

TP 494p/8

L'ART ÉGYPTIEN

PAR

EDOUARD NAVILLE



PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, rue Bonaparte (VI^e)

—
1908

Bibliothèque Maison de l'Orient



135111

L'ART ÉGYPTIEN

PAR

EDOUARD NAVILLE

On a beaucoup écrit sur l'art égyptien. Cet art a eu des admirateurs passionnés, d'autres au contraire, élevés à l'école de l'art grec, l'ont jugé avec une sévérité qui me paraît aussi injuste qu'exagérée. Il faut, me semble-t-il, pour apprécier sainement sa valeur, pour l'estimer avec équité et sans parti pris, se placer sur le terrain où il est né et où il s'est développé jusqu'au niveau qu'il a atteint, sans jamais le dépasser.

Nous sommes ici en face d'un rameau de la civilisation chamite, la première en date, la plus ancienne, non seulement dans le nord de l'Afrique, mais peut-être même en Mésopotamie. C'est cette civilisation que nous voudrions considérer

pendant quelques instants. Nous voudrions lui demander si elle a su créer un art qui lui soit propre, et ce qu'il est. Ce qu'elle pourra nous montrer, ce sera certainement un produit de première main. Avant l'art égyptien, il n'y a que les productions grossières de l'âge de pierre. L'art égyptien a eu un développement spontané; il a tiré tous ses ouvrages de son propre fonds; nous ne lui connaissons pas de maître dont il ait pu recevoir les leçons. Il n'en est pas de même de l'art grec. Je ne veux pas entrer ici dans la controverse qui est conduite non sans quelque âpreté sur la question de savoir jusqu'à quel point l'art grec est dépendant de celui des pays qui avoisinaient la Grèce, en particulier de l'Orient. Ils sont rares aujourd'hui les hellénistes de l'ancienne école, les disciples d'Otfried Müller qui soutiennent encore le caractère absolument autochthone de la civilisation hellénique; ceux qui, comme le dit M. Perrot, isolent arbitrairement la Grèce, et veulent la détacher du milieu où ses racines plongent en tous sens et d'où elles ont tiré les premiers sucs nourriciers, les premiers éléments de cette végétation puissante et variée, qui s'est couverte avec le temps des plus belles couleurs de l'art et de la poésie.

On ne peut nier que la Grèce ne vient qu'après l'Égypte, l'Assyrie, Chypre, et surtout Crète. Quant à l'art égyptien, pour continuer la métaphore de M. Perrot, ses racines ne plongent que dans le sol âpre et dur de l'âge de pierre. Il faut le considérer comme appartenant à un peuple qu'il est difficile d'appeler enfant; on ne conçoit guère une enfance qui dure des milliers d'années; mais qui, cependant, n'a jamais atteint la force et la stature de l'homme fait. Il semble que l'Égyptien soit né avec une capacité intellectuelle qui lui a permis, partant du sol, de s'élever à une certaine hauteur à laquelle il s'est arrêté. A ce moment-là, ses forces paraissent épuisées, et il a quelque peine à se maintenir au point où il était arrivé. C'est cette étape finale à laquelle il est parvenu que nous voudrions étudier. Dans cette longue série d'œuvres artistiques qui, partant des figurines grossières de l'Égypte et de l'Assyrie ou même des îles grecques, aboutit à l'Athéna de Phidias ou à l'Hermès de Praxitèle, quelle est la place de l'Égypte? Elle a été la première en date, cela est certain, mais où s'est-elle arrêtée? et pouvons nous expliquer cet arrêt?

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur

tout ce que nous a laissé l'ancienne Egypte, une chose frappe d'emblée : c'est qu'elle n'a connu l'art qu'au premier degré, l'art qui n'est qu'un auxiliaire de l'utile, où le beau n'est qu'un attribut extérieur et matériel, et n'a pas son but en lui-même.

Le beau, en Egypte, ne sera jamais que le superflu, l'accessoire qui est le résultat d'un sentiment instinctif, mais dont on pourrait fort bien se passer et qu'on ne recherche pas pour lui-même. Sans doute on ne le rejette pas absolument; on fait souvent une place au beau, mais c'est toujours la seconde. Nulle part, on ne le voit obéir à ses propres lois, et surtout les imposer à l'artiste; bien au contraire, il est toujours le serviteur qui devra s'incliner devant la religion.

Le sens du beau est quelque chose d'instinctif auquel l'homme, même souvent le plus dégradé, obéit d'une manière inconsciente. Le sauvage qui peint son fétiche des couleurs les plus ardentes et les plus criardes, qui le couvre de plumes ou de verroterie, ou qui lui fait une bouche ou des dents démesurément grandes, ce sauvage-là éprouve le besoin d'embellir son idole, c'est sous cette apparence-là qu'elle lui

*K
cont. Mlle*

plaira, qu'elle fera sur lui l'impression de quelque chose de beau. Le même sentiment lui fera exiger de sa compagne qu'elle se tatoue, ou qu'elle se distende la lèvre en y introduisant un gros morceau de bois. A sa vue, il ressentira un plaisir analogue à celui que nous éprouvons en regardant la Vénus de Milo ou une madone de Raphaël. C'est dire que ce sens, ou plutôt ce besoin du beau, qui est inné chez l'homme, doit passer par une éducation comme l'homme lui-même, il doit se soumettre à certaines lois reconnues vraies, il doit renoncer aux tâtonnements et aux erreurs de l'enfance; il doit grandir et progresser. On l'a vu souvent changer de voie. Peut-il s'engager sur une voie fausse qui le fasse rétrograder? Je touche ici à une question brûlante, à laquelle je me garderai de répondre.

Je ne ferai pas aux Egyptiens l'injure de les mettre sur le même rang que le sauvage, quoique les figurines tatouées que nous trouvons dans les sépultures des primitifs nous montrent qu'ils ont eu des débuts analogues. L'art égyptien a eu ses moments de splendeur; aujourd'hui encore, par un grand nombre de ses œuvres, il excite notre admiration méritée. Mais, je le répète, alors même qu'il a atteint son apogée, il n'est

jamais indépendant; il a toujours un but utilitaire, c'est de l'embellissement.

