LES HIÉROGLYPHES AVANT CHAMPOLLION

Presses Universitaires de Liège

Courriel : presses@uliege.be
Place de La République française, 41
Bât. O1 (7e étage)
4000 Liège – Belgium
www.presses.uliege.be

© 2022
Tous droits de reproduction,
d'adaptation et de traduction
réservés pour tous pays

Maquette de couverture
et mise en page : Thierry Mozdziej

D/2022/12.839/8
ISBN : 978-2-87562-310-2
Imprimé en Belgique

Jean Winand et Gaëlle Chantrain (dir.)

LES HIÉROGLYPHES AVANT CchampollION

Depuis l'Antiquité classique jusqu'à l'Expédition d'Égypte

Presses Universitaires de Liège

Sommaire

1. Introduction. Des derniers hiéroglyphes à la lettre à Bon-Joseph Dacier : quinze siècles de tâtonnements 9
par Jean Winand

2. Les écritures en Égypte ancienne. 15
par Aurore Motte et Laurence Neven

2.1. Cadre chronologique et niveaux de langue 16
2.2. Écriture hiéroglyphique : généralités et fonctionnement 16
2.3. Écriture hiératique 23
2.4. Écriture démotique 28
2.5. Écriture copte 29
2.6. Les hiéroglyphes : texte ou image, texte et image 31

3. La réception de l'Antiquité classique 37
par Jean Winand

3.1. Terminologie des écritures 38
3.2. Usages de l'écriture hiéroglyphique 39
3.2.1. La voie du phonétisme 41
3.2.2. La voie de l'iconisme 44
3.2.3. L'interpretatio graeca 44
3.2.4. Les Hieroglyphica d'Horapollon 46
3.2.5. Image et écriture 49
3.3. Fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique 53
3.4. Conclusions 56

4. Le Moyen-Âge chrétien et la tradition orientale 59
par Jean Winand

4.1. L'Europe occidentale 60
4.1.1. Symboles et allégories dans les étymologies 62
4.1.2. Symbolisme dans l'iconographie 64
4.2. Le monde byzantin 67
4.3. Le monde oriental 70
4.3.1. La tradition copte 70
4.3.2. La tradition arabe 76

5. Hiéroglyphes et néo-hiéroglyphes à la Renaissance 83
par Jean Winand

5.1. Introduction 83
5.2. Redécouvrir la documentation 85
5.2.1. Redécouverte de monuments égyptiens 85
5.2.2. Redécouverte de la littérature antique 98
5.3. Une autre conception du monde et de la communication 99
5.4. La culture des (néo-)hiéroglyphes 105

5.4.1. *Le Songe de Poliphile* 106
5.4.2. *Succès et déclin des néo-hiéroglyphes* 119
5.4.3. *Autres compositions néo-hiéroglyphiques* 125
5.4.4. *Les Hieroglyphica de Pierio Valeriano* 130
5.4.5. *Les livres d'emblèmes* 131
5.5. Conclusions 137

6. Les néo-hiéroglyphes au XVIe siècle en Principauté de Liège 143
par Cécile Oger et Jean Winand

6.1. L'Égypte ancienne dans les Pays-Bas méridionaux à la Renaissance 143
6.2. Lambert Lombard et le langage des hiéroglyphes 145
6.3. Le monument d'Hubert Mielemans en l'église Sainte-Croix de Liège 150

7. L'époque baroque ou le siècle de Kircher 155
par Jean Winand

7.1. Une œuvre protéiforme mais profondément unitaire 160
7.2. Les sources de l'œuvre 163
7.3. Une ligne directrice forte 168
7.4. Une méthodologie idiosyncratique 170
7.5. La lecture des hiéroglyphes 174
7.6. Quel bilan ? 176
7.6.1. *Le copte* 177
7.6.2. *Les héritiers de Kircher* 177

8. Le siècle des Lumières 179
par Renaud Pietri

8.1. Le siècle de Warburton 179
8.2. Manie des sources 181
8.3. La Chine, une colonie égyptienne ? 186
8.4. Vers le déchiffrement : l'abbé Barthélémy 190

9. Le point de vue de Champollion sur son déchiffrement : historicisation de ses prédécesseurs et narration de son œuvre 193
par Stéphane Polis

9.1. Le XVIIe siècle : Athanase Kircher et son charlatanisme. Accès aux sources, mésinterprétation des auteurs classiques et redécouverte du copte 194
9.2. Le XVIIIe siècle : entre inepties, impasses, progrès et oublis 196
9.3. Au tournant du XIXe siècle : L'expédition d'Égypte et la Pierre de Rosette 199
9.4. Les prédécesseurs immédiats : Silvestre de Sacy, Johan David Åckerblad, et Thomas Young 202
9.5. Les premiers pas du déchiffrement : Des *Mémoires sur l'écriture hiératique et démotique* à la *Lettre à M. Dacier* 206
9.6. Les sons de la langue des pharaons : comment lire les hiéroglyphes 209
9.7. L'aboutissement du déchiffrement : le Précis du système hiéroglyphique 212
9.8. Épilogue : gloire, partage et critiques de la découverte 214

10. Épilogue 217
par Jean Winand

Catalogue de l'exposition 223
par Gaëlle Chantrain, Julien Dechevez et Jean Winand

Bibliographie générale 371

Biographie des auteurs 387



1. Introduction. Des derniers hiéroglyphes à la lettre à Bon-Joseph Dacier : quinze siècles de tâtonnements

par Jean Winand

L'édit de Milan pris par Constantin en 313 légalisa le christianisme dans le monde romain. La conversion personnelle de l'empereur, qui fit apposer le chrisme sur ses étendards (cf. *infra*, 4.1), marqua une étape importante dans la fin du paganisme. En 391 (ou 392), sous la conduite fanatique de Théophile, évêque d'Alexandrie, eut lieu la destruction du grand Serapeum, qui fut complètement saccagé et dont la bibliothèque fut anéantie (cf. *infra*, 4.3.1). L'éradication des cultes païens était la conséquence de l'édit de Thessalonique de 380 par lequel Théodose I^er^ avait fait du christianisme la seule religion de l'État. La fermeture du temple de Philae en 530 sur l'ordre de Justinien scella définitivement le sort des cultes égyptiens. C'est de cet édifice, aux confins méridionaux de l'Égypte, qui était devenu à la fin de l'Antiquité le dernier bastion de la culture pharaonique, que proviennent les ultimes témoignages de l'écriture indigène : une inscription hiéroglyphique datée de 394 et un graffito démotique, un peu plus récent, daté de 452.

On fait généralement coïncider la naissance de l'égyptologie scientifique avec le déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion, déchiffrement symbolisé – sans doute un peu artificiellement – par la lettre que Champollion adressa à Bon-Joseph Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, et qui fut lue en séance publique le 27 septembre 1822 (cf. *infra*, 9.5).

Si l'ancienne écriture monumentale des pharaons est encore attestée à la fin du IVe siècle, et même si l'on a préservé un graffito démotique datant du milieu du Ve siècle, la maitrise des hiéroglyphes et la pratique courante du démotique dans la vie quotidienne avaient été perdues depuis plus longtemps au profit du grec, largement répandu dans les villes, et du copte, un terme qui désigne le dernier avatar de la langue égyptienne, mais aussi un système d'écriture de type alphabétique dérivé du grec (cf. *infra*, 2.5). Pendant environ un millénaire et demi, l'écriture des pharaons est ainsi demeurée une énigme pour le monde occidental.

Un tel hiatus pose question. Pourquoi les hiéroglyphes sont-ils restés en déshérence aussi longtemps ? Qu'est-ce qui peut expliquer que les humanistes de la Renaissance, que les philosophes et les savants de l'Époque baroque et du Siècle des lumières aient tourné ainsi en rond sans trouver la faille qui leur aurait permis d'entrer dans le système de cette écriture ? C'est à ces questions que tendent de répondre les études qui ont été rassemblées ici en préambule à l'exposition consacrée à la réception des hiéroglyphes depuis l'Antiquité classique jusqu'au déchiffrement de 1822.

La manière dont l'écriture hiéroglyphique fut perçue au cours des âges est d'abord révélatrice de l'idée qu'on se faisait de l'Égypte ancienne, de la place qu'on lui reconnaissait, ou plutôt qu'on lui assignait, dans l'histoire de la civilisation mondiale. Pendant très longtemps, en effet, l'histoire de l'humanité fut pensée en Occident comme une histoire unitaire, dont le récit biblique constituait la clef de voûte. Il était par conséquent inconcevable que la civilisation égyptienne, dont on percevait sans peine la haute antiquité et le degré de raffinement, pût constituer un rameau indépendant de la civilisation mondiale. De même que l'Antiquité classique, celle des philosophes grecs et romains, avait pu être rattachée sans trop de difficulté à l'histoire judéo-chrétienne, en faisant tour à tour de Platon et d'Aristote des précurseurs de la pensée chrétienne, l'Égypte des pharaons, même si elle avait des côtés obscurs révélés par la Bible, fut à son tour embrigadée dans la reconstitution de l'histoire mondiale telle que la concevaient les théologiens. Au prix de contorsions qui apparaîtraient sans doute risibles aujourd'hui, où interviennent des personnages légendaires comme Cham, le fils de Noé, et Hermès Trismégiste, l'Égypte était perçue, suivant en cela une tradition tenace remontant à l'Antiquité classique (cf. *infra*, 3.2.3), comme la terre de toutes les sagesses cultivées dans le secret des temples par des hiérogrammates détenteurs d'un savoir multiséculaire. Ces connaissances, dont l'écriture hiéroglyphique constituait le réceptacle idéal, contenaient des bribes éparses, mais tangibles, de la vraie foi, celle qui avait été enseignée par Dieu à Adam, et qui s'était diluée lors de la confusion des peuples après le tragique épisode de la Tour de Babel. Cette théologie primitive – la *prisca theologia* – était le maillon qui reliait l'Égypte ancienne à la civilisation chrétienne. En cherchant à pénétrer le secret de l'écriture hiéroglyphique, les docteurs de l'Église remontaient dans le temps et donnaient une nouvelle assise à l'enseignement de la Bible.

Les mêmes causes produisant généralement les mêmes effets, c'est une préoccupation analogue qui poussa les érudits à rattacher la culture chinoise au monde judéo-chrétien, en passant par l'Égypte ancienne. À nouveau, il était inconcevable qu'une civilisation apparemment si raffinée, dont certains allaient jusqu'à imaginer qu'elle pouvait plonger ses racines dans une époque antérieure au Déluge, fût laissée en dehors de l'histoire mondiale telle que la théologie chrétienne l'avait laborieusement reconstruite au cours des siècles. Il parut donc tout à fait légitime aux XVIIe et XVIIIe siècles de poser un lien historique entre la Chine et l'Égypte pharaonique (cf. *infra*, 7.6.2 et 8.3). Non seulement, on se convainquit aisément des similitudes entre les deux systèmes d'écriture – il faut dire qu'on comprenait un peu l'un et pas du tout l'autre, ce qui rendait les équivalences plus faciles –, mais on alla jusqu'à supposer que la Chine n'était en définitive rien d'autre qu'une colonie jadis fondée par les Égyptiens à la suite de la célèbre expédition du roi Sésostris dont l'Antiquité classique avait rapporté la légende[1].

L'Égypte fut ainsi perçue à la Renaissance comme le berceau de la civilisation mondiale auquel il était prestigieux de se rattacher. On vit ainsi fleurir des reconstructions généalogiques qui devaient relier les puissants de ce monde, rois, empereurs, ducs, cardinaux et papes à des ancêtres prestigieux de la Vallée du Nil. L'idéologie et la propagande politique s'emparèrent à leur tour de ces matériaux pour faire dériver des pharaons l'origine des nations et des peuples de la terre. Il n'est pratiquement aucun pays d'Europe qui ne se soit alors inventé d'illustres ancêtres égyptiens. En la matière, la palme revient certainement à Annius de Viterbe, qui alla jusqu'à fabriquer de toutes pièces des sources antiques, dont un texte complet de Manéthon, pour prouver entre autres choses, que les Étrusques, dont il chérissait par-dessus tout la culture, descendaient en réalité des Égyptiens (cf. *infra*, 5.2.1). C'est aussi sur la foi de son enseignement que le pape Alexandre Borgia se laissa convaincre – sans doute aisément – que sa famille était d'une manière ou d'une autre liée à Osiris, comme le suggère très ouvertement la décoration de ses appartements au Vatican réalisée par Pinturrichio, où le taureau figurant sur le blason des Borgia fut assimilé à la figure d'Apis[2].

[1] Voir Malaise Michel, « Sésostris, Pharaon de légende et d'histoire », dans *Chronique d'Égypte*, 1966, vol. 41, pp. 244-272.

[2] Voir Carrasco Raphaël, *La famille Borgia, Histoire et légende*, Montpellier (Presses universitaires de la Méditerranée), 2013, ch. IV, §§ 40-41 de l'édition électronique.

À y regarder d'un peu plus près, l'impasse dans laquelle l'Occident fut plongé pendant si longtemps a des causes multiples. On distinguera ici des facteurs internes à l'Égypte, ensuite des circonstances externes liées à la qualité des témoignages, mais aussi aux conditions matérielles qui conditionnaient la connaissance de l'Égypte.

Tout d'abord, le déchiffrement de l'égyptien devait surmonter un double handicap. Il y avait bien sûr une écriture complexe dont il fallait retrouver le fonctionnement. Ensuite, la langue égyptienne elle-même présentait son propre lot de difficultés dans la mesure où elle ne se rattachait ni aux langues indo-européennes, ni aux langues sémitiques, c'est-à-dire à des langues avec lesquelles les érudits de la Renaissance et des siècles suivants avaient quelque familiarité. La tâche était d'autant plus ardue que l'hébreu fut très longtemps tenu comme la langue originelle dont devaient nécessairement dériver toutes les langues connues. Le fait que certains humanistes s'ingénièrent à lui substituer d'autres langues-mères pour flatter l'orgueil national, avec les mêmes prérogatives impérialistes, ne fit qu'ajouter à la confusion sans faire avancer d'un iota la connaissance de l'égyptien[3]. Il faut en effet attendre le milieu du XVIIIe siècle pour voir émerger quelques rudiments de grammaire historique et de phonologie, qui allaient permettre d'envisager l'étude des langues et leur comparaison sur des bases solides.

Après le Moyen Âge, où l'Égypte ancienne n'apparaît qu'au travers d'un voile brumeux (cf. *infra*, 4.1), les humanistes de la Renaissance ne pouvaient fonder leur jugement que sur deux types de sources ou de témoignages. Tout d'abord, les sources matérielles étaient encore excessivement réduites, surtout au XVe siècle. À part les sphinx de Nectanébo, qui demeurèrent toujours visibles, les obélisques – à l'exception de celui du Vatican, malheureusement anépigraphe – ne furent progressivement ramenés à la lumière que dans le dernier quart du XVIe siècle, sous le pontificat de Sixte Quint (cf. *infra*, 5.2.1). La découverte de la *Mensa Isiaca*, dans le premier quart du XVIe siècle, qui fut tenue pendant plus de deux siècles comme un témoin majeur, ne fit en réalité qu'ajouter une nouvelle couche de confusion, puisqu'il s'agissait d'une création romaine du Ier siècle de notre ère. L'Égypte elle-même restait peu visitée. Les rares descriptions qui en sont parvenues, comme celles de Cyriaque d'Ancône (1391-1452) ou de Pietro della Valle (1586-1642), restent très approximatives dès qu'il s'agit des écritures. Les reproductions d'inscriptions hiéroglyphiques étaient peu précises, quand elles n'étaient pas tout simplement inventées (cf. *infra*, 5.2.1).

Les humanistes se tournèrent dès lors vers les auteurs classiques. Sans jamais être un sujet à la mode, l'écriture hiéroglyphique a régulièrement bénéficié de l'attention des anciens. On peut regrouper ces témoignages en trois groupes. Le premier, le moins fourni hélas, comprend des auteurs qui avaient une connaissance directe de la matière dont ils traitaient. D'origine égyptienne, mais hellénisés, ils appartenaient à la classe sacerdotale, et avaient à ce titre accès aux bibliothèques des temples. Ces hiérogrammates, comme on les appelle, étaient notamment versés dans les arcanes subtiles dans lesquelles s'était engagée l'écriture hiéroglyphique dans la dernière période de son histoire, à l'époque ptolémaïque, puis romaine. De cette production, il ne nous est parvenu que peu de choses : un traité sur les hiéroglyphes dont il ne reste que quelques fragments rédigés par Chaeremon, qui vécut à l'époque de Néron, dont il fut le précepteur, et un autre traité sur les hiéroglyphes transmis sous le nom d'Horapollon, à dater au plus tôt du Ve siècle de notre ère (cf. *infra*, 3.2.4). En dehors de leur caractère de conservation très partiel, ces ouvrages ne livrent aucune vue d'ensemble du système hiéroglyphique[4]. On a en réalité à faire à des listes de quelques signes pour lesquelles sont proposées des interprétations parfois accompagnées d'un commentaire. Pour faire bonne mesure, on ajoutera une traduction, ou plutôt une paraphrase d'un obélisque faite par un certain Hermapion et transmise par Ammien Marcellin (cf. *infra*, 3.3).

Dans la seconde catégorie, se rangent des observateurs, historiens, géographes ou spécialistes des sciences naturelles, qui mentionnent au passage une graphie hiéroglyphique ou un mot égyptien, et en donnent la signification, sans trop s'encombrer de considérations théoriques (cf. *infra*, 3.1).

Enfin, dans le troisième groupe, il faut placer des philosophes, généralement rattachés à l'école platonicienne. Ces derniers mobilisent des éléments de l'écriture hiéroglyphique pour les intégrer dans une vision personnelle, le plus souvent syncrétique, sur les rapports de la connaissance au divin. Dans ces constructions spiritualistes, dont Plotin et Jamblique sont les plus illustres représentants, l'écriture hiéroglyphique apparaît comme un medium supérieur à l'alphabet pour comprendre le divin et communiquer avec lui. Le caractère iconique de l'écriture est ainsi mis en avant comme étant le mieux adapté pour exprimer le monde des idées. Cette conception radicale occulta complètement la composante linguistique, qui fait pourtant partie intégrante du système hiéroglyphique (cf. *infra*, 2.3). Il en résulta l'image d'une écriture symbolique, détachée de toute attache avec une langue particulière, et qui pouvait dès lors prétendre avoir une portée universelle (cf. *infra*, 3.2.3 et 3.2.5).

---

[3] C'est ainsi que Goropius Becanus, au XVIe siècle, entreprit de rédiger un très pesant traité où il essaya de démontrer que le flamand était la langue du Paradis (Weststeijn Thijs, « *From Hieroglyphs to universal characters. Pictography in the early modern Nederlands* », dans Jorink Eric, Ramakers Bart (dir.), *Art and science in the early modern Netherlands/Netherlands Yearbook for History of Art*, Zwolle, 2011, p. 249).

[4] Fait exception un passage de Clément d'Alexandrie, lequel dépend probablement d'une source égyptienne, où l'on trouve une taxinomie des signes utilisés dans l'écriture hiéroglyphique (cf. *infra*, 3.3).

C'est cet aspect qui retint tout particulièrement l'attention des érudits de la Renaissance. Les humanistes du XV^e^ siècle, sous la conduite de Marsile Ficin, le traducteur de Platon et de Jamblique, mais aussi du *Corpus hermétique*, délaissaient en effet l'enseignement d'Aristote, qui avait été prédominant dans la scholastique médiévale, pour se tourner vers l'école platonicienne. Ils furent donc réceptifs à l'idée que l'Égypte avait conçu une écriture spéciale pour fixer les enseignements les plus élevés et les plus secrets de sa théologie, laquelle préservait des traces importantes de la révélation divine. L'écriture hiéroglyphique, de portée universelle, se passait d'une réalisation linguistique, parlant directement à l'intellect au moyen d'images dont il fallait retrouver la portée symbolique. Une telle analyse pouvait en partie se faire grâce aux témoignages des anciens et notamment des *Hieroglyphica* d'Horapollon dont les notices posaient des équivalences entre images et sens (cf. *infra*, 3.2.4).

Malheureusement, les textes de l'Antiquité classique se contentaient de gloser les quelques signes hiéroglyphiques dont ils avaient à traiter. Aucun dessin d'hiéroglyphe ne fut jamais transmis par aucun manuscrit. Il était par conséquent impossible d'établir une quelconque correspondance avec un signe figurant sur un monument authentiquement égyptien et un passage de Diodore de Sicile, de Plutarque, de Chaeremon ou d'Horapollon. Les humanistes de la Renaissance s'en sont d'ailleurs soigneusement gardés. Loin de chercher à déchiffrer les quelques inscriptions qui étaient alors accessibles, ou à tout le moins de repérer quelques signes dont parlaient les anciens, ils préférèrent se lancer dans la production de nouveaux textes. À défaut de comprendre ce que les Égyptiens avaient écrit, ils se persuadèrent un peu facilement d'avoir retrouvé l'esprit des hiéroglyphes. Comme ils ne pouvaient pas réaliser que les signes dont il était question correspondaient à des hiéroglyphes précis, ayant une forme définie, tout type d'aigle, de serpent, de singe ou d'abeille pouvait faire l'affaire, dans n'importe quelle position ou attitude. Les néo-hiéroglyphes, qui sont la marque de la Renaissance, furent dès lors conçus et dessinés à partir de modèles divers – très peu égyptiens, davantage romains – et selon les conventions artistiques de l'époque (cf. *infra*, 5.4). Une autre conséquence de la lecture des anciens fut la confusion entre les signes hiéroglyphiques *stricto sensu*, en tant qu'éléments constitutifs d'une écriture, et des compositions figurées qui se laissaient gloser selon les mêmes principes que les signes d'écriture (cf. *infra*, 5.4.4 et 5.4.5).

À l'Époque baroque, le père Athanase Kircher (1602-1680) suivit en gros les mêmes méthodes d'interprétation symbolique, mais en les appliquant cette fois à des monuments authentiquement égyptiens (avec quelques exceptions). Pour Kircher toutefois, la vision théologique resta toujours dominante. Le déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique n'était pas un but en soi, mais un moyen pour affermir le message de l'Église à l'époque de la Contre-Réforme. Approfondissant le sillon tracé par les humanistes, Kircher persévéra dans l'interprétation symbolique de l'écriture hiéroglyphique à laquelle il n'associa aucune réalisation linguistique (cf. *infra*, 7).

Au milieu de ce monde de symboles, où l'univers apparaissait comme un vaste système hiéroglyphique – avec des modes d'expression variés comme l'allégorie, les emblèmes, les *imprese*, l'héraldique, les émissions monétaires – le XVII^e^ siècle fut le témoin d'une révolution qui ne fit pas grand bruit à l'époque : la redécouverte de la langue copte, dernier témoin de la langue égyptienne indigène. Dans un premier temps, le copte permit de résoudre une aporie dans la manière dont on concevait alors la culture de l'Égypte ancienne. En effet, si les hiéroglyphes n'avaient été inventés que pour noter les pensées les plus sublimes de la religion et de la philosophie, il fallait bien que les Égyptiens aient disposé d'une langue et d'une écriture pour communiquer. On imagina dès lors un système où, à côté d'une écriture savante – l'écriture hiéroglyphique – qui ne notait que des idées, existaient une langue et une écriture prenant en charge les besoins de la vie courante. Le copte, dont on faisait alors remonter très haut les origines, permit de résoudre cette énigme. Par la suite, quand on découvrit les premiers textes hiératiques, la tentation fut de rattacher cette écriture cursive directement au copte, en y voyant une forme d'alphabet. En réalité, l'écriture copte – un système alphabétique dérivé du grec – ne remonte pas au-delà du III^e^ siècle de notre ère. Cela posé, la science moderne a montré qu'il existait à l'époque pharaonique un double, voire un triple, système graphique et linguistique, avec des registres et des domaines d'expression réservés (cf. *infra*, 2). L'intuition des érudits de l'époque baroque, à défaut d'être confirmée dans les faits – l'écriture hiéroglyphique n'est pas qu'une écriture, mais note aussi une langue, et l'apparition du système alphabétique est plus récente que ce qu'on croyait alors – a néanmoins reçu une forme de validation d'un point de vue général.

Le Siècle des Lumières attacha une importance accrue au copte, d'abord en éditant des manuscrits, ce que n'avait jamais ambitionné de faire Kircher, qui s'était très tôt détourné du copte, ensuite en approfondissant l'idée d'une filiation entre le copte et l'égyptien ancien. Par ailleurs, la base documentaire s'élargissait en fournissant de nouveaux matériaux grâce aux relevés effectués par des explorateurs audacieux, qui révélèrent plusieurs sites de Haute-Égypte, mais aussi grâce à des fac-similés plus précis d'objets déjà connus, comme en portent témoignage les publications de Bernard de Montfaucon et Anne-Claude de Caylus. Au début du XIX^e^ siècle, les chercheurs allaient bientôt pouvoir compter sur des relevés de grande qualité comme le *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte* de Vivant Denon, mais surtout la monumentale *Description de l'Égypte*, fruit de la campagne d'Égypte de Bonaparte (cf. *infra*, 9). C'est au cours de cette campagne que fut découverte la Pierre de Rosette, un

décret sacerdotal portant trois versions d'un même texte : une version hiéroglyphique en égyptien dit de tradition, une version en langue et en écriture démotiques, et une version en grec.

En définitive, il fallait pour déchiffrer l'écriture hiéroglyphique réunir plusieurs conditions. Tout d'abord, se débarrasser de l'impasse dans laquelle avait conduit la tradition platonicienne, amplifiée par la Renaissance et poussée jusqu'à l'absurde par l'entreprise apologétique de Kircher. La déconstruction du modèle kirchérien commença dès la fin du XVII^e^ siècle et se poursuivit au Siècle des Lumières (cf. *infra*, 8.1). Ensuite, il fallait un corpus suffisant de textes pour tester les hypothèses. Les XVI^e^ et XVII^e^ siècles avaient certes redressé les obélisques, mais les textes en étaient d'un accès difficile, renfermant pour certains des graphies tardives, ce qui ajoutait à la difficulté. Ce fut l'œuvre du XVIII^e^ siècle d'élargir la base documentaire à plusieurs types de documents, et à commencer le tri entre ce qui était authentiquement égyptien, ce qui ne l'était assurément pas, et ce qui relevait plutôt de l'égyptomanie. Ensuite, il fallait une clef qui puisse donner le chiffre, au sens premier du terme. Ce fut la Pierre de Rosette. Enfin, il fallait pour avancer rapidement raccrocher ce qu'on lisait à une langue connue. C'est ici que le copte, dont l'étude était alors suffisamment avancée, fournit aux chercheurs une base lexicale solide.

Il restait à trouver le génie qui put relier ces morceaux épars pour en faire une théorie cohérente. Quand Jean-François Champollion confia à son frère en septembre 1822 qu'il tenait enfin l'affaire, il venait précisément de comprendre que l'écriture hiéroglyphique était tout à la fois une écriture et un support linguistique et qu'elle combinait trois classes de signes : des logogrammes, des phonogrammes et des classificateurs sémantiques. Ce déclic, qui littéralement stupéfia Champollion, fonda la naissance de l'égyptologie en tant que science.

La suite du volume est organisée de la manière suivante. Après cette courte introduction, le lecteur trouvera une présentation des écritures égyptiennes – hiéroglyphique, hiératique, démotique et copte – et un exposé des principes généraux du fonctionnement des hiéroglyphes (ch. 2). La manière dont l'écriture hiéroglyphique fut perçue et intégrée dans les systèmes de pensée de l'Antiquité classique fait l'objet du chapitre suivant (ch. 3). On traite ensuite du rapport de l'Occident à l'Égypte durant le Moyen Âge et de la perception des écritures égyptiennes par les Coptes, puis par la culture islamique à la même période (ch. 4). La période de la Renaissance – exceptionnellement riche – fait l'objet d'une étude importante (ch. 5), dont on a extrait ce qui concerne la Principauté de Liège, à laquelle est réservée une étude séparée (ch. 6). Le XVII^e^ siècle, marqué par la personnalité extraordinaire du père Athanase Kircher est ensuite abordé (ch. 7) avant de se tourner vers le Siècle des Lumières et les premiers progrès significatifs vers une connaissance plus raisonnée de l'Égypte ancienne (ch. 8). Le dernier chapitre enfin traite des dernières étapes qui menèrent au déchiffrement de Jean-François Champollion (ch. 9). La conclusion présente une synthèse de ce long cheminement et aborde brièvement la question des nouvelles écritures à prétention universelle, comme l'écriture Bliss (ch. 10).

Le catalogue des objets exposés forme la seconde partie du volume, qui se conclut par une bibliographie générale.

L'exposition sur la réception des hiéroglyphes depuis l'Antiquité classique jusqu'à la découverte de Champollion s'inscrit dans les célébrations du bicentenaire du déchiffrement. Elle a tiré parti de la grande richesse du fonds ancien de la bibliothèque de l'Université de Liège, qui en forme le noyau. Quelques volumes dont la présence était jugée indispensable ont été prêtés par la *Koninklijke Bibliotheek et Bibliothèque royale* (KBR) de Belgique. En dehors des documents imprimés, complètent l'exposition quelques objets provenant des collections du *Musée royal de Mariemont*, du *Musée Grand Curtius* de Liège, et du *Cabinet des monnaies et médailles* de la KBR. L'exposition se signale encore par la présence de trois réalisations faisant intervenir les techniques modernes de saisie numérique des monuments et de réalité virtuelle.

*

* *

La mise sur pied d'une exposition et la rédaction du catalogue qui l'accompagne sont déjà des entreprises de longue haleine dans une situation normale. La crise sanitaire mondiale a eu son lot de répercussions sur la préparation de cette manifestation. Si les délais ont pu être respectés contre vents et marées, c'est grâce à la collaboration et à l'enthousiasme d'une équipe très diversifiée que j'ai ici le plaisir de remercier.

Dès le début du projet, Laurence Neven et Cécile Oger ont été d'un grand secours pour repérer les ouvrages essentiels et en assurer le traitement. Tout au long de la préparation de l'exposition, Laurence a assuré la coordination avec le Musée Curtius. Le service de numérisation de la bibliothèque de l'Université a fourni de manière toujours très professionnelle les images en

haute définition des planches nécessaires à l'illustration du catalogue et a par la même occasion enrichi le catalogue de numérisation des livres anciens de l'Université (projet Donum).

Gaëlle Chantrain a pris en charge plus spécifiquement la rédaction du catalogue des objets exposés, avec l'aide efficace de Julien Dechevez. Cela a parfois pris l'allure d'une course contre la montre dans les derniers moments. Gaëlle a aussi servi d'agent de liaison avec le service des Presses de l'ULiège, que je remercie ici au travers de son directeur Jérôme Jamin et de Cathy Prince, chargée de projet.

L'exposition s'inscrit dans un partenariat structurel qui lie l'Université et les Musées de la Ville de Liège. Je voudrais remercier tout particulièrement l'échevin de la culture, Jean-Pierre Hupkens, qui travaille inlassablement à mettre en œuvre tout type de synergie entre la Ville et l'Université. Pierre Paquet, directeur général du Grand Curtius, a immédiatement accueilli l'idée de ce projet. Avec ses équipes – et je pense plus spécialement à Jean-Luc Schutz –, tout a été fait pour rendre cette manifestation possible dans les meilleurs conditions en dépit des freins multiples liés à la crise sanitaire.

La numérisation du monument d'Hubert Mielemans, conservé à l'église Sainte-Croix à Liège, et le traitement et l'exploitation qui en ont suivi auraient été impossibles sans l'expérience du professeur Pierre Hallot (Faculté d'architecture). C'est encore lui qui a fourni la digitalisation de l'obélisque du Latran, qui constitue la ressource indispensable de l'expérience de réalité virtuelle imaginée et réalisée par le professeur Michael Schyns et ses étudiants (HEC-ULiège). Travailler avec ces deux collègues a été une source perpétuelle de découverte scientifique, mais aussi de joie et d'émotions. Mes chaleureux remerciements vont aussi à Dimitri Laboury, directeur de recherche du FNRS, qui a généreusement fourni du matériel iconographique en sa possession pour augmenter la qualité de la présentation.

Ma gratitude est également acquise à Richard Veymiers, directeur du Musée royal de Mariemont, et Arnaud Quertinmont, conservateur de la collection égyptienne à Mariemont, à Michiel Verweij, conservateur à la Koninklijke Bibliotheek van België – Bibliothèque royale de Belgique (Imprimés anciens et précieux), à Fran Stroobants, conservatrice au cabinet des monnaies et médailles dans la même Institution.

La rédaction des chapitres de la première partie a été prise en charge pour une grande partie par les membres du service d'égyptologie de l'ULiège (Gaëlle Chantrain, Jorke Grotenhuis, Aurore Motte, Laurence Neven, Renaud Pietri, Stéphane Polis et moi-même), auquel s'est jointe Cécile Oger, conservatrice des livres anciens à l'ULiège Library. La coordination générale du volume a bénéficié de l'aide de Gaëlle et Laurence.

Enfin, je voudrais saluer au passage l'équipe du Pôle muséal et culturel de l'Université de Liège, ainsi que le service de communication pour leur aide dans le montage de l'exposition.

Prof. Jean Winand
Premier Vice-recteur de l'ULiège
Président du Pôle muséal et culturel



2. Les écritures en Égypte ancienne

par Aurore Motte et Laurence Neven

« Je dois aux bontés dont vous m'honorez l'indulgent intérêt que l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres a bien voulu accorder à mes travaux sur les écritures égyptiennes, en me permettant de lui soumettre mes deux mémoires sur l'écriture *hiératique* ou sacerdotale, et sur l'écriture *démotique* ou populaire ; j'oserai, enfin, après cette épreuve si flatteuse pour moi, espérer d'avoir réussi à démontrer que ces deux espèces d'écriture sont, l'une et l'autre, non pas alphabétiques, ainsi qu'on l'avait pensé si généralement, mais *idéographiques*, comme les hiéroglyphes mêmes, c'est-à-dire peignant les *idées* et non les *sons* d'une langue ».

(J.-Fr. Champollion, Extrait de la *Lettre à M. Dacier*)

Lorsqu'on pense à l'Égypte ancienne, une des premières images qui vient à l'esprit est son écriture monumentale, les hiéroglyphes[1]. L'écriture hiéroglyphique est considérée à juste titre comme l'écriture par excellence de l'Égypte, et cela pour deux raisons principales : son exceptionnelle longévité (plus de 3.500 ans) et son omniprésence, que ce soit sur les murs des temples ou des tombes, sur des parois rocheuses, sur des obélisques, sur des statues, sur des stèles, sur du mobilier et même sur des objets de la vie quotidienne.

Elle n'est toutefois pas la seule écriture qui a vu le jour le long des bords du Nil. En effet, à côté de cette écriture emblématique, ont coexisté deux types d'écriture cursive utilisée pour les besoins de la vie quotidienne et les nécessités d'archivage : le hiératique et le démotique. D'un point de vue formel, elles sont caractérisées par une simplification du tracé des signes, ce qui permettait, notamment, une écriture plus rapide. À la fin de l'Antiquité, au tournant des IIe et IIIe siècles de notre ère, les écritures indigènes furent remplacées par le copte, une écriture dérivée de l'alphabet grec complétée de quelques signes tirés du démotique pour noter certains phonèmes spécifiques. Mais si la transition entre le copte et les anciennes écritures relève de causes complexes, l'écriture copte marque, outre une rupture catégorique avec les systèmes précédents qui régissaient les écritures indigènes, une rupture culturelle majeure, en symbolisant le passage d'une culture polythéiste à une société monothéiste.

[1] Le terme hiéroglyphe (ou hiéroglyphique) est également utilisé pour d'autres écritures sans lien avec l'Égypte ancienne, comme l'écriture maya, l'écriture louvite, le linéaire A, ou encore l'écriture chinoise régulièrement qualifiée d'hiéroglyphique jusqu'au XIXe siècle.

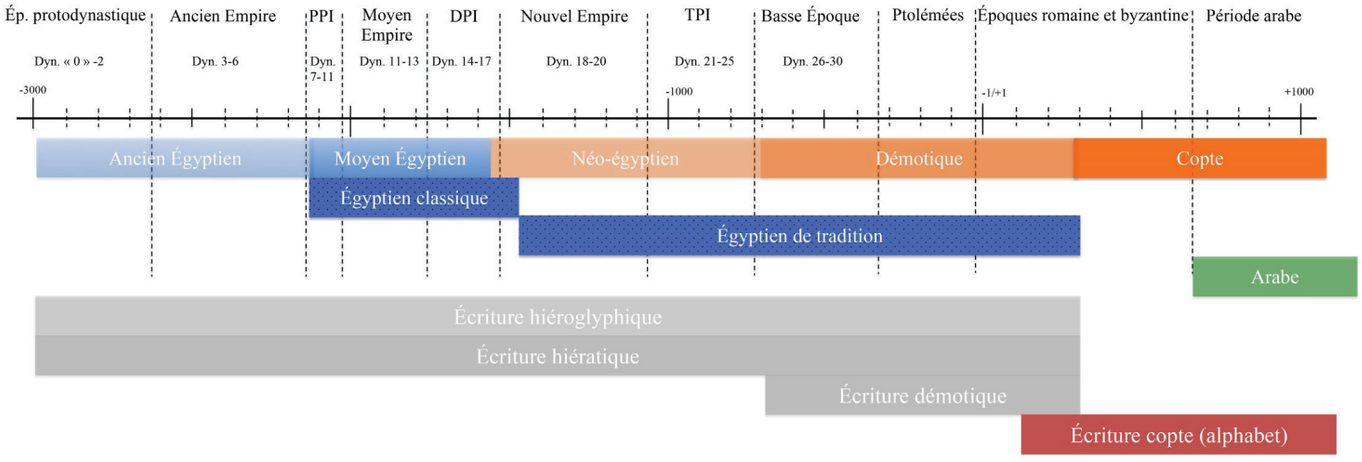
2.1. Cadre chronologique et niveaux de langue

La langue égyptienne, qui fait partie du groupe des langues afro-asiatiques, a considérablement évolué au cours de ses quatre millénaires d'histoire. On distingue cinq grandes étapes : l'ancien égyptien, le moyen égyptien, le néo-égyptien, le démotique et le copte. D'un point de vue typologique, les deux premiers stades forment un groupe distinct par opposition aux trois derniers. On notera également que les termes démotique et copte désignent à la fois un type d'écriture et un niveau de langue, à quoi s'ajoutent pour le second une culture spécifique et une référence religieuse.

Le tableau ci-dessous (Tab. 1)[2] donne un aperçu du découpage chronologique de l'histoire égyptienne. Depuis Manéthon, un historien égyptien hellénisé du IIIe siècle avant notre ère, on a pris l'habitude de travailler selon une chronologie relative rythmée par les dynasties de pharaons. Sur cette première grille, les égyptologues ont superposé des ensembles plus vastes, appelés Empires, pour les périodes de stabilité politique et de prospérité économique, ou Périodes Intermédiaires, pour celles caractérisées par une instabilité politique, parfois marquée par une présence étrangère, et par un déclin économique. Après la conquête de l'Égypte par Alexandre le Grand, le pays passe sous domination macédonienne (dynastie des Ptolémées) avant d'être incorporée dans l'Empire romain après la victoire d'Octave à Actium sur les troupes d'Antoine et de Cléopâtre en 27 avant notre ère.

2.2. Écriture hiéroglyphique : généralités et fonctionnement

L'écriture hiéroglyphique apparaît à la fin du IVe millénaire. Les inscriptions provenant de la tombe « U-j » dans le cimetière d'Umm el-Qa'ab (Abydos), d'après la nomenclature des archéologues qui l'ont découverte dans les années 1990, sont généralement considérées comme les premiers témoignages de l'écriture[3]. Ces inscriptions encore très rudimentaires, ne dépassant guère deux ou trois signes, servaient notamment d'étiquettes de jarre pour noter vraisem-



▲ Tab. 1. Découpage chronologique de l'histoire égyptienne avec les différents stades de langue et les écritures (source J. Winand).

[2] Dans le tableau, « PPI » désigne la Première Période Intermédiaire. De même, « DPI » est l'abréviation de Deuxième Période Intermédiaire et « TPI » renvoie à la Troisième Période Intermédiaire.

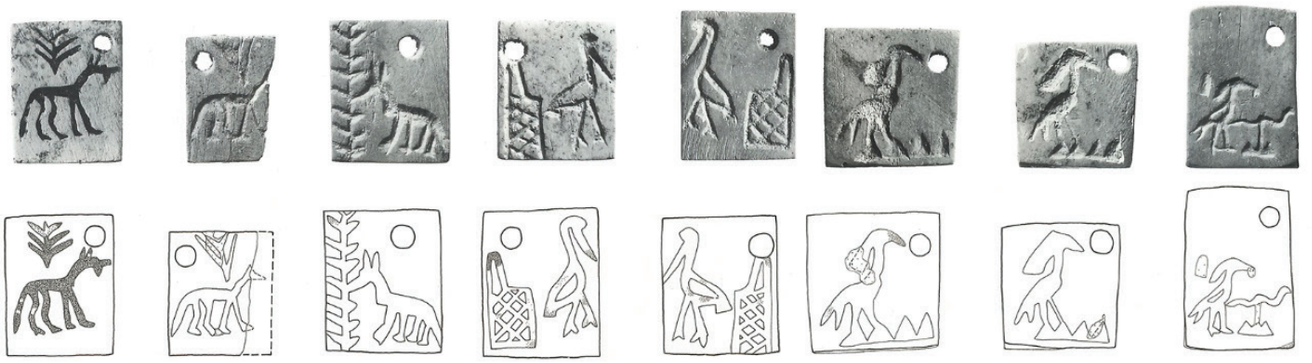
[3] Vernus Pascal, « La naissance de l'écriture dans l'Égypte ancienne », *Archéo-Nil*, 1993, vol. 3, pp. 75-108 ; Winand Jean, *Aux origines de l'écriture, les hiéroglyphes égyptiens*, Nivelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2013 ; Vernus Pascal, « La naissance de l'écriture dans l'Égypte pharaonique : une problématique revisitée », *Archéo-Nil*, 2016, vol. 26, pp. 105-134 ; ainsi que Stauder Andréas, *Early writing? Proto-writing? Not writing? The U-j inscriptions, 3200 bce*, à paraître.

blablement des noms de produits ou de lieux (voir Fig. 1)[4]. Les dessins rappellent souvent par leur forme des signes hiéroglyphiques qui feront plus tard partie du répertoire. En attribuant à ces prototypes de signes les significations phonétiques qu'on leur connaît à l'époque historique et en appliquant les règles de composition du système hiéroglyphique, on arrive à identifier des mots attestés dans le lexique égyptien. Si cette analyse est correcte, cette première étape de l'écriture ferait déjà une distinction entre logogrammes et phonogrammes. Il n'est pas impossible que la classe des classificateurs sémantiques ait également été représentée (pour le détail des différentes catégories de signes, voir ci-dessous).

de nouveaux signes et augmenter les potentialités sémantiques des signes existants.

Comme la plupart des écritures anciennes, l'écriture hiéroglyphique pratique la *scriptio continua*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de séparation entre les mots ou les phrases, et qu'il n'y a pas de ponctuation[6].

L'écriture hiéroglyphique est de surcroît défective sur le plan de la notation phonologique. Les voyelles en sont normalement absentes (comme c'est le cas dans les écritures des langues sémitiques)[7]. Étant par essence conservatrice, l'écriture hiéroglyphique ne retranscrit pas volontiers les changements phonologiques survenus au cours de sa longue histoire. Plusieurs mots s'écrivent ainsi à l'époque gréco-romaine de la même manière qu'à l'Ancien Empire.



▲ Fig. 1. Étiquettes d'Umm el-Qa'ab (Source G. Dreyer).

Il faudra toutefois attendre plusieurs siècles, jusqu'au règne de Djoser (2667-2648), premier roi de la IIIe dynastie, pour trouver le premier texte suivi[5]. La dernière inscription hiéroglyphique connue provient, quant à elle, du temple de Philae et date de l'extrême fin du IVe siècle de notre ère.

Un des traits les plus marquants de cette écriture est son caractère figuratif. À l'inverse des écritures cursives, l'écriture hiéroglyphique n'a jamais connu de simplification des signes. Le lien iconique est toujours demeuré intact, faisant ainsi écho à la pensée culturelle égyptienne selon laquelle représenter une chose équivaut à la rendre vivante, réelle. De plus, les hiérogrammates ont largement exploité la dimension iconique de l'écriture hiéroglyphique pour créer

Dans son *Précis du système hiéroglyphique* (cf. *infra*, 9), Jean-François Champollion notait[8] :

> « […] l'écriture hiéroglyphique est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans un même mot ».

[4] D'après Dreyer Günter, *Umm el-Qaab I. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, Mayence, Philipp von Zabern, 1998.

[5] Ce texte provient d'Héliopolis. La première proposition complète, contenant un sujet et un prédicat verbal, a été conservée sur un sceau de Péribsen, un roi de la IIe dynastie.

[6] Il existe toutefois quelques exceptions. Sur la « ponctuation » dans les textes hiératiques, qui est une aide à la lecture rythmée, voir notamment Motte Aurore et Sojic Nathalie, « Paratextual signs in the New Kingdom medico-magical texts », *in* Carlig Nathan, Lescuyer Guillaume, Motte Aurore et Sojic Nathalie (dir.), *Signes dans les textes : continuités et ruptures des pratiques scribales en Égypte pharaonique, gréco-romaine et byzantine. Actes du colloque international de Liège (2-4 juin 2016)*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2020, pp. 57-94, qui reprend la bibliographie antérieure.

[7] Cela est parfois le cas, bien que plus rarement, avec la notation des consonnes, notamment lorsque deux consonnes identiques se suivent.

[8] Champollion Jean-François, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens ou Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, 1824, p. 375.

Le système hiéroglyphique[9] appartient en effet à la catégorie des écritures complexes, c'est-à-dire aux systèmes de notation non strictement phonologiques comme le sont les alphabets ou les syllabaires. Il repose essentiellement sur l'utilisation complémentaire de trois catégories de signes : des logogrammes (ou idéogrammes), des phonogrammes et des classificateurs sémantiques (ou déterminatifs). En fonction de la catégorie dont ils relèvent, les signes expriment soit un contenu sémantique, soit un contenu phonologique, soit participent des deux systèmes de valeur. Le tableau suivant (Tab. 2)[10] résume ces emplois :

	+ Sémogrammes		– Sémogrammes
Autonome	Pictogramme	Logogramme	Phonogramme
Non-autonome	Classificateur	Radicogramme	Interprétant[a]
	– Phonogramme	+ Phonogramme	

[a] Il s'agit du terme utilisé en sémiotique pour se référer aux signes qui aident à la lecture d'autres signes. C'est le cas notamment des phonogrammes unilitères lorsqu'ils s'emploient comme compléments phonétiques.

▲Tab. 2. Une taxonomie des fonctions des signes hiéroglyphiques (d'après Polis & Rosmorduc).

Les logogrammes sont des signes ayant une valeur sémantique et phonologique. Ils renvoient directement ou métaphoriquement à l'entité, réelle ou imaginaire, qu'ils représentent. Par exemple, le signe de l'étoile signifie « étoile ». Le lien entre le signe et la chose représentée est parfois indirect, faisant appel à divers procédés rhétoriques, notamment métaphoriques, mais aussi symboliques. Ainsi, l'avant du lion  et son arrière-train  peuvent s'utiliser respectivement pour signifier au propre « partie antérieure » et « derrière, anus » ; par extension, ils peuvent aussi prendre les valeurs de « début » et « fin », voire pour le premier d'« excellence, de premier choix »[11]. À cette dimension sémantique, s'ajoute une valeur phonétique, c'est-à-dire que ces signes possèdent aussi une lecture spécifique. En effet, pour reprendre les exemples cités ci-dessus, se lit *sbꜣ* /séba/, se lit *pḥ* /pèh/ et se lit *ḥꜣ.t* /hat/[12]. Il est important de souligner qu'à l'inverse d'un pictogramme ou d'un dessin, qui renvoie de manière vague à une classe d'objets sans être lié à une langue particulière, un logogramme correspond à un mot spécifique du lexique dans une langue donnée. Par exemple, le mot  *pr* /pèr/ signifie « maison », et non de manière générale tout type de bâtiment ou d'abri (château, hutte, tente, entrepôt, etc.).

Les logogrammes s'emploient généralement de manière isolée et cette fonction est régulièrement précisée par l'ajout d'un trait diacritique vertical (). Toutefois, il arrive qu'un signe accepte plusieurs lectures ; l'ambiguïté est alors levée par l'ajout de phonogrammes et/ou d'un classificateur sémantique. Employé comme logogramme, le signe de l'étoile peut se lire *sbꜣ* /séba/ « étoile » et *wnw.t* /ounout/ « heure ». Les deux lectures peuvent se distinguer par l'ajout de phonogrammes : « étoile » et « heure ».

Comme le nom l'indique, les phonogrammes rendent les phonèmes de la langue. Il n'y a donc plus de lien entre la chose figurée et la signification du signe. Les phonogrammes se subdivisent en trois catégories selon le nombre de phonèmes qu'ils représentent : les unilitères, les bilitères et les trilitères[13]. On leur reconnaît deux fonctions majeures. Tout d'abord, les phonogrammes peuvent écrire directement certains mots. C'est le cas de plusieurs mots grammaticaux, comme les pronoms personnels (*ntk* /nétèk/ « toi ») ou les prépositions simples (*ḥnꜥ* /héna/ « avec »), mais aussi de plusieurs mots courants comme *rn* /rèn/ « nom »[14]. Ces graphies simples sont souvent complétées par un classificateur sémantique : *hꜣb* /hab/ « envoyer », avec le classificateur des jambes en mouvement. Ensuite, les phonogrammes fournissent des aides utiles à la lecture soit de logogrammes, soit de phonogrammes complexes, c'est-à-dire servant à écrire plusieurs phonèmes, généralement deux. Par exemple, le phonogramme bilitère *mn* /mèn/ est presque toujours accompagné du signe *n*, qui lui sert de complément de lecture ; le groupe doit donc se lire *mn* /mèn/ et non pas *mnn* /mènèn/.

[9] Pour des considérations sur le système hiéroglyphique et ses dérivés, voir Winand Jean, « Horapollon ou la fin d'un parcours », *in* Fournet Jean-Luc (dir.), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*), pp. 11-21.

[10] Extrait (et traduit) de Polis Stéphane et Rosmorduc Serge, « The hieroglyphic sign functions: suggestions for a revised taxonomy », *in* Amstutz Hans, Dorn Andreas, Müller Matthias, Ronsdorf Miriam et Uljas Sami (dir.), *Fuzzy boundaries: Festschrift für Antonio Loprieno* 1, Hamburg, Widmaier, 2015, p. 157.

[11] Sur l'évolution sémantique de *ḥꜣ.t*, voir Polis Stéphane et Winand Jean, « Structuring the lexicon », *in* Kousoulis Panagiotis et Lazaridis Nikolaos (dir.), *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists: University of the Aegean, Rhodes. 22-29 May 2008*, Louvain, Peeters, 2015, pp. 1503-1512.

[12] Le système de lecture des hiéroglyphes adopté par les égyptologues est conventionnel ; il comporte des différences suivant les traditions (école française, allemande ou anglaise, pour faire bref). La tradition française ajoute un /e/ parfois accentué entre les consonnes et réalise de manière vocalique le *aleph* et le *ʿayin* comme /a/, le *yod* comme /i/ et le *waw* comme /ou/.

[13] Les phonogrammes unilitères transcrivent un phonème. Les phonogrammes bilitères tels que *mn* /mèn/ transcrivent deux phonèmes et les phonogrammes trilitères tels que *ḫpr* /képèr/ en transcrivent trois. On notera que les vrais phonogrammes trilitères sont excessivement rares. En revanche, il existe une classe spécifique de phonogrammes, appelés radicogrammes, tirés de logogrammes, dont ils gardent la valeur sémantique de base.

[14] Les exemples proposés ci-dessus font tous intervenir des phonogrammes unilitères. On notera que les phonogrammes bilitères et trilitères sont également utilisés dans l'écriture des mots : dans *nb* /nèb/ « maître », le signe de la corbeille est un phonogramme bilitère, et dans *ḫprw* /képèrou/ « forme, figure », le signe du scarabée est un phonogramme trilitère.

Théoriquement, les 24 phonogrammes unilitères, qui représentent l'inventaire phonologique de l'égyptien, pourraient suffire à écrire tous les mots de la langue, à la manière d'un alphabet. Même si on remarque quelques tentatives dans cette direction, pour des motivations au demeurant très diverses, l'écriture hiéroglyphique ne s'est jamais dépouillée de sa dimension iconique[15]. Le tableau suivant (Tab. 3) donne la liste des signes unilitères, avec leur référent iconique et leur transcription standardisée.

Placés à la fin d'un mot, les classificateurs sémantiques précisent la catégorie conceptuelle à laquelle il se rattache, sans être porteur d'une valeur phonétique. Par exemple, le signe de l'homme portant la main à la bouche se rapporte aux mots en relation avec la nourriture (*wnm* /ounèm/ « manger », *swr* /sour/ « boire »), ainsi qu'aux termes se rattachant à des activités cognitives, psychologiques ou de communication (*kꜣi* /kai/ « penser », *ḫꜣš* /ach/ « crier »). Le signe générique des jambes en mouvement regroupe, quant à lui, les mots impliquant un déplacement ou un transfert, comme *šm* /chem/ « s'en aller » ou *ḥꜣb* /hab/ « envoyer ».

Les classificateurs sémantiques permettent également de différencier des homographes. Par exemple, les mots « tombe » et « léger » acceptent tous deux la graphie , mais se distinguent par le choix du classificateur : pour le premier (le plan de maison étant le classificateur générique du bâtiment), mais pour le second (la touffe d'herbes servant à noter la légèreté). Ils représentent une aide précieuse pour la compréhension des mots rares ou attestés par une seule occurrence, le plus souvent des termes techniques. À défaut d'en saisir le sens exact, le classificateur permet à tout le moins de se faire une idée générale du terme. La présence des classificateurs, en fin de mot, permet de segmenter plus facilement la phrase, ce qui est très utile en *scriptio continua*. Cependant, leur usage n'est pas systématique ; certaines classes de mots, tels que des mots grammaticaux, comme les pronoms, mais aussi des prépositions simples, voire certains verbes en sont le plus souvent dépourvus.

	vautour percnoptère	*ꜣ* (*aleph*)
	roseau fleuri	*j* (*yod*)
	double roseau fleuri	*jj* (y)
	bras	*ꜥ* (*ayin*)
	poussin de caille	*w* (*waw*)
	pied	*b*
	natte ou tabouret de jonc	*p*
	vipère cornue	*f*
	chouette	*m*
	filet d'eau	*n*
	bouche	*r*
	abri de campagne	*h*
	mèche de corde	*ḥ*
	crible ou couvercle	*ḫ*
	ventre de mammifère (?)	*ḫ*
	verrou	*z*
	étoffe pliée	*s*
	pièce d'eau	*š*
	pente sablonneuse	*ḳ*
	corbeille à anse	*k*
	support de vase	*g*
	pain	*t*
	entrave	*ṯ*
	main	*d*
	cobra	*ḏ*

▲ Tab. 3. Liste des signes phonogrammes unilitères.

[15] Sur le chemin qui mène à l'alphabétisation de l'écriture égyptienne, cf. *infra*, ch. 3.

L'usage des classificateurs se systématise plus tardivement que celui des logogrammes et des phonogrammes. Plus récemment, et principalement à partir du Nouvel Empire (1539-1069), il n'est pas rare qu'un mot soit déterminé par deux classificateurs[16], l'un à valeur spécifique et l'autre à valeur générique. Ainsi, le mot *sfṯ* /séfètch/ « sacrifier » peut prendre comme classificateur spécifique le signe du couteau et comme classificateur général le signe d'un homme tenant un bâton, qui est utilisé pour déterminer tout type d'action.

Une lecture superficielle pourrait laisser penser que chaque signe relève d'une seule catégorie. Or, plusieurs signes sont plurifonctionnels. Prenons l'exemple du hiéroglyphe transcrivant un plan de maison ou de domaine. Il fonctionne comme logogramme avec la lecture *pr* /pèr/ « maison, domaine » et prend volontiers un trait diacritique (). Il s'emploie aussi comme phonogramme pour transcrire la suite *pr* /pèr/ et permet de construire des mots contenant ces deux phonèmes, comme par exemple le verbe *pri* /pèri/ « sortir ». Enfin, il joue le rôle de classificateur sémantique pour un grand nombre de lexèmes qui renvoient à des bâtiments ou parties de bâtiment, tel que *ḥw.t* /hout/ « château » ou *ʿ.t* /at/ « pièce, local ». D'un point de vue historique, on peut penser que le logogramme constitue l'usage premier. Dans un deuxième temps, la valeur phonétique d'un logogramme a pu être conservée, indépendamment du sens, pour noter des mots présentant la même séquence phonologique. C'est le principe du rébus, qui permet au signe d'intervenir dans l'écriture du verbe *pri* /pèri/. Dans un troisième temps, des logogrammes ont aussi été utilisés pour leur valeur sémantique, en dehors de leur valeur phonétique. La frontière entre un logogramme et un classificateur n'est pas toujours claire, notamment dans le cas des répétiteurs, c'est-à-dire des classificateurs qui copient visuellement un mot écrit au moyen de phonogrammes, comme dans *miw* /miou/ « chat » ou dans *msḥ* /mésèh/ « crocodile ». Il est d'ailleurs vraisemblable que le classificateur était à l'origine un logogramme accompagné de ses compléments de lecture. Ensuite, les classificateurs ont acquis une nouvelle dimension quand ils ont élargi leur champ sémantique pour couvrir une classe conceptuelle. C'est ainsi que le signe du plan de maison a pu s'appliquer à tout type de bâtiments (*ḥw.t* /hout/ « château »), mais aussi à des parties de bâtiment (*sbȝ* /séba/ « porte »).

L'écriture hiéroglyphique est l'écriture monumentale par excellence. Les hiéroglyphes sont généralement gravés ou incisés à même la pierre, mais ils peuvent également être peints. Dans l'épigraphie monumentale, les hiéroglyphes sont souvent rehaussés de couleurs[17] (voir Fig. 2 et Fig. 3).



▲ Fig. 2. Un plafond d'architrave du temple de Ramsès III à Médinet Habou (© J. Winand).

[16] Sur l'organisation des classificateurs au Nouvel Empire, voir Chantrain Gaëlle, « Classification Strategies from the End of the Ramesside Period until the Late Period: a Living System », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 2021, vol. 148, n°1, pp. 50-64, qui reprend la bibliographie antérieure.

[17] Pour de magnifiques exemples dans la tombe de Khouy (Ve dynastie), découverte en 2019, voir Pieke Gabriele, « No 'painting by numbers'. Khuwy's polychrome wall decoration at Djedkare's royal cemetery », *Prague Egyptological Studies*, 2021, vol. 26, pp. 23-45.



▲ Fig. 3. Tombe de Horemheb, KV57 (Source : Osirisnet.net).

Les hiéroglyphes peuvent être disposés en lignes ou en colonnes et se lire de gauche à droite ou inversement, mais toujours de haut en bas. Il existe des signes symétriques, comme , et des signes asymétriques, comme . Ce sont ces derniers qui donnent le sens de lecture. Celui-ci se fait toujours de manière à aller à la rencontre des signes. Par exemple, si un signe est orienté vers la droite, le sens de lecture se fera de la droite vers la gauche. Cela permet une grande flexibilité d'utilisation et ouvre de multiples possibilités de mise en page dans l'art égyptien, comme on le verra ci-dessous. Les signes ne sont pas liés les uns aux autres comme dans une cursive. Ils ne sont pas davantage alignés les uns derrière les autres, mais sont arrangés dans un espace quadrangulaire imaginaire dénommé cadrat dans la tradition égyptologique. Le mot *p.t* /pèt/ « ciel », par exemple, s'écrit avec les phonogrammes *p* () et *t* () et le classificateur du ciel (). Ces signes ne sont pas disposés à la file (), mais sont harmonieusement regroupés (). Le souci esthétique a parfois amené à rompre avec la suite logique des signes, comme dans  *nḥḥ* /néhèh/« éternité », où le classificateur du soleil a été placé entre les deux phonogrammes, ce qui a paru plus harmonieux que la graphie . Selon une autre convention, notamment dans les mots composés, si le second élément est porteur d'une marque de respect, il se place en tête du groupe : cette habitude est fréquente avec les mots reliés au divin ou à la royauté comme  *nṯr* /nétjèr/ « dieu » ou *nsw.t* /nèsout/ « roi ». Par exemple, le mot *ḥw.t-nṯr* /hout-nétjèr/ « temple », littéralement « château du dieu », devrait s'écrire en respectant l'ordre des mots : *ḥw.t* /hout/ « château » , suivi de *nṯr* /nétjèr/ « dieu » . Or, pour marquer le respect dû au dieu, le second composé se place en tête du groupe , sans que cela n'affecte la lecture du mot[18].

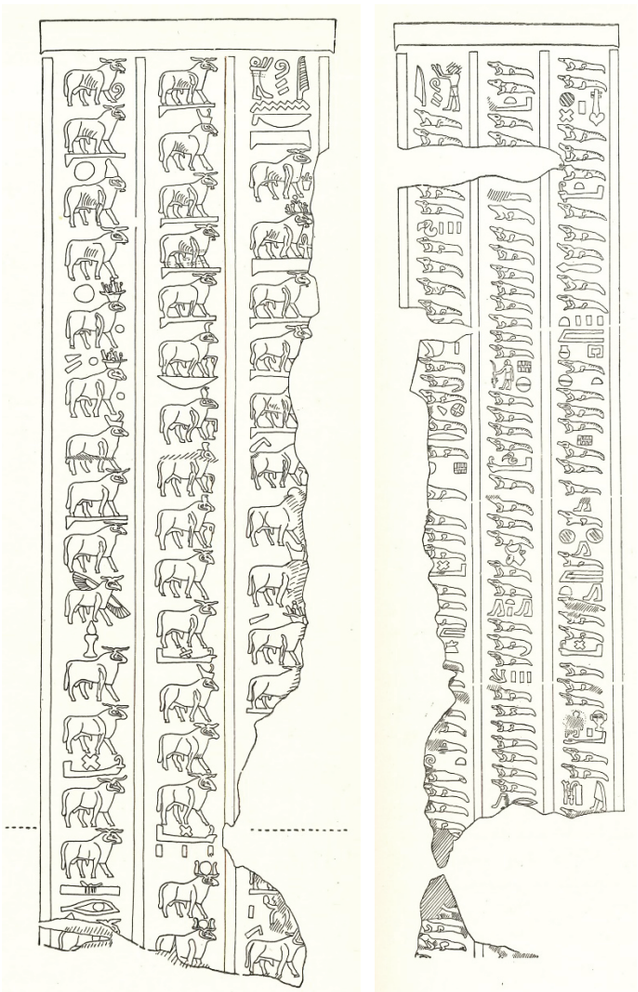
Le nombre de signes recensés varie en fonction des époques. Certains apparaissent plus tardivement, là où d'autres disparaissent de l'usage. Le nombre moyen est un millier de signes au Moyen Empire, un peu plus au Nouvel Empire. Celui-ci croît considérablement à l'époque ptolémaïque pour atteindre plusieurs milliers de signes.

[18] De la même manière, dans l'expression de la filiation (X, fils de Y), le nom du père est parfois écrit avant celui du fils, ce qui a beaucoup perturbé les premiers égyptologues.

Les inscriptions hiéroglyphiques de l'époque gréco-romaine (J. Grotenhuis)

Durant la période pendant laquelle les Ptolémées et les empereurs romains gouvernèrent l'Égypte, l'écriture hiéroglyphique transcrivait une langue morte, d'une manière similaire au latin à la Renaissance et à l'époque baroque. Même si certains érudits la maitrisaient encore, elle n'était plus liée directement au langage parlé. Cette langue, dénommée « ptolémaïque » dans la tradition égyptologique, était principalement utilisée par des hiérogrammates, c'est-à-dire des prêtres versés dans la théologie. Elle a, par conséquent, parfois était appelée « langue morte-vivante ». Les inscriptions hiéroglyphiques gréco-romaines conservent volontairement la langue telle qu'elle était parlée près de 2.000 ans plus tôt, elle-même censée refléter la langue des origines. Puisque cette écriture faisait désormais partie de la culture sacerdotale et ne servait plus pour des usages pratiques, les prêtres eurent la liberté de se montrer extrêmement créatifs. Un des résultats assez marquants est l'augmentation du nombre de signes. Le millier de signes hiéroglyphiques en usage au Moyen Empire s'est considérablement développé durant la période gréco-romaine pour dépasser les 7.000 signes. Outre des signes additionnels, d'autres fonctions furent ajoutées aux signes communément utilisés. Par exemple, le signe du scarabée  *était jusque-là utilisé pour transcrire le mot ḫpr (/khépèr/) « devenir ». Cependant, à partir d'une observation naturaliste – le fait que cet insecte déplace une boule d'excréments devant lui –, le mot fut relié au mot désignant la terre t3 /ta/ (d'ordinaire écrit au moyen du signe* *). Ce genre de subtilités graphiques conduisit insensiblement vers des techniques de cryptographie. Par exemple, le hiéroglyphe de l'abeille*  *est fréquemment employé, par métaphore, dans les graphies du mot k3.t /kat/ « travail » (anciennement écrit* *), en vertu de l'assiduité des abeilles ouvrières qui constituent un archétype de la notion de « travail ». Ce hiéroglyphe se vit par conséquent doté de la valeur phonétique k3.t. Par ailleurs, certaines évolutions de la langue parlée, notamment dans le champ de la phonologie, furent transcrites dans l'écriture. Des signes représentant initialement des phonèmes différents, mais proches, purent finalement être utilisés pour retranscrire un même son. Par exemple, le signe de la main*  *(d /de/) se rencontre à la place du cobra*  *(ḏ /dje/), de même que le bilitère*  *(di /di/) peut remplacer le signe de la main. Au même titre, les unilitères et bilitères rendant le son /t/ ou anciennement /tch/, tels que* *,* *,* *,* *,* *,* *, ou encore* *, deviennent*

interchangeables avec le hiéroglyphe générique . *Les dentales ne sont plus distinguées comme auparavant. C'est ainsi que l'écriture ptolémaïque devint de plus en plus complexe à travers le temps. Le temple d'Esna présente à cet égard un exemple extrême. Deux piliers du temple ont conservé des hymnes en l'honneur du dieu Khnoum. L'un est presque exclusivement composé de signes de béliers, sous diverses formes, l'autre de crocodiles (voir Fig. 4)*[19]. *Ce sont ces variations, parfois minimes, dans l'attitude des deux animaux sacrés qui orientent le sens de l'inscription, dont les spécialistes n'ont pas encore percé toutes les arcanes.*



▲ Fig. 4. Hymnes en l'honneur du dieu Khnoum (© IFAO).

[19] Sauneron Serge, *Le temple d'Esna II*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire », 1963, p. 204 et p. 235. Pour une première tentative d'interprétation de ces textes : Leitz Christian, « Die beiden kryptographischen Inschriften aus Esna mit den Widdern und Krokodilen », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 2001, vol. 29, pp. 251-276.

Outre l'écriture hiéroglyphique, les Égyptiens ont utilisé, dès l'époque historique, l'écriture hiératique à laquelle succèdera, sans s'y substituer complètement, l'écriture démotique. L'écriture hiéroglyphique se caractérise principalement par une visée d'affichage, un désir de visibilité et un fort lien iconique. Le référent du signe est toujours identifiable, sauf dans de rares cas comme par exemple le signe qui constitue un tracé simplifié pour le hiéroglyphe . L'écriture hiératique, en revanche, comme l'écriture démotique à sa suite, rompt le lien iconique et est caractérisée par un tracé rapide et une simplification progressive des signes. On notera toutefois qu'il est toujours possible d'effectuer une transposition signe à signe entre un texte hiéroglyphique et un texte hiératique, ce qui n'est plus forcément le cas avec le démotique. Quant au copte, dernière écriture attestée pour l'antiquité égyptienne, il rompt complètement le lien avec l'ancien système graphique au profit d'un alphabet formé sur l'alphabet grec augmenté de quelques lettres dérivées de signes démotiques.

