

2
9

MÉMOIRE
EXTRAIT DU
RECUEIL
D'ÉTUDES ÉGYPTOLOGIQUES

DÉDIÉES À LA MÉMOIRE

DE

JEAN-FRANÇOIS CHAMPOLLION

À L'OCCASION DU CENTENAIRE

DE

LA LETTRE À M. DACIER

RELATIVE À L'ALPHABET DES HIÉROGLYPHES PHONÉTIQUES

LUE À L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

LE 27 SEPTEMBRE 1822

Ouvrage illustré de 16 planches hors texte.



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

1922

Bibliothèque Maison de l'Orient



139784

Extrait du fascicule n° 234 de la Bibliothèque de l'École des Hautes Études.



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

à mon collègue et ami Edm. Pottier

G. Duménil

II

ARCHÉOLOGIE

SIGNA VERBA.

LES JEUX D'ÉCRITURE DANS L'IMAGE,



PAR

M. GEORGES BÉNÉDITE.

... Quid signa sagacis
Aegypti valeant ...
C. CLAUDIANI,
In Rufinum, Carmen III.

L'art plastique de l'ancienne Égypte se divise en deux domaines limitrophes et très nettement distincts en dépit d'une frontière parfois mal tracée, l'un qui est l'art libre et populaire, l'autre l'art canonique et hiératique⁽¹⁾. Ceci posé, il convient de rechercher comment les Égyptiens ont été conduits à une séparation qui leur est très particulière⁽²⁾ et ne s'observe pas notamment dans l'art chaldéo-assyrien, art à beaucoup d'égards congénère de l'art égyptien.


⁽¹⁾ Cette théorie a été exposée par G. Bénédite dans *Une statuette de Reine de la Dynastie Bubastite* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, p. 481-482) et dans *Égypte* (collection des Guides-Joanne), 1900, p. 110-111. Elle a été reprise sous des appellations un peu différentes (notamment, *officiel* au lieu de *hiératique*) par M. W. SPIEGELBERG dans *Geschichte der Agyptischen Kunst*, 1903, p. 22-23. — Remarquons que la même division s'observe dans la langue, l'écriture et même la religion.

⁽²⁾ Nous voudrions pouvoir reconnaître cette division dans les termes dont se sert l'artiste Méiré, prêtre de Mât, qui décora sous le règne de Ramsès IX la tombe de Sétaou à el-Kab, quand il se vante de n'avoir pas reçu le  « la règle », d'un  « maître » et d'être un  « artiste habile de ses doigts et bien doué pour tous travaux », mais il faudrait pour cela attribuer

D'instinct on se tourne vers l'écriture hiéroglyphique, également propre à l'Égypte, et l'on se rend compte qu'elle n'a pu être pratiquée d'une manière aussi constante sans donner naissance à un procédé conventionnel de représenter les images-signes, en les schématisant et en les stylisant; on en arrêta ainsi la forme pour satisfaire à ce besoin de clarté, d'harmonie et d'équilibre, qui est l'un des traits les plus marquants du génie égyptien⁽¹⁾. En outre, tout ce qui s'enseigne a tendance à se codifier, à se fixer, et toutes ces raisons furent dominées par la raison religieuse.

Le formalisme religieux s'exerça de la même manière dans les représentations figurées, qui n'étaient pas à proprement parler de l'écriture, mais qui lui étaient étroitement apparentées. L'intimité de leur rapport éclate quand on compare un idéogramme de l'écriture, celui qui désigne par exemple une divinité ou un roi, avec les représentations plastiques de cette divinité ou de ce roi⁽²⁾. Le signe graphique et l'image plastique coïncident exactement. A-t-on, d'autre part, remarqué que la direction de l'écriture de droite à gauche, qui a pour conséquence l'orientation de toutes les figures vers la droite, est également la *loi des bas-reliefs*? La jambe gauche des figures


comme l'a fait M. Spiegelberg (*Rec. Trav.*, XXVIII, 1906, 180), le sens de « canon des proportions » à , inapplicable à ce mot dans tous ses emplois.

Quant à la stèle C 14 du Louvre dont on ne peut se flatter de saisir toutes les nuances, parce qu'elle est émaillée de termes d'atelier, il semble bien, en tout cas, qu'elle exprime dès le début de la profession de foi du  *nr hmtw ss-msntj 'IRTJSN* (Irtisen), l. 6 et 7, les mots par lesquels on définissait l'art hiératique : *ss-t n mdw-t ntr, ssmw-t nw hbj-t* « le mystère de la langue sacrée » (l'écriture hiéroglyphique) et « les images des fêtes » (la figuration du cérémonial). Irtisen affirme qu'il connaît cette branche de l'art à fond, qu'il en sait toute la technique.

⁽¹⁾ Cette harmonie et cet équilibre font nettement défaut à l'écriture hiéroglyphique hétéenne.

⁽²⁾ Bien qu'étroitement mêlée à mon sujet, je ne soulève pas ici la question des *anaglyphes* qui m'entraînerait à un développement excédant le cadre qui nous est fixé; mais je compte la reprendre en élargissant le travail dont je ne donne ici que les lignes générales.

en marche y est représentée en avant comme dans les statues ⁽¹⁾, ce qui prouve que cette direction est la direction normale, la disposition symétriquement opposée pour l'ordonnance de la décoration étant anormale et secondaire.

Cette parenté, qui se traduit dans la langue égyptienne par le même mot,  « écrire, dessiner », ainsi établie, est le point de départ d'une autre enquête qui est précisément celle à laquelle nous allons nous livrer et qui peut s'énoncer de la manière suivante : étant donné ses affinités avec l'écriture, l'art hiéroglyphique n'aurait-il pas été sous la dépendance de l'une des deux lois essentielles qui ont présidé à la formation et au développement de l'écriture hiéroglyphique, c'est-à-dire de l'idéographie ?