C'est que les facultés esthétiques de l'Égyptien ne sont pas arrivées à leur entier développement. Il sait à l'occasion reconnaître le beau dans la nature, il sait même fort bien l'imiter, mais il en reste là. Il ne transporte pas la recherche du beau dans le monde intellectuel, il ignore le but élevé que l'art doit avoir, il est incapable de dépouiller ce qu'il voit de ce qui s'y trouve d'imparfait, en un mot, il ne connaît pas l'idéal. Il n'a pas devant les yeux ce type parfait qu'il essayera toujours mieux d'atteindre; et comme l'idéal est la condition absolument nécessaire du progrès, on peut dire que le progrès n'existe pas pour lui; il ne sent pas l'obligation impérieuse de se débarrasser de certains procédés de l'enfance, qui font un contraste violent avec l'habileté et le savoir, qu'il montrera d'autre part.

Voyez par exemple l'habitude qui règnera sans interruption aucune depuis les premiers temps jusqu'à l'empire romain, la manière de représenter un personnage debout en peinture ou en bas-relief. La tête est absolument de profil, on ne voit jamais qu'un œil, et cet œil est tou-

jours de face; le torse est aussi de face, mais les jambes sont de profil. Chacune des parties du corps pourra être exécutée d'une manière admirable; mais on conviendra que l'ensemble est bizarre, qu'il y a là des fautes contre l'anatomie qui sont absolument révoltantes. Nous ne songeons pas à les discuter, à cause du grand nombre de représentations de cette nature, et parce que nous nous sommes faits à l'idée qu'une peinture égyptienne ne peut pas être conçue autrement.

Transportons-nous maintenant en Grèce et examinons la peinture des vases; sans doute, dans les plus anciens, nous trouvons des incorrections de ce genre, par exemple l'œil de face à un corps de profil; mais regardons l'œuvre des grands artistes potiers, des Euphronios ou des Douris; dans ces belles scènes en rouge, qui rappellent peut-être les grands peintres de l'époque, ils ont laissé bien loin derrière eux ces procédés de l'enfance, et ils considéreraient comme indigne d'eux d'y avoir recours. C'est que chacun d'eux a son idéal et, pour y parvenir, il faut des efforts persévérants; ils obéissent chacun à la loi du progrès.

Il y a un idéal qui a surtout manqué aux

Egyptiens, et dont l'absence s'est fait sentir avec le plus de force dans l'art tout entier, c'est celui de la figure humaine. Ils n'ont jamais admis que dans la nature, ce qu'il y a de plus parfait, ce qui doit le mieux réaliser la beauté, c'est l'homme; aussi, n'ont-ils pas donné à leurs dieux la figure humaine. Quelques-uns peuvent l'avoir, mais pas toujours; ce n'est pas une condition nécessaire de l'être divin; les dieux égyptiens ne sont pas nécessairement anthropomorphes. Il nous semble qu'à l'idée de divinité doive toujours être associée celle de beauté parfaite. Nous parlons de beauté divine comme de ce qu'il y a de plus exquis. On pourrait, il est vrai, trouver çà et là cette expression dans les inscriptions égyptiennes. Voici par exemple un conte où l'on nous narre que le héros poursuivi par son frère s'enfuit au vallon de l'Acacia; les dieux, qui ont pitié de lui, lui font une compagne, dont il est dit « qu'elle était belle en ses membres plus que toute femme qui est en la terre entière, car tous les dieux étaient en elle ». Je crois que c'est la manière métaphorique de dire que tout en elle était divin. Ainsi, chez cette femme, la perfection de beauté est bien mise en relation avec sa nature divine et, cependant, une déesse

ne sera pas nécessairement la plus belle des femmes de la terre, elle pourra être un animal, ou elle pourra avoir un corps de femme et une tête de lionne, de serpent, même de grenouille.

Il est clair qu'il manque là le premier élément de la beauté, l'harmonie, l'eurhythmie comme l'appelaient les Grecs. Où placer l'idéal dans une figure qui est la négation de ce qu'on voit dans la nature, qui est un assemblage étrange de morceaux d'homme et d'animal dont le choix a été dicté par des considérations qui n'ont rien à faire avec l'esthétique? A cet égard, l'art égyptien était l'esclave de la religion. L'artiste était lié par des lois absolument inflexibles, qui étaient la raison d'être de son œuvre. S'il avait osé y contrevenir, s'il s'était émancipé jusqu'à modifier l'apparence qui lui était prescrite, ou à laisser de côté une partie des attributs considérés comme divins, son œuvre était de nulle valeur, elle devenait quelque chose de banal, dont personne n'avait besoin et que personne n'aurait songé à acquérir. S'il voulait montrer son talent, c'était dans l'exécution, dans l'habileté de sa main, dans la netteté et la hardiesse de son trait, et dans la correction de son ciseau; mais quant à l'idée qui l'avait

dirigé dans son œuvre, à l'imagination, à l'élément créateur qui, naissant dans son esprit, devait se refléter dans son travail, il n'en avait pas; il lui était même défendu d'en avoir, la règle religieuse le lui interdisait, et elle ne s'est jamais relâchée de sa rigidité, du moins tant que l'Égypte n'a pas été sous l'influence de l'étranger.

Phidias, quand il voulait représenter Jupiter, allait demander conseil au vieux poète dont, probablement, il répétait les vers dès son enfance. Suivant une anecdote connue, il aimait à citer ces vers : « A ces mots, le fils de Kronos abaisse ses noirs sourcils; sa chevelure divine s'agita sur sa tête immortelle, et le vaste Olympe trembla. » Suivant d'autres, l'homme le plus malheureux oubliait tous ses maux à la vue de la statue, tant l'artiste y avait mis de lumière et de grâce. Sans doute l'impression que le dieu produisait sur le spectateur était intense. Chez Athéna, l'artiste avait su voiler le caractère guerrier de la déesse pour lui donner la grâce pudique de la jeune fille; il avait varié ses attributs et ses ornements de manière à faire si bien valoir la personne, qu'on disait que c'était la beauté même. C'est que, comme dit Cicéron, ce qui le guidait c'était un idéal de beauté qui ré-

sidait dans son esprit. C'était la loi suprême qui dirigeait sa main¹. Changez cette loi, écartez cette pensée créatrice, renoncez à voir dans la forme humaine le type de beauté le plus achevé que nous présente la nature, en revanche, soumettez-vous aux prescriptions inflexibles de la religion égyptienne, écoutez une tradition immuable que les prêtres conservent depuis des milliers d'années, et vous mettrez alors à Athéna une tête de chouette. Au Parthénon, cet assemblage nous révolte et nous paraît monstrueux; sur les bords du Nil, on ne conçoit pas d'autre art que celui-là.

