, pp. 16-20 ; voir aussi celle de G. DE TERVARENT, *Les hiéroglyphes de la Renaissance. Chronique archéologique du pays de Liège*, 40,1, 1949, pp. 8-15, qui a nettement ma préférence.



NOTES

- 43 Cf. DENHAENE, op. cit., p. 23, ill. 23 ; *Lambert Lombard. Liège*, n° 85.
- 44 À ce sujet, cf. la contribution d'Isabelle Lecocq dans *Lambert Lombard. Liège*, pp. 113-118.
- 45 Cf. *Lambert Lombard. Liège*, p. 91.
- 46 F. LAMY & M.-C. BRUWIER, *L'Égyptologie avant Champollion*, Louvain-la-Neuve, 2005, p. 266. Ce qui suit à propos de Goropius Becanus est tiré de cet ouvrage, pp. 266-268.
- 47 Ainsi, par exemple, un shawabty ou serviteur funéraire qu'il vit chez un marchand d'Anvers qui avait séjourné en Égypte (*ibidem*).
- 48 E. Iversen (op. cit., p. 88), le présente comme le premier, même si Valeriano mentionne à plusieurs reprises l'objet dans ses *Hieroglyphica* (cf. ROULLET, op. cit., p. 144).
- 49 Pour l'histoire – et la bibliographie – de la *Tabula Bembina*, cf. E. LEOSPO, *La Tabula Bembina : un cimelio 'orientale' dalla Mantova dei Gonzaga alla Torino dei Savoia, in Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi. Atti del Convegno di Studi. Mantova, 23-24 maggio 1992*, Firenze, 1994, p. 41-52 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arte. *Miscellanea*, 2) ; EAD., *La Mensa Isiaca di Torino*, Leiden, 1978 (EPRO 70) ; ROULLET, op. cit., pp. 143-4 ; E. SCAMUZZI, *La Mensa Isiaca del Regio Museo di Antichità di Torino*, Roma, 1939.
- 50 Cf. DENHAENE, *L'album d'Arenberg*..., N 203 ; EAD., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, pp. 178-181 ; *Lambert Lombard. Liège*, n° 63.
- 51 Cf. E. PANOFSKY, "Canopus Deus" : l'iconography of a non-existent god, *Gazette des Beaux-Arts*, 57, 1961, pp. 193-216. On notera que cette divinité n'est pas à proprement parler « a non-existent god » (sur Osiris Canope, cf. l'article *ad hoc* de J. LECLANT et Gisèle CLERC in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII.1, Zürich – München, Artemis, 1994, pp. 116-131) et que le terme de « Canopus », uniquement attesté chez les Pères de l'Église, peut, et doit sans doute, être compris comme « celui de la ville de Canope », comme beaucoup de divinités antiques pouvaient être désignées par leur lieu de culte principal ou originel.
- 52 Il est intéressant à ce propos de noter que l'artiste liégeois cite la source (pseudo-)originale du texte, qu'il semble donc avoir consulté (sans doute avec l'aide d'un ami connaisseur du latin, puisqu'il ne maîtrisait pas cette langue [supra, n. 34]), et non celles du traducteur Rufin ou du copiste tardif Suidas (fin du X^e siècle), auxquels se réfèrent les mythographes importants de l'époque, Georg Pictor, Giglio Gregorio Giraldi et Vincenzo Cartari (PANOFSKY, op. cit., p. 202), dont Lombard pratiquait pourtant assurément les écrits (DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, pp. 179-180 ; *Lambert Lombard. Liège*, pp. 82-87 et n° 57). Il y eut donc assurément une démarche philologique, que le peintre humaniste, bien que connu pour ses « dessins à thèmes savants » (*ibid.*), ne pouvait certainement pas mener seul. Il pourrait avoir travaillé ici de concert avec le géographe Abraham Ortelius, dans l'*Album Amicorum* duquel il figure. Ortelius, à qui la *Vita Lombardi* rédigée par D. Lampson est par ailleurs dédiée par Hubert Goltzius, était effectivement férus d'études sur les dieux antiques et écrira un ouvrage à ce sujet en 1573 (*Lambert Lombard. Liège*, pp. 81 et 86). L'intérêt de Lombard pour l'œuvre d'Eusèbe de Césarée peut par ailleurs avoir vu le jour lorsqu'il faisait partie de la suite de Reginald Pole, à l'occasion du voyage à Rome en 1537-1538, dans la mesure où le prélat anglais se livrait, avec son entourage, chaque matin et chaque soir à un petit rituel de lecture et de commentaire de textes religieux, où les textes d'Eusèbe occupaient une place très importante (cf. T.F. MAYER, *Reginald Pole. Prince & Prophet*, Cambridge, 2000, p. 69). Il convient enfin de rappeler ici que l'œuvre de ce Père de l'Église renvoie à plusieurs reprises aux hiéroglyphes égyptiens (par exemple *Praep. Eu.