L'art hiéroglyphique nous est parvenu sous ses deux formes constitutives, la sculpture proprement dite (ronde bosse) et le bas-relief, auquel se lie étroitement la peinture, car sa technique le fait rentrer dans la catégorie du dessin.

De toute manière, ces deux formes sont régies par les mêmes principes, malgré les différences qu'en comporte l'application. Mais pour la démonstration que nous avons en vue, nous devons nous en tenir au bas-relief où se trouvent réunies toutes les données du problème.

Nous rappellerons d'abord que Rochemonteix ⁽²⁾ a démontré que, sous l'influence de la doctrine héliopolitaine qui *solarisa* toute la religion égyptienne, le temple se transforma d'habitation de la divinité conçue sur le modèle de l'habitation royale, en demeure du Soleil, c'est-à-dire en une sorte de microcosme de l'univers, d'où la division non seulement du temple, mais encore de cha-


⁽¹⁾ La question se pose même, sur ce point, de savoir si la position de la jambe gauche dans les statues debout n'aurait pas pour cause originelle le canon traditionnel scriptural en vertu duquel tous les membres du côté gauche se détachent en avant, non seulement chez l'homme, mais encore chez les animaux, ce qui fait que tous les quadrupèdes sans distinction marchent l'amble.

⁽²⁾ *Le Temple égyptien*. (*Revue internationale de l'Enseignement*, 15 juillet 1887), réimprimé dans *Bibliothèque Égyptologique*, t. III, p. 1-38.

cune des chapelles en deux « aterti » (*itr-tj*), l'adoption du ciel étoilé et de thèmes astronomiques pour la décoration des plafonds (les thèmes astronomiques étant réservés à la salle hypostyle $\overline{\text{III}} \overline{\text{I}}$, *hnt*) et de la végétation du Nil et des marais (les fourrés de papyrus) ou de thèmes figuratifs se rapportant aux produits du sol pour le soubassement. Entre ces deux éléments s'étale toute la décoration qu'on pourrait appeler spécifique, car c'est cette décoration qui prétend exprimer la destination et le rôle de la chambre où elle est gravée. Une première impression s'en dégage : il n'existe aucune discordance dans le jeu des conventions entre les éléments figuratifs et les éléments non figuratifs de cet ensemble. Toutes ces grandes vignettes qui se font suite, registre par registre, et qui représentent, comme on sait, les diverses phases du cérémonial accomplies par le roi, où chaque figure se trouve à son poste et se profile dans l'espace restreint que lui laisse les champs d'hiéroglyphes, se révèlent, au premier coup d'œil, comme les parties d'un ensemble dont aucun élément n'est négligeable, ni arbitraire. La fantaisie de l'artiste en est sévèrement exclue.

Après avoir observé qu'en chacun des « aterti » le roi tourne le dos à l'entrée, tandis que les dieux lui font face pour exprimer qu'ils sont « chez eux », examinons les éléments les plus nettement graphiques et communs à tous les tableaux. A la partie supérieure de chaque tableau, s'étirant sur toute la longueur, règne l'hiéroglyphe — du Ciel. Etoilé ou non, il n'est pas une image au sens ordinaire du mot, mais un idéogramme et ne paraîtra jamais en des tableaux extra-canoniques, bien que les scènes représentées aient pu se passer *sub divo*⁽¹⁾. De même, le sol y est son tour figuré par l'un ou l'autre des hiéroglyphes employés pour exprimer l'unité, la dualité ou la



⁽¹⁾ Dans les bas-reliefs des temples funéraires de la V^e dynastie, le signe céleste est limité à la représentation du dieu et du roi et ne s'étend pas sur les autres personnages; cf. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Sahure*, t. II, pl. I, V, IX, XIX, XX, XXVIII, XXXI et principalement XXXIII, etc.

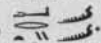
pluralité territoriale du royaume —, =, ≡. Il arrive aussi que les deux côtés d'un tableau soient formés par les deux sceptres-supports  (1).

Entrons dans un monde plus réel, en abordant les personnages de cette mise en scène, sans toutefois se départir de l'idée que ce monde est celui des dieux. Comme ils sont humanisés, représentés à la même échelle et vêtus de la même manière que le roi, il y a là une présomption pour que ces images nous donnent le maximum de réalité ou de vraisemblance. Cependant un premier examen nous avertit que nous sommes devant un monde idéal, non selon la conception grecque, c'est-à-dire parfaitement beau, mais selon une conception d'un caractère tout à fait abstrait.

Le Roi. — On observe d'un tableau à l'autre que son corps a été divisé en parties interchangeableables d'une figure à une autre. Le torse et la tête, susceptibles d'inclinaisons quelque peu nuancées dans le bas-relief thébain, ne l'est plus que d'un petit nombre d'attitudes à l'époque gréco-romaine. Les bras et les jambes ne s'articulent pas à volonté comme chez un mannequin, mais forment des angles et des ouvertures réglées d'avance. Une ouverture du bras et de l'avant-bras convient à trois ou quatre poses ou actes différents. Au moyen d'un certain alphabet des formes corporelles, on combinait toutes les attitudes qui peuvent se classer sous cinq chefs : l'« approche » ou la « sortie », l'« adoration », l'« offrande », le « sacrifice des captifs », les « rites spéciaux » tels que celui de la « fondation des temples » et de la « course rituelle ». Ces attitudes mettaient le roi debout, en marche, courant, agenouillé, les bras tendus ou demi-tendus, dans la prière, la présentation d'une offrande déterminée, brandissant la massue, etc. (2).

(1) MARIETTE. *Monuments divers*, pl. XXIII (petit temple d'Assouan). J'en ai vu maints exemples à Philae.

