

Bulletin de la Classe des Beaux-Arts

EXTRAIT

Fonction et signification
de l'image égyptienne

par Dimitri Laboury
Chargé de recherches du FNRS



6^e série
Tome IX

7-12

1998

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

EXPOSÉ

Fonction et signification de l'image égyptienne *

par Dimitri Laboury
Chargé de recherches du FNRS

À mon grand-père, Armand Silvestre,
artiste et « ami de la sagesse », qui a toujours su animer
ma passion pour l'Histoire de l'art et l'Histoire de la pensée

Dans un article intitulé « Bedeutung und Wirklichkeit des Bildes im alten Ägypten », Erik Hornung a parfaitement résumé l'importance de l'image dans la civilisation pharaonique en écrivant :

« Kaum eine andere Kultur spricht so intensiv im Bilde zu uns, wie die ägyptische; damit meine ich nicht nur die Bilder der bildenden Kunst, sondern ebenso die Bilder der Sprache, die Bilder des Mythos, die Bilder ganz allgemein, in denen Wirklichkeit – in welchem Medium auch immer – zur Darstellung gelangt. »¹

* Le présent exposé a fait initialement l'objet d'une conférence prononcée au Collège International de Philosophie, à l'Université Paris-7, le 27 mars 1997, sur l'invitation de L. Bachelot (CNRS), à qui je réitère ici tous mes remerciements. Qu'il me soit également permis d'exprimer ma plus vive gratitude au professeur P. Colman pour m'avoir fait l'honneur de me convier à présenter le contenu de cet article devant la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, le 2 juillet 1998.

¹ Cf. E. HORNUNG, « Bedeutung und Wirklichkeit des Bildes im alten Ägypten », in *Kunst und Realität*, Bâle, 1973, 35 (*Akademische Vorträge, gehalten an der Universität Basel* 8). Sur l'importance fondamentale de l'image dans la culture pharaonique, cf. également le très bel exposé de D. WILDUNG, « Écrire sans écriture. Réflexions sur l'image dans l'art égyptien », in R. TEFNIN (éd.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1997, 11-6 (*Monumenta Aegyptiaca* 7, série *Imago* 1).

L'image figurée des arts plastiques est effectivement omniprésente sur les monuments pharaoniques et elle reste indissociablement liée à cette civilisation dans l'esprit de tous ceux qui ont visité l'Égypte ou s'y sont intéressés, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Hermann Grapow a depuis longtemps bien mis en évidence la manière dont les anciens Égyptiens « parlaient en images », dans son célèbre ouvrage *Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen*. Comme on peut s'y attendre, l'image est tout aussi incontournable dans les autres productions de la pensée pharaonique.

Ainsi le discours métaphysique, tout comme celui qui relève de la théologie ou du domaine de la science, est-il toujours émaillé et, finalement, traduit par des images. Les conceptions cosmogoniques des anciens Égyptiens nous en fournissent un excellent exemple. Comme tous les autres peuples, les antiques habitants des rives du Nil se sont interrogés sur l'origine de l'univers dans lequel ils vivaient et ils ont de ce fait été assez rapidement confrontés à la question philosophique fondamentale de l'apparition de l'Être à partir du Non-Être². La réponse ou plus exactement les réponses qu'ils apportèrent à cette interrogation prirent bien entendu la forme d'images, de métaphores de la réalité empruntées à la biologie (l'apparition d'un œuf primordial, la création du premier couple à partir de la substance du démiurge, ...), à l'observation de la nature (la butte initiale émergeant des flots du chaos, telle la terre d'Égypte à la fin de chaque crue du Nil, le jaillissement de la lumière dans l'obscurité, à l'instar du lever quotidien du soleil, ...) ou aux jeux de mots et autres spéculations à caractère étiologique (le nom du dieu créateur Atoum, qui signifie à la fois « être complet » et « ne pas être », ...) ³. Ces différents motifs destinés à imaginer un problème métaphysique de conception particulièrement difficile, les Égyptiens les combinèrent volontiers, non par naïveté ou incohérence, mais précisément parce qu'ils étaient conscients du caractère analogique de ces concepts imagés et que, selon eux, la multiplication des points de vue sur une même réalité permet de mieux comprendre et de mieux interpréter celle-ci ⁴.

² À ce sujet, cf. HORNUNG, « L'Égypte, la philosophie avant les Grecs », *Les études philosophiques* (avril - septembre 1987 [*L'Égypte et la philosophie*]), 113-125.

³ À ce sujet, cf. l'excellent ouvrage de Suzanne BICKEL, *La cosmogonie égyptienne*, Fribourg, 1994 (*Orbis biblicus et orientalis* 134).

⁴ Cf. HORNUNG, *Les dieux de l'Égypte. Le un et le multiple*, Paris, 1986. Ce principe s'applique de façon évidente à la représentation artistique, comme nous le verrons *infra*.

Une autre constante de la pensée pharaonique, qui justifie cet emploi presque obsessionnel du concept imagé et analogique, est que, pour reprendre les termes de Roland Tefnin, dans l'esprit de l'Égyptien antique, « l'abstraction se nourrit de réalité, et (...) la réalité n'a de sens qu'en tant que signe de l'imaginaire » ⁵. Une telle conception débouche évidemment sur l'idée d'un « world-reading » ⁶, d'une véritable lecture métaphysique du Monde, où tout phénomène naturel devient l'image de quelque chose de plus abstrait.

Le fait que l'Égypte ancienne s'exprimait par le biais d'images trouve également une très belle illustration dans le système d'écriture adopté par cette civilisation, le système hiéroglyphique, la seule écriture qui ait toujours conservé son caractère figuratif d'origine. Comme plusieurs égyptologues l'ont bien montré, la pérennité de cette dimension iconique des hiéroglyphes égyptiens tient principalement au fait que l'écriture qu'ils constituent est indissociable de l'art figuré ; les mêmes règles régissent d'ailleurs la composition et la codification formelles de ces deux moyens d'expression ⁷. Cette parfaite symbiose entre image et écriture, représentant et signifiant en même temps, n'avait pas manqué d'attirer l'attention des grands penseurs de l'Antiquité classique qui ont nourri un certain intérêt pour la civilisation égyptienne. Ceux-ci, et en particulier les adeptes de la philosophie platonicienne, étaient convaincus que les anciens égyptiens avaient mis au point un système de repré-

⁵ Cf. R. TEFNIN, « Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne », *La Chronique d'Égypte* 66 (1991), 73 ; voir également ID., « Discours et iconicité dans l'art égyptien », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), 6 ; et HORNUNG, in *Kunst und Realität*, Bâle, 1973, 36.