Pour le sculpteur ou le peintre égyptien, l'art est avant tout un langage. Il ne cherche pas tant à être admiré qu'à être compris; il ne demande rien à l'intelligence ou à la fantaisie du spectateur. Il faut que celui-ci saisisse au premier coup d'œil ce qu'il a voulu dire; et même l'artiste se croira obligé de le lui expliquer. Si c'est une statue, il trouvera toujours moyen, sur le dos, sur la base ou ailleurs, de mettre un nom. En peinture, il est infiniment rare qu'une figure reste anonyme. Quelque dis-

1. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 53.

incts et clairs que soient ses attributs, il y aura toujours une légende qui nous renseigne exactement sur son nom, sa résidence, ce qu'elle dit ou fait; et même cette légende fait partie du tableau lui-même. Un Egyptien n'admet pas une scène dans laquelle une figure n'est pas accompagnée du texte qui la concerne. Il est vrai que l'inscription étant composée, non pas de signes sans signification par eux-mêmes, tels que les nôtres, mais d'hiéroglyphes, c'est-à-dire de représentations d'objets divers appartenant à tous les règnes, ou tenant à la vie de l'homme, cette inscription est aussi un produit artistique tel que le conçoit l'Égyptien, et a pour lui une valeur égale à celle de la figure qu'elle accompagne.

Si une figure peinte ou sculptée est destinée avant tout à être comprise, à donner une idée claire de sa nature, de sa personnalité et du rôle qu'elle joue, on s'explique les incorrections que nous avons signalées et qui paraissent heurter si violemment les lois de la nature. Personne ne se trompait sur ce qu'avait voulu dire l'artiste, c'était là l'essentiel. Pourquoi alors changer de procédé, puisqu'on avait toujours fait ainsi? Quelle raison de renoncer à un mode de faire

qu'on avait hérité des pères depuis des siècles? On a appelé cela des conventions; mais s'il y a eu des conventions, si, comme nous l'avons vu, il y a eu des prescriptions religieuses auxquelles il n'était pas possible de contrevenir, ce n'est pas là-dessus, à mon avis, qu'elles portaient. Ce n'est pas la religion qui prescrivait, lorsqu'on voulait représenter un homme de profil agissant de ses deux mains ensemble, de couper l'une des épaules et de la mettre du même côté que l'autre. Non, c'était un moyen élémentaire de se faire comprendre, et cela suffisait. A quoi bon faire mieux? Pourquoi revenir à la nature pour la copier plus exactement? N'avait-on pas toujours fait ainsi? Et si cela avait suffi aux pères et aux ancêtres, quel motif pouvait-il bien y avoir d'abandonner ce procédé enfantin, dont personne ne s'était jamais plaint? Ce qu'on appelle ici la convention n'est qu'un trait de l'enfance qui a subsisté, le besoin de progrès ne se fait pas sentir parce que l'idéal manque.

Si chez les Egyptiens ce qui a fait défaut c'est la pensée, on ne saurait leur refuser une grande habileté technique; ils ont su admirablement faire usage des matériaux qu'ils avaient à leur disposition, et vaincre les difficultés que ces

matériaux leur opposaient. Nous admirons encore aujourd'hui la facilité et la perfection avec lesquelles ils travaillaient des pierres extrêmement dures. Comment ont-ils pu exécuter les hiéroglyphes si fins qu'ils nous ont laissés, et qu'ils ont gravés dans le granit ou le basalte? Tandis que chez les Grecs et les Romains nous ne voyons apparaître les pierres très dures telles que le porphyre, qu'à l'époque de la décadence, en Egypte, c'est déjà à une époque très ancienne, à celle des pyramides, que nous trouvons des statues en diorite, en granit noir ou même en basalte. Si l'on cherche à quel but répondait le choix de matériaux d'un travail aussi pénible, je crois qu'il est aisé à trouver, il fallait que l'œuvre durât très longtemps, que, si possible, elle fût éternelle, et, à cet égard, il faut convenir que les artistes ont bien réussi, ils ont bien atteint le but qu'ils se proposaient.

L'idée qui les a dirigés dans le choix de ces pierres si résistantes, c'était le besoin de durer. Ce sentiment les fascinait, il était à la base de la conception qu'ils se faisaient de la vie future, et même de la vie présente. Pour eux, la personnalité humaine n'était pas une unité. Elle se composait de divers éléments; c'est d'abord le

corps, puis le double, un second exemplaire du corps, en une matière moins dense que la matière corporelle, une projection de l'individu, le reproduisant trait pour trait. Pendant la vie, le support du double c'était le corps lui-même; le corps embaumé cessait de l'être; le double se séparait de lui et devait prendre pour support les statues, les portraits qu'on mettait dans les tombes et qui rappelaient parfaitement le défunt. Après la mort, le double se retirait dans le tombeau, il pouvait entrer et sortir et il était l'objet d'un culte. Il s'appuyait sur les statues du mort qu'on mettait dans la tombe, et, pour mieux assurer son existence, on multipliait ces statues. Quand même, après la mort, les deux éléments se séparent, la vie de l'un dépend de celle de l'autre. Le corps aura-t-il péri, aura-t-il été détruit par la corruption, c'en est fait du double, et de là vient l'habitude de la momification, cette préoccupation intense de conserver le corps intact, à l'abri soit des violations, soit surtout de la dissolution naturelle. Et le double qui, avec l'âme, représente l'élément immatériel, s'il périsait, si son support était brisé, la personnalité disparaissait avec lui. En général, quand on parle du double, on le nomme le double vivant. Or,

pour que cette vie pût persister, il fallait que les statues sur lesquelles il s'appuyait, qui étaient sa résidence, pussent résister au temps, et c'est à mon sens ce qui a motivé l'usage de matériaux aussi solides que ceux que nous rencontrons dans beaucoup de statues très anciennes.