2.3. Écriture hiératique

Dès les débuts de l'écriture en Égypte ancienne, le hiératique coexiste au côté de l'écriture hiéroglyphique. En effet, si les premiers textes suivis en hiératique datent du règne de Chéops (deuxième pharaon de la IVe dynastie, 2636-2605), on recense des exemples de « proto-hiératique » dès la fin du IVe millénaire, lors de la période protodynastique (3400-3150), sur les poteries découvertes à Umm el-Qa'ab (Abydos), dans la tombe U-j[20]. Malgré les problèmes de datation inhérents aux textes funéraires, il semble que le hiératique reste en usage au moins jusqu'au IIe siècle de notre ère. Dans l'Antiquité, en dehors d'une allusion chez Apulée et une mention explicite chez Clément d'Alexandrie (cf. *infra*, 3.2.3), c'est Champollion qui définit de manière exacte, pour la première fois en 1824, ce qu'est le hiératique[21].

> « 114. Les principes généraux de l'écriture *hiératique* sont absolument les mêmes que ceux qui régissent l'écriture hiéroglyphique pure et linéaire. La méthode *hiératique*, dont se servaient la caste sacerdotale et, en particulier, les hiérogrammates ou scribes sacrés, appelés par la nature de leurs fonctions à composer ou à copier un très-grand nombre d'écrits sur des matières religieuses et scientifiques, n'était au fond qu'une véritable *tachygraphie* de la méthode hiéroglyphique.

[20] Sur la question des premiers écrits, voir notamment Regulski Ilona, *A palaeographic Study of early Writing in Egypt*, Leuven, Peeters, coll. « Orientalia Lovaniensia Analecta », 2010.

[21] Champollion Jean-François, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens ou Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, 1824, pp. 420-421. L'écriture cursive est déjà reconnue pour ce qu'elle est dans certaines présentations du XVIIIe siècle (cf. *infra*, ch. 9).

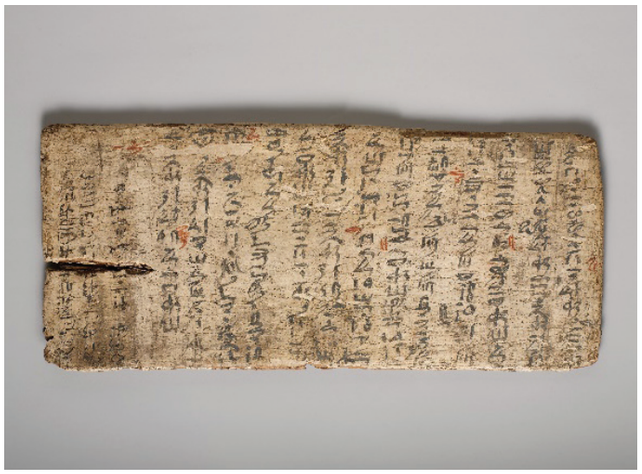
> 115. Cette écriture est immédiatement dérivée de l'hiéroglyphique. Les *signes hiératiques* ne sont, en effet, pour la plupart, que des *abréviations* d'*hiéroglyphes purs* ou *linéaires*. J'ai reconnu trois classes distinctes de *caractères hiératiques*. Les uns sont une imitation complète, mais excessivement abrégée, des caractères hiéroglyphiques. D'autres ne présentent que l'abrégé de *la partie principale* du caractère hiéroglyphique. Une troisième classe enfin renferme des signes purement *arbitraires*, mais qui sont sans cesse les équivalents d'un seul et même caractère hiéroglyphique. Il est possible que, dès l'origine, ces signes ne fussent point arbitraires ; mais ils le sont devenus en quelque sorte à force d'être abrégés : la plus grande partie des signes hiéroglyphiques ont leurs correspondants fixes dans l'écriture hiératique.
>
> 116. L'écriture *hiératique* renferme donc, comme l'*hiéroglyphique*, des caractères *phonétiques*, des caractères *symboliques* et des caractères *figuratifs*, répondant exactement les uns aux autres, abstraction faite de leurs formes matérielles ; mais l'écriture hiératique diffère toutefois de l'écriture sacrée, en ce qu'elle admet un moins grand nombre de caractères *figuratifs* et *symboliques* […] ».

L'écriture hiératique se caractérise par une simplification du tracé, ce qui se traduit par la disparition des détails à l'intérieur des signes, et par la présence d'un nombre croissant de ligatures (voir Fig. 5). Si la correspondance avec le signe hiéroglyphique reste parfois évidente, elle n'est pas toujours immédiatement reconnaissable. Le lien iconique est dès lors estompé, affaibli.



▲ Fig. 5. Papyrus hiératique du Moyen Empire contenant un compte et un texte religieux (P. MMA 22.3.528).

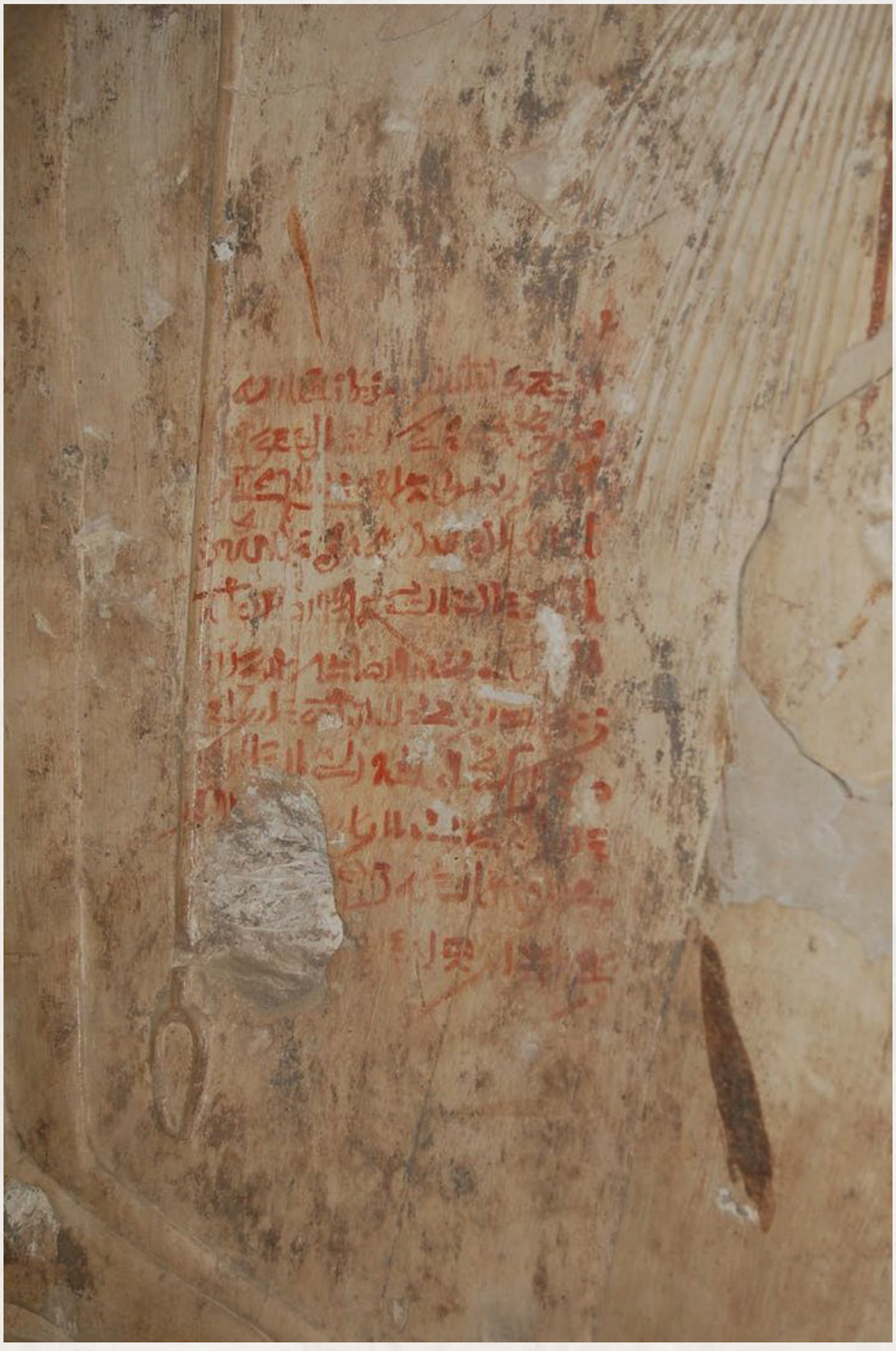
Les textes hiératiques sont habituellement écrits à l'encre rouge ou noire à l'aide d'un pinceau ou d'un morceau de roseau, sur des supports dits maniables (ou de maniement) par opposition aux supports monumentaux qui contiennent, la plupart du temps, les textes hiéroglyphiques. Ces principaux supports sont le papyrus, l'ostracon (éclat de calcaire ou tesson de céramique) et la tablette de bois (voir Fig. 6) ou de calcaire.



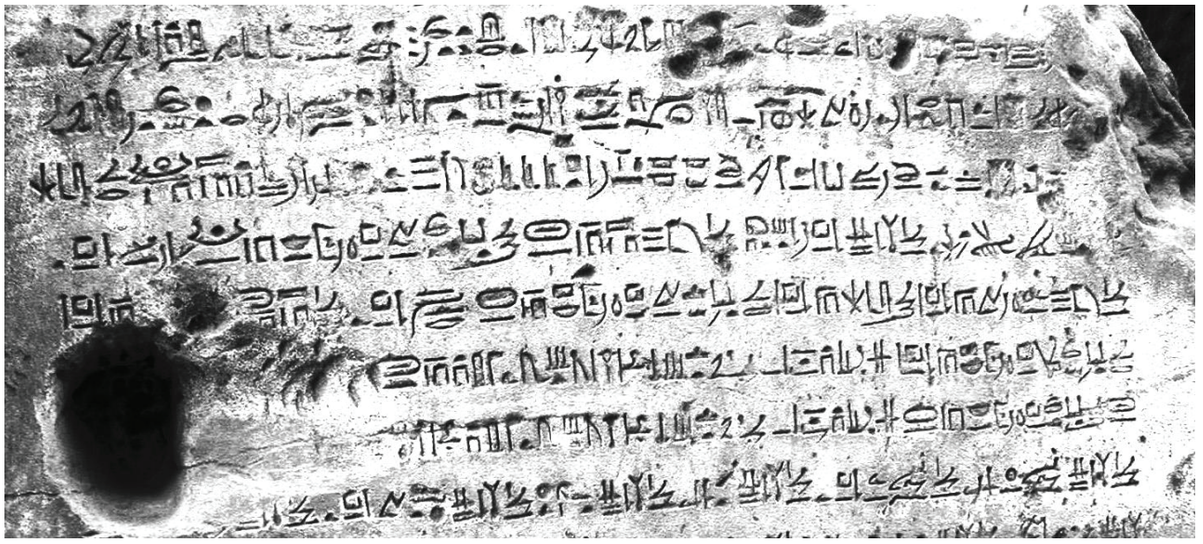
▲ Fig. 6. Tablette hiératique du Moyen Empire (T. MMA 28.9.4).

On rencontre aussi l'écriture cursive en contexte monumental : le hiératique côtoie les hiéroglyphes, principalement sous la forme de graffiti (Fig. 7), dans les inscriptions rupestres et sur les parois de monuments[22].

[22] Voir notamment Ragazzoli Chloé, *La grotte des scribes à Deir El-Bahari : la tombe MMA 504 et ses graffiti*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire », 2018.



▲ Fig. 7. Graffito hiératique sur un relief du grand temple d'Abydos de Séthi I (© J. Winand).



▲ Fig. 8. Inscription hiératique, temple d'Amon-Rê, Karnak, XXII[e] dynastie (© J. Winand).

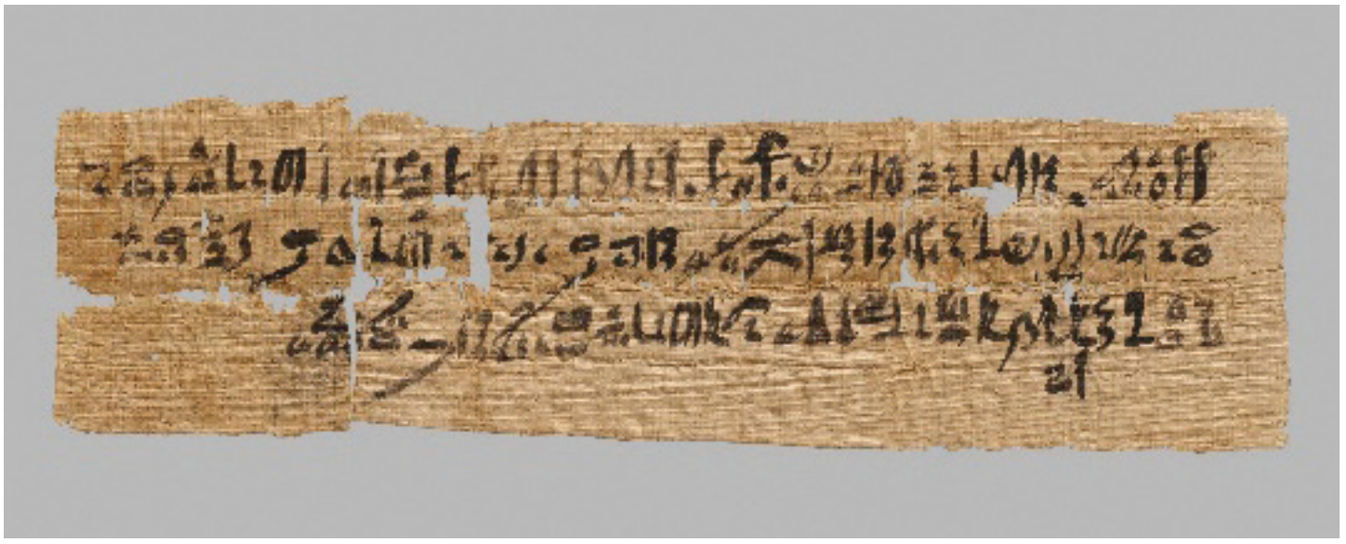
Il existe aussi quelques rares inscriptions gravées en hiératique (Fig. 8).

Contrairement à l'écriture hiéroglyphique, le hiératique s'écrit et se lit normalement de droite à gauche[23]. Les textes peuvent néanmoins être disposés en colonnes ou en lignes. La disposition en colonnes a d'abord été favorisée. Dans le courant de la seconde moitié de la XII[e] dynastie (1991-1781), la disposition en lignes devient progressivement la norme. L'écriture en colonnes se marginalise ; on la rencontre encore notamment dans les compositions funéraires, comme les *Livres des Morts*.

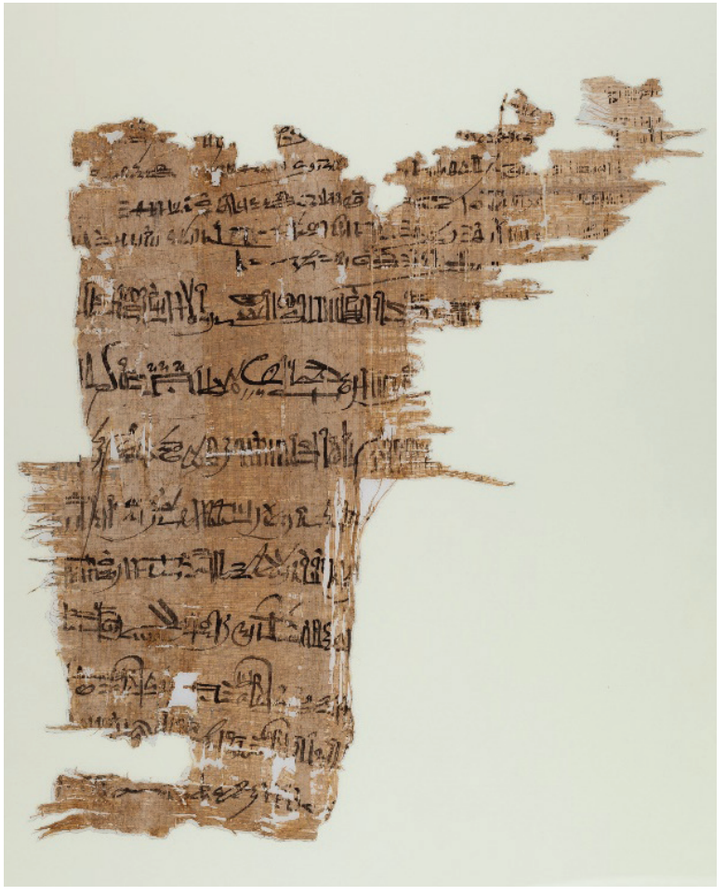
Les premiers textes hiératiques constituent de précieux témoins de l'administration, de l'économie et de la vie quotidienne. Dès le Moyen Empire (2045-1700), cette écriture cursive est employée pour copier les textes littéraires comme les contes, les hymnes, les sagesses, mais aussi les textes magiques et médicaux. La riche documentation du Nouvel Empire (1539-1069) permet même de distinguer, grosso modo, trois types d'écriture hiératique : la cursive administrative (ou documentaire, voir Fig. 9), la cursive littéraire et l'« onciale ramesside » (voir Fig. 10), qui se caractérise par une écriture stylisée, presque calligraphiée, dite de chancellerie, dont on trouve déjà un avant-goût dans certaines lettres du Moyen Empire (2045-1700), telle que la troisième lettre d'Héqanakhte (voir Fig. 11).

À la Basse Époque (664-332), le hiératique est progressivement remplacé par le démotique, qui se répand dans tous les domaines de la vie profane. Le hiératique est alors confiné à la sphère du sacré, pour copier les rituels et les recueils funéraires notamment. Le diptyque hiéroglyphique-hiératique devient désormais un triptyque (hiéroglyphique-hiératique-démotique), chaque écriture ayant son propre domaine d'application. C'est la situation que découvrent les Grecs lorsqu'ils arrivent en Égypte (cf. *infra*, 3.1).

[23] Une variante plus rare, dans des contextes religieux, notamment funéraires, consiste à inverser le sens de la lecture (hiératique rétrograde). Ce jeu sur l'écriture intervient aussi, de manière sporadique, dans les inscriptions hiéroglyphiques. L'enseignement d'Ahmose Aametjou en est un exemple remarquable. Le texte est disposé en quarante colonnes rétrogrades dans la tombe du vizir Ouseramon, son fils, pour que la progression dans la lecture aille du père au fils. De cette manière, le père délivre visuellement son enseignement à son fils. Voir Dziobek Eberhard, *Die Gräber des Vezirs User-Amun Theben Nr. 61 und 131*, Mayence, Philipp von Zabern, 1994, pp. 75-76 et pl. 82. Sur l'écriture rétrograde, voir notamment Fischer Henry G., *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne : quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques. Essais et conférences*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège de France », 1986, pp. 105-130 ; Altenmüller Hartwig, « Zum Beschriftungssystem bei religiösen Texten », *in* Voigt Wolfgang (dir.), *XVII. Deutscher Orientalistentag, vom 21. bis 27. Juli 1968 in Würzburg: Vorträge* 1, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969, pp. 58-67 ; Chegodaev Michael A., « Some Remarks Regarding the So-called «Retrograde» Direction of Writing in the Ancient Egyptian «Book of the Dead» », *Discussion in Egyptology*, 1996, vol. 35, pp. 19-24 ; Goelet Ogdon Jr., « Observations on Copying and the Hieroglyphic Tradition in the Production of the *Book of the Dead* », *in* D'Auria Sue (dir.), *Offerings to the Discerning Eye: An Egyptological Medley in Honor of Jack A. Josephson*, Leyde – Boston, Brill, 2010 pp. 121-132 ; Simpson Robert, « Retrograde Writing in Ancient Egyptian Inscriptions », *in* Jasnow Richard et Widmer Ghislaine (dir.), *Illuminating Osiris: Egyptological studies in honor of Mark Smith*, Atlanta, De Gruyter Oldenbourg, 2017, pp. 337-345 ; ou encore plus récemment Vernus Pascal, « Form, layout, and specific potentialities of the ancient Egyptian hieroglyphic script », *in* Davies Vanessa et Laboury Dimitri (dir.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and palaeography*. New York, Oxford University Press, 2020, pp. 13-30, qui présente l'écriture rétrograde comme une solution pour parer, dans les textes écrits en colonnes, à un inconvénient sémiotique posé par la relation entre texte et image.



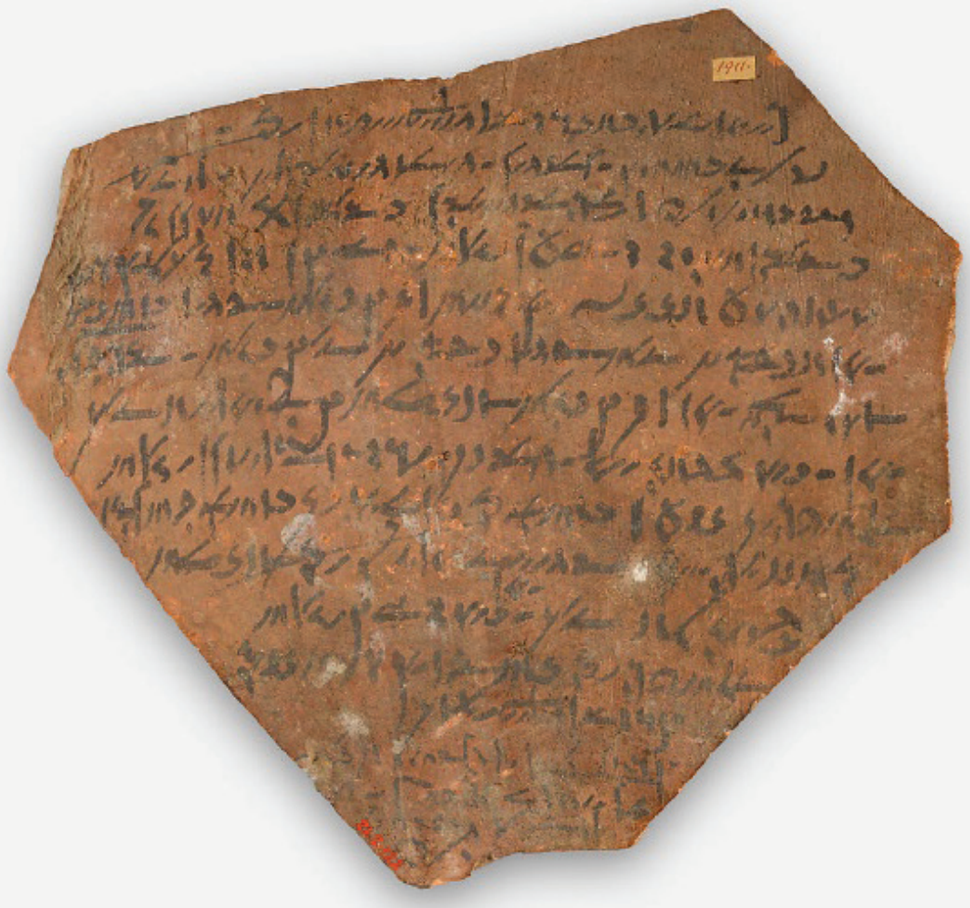
▲ Fig. 9. Lettre du Nouvel Empire (P. MMA 27.3.560).



▲ Fig. 10. Fragment de papyrus en hiératique du Nouvel Empire (P. MMA O.C.3569).



▲ Fig. 11. Lettre d'Héqanakhte du Moyen Empire (P. MMA 22.3.518).



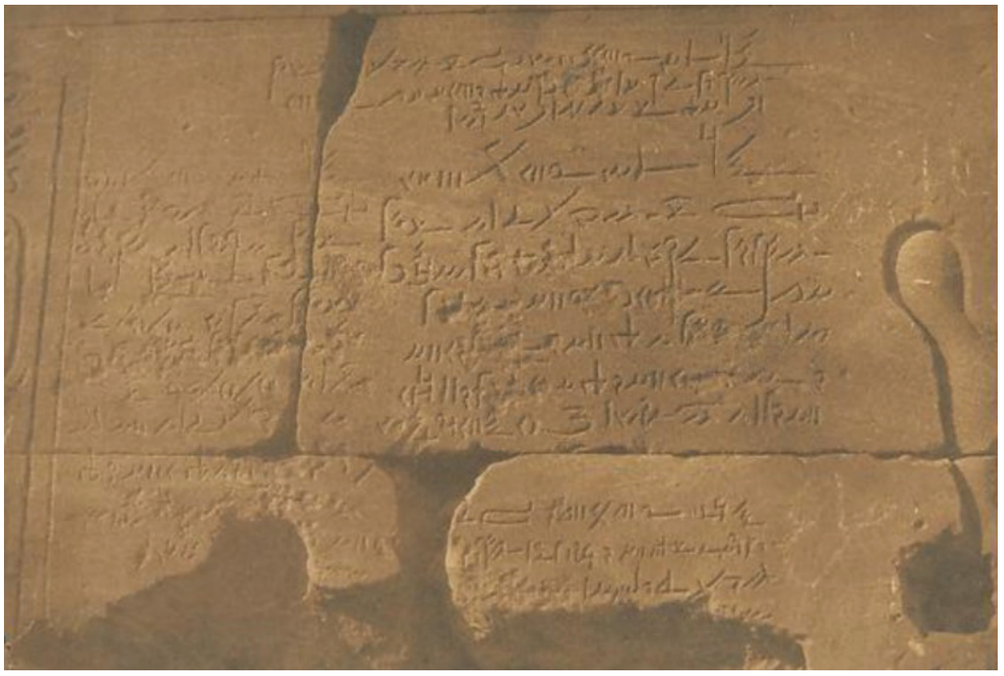
▲ Fig. 12. Ostracon ptolémaïque IIe siècle avant notre ère (O. MMA 21.2.122).

2.4. Écriture démotique

À partir du VIIe siècle avant notre ère apparaît une nouvelle forme de cursive : le démotique. Elle se développe dans le Nord, tandis que dans le Sud se maintient pour quelque temps une forme particulière de hiératique, appelée « hiératique anormal ». Les plus anciens documents démotiques connus – papyri Rylands 1 et 2[24] (644 avant notre ère) – proviennent de la ville d'El-Hibeh. Progressivement, le démotique s'imposera sur tout le territoire égyptien, se substituant au hiératique, excepté dans certains usages religieux et funéraires. À Thèbes, les plus anciens textes démotiques datent du milieu du VIe siècle avant notre ère[25]. Contrairement à l'appellation « hiératique », le terme « démotique » fait référence tout à la fois à un type d'écriture et à un état de langue. Cette écriture a connu plusieurs phases d'évolution, réparties en trois grandes catégories définies selon le tracé des signes et les habitudes graphiques. Le démotique dit « archaïque » est attesté entre le VIIe et le IVe siècle avant notre ère. À cette époque, le démotique semble réservé pour l'usage administratif, légal ou dans le cadre de la vie quotidienne. La deuxième phase, le « démotique moyen », apparaît dans le courant du IVe siècle avant notre ère et se maintient jusqu'à la fin de l'époque ptolémaïque (vers 30 avant notre ère). Durant cette période, son usage s'élargit aux textes littéraires et, plus tardivement – au Ier siècle avant

[24] Griffith Francis Ll, *Catalogue of the Demotic Papyri in the John Rylands Library Manchester with Facsimiles and complete translations*, volume I, Georg Olms, 1909. (P. Rylands I, pl. I-VIII et P. Rylands II, pl. IX-XIV).

[25] Papyrus Louvre E 7855 (lettre) : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010003479 et Papyrus Louvre E 7841 (reçu pour une livraison de lin) : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010002690# (pages consultées le 1 octobre 2021).



▲ Fig. 13. Inscription démotique du temple de Philae (photographie de la Gilman Collection, Metropolitan Museum of Art, New-York).

notre ère – , à la sphère religieuse. Dès la fin du IIIe siècle avant notre ère, il sera fortement concurrencé par le grec dans ses emplois légaux et administratifs. La dernière phase est le « démotique tardif » (ou « démotique romain »). Elle couvre plus ou moins la période de l'Empire romain, depuis la fin du Ier siècle avant notre ère jusqu'au Ve siècle de notre ère. Durant les Ier et IIe siècles de notre ère, si le démotique connaît un recul marqué dans les usages de la vie quotidienne, son emploi demeure fréquent pour les textes littéraires. À l'approche du IIIe siècle de notre ère, le démotique amorce son déclin. Le dernier groupe important de documents rédigés en démotique est un corpus de textes magiques dont les dernières attestations datent du IIIe siècle de notre ère. Enfin, la dernière inscription démotique connue est un graffito provenant du temple d'Isis à Philae et daté de 452.

À l'instar du hiératique, le démotique se lit uniquement de droite à gauche. À l'inverse de son prédécesseur, on ne le trouve rédigé qu'en lignes. Le démotique utilise les mêmes types de supports que le hiératique, essentiellement le papyrus et l'ostracon (voir Fig. 12), plus rarement des tablettes, en bois ou en calcaire, ou des tissus de lin. Il s'agit également d'une écriture tracée à l'encre, à l'aide d'un pinceau de jonc ou d'un calame dès l'époque ptolémaïque.

Il existe également, bien que plus rarement, du démotique épigraphique (Fig. 13).

Globalement, l'écriture démotique suit les principes fondamentaux des écritures hiéroglyphique et hiératique, à savoir l'utilisation des trois catégories de signes définies ci-dessus. Cela posé, des changements, des traits novateurs apparaissent, comme l'utilisation d'abréviations pour des mots fréquents, la réduction des classificateurs sémantiques et l'usage plus courant de phonogrammes unilitères. Le démotique pousse davantage la simplification des signes au point que tout lien iconique est définitivement rompu. Ces mutations ouvriront la voie vers l'alphabétisme, qui se concrétisera avec le copte (cf. *infra*, 3.2.1).

2.5. Écriture copte

À partir du IIIe siècle de notre ère, une nouvelle écriture s'impose en Égypte : le copte. Comme le démotique, le terme « copte » réfère à la fois à un stade de langue et à une écriture, mais il est également rattaché à la nouvelle religion du pays, le christianisme[26]. La rupture graphique avec l'ancien système consacre aussi une rupture culturelle. Après la conquête d'Alexandre le Grand et la division de son empire à la fin du IVe siècle avant notre ère, le grec devient une langue importante en Égypte, notamment dans

[26] Les Coptes forment encore aujourd'hui environ 10 % de la population égyptienne.

la gestion des affaires de l'État[27]. Ainsi, à l'époque ptolémaïque, les caractères grecs peuvent être utilisés pour noter des noms propres ainsi que des mots égyptiens. Épisodiquement, certains textes démotiques sont également transcrits en alphabet grec, formant ainsi, selon certains spécialistes, la préhistoire de l'écriture copte.

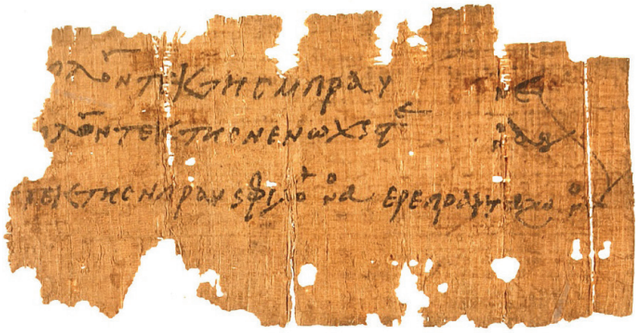
En tant que première écriture de l'Égypte ancienne à utiliser un alphabet, le copte brise définitivement le lien avec la tradition antique. Sa base est l'alphabet grec augmenté, de manière variable en fonction des dialectes, de plusieurs lettres dérivées de signes démotiques. Voici un tableau (Tab. 4) reprenant les six lettres additionnelles du dialecte sahidique, qui joua un temps le rôle de dialecte supra-régional :

Hiéroglyphe	Démotique	Copte
		ϣ
		ϥ
		ϩ
		x
		ϭ
		ϯ

▲ Tab. 4. Lettres additionnelles du dialecte sahidique.

Si l'on parle par facilité de copte, de manière générique, il faut insister sur le fait qu'il n'existe pas de langue copte unitaire, mais plutôt des dialectes, lesquels ont leurs spécificités linguistiques, mais aussi graphiques. Deux dialectes ont toutefois connu une audience quasi nationale : tout d'abord, le sahidique (dans le Sud), et puis le bohaïrique (dans le Nord). Les différences dialectales sont d'abord vocaliques, comme c'est le cas dans les exemples suivants transcrivant la même forme verbale : ϵγ ϵ ⲥⲱⲧⲙ̄ (Sahidique) et ⲁγ ⲁ ⲥⲱⲧⲙ̄ (Akhmimique) « Il entendra », elles concernent en fait tous les registres de la langue : morphologie, syntaxe et lexique.

Comme le grec, le copte s'écrit seulement en ligne et de gauche à droite uniquement. Contrairement aux écritures cursives qui l'ont précédé, le copte ne semble pas avoir connu de spécialisation dans son emploi, et a servi pour rédiger tout type de document, sacré ou profane. Utilisé sur des supports dit de maniement (papyrus, ostracon, etc., voir Fig. 14), le copte est également très présent en épigraphie, contrairement aux cursives hiératique et démotique (voir Fig. 15).



▲ Fig. 14. Papyrus Leodiensis inv. 4, v^e siècle de notre ère (?) (Collection du CEDOPAL).

Le passage de systèmes graphiques complexes à une écriture purement alphabétique coïncide avec une rupture culturelle, mais l'origine de ce changement fondamental commence avec les écritures indigènes. En effet, dès l'époque ptolémaïque, on observe des transpositions de mots égyptiens en alphabet grec dues au contact avec l'étranger. Par la suite, certains textes égyptiens, perçus comme étant graphiquement complexes par les Égyptiens eux-mêmes, font l'objet d'une transcription en démotique, langue vernaculaire de l'époque. Dès les débuts de l'Égypte romaine, et ce jusqu'au II^e siècle de notre ère, on voit apparaître dans le cadre de formules traditionnelles de textes religieux des gloses en démotique servant d'aide à la prononciation (en rendant notamment pour partie la vocalisation). La dernière étape de cette marche vers l'alphabétisme consiste à remplacer ces gloses en démotique par des gloses en alphabet grec incluant des lettres indigènes dérivées du démotique, le but étant de rendre les spécificités de la phonologie égyptienne le plus complètement possible. C'est ce qui est connu sous le nom de « Copte archaïque » (*Old Coptic*). Toutes ces étapes mènent vers l'ultime écriture de l'Égypte ancienne : le copte[28].

[27] Si les Égyptiens qui voulaient participer à la vie publique et accéder ainsi à des fonctions importantes s'hellénisèrent rapidement, l'inverse n'est pas vrai. Sauf rares exceptions, l'élite grecque ne fit que très peu d'efforts pour maîtriser la langue et les écritures égyptiennes.

[28] Pour plus de détails et des exemples, voir Quack Joachim F., « How the Coptic Script Came About », *in* Grossman Eitan, Dils Peter, Richter Tonio S. et Schenkel Wolfgang (dir.), *Greek Influence on Egyptian-Coptic: Contact-Induced Change in an Ancient African Language*, Hambourg, Widmaier, 2017, pp. 27-96.



▲ Fig. 15. Gravure en copte sur amulette, VI^e-VII^e siècle (Amulette MMA 17.190.491).

2.6. Les hiéroglyphes : texte ou image, texte et image

Le succès de l'écriture hiéroglyphique tient pour partie de son caractère figuratif et de son omniprésence dans l'art égyptien. La plupart des signes désignent des choses du monde réel, des éléments de l'univers des anciens Égyptiens et peuvent être compris de tous, de manière transculturelle. Que nos yeux se posent sur un monument égyptien, une paroi rocheuse ou un objet de la vie quotidienne, les hiéroglyphes sont partout. L'écriture hiéroglyphique a vocation d'affichage. Le caractère composite de l'écriture hiéroglyphique, mêlant phonogrammes, logogrammes et classificateurs sémantiques, ainsi que son caractère fortement iconique expliquent le lien très fort qui unit texte et image en Égypte ancienne. Aux origines de l'écriture, entre la fin du IV^e millénaire et le début du III^e millénaire avant notre ère, la distinction entre représentation figurée et signes d'écriture n'est pas toujours aisée. Les inscriptions rupestres du Ouadi 'Ameyra, dans le désert du Sinaï, récemment étudiées, constituent quelques-uns des premiers exemples connus d'écriture en Égypte ancienne[29]. Le site a révélé des dizaines de hiéroglyphes incisés sur les parois rocheuses par des membres des expéditions minières commanditées par les pharaons dans cette région. On y trouve notamment des graffiti datant de 3200 avant notre ère préservant le nom du pharaon Iry-Hor (« compagnon d'Horus »), de ladite « dynastie 0 », ou de la reine Neith-Hotep (, signifiant « Neith est satisfaite »), épouse de Narmer, successeur d'Iry-Hor et fondateur de la première dynastie égyptienne (3150-2925). Le site d'Hélouan a dévoilé un autre exemple récent enrichissant le corpus des premières attestations connues d'écriture à l'époque protodynastique. Dans le motif du *serekh* (représentation d'une façade de palais royal devenue, par métonymie, symbole du pouvoir royal) inscrit sur une jarre, les signes ont été ajoutés[30]. Il s'agit du nom de la reine Ny(t)-Neith de la dynastie 0[31]. Le nom du pharaon Narmer, connu notamment grâce à la célèbre palette éponyme, symbole de l'avènement de la I^re dynastie (3150-2925), s'inscrit dans cette même dynamique. Les hiéroglyphes *nʿr* (/nar/) et *mr* (/mèr/) sont sculptés l'un au-dessus de l'autre dans le motif du *serekh* au sommet de la palette et affirmant ainsi la souveraineté de Narmer[32]. Une autre inscription rupestre du Ouadi 'Ameyra, découverte en 2012, dévoile le premier énoncé autonome, une proposition prédicative non verbale : (*ḥr p*(*w*) *it* /hèr pou it/ « C'est l'Horus, It » (c.-à-d. le nom de naissance de l'Horus Djer,

[29] Tallet Pierre, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï – I : Catalogue complémentaire des inscriptions du Sinaï*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2012 ; Tallet Pierre, « Une inscription du roi Djer au Sud-Sinaï : la première phrase écrite en hiéroglyphes ? » Abgadiyat 8, 2013, disponible à l'adresse suivante : DOI: 10.1163/22138609-90000014 (consultée le 1 octobre 2021) ; Tallet Pierre, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï – II : Les inscriptions pré- et protodynastiques du Ouadi 'Ameyra (CCIS nos 273-335)*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2015 ainsi que Tallet Pierre, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï – III : Les expéditions égyptiennes dans la zone minière du Sud-Sinaï du prédynastique à la fin de la XX^e dynastie*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2018.

[30] van den Brink Edwin et Köhler Christiana E., « Four jars with incised *serekh*-signs from Helwan recently retrieved from the Cairo Museum », *Göttinger Miszellen*, 2002, vol. 187, pp. 59-81.

[31] Deux lectures sont envisageables : 1) *n*(*y*)-*nt*, le nisbé *n*(*y*) marquant l'appartenance (« qui appartient à ») suivi du nom de la déesse Neith, dont les deux flèches entrecroisées constituent l'emblème, le tout signifiant « celui qui appartient à Neith » ; 2) le nom de la reine Ny(t)-Neith, dont la marque du féminin, le *–t*, est parfois omise dans l'écriture mais dont le genre féminin est indubitable en raison du déterminatif de la femme assise () à la fin du nom propre.

[32] Le « catalogue Narmer » reprend les quelque 257 inscriptions publiées relatives au règne de Narmer et de ses prédécesseurs de la dynastie 0. Voir https://www.narmer.org (page consultée le 1^er octobre 2021).

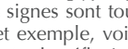
troisième souverain de la Ire dynastie (3150-2925)). Il faut toutefois attendre le règne de Péribsen (2734-2714) pour rencontrer la première proposition prédicative verbale et le règne de Djoser (2667-2648), premier roi de la IIIe dynastie, quelque 750 ans après les embryons d'écriture, pour lire le premier (petit) texte suivi.

Dès les débuts de l'écriture, au cours de la dynastie 0 et de la Ire dynastie, texte et image se distinguent progressivement et adoptent des règles propres. À l'aube de l'Ancien Empire (2750-2250), les critères sont établis. L'écriture subit désormais des contraintes de taille (ou calibrage), d'orientation et de mise en page. Le traitement pictural des hiéroglyphes varie également, allant d'un signe polychrome élaboré, doté de nombreux détails (cf. fig. 2 et 3 *supra*) à un hiéroglyphe monochrome réduit à sa plus simple expression (Cat. 1 et 3), voire parfois un signe au tracé rapide, presque bâclé. Dans un texte suivi, les hiéroglyphes adoptent l'un des deux sens de lecture possible (gauche à droite ou droite à gauche), et sont disposés en colonnes ou en lignes. Il arrive cependant que des changements s'opèrent au sein d'un même texte[33]. Dans l'art égyptien, texte et image sont fréquemment associés. Les hiéroglyphes sont alors orientés de manière à créer une harmonie entre la représentation et l'écrit. L'un des panneaux latéraux d'un trône de Sésostris I (1962-1928) retrouvé dans un dépôt sacré, non loin de sa pyramide à Lisht, illustre ce principe (Fig. 16)[34].

La composition est symétrique, selon un principe fondamental de l'art égyptien. L'axe vertical est symbolisé par l'immense hiéroglyphe  *sm3* /séma/ « réunir », flanqué du cartouche de Sésostris I (1962-1928) à son sommet (). À droite, se tient Seth, le dieu tutélaire de la Basse-Égypte. À gauche, se trouve Horus, le dieu tutélaire de la Haute-Égypte. Chacun tient en main la plante symbolique de leur contrée – le buisson de papyrus () pour la Basse-Égypte et le roseau () pour la Haute-Égypte – qu'il lie au hiéroglyphe . Cette scène s'interprète aisément en tant qu'image symbolique de l'union des Deux Terres, mais accepte également une lecture, *sm3 mḥw šmʿw* (/séma méhou chémaou/) « réunir la Basse et la Haute-Égypte ». Le principe de symétrie se poursuit avec les unités textuelles qui dominent la composition. Les hiéroglyphes de la partie supérieure se font face, de part et d'autre du cartouche de Sésostris. À gauche, les hiéroglyphes asymétriques ,  et  sont orientés vers la droite et « regardent » dans la même direction que le dieu Horus. Le texte se lit donc de droite à gauche (→). À droite, les mêmes signes se présentent en sens inverse, indiquant une lecture de gauche à droite. La plasticité des hiéroglyphes (← →) permet de les orienter en fonction de l'image : ils sont placés de manière à correspondre avec le personnage auquel ils se rattachent, dans le cas présent, les dieux Horus et Seth.

Un autre exemple, provenant du temple de Khnoum, le dieu bélier, à Semna (Nubie), illustre cela également (Fig. 17)[35].

Le texte du pharaon Thoutmosis III (1479-1425) ( de son nom de couronnement), situé à gauche de la représentation, se lit de droite à gauche – les signes sont orientés vers la droite comme la représentation du roi – tandis que les inscriptions des dieux Dédoun et Khnoum, se déployant vers la droite, se lisent de gauche à droite. La complémentarité texte-image va plus loin encore. La main du dieu bélier pénètre dans la première colonne du texte qui lui est associée. Cet artifice, loin d'interrompre le texte, permet d'exploiter la relation hiéroglyphe-image. Le hiéroglyphe  *n* /èn/, qui représente un filet d'eau, est gravé dans les paumes du dieu Khnoum, donnant l'impression qu'il tient les signes dans ses mains. Outre le fait que ces signes sont nécessaires à la bonne compréhension de l'inscription en colonne, ils forment le mot *nyny* (/nini/) « salutation » et symbolisent l'eau qui coule des mains du dieu, moment-clé de ce rituel de bienvenue. L'inscription verticale confirme, elle aussi, qu'il s'agit du rituel de bienvenue *n*(*y*)*n*(*y*) (« Paroles à dire par Khnoum, qui repousse les arcs à la porte des pays étrangers : 'Bon accueil ( *m nn*, lit. : en rite d'accueil) en ce qui concerne notre fils de notre ventre, Thoutmosis dont les manifestations sont parfaites' (…) », trad. Pascal Vernus[36]). L'interdépendance entre inscription et image se poursuit avec le dieu d'origine nubienne Dédoun. Celui-ci se tourne vers pharaon et lui présente au visage le hiéroglyphe , symbole de vie. De cette manière, le dieu donne la vie au roi et la colonne de texte inscrite entre leurs jambes explicite le geste : « (la vie) pour ton nez, (ô) dieu parfait ». Ici, c'est la dimension proprement iconique du hiéroglyphe ankh () qui lui permet

[33] Les raisons de ces changements sont diverses et variées. Un exemple intéressant se trouve sur la Stèle BM EA 562 dans laquelle, à la ligne 12, le signe du filet d'eau (que nous avons mis en rouge dans le texte hiéroglyphique) est positionné verticalement tandis que les autres signes sont tous horizontaux : . Sur cet exemple, voir Winand Jean, « Quand le texte ne suffit plus. Éléments de réflexion sur la notion de paratexte dans l'Égypte ancienne », *in* Carlig Nathan, Lescuyer Guillaume, Motte Aurore et Sojic Nathalie (dir.), *Signes dans les textes. Continuités et ruptures des pratiques scribales en Égypte pharaonique, gréco-romaine et byzantine*, Liège, *Papyrologica Leodiensia*, 9, 2020b, p. 28, qui propose comme explication le manque de place constaté par le graveur en cours d'inscription. Pour d'autres exemples – notamment dans les légendes discursives des scènes dites de vie quotidienne – adaptant le sens d'écriture selon le locuteur ou l'interlocuteur, voir Motte Aurore, « Une paratextualité émergente dans les tombes privées », *Journal of the American Research Center in Egypt* 2021, vol. 57, disponible à l'adresse suivante : DOI : http://dx.doi.org/10.5913/jarce.57.2021.a009.

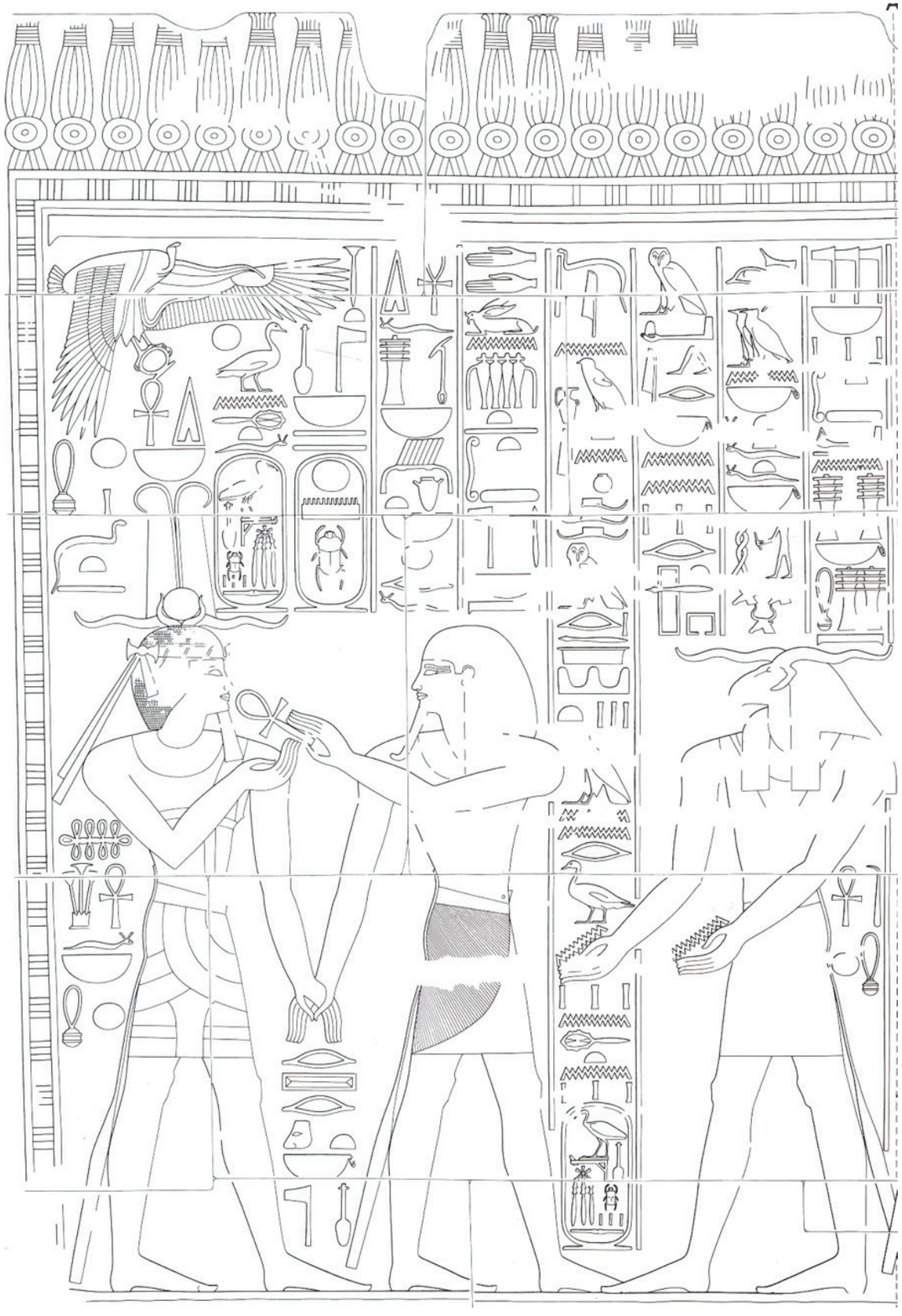
[34] Lehner Mark, *The complete pyramids*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 172.

[35] Caminos Ricardo A., *Semna-Kumma II : the Temple of Kumma*, Londres, Egypt Exploration Society, coll. « Archaeological Survey of Egypt », 1998, pl. 18.

[36] Vernus Pascal, « De l'image au signe d'écriture, du signe d'écriture à l'image, de l'image au signe d'écriture : la ronde sémiotique de la civilisation pharaonique », Actes *sémiotiques, 2016*, disponible à l'adresse suivante : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5633 (consulté le 1 octobre 2021).



▲ Fig. 16. Panneau latéral d'un des trônes de Sésostris I (Source M. Lehner).

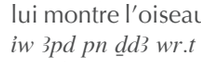


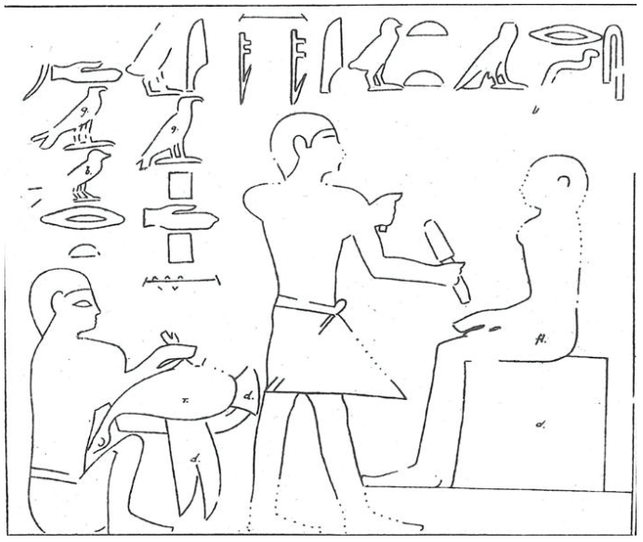
▲ Fig. 17. Façade du temple de Khnoum à Semna, par courtoisie de l'*Egypt Exploration Society*.

d'être utilisé en tant qu'image, porteuse de sens, au sein d'une représentation figurée[37].

Parfois, la limite entre texte et image reste floue. Dans le mastaba d'Hésyrê, un haut fonctionnaire du pharaon Djoser (2667-2648), l'un des panneaux en bois qui constituait le décor interne de la tombe montre le défunt en position majestueuse tenant un vase à libation dans la main gauche et le signe du soleil () dans la main droite. Étant donné que le vase est aussi un signe hiéroglyphique (*ḥs* /hès/), et que le disque solaire est susceptible de se lire *rˁ* /ra/, la combinaison des iconèmes, en tant que signes hiéroglyphiques, permet de reconstituer le nom du propriétaire de la tombe, Hésyrê[38].

L'iconicité et la figurativité des hiéroglyphes induisent un jeu (conscient) entre texte et image tout au long de la civilisation égyptienne. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le mot égyptien pour désigner un hiéroglyphe est le terme *ti.t* (/tit/) ( « image », « figure », « signe »). Ainsi, dans certains cas, l'image peut compléter le texte à la manière d'un hiéroglyphe géant. Dans les autobiographies par exemple, textes copiés sur les parois des tombes privées et relatant la carrière et les valeurs morales du défunt, il n'est pas rare que le personnage représenté devant une table d'offrande, habituellement situé en-dessous ou devant le texte, joue le rôle d'indice référentiel du pronom personnel de la première personne ; ce dernier étant dès lors omis dans le texte. Cette apparente omission du pronom de la première personne du singulier est un phénomène courant, voire banal, en épigraphie égyptienne. Au même titre, les représentations peuvent jouer le rôle de classificateurs de mots se trouvant dans une légende (descriptive ou discursive) accompagnant ces représentations.

Ainsi, dans cette scène d'artisanat du mastaba d'Aba à Deir el-Gebraoui (Fig. 18)[39], un sculpteur est occupé à façonner une statue assise. Dans le texte figurant au-dessus de lui,  *srḏ m twt in ks.ti* (/séredj em tout in qesti/) « ciseler la statue par le sculpteur », le verbe *srḏ* /séredj/, habituellement accompagné du classificateur sémantique , en est ici dépourvu. En fait, c'est le ciseau que le sculpteur tient dans la main gauche qui supplée le signe, ou le rend superflu par effet de redondance. Un raisonnement similaire explique pourquoi le classificateur de la statue (), qui complète habituellement le substantif *twt* (/tout/) « statue », et le classificateur  (ou), qui conclut la graphie de *ks.ti* (/qèsti/) « sculpteur », ont été omis. Ce sont en effet la statue assise et le sculpteur lui-même qui font office de classificateurs. Le même type de complémentarité se retrouve dans le propos de l'homme assis derrière le sculpteur, qui lui montre l'oiseau qu'il tient dans les bras :  *iw ꜣpd pn ḏd3 wr.t* (/iou apèd pèn djeda ouret/) « cet oiseau est très gras ». Le classificateur de *ꜣpd* (/apèd/) « oiseau » () n'a pas été repris dans la graphie de la légende dès lors que l'oiseau est déjà représenté dans l'image[40].



▲ Fig. 18. Scène d'artisanat de la tombe d'Aba, par courtoisie de l'*Egypt Exploration Society*.

L'iconicité des hiéroglyphes autorise d'autres jeux encore. En égyptien ancien, le pluriel d'un nom peut s'exprimer de deux manières distinctes : 1) au moyen du signe  (ou de ses variantes  et) 2) en triplant le signe du classificateur. Il s'agit dans ce dernier cas d'un pluriel dit « archaïque » dès lors que l'autre manière de faire supplante progressivement ce second procédé dès l'Ancien Empire. Ainsi, le substantif pluriel *ꜣpd.w* /apédou/ « oiseaux » est susceptible d'être écrit  ou . Dans les textes de l'Ancien Empire, il n'est pas rare que ces pluriels archaïques soient notés à l'aide de trois signes appartenant à la même catégorie sémantique que le classificateur habituellement employé. Pour reprendre notre exemple, le mot *ꜣpd.w* peut être écrit , avec trois espèces d'oiseaux différentes (une

[37] Certains hiéroglyphes deviennent en effet à leur tour porteurs de sens, provenant de leurs emplois dans le système d'écriture, et sont individualisés en tant qu'objet magico-rituel, sous la forme d'amulettes par exemple (Cat. 6 et 9). Cf. *ibid.*

[38] Ce type de jeu graphique, qui n'était perceptible que pour une partie des visiteurs de la tombe, ouvre la voie à des combinaisons toujours plus savantes qui peuvent mener à des formes de cryptographie (cf. *infra*, 3.2.1 et 3.2.2).

[39] Davies Norman de Garis, *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi. Part I, tomb of Aba and smaller tombs of the southern groupe*, Londres, Egypt Exploration Society, coll. « Archaeological Survey of Egypt », 1902, pl. XIV.

[40] Pour une étude sur les jeux de mise en page et mise en texte dans les légendes discursives qui accompagnent ces scènes dites de vie quotidienne, on consultera par exemple Motte Aurore, « Une paratextualité émergente dans les tombes privées », *op. cit.*

oie, une sarcelle et un canard pilet) illustrant la classe générale des volatiles au lieu de tripler le déterminatif de l'oie ( )[41]. Ce phénomène ne touche pas seulement les substantifs renvoyant à des êtres animés. Un mot tel que *ḥtp.wt* (/hétèpout/) « offrandes » peut lui aussi présenter trois classificateurs différents pour illustrer les denrées alimentaires et les boissons offertes, par exemple . Il en va de même pour le lexème *ʿḥ3.w* /ahaou/ « armes » (arc, flèche, couteau) et bien d'autres encore.

L'essence figurative et le caractère iconique des hiéroglyphes leur valent parfois d'être tronqués (>), mutilés (> , >), ligotés (>), ou transpercés par des couteaux (> >). Perçus comme potentiellement dangereux, ils doivent être maîtrisés, annihilés. Ce phénomène intervient principalement, mais pas exclusivement, dans les textes religieux ou magiques en écriture hiéroglyphique car « l'écriture et le dessin sont, en effet, en Égypte, des actes créateurs qui font vivre ce qu'ils donnent à voir »[42]. Serpents, humains et mammifères, entre autres, sont ainsi neutralisés. Dans la phrase *ʿ3pp pw* /aâpep pou/ « C'est Apophis (*i.e.* le dieu du mal et de l'obscurité, incarnation du chaos) » présente dans le *Livre des Morts*, le classificateur du théonyme, soit le serpent géant , est représenté transpercé de couteaux. Le substantif est de surcroît écrit à l'encre rouge[43], pour signaler qu'il s'agit d'un être nuisible, un ennemi du dieu Rê, qu'il affronte chaque nuit, selon la mythologie égyptienne, lors de son voyage dans la Douat, le monde souterrain, au cours d'un combat dont il sort systématiquement vaincu.

Par ces mutilations, l'iconicité du signe est maîtrisée ; le signe se trouve alors réduit à ses seules fonctions d'élément grammatical et/ou phonétique[44]. Les variantes décapitées ou mutilées du hiéroglyphe de la vipère illustrent cela très clairement. Ce hiéroglyphe est utilisé pour écrire le pronom suffixe de la troisième personne du singulier masculin (*-f* /ef/ « il, son, sa, ses »), mais ses variantes tronquées ou coupées en deux signalent qu'il ne faut pas y voir l'animal en tant que tel, seulement un pronom et/ou un phonème selon le contexte.

C'est dans une perspective similaire que s'explique le martelage des noms (*damnatio memoriae*)[45] en épigraphie. Il s'agit cette fois, non pas de maîtriser l'iconicité du signe, mais de nier ce qu'il incarne. L'un des cas les plus célèbres de l'histoire égyptienne est associé à la période amarnienne et au pharaon Akhénaton. Lors de son règne, il introduit une réforme religieuse sans précédent centrée sur le dieu Aton (le disque solaire), que d'aucuns qualifient de « monothéisme ». Le nom du dieu Amon est alors éradiqué des monuments. Au terme de la période amarnienne, les pharaons s'empressent de faire sombrer dans l'oubli cet « hérétique » et le nom d'Aton subit à son tour une *damnatio memoriae*.

Comme l'illustrent les quelques cas développés ci-dessus, texte et image ne cessent de s'entremêler tout au long de l'histoire égyptienne. Le texte hiéroglyphique est et demeure image. L'essence figurative et la dimension iconique des hiéroglyphes offrirent ainsi de nombreuses possibilités d'exploitation, montrant encore et encore l'unicité de ce système d'écriture coexistant en parallèle des écritures cursives, utilisées tantôt pour les sphères documentaire, littéraire et religieuse, tantôt pour l'une ou pour l'autre.

[41] Ce procédé est appelé « dissimilation graphique » ou « dissemblance graphémique » en égyptologie. Il est principalement en usage à l'Ancien Empire, mais on recense encore quelques cas au Nouvel Empire et à l'époque ptolémaïque. Voir notamment la récente étude de Thuault Simon, *La dissemblance graphémique à l'Ancien Empire : essai de grammatologie cognitive*. Lingua Aegyptia, Studia Monographica, Hamburg, 2020, disponible à l'adresse suivante : DOI: 10.37011/studmon.23 (consulté le 1er octobre 2021).

[42] Winand Jean et Angenot Valérie, « L'image égyptienne peut-elle nier ? », *in* Badir Sémir et Dondero Maria Giulia (dir.), *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 167.

[43] Coloration et mutilation sont en effet deux procédés complémentaires. Voir notamment Posener Georges, « Les signes noirs dans les rubriques », *Journal of Egyptian Archaeology*, 1949, vol. 35, pp. 77-81.

[44] Cf. Winand Jean et Angenot Valérie, « L›image égyptienne peut-elle nier ? », *op. cit.*, pp. 153-177.

[45] Il convient de distinguer cette *damnatio memoriae* de la réutilisation simple, voire de l'usurpation du monument d'un prédécesseur.

3. La réception de l'Antiquité classique

par Jean Winand

« Les auteurs grecs et latins ne nous ont transmis aucune notion formelle sur l'écriture phonétique égyptienne ; il est fort difficile de déduire même l'existence de ce système, en pressant la lettre de certains passages où quelque chose de pareil semblerait être fort obscurément indiqué ».

(J.-Fr. Champollion, Extrait de la *Lettre à M. Dacier*, 1822)

Parmi tous les peuples avec lesquels les Grecs et les Romains entrèrent en contact, l'Égypte forme un cas à part. On sait que pour les Grecs tout ce qui n'était pas grec était réputé barbare. Aux premiers rangs des nations barbares se trouvaient les Perses, contre lesquels les cités grecques avaient dû se battre pendant près de trois siècles pour sauver leur existence politique. En tant que monarchie, synonyme d'esclavage aux yeux des Hellènes, l'Égypte ne pouvait être qu'un État barbare, une image au demeurant véhiculée par le mythe de Bousiris, reflet de la xénophobie supposée des Égyptiens, et par les histoires de traitements cruels infligés par certains pharaons, comme Chéops, le bâtisseur de la grande pyramide. Sous la domination romaine, que ce soit au temps de la république ou de l'empire, l'image de l'Égypte a varié suivant les circonstances politiques[1], mais aussi en fonction de la sympathie des empereurs pour les cultes isiaques, qui se propageaient alors dans tout le bassin méditerranéen[2].

Cette image d'un État *a priori* barbare était toutefois contrebalancée par une vision plus positive de l'Égypte, qui devint rapidement mythique. À l'époque classique déjà, au v^e^ siècle avant notre ère, le pays du Nil symbolisait l'origine de toute

[1] Au lendemain de la bataille d'Actium, en 31 avant notre ère, qui voit la réduction de l'Égypte en une préfecture personnelle de l'empereur, la littérature abonde en clichés négatifs : voir, *e.g.*, Horace, *Odes* I, 37, mais surtout la quinzième satire de Juvénal, qui renoue, entre autres choses, avec l'accusation de cannibalisme, déjà popularisée par le mythe de Bousiris.

[2] On rappellera utilement ici que Chaeremon, qui fut l'auteur d'un ouvrage sur les hiéroglyphes, dont il ne reste que quelques citations éparses, était très proche de Néron. Sur l'importance de l'*Iseum Campense* de Rome, qui sera redécouvert à l'époque de Kircher, voir Lembke Katja, *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian*, Heidelberg, 1994, Stadler Martin Andreas, « *Ägyptenrezeption in der römischen Kaiserzeit* », *in* Stadler Martin Andreas (dir.), *Platonismus und spätägyptische Religion. Plutarch und die Ägyptenrezeption in der römischen Kaiserzeit*, Berlin-Boston, 2017, pp. 25-26 ; sur l'*Iseum* de Pompéi, voir Kaumanns Lenna et Sperveslage Gunnar, « Der Isis-Tempel in Pompeji », *Sokar*, 2014, vol. 29, pp. 74-92. Christian Froidmont (*Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence, 1971) reste une source d'informations utiles pour les périodes archaïque et classique. On notera que l'écriture égyptienne est encore qualifiée de barbare par des auteurs néo-platoniciens tardifs, comme Jamblique (VII,5 259,1-19, cité *infra*, 3.2.5), pourtant défenseurs d'une image idéalisée de l'Égypte.

science et de toute sagesse. Selon la tradition, la plupart du temps invérifiable sur le plan historique, les plus grands philosophes – Homère lui-même – seraient venus en Égypte recueillir l'antique sagesse cultivée au fond des temples. En dehors de personnages dont l'historicité ne fait aucun doute, comme Solon, Thalès, Ératosthène ou Platon, des figures légendaires comme Dédale, Musée ou Orphée furent également créditées du pèlerinage égyptien[3]. Selon Diogène Laerte, Pythagore passait même pour avoir appris l'égyptien ! Même si l'on peut débattre longtemps encore sur la réalité du voyage en Égypte d'une figure aussi connue que Platon, il suffit ici de constater pour notre propos la place qu'avait prise l'Égypte dans l'imaginaire du monde classique, comme cadre narratif mythique dans lequel il était bon de situer la biographie des hommes illustres.

Parmi tous ceux qui ont écrit sur l'Égypte, beaucoup y sont nés ou y ont séjourné ; d'autres ont visité la vallée du Nil et ont eu l'occasion d'y rencontrer des informateurs. Dans le dernier groupe, enfin, se retrouvent des auteurs qui n'ont jamais eu une connaissance directe de l'Égypte, mais qui ont vécu pour la plupart dans des lieux, comme Rome, regorgeant de monuments égyptiens – ou supposés tels – et où l'on pouvait côtoyer des intellectuels égyptiens. Après la conquête arabe, en 640/1, la connaissance de l'Égypte reposa entièrement sur les informations rassemblées par les auteurs classiques. La possibilité de visiter des vestiges égyptiens dans la vallée du Nil se réduisit fortement durant tout le Moyen Âge, tandis que la plupart des monuments romains étaient détruits ou ensevelis, parfois sous des mètres de terre (cf. *infra*, ch. 4.1). Il faudra attendre le XV^e^ siècle, à l'aube de la Renaissance, pour voir un regain d'intérêt – spectaculaire – pour l'Égypte ancienne (cf. *infra*, 5.2.1).

Ceux qui ont traité ou tout simplement parlé de l'Égypte sont des historiens, des géographes, des spécialistes des sciences naturelles ou encore des écrivains. Beaucoup sont des philosophes. Parmi les nombreuses écoles de pensée, ce sont les disciples de Platon qui ont pris l'intérêt le plus vif à l'écriture hiéroglyphique et à la culture égyptienne. Parmi eux, il faut retenir les noms de Plutarque, dont le *De Iside et Osiride* fera autorité auprès des humanistes, Plotin, Porphyre ou Jamblique, qui jouèrent un rôle important dans la redécouverte de l'Égypte à la Renaissance. À partir du II^e^ s. de notre ère, il faut ajouter quelques auteurs chrétiens, dont le plus important, pour notre propos, est Clément d'Alexandrie. La tradition a encore préservé quelques fragments écrits par des hiérogrammates égyptiens, comme Chaerémon, auteur d'*Hieroglyphica*, et qui fut probablement la source de plusieurs œuvres postérieures. Parmi ses épigones, il faut sans doute compter un court traité dont la notoriété allait être considérable à la Renaissance et à l'Époque Baroque, intitulé à nouveau *Hieroglyphica*. Si l'on en croit le titre, cette étude sur les hiéroglyphes aurait été composée par un certain Horapollon. Pendant longtemps, ce dernier fut identifié à un philosophe du V^e^ s., né à Panopolis et ayant exercé à Alexandrie[4]. Malgré les quelques zones d'ombre qui subsistent, des recherches récentes tendent à considérer que l'œuvre qui nous a été transmise aurait été composée plus tardivement, peut-être au VI^e^ ou au VII^e^ siècle. Née alors dans les milieux byzantins, elle aurait été mise de manière apocryphe sous le nom de ce célèbre rhéteur[5].