⁶ L'expression est empruntée à J. ASSMANN, « Solar Discourse. Ancient Egyptian Ways of Worldreading », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart - Weimar, Sonderheft 68 (1994), 107-123.

⁷ Cf. H.G. FISCHER, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, 1986 ; ASSMANN, « Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur », in *Form und Mass. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht*, Wiesbaden, 1987, 18-42 (*Ägypten und Altes Testament* 12) ; TEFNIN, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), 5-17 ; P. VERNUS, « Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique », in M.L. CHRISTIN (éd.), *Écritures II*, Paris, 1985, 45-69. Hiéroglyphes et représentations figuratives sont généralement désignés par les mêmes termes en égyptien ancien, cf., par exemple, B. OCKINGA, *Die Gottebenbildlichkeit im Alten Ägypten und im Alten Testament*, Wiesbaden, 1984, 101 (*Ägypten und Altes Testament* 7).

sensation par voie d'images et de symboles, donc un système d'expression universel, permettant de dire l'Idée même des choses et les arcanes du savoir et de la sagesse⁸. Selon Platon lui-même, les principes fondamentaux et les valeurs de la société pharaonique étaient conservés dans les temples sous la forme d'images-types (σχήματα), qui servaient à l'éducation des jeunes et permettait de réaliser des œuvres parfaitement semblables à celles produites « 10.000 ans plus tôt » (Lois 656 c - 657 a). Plotin, philosophe néo-platonicien originaire d'Assiout, en Moyenne Égypte, écrivait quelques siècles plus tard :

« lorsqu'ils veulent signifier les choses avec sagesse, les sages d'Égypte ne se servent pas de caractères d'écriture, qui suivent l'ordre des mots et des propositions et imitent des sons et des paroles, mais au contraire, ils expriment toutes les caractéristiques d'une chose en dessinant des images et en gravant dans leurs temples une image pour chaque chose distincte, de sorte que chaque image constitue une somme de connaissance et de sagesse, un sujet de pensée saisi en une seule fois, sans procéder d'une réflexion ou d'une délibération discursives. C'est seulement par la suite que le contenu intellectuel est extrait de cette image concentrée, déroulé et traduit en mots, et que la raison pour laquelle chaque chose est comme elle est et pas autrement est découverte » (Ennéades V, 8,6)⁹

L'imagerie développée par les anciens Égyptiens est donc perçue comme un conservatoire de la pensée, qui vise à saisir « toutes les caractéristiques d'une chose » à travers une seule représentation totalisante ; en termes philosophiques, elle figureait l'Idée des choses. Cette conception des auteurs classiques peut être étayée par l'analyse de textes cette fois véritablement pharaoniques, analyse qui met en lumière le fait que les hiéroglyphes, ainsi sans doute que les images hiéroglyphiques des choses, qui leur sont indissociablement liées, correspondent, dans

⁸ Cette conception fut bien entendu reprise par les humanistes des Temps Modernes, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer dans une contribution récente dédiée au professeur P. Colman, cf. D. LABOURY, « À propos d'une illustration d'Albrecht Dürer pour les Hieroglyphica de Horapollon », in Dominique ALLART, J.-P. DUCHESNE et P.-Y. KAIRIS (éd.), *Mélanges Pierre Colman (Art & Fact 15)*, Liège, 1996, 75-7.

⁹ E. DE KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, 1955, 60-2, a montré que le philosophe ne vise pas ici exclusivement les hiéroglyphes mais toutes les images idéographiques qui animent les parois des temples égyptiens, soit le décor figuré et ses légendes hiéroglyphiques.

l'esprit de l'Égyptien antique, à l'essence fondamentale des réalités du cosmos, à partir desquelles le démiurge a créé une infinité de dérivations pour remplir notre monde¹⁰.

Un tel système est bien entendu à mettre en relation directe avec le mécanisme le plus caractéristique de la pensée pharaonique, ce que Jan Assmann propose d'appeler « la formation visuelle des concepts »¹¹, c'est-à-dire la manière dont les anciens Égyptiens « pensaient en images ». En somme, pour ceux-ci, toute réalité peut être appréhendée sur un plan intellectuel et cognitif par le biais d'une représentation imagée, qui, par analogie, permet d'évoquer un ou plusieurs aspects diacritiques et essentiels de cette réalité ; l'image apparaît donc comme l'outil conceptuel par excellence de la pensée égyptienne.

Toujours en référence aux propos de Platon sur la fonction de l'iconographie dans l'Égypte antique, il faut encore signaler que les travaux de J. Assmann sur la mémoire collective dans la civilisation pharaonique ont parfaitement mis en évidence l'importance fondamentale de l'image comme facteur normatif et formatif de cette culture¹². Comme le suggère D. Wildung, on pourrait donc conclure que « Pour l'Égypte ancienne, il faut corriger une phrase fameuse du Nouveau Testament. Il faut dire : "au commencement était l'image". »¹³

Après ce long préambule destiné à situer l'importance du concept d'image dans la civilisation pharaonique, abordons à présent l'analyse des caractéristiques de l'imagerie figurative développée par cette société, en se plaçant tout d'abord du point de vue de l'analyste extérieur et étranger au système qu'est l'historien de l'art, avant d'essayer d'entrer à l'intérieur du système, en examinant ce que les anciens Égyptiens ont eux-mêmes révélé

¹⁰ Cf. ASSMANN, *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of Polytheism*, Londres et New York, 1995, 171-4 (*Studies in Egyptology*).

¹¹ Cf. HORNUNG, *L'esprit du temps des Pharaons*, Paris, 1996, 26.

¹² Cf. ASSMANN, « Égypte ancienne - La mémoire monumentale », in Ph. GIGNOUX (éd.), *La commémoration. Colloque du centenaire de la section des sciences religieuses de l'EPHE*, Louvain - Paris, 1988, 47-56 (*Bibliothèque de l'EHE. Section des sciences religieuses*, 91) ; ID. et T. HÖLSCHER, *Kultur und Gedächtnis*, Francfort, 1988 ; ASSMANN, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, Munich, 1995, 16-58.