(2) C'est là probablement ce qu'il faut reconnaître dans le passage suivant de la stèle C 14 du Louvre, l. 9 et 10 :  (et non  comme

Dans l'écriture c'est la règle et l'exemple le plus typique d'un pareil procédé est le mot 'r-tj « mâchoires » déterminé par deux mâchoires inférieures, .

La position des mains faisant l'offrande est non moins à retenir : les deux mains sont non seulement la répétition d'une même main, mais elles n'opèrent aucun mouvement de préhension de l'objet présenté, placé simplement au-dessus. L'image n'est donc plus celle de la réalité, mais une sorte de combinaison algébrique : idée de main + idée d'offrande.

Les attributs officiels et religieux. — L'étude de ces attributs qui englobent le costume, nous conduit aux mêmes résultats. La *shendit* ou pagne, dont se composent en son entier le vêtement divin et non moins fréquemment le vêtement royal, n'avait pas plus de vraisemblance historique que le costume du César romain sur le corps d'un souverain des temps modernes ⁽¹⁾. Cette invraisemblance est soulignée par la suppression des sandales. Dans l'Olympe de la sculpture aussi bien que dans l'écriture, rois et dieux vont déchaus. A la partie postérieure du ceinturon pend un appendice si peu réel qu'on n'a jamais pu s'entendre au sujet de l'animal auquel il aurait été emprunté. Aux époques thinite et préthinite, une véritable queue en fourrure complétait le costume royal; elle faisait même partie de l'équipement des guerriers. Les rois des temps proprement historiques depuis la IV^e dynastie, l'ont-ils vraiment portée? Les faits que nous passerons en revue nous incitent à la considérer sous son tracé habituel comme un signe qui a pris naissance de la même manière que les autres, dans l'imagerie hiéra-

⁽¹⁾ Les vêtements et accessoires, les uns réels, les autres purement symboliques de la royauté, se trouvent catalogués, comme on sait, dans la frise ou bandeau placé à l'intérieur des sarcophages du Moyen Empire. On y constate une assez grande variété de types pour chaque objet, qui contraste avec l'uniformité du costume et des attributs adoptés dans la sculpture hiératique. Nous renvoyons, à ce sujet, à un ouvrage nouvellement paru : G. JÉQUIER, *Les Frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire* (tome XLVII des *Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*).


















tique et dans l'écriture. Le signe écrit s'est interposé entre l'objet signifié, tombé en désuétude, et son dérivé.

Avant d'aborder les sceptres et les diadèmes, il importe de s'arrêter sur le signe ♀ tenu en main par les dieux et les rois. En dehors du syllabaire, il n'a pas d'existence ou du moins son existence primitive (le lien de la sandale) a pris fin : entre les mains divines et royales, il n'est plus qu'un signe d'écriture. Même observation pour l'objet ☞ , tenu en main par d'honorables défunts n'ayant pas droit au ♀ . On y a reconnu le signe d'écriture $\text{𐀀}^{(1)}$ lettre initiale du mot $\text{𐀀} \text{𐀁} \text{𐀂}$ qui exprime une idée voisine de celle du mot 𐀃 « sain », et qui ne peut que jouer le rôle d'amulette. Le curieux, c'est le parti qu'en ont tiré les artistes : ils en ont fait un linge, une façon de mouchoir, comme s'il y avait eu adaptation d'un objet réel et usuel à la simple notation d'une idée.



Par ces deux exemples, nous sommes dûment avertis du rôle que va jouer l'amulette dans les représentations figurées et une vive lumière va en jaillir sur les autres symboles tenus en mains par les images divines et royales. Et d'abord les signes 𐀄 et 𐀅 , qu'on leur a donnés comme sceptres. Le premier est le signe-mot $\text{𐀆} \text{𐀇} \text{𐀈}$ *wsr* qui exprime une idée de « force », de « grandeur », de « splendeur », qui se retrouve dans le nom de Thèbes $\text{𐀉} \text{𐀊} \text{𐀋}$ *wst* « la forte, la splendide » et n'a pas plus la valeur d'un sceptre authentique que 𐀌 , le bâton $\text{𐀍} \text{𐀎} \text{𐀏}$ *wsr* n'exprime l'idée de bâton aux mains de la déesse *Mst*, dans la combinaison *wsr mst* qui rentre dans quelques cartouches des rois ramessides et d'autres encore⁽²⁾. Le signe 𐀐








⁽¹⁾ M. A. JACOBY, *Über ein Herrschaftssymbol* (Recueil des Travaux, XXI, p. 24-26), a bien reconnu après E. de Rougé et autres interprètes, le rapport qu'avait le symbole en question avec le signe 𐀀 , et, quand il a signalé son pouvoir d'échange avec le signe ♀ à la main des rois, il est passé, à notre avis, près du but; mais, faute d'une vue générale de la question, il l'a manqué.







⁽²⁾ Le sceptre-symbole 𐀄 est attribué aux divinités et génies féminins dans les représentations des temples funéraires des rois de la V^e dynastie, à l'exception de la déesse Sekhmet (*Grabdenkmal des K. Sa-hu-re*, t. II,

a encore moins de réalité que les deux bâtons  et  qui furent des objets matériels préexistant à la dénomination qu'ils reçurent et qui leur survécurent. C'est une amulette tirée de l'idée de verdure, de fraîcheur et partant de jeunesse, exprimée graphiquement par le signe-mot  *wꜥd*; on comprend sans peine que les Égyptiens en aient étendu l'application bien au-delà des limites assignées à . Comme ce signe, il est devenu sceptre et support non seulement dans l'image, mais dans l'architecture (il est le prototype de la colonne campaniforme); enfin il a pris place dans le répertoire des principaux amulettes. Le crochet  *hks-t*, le flagellum  *nhb* (cf.  Pyr., p. 669, N. 708,  M. 780, « être fort, dominer »⁽¹⁾), la massue  *shm* (cf.   « être puissant »   « les forts »,   « les deux forts = Horus et Set »⁽²⁾),   « le grand fort = Osiris »⁽³⁾) sont dans le même cas. Il faut voir en ces objets, qui sont des *mots-signes* et non des *déterminatifs*, autant de mots exprimant des idées dont on ne saurait dire qu'ils n'étaient que les symboles, car le symbole est susceptible de se traduire par des mots variés; mais

pl. V, XIX, XX, XXI, XXII, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX et XXXI; Grabdenkmal des K. Ne-user-re, pl. XIV, XV et fig. 73; Grabdenkmal des K. Nefer-er-ke-re, fig. 30).