Ce n'est pas la pierre seulement qu'ils excelaient à travailler, c'est aussi le métal. On se demande comment la métallurgie a pénétré en Egypte, si l'on pense que ce pays est dénué de toute espèce de mines, et que, sauf un peu d'or qu'on recueille entre le Nil et la mer Rouge, on ne connaît de dépôt d'aucun métal. Néanmoins, ce qui a été produit en fait d'orfèvrerie étonne les orfèvres de nos jours. Il y a là des procédés qui sont perdus, et des objets en or, par exemple, qu'on ne pourrait que difficilement reproduire de notre temps. Mais l'orfèvrerie est rangée d'habitude dans ce qu'on nomme l'art industriel.

Si nous regardons à la sculpture, nous trouvons déjà dans l'Ancien Empire la grande statue en métal, et, chose curieuse, faite au repoussé, avec de petites parties fondues (fig. 1). Le Nouvel Empire a produit d'innombrables statuettes, surtout de divinités, en bronze fondu. En revan-

che la statue humaine de grandeur naturelle en métal, celle que les Grecs aimaient et qu'ils ont produite en foule dès que se sont fondées les écoles de sculpture, celle-là n'existe pas en Egypte. Cependant c'est l'Égypte qui a enseigné aux Grecs à les faire, car les auteurs grecs nous disent que Rhoicos et Théodore de Samos qui, dans le premier quart du sixième siècle ont coulé le bronze et fondu des statues, avaient été à Naucratis.

L'idée de durée dont nous parlions il y a un instant est celle qui a inspiré le premier des arts sur lequel nous voulons nous arrêter : l'architecture, et nous considérons d'abord le genre d'édifice dont nous avons conservé le plus grand nombre, le temple. Des centaines d'inscriptions nous apprennent que tel roi a construit un tem-



Fig. 1. — Pepi I et son fils,
VI^e dynastie.
Statues faites au repoussé.

ple à Horus, Amon ou Phtah, ou qu'il l'a réparé, ou qu'il a refait en pierre ce qui était en briques et qui tombait en ruines. Sans doute, il nous dira à l'occasion comment il l'a décoré, il parlera des nombreuses colonnes qu'il y a fait ériger, des portes en bois d'acacia avec des ornements de bronze qui séparent les salles, des statues qu'il y a fait dresser, de l'or et de l'argent et même des pierres précieuses qu'il a prodigués aux divinités; mais ce qu'il manquera rarement de nous dire, c'est qu'il a fait faire cette construction en bonne pierre de granit ou de calcaire, pour qu'elle dure éternellement; et les dieux pour le remercier, de lui dire que tant que le ciel existera, ses constructions existeront aussi.

La construction est certainement le côté de la civilisation que les Egyptiens ont poussé le plus loin. C'est là qu'à certains égards ils ont dépassé les autres nations de l'antiquité. C'est aussi ce à quoi ils donnaient eux-mêmes le plus de prix. Mais dans cet art le plus matériel de tous, tel qu'il est pratiqué par les Sétî ou les Ramsès, le beau proprement dit, le désir de plaire par l'harmonie et par les proportions n'existe pas encore, le constructeur obéit à un autre sentiment. Il

cherche à étonner par la grandeur, par l'immesnité, par le gigantesque, et il faut convenir que l'architecte a parfaitement réussi à produire sur le spectateur un étonnement qui approche de la stupeur. Vous avez tous entendu parler de la fameuse salle hypostyle du temple d'Amon à Thèbes, ce qu'on appelle Karnak, cette forêt de 134 gigantesques colonnes qui portaient le plafond, lequel n'avait pas moins de 23 mètres dans sa partie centrale. Cet immense espace couvert, de plus d'un demi-hectare, n'est pas le sanctuaire, c'est là qu'évoluaient, à certains jours de fête, les processions portant le dieu ou ses emblèmes. Pour décrire l'impression que ressent celui qui entre pour la première fois dans cette ruine grandiose, je laisse la parole à l'aimable Ampère : « Je pénètre dans la grande salle. Le spectacle que j'ai sous les yeux surpasse tout ce que j'ai vu sur la terre. Non, M. Wilkinson n'a pas exagéré en disant que c'est la plus vaste et la plus splendide ruine des temps anciens et modernes... Pour Champollion, dont l'âme naturellement ouverte au sentiment du grand, savait aussi bien l'admirer que la comprendre, on voit qu'il fut étourdi et comme foudroyé à l'aspect de cette merveille du passé. En

effet, voici ce qu'écrivait le fondateur de l'égyptologie : « Là m'apparut toute la magnificence pharaonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand. Tout ce que j'avais vu à Thèbes, tout ce que j'avais admiré avec enthousiasme sur la rive gauche, me parut misérable en comparaison des conceptions gigantesques dont j'étais entouré. Je me garderai bien de vouloir rien décrire, car ou mes expressions ne vaudraient que la millième partie de ce qu'on doit dire, en parlant de tels objets, ou bien, si j'en traçais une faible esquisse, on me prendrait pour un enthousiaste, peut-être même pour un fou. »