¹³ Cf. WILDUNG, in R. TEFNIN (éd.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1997, 16 (*Monumenta Aegyptiaca* 7, série *Imago* 1).

de la fonction et de la signification de leur iconographie, dans le but de comprendre la cohérence de ce système.

Tout d'abord, il faut souligner le fait que le rejet des déformations perspectives et la codification qui caractérisent l'art figuratif égyptien sont le produit d'une volonté et non d'une incapacité. Les arguments pour démontrer cette thèse sont aujourd'hui myriades, notamment grâce aux savantes recherches des historiens de l'art égyptien sur les aspects sémiologiques de cette production plastique éminemment signifiante¹⁴; je n'en citerai donc ici que quelques uns, parmi les plus forts et les plus évidents. Le premier argument qui vient à l'esprit est bien entendu celui de la longévité du système de représentation de l'Égypte antique, qui se maintint avec une constance remarquable aussi longtemps que la culture qui l'avait créé, soit pendant environs trois millénaires. Comment imaginer que sur un tel laps de temps les artistes égyptiens se seraient révélés incapables d'évoluer vers une figuration de la réalité plus proche de l'image que nous procurent nos organes de perception visuelle? D'ailleurs, même lorsque l'Égypte fut colonisée par les Grecs, puis les Romains, nos maîtres en matière de représentation perspective, le canon figuratif égyptien ne s'est pas orienté vers le trompe l'œil, bien au contraire (fig. 1). Comme le note J. Assmann, « le style de l'art ptolémaïque et romain est beaucoup plus proche de celui de l'Ancien Empire (une période reculée de plus de deux mille ans) que de celui du monde hellénistique contemporain. »¹⁵ Par ailleurs, lorsque des tendances que l'on peut qualifier de « réalistes » se font jour dans l'art pharaonique, il n'est pas rare qu'elles se muent assez rapidement en une représentation plus idéographique des choses¹⁶, à moins qu'elles ne soient récupérées par le système à des fins idéologiques, par exemple, pour distinguer les personnages principaux des figures secondaires¹⁷. Plusieurs cas de prise en considération des déformations optiques dans la composition des traits de statues colos-

¹⁴ Cf. en premier lieu les études de R. Tefnin citées *supra*, à la note 5.

¹⁵ Cf. ASSMANN, in Ph. GIGNOUX (éd.), *La commémoration*, Louvain - Paris, 1988, 56.

¹⁶ Cf. ID., « Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture », in P. DER MANUELIAN et Rita E. FREED (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson I*, Boston, 1996, 55-81.

¹⁷ Cf. Edna R. RUSSMANN, « The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom », *Bulletin of the Egyptological Seminar* 2 (1980), 57-81.

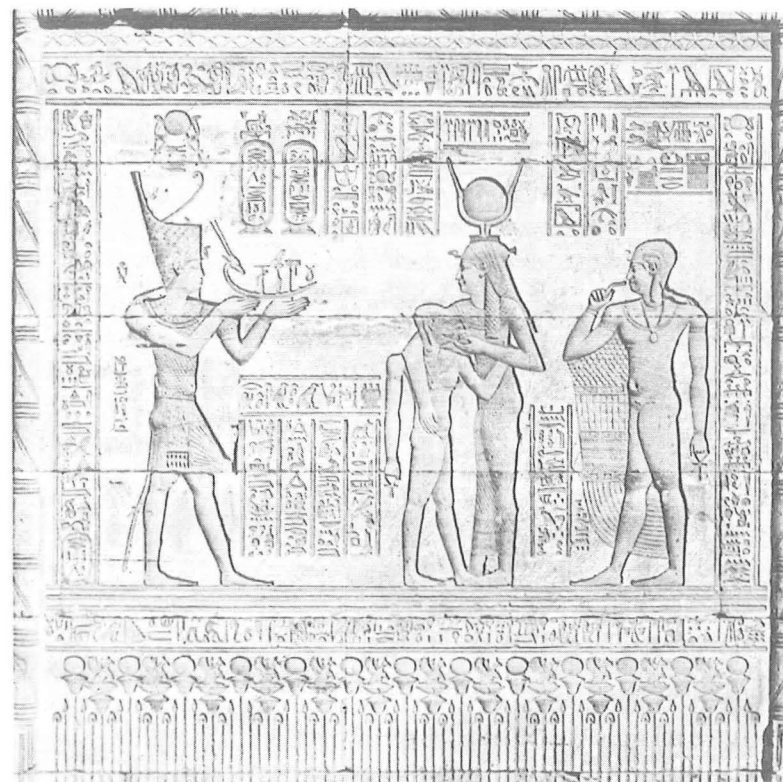


Fig. 1. – L'empereur Trajan faisant offrande à la déesse Hathor, d'après une scène du mur extérieur sud du mammisi romain du temple de Dendéra.

sales montrent en outre que les artistes égyptiens étaient parfaitement conscients du problème de la parallaxe et que c'est donc sciemment qu'ils rejetaient la perspective de leurs représentations¹⁸. Enfin, la fonction socioculturelle de l'art égyptien, en tant qu'élément normatif et formatif essentiel de la civilisation pharaonique, interdit d'y voir le produit d'une naïveté collective. L'art de l'Égypte antique présente d'ailleurs au cours de ses trois mille ans d'existence une évolution qui fonctionne de notre point de vue comme un miroir de l'histoire culturelle de la civilisation

¹⁸ Cf. D. LABOURY, *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique*, Liège, 1998, 521 (*Aegyptiaca Leodiensia* 5). Pour des exemples, peut-être un peu moins clairs, en architecture, cf. A. BADAWY, « Illusionism in Egyptian Architecture », in *Studies in Honour of John A. Wilson*, Chicago, 1969, 15-23 (*Studies in Ancient Oriental Civilization* 35).

qui l'a engendré, se structurant de plus en plus à la naissance de l'état pharaonique¹⁹, se désagrégeant pendant les phases de troubles politiques et culturels que les égyptologues ont baptisées Périodes Intermédiaires, ou atteignant un niveau de « luxe, calme et volupté » tout à fait exceptionnel lorsque l'empire des Pharaons connaît son apogée²⁰. À lui seul, le fait qu'au terme de chaque Période Intermédiaire, le système figuratif égyptien se ressourcent systématiquement dans les précédentes périodes de gloire de la civilisation pharaonique montre bien qu'il s'agit d'un phénomène culturel, conscient et voulu. En somme l'art égyptien peut être considéré comme l'image par laquelle la société pharaonique s'est « auto-définie ».