Ce chapitre fait d'abord le point sur la terminologie employée par les auteurs classiques pour désigner les différents types d'écritures utilisés en Égypte (3.1). Les sections suivantes se focalisent sur l'écriture hiéroglyphique au sens strict, les autres formes d'écritures – hiératique et démotique – n'ayant guère suscité l'attention des Anciens. Sont d'abord étudiés les emplois que l'on reconnaissait alors aux hiéroglyphes (3.2), avant d'aborder les rares témoignages qui ont traité de leur fonctionnement (3.3) et de donner quelques mots de conclusion (3.4).

3.1. Terminologie des écritures

Comme cela a été introduit au chapitre précédent, les termes que les égyptologues utilisent pour désigner les écritures de l'Égypte ancienne – hiéroglyphique, hiératique, démotique – sont le résultat d'une sélection parmi les nombreuses appellations qui ont circulé chez les auteurs grecs et, dans une moindre mesure, latins[6].

La manière la plus simple de parler des écritures égyptiennes était d'utiliser l'appellation générique αἰγυπτία γράμματα « les lettres égyptiennes », déjà présente chez Hérodote (II,125,17). La dénomination ἱερὰ γράμματα « les lettres sacrées » est toutefois plus commune. Elle met l'accent sur ce que les auteurs classiques percevaient comme étant la fonction et la raison d'être primordiale de l'écriture

[3] Diodore de Sicile (I,69) soulignait que « c'était l'ambition des plus instruits parmi les Grecs de visiter l'Égypte pour étudier les lois et les coutumes les plus remarquables ». On rappellera ici les récits bibliques sur les séjours de Joseph et Moise en Égypte. Pour le premier, la tradition a également attaché une grande réputation de sagesse. Pour le second, voir le récit circonstancié de Philon d'Alexandrie (*Vit. Mos.*, I,23).

[4] Voir Masson Olivier et Fournet Jean-Luc, « *À propos d'Horapollon, l'auteur des* Hieroglyphica », *Revue des Études Grecques*, 1992, vol. 105, pp. 231-236, Thissen Heinz-Josef, *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, Munich, 2001, pp. XII-XIV.

[5] On consultera le récent volume contenant les actes d'un colloque qui s'est tenu au Collège de France en 2018, entièrement consacré à Horapollon : Fournet Jean-Luc (dir.), *Les* Hieroglyphica *d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*).

[6] Sur la terminologie des Anciens, voir Winand Jean, « When Classical Authors Encountered Egyptian Epigraphy », *in* Davies Vanessa et Laboury Dimitri (éd.), *The Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography*, Oxford, 2020, pp. 163-175.

égyptienne, sans faire de distinction entre hiéroglyphique et hiératique.

Le terme hiéroglyphique est attesté en tant qu'adjectif sous l'empire et à l'époque byzantine, où il est appliqué aux lettres égyptiennes (ἱερογλυφικὰ γράμματα). On connaît également un adverbe ἱερογλυφικῶς, qui est spécifique aux textes magiques. Quant au verbe ἱερογλυφεῖν, dans le sens de « graver des hiéroglyphes », il est présent chez Horapollon (II,34) et dans des sources byzantines tardives.

L'adjectif ἱερατικός « hiératique » est habituellement utilisé dans un sens général, comme se rapportant au sacré et au service du temple, par opposition à profane. Dans certains cas cependant, il semble avoir été employé dans une acception technique, proche de l'usage moderne, c'est-à-dire pour désigner l'écriture cursive par opposition à la gravure.

Si la plupart des auteurs classiques n'ont parlé que très accessoirement et superficiellement de l'écriture égyptienne, quelques-uns avaient réalisé qu'il existait plusieurs types d'écritures. Certains rapportent que les Égyptiens utilisaient un système binaire, là où d'autres ont reconnu un système ternaire, ce qui correspond aux usages de l'Égypte tardive (cf. *supra*, 2.3). Selon Hérodote, les Égyptiens avaient deux formes d'écritures, l'une sacrée (ἱρὰ γράμματα), l'autre populaire (δημοτικὰ γράμματα), ce qu'il faut comprendre comme renvoyant aux usages profanes. Les égyptologues retiendront le dernier terme pour désigner un type d'écriture et un niveau de langue reflétant l'usage vernaculaire à la Basse Époque.

L'exposé d'un système tripartite se trouve chez Clément d'Alexandrie (*Stromates* V,4,20) dans un passage qui a suscité bien des commentaires et sur lequel nous reviendrons plus loin (3.3). Reprenant une idée déjà développée par Diodore, Clément explique qu'il y avait une gradation dans l'apprentissage des écritures. Ainsi les scribes commençaient-ils par l'écriture utilisée pour la correspondance, que Clément appelle épistolographique, avant d'apprendre l'écriture hiératique utilisée par les hiérogrammates et d'atteindre le stade ultime de l'écriture hiéroglyphique. Le terme épistolographique, qui reflète l'importance prise par le courrier, ne s'est pas imposé dans la tradition égyptologique, qui lui préfère le terme « démotique », plus général. Dans la *Vie de Pythagore* (11-12), Porphyre distingue l'écriture épistolographique, comme chez Clément, l'écriture hiéroglyphique et l'écriture symbolique, ce qui résulte très certainement d'une mauvaise compréhension du passage où Clément explique les utilisations de l'écriture hiéroglyphique. La référence à un type d'écriture spécialisée pour la correspondance trouve son origine dans l'usage égyptien. Dans les textes documentaires provenant d'Égypte et rédigés en grec, la principale division repose, en effet, entre l'écriture grecque et l'écriture indigène, locale (ἐγχώρια γράμματα), qui renvoie à l'écriture démotique, par opposition à l'écriture sacrée[7]. Les textes égyptiens eux-mêmes peuvent englober tous les types d'écritures sous l'appellation générique  *sš* /sesh/ « écrit ». Les hiéroglyphes sont toutefois souvent désignés par la périphrase *sš n mdw.w nṯr* /sesh en medou netjer/ « écriture des paroles divines », qui peut aussi renvoyer à l'écriture hiératique en tant que véhicule de textes sacralisés. Quant à l'écriture démotique, les textes égyptiens l'appellent *sš n šꜥj* /sesh en shai/ « écriture du courrier », ce qui constitue le modèle de la terminologie retenue par Clément.

Enfin un dernier mot sur le terme hiéroglyphe lui-même dont il n'a pas encore été question. Le substantif, dont dérive l'adjectif hiéroglyphique, est attesté dès l'époque ptolémaïque, où il désigne une catégorie de sculpteurs. La première mention semble en être le *Songe de Nectanébo*, où le *hiéroglyphos* apparaît comme le spécialiste en charge de l'épigraphie des textes sacrés sur des monuments en pierre. L'usage moderne du mot hiéroglyphe pour désigner le signe d'écriture est donc maladroit d'un point de vue étymologique. Il s'agit en réalité d'une réfection opérée à la Renaissance à partir de l'adjectif hiéroglyphique, qu'on peut faire remonter à Amyot, le traducteur de Plutarque[8]. Dans les textes de la Renaissance et jusqu'au XVII[e] s., il n'est d'ailleurs pas rare de trouver dans l'usage français le terme hiéroglyphique employé comme un substantif avec la même valeur que le terme hiéroglyphe[9].

3.2. Usages de l'écriture hiéroglyphique

Les auteurs classiques ont toujours mis en avant la sacralité des hiéroglyphes. Seuls des prêtres spécialisés, appartenant à la caste la plus élevée, en étaient les dépositaires. La connaissance n'en était obtenue qu'au terme d'un long processus après s'être familiarisés avec les formes plus

[7] C'est la terminologie utilisée sur la Pierre de Rosette. Dans des décrets de l'époque ptolémaïque, on trouve aussi l'appellation générique « lettres égyptiennes » (αἰγύπτια γράμματα) pour désigner le démotique, ce qui correspond à la manière de désigner le démotique en tant qu'idiome.

[8] Le mot est attesté en 1529 (Geoffroy Tory, *Champs Fleury*, fol. 43[r] et 73[r]) ; voir Winand Jean, « Les auteurs classiques et les écritures égyptiennes. Quelques questions de terminologie », *in* Cannuyer Christian et al. (dir.), *La langue dans tous ses états*, Bruxelles, 2005, pp. 91-92.

[9] Par exemple, Estienne Henri, *Art de faire les devises*, Paris, 1645, p. 55 : « les Hiéroglyphiques des Aegyptiens, qui par des formes & des figures de divers animaux, de différens instrumens, de fleurs, d'herbes, d'arbres, & choses semblables accouplées & composées ensemble, déclaroient au lieu de lettres leurs pensées & conceptions » ; Thomassin d'Eynac Louis, *La méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement & solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux écritures*, Paris, tome 1, 1681, p. 545 : « Les Égyptiens continuèrent à faire montre de leurs hiéroglyphiques ; mais une preuve de l'inutilité de la chose dont ils faisoient tant d'ostentation, c'est qu'ils prirent eux-mesmes l'art d'écrire par lettres, & pas une autre nation ne s'amusa à imiter leurs hiéroglyphiques ».

simples de l'écriture. Selon Apulée, les livres sacrés étaient conservés dans des endroits tenus secrets à l'intérieur du sanctuaire. Si les Égyptiens prenaient tant de précautions, c'est que ces précieux rouleaux ne pouvaient que renfermer une sagesse antique contenant les secrets les plus élevés. On y découvrait ainsi la vraie nature des dieux et les secrets sur l'immortalité de l'âme. Si ce n'est quelques mentions isolées, chez Hérodote ou Ammien Marcellin, l'idée que les hiéroglyphes aient pu communiquer autre chose que les pensées les plus sublimes de la philosophie et de la religion n'a que très superficiellement effleuré l'esprit des anciens. Il aurait donc été imprudent, voire dangereux, de laisser ces trésors de sagesse à la libre disposition du vulgaire. Selon les philosophes, l'écriture hiéroglyphique aurait donc précisément été inventée pour préserver des secrets qui ne pouvaient être divulgués. Cette conviction, reprise à la Renaissance et à l'Époque Baroque comme on le verra dans les chapitres qui leur sont consacrés, sera à l'origine de bien des malentendus sur le fonctionnement de l'écriture.

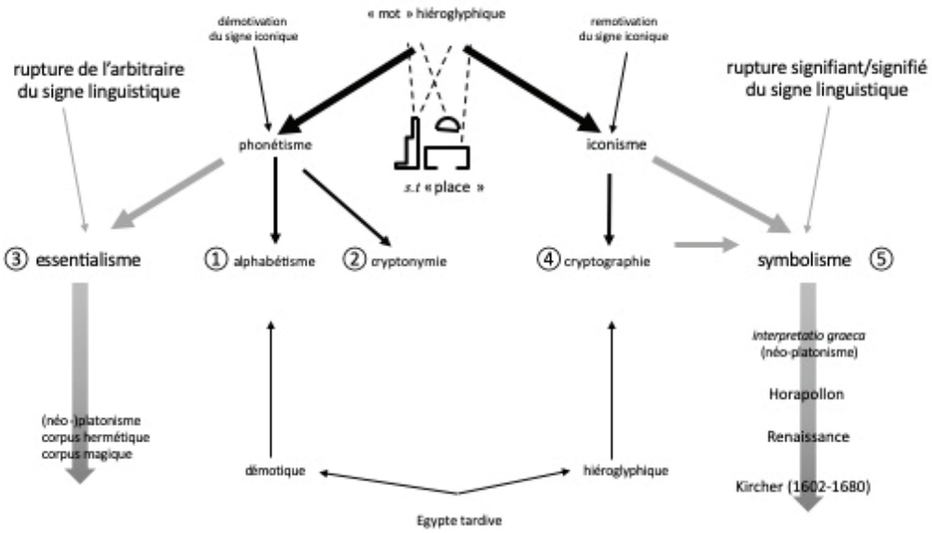
Selon les auteurs classiques, les hiéroglyphes exprimaient en effet directement les idées au travers de symboles. On supposait qu'il existait un lien entre ce que le signe hiéroglyphique représentait et le mot qui était représenté. On niait dès lors l'arbitraire de la relation entre signifiant et signifié. Plusieurs auteurs en fournissent des exemples ; ainsi le signe de l'abeille, qui sert à désigner le roi de Basse-Égypte, et auquel est associée une valeur linguistique (*bjtj*), fut-il interprété chez Ammien Marcellin de manière symbolique. En effet, comme l'explique cet auteur de l'Antiquité tardive[10] :

> « L'idiome des premiers Égyptiens n'avait pas, comme les langues modernes, un nombre déterminé de caractères répondant à tous les besoins de la pensée. À chaque lettre, chez eux, était attachée la valeur d'un nom ou d'un verbe, et quelquefois elle renfermait un sens complet. Deux exemples suffiront pour en donner une idée. Un vautour désigne, dans cette langue, le mot nature parce que cette espèce n'a pas de mâles suivant les notions de la physique. Une abeille occupée à faire du miel exprime le mot roi, pour faire entendre que si la douceur est l'essence du gouvernement, la présence de l'aiguillon doit toutefois s'y faire sentir ». (XVII, 4,8, trad. Guy Sabbah)

Ce type d'explication était de fait très répandu. Le passage suivant de Diodore de Sicile est éclairant à cet égard :

> « Ce n'est pas, en effet, l'agencement des syllabes qui, dans leur écriture, rend l'idée à exprimer, mais une signification symbolique attachée aux objets qui sont copiés et une transposition imprimée dans la mémoire par un long exercice. (…) Ainsi en accordant une attention minutieuse aux significations symboliques présentes dans chaque objet et en exerçant leurs esprits par une pratique et une mémorisation de longue durée, ils lisent d'affilée tout ce qui est écrit »[11]. (III, 4,1, trad. Bibiane Bommelaer)

L'interprétation exclusivement symbolique retenue par les auteurs classiques ne résulte pas de spéculations détachées de toute réalité de l'Égypte ancienne. L'écriture hiéroglyphique, en effet, contenait en elle-même les ressorts nécessaires pour évoluer dans cette direction. Il y avait de fait dans les principes de fonctionnement de cette dernière les germes de tendances centrifuges allant en deux sens opposés[12] :



▲ Fig. 1. Les mouvements centrifuges du système hiéroglyphique[13].

Ainsi que cela a été montré au chapitre précédent, un mot écrit avec des hiéroglyphes contient à tout le moins une di-

[10] Sur ce passage, voir Foster Frances, « Bees and vultures : Egyptian Hieroglyphs in Ammianus Marcellinus », *The Classical Quaterly*, 70, 2021, pp. 884-890. L'image royale de l'abeille sera reprise par la suite. On citera ici, entre autres exemples, le manteau au semis d'abeilles de Louis xii (Enluminure BnF Français 5091, vers 1508), ou encore le symbole omniprésent de l'abeille dans l'iconographie napoléonienne (cf. le cartouche inventé pour écrire le nom de l'empereur dans la première édition de la *Description de l'Égypte* : voir Cat. 113).

[11] À l'époque byzantine, l'unanimité est totale, comme le montre cette affirmation péremptoire de Michel Psellos que « tout est symbolique » (ἀλλὰ πάντα συμβολικά, Paris. gr. 1182, fol. 227ᵛ).

[12] Voir Winand Jean, *op. cit.*, 2020, pp. 163-175.

[13] Voir Winand Jean, *Horapollon ou la fin d'un parcours*, in J.-L. Fournet (dir.), *op. cit.*, p. 13.

mension linguistique – une suite de phonèmes reliant le signifiant à un mot du lexique – à laquelle s'ajoute le plus souvent une dimension iconique, prise en charge par les logogrammes et les classificateurs. Dans l'exemple figurant au centre de la figure ci-dessus, le mot  *s.t* /set/ « siège, place » est écrit avec un logogramme, représentant un siège, suivi du phonogramme *t*, marque du féminin, et du classificateur représentant un plan de maison, utilisé pour tout type de bâtiment, partie de bâtiment ou artefact intimement lié au bâtiment, comme c'est le cas ici. Une réflexion sur le fonctionnement de l'écriture pouvait conduire sur des chemins nouveaux soit en accentuant la part dévolue au rendu phonologique, par démotivation du signe iconique (3.2.1), soit en remotivant le signe iconique (3.2.2). On peut expliquer cette double évolution comme la manifestation de l'attraction vers deux pôles opposés, un pôle linguistique et un pôle visuel. Bien avant l'arrivée des Grecs en Égypte, les deux voies furent explorées par les scribes et les hiérogrammates. Cette section se poursuit avec un examen de la réception proprement grecque de l'écriture hiéroglyphique (3.2.3). En raison de l'importance qu'il prendra à la Renaissance et à l'Époque Baroque, le texte des *Hieroglyphica* d'Horapollon fait l'objet d'un développement particulier (3.2.4). Les relations entre image et écriture, dont les frontières sont continuellement brouillées en Égypte, font l'objet de la dernière section (3.2.5).

3.2.1. La voie du phonétisme

Dès les premiers temps de l'écriture, certains mots étaient régulièrement écrits uniquement avec des phonogrammes. Au Nouvel Empire, les scribes eurent également recours à un type d'écriture, appelée syllabique, pour rendre les mots étrangers, notamment sémitiques, qui étaient accueillis en masse dans le lexique, mais aussi des mots d'origine égyptienne qui étaient restés jusque-là en dehors de la tradition orthographique ou dont l'emploi avait connu une éclipse[14]. L'écriture syllabique n'utilise pas de logogramme, mais des phonogrammes généralement bilitères ayant la structure consonne + *yod*/*waw*/*aleph*, ce qui suggère que les scribes avaient mis au point un système pour noter la structure vocalique[15]. Ces innovations auraient pu déboucher sur une alphabétisation de l'écriture, un chemin qui sera finalement emprunté bien plus tard, dans certaines variantes tardives de l'écriture démotique, et dont le point d'aboutissement sera atteint en copte à la suite d'expérimentations diverses. S'il est indéniable que l'avènement du christianisme précipita la fin des écritures indigènes, il est probable que le passage à un système alphabétique se serait inévitablement produit par un mouvement interne à l'écriture égyptienne[16].

L'évolution vers une certaine forme de phonétisme conduisit vers ce qu'on pourrait appeler de la cryptonymie[17], par contraste avec la cryptographie, c'est-à-dire une manière d'établir des liens entre des mots qui ne reposent que sur une analogie phonétique, plus ou moins étroite. Dans ce type de procédé, le caractère univoque et arbitraire du signe linguistique est rompu. Très présente dans l'Égypte ancienne, la cryptonymie se manifeste dans les récits étiologiques, mais aussi dans des étymologies a-linguistiques où abondent les effets de paronomasie, les calembours et jeux de mots divers[18]. En dehors des étymologies populaires, la cryptonymie fut aussi régulièrement mise au service de l'homonymie créatrice[19].

Ces évolutions internes de l'écriture pouvaient déboucher sur une nouvelle conception du signe hiéroglyphique niant l'arbitraire du signe linguistique et posant un lien nécessaire entre signifiant et signifié. Le pas fut franchi à l'époque tardive dans certains milieux grecs. Certes la théorie du nom propre en Égypte pharaonique postulait déjà un lien consubstantiel entre signifiant et signifié[20]. L'efficacité de l'écriture comme

[14] Voir Winand Jean, « Identifying Semitic loanwords in Late Egyptian », *in* Grossman Eitan, Dils Peter, Richter Tonio Sebastian et Schenkel Wolfgang (dir.), *Greek Influence on Egyptian-Coptic*, Hambourg, 2017, pp. 481-511.

[15] Voir Kilani Marwan, *Vocalization in Group Writing. A New Proposal*, Hambourg (*Lingua Aegyptia – Studia Monographica*, 20), 2019.

[16] Sur le passage progressif vers une écriture alphabétique, passant par l'utilisation de gloses pour rendre le vocalisme, et divers essais pour rendre l'égyptien au moyen de l'alphabet grec ou d'alphabets orientaux, et sur la dimension sociologique mettant en évidence une possible connexion entre le personnel des bibliothèques des temples et celui des premiers scriptoria monastiques, voir Quack Joachim, « How the Coptic Script came about », *in* Grossman Eitan, Dils Peter, Richter Tonio et Schenkel Wolfgang (dir.), *op. cit*, Hambourg, 2017, pp. 27-96. La question demeure toutefois ouverte de savoir si l'écriture hiéroglyphique, en tant qu'expression théologique de la culture des temples, aurait pu continuer, dans ces conditions, à être cultivée par les hiérogrammates.

[17] Voir Winand Jean, « Horapollon ou la fin d'un parcours », *in* Fournet (dir.), *op. cit*.

[18] Voir Malaise Michel, « Calembours et mythes dans l'Égypte ancienne », *in* Limet Henri et Ries Julien (dir.), *Le mythe, son langage, son message*, Louvain-la-Neuve (= *Homo Religiosus*, 9), 1983, pp. 97-112.

[19] Par exemple, *Coffin Texts* VII, 465a ; voir Mathieu Bernard, « Les hommes de larmes. À propos d'un jeu de mots mythique dans les textes de l'ancienne Égypte », *in Hommages à François Daumas*, Montpellier, 1986, pp. 499-509.

[20] Voir Vernus Pascal, « Name, Namengebung, Namensbildung », dans *Lexikon der Ägyptologie*, 1982, vol. 4, col. 320-337 ; Vittmann Günter, « Personal Names: Function and Significance », *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 2013, disponible à l'adresse suivante : https://escholarship.org/uc/item/7t12z11t (consultée le 14 juin 2021). Depuis toujours, le nom était une partie intégrante de la définition d'un individu. Agir sur une personne était possible en manipulant son nom, en le tronquant dans les inscriptions, en le martelant ou en l'effaçant, une pratique prisée notamment par le pouvoir pour des raisons politiques (*damnatio memoriae*).

acte performatif est aussi l'un des fondements de la magie[21]. La puissance de l'écrit se manifeste ainsi notamment dans les statues guérisseuses, recouvertes d'hiéroglyphes, sur lesquelles on faisait couler de l'eau qu'on recueillait ensuite pour la boire et capter ainsi les forces magiques contenues dans l'inscription. Les statues d'Horus figuré debout sur un crocodile, et empoignant des animaux dangereux ou maléfiques, sont une illustration de ce procédé ; le dos de la stèle est couvert d'inscriptions protégeant le bénéficiaire des attaques d'animaux hostiles, notamment les serpents et les scorpions (fig. 2).

Dans le creuset des idées d'où naquirent le *Corpus hermétique* et les papyrus magiques grecs, s'était établi entre signifiant et signifié un lien nécessaire, irréductible, indissoluble et non modifiable sous peine de nullité de l'acte d'énonciation. Le *Traité* XVI du *Corpus hermétique* contient un passage célèbre sur les limites, et pour tout dire, l'impossibilité même de traduire ; on y insiste sur la nécessité de conserver le discours dans la langue égyptienne originale qui, seule, peut retenir l'énergie des choses qu'on dit :

> « Elle (la composition de mes livres) deviendra même tout à fait obscure quand les Grecs, plus tard, se seront mis en tête de la traduire de notre langue en la leur, ce qui aboutira à une complète distorsion du texte et une pleine obscurité. Par contre, exprimé dans la langue originale, ce discours conserve en toute clarté le sens des mots : et en effet la particularité même du son et la propre intonation des vocables égyptiens retiennent en elles-mêmes l'énergie des choses qu'on dit. (…) Quant à nous, nous n'usons pas de simples mots, mais de sons tout remplis d'efficace »[22]. (*CH*, XVI, 1-2, trad. Festugière)

L'efficacité magique des mots originaux trouve un écho dans un passage du *Livre de Thot* (l. 456), où il est question de « ces chiens, ces chacals, ces babouins, ces serpents qui proclament avec leur bouche ». Le verbe utilisé, *sr* /ser/ , signifie fondamentalement « annoncer, proclamer », mais peut aussi prendre dans certains contextes le sens d'annoncer en connaissance de cause, de là prévoir ou prophétiser[23]. Un discours analogue se retrouve un peu plus tard chez Jamblique (cf. *infra*, 3.2.5), intégré cette fois dans un raisonnement général sur la valeur du nom, et sur l'importance de la permanence et de la stabilité qui sied à l'Être.

Les papyrus magiques contiennent fréquemment des passages dans lesquels des suites de sons, dénués de sens apparent, renferment toute la puissance magique. Leur efficience est conditionnée par le rendu exact de la prononciation. Dans un passage, il est ainsi question d'une invocation à réciter dans le langage des oiseaux (ὀρνεογλυφιστί), dans le langage hiéroglyphique (ἱερογλυφιστί), dans le langage des Égyptiens (αἰγυπτιστί), dans le langage des singes (κυνοκεφαλιστί)[24], dans le langage des faucons (ἱερακισκί) et dans le langage hiératique (ἱερατιστί).

Le langage des oiseaux peut faire allusion au fait que ceux-ci sont très présents dans l'écriture hiéroglyphique, comme on peut le constater dans les descriptions proposées par les auteurs classiques, mais aussi plus tard dans des textes arabes médiévaux. Il n'est toutefois pas impossible que référence soit faite ici à une technique de mémorisation des lettres à l'époque tardive, basée sur les noms de certains oiseaux, et qui furent retenus pour désigner les lettres coptes[25]. Une trace de cette tradition est préservée par quelques auteurs classiques, comme Plutarque (*Quaest*. IX,3 738 E), qui relevait que les Égyptiens dessinaient un ibis – l'image du dieu de l'écriture, Thot – pour représenter la première lettre de l'alphabet[26]. Le langage des oiseaux est encore évoqué à la Renaissance et à l'époque moderne, dans une tradition qu'on fait remonter à Adam, indépendamment semble-t-il de toute connivence avec l'Égypte[27].

[21] Comme le note Koenig Yvan, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, coll. « Bibliothèque de l'Égypte ancienne », 1994 : « L'écriture jouait un rôle privilégié [dans la magie], car dans le système des croyances égyptiennes, le signifiant était lié au signifié, le mot à l'être ou à la chose qu'il signifie. Ainsi écrire le nom d'une chose ou d'un être, c'était en quelque sorte susciter cette chose ou cet être et, à l'inverse, détruire le nom d'un être abhorré ou sa représentation équivalait à détruire l'être ou la chose elle-même » (cité par Jambon Emmanuel, « Les mots et les gestes. Réflexions autour de la place de l'écriture dans un rituel d'envoûtement de l'Égypte pharaonique », *Cahiers « Mondes anciens ». Histoire et anthropologie des mondes anciens*, 2010, vol. 1, p. 2, disponible à l'adresse suivante : http://mondesanciens.revues.org/158 [17 juillet 2021]).

[22] Le symbolisme attaché aux sons de la langue sera particulièrement exploité dans les textes magiques, comme le montre la répétition de suites de voyelles, parfois disposées selon des formes particulières, comme des triangles ou des pyramides (voir Betz Hans Dieter, *The Greek Magical Papyri*, Chicago, 1986).

[23] Voir Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodor, *The Ancient Egyptian Book of Thot*, Wiesbaden, 2005, pp. 132-133. Sur le verbe sr, voir Cannuyer Christian, *La girafe dans l'Égypte ancienne et le verbe* . *Étude de lexicographie et de symbolique animalière*, Bruxelles, 2010.

[24] Sur le lien entre singes et langue (ou écriture), voir les remarques de Volokhine Youri, « Le dieu Thot et la parole », *Revue d'Histoire des religions*, 2004, vol. 221, pp. 150-152 à propos des représentations de Thot.

[25] Voir Devauchelle Didier, « L'alphabet des oiseaux (O. dém. DeM 4-2) », *in* Dodson Aidan M., Johnston John et Monkhouse Wendy (dir.), *A Good Scribe and an Exceedingly Wise Man. Studies in Honour of W.J. Tait*, Londres, 2014, pp. 57-65, Quack Joachim, *op. cit.*, pp. 74-75. Cf. aussi les alphabets curieux de la Renaissance, comme celui de Romberch (*Congestorium artificiose memo*riae Venise, 1533, p. 54), où chaque lettre est symbolisée par un oiseau qui donne le nom de la lettre par acrophonie.

[26] À ce sujet, on renverra au *Livre de Thot* (cf. *infra*, 4.3) : voir Jasnow Richard, « Caught in a Web of Words – Remarks on the Imagery of Writing and Hieroglyphs in the Book of Thoth », *Journal of American Research Center in Egypt*, 2011, vol. 47, pp. 299-300.

[27] Cf. Eco Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, 1994 (traduit de l'italien, 1991), p. 213. Voir toutefois le très étonnant traité de Johannes Romberch (*op. cit.*, p. 53b).



▲ Fig. 2. Horus sur les crocodiles, dos (Cat. 12).

3.2.2. La voie de l'iconisme

En dehors d'une pulsion interne, endogène, conduisant à une surmotivation du signe iconique, ce qui pouvait mener à des emplois de type cryptographique (avec les précautions terminologiques d'usage), il faut ici s'intéresser à une amplification du phénomène par un apport externe, exogène, correspondant à une hybridation du système graphique.

Avant d'examiner ce point, il faut d'abord signaler que les signes hiéroglyphiques composant un mot pouvaient déjà faire l'objet d'une interprétation symbolique dans la culture des temples. L'exemple suivant offre un cas de remotivation symbolique d'un énoncé linguistique. Dans le papyrus Jumilhac (IV^e^/III^e^ s. avant notre ère), à la colonne VI,6, on peut trouver la glose suivante du nom d'Anubis, réalisée à partir de la graphie ordinaire, « alphabétique », *jnp* /inep/ . Il y est expliqué que le *j* (), c'est le vent, le *n* (), c'est l'eau, et le *p* (), c'est la terre, ce qui constitue une réinterprétation symbolique de chacun des signes unilitères[28]. Aucune lecture linguistique n'est associée à cette interprétation ; il s'agit de spéculations théologiques tirées de la valeur référentielle de l'image sous-jacente au signe et destinées à révéler une qualité ou une partie de l'essence du dieu. L'interprétation des signes en tant que symboles ajoute donc une lecture, cette fois cryptique dans le sens propre du terme[29].

Des cas comme celui du papyrus Jumilhac pouvaient inciter un observateur extérieur à analyser les hiéroglyphes comme porteurs d'idées, bien plus que comme vecteurs d'un message linguistique. Des monogrammes, comme ceux qui furent composés par Senmout sous le règne d'Hatchepsout (cf. *infra*, 3.3), apportaient d'autres éléments pouvant conduire à une démotivation de l'hiéroglyphe comme signe linguistique.

L'écriture elle-même en fournissait d'ailleurs des éléments de confirmation. Par exemple, les classificateurs donnent fréquemment des indications sur l'emploi métaphorique de certains mots. Ainsi le verbe *ḳnd* /qened/, qui signifie « s'énerver, se mettre en colère », est-il régulièrement écrit de manière « alphabétique », avec trois unilitères suivis du classificateur du babouin . Le tempérament agressif de l'animal avait suffisamment frappé l'imagination des Égyptiens pour que le signe du babouin en vienne à caractériser ce type de comportement. Bien sûr, on pourra toujours se demander dans quel sens il faut interpréter la métaphore[30] : le classificateur du babouin fut-il choisi comme particulièrement exemplatif de la colère, ou faut-il plutôt comprendre que le verbe *ḳnd* signifie, au propre, « se comporter comme un babouin » ? Quoi qu'il en soit, l'image du babouin comme symbolisant la colère et l'agressivité est passée chez Horapollon, qui relève (notice 14) « [*Ce qu'ils signifient en écrivant un cynocéphale.*] Voulant écrire la lune, ou le (monde) habité, ou l'écriture, ou le prêtre, ou la colère, ou la rage, ils peignent un cynocéphale ». Le traité mis sous le nom d'Horapollon est le réceptacle de traditions diverses, ce qui explique le caractère apparemment hétéroclite des significations prêtées au babouin. En effet, en tant qu'animal sacré lié au dieu Thot, le babouin fait partie du monde des scribes et des hiérogrammates, aussi bien dans l'écriture que dans l'iconographie. Le dieu Thot étant par ailleurs assimilé à la lune, le signe du babouin, dans l'écriture ptolémaïque, fut utilisé comme logogramme pour écrire le mot *jʿḥ* « lune ».

3.2.3. L'interpretatio graeca

L'*interpretatio graeca* désigne un processus complexe par lequel une culture, grecque en l'occurrence, a perçu, interprété, et en fin de compte réinterprété des éléments d'une autre culture, ici égyptienne, avec laquelle elle était en contact étroit. L'interprétation grecque sélectionna de manière privilégiée parmi les traits définitoires de l'écriture hiéroglyphique une valeur spécifique, tirée de sa forme iconique, qu'elle érigea en système explicatif. Cette valeur spécifique, c'est la capacité de l'écriture à véhiculer des métaphores, qui seront réinterprétées comme des signaux symboliques. Pour désigner cette faculté d'expliquer l'histoire des mots par leur graphie, Jan Assmann a très heureusement proposé le terme étymographie, sur le modèle d'étymologie[31]. Cette technique s'applique aussi bien aux classificateurs (comme dans l'exemple de *ḳnd*) qu'aux logogrammes. Parmi ces derniers, ce sont surtout ceux dont l'origine était devenue obscure qui suscitèrent des interprétations symboliques. L'*interpretatio graeca*, dont un passage d'Ammien Marcellin, cité plus haut (3.2), fournit une autre illustration, sera théorisée par des philosophes de l'école platonicienne, notamment dans un fameux passage des *Ennéades* de Plotin :

> « C'est ce qu'ont saisi, me semble-t-il, les sages de l'Égypte, que ce soit par une science exacte ou spontanément : pour désigner les choses avec sagesse, ils n'usent pas de lettres dessinées, qui se développent en discours et en propositions et qui représentent des sons et des paroles ; ils des-

[28] Sur l'interprétation du passage, voir Vandier Jacques, *Le papyrus Jumilhac*, Paris, 1961, p. 155, n. 133.

[29] À la Renaissance, les lettres de l'alphabet recevront à leur tour une valeur sémantique en se fondant sur leurs propriétés iconiques. Pour un cas extrême, voir les spéculations sur la lettre Y chez Geoffroy Tory, héritées de l'école pythagoricienne (cf. *infra*, 5.5 et Cat. 33).

[30] Voir Vernus Pascal, « Idéogramme et phonogramme à l'épreuve de la figurativité : les intermittences de l'homophonie », *in* Morra Lucia et Bazzanella Carla (dir.), *Philosophers and Hieroglyphs*, Turin, 2003, pp. 196-218.

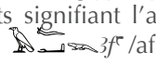
[31] Voir Assmann Jan, « Etymographie: Zeichen im Jenseits der Sprache », *in* Assmann Aleida et Jan (dir.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischer Grammatologie*, Munich, 2003, pp. 37-64, Broze Michèle, « La réinterprétation du modèle hiéroglyphique chez les philosophes de langue grecque », *in* Lucia Morra et Carla Bazzanella (dir.), *Philosophers and Hieroglyphs*, Turin, 2003, pp. 35-49.

> sinent des images (agalmata), dont chacune est celle d'une chose distincte ; ils les gravent dans les temples pour désigner tous les détails de cette chose ; chaque signe gravé est donc une science, une sagesse, une chose réelle, saisie d'un seul coup, et non [une suite de pensées comme] un raisonnement ou une délibération ». (Plotin, Ennéades V,8,6, trad. Émile Brehier)

Déjà à l'époque augustéenne, la présentation de l'écriture hiéroglyphique faite par Diodore de Sicile avait rompu le lien entre écriture et rendu phonétique.

> « Ces sortes de lettres ressemblent les unes à différentes espèces d'animaux, d'autres aux extrémités du corps humain, d'autres à des instruments mécaniques. Ainsi ils composent leur écriture non d'un assemblage de lettres et de mots mais d'un arrangement de figures dont un long usage a gravé la signification dans leur mémoire. En effet, s'ils représentent un milan, un crocodile, un serpent ou quelque partie du corps humain comme un œil, une main, un visage et d'autres choses semblables, c'est que le milan, par une métaphore assez naturelle, signifie tout ce qui est prompt et subit d'autant qu'il vole le plus légèrement de tous les oiseaux, le crocodile dénote toute sorte de méchancetés, l'œil marque un observateur de la justice et tout ce qui défend le corps[32]. Entre les autres parties, la main droite avec les doigts étendus exprime l'abondance des choses nécessaires à la vie ; la main gauche fermée indique l'économie et l'épargne. Il en est à peu près de même des autres parties du corps aussi bien que des instruments. Les Éthiopiens recherchant avec soin la signification de chacune de ces figures, et se l'imprimant dans l'esprit par une longue application, connaissent d'abord ce qu'elles représentent ». (III,4,1 trad. Bibiane Bommelaer)

Le propos de Diodore est de montrer qu'il existe un lien naturel entre le signe et la chose représentée en vertu d'un rapport métaphorique. Ainsi les signes du rapace et du crocodile sont-ils convoqués pour représenter une qualité liée au comportement de l'animal. En revanche, le lien entre le signe de l'œil ou de la main, ouverte ou fermée, et la signification supposée ne relève pas de la métaphore, mais plutôt d'un lien symbolique, lequel nécessite un apprentissage. En effet, alors que le lion, le rapace, le crocodile ou l'hippopotame, pour reprendre des exemples cités ailleurs, peuvent chacun évoquer la même qualité ou le même comportement chez les lecteurs qui sont familiarisés avec le comportement de ces animaux, il n'est pas évident que le signe de l'œil éveille tout aussi naturellement et universellement l'idée de justice et de défense du corps, plutôt que, par exemple, celle de clairvoyance ou de capacité à prédire l'avenir. De même, une main fermée peut signifier bien des choses, chaque culture étant libre de conférer à cette image une symbolique qui lui serait propre[33]. Au travers de ces quelques observations, on voit combien il est difficile de conférer au système hiéroglyphique une portée universelle puisqu'il est manifeste que bien des associations symboliques entre un signe et une idée ou une chose sont culturellement conditionnées.

Revenons un moment sur le signe du crocodile dont la présence était familière dans les marais nilotiques. Il fut très certainement à l'origine de l'utilisation de son image dans l'écriture hiéroglyphique comme classificateur pour écrire des mots signifiant l'avarice, la goinfrerie ou la cupidité, comme  /afa/ « être vorace ». Cela posé, l'image du crocodile pouvait aussi être mise en relation avec des compositions iconographiques monumentales montrant le roi massacrant le saurien comme une représentation de la victoire de la Maât, c'est-à-dire de l'ordre, sur le chaos. L'interprétation symbolique trouvait naturellement à s'exercer sur des compositions de grande ampleur, comme l'illustre ce passage des *Stromates* de Clément d'Alexandrie :

> « Ainsi encore à Diospolis d'Égypte, sur ce qu'on appelle le pylône sacré, on a gravé un jeune enfant, symbole de la naissance, et un vieillard, symbole de la décrépitude ; puis le faucon, symbole de la divinité, avec le poisson, signe de la haine, et de nouveau le crocodile, mais avec un autre sens, l'impudence. Le tout mis ensemble, le symbole paraît avoir cette signification : 'Ô vous qui naissez et qui périssez, Dieu hait l'impudence' ». (Clément d'Alexandrie, *Stromates* V,7, 41-4-42,1, trad. Pierre Voulet)

[32] Le signe de l'œil, comme garant suprême de la justice, sera largement exploité à la Renaissance pour représenter la divinité suprême. Un des premiers exemples significatifs est la fameuse représentation de l'œil ailé sur la médaille d'Alberti (Laboury Dimitri, « Renaissance de l'Égypte aux Temps modernes. De l'intérêt pour l'Égypte pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au XVI^e siècle », *in* Warmembol Eugène (dir.), *La Caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives*, Louvain-la-Neuve, 2006 ; Curran Brian, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago-Londres, 2007, pp. 75-76).

[33] Dans ce cas précis, la connotation positive dévolue à la main ouverte et négative à la main fermée est renforcée par le symbole de la droite (bénéfique) et de la gauche (mauvais). Lorenzo Lotto a exploité cette dualité dans un des *coperti* qu'il a peints pour le chœur de Santa Maria Maggiore à Bergamo, entre 1527 et 1531 (voir Galis Diana, « Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie », *Art Bulletin*, 62,3, 1980, pp. 363-375).

Ce texte sera abondamment repris, interprété, et même illustré à la Renaissance et à l'Époque Baroque (voir *infra*, 5.4.3)[34].

Ce lourd biais en faveur de l'interprétation symbolique ne devrait pas laisser penser que les auteurs classiques refusaient aux écritures égyptiennes la capacité de noter une langue, au même titre que les écritures grecque et latine. Certains ont ainsi fourni des éléments, sans doute repris à d'autres sources, montrant qu'il y avait un lien entre l'écriture égyptienne et le rendu linguistique. En revanche, les auteurs classiques n'ont, semble-t-il, jamais réalisé que l'écriture égyptienne combinait à la fois des valeurs linguistiques et des valeurs sémantiques. Ils ont donc discriminé ces traits dans des catégories de signes spécifiques. Au terme de cette analyse, les hiéroglyphes – en tant que vecteurs de la science sacerdotale – se sont retrouvés isolés dans une catégorie *ad hoc*, celle de l'écriture symbolique, à laquelle, pour des raisons en partie liées au secret, ne pouvaient avoir accès que les prêtres les plus éminents.

La conception selon laquelle l'écriture hiéroglyphique permet un accès direct au monde des idées, ou à la pensée divine, est explicitement énoncée dans un passage de Plutarque :

> « Car en réalité, la manière dont nous communiquons nos pensées par l'intermédiaire du langage parlé ressemble à un tâtonnement dans les ténèbres ; tandis que les pensées des démons, qui sont lumineuses, brillent dans l'âme des hommes démoniaques ; elles n'ont pas besoin des paroles et des mots que les hommes emploient comme signes pour communiquer entre eux, ce qui fait qu'ils n'ont que des figures et des images de leurs pensées, dont ils ignorent la réalité même, hormis les hommes qui, comme je l'ai dit, reçoivent une lumière spéciale qui leur vient des démons. » (Plutarque, *De Genio Socratis*, 589A-C)[35]

Cette manière de concevoir la relation entre la divinité et l'âme de celui qui est assez sage pour être réceptif au message divin sera approfondie dans l'école néo-platonicienne et reprise à la Renaissance par Marsile Ficin dans ses commentaires aux dialogues de Platon (cf. *infra*, 5.3).

3.2.4. Les Hieroglyphica d'Horapollon

Le texte horapollinien est le point d'aboutissement de cette évolution dans l'interprétation du système hiéroglyphique[36]. Des questions fondamentales demeurent sur l'identité de l'auteur, la date de la composition et l'histoire du texte et de ses sources. Tel qu'il nous est parvenu, le livre des *Hieroglyphica* comprend 189 notices réparties en deux livres ; d'un point de vue égyptologique, la critique tient généralement en plus grande estime les 70 notices du premier livre que les 119 notices du second. De fait, sur les 46 notices pour lesquelles il a été jusqu'ici possible de pointer un rapport direct avec le système hiéroglyphique, 39 appartiennent au premier livre.

Le traité s'intitule *Étude sur les hiéroglyphes d'Horus Apollon Neilous, publiée en langue égyptienne et que Philippe a traduite en grec*. Alors que le premier livre a probablement transmis le texte original, on comprend généralement que les notices du second livre – à l'exception des trente premières – sont soit le résultat du travail d'un abréviateur (la rédaction est extrêmement concise au regard du premier livre), peut-être le signataire Philippe, quel que soit le personnage qui se cache derrière ce nom, soit le produit d'un ajout au texte original[37].

Le texte a été révélé au monde occidental par un premier manuscrit ramené en 1419 de l'île d'Andros par Christoforo de Buondelmonti. Entré en 1422 dans la bibliothèque des Médicis à Florence, où il se trouve encore aujourd'hui (ms. Laurentianus Plut. 69,27), il contient, outre le texte d'Horapollon, la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate et les *Éléments de physique* de Proclos[38].

Dans le premier livre, auquel on s'attachera plus particulièrement ici, le schéma suivi est presque toujours le même et consiste à tenir un raisonnement sémiotique élémentaire : « quand les Égyptiens veulent signifier un contenu X, ils dessinent le signe Y parce qu'il y a une relation z entre X et Y ». Très souvent, la relation entre un signe hiéroglyphique et sa signification se révèle correcte au regard des connaissances égyptologiques. Très tôt, furent repérés des liens

[34] Une composition identique est décrite par Plutarque (*De Iside* 363F), mais située dans le temple de Sais et substituant l'hippopotame au crocodile. Damascios (*Vit. Isidori*, 99) parle de l'emploi du signe de l'hippopotame pour exprimer l'injustice, un emploi pour lequel on peut trouver des parallèles dans l'écriture hiéroglyphique, mais qu'on peut également mettre en rapport avec les compositions monumentales montrant le roi tuant l'hippopotame pour représenter la victoire sur le chaos. C'est du reste la version de Plutarque qui sera illustrée à la Renaissance, par exemple chez Valeriano (cf. *infra*, 5.4.4). Les quatre figures évoquées – le jeune enfant, le vieillard, le faucon, le poisson, le crocodile ou l'hippopotame – trouvent des correspondants dans l'écriture ptolémaïque, c'est-à-dire l'hiéroglyphique tardive : Thissen Heinz-Josef, « Zum Hieroglyphen-Buch des Chairemon », *in* Moers Gerald, Behlmer Heike, Demuss Katja et Widmaier Kai (dir.), *jn.t ḏr.w*: *Festschrift für Friedrich Junge* II, Göttingen, 2006, pp. 632-634.

[35] Cité par Rolet Anne, *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi. (Symbolicae Quaestiones, 1555)*, Tours - Rennes, 2015, p. 843, n. 2629.

[36] Comme le faisait déjà remarquer Assmann Jan, *op. cit.*, p. 43 : *Horapollo hat die etymographische Methode verabsolutiert*.

[37] La fin de la dernière notice du livre I est significative à cet égard ; après avoir exposé la signification du signe représentant une queue de crocodile, le rédacteur ajoute : « Bien qu'il existe encore d'autres symboles appropriés, empruntés à la nature des crocodiles, ceux qu'il nous a semblé bon de décrire dans ce premier traité peuvent déjà suffire » (I, 70).

[38] L'édition du texte se fonde aujourd'hui sur 14 manuscrits (Sbordone Francesco, *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Naples, 1940).

entre le répertoire hiéroglyphique classique et certaines notices[39]. D'autres notices ne peuvent en revanche s'expliquer qu'en fonction de l'écriture démotique ou des principes de l'écriture hiéroglyphique tardive, c'est-à-dire des époques ptolémaïque et romaine[40]. Le lien établi entre le signifiant et le signifié, même s'il ne peut parfois que difficilement se comprendre en dehors des conventions de la culture égyptienne, possède une certaine évidence logique. C'est notamment le cas quand un signe correspond fonctionnellement à un logogramme et que le lien entre signifiant et signifié ne repose pas sur un lien symbolique. Ainsi, dans la notice I,38, on peut lire :

> « Quand ils désignent les lettres égyptiennes, l'hiérogrammate, ou le terme, ils peignent l'encre, le crible et le jonc ». (trad. van de Walle – Vergote)

L'explication renvoie au signe hiéroglyphique , lequel représente une palette de scribe et fonctionne comme un logogramme avec la valeur *sš* /sesh/ dont la racine signifie « écrire » ; le signe se retrouve de fait dans une série de mots apparentés comme le verbe  *sš* « écrire » ou le substantif  *sš*(*.w*) /shesh(ou)/ « scribe ».

Les choses ne sont toutefois pas toujours aussi simples. Le problème du raisonnement horapollinien se pose régulièrement sur la nature de la relation z, classiquement conçue comme arbitraire dans toutes les théories de l'écriture, mais qui renvoie parfois ici à une motivation plus profonde. Par exemple, Horapollon rapporte que les Égyptiens dessinent un lièvre pour exprimer l'idée d'ouvrir, ce qui se vérifie dans le système hiéroglyphique. La raison en est que le signe du lièvre, en tant que phonogramme ( *wn* /oun/), présente la suite de consonnes radicales requise pour écrire le mot « ouvrir » en égyptien ( *wn*). Horapollon, qui ne connaît plus les fondements du système hiéroglyphique, reprend une explication de type naturaliste : le signe du lièvre est approprié parce que cet animal garde toujours les yeux ouverts[41]. Cette explication, qui n'est pas du cru d'Horapollon, se retrouve en effet déjà chez Pline l'Ancien et Plutarque, ainsi que dans les grands classiques des descriptions naturelles datant de la fin de l'Antiquité, comme l'*Histoire naturelle* d'Élien ou le *Physiologus*, un bestiaire rédigé sans doute vers le Ve siècle et dont le succès sera phénoménal durant tout le Moyen Âge[42].

Cela posé, ce serait aller un peu trop rapidement en besogne que de rattacher sans plus l'œuvre d'Horapollon à des modes de pensée classique[43]. En effet, Horapollon semble le point d'aboutissement d'une double tradition, classique certainement comme cela vient d'être rappelé, mais aussi proprement égyptienne. On a déjà eu l'occasion de relever des procédés étymologiques mettant en jeu le phonétisme ou le niveau graphique, dont les premières attestations remontent à l'Ancien Empire. Il s'agit donc d'un phénomène culturel proprement égyptien. À l'époque gréco-romaine, on peut rapprocher du texte d'Horapollon des traités analogues rédigés en démotique. Le plus fameux est très certainement le papyrus Carlsberg VII, dont la date ne peut être fixée qu'approximativement entre le IIe avant et le IIe siècle de notre ère[44]. Le titre de l'ouvrage, qui n'est conservé que partiellement et avec des lacunes, ne laisse que peu de doutes sur sa portée :

> « Début du travail sur les signes : expliquer les problèmes, ouvrir ce qui est caché, expliquer les difficultés […] dans leur forme véritable, expliquer les manifestations des dieux et des processus vénérables, les formes protégées des dieux dans les nômes et les villes […]. »

Dans ce traité, on trouve des notices qui, non seulement, partagent le même mode de raisonnement que chez Horapollon, mais dont le formulaire est également stylistiquement très proche. Voici comment est présentée la notice concernant le signe  :

> « Cela signifie Ibis (*hbj*), c'est-à-dire 'le cœur descend' (*ḥ3j jb*), ce qui correspond à ce que Rê a dit à son sujet : 'il est descendu de mon cœur', cela veut dire que le Ba descend, cela veut dire […] on connaît tout grâce à cela. C'est un *hin* (unité de mesure). C'est cinq. C'est la grandeur des cinq qui provient de la boîte de la palette de scribe […]. On connaît tout dans ce pays grâce à cet instrument, qui est venu de lui (…) » (pCarlsberg VII, 1,4-7)

Cette notice rappelle la notice d'Horapollon (I, 36) :

> « Quand ils veulent écrire le cœur, ils peignent un ibis. Car cet animal est mis en relation avec Hermès (c.à.d. Thot, JW), le seigneur de tout cœur et de tout raisonnement ; et aussi parce que l'ibis a en lui-même une similitude avec

[39] C'est ainsi que Champollion avait déjà établi quelques rapprochements.

[40] Voir Thissen Heinz-Josef, *Vom Bild zum Buchstaben: von der Arbeit an Horapollons Hieroglyphika*, Stuttgart, 1998 et *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, Munich, 2001, von Lieven Alexandra, « Wie töricht war Horapollo?. Zur Ausdeutung von Schriftzeichen im Alten Ägypten », *in* Knuf Hermann, Leitz Christian et von Recklinghausen Daniel (dir.), *Honi soit qui mal y pense, Studien zum pharaonischen, griechisch-römischen und spätantiken Ägypten zu Ehren von Heinz-Josef Thissen*, Leuven, 2010 (= *OLA* 194), pp. 567-574.

[41] Voir Winand Jean, « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *in* Klinkenberg Jean-Marie et Polis Stéphane (dir.), *Signatures. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of writing*, Liège (= *Signata, Annales des sémiotiques*), 2018, p. 224.

[42] Voir à ce sujet le commentaire éclairant d'Eco Umberto, *op. cit.*, pp. 176-179.

[43] On ne suivra donc pas Umberto Eco jusqu'au bout quand il déclare que « le petit livre d'Horapollon semble donc très peu différer des bestiaires qui circulaient au cours des siècles précédents, sauf qu'il ajoute au zoo traditionnel des animaux égyptiens comme le scarabée ou l'ibis et qu'il néglige les commentaires moralisants ou les références à l'histoire sacrée » (*Ibid.*, p. 178).

[44] Iversen Erik, *Papyrus Carlsberg No. VII. Fragments of a Hieroglyphic Dictionary*, Copenhague, 1958 ; von Lieven Alexandra, *op. cit.*, p. 570.

> le cœur, au sujet de laquelle les Égyptiens rapportent de nombreux récits ». (trad. van de Walle – Vergote)

Le type de raisonnement qui sous-tend le texte horapollinien est déjà présent en filigrane dans certaines compositions de l'Égypte pharaonique. Ainsi la graphie , présente dans une version de la titulature de Séthi I^er^[45], pourrait facilement s'intégrer dans une notice d'Horapollon sous la forme : « Quand ils veulent signifier la force, ils dessinent le dieu Amon parce qu'il est celui qui donne la victoire ».

Les textes égyptiens évoqués ici, que ce soit le papyrus Jumilhac (IV^e^-III^e^ siècle avant notre ère), le papyrus Carlsberg VII ou encore le Mythe de l'œil de Rê, proviennent des bibliothèques de temple. Le titre donné au traité d'Horapollon laisse entendre qu'il s'agirait d'une traduction en grec d'un original rédigé en égyptien. Si l'on accepte que l'auteur est bien Horapollon, on peut déjà exclure la possibilité que le traité ait été rédigé en hiératique ou en démotique. Reste alors le copte, mais qui semble peu vraisemblable pour des raisons essentiellement culturelles liées à la relation intime du copte avec le christianisme à cette époque. Les traductions ont, en effet, généralement procédé du grec vers le copte plutôt que dans l'autre sens. Une rédaction originelle en grec fait par ailleurs parfaitement sens[46].

De manière plus générale, le contexte culturel de l'Antiquité tardive suffit à expliquer les raisons qui pouvaient pousser un hiérogrammate égyptien, vivant dans le milieu intellectuel alexandrin, à s'exprimer en grec. Le traité d'Horapollon avait d'ailleurs un précédent, qui lui servit très probablement de source. Il s'agit du traité homonyme de Chaerémon, le rhéteur et précepteur de Néron au I^er^ siècle de notre ère[47]. Ses *Hieroglyphica*, antérieurs de plusieurs siècles à celui d'Horapollon, ne nous sont pas parvenus. On n'en possède qu'une citation transmise notamment par Tzetzès au XII^e^ s. Présenté dans une forme plus concise, le texte, après une brève présentation générale de l'écriture, donne la signification de vingt signes hiéroglyphiques, sans qu'y ait été accolée une lecture phonétique[48]. On ignore si l'auteur y attachait déjà une explication de type symbolique comme devait le faire plus tard Horapollon. Pour les cas produits par Chaerémon, il est possible de proposer une corrélation avec un signe hiéroglyphique ; très souvent, mais pas nécessairement, le signe évoqué doit être recherché dans le répertoire de l'écriture ptolémaïque. C'est le cas des exemples 5 et 6 (« pour sortir, un serpent qui sort d'une caverne », « pour entrer un serpent qui rentre »), qui correspondent respectivement aux graphèmes  *prj* /peri/ « sortir » et  /ak/ « entrer » (au lieu des graphies traditionnelles et), tandis que l'exemple 4 (« pour (signifier) ne rien avoir, deux mains vides étendues ») correspond à la graphie classique de la négation  *n*.

S'il existe des témoignages proprement égyptiens permettant de retracer une tradition jusqu'à Horapollon, il convient aussi de rapprocher certaines notices figurant de manière éparses chez des auteurs classiques préoccupés d'étymologie. Des explications de certains signes présentes chez Diodore de Sicile, Clément d'Alexandrie ou Ammien Marcellin – l'hippopotame, l'abeille, le crocodile – se seraient aisément laisser transposer dans un langage horapollinien. De manière plus précise, la glose fournie se rapproche quelquefois fortement du style de rédaction qu'on retrouvera plus tard chez Horapollon. Ainsi, à propos d'Osiris aux multiples yeux, Plutarque écrit-il (*De Iside* 354F – 355A) :

> « En effet, ils écrivent Osiris, le roi et le seigneur, au moyen d'un œil et d'un sceptre. De fait, certains expliquent le nom par 'aux multiples yeux', vu qu'en égyptien, ος signifie 'nombreux' tandis que ιρι signifie 'œil' ».

En conclusion, pour en revenir à la question de la langue de rédaction, il ne faudrait voir rien d'autre dans la proclamation d'une rédaction originale en langue égyptienne qu'une technique littéraire pour accorder un surcroît de prestige à l'œuvre.

Quelques remarques s'imposent encore avant de terminer cet excursus sur Horapollon. Tout d'abord, le texte des *Hieroglyphica* – et c'est également vrai pour tous les auteurs classiques qui ont commenté des signes égyptiens – ne comprend aucun hiéroglyphe. Les signes sont décrits, jamais reproduits. Les traités rédigés en égyptien, comme les *onomastica* ou les listes de signes composés à l'époque gréco-romaine, commentent en revanche des signes dont la graphie est donnée. L'absence de toute illustration faisant référence à des signes authentiques, attestés sur des inscriptions, autorisera tout type d'illustration dans les éditions de la Renaissance (cf. *infra*, 5.4.5). Non seulement les hiéroglyphes supposés n'auront aucun lien avec le réper-

[45] WINAND Jean, « Horapollon ou la fin d'un parcours », *in* FOURNET (dir.), *op. cit.*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*).

[46] Tout d'abord, la formulation pourrait parfois paraître très curieuse si le texte avait été rédigé en égyptien. L'appellation Νεῖλους utilisée pour qualifier Horapollon dans le titre, étonne aussi pour une œuvre qui aurait été conçue dans un milieu égyptophone. Dans l'extrait reproduit ci-dessus, l'auteur marque une distanciation avec les Égyptiens, dont il parle à la troisième personne ; si le texte avait été rédigé en égyptien, on attendrait une attitude plus empathique et plus inclusive de la part de l'auteur. Très souvent, l'auteur fait explicitement référence à la réalité grecque, ce qui n'a pas de parallèle dans les textes rédigés en égyptien. Par exemple, dès la première notice (I,1) : « […] que les Égyptiens appellent *Uraeus*, ce qui correspond au basilic grec » ; voir encore I,2 : « Isis est chez eux une étoile, appelée en égyptien *Sothis* ; et en grec *Astrocyon* », etc.

[47] Voir VAN DER HORST Pieter Willem, *Chaeremon. Egyptian Priest and Stoic Philosopher*, Leiden, 1984 (= *EPRO* 101), THISSEN Heinz-Josef, « Zum Hieroglyphen-Buch des Chairemon », *in* MOERS Gerald, BEHLMER Heike, DEMUSS Katja et WIDMAIER Kai (dir.), *jn.t ḏr.w*: *Festschrift für Friedrich Junge* II, Göttingen, 2006, pp. 625-634.

[48] C'est d'autant plus regrettable qu'à la fin de l'extrait, Tzetzès précise qu'il y a des milliers (μύρια) d'autres signes, et qu'il se propose de revenir plus tard sur leur prononciation (τὰς τῶν γραμμάτων αὐτῶν ἐκφωνήσεις).

toire égyptien, mais ce faisant, sera renforcée l'idée d'une écriture faite de symboles dont l'aspect formel n'avait finalement que peu d'importance.

Ensuite, on s'est beaucoup inquiété de ce qui était traité par Horapollon, sans finalement trop remarquer ce dont il ne parlait pas. En effet, le texte ne s'intéresse qu'aux signes ayant une valeur sémantique, c'est-à-dire les logogrammes et – mais dans une moindre mesure – les classificateurs. En revanche, les phonogrammes sont totalement absents. On ne trouvera donc aucune notice qui dirait, par exemple, « quand les Égyptiens veulent écrire le son /m/, ils dessinent une chouette () ». À l'intérieur de la première catégorie, l'intérêt d'Horapollon ne semble pas porter vers les signes posant un lien immédiatement évident entre le signifiant et le signifié. À nouveau, pour paraphraser la formulation horapollinienne, pas de notice qui dirait, par exemple, « quand les Égyptiens veulent écrire le mot éléphant, ils dessinent un éléphant () ». Horapollon centre donc son exposé sur les deux dernières catégories d'hiéroglyphes décrites par Clément d'Alexandrie, c'est-à-dire la façon métaphorique et la façon allégorisante (cf. *infra*, 3.3).

Le lien entre signifiant et signifié repose sur un syllogisme assez simple. Par exemple, la notice I,17 énonce : « Quand ils veulent représenter l'ardeur, ils peignent un lion ». Le raisonnement posé est le suivant : 1) le signe du lion représente les propriétés d'un lion, 2) une des propriétés du lion est d'être vigoureux et valeureux, 3) le signe du lion représente donc la vigueur et la valeur.

En revanche, l'explication est beaucoup plus difficile à suivre quand Horapollon s'aventure à traiter d'un phonogramme, ce qui est, comme on l'a souligné, exceptionnel. Reprenons l'exemple du lièvre déjà évoqué. La notice I,26 expose que « Voulant représenter l'(idée d')ouvrir, ils peignent un lièvre, parce que cet animal a toujours les yeux ouverts ». Si l'auteur avait respecté le type de syllogisme dont il use généralement, le signe du lièvre devrait exprimer l'idée de « dormir les yeux ouverts », ou à tout le moins d'« ouvrir les yeux en dormant ». Or le signe, comme le rapporte justement Horapollon, signifie l'action générique d'ouvrir. Enfin, si le lien entre signifiant et signifié peut passer pour naturel, la plupart doivent faire l'objet d'un apprentissage. La notice I,70 est ainsi rédigée :

> « Quand ils veulent indiquer l'obscurité, ils peignent une queue de crocodile, parce que le crocodile, lorsqu'il s'empare d'un animal, ne fait rien pour l'abattre et le tuer avant de l'avoir rendu inoffensif en le frappant de sa queue. Car c'est dans cette partie du crocodile que résident sa force et sa vigueur. » (trad. van de Walle – Vergote)

Le lien établi entre le crocodile et l'obscurité ne peut provenir que d'une convention culturelle. Comme le note l'auteur, c'est dans cette partie de l'animal que résident sa force et sa vigueur. Or, comme on l'a vu plus haut, c'est le signe du lion qui sert à exprimer ces deux qualités.

3.2.5. *Image et écriture*

En Égypte, l'osmose entre image et écriture se marque notamment dans les compositions monumentales. Ce point explique la manière dont les auteurs classiques ont perçu le fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique et, à travers eux, les humanistes de la Renaissance. Certains passages laissent en effet entrevoir que des représentations de type allégorique étaient en réalité comprises comme des compositions hiéroglyphiques. Dans le passage cité plus haut, on peut déjà se demander si Diodore reconnaissait à l'écriture hiéroglyphique les qualités d'une écriture discursive quand il fait remarquer qu'elle ne procède pas par l'assemblage de lettres et de mots. En dehors de la citation de Clément d'Alexandrie sur la lecture d'une scène figurée au temple de Saïs, l'extrait suivant, emprunté à Jamblique, est particulièrement éclairant :

> « Preuve en est le symbole suivant. Le fait d'être assis sur un lotus signifie une supériorité sur le limon qui exclut tout contact avec celui-ci et indique une règle intellectuelle dans l'empyrée. […] Quant à celui qui navigue sur une embarcation, il suggère la souveraineté qui gouverne le monde. De même donc que le pilote préside à la barre en restant distinct du navire, de même c'est en restant à part que le soleil préside au gouvernail de tout l'univers. » (Jamblique, *Mystères d'Égypte*, VII, 2 – trad. Ed. des Places)

La représentation de l'enfant Harpocrate assis sur le lotus est une image bien connue de l'Égypte ancienne, abondamment représentée et popularisée aussi par la reproduction qu'on en faisait sur de petits objets (fig. 3).

Quant à l'image du soleil traversant l'empyrée dans sa barque, elle était omniprésente dans les temples mais aussi sur les vignettes illustrant les papyrus funéraires. Cela posé, l'explication que donne Jamblique de ces représentations qu'il considère comme des symboles agissant à la manière d'une écriture est imprégnée des conceptions néo-platoniciennes de l'Antiquité tardive. L'Égypte apparaît ici davantage comme un vernis culturel que comme une source fondamentale dans l'élaboration de la théurgie comme la concevait Jamblique[49].

49 Voir van Liefferinge, Carine, *La théurgie. Des oracles chaldaïques à Proclus*, Suppl. Kernos, Liège, 1999.



▲ Fig. 3. Harpocrate sur le lotus, intaille, époque romaine (MMA 41.160.638).

Pour qualifier ces représentations à l'iconographie complexe dont chaque élément contribue par son symbolisme à construire une signification dont on retrouve l'équivalent dans les textes rituéliques, on peut reprendre le terme d'iconogramme, dans le sens proposé par Assmann[50]. L'iconogramme souligne que le point de départ se trouve dans la représentation figurée, tout en précisant que la composition agit à la manière d'une écriture. La graphie du dieu Ptah, , illustre à sa manière la frontière mouvante entre un signe d'écriture, intégré dans un texte, et un iconogramme, une représentation figurée détachée du texte, mais dont une lecture linguistique peut être potentiellement activée. Ainsi l'arrangement complexe de signes servant à écrire le nom de Ptah pourrait-il aussi se gloser, à la manière d'Horapollon, « quand les Égyptiens veulent représenter le démiurge, ils dessinent un génie les bras levés, séparant la terre du ciel ». La beauté de cette écriture est qu'une interprétation n'en exclut jamais une autre. À la lecture phonétique, *ptḥ* « Ptah », se superpose l'image du démiurge représenté au milieu de son action créatrice[51]. De cette manière se réintroduisait facilement l'idée que l'écriture hiéroglyphique comportait une partie secrète, cachée aux yeux des non-initiés. En dessous d'une lecture superficielle, l'hiérogrammate versé dans les arcanes de la science sacerdotale pouvait apercevoir une nouvelle signification qui venait enrichir le niveau phonétique.

La contribution de Jamblique – et d'autres philosophes de l'école néo-platonicienne, comme Plotin, Porphyre et Proclus – dans la réassignation de l'écriture hiéroglyphique à l'intérieur d'un autre système de pensée pesa lourdement sur la manière dont les humanistes de la Renaissance comprirent la raison d'être de cette écriture. Le livre VII du traité de Jamblique sur les *Mystères d'Égypte*[52] s'ouvre sur la déclaration de principe que les Égyptiens « imitent la nature universelle et la création divine quand ils produisent eux aussi des copies symboliques des intellections mystiques,

▲ Fig. 4. Situle de Nesnakhetiou (Cat. 11).

[50] Assmann Jan, *op. cit*, p. 50. Sans vouloir contribuer à l'inflation terminologique, on pourrait aussi considérer le terme iconoglyphe pour accentuer le rapprochement avec les hiéroglyphes.

[51] Voir encore la graphie tardive du dieu Khnoum. Le nom du dieu, habituellement écrit , a fait l'objet d'une composition savante dans le temple d'Esna, , où l'on trouve le soleil rayonnant, *(3)ḫ* > *ḫ*, et un bouquet de fleurs, *n*(*ḫb*), sortant d'un bassin *m*(*r*). La combinaison de signes livre par acrophonie le matériel nécessaire pour écrire le nom du dieu. Mais il y a plus. Cette graphie atypique renvoie à la notion théologique du dieu conçu comme le soleil naissant apparaissant chaque matin hors de l'océan primordial sur un bouton de lotus (Thissen Heinz-Josef, *Vom Bild zum Buchstaben: von der Arbeit an Horapollons Hieroglyphika*, Stuttgart, 1998, p. 7).

[52] Le titre exact livré par la tradition manuscrite est *Réponse d'Abamon, son professeur, à la lettre adressée par Porphyre à Anébon et solutions des difficultés qui s'y trouvent*. Le titre ordinaire employé aujourd'hui est dû à Marsile Ficin ; voir van Liefferinge, *op. cit.*, p. 17, note 39. Sur la position de Jamblique sur les hiéroglyphes, voir Broze Michèle, *op. cit.*, Winand Jean, « Les auteurs classiques et les écritures égyptiennes. Quelques questions de terminologie », *in* Cannuyer Christian et al. (dir.), *La langue dans tous ses états*, Bruxelles, 2005, pp. 79-104.