⁽¹⁾ Il y a un verbe  « protéger » qui pourrait être une forme *niph*al de  qui a le même sens. Il est bon de remarquer que le flagellum apparaît encore ici avec la valeur d'un mot-signé, auquel s'attache, par conséquent, l'idée de « force » et de « protection ».



⁽²⁾ Le groupe   s'échange dans les livres des Pyramides avec le groupe    *ih-w*, les *ventes*, les mânes. En conséquence tout mort de marque aspirait à devenir un ; d'où l'idée de se faire représenter avec le  en main. Nous trouvons encore ce mot employé avec le sens de « image, statue », ce qui se déduit logiquement de tout ce qui vient d'être dit.





⁽³⁾ Thot est aussi qualifié de *shm* des dieux et une représentation du temple de Séthosis I^{er}, à Abydos (CAULFIELD, *The Temple of the Kings*, pl. II), le représente sous la forme d'un  avec les deux yeux . M. Spiegelberg (*Rec. de Trav.*, XXVIII, 164) part de cette image pour admettre la réalité concrète d'un  dans lequel se serait incorporé (selon l'idée égyptienne) le dieu. A ce compte les   seraient des bâtons divinisés! Un  qui a

ils étaient des mots exprimés phonétiquement et s'adressant à tous ceux qui savaient lire. Le symbole n'a pu exister que pour les illettrés.

L'image royale ou divine (c'est-à-dire le roi ou le dieu) était ainsi qualifiée par des signes représentant des objets matériels qui, assurément, avaient eu une réalité dans le temps très éloigné où ils étaient les attributs de la forme primitive du pouvoir qui précéda la royauté.

L'épithète contenue dans l'expression *šmxi* (qui a même été adoptée comme « nom de Ka », par deux rois de la II^e dynastie et qui entre comme élément constitutif dans plusieurs noms de rois et de particuliers) est passée dans l'appellation des « Deux Couronnes », *šm-tj* « les deux fortes », qui s'est corrompue ensuite en *šnt* , le *ψχεστ* de la *Pierre de Rosette* (l. 44).

Ces deux diadèmes avaient-ils plus de réalité que les sceptres. Leur juxtaposition  est une combinaison graphique qui serait absurde sur la tête royale, si les deux objets étaient encore, lors d'un tel emploi, une réalité. Certes, à l'origine, elles furent l'une et l'autre de véritables coiffures comme les couronnes royales et nobiliaires des temps modernes, comme les chapeaux de cardinal, mais elles dégénèrent si complètement en signes, qu'il serait matériellement impossible de les reconstituer même en s'aidant de toutes les représentations y compris celles des statues. Leur galbe est le fait d'une calligraphie qui s'est fixée avec la constance d'un hiéroglyphe, alors que s'il s'était agi d'une réalité, la forme en aurait varié d'époque en époque, comme c'est le cas pour le  *hprš* et pour le *nms*, qui, dans les limites imposées aux représentations, n'en ont pas moins varié parce qu'ils étaient,

des yeux n'est pas moins pour cela un simple signe d'écriture qu'un  ou un  qui ont des bras et un  qui a, en plus des bras, la couronne osirienne. Nous aurons occasion de démontrer dans un autre travail comment s'est constitué le cippe funéraire osirien. M. Spiegelberg cite également sur une indication de M. Moret, un  au nom d'Anubis : ici, encore le caractère idéographique de l'image est flagrant.




















non de purs symboles, mais des objets réellement vestimentaires ⁽¹⁾.

L'argument idéographique tiré de la combinaison des insignes trouve encore son application dans la réunion de ces éléments aux mains d'un personnage. C'est ainsi que les dieux mummiformes, Osiris, Ptah et Khonsou dégagent leurs mains des bandelettes pour tenir non en un faisceau, ce qui serait logique, quoique contraire à la vraisemblance, mais dans la position canonique, les signes \uparrow , \searrow , \updownarrow , ce dernier combiné avec \ddagger et $\ddot{\downarrow}$.















Que penser du \searrow suspendu dans le vide au-dessus du bras levé du dieu Min, du \updownarrow placé sur le dos de l'oie ou du bélier d'Amon et n'ayant d'autre valeur que celle de *caché*, signification théologique (par jeu de mots) du nom d'Amon, et du chacal accroupi avec le \square autour du cou pour exprimer la locution *imy-wt* « qui est dans les bandelettes. N'est-ce pas là de l'écriture? Écriture encore, le roi recevant en plein visage les signes-mots que lui envoie la divinité. Une des combinaisons graphiques les plus courantes est celle du signe $\{$ transformé en sceptre à la main de Thot ou de Seshat et portant suspendus et accrochés l'un à l'autre les signes $\swarrow \swarrow \swarrow \ddagger \ddagger \ddagger \ddot{\downarrow} \ddot{\downarrow} \ddot{\downarrow}$, le tout agencé dans l'image comme s'il s'agissait d'une réalité. Ces faiseurs de rébus savaient donner une structure logique aux choses les plus irréelles.