Cet art national est régi, sur un plan formel, par toute une série de principes fondamentaux²¹. Tout d'abord, en vertu d'une constante de pensée évoquée plus haut, il combine perpétuellement différents points de vue autour d'un même objet, dans le but manifeste de signifier le mieux et le plus précisément possible. L'exemple le plus connu est sans doute celui de la représentation humaine qui intègre dans une même image une tête de profil et un œil de face (fig. 2a). Il y a donc un décalage constamment entretenu par rapport à la perception visuelle, décalage qui produit une image plus conceptuelle que « perceptuelle », visant, semble-t-il, à représenter les choses telles qu'elles sont et non telles qu'elles apparaissent à nos yeux²². Ce rejet de la perspec-

¹⁹ Cf. W.M. DAVIS, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge, 1989.

²⁰ Cf. la très belle présentation de R. Tefnin sur l'art du Nouvel Empire et son contexte culturel dans le catalogue d'exposition *L'Égypte éternelle. Chefs d'œuvres du Brooklyn Museum*, Bruxelles, 1976, 57-67.

²¹ Sur ces principes, cf. le magistral travail de pionnier d'Heinrich SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, ouvrage réédité depuis lors par Emma Brunner-Traut, puis par J. Baines, qui en donna une traduction anglaise, intitulée *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974.

²² C'est la théorie développée par SCHÄFER, *op. cit.* Nous allons voir que les propos des anciens Égyptiens sur leurs images confirment parfaitement cette brillante déduction de l'historien d'art. Comme E.H. Gombrich l'a bien montré dans son célèbre ouvrage consacré à *L'art et l'illusion* (Paris, 1996, 108), Platon avait déjà parfaitement compris cette vocation essentialiste de l'art pharaonique, qu'il opposait au style de son temps, à « la peinture ombrée, l'art du charlatan et cent autres inventions du même genre » qui « appliquent tous les prestiges de la magie » pour tromper l'âme du spectateur (*ibidem*). Sur l'admiration que le grand philosophe vouait à l'art égyptien, cf. DAVIS, « Plato on Egyptian Art », *Journal of Egyptian Archaeology* 65 (1979), 121-7.

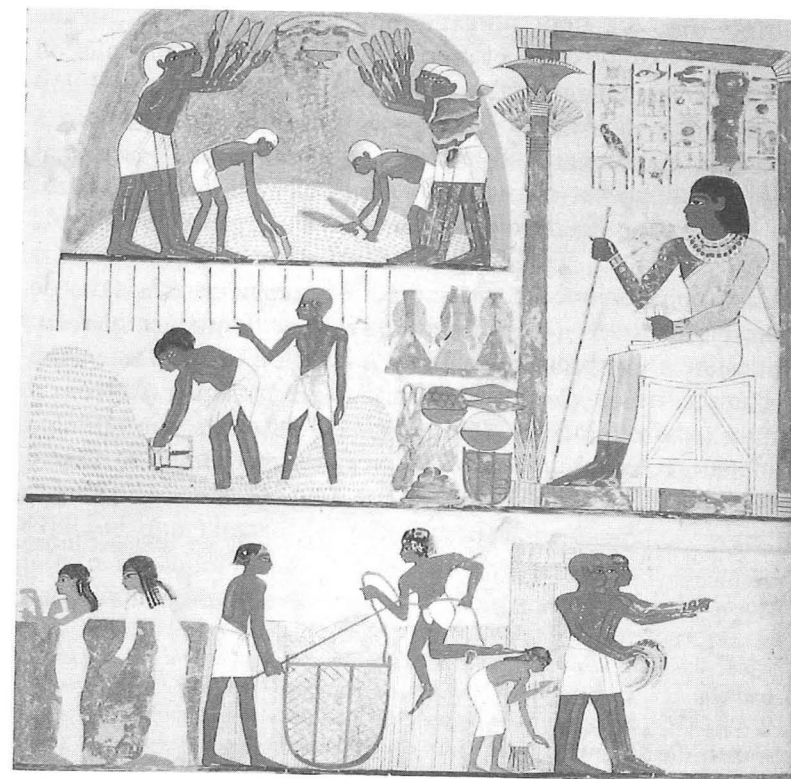
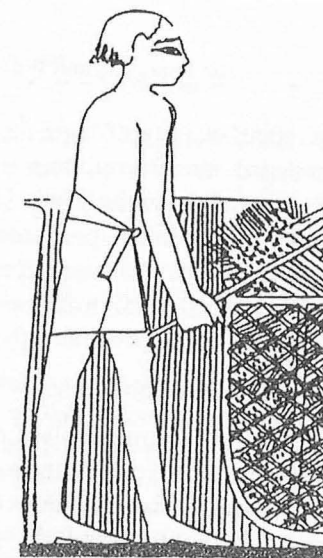



Fig. 2. – Détails de la paroi sud-ouest de l'antichambre de la tombe de Nakht à Cheikh 'abd el-Gourna (TT 52) : a) visage du défunt ; b) personnage maintenant fermement un bâton afin de tasser des blés dans un grand panier ; c) « s'asseoir dans l'édicule et regarder ses champs par le prêtre horloge d'[Amon, le scribe Nakht], juste de voix auprès du grand dieu » ; d'après N. de G. DAVIES, *The Tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1917, pl. 18.

tive a reçu en égyptologie le nom d'« aspective »²³. Dans le même esprit, nombre d'idées ou d'actions sont exprimées grâce à une gestuelle symbolique, largement relayée par le système hiéroglyphique. Ainsi, par exemple, l'attitude de l'homme dont les bras et les épaules sont rabattus vers l'avant, en un geste tout à fait irréaliste, signifie-t-elle conventionnellement l'effort (fig. 2b), à l'instar du hiéroglyphe qui détermine les mots relatifs aux actions vigoureuses : . Cette codification s'applique aussi bien aux figures isolées qu'à l'ensemble de l'espace où se développent les représentations figurées. En témoignent la pseudo « perspective morale » (fig. 2c), – qui, notons le, n'a rien d'une quelconque forme de perspective et ne traduit aucune considération de type moral, – ou la répartition des scènes en registres (fig. 2c), dont l'organisation ne correspond à aucune disposition spatiale du sujet représenté. L'espace monumental où apparaissent les images est soumis à la même structuration signifiante, comme le révèle l'étude de ce que Philippe Derchain a baptisé la « grammaire du temple égyptien », c'est-à-dire l'ensemble des règles et considérations sémiologiques qui président à la distribution du décor dans un édifice religieux de l'Égypte antique²⁴.