> raisons, ils s'accordent aux êtres supérieurs ». (Jamblique, VII,5 257,4-19 – trad. Ed. des Places)

Jamblique insiste ici sur la connexion plus étroite qui existe entre les mots égyptiens et les mots du divin en fonction uniquement de l'ancienneté de l'Égypte. Sur le plan formel, ce qui les caractérise est leur brièveté ainsi qu'un lexique plus restreint, allant à l'essentiel. On retrouvera cette ligne de raisonnement à la Renaissance, notamment chez Goropius dans sa promotion de l'idiome anversois comme langue du Paradis. L'efficacité de l'égyptien tranche ainsi avec la prolixité et le bavardage des Grecs. Sans cesse en quête de nouveautés, ces derniers sont incapables de maintenir intactes les anciennes traditions qui agréent aux dieux :

> « Il faut, comme si les anciennes prières étaient des asiles sacrés, les conserver toujours les mêmes et de la même manière, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter qui provienne d'ailleurs. Si tout est perdu maintenant des noms et de la vertu des prières, c'est qu'ils ne cessent de changer par le goût d'innover et la témérité des Hellènes. Par nature, en effet, les Grecs aiment les nouveautés, ils sont ballotés de côté et d'autre, sans lest en eux-mêmes ; et peu soucieux de garder les traditions reçues, prompts à les abandonner, ils transforment tout, dans leur mobile amour pour les mots nouveaux. Les barbares eux, constants dans leur mœurs, sont également fidèles à maintenir les anciennes manières de parler ; aussi sont-ils bien vus des dieux et leur offrent-ils les discours qui leur agréent : il n'est permis à personne de les changer en aucune façon ». (Jamblique, VII,5 – trad. Ed. des Places)

Et pourtant, il ne faudrait pas croire que la langue égyptienne soit un reflet parfait de la langue des dieux. En effet, qu'elle en soit très proche ne signifie pas pour autant qu'elle soit restée pure. Selon Jamblique, ceux qui ont appris les premiers les noms des dieux les ont transmis en les mêlant à leur propre langue. Ainsi peut s'expliquer, me semble-t-il, un apparent paradoxe dans la réception faite par les Grecs de l'écriture hiéroglyphique. On a vu plus haut, en parlant de la tendance au phonétisme, se dessiner dans la pensée hermétique, reprise par le néo-platonisme, une rupture entre la conventionalité du signifiant et du signifié. Le lien entre le mot et la chose étant de nature divine ne peut être modifié sous peine de perdre son efficacité. Si tous les mots ne peuvent convenir, certains sont naturellement plus adaptés, ce qui ne nie pas le principe de discursivité. Toutefois, la manière de transmettre les mots au moyen d'une écriture fut à son tour questionnée. Et c'est ce qui explique la voie, à première vue contradictoire, vers l'iconisme, dans lequel la philosophie néo-platonicienne crut également se reconnaître. Grâce aux symboles envoyés par les dieux, l'indicible peut être exprimé (Jamblique I, 21). Dans cette perspective, le hiéroglyphe acquiert une dimension qui sera sublimée à la Renaissance, celle d'un signe indépendant de toute réalisation linguistique, donc non intrinsèquement lié à une langue vernaculaire, et capable ainsi de se relier directement au monde des idées.

On peut faire une analogie entre la pensée hiéroglyphique et la pensée mythique, qui est à sa manière une forme d'écriture symbolique destinée à voiler les réalités les plus sublimes à la curiosité du vulgaire. On ne s'étonnera donc pas que Proclus, dont la philosophie prolonge l'enseignement de Jamblique, ait cherché à réconcilier Homère et Platon dans une même quête du vrai[53] :

> « Les pères de ces sortes de mythes, […] se souciant de rapporter les mythes à toute la chaîne qui procède de chacun, ont posé le revêtement des mythes et leur aspect figuratif comme analogue aux créatures les plus extrêmes et qui président aux événements derniers et matériels, mais ont livré à ceux qui aiment à contempler les êtres ce qui est caché et inconnaissable au commun des mortels comme une révélation de l'essence des dieux cachée dans un sanctuaire inviolable ». (Proclus, I,78,18-79,2 – trad. C. van Liefferinge 1999 : 80).

L'importance accordée au symbole et à sa représentation iconique, que ce soit sous forme figurative ou dans une écriture adaptée, comme l'écriture hiéroglyphique, peut encore être reliée à un passage intéressant du *Phèdre* de Platon. Vers la fin du dialogue, Socrate rapporte un entretien qui se serait tenu entre Theuth, l'inventeur de l'écriture, et Thamous qui était alors roi d'Égypte. Devant se prononcer sur les mérites des inventions de Theuth, Thamous se récrie devant l'affirmation de son interlocuteur que l'écriture rendra les Égyptiens plus instruits et davantage capables de se remémorer[54]. Pour le roi, c'est en effet tout le contraire qui risque bien de se produire :

> « Cette connaissance (i.e. de l'écriture) aura pour résultat, chez ceux qui l'auront acquise, de rendre leurs âmes oublieuses, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors,

[53] Pour l'anecdote, on rappellera ici qu'Homère était présenté comme un Égyptien, fils d'un Égyptien, dans les *Éthiopiques* d'Héliodore (III, 14,1-4), un roman contemporain qui aura une grande influence à la Renaissance et au XVII^e siècle. Dans le passage en question, Homère aurait dissimulé une combinaison toute égyptienne de sens cachés dans les charmes de sa poésie. Par ailleurs, il faut encore noter l'intérêt pris par Tzetzès, le commentateur d'Homère, aux *Hieroglyphica* de Chaerémon quand il parle de l'invention des allégories. Les poètes du XIX^e siècle verront à leur tour dans les hiéroglyphes des formes parfaites de l'expression poétique par leur capacité à rendre des idées et des émotions en jouant simultanément sur des plans d'expression différents.

[54] Voir Dru Aurélien, *L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates. La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnancement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel*, HAL Archives ouvertes, 2018, disponible à l'adresse suivante : https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01847732 (consulté le 21 juin 2021), avec des considérations intéressantes sur la réminiscence, la remémoration et l'anamnèse dans un cadre platonicien.

> grâce à des empreintes étrangères, non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses. » (Phèdre 275a – trad. L. Robin)

Poursuivant son raisonnement, Socrate établit ensuite un parallèle entre l'écriture et la peinture ; si les deux modes d'expression donnent l'impression de la réalité, ils n'en sont en fait que des copies figées qui restent muettes dès lors qu'on les interroge. Le propos de Platon ici n'est pas tant de condamner l'écriture en tant que telle – son activité d'auteur en est un démenti – mais de souligner l'importance de la relation entre maître et élève dans l'apprentissage, une relation qui ne saurait être suppléée par des textes aussi bien rédigés soient-ils. Le rapprochement avec la peinture souligne la défiance du philosophe pour tout ce qui peut apparaître comme un filtre, nécessairement déformant, entre le monde des idées et nous. De ce point de vue, l'écriture hiéroglyphique, parce qu'elle manipule des symboles, apparaît plus proche du monde des idées que les formes alphabétiques de l'écriture. Même si Platon n'alla pas aussi loin dans les conclusions de son raisonnement, sa pensée contenait les éléments suffisants pour autoriser une avancée dans cette voie par les philosophes de l'Antiquité tardive.

Les hiéroglyphes et les représentations figurées investies d'un pouvoir symbolique peuvent donc aussi être compris comme des moyens efficaces de fixer la mémoire[55]. En cela, l'écriture égyptienne rencontrait les préoccupations des rhéteurs et des spécialistes de la rhétorique qui s'étaient penchés sur la manière de structurer la mémoire et d'en augmenter les capacités. Cicéron, dans le *De inventione*, et l'auteur anonyme du traité contemporain *Ad Herennium* insistent dans le processus de mémorisation sur le rôle des iconèmes, des images donc, auxquels on peut associer des mots et des idées. Le Moyen Âge et la Renaissance reprendront ces études sur la création d'une mémoire artificielle en y associant l'écriture hiéroglyphique et, à travers elle, toute la communication par l'intermédiaire des emblèmes.

Un dernier élément à mentionner est interne à la philosophie grecque. Dans le *Cratyle*, Socrate discute longuement de la forme des lettres et de leur rapport au monde des idées. Plus tard, Plutarque, dans son traité sur la *Lettre Epsilon*, s'attacha à établir des connexions entre forme des lettres et sens. En cela, les spéculations platoniciennes rejoignaient des idées pythagoriciennes, qui avaient largement théorisé la propriété de certaines lettres comme le Y, dont se souviendra Geoffroy Tory à la Renaissance (cf. *infra*, 5.5). Dans plusieurs systèmes de pensée hellénistiques, on entretenait ainsi un mysticisme basé sur les lettres de l'alphabet, les *stoicheia*, envisagés comme les éléments premiers du cosmos[56]. On retrouvera à la Renaissance, mais aussi chez Kircher au XVII^e^ siècle ce type de spéculations sur l'origine de la forme des lettres et le sens caché qui devait en découler (cf. *infra*, 7).

3.3. Fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique

Quand ils décrivent l'écriture hiéroglyphique, les auteurs classiques restent assez vagues. Hérodote avait déjà noté que les Égyptiens écrivaient de droite à gauche, mais cette remarque fait partie d'un ensemble d'observations destinées à montrer que les Égyptiens se comportent sur beaucoup de points à l'inverse des Grecs. Sinon, la plupart se contentent de mentionner la présence d'êtres humains, d'animaux, d'oiseaux, d'arbres et de signes géométriques, qui forment une écriture inintelligible[57]. Par exemple, Tacite, dans les *Annales* (XI, 14), dit que les Égyptiens sont les premiers à avoir représenté les pensées de l'esprit par des figures d'animaux. Pour Ammien Marcellin aussi (XVII, 4,8), les hiéroglyphes se signalent par des représentations d'oiseaux et d'animaux, productions de la nature ou de la fantaisie, ainsi qu'il le précise. Selon Chaerémon (fgt 12 van Horst), l'écriture égyptienne comprend toutes sortes d'êtres vivants, ainsi que leurs membres et leurs parties. Même description chez Lucien de Samosate (*Hermotimos*, 44,1-7), qui entend toutefois tourner les hiéroglyphes en dérision en les opposant à la simplicité de l'alphabet : les Égyptiens, rapporte-t-il, se servent de signes et des dessins représentant des hommes à tête de chien ou de lion, ce qui est bien le contraire des lettres. C'est exactement la position de Lucain (III, 220), qui parle de dessins d'animaux sauvages et d'oiseaux fixés dans la pierre pour représenter une langue magique, ce qu'il oppose à l'invention des Phéniciens.

Les êtres humains et les animaux, dessinés en totalité ou en partie, sont pourtant très loin de constituer l'ensemble de l'inventaire des hiéroglyphes. On trouve également des signes représentant des plantes, des bâtiments, des bateaux, des ustensiles de toutes sortes, ou encore des signes géométriques. Ces catégories ne semblent pas avoir retenu l'attention des anciens de la même manière. Durant l'Antiquité, Diodore (III, 4,1-2) fait un peu exception quand il rapporte que « leurs signes d'écriture (τύπους) ressemblent à des animaux de toutes sortes, à des membres du corps humain et

[55] Sur un possible jeu de mots entre *sḫj* « écriture » et *sḫ3* « se souvenir » dans le texte de la Pierre de Rosette, voir Loprieno Antonio, « Von der Stimme zur Schrift », *in* Bolz Norbert et Münkel Andreas (dir.), *Was ist der Mensch ?*, Munich, 2003, p. 145. Pour une opinion différente, voir Quack Joachim, « How the Coptic Script came about », *in* Grossman Eitan, Dils Peter, Richter Tonio et Schenkel Wolfgang (dir.), *Greek Influence on Egyptian-Coptic*, Hamburg, 2017, p. 31.

[56] Cf. Drucker Johanna, *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*, Londres, 1995, p. 61 et p. 91.

[57] Voir Apulée (XI, 22,8), qui parle de livres écrits en lettres incompréhensibles (*libros litteris ignorabilibus praenotatos*). Paradoxalement, on retrouve le même type de descriptions, parfois un peu moqueuses, sous la plume de plusieurs romanciers et poètes du XIX^e^ siècle, bien après le déchiffrement des hiéroglyphes (cf. *infra*, Épilogue).

encore à des outils, spécialement à ceux du charpentier »[58]. Par la suite, on peut encore faire valoir le commentaire d'Eustathe (*Ad Il.*, II, 272) selon lequel les Égyptiens font des hiéroglyphes d'animaux et toutes sortes de dessins pour exprimer ce qu'ils veulent dire ; ils écrivent, ajoute-t-il, des images et toutes sortes de dessins géométriques.

La nature de l'écriture hiéroglyphique, son objet, son mode de fonctionnement semblent avoir pour une large part échappé aux auteurs classiques. Leur incompréhension se trahit notamment dans le vocabulaire employé pour qualifier les signes qui composent l'écriture égyptienne. En règle générale, il est fait mention, de manière très neutre, des γράμματα égyptiennes, *litterae* en latin. L'expression ἱερογλυφικὴ γραφὴ reste isolée[59]. Γράμματα est le terme courant en grec, au pluriel, pour désigner l'alphabet, l'écriture. Au sens d'alphabet, γράμματα ne convient évidemment pas pour qualifier les hiéroglyphes. Quelques auteurs se sont dès lors essayés à quelques distinctions. C'est ainsi que Chaerémon semble faire une différence entre γράμματα et στοιχεῖα. Le premier terme renvoie chez lui aux signes d'écriture de manière générale par opposition aux lettres, désignées par les στοιχεῖα. Le sens de lettres accordé à στοιχεῖα, en tant qu'éléments premiers d'une structure plus large, se trouve déjà chez Platon[60] et chez Aristote[61]. À propos des Égyptiens, Chaerémon dit explicitement qu'ils n'ont pas de στοιχεῖα γραμμάτων, ce qui confirme qu'il fait bien des στοιχεῖα une subdivision des γράμματα.

On rencontre quelquefois πρῶτα στοιχεῖα, qui a jeté plus d'un commentateur dans l'embarras. D'une manière générale, l'expression renvoie aux quatre éléments traditionnels de la philosophie grecque : l'eau, l'air, la terre et le feu. L'expression se trouve chez Hérennius (*FGH* 790, fgt 2,87) quand il dit que Thot a découvert la graphie des éléments premiers. Mais c'est chez Clément que le contexte est le plus éclairant. Ce dernier distingue plusieurs variantes à l'intérieur de l'écriture hiéroglyphique, nous aurons à y revenir. À propos de la première, il dit qu'elle s'exprime au propre (κυριολογική, par opposition au figuré) grâce aux lettres des origines (διὰ τῶν πρώτων στοιχείων). Selon Vergote[62], mais son opinion ne fait pas l'unanimité, il faudrait donner ici à l'expression le sens de lettres primitives, en gros les lettres sémitiques, qui ne notent que les consonnes, par opposition à celles des Grecs, qui sont déjà abâtardies. Il est plus probable que Clément fait ici référence à un système simplifié qui existait alors dans l'écriture démotique pour rendre la structure consonantique (voir *supra*, 2.5). On retrouve la même nuance chez Eusèbe (*Praep. Evang.* I,10,14), où les lettres premières désignent les consonnes par opposition au jeu de voyelles et de consonnes de l'alphabet grec.

Les γράμματα sont encore parfois opposées aux χαρακτῆρες. La différence est ici plus facile à saisir. Comme on l'a déjà vu, les γράμματα désignent couramment les lettres de l'alphabet. Les χαρακτῆρες se rapportent au tracé des lettres, à leur dessin, à leur contour. Par exemple, à propos de l'alphabet grec, Diodore (III, 67) rapporte que Cadmos ramena les lettres (γράμματα) de Phénicie, mais qu'il en modifia le tracé. Le même auteur, parlant des habitants de l'île bienheureuse du Sud, dit qu'ils ont 28 γράμματα représentant 28 phonèmes, mais 7 signes (χαρακτῆρες) pour les représenter, chacun pouvant être modifié par quatre altérations[63]. On comprend donc que les χαρακτῆρες puissent servir à qualifier le dessin des hiéroglyphes. C'est ce que fait notamment Eustathe, dans un passage déjà cité, quand il dit que les Égyptiens font des hiéroglyphes représentant des animaux ainsi que d'autres dessins. Dans le passage de Lucien également évoqué précédemment, l'auteur oppose les γράμματα des Grecs, qui permettent un ordre alphabétique, aux σημεῖα et aux χαρακτῆρες utilisés par les Égyptiens, dans un système qu'il qualifie d'absurde.

Le χαρακτήρ des Grecs correspond assez bien à un terme égyptien qui sert à désigner les signes de leur écriture. Les Égyptiens utilisent dans ce cas le mot  *tj.t* /tit/, qui signifie au propre « image, représentation », mais qui peut aussi désigner l'essence d'une forme par opposition à son apparence, exprimée par le mot *ḫpr* /kheper/ « advenir »[64]. Dans le sens de signe d'écriture, *tj.t* est déjà présent dans la grande inscription de Khnumhotep à Beni Hassan (I, pl. 26, 163-164). Mais deux documents postérieurs au texte de Khnumhotep jettent un éclairage particulièrement intéressant sur le mot : sur le papyrus funéraire de Touia (XVIII[e] dyn.), le colophon précise que « le texte a été recopié comme il a été trouvé écrit, ayant été dûment enregistré,

58 Sans doute le célèbre tableau figurant à Kom Ombo, reprenant des ustensiles médicaux et chirurgicaux, aurait-il été interprété comme une suite de signes hiéroglyphiques.

59 Grégoire de Nysse, *C. Eun.*, XII,4,2.

60 Voir notamment Vegetti Mario, « Dans l'ombre de Thot. Dynamique de l'écriture chez Platon », *in* Detienne Marcel (dir.), *Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, Lille, 1988, pp. 389-419.

61 Pour Aristote (dans la *Poétique*, les *Catégories* et la *Métaphysique*), l'élément fondamental de la structure linguistique est la syllabe. Les στοιχεῖα sont les éléments constitutifs de celle-ci. On peut y reconnaître, dans le sens saussurien, les phonèmes, c'est-à-dire des éléments qui n'ont pas de valeur propre, indépendante, mais qui tirent leur fonctionnalité de leur interaction à l'intérieur de la syllabe. Voir Lo Piparo Franco, « Le premier manifeste du structuralisme linguistique : le chapitre 20 de la Poétique d'Aristote », *Dossiers d'Histoire Epistémologie Langage*, 2013, vol. 3, pp. 1-6.

62 Voir Vergote Josef, « Clément d'Alexandrie et l'écriture égyptienne : essai d'interprétation de *Stromates* V, IV, 20-21 », *Le Muséon*, 1939, vol. 52, pp. 199-221 et « Clément d'Alexandrie et l'écriture égyptienne », *Chronique d'Égypte*, 1941, vol. 16, pp. 21-38.

63 Voir Pelletier André, *Flavius Josèphe adaptateur de la Lettre d'Aristée. Une réaction atticisante contre la koinè*, Paris, 1962.

64 Voir Mrsich Tycho, « Ein Beitrag zum „hieroglyphischen Denken" », *Studien zur Altäyptischen Kultur*, 1978, vol. 6, p. 121. Sur *tj.t* par opposition à *ḫpr*, et le parallélisme entre εἶδος et μορφή, voir Motte Laurent, « L'hiéroglyphe, d'Esna à l'Evangile de Vérité », *in Actes du IIe Colloque d'études coptes*, Louvain, 1987, pp. 114-116.

collationné, vérifié et soupesé, signe pour signe (*tj.t r tj.t*) ». Sur une de ses statues[65], Senmout, le célèbre architecte de la reine Hatchepsout (XVIII^e dyn.), se vante d'avoir conçu lui-même, avec son propre génie, deux nouveaux hiéroglyphes (*tj.t*), qu'il serait impossible de retrouver dans les écrits des anciens[66]. On relèvera également que le mot *tj.t* figure dans le titre du pCarlsberg VII (voir *supra*, 3.2.4). Cela posé, *tj.t* peut aussi désigner des représentations iconographiques ou plutôt des iconogrammes, dans le sens défini plus haut, c'est-à-dire des vignettes explicatives comme on en trouve dans des rituels ou certaines compositions monumentales[67]. De ce point de vue, l'usage du mot égyptien *tj.t* rejoint l'acception large du mot hiéroglyphe qui sera fait à la Renaissance et à l'Époque Baroque.

Les hésitations des Anciens pour désigner de manière appropriée les signes égyptiens sont révélatrices de leur embarras sur le fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique. Les auteurs classiques n'avaient qu'une connaissance très superficielle de la langue égyptienne. Au mieux ont-ils transmis quelques mots, souvent techniques, avec leur traduction. Quand ils en viennent à l'écriture hiéroglyphique, toute référence à la notation d'une langue semble disparaître, si l'on excepte quelques rares témoignages sur lesquels nous reviendrons plus loin. Cette séparation entre langue et écriture a peut-être été facilitée par l'existence de deux groupes d'écritures. On a en effet l'impression que les Anciens, sans le dire explicitement, associaient la langue égyptienne qu'ils entendaient à l'écriture démotique, dont ils savaient qu'elle était utilisée pour l'usage courant. L'écriture hiéroglyphique était ainsi à leurs yeux disponible pour d'autres usages.

Il convient de s'arrêter ici sur quelques passages faisant intervenir une explication symbolique dans la signification de certains mots dans la mesure où ils influenceront profondément la réception de l'écriture hiéroglyphique à la Renaissance. Par exemple, Plutarque, reprenant une étymographie déjà proposée par Diodore (I,11,2), explique que le nom d'Osiris signifie « celui qui a de nombreux yeux ». En effet, dit-il, οσ signifie « beaucoup, nombreux », tandis que ιρι signifie « œil » en égyptien[68]. Les auteurs grecs se font ici l'écho d'une étymologie populaire qui voyait dans le nom d'Osiris une formation adjectivale suivie d'un nom de relation *wsr-jr.(w)t* /ouser ir(ou)t/ « (lit.) riche en yeux ». Cette explication trouvait un support indirect dans la graphie hiéroglyphique (), dont le second élément était précisément un œil.

Assez curieusement, si l'on veut bien faire abstraction des quelques mots égyptiens transmis par les auteurs classiques[69], le seul endroit où l'on peut trouver une traduction suivie d'un texte égyptien se trouve chez un auteur qui arrive particulièrement tard, Ammien Marcellin[70]. À l'occasion de l'érection d'un des deux obélisques d'Héliopolis[71] au Cirque Maxime sous le règne de Constance, en 358, l'historien latin se lance dans une digression sur l'Égypte, l'écriture hiéroglyphique et les obélisques. Après avoir raconté avec force détails les efforts technologiques considérables pour dresser l'obélisque à son emplacement définitif[72], Ammien donne la traduction du plus ancien des deux obélisques se trouvant au Cirque Maxime, celui qui avait été jadis dressé par Auguste (aujourd'hui piazza del Popolo), suivant la version grecque donnée par un certain Hermapion (XVII,4,18-23)[73]. L'historien ne recopie la traduction que de quelques formules protocolaires situées sur deux des faces de l'obélisque. En dépit des approximations, cette version était suffisante pour constituer un point de départ solide pour le déchiffrement des hiéroglyphes. En effet, elle montrait clairement que les obélisques n'étaient pas les réceptacles privilégiés d'une sagesse hermétique inaccessible, et que l'écriture hiéroglyphique, loin d'être une forme de communication symbolique, servait à transcrire une langue qui pouvait être rendue de manière naturelle. Malheureusement, le témoignage d'Ammien Marcellin, peut-être à cause de l'origine et de la qualité de l'auteur – que pouvait bien peser un écrivain latin du IV^e siècle face à la profusion des volumes rédigés par les philosophes néoplatoniciens ? – fut systématiquement négligé à la Renaissance

[65] Berlin 2296 (= *Urk*. IV, 406).

[66] Voir encore Décret de Canope, l. 32.

[67] Voir les remarques de GERMANO LEAL Pedro, « Reassessing Horapollo: A contemporary view on Hieroglyphica », *Emblematica*, 2014, vol. 21, pp. 51-53.

[68] Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans de longues discussion sur l'étymologie du nom du dieu, qui reste encore un objet de discussions entre spécialistes (ZEIDLER Jürgen, « Zur Etymologie des Gottesnamens Osiris », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 2000, vol. 28, pp. 309-316). Sur les connaissances en matière linguistique de Plutarque, qui consacre aussi une note au nom d'Osiris, voir THISSEN Heinz-Josef (« Plutarch und die ägyptische Sprache », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2009, vol. 168, pp. 97-106), qui rappelle que le philosophe avait suivi les leçons d'un certain Ammonios à Athènes, et qu'il avait aussi effectué un séjour à Alexandrie.

[69] À cela, il faut ajouter, si l'on en croit Tzetzès, des compléments de Chaeremon, aujourd'hui perdus, contenant le rendu phonétique de milliers de mots (cf. *supra*, note 2).

[70] Sur la présence de l'Égypte chez Ammien Marcellin, voir NOBBS Alanna, « Egypt in Late Antiquity: the evidence from Ammianus Marcellinus », *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology*, 2013, vol. 24, pp. 81-88.

[71] L'obélisque fut érigé par Séthi I^er, les inscriptions furent gravées par son fils et successeur Ramsès II.

[72] Ammien Marcellin décrit de manière poétique la forêt de poutres et l'enchevêtrement des cordes, qui voilaient le ciel, pour former le dispositif suffisant pour soulever « la montagne ornée de signes graphiques » (XVII,4,15). On peut se faire une idée de l'appareillage en se référant aux gravures réalisées pour l'architecte Fontana en 1590 à l'occasion de l'érection de l'obélisque du Vatican en 1586 (voir *infra*, 5.2.1).

[73] On considère généralement que cet Hermapion était un contemporain d'Auguste : voir *Conférence de Monsieur Jean-Claude Grenier, in Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études*, 1990, Paris, pp. 149-153. Sur la traduction d'Hermapion, voir WINTER Erich, « Hieroglyphen », *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1991, vol. 15, col. 88-89 et LAMBRECHT Bérénice, « L'obélisque d'Hermapion (Ammien Marcellin, *Res Gestae* XVII, 4, 17-23) », *Le Museon*, 2001, vol. 114, pp. 51-95, qui en fait l'analyse la plus détaillée.

et à l'Époque Baroque, sa traduction étant le plus souvent considérée comme un faux grossier[74].

Dans un passage très souvent commenté, Clément d'Alexandrie a fourni le seul exposé taxinomique de l'écriture hiéroglyphique[75]. On se souviendra (3.1) que cet auteur avait témoigné de la coexistence de trois écritures en Égypte : hiéroglyphique, hiératique et démotique (qu'il appelle épistolographique). Poursuivant son exposé, il détaille les emplois de l'écriture hiéroglyphique :

> « Enfin, et en dernier lieu, le genre hiéroglyphique qui, en partie, exprime les choses au propre (κυριολογική) au moyen des lettres primaires (διὰ τῶν πρώτων στοιχείων), et qui, en partie, est symbolique (συμβολική). Dans la méthode symbolique (συμβολική), une espèce exprime les choses au propre par imitation (κυριολογεῖται κατὰ μίμησιν), une autre espèce est écrite pour ainsi dire d'une façon métaphorique (τροπικῶς), tandis qu'une troisième espèce est franchement allégorisante au moyen de certaines énigmes (ἀλλεγορεῖται κατά τινας αἰνιγμούς).

Aussi, s'ils veulent écrire 'soleil', ils font un cercle et pour 'lune' un signe qui a la forme d'un croissant selon le mode propre (κατὰ τὸ κυριολογούμενον εἶδος). Par voie de métaphore, en changeant et en détournant par analogie (κατ᾽οἰκειότητα), ils représentent les choses soit en les modifiant, soit en changeant le signe de différentes manières. Ainsi ils gravent dans des inscriptions en relief (διὰ τῶν ἀναγλύφων) les louanges des rois qu'ils transmettent par des récits d'inspiration théologique. Quant au troisième mode, celui qui procède par énigmes, en voici un exemple. Ils représentent tous les corps célestes par des corps de serpents en raison de leur course oblique, mais pour le soleil par un scarabée parce qu'après avoir façonné un signe sphérique à partir de fiente de bœuf il (le) fait rouler devant lui ». (Stromates V,4,20,3-21,3)

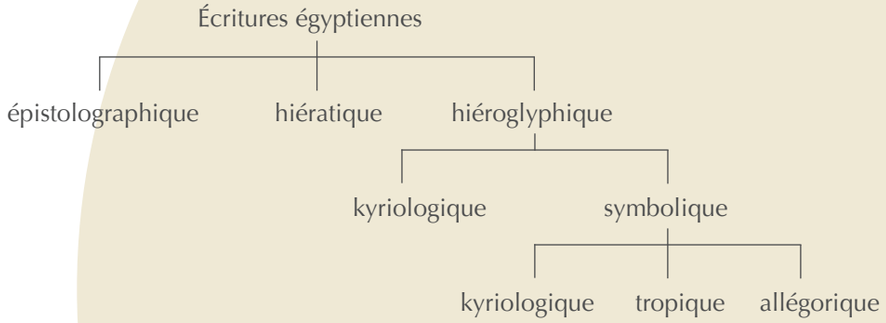
La description de Clément, arrangée ici dans un tableau, peut se comprendre de la manière suivante. L'embranchement majeur sépare un usage kyriologique d'un usage symbolique. Par kyriologique, il faut comprendre littéralement « au propre ». L'extension « au moyen des lettres primaires » suggère que Clément, ou sa source, se réfère à cette classe de phonogrammes unilitères qui constituaient alors une série close proche d'un alphabet (2.4.2). Symbolique désigne dès lors tout le reste. Il est peu probable que Clément ait eu conscience qu'il existait des phonogrammes plurilitères, des logogrammes et des classificateurs. De sa présentation, il ressort qu'il existe une seconde catégorie de signes dont le sens ne peut se déduire qu'en suivant un raisonnement symbolique. Clément distingue ici trois types de symboles. Tout d'abord, des signes qui expriment les choses au propre par imitation. Le plus vraisemblable est de songer ici aux signes – logogrammes ou classificateurs – dont l'image est directement interprétable, comme dans  *m(ḥ)r* /meher/ « pyramide » ou  *k3* /ka/ « taureau » (logogrammes) et  [ÊTRE HUMAIN] ou  [POISSON] (classificateurs). C'est ce que montrent les exemples du soleil et de la lune dans le second paragraphe de Clément. Ensuite viennent les symboles qui résultent d'une métaphore. À nouveau sont potentiellement visés les logogrammes et les classificateurs. Par exemple, le signe  utilisé comme logogramme dans le mot  *z8* /sesh/ « scribe », représente une palette de scribe ; de même, le signe de la voile gonflée  est utilisé comme classificateur à la suite d'un transfert métaphorique pour écrire le mot  *ṯ3w* /tjaou/ « vent ». Curieusement, cette seconde catégorie n'est pas illustrée par Clément. Enfin, la dernière classe d'hiéroglyphes symboliques comprend ceux dont le sens ne se laisse percer qu'à travers une énigme. Il faut sans doute d'abord ranger ici la plupart des signes que les auteurs classiques qualifient de symboliques de manière générale, comme l'abeille pour signifier le roi (chez Ammien Marcellin, voir 3.2) ou encore les mains écartées pour exprimer la négation (chez Chaeremon, voir 3.2.3). C'est ce qui correspond à l'exemple du scarabée pour écrire le soleil levant. On notera que Clément donne ici directement un exemple sans détailler en quoi consiste le processus symbolique. On peut aussi accueillir dans cette dernière classe les formations complexes, comme l'écriture de Ptah ou d'Amon (2.4.6), voire les compositions iconographiques interprétées comme des figures hiéroglyphiques, à l'instar de l'enfant assis sur le bouton de lotus ou du soleil navigant dans sa barque (chez Jamblique, voir 3.2.3). Il est évident que Clément n'a pas perçu qu'un seul signe pouvait rentrer dans plusieurs catégories. Néanmoins, si l'on veut rendre justice à sa présentation, on ne peut rester enfermé à l'intérieur du système d'écriture tel que nous le comprenons aujourd'hui. Il importe au contraire d'y intégrer tout ce qui, dans les premiers siècles de notre ère, passait à tort ou à raison comme des manifestations de l'écriture hiéroglyphique.

3.4. Conclusion

Pour les Grecs puis les Romains qui visitèrent l'Égypte, l'écriture hiéroglyphique s'est surtout sinon exclusivement révélée au travers de quelques inscriptions monumentales. Ceux que la curiosité de comprendre titillait davantage durent se contenter des commentaires de guides plus ou moins bien inspirés. Les plus chanceux bénéficièrent peut-être des remarques et des éclaircissements des hiérogrammates. Tout cela restait toutefois fort peu de choses, très en deçà de ce qui aurait permis de comprendre l'écriture hiéroglyphique en tant que système sémiotique et linguistique.

[74] Le jugement porté par Kircher est à cet égard révélateur (cf. *infra*, 7.5).

[75] Voir encore Porphyre, *Vit. Pyth.*, 11-12.



▲ Tab. 1. Taxinomie des écritures égyptiennes d'après Clément d'Alexandrie (*Stromates* V,4,2).

La situation était de surcroît embrouillée par le fait que des représentations iconographiques, où l'on pouvait parfois reconnaître des éléments qui ressemblaient formellement à des signes d'écriture, se laissaient aussi gloser dans des termes fort semblables à ceux dont les hiérogrammates se servaient pour décoder les inscriptions.

Les penseurs grecs qui se réclamaient de l'école platonicienne ou pythagoricienne étaient par ailleurs prêts à accueillir une doctrine qui faisait la part belle à une communication où l'image paraissait prendre le pas sur l'énoncé discursif. Ils y virent ainsi le prototype de leurs propres spéculations sur le langage et l'écriture. Se faisant, ils se forgèrent une représentation de l'écriture hiéroglyphique qu'ils instrumentalisèrent au service de leur doctrine.

Ainsi s'enracina l'idée d'une écriture déconnectée de la langue, qui ne s'exprimait qu'au moyen de symboles que seule une connaissance approfondie pouvait permettre de déchiffrer. Cette conception s'enracinait dans une certaine culture du secret qui était déjà le propre de milieux ésotériques et initiatiques. Si les hiéroglyphes paraissaient impénétrables, c'était pour une bonne raison : tenir à l'écart les profanes d'une vérité élevée qui ne pouvait être transmise qu'à un petit nombre d'initiés. Sans doute le nombre très réduit des hiérogrammates qui étaient encore capables de maîtriser l'écriture ptolémaïque accentua-t-il cette impression de splendide isolement dans lequel était tombée l'Égypte traditionnelle des pharaons.

Cette interprétation tronquée de l'écriture hiéroglyphique fut codifiée par plusieurs penseurs de l'école néo-platonicienne, comme Plotin, Porphyre et Jamblique. C'est elle qui devait aussi façonner la réception des écritures égyptiennes à la Renaissance une fois que les travaux de Marsile Ficin eurent à nouveau popularisé les textes de Platon et de ses disciples auxquels vinrent s'ajouter des œuvres de portée majeure comme le *Corpus hermétique* et les *Hieroglyphica* d'Horapollon (cf. *infra*, 5.2.2).



4. Le Moyen Âge chrétien et la tradition orientale

par Jean Winand

La période qui suit immédiatement la chute de l'Empire romain d'occident, en 476, et qui va jusqu'au tournant des XIV^e^ et XV^e^ siècles, c'est-à-dire à l'aube de l'humanisme de la Renaissance, se caractérise, pour ce qui concerne la connaissance de l'Égypte ancienne, par une perte notable de documentation. Perte irrémédiable tout d'abord dans certains cas, puisque des témoignages de l'Égypte ancienne – statues, stèles, monuments petits et grands, très probablement aussi des rituels en lien avec les cultes isiaques – disparurent alors à tout jamais. Les guerres qui ravagèrent l'Italie au début du Moyen Âge entraînèrent leur lot de destructions[1]. Dans sa célèbre lamentation sur les restes de la Rome antique composée vers 1447-1448, qui n'est pas sans rappeler des passages de la littérature pessimiste de l'ancienne Égypte, Poggio Bracciolini rapporte qu'il n'y avait alors plus qu'un seul obélisque encore debout, celui du Vatican[2]. Ce qui restait des monuments antiques servit abondamment de carrière, fournissant des matériaux de remploi pour des constructions nouvelles. D'autres témoins du passé, moins chanceux, finirent dans des fours à chaux. Les obélisques romains, victimes de déprédations, en butte à l'usure du temps, laissés plus généralement sans entretien, gisaient couchés, le plus souvent disloqués, parfois sous plusieurs mètres de végétation.

L'accès à la littérature classique, grecque tout d'abord, mais latine aussi, s'était considérablement restreint. De manière générale, la connaissance du grec avait fortement baissé, quand elle n'avait pas tout simplement disparu. Les œuvres des auteurs grecs étaient soit inaccessibles, soit disponibles dans quelques rares traductions latines. La littérature latine était à peine mieux lotie : plusieurs auteurs majeurs ne seront en effet redécouverts qu'à l'extrême fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance,

[1] Rome fut régulièrement ravagée et saccagée entre les années 540-550. La ville sera encore mise à sac en 846 par les Sarrasins, puis en 1084 par les troupes normandes de Robert Guiscard.

[2] Poggio Bracciolini Gian Francesco [1448], *De varietate Fortunae*, Livre I, Rome, texte établi et traduit par P.-Y. Boriaud (1999), I, VII. On retrouve déjà la même déploration chez Magister Gregorius, au début du XIII^e^ siècle, qui dénonce l'avidité des Romains, cherchant à récupérer les métaux précieux (Wolff Étienne, « Un voyageur à Rome au XII^e^-XIII^e^ siècle : Magister Gregorius », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2005, vol. 1, p. 169).

grâce à l'activité inlassable de véritables chasseurs de manuscrits, dont Poggio Bracciolini, déjà cité, mais avant lui Niccolo Niccoli (1364-1437) sont les plus éminents représentants[3].

Les communications entre l'Égypte et le monde occidental, sans être totalement interrompues, furent fortement ralenties. Les voyageurs, généralement des commerçants ou des pèlerins, ne rapportèrent que peu de témoignages susceptibles d'augmenter les connaissances sur l'Égypte antique.

Ce sombre tableau ne devrait toutefois pas laisser penser que toute information sur l'Égypte, de manière générale ou sur l'écriture hiéroglyphique en particulier, avait complètement disparu. En occident, se maintint une transmission de certains savoirs sur la langue et les écritures égyptiennes, mais aussi une culture recourant au langage symbolique (4.1). Dans le monde byzantin, l'intérêt pour la civilisation des pharaons n'est pas directement perceptible, ce qui peut s'expliquer par la perte assez rapide de l'Égypte dès les premiers temps de l'expansion arabe (640). Pourtant, l'histoire de la tradition manuscrite montre que la connaissance de certains faits n'avait pas complètement disparu (4.2). Enfin, en Égypte même, la situation apparaît contrastée suivant qu'on considère l'attitude des Coptes, généralement peu intéressés – sinon franchement hostiles – face à l'antique culture ou la position de certains érudits et voyageurs arabes, généralement plus curieux envers des témoignages portant sur l'histoire des écritures ou en lien avec la magie et la tradition hermétique (4.3).

4.1. L'Europe occidentale

> *Il me plaît, Rome, de contempler tes ruines*
> *Qui dans leur écroulement témoignent de ta gloire passée,*
> *Mais ton peuple, détruisant tes anciens édifices,*
> *Pour en faire de la chaux, calcine les marbres durs.*
> *Si cette race impie en use ainsi encore pendant trois cents ans*
> *Il ne demeurera plus rien de ta splendeur* (Pie II)[4]

Dans les derniers temps de l'Empire romain d'occident et au cours des premiers siècles du Moyen-Âge, la transmission du savoir antique ne fut pas complètement interrompue. La connaissance de l'Égypte est toutefois essentiellement livresque, sans contact avec les monuments au point que l'on ne fait plus de différence entre un obélisque (appelé le plus souvent *agulia* dans l'usage italien) et une pyramide, dont on avait presque perdu le nom[5]. Des traditions se colportent qui font, par exemple, de l'obélisque du Vatican la tombe de Jules César, ou de la pyramide de Cestius de tombeau de Romulus.

Il n'y a que très peu de témoignages directs venus d'Orient. Quand ils existent, les voyageurs sont d'abord intéressés à retrouver sur la terre d'Égypte des traces des épisodes bibliques, comme la présence de Moïse, de Joseph ou de la Sainte Famille. De manière générale, ces visiteurs ne vont guère au-delà du Caire, mais poussent généralement une pointe en direction du Sinaï[6]. C'est du Moyen Âge que date la tradition de considérer les pyramides comme des greniers à blé, entrepris à l'époque de Joseph[7].

Il existe bien quelques rares descriptions de Rome et de ses monuments à partir de 1200, mais elles restent généralement assez vagues, à quelques exceptions près. Le texte des *Mirabilia urbis Romae* de Benedictus, composé dans le milieu romain, en 1140, connut plusieurs rééditions, avec de nombreuses additions, durant le Moyen Âge[8]. Conçu sans doute comme un manuel de voyage à l'usage du pèlerin, voici ce qu'il écrit à propose de l'obélisque du Vatican :

> *Iuxta quod est memoria Cesaris, id est agulia, ubi splendide cinis eius in suo sarcophago requiescit : ut sicut eo vivente totus mundus ei subiectus fuit, ita eo mortuo usque in finem seculi subicietur. Cuius memoria inferius ornata fuit tabulis ereis et deauratis, litteris latinis decenter depicta. Superius vero ad malum, ubi requiescit, auro et preciosis lapidibus*

[3] Pour ce qui est de la connaissance de l'Égypte, on doit à l'activité de Niccolo Niccoli la redécouverte des manuscrits de Tacite (*Histoires* et deuxième livre des *Annales*), de l'*Âne d'or* d'Apulée et l'*Histoire naturelle* de Pline l'ancien. Le Pogge découvrit le manuscrit principal des *Res gestae* d'Ammien Marcellin en 1417 à Fulda (Vatican, ms. lat. 1873).

[4] Poème de Pie II, cité par Rodocanachi Emmanuel, *Les monuments de Rome après la chute de l'Empire*, Paris, 1914, pp. 29-30.

[5] Les pyramides d'Égypte ne font d'ailleurs plus partie des sept merveilles du monde ; elles ne réintégreront la liste qu'à la fin du Moyen Âge (Cannuyer Christian, « Les pyramides d'Égypte dans la littérature médio-latine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1984, vol. 62, p. 680). On trouve toutefois la mention *piramis Augusti* pour désigner la pyramide de Cestius à Rome dans la *Narracio de mirabilibus urbis Romae* de Magister Gregorius, dont la composition remonte au début du XIIIe siècle (Rushforth G. McN, « Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the Twelfth Century », *The Journal of Roman Studies*, 1919, vol. 19, p. 20).

[6] Graboïs Aryeh, « La description de l'Égypte au XIVe siècle par les pèlerins et les voyageurs occidentaux », *Le Moyen Âge*, 2003, vol. 103, p. 530. Il faut signaler que le chemin des pèlerins en Terre Sainte les menait d'ordinaire directement à Saint-Jean d'Acre, sans passer par l'Égypte, qui restait ainsi en dehors de l'itinéraire. Sur l'intérêt porté au Nil, à ses sources et à sa faune, voir Bazin-Tachella Sylvie et Herbert Capucine, « Le Nil dans les récits de voyage de la fin du Moyen Âge, entre réalité et légende, dans Viatica », n° 7, 2021, disponible à l'adresse suivante : https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1326. (consultée le 13 juillet 2021).

[7] Graboïs Aryeh, *op. cit*. 541). La tradition apparaît dès le IVe s. en milieu byzantin et se répand en occident avant de connaître une éclipse, pour réapparaître à la fin du Moyen Âge (Cannuyer Christian, *op. cit.* : 675).

[8] Les *Mirabilia* sont connus par pas moins de 125 manuscrits (Kynan-Wilson William, « Subverting the message: Master Gregory's reception of and response to the *Mirabilia urbis Romae* », *Journal of Medieval History*, 2018, vol. 44, p. 350). Le genre se prolongera jusqu'à la Renaissance, sous diverses formes : guides touristiques comme le *Speculum Romanae Munificentiae* de Lafreri (vers 1575), ou albums de planches comme la vue de Rome par Rosselli, malheureusement perdue : voir Maier Jessica, « Francesco Rosselli's Lost View of Rome: An Urban Icon and Its Progeny », *The Art Bulletin*, 2012, vol. 94, pp. 395-411, Parshall Peter, « Antonio Lafreri's Speculum Romanae Magnificentiae », *Print Quaterly*, 2006, vol. 23, pp. 3-28.



▲ Fig. 1. Pyramide de Cestius (d'après Lafreri, *Speculum*).

> *decoratur, ubi scriptum est : Cesar tantus eras quantus et orbis sed nunc in modico clauderis antro et hec memoria sacrata fuit suo more, sicut adhuc apparet et legitur.*

Un peu plus tard, au début du XIII^e^ siècle, un certain Magister Gregorius écrivit une *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, dans un esprit fort différent des *Mirabilia* de Benedictus, dont il connaît l'œuvre, mais dont il choisit délibérément de se détacher[9]. Gregorius est très probablement un Anglais. Il a voyagé personnellement à Rome, où il manifesta un intérêt tout particulier pour les vestiges antiques et un dédain certain pour les monuments contemporains[10]. Les sections 27-29 sont consacrées aux pyramides funéraires, terme qui englobe aussi bien les pyramides que les obélisques. L'auteur termine son texte en incluant des monuments faisant partie des sept merveilles du monde, comme le Phare d'Alexandrie, sans qu'on ne voie toujours bien le rapport avec Rome. Gregorius parle d'abord de la pyramide de Romulus, c'est-à-dire la pyramide de Cestius, avant d'en venir à celle d'Auguste, près de la Porta Latina. Après avoir remarqué qu'il existe plusieurs pyramides à Rome, il en vient à celle de César, qui est la plus digne d'admiration, réalisée en un seul bloc de porphyre. Il est plein d'étonnement en pensant à ce qu'il a fallu faire pour dresser et faire tenir un tel monument qui n'est autre, comme on l'a rappelé, que l'obélisque du Vatican. Au sommet se trouve une sphère de métal dans laquelle étaient conservées, selon la tradition, les cendres de César.

Si l'on se tourne vers les textes qui ont traité plus directement de l'Égypte, la moisson reste assez maigre. L'œuvre de Macrobe (370-430) connut un retentissement certain, qui se prolongea au cours de la Renaissance[11]. Rédigées dans les premières décennies du V^e^ siècle, les *Saturnales*, qui adoptent le ton du *Banquet* d'Athénée et dont le modèle ultime est le *Banquet* de Platon, traitent de diverses questions, dont certaines ont trait à l'Égypte, à ses coutumes et à sa religion. Par exemple, Macrobe transmet l'interprétation de certains hiéroglyphes, sans grande originalité toutefois, reproduisant des sources déjà anciennes. Ainsi, à propos d'Osiris, se fait-il l'écho d'une tradition bien ancrée quand il écrit :

> De plus les Égyptiens, toutes les fois qu'ils veulent exprimer dans leur écriture hiéroglyphique qu'Osiris est le soleil, gravent un sceptre, sur lequel est sculptée la figure d'un œil. Cet emblème représente Osiris, et signifie que ce dieu est le soleil, lequel voit de sa région sublime toutes les choses sur lesquelles il exerce son souverain pouvoir. (*Saturnales*, I, 21,11) Trad. Ch. Guittard.

Certains textes latins traitant de l'Égypte ancienne, bien que conservés au Moyen Âge, ne semblent pas avoir joui d'une grande popularité. C'est par exemple le cas d'Apulée, qui n'est connu qu'indirectement pendant les premiers siècles qui suivent la chute de l'empire, notamment par l'intermédiaire d'Augustin, avant de retrouver du crédit à partir du XIV^e^ s. dans le nord de l'Italie[12]. En revanche, le texte de Flavius Josèphe, traduit en latin dès le VI^e^ siècle dans le scriptorium de Cassiodore, sera largement diffusé durant toute l'époque médiévale comme le montre le nombre considérable de manuscrits conservés.

En dehors de ces indications, somme toute assez superficielles, le Moyen Âge mérite qu'on s'y intéresse selon deux points de vue, à tout le moins. Tout d'abord, se transmet une tradition de l'explication par le symbole ou l'allégorie, qui plonge ses racines à la fois dans les textes classiques de l'Antiquité et les sources bibliques (4.1.1). Ensuite, le Moyen Âge entretient la pratique des représentations figurées reposant sur une double lecture : l'une, de surface, posant un lien univoque entre signifiant et signifié, l'autre, profonde et symbolique (4.1.2). De cette manière, même sans faire directement appel à l'Égypte, se transmettait une tradition qui explorait des moyens de communication, figuratifs, graphiques et verbaux, qui devaient offrir un terrain fertile et propice à la Renaissance lors de la redécouverte de l'Égypte.

4.1.1. Symboles et allégories dans les étymologies

L'explication par le symbole et l'allégorie est présente dans les travaux des étymologistes, mais aussi de ceux qui tentent de donner une explication du monde naturel, comme les plantes et les animaux. On se limitera ici à quelques exemples représentatifs, en s'attachant plus spécialement à l'œuvre d'Isidore de Séville, qui illustre de manière éminente le premier groupe, ainsi qu'au *Physiologos*, qui est une des productions les plus typiques de la seconde catégorie.

[9] Pour l'édition du texte, voir Rushforth G. McN, *op. cit*. Sur l'approche critique de Gregorius et sur la portée générale de l'œuvre, voir Wolff Étienne, *op. cit.*, Kynan-Wilson William, *op. cit*.

[10] Comme le relève Wolff Étienne, *op. cit.*, p. 167, Gregorius est en quelque sorte l'anti-pèlerin. L'abondance des citations des auteurs classiques tranche avec l'absence de référence aux Pères de l'Église et même à la *Bible*. En raison de sa curiosité et de son attrait pour le passé antique, Wolff en fait un des précurseurs de l'humanisme.

[11] Sur l'importance de Macrobe à la Renaissance, voir Lecompte Stéphanie, *La Chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobe dans l'Europe humaniste*, Genève, 2009. Sur Macrobe et l'Égypte, voir Bakhouche Béatrice, « L'Égypte chez Macrobe », *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences humaines*, 2005, vol. 41, pp. 15-27.

[12] Voir Schlam Carl, « Apuleius in the Middle Ages », *in* Bernardo Aldo et Levin Saul, *The Classics in the Middle Ages*, Binghampton-New York, 1990, pp. 363-370, qui note l'extrême pauvreté de la tradition manuscrite d'Apulée, apparemment sauvée par un manuscrit unique, qui servit de prototype à une copie réalisée pour le monastère de Monte Cassini, à partir de laquelle l'œuvre put se diffuser en Toscane, puis au-delà, au cours du XIV^e^ siècle. La réputation d'Apulée était un rien sulfureuse dans la tradition médiévale, faisant de lui un sorcier (*magus*).

Les *Etymologiae* (ou *Origines*) d'Isidore de Séville connurent une très grande popularité au Moyen Âge et à la Renaissance, période pour laquelle on ne compte pas moins d'un millier de manuscrits et d'une dizaine d'éditions entre 1470 et 1580[13].

En parlant des lettres (*Orig.* I,3,5), Isidore signale que les Égyptiens en connaissaient deux séries, celles des prêtres, les sacrées, et celles du commun, qu'il appelle *pandemos*, rejoignant en cela la tradition classique (cf. *supra*, 3.1). Mais ce sont les étymologies qui intéressaient surtout Isidore. À propos de Sérapis (*Orig.* VIII,11,84), il rapporte une tradition selon laquelle le dieu fut appelé ainsi une fois mort parce que la boîte dans laquelle le mort est placé se dit *soros* en grec. Isidore lie ainsi le nom de Sarapis d'une part au cercueil qui recueillit sa dépouille et d'autre part au taureau Apis. L'égyptologie reconnaît plutôt aujourd'hui dans le nom de Sérapis une création remontant à Ptolémée I[er] associant le nom d'Osiris et d'Apis. Isidore rapporte également des traditions sur l'étymologie du mot qui sert à désigner l'Égypte dans la langue locale (*Orig.* VII,6,17), qu'il fait dériver de *cham* « chaud », alors que le mot était traditionnellement dérivé du nom de Cham, l'un des fils de Noé[14].

Isidore avait également préservé le souvenir d'un hiéroglyphe, ou plutôt ici d'un iconogramme, le signe de l'ouroboré pour signifier l'éternité (*Orig.* V,36,2). Cette représentation si caractéristique du temps s'était également transmise par l'intermédiaire des *Hieroglyphica* d'Horapollon, dont c'est la première notice, et on la retrouve encore, dans des termes identiques dans le commentaire de Servius à l'*Énéide* de Virgile, vraisemblablement rédigé au IV[e] siècle[15].

Enfin, il faut encore mentionner un curieux passage où Isidore mentionne l'étymologie du Pharaon Zaphanath :

> *Pharaon l'appela Zaphanath, ce qui veut dire en hébreu celui qui découvre les choses cachées, étant donné qu'il avait révélé les rêves obscurs et prédit la stérilité (sécheresse ?). Mais puisque ce nom a été donné à partir de l'égyptien, il devrait avoir un sens dans cette langue. Aussi Zaphanath est-il interprété en égyptien comme le sauveur du monde parce qu'il aurait libéré le monde entier d'un danger de famine imminente*. (*Orig.* VII.7.17)[16]

Parmi les sources d'Isidore figure le *Physiologos*, originellement écrit en grec, mais qui connut une grande diffusion dans l'Europe médiévale de culture latine. Ce texte se propose de présenter le bestiaire en une série de diptyques offrant du côté face une description assez sommaire de la nature de l'animal et du côté pile sa valeur spirituelle destinée à l'édification du chrétien[17]. La réalité des animaux telle que présentée dans le *Physiologos* est essentiellement de nature symbolique. Par-delà leur forme concrète et leur histoire naturelle, les animaux expriment une maxime morale ou un article de foi qu'illustre un trait de leur personnalité comportementale. Cela ne peut se faire qu'au prix d'une spécialisation extrême de leur identité. Pourtant, la relation entre l'animal en tant que symbole et les valeurs qu'il est censé représenter n'est pas univoque, ni stable[18]. C'est du reste l'impression qui se dégage déjà des traités antiques de même nature, qu'on retrouve dans les *Hieroglyphica* d'Horapollon, et qui restera, dépassant le cadre de l'éthologie animale, dans les livres d'emblèmes de la Renaissance, où une même représentation peut illustrer des maximes différentes dans un même ouvrage.

Au bout d'un processus de réduction de son champ sémiotique, la figure peut, de symbole, devenir une allégorie, autrement dit, selon l'expression de Zucker lui-même (2007 : § 10), un idéogramme, s'intégrant dans un système de signes prédéfinis et contrôlés. On peut ainsi affirmer que l'allégorie, prise dans ce sens précis, fait partie d'un système d'écriture. Alors que le symbole est potentiellement polyvalent, l'allégorie est monovalente, par la fixation arbitraire et conventionnelle d'un trait spécifique. Cette évolution se cristallise dans les codes de l'héraldique, et se prolonge dans la littérature d'emblèmes de la Renaissance, où la figure illustrant le motto principal fut assimilée à un hiéroglyphe par les théoriciens du XVI[e] siècle (voir *infra*, 5.3). La contiguïté entre alphabet et images allégoriques avait du reste déjà été pressentie par Augustin dans un commentaire

[13] Voir Reydellet Marc, « La diffusion des Origines d'Isidore de Séville au Haut Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1966, vol. 78, pp. 383-437.

[14] *Chain calidus, et ipse ex praesagio futuri cognominatus. Posteritas enim eius eam terrae partem possedit, quae uicino sole calentior est. Vnde et Aegyptus usque hodie Aegyptiorum lingua Kam dicitur*.

[15] Belluci Nikola, « La conoscenza dei geroglificii nel perodo classico (integrazioni a P. Marestaing, Les écritures égyptiennes et l'antiquité classiques, ad un secolo dall'edizione) », *HABIS*, 2017, vol. 48, pp. 282-283). La figure de l'ouroboré est également présente chez les alchimistes de la fin de l'Antiquité, par exemple chez Zosime de Panopolis : voir Mertens Michèle, *Les alchimistes grecs*, tome IV, 1[re] partie : *Zosime de Panopolis, Mémoires authentiques*, Paris : Les Belles Lettres, 1995.

[16] *Hunc Pharao Zaphanath appellauit, quod Hebraice absconditorum repertorem sonat, pro eo quod obscura somnia reuelauit et sterilitatem praedixit. [18] tamen, quia hoc nomen ab Aegyptio ponitur, ipsius linguae debet habere rationem. interpretatur ergo Zaphanath Aegyptio sermone saluator mundi, eo quod orbem terrae ab inminenti famis excidio liberarit* (*Orig.* VII.7.17). Zaphnath-Paaneah est le nom donné à Joseph par Pharaon dans la *Genèse* (41,45). La tradition interprète le nom comme signifiant « celui qui révèle les secrets ». En dépit de quelques difficultés, on considère généralement depuis Georg Steindorff (dans *ZÄS* 27, 1889, p. 42), que le nom recouvre l'égyptien Dd-pA-nTr-jw.f-anx « le dieu a dit qu'il vivrait », ce qui correspond à un type onomastique attesté à la Troisième période intermédiaire.

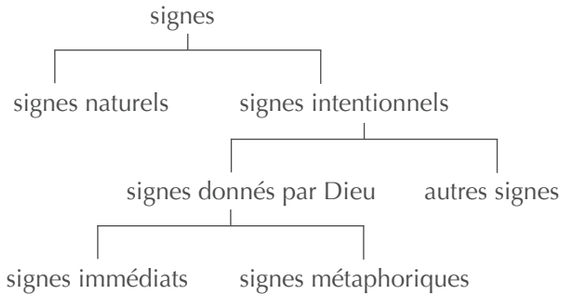
[17] Voir Zucker Arnaud, *Morale du Physiologos : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (II[e]-V[e] s.)*, Open Edition Journals, 2007, disponible à l'adresse suivante : https://doi.org/10.4000/rursus.142 (consulté le 13 juillet 2021). Ainsi que cela a été souvent noté, le projet du *Physiologos* est d'abord catéchétique, fournir un enseignement spirituel sous forme zoologique.

[18] Voir Zucker Arnaud, *op. cit.*, § 2-3.

sur le rapprochement entre le comportement des figures symboliques et des lettres de l'alphabet[19]. Ce Père de l'Église a approfondi sa pensée dans un passage qui n'est pas sans rappeler le discours de Clément d'Alexandrie sur les subdivisions de l'écriture hiéroglyphique (cf. *supra*, 3.4) :

> Un signe est, en effet, une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir, d'elle-même, une autre idée à la pensée. (…) Les signes naturels sont ceux qui, sans intention ni désir de signifier, font connaître, d'eux-mêmes, quelque chose d'autre en plus de ce qu'ils sont eux-mêmes (*De doctr. christ.* 2.1.1-2, trad. G. Combès, cité par Zucker 2007 : § 15).

La taxinomie des signes proposée par Augustin peut se représenter sous la forme d'un tableau. Par signes naturels, il faut comprendre, par exemple, les manifestations naturelles comme la fumée, qui peut être l'indication d'un feu ou d'une source de chaleur, ou l'empreinte d'un pas sur le sol. Les mots du langage, en revanche, font partie des signes intentionnels. Parmi ces derniers, se trouvent les mots donnés par Dieu, lesquels se laissent diviser en deux classes suivant qu'ils font l'objet d'une interprétation immédiate ou métaphorique. Augustin illustre alors son propos par l'exemple du bœuf[20].



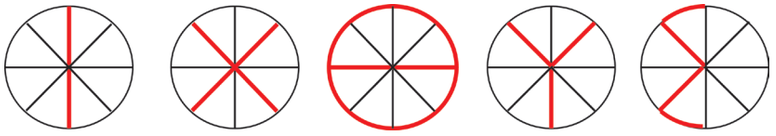
▲ Tab. 1. Taxinomie des signes selon Augustin.

4.1.2. Symbolisme dans l'iconographie

En dehors du symbolisme présent dans les textes et, de manière plus générale, dans les mots de la langue, une communication procédant par allusions et allégories pouvait également s'effectuer par le biais de l'iconographie. Pour illustrer le propos, on s'intéressera à deux représentations figurées bien connues pour représenter le Christ : le poisson et le chrisme.

Le signe du poisson stylisé a été utilisé dans les milieux chrétiens des premiers siècles pour symboliser le Christ[21]. En fait, à l'origine, le poisson sert plutôt à désigner le fidèle plutôt que le Christ. Ce n'est que dans un second temps, qu'est venu se superposer l'acrostiche formé sur le nom du poisson en grec ΙΧΘΥΣ qui était un acronyme chez les premiers chrétiens pour Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, c'est-à-dire Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur. Il y a dans la religion égyptienne des éléments qui associent le poisson à la divinité, ce qui n'est pas le cas dans les traditions proprement chrétiennes. Une telle filiation ne serait d'ailleurs pas un emprunt isolé si l'on pense par exemple au pélican, figure d'Osiris déjà bien attestée dans les *Textes des cercueils*, qui serait à l'origine de l'image du pélican dans le christianisme, le Christ offrant sa vie en sacrifice[22]. L'utilisation de l'image du poisson, comme signe de reconnaissance ou de ralliement, fonctionne à la manière d'un emblème ou d'un hiéroglyphe dans le sens que ce terme pouvait avoir dans l'Antiquité tardive. On imaginerait sans trop de peine comment le signe du poisson aurait pu être glosé à la manière horapollienne « quand ils veulent représenter le Christ, ils dessinent un poisson parce que le Christ distribua un jour des poissons à la foule affamée » en référence à l'épisode de la multiplication des pains et des poissons (voir par exemple, *Jean* 6,5-14).

Dans la spiritualité chrétienne, le signe du chrisme est une illustration de la puissance évocatrice de l'iconisme, dont les éléments sont ici des lettres de l'alphabet grec (fig. 2). Dans sa forme simplifiée, le signe du chrisme représente une roue avec six rayons. En combinant de manière adéquate les rayons, on peut écrire le mot poisson, ΙΧΘΥΣ.



▲ Fig. 2. L'inscription du chrisme dans la roue à six rayons.

Par la suite, le signe se modifia pour faire davantage ressortir les deux premières lettre du mot Χριστὸς (X et P). Dans l'exemple reproduit ci-dessous, ont été ajoutées les lettres du début et de la fin de l'alphabet (alpha et oméga) pour

[19] *Commentaires aux psaumes* 103(3), 22, cité par Zucker Arnaud, *op. cit.*, § 12. En dehors des explications d'Augustin, dans lesquelles il est inutile d'entrer ici, ce qu'il faut remarquer c'est l'idée de la comparaison elle-même entre ses deux modes de communication.

[20] Le passage d'Augustin (*De doctr. christ.* 2.10.15) est cité par Zucker Arnaud, *op. cit.*, § 15.

[21] Voir Engemann Josef, « Fisch, Fischer, Fischfang », *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1969, vol. 7, col. 959-1097, Schumacher Meinolf, « Die Sprünge der Fische. Eine Speisevorschrift in Metaphorik und Allegorese », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1991, vol. 102, pp. 307-312.

[22] Cannuyer Christian, « Le poisson Ichthus, symbole du Christ, serait-il d'origine égyptienne ? », *Acta Orientalia Belgica*, 2002, vol. 15, pp. 281-291. Cette image sera abondamment utilisé à la Renaissance dans les livres d'emblèmes (5.4.5), et de manière générale dans l'iconographie religieuse.



▲ Fig. 3. Saint-Christophe des Templiers, XII^e siècle, Montsaunès (source Wikipedia FR).

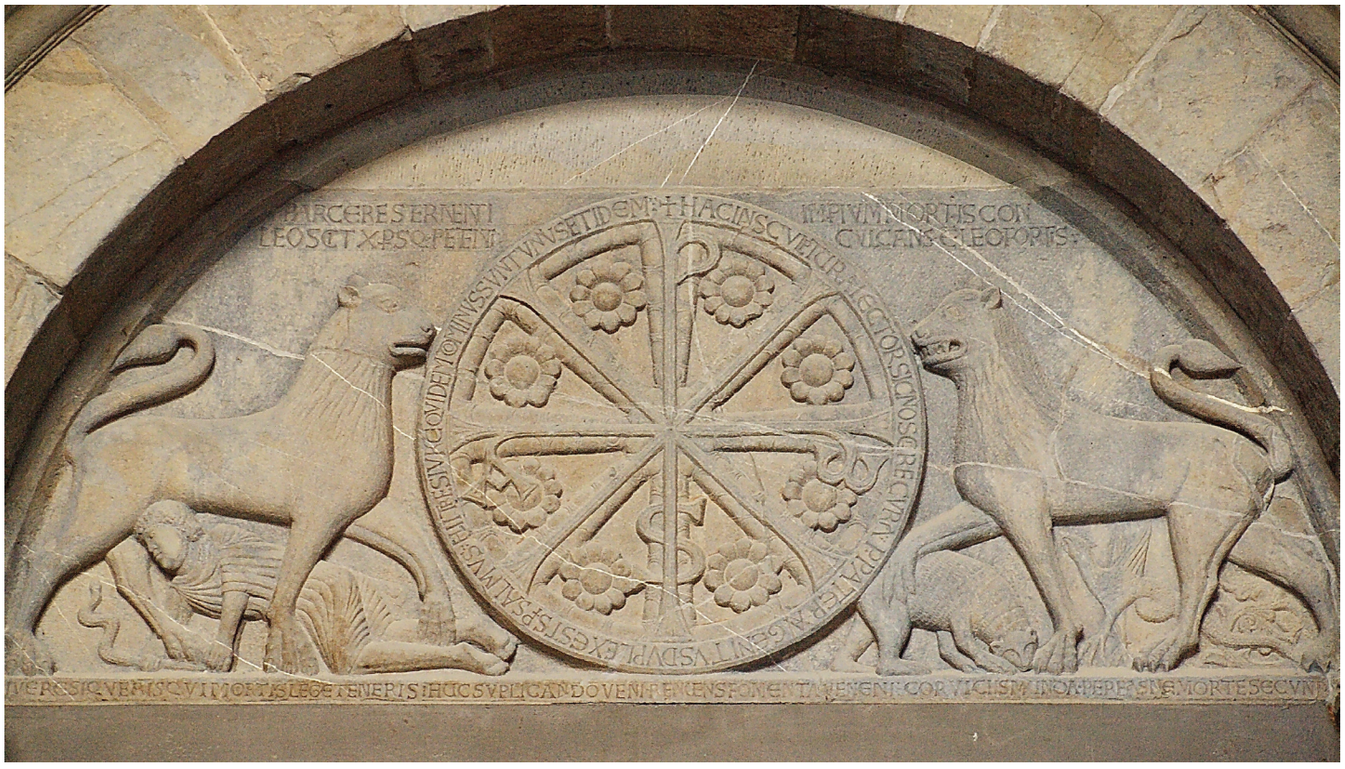
signifier la plénitude et la complétude du monde. Le choix de l'alphabet pour signifier le monde le présente comme un inventaire rempli de mots. En combinant les quatre lettres présentes, on obtient aussi le mot ἄρχω « commander », mais aussi « être au début », qui renvoie à l'une des propriétés de la divinité. Sans être bien sûr directement inspiré, ce type de spéculations rejoignait des mécanismes de pensées déjà à l'œuvre en Égypte.

Mais il y a plus. Dans l'exemple suivant, un sarcophage romain du milieu du IV^e siècle, le chrisme a été intégré à une composition plus complexe. La roue originale a été remplacée par une couronne de gloire. La barre verticale, qui forme la haste de la lettre P, a été prolongée de manière à devenir un des montants de la croix. L'ensemble doit s'interpréter comme une composition allégorique de la résurrection. On notera encore la présence d'un aigle (?) aux ailes éployées surplombant le tout, flanqué de deux chérubins. Dans la tradition classique, dont Horapollon se fait aussi l'écho et qui sera reprise à la Renaissance, l'aigle est associé à l'idée de royauté.