Il serait superflu de passer en revue toutes les manifestations de cet ordre : elles sont innombrables. Chacun des actes officiels ou liturgiques accomplis par le roi est noté par ce procédé. S'il sort du palais, sa demeure devient l'idéogramme \square ; les porteurs d'enseignes qui le précèdent seront souvent non des êtres vivants, mais les

⁽¹⁾ Les hymnes aux couronnes (papyrus Golenisheff : ERMAN, *Hymnen an das Diadem der Pharaonen*, dans les *Abhandlungen der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften*, année 1911) et les développements littéraires auxquels elles ont donné lieu n'infirmen en rien cette théorie. Bien au contraire, le double diadème y apparaît comme une entité du même ordre que le diadème Atef (*atf*) ou telle autre coiffure divine, assemblage mystique d'éléments graphiques, déterminant ce qu'on pourrait appeler les composantes de la divinité.

trois signes , ,  munis de jambes et de bras. S'il pénètre dans le temple, il est aspergé par Horus et Thot d'une pluie de signes de Vie et les offrandes qu'il présentera aux dieux seront figurées par un signe qui pourra être la représentation directe de l'objet, mais le plus souvent son signe hiéroglyphique : tels que   ou  représentant des pièces de toile de lin, ou  et  qui est l'équivalent de  ; puis la série des signes correspondant à des vœux , ,  les signes du pouvoir , , de la terre cultivée   , les pierres précieuses   et bien d'autres.

La course du Roi. — Mais parmi les thèmes liturgiques, il n'en est pas de plus intéressant, ni de plus probant en matière d'idéographie, que celui de la *course du Roi*, que M. Kees a étudiée dans son ouvrage si documenté et si consciencieux intitulé *Der Opfertanz des Aegyptens Königs* ⁽¹⁾. Se fondant sur la nature des objets que le roi tient en main, dans ce que nous appelons sa course et M. Kees sa danse, il prétend avoir affaire à quatre rites différents : la *course à l'oiseau*, la *course aux vases*, la *course à la rame* et la *course de la fête Sed*.

La *course à l'oiseau* n'apparaît pas avant le règne d'Hat-Shepsitou (NAVILLE, *Deir el-Bahari*, IV 97) et elle devient une course à l'oiseau sans oiseau dans le Louqsor d'Aménophis III (GAYET, *Luxor*, pl. LXX) pour reparaître sous sa forme primitive à la basse époque (ROCHEMONT-TEIX-CHASSINAT, *Edfou*, pl. XXXI, MARIETTE, *Denderah*, II, 54). Quant aux oiseaux , ,  perchés au sommet des trois sceptres couronnés des signes , , , ils deviennent   . Pas une fois ne reparaît le signe  et pour cause : c'est en effet la préposition  m « comme, à l'état de » et la formule composée des trois signes n'avait pas d'autre sens que *faire l'acte ish* ou *être à l'état de ish comme Horus*. Quant aux sceptres, ils servent simplement de support aux épithètes laudatives    du roi.

S'il y avait eu réellement une course ou une danse

⁽¹⁾ Voir aussi *Ä. Z.*, Bd 52 (1915), p. 61-72 : *Nachlese zum Opfertanz des ägyptischen Königs*.

confirmation dans l'absence du bec latéral qui appartient au vase 𓆎 ⁽¹⁾. Le vase du tableau en question est le vase 𓆎 *hsj'* qui tient lieu du verbe $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$ exprimant le mouvement de la course royale, ou du verbe $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$, exprimant l'idée de chanter, louer, célébrer, en d'autres termes, un sens voisin de celui qui est contenu dans le signe 𓆎 et qui répond au verbe $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$.

Que le vase ait donné lieu à une pareille méprise et qu'il faille en revenir à sa valeur scripturale, c'est ce que prouve le thème jumeau de la *course à la rame*, si jumeau que les deux thèmes se combinent en un seul dans lequel le roi courant tient d'une main le vase et de l'autre la rame. Dans la course à la rame, la valeur scripturale des attributs est si manifeste que M. Kees lui-même n'a pu l'é luder. On sait que le roi tient d'une main la rame 𓆎 et de l'autre le signe 𓆎 , et que ces deux objets ont, en tant qu'héroglyphes, l'un et l'autre la valeur phonétique *hpt*, et qu'ils s'équivalent au point de se remplacer réciproquement. Nous sommes ainsi ramenés au verbe $\text{𓆎} \text{𓆎}$ ($\text{𓆎} \text{𓆎}$ ou $\text{𓆎} \text{𓆎}$ et $\text{𓆎} \text{𓆎}$, $\text{𓆎} \text{𓆎}$, $\text{𓆎} \text{𓆎}$) « courir » dont le sens est encore souligné par un troisième jeu d'écriture, *hpy* $\text{𓆎} \text{𓆎}$ sous sa forme de taureau ou de veau bondissant, à une échelle réduite, dans la même scène. Si l'on prenait les choses en s'inspirant du rationalisme qui a prévalu dans l'interprétation des scènes et des textes religieux de l'ancienne Égypte, alors que Renan concluait à l'inanité d'un pareil point de vue dans l'étude de l'Ancien Testament, on admettrait dans la cérémonie de la prétendue course à la rame l'existence du bœuf Hapis⁽²⁾ !








Nil, idée sans rapport avec l'eau lustrale du cérémonial habituel, montre à quel point le sens primitif de ce thème était perdu.

⁽¹⁾ Ce n'est que très exceptionnellement et par erreur et principalement dans les représentations d'époque tardive que le 𓆎 a pris la place du 𓆎 . C'est la conséquence inévitable de la méprise à laquelle a donné lieu, dans les divers thèmes, le signe hiéroglyphique, qui était à la fois signe et image. L'exemple le plus ancien du 𓆎 pour le 𓆎 est fourni par le temple de Séthos I^{er} à Abydos.