L'art pharaonique se caractérise également par le fait, de prime abord assez déconcertant, qu'il n'est fondamentalement pas destiné à un spectateur externe, – même si une certaine prise en compte de ce dernier est indiscutable, surtout au Nouvel Empire (environ 1550 à 1080 av. J.-C.). En effet, son véritable spectateur, celui pour lequel il est réellement destiné, se trouve

²³ Cf. SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art*, 421-448 (épilogue d'Emma Brunner-Traut).

²⁴ Pour une synthèse sur la question, cf. l'excellente introduction de Françoise LABRIQUE, *Stylistique et théologie à Edfou. Le rituel de l'offrande de la campagne : étude de la composition*, Louvain, 1992, 1-9 (*Orientalia Lovaniensia Analecta* 51). Comme Ph. Derchain l'a souligné (*Revue d'Égyptologie* 22 [1970], 242-3), la « grammaire du temple » n'est pas une extrapolation d'égyptologues du XX^e siècle, puisque les concepteurs du décor des temples pharaoniques utilisaient un manuel intitulé « préceptes pour la gravure des parois », dont le catalogue de l'antique bibliothèque du temple d'Edfou fait mention. Pour l'application des principes de la « grammaire du temple » aux tombes, cf. D. LABOURY, « Une relecture de la tombe de Nakht (TT 52, Cheikh 'abd el-Gourna) », in R. TEFNIN (éd.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver*, Bruxelles, 1997, 49-81 (*Monumenta Aegyptiaca* 7, série *Imago* 1).

inclus dans la représentation elle-même. C'est ainsi, notamment, que la structure sémantique du décor pariétal des tombes est essentiellement fondée sur l'opposition entre des scènes dites « de la vie quotidienne » et l'image héroïque du défunt, dont l'action est définie par la légende hiéroglyphique du tableau comme la contemplation de ce spectacle de vie (fig. 2c). R. Tefnin écrit à ce sujet :

« L'image de la tombe égyptienne nous ignore. Le spectacle se joue en circuit fermé pour un spectateur-image intérieur à l'image. La position de la statuaire confirme d'ailleurs très clairement le fait, puisqu'elle s'enferme (sous l'Ancien Empire au moins) dans une pièce annexe, murée, obscure (le *serdab*), percée seulement d'une mince fente qui doit permettre aux statues non d'être vues mais de voir, d'assister à la présentation des offrandes dans la chapelle funéraire. L'image du défunt tire ainsi toute sa raison d'être de sa nature de Sujet regardant. »²⁵

Comment faut-il comprendre ces caractéristiques de l'image égyptienne, son autarcie et sa profonde codification formelle, qui crée sans cesse un décalage par rapport à la perception visuelle et cherche à signifier les choses avec un maximum de précision ? L'explication définitive ne peut bien entendu venir que des anciens Égyptiens eux-mêmes.

La civilisation pharaonique avait développé une véritable théorie sur le statut et la fonction de l'image. Comme le propose Jan Assmann, pour aborder cette conception de façon globale et systématique, plutôt qu'à travers la mosaïque d'allusions que nous livrent les textes égyptiens, il est sans doute plus aisé de prendre comme point de départ l'extrait du *Corpus Hermeticum* d'Asclépius, un traité hermétique d'inspiration pharaonique, qui explique que l'image de culte des anciens Égyptiens était un moyen de rendre le dieu présent dans son temple, sur terre, grâce à un double processus de transposition (*translatio*) et de descente (*descensio*) de ce qui se trouve dans le ciel²⁶.

²⁵ Cf. TEFNIN, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5 (1983), 11-2.

²⁶ Cf. ASSMANN, *Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*, Stuttgart - Berlin - Cologne, 1991, 50-1. Comme l'explique très bien l'auteur, il n'y avait cependant pas de véritable confusion, aussi bien chez Asclépius que dans l'esprit des théologiens pharaoniques, entre le dieu et son image, qui n'est en somme qu'un « corps » d'accueil sur terre, un vecteur de théurgie, certes animé par la divinité mais que celle-ci peut quitter à tout moment et où il serait impossible de l'enfermer, cf. ID., *op. cit.*, 50-8. Cette conception

Le premier principe, celui de la transposition, est clairement attesté par les pratiques égyptiennes sur les images²⁷. Je songe ici, en premier lieu, au célèbre rituel de l'ouverture de la bouche (fig. 3a), littéralement « le rituel d'ouvrir la bouche et de donner naissance », dont le but est très explicitement d'amener l'image à la vie²⁸. Grâce à ce rituel, la représentation devient le véritable substitut de son modèle, magiquement efficace et vivant, point de contact entre l'Ici-bas et l'Au-delà. Le corollaire négatif de cette animation de l'image est que celle-ci peut être assassinée, comme le révèlent les nombreux martelages qui ont défigurés le décor des monuments égyptiens ou les mutilations des statues, souvent amputées de leur nez, organe qui permet de respirer le « souffle de vie ». L'ensemble du culte, divin ou funéraire, avec le réveil, l'habillement, l'onction et l'alimentation de la statue, repose sur ce principe de la transposition du modèle dans son image.

L'idée d'une « descente de ce qui est au ciel » dans l'image est également bien présente dans les documents proprement pharaoniques. Ainsi, plusieurs inscriptions décrivent-elles comment le dieu habite son temple :

« Il vient du ciel jour après jour afin de voir son image et son grand-trône (son lieu d'apparition). Il descend en direction de son image efficiente et s'unit à ses images de culte. »²⁹

Certains textes du même répertoire précisent que ce processus d'incarnation dans l'image, – Hermann Junker parlait d'« Einwohnung », – concerne toutes les représentations de divi-

n'est pas sans évoquer celle des *ἔμψυχα ἀγάλματα* des platoniciens et de leurs émules, comme le souligne très judicieusement P. ESCHWEILER, *Bildzauber im alten Ägypten*, Fribourg - Göttingen, 1991, 267 sq. (*Orbis biblicus et orientalis* 137). Sur le principe de la « présentification », l'action ou le moyen de rendre visible, ici-bas, une réalité invisible de l'Au-delà, cf. J.-P. VERNANT, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Image et signification. Rencontres de l'école du Louvre*, Paris, 1983, 25-37, 293-5.