Sur les monuments du Moyen-Âge, le motif du chrisme donna parfois lieu à des compositions qui sont très proches dans l'esprit de certaines notices qu'on trouve chez Horapollon. Par exemple, sur le portail de la cathédrale de Jaca, dans le comté d'Aragon, on peut voir de part et d'autre du christogramme



▲ Fig. 4. Chrisme sur un sarcophage romain (vers 350, Musée Pio Cristiano – Wikipedia).



▲ Fig. 5. Chrisme sur le portail de la cathédrale de Jaca (source Wikipedia ES).

deux lions avec la légende, à gauche : « le lion sait épargner celui qui est à étendu à terre, et le Christ celui qui l'implore » ; et à droite : « il est le lion fort qui foule à ses pieds l'empire de la mort ». On a ici une mise en scène complexe illustrant de part et d'autre du chrisme, lui-même déjà riche de significations symboliques[23], deux représentations exploitant une iconographie très répandue dans les bestiaires pour faire passer le message de la mansuétude du Christ et de son triomphe sur la mort. À la différence des compositions égyptiennes, l'image ne se suffit pas ici à elle-même puisque deux inscriptions donnent l'interprétation correcte, ce qui est l'objet des notices d'Horapollon, qui décrit les images sans les montrer. Ce genre de composition annonce en quelque sorte, sans y voir un lien direct, la production des livres d'emblèmes, si caractéristiques de la Renaissance, dans lesquels texte et illustration se combinent (cf. *infra*, 5.4.5).

L'étude du portail de Jaca est intéressante parce qu'elle révèle plusieurs niveaux de lecture, ce qui n'est pas sans rappeler le travail sur la langue et l'écriture des hiérogrammates de l'Égypte tardive (cf. *supra*, 3). Comme le remarque très bien Robert Favreau dans sa conclusion (1996 : 555-556), que je cite ici *in extenso* :

> Il faut finalement se demander ce que pouvait comprendre de ce tympan celui qui entrait dans la cathédrale de Jaca. Très probablement pas le sens voulu par l'auteur du programme, à partir de la lecture d'Atton de Verceil, un sens si subtil qu'aucun des nombreux chercheurs qui ont travaillé sur ces textes ne l'avait percé. L'auteur même du programme comprend-il le sens du chrisme, on peut se le demander dans la mesure où il détourne complètement la signification christologique normale du chrisme en faisant des lettres grecques des lettres latines. Le visiteur devait repérer le « sceau chrétien » que donnait à l'église ce chrisme qu'il voyait partout autour de lui, et sans doute saisissait-il, à l'intérieur de la circonférence la croix tracée par le P et le trait horizontal ajouté au chrisme. Le clerc plus savant de-

[23] Comme le montre l'inscription qui entoure le chrisme, les lettres A, P et Ω ont été réinterprétées dans une vision trinitaire : « (…) P est le Père, A le Fils et la redoublée l'Esprit Saint. Ces trois sont à juste titre un seul et même Seigneur » (Favreau Robert, « Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca », *CRAIBL*, 1996, vol. 140, pp. 547-551). La richesse de l'interprétation peut encore s'étendre en considérant que l'auteur de la composition a pris les trois lettres grecques alpha, rho et khi pour des lettres romaines, ce qui donnerait la lecture PAX, autre symbole de la Trinité (Favreau Robert, *op. cit.*, pp. 551-553). L'explication de la consubstantialité du mot PAX avec la théologie divine telle que donnée par Atton de Verceil, exégète du x^e^ siècle dans le commentaire sur la lettre de Paul aux Éphésiens (cité par Favreau Robert, *op. cit.*, pp. 551-552), est fascinante, par l'exploitation qui est faite de la symbolique des nombres et de la forme des lettres.

vait comprendre le sens des lions, en s'aidant des bestiaires qui lui étaient familiers, et il pouvait commenter le sens de l'appel à la pénitence figurant dans les trois vers du bas du tympan. Mais il fallait être capable de lire le texte écrit autour du cercle du chrisme pour saisir qu'on parlait de la Trinité, même si on ne percevait pas le sens du deuxième vers, et le rapprochement du mot PAX avec la Trinité.

Pour conclure cette trop courte et rapide section, on devrait encore évoquer la théorie mise sous le nom de Denys l'Aéropagite (Ve siècle) sur l'impossibilité de la connaissance de Dieu, selon laquelle les mots sont impuissants, mais la théologie symbolique permet de saisir quelque chose du divin en recourant à des images. Traduit du grec par Jean Scot Erigène (IXe siècle), sa pensée influença Albert le Grand (XIIIe siècle), le célèbre théologien allemand, maître de Thomas d'Aquin, grand passeur de culture entre les mondes latin, grec et arabe.

4.2. Le monde byzantin

D'une manière générale, le monde byzantin ne semble pas avoir été beaucoup préoccupé par l'Égypte antique. Sur le plan politique, l'empereur d'Orient maintint des contacts très étroits avec Rome jusque dans le premier quart du VIIIe siècle. Des émissaires, voyageurs et commerçants byzantins étaient donc régulièrement présents à Rome, où certains monuments égyptiens ou égyptisants étaient encore visibles. Cela ne semble toutefois pas avoir laissé beaucoup de traces dans les rapports, lettres ou récits de voyages.

À Byzance même, le témoin le plus visible de l'Égypte était un obélisque. D'abord transporté par Constance II jusqu'à Alexandrie depuis Karnak où il avait été érigé par Thoutmosis III devant le VIIe pylône du temple d'Amon-Rê, il fut finalement amené dans la capitale de l'empire d'orient par Théodose Ier (r. 379-395), qui le fit dresser sur la *spina* de l'hippodrome, continuant une pratique qui avait été inaugurée à Rome par Auguste (fig. 6). Le piédestal sur lequel repose l'obélisque est décoré de scènes illustrant les fêtes de l'hippodrome. Sur une des faces, on voit une représentation de l'hippodrome avec, au centre, la *spina* sur laquelle se dressent deux obélisques (fig. 7).



▲ Fig. 6. Obélisque d'Istamboul (source Wikipedia).



▲ Fig. 7. Base de l'obélisque d'Istamboul (source Wikipedia).

Une miniature de 1536 montre l'état de l'hippodrome après le pillage de la ville en 1203-1204, lors de la quatrième croisade (fig. 8). Les deux obélisques, ainsi que la colonne serpentine au centre, avec ses trois têtes caractéristiques, sont très reconnaissables. Une gravure datée de 1580, mais reproduisant probablement un état plus ancien (XV^e siècle) respecte davantage les proportions et l'alignement des monuments qui se trouvaient sur la *spina* : l'obélisque de Théodose dépasse de loin les autres ornements (fig. 9). Sur la base figurent deux dédicaces, l'une en latin, l'autre en grec. Sur cette dernière, le monolithe est qualifié de κίων, c'est-à-dire de colonne, terme assez général qui peut s'appliquer à beaucoup d'éléments dressés.

Un intérêt pour l'Égypte, certes difficile à évaluer, se trahit toutefois dans le fait que des textes de l'Antiquité qui en traitaient ont été conservés, recopiés, parfois commentés. C'est ainsi que des informations concernant Horapollon ont été transmises par la *Souda* (X^e siècle), de même que des notices sur Chaeremon, qui fut aussi étudié par Tzetzès (XII^e siècle). On doit encore à des compilateurs et abréviateurs byzantins des brèves sur les hiéroglyphes ou sur certains signes comme la croix ansée (voir *infra*, 4.3).

Un des rôles essentiels de l'époque byzantine fut d'assurer la transmission de plusieurs textes grecs issus de l'Antiquité dont on avait perdu toute trace dans le monde occidental. Pour notre propos, des auteurs majeurs comme Diodore de Sicile (livres I et III), Hérodote (livre II), Jamblique, Platon (*Critias* et *Timée*), Plotin, Plutarque (*De Iside et Osiride*), mais aussi le *Corpus hermétique* ne furent préservés que par l'activité des copistes byzantins. C'est au cours des XIV-XVI^e siècles que la plupart de ces auteurs allaient être redécouverts, édités dans la langue originale, traduits, le



▲ Fig. 8. Miniature de Matrakçı Nasuh (1536 – source Wikipedia).



▲ Fig. 9. Onofrio Panvinio, *De Ludis Circensibus*, Venise, 1600 – source Wikipedia).

plus souvent d'abord en latin, avant d'être diffusés plus largement dans les langues nationales.

Pour l'histoire de la réception des hiéroglyphes, c'est la transmission du texte des *Hieroglyphica* d'Horapollon qui aura les conséquences les plus lourdes. On a déjà rappelé, au chapitre précédent, les incertitudes qui pèsent sur l'origine du texte (Horapollon ou un pseudo-Horapollon), sa date de composition (Ve siècle ou plus tard) et sa langue de rédaction originale (copte ou grec). Quoi qu'il en soit, le texte tel qu'il a été transmis fait apparaître à tout le moins deux époques de rédaction ou deux moments au cours desquels le texte fut retravaillé. Entre l'époque supposée de rédaction, même en considérant une date assez basse, autour des VI-VIIe siècles, et les témoins conservés dont les plus anciens ne sont pas antérieurs au XIVe siècle[24], il y a place pour des copies intermédiaires – avec tout type d'intervention sur le texte original – ce qui laisse supposer un intérêt pour ce type de questions dans les milieux intellectuels byzantins.

Un passage du *Philopatris*, transmis sous le nom de Lucien de Samosate, mais dont la composition doit être située entre 965 et 969, sous le règne de Nicéphore II Phocas[25], parle d'une prophétie annonçant le nom du futur empereur écrits en lettres hiéroglyphiques sur le théâtre (*Philopatris*, 21). Face aux critiques du héros, qui raille les propos du devin en se référant au livre des songes d'Artémidore d'Ephèse, un des protagonistes de l'histoire réplique qu'il ne s'agit point de songes, mais de réalités, qui devront s'accomplir au mois de mésoré. Bien que l'histoire soit censée se passer à Byzance, la mention du mois de mésoré, un des mois du calendrier copte, plonge le lecteur dans un univers égyptien où se mêlent les hiéroglyphes et la divination. Comme l'avait déjà noté Reinach il y a plus d'un siècle, le passage doit se comprendre comme une allusion à une pratique mentionnée par ailleurs où devins et charlatans allaient chercher l'inspiration pour leurs rêveries devant les inscriptions de l'obélisque de Théodose[26].

4.3. Le monde oriental

> Ô Égypte, Égypte, il ne restera de tes cultes que des fables, et tes enfants, plus tard, n'y croiront même pas ; rien ne survivra que des mots gravés sur les pierres qui racontent tes pieux exploits. (*Asclepius*, 24)[27]

4.3.1. La tradition copte

Les premiers siècles du christianisme en Égypte virent la disparition de nombreux monuments antiques. Les déprédations prirent des formes diverses. Sur certains monuments, on s'acharna à marteler ou mutiler des signes hiéroglyphiques représentant des animaux potentiellement dangereux – bêtes sauvages, reptiles ou oiseaux de proie – dont on craignait les manifestations magiques. Ailleurs, on s'attaqua à des temples dont l'activité était perçue comme une menace pour la nouvelle religion[28]. Ce fut notamment le cas des sanctuaires consacrés aux divinités du cercle isiaque, les Iseum et Serapeum. La destruction du Serapeum d'Alexandrie et de l'Iseum de Ménouthis, près de Canope, ont fait l'objet de récits circonstanciés. En 391, Théophile, évêque d'Alexandrie, prit la direction d'une foule exaltée vers le temple de Sérapis, qui fut complètement saccagé et dont la bibliothèque fut anéantie. En Haute-Égypte, Shénouté (348-466) et son successeur Besa (Ve siècle) déployèrent une activité considérable pour combattre les cultes indigènes. Le Monastère Blanc (Deir al-Abyad) dont ils avaient la direction était situé à proximité de Panopolis, qui était alors un centre intellectuel important auquel se rattachent les noms de l'alchimiste Zosime (fl. 300), du poète Nonnos (fl. 400), mais aussi de la famille d'Horapollon[29].

Les Coptes n'ont guère montré d'intérêt pour les anciennes écritures égyptiennes. Deux moments particulièrement forts doivent toutefois être signalés. Le premier se rapporte aux événements de la destruction du Serapeum d'Alexandrie ; le second, plus général, s'inscrit dans un discours plus large sur la place et le rôle des écritures égyptiennes.

À Alexandrie, la fin du IVe siècle porte la marque de l'évêque Théophile. Lors des événements qui menèrent à la destruction du Serapeum en 391 (ou 392), à laquelle Théophile prit une part active après s'être assuré de la neutralité, sinon de la bienveillance de l'empereur Théodose, se place un épisode curieux qui fut immédiatement instrumentalisé par les tenants de la nouvelle religion. L'affaire est racontée par Rufin d'Aquilée et reprise, dans des termes un peu dif-

[24] Ms. Florence, Bib. Med. Laur., plut. 69,27, fol. 68r-72r. Avec le ms. Monac. gr. 419, c'est le manuscrit le plus ancien. Les autres témoins sont du XVe siècle (Belluci Nikola, « La conoscenza dei geroglificii », *op. cit.*, p. 264).

[25] Voir Reinach Salomon, « La question du Philopatris », *Revue archéologique*, 1902, vol. 40, pp. 79-110.

[26] Reinach Salomon, p. 95, n. 2.

[27] Trad. Nock Arthur et Festugière André Jean, *Corpus hermeticum*. Tome 1, Poimandrès. Traités II-XII, Paris, 1945, pp. 326-327.

[28] Sur les activités iconoclastes dans l'Égypte copte, voir Hahn Johannes, Emmel Stephen et Gotter Ulrich (2008), *From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity* (= *Religions in the Graeco-Roman World*, 163), Leyde, 2008.

[29] Sur Panopolis comme centre vivant du paganisme, voir Chuvin Pierre, « Nonnos de Panopolis entre paganisme et christianisme », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1986, vol. 45, pp. 387-396. Sur Panapolis dans l'Antiquité tardive, voir le volume collectif édité par Egberts Arno, Muhs Brian Paul et van der Vliet Joep, *Perspectives on Panopolis: An Egyptian town from Alexander the Great to the Arab Conquest*, Leyde, 2002. Sur Zosime de Panopolis, voir Mertens Michèle, *op. cit.*



▲ Fig. 10. Chrismes et croix ansées (Musée de Mérida).

férents, par Sozomène et Socrate le Scolastique, deux continuateurs de l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée[30].

Rufin rapporte que le signe de la croix fut peint un peu partout, sur les portes et les murs du temple. Des païens firent alors le rapprochement avec un signe appartenant à l'écriture hiératique, c'est-à-dire aux lettres sacerdotales. Ils expliquèrent que ce caractère signifiait la vie à venir (*vita ventura*). Ils ajoutèrent que ce signe avait été transmis depuis la nuit des temps, mais surtout que les choses du culte resteraient en l'état jusqu'à ce qu'ils voient que le signe était venu dans lequel se trouvait la vie. Les desservants du culte et les prêtres qui se trouvaient présents se convertirent alors à la nouvelle religion.

La narration de Socrate le Scolastique est un peu différente. Selon lui, c'est durant la destruction du temple qu'apparurent certains caractères hiéroglyphiques, gravés dans la pierre ayant la forme d'une croix. S'ensuivit une dispute passionnée entre les païens et les chrétiens, chacun réclamant la paternité et l'exclusivité du symbole. Parmi les païens se trouvaient encore, rapporte Socrate, quelques personnes capables de comprendre les hiéroglyphes. Ils interprétèrent (διερμηνεύοντες) le signe de la croix comme signifiant la vie à venir. D'autres inscriptions révélèrent ensuite que lorsque le signe de la croix apparaîtrait, le temple de Sérapis serait détruit. Un grand nombre de païens décidèrent alors de se convertir. Le témoignage de Sozomène ne s'écarte pas significativement de celui de Socrate. L'épisode sera brièvement mentionné dans la notice de la *Souda* (Σ 1011) consacrée à la croix :

> Croix (…) quand on purifia les temples grecs sous le règne de Théodose, le grand roi, on découvrit dans le sanctuaire de Sarapis des signes hiéroglyphiques qui avaient la forme de croix. Quand ceux qui s'étaient convertis au christianisme parmi les Grecs virent cela, ils déclarèrent que la croix signifiait, d'après ceux qui connaissaient les signes hiéroglyphiques, la vie à venir.

Le signe dont il est question est l'hiéroglyphe , employé comme logogramme ou radicogramme (cf. *supra*, 2.4.1). Il existe en égyptien une importante famille de mots dérivés de cette racine dont le sens fondamental est [vie] :  /ankh/ « vivre »,  « vie »,  « vivant », etc. Dans une étude pénétrante, Letronne (1846) avait déjà établi un rapprochement entre le signe hiéroglyphique et le symbole de la croix ansée utilisée dans les premiers siècles de l'église copte (fig. 10)[31].

[30] Cet épisode a fait l'objet d'une attention soutenue de la part des chercheurs : voir Thélamon Françoise, *Païens et chrétiens au IVe siècle. L'apport de l'« Histoire ecclésiastique » de Rufin d'Aquilée*, Paris, 1981, pp. 255-263, Germano Leal Pedro, « Reassessing Horapollo: A contemporary view on Hieroglyphica », *Emblematica*, 2014, vol. 21, pp. 47-50, Westerfeld Jennifer, *Egyptian Hieroglyphs in the Late Antique Imagination*, Philadelphie, 2019, pp. 142-147 ; cf. aussi Doresse Jean, *Des hiéroglyphes à la croix. Ce que le passé pharaonique a légué au christianisme*, Beyrouth, 1960, pp. 24-27, avec quelques précautions.

[31] Voir également Cat. 13 (croix copte en laine bouclée).

Selon Rufin, les compétences hiéroglyphiques de ceux qui étaient présents se bornèrent à expliquer la signification d'un seul signe. Il n'était pas nécessaire d'être spécialement versé dans la science sacerdotale pour identifier le signe ☥, l'un des plus communs du répertoire hiéroglyphique. En revanche, selon Socrate et Sozomène, il se serait encore trouvé dans le temple des spécialistes des écritures capables d'interpréter les inscriptions venues très opportunément compléter la première information. Il faut distinguer ici deux choses. Qu'il y ait encore eu à l'extrême fin du IVe siècle quelques hiérogrammates suffisamment informés de la tradition hiéroglyphique pour interpréter – à défaut de traduire très littéralement – quelques souscriptions ou légendes de scènes, n'est pas impossible, surtout dans un centre majeur comme le Serapeum d'Alexandrie. En revanche, la découverte d'un texte hiéroglyphique annonçant la destruction du temple quand apparaîtrait le signe de la croix a tout de la prophétie *post eventum*. Le genre est au demeurant bien attesté dans la littérature égyptienne de l'époque pharaonique. Textes prophétiques et lamentations aidaient en effet à mettre en perspective et à donner du sens aux événements catastrophiques qui rythmèrent régulièrement l'histoire de l'Égypte. Le genre avait gardé ses lettres de noblesse dans la littérature démotique et s'était adapté aux nouveaux modes de communication offerts par le grec et le copte[32].

Bien plus tard, à la Renaissance, Marsile Ficin reviendra sur cet épisode. Selon lui, la ressemblance entre la forme du signe égyptien et celle de la croix est le signe prémonitoire que l'Égypte avait bien reçu la prescience de la venue de Christ, ce qui s'intégrait très bien dans la théorie générale de la *prisca theologia*, qui avait la faveur de bien des théologiens à la Renaissance, mais aussi dans le mouvement de la Contre-Réforme (cf. *infra*, 5.3). C'est ainsi que la filiation entre les deux signes fut reprise près de deux siècles plus tard par Athanase Kircher dans plusieurs de ses publications (cf. *infra*, 7.1).

Dans un texte, apparemment unique dans la littérature copte, contemporain de ceux que nous venons d'examiner, Shénouté s'attaqua à l'écriture hiéroglyphique, présentée comme trompeuse et incompatible avec toute espèce d'interprétation chrétienne, adoptant une position beaucoup plus radicale que ce que nous venons de voir à propos du Serapeum alexandrin[33]. Une partie de l'argumentation de Shénouté repose sur le lien qu'il fait entre écriture hiéroglyphique et idolâtrie[34]. L'invective monastique contre les hiéroglyphes égyptiens s'insère dans un sermon à l'occasion de la conversion d'un temple païen en église chrétienne. Après avoir fustigé les lois écrites avec du sang pour tuer les âmes des gens[35], Shénoute ramène l'écriture hiéroglyphique à son apparence visuelle :

> Il n'y a rien d'autre écrit si ce n'est la ressemblance de serpents, de scorpions, de chiens, de chats, de crocodiles, de grenouilles, de renards, et autres reptiles, bêtes sauvages, oiseaux, animaux domestiques et le reste. Il y a aussi l'apparence du soleil, de lune et du reste ; toutes leurs affaires sont choses ridicules et fausses.

La description de Shénouté correspond assez bien à ce qu'on trouve ailleurs chez les auteurs classiques (cf. *supra*, 3.2.3), mais aussi dans certaines listes et traités rédigés en démotique, même s'il serait peu raisonnable de vouloir y rechercher une filiation. Un passage du *Livre de Thot* offre toutefois un écho saisissant au texte de Shénouté[36]. Dans les deux cas, la scène est située dans un contexte cultuel, un temple ou un naos. Alors qu'il faut imaginer Shénouté vitupérant devant ses ouailles tout en désignant de la main tel ou tel signe, dans le passage du *Livre de Thot*, le maître interroge l'apprenti hiérogrammate, mis en situation devant une paroi écrite, sur sa capacité à reconnaître les différentes catégories de signes et leur signification[37]. Le texte, malheureusement fort lacunaire à cet endroit, énumère les différentes catégories de signes :

> As-tu regardé la chapelle au lion qui est en-dessous [ ], ces chiens, ces chacals, ces taureaux qui [ ], ces serpents, mâles et femelles, tous ces vers [ ], ces épées, ces lances, la totalité de ces armes [ ] (l. 612-615)[38]

Le disciple répond qu'il a attentivement regardé toutes ces figures, et qu'il a interrogé son maître pour qu'il lui en révèle l'origine. En dehors de ce qui semble bien être un apprentissage des signes de l'écriture sacrée, le disciple ajoute qu'il a également étudié des compositions iconographiques complexes et qu'il en a percé l'interprétation :

> J'ai vu le chien qui est comme un scribe […] quand il massacre l'hippopotame rouge (…), j'ai vu le [ ] quand il empale la tortue sur le rivage, [j'ai salué] le faucon, au plu-

[32] Le signe de la croix ansée est encore commenté par Abénéphius, une source arabe dont se prévaut abondamment Kircher pour asseoir ses affirmations (*OP*, 440 ; cf. *infra*, 7.2).

[33] Voir aussi l'avis tranché de Grégoire de Nysse dans le *Contra Eunomium* : cf. Westerfeld Jennifer, *op. cit.*, pp. 93-94.

[34] Voir Westerfeld Jennifer, *op. cit.*, pp. 98-124.

[35] Le passage précise que les textes ne sont pas écrits uniquement à l'encre noire, mais aussi avec du sang, ce qui peut faire allusion d'une part à la polychromie de l'épigraphie hiéroglyphique (Westerfeld Jennifer, *op. cit.*, p. 107, mais peut-être aussi, plus précisément, à la bichromie que l'on trouve dans les rituels hiératiques.

[36] Sur ce texte fascinant, voir la publication de Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodore, *The Ancient Egyptian Book of Thot*, Wiesbaden, 2005. Pour une traduction anglaise dans un format plus accessible, avec des corrections et des améliorations par rapport à l'édition originale, Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodore, *Conversations in the House of Life. A New Translation of the Ancient Egyptian Book of Thot*, Wiesbaden, 2014.

[37] Voir Jasnow Richard, « Caught in a Web of Words – Remarks on the Imagery of Writing and Hieroglyphs in the Book of Thoth », *Journal of American Research Center in Egypt*, 2011, vol. 47, pp. 297-317. À la l. 445, il est fait une allusion directe à la valeur phonétique des signes.

[38] Trad. Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodore, *Conversations in the House of Life, op. cit.*, p. 169 ; cf. Jasnow Richard, *op. cit.*, p. 298.

> mage bigarré, quand il exulte sur le corps d'un oryx (…) (l. 621-625)[39]

Le disciple continue avec ce qui pourrait bien être une allusion à l'écriture cryptographique quand il déclare : « J'ai vu les 14 graphies de Celle-qui-est-sage […] » (l. 629), ce qui rappelle les graphies énigmatiques de Khnoum au temple d'Esna[40]. C'est bien cette approche globale du symbolisme hiéroglyphique qui sera partagée par la classe sacerdotale égyptienne et les philosophes grecs et latins. C'est cette perception, décantée, qui sera en définitive retenue dans le néo-platonisme tardif et transmise dans les *Hieroglyphica* d'Horapollon.

Pour en revenir à Shénouté, ce dernier opère une sélection dans le riche répertoire des signes hiéroglyphiques, en se focalisant sur les animaux. Son argumentation passe par un rappel général de la condamnation des images, qui peut se prévaloir d'une longue tradition biblique, au motif que la représentation de la réalité par images peut conduire à l'idolâtrie[41]. Un passage très explicite du *Deutéronome* (4,15-19) attire l'attention sur les dangers de conférer, par le biais d'une représentation figurée, une importance surnaturelle à des êtres animés – hommes et animaux –, mais aussi à des entités célestes. On notera la proximité assez proche de cette liste avec l'énumération faite par Shénouté, notamment dans l'ordre de la présentation (êtres animés, puis phénomènes célestes) :

> (…) veillez attentivement sur vos âmes,[16] de peur que vous ne vous corrompiez et que vous ne vous fassiez une image taillée, une représentation de quelque idole, la figure d'un homme ou d'une femme, [17] la figure d'un animal qui soit sur la terre, la figure d'un oiseau qui vole dans les cieux, [18] la figure d'une bête qui rampe sur le sol, la figure d'un poisson qui vive dans les eaux au-dessous de la terre. [19] Veille sur ton âme, de peur que, levant tes yeux vers le ciel, et voyant le soleil, la lune et les étoiles, toute l'armée des cieux, tu ne sois entraîné à te prosterner en leur présence et à leur rendre un culte : ce sont des choses que l'Éternel, ton Dieu, a données en partage à tous les peuples, sous le ciel tout entier. (trad. Segond)

Dans d'autres sermons, Shénouté s'en prend plus spécifiquement aux représentations figurées telles qu'on pouvait en trouver chez des particuliers. Le saint et irascible abbé condamne ainsi dans un même mouvement les hiéroglyphes et les images comme étant potentiellement subversives, renouant sans le savoir avec l'antique approche de la civilisation pharaonique (cf. *supra*, 3.2.5)[42]. Ainsi que cela a été noté par plusieurs spécialistes, il y avait un enjeu idéologique particulier à discréditer la religion égyptienne et ses modes de communication, au premier chef l'écriture hiéroglyphique. L'Égypte passait en effet comme le creuset où s'était formée la civilisation méditerranéenne. Quoi de plus symbolique dès lors pour vaincre le paganisme et l'idolâtrie de manière globale que de renverser les cultes ancestraux de l'Égypte pharaonique ?

En dehors du signe ☥, la tradition copte – et de manière plus large chrétienne – a repris d'autres symboles païens dont certains remontent à l'antiquité égyptienne. Dans ce cadre, il vaut la peine de mentionner le cas du phénix, cet oiseau fabuleux dont on disait qu'il renaissait de ses cendres après une période de 500 ans[43]. L'Égypte pharaonique connaît un oiseau fabuleux, appelé *bnw* /bénou/, lié au soleil et au culte funéraire. Figuré sous la forme d'un héron, il symbolise la renaissance du défunt. À ce titre, le bénou figure en bonne place dans certaines représentations du *Livre des Morts*, où il s'intercale parfois entre la momie du défunt, le nouvel Osiris, et le soleil naissant à l'horizon du ciel. Le bénou égyptien est aussi associé au temps long, celui de la période sothiaque de 1460 ans, voire l'éternité[44]. Dans le monde grec, le phénix, dont l'origine est peut-être à rechercher du côté du Proche-Orient, est un animal fabuleux lié aux cycles longs et à la renaissance. L'identification entre le phénix classique et le bénou égyptien est explicitement posée par Hérodote (II,73), qui dépend ici d'Hécatée de Milet[45]. Le Père de l'Histoire met clairement en évidence les origines héliopolitaines de l'oiseau, manifestation de Rê et d'Osiris, c'est-à-dire du soleil mort apte à renaître spontanément[46]. Quoi qu'il en soit des origines respectives du phénix grec et du bénou égyptien, les deux ont clairement entamé un processus de fusion à l'époque hellénistique.

À l'époque romaine, le phénix entre dans les représentations liées à l'idéologie impériale. Il symbolise tout à la fois la renaissance de l'empereur défunt, désormais divinisé, la piété du nouvel empereur à l'égard de son devancier – en théorie son père – et le retour de l'Âge d'or. Les premiers exemples explicites en sont donnés dans le monnayage

[39] Trad. Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodore, *Conversations in the House of Life, op. cit.*, pp. 169-171.

[40] Voir Sauneron Serge, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna*, Le Caire, 1982.

[41] Par exemple, *Deutéronome* 4,15-16 ; cf. Westerfeld Jennifer, *op. cit.*, p. 109.

[42] Cf. Westerfeld Jennifer, *op. cit.*, p. 113. On notera au passage que le verbe copte **ϩⲁⲓ** conserve le même champ sémantique que le verbe *sš*, dont il est dérivé, couvrant à la fois le domaine pictural (« peindre, dessiner ») et le domaine graphique (« écrire, enregistrer »).

[43] Voir van den Broek Roel, *The myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, Leyde, 1972 (= *EPRO* 24).

[44] La richesse symbolique de l'oiseau se prête à bien des déclinaisons : c'est ainsi qu'il fut également associé à la crue du Nil (Lecocq Françoise, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », *Cahiers de la MRSH*, 2005, vol. 41 (2e édition revue 2008), p. 215).

[45] Voir Labrique Françoise, « Le regard d'Hérodote sur le phénix », *in* Coulon Laurent, Giovannelli-Jouanna Pascale et Kimmel Flore (dir.), *Hérodote et l'Égypte. Regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, Lyon, 2013, p. 120.

[46] Voir Labrique Françoise, *op. cit.*, p. 123.

d'Hadrien en l'honneur de son père Trajan (Cat. 20)[47]. Antonin le Pieux utilisera l'image du phénix pour célébrer la coïncidence du lever héliaque de Sothis et du début de la crue du Nil. Cet événement, mentionné par Censorinus, marquait dans la pensée égyptienne le début d'une nouvelle ère de 1460 ans, à laquelle le bénou-phénix était associé[48]. L'image du phénix était ainsi largement mobilisée dans une campagne de propagande de grande ampleur visant à diffuser l'idée du retour de l'Âge d'or[49]. L'image du phénix sera à nouveau largement utilisée par Constantin et Constance II, deux empereurs dont on a déjà eu l'occasion de noter la propension à utiliser des éléments emblématiques de l'Égypte ancienne[50]. Chez Constantin, le phénix participait symboliquement à l'avènement d'une nouvelle ère, à la fois politique – le déplacement de la capitale de l'empire – et religieuse – la consécration du christianisme comme religion d'État. L'émission de monnaies coïncidait par ailleurs avec la célébration des vingt années de règne de l'empereur (*vicennalia*), ce qui marquait également l'achèvement d'un cycle et se rattachait, sans doute inconsciemment, aux célébrations de la fête Sed commémorant théoriquement les trente premières années du règne de pharaon[51]. L'intégration de l'image du phénix dans cette mise en scène idéologique complexe sera complétée par un célèbre poème de Lactance[52]. La récupération de motifs et de monuments égyptiens par un empereur chrétien ne va pas forcément de soi. Comme l'ont montré Caroline et Olivier Nicholson, l'enseignement des *Institutiones* de Lactance, qui était très proche de Constantin, établissait un lien entre Hermès Trismégiste l'égyptien et la conservation de l'enseignement adamique primitif qui avait été mis à mal par Cham, un des fils de Noé, qui avait inauguré le polythéisme et le culte des animaux. L'enseignement d'Hermès avait été préservé dans le *Discours parfait* dont la version latine est conservée dans l'*Asclepius* attribué à un pseudo-Apulée. Selon Lactance, Hermès Trismégiste professait un monothéisme sans la moindre ambiguïté. C'est dans ce cadre général que se place l'idée d'ériger un obélisque à Rome. Celui-ci, en tant qu'emblème du soleil, apparaissait comme une indication laissée aux hommes par Dieu de sa toute-puissance. Le sommet du monolithe pointé vers le ciel était aussi une invitation à la contemplation du ciel, chère à Lactance. De cette manière, la venue de l'obélisque à Rome était aussi étayée par des considérations religieuses. La mise en évidence du caractère solaire de l'obélisque rejoignait par ailleurs les considérations de Lactance sur le phénix dont les attributs solaires étaient également très marqués[53].

Le lien établi entre le phénix et le calcul du temps avait peut-être été facilité par une ambiguïté venant du nom même de l'oiseau en grec. En effet, le mot φοῖνιξ désigne tout à la fois l'oiseau et le palmier. Or, dans la conception égyptienne, la palme était le signe hiéroglyphique servant à écrire le mot  rnp.t « année ». Dans la tradition chrétienne, le rameau de palmier s'enrichira encore de la symbolique de la victoire du Christ. Il y a de fait dans l'iconographie des représentations du phénix perché sur les branches d'un palmier. Cette double tradition sera d'ailleurs reprise par Horapollon, et se transmettra ainsi jusqu'à la Renaissance où elle connaîtra une nouvelle vie dans les livres d'emblèmes.

Parallèlement, dès le Ier siècle de notre ère, le motif du phénix fait son chemin dans l'iconologie juive, puis chrétienne à partir des IIe-IIIe siècles[54]. Dans le monde chrétien, l'accent sera surtout mis sur la résurrection éternelle de l'animal qui le rendait apte à représenter le Christ. L'image du phénix est dès lors présente en contexte funéraire sur différents types de support. La célèbre mosaïque de Daphné, près d'Antioche sur l'Oronte, montre l'animal dans une posture assez classique, perché sur une butte, ce qui le relie à ses origines égyptiennes, et avec la tête au centre d'un nimbe irradié, ce qui rappelle sa nature solaire (fig. 11)[55].

[47] Voir Lecocq Françoise, *op. cit.*, p. 219 et p. 247. On notera au passage que le phénix ne semble pas associé aux cultes isiaques. La plupart des émissions monétaires romaines montrant le phénix sont liées à l'atelier d'Alexandrie.

[48] Les sources principales sont ici Tacite (*Annales* VI, 28) et Censorinus (*De die natali* 18 et 21).

[49] Voir Lecocq Françoise, *op. cit.*, p. 223.

[50] Dans l'interprétation livrée par Ammien Marcellin de l'obélisque amené à Rome par Constance II (cf. *supra*, 3.3), on peut lire une mention directe au temple du phénix : πληρώσας τὸ νέων τοῦ φοίνικος ἀγαθῶν « celui qui a rempli de bienfaits le temple du phénix », qui correspond remarquablement à l'inscription de l'obélisque, *mḥ ḥw.t-bnw m n3j.f 3ḫ.wt* , même si quelques doutes subsistent sur la lecture exacte de *ḥw.t-bnw* en raison de l'état du monument (Lambrecht Bérénice, « L'obélisque d'Hermapion (Ammien Marcellin, Res Gestae XVII, 4, 17-23) », *Le Museon*, 2001, vol. 114, p. 54, p. 62, pp. 71-72.

[51] Rapprochement déjà suggéré par Clerc, Gisèle, *Isis-Sothis dans le monde romain*, dans *Hommages à M. J. Vermaseren*, I, Leyde, 1978, p. 263 (= *EPRO* 68).

[52] *Carmen de aue phoenice* ; voir Lecocq Françoise, *op. cit.*, pp. 256-260 ; cf. Nicholson Caroline et Olivier, « Lactantius, Hermes Trismegistus and Constantinian Obelisks », *Journal of Hellenic Studies*, 1989, vol. 109, pp. 198-200.

[53] Voir Nicholson Caroline et Olivier, *op. cit.*, pp. 199-200. L'érection d'un obélisque, hélas anépigraphe, à Arles par le même Constantin ou par son fils Constantin II, natif de la ville, est peut-être à rapporter à la même politique.

[54] Sur le rôle d'Ezéchiel, un juif alexandrin du IIe siècle avant notre ère, dans la diffusion de l'image du phénix dans la culture juive et par-delà dans le christianisme, d'abord dans le milieu alexandrin, voir Lecocq Françoise, *op. cit.*, pp. 232-238 et p. 249.

[55] En contexte proprement égyptien, le bénou apparaît perché sur la butte primordiale sur la tunique de Saqqarah (Caire JE 59117, Ier-IIe siècle) : reproduction dans van den Broek Roel, *op. cit.*, pl. II et III, Labrique Françoise, *op. cit.*, p. 136, fig. 6. Le nimbe de l'oiseau est peut-être à l'origine de l'auréole du Christ et des saints dans l'iconographie chrétienne (Lecocq Françoise, *op. cit.*, p. 250).



▲ Fig. 11. Mosaïque du phénix, Daphné d'Antioche, Ve-VIe siècle (Musée du Louvre, source Wikipedia).

Déjà mentionné par Chaeremon (fgt 13)[56], le phénix est présent dans trois notices des *Hieroglyphica* d'Horapollon à propos de l'âme qui demeure longtemps dans le monde (notice 34), de la personne revenant tardivement de l'étranger (notice 35) et du renouvellement après une longue période (notice 57). L'image du phénix se maintient chez les Coptes[57] ; elle se transmet au cours du Moyen Âge, dans les différentes éditions du *Physiologos*, dont on a déjà examiné le rôle dans la symbolique animale, mais aussi dans les histoires sur la Passion du Christ et la Résurrection[58].

4.3.2. La tradition arabe

Le texte de Shénouté reste isolé dans la littérature copte. Il faut attendre la conquête arabe et la propagation d'une nouvelle culture, à partir du milieu du VII^e^ siècle, pour avoir de nouveaux témoignages provenant de la vallée du Nil. Les écrits arabes, dont l'inventoriage est loin d'être complet, proviennent d'auteurs indigènes, mais aussi de voyageurs ou de résidents étrangers. Ceux qui se sont intéressés un tant soit peu aux écritures de l'Égypte ancienne se répartissent en deux grandes catégories : tout d'abord, on dénombre quelques auteurs qui ont incorporé l'écriture hiéroglyphique dans des spéculations liées à la magie ou à l'hermétisme. Ensuite, on trouve quelques traités en lien avec l'histoire de l'alphabet et de l'écriture[59]. Il n'est pas rare que la datation précise des textes, et surtout des figures qui les accompagnent, fasse difficulté en raison de l'écart chronologique, parfois important, entre la date du plus ancien manuscrit conservé et la date supposée de rédaction.

Une étude raisonnée de la tradition arabe reste à faire[60]. Au XVII^e^ siècle, Athanase Kircher avait inventorié plusieurs sources orientales, juives et arabes, susceptibles d'enrichir son propos. Parmi celles-ci, un nom revient inlassablement, celui de l'auteur judéo-arabe Abenephius, alias Barachias Nephi (avec différentes graphies, cf. *infra*, 7.2). Kircher semble également connaître l'œuvre d'Ibn Wahshiyya (IX^e^-X^e^ siècle), dont il prétend avoir trouvé un manuscrit lors de son séjour à Malte (cf. *infra*, 7.2). Ce dernier est notamment connu pour avoir écrit un traité sur l'agriculture, qui eut un retentissement important. Mais il serait également l'auteur d'un ouvrage sur les alphabets. Intitulé *Kitāb Shawq al-mustahām fī maʿrifat rumūz al-aqlām* « le livre du désir de l'amoureux fou de la connaissance des écritures anciennes », l'ouvrage se présente comme une collection de divers alphabets, essentiellement orientaux. La critique récente semble considérer l'attribution à Ibn Wahshiyya comme peu vraisemblable[61]. Pour chaque signe d'écriture, l'auteur donne l'équivalent dans l'alphabet arabe. Au chapitre VIII, il traite des alphabets hermésiens, c'est-à-dire des disciples d'Hermès, soit de la première dynastie des rois d'Égypte. Ce type d'écriture fut inventé, précise-t-il, pour les initiés, rejoignant en cela des préoccupations déjà exprimées dans l'Antiquité (cf. *supra*, 3.3). Il décrit ensuite l'apparence générale de cette écriture, faite de différents instruments, d'arbres, de plantes, d'oiseaux, de parties d'oiseaux, de planètes et d'étoiles. De la sorte, explique l'auteur, l'alphabet hiéroglyphique devint innombrable comme celui des Indiens et des Chinois. Après avoir observé au passage que l'ordre des signes est différent de celui des alphabets habituels, il ajoute que les inventeurs des hiéroglyphes comprenaient les secrets de la nature et s'étaient attachés à exprimer chaque chose par un signe approprié. Le pseudo-Ibn Wahshiyya en vient alors à la présentation de la première section, consacrée à l'alphabet du philosophe Hermès le grand. Cet alphabet était utilisé sur les obélisques, les pyramides, les stèles et autres pierres écrites, ainsi que les temples et autres monuments, remontant aux premiers temps des pharaons[62]. La présentation des signes se fait alors en fonction de catégories conceptuelles. La première est consacrée aux éléments célestes. Une liste de 44 signes est produite, avec pour chaque signe sa signification. Alors que les sept premiers signes sont manifestement issus du répertoire hiéroglyphique, les autres signes appartiennent à la littérature magique, ésotérique ou alchimique.

[56] Apud Tzetzes, *Chiliades* 5, 6, 386 ; cf. VAN DER HORST Pieter Willem, *Chaeremon. Egyptian Priest and Stoic Philosopher*, Leiden, 1984 (= *EPRO* 101), pp. 24-25 et pp. 63-64.

[57] Cf. VAN DEN BROEK Roel, *op. cit.*, p. 47.

[58] Sur le *Physiologos* grec, voir Lazaris Stavros, *Le Physiologus grec*, t. 1. *La réécriture de l'histoire naturelle antique*, Florence, 2016, p. 90. Selon ce dernier (*op. cit*, pp. 43-45), il ne faut pas rechercher une influence directe entre le *Physiologos* et Horapollon, qui a toutefois une quinzaine de notices en commun faisant intervenir des animaux, parfois rédigées de manière similaire ; cf. LECOCQ Françoise, *op. cit.*, p. 251. Chez Isidore de Séville (XII, 7,22), le phénix garde les principales caractéristiques héritées de l'Antiquité, mais sans que soit fermement établi un lien avec l'Égypte.

[59] L'intérêt pour la langue semble assez réduit. L'historien égyptien Maqrîzi (1364-1442), se référant à une source plus ancienne du siècle précédent (Ibrahim ibn Wassif), mentionne que les habitants de Deir Rifêh, en Haute-Égypte, avaient conservé la connaissance du sahidique, dont il fait l'origine de la langue copte, avant que ne survienne le bohaïrique (AUFRÈRE Sydney, « La lutte dans l'Europe des érudits pour les scalae copto-arabes … La redécouverte de la langue copte aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles », *in* AUFRÈRE Sydney et BOSSON Nathalie (dir.) *Égyptes … L'égyptien et le copte*. Catalogue de l'exposition, Lattes, Musée archéologique Henri Pradès, [3 juin - 31 octobre 1999], p. 95.

[60] L'ouvrage d'EL-DALY Okasha, *Egyptology: The Missing Millennium. Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*, Londres, 2016 est en effet très loin de tenir ses promesses.

[61] TORAL-NIEHOFF Isabel et SUNDERMEYER Annette, *Going Egyptian in Medieval Arabic Culture*, *in* ORTHMANN Eva (dir.), *The Occult Sciences in Pre-modern Islamic Cultures*, Beyrouth, 2018, p. 250, COULON Jean-Charles, *La magie en terre d'Islam au Moyen Âge*, Paris, 2017, pp. 127-128. Selon ce dernier, la composition du traité, à situer au X^e^ siècle, est à mettre en relation avec le souhait de la nouvelle dynastie fatimide de renouer avec une tradition pré-islamique en Égypte.

[62] La désignation de l'écriture hiéroglyphique comme l'écriture des temples (*barābī*) est assez fréquente dans la littérature arabe. On notera encore l'expression « écriture de Hirmis Abu Ṭāṭ », dans laquelle il faut renconnaître Thoth-Hermès (COULON Jean-Charles, *op. cit.*, p. 130, n. 39).



▲ Fig. 12. Pseudo-Ibn Wahshiyya, ms. ar. BN 6805, fol. 50b et 51b.

La signification prêtée aux sept premiers signes reprend des épithètes traditionnelles d'Allah : Dieu, le Souverain, le Miséricordieux, le Vengeur, le Tout-Puissant, le Très-Miséricordieux, le Nourrisseur. On y reconnaît peut-être le signe du faucon (), ensuite le groupe  (), le dieu assis (), un personnage tenant une canne ou un fléau (, , ), le signe de la jambe (), le disque ailé (), et enfin un oiseau, difficile à préciser en l'état (, ). Si des signes sont liés au divin comme le signe d'Horus (?) ou celui du soleil ailé, le choix de certains signes paraît aléatoire, comme le signe de la jambe ou du groupe , si c'est bien de cela qu'il s'agit. Le choix du faucon et du disque ailé a pu être inspiré par les nombreuses représentations figurant sur les parois des temples[63]. Le signe d'Horus, par exemple, trône régulièrement en tête des titulatures royales ; il pouvait à ce titre être assimilé à une expression du pouvoir, sinon de la divinité elle-même. De même, la titulature royale s'ouvrait régulièrement par la représentation d'un faucon perché sur le serekh, la façade stylisée du palais dans laquelle s'inscrivait le nom du roi (voir *infra*, fig. 15). Le disque ailé figurait lui aussi en bonne place dans l'iconographie des temples, surplombant les portes et ornant le cintre de nombreuses stèles. Il n'était pas nécessaire d'être versé dans les arcanes de l'écriture hiéroglyphique pour tirer ce type de conclusions. L'auteur du traité ne donne d'ailleurs aucune indication de lecture. Dans une étude préliminaire, Sundermeyer a suggéré très astucieusement différentes pistes pour expliquer la transmission de certains signes, mais aussi leur réutilisation en fonction d'une observation de type sémiotique des signifiants iconiques[64].

Le pseudo-Ibn Wahshiyya donne ensuite une liste de signes relatifs aux animaux, aux actions et aux émotions. Dans cette nouvelle série de 102 caractères, on relève bien quelques signes évoquant des hiéroglyphes, mais la plupart font plutôt penser à des symboles utilisés dans les cercles magiques, ésotériques, kabbalistiques ou alchimiques. Cette première série de signes se conclut par un vibrant appel aux initiés de conserver les secrets et de ne les révéler qu'à ceux qui auront su s'en montrer dignes, car on ne peut accéder à ce savoir qu'au prix d'un immense travail et beaucoup de peine (fol. 71b-72a).

L'auteur enchaine avec de nouvelles séries, classées par matières, d'abord une série consacrée aux arbres, aux plantes et à leurs produits, ensuite une série où l'on trouve des mots liés aux émotions et aux minéraux. À chaque fois, parmi les dizaines de figures reproduites, se trouvent quelques signes, notamment des oiseaux, empruntés au répertoire égyptien. La signification qui leur est prêtée ne s'inscrit apparemment dans aucune tradition pharaonique. Pour ce qui est des minéraux notamment, plusieurs signes font penser aux symboles utilisés dans les traités alchimiques, mais cela demanderait des vérifications en dehors du champ limité de cette présentation.

La seconde partie du livre, qui a sans doute été ajoutée par la suite pour compléter le volume[65], contient un traité sur l'alphabet Shishim, provenant, ainsi que le précise le texte d'une inspiration divine. L'auteur fournit une liste de 38 signes. Pour chacun, figure le correspondant dans l'alphabet arabe. On reconnaît sans trop de peine la plupart des signes.

En dehors, d'un heureux hasard[66], rien ne permet de penser qu'il y eut jamais la moindre tentative de déchiffrement. Par exemple, les cinq derniers signes sont interprétés respectivement : pour le premier /z/ (où l'on peut reconnaître soit , ,), le second /k/ (), le troisième /j/ (),le quatrième /ch ou z/ () et le cinquième /dj/ (). Aucune de ces valeurs ne semble correspondre à un usage hiéroglyphique standard. Quoi qu'il en soit, pour que la démonstration soit validée, il aurait fallu que les correspondances supposées aient pu être testées pour montrer qu'il était ainsi possible de lire des mots. Non seulement, cette vérification n'est pas apportée, mais la suite du texte révèle que l'auteur de cet alphabet ne comprenait pas grand-chose aux hiéroglyphes. En effet, le texte se poursuit en changeant totalement de point de vue. Adoptant une forme qui rappelle les descriptions et les explications des auteurs classiques, et notamment des *Hieroglyphica* d'Horapollon, l'auteur décrit la manière dont les Égyptiens représentaient telle ou telle idée. Par exemple, « s'ils désirent exprimer un roi puissant, brave, rusé et cupide, ils peignaient la figure d'un homme avec la tête d'un lion désignant du doigt un renard devant lui » (ms. Paris BN 6805, 95b).

Dans quelques cas, il mentionne quelques signes hiéroglyphiques qui, selon lui, venaient compléter la représentation. Cette précision semble indiquer que l'auteur avait en vue des compositions figurées, sans doute monumentales, qui étaient souvent accompagnées d'une inscription. Un exemple suffira à comprendre ce dont il s'agit : « s'il (*i.e.* un homme) est empoisonné, il était représenté avec une tête de crabe ou de scarabée, avec un verre ou un bol devant lui, et avec les caractères tels que reproduits à la fig. 14, où l'on n'aura guère de peine à reconnaître, pas trop déformé, le titre de prophète d'Amon, *ḥm-nṯr jmn*, sans aucun rapport donc avec le sens supposé par l'auteur :

[63] Sundermeyer Annette, "Interpretations and Reuse of Ancient Egyptian Hieroglyphs in the Arabic Period (Tenth-Sixteenth Centuries BC), dans Davies Vanessa & Laboury Dimitri, The Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography, Oxford, 2020, pp. 176-192 préfère relier ce signe à l'iconologie chrétienne, ce qui est également possible. Le disque ailé est toutefois bien connu des Coptes, mais aussi des auteurs arabes, si l'on en croit Kircher, qui cite Abenephius à ce sujet (*Prodromus*, p. 254-255).

[64] Sundermeyer Annette, *op. cit*.

[65] Toral-Niehoff Isabel et Sundermeyer Annette, *op. cit.*, p. 252.

[66] Par exemple, au fol. 93b, 2e ligne, le groupe est « lu » correctement /p/ (پ).



▲ Fig. 13. Pseudo-Ibn Wahshiyya, ms. Paris BN 6805, fol. 92b et 93b.



▲ Fig. 14. Pseudo-Ibn Wahshiyya, ms. Paris BN 6805, fol. 98b.

En résumé, les deux textes qui font aujourd'hui partie du traité mis sous le nom d'Ibn Wahshiyya proposent une collection de signes et de caractères dont certains proviennent d'un répertoire égyptien. Alors que pour la plupart, l'auteur propose la signification du signe – sans rapport avec le système hiéroglyphique –, il isole dans la seconde partie une série de quelques dizaines de signes auxquels il prête une valeur phonétique – sans aucun fondement –, en les considérant donc comme faisant partie d'un alphabet. La seconde moitié de cette dernière partie est ensuite consacrée à donner l'explication symbolique de représentations figurées dans l'esprit, pour faire bref, des *Hieroglyphica* d'Horapollon. Les groupes de signes qui accompagnent occasionnellement ces représentations ne sont ni lus ni interprétés par l'auteur. Leur signification réelle, quand elle peut être établie, montre qu'il n'y a aucun rapport avec le sujet traité.

L'écriture hiéroglyphique apparaît encore dans certains textes alchimiques. Parmi les manuscrits repérés à ce jour, un des plus remarquables est le traité d'Abū al-Qāsim al-ʿIrāq, intitulé *Kitāb al-aqālīm al-sabʿah* (« livre des sept cieux »). La représentation la plus saisissante est sans conteste celle qui est reproduite à la fig. 15. On y voit un alchimiste occupé à travailler près d'un fourneau. Au-dessus de lui, une inscription dans un de ces alphabets secrets dont on a plusieurs exemples, notamment dans le traité du pseudo-Ibn Wahshiyya déjà mentionné. Le bas de la page est occupé par une reproduction suffisamment reconnaissable d'une stèle datant du règne d'Amenemhat II, un pharaon de la XII^e^ dynastie. La disposition générale des signes permet en effet d'entreprendre assez facilement une reconstitution de la stèle. La proposition faite ici s'inspire de l'étude de Hallum et Marée[67].

De part et d'autre de la composition devaient se trouver deux grands sceptres-*ouas* (𓋴), dont on peut voir le sommet dans le coin supérieur gauche de la partie inférieure de la page. Les légendes arabes qui accompagnent certaines figures montrent que l'ensemble a été conçu comme une illustration du processus alchimique. Les différentes couleurs des oiseaux ou de leur bec marquent les étapes les plus importantes de l'Œuvre[68]. Comme le relèvent justement les auteurs de l'essai, l'existence même de cette illustration témoigne d'un intérêt pour le passé[69], d'une certaine aptitude à faire un relevé, même si les signes sont parfois considérablement déformés. Elle montre aussi à quel point les références les plus élémentaires pour la lecture d'une stèle pharaonique ainsi que pour l'interprétation d'éléments aussi fondamentaux qu'une titulature royale avaient été perdues[70].

[67] Hallum Bink et Marée Marcel, « A medieval alchemical book reveals new secrets », Blog du British Museum, 2016, disponible à l'adresse suivante : https://blog.britishmuseum.org/a-medieval-alchemical-book-reveals-new-secrets (consultée le 13 juillet 2021). La reconstitution, recomposée par mes soins, suit fidèlement les propositions des auteurs.

[68] Voir Mertens Michèle et Winand Jean, « Le père Athanase Kircher et l'interpretatio alchimique du mythe d'Isis et Osiris (Oedipus Aegyptiacus, II, 2) », *in* Ricciardetto Antonio, Carlig Nathan, Macedo Gabriel, De Haro Sanchez Magali (dir.), *Le médecin et le livre. Hommages à Marie-Hélène Marganne*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2021, p. 545-573 à propos des différentes étapes dans le texte de Kircher. On notera la présence d'un corbeau noir symbolisant le début de l'Œuvre, en lieu et place du faucon figurant sur le *serekh*.

[69] Un intérêt indirect est que la stèle qui a servi de modèle semble aujourd'hui perdue. Ce relevé en est donc le seul témoin.

[70] C'est également la conclusion à laquelle arrive Sundermeyer Annette, *op. cit.*, p. 190.



▲ Fig. 15. Abū al-Qāsim al-ʻIrāq – British Library, ms. 25724, fol. 50v.



5. Hiéroglyphes et néo-hiéroglyphes à la Renaissance

par Jean Winand

in quibus interpretandis
dimitte voces accipe sensus

(Marsile Ficin, *Opera omnia*, II, 1901)

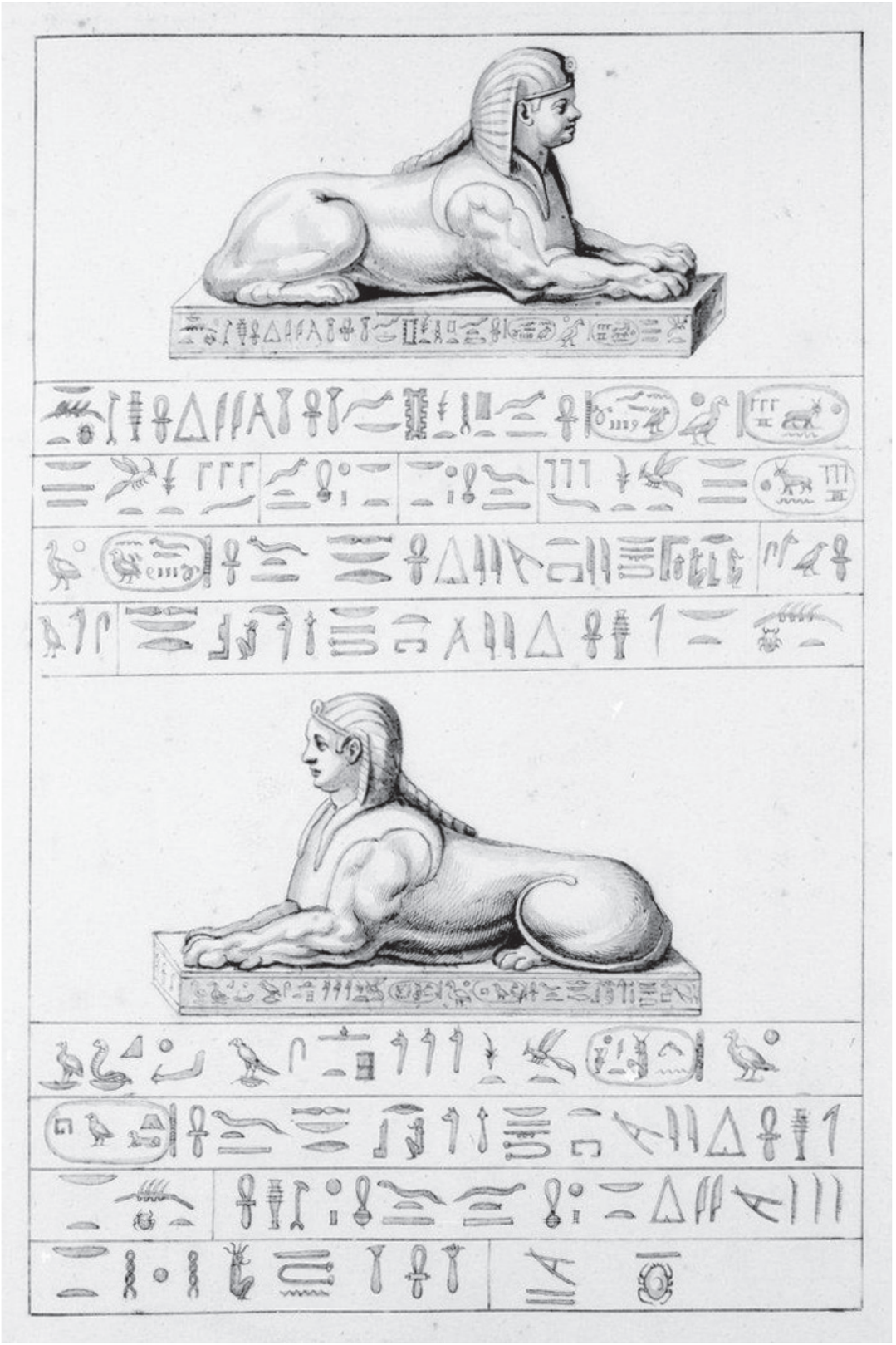
5.1. Introduction

À l'aube du XV^e^ siècle, l'Égypte reste un territoire peu accessible pour les Européens. Les pèlerins qui se rendent à Jérusalem évitent la terre des Pharaons, arrivant le plus souvent par mer directement à Saint-Jean d'Acre. Tout au plus se laissent-ils aller à une incursion pour visiter les endroits rendus célèbres par le récit biblique : les greniers de Joseph, alias les pyramides de Gizeh, l'arbre de la Vierge à Matarieh, et bien sûr le couvent de Sainte-Catherine dans le Sinaï. Les expéditions ne s'aventurent guère au sud du Caire, non loin du site de l'antique Memphis. La Haute-Égypte reste pour longtemps encore une *terra incognita*.

En Europe, les documents égyptiens sont très rares. À Rome, outre l'obélisque jadis dressé sur la *spina* du cirque du Vatican et les deux sphinx de Nectanébo, il n'y avait pas grand-chose pour rappeler la grandeur de l'Égypte, encore moins pour susciter la curiosité envers les hiéroglyphes.

Les différents textes qui se rattachent à la tradition des *Mirabilia Urbis Romae* mentionnent ces monuments sans livrer beaucoup de détails[1]. Dans son ouvrage sur les ruines de Rome, Le Pogge sera un des premiers à donner une impression – encore que très superficielle – des hiéroglyphes. Après avoir évoqué l'obélisque du Vatican, il ajoute :

[1] Les *Mirabilia* ou « Livres des merveilles » étaient d'abord conçus à l'usage des pèlerins. Ils faisaient le tour des principaux monuments de Rome en les éclairant sous un jour chrétien. Dans un registre plus érudit, on évoquera ici la célèbre *Lettre familière* (VI, 2) de Pétrarque, déambulant son Tite-Live à la main, et faisant ainsi revivre les merveilles de la Rome antique. Le même Pétrarque se lamentait par ailleurs sur la rage destructrice des Romains qui ne s'entendaient que pour dépouiller la Ville de ses monuments (Pétrarque, *Di remidii utriusque fortunae*, I, XLI).



▲ Fig. 1. Dupérac (1570-1575 : pl. 12).

> *J'ai vu une autre (aiguille) un peu plus petite, avec des figures d'animaux et d'oiseaux dont les anciens Égyptiens se servaient comme de lettres*. (Le Pogge 1447-1448, I : VII)[2]

Restaient les témoignages des auteurs classiques. Au sortir du Moyen-Âge, manquaient encore plusieurs textes essentiels, notamment grecs, qui n'allaient revenir à la lumière que très progressivement grâce aux travaux des humanistes au cours du XV^e^ siècle. La connaissance du grec était au demeurant encore très faible et peu répandue. D'une manière générale, la compréhension des textes ne pouvait se fonder sur une étude philologique rigoureuse dont les principes devaient encore être (re)découverts et approfondis.

Pour comprendre le mouvement renaissant dans l'Italie du XV^e^ siècle, il est nécessaire de dire quelques mots de la situation politique. La Renaissance et l'Époque baroque ne se comprennent pas sans Rome. Pourtant, à l'aube du Quattrocento, la Ville Éternelle n'était que l'ombre d'elle-même. Plusieurs fois pillée, désertée un temps par la papauté, établie en Avignon, elle ne retrouva l'occupant du trône de saint Pierre qu'en 1420, avec Martin V, et définitivement qu'en 1443 quand Eugène IV put enfin s'y fixer. Les débuts de la Renaissance s'épanouissent donc davantage à Florence et à Venise, à Milan ou à Mantoue que dans la ville des papes qui a encore au milieu du siècle des allures de ville médiévale. C'est ainsi qu'il fallut attendre un édit de 1462 de Nicolas V pour que soit interdite la dégradation des monuments anciens.

Ce chapitre s'ouvre sur la question cruciale de la redécouverte de la documentation. Viennent ensuite quelques considérations sur la conception du monde à la Renaissance (5.2) et ses modes de représentation (5.3), avant de traiter de la diffusion des néo-hiéroglyphes (5.4) et de présenter quelques conclusions (5.5).

5.2. Redécouvrir la documentation

La connaissance de l'Égypte ancienne passe essentiellement par la redécouverte des monuments anciens (5.2.1) et de la littérature antique (5.2.2).

5.2.1. Redécouverte de monuments égyptiens

À l'aube du Quattrocento, on aurait eu de la peine à reconnaître dans Rome la capitale de l'empire romain. Les monuments qui avaient fait sa réputation étaient détruits, fortement endommagés, recouverts parfois sous des mètres de végétation, souvent envahis par des occupants de toute sorte qui n'avaient aucune considération pour l'impressionnant héritage culturel venu de l'Antiquité. Pendant tout le Moyen Âge, les monuments en pierre avaient de surcroît servi de carrière à ciel ouvert pour les constructions ou de réserve de matière première pour les fours à chaux[3]. Cerise sur le gâteau, la ferveur religieuse eut parfois à cœur de défigurer ou de détruire des monuments qui semblaient propager le paganisme. Une des tâches essentielles fut donc avant tout d'inventorier ce qui existait et de l'identifier[4]. Pour y arriver, il fallait mener de front une recherche de type archéologique appuyée sur le témoignage des anciens. À titre d'exemple, l'obélisque qui était sur le site du cirque du Vatican et la pyramide de Cestius, deux monuments encore visibles à l'époque, étaient respectivement identifiés comme contenant les cendres de César et comme le tombeau de Romulus. Si ces identifications erronées tenaient pour une part à la tradition médiévale, elles auraient pu être aisément rectifiées s'il s'était trouvé des érudits capables d'interpréter correctement les inscriptions latines qui étaient parfaitement visibles.

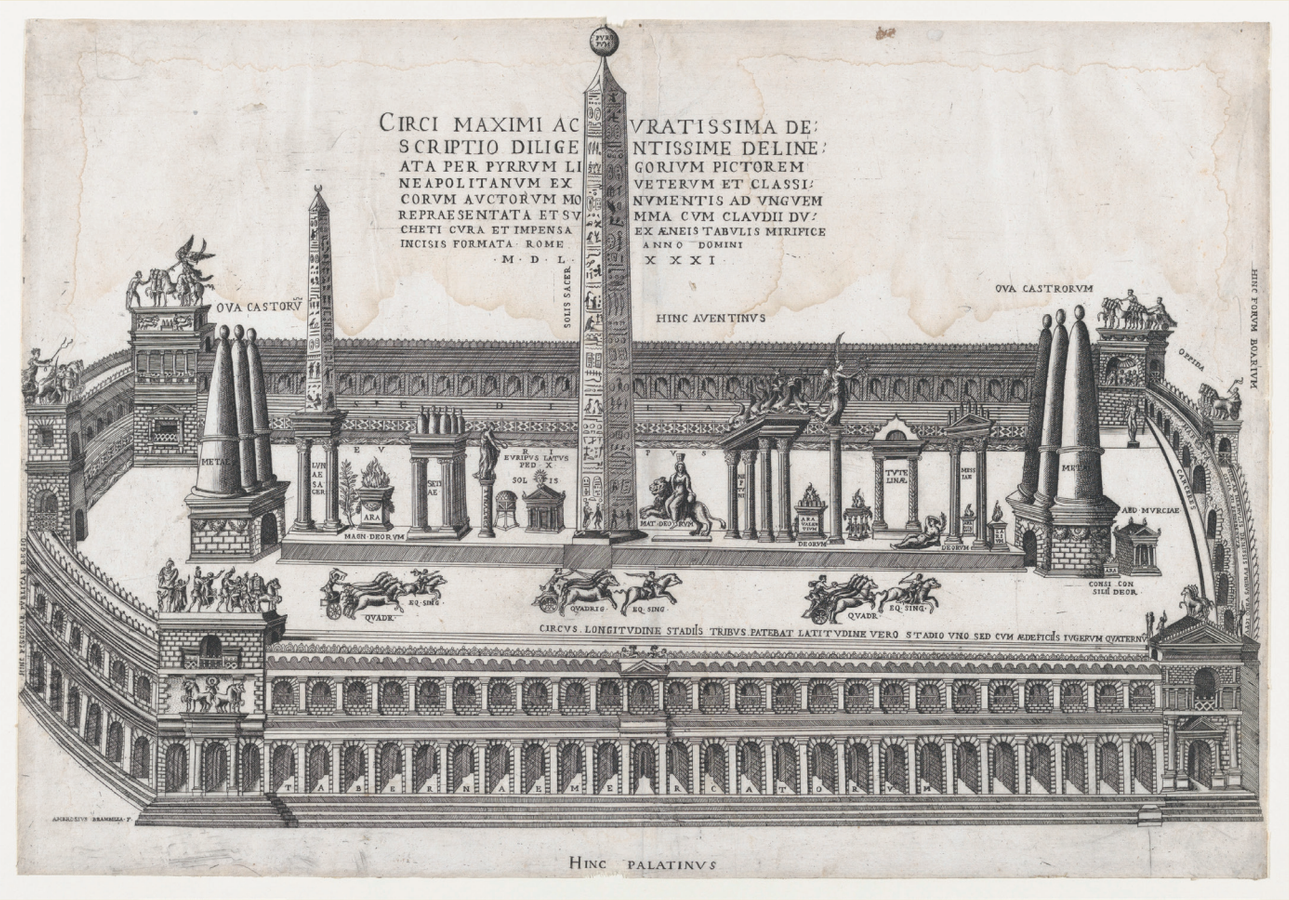
Le goût de l'Antiquité et la redécouverte des monuments poussèrent des éditeurs à publier des études, agrémentées de planches, sur l'état de la Rome impériale. Si les identifications et les dessins sont parfois sommaires, comme c'est le cas chez Bartolomeo Marliani (1488-1566)[5], l'entreprise d'Antonio Salamanca et d'Antonio Lafreri (1512-1577) est d'une toute autre ampleur. Les deux éditeurs entreprirent de publier une série de planches consacrées à la Rome antique. La gravure reproduite ici est l'œuvre de Giovanni Ambrogio Brambilla et fut publiée par Claudio Duchetti, qui continua l'entreprise de Lafreri après le décès de ce dernier. On y voit une restitution du Cirque Maxime, avec les deux obélisques égyptiens, celui d'Auguste (le plus petit, aujourd'hui dressé Piazza del Popolo) et celui de Constance II (aujourd'hui dressé sur la Piazza San Giovanni in Laterano), c'est-à-dire

[2] *Vidi alteram paulo minorem variis animalium, aviumque figuris, quibus prisci Aegyptii pro litteris utebantur*. Les obélisques étaient alors qualifiées d'aiguilles (*agulia*). Le terme propre n'apparaît que plus tard. Sur le *De Varietate Fortunae* du Pogge, voir BORIAUD Jean-Yves, *Le Pogge (Poggio Bracciolini). Les ruines de Rome. De Varietate Fortunae, Livre 1*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

[3] Voir déjà le très intéressant travail d'Emmanuel RODOCANACHI (*Les monuments de Rome après la chute de l'Empire*, Paris, Hachette, 1918) sur les monuments romains après la chute de l'Empire, qui date pourtant de plus d'un siècle. Des phénomènes similaires s'observent en Égypte, notamment au Caire.