⁽²⁾ Ici encore, nous constatons l'existence d'une méprise involontaire ou peut-être même intentionnelle : la rame à la main du roi est devenue une

En définitive, qu'il s'agisse de course⁽¹⁾ ou de danse de l'offrande, comme le veut M. Kees, un seul élément est stable dans ces trois ou quatre thèmes, la représentation du mouvement : le roi *court* et là est certainement le rite. Est-il nécessaire de le rattacher au cérémonial de la fondation ? Nullement. Cette course a pu, à l'occasion de nombreuses fêtes, s'exécuter à l'intérieur du mur d'enceinte; mais il est également admissible qu'elle était tombée depuis longtemps en désuétude et n'existait plus que par et dans l'image, perpétuant le souvenir d'un rite archaïque institué pour chasser les mauvais esprits du pourtour du sanctuaire.


La décoration intérieure du temple thébain et intégrale du temple d'âge postérieur ne faisait que reproduire les vignettes de rituels perdus pour nous⁽²⁾. Ces rituels variaient plus ou moins d'une région à l'autre, mais comme ils rééditaient traditionnellement de très anciens livres, ils contenaient des rites entièrement périmés ou considérablement rajeunis et transformés dans leur célébration. L'image ainsi gravée sur le mur ne répondait pas plus à la réalité que l'accomplissement de tout le cérémonial par le roi.

Dans ces rituels, l'acte de la course était énoncé tantôt par le signe , tantôt par le signe  ou par les signes  et  ainsi que par le fouet , soit qu'il résulte d'une confusion avec , soit qu'il exprime l'idée contenue dans le verbe  *hwj* « protéger » qui répond complètement



véritable rame et le roi va jusqu'à trainer sur le rivage un bateau (la barque divine) dans une représentation du temple de Nekhebet à El Kab (CHAMPOLLION, *Mon.*, II, 140), cf. KEES, *op. cit.*, p. 85 et pl. IV.

⁽¹⁾ L'idée de *course* est celle qui a été acceptée par la plupart des égyptologues ayant traité de ce rite : Ad. Erman, Lefébure, Maspero, A. Moret, Naville, Wiedemann.

⁽²⁾ Les rituels non illustrés de Berlin (*Hieratische Papyrus aus den K. Museen zu Berlin*, Bd I [1901], n° 3055, 3014 et 3053), ne peuvent être donnés comme la preuve contraire, car on a bien l'impression devant les représentations du temple de Sethos I^{er} à Abydos, qui sont conformes, qu'elles ne font que reproduire les vignettes d'un papyrus. Sur leur conformité, cf. A. MORET, *Le rituel du culte divin journalier en Égypte*, 1902.

au sens de la course périphérique. Que ce rite ait été compris dans le cérémonial de la fête Sed, c'est incontestablement la preuve de sa très haute antiquité et peut-être doit-on considérer la légende —  de cette scène comme la plus authentiquement originelle; et là est peut-être la raison de son obscurité — malgré sa clarté apparente.

Aborder tous les points par lesquels se justifie la théorie qui fait l'objet de cet exposé, nous entraînerait loin. Il est pourtant deux questions essentielles qui ont entre elles quelque rapport et qui ne sont pas à négliger. La première est celle des signes-noms et coiffures; la seconde celle des dieux zoocéphales et, d'une manière générale, des divinités hybrides. Il y a là un filon idéographique d'une grande richesse.

Les coiffures et les signes-noms. — Nous noterons d'abord que dans les représentations de l'art hiéroglyphique, la tête des personnages divins ou royaux est devenue, sous le calame ou le pinceau, un véritable foyer de graphisme et d'idéographisme. Nous avons déjà signalé l'in vraisemblance de la double coiffure  qui apparaît déjà comme une combinaison graphique sur la tête du roi Ousaphais (PETRIE, *R. T.*, I, pl. XIV, n° 7); mais que dire alors des assemblages du disque solaire, des cornes de bélier, des plumes d'autruche et des urœus? Tout cet appareil ne doit-il pas rejoindre les signes ♀, ∞, ♂, ¶, I, Ⓜ, †, ‡, ↓, ▲, ↘, dans le répertoire de l'idéographie pure? On arrive, en effet, à les décomposer aisément en leurs éléments constitutifs qui ont chacun leur valeur propre. On en dira de même de l'élégante coiffure divine d'Isis-Hâthor tirée de l'image du vautour  : qu'elle ait été réalisée par l'orfèvre pour coiffer l'épouse du pharaon, il n'y a rien là d'inadmissible; il n'en est pas moins vrai qu'elle fut avant tout un thème graphique qui avait déjà fait son apparition dans les bas-reliefs des temples funéraires d'Abousir. On pouvait tout aussi bien réaliser par l'aiguille ou le pinceau sur le tissu les ailes

enveloppantes de la déesse Ma-t pour en revêtir la reine Karomama; mais l'application industrielle du thème n'enlève rien à sa préexistence ni à son caractère originel.




A l'inverse de l'opinion la plus généralement reçue, nous admettons, en effet, que la fabrication des objets symboliques, dont nous croyons avoir établi le caractère scriptural, a été consécutive et non antérieure au signe graphique. L'objet primitif, qui a été la source première du signe, n'avait plus de réalité depuis l'âge préhistorique et ne se survivait plus (combien déformé!) que dans l'écriture.

Inutile d'énumérer les hiéroglyphes placés sur la tête d'un certain nombre de divinités : c'est là un fait trop universellement admis, bien qu'on n'en ait pas tiré toutes les conséquences. Terminons cet exposé par quelques considérations sur les divinités hybrides : animaux androcéphales et humains zoocéphales.