Voilà donc l'impression que produisit sur notre maître, sur Champollion, la vue de la grande salle d'Amon. Ce n'est plus de l'admiration, c'est un enthousiasme qui ne se connaît plus et qui ne mesure plus ses expressions, c'est une sorte d'ivresse. Il est vrai que le premier, depuis près de deux mille ans, il pouvait comprendre le langage des vieux artistes, il lisait les noms de ces dieux qui apparaissaient de toutes parts, et partout aussi il voyait gravés les noms des rois qui avaient conçu et fait exécuter cette merveille. Il était seul à pouvoir

sentir ce qu'il a éprouvé, et, depuis la dernière procession qui s'était promenée entre ces colonnes, je crois que les dieux du temple qui le regardaient n'avaient jamais reçu d'hommage plus sincère et plus vibrant. Lepsius, qui y passa vingt ans après, voit tout cela d'un œil plus calme et plus tranquille et cependant « il est impossible, nous dit-il, de dépeindre l'impression de saisissement (den überwältigenden Eindruck) que chacun éprouve lorsque, pour la première fois, il pénètre dans cette forêt de colonnes, au milieu de toutes ces grandes figures de dieux et de rois qui apparaissent de tous côtés, peintes sur les colonnes. » Voilà bien l'impression que les Pharaons cherchaient à produire quand ils élevaient ces constructions gigantesques, ce n'est pas l'admiration raisonnée, c'est l'étonnement, la stupeur devant quelque chose qui vous écrase par sa masse et ses dimensions. C'était comme le symbole de leur puissance sous le poids et devant la grandeur de laquelle tout devait fléchir.

Il est certain que la grandeur, des proportions dépassant de beaucoup celles de la nature, étaient pour eux l'un des caractères de la beauté, parce que cette hauteur était considérée

comme un attribut divin et comme l'emblème de la puissance dominatrice. Dans les bas-reliefs, les rois sont toujours représentés beaucoup plus grands que leur entourage, ils sont tout à fait disproportionnés avec les chars du haut desquels ils percent de leurs flèches les ennemis qu'ils combattent. Ce ne sont pas seulement les rois comme Ramsès II, ceux qui ont voulu éblouir par leur faste et leurs folies d'abord leurs sujets, puis la postérité, qui se montrent avec cette taille gigantesque. C'est une tradition qui remonte aux monuments les plus anciens. Le roi est par nature un être divin, il doit donc être plus grand que les humains sur lesquels il règne. Avant Ramsès II, plusieurs de ses prédécesseurs lui avaient donné cet exemple. Celui qui fut un héros pour les Grecs, Memnon, le plus beau des mortels, le fils de l'Aurore, qui fut l'une des victimes de la terrible lance d'Achille, celui que nous appelons Aménophis III, s'était fait faire deux statues colossales, à l'entrée d'un temple, dont il ne reste plus rien. Seules, les deux statues surgissent encore côte à côte du milieu de la plaine de Thèbes. L'une autrefois était fameuse; au lever du jour, le fils appelait sa mère. Elle est muette aujourd'hui.



Je n'insiste pas davantage sur ce caractère de l'architecture égyptienne, caractère qui n'est pas sa propriété exclusive, puisque la sculpture le revêt fréquemment. Je citerai encore un seul cas où les deux arts se rencontrent, et qui est aussi connu que la salle de Karnak, ce sont les quatre colosses d'Ibsamboul. Plus d'un voyageur a décrit l'impression saisissante qu'ont produite sur lui ces figures immobiles et impassibles qui gardent l'entrée du sanctuaire. Je le répète, aux yeux de l'Égyptien, l'idée de la divinité, surtout celle de la puissance divine se traduit par le gigantesque, les proportions qui dépassent la nature. Le beau est remplacé par le colossal, ce caractère lui paraît refléter mieux la divinité que la perfection dans l'apparence, mieux qu'une forme humaine exquise, que l'imagination de l'artiste pouvait seule concevoir. Si chez l'Égyptien, le colossal est le signe d'un développement artistique encore inachevé et imparfait, chez le Grec c'est tout le contraire. Partout où il n'était pas commandé par les conditions architecturales ou par la nature de la figure à représenter, le gigantesque est un signe certain de décadence. Le colosse de Rhodes n'a jamais été considéré comme un

des chefs-d'œuvre de l'art grec; et quant aux deux Dioscures de la place de Monte Cavallo, à Rome, en dépit des noms de Praxitèle et de Phidias inscrits sur la base, on ne peut guère les considérer comme des œuvres de premier ordre.

L'architecture et la sculpture se rencontrent de nouveau dans les tombes; soit celles de l'Ancien Empire, qui représentent une construction extérieure, qu'on appelle le mastaba, une sorte de pyramide tronquée qui contient une ou plusieurs chambres, soit celles qui sont d'une époque plus récente et qui se composent de chambres creusées dans le rocher, précédées d'un vestibule à colonnes. De même que le temple est la demeure de la divinité, la tombe s'appellera la « maison éternelle ». En général, les tombes de l'Ancien Empire sont couvertes de scènes représentant la vie de tous les jours, le mort menant une vie riche et opulente au milieu de ses nombreux vassaux ou serviteurs qui travaillent pour lui, non seulement à l'agriculture, mais aussi à tous les métiers connus alors. Tout cela n'est nullement un portrait de la vie que le défunt a menée dans le passé, cela n'a point non plus un but décoratif comme l'auraient des

tapisseries qu'on accroche aux murs; c'est de l'art magique, c'est ce qu'on a nommé la magie représentative. Ces tableaux proviennent d'une idée fort répandue dans l'antiquité, c'est que la représentation d'une chose est un moyen certain de la faire naître. Nous avons donc ici un exemple frappant de ce but d'utilité qu'a eu presque toujours l'art égyptien. On n'a point cherché à faire au défunt une tombe magnifique, on ne l'a point ornée à plaisir, on n'a point décrit la richesse et la pompe de sa vie passée. Non, tout ce qu'on voit sur ces murs, tout ce qui y est dessiné avec soin, et dans les plus grands détails, c'est ce qu'on lui souhaite dans l'autre monde, et l'on a un moyen certain de le lui procurer, en faisant appel à l'art, et en demandant aux sculpteurs et aux peintres de décrire, sur les murs de sa tombe, ces perspectives brillantes. C'est de cette manière que se montrera la piété filiale; elle ne se lamentera pas sur le passé qui n'est plus, elle se préoccupera d'assurer à son défunt un avenir où il ait toutes les jouissances, tous les privilèges que pouvait désirer à cette époque un grand de la terre. Certes, s'il y a eu un art utilitaire, c'est bien celui-là. C'est là aussi qu'il importait d'être clair,