[4] Une des actions des auteurs de *Mirabilia* fut notamment d'essayer de rattacher le destin de la Rome chrétienne à des racines antiques, ce qui pouvait aider à protéger les monuments (BORIAUD Jean-Yves, « Ruines, fortune et renaissance », dans *Revue des deux mondes*, 2008, pp. 101-119).

[5] Marliani publia en 1534 une *Antiquae Romae Topographia*, et en 1544 une *Urbis Romae Topographia*.



▲ Fig. 2. G.A. Brambilla apud Cl. Duchetti, *Speculum Romanae Magnificentiae* (1581).

respectivement le premier et le dernier obélisques amenés à Rome durant l'Antiquité. Comme on peut aisément s'en convaincre, les hiéroglyphes qui recouvrent les deux aiguilles sont le fruit d'une imagination assez libre.

Le goût de l'Antiquité, mais aussi des considérations plus politiques, où perçaient parfois des préoccupations idéologiques, poussèrent les papes à une politique de réhabilitation des monuments anciens. Dans ce cadre général, les obélisques occupèrent une place de choix. Comme on l'a déjà rappelé, seul l'obélisque du Vatican était encore en place. Les autres gisaient couchés, le plus souvent recouverts par la végétation. Il fallait donc d'abord en retrouver l'emplacement. Rapidement semble-t-il, se fit l'identification entre obélisques et cirques romains, d'une part, et temples ou monuments funéraires de l'autre. La planche ci-dessous montre l'état dans lequel se trouvait l'obélisque du Montecitorio lorsqu'on se décida enfin à l'extraire en 1748 sur l'ordre de Benoît XIV pour procéder à sa restauration (le remontage n'eut lieu que quarante ans plus tard, sous Pie VI).

Transporter et redresser des obélisques n'était pas une mince affaire. Nicolas V, le pape ami des humanistes, avait envisagé un projet proprement pharaonique pour l'obélisque du Vatican, qu'il imaginait juché sur les épaules de quatre statues représentant les évangélistes et surmonté d'une statue du Christ ! Aucun architecte ne se risqua à réaliser pareille entreprise. Il fallut attendre le pontificat de Sixte Quint (1585-1590) pour voir le projet prendre forme[6]. Durant son bref règne, ce pape fit installer pas moins de quatre obélisques dans des endroits stratégiques pour la chrétienté : l'obélisque du Vatican (1586), l'obélisque de l'Esquilin (1587), l'obélisque du Latran (1588) et l'obélisque Flaminien (1589). Les détails de l'opération de l'abattage,

[6] Les hauts faits en matière architecturale de Sixte Quint sont célébrés par Iohannes Francesco Bordino (*De rebus praeclare gestis a Sixto V Pon. Max.*, Rome, 1588) dans un recueil de poèmes agrémenté de planches.



▲ Fig. 3. Zabaglia (1753 : 1)[7].

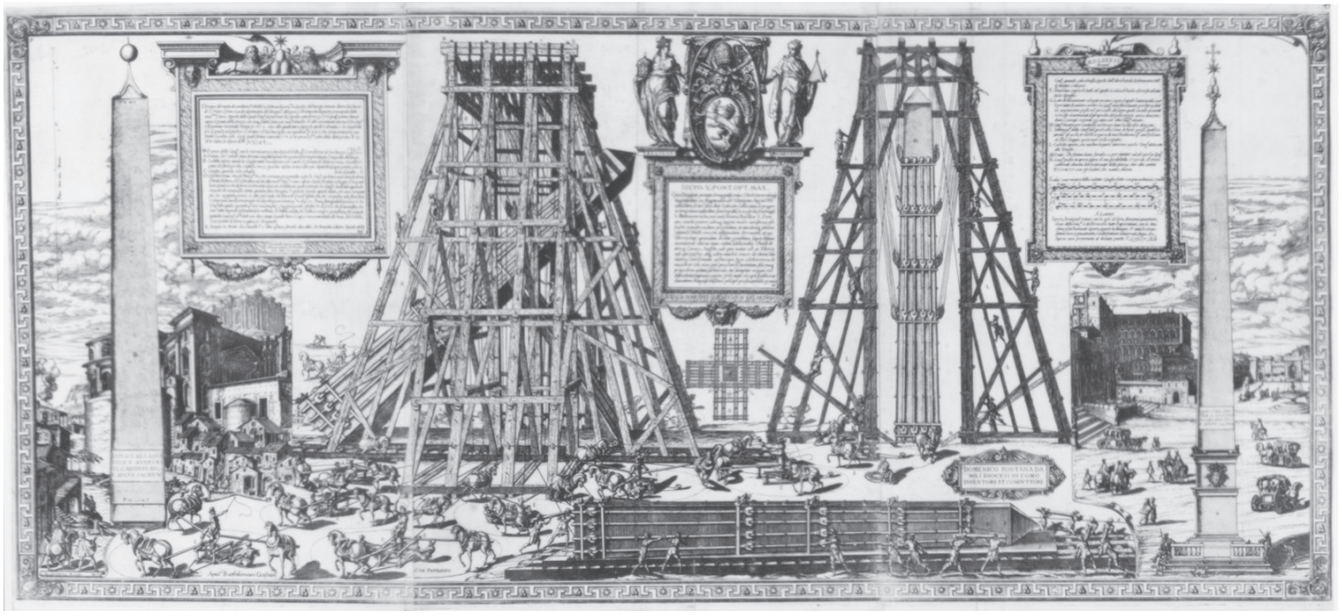
du transport et du redressement de l'obélisque du Vatican, depuis le Circus vaticanus de Caligula jusqu'à son emplacement actuel place Saint-Pierre, ont été consignés dans une publication de Domenico Fontana, l'architecte en charge des travaux (Cat. 68). La planche reproduite ici est due à Natale Bonifacio, qui s'est inspiré de la publication originale.

Ce faisant, les papes reprenaient la politique des empereurs romains en insérant les obélisques dans un plan urbanistique général mis cette fois au service de l'idéologie chrétienne. En installant les obélisques au centre de l'empire, les empereurs marquaient clairement où se trouvait désormais le centre de gravité de la civilisation (*translatio imperii*)[8]. Les obélisques furent dressés à des endroits symboliques de la vie romaine : sur la *spina* des cirques, c'est-à-dire sur la berme centrale, ou encore à l'entrée de monuments dont la valeur emblématique était considérable, comme le Panthéon ou le Mausolée d'Auguste. Des obélisques, de taille plus réduite, furent encore érigés dans un contexte religieux plus proprement égyptien, comme la dizaine d'obélisques qui se trouvaient dans le complexe du temple d'Isis et de Sérapis au Champ de Mars et dont certains furent réinstallés en dehors de Rome, comme les obélisques de Florence, d'Urbino et de Munich[9]. Les papes en firent des

[7] Une reproduction moins précise figure sur une gravure de Giuseppe Vasi de 1752 (*Sulle magnificenze di Roma Antica e Moderna*, Rome).

[8] Dans l'*Énéide* (VIII, 671-713), la bataille d'Actium est une lutte cosmique entre les dieux traditionnels romains et les dieux dégénérés de l'Orient. La dédicace d'Auguste sur les obélisques porte clairement la mention de la défaite de l'Égypte : *Aegypto in potestatem populi romani redacta* « l'Égypte ayant été soumise à la domination du peuple romain ».

[9] De manière générale, voir Iversen Erik, *Obelisks in Exile*, Copenhague, 1968-1972, et D'Onofrio Cesare, *Gli obelischi di Roma*, Rome, 1969.



▲ Fig. 4. Natale Bonifacio apud B. Grassi, Rome (1586).

symboles du triomphe de la chrétienté sur le paganisme. De nombreux obélisques furent ainsi dressés devant des églises, sommés d'une croix et baptisés ! À titre d'exemple de cette récupération idéologique, le pape Sixte Quint fit graver sur une des faces du piédestal de l'obélisque du Vatican l'inscription suivante, attribuée à saint Antoine :

> *Ecce Crucem Domini ! Fugite partes adversae ! Vicit Leo de tribu Juda, Radix David ! Alleluia !*
>
> *Voici la croix du Seigneur ! Fuyez, partis ennemis ! Le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David a vaincu ! Alleluia !*

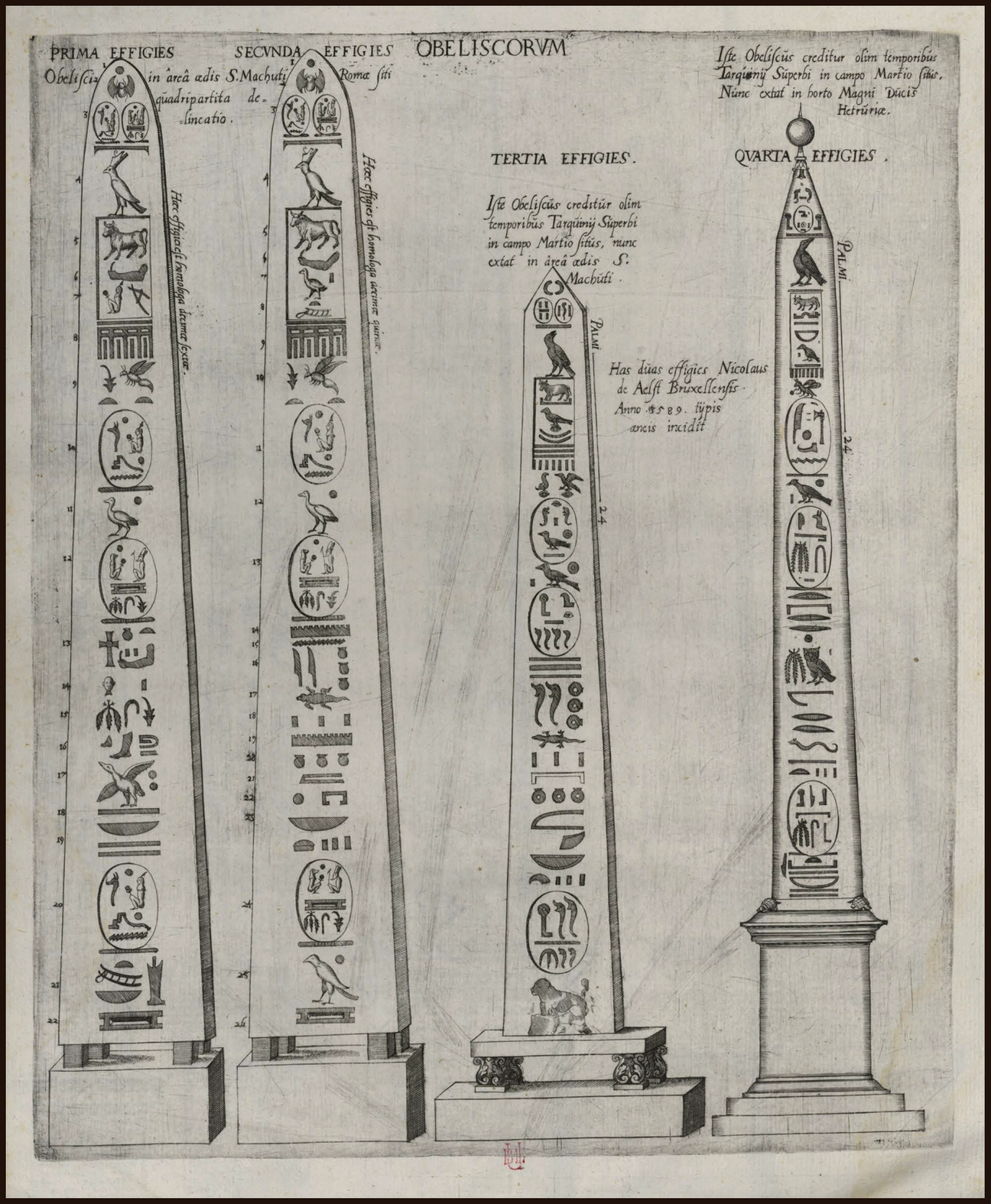
Les obélisques devinrent ainsi partie intégrante du paysage urbain. On les trouve dans des albums de planches à destination du grand public, dans des œuvres savantes, des recueils d'emblèmes ou plus simplement dans des descriptions de la ville[10]. Certains obélisques, retrouvés, mais non encore redressés, firent parfois l'objet de copies, comme l'obélisque du Panthéon, dans un relevé assez précis de Dupérac, repris dans le recueil de von Hohenburg[11] :

À la fin du XVII^e^ siècle, les papes avaient ajouté deux nouveaux obélisques : l'obélisque Agonale (Piazza Navona) sous le règne d'Innocent X, en 1651, sous la direction du Bernin et d'Athanase Kircher[12], et l'obélisque de la Minerve, en 1667, sous le règne d'Alexandre VII. Par ailleurs, en dehors des grands projets urbanistiques de la papauté, d'autres obélisques étaient connus à la fin du XVII^e^ siècle. Certains furent redressés primitivement à d'autres endroits que leur emplacement actuel, d'autres durent attendre des jours meilleurs pour être excavés et restaurés. Quoi qu'il en soit, les obélisques suivants avaient déjà fait l'objet de copies à la fin du XVII^e^ siècle : l'obélisque du Panthéon, l'obélisque Salluste (une copie maladroite de celui de la Piazza del Popolo), l'obélisque du Quirinal, qui décorait l'entrée du mausolée d'Auguste, l'obélisque du Montecitorio, le

[10] L'obélisque est déjà un élément important dans l'iconographie du *Poliphile* de Colonna. Pour des raisons évidentes, tous prennent pour modèle l'obélisque du Vatican : Le Filarète Antonio di Pietro Averlino dit, *Trattato di Architettura*, Rome, 1465, fol. 102v, Apianus Petrus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534, n° CCXIV, Bocchi Achille, *Symbolicae quaestiones*, Bologne, 1574, symbolum XLVIII.

[11] Il s'agit d'un obélisque de petite taille (6,34 m), édifié à Héliopolis par Ramsès II (Kitchen Kenneth, *Ramesside Inscriptions*, II, Londres, 1996, pp. 481-482). Transporté à Rome sous Domitien, il fit partie de l'ensemble architectural de l'*Iseum campense*. Repéré dès 1373, près de la Piazza san Macuto, il fut excavé en 1575, redressé sur place avant d'être transporté sur la place du Panthéon en 1711. Voir D'Onofrio, *op. cit*, pp. 250-256.

[12] L'obélisque Pamphile, aussi appelé Agonale (du nom donné jadis à la Piazza Navona – Piazza in Agone), fut placé originellement sur le Champ de Mars par Domitien dans un environnement dédié aux cultes isiaques avant d'être déplacé une première fois par Maxence sur la *spina* du cirque qui porte son nom au début du IV^e^ siècle. Cet obélisque fit l'objet d'un volumineuse étude commanditée par le pape Innocent X à Athanasius Kircher (cf. *infra*, 7).



▲ Fig. 5. von Hohenburg (1610 : pl. 33).

I. Obélisque Pamphile
II. Obélisque de l'Esquilin
III. Obélisque du Quirinal
IV. Obélisque du Pincio
V. Obélisque de la Trinité-des-Monts
(ou obélisque Salustiano)



1. Cirque de Caligula et Néron
2. Champs de Mars
3. Iséum et Sérapéum (Temple Isis et Sérapis)
4. Capitole
5. Mausolée d'Auguste
6. Jardins de Salluste
7. Thermes de Dioclétien
8. Colisée
9. Cirque Maxime
10. Cirque Varus
11. Panthéon
12. Horloge d'Auguste

1. Obélisque du Vatican
2. Obélisque du Latran
3. Obélisque Flaminio
4. Obélisque de la Villa Médicis (ou obélisque Boboli)
5. Obélisque du Panthéon
6. Obélisque de la villa Celimontana
7. Obélisque du monument de Dogali
(ou obélisque des thermes de Dioclétien)
8. Obélisque du Montecitorio
9. Obélisque de la Minerve

▲ Fig. 6. Les obélisques romains à la fin du XVII[e] siècle (les chiffres romains renvoient aux obélisques d'origine romaine, les chiffres arabes aux obélisques d'origine égyptienne).

fameux gnomon d'Auguste, le petit obélisque de la villa Celimontana (moins de 3 mètres de haut dans son état actuel), provenant vraisemblablement d'un temple d'Isis, et l'obélisque du Pincio, celui dédié à Antinoüs par Hadrien. Quant à l'obélisque de Dogali, qui faisait partie de l'*Iseum Campense*, il ne fut retrouvé qu'en 1883. Il est le jumeau de l'obélisque qui se trouve aujourd'hui aux jardins Boboli de Florence.

En dehors des obélisques, d'autres témoins de la culture pharaonique offraient aux curieux leurs inscriptions. Les deux sphinx de Nectanébo, dont il a déjà été question, firent l'objet de plusieurs esquisses et alimentèrent l'inspiration des artistes. Le premier relevé semble devoir être attribué à Michele Fabrizio Ferrarini. Conservé à l'état de manuscrit, le *fac simile*, daté de 1481, respecte le déroulé de l'inscription qui figure sur la base des sphinx[13]. Comme on peut aisément le vérifier, le tracé en est remarquablement fidèle.

Les sphinx de Nectanébo feront partie de la décoration de la voûte de la Loge des Muses, au Palazzo Te de Mantoue, dans une composition de Giulio Romana datée de 1534-1536, qui rappelle la disposition de Ferrarini[14]. Un peu plus tard, vers 1549-1558, une copie du sphinx fut effectuée pour le compte de Claude d'Urfé, à la Bastie d'Urfé à Saint-Étienne-le-Molard, dans le Loire. Encore que le sphinx lui-même a un air peu égyptien, l'inscription qui court sur le piédestal offre en revanche une copie assez fidèle de l'original :

Si les obélisques et les sphinx sont indubitablement égyptiens, ou d'inspiration égyptienne pour certains obélisques datant du règne de Domitien, il en va tout autrement d'un objet qui devait prendre une place considérable dans les études sur les hiéroglyphes. Sans doute trouvée vers 1520, miraculeusement sauvée en 1527, lors du sac de Rome par des lansquenets allemands de Charles Quint, apparut une curieuse plaque de cuivre, de dimensions relativement modestes (130 x 75 cm) présentant sur trois registres des divinités égyptiennes dans des attitudes diverses – debout, assises, dans un naos – mais aussi des motifs traditionnels comme le *sema-taouy* « la réunion des



▲ Fig. 7. Ferrarini (1481 : fol. XXXV, v°)[15].

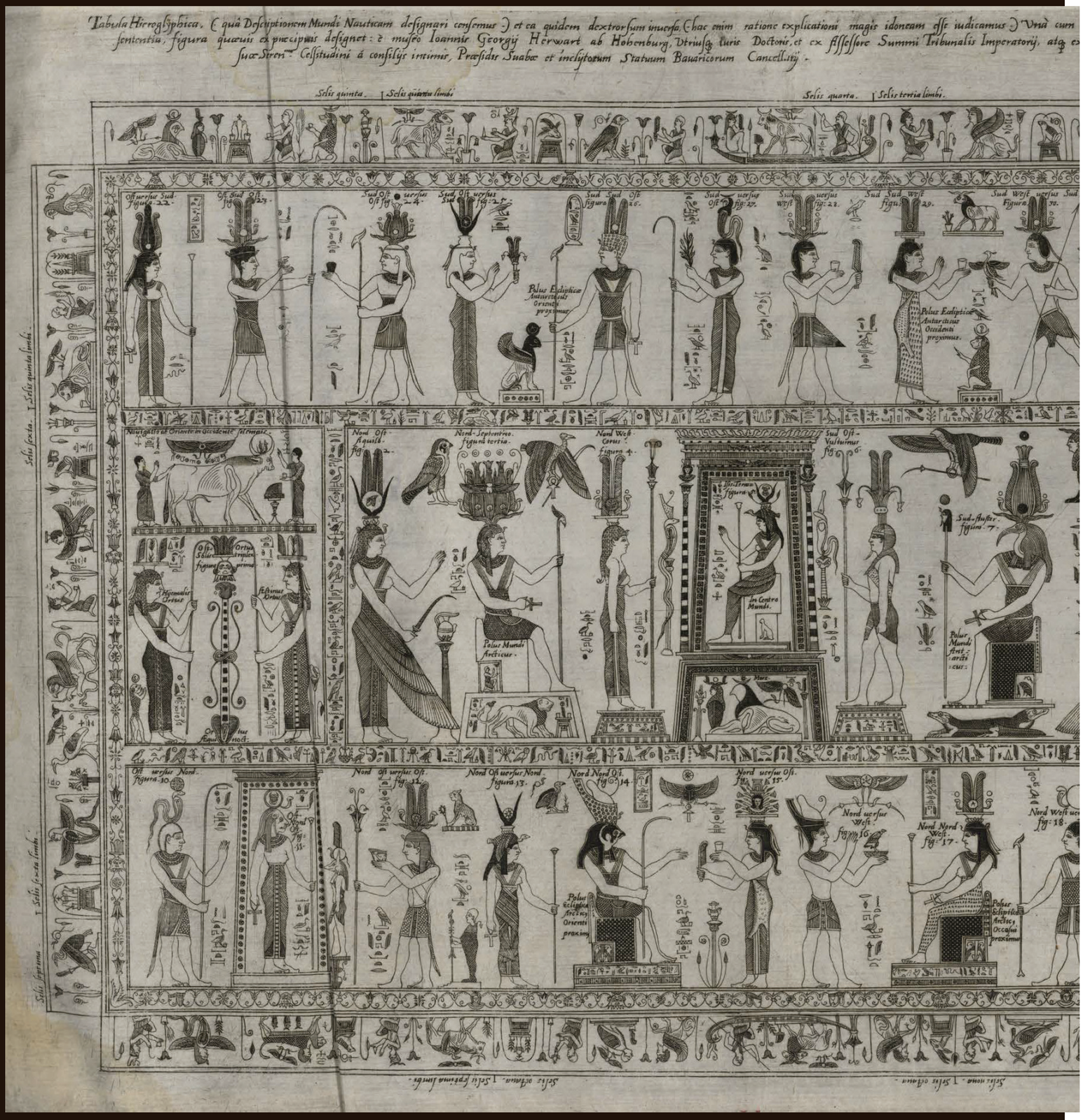


▲ Fig. 8. Sphinx de la Bastie d'Urfé (source Wikipedia).

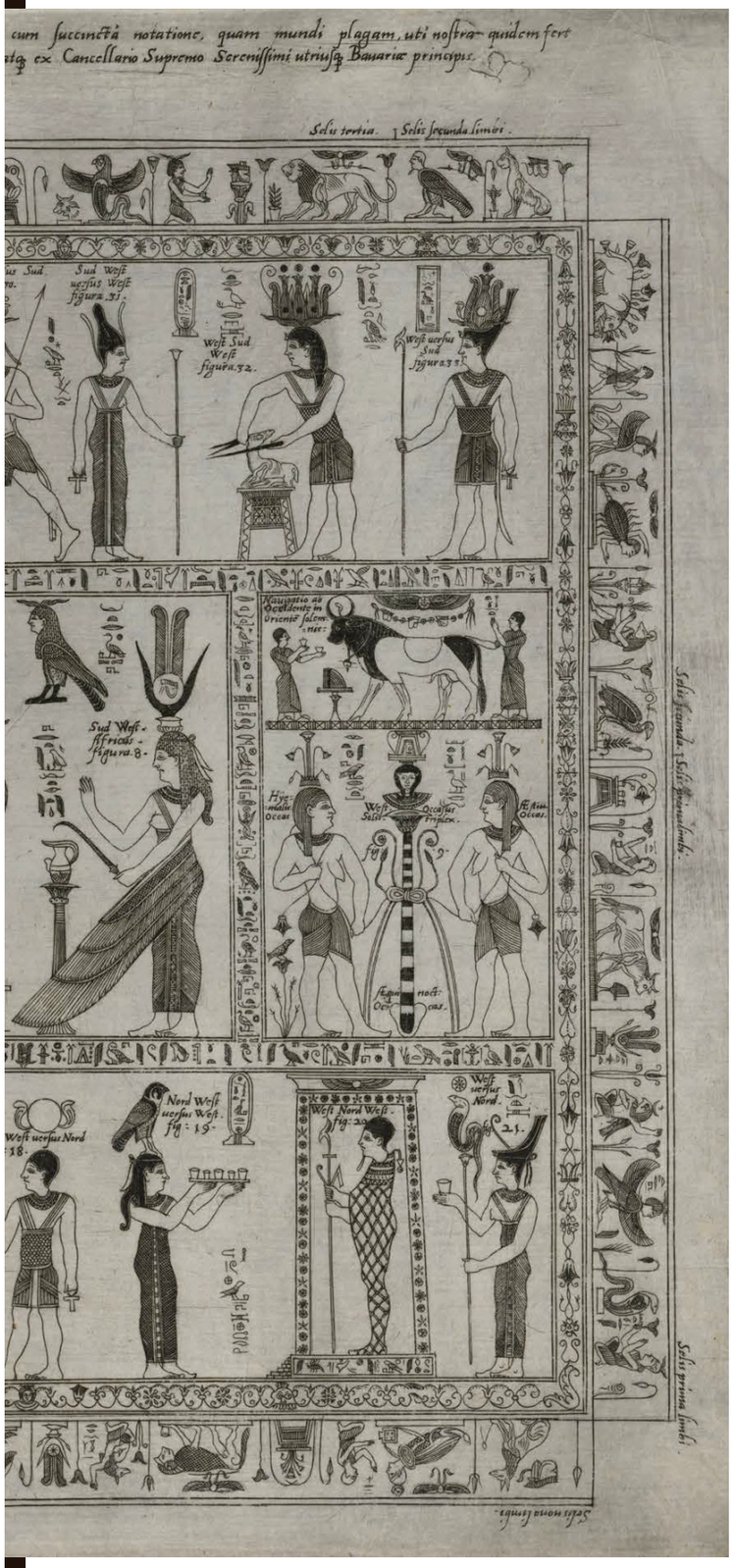
[13] Ms C 398, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. Il existe au moins quatre copies du manuscrit original : Bibl. nat., Lat. 6128, Bibl. Estense di Modena, Lat. 413, Bibl. Universitaria d' Utrecht, ms. 57 et Biblioteca apostolica Vaticana, lat. 5243. Voir CURRAN Brian, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago et Londres, 2007, p. 103.

[14] Voir http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/sale-monumentali/loggia-delle-muse. Cf. JAEGER Bertrand « *L'Egitto alla corte dei Gonzaga (la Loggia delle Muse al Palazzo Te ed altre testimonianze)* », dans MORIGI GOVI Cristiana., CURTO Silvio & PERNIGOTTI Sergio (éd.), *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia*, Bologne, 1991, pp. 233-253, CURRAN Brian, *De sacrarum litterarum Aegyptiorum interpratione. Reticence and hubris in Hieroglyphic studies of the Renaissance: Piero Valeriano and Annius of Viterbo*, dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1998/1999, vol. 43/44, p. 150.

[15] http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ferrarini:1&v=-1&pidObject=Ferrarini:1&page=indice.01_r.



▲ Fig. 9. La *Mensa isiaca* (d'après von Hohenburg).



Deux Terres » (cf. *supra*, 2). Dans le champ, entre les figures, on repère quelques signes hiéroglyphiques. Sur le pourtour court une frise où l'on peut voir des scènes d'adoration, des animaux sacrés et quelques compositions fantastiques, à nouveau accompagnés d'hiéroglyphes. Cette table fut d'abord acquise par le cardinal Bembo (d'où le nom de *Tabula Bembina* qu'on lui donne encore parfois), avant de passer dans la collection du duc de Mantoue en 1592, qui la céda ensuite à la maison de Savoie. C'est ainsi que la Table se retrouva à Turin, où elle est encore aujourd'hui, étant l'un des joyaux du Museo egiziano, après un passage à Paris au temps du Directoire et de l'Empire[16].

La Table devint rapidement un objet de discussion dans les milieux humanistes, où elle fut tenue pour un témoignage remontant à la plus haute antiquité. On doit à Pignorius une publication très complète de l'objet en 1608, suivie rapidement d'une reproduction en plusieurs planches dans le *Thesaurus* de Herwart von Hohenburg en 1610. Le fils de ce dernier fit paraître en 1626 une étude posthume de son père où celui-ci essayait de démontrer que la Table fonctionnait comme une carte d'orientation marine, ce qui ne convainquit pas grand monde. Au XVII^e^ siècle toujours, le Père Kircher allait consacrer beaucoup d'énergie et un plus grand nombre de pages encore à intégrer ce document dans sa vaste reconstruction de l'encyclopédie de l'Égypte ancienne (cf. *infra*, 7.2).

Si les hiéroglyphes figurant sur la Table ont une allure indéniablement égyptienne, leur assemblage n'offre aucun sens[17]. Loin d'être un témoin remontant à des temps immémoriaux comme on voulait le croire aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, il s'agit d'un artefact datant probablement du I^er^ siècle de notre ère, qui devait servir d'auxiliaire dans des cérémonies liées aux cultes isiaques alors florissants dans la capitale de l'Empire. De manière plus précise, il s'agit vraisemblablement d'une mise en images du récit isiaque tel qu'exprimé, par exemple, dans les arétalogies, comme il en existait beaucoup à l'époque gréco-romaine[18]. On signalera ici que l'*Iseum campense*, c'est-à-dire le complexe religieux consacré aux cultes isiaques sous l'Empire, était un lieu où étaient concentrés des artefacts, mais aussi probablement des rituels, d'origine égyptienne, lesquels devaient voisiner

[16] Voir Arroyo de la Fuente Amparo, "La Tabla Isiaca del Museo Egipcio de Turín **:** Análisis e interpretación iconográfica", dans *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2012, vol. 21, pp. 69-96, Ead., *La Tabla Isiaca. Un ejemplo de liturgia mistérica egipcia*, Zurich, 2015, Budichowski Marie-Christine, « La figure de Pharaon dans la Mensa isiaca et ses avatars italiens. Du temple pharaonique au temple isiaque », dans Gasparini Valentino & Veymiers Richard (éd.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis*, Leyde, 2018, pp. 322-339.

[17] Ce dont ne semblent pas s'être toujours aperçus les spécialistes de la Renaissance (*e.g.* Curran, *op. cit*, 1998-1999, p. 144).

[18] Voir déjà Malaise Michel, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie* (= *Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain* 21), Leyde, 1972, p. 235.



▲ Fig. 10. Statue cube de Padiimenemipet par Dupérac[19].

avec des productions italiennes plus ou moins inspirées[20]. Enfin, le goût d'un empereur en particulier, Hadrien, l'avait conduit à accorder une place de choix à des thèmes décoratifs égyptiens dans le complexe qu'il fit construire à Tivoli, non loin de Rome, qui comprenait un Serapeum aménagé au bout du Canope, un plan d'eau de quelque 120 mètres de long, nommé ainsi d'après la branche du Nil qui conduisait à la ville éponyme située non loin d'Alexandrie[21].

Sinon, dans la documentation telle qu'on pouvait l'appréhender au milieu du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle, on reconnaît, entre autres objets, une statue cube de la XXVI^e^ dynastie, reproduite dans les albums de Lafreri et de Dupérac, qui voisine avec des objets qui ne sont pas toujours égyptiens[22] :

La manière de rendre les hiéroglyphes est dans l'ensemble satisfaisante, compte tenu du fait que les artistes, ne comprenant pas ce qu'ils dessinaient, ne pouvaient être attentifs à ces innombrables petits détails qui, à défaut d'être respectés, suffisent à déformer parfois considérablement un texte hiéroglyphique. Cela posé, en dehors des architectes et des dessinateurs professionnels, les copies effectuées par des voyageurs ou de simples amateurs sont généralement inutilisables. Certains vont jusqu'à mettre sur des monuments qu'ils prétendent avoir copiés *de visu* des signes qui proviennent en droite ligne du répertoire utilisé dans les compositions de textes en néo-hiéroglyphes (cf. *infra*, 5.4). Jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle, comme on l'a vu, il n'y avait que de très peu de monuments reproduits dans des éditions de qualité ou tout simplement accessibles au public. En revanche, une petite classe de lettrés avait, dès le milieu du XV^e^ siècle, abondamment spéculé sur la nature des hiéroglyphes à la lumière des auteurs d'inspiration platonicienne que l'on redécouvrait, mais aussi du *Corpus hermétique* que Marsile Ficin traduisit en 1471, et des *Hieroglyphica* d'Horapollon, qui ne furent publiés qu'en 1505, mais dont de nombreuses copies et ébauches de traduction circulaient librement dans toute la Péninsule (cf. *infra*, 5.2.2). La planche ci-dessous est tirée de l'ouvrage d'André Thevet, la *Cosmographie du Levant* (Lyon, 1554). L'auteur reproduit une copie de l'inscription de l'obélisque dit de Cléopâtre (*Cleopatra's Needle*) aujourd'hui à Londres, qu'il dit avoir vu de ses yeux en Égypte. Les « hiéroglyphes », au demeurant peu nombreux, n'ont rien d'égyptien et s'inspirent servilement du *Songe de Poliphile* (cf. *infra*, 5.4.1). L'obélisque de Thevet fut certainement à l'origine de l'obélisque figurant dans la série *Ecce Homo* de Joachim Beuckelaer (*Pilate montrant le Christ au peuple*), datée de 1565[23].

[19] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403100.

[20] Voir Lembke Katia, *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian*, Heidelberg, 1994), Häuber Chrystina & Schütz Franz Xaver, « The Sanctuary Isis et Serapis in Regio III in Rome: Preliminary Reconstruction and Visualization of the ancient Landscape using 3/4D-GIS-Technology », dans *Bollettino di Archeologia Online* 2008, Versluys Miguel John, Bülow Clausen Klaus & Capriotti Vittozzi Giuseppina, *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age. Temple, monument, lieu de mémoire*, Rome, 2018.

[21] Voir Mosser Monique & Lavagne Henri, *Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien : tradition et modernité d'un paysage culturel*, Genève, 2003.

[22] Provenant probablement du grand temple d'Amon-Rê à Karnak, la statue fut retrouvée en Italie au XVI^e^ siècle. Aujourd'hui au musée du Louvre, elle entra dans les collections parisiennes en 1794 (Louvre N 93).

[23] Thevet fit paraître le même monument dans une édition postérieure (*La cosmographie universelle*, Paris, 1575, I,33b), mais avec d'autres signes, toujours du même acabit. En réalité, la source première de Thevet semble être Cyriaque d'Ancône, qui avait lui-même visité Alexandrie un siècle plus tôt et avait fait un relevé de l'inscription qu'il prétendait avoir vue sur place (Dempsey, *op. cit.*, p. 362).


Cosmographie Vniuerselle

voyez sinon quelques vnes qui la reçoiuent. Il n'y a chose que l'homme sçaurojt souhaitter, qui ne se trouue en Alexandrie, comme poulles & cheureaux, qui ont les oreilles longues & pendantes, ainsi que celles d'vn chien clabault, hormis de l'eau fresche: car celles des cisternes sont quelque peu chaudes. Ie sçay bien, que lors que nous buuions de ces bons vins de Crete & des isles Cyclades, pour rafreschir le vin ou l'eau, nous prenions vn petit morceau de glace: laquelle estant mise dedans, il estoit le plus froid du monde: & ont ces barbares Mahometans la subtilité de garder toute l'annee la glace, qu'ils apportent de certaines montaignes, distantes d'Alexandrie de huict bonnes tournees, de laquelle ils vsent en leur bruuage aussi bien que les Chrestiens. Ce fut en ceste ville, que dressa iadis Ptolomee Philadelphe celle Bibliotheque tant renommee par tout le monde, gardee par Demetrie Phaleree, Philosophe Athenien. C'a esté en Alexandrie que fut martyrisee la vierge docte & heureuse Catherine: où encor i'ay veu la prison où elle fut enfermee, & deux grandes Colomnes, distantes

Defaut d'eau fresche en Alexandrie.

Bibliotheque de Ptolomee Philadelphe.

onze pas l'vne de l'autre, où elle fut battue, fouëttee, & tournoyee: & aussi sainct Marc l'Euangeliste. Au lieu où iadis estoit la salle des banquets du grand Alexandre, assez pres de laquelle estoit ma demeurance, i'ay veu vne Obelisque quarree, de couleur rougeastre, auec plusieurs figures de bestes, oyseaux, mains d'hommes, vases à l'antique, d'arcs & carquois, corselets, cousteaux, astres du ciel, yeux, & autres choses semblables, qui iadis estoient les lettres sacerdotales, que nous nommons Hieroglyfi-

▲ Fig. 11. Aiguille de Cléopâtre (Thevet 1575 : 33b).


De A. Theuet. Liure V. 134

& tient on que c'est où il frappa le rocher, & en feit sourdre l'eau pour abbreuuer le peuple. Entre ledit riuage & ceste fontaine gist vne grand' plaine, que ceux du païs nomment *Hanadain*: laquelle si quelcun veult passer, il laissera à main gauche certaines montaignes couuertes de sablons blancs, où est encore la trace de force vieilles masures, & grandes antiquailles: entre autres, les ruines d'vne ville, en laquelle n'y a aucun bastiment sus pied, ains est tout abbatu de fonds en comble: où i'ay veu, passant par là, vne Obelisque brisee & rompue au sommet, non moindre que les deux que

Obelisque & masures antiques.

i'auois auparauant veuës en Alexãdrie d'Egypte. Ceste Obelisque estoit garnie de lettres Hieroglyphiques à l'imitation ancienne des Egyptiens, accõpaignee tout autour de plusieurs Colomnes de marbre toutes iaspees & mignonnement ouurees: lesquelles sont en admiration grande aux passigers, mesmes aux Arabes & voleurs du païs, qui ont telle reuerence à leurs predecesseurs, que pour rien ils ne voudroient attenter de les demolir. Ie laisse aux doctes hommes l'interpretation desdites lettres, telles que ie les vous ay representees au naturel, & ce suyuant ce que ie les ay veuës estant sur les lieux: ensemble des autres figures à l'antique, qui sont au bas desdites Colomnes. Lesdits Arabes disent, que c'a esté vn *Melchiram* Roy Ethiopien, qui viuoit du temps d'*Aralyen*, septieme Roy des Assyriens, qui les fit faire, & qui inuenta le premier toutes ces sortes de lettres, l'an du monde trois mil trois cens quarante trois, deuant nostre Seigneur mil huict cens cinquantequatre, selon leur supputation. Ce que toutefois ne

z ij

▲ Fig. 12. Obélisque éthiopien (Thevet 1575 : 134).

Thevet n'était pas à une approximation près, comme le montre cette planche censée reproduire un obélisque trouvé dans une cité éthiopienne :

Les précautions méthodologiques vis-à-vis des témoins visuels sont également de rigueur pour de trop rares représentations de l'obélisque de Constantinople (cf. *supra*, 4.2). Dans un album sur les mœurs des Turcs datant de 1533, Peter Koeck van Aelst a reproduit une procession où l'on voit Soliman II le Magnifique passer devant l'obélisque de l'hippodrome. Si ce n'est quelques signes identifiables, comme la chouette au bas de l'inscription, les signes se composent majoritairement de traits géométriques, sans grand rapport avec l'original.

Enfin, dans des compositions plus modestes, les hiéroglyphes ne sont souvent évoqués que par quelques traits, qui rappellent vaguement la mise en page traditionnelle. La planche ci-dessous, tirée d'un recueil d'emblèmes de Joachim Camerarius le Jeune, paru à Nuremberg en 1595, en est une bonne illustration[24] :

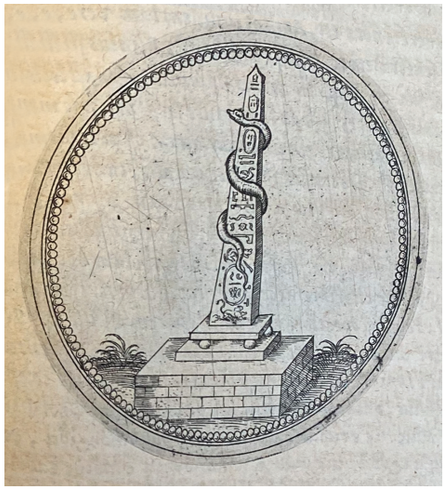
Le recueil de Dupérac, déjà évoqué, comprend aussi quelques intailles portant des motifs égyptiens, comme Harpocrate sur le lotus. L'intérêt pour les représentations de nature symbolique se marque aussi dans les nombreux

[24] Même effet dans l'opuscule de Bordini (*op. cit.*, s.n. [p. 72]) à la gloire des réalisations de Sixte Quint : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467829/f72.item. En revanche, la composition hiéroglyphique figurant sur l'obélisque ornant une des pages du Missel Colonna (1530-1538, John Rylands Manchester Library ms. 32, fol. 79r) rappelle par la forme des signes et leur disposition des inscriptions authentiques.



▲ Fig. 13. Obélisque de Constantinople (Koeck van Aelst 1533 : s.n.)[25].

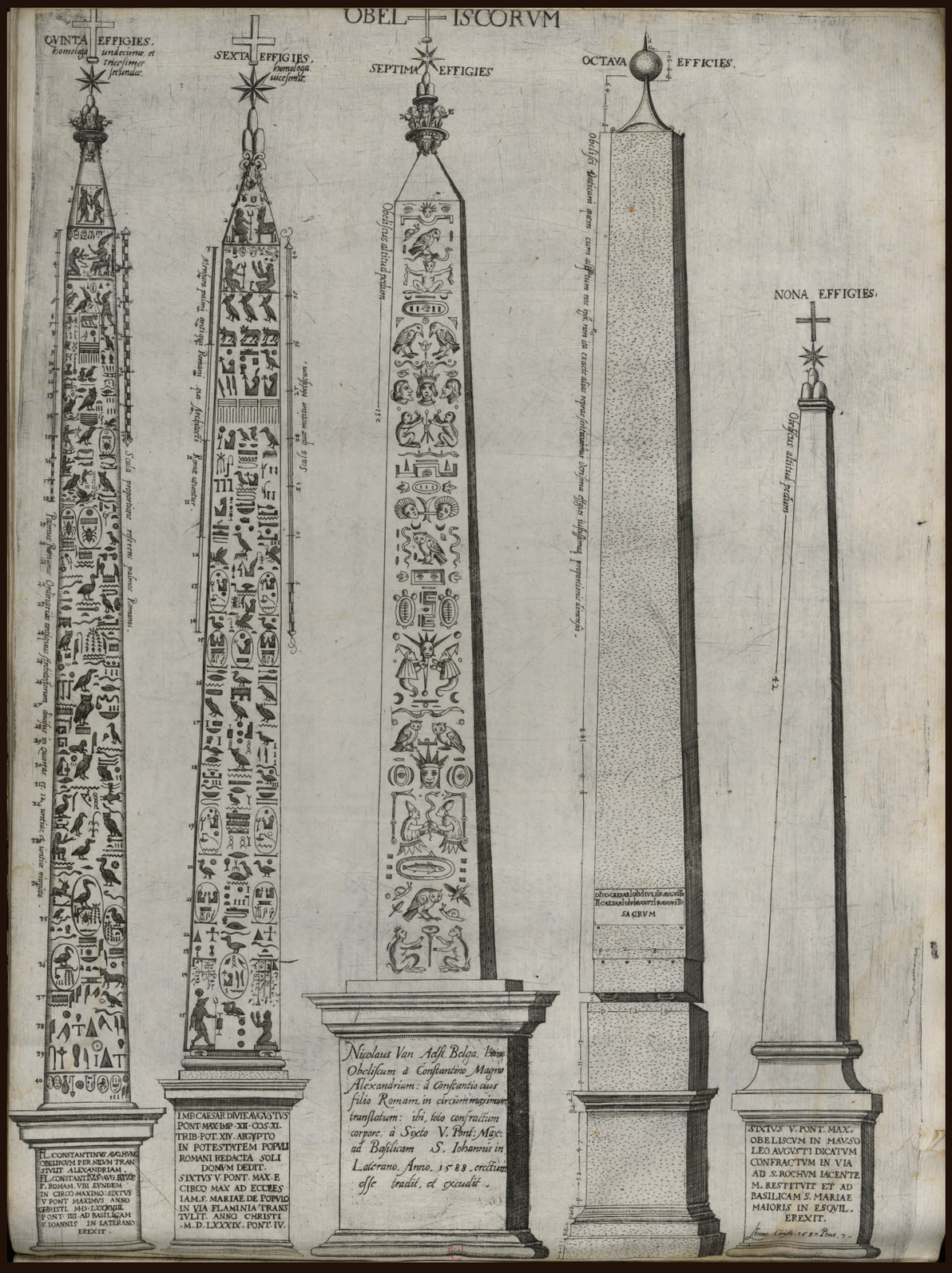
relevés de monnaies antiques, qu'on découvre par exemple dans les cahiers d'artistes, peintres et sculpteurs, comme chez Lambert Lombard, qui joua un rôle non négligeable dans la diffusion des néo-hiéroglyphes en principauté de Liège (cf. *infra*, 6)[26]. Le recueil de Herwart von Hohenburg, paru en 1610, mérite une mention spéciale en raison de la profonde influence qu'il exercera au XVII^e^ siècle, en particulier sur la pensée et la vocation d'Athanasius Kircher, qui fut fasciné, entre autres choses, par les reproductions de la *Mensa Isiaca* (cf. *infra*, 7.2). Le *Thesaurus Hieroglyphicorum* se présente comme une suite de planches accompagnées de très brefs



▲ Fig. 14. Camerarius le Jeune (1595 : Emblème LXXXVII).

[25] Voir IVERSEN, *op .cit.*, 1968-1972, II, pp. 24-25.

[26] L'intérêt pour la numismatique se retrouve chez les emblématistes, comme Alciat et Sambucus, qui vont y chercher l'inspiration pour leurs illustrations (cf. *infra*, 5.4.5).



▲ Fig. 15. von Hohenburg (1610 : pl. 14).

commentaires. Il se signale d'emblée par son côté hétéroclite, par la diversité des monuments reproduits. Si une partie importante est réservée aux obélisques, on y retrouve la frise d'objets cultuels du temple de Neptune (également présente chez Dupérac) qui fut une des sources de Colonna pour le *Songe de Poliphile* (cf. *infra*, 5.4.1), mais surtout des gravures très détaillées de la *Mensa Isiaca*. L'album est complété par des artefacts plus modestes, comme des vases canopes, des statues-cubes et des petits objets comme des monnaies et des intailles. Des monuments indéniablement égyptiens voisinent avec des objets antiques, orientaux ou grecs, ou encore d'origine romaine, sans grand discernement. La sensibilité épigraphique de von Hohenburg n'était manifestement pas très développée ainsi qu'il ressort de la juxtaposition, sur la même planche, de deux obélisques, dont l'un, celui de Constantinople, arbore des hiéroglyphes dont le style carnavalesque n'a manifestement pas suscité le moindre commentaire de la part de l'éditeur.

5.2.2. Redécouverte de la littérature antique

Comme le nom l'implique, la Renaissance est synonyme d'un intérêt retrouvé pour l'Antiquité classique, avant tout sa littérature, sa philosophie, sa manière d'être et de concevoir le rapport de l'homme au monde. Au cours du Moyen-Âge, la transmission des textes grecs et latins s'était poursuivie, avec des hauts et des bas. Tout d'abord, la culture médiévale fit des choix parmi les œuvres héritées de l'Antiquité ; pour des raisons qui tenaient à une certaine orthodoxie de pensée, des textes méritaient d'être transmis, tandis que d'autres furent tout simplement oubliés. Cette période connut également une activité intense de compilation, notamment dans les milieux byzantins[27]. Des recueils furent constitués d'extraits et de résumés, se réduisant parfois à un simple titre. En Occident, les auteurs grecs n'étaient plus connus dans la langue originale, que très peu d'érudits maitrisaient encore. Il circulait bien des versions latines, pas toujours d'excellente qualité au demeurant, à quoi il faut ajouter les œuvres transmises indirectement par la tradition arabe[28].

La redécouverte des auteurs grecs dans la langue originale bénéficia de l'activité débordante de chasseurs de manuscrits et d'éditeurs de textes, dont la plupart étaient liés aux milieux florentins, romains et vénitiens où le goût de l'Antiquité était partagé par l'élite aristocratique et la hiérarchie de l'Église. Quelques noms méritent d'être ici cités : Cyriaque d'Ancône (1390-1452), surtout connu comme épigraphiste et archéologue, et Niccolò Niccoli (1364-1437), deux grands voyageurs qui sillonnèrent le bassin méditerranéen, et un peu plus tard Janus Lascaris (1445-1535), qui ramena en Italie quelque 200 manuscrits du Mont Athos et à qui on doit le meilleur manuscrit de Clément d'Alexandrie, provenant cette fois de Constantinople[29]. Plus directement en rapport avec l'Égypte, il faut mentionner Poggio Bracciolini, dit Le Pogge (1380-1459), à qui l'on doit la redécouverte d'Ammien Marcellin, dès 1417, et d'une partie de Diodore de Sicile, ou encore Lorenzo Valla (1407-1457), traducteur d'Hérodote. Auparavant, le texte – latin, cette fois – des *Métamorphoses* d'Apulée était parvenu à l'attention de Boccace (1313-1375) et de Pétrarque (1304-1374)[30]. C'est que l'Occident devait aussi se réapproprier la tradition latine. Des manuscrits importants provenant du Monte Cassino, déjà cité, ou de l'abbaye de Fulda formèrent ainsi le noyau de la bibliothèque des Médicis à Florence.

Sans entreprendre une recherche exhaustive, il est important, d'un point de vue méthodologique, de pouvoir situer à quelle date une œuvre sortit de l'oubli, et à quel moment elle fut éditée (éventuellement traduite) pour le bénéfice du plus grand nombre. En effet, il est hasardeux d'apprécier la contribution des humanistes qui se penchèrent sur l'Égypte ancienne et ses écritures sans avoir une idée un peu précise de ce qui était alors disponible, de la date à laquelle ils ont rédigé leurs œuvres, qu'il s'agisse des textes des anciens ou des monuments. Par exemple, les deux manuscrits principaux des *Mystères* de Jamblique, qui représentent une étape importante dans la réception des hiéroglyphes (cf. *supra*, 3.2.5), étaient connus dès le milieu du XVe siècle, notamment de Marsile Ficin qui annota l'un d'eux et popularisa le nom de l'auteur dès la fin du siècle. Toutefois, l'édition princeps ne date que de 1678[31] ! Un autre cas intéressant est l'œuvre de Plotin. Inconnue aussi bien dans sa version grecque que latine en Occident (si l'on excepte quelques citations chez Augustin et Macrobe), elle était au contraire cultivée à Byzance. Dans le monde arabe, des traductions et des résumés en circulaient à l'époque abbasside. Il faut toutefois attendre le XVe siècle pour que Plotin retrouve droit de cité en Occident, et la fin du siècle

[27] *E.g.* De Vos Ilse, Gielen Erika, Macé Caroline & van Deun Peter, « L'art de compiler à Byzance : la lettre Γ du florilège Coislin », dans *Byzantion*, 2008, vol. 78, pp. 159-223.

[28] Cet effort gigantesque de transmission du savoir de l'Antiquité se déroula principalement durant la période abbasside (750-1258). Les principaux textes visés concernaient les sciences : médecine, astronomie et géographie. Voir Gutas Dimitri, *Greek Thought, Arabic Culture. The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early 'Abbasaid Society (2nd-4th 5th-10th centuries)*, Londres, Routledge, 2012 ; sur les maisons du savoir (بيت الحكمة *beit el-hikmah*), voir Abdul-Aziz Algeriani Adel & Mohadi Mawlud, « The House of Wisdom (Bayt al-Hikmah) and its Civilizational Impact on Islamic Libraries : A Historical Perspective », dans *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2017, vol. 8, pp. 179-187.

[29] Le texte de Clément, le seul à proposer une taxonomie de l'écriture hiéroglyphique (cf. *supra*, 3.3) était connu d'Ange Politien et de Marsile Ficin.

[30] Le texte d'Apulée fit l'objet d'un commentaire érudit de Philippe Béroalde en 1501. L'*Âne d'or* inspira également Alciat pour un de ses emblèmes (*Non tibi, sed religioni*) : cf. *infra*, 5.4.5.

[31] Voir Des Places Edouard, *Jamblique. Les mystères d'Égypte*, Paris, 1966, pp. 6-7.

pour en avoir une traduction latine, due à l'inlassable Marsile Ficin[32]. En règle générale, la plupart des textes grecs qui exerceront une influence sur la réception de l'Égypte ancienne ne seront pas édités avant la fin du XV^e^ ou le début du XVI^e^ siècle : on peut citer ici le traité de Plutarque *Sur Isis et Osiris*, le recueil de la *Souda*, les *Mystères* de Jamblique, les *Ennéades* de Plotin, et bien sûr le *Corpus hermétique* et les *Hieroglyphica* d'Horapollon. Ces deux dernières œuvres rencontrèrent un vif succès et eurent de ce fait une influence considérable sur la pensée des humanistes. Le premier, un assemblage original de quatorze traités connu par un manuscrit ramené de Macédoine en 1460 fut traduit par Marsile Ficin dès 1463 et imprimé en 1470. Ce corpus initial fut complété par un nouveau traité, l'*Asclepius*, qui fut édité en 1507. Quant aux *Hieroglyphica* d'Horapollon, dont le manuscrit de base fut découvert en 1419, il ne fut édité qu'en 1505 et traduit en latin pour la première fois en 1517. Toutefois, durant la plus grande partie du XV^e^ siècle de nombreuses copies circulaient déjà en Italie ainsi que le montrent les nombreuses références qui y sont faites.

Cette activité importante de retour aux sources n'aurait pas été possible sans l'énergie des humanistes, éditeurs et philologues. On imagine difficilement aujourd'hui ce qu'a été le travail de ces hommes extraordinaires qui éditèrent et traduisirent des textes qu'ils découvraient pour la première fois, transmis par des manuscrits qui n'étaient pas toujours de première qualité, quand tout devait être réappris, à commencer par la grammaire et le vocabulaire. Il faut dire que cette vaste entreprise était soutenue par l'élite de la société. Des villes comme Florence, Rome, Venise, et plus tard, Milan, Naples ou Mantoue, étaient devenues les capitales de la culture européenne. Les humanistes érudits y trouvaient un soutien politique et financier pour acheter des manuscrits, former le noyau de bibliothèques prestigieuses qui existent encore aujourd'hui, comme la bibliothèque du Vatican, la Laurentienne à Florence ou la Martienne à Venise. Certains créèrent des académies savantes, sur le modèle de l'Académie de Platon. La plus célèbre fut sans doute l'académie néo-platonicienne de Florence placée sous le patronage de Cosme de Médicis[33], puis de Laurent le Magnifique, qui rassembla des personnages aussi illustres que Marsile Ficin, Ange Politien et Pic de la Mirandole, mais aussi des artistes de premier plan comme Botticelli, Cellini, Donatello, Léonard de Vinci, Mantegna et Michel Ange[34]. C'est dans ces villes que se développèrent aussi les premiers imprimeries scientifiques. La postérité a retenu le nom d'Aldo Manuzio (alias Alde Manuce, 1449-1515) à Venise, dont le premier imprimé daté est une grammaire grecque. Les imprimeurs se lancèrent dans une compétition faite d'émulation pour produire des ouvrages dont la beauté esthétique ne le cédait en rien à la perfection technique. Aldo Manuzio, dont la marque typographique figurait un dauphin enroulé autour d'une ancre marine, emblème sur lequel nous reviendrons (cf. *infra*, 5.4.2), fut l'imprimeur de ce qui constitue sans aucun doute son chef d'œuvre – peut-être le chef d'œuvre de toute une époque – le *Songe de Poliphile* de Colonna, publié en 1499 et dont il sera longuement question pour le rôle initiateur qu'il joua dans la diffusion des néo-hiéroglyphes (cf. *infra*, 5.4.1). C'est également à lui qu'on doit l'édition princeps des *Hieroglyphica* d'Horapollon en 1505 (sans illustration), qui constituera avec le *Songe de Poliphile* une sorte de diptyque sur l'écriture égyptienne pendant toute la Renaissance.

5.3. Une autre conception du monde et de la communication

Dans l'histoire de la réception de l'écriture hiéroglyphique, la Renaissance constitue une sorte d'aboutissement. En effet, la tradition véhiculée par les auteurs classiques, enrichie par l'expérience symbolique du Moyen-Âge, à laquelle se mêlaient des courants spéculatifs et ésotériques nés en dehors du monde chrétien, comme la kabbale, et alimentée par la redécouverte progressive de monuments authentiquement égyptiens allait donner naissance à une synthèse originale sur le sens et la marche du monde, où l'Égypte ancienne servit de caution philosophique, théologique et linguistique, et cela d'autant plus facilement que ses textes demeuraient indéchiffrables, ce qui au demeurant n'inquiéta jamais les humanistes outre mesure. Ceux-ci projetaient en effet sur l'Égypte ancienne une conception idéalisée, produit d'une culture mélangeant néo-platonisme et hermétisme, qu'ils se sont toujours soigneusement gardés de mettre à l'épreuve des faits. Plutôt que d'étudier les hiéroglyphes ornant les obélisques qui sortaient de terre, ils préférèrent renouer avec ce qu'il leur semblait en être l'esprit en inventant de nouveaux textes dans une écriture qui se voulait hiéroglyphique et en imaginant des compositions figurées dont les éléments étaient investis d'un poids symbolique qui en faisait un tableau hiéroglyphique.

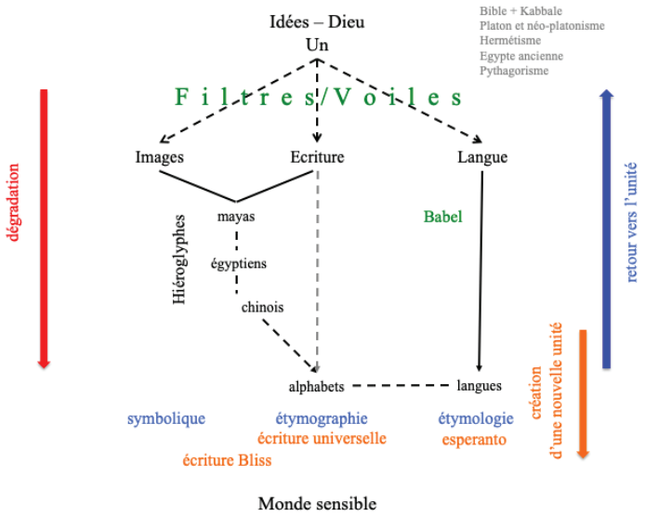
Pour comprendre ce qui animait ceux qui vécurent cette période extraordinaire, où la fièvre créatrice embrassait et embrasait tous les arts, mais aussi la philosophie, la politique et la manière de penser la relation au monde, il n'est pas superflu de rappeler comment les hommes de la

[32] Sur Ficin traducteur de Plotin, un auteur au style difficile, voir Corrias Anna « Plotinus's Language of Seeing: Marsilio Ficino on Enneads V.3, V.8 and III.8 », dans *International Journal of Classical Tradition* 2019, vol. 26, pp. 251-269.

[33] Cosme fut conquis par les conférences que Pléthon fit à Florence dans les années 1438-1439.

[34] Voir Hankins James, "The myth of the Platonic Academy of Florence", dans *Renaissance Quarterly*, 1991, vol. 44, pp. 429-475.

Renaissance imaginaient le rapport entre le monde sensible, forcément corrompu et imparfait, et le divin.



▲ Fig. 16. Le un et le multiple.

À l'aube de la Renaissance, c'était une idée bien ancrée dans les pays de tradition judéo-chrétienne que le monde dans lequel nous vivons ne pouvait être compris et interprété qu'en référence à une norme supérieure, située en dehors du sensible (fig. 16). Lors de la création, Adam avait reçu de Dieu la révélation, laquelle consista, entre autres choses, à nommer le réel. Cette opération postulait un rapport essentiel entre le mot et la chose, tout le contraire donc d'un lien conventionnel. Malheureusement pour l'humanité, cette sagesse adamique ne s'était pas transmise intacte : d'une part, l'unité linguistique qui prévalait lors des premiers temps fut définitivement rompue lors de l'épisode de Babel ; d'autre part, à la suite de la dispersion des nations à la surface de la terre, l'enseignement divin lui-même fut défiguré, transformé, altéré, quelquefois nié. L'unité primordiale avait ainsi fait place au multiple.

L'avilissement de la race humaine n'était toutefois pas irrémédiable. Il était possible de retrouver l'essence du message divin, il était possible de renouer avec le monde des idées. Plusieurs stratégies furent imaginées. À l'aube de la Renaissance, dans le monde chrétien, les écrits bibliques, renforcés par l'enseignement de Platon, avaient largement diffusé l'idée que l'enseignement divin s'était partout conservé à l'état de trace, fût-ce de manière infime, parfois même à l'insu des populations. Il était donc possible, en étudiant les textes sacrés de toutes les cultures, de retrouver des éléments de la vraie foi. Cette notion puissante de *prisca theologia* ou théologie primitive fut popularisée au début de la Renaissance par George Gemistos Plethon (1355-1452), qui vint faire des conférences à Florence où il se trouvait comme membre de la délégation dépêchée par Byzance lors du Concile (1438-1439)[35]. Il œuvra ardemment à la renaissance de la philosophie platonicienne, dont il était lui-même un grand défenseur à Byzance, face à l'aristotélisme, alors prédominant en Occident.

Dans ce cadre général, l'Égypte ancienne était appelée à jouer un rôle significatif. Selon la tradition, l'Égypte avait été la terre d'élection de sages particulièrement avisés, comme Hermès Trismégiste, qui avaient transmis la tradition adamique. Toutefois, plutôt que d'en faire un exposé clair, ces sages avaient préféré voiler le message sous une forme secrète afin d'éviter un nouvel avilissement par le vulgaire. C'est à cet effet que furent inventés les hiéroglyphes. Ceux-ci possédaient un double avantage : outre le fait de remonter à la plus haute antiquité, leur fonctionnement combinait des images à valeur symbolique, loin de tout énoncé discursif. Communiquer un message par voie d'images plutôt que sous forme de discours était alors considéré comme une forme particulièrement pure et directe, en étroite liaison avec le monde des idées[36]. La langue et son support naturel, l'écriture alphabétique, étaient en effet plutôt perçus comme des déformations de la pensée divine (cf. *supra* 3.2.3). L'étude des hiéroglyphes devait ainsi permettre de retrouver une confirmation du message divin.

De son côté, la tradition juive partageait l'idée que le message divin, tel qu'exposé dans la *Torah*, contenait bien plus que ce que la surface du texte semblait communiquer. Le sentiment en effet prévalait que la révélation divine était en partie cachée sous un cryptage qu'il appartenait au lettré de déchiffrer. Le travail des exégètes de la *Torah* allait donc aussi consister à scruter l'écriture – ici un alphabet – en appliquant une série de transformations et de manipulations fondées sur des règles de substitution et de permutation. À cela s'ajouteront des opérations destinées à mettre en rapport des mots et des phrases du texte sur la foi de leur équivalence numérique. À chaque lettre de l'alphabet était ainsi attachée une valeur numérique. En additionnant les valeurs de chaque lettre, il était donc possible d'attribuer une valeur chiffrée à un mot, voire à un ensemble de mots. Des mots partageant une même valeur numérique pouvaient dès lors être rapprochés en vertu de ce lien profond, ce qui donnait aux exégètes matière à d'amples réflexions sur la nature des choses et leurs affinités secrètes. Ces techniques, qui sont

[35] Sur l'imbrication de la *prisca theologia* et des recherches sur la langue adamique, voir Fumaroli Marc, « Hiéroglyphes et Lettres. La "Sagesse mystérieuse des Anciens" au XVII^e siècle », dans *XVII^e siècle*, 1988, vol. 158/1, pp. 7-20.

[36] Voir déjà Ernst Gombrich (« Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, vol. 11, p. 166) sur la différence entre représentation et symbole et (p. 170-171) sur la valeur du hiéroglyphe dans une conception néo-platonicienne.

au cœur de la kabbale, rencontraient ainsi partiellement les spéculations mathématiques sur l'organisation de l'univers nées dans les cercles philosophiques d'inspiration pythagoricienne. Ceux-ci pratiquaient aussi une culture du secret, gardaient une méfiance vis-à-vis de l'écrit (l'essence de l'enseignement était oral) et faisaient progresser la réflexion en manipulant des symboles. Une partie de l'enseignement pythagoricien était au demeurant de nature ésotérique.

Une manière de renouer avec l'origine des choses passait par un travail historique sur la langue et l'écriture. Dans le premier cas, l'étymologie devait permettre de retrouver la signification originelle des mots sous les différents voiles qui en avaient altéré la forme et le sens. D'un point de vue purement technique, la démarche étymologique du Moyen-Âge et de la Renaissance ne s'encombrait pas de trop de précautions. De vagues associations de sons, des segmentations souvent hasardeuses mettaient en rapport des mots qui n'avaient rien en commun. Le champ des possibles s'étendait encore par la possibilité de permuter des phonèmes – ce qui rappelait certaines manipulations kabbalistiques – ou d'en laisser tomber, notamment en finale, jugés inutiles ou de création récente. Les étymologistes de la Renaissance se contentaient généralement de retrouver le sens profond des mots de leur langue, mais certains d'entre eux essayaient aussi par ce biais de relier leur langue à des idiomes plus anciens dans le but politique ou idéologique de leur conférer prestige et légitimité. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre les tentatives de rattacher les langues les plus diverses à l'égyptien ancien ou à l'hébreu biblique.

Un travail similaire, mais de portée plus réduite, s'observe également sur les écritures, dans ce qu'on pourrait appeler une étymographie. Le modèle en était en quelque sorte fourni par les écritures de type idéographique puisque le caractère renvoyait à une représentation du monde sensible. Il y eut donc des études sur l'origine des lettres de l'alphabet afin de les rattacher à un univers symbolique qui devait permettre d'en approfondir la signification et de découvrir leur sens caché.

À côté de tous ces efforts pour renouer avec le temps des origines, une autre voie fut aussi empruntée qui visait à refaire l'unité symbolique du monde par le truchement d'une écriture commune, de portée universelle. Les hommes de la Renaissance ne semblent toutefois pas avoir été autrement travaillés par l'envie de recréer une langue adamique. La plupart acceptaient l'idée que l'hébreu avait été la langue du Paradis, et le latin suffisait comme trait d'union entre gens cultivés. En revanche, plus nombreux furent ceux qui cherchèrent à exprimer des idées sous une forme d'écriture qui pourrait s'affranchir des contraintes de la langue.