²⁷ ASSMANN., *op. cit.*, 58, définit d'ailleurs ce principe comme suit : « translatio-Grundlagen des ägyptischen Kults ». Sur l'image comme substitut, cf. la remarquable étude d'ESCHWEILER, *op. cit.*

²⁸ Pour ce rituel, cf. J.-Cl. GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Égypte*, Paris, 1972, 85 sq. Il faut noter qu'il était pratiqué sur toute sorte d'image, la statue, le relief ou la peinture, mais aussi la momie, image d'incarnation du défunt, la barque divine, image de la mobilité du dieu dans notre monde, ou le temple lui-même, conçu comme le corps de la divinité sur terre.

²⁹ Cf. ASSMANN, *op. cit.*, 52.

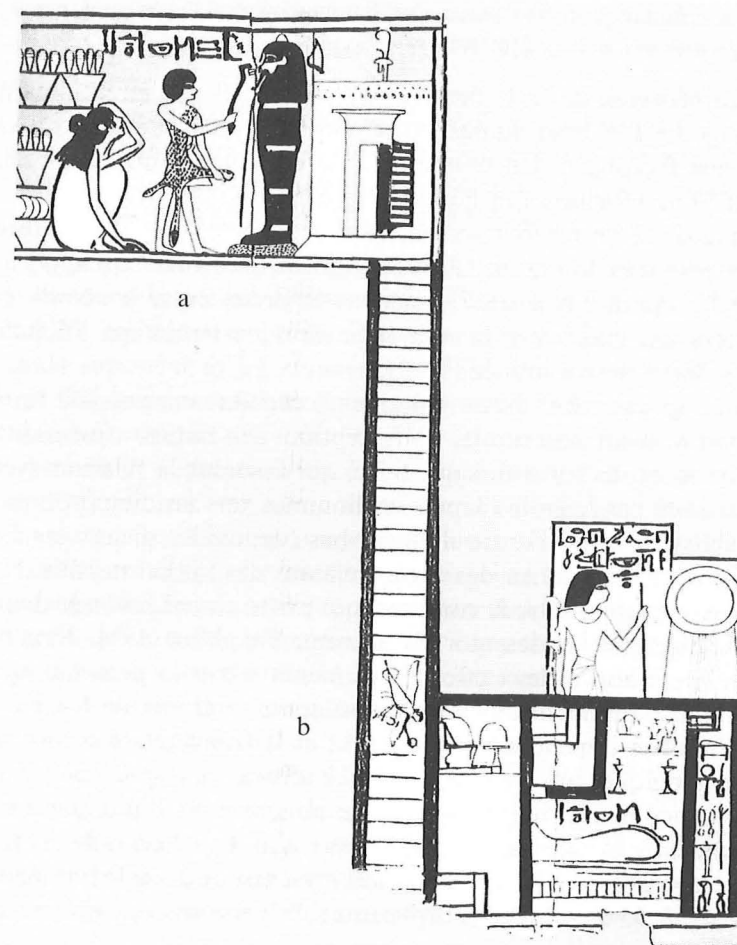


Fig. 3. – Représentation du rituel d'ouverture de la bouche effectué sur le cercueil momiforme, à l'entrée de la tombe (a), et de la descente du *ba* du défunt dans le caveau funéraire, à la rencontre de ses images d'incarnation (b), et plus particulièrement, ici, de la momie, d'après T. DEVÉRIA, *Le papyrus de Neb-qed*, Paris, 1872, pl. 3.

nités gravées ou peintes sur les murs³⁰. Il s'applique manifestement aussi aux figurations des mortels, comme le révèle, par exemple, ce souhait inscrit sur les parois d'une tombe de particulier :

³⁰ *Ibidem*. L'« Einwohnung » s'étend également à des formes de manifestations non iconiques, comme l'a bien montré ESCHWEILER, *op. cit.*

« Puisse mon *ba*³¹ venir s'unir à mes images sur le monument que je me suis construit. »³² (fig. 3b)

La nécessité de cette descente depuis le ciel de l'être animant l'image résulte de la dualité du cosmos tel que le concevaient les anciens Égyptiens. Un mythe raconte comment, après avoir dû mâter une rébellion des hommes, le demiurge solaire, âgé et las, décida de se retirer avec les siens sur la vache céleste, c'est-à-dire dans les cieux lointains. C'est suite à cet événement qu'apparurent la séparation entre l'humain et le divin, entre le céleste et le terrestre, mais aussi la nuit et la mort, le temps qui s'écoule et la durée de vie limitée³³.

La sphère des dieux est bien entendu inaccessible aux hommes avant leur mort, à l'exception des initiés, c'est-à-dire Pharaon et ses substituts sur terre, qui assurent la relation avec la divinité par le culte (depuis les hommes vers les dieux) ou par l'établissement de l'ordre divin ici-bas (depuis les dieux vers les hommes)³⁴. L'examen des textes relatant des initiations fait très clairement apparaître le contraste qui existe entre le monde divin des cieux et celui des mortels. Comme l'explique J.-M. Kruchten, l'initiation a deux effets fondamentaux sur la personne qui la subit : l'illumination, par la révélation soudaine de l'univers supérieur et impénétrable des dieux ; et la transmutation, sur un plan magique, en un être divin, condition *sine qua non* pour approcher la divinité et sa terrible puissance³⁵. L'illumination, qui procure la connaissance nécessaire à toute action utile et efficace, consiste en « la révélation des mystères du monde lumineux des dieux », c'est-à-dire l'explication de l'essence des choses, la

³¹ Le *ba*, figuré sous la forme d'un oiseau dont la tête reproduit les traits de son possesseur (fig. 3b), est une personnification des forces vitales, physiques et psychiques, de la personne humaine ou divine, qui représente, notamment, la faculté et le moyen de se manifester ; sur ce concept, cf. L.V. ŽABKAR, *A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts*, Chicago, 1968 (*Studies in Ancient Oriental Civilization* 34). C'est également le *ba* des dieux qui leur permet de venir habiter leurs représentations sur terre.