et d'être bien compris. Des figures fort belles qui n'auraient eu qu'un but décoratif ou d'ornement n'auraient eu aucune utilité et n'auraient point suffi au défunt. Il fallait que chacun fût représenté avec son emploi spécial et avec ses occupations : ici, les pêcheurs tirant le filet; là, le berger gardant les vaches; là le surveillant de la basse-cour donnant à manger à une oie; puis tous les industriels, même les souffleurs de verre ou les sculpteurs faisant une statue; les troupeaux ne devaient pas manquer avec les différentes espèces d'animaux qui les composaient, que ce fussent des bêtes à cornes ou des oiseaux, même le chiffre de chacune des espèces y est indiqué, c'était le moyen d'en faire naître un aussi grand nombre. Il est clair que dans les ouvrages de cette nature, la recherche du beau n'avait qu'une place très secondaire; ce n'était pas pour cela qu'on faisait appel à l'artiste. L'exactitude dans ce catalogue était chose bien plus importante; aussi l'on comprend aisément que ces incorrections, qu'on appelle faussement des conventions, abondent; elles se rencontrent à chaque pas; peu importe, on comprenait suffisamment ce que l'artiste avait voulu dire; d'ailleurs, s'il voulait faire

mieux, il le pouvait (fig. 2)¹. Ces bas-reliefs, dont les tombes de l'Ancien Empire nous ont conservé un grand nombre, diffèrent comme



Fig. 2. — Bas-reliefs, Ancien Empire.

travail. Il y en a de plus ou moins bon, suivant les époques et suivant les localités. On peut, çà et là, discerner le goût qu'avait l'école de telle ville de province, mais ce n'est pas comme œuvre d'art qu'ils nous sont utiles en première ligne,

1. Les animaux nourris artificiellement sont des hyènes, dont la viande était considérée comme un mets de choix. On remarquera dans les deux registres supérieurs les bras des hommes qui tiennent les animaux.

c'est comme un tableau de la civilisation à ces époques reculées. Nous y apprenons quelles étaient les occupations des hommes de ce temps et quelles étaient les industries auxquelles ils se livraient. A cet égard, ils nous sont très précieux, mais l'art proprement dit n'y joue qu'un rôle très secondaire.

Dans les tombes, nous trouvons aussi la sculpture; elle y a même pris un très grand développement. Ici encore, elle n'est pas un ornement; elle a un but bien plus important : elle est le support du double; elle est donc nécessaire à la vie du défunt dans l'autre monde, elle lui assure l'existence au sein de cette félicité qui est décrite sur les murs du tombeau. Nous avons un très grand nombre de statues funéraires, car on les multipliait à plaisir dans la même tombe. Il y en a de toutes grandeurs. Beaucoup sont de la taille naturelle du défunt. On y voit une intention très marquée de faire un portrait, une recherche évidente de la ressemblance, mais dans certaines limites (fig. 3). Puisque cette statue est la demeure, la résidence de son double et que c'est sous cette apparence qu'il doit figurer dans l'autre monde, on se gardera bien de le représenter comme un vieillard courbé par l'âge

et par les infirmités. Quand même il se félicitera peut-être dans ses inscriptions d'avoir eu une longue et heureuse vieillesse, on le montrera à la postérité comme un homme dans la force

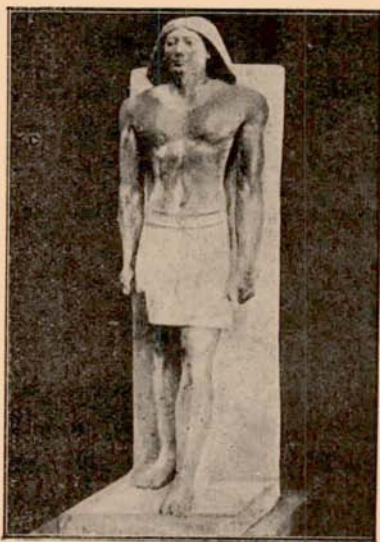


Fig. 3. — Le prêtre Ranefer. Ancien Empire.

de l'âge et, qui sait, même comme un bon vivant qui jouit de la vie. On lui fera une physionomie rappelant ce qu'il était dans sa jeunesse; il aura le torse typique de l'Égyptien bien portant, des épaules carrées, les muscles pectoraux très

forts. Quant aux jambes, elles sont toujours négligées, même dans les plus belles statues; c'était quelque chose d'indifférent dans la caractéristique du personnage. On voit donc que l'artiste n'a pas songé un instant à faire du défunt un éphèbe remarquable par la beauté de ses proportions et la vigueur de ses membres. Il s'est attaché à la partie supérieure de la personne, à ce qui pouvait la faire reconnaître et la distinguer; le reste lui importe peu.

La statue est-elle en pierre calcaire, elle n'est jamais indépendante, et les membres ne sont pas détachés. Je crois qu'il y a là une question de solidité. Il faut de toute nécessité que cette statue dure. Je suppose que c'est la raison pour laquelle les bras sont allongés le long du corps; les mains tiennent quelque chose, nous ne savons pas quoi, cela me paraît motiver la fermeture du poing. Ainsi, ce qu'on appellerait ici la convention provient, à mon sens, de la matière dont est faite la statue; le calcaire doit rester en masse et ne pas être fouillé trop profond. S'il y avait là, comme on l'a souvent dit, une prescription rituelle ou religieuse, on ne comprendrait pas pourquoi elle n'existerait pas tout aussi bien pour les statues en bois. Voyez la fameuse

statue appelée le *sheikh-el-beled* (fig. 4). C'est la statue d'un double comme les autres; non seulement elle n'a pas d'appui, mais ses membres sont détachés et il vient à notre rencontre



Fig. 4. — Le *sheikh-el-beled*. Ancien Empire.

tenant son bâton. Je ne doute pas qu'il ne fût très ressemblant, l'artiste a donc dû être satisfait de son œuvre; c'est tout ce qu'on lui demandait. Il y a de ces statues, comme par exemple le scribe du Louvre, qui sont remarquables par

l'expression et la vie qui se reflètent sur le visage; néanmoins, on voit qu'il n'y a là qu'une habileté de main. Ces statues, surtout celles qui sont debout, varient fort peu dans la pose et le mouvement. Le type est adopté, chacun s'y conforme; et l'artiste n'y met rien de lui-même; l'élément créateur est totalement absent, et si les caractères distinctifs de l'œuvre sont bien reproduits, il n'y a aucun trait quelconque qui distingue l'artiste. Aussi, toutes les œuvres égyptiennes, sans exception, sont anonymes; nous ne connaissons pas le nom d'un seul artiste, c'est comme pour l'industrie de nos jours, nous ne savons pas le nom de l'ouvrier qui a fait un beau bronze ou un beau meuble.