Les hiéroglyphes passaient pour un modèle de ce type d'écriture universelle. L'arrangement des signes en lignes ou colonnes laissaient percevoir la possibilité de communiquer un discours construit, tandis que leur iconicité garantissait une emprise directe avec la réalité suprasensible, sans cette distorsion que faisait subir au réel l'emploi d'une langue particulière. Toutefois – et c'est ce qui différencie la Renaissance de l'Époque Baroque –, les humanistes ne se préoccupèrent jamais vraiment de trouver la clef menant au déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique. Persuadés d'en avoir compris l'esprit, ils se lancèrent dans la création de compositions hiéroglyphiques, qu'il vaut donc mieux qualifier de néo-hiéroglyphiques pour éviter la confusion. Les inscriptions, c'est-à-dire des propos discursifs mis en néo-hiéroglyphes, restent toutefois peu nombreuses. En revanche, souffla alors un puissant esprit hiéroglyphique qui anima de nombreuses compositions dans des champs aussi variés que la littérature d'emblèmes, l'héraldique, la numismatique au sens large (monnaies et médailles) ou les arts décoratifs[37].

À l'Époque baroque, les recherches sur l'écriture universelle se tournèrent un temps vers l'écriture chinoise, très souvent qualifiée de hiéroglyphique, parce qu'elle possédait le double mérite de compter un grand nombre de graphies, ce qui établissait un lien univoque entre signifiant et signifié, et d'être compréhensible par des peuples qui ne parlaient pas forcément le chinois. Certains imaginèrent ainsi pouvoir concilier égyptien hiéroglyphique et écriture chinoise en postulant une filiation historique entre les deux cultures (cf. *infra*, 8.3). C'est également à cette époque que des recherches se développèrent sur la possibilité d'une écriture universelle exclusivement fondée sur un modèle formaliste et philosophique. À notre époque enfin, on signalera des expériences tentant de renouer avec un système sémiotique faisant largement appel à des référents iconiques, comme l'écriture Bliss (cf. *infra*, Épilogue).

L'idée que les hommes de la Renaissance se faisaient des hiéroglyphes est directement inspirée de l'enseignement des auteurs classiques de l'Antiquité, auquel il faut ajouter les *Hieroglyphica* d'Horapollon, dont ces derniers ne pouvaient avoir connaissance, quand bien même ce type d'enseignement circulait probablement sous d'autres formes, comme le montrent les quelques fragments de Chaeremon qui nous sont parvenus, rédigés au I^er^ siècle de notre et qui constituent l'une des sources d'Horapollon (cf. *supra*, 3.2.1)[38].

Les hommes de la Renaissance endossaient l'idée, fort commune dans l'Antiquité, que les hiéroglyphes avaient été

[37] Comme l'observe Charles Dempsey (*op. cit.*, p. 345) : *Hieroglyphic was not identified with Egyptian at all, but was rather seen as a universal symbolic means of communication among the educated, a means, moreover, inextricably intertwined with speculation about the origins of language and the language of God himself*.

[38] C'est ainsi qu'Érasme était persuadé que Colonna, l'auteur du *Songe de Poliphile*, avait en sa possession une copie de l'œuvre de Chaeremon (Iversen Erik, *The Myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhague, 1961, p. 68 ; Dempsey Charles, *op. cit.*, 348).

inventés pour tenir secrètes des révélations sublimes touchant à la nature des dieux[39]. Il n'était donc pas surprenant que ces caractères mystérieux fussent difficiles, voire impossibles à comprendre pour ceux qui n'avaient pas été initiés.

Dans le premier adage de la deuxième chiliade, Érasme résume bien la position des humanistes au début du XVI^e siècle (Saladin 2011 : 4-5) :

> *On appelle hiéroglyphes ces dessins énigmatiques si souvent utilisés dans les temps anciens, en particulier chez les prêtres et théologiens d'Égypte, qui pensaient qu'il était néfaste d'exprimer les mystères de la sagesse dans une écriture ordinaire, en exposant comme nous le faisons à un public non initié. Ce qu'ils pensaient digne d'être su, ils le notaient en dessinant des formes d'êtres animés, ou de divers objets, de telle sorte qu'il était difficile pour le lecteur ordinaire de les déchiffrer. Il était nécessaire d'apprendre d'abord les propriétés de chaque objet et la force et la nature particulière de chaque créature. Et seul l'homme qui en avait une connaissance approfondie pouvait interpréter les symboles et les assembler, et ainsi résoudre l'énigme de leur signification. (…)*
>
> *Qui plus est, ce type d'écriture n'est pas seulement d'une très grande dignité, mais offre un grand plaisir à celui qui, comme je l'ai dit, aura une connaissance profonde des propriétés des choses. On obtient ce résultat en partie par l'examen soigneux des choses et de leurs causes naturelles, et en partie par une bonne connaissance des disciplines libérales (…).*

La dépendance des humanistes vis-à-vis des sources antiques se trahit, entre autres choses, par la manière dont les hiéroglyphes sont décrits ; on retrouve les indications et jusqu'aux exemples déjà fournis par les auteurs anciens sur l'apparence des signes. On peut penser que dans beaucoup de cas, on se contentait de s'inspirer, voire plus simplement de recopier ce qu'on avait trouvé ailleurs sans faire directement l'expérience d'une authentique inscription hiéroglyphique. Le cas d'André Thevet (1516-1590) mérite d'être signalé ; grand voyageur, ayant sillonné le Levant et l'Amérique du sud, voici comment il décrit un obélisque aperçu en Égypte ; on y retrouve les observations habituelles sur la destination de l'écriture à l'usage du clergé et des rois :

> *I'ay veu une Obelisque quarree, de couleur rougeatre, avec plusieurs figures de bestes, oyseaux, mains d'hommes, vases à l'antique, d'arcs & carquois, corselets, cousteaux, astres du ciel, yeux, & autres choses semblables, qui iadis estoient les lettres sacerdotales, que nous nommons Hieroglyfiques : l'interprétation desquelles n'estoit entendue que des Roys, des Prestres & sacrificateurs de ce peuple idolatre ?* (Thevet 1575 : I, 33b)

Les témoignages directs sont encore rares au XV^e siècle. On mesurera donc ici l'importance des observations rapportées par Cyriaque d'Ancône. Ce dernier avait effectué plusieurs voyages en Égypte, dont il reste des traces écrites, à tout le moins pour le troisième et dernier séjour, qu'il effectua en 1436[40]. Dans la relation qu'il en fit, il est fait mention d'une inscription en lettres phéniciennes, comme les appelle alors Cyriaque, dont il se promet d'envoyer une copie à Niccolo Niccoli, l'homme le plus désigné pour s'occuper de ce type de problème[41]. Mais surtout, le même document révèle que le voyageur s'était soigneusement préparé en se confectionnant une liste abrégée de 36 symboles égyptiens avec leur signification telle qu'exposée par Horapollon, preuve que le texte des *Hieroglyphica* avait commencé à circuler très tôt en Italie, que des humanistes en possédaient des copies et s'essayaient à des traductions, bien avant la parution de la première édition en 1505. En voici les cinq premières notices, à titre d'illustration, qui correspondent au début du livre I[42] **:**

> *SECVLVM significatur pictura Solis et Lunae aut basilisci cauda equina se cooperientis et habentis cristam auream.*
>
> *MVNDVS significatur pictura serpentis uersi coloris caudam comedentis.*
>
> *ANNVS significatur pictura Isidis.*
>
> *MENSIS significatur pictura Lunae aut ramuli.*
>
> *ANNVS INSTANS significatur pictura arui arati.*

La démarche de Cyriaque d'Ancône reste toutefois marginale. En effet, l'attention des humanistes se portent rapidement sur l'écriture hiéroglyphique en tant que système et en tant que vecteur d'une pensée et d'un programme philosophiques. Dans ce vaste mouvement de réinterprétation de la foi chrétienne à la lumière de la philosophie plato-

[39] On notera tout de même que l'idée d'une mise à distance volontaire du public en masquant la pensée divine sous des formes ésotériques – que ce soit au moyen d'un langage crypté, à déchiffrer, ou d'une écriture énigmatique, comme les hiéroglyphes – a toujours rebuté quelqu'un comme Érasme, dont l'œuvre consistait précisément à mettre à disposition du plus grand nombre, par des éditions modernes et des traductions, les œuvres des anciens (Balavoine Christie, « De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance **»,** dans Grell Chantale (éd.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, 2001, pp. 39-40). C'est sans doute pour des raisons culturelles similaires, renforcées par un point de vue théologique différent de celui de l'Église catholique que la supposée culture du secret des prêtres fut combattue plus tôt dans les milieux protestants et anglicans. Sur la position de Melanchton, cf. *infra*, n. 51.

[40] Voir van Essen Carel Claudius, "Cyriaque d'Ancône en Égypte", dans *Mededelingen der kon. Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, 1958, vol. 21/12, pp. 293-306 ; Curran Brian, "De sacrarum litterarum Aegyptiorum interpratione. Reticence and hubris in Hieroglyphic studies of the Renaissance: Piero Valeriano and Annius of Viterbo", dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1998/1999, vol. 43/44, pp. 139-182.

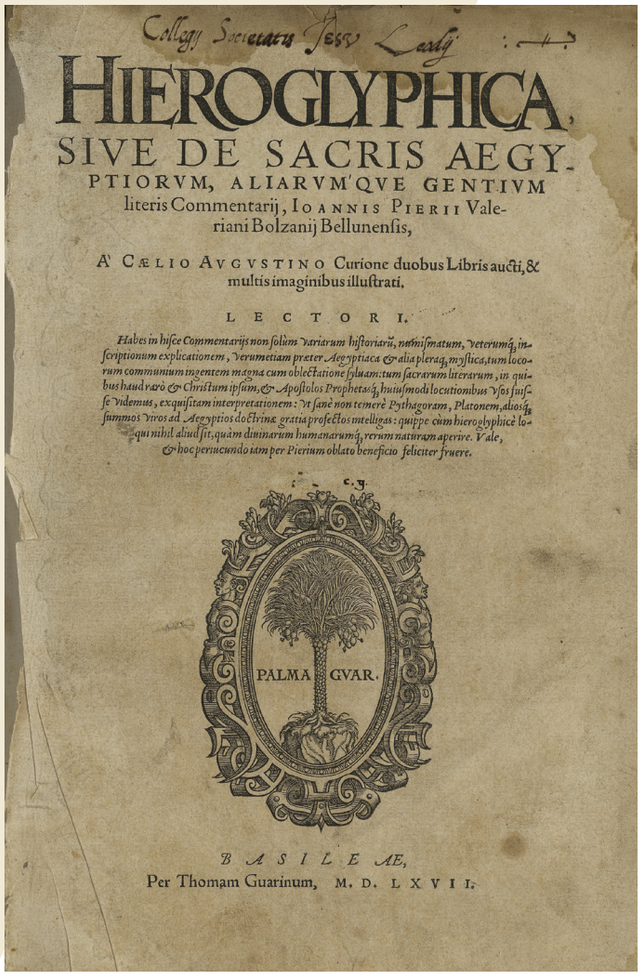
[41] *… nec non primum exemplar Florentiam nostro Nicolao Niccolo, viro in primis harum curiosissimo rerum, misimus* (van Esse, *op. cit.*, 301).

[42] Cf. van Esse (*op. cit.*, 302). Cyriaque d'Ancône s'était en réalité fabriqué une sorte de glossaire ; ses notices, qui ne reprennent pas toutes les possibilités énumérées par Horapollon, sont très fortement condensées par rapport à l'original.

nicienne, soutenue par des textes plus spéculatifs comme le *Corpus hermétique* et les écrits kabbalistiques, les hiéroglyphes furent davantage instrumentalisés qu'étudiés pour eux-mêmes ou comme portant en eux-mêmes leur propre finalité[43]. Le *melting pot* dans lequel les hiéroglyphes étaient tombés apparaît clairement dans l'encart « publicitaire » à l'attention du lecteur qui figure sur la page de couverture des *Hieroglyphica* de Valeriano, où sont évoqués tout à la fois le Christ, les Apôtres, Platon et Pythagore comme autant de personnalités ayant à leur manière utilisé des moyens d'expression similaires aux hiéroglyphes[44].

Un passage du *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1404-1472), dont la parution n'eut lieu qu'en 1485, est révélateur. Alors qu'il est en train de discuter des monuments funéraires, Alberti fait le triste constat de ce qui est arrivé aux inscriptions étrusques, grecques et latines : plus personne n'est encore en l'état de les comprendre. Les Égyptiens, explique-t-il, prétendaient que chaque peuple, ne connaissant que ses propres lettres, était condamné à l'oubli. Aussi estimaient-ils que la même chose arriverait aux autres écritures, mais qu'en revanche le système de notation utilisé par les Égyptiens pouvait très facilement être interprété sur toute la terre par des gens instruits, les seuls à qui on devrait communiquer les choses les plus dignes de l'être. Alberti conclut cette section en donnant des exemples de tombeaux fameux de l'Antiquité contenant des inscriptions consistant en fait en quelques symboles figurés, lesquels s'inscrivent ainsi selon lui dans l'esprit des compositions égyptiennes.

Ce passage est important à plus d'un titre. Tout d'abord il établit une hiérarchie entre l'écriture figurative des hiéroglyphes et l'alphabet. L'écriture en images, incarnée par les hiéroglyphes, parce qu'elle parle directement à l'intellect sans passer par le truchement de la langue, est supérieure à tout autre. La langue constitue une simplification abusive, mais aussi une source d'ambiguïtés puisqu'il y a plusieurs langues depuis le drame de Babel. Cette position sera souvent réaffirmée à la Renaissance et au XVII[e] siècle. Il faudra attendre le Siècle des Lumières pour voir se dessiner un autre système de valeurs, plaçant cette fois l'alphabet comme point d'aboutissement d'une évolution téléologique. Toutefois, suivant en cela une tradition bien établie depuis l'Antiquité, Alberti réserve la compréhension des hiéroglyphes à des gens instruits et dignes de se voir confiés un tel secret.


Collegij Societatis Jesv Lvdg
HIEROGLYPHICA,
SIVE DE SACRIS AEGY.
PTIORVM, ALIARVM QVE GENTIVM
literis Commentarij, IOANNIS PIERII Valeriani Bolzanij Bellunensis,
A CÆLIO AVGVSTINO Curione duobus Libris aucti, & multis imaginibus illustrati.
LECTORI.
Habes in hisce Commentarijs non solùm variarum historiarũ, nummismatum, veterumq; inscriptionum explicationem, verumetiam preter Aegyptiaca & alia plerag, mystica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione syluam: tum sacrarum literarum, in quibus haud varò & Christum ipsum, & Apostolos Prophetasq, huiusmodi locutionibus vsos fuisse videmus, exquisitam interpretationem: vt sanè non temerè Pythagoram, Platonem, duosq; summos viros ad Aegyptios doctrinæ gratia profectos intelligas: quippe cum hieroglyphicè loqui nihil aliud sit, quàm diuinarum humanarumq, rerum naturam aperire. Vale, & hoc per iucundo itm per Pierium oblato beneficio feliciter fruere.
PALMA CVAR.
BASILEAE,
Per Thomam Guarinum, M. D. LXVII.

▲ Fig. 17. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Bâle, 1556.

Ensuite, Alberti brouille la distinction entre les hiéroglyphes en tant que signes d'écriture et les iconogrammes, ces compositions iconographiques de type allégorique dont les éléments peuvent être investis de valeurs symboliques sans participer pour autant d'un mode de communication linguistique. Alberti entretient ainsi une confusion déjà ancienne (cf. *supra*, 3.2.5)[45].

Le sentiment que l'écriture hiéroglyphique était un vecteur de choix pour renouer directement avec le monde des idées voulu par Dieu était étayé par un renouveau des études platoniciennes et par l'importance donnée au message d'Hermès Trismégiste dont on pensait alors avoir un écho

[43] Voir le désarroi d'Urbano Bolzanio, rapporté par son neveu Pierio Valeriano dans ses *Hieroglyphica* (XXXIII, 331-332) devant l'immensité de la tâche, la médiocrité des sources, notamment la qualité des manuscrits d'Horapollon, et la faiblesse des contributions de ses contemporains, qui ne font qu'effleurer le sujet (voir CURRAN, *op. cit.*, 159). Dans la préface des *Hieroglyphica* (fol. 2v), Valeriano reconnaît l'ampleur – presque l'impossibilité – de la tâche, mais estime que tout doit être entrepris pour arriver au but. Cela posé, Valeriano ne s'est jamais frotté à des inscriptions hiéroglyphiques authentiques.

[44] Déjà relevé par CURRAN, *op. cit.*, 162.

[45] Il mettra en application ses théories dans la production de la célèbre médaille de l'œil ailé : voir déjà Giehlow (RAYBOLD Robin, *The humanist interpretation of hieroglyphs in the allegorical studies of the Renaissance*, trad. commentée de Giehlow [*Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, Vienne, 1915], Leyde, 2015).

direct de la pensée dans le *Corpus hermétique* que Marsile Ficin venait de traduire en latin. Cet ensemble de textes, dont la composition date en réalité du Ier siècle de notre ère, venait s'ajouter à l'édition du corpus platonicien et de plusieurs philosophes néo-platoniciens de l'Antiquité tardive.

Pour Ficin, les hiéroglyphes servaient à exprimer les notions secrètes et cachées de la Nature. Pour les interpréter, il fallait donc aller au-delà des mots pour atteindre directement le sens. C'est ce qu'exprime la phrase reprise en épigraphe de ce chapitre : *in quibus interpretandis dimitte voces accipe sensus*. Cette méfiance pour le langage naturel renouait avec l'enseignement de l'Antiquité tardive sur l'efficacité des hiéroglyphes, mais aussi avec l'impossibilité de traduire l'égyptien dans un autre idiome (cf. *supra*, 3.4). La même idée sera reprise par Alciat quand il déclare dans le *De verborum significatione* : *verba significant, res significantur*[46], que l'on pourrait rendre par « les mots signifient, les choses ont une signification », bien que, ajoute-t-il, les choses parfois signifient aussi comme les hiéroglyphes ainsi que le montrent Horus et Chaeremon. La pensée de Marsile Ficin est rendue explicite dans le passage suivant :

> *Pour exprimer les mystères divins, les prêtres égyptiens n'utilisaient pas des caractères de lettres individuels, mais des figures complètes de plantes, d'arbres ou d'animaux puisque Dieu a manifestement la connaissance des choses, pas tant une réflexion à plusieurs facettes sur l'objet, mais une forme simple et consistante de la chose. (…) Quand il dessine un serpent ailé avec la queue dans la bouche, l'Égyptien intègre tout le discours de ce genre par une seule figure consistante ; et d'autres choses par des dessins similaires, comme le décrit Horus (i.e. Horapollon)*. (Marsile Ficin, *Opera omnia*, 1576, p. 1768)[47]

On a déjà noté que, dans la tradition platonicienne, la relation entre l'intellect humain et la pensée divine se faisait idéalement de manière immédiate sans le truchement du langage. L'analyse de Marsile Ficin sera reprise de manière plus nette par Valeriano dans ses *Hieroglyphica* (XXIX) :

> *Dieu n'a pas de bouche ou de langue pour parler. Il faut en fait comprendre que Dieu semble parler lorsqu'il répand son souffle dans le cœur des saints et des prophètes ou même lorsque, par sa divine inspiration, il fait parvenir jusqu'à leurs oreilles le son d'une voix. Car si ce qu'on appelle la voix humaine consiste à frapper de l'air, on peut aussi dire que la voix de Dieu consiste à frapper de l'air par la force ou par la divine volonté. Aussi, l'âme illuminée par le souffle divin prend la forme de paroles. De là vient que l'on dit que Dieu parle à l'homme, car la débilité de l'esprit humain ne saurait entendre parler de Dieu autrement.*

À la même époque, Jean Martin, le traducteur d'Horapollon pour l'édition française de Kerver en 1543, réaffirmait à sa manière le côté mystérieux et secret des hiéroglyphes, en justifiant leur mise à distance du plus grand nombre par le souci de maintenir leur prestige et leur autorité[48] :

> *Vous au[tr]es lecteurs d'Orus Apollon Niliacque ou Egyptien des hiéroglyphes figures sainctes par lesquelles les égyptiens escriptvoient les choses divines parlant maintenant vostre langue & non sans cause le vous presente mais affin que l'on cognoisse quoe les choses sainctes & divines nont jamais este communes ny publicques mais seullement si[gnifi]iees & commises a certains personnages saiges & discretz aussy veoit lon communement & touiours advient que les choses trops cognues & trop manifestes pardent leur reverence & auctorite & a la fin tumbent en despris & mesestime.*

Si les hommes de la Renaissance établissaient facilement une filiation entre l'Égypte ancienne et la civilisation gréco-romaine, ils rattachaient plus généralement l'Égypte à l'histoire mondiale telle que l'exposait le récit biblique. Comme on l'a déjà maintes fois souligné, les textes hiéroglyphiques passaient pour livrer un témoignage direct de la *prisca theologia*, cette doctrine selon laquelle l'enseignement adamique et noachique s'était conservé sous forme de traces dans toutes les cultures qui s'étaient formées après la dispersion des nations à la suite de l'épisode de Babel. Dans cette reconstruction de l'histoire de l'humanité, chaque épisode, même anodin, pouvait avoir son importance. C'est ainsi que l'histoire de la croix ansée retrouvée gravée sur les murs du Sérapeum d'Alexandrie lors de sa destruction en 391 (cf. *supra*, 4.3.1) fut-elle très souvent commentée[49].

Si ce n'est les quelques exceptions mentionnées plus haut, encore que bien timides, au début du Quattrocento, les humanistes ont plutôt délaissé les inscriptions égyptiennes authentiques, lesquelles étaient pourtant disponibles[50]. Ils se sont plutôt occupés du sens que pouvaient prendre certaines représentations considérées individuellement, en dehors de tout contexte discursif. Ce faisant, ils n'ont pas cherché à établir des équivalences entre les descriptions,

[46] Cité par Giehlow (*op. cit.*, p. 254).

[47] *Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutiis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum animalium quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tamquam simplicem firmamque rei formam. (…) Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem : caeteraque figuris similibus, quas describit Horus.* Cité par Gombrich, *op. cit.*, p. 172, n. 1. Voir également la synthèse de Rolet Anne, *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi. (Symbolicae Quaestiones, 1555)*, Tours - Rennes, 2015, pp. 145-148.

[48] Cité par Aufrère Sydney, *La Momie et la Tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVIIe siècle*, Avignon, 1990, p. 233.

[49] Outre le passage de Marsile Ficin déjà cité (cf. *supra*, 5.3), voir encore Crinito Pietro, *De honesta disciplina*, Bâle, 1504, p. 116.

[50] Voir déjà, en ce sens, Balavoine (*op. cit.*).

purement textuelles, proposées par les auteurs classiques, et les hiéroglyphes qu'ils pouvaient observer sur les monuments. À leur décharge, il faut rappeler que les exemples donnés par les auteurs classiques, chez Diodore, Plutarque, Plotin, Porphyre, sans parler de Chaeremon ou d'Horapollon, ne sont jamais accompagnés d'illustrations. Dans ces conditions, il était impossible d'acquérir la moindre familiarité avec les signes hiéroglyphiques. Les éditions successives des *Hieroglyphica* d'Horapollon en sont un témoignage éloquent. Les artistes ont représenté à leur façon et avec beaucoup de liberté ce qu'ils comprenaient de la description textuelle. C'est ainsi que les illustrations varient parfois très fortement d'une édition à l'autre. Le système hiéroglyphique fonctionnait tout autrement : par exemple, le hiéroglyphe de l'homme assis ne représente pas n'importe quel homme, habillé n'importe comment, et assis dans une position quelconque, mais un homme dessiné dans une attitude déterminée et dans un style immuable, largement stylisé (). En dehors de variations somme toute minimes et négligeables, en fonction des lieux et des époques, qui intéressent le paléographe, c'est cette stabilité qui permettait aux caractères hiéroglyphiques de fonctionner comme signes d'écriture.

Le goût des humanistes les amenait davantage à entrer dans des discussions philosophiques, fortement décontextualisées, dans lesquelles l'écriture hiéroglyphique ou plutôt l'idée générale et abstraite qu'on s'en faisait venait renforcer un point de vue en lui donnant la légitimité d'une pratique multiséculaire. Dans cette perspective, on comprend un peu mieux pourquoi des auteurs comme Clément d'Alexandrie, qui avait entrevu la complexité des écritures égyptiennes en faisant une place à un type d'écriture prenant en charge la notation linguistique (cf. *supra*, 3.3), ou Ammien Marcellin, par l'entremise duquel était parvenue une quasi traduction d'un obélisque romain (cf. *supra*, 3.2.2), n'aient guère reçu d'attention, en dehors des passages où étaient discutés des hiéroglyphes particuliers.

Enfin, il faut aussi remarquer qu'au tournant des XV-XVI[e] siècles, le hiéroglyphe était aussi un moyen de combattre l'héritage scholastique de l'explication de la Bible, en tout cas une certaine interprétation allégorique dévoyée et arbitraire. Ce sentiment déjà présent chez Marsile Ficin est plus sensible encore chez Érasme, qui n'endossait pas la vision aristocratique de l'écriture hiéroglyphique, destinée à maintenir à l'écart le commun des mortels de la révélation divine[51].

[51] Voir Olivier Millet (« Hiéroglyphes et allégorie dans la première moitié du XVI[e] siècle : de la reconfiguration humaniste à l'allégorisme », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 112, 2012, p. 266), qui relève que l'obscurité des hiéroglyphes s'opposait radicalement à la clarté du message biblique aux yeux de Melanchton.

5.4. La culture des (néo-) hiéroglyphes

Non in verbis, sed in rebus

Pour les hommes de la Renaissance, le terme hiéroglyphe ne recouvre pas un sens technique très précis[52]. Il s'applique à tout type de représentation figurée, employée isolément ou en composition, pour autant qu'elle soit porteuse d'un message interprétable, c'est-à-dire qu'on pouvait à tout le moins gloser ou paraphraser, dans une langue naturelle. Cette définition permet d'expliquer la nature protéiforme des applications du concept de hiéroglyphe à la Renaissance.

En dehors des spéculations de nature philosophique dont on vient de rappeler les fondements, la Renaissance se signale par une production originale dans laquelle interviennent, à des degrés divers, des « hiéroglyphes ». On distinguera ici trois types de réalisations qu'on peut classer selon une échelle sémiotique qui va du plus impliqué au moins impliqué linguistiquement.

Dans la première classe, on rangera la composition de textes qui essaient de traduire en « hiéroglyphes » un message en langue naturelle. La réalité de la transposition d'un code dans un autre est assurée par la traduction ou la juxtaposition signe pour mot qui en est parfois donnée par leurs auteurs eux-mêmes. C'est à ce type de compositions qu'on peut réserver le terme de néo-hiéroglyphes si on veut lui donner un sens précis.

Dans la seconde classe, il faut ranger les compositions de type iconographique, c'est-à-dire des tableaux dont les éléments se prêtent à une interprétation allégorique et symbolique.

Enfin, la dernière classe regroupe les arrangements qui font appel au même fond iconographique, mais où perce davantage une intention de nature esthétique ; les éléments « hiéroglyphiques » fonctionnent dès lors comme des marqueurs indexicaux, renvoyant d'une manière vague et générale au monde de l'ancienne Égypte.

La distinction entre les deux premières classes rappelle la division établie pour l'Égypte entre les inscriptions hiéroglyphiques d'une part, et les compositions symboliques de l'autre dans lesquelles peuvent rentrer des éléments faisant partie du répertoire hiéroglyphique (cf. *supra*, 3.2.5). On verra plus bas que le parallélisme entre les deux époques – l'Antiquité et la Renaissance – peut s'étendre au formalisme des deux séries de composition.

[52] On trouve dans les textes les appellations « hiéroglyphe », mais aussi « hiéroglyphique », employé comme substantif, et « lettre sacrée » (plus particulièrement au XV[e] siècle pour ce dernier terme, un calque de *lit(t)erae sacrae*, ἱερὰ γράμματα ; cf. *supra*, 3.1).

Il faut signaler que le terme néo-hiéroglyphe est une création moderne (on trouve plus rarement pseudo-hiéroglyphe). On a parfois tendance à lui donner une acception fort large. En réalité, il est préférable de le réserver à la première classe de notre nomenclature. Les hommes de la Renaissance, et dans une certaine mesure de l'Époque baroque, appelaient hiéroglyphique tout type de composition, en ce compris les motifs présents sur les médailles ou utilisés en héraldique, qui faisaient appel à un second degré de lecture, au-delà de leur référent immédiat. Avec le temps, l'adjectif hiéroglyphique fut de moins en moins strictement lié à l'Égypte, du moins dans une acception technique. Déjà dans la littérature d'emblème de la fin du XVI^e siècle, il n'est pas grand-chose de plus qu'un garant lointain d'une certaine manière de faire et de communiquer.

5.4.1. Le Songe de Poliphile

La composition d'inscriptions voulant imiter pour le fond et dans la forme l'écriture hiéroglyphique de l'Égypte ancienne est une marque très distinctive de la Renaissance. Dans l'Antiquité tardive, en dehors de l'Égypte notamment, on trouve quelques exemples cherchant à imiter les inscriptions authentiques. Si elles reproduisent quelquefois des signes tirés d'un répertoire authentiquement égyptien, l'assemblage est toutefois dépourvu de sens dès lors qu'on lui applique les règles de lecture de l'écriture hiéroglyphique. L'exemple-type de ce genre de compositions est la *Mensa Isiaca* (cf. *supra*, 5.2.1).

À la Renaissance, ce type d'inscriptions est typique de l'épigraphie. On les apposait sur des bases de statues, des autels, des linteaux ou architraves de bâtiment, des monuments funéraires, ou encore sur des obélisques. Ces inscriptions furent toutefois très rarement gravées sur un monument réel. Le plus souvent, il s'agit de monuments faisant partie de la scénographie de tableaux ou d'œuvres littéraires, ou encore de projets d'artistes. Quelquefois néanmoins, l'inscription fut conçue pour un monument particulier. La plupart du temps, ce dernier, s'il fut jamais réalisé – beaucoup restèrent en effet à l'état de projet –, a disparu, le plus souvent parce qu'il avait été construit en matériaux légers pour une occasion précise[53]. Quelques monuments sont toutefois arrivés jusqu'à nous qui attestent de cette activité.

La caractère monumental réservé aux inscriptions en néo-hiéroglyphes rejoint les recommandations d'Alberti rappelées plus haut. Les auteurs classiques associaient d'ailleurs l'écriture hiéroglyphique à l'épigraphie, qu'il s'agisse de stèles, de statues, des parois des temples et, bien sûr, des obélisques. Le coup d'envoi de la production d'inscriptions en néo-hiéroglyphes est traditionnellement associé à une œuvre littéraire, d'allure fantastique, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1433-1527), c'est-à-dire « le combat de l'amour en songe de Poliphile ».

La première édition de l'*Hypnerotomachia* ou *Songe de Poliphile* – un des plus beaux livres imprimés de tous les temps[54] – parut à Venise en 1499 chez l'éditeur Aldo Manuce[55], dont c'est la première publication en langue vernaculaire ; on en doit la première traduction française à Jean Martin publiée par l'éditeur d'Horapollon, Jean Kerver, à Paris en 1546[56]. L'identité exacte de l'auteur, Francesco Colonna, fait encore débat parmi les spécialistes[57]. En dehors de l'intrigue, plutôt confuse, racontant la recherche initiatique de la bien-aimée[58], l'intérêt vient de la description, souvent très précise, des monuments mis sur la route du héros. Sans être omniprésente, l'Égypte surgit çà et là de manière diffuse. Comme plusieurs spécialistes l'ont remarqué, les éléments architecturaux reflètent davantage une Égypte rêvée, sinon fantasmée, qu'une Égypte réelle. C'est ainsi que l'obélisque présenté au fol. 44 comporte curieusement trois faces, nombre symbolique s'il en est, puisqu'il était censé représenter la Sainte Trinité. Les interventions de l'Égypte apparaissent aux moments-clés du récit, quand le héros passe des étapes majeures de son parcours initiatique. Les inscriptions « hiéroglyphiques », dont l'interprétation est livrée dans le texte, forcent le lecteur à entrevoir une logique dans un monde de signes apparemment chaotique.

D'un point de vue stylistique, on a beaucoup commenté le caractère composite de la langue de Colonna mêlant, dans des dosages divers, l'italien, le latin, le grec, l'arabe et l'hébreu, n'hésitant pas à créer au passage des mots nouveaux. Même pour la petite élite à laquelle elle était destinée, la lecture devait être lente et difficile. Cette exubérance multilingue doit-elle dès lors être comprise comme une tentative de reconstruction d'une langue unique à portée universelle, une langue anti-babélique en quelque sorte ? Les hiéroglyphes complèteraient ainsi cette mosaïque linguistique en

[53] C'est le cas de l'obélisque juché sur un rhinocéros qui faisait partie du dispositif de la Joyeuse entrée de Henri II (cf. *infra*, 5.4.3).

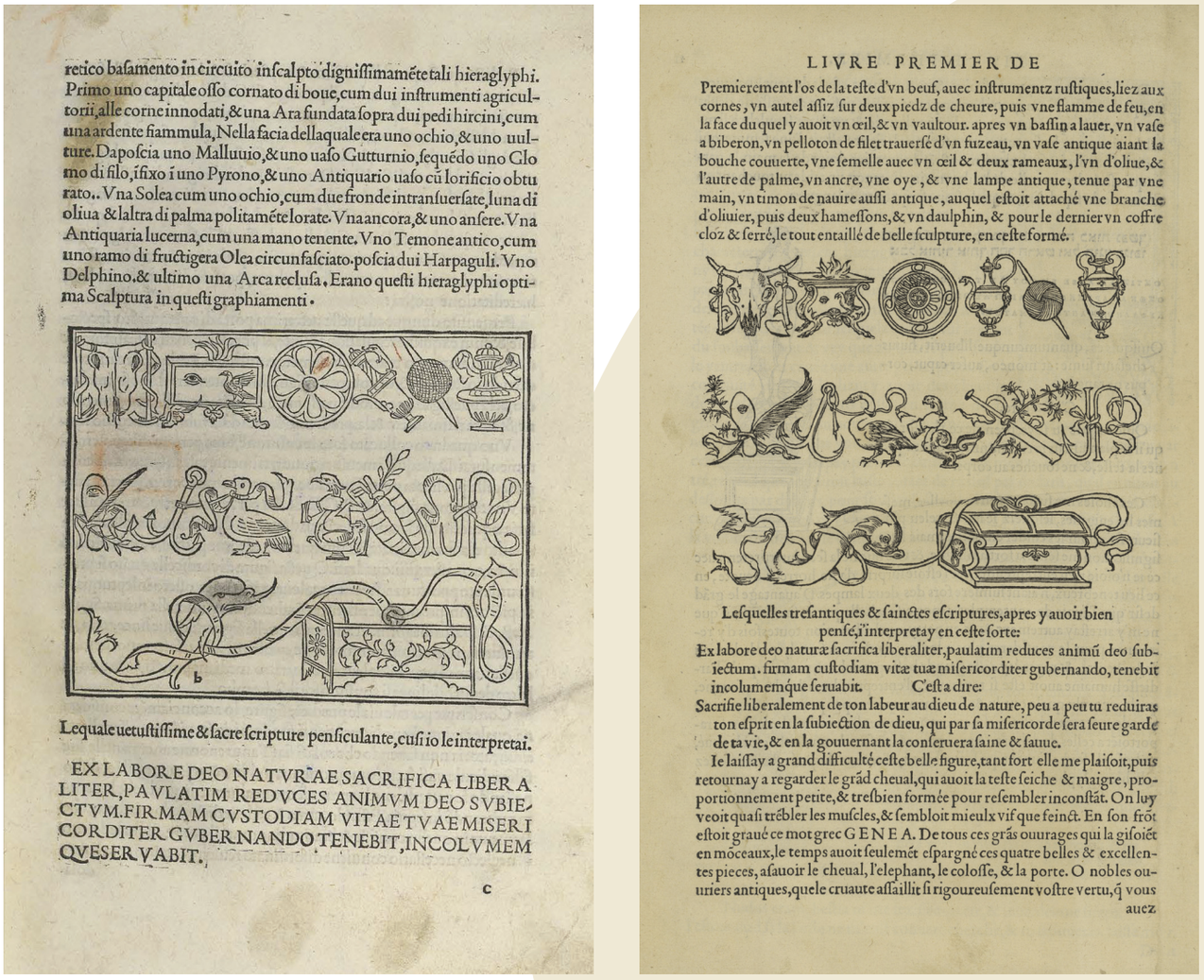
[54] Ce jugement est de Carl Jung (dans Fiertz-David Linda, *The Dream of Poliphilo. The Soul in Love*, Dallas, 1987, préface).

[55] La dernière page de l'édition révèle que le texte fut en fait terminé en mars 1467.

[56] L'ouvrage connut deux rééditions, en 1553 et en 1561.

[57] Les avis restent partagés entre un Colonna vénitien et appartenant à l'ordre des Dominicains – hypothèse la plus plausible – et un Colonna romain d'ascendance aristocratique (Trippe Rosemary, « The "Hypnerotomachia Poliphili", Image, Text, and Vernacular Poetics », dans *The Renaissance Quaterly*, 2002, vol. 55, pp. 1222-1258). Certains spécialistes considèrent que sous le nom de Colonna se cache une autre personnalité : Alberti ou Pic de la Mirandole (voir Raybould, *op. cit.*, pp. 94-95, note 1). La paternité des gravures, parfois attribuée à Colonna lui-même, est une autre question qui refait régulièrement surface.

[58] Voir Brunon Claude-Françoise, « Hiéroglyphes d'un parcours : Poliphile ou l'Égypte rêvée », dans Vatin Jean-Claude (éd.), *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, Le Caire, 1992, pp. 197-208.



retico basamento in circuito inscalpto dignissimamẽte tali hieraglyphi. Primo uno capitale osso cornato di boue, cum dui instrumenti agricultorii, alle corne innodati, & una Ara fundata sopra dui pedi hircini, cum una ardente fiammula, Nella facia della quale era uno ochio, & uno uulture. Daposcia uno Malluuio, & uno uaso Gutturnio, sequẽdo uno Glomo di filo, ifixo i uno Pyrono, & uno Antiquario uaso cũ lorificio obturato.. Vna Solea cum uno ochio, cum due fronde intransuersate, luna di oliua & laltra di palma politamẽte lorate. Vna ancora, & uno ansere. Vna Antiquaria lucerna, cum una mano tenente. Vno Temone antico, cum uno ramo di fructigera Olea circunfasciato. poscia dui Harpaguli. Vno Delphino. & ultimo una Arca recluſa. Erano questi hieraglyphi optima Scalptura in questi graphiamenti.

Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTVM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMEM QVESERVABIT.

c

LIVRE PREMIER DE

Premierement l'os de la teste d'vn beuf, auec instrumentz rustiques, liez aux cornes, vn autel assiz sur deux piedz de cheure, puis vne flamme de feu, en la face duquel y auoit vn œil, & vn vaultour. apres vn bassin a lauer, vn vase a biberon, vn pelloton de filet trauersé d'vn fuzeau, vn vase antique aiant la bouche couuerte, vne semelle auec vn œil & deux rameaux, l'vn d'oliue, & l'autre de palme, vn ancre, vne oye, & vne lampe antique, tenue par vne main, vn timon de nauire aussi antique, auquel estoit attaché vne branche d'oliuier, puis deux hamessons, & vn daulphin, & pour le dernier vn coffre cloz & serré, le tout entaillé de belle sculpture, en ceste formé.

Lesquelles tresantiques & sainctes escriptures, apres y auoir bien pensé, i'interpretay en ceste sorte:

Ex labore deo naturæ sacrifica liberaliter, paulatim reduces animũ deo subiectum. firmam custodiam vitæ tuæ misericorditer gubernando, tenebit incolumemque seruabit. C'est a dire:

Sacrifie liberalement de ton labeur au dieu de nature, peu a peu tu reduiras ton esprit en la subiection de dieu, qui par sa misericorde sera seure garde de ta vie, & en la gouuernant la conseruera saine & sauue.

Ie laissay a grand difficulté ceste belle figure, tant fort elle me plaisoit, puis retournay a regarder le grãd cheual, qui auoit la teste seiche & maigre, proportionnement petite, & tresbien formée pour ressembler inconstãt. On luy veoit quasi trẽbler les muscles, & sembloit mieulx vif que feinct. En son frõt estoit graué ce mot grec G E N E A. De tous ces grãs ouurages qui la gisoiẽt en moceaux, le temps auoit seulemẽt espargné ces quatre belles & excellentes pieces, asauoir le cheual, l'elephant, le colosse, & la porte. O nobles ouuriers antiques, quele cruaute assaillit si rigoureusement vostre vertu, q̃ vous auez

▲ Fig. 18. *Hypnerotomachia*, éditions Manuce 1499 et Kerver, 1561, fol. 11b.

renouant avec un état primitif, adamique de la communication[59].

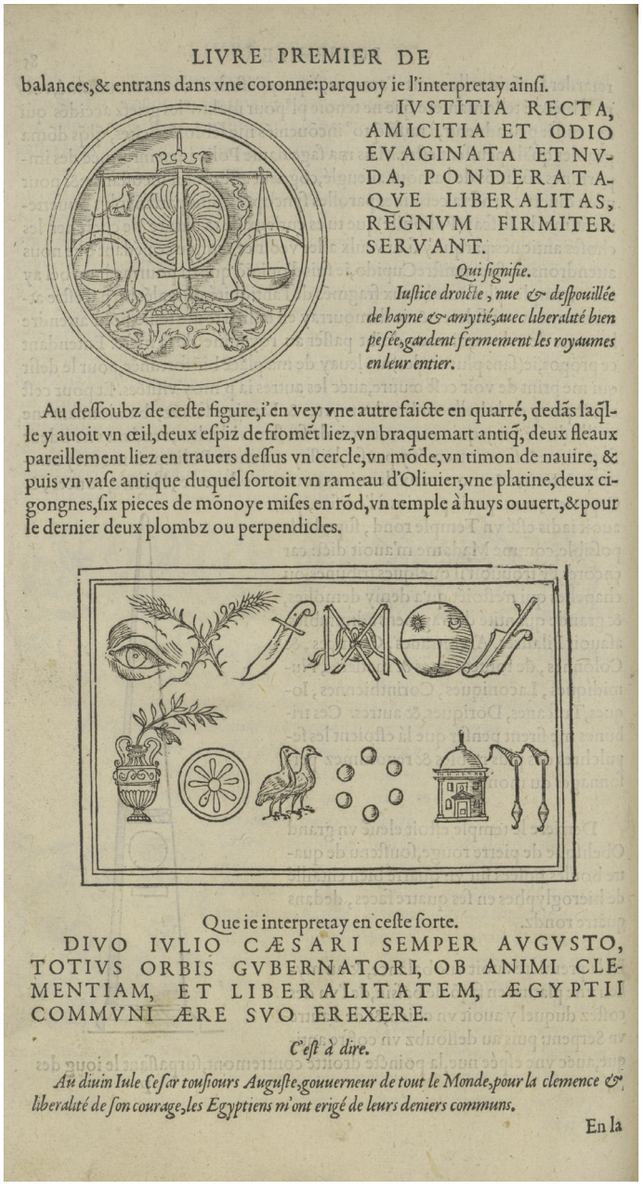
Les hiéroglyphes, ou plutôt les iconèmes, présents dans le *Poliphile* se laissent ranger en deux catégories. D'une part, on trouve des compositions appartenant à la seconde classe de notre typologie, où plusieurs éléments sont assemblés pour former un tableau (cf. *infra*, 5.4.2). Ces compositions, qui alimenteront la littérature emblématique et inspireront les artistes, sont mélangées à des arrangements d'une tout autre nature. Les iconèmes assument ici pleinement leur statut de signes d'écriture. Il y a dans le *Poliphile* plusieurs compositions de néo-hiéroglyphes selon l'acception stricte proposée ici[60]. Nous nous limiterons aux trois principales.

[59] Voir Trippe (*op. cit.*, p. 1229), dont l'étude est centrée sur des questions de rhétorique et sur le rapport entre l'œuvre de Colonna et celles des grands écrivains toscans du siècle précédent comme Pétrarque et Boccace. Sur l'utilisation de l'arabe et de l'hébreu, voir Klimkiewicz Anna, « Cultura sincretica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna », dans *Cuadernos de Filologia Italiana*, 2014, vol. 21, pp. 186-191. Les imprimeurs ont parfois eu du mal dans la composition de ces textes dans des langues qui restaient exotiques comme on peut le constater en comparant les planches de l'édition de 1499 et celles de l'édition française de 1546. Sur les nombreuses difficultés de lecture, voir Grossato Alessandro, « Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali », dans *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei* II, Alessandria, 2009, pp. 227-247 ; Millet Olivier, « Hiéroglyphes et allégorie dans la première moitié du XVI^e siècle : de la reconfiguration humaniste à l'allégorisme », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 112, 2012, pp. 269-270.

[60] L'écriture hiéroglyphique est mentionnée vingt-et-une fois dans l'œuvre. Aux fol. 6, 10, 11 (2), 12, 22 (3), 46 (4), 85, 86, 96 et 105 (2). Voir Brunon (*op. cit.*, § 11 de l'édition électronique) pour un tableau des occurrences.

Tout d'abord au fol. 11b de l'édition de 1561, on trouve l'inscription suivante[61] :

L'inscription est accompagnée d'une inscription latine : *Ex labore deo naturae sacrifica liberaliter, paulatim reduces animum deo subiectum. firmam custodiam vitae tuae misericorditer gubernando, tenebit incolumque servabit*, ce qui donne dans la version française de 1561 : « Sacrifie libéralement de ton labeur au dieu de nature, peu à peu tu réduiras ton esprit en la subiection de dieu, qui par sa miséricorde fera seure garde de ta vie, & en la gouvernant la conservera saine & sauve »[62].


LIVRE PREMIER DE
balances,& entrans dans vne coronne:parquoy ie l'interpretay ainſi.
IVSTITIA RECTA, AMICITIA ET ODIO EVAGINATA ET NVDA, PONDERATAQVE LIBERALITAS, REGNVM FIRMITER SERVANT.
Qui ſignifie.
Iuſtice droicte, nue & deſpouillée de hayne & amytié,auec liberalité bien peſée,gardent fermement les royaumes en leur entier.
Au deſſoubz de ceſte figure,i'en vey vne autre faicte en quarré, dedãs laq̃lle y auoit vn œil,deux eſpiz de fromẽt liez,vn braquemart antiq̃, deux fleaux pareillement liez en trauers deſſus vn cercle,vn mõde,vn timon de nauire, & puis vn vaſe antique duquel ſortoit vn rameau d'Oliuier,vne platine,deux cigongnes,ſix pieces de mõnoye miſes en rõd,vn temple à huys ouuert,&pour le dernier deux plombz ou perpendicles.
Que ie interpretay en ceſte ſorte.
DIVO IVLIO CÆSARI SEMPER AVGVSTO, TOTIVS ORBIS GVBERNATORI, OB ANIMI CLEMENTIAM, ET LIBERALITATEM, ÆGYPTII COMMVNI ÆRE SVO EREXERE.
C'eſt à dire.
Au diuin Iule Ceſar touſiours Auguſte,gouuerneur de tout le Monde,pour la clemence & liberalité de ſon courage,les Egyptiens m'ont erigé de leurs deniers communs.
En la

▲ Fig. 19. *Hypnerotomachia*, édition Kerver, 1561, fol. 85v

L'inscription suivante est ainsi interprétée par le héros : *Divo Iulio Caesari semper Augusto, totius orbis gubernatori, ob animi clementiam, et liberalitatem, Aegyptii communi aere suo erexere*, et la traduction proposée dans l'édition de Kerver : « Au divin Jules César toujours Auguste, gouverneur de tout le monde, pour la clémence & libéralité de son courage, les Égyptiens m'ont érigé de leur deniers communs. »

La dernière inscription se trouve un peu plus loin. Les deux lignes de texte sont comprises par le héros de la manière suivante : *Diis manibus. Mors vitae contraria, & velocissima, quae cuncta calcat, suppeditat, rapit, consumit, dissolvit, melliflue duos mutuo se strictim & ardenter amantes, hic extinctos coniunxit*, c'est-à-dire, dans l'édition française de Kerver : « Aux dieux inférieurs. Mort soudaine, & contraire à la vie, qui tout suppedite, ravit, consume, & sépare, à icy conioinct mortz deux personnages qui s'entr'aymoient très doulcement, estroictement, & ardemment ».

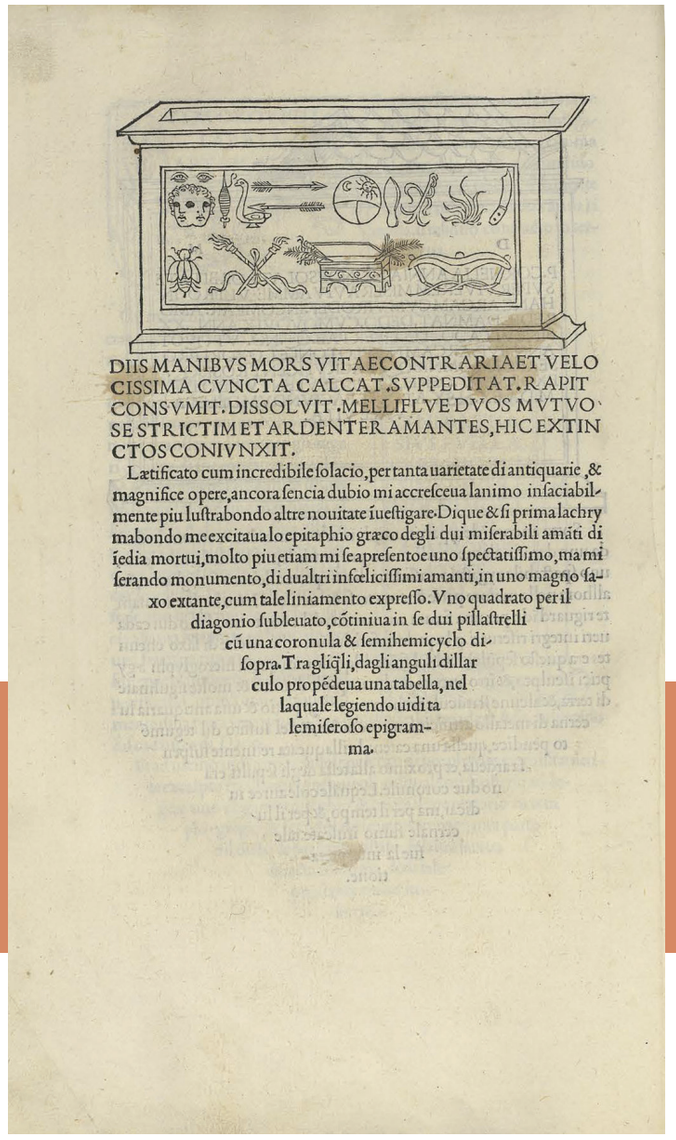
D'un point de vue technique, les compositions de Colonna se présentent comme de véritables inscriptions. On notera d'emblée qu'elles se trouvent placées à des endroits où l'on attend précisément une dédicace dans les limites du canon classique[63]. Ensuite, elles possèdent toutes les caractéristiques qui fondent habituellement une écriture d'un point de vue sémiotique. On pointera les éléments suivants :

- autonomie des signes : les signes sont indépendants et isolés par un blanc typographique ;
- stylisation des signes : comparés aux iconèmes qui figurent dans les compositions allégoriques de notre deuxième classe typologique, les signes sont simplifiés et stylisés ;
- calibrage des signes : les signes sont réduits de manière à s'insérer dans la ligne d'écriture sans tenir compte des lois de proportion ou d'échelle ; les oiseaux de la fig. 19 sont ainsi dessinés comparativement à une échelle beaucoup plus grande que le bâtiment qui se trouve sur la même ligne ;
- conventionalité des signes : les signes gardent leur forme dans toutes les inscriptions, une caractéristique qu'ils conservent en dehors du *Poliphile* ; en revanche, leur signification peut varier ;

[61] La planche parisienne comprend quelques différences formelles avec l'édition princeps (reproduite à côté), la plus notable étant le dessin du gouvernail à la ligne 2.

[62] Sur l'analyse de l'inscription, voir Pozzi Giovanni, « Les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », dans Giraud Yves (éd.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, 1982, pp. 15-27.

[63] Les monuments égyptiens (bâtiments, statues, etc.) comportent également des inscriptions dédicatoires, mais leur économie et la gestion de l'espace sont fondamentalement différentes.





▲ Fig. 20. *Hypnerotomachia*, édition Manuce 1499 et Kerver, 1561, fol. 96r.

- la séquentialité : les signes se suivent dans l'ordre de la lecture discursive, comme le montrent les traductions. Les signes sont généralement disposés en lignes, mais on peut également les trouver en colonnes ; en revanche dans les iconogrammes, les compositions de type allégorique, la vectorialité est beaucoup plus diffuse ;
- ébauche de syntaxe : la lecture se fait de manière séquentielle, ce qui se révèle souvent insuffisant pour comprendre les rapports entre les signes ; Colonna développe dès lors une forme de syntaxe rudimentaire. Par exemple, sur la fig. 18, le signe de l'œil qui, conformément aux témoignages des Anciens, servait à noter l'idée de dieu[64], est imbriqué dans un autel à la ligne 1, et dans une sandale à la ligne 2, pour noter une relation de dépendance ou d'attribution (*deo sacrifica* et *deo subiectum*). De même, la banderole à la ligne 2 lie l'ancre et l'oie dans une relation adjectivale

[64] C'est cette idée qui est exploitée par Alberti dans le célèbre monogramme de l'œil ailé (voir Cassani Alberto Giorgio, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Aragno, 2014). On verra aussi les illustrations à la notice correspondante du pseudo-Horapollon (par exemple, dans l'édition Kerver de 1543).



▲ Fig. 21. Frise d'éléments rituéliques (Rome, I^er siècle de notre ère ?, Wikipedia).

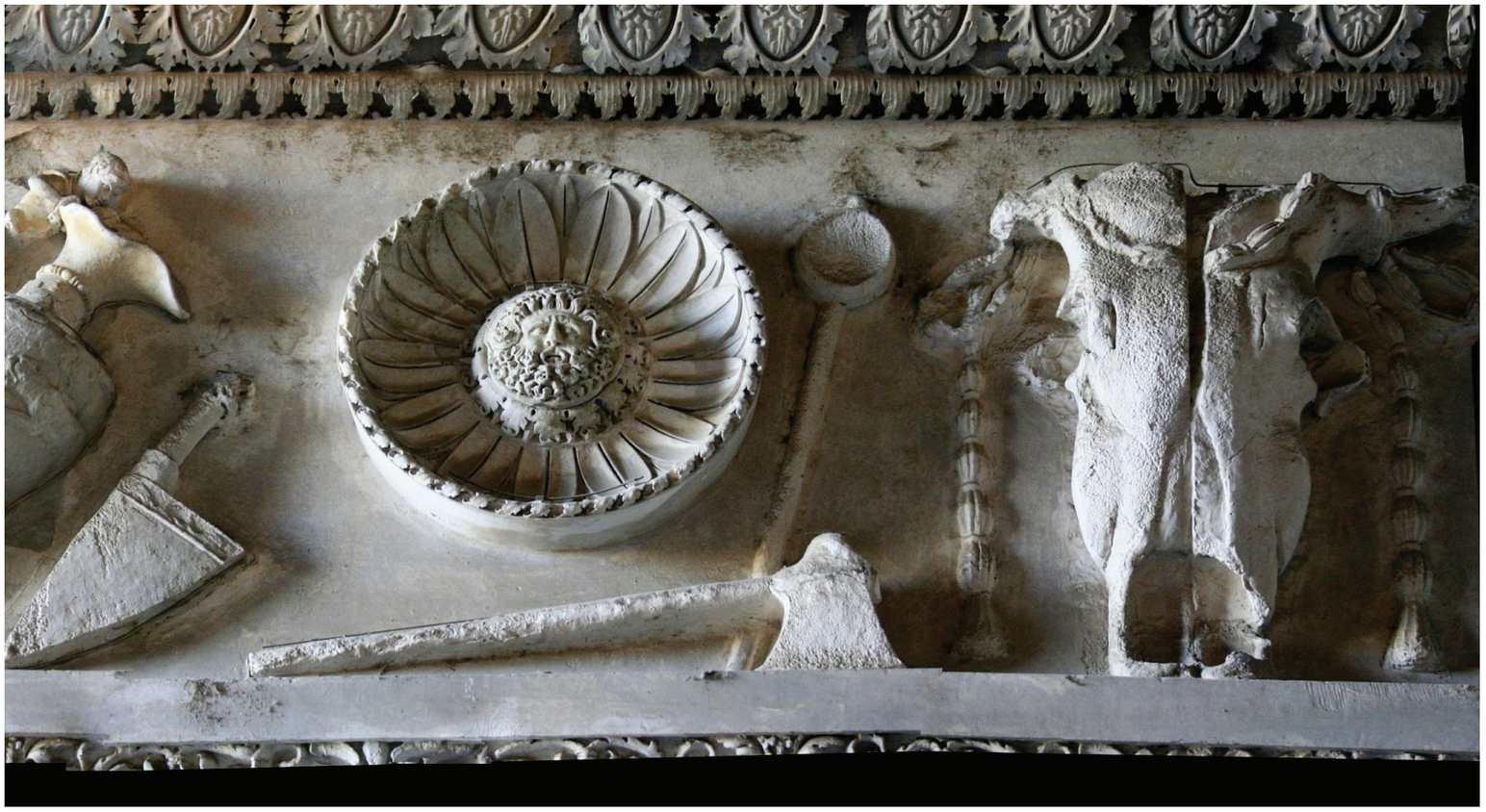
(*firmam custodiam*). Toujours à la même ligne, la main qui tient le col aviforme de la lampe est une manière d'exprimer la possession (*vitae tuae*). La superposition de deux signes peut également indiquer une relation syntaxique, comme on peut le voir à la ligne 2 avec la combinaison du gouvernail et de la branche d'olivier (*misericorditer gubernando*).

On notera au passage que Colonna ne semble pas inquiet de déroger au principe rapporté par Hérodote, qu'il devait pourtant connaître, selon lequel les Égyptiens écrivaient de la droite vers la gauche. Ce détail suffit peut-être à lui seul à montrer la distance volontairement prise par les humanistes vis-à-vis des inscriptions authentiquement égyptiennes.

Colonna avait ainsi retrouvé inconsciemment la plupart des règles de composition qui régissent l'écriture hiéroglyphique (cf. *supra*, 2.4.4). Cela posé, on conviendra sans peine que la traduction obligeamment fournie par l'auteur pour les trois inscriptions est plus que nécessaire, car elle est très loin d'être intuitive. Cela reste la difficulté majeure des inscriptions néo-hiéroglyphiques pour lesquelles le texte en langue naturelle qui a servi de modèle n'a pas été conservé (cf. *infra*, 6.3, à propos de l'inscription de Mielemans). La principale différence d'avec l'écriture hiéroglyphique – et elle est importante – réside dans l'absence de lien avec la notation d'une langue spécifique. Les signes de Colonna sont impuissants à véhiculer une idée complexe, ne serait-ce que parce que les liens syntaxiques entre les « mots » sont ou bien non spécifiés – c'est le cas général (on notera l'absence de prépositions) – ou sous-spécifiés, dans le sens des observations formulées ci-dessus. Ensuite, la catégorie morphologique n'est jamais claire, ce qui fait qu'on ne peut jamais être totalement assuré de la valeur qu'il faut accorder à un signe : par exemple, tel signe qu'on aurait identifié comme véhiculant l'idée d'aimer doit-il se comprendre comme un verbe (aimer), un substantif (amour) ou un adjectif (aimant, aimable) ? Enfin, et c'est loin d'être anecdotique, les néo-hiéroglyphes ne prennent en charge aucune indication de temps, d'aspect ou de mode[65].

Une question qu'il faut maintenant aborder concerne la nature du répertoire des signes mobilisés par Colonna. Tout d'abord, les signes utilisés n'ont à l'évidence rien d'hiéro-

[65] Sur les approximations dans le déchiffrement des néo-hiéroglyphes, voir Dempsey (*op. cit.*, p. 355).



glyphique, en ce sens qu'ils ne correspondent généralement à aucun hiéroglyphe connu. En fait, Colonna a été cherché son inspiration à différentes sources.

On a depuis longtemps repéré la filiation entre certains signes, voire groupes de signes, du *Poliphile* et des représentations d'objets rituels utilisés dans des cérémonies sacrificielles de rite romain. Quelques fragments de frise provenant de temples dressés sur le Forum montraient une succession d'éléments qui intervenaient lors des cérémonies. Sur l'une d'elles, conservées aujourd'hui dans un des couloirs du *Tabularium*, on peut voir les accessoires suivants, entourés par deux bucranes des cornes desquelles pendent des guirlandes (*infulae*)[66] : sont figurés, en partant de la gauche, l'*apex* (*albogalerus* ou *galerus*), c'est-à-dire le couvre-chef porté par les flamines, l'*aspergillum*, pour asperger la victime d'eau lustrale, l'*urceus*, un vase sacrificiel contenant du vin, un *culter* ou couteau sacrificiel, la *patera* avec un omphalos au centre orné d'une tête de Méduse, et enfin la *securis* (hâche) et le *malleus* (marteau), qui jouaient chacun un rôle lors de l'abattage[67].

La frise dont il vient d'être question appartenait sans doute au temple de Vespasien, lequel se dressait juste devant le *Tabularium* sur le Forum. Comme le montrent les vestiges qui subsistent *in situ*, le style général ainsi que la décoration de la gorge qui court au-dessus de la frise sont en tous points comparables.

Outre ces fragments architecturaux, les érudits de la Renaissance avaient d'autres moyens de se familiariser avec ces motifs au travers de la numismatique, dont on sait qu'ils étaient particulièrement friands[68]. C'est ainsi que les objets rituels, mais aussi d'autres motifs comme la rotonde, le globe ou le gouvernail étaient des meubles réguliers, au sens héraldique du terme, auxquels était associée une signification symbolique bien établie.

[66] Dans la réalité, ces bucranes étaient placés sur des piquets aux alentours du temple pour commémorer la cérémonie. La frise a été conservée longtemps à l'église San Lorenzo in Campo avant d'être transférée au Musée du Capitole, dont fait partie le *Tabularium*, c'est-à-dire le bâtiment où étaient conservées les archives de l'État.

[67] Voir de Angeli Stephano, *Templum Divi Vespasiani*, Rome, 1992, plus particulièrement pp. 139-148 sur la signification des motifs et leurs parallèles à Rome et dans le monde romain.

[68] Voir déjà Giehlow, *op. cit.*, pp. 99-114.



▲ Fig. 22. Frise du temple de Vespasien sur le Forum romain (Wikipedia).



▲ Fig. 23a : denier de César (Cr. 441) et 23b : denier de Nerva (RIC 34).



▲ Fig. 24a : denier de César (Cr. 494/39a), 24b : denier d'Auguste (265a), 24c : denier de Néron (RIC I² 62).

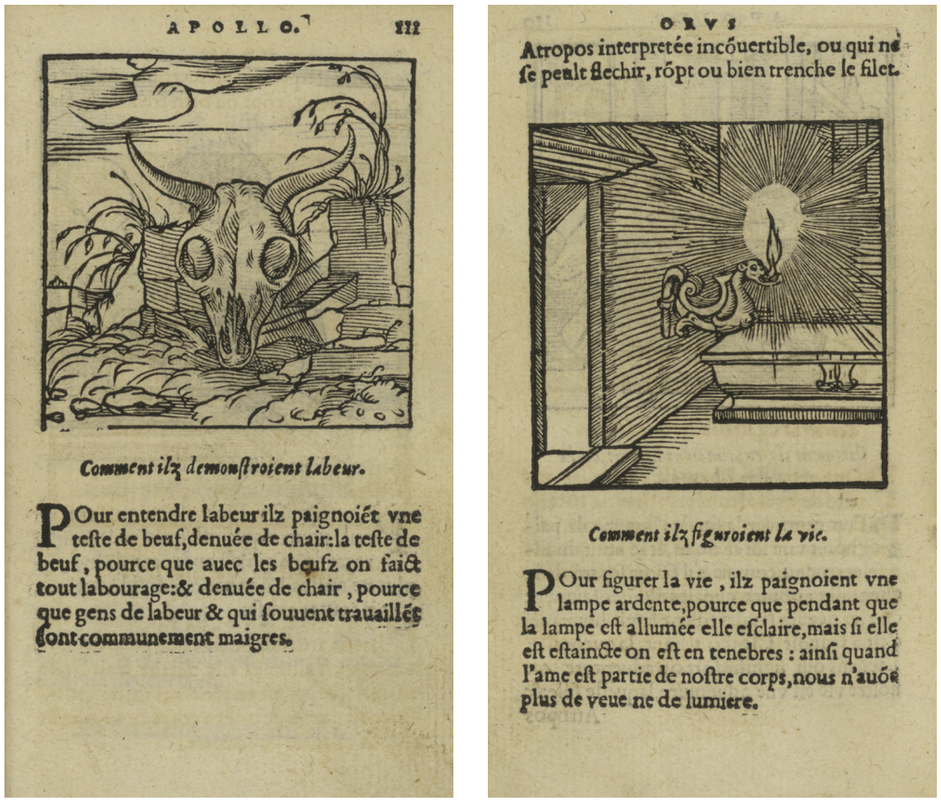


▲ Fig. 25. Herwarth von Hohenburg (1610 : pl. 37).

Ces éléments iconographiques associés aux rituels sacrificiels furent complètement détournés de leur signification originelle par Colonna. Ainsi le bucrane, qui rappelle simplement l'origine de l'animal sacrifié, fait-il l'objet d'une lecture « hiéroglyphique » par Colonna, qui lui prête le sens de « travail, labeur », une signification qu'on pouvait aisément fonder sur l'image symbolique du bœuf chez les auteurs classiques et dans la *Bible*. Quoi qu'il en soit, les fameux reliefs seront rapidement intégrés dans des recueils, comme dans celui de Dupérac (1570-1575, II, pl. 70) ou, avec des variantes mineures, dans celui Herwarth von Hohenburg dans le *Thesaurus Hieroglyphicorum* paru en 1610, qui connaîtra un grand succès.

Enfin, le répertoire iconographique de Colonna a été alimenté par des exemples tirés des auteurs anciens, pour lesquels, rappelons-le, les textes n'étaient accompagnés d'aucune illustration. On s'est aussi souvent posé la question de savoir si Colonna avait pu avoir connaissance des *Hieroglyphica* d'Horapollon, dont la première édition (1505) est postérieure à la sortie du *Poliphile* (1499). Tout d'abord, il faut constater que cela n'aurait rien eu d'impossible. On sait que le texte des *Hieroglyphica* circulait dans les milieux intellectuels italiens ; des copies en avaient été faites, certains s'essayaient à des ébauches de traduction – mais le texte, difficile, était de surcroît mal transmis –, d'autres en avaient déjà extrait des notes, comme on l'a vu dans le cas de Cyriaque d'Ancône dès 1436 (cf. *supra*, 5.3). Ensuite, il ne faut pas oublier que les deux textes furent édités par Alde Manuce à Venise. Il ne fait donc guère de doute que Colonna ait été au courant de l'existence des *Hieroglyphica*, et qu'il a même probablement pu avoir une connaissance, à tout le moins indirecte, de leur contenu[69]. Faut-il dès lors nécessairement penser que le *Poliphile* a été profondément influencé par les *Hieroglyphica* ? C'est un pas qu'il ne faut franchir qu'avec prudence. D'une part, Colonna n'en fait jamais mention. Ensuite, en dehors de quelques rapprochements, on peut raisonnablement douter que les *Hieroglyphica* aient jamais été une source majeure pour l'auteur du *Poliphile*. Que du contraire, force est plutôt de constater que Colonna s'est soigneusement abstenu d'insérer dans ses planches tout élément qui aurait pu être mis directement en relation avec une Égypte authentique. En revanche, par un curieux effet de retour, les compositions

[69] Voir Balavoine, *op. cit.*, p. 36.


APOLLO. 111

Comment ilz demonſtroient labeur.