*, V, 10), qu'il interprétabat, déjà, comme une préfiguration de la doctrine chrétienne (L. DIECKMANN, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, St Louis (Missouri), 1970, p. 31).
- 53 La traduction est celle de Fr. THELAMON, *Païens et Chrétiens au IV^e siècle. L'apport de l'« histoire ecclésiastique » de Rufin d'Aquilée*, Paris, 1981, p. 225. On notera que sur le dessin de Lambert Lombard, l'autel à feu placé devant le dieu Canopus est décoré de motifs qui peuvent être interprétés comme des néo-hiéroglyphes, notamment les deux oiseaux en composition symétrique ou la lune et l'étoile (ou soleil ?).
- 54 Cf. EAD., op. cit., p. 209. Sur tout ceci, cf. EAD., op. cit., pp. 207-243. En réalité, comme Panofsky l'avait parfaitement compris (op. cit., p. 199), Rufin d'Aquilée se livre à une anecdote étiologique à propos de l'iconographie tardive d'une divinité égyptienne attestée dans les cultes isiaques (supra, n. 51), ayant interprété la couronne de justification d'Osiris comme du feu mis aux pieds de l'idole et la stylisation d'un tissu couvrant la panse du vase sous la forme d'incisions ondulées comme de l'eau qui coulerait du récipient.
- 55 Cf. LECLANT & CLERC, op. cit., pp. 116-117.
- 56 Cf. ROULLET, op. cit., pp. 97-100.
- 57 On sait que Lambert Lombard était férus de numismatique et collectionneur en la matière, mais, puisqu'il s'agit d'un monnayage exclusivement égyptien, les circonstances politiques de l'époque ne devaient pas faciliter l'acquisition de ce type de pièces, même si Vincenzo Cartari en mentionne déjà une, sans l'illustrer, en 1556 (PANOFSKY, op. cit., p. 201).
- 58 Cf. Ph. MOREL, *Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésina*, *Revue de l'Art* 69 (1985), pp. 13-28.
- 59 Cf. DENHAENE, Lambert Lombard relit le mythe de Priape, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, 1984, t. 1, pp. 362-370 ; EAD., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, pp. 181-186 ; *Lambert Lombard. Liège*, p. 86 et n° 58-9.
- 60 Notamment Plutarque, Apulée, Vitruve, Clément d'Alexandrie ou Eusèbe de Césarée (!) ; à ce sujet, cf. THELAMON, op. cit., p. 214-224.
- 61 Cf. ROULLET, op. cit., pp. 100-101, ill. 167 ; DENHAENE, *L'album d'Arenberg*..., N 252.
- 62 Il s'agit de la statue 562 du Musée égyptien de la Villa Albani Torlonia, à Rome. À son sujet, cf. ROULLET, op. cit., p. 100-1 (n° 150) ; S. CURTO, *Le sculture egizie ed egittizzanti nell'Villa Torlonia in Roma*, Leiden, 1985, p. 21-5 (n° 4), pl. 4-5 (EPRO 20) ; M. DE VOS, in P.C. BOL (éd.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, IV, *Bildwerke im Kaffeehaus*, Berlin, 1994, pp. 467-9, n° 548 et pl. 278 ; M. P. TOTI, in O. LOLLI BARBERI, G. PAROLA & M. P. TOTI, *Le Antichità Egiziane di Roma Imperiale*, Rome, 1995, pp. 138-9, n° 6 ; et H. GREGAREK, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, Kölner Jahrbuch, 32, 1999, p. 161, n° V14. L'œuvre sera plus tard reprise par J.J. Winckelmann, qui l'utilise comme une illustration type du style égyptien ; cf. J.J. WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, introduction et notes de Daniela Gallo, Paris, 2005, p. 119 (et fig. 24).