A côté des statues du défunt, il y avait souvent dans les tombes un très grand nombre de figures qui ne représentaient pas sa personne. Elles avaient un double but : d'abord, c'était la société des défunts. Ceux-ci redoutent beaucoup la solitude et il fallait l'éviter à tout prix. Et puis, l'idée de la magie imitative reparait de nouveau, aussi multiplie-t-on les personnages qui sont des serviteurs ou des industriels. Ces figures sont quelquefois en pierre; un beaucoup plus grand nombre sont en bois (fig. 5). Ce

sont des hommes qui labourent ou qui tuent un bœuf; des femmes qui pétrissent, qui apportent des paniers de provisions, des rameurs, que sais-je? Un jour, un officier se fait faire deux



Fig. 5. — Figurines en bois.

régiments de soldats de bois, l'un de Bédouins, et l'autre d'Égyptiens; les Bédouins sont armés d'arcs et de flèches à pointes de silex, les Égyptiens portent des lances à pointes en bronze (fig. 6). Il y a de ces figures qui sont fort jolies, la plupart sont assez laides, surtout quand on les ramasse par corbeilles pleines, comme cela m'est arrivé l'hiver passé. Tout cela est amusant, presque enfantin; on se croit souvent dans un

magasin de jouets de Nuremberg. L'art en est totalement absent, et qu'il y a loin de là aux figurines de Tanagra, qui sont le côté amusant de l'art grec!



Fig. 6. — Soldats en bois.

Mais revenons à la sculpture véritable, aux statues de rois. Les rois étaient des êtres divins, ils se donnaient pour les fils ou les filles d'Amon ou de telle autre divinité, et ils recevaient un culte même pendant leur vie. Il n'est pas rare de voir un roi faisant des offrandes à sa propre personne, ou se plaçant dans un groupe de divinités auxquelles il rend hommage. Les rois d'Égypte aimaient beaucoup faire faire leurs statues. Tel d'entre eux en a laissé un grand nombre. Or, ces statues n'ont point été faites

après leur mort. Elles l'ont bien été de leur vivant. On se demande à quelle idée répondait ce besoin de voir si souvent son image. Dans quel but un roi faisait-il exécuter toute une galerie de ses propres statues, comme à Deir-el-bahari, où j'en ai découvert six toutes pareilles dans la même cour ? Je crois que le sentiment qui leur a dicté cette manière d'agir était le même qui faisait mettre dans les tombes un grand nombre de statues du double; c'était le besoin de durer, d'assurer son existence dans ce monde et dans l'autre, en multipliant le plus possible ce monument qui deviendrait le support de la partie immatérielle de la personne. Surtout si c'était un don à une divinité, si c'était un présent qu'on lui faisait, on serait plus certain de sa conservation. De là, cette habitude si fréquente, non seulement chez les rois, mais chez les particuliers, de donner, de consacrer à un dieu leur propre image. Les conditions seront les mêmes pour les uns et les autres; ce seront en général des portraits, ou du moins, quelque chose en approchant, mais surtout il y aura ce qui les distingue, leur nom et leurs titres. C'est même là un point très important, il pourra

arriver qu'on se trouve en face d'une série de statues architecturales servant d'ornement à la construction; elles sont d'un type si uniforme et si banal, qu'on ne pourrait les rattacher à une époque que par le style; mais le nom ne fait pas défaut, et cela suffit pour donner à la statue toute sa valeur, toute son efficacité magique.

Les poses dans lesquelles on trouve les rois ou les reines ne sont pas très variées. La tête et la partie supérieure du corps sont soignées; le bas du corps et les jambes sont souvent très négligés, les membres ne sont pas détachés, surtout dans la pierre dure. On voit que souvent l'artiste s'est appliqué; sa technique, surtout dans des matériaux d'un travail aussi difficile, est digne d'admiration; mais il est clair que la recherche du beau ne l'a nullement préoccupé; ce n'était pas ce qu'on lui demandait; même les rois ne songeaient pas à avoir une pareille exigence; ils voulaient peut-être que la pierre fût bien travaillée, cela leur suffisait.

Voici le roi Chefren (fig. 7), l'une des plus anciennes statues royales que nous possédions. Nous admirons la tête, le haut du corps et aussi

l'aisance avec laquelle l'artiste a su tirer parti d'une pierre aussi dure que le diorite. Mais autant la tête est vivante, autant le bas du corps est inerte et même négligé.

Cette inégalité est bien plus choquante encore



Fig. 7. — Le roi Chefren. IV^e dynastie.

dans la statue d'Aménemha III, récemment trouvée à Karnak (fig. 8). Sans doute, le roi devait être très ressemblant, car il n'est pas flatté. L'expression de la physionomie est frappante, et

cependant l'artiste qui avait su rendre cette fi-



Fig. 8. — Aménemha III.

gure n'hésite pas à lui donner des bras et des jambes détachables. La tête de Thothmès III (fig. 9)



Fig. 9. — Tête de Thothmès III.

et la statue de son fils Aménophis II (fig. 10),

sont parmi les plus belles œuvres que nous ait laissées la XVIII^e dynastie. Mais comme l'on sent bien qu'il n'y a là qu'une habileté toute technique et que ce qui fait défaut, c'est la pensée!

Ainsi que les rois, les grands officiers, les fonctionnaires, les prêtres et les prêtresses



Fig. 10
Aménophis II.