POur entendre labeur ilz paignoiẽt vne teſte de beuf, denuée de chair: la teſte de beuf, pource que auec les beufz on faict tout labourage: & denuée de chair, pource que gens de labeur & qui ſouuent trauaillẽt ſont communement maigres.

ORVS

Atropos interpretée incõuertible, ou qui ne ſe peult flechir, rõpt ou bien trenche le filet.

Comment ilz figuroient la vie.

POur figurer la vie, ilz paignoient vne lampe ardente, pource que pendant que la lampe eſt allumée elle eſclaire, mais ſi elle eſt eſtaincte on eſt en tenebres : ainſi quand l'ame eſt partie de noſtre corps, nous n'auõs plus de veue ne de lumiere.

▲ Fig. 26. Horapollon, *Hieroglyphica*, édition Kerver 1545, p. 111a et 110b.

de Colonna auront un grand succès dans la réception des *Hieroglyphica* dans la mesure où plusieurs motifs viendront en compléter la publication dans les éditions de la seconde moitié du XVI^e^ siècle (fig. 5.4.4). Les deux exemples suivants – le bucrane pour signifier le labeur et la lampe allumée pour signifier la vie –, qui figurent à la fin du texte d'Horapollon dans l'édition Kerver de 1545, est une importation directe des inscriptions du *Poliphile* (cf. *supra*, fig. 19 et 21) :

Le *Poliphile* exerça une grande fascination sur les esprits de la Renaissance. Les humanistes du début du XV^e^ siècle étaient largement persuadés que les hiéroglyphes de Colonna étaient authentiques[70]. C'est ainsi qu'on en trouve des adaptations plus ou moins directes dans des domaines divers, sans que le lien sémantique soit toujours conservé. Les « hiéroglyphes » du *Poliphile* ont parfois été conservés soit comme une trace palimpsestique de l'œuvre de Colonna, soit à titre purement décoratif, pour créer de manière vague une ambiance égyptienne en convoquant un répertoire iconographique qui était largement connu et reconnu.

Une filiation directe se trouve dans les *Symbolicae Quaestiones* d'Achille Bocchi (1488-1562), parues en 1555, qui offrent, en la retravaillant, la séquence de la figure 18, en suivant l'édition Aldine, comme on peut le voir à de nombreux détails[71]. Le symbole est dédié à Pyrrhus, le fils de Bocchi[72], et est accompagné d'un poème intitulé *Iuste, innocenterque genium colas tuum* « tu dois cultiver ton génie de manière juste et sans reproche », qui n'est rien d'autre qu'une adaptation assez fidèle du *De deo Socratis* d'Apulée, un auteur davantage connu pour son roman, l'*Âne d'or* dans lequel la matière égyptienne est amplement brassée (cf. *supra*, 3.2). Par rapport à la composition originale de Colonna, on notera quelques différences dans la disposition des signes, mais surtout, le lecteur est immédiatement frappé par la présence d'un ange ailé qui plane sur toute la scène. En regardant plus attentivement, on s'aperçoit que l'inscription du *Poliphile* figure en fait sur un grand parchemin que l'ange tient déployé[73]. Cette mise en scène rappelle l'enseignement humaniste selon lequel la révélation divine s'exprime directement au moyen d'images sans avoir recours à un discours linguistique[74]. L'ange est également un écho au texte de l'épigramme, centré sur le *daimôn* de Socrate, dont il pourrait être l'évocation. Même si cela n'apparaît pas au premier regard, les rapports entre l'inscription « hiéroglyphique » et le texte de l'épigramme sont bien réels ainsi qu'il ressort de l'analyse détaillée d'Anne Rolet, à laquelle je renvoie[75].

[70] C'est le cas de Fasanini, le premier traducteur d'Horapollon, de Pirkheimer, d'Alciat, et même d'Érasme (Dempsey, *op. cit.*, p. 345).

[71] Bocchi fut influencé par la manière de faire de Colonna dans la composition de plusieurs emblèmes ; il était par ailleurs très lié avec Valeriano, qui lui dédia même un de ses livres (voir Rolet, *op. cit.*, p. 147). On retrouve d'autres emprunts au répertoire de Colonna dans le Symbole 149 (œil sur la face d'un autel enflammé).

[72] La dédicace porte en souscription : *Ex mysticis Aegyptiorum literis* « à partir de lettres mystiques égyptiennes ».

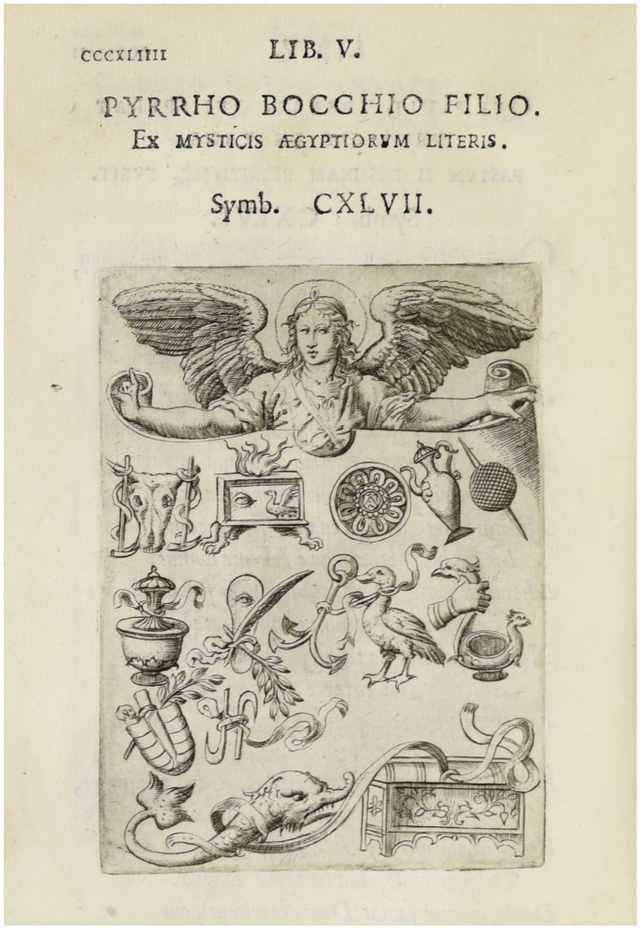
[73] Sur l'analyse du Symbole, voir de manière générale l'examen approfondi de Rolet (*op. cit.*, pp. 838-853).

[74] Voir Rolet, *op. cit.*, p. 148. Voir encore le passage d'Hermias d'Alexandrie (V^e^ siècle de notre ère), *In Platonis Phaedrum scholia*, 95, 7-18, ainsi que Marsile Ficin, dans son commentaire à l'*Apologie*, p. 798, où il est souligné que l'on perçoit le message divin par l'âme éthérée, et non par les vils organes corporels que sont la vue, l'ouïe et la langue (voir Rolet, *op. cit.*, p. 843, n. 2631).

[75] Voir Rolet, *op. cit.*, pp. 845-847.



▲ Fig. 28. Université de Salamanque, cloître (vers 1525).



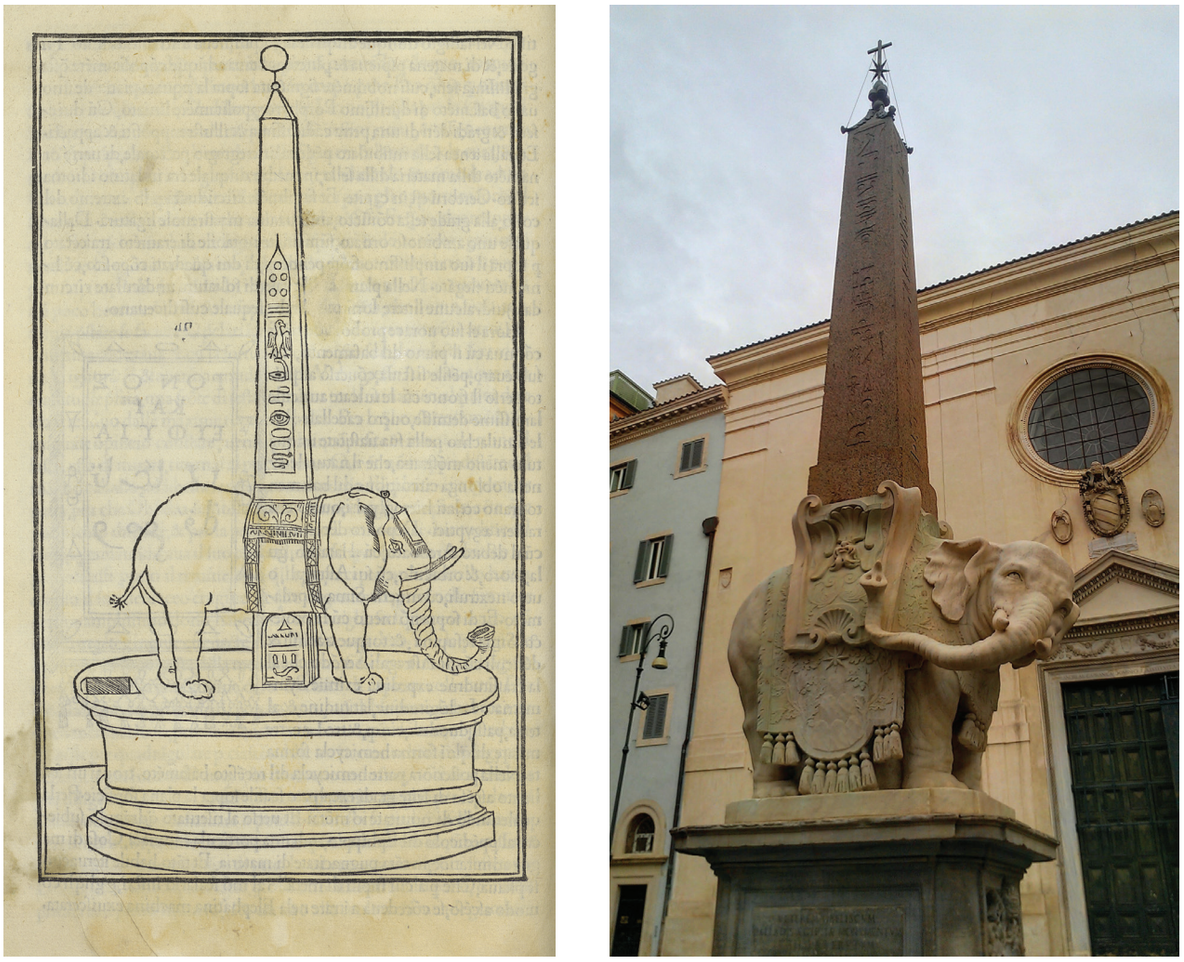
▲ Fig. 27. Achille Bocchi (1574 : symb. CXLVII)[76].

[76] Dans l'édition de 1555, la planche porte le numéro CXLV.

Une réalisation spectaculaire – épigraphique – de plusieurs scènes du *Poliphile* se trouve à l'université de Salamanque. Quelques planches de Colonna ont en effet été sculptées sur des panneaux figurant dans le cloitre de l'université. Réalisées en 1525 pour célébrer le règne de Charles Quint, elles symbolisent les vertus qui conviennent au monarque, comme la force, la tempérance, la prudence, la foi, la justice et la concorde. Le quatrième panneau reproduit la même figure que celle qui retiendra un peu plus tard l'attention de Bocchi :

On retrouve l'équivalent latin de l'inscription apposée en deux bandes de texte au-dessus et en-dessous du panneau hiéroglyphique. Toutefois, celui qui en a arrangé la disposition s'est efforcé de faire correspondre les équivalents latins aux « hiéroglyphes », case par case, ce qui en rompt la lecture linéaire.

On signalera encore la représentation d'un obélisque sur le dos d'un éléphant, une composition qui inspirera Le Bernin, pour la réalisation d'un projet, où sera impliqué Athanase Kircher. Les deux hommes avaient déjà collaboré pour la réalisation de la monumentale fontaine de la Piazza Navona où trône l'obélisque Pamphile. Le projet dont il est question ici est plus modeste. On sait que le pape Alexandre VII, le successeur d'Innocent X, qui avait commandité la restauration de l'obélisque Pamphile (ainsi appelé du nom de la famille du pape), possédait un exemple du *Songe de Poliphile*, qu'il avait lu et annoté. L'étrange composition comprenant l'éléphant du Bernin et un obélisque de la XXVI^e^ dynastie provenant de Saïs et installé primitivement



▲ Fig. 29. *Hypnerotomachia*, édition Kerver, 1499, s.n. et obélisque de la Piazza della Minerva (WikiCommons).

dans le complexe d'Isis sur le Champ de Mars fut installée en face de l'église Santa Maria sopra Minerva[77].

La postérité des compositions de l'*Hypnerotomachia* se trahit encore dans le portrait d'Andrea Doria peint par Sebastiano del Piombo vers 1526, où l'on retrouve une série de symboles liés à la mer, ce qui ne pouvait que convenir au grand amiral que fut Doria (1466-1560). Il ne semble pas que Sebastiano ait utilisé des néo-hiéroglyphes dans d'autres œuvres. Dans le cas présent, l'arrangement des motifs ne forme apparemment pas de chaîne discursive ; chacun évoque la mer ou la marine de guerre, avec, au centre, la proue d'une galère avec un triple éperon.

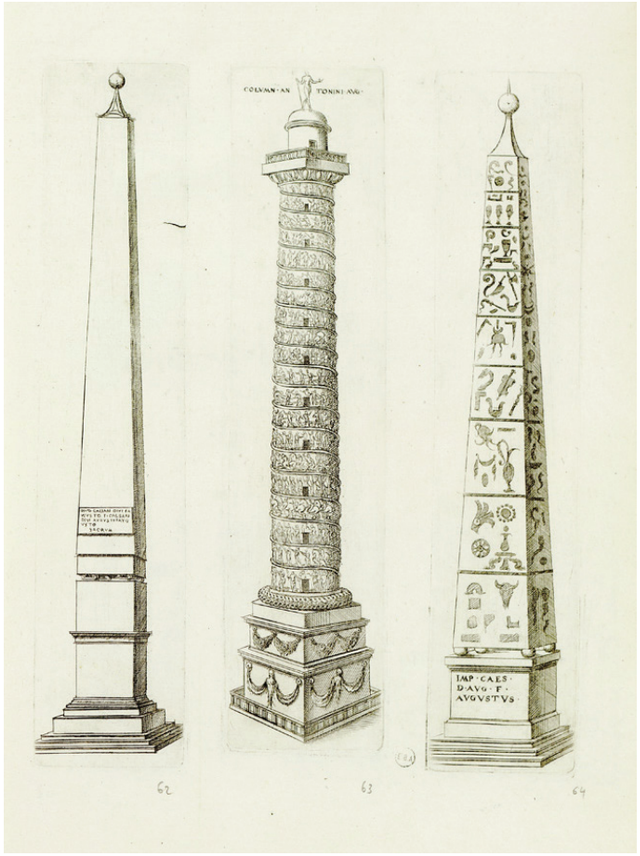
Dans la même veine, on peut rapprocher la courte inscription figurant sur la base du tombeau de Sforzino Sforza (Parme, Santa Maria della Steccata), datant de 1533, où ont été représentés un casque romain, un bucrane et une lampe romaine à col aviforme, trois iconèmes tirés du *Songe de Poliphile*[78]. Pour mémoire, on rappellera l'obélisque figurant dans la description de Thevet, ainsi que son adaptation dans l'œuvre de Joachim Beuckelaer (cf. *supra*, 5.2.1). Un peu plus tard, l'architecte Jacques Androüet du Cerceau (1510-1584) reproduit sur un obélisque imaginaire les mêmes motifs qu'il a trouvés sur la frise romaine évoquée plus haut, déjà utilisés par Colonna.

[77] À l'époque moderne, le thème de l'éléphant et de l'obélisque (sorte d'objet pointu à base triangulaire sur lequel figurent quatre disques) resurgit chez Dali (dans *Les éléphants spaciaux* ou la *Tentation de saint Antoine*).

[78] Attribué à Gian Francesco Ferrari d'Agrate (1489 - après 1563). Reproduction disponible à l'adresse http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/102625.



▲ Fig. 30. Portrait d'Andrea Doria (vers 1526) par Sebastiano del Piombo (WikiCommons).



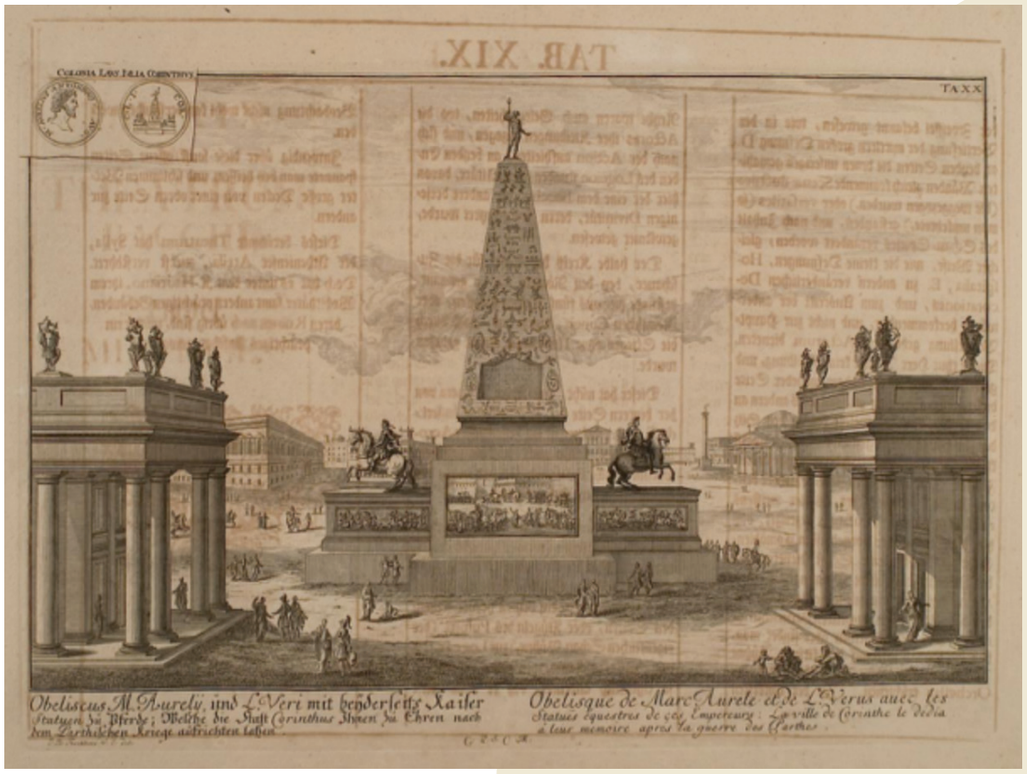
▲ Fig. 31. Jacques Androüet du Cerceau (1584 : 31)[79].

On observe une lente dégradation dans la récupération des planches du *Poliphile* : chez Androüet, la disposition aléatoire de signes appartenant à un répertoire en quelque sorte canonisé, mais désormais vide de sens, est fort éloignée de l'utilisation consciente des motifs chez Bocchi où leur contenu sémiotique, respectant les intentions primitives de Colonna, tisse un rapport subtil et étroit avec le texte de l'épigramme. Un dernier avatar de l'œuvre se trouve dans l'histoire de l'architecture telle que proposée par Johan Fischer von Erlach (1656-1723). On peut voir la reproduction de deux compositions imaginaires où interviennent des éléments de l'architecture égyptienne. Tout d'abord, au centre d'une vaste composition se trouve l'obélisque qui aurait été dédié par la ville de Corinthe à Hadrien et Verus pour célébrer la victoire contre les Parthes. Sur les flancs de l'obélisque, qui a davantage l'allure d'une pyramide, ont été reproduits des hiéroglyphes bien égyptiens, dont l'inspiration doit vraisemblablement être recherchée dans les planches qui circulaient alors sur les obélisques romains, par exemple dans les publications de Kircher (cf. *infra*, 7) ou peut-être déjà d'Etienne Dupérac (1570-1575, pl. 19). À part une évocation générale de l'Égypte, les signes, pas toujours reconnaissables, ne communiquent aucun message particulier[80].

La planche suivante est censée illustrer un tombeau comme on pouvait en voir près du Caire, un endroit où, de toute évidence, von Erlach n'avait jamais mis le pied. Le centre de l'image est occupé par un monument imaginaire où une pyramide repose sur quatre paires de sphinx eux-mêmes couchés sur une base quadrangulaire flanquée aux angles par des statues momiformes sur lesquelles court une inscription hiéroglyphique. Sur les faces du socle figurent des panneaux sculptés où ont été reproduits des hiéroglyphes. La même technique s'observe sur les faces de la pyramide où des niches ont été aménagées pour recevoir une inscription. Dans les deux cas, les signes proviennent, pour autant qu'on puisse en juger, d'un répertoire égyptien. Les hiéroglyphes sont toutefois disposés au hasard, sans aucun respect pour les règles de proportion harmonique ou d'assemblage qui régissent la composition des textes

[79] http://architectura.cesr.univ-tours.fr.

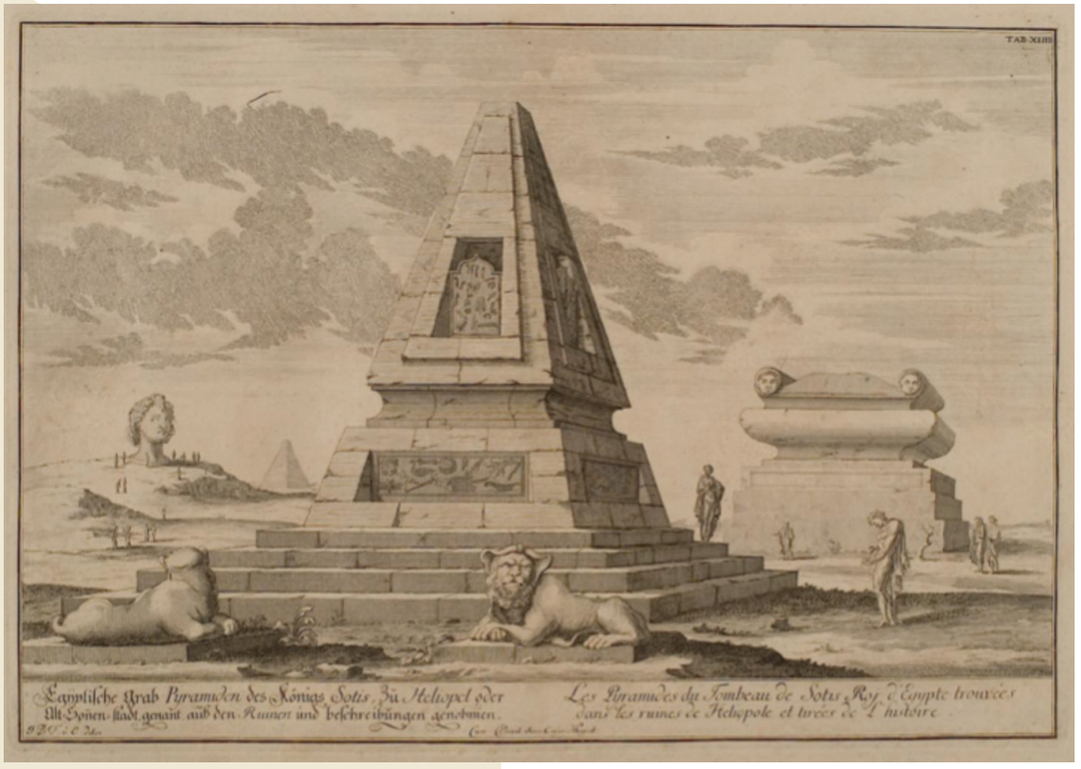
[80] Si ce n'est le lien affectif entre Hadrien et l'Égypte, matérialisé entre autres par le complexe de Canope à Tivoli et des monuments à la gloire d'Antinoüs, on ne voit pas bien la raison d'être d'un obélisque à Corinthe pour célébrer la victoire d'un empereur romain sur des Parthes.



▲ Fig. 32. Johan Fischer von Erlach (1723 : pl. XIX).



▲ Fig. 33. Johan Fischer von Erlach (1723 : pl. XII,2).



▲ Fig. 34. Johan Fischer von Erlach (1723 : pl. XII,1).

hiéroglyphiques. Sans surprise, de telles compositions bâtardes sont dépourvues de toute signification.

En revanche, dans la composition intitulée *Les pyramides du tombeau de Sotis, roi d'Égypte, trouvées dans les ruines d'Héliopole et tirées de l'histoire* (*sic*), une variante de la disposition précédente, les inscriptions sont tirées en droite ligne du *Songe de Poliphile*. Le panneau inférieur est en effet la copie de l'inscription *Diis manibus* (cf. *supra*, fig. 12), tandis que le texte inséré dans la pyramide est un assemblage original de signes tirés du même répertoire, un peu à la manière d'Androüet.

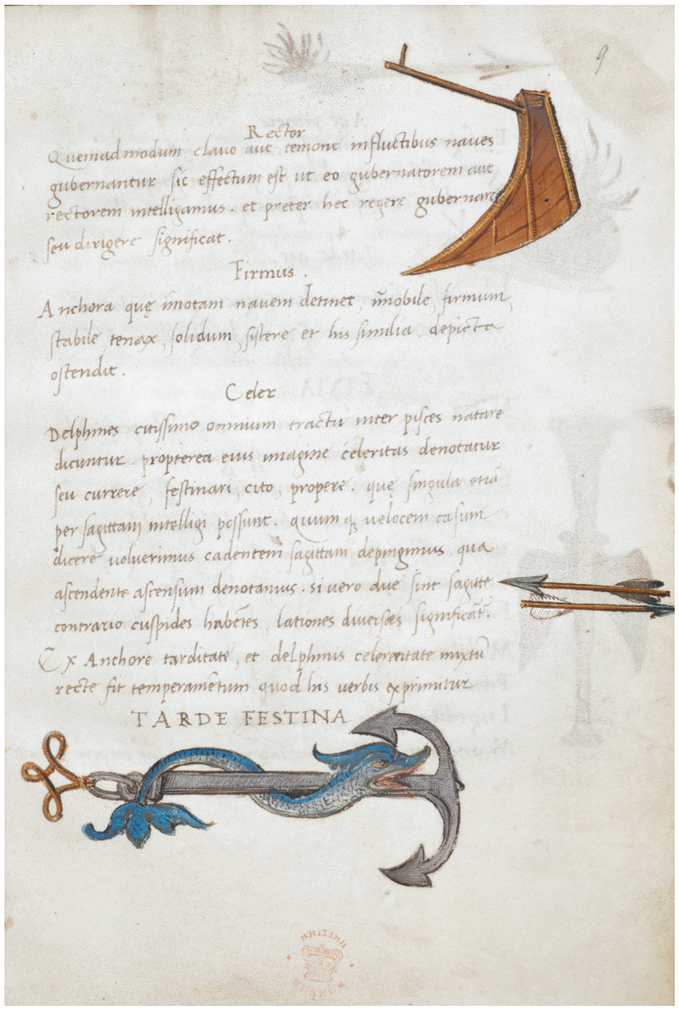
Dans ces compositions, von Erlach reste fidèle à deux idées dominantes à son époque : d'une part, l'association de la pyramide au culte funéraire, d'autre part l'obélisque comme élément de propagande des victoires militaires, dont le prototype se trouve dans la mention des stèles que Sésostris aurait fait élever un peu partout, selon Hérodote (II, 106), pour commémorer ses actions d'éclat[81].

[81] Dans la réalité, on dénombre quelques stèles frontières que les rois firent dresser aux points les plus extrêmes de l'Empire, comme les stèles de Sésostris III dans le sud, à Semna, à hauteur de la deuxième cataracte, ou la stèle de Thoutmosis IV sur l'Oronte qui marqua un temps l'avancée extrême de l'Égypte dans cette partie du Proche-Orient. La pratique des stèles frontières est également bien illustrée à Tell el-Amarna, où elles délimitent le territoire urbain tel que dévolu par le dieu à Akhénaton.

5.4.2. Succès et déclin des néo-hiéroglyphes

En dehors des compositions qui s'inspirent directement, parfois très servilement, des inscriptions imaginées par Colonna dans le *Songe de Poliphile*, la culture des néo-hiéroglyphes connut un réel engouement dans l'Europe de la Renaissance pendant la plus grande partie du XVI^e^ siècle. Il s'agit la plupart du temps d'inscriptions assez courtes, ne dépassant guère sept ou huit signes. On les trouve généralement sur des monuments qui évoquent l'Égypte ; sans grande surprise, ce sont les obélisques qui sont le plus souvent mis à contribution.

Le *Poliphile*, bien aidé par la diffusion progressive des *Hieroglyphica* d'Horapollon, fut une source d'inspiration directe pour un projet conservé sur un manuscrit extraordinaire composé vers 1507, dû à un lettré italien et conservé à Londres, et pour un monument à la gloire de Henri II pour sa Joyeuse entrée à Paris en 1549. À cela, il faut ajouter le monument funéraire de Hubert Mielemans, élevé en l'église Sainte-Croix à Liège vers 1558-1560, dont il sera traité au chapitre suivant consacré aux néo-hiéroglyphes en la Principauté de Liège (cf. *infra*, 6.3).



▲ Fig. 35. Royal MS 12 C III, fol. 9r.



▲ Fig. 36. Royal MS 12 C III, fol. 19v.

La British Library possède un manuscrit de dimension moyenne (220 x 145 mm) comptant quelque 35 feuillets, composé vers 1507 et attribué à Filippo Alberici[82], un lettré italien, connu pour avoir exercé ses talents de rédacteur et de dessinateur en Italie, à Paris et à Londres. Le manuscrit comprend deux sections majeures : un glossaire illustré de notions symboliques et un album de compositions néo-hiéroglyphiques utilisant les iconèmes du glossaire. Dans la première partie, les signes sont dessinés avec un grand luxe de détails et rehaussés de couleurs ; dans la second partie, en revanche, ils sont stylisés et monochromes.

Les signes qui sont traités dans le manuscrit se retrouvent quasi tous dans le *Songe de Poliphile*[83]. Par exemple, les deux flèches disposées tête-bêche, qui figurent dans une des inscriptions du Songe (cf. *supra*, 5.4.1) font l'objet d'une notice dans le Royal MS 12 C III, fol. 9r : *si vero due sint sagittae contrario cuspides habentes, lationes diversas significant* « si maintenant il y a deux flèches ayant les pointes en sens contraire, elles signifient des portées opposées ».

[82] Royal MS 12 C III : voir Rundle David, "Filippo Alberici, Henry vii and Richard Fox: The English Fortunes of a Little-Known Italian Humanist", dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2005, vol. 68, pp. 137-155 ; Drimmer Sonja, "The Hieroglyphs of Kingship: Italy's Egypt in Early Tudor England and the Manuscript as Monument", dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2014-2015, vol. 59-60, pp. 255-283 ; Winand Jean, *op. cit.*). Une reproduction du manuscrit est disponible en ligne : www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_12_C_III.

[83] Certains signes, en revanche, semblent plus originaux : voir Royal MS 12 C III, fol. 4v pour des exemples : bâtons noués disposés en croix d'où pendent deux seaux d'eau, main liée tenant une épée, aiguière versant de l'eau sur un brasier alimenté par deux soufflets. Ces « hiéroglyphes » qui montrent des choses opposées illustrent le motif *Bellum et Pax*.

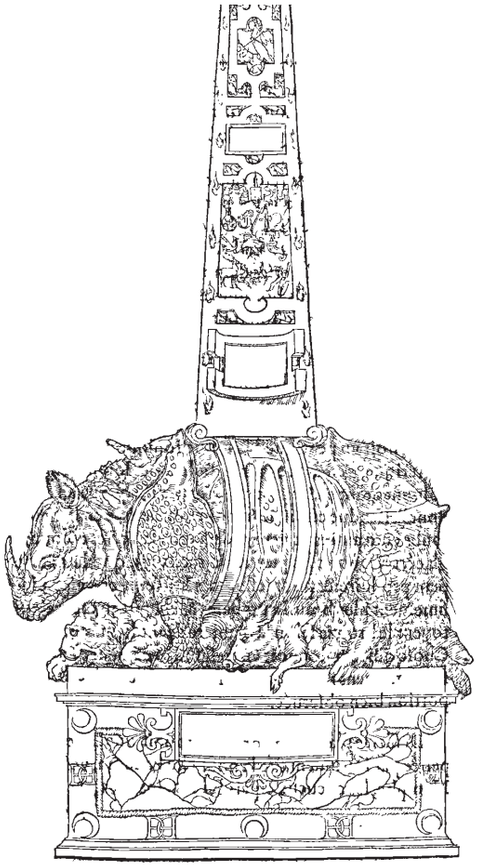
Cela posé, l'interprétation retenue pour un signe pouvait varier suivant les auteurs. C'est ainsi que le sens du hiéroglyphe des deux flèches est traité différemment dans le *Songe de Poliphile*, dans le manuscrit de Londres et dans la notice que lui consacre Valeriano dans ses *Hieroglyphica* (309 E-F), qui apparaît non pas dans une rubrique traitant de la vélocité, mais bien de la contrariété[84].

Comme on l'a dit, la seconde partie est consacrée à des compositions originales d'Alberici. L'auteur s'était ainsi constitué un catalogue d'inscriptions hiéroglyphiques par lequel il espérait séduire les puissants, Henri VII d'Angleterre notamment, dont il espérait des commandes pour des réalisations monumentales, espoir qui, semble-t-il, ne s'est jamais concrétisé. La planche ci-dessous reprend une de ces compositions. Par rapport au catalogue, qui forme la première partie, où les signes sont dessinés avec un grand luxe de détails, les hiéroglyphes de la seconde partie sont très stylisés, réduits à un module unique et monochromes. La traduction de l'inscription est donnée en bas du tableau.

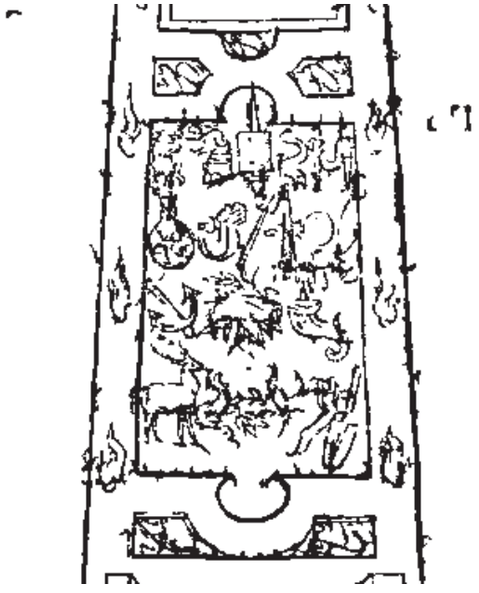
L'Europe de la Renaissance avait pris l'habitude de célébrer un nouveau règne par des joyeuses entrées du souverain dans les grandes villes du royaume. La France fit de même en 1549 pour saluer le nouveau roi Henri II. La Joyeuse entrée du monarque dans sa capitale laissa un témoignage écrit. En dehors des attributs habituels de ce genre de cérémonie, tels les arcs de triomphe, la manifestation parisienne se démarque par la présence d'un monument exceptionnel : un rhinocéros supportant un obélisque dû à l'imagination de Jean Martin (1507 ?-1553 ?).

Sur la face de l'obélisque tournée vers le spectateur, a été aménagé un panneau avec des néo-hiéroglyphes[85]. Ceux-ci présentent un air de famille avec les compositions de Colonna, en ce sens qu'ils respectent les contraintes de proportion et d'agencement (fig. 37).

À y regarder de plus près, cependant, les différences sautent immédiatement aux yeux. Si la « mise en page » est globalement conforme, le vocabulaire est sur de nombreux points innovants. À côté de quelques signes colonnesques comme l'œil (Dieu), le cercle (l'éternité ou la longue durée), le dauphin (sûreté) ou la lampe allumée (vie), plusieurs signes n'ont pas de parallèle chez Colonna (voir le tableau ci-dessous). C'est d'autant plus remarquable que Jean Martin a été le traducteur du *Poliphile* et d'Horapollon pour les éditions françaises de Kerver. Martin, qui était lui-même architecte, avait aussi été le traducteur de Vitruve et du *De re*



▲ Fig. 37. Rhinocéros à l'obélisque (Martin 1549 : 11a).



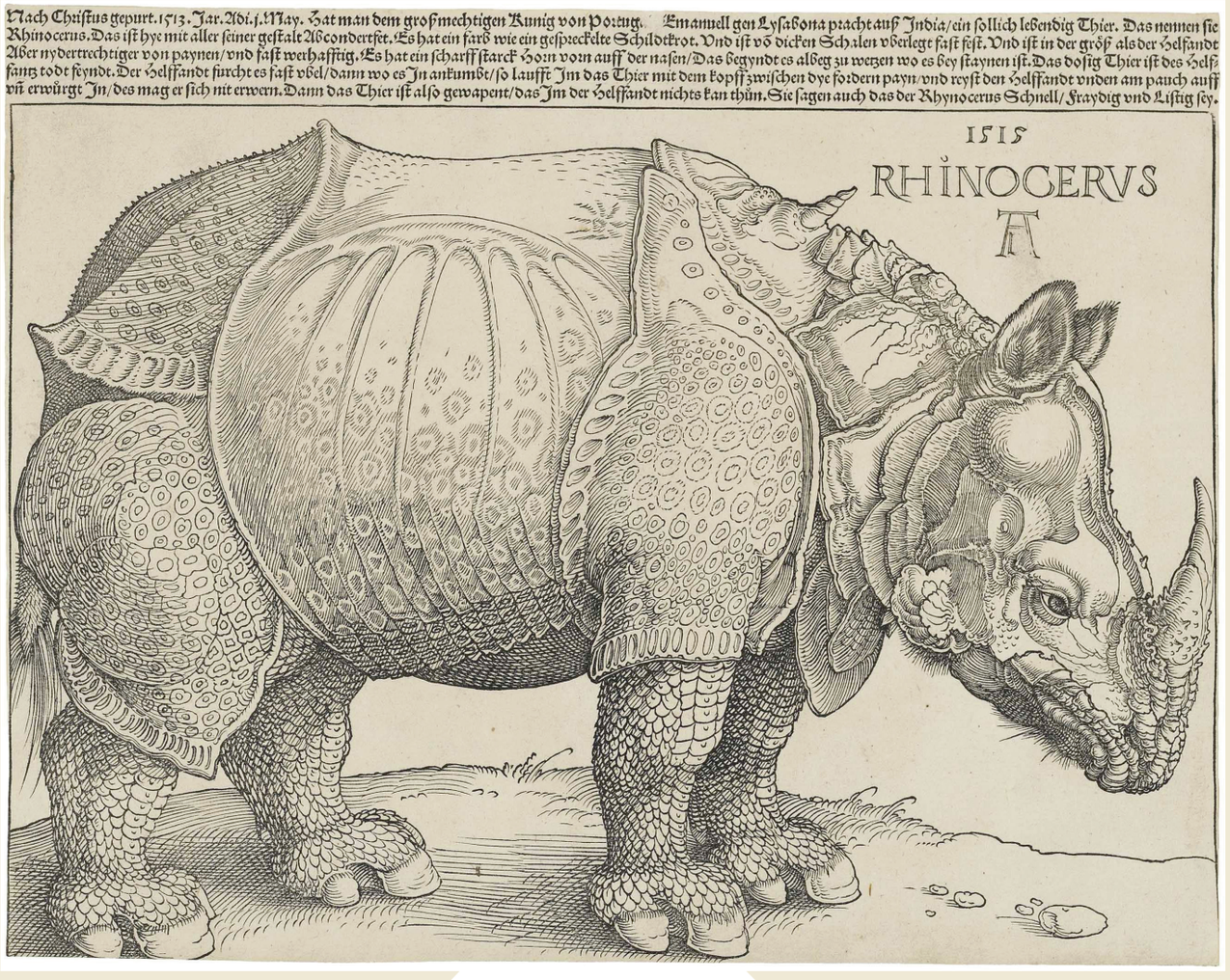
▲ Fig. 38. Rhinocéros à l'obélisque, détail (Martin 1549 : 11a).

[84] *Vbi tamen sagittae duae parallelari positu iacentes animadversae fuerint, quarum cuspides altera ad alterius pinnas vicissim convertantur, praesentaneae contrarietatis signum esse volunt*. Voir WINAND, *op. cit*.

[85] La description de l'arrangement est donnée par MARTIN Jean, *C'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entree, que tres-hault, tresexcellent, & trespuissant prince, le roy tres chrestien Henry deuxiesme de ce nom*, etc., Paris, 1549, fol. 9a-10b.

aedificatoria d'Alberti (cf. *supra*, 5.3). Il était donc particulièrement bien placé pour connaître les traditions italiennes. La composition mettant en scène un rhinocéros rappelle d'ailleurs immanquablement celle de Colonna avec l'éléphant. Alors simple clin d'œil de Martin à son illustre prédécesseur, ou volonté délibérée de se démarquer ? On reviendra plus loin sur le choix de l'animal. Le texte qui accompagne l'inscription porte la description suivante[86].

> *Premièrement, il y avait un Lynx & un chien de front, reposans chascun sur un pied sur une couronne de France Impériale, estant au milieu d'eux un livre antique fermé a gros fermoirs, dedans le livre une espée nue traversante de bout en bout : un serpent tortillé en forme de couleuvre, un croissant large duquel les cornes reposoyent sur deux termes : un globe sur marche d'un pied du naturel, une poupe de navire & un trident, un œil ouvert, unes fasces consulaires, un rond ou cercle, un pavois, un ancre de long, deux mains croisées sur des rameaux d'olivier : une corne d'abondance dessus laquelle tomboyt pluye d'or, un cerf, un dauphin, une couronne de laurier, une lampe antique allumée, un mors de cheval, & puis le timon d'un navire, qui signifyoient en s'adressant au Roy : Force & vigilance puissent garder vostre Royaume Par conseil, bonne expédition & prudence soyent vos limites estenduz, si qu'à vous soit soubmise tout la rude machine de la terre, & que dominez a la mer, ayant toujours Dieu pour vengeur & deffenseur contre vos ennemys : par ferme paix & concorde, en affluence de tous biens longuement & sainement triumphateur, vivez, regnez & gouvernez.*



▲ Fig. 39. Rhinocéros de Dürer (1549)[87].

[86] Fait notable : l'inscription n'emprunte aucun signe à Horapollon (Balavoine, *op. cit.*).

[87] Domaine public, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33609915.

Le choix du rhinocéros pour supporter l'obélisque n'est pas le fruit du hasard. Tout d'abord, il ressemble comme deux gouttes d'eau au célèbre dessin qu'avait fait Dürer en 1515 et qui avait été abondamment copié et reproduit.

Le rhinocéros, qu'on n'avait plus vu en Europe depuis douze siècles, avant que n'arrive à Lisbonne en 1515 le cadeau fait par un sultan indien à Manuel Ier, roi du Portugal, était véritablement un animal royal[88]. Durant tout le Moyen Âge, l'animal, dont on n'avait plus qu'une connaissance livresque, dépourvue de toute représentation figurée, avait acquis un statut quasi mythique, souvent confondu avec la licorne en raison de leur attribut nasal commun. Dans l'Antiquité, l'animal était associé aux démonstrations royales, notamment lors des triomphes ou parades destinées à célébrer la puissance du souverain et sa domination sur les territoires soumis, mais aussi lors des jeux donnés à l'époque impériale. Le fait qu'il ait été rapidement lié à l'Égypte des Pharaons a pu renforcer son prestige[89]. L'animal passait en outre pour puissant, indomptable, intrépide et quasi invulnérable grâce à sa peau épaisse qui semblait lui faire comme une carapace, un trait accentué par Dürer[90].

Le choix du rhinocéros plutôt que de l'éléphant peut aussi s'expliquer par la rivalité que l'on supposait entre les deux animaux depuis le récit d'Agatharcide de Cnide au IIe siècle avant notre ère[91]. C'est ainsi que Manuel Ier organisa un combat entre les deux pachydermes, combat qui tourna court puisque l'éléphant prit peur et partit se réfugier. Le rhinocéros fut dès lors déclaré vainqueur, un élément que Colonna n'avait évidemment pas pu intégrer. Mais il y a plus. Sur la frise du temple de Vespasien qui contient, comme on l'a vu (cf. *supra*, fig. 22), les fameux éléments iconographiques qui servirent de répertoire à Colonna, le décor du vase lustral représente au registre inférieur un rhinocéros en train de charger, semble-t-il, un taureau. Est-ce aller trop loin que d'imaginer que Jean Martin ait pu d'une manière ou d'une autre être au courant de ce détail ? Les reproductions de la frise qui existaient à son époque n'atteignent pas ce degré de précision. En revanche, Martin a pu voir le monument lors d'un séjour à Rome ou en prendre indirectement connaissance par l'intermédiaire de Sebastiano Serlio, avec lequel il collabora activement dans les années 1540.

Dans son célèbre traité *Champ Fleury* publié en 1529, Geoffroy Tory traite des hiéroglyphes égyptiens dont il loue la capacité à saisir par une image des vérités profondes. Endossant l'idée, alors très commune, que les hiéroglyphes ont été inventés pour tenir le vulgaire à distance d'un savoir mystique (fol. 42v-43r), il tire son information en grande partie des *Hieroglyphica* d'Horapollon, mais aussi du *Poliphile* de Colonna, auquel il renvoie pour des exemples. Conformément à l'esprit de son temps, il considère comme hiéroglyphiques des signes séparés, des arrangements de signes comportant un message discursif et des compositions iconographiques dont les éléments se laissent interpréter symboliquement pour former un message complexe. C'est ainsi qu'il reprend comme un exemple hiéroglyphique la composition du dauphin à l'ancre, la marque d'éditeur d'Alde Manuce, renvoyant le lecteur aux *Adages* d'Érasme (cf. *infra*, 5.4.3).

Tory revient sur le thème des hiéroglyphes un peu plus loin (fol. 73v). Après avoir rappelé qu'il est possible de voir à Rome des monuments anciens portant des signes égyptiens, notamment sur les obélisques (qu'il appelle encore des aiguilles), il mentionne une inscription peinte qu'il dit avoir vue sur une maison près du palais du mont Jordan. Comme il apparaît clairement dans la description faite par Tory, il s'agit non pas d'une inscription hiéroglyphique conforme à ce qu'on pouvait trouver sur les obélisques, mais d'une composition suivant en tous points les règles fixées par Colonna dans le *Poliphile* :

> *Une teste de boeuf, ayant pendu aux deux cornes deux hoes, puis une grenoille et au dessus d'elle ung oueil, en apres une chaufrette pleine de feu, ung visage d'homme, ung vaisseau vuydant de l'eaue, des violettes en ung pot, ung oeuil sus une sole de soulier, une ancre de navire, une grue tenant une pierre de l'ung de ses pieds et ung dauphin sus une lampe qui est tenu d'une main.* (Tory 1529 : 73v)

En dehors des témoignages provenant de la principauté de Liège, qui font l'objet d'un chapitre séparé, on retrouve des compositions en néo-hiéroglyphes sur deux tableaux : *La prédication de saint Marc à Alexandrie* de Giovanni Bellini, peint vers 1504-1507, conservé à Milan, et *Scène de marché avec Ecce Homo* de Joachim Beuckelaer, peint en 1565, conservé au Musée national de Stockholm. Dans les deux cas, une courte inscription en néo-hiéroglyphes, puisant largement dans l'inventaire colonnesque, a été apposée sur un obélisque. Les auteurs n'ont laissé aucun document permettant de trancher s'il s'agit d'une inscription ornementale ou si elle est susceptible d'une interprétation en langue naturelle. Charles Dempsey (1985) a proposé une paraphrase pour les deux inscriptions, à laquelle nous renvoyons pour le détail. Pour l'obélisque de Bellini, il propose la traduction suivante : *Serapis subjectis suis vovit libens : ex ignorantia invidiaque in vita ventura fortuna sua decrescet* « Sérapis a fait librement ce serment à ses fidèles : à cause de l'ignorance et de l'envie, sa (bonne) fortune diminuera dans la vie future ». Quant à l'inscription figurant sur l'obélisque dans le tableau de Beuckelaer, qui tire son inspiration de Thevet (cf. *supra*, 5.2.1), elle devrait se comprendre comme une célébration de la magnanimité

[88] Voir Vendries Christophe (« Les Romains et l'image du rhinocéros. Les limites de la ressemblance », dans *Archeologia Classica*, 2016, vol. 67, p. 332).

[89] Voir Vendries, *op. cit.*, pp. 326-327.

[90] L'invulnérabilité du rhinocéros est célébrée par Martial (Vendries, *op. cit*, pp. 309-310). Ses caractéristiques sont alors transférées à l'empereur, qui est le seul à pouvoir posséder un tel animal.

[91] Voir Vendries, *op. cit*, p. 324.



▲ Fig. 40a. G. Bellini, *Prédication de saint Marc* (détail) b. J. Beuckelaer, *Scène de marché* (détail).



▲ Fig. 41. Caron, *Histoire de la reine Artémise*, fol. 43r (détail).



▲ Fig. 42. *Lofsang van Brabant* (1580, s.n., fin de l'ouvrage).

d'Alexandre et de ses grands travaux, la réalisation desquels fut coupée trop tôt par la mort[92].

Dans ce panorama des productions hiéroglyphiques de la Renaissance, il faut encore mentionner une composition peu connue, l'ensemble des dessins réalisés par Caron vers 1563-1570 à l'intention de Catherine de Médicis à l'occasion du décès tragique de son époux Henri II survenu en 1559, où elle est comparée à la reine Artémise pleurant la mort de Mausole[93]. Caron, peintre maniériste, a largement convoqué l'Égypte ancienne dans ses tableaux. En dehors d'une évocation générale de l'Égypte au travers de quelques obélisques, on repère sur certaines planches des motifs plus précis, comme les deux sphinx de Nectanébo, réduits à une taille minuscule, mais aussi un obélisque avec une inscription en néo-hiéroglyphes. La qualité du dessin permet de repérer certains signes comme la chouette (la mort), la grue avec la patte levée (la prudence, l'attention), ou la roue (la fortune) :

92 Cf. Dempsey, *op. cit.*, p. 362.

93 L'album est conservé à la Bibliothèque nationale de France (EST RESERVE AD-105). Une version en ligne est consultable à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6901591q/f95.item.

Enfin, il faut encore mentionner une inscription néo-hiéroglyphique provenant des Pays-Bas méridionaux, à nouveau sur un obélisque. Elle figure tout à la fin du *Lofsang van Brabant* de Jan van der Noot[94]. Édité en 1580 à Anvers par Gilles van den Rade, c'est un des derniers exemples monumentaux composé dans l'esprit de Colonna. Comme pour le *Songe de Poliphile* ou l'inscription dédicatoire de la Joyeuse entrée d'Henri II à Paris, avec laquelle elle partage une conception de mise en page identique, l'inscription est accompagnée de son interprétation, qui figure en trois langues (latin, flamand et français) en tête du *Cort Begrip* [95]:

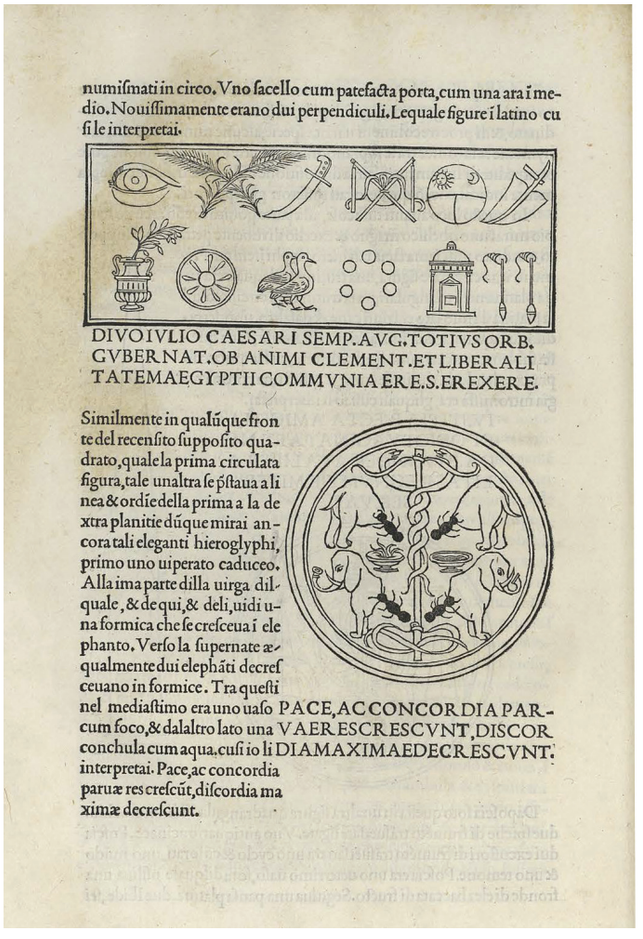
> *V Haestende al-tijdt med staden, vueghende v na den tijdt, med Erbeydt en Vernuft, med Liefde, en med Veursightigheydt, leydt alleynskens v ghemoedt in d'onderdanigheydt Godts, de welcke deur sijn bermhertigheydt, ende al-maghtigheydt, wesen sal een vaste wachte, beschermínghe, ende regeringhe dyns leuens, en sal v gheuen nae dese doodt dat eeuwigh leuen.*
>
> *Tousiours te hastant à loger, t'accommodant selon le temps, par Labeur & Industrie, par Amour, & par Prudence, conduis peu à peu ton courage en l'obeissance de Dieu, lequel par sa benignité, & toute puislance, sera tres-ferme garde, protection,& gouuernement de ta vie, & te donra apres la mort, la vie eternelle.*

5.4.3. Autres compositions néo-hiéroglyphiques

En dehors des textes « hiéroglyphiques » dont il a été question dans la section précédente, les humanistes et les artistes de la Renaissance englobaient sous l'appellation générale de hiéroglyphes des compositions iconographiques dont les éléments, porteurs d'une signification symbolique, étaient susceptibles d'une lecture. En comparaison des textes, ces compositions se caractérisent par une série de traits, dont voici les principaux :

- les iconèmes sont généralement réalisés avec infiniment plus de détails que dans les textes en néo-hiéroglyphes ;
- le répertoire des iconèmes n'est qu'en partie commun avec celui des inscriptions ;
- la vectorialité qui doit guider l'œil du lecteur n'est pas immédiatement donnée comme c'est le cas dans une composition textuelle en lignes ou en colonnes.

Ce genre de compositions renoue avec l'esprit des iconogrammes tels que nous les avons définis pour l'Égypte ancienne. L'amalgame entre écriture hiéroglyphique *stricto sensu* et iconogramme est une des caractéristiques de la réception de l'écriture égyptienne par les auteurs classiques (cf. *supra*, 3.2.5). Les hommes de la Renaissance renouaient ainsi, sans en être évidemment conscients, avec une tradition bien ancienne. Les premiers exemples d'iconogrammes renaissants se trouvent chez Colonna lui-même, ce qui montre bien que s'il y avait une différence formelle entre les deux types d'expression, on ne faisait sûrement pas de différence essentielle. Du reste, chez Colonna, les iconogrammes se laissent traduire de la même manière que les textes en néo-hiéroglyphes. C'est par exemple le cas de l'arrangement de la fig. 43, où l'on peut voir de part et d'autre d'un caducée deux séries d'éléphants. Les éléphants du bas ont la partie arrière mangée par une fourmi, tandis que ceux du dessus présentent la disposition inverse, c'est-à-dire que c'est la tête qui est cette fois dévorée par la fourmi.


numiſmati in circo. Vno ſacello cum patefacta porta, cum una ara i medio. Nouiſſimamente erano dui perpendiculi. Lequale figure i latino cu ſi le interpretai.

DIVO IVLIO CAESARI SEMP. AVG. TOTIVS ORB. GVBERNAT. OB ANIMI CLEMENT. ET LIBER. ALI TATEM AEGYPTII COMMVNIA ER. E. S. ER EXER. E.

Similmente in qualũque fronte del recenſito ſuppoſito quadrato, quale la prima circulata figura, tale una altra ſe pſtaua a linea & ordíe della prima a la dextra planitie dũque mirai ancora tali eleganti hieroglyphi, primo uno uiperato caduceo. Alla ima parte dilla uirga dilquale, & de qui, & deli, uidi una formica che ſe creſceua i elephanto. Verſo la ſupernate æqualmente dui elephãti decreſceuano in formice. Tra queſti nel mediaſtimo era uno uaſo PACE, AC CONCORDIA PARcum foco, & dalaltro lato una VAE RESCRESCVNT, DISCOR conchula cum aqua. cuſi io li DIAMAXIMAE DECRESCVNT. interpretai. Pace, ac concordia paruæ res creſcũt, diſcordia maximæ decreſcunt.

▲ Fig. 43. *Songe de Poliphile*, édition Aldo Manuce, Venise, 1499, s.n.

[94] La même planche est reprise dans le *Cort Begrip der XII Boeken Olympiados* paru en 1579.

[95] Voir Sabbe Maurice, « Le symbolisme des marques typographiques », dans *De Gulden Passer*, 1932, vol. 10, pp. 103-106, Zaalberg Carlo Allard, *Jan van der Noot, Lofsang van Braband/Hymne de Braband*, Zwolle, 1958, pp. 35-36.

Pour l'auteur du *Songe*, le tout n'en constitue pas moins un hiéroglyphe qui peut se lire « *pace ac concordia parvae res crescunt : discordia maximae dilabuntur* », c'est-à-dire, suivant la version française de l'édition Kerver, « au moyen de paix & concorde, les petites choses augmentent ; & par discorde les grandes se ruinent ».

Une autre composition qui connaîtra une grande fortune figure un motif dont la partie centrale sera souvent reprise, est aussi présentée comme un hiéroglyphe. La devise *Festina lente !* « Hâte-toi lentement ! », est certainement l'une des plus populaires de la Renaissance, une de celles aussi qui a suscité bien des variations et réinterprétations. L'origine est à rechercher, semble-t-il, chez Auguste, qui avait ainsi résumé sa ligne de conduite dans les affaires, fondée sur la modération, la réflexion et la tempérance (Suétone, *Vie d'Auguste*, 25,5). La maxime est ensuite reprise par Titus, qui lui donne pour la première fois une forme visuelle dans une de ses émissions monétaires. On y voit un dauphin enroulé autour d'une ancre de navire, le premier symbolisant la vitesse, la seconde la stabilité.



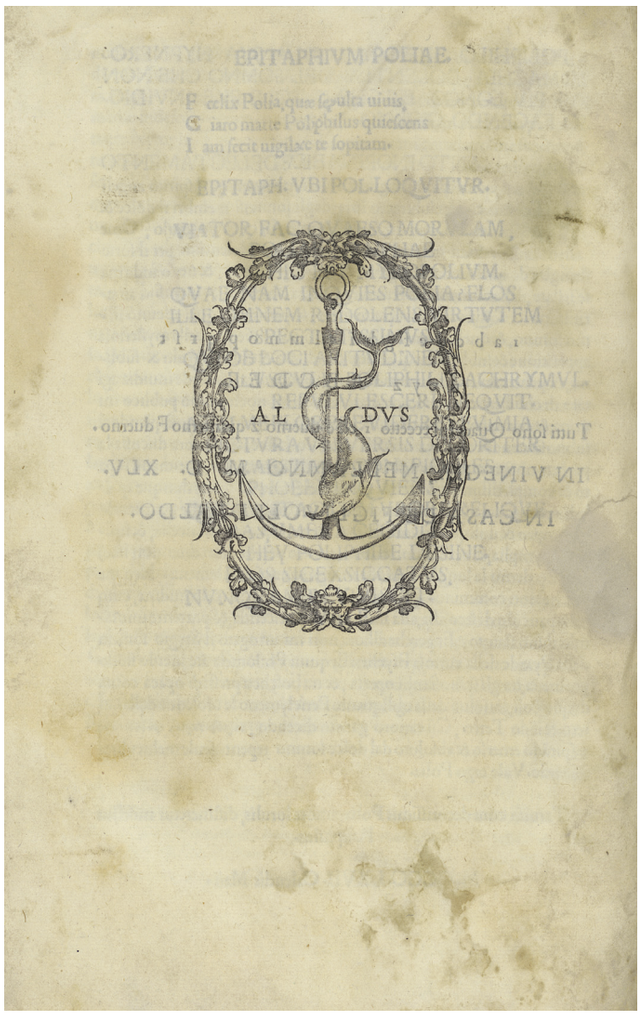
▲ Fig. 44. Denier de Titus, an 80 (*RIC* 112).

Le motif monétaire de Titus était connu à la Renaissance dès le XV^e^ siècle. Il fut une première fois utilisé dans le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna. Représenté couché à l'horizontale, le groupe est complété par un cercle. La composition est interprétée par le héros de la sorte : *Semper festina tarde*. Le cercle, symbole de l'éternité, est en effet fréquemment utilisé pour exprimer la longue durée.



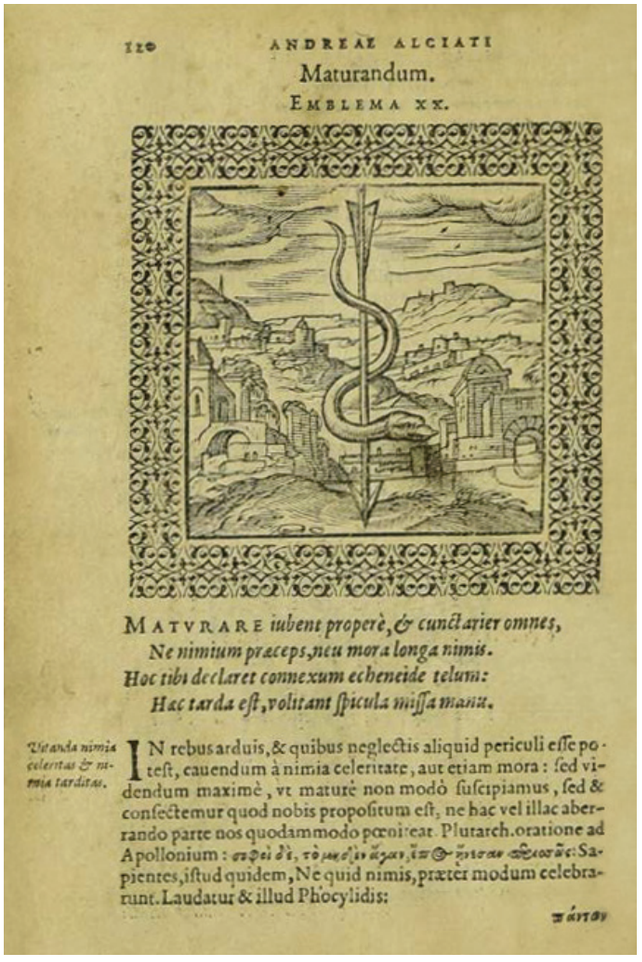
▲ Fig. 45. *Songe de Poliphile*, édition Kerver, Paris, 1561 (fol. 22a).

Dans l'édition française de Kerver, toutefois, la traduction donnée s'écarte de l'original « *Tousiours haste toy par loysir* ». Le motif de l'ancre au dauphin fut récupéré par Alde Manuce, le célèbre éditeur vénitien, qui avait publié le *Songe de Poliphile*, pour en faire sa marque personnelle dès 1499.



▲ Fig. 46. Le motif de l'ancre au dauphin chez Aldo Manuce (Colonna, *Poliphile*, 1499, dernière page).

Le motif est ensuite abondamment glosé et commenté dans la littérature d'emblèmes. Il est d'abord traité par Érasme de Rotterdam, qui y consacra un de ses *Adages* (1001)[96]. Le célèbre humaniste estimait que le motif puisait ses racines dans les mystères de la philosophie la plus ancienne[97]. Le motif a ensuite inspiré Alciat dans deux de ses emblèmes. Tout d'abord, dans l'emblème 143 avec le titre *Princeps subditorum incolumitatem procurans* « le prince veillant à la sécurité de (ses) sujets », Alciat détourne le propos en jouant sur l'image du dauphin qui était censé aider les marins en fixant solidement l'ancre au fond de la mer. Dans le vingtième emblème, intitulé *Maturandum* « il faut savoir attendre », on découvre un motif qui s'inspire manifestement du thème original, si ce n'est que le dauphin a fait place au rémure, et l'ancre à une flèche.


120 ANDREAE ALCIATI

Maturandum.

EMBLEMA XX.

MATVRARE iubent properè, & cunctarier omnes,
Ne nimium præceps, neu mora longa nimis.
Hoc tibi declaret connexum echeneide telum:
Hac tarda est, volitant spicula missa manu.

Vtranda nimia celeritas & nimia tarditas.

IN rebus arduis, & quibus neglectis aliquid periculi esse potest, cauendum à nimia celeritate, aut etiam mora: sed videndum maximè, vt maturè non modò suscipiamus, sed & confectemur quod nobis propositum est, ne hac vel illac aberrando parte nos quodammodo præoccupet. Plutarch. oratione ad Apollonium: σοφοὶ δὲ, τὸ μηδὲν ἄγαν, ἔπος ἐπίσημον ἀπεφήναντο: Sapientes, istud quidem, Ne quid nimis, præter modum celebrarunt. Laudatur & illud Phocylidis:

πάντου

▲ Fig. 47. Alciat, *Emblèmes*, 1570, n° XX, p. 120.

[96] Cf. *ASD* II, 3, p. 10 ; SALADIN Jean-Christophe, *Les Adages*, Paris, 2011, II, pp. 1-12.

[97] Voir ALDENMATTEN Anne-Angélique, *op. cit.*, p. 177.

La symbolique des éléments est ici inversée puisque le poisson figure la lenteur et la flèche la rapidité. Dans son adage déjà évoqué, Érasme avait commenté les mérites respectifs du dauphin et du rémure comme vecteurs iconographiques de la rapidité et de la lenteur. Tout en reconnaissant que le rémure symbolise à merveille cette dernière, il déplore que l'animal possède peu de caractéristiques significatives permettant de le reconnaître au premier coup d'œil au contraire de l'ancre de navire, facilement identifiable.

L'iconographie du *Songe de Poliphile* fut encore reproduite sur un des bas-reliefs ornant le cloître de l'université de Salamanque (vers 1525), avec la devise *Semper festina lente*, mais en omettant le cercle, pourtant censé exprimer l'adverbe *semper*.



▲ Fig. 48. Cloître de l'Université de Salamanque – *Festina lente !*

Le motif de l'ancre au dauphin se retrouve dans le recueil d'emblèmes de Camerarius le Jeune (1534-1598) sous le titre *Tutius ut possit figi* « qu'elle puisse être fixée plus sûrement ! », filant la métaphore de l'animal qui aide le marin à fixer solidement l'ancre au fond de la mer.



▲ Fig. 49. Camerarius, *Symboles & Emblèmes*, 4e centurie, IX.

Le motif de l'ancre au dauphin réapparaît chez Symeoni, qui l'attribue à Titus, qui l'aurait choisi pour illustrer le thème *Festina lente*, et l'oppose à une autre composition, figurant un crabe surmonté d'un papillon, qui aurait été l'iconographie originale retenue par Auguste[98]. Le contraste entre les deux compositions est également souligné par Claude Paradin dans ses *Symbolica Heroica* (cf. *infra*, 5.4.5). De fait, le motif du crabe et du papillon se trouve sur le monnayage d'Auguste (19 avant notre ère, *RIC* 316). Le libraire lyonnais Paul Frellon en fit sa marque d'imprimeur avec la devise *Matura*, qui rappelle l'emblème d'Alciat discuté plus haut. Or, on sait qu'Érasme avait établi une équivalence sémantique entre la devise *Festina lente* et l'impératif *Matura*.



▲ Fig. 50. Aureus d'Auguste (*RIC* 316).



▲ Fig. 51. Jeton de Philippe II, 1583 (Dugniolle 2949).

Ce motif sera encore exploité par Philippe II au revers d'une émission de jetons datés de 1583 (Dugniolle 2949) pour célébrer le succès de ses actions sur la rébellion des Pays-Bas. Au droit, on peut voir un faisceau de cinq flèches enlacé par un serpent avec la légende *Vis nescia vinci* « la force ne peut être vaincue »[99].

On pourrait très facilement multiplier les exemples de compositions de ce type, qui se rapprochent de l'héraldique par certains