- 63 Cf. F. HASKELL & N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, Paris, 1999, p. 17, mais aussi pp. 36 et 87-88.
- 64 Comme en témoigne, outre leur collection d'antiquités égyptiennes et égyptisantes, la décoration de leurs tombes avec des sphinx égyptiens, ainsi que le souligne B.A. CURRAN, in UCKO & CHAMPION, op. cit., p. 119.
- 65 Puisqu'il y copia deux figures féminines du *Puteal aux Nymphes* qui s'y trouvait alors, cf. *Lambert Lombard. Liège*, n° 39-40.
- 66 Cf. ROULLET, op. cit., pp. 100-101 (n° 150) et figg. 167-9 (pl. 120) ; et, pour le dessin de van Heemskerck, CURTO, op. cit., pl. 5, ou HÜLSEN & EGGER, op. cit., I, fol. 33r.
- 67 Cf. ROULLET, op. cit., p. 87 (n° 101-102) ; G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, 1996, pp. 54-55 ; G. SPINOLA, *Il Museo Pio Clementino*, 2, Vaticano, 1999, pp. 272-273, n° 6 et 8, fig. 45 (Rome, Museo Vaticano, Sala a Croce Greca, n° 196-7 ; Ht 335 cm).
- 68 Cf, par exemple, les sculptures qui encadrent la porte égyptisante du pavillon des Armes du château de Fontainebleau, sous un fronton au chiffre de François I^{er} (J.-M. HUMBERT, *L'égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, 1989, p. 34).
- 69 Cf. Id., op. cit., p. 97.
- 70 On notera que le genre de termes qui apparaissent sur le dessin de Lambert Lombard, soi-disant à l'antique, se retrouve, par exemple, sur le monument funéraire de Jean Stouten, discuté plus haut (n. 38). Par ailleurs, ce type de créations, sans doute faites à Liège, bien après le retour de Rome, suppose l'existence de carnet(s) de croquis faits dans la ville éternelle par l'artiste liégeois, mais dont on n'a conservé que quelques rares feuillets, comme les numéros N 216-7 et, peut-être, N 218 de l'Album d'Arenberg (Liège Cabinet des Estampes) ou le dessin RP-T-1957 du Rijksmuseum d'Amsterdam (*Lambert Lombard. Liège*, pp. 56-61 et n° 17-18 et 20-21).
- 71 Ceci ressort très clairement de la synthèse magistrale que Brian A CURRAN (op. cit.) donne de la période allant de 1400 à 1650.
- 72 J'emprunte le terme à E. HORNING, dans son superbe ouvrage *L'Égypte ésotérique*, Monaco, 2001, qui concerne directement le contexte général du présent article comme celui de l'exposition dans son ensemble.
- 73 Suivant la conception qu'en propose J.-M. HUMBERT, op. cit. On verra, par exemple, pour illustrer l'éclosion de ce phénomène au XVI^e siècle, les peintures réalisées par Giulio Romano et son atelier pour la décoration du plafond de la loge des Muses du Palazzo del Te à Mantoue, où des panneaux avec un néo-hiéroglyphe dans l'esprit d'Horapollon ou de Colonna, ou un motif perçu comme égyptisant, sont systématiquement entourés d'une frise de hiéroglyphes proprement égyptiens, si bien recopiés qu'il a été possible d'en préciser le modèle exact : un sphinx de Néfertès I^{er}, à l'époque exposé à Rome, au Capitole, puis à la Villa Borghese, avant de se retrouver aujourd'hui dans la collection des antiquités égyptiennes du Louvre, sous le n° d'inventaire A 26 (ROULLET, op. cit., pp. 134-135, n° 284) ; cf. HUMBERT., op. cit., p. 96 ; et surtout l'article de B. JAEGER, *La Loggia delle Muse nel Palazzo Te e la reviviscenza dell'Egitto antico nel Rinascimento, in Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Firenze, 1994, pp. 21-39, pl. 1-10 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arte. Miscellanea, 2).
- 74 C'est ainsi, par exemple, qu'apparaissent les premières transcriptions plus ou moins fidèles d'inscriptions hiéroglyphiques attestées sur les monuments égyptiens de la Rome antique ; cf. la note précédente, et, surtout, CURRAN, op. cit.
- 75 En effet, chez ces deux autres peintres, qui ont également manifesté un intérêt certain pour le phénomène néo-hiéroglyphique dans l'art de leur temps, les références à l'Égypte ancienne et à ce qui est alors perçu comme ses caractéristiques sont extrêmement ponctuelles et contrastent très nettement avec cet usage tout à fait intensif que l'on constate chez le Liégeois. Pour M. van Heemskerck, on se reportera à I. MARKX-VELDMAN, *Het grafmonument te Heemskerk en het gebruik van hiëroglifyen in de kring rondom Maarten van Heemskerck*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 24, 1973, pp. 27-44, et EAD., *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Maarsen, 1977, pp. 144-155 ; et pour A. Mantegna, à JAEGER, op. cit., p. 37 ; IVERSEN, op. cit., pp. 68-69 ; GIEHLOW, op. cit., pp. 91-93.