³² Cf. ASSMANN, *op. cit.*, 54.

³³ Cf. HORNUNG, *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen*, Fribourg, 1982 (*Orbis biblicus et orientalis* 46).

³⁴ Sur l'initiation, cf. la magistrale étude de J.-M. KRUCHTEN, *Les annales des prêtres de Karnak (XXI-XXIII^{es} dynasties) et autres textes contemporains relatifs à l'initiation des prêtres d'Amon*, Louvain, 1989 (*Orientalia lovaniensia analecta* 32).

³⁵ Cf. ID., *op. cit.*, 193-204.

nature profonde des dieux, visibles « sous toutes leurs formes », ou la course véritable du soleil. Et J.-M. Kruchten de commenter :

« Propulsé dans un univers nouveau, celui-ci [l'initié] se voit révélé, d'un coup, un monde supérieur, comme le prisonnier de la caverne de Platon, tiré de son obscurité, découvre soudain un monde lumineux, plus proche de la réalité. »³⁶

Comme dans *La République* du célèbre philosophe grec, il y a donc dans la pensée égyptienne une dichotomie fondamentale entre les véritables réalités uniquement compréhensibles dans le monde supérieur et les apparences, seules illusions partielles et, de ce fait, trompeuses que nous puissions appréhender ici-bas, à travers nos organes des sens. Dans un tel contexte métaphysique, le système de représentation élaboré par la civilisation pharaonique prend tout son sens, de même d'ailleurs que les mécanismes de la pensée « en images » évoqués plus haut.

La théorie égyptienne de l'image l'exprime très clairement : la représentation iconique a pour fonction de constituer un point de contact entre les deux parties du cosmos, celle des réalités essentielles et celle des fugaces apparences au milieu desquelles nous vivons. Les images figuratives se concentrent d'ailleurs sur les monuments, temples et tombes, qui eux aussi sont conçus comme un espace permettant la réunion entre le ciel et la terre³⁷, espace qui est volontiers défini comme « la place de la qualité *akh* »³⁸, la transcendance, l'illumination efficiente et la transfiguration divinisante qui caractérisent précisément tout être ou toute chose capable de transgresser la séparation entre les deux mondes³⁹. Ce rôle de médiateur magique explique également

³⁶ Cf. ID., *op. cit.*, 194.

³⁷ À ce sujet, cf. ASSMANN, « Le temple égyptien et la distinction entre le *dedans* et le *dehors* », in *Le temple, lieu de conflit. Actes du colloque de Cartigny 1988*, Louvain, 1995, 13-33 (*Les Cahiers du Centre d'Étude du Proche Orient Ancien de l'Université de Genève* 7).

³⁸ Cf. A. ERMAN et H. GRAPOW, *Wörterbuch der ägyptischen Sprache* I, Leipzig, 1926, 14 (s.v. *ꜥh*).

³⁹ Sur ce concept très important dans la vision égyptienne du monde, cf. GERTIE ENGLUNG, *Akh - Une notion religieuse dans l'Égypte pharaonique*, Uppsala, 1978 (*Boreas* 11) ; Florence FRIEDMAN, « The Root Meaning of *ꜥh* : Effectiveness or Luminosity », *Serapis* 8 (1985), 39-46 ; ID., « *ꜥh* in the Amarna Period », *Journal of the American Research Center in Egypt* 23 (1986), 99-106 ; J.F. BORGHOOTS, « *ꜥh.w* (*akhu*) and *hꜥꜥ.w* (*hekau*). Two Basic Notions of Ancient Egyptian. Magic, and the Concept of the Divine Creative Word », in *La Magia in Egitto*, Milan, 1987, 29-46 ; KRUCHTEN, *op. cit.*, 277 (index) ;

que les artistes en chef, les maîtres d'ateliers, qui achevaient les œuvres et transformaient le travail inerte du peintre ou du sculpteur en images vivantes et efficaces étaient, à l'instar de Pharaon et de ses substituts, initiés aux secrets du monde supérieur de l'Au-delà⁴⁰. Grâce aux rites animateurs comme ceux du rituel d'ouverture de la bouche, l'imagerie égyptienne représente, au sens fort du terme, les réalités de l'Au-delà, c'est-à-dire l'essence même des êtres et des choses. Elle se refuse assez logiquement d'être illusionniste car une telle dépendance vis-à-vis des apparences de notre bas monde la rendrait totalement inefficace. En somme, l'examen des conceptions pharaoniques sur le statut et la fonction de l'image permet de démontrer ce qu'avait suggéré dès le début de ce siècle l'analyse essentiellement formelle de l'art égyptien proposée par Heinrich Schäfer, à savoir que l'univers figuratif des monuments de l'Égypte antique cherche à dépeindre les choses telles qu'elles sont et non telles qu'elles apparaissent à nos organes des sens⁴¹.

Le système de représentation imaginé par la société pharaonique offre donc une cohérence tout à fait remarquable lorsqu'il est éclairé par la pensée qui l'a engendré, par cette vision particulière du cosmos et du rôle de l'image au sein d'un monde où l'épistémologique et l'ontologique sont distincts. D'un point de vue formel, l'art de l'Égypte antique combine une adhérence de type analogique et un décalage sciemment entretenu par rapport à la perception optique, créant ainsi une image sublimée de la réalité visuelle, apte à représenter de façon assez évidente l'essence et non les apparences des choses. C'est ce qui permet, par exemple, de rendre compte des problèmes d'interprétation longtemps posés par le portrait égyptien : certains cas privilégiés témoignent en effet d'une évidente inspiration des traits réels du modèle, mais ceux-ci peuvent être considérablement modifiés lorsque cela est nécessaire pour traduire la définition idéologique que le personnage représenté voulait donner de sa nature profonde⁴². D'un point de vue fonctionnel, l'imagerie pharaonique

ASSMANN, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft 68 (1994), 120-3.

⁴⁰ Cf. KRUCHTEN, *op. cit.*, 192-3

⁴¹ Cf. *supra*, n. 22.