Fig. 11
Sennefer et sa femme Sena.

aimaient à offrir aux dieux leur statue. Leur but, en le faisant, était tout semblable. Ils voulaient s'assurer l'existence dans ce monde et dans l'autre; ils voulaient aussi que lorsqu'on lirait la formule qu'ils faisaient graver sur la base ou même sur telle partie du corps l'effet magique de la voix fit surgir les offrandes et les victuailles, dont le catalogue se trouvait dans la formule. C'est toujours l'art utilitaire qui a produit les innombrables statues des grands personnages qui nous ont été conservées.

Sennefer et sa femme Sena (fig. 11), qui se sont fait représenter assis, avec leur fille entre leurs genoux, ont certainement été un couple heureux. Ils étaient attachés l'un à l'autre, car ils se tiennent enlacés. Ils étaient riches, l'embonpoint



Fig. 12. — Aménophis, fils de Hapi.

du mari en est la preuve. Evidemment, il n'était pas astreint à un rude labeur, sous un soleil ardent. Les figures sont intéressantes; nous pouvons parfaitement nous imaginer ce qu'était ce

ménage. Les doubles de leurs amis devaient facilement les reconnaître dans l'autre monde. C'était là l'essentiel. Sena n'a pas demandé à l'artiste de la faire belle; elle ne renoncerait pas volontiers à sa grande bouche et au nez aplati qui la surmonte

Aménophis, fils de Hapi (fig. 12), est une statue d'un genre très rare. C'est un vieillard déjà quelque peu décrépît. Il a soin de nous dire dans son inscription : « J'ai atteint 80 ans étant grand favori du roi, et j'atteindrai 110 ans. » C'est la meilleure garantie qu'il puisse avoir, d'arriver à cet âge avancé.

Un mot, en finissant, sur les statues de dieux. Ainsi que nous le disions, elles ne sont pas anthropomorphes, ou du moins, celles qui ont la forme humaine pure sont l'exception. Il y en a souvent de remarquables par la correction du ciseau et par une exécution irréprochable, mais dans ce domaine, plus que partout ailleurs, l'asservissement à la religion s'est fait sentir avec toute sa rigueur; l'obligation d'assembler des éléments qui jurent entre eux ne permettait pas au sens artistique de se développer. Telle statue d'Isis (fig. 13) nous montre que les Égyptiens auraient pu aller beaucoup plus loin, s'ils

n'avaient été arrêtés par des lois religieuses et par la nécessité absolue de se plier à certains types, dont il n'était pas permis de s'écarter. On s'étonne cependant qu'un artiste égyptien ait pu consacrer tant de peine, dépenser tant



Fig. 13. — Isis. Époque Saïte.



Fig. 14. — Déesse Thouéris.

d'habileté à faire un être d'une laideur aussi révoltante que la déesse Thouéris (fig. 14). Certainement, en la voyant, nous avons la preuve la plus éclatante que, pour eux, le beau n'existait pas dans les conditions de la divinité. Il était beaucoup plus nécessaire que les attributs de la déesse fussent corrects, que rien ne manquât à ce qui était son costume distinctif, à sa coiffure ou aux ornements qui lui étaient propres. A cet égard, il est intéressant de comparer deux figures de la déesse Hathor en forme de vache, qui toutes deux sont considérées comme des chefs-

d'œuvre de l'art égyptien (fig 15). L'une est en basalte, elle est de la fin de l'époque pharaonique; le modelé du corps est certainement remarquable, surtout considérant la dureté de la



Fig. 15. — Deux Hathors en forme de vache.

pierre (fig. 16). Ce qu'il importait, c'était de montrer que c'était la déesse et qu'elle couvrirait de sa protection le prêtre Psammétique, dont la figure se dresse sous le mufle. Aussi, l'artiste ne s'est pas préoccupé de certaines incorrections choquantes. La vache est sculptée dans une dalle épaisse, et comme on n'a pas

détaché les membres, on lui a fait quatre jambes de chaque côté; la tête n'est pas si bien travaillée que le corps, l'œil est trop grand; mais rien ne manque aux insignes; entre les cornes,



Fig. 16. — Hathor en forme de vache.

le disque lunaire, les plumes et l'uræus. Il n'y a pas à s'y méprendre, c'est Hathor. L'autre, au contraire (fig. 17), c'est l'animal vivant tel qu'on le rencontre au bord des canaux; là encore, il a fallu deux figures, l'une sous le mufle et l'autre suçante le lait de sa nourrice. En outre, pour indiquer qu'elle va se promener vers le fleuve, des plantes aquatiques se dressent contre les épaules. Otez à cette vache le disque et les plumes qu'elle porte sur la tête, les plantes, les deux figures, et vous aurez un animal d'une beauté admirable qui, comme la vache du sculpteur grec Myron, aurait pu être l'un des plus

beaux titres de gloire de son auteur, et lui valoir les louanges de la postérité; mais, ce ne sera plus Hathor. Ce sera une vache anonyme, quelconque, propre seulement à servir d'ornement et, par conséquent, inutile, et qu'aucun Egyptien



Fig. 17. — La vache de Deir el-bahari.

ne songerait à faire exécuter. L'art cultivé pour lui-même et n'obéissant qu'à ses propres lois est une conception étrangère à l'esprit des anciens Egyptiens.

Nous nous demandions, en regardant la longue chaîne artistique, qui, partant des figurines gros-

sières de l'âge de pierre, va jusqu'à l'Athéna de Phidias et l'Hermès de Praxitèle, où l'Égypte s'était arrêtée. Je ne sais si j'ai réussi à faire comprendre ce qui, pour moi, résulte d'une longue familiarité avec son œuvre. L'Égypte en est restée là où l'art est encore l'auxiliaire de l'utile ou l'esclave de la religion; où il n'a pas cette existence propre et indépendante qui lui vient de la pensée. L'idéal dans l'art, c'est là un trésor dont l'Hellène a enrichi l'esprit humain. Le jour où il a compris que le beau devait être cultivé pour lui-même, il a fait un pas décisif, et il a laissé bien loin derrière lui l'Orient et l'Égypte, où, cependant, son enfance avait été chercher ses premières leçons.