TABLE DES MATIÈRES

Préface	5
Hector Magotte (Échevin de la Culture, des Musées, des Arts et Lettres de la Ville de Liège)	
Un ouchebti de Hori	7
Luc Delvaux (U.L.B.)	
Remerciements	8
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
« La Caravane du Caire » d'André-Modeste Grétry	10
Philippe Vendrix	

1^{re} PARTIE : LA CARAVANE DU CAIRE
ÉGYPTOLOGIE ET ÉGYPTOMANIE EN PAYS DE LIÈGE
éditeur scientifique : Eugène Warmenbol (U.L.B.)

Famille isiaque et « ægyptiaca » en Gaule Belgique et en Germanie	15
Michel Malaise (U.Lg)	
Pierres égyptiennes, place Saint-Lambert	40
Eugène Warmenbol (U.L.B.) & Thierry De Putter (Musée de Tervueren)	
Renaissance de l'Égypte aux Temps Modernes. De l'intérêt pour la civilisation pharaonique et des hiéroglyphes à Liège au XVI ^e siècle	43
Dimitri Laboury (U.Lg)	
« Nous célébrons de nouveau l'ancien, sans renoncer au nouveau »	69
Brigitte D'Hainaut-Zveny (U.L.B.)	
Henri-Joseph Redouté, membre de l'Institut d'Égypte. De Saint-Hubert à Saint Macaire	73
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
De Napoléon à Champollion	96
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	



TABLE DES MATIÈRES

Les antiquités égyptiennes d'Albert d'Otreppé de Bouvette.	
L'archéologie des nations et l'archéologie des provinces	99
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
Le grand prêtre Hori, fils de Khaemouaset	118
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
Les antiquités égyptiennes de Gustave Hagemans.	
De la Sublime Porte à la Porte de Hal	121
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
Le voyage que fit Son Altesse royale Monseigneur le Duc de Brabant dans ces contrées	142
Eugène Warmenbol (U.L.B.)	
Le Pavillon de l'Égypte à l'Exposition internationale de Liège en 1930	145
Eugène Warmenbol (U.L.B.) & Manoëlle Wasseige (Région bruxelloise)	
La Parfaite Intelligence et L'Étoile Réunies	165
Ann Chevalier (Musée de l'Art Wallon, Liège)	
Un siècle d'égyptologie à l'Université de Liège	169
Jean Winand (U.Lg)	
Des momies à l'hôpital	184
Dimitri Laboury (U.Lg)	



2^e PARTIE : L'ÉGYPTE SUR D'AUTRES RIVES
CATALOGUE DES OBJETS ÉGYPTIENS DU MUSÉE CURTIUS

éditeurs scientifiques : Florence Doyen (U.L.B.),

avec la collaboration d'Anne Lebrun-Nélis (U.L.B.), de Luc Delvaux (U.L.B.) et d'Eugène Warmenbol (U.L.B.)

Bref historique des collections égyptiennes du Musée Curtius	190
Michel Malaise (U.Lg)	
Avatar des collections égyptiennes liégeoises de la fin du XIX ^e siècle à nos jours : leur exposition, leur conservation, leur devenir...	193
Pauline Bovy (Musée Curtius, Liège)	
Catalogue des objets égyptiens du Musée Curtius	
Statuaire	198
Stèles	201
Table d'offrandes	204
Cercueils et cartonnages	205
Coffret et canopes	223
Statuettes funéraires	226
Serviteurs funéraires	235
Figurines divines, les bronzes	263
Momie animale et papyrus	270
Amulettes	273
Colliers, parures, bijoux	285
Éléments d'incrustation	295
Récipients divers et verres	299
Pastiches et curiosités	311
Bibliographie générale des titres abréviés dans les notices	321
Crédits photographiques et auteurs des notices	328
Table des matières	329