Les divinités hybrides. — La zoolâtrie a eu pour conséquence, à partir du moment où se fit sentir le besoin d'humaniser le panthéon, de créer ces combinaisons hybrides d'hommes et de femmes à têtes d'animaux. C'est ainsi que le faucon Horus en se solarisant (il n'était pas Soleil à l'origine) passa ses ailes au disque solaire et sa tête d'oiseau au dieu Râ et reçut en échange un corps humain. De la même manière, les têtes du crocodile, du bélier, du chacal, du taureau furent attribuées à des divinités qui ne cessent de nous apparaître, au cours de tout le paganisme, sous les images de l'animal intégral. Il est donc flagrant que la zoocéphalie est un pur graphisme⁽¹⁾. Que cette

⁽¹⁾ Un exemple vraiment typique de ces graphismes mythologiques est la réunion en une seule figure de la triade memphite *Ptah-Sekhmet-Nefertoum* : Ptah a fourni le corps mummiforme, Sekhmet la tête léonine, Nefertoum le petit faucon coiffé d'une fleur de lotus qui est posé sur la tête de la déesse (MARIETTE, *Abydos*, I, pl. XXXIX). Le dessin scriptural, par la variété de ses combinaisons, a joué dans la religion égyptienne le rôle que la déformation orale a joué en d'autres religions. Le syncrétisme touffu

scriptura ait fait naître dans l'esprit populaire l'idée de divinités aussi hétérogènes, cela n'est pas pour nous étonner, étant donné l'action exercée sur l'esprit par l'image.

L'androcéphalie est plus restreinte : les deux principaux cas (si nous négligeons les représentations infernales) sont le *sphinx* et l'oiseau *b* . Le sphinx, en d'autres termes le lion androcéphale, n'est pas une figure isolée dans la mythologie figurée de l'ancienne Égypte : il rentre dans la donnée des lions gardiens de l'horizon, c'est-à-dire de la porte du Ciel dans les textes des Pyramides. Il échange d'ailleurs ce rôle avec le taureau et tous deux sont représentés sous les espèces doubles conformément au concept binaire qui domine la doctrine héliopolitaine. En vertu de ce dualisme, on les a amputés de leur train de derrière et, en assemblant leurs protomes, on a créé le signe sur lequel est posé le disque solaire , comme nous le voyons posé sur le signe  et comme il apparaît en réalité à son lever et à son coucher sur la montagne de l'horizon : on a même combiné les protomes des deux types et le double gardien de la double porte du Ciel est devenu un lion soudé à un taureau.

De cette donnée des gardiens des portes célestes est sortie celle des gardiens des portes du temple et c'est ainsi que, d'une part, les deux barres de fermeture qui s'enfoncent dans l'ébrasement⁽¹⁾ pour l'ouverture furent ornées à leur extrémité extérieure du protome léonin en question et que, d'autre part, l'avenue ou dromos conduisant au temple fut garnie latéralement de deux rangées de lions à tête divine, images d'Harmachis, l'Horus horizonien (*Hr ihy*), le gardien par excellence des véritables portes du Ciel. La réunion de la tête royale avec le corps léonin dépend de l'idée primordiale que Harmachis, au

auquel aboutissent les croyances de l'Égypte est né avant tout d'une imagerie idéographique vraiment luxuriante.

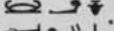
⁽¹⁾ Cf. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, s. v. *Sera* (R. Vallois).

titre d'Horus, est le roi ancestral. Tout roi terrestre était, par ce motif, aussi susceptible d'être *harmachisé* sous les espèces du Sphinx que de se transformer en Osiris ou en Horus tout court.

L'ensemble des faits que nous venons d'observer se rapporte également, dans la limite du réalisable, à la sculpture proprement dite. Le caractère hiératique et scriptural s'y affirme au même degré. L'influence exercée par le bas-relief s'y manifeste d'ailleurs visiblement. N'est-il pas remarquable, en effet, que, dans les statues royales et divines, les attributs distinctifs sont fréquemment traités en bas-relief, c'est-à-dire entièrement plaqués sur la figure et quelquefois même épousent la rotondité des formes auxquelles ils adhèrent. En bas-relief aussi sont souvent traités les personnages secondaires, fils et filles du pharaon, gravés sur les côtés du siège en vertu d'une idée étroitement liée à celles qui viennent d'être exposées : l'image-signe, écriture plastique, chaînon intermédiaire entre le signe-mot et l'image pour l'image.

Il est de règle, par application de nos tendances esthétiques, de considérer l'art hiératique comme une routine de pur métier à laquelle nous préférons les créations individuelles de l'art laïque et libre. Les Égyptiens pensaient le contraire⁽¹⁾. En fait, pour porter un jugement sain et équitable sur cette branche de l'art, il faut l'abstraire de tous les bas produits qui encombrant la plupart des musées et la considérer dans ses chefs-d'œuvre.

On comprendra alors, en présence des bas-reliefs de Karnak et d'Abydos, de statues comme le Khonsou du Caire, l'Amon protégeant Toutankhamon du Louvre, le Ramsès II de Turin, que là, en vérité, est la création la

⁽¹⁾ Quand un artiste comme Méiré (voir p. 23, note 2) se vante de n'avoir pas eu de maître, il n'insinue pas que l'art noble de la décoration religieuse devait le céder à l'art libre de la décoration des tombes civiles, mais il nous dit que dans cette dernière catégorie, pour laquelle existait également un enseignement, il devait son talent à l'habileté de ses doigts et à son tempérament 

plus originale du génie plastique égyptien, celle qui n'a son équivalent dans aucun des arts plastiques de l'Occident. C'est là qu'il faut aller chercher le premier canon des proportions et l'effort le plus soutenu vers la réalisation de la beauté avant Polyclète.

LIBRAIRIE ANCIENNE ÉDOUARD CHAMPION,

5, QUAI MALAQUAIS, PARIS (VI^e).