⁴² Le portrait royal situe cette auto-définition sur un plan idéologique et politique, cf., notamment TEFNIN, *La statuaire d'Hatshepsout. Portrait royal et politique sous la 18^e dynastie*, Bruxelles, 1979 (*Monumenta Aegyptiaca* 4); LABOURY, *La statuaire de Thoutmosis III. Essai d'interprétation d'un portrait*

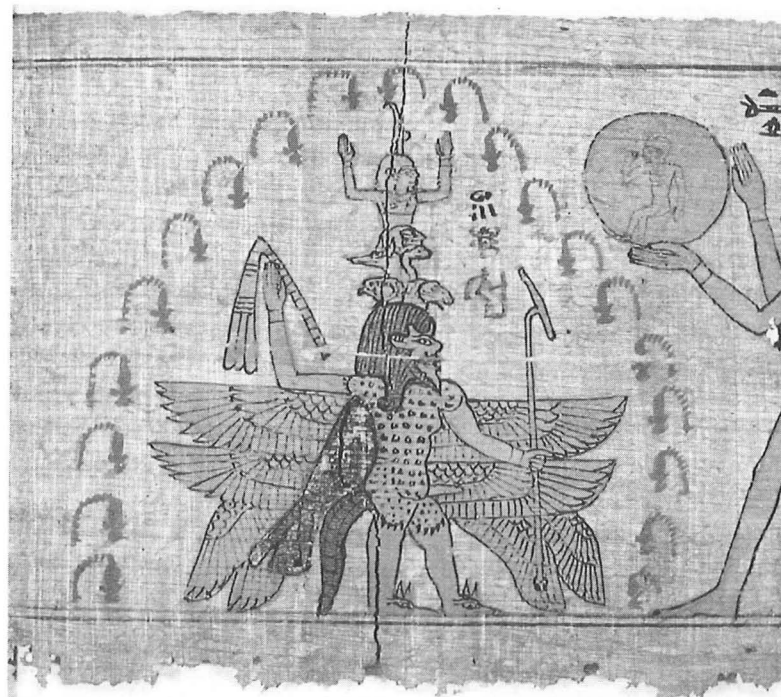


Fig. 4. – Divinité « panthée » sur le papyrus 47.218.156 du Brooklyn Museum, d'après S. SAUNERON, *Le papyrus magique illustré de Brooklyn*, New York, 1970, frontispice.

n'est pas destinée à un spectateur externe puisque sa vocation, grâce à son animation magique, est d'exister, pour elle-même, et de générer ainsi un point de contact avec l'autre monde⁴³. Étant donné que l'image égyptienne, tout comme l'hiéroglyphe (cf. *supra*), a pour vocation de représenter l'essence fondamentale du réel, elle peut être considérée, sur un plan intellectuel, comme un outil spéculatif, un moyen de saisir la véritable nature d'une chose ou d'un être. C'est, semble-t-il, dans cette optique qu'il faut interpréter l'iconographie complexe et variée des dieux

royal dans son contexte historique, Liège, 1998 (*Aegyptiaca Leodiensia* 5). Dans le domaine privé, l'essence de l'individu est plutôt envisagée sous un angle sociologique ou anthropologique, cf. ASSMANN, in P. DER MANUELIAN et Rita E. FREED (éd.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson I*, Boston, 1996, 55-81.

⁴³ C'est ce que J.-P. Vernant appelle la « présentification de l'invisible », cf. VERNANT, in *Image et signification. Rencontres de l'école du Louvre*, Paris, 1983, 25-37, 293-5.

égyptiens, et en particulier les figurations de divinités dites « panthées » ou « paniconiques », qui rassemblent en une seule représentation de multiples aspects du dieu (fig. 4).

Dans un tel contexte, on comprend parfaitement que des artistes modernes du début de ce siècle, comme Paul Gauguin, Amedeo Modigliani ou les cubistes, par exemple, se soient intéressés à l'art égyptien, puisqu'ils recherchaient précisément un nouveau langage plastique qui permette de dépasser la simple reproduction des apparences visuelles pour atteindre la structure profonde, l'Idée des choses. Les plaidoyers de Platon en faveur du style hiéroglyphique de l'Égypte antique par opposition à l'art de la « peinture ombrée » qui se développait à l'époque dans les ateliers de ses compatriotes⁴⁴ sont également très révélateurs de la relation étroite qui existe entre conception métaphysique du réel et représentation iconique de celui-ci⁴⁵.

Pour conclure, je voudrais paraphraser le titre d'un célèbre ouvrage de l'historien de l'art Erwin Panofski : *La Perspective comme forme symbolique*. Si la perspective est effectivement une forme culturellement symbolique, – et ce n'est certes pas un hasard si la représentation perspective fait son apparition dans la même civilisation et à la même époque que la philosophie rationaliste du père de la pensée scientifique, Aristote, ou que la médecine d'Hippocrate, – il en va assurément de même du rejet des illusions d'optique : l'aspective. L'image égyptienne en est la preuve magiquement vivante et efficace.

⁴⁴ Cf. *supra*, n. 22 ; sur l'authenticité du voyage de Platon en Égypte et l'influence de ce séjour sur la pensée du disciple de Socrate, cf. R. GODEL, *Platon à Héliopolis d'Égypte*, Paris, 1956 (postface de Fr. Daumas) ; Fr. DAUMAS, « L'origine égyptienne du jugement de l'âme dans le *Gorgias* de Platon », in *Mélanges Roger Godel*, Paris, 1963, 187-191 ; ID., « L'origine égyptienne de la tripartition de l'âme chez Platon », in *Mélanges Adolphe Gutbub*, Montpellier, 1984, 41-4 ; B. MATHIEU, « Le voyage de Platon en Égypte », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 71 (1987), 153-167 ; KRUCHTEN, *op. cit.*, 194.

⁴⁵ L'auteur de ces lignes prépare actuellement un projet de thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur intitulé *Art et perception du réel sous la XVIII^e dynastie égyptienne. Recherches sur la réforme introduite par Akhénon dans le système de représentation de l'Égypte antique, ses antécédents, ses prolongements et ses implications pour une théorie générale de l'image pharaonique dans le cadre de la pensée égyptienne*.

Académie Royale de Belgique
Palais des Académies
Rue Ducale 1
B-1000 Bruxelles

Imprimerie Communications s.a. (Louvain-la-Neuve)