- BEREND (W.), Principaux monuments du Musée égyptien de Florence, 1^{re} partie, stèles, bas-reliefs et fresques, illustr. de nombr. fig. et de 10 pl. hors texte. P., 1882, petit in-fol. br. 35 fr.
- CABART (J.), Le centenaire du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion, 1922, in-8°, 20 pages 2 fr.
- CATTAUI BEY (A.), Champollion et le déchiffrement des hiéroglyphes, 1922, in-8°, 20 pages et 1 pl. 3 fr. 50
- Cinquantenaire de l'École pratique des Hautes Études, Mélanges publiés par les directeurs d'études de la section des Sciences historiques et philologiques, 1921, in-8°, 504 pages et 2 phot. 60 fr.
- Contient entre autres : JONGHEUR (P.), Petit supplément aux archives de Zénon. — LÉVY (I.), Divinités égyptiennes chez les Grecs et chez les Sémites. — MOREL (A.), La profession de foi d'un magistrat sous la XII^e dynastie. — SCHEEL (V.), Deux cylindres solaires. — SOTTAS (H.), «Non solum sed etiam» en égyptien. — WELLS (R.), Kamès de Thèbes, Les rois thébains, les Asiatiques en Egypte et la dynastie des Apopi à la veille du Nouvel Empire.
- Études égyptologiques, 12 livraisons in-4° par P. Pierret, Lefébure, Guieysse, etc. 288 fr.
- GUIEYSSE (P.), Rituel funéraire égyptien, chapitre LXIV, textes comparés, traduction et commentaires d'après les papyrus du Louvre et de la Bibliothèque Nationale, 1876, in-4°. 30 fr.
- LEGRAIN (abbé L.), Le temps des rois d'Ur. Recherches sur la société antique d'après des textes nouveaux, 1912, in-8°, et album de 57 pl. et 1 carte. 45 fr.
- MARIETTE-PACHA (A.), Dendérah, description générale du grand temple de cette ville. Tomes I à IV et supplément, 1860-1875, 5 vol. in-fol. demi-toile, contenant 166 pl. 600 fr.
- Le Sérapéum de Memphis, publié d'après le ms. de l'auteur par G. Maspero. Tome I, in-fol., accompagné de fig. sur bois dans le texte, deux grandes cartes, un atlas de six pl., 1882. 75 fr.
- Supplément au tome I, 1883. 7 fr. 50
- MASPERO (Gaston), Hymne au Nil, publié et traduit d'après les deux textes du Musée britannique, 1868, in-4°. 9 fr.
- Mémoire sur quelques papyrus du Louvre, 1875, in-4°, avec 13 pl. 30 fr.
- MASPERO (Jean) [mort au champ d'honneur], Organisation militaire de l'Égypte byzantine, 1912, in-8°. 6 fr.
- Histoire des patriarches d'Alexandrie, depuis la mort de l'empereur Anastase I^{er} jusqu'à l'invasion des Arabes (518-641). In-8°. (Sous presse.)
- Mélanges d'archéologie égyptienne et assyrienne, tomes I à III (tout ce qui a paru), 1872 à 1878, 3 vol. in-4°. 45 fr.
- SCHEEL (V.) de l'Institut, avec collaboration de GAUTHIER (J.-Et.), Annales de Tukulti Ninip II, roi d'Assyrie (889-884), 2 héliogr., 8 pl. 11 fr. 25
- Le Prisme S d'Assaraddon, roi d'Assyrie (681-668), in-8°. 7 fr. 50
- Société de Linguistique de Paris. Mémoires, tome XXII, fasc. 6, 8 fr. — Bulletin, tome XXII, fasc. 2. 16 fr.
- WELLS (R.), La presqu'île du Sinaï. Étude de géographie et d'histoire, 1909, in-8°, 9 cartes. 22 fr. 50

LIBRAIRIE ANCIENNE ÉDOUARD CHAMPION,
5, QUAI MALAQUAIS, PARIS (VI^e).

RECUEIL DE TRAVAUX
RELATIFS
À LA PHILOGIE ET À L'ARCHÉOLOGIE
ÉGYPTIENNES ET ASSYRIENNES

FONDÉ PAR G. MASPERO

ET PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

ÉMILE CHASSINAT

DIRECTEUR HONORAIRE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE
DU CAIRE.

Collection complète :

Tome II, 1880, à tome XXXIX, 1921..... 3000 fr.
Le tome I^{er}, 1870 à 1879, sera réimprimé et pourra être fourni plus tard.

A publié notamment :

GARDINER (Alan), Notes on the Story of Sinuhe, 1916, in-4° de 196 p. 30 fr.
LAGAU (P.), Textes religieux égyptiens, première partie, 1917, 137 p. 15 fr.
MASPERO (Gaston), membre de l'Institut, Introduction à l'étude de la Phonétique égyptienne, 1917, in-4° de 138 p..... 22 fr. 50
Dernier ouvrage du regretté savant.

et nombreux articles des principaux égyptologues et assyriologues contemporains.

Conditions d'abonnement : le *RECUEIL* paraît par volume composé de 4 fascicules. Les abonnements se font pour le volume entier.

Paris et départements : 60 fr.

Union postale : 65 fr.

Mémoires présentés à la Société Sultanieh de Géographie, Le Caire :

T. I. JONDET (Gaston), Le port de Suez, 1919, in-4°, 100 p. et 23 pl. et cartes..... 75 fr.

T. II. JONDET (Gaston), Atlas historique de la ville et des ports d'Alexandrie, 1921, 13 p. et 54 pl. et cartes..... 100 fr.

Luxeuse publication contenant des plans et des relevés très détaillés en noir et en couleurs.

Suppléments :

JONDET, Le port d'Alexandrie, projets d'amélioration..... 5 fr.
FOUCAUT (G.), Questionnaire préliminaire d'ethnographie africaine 8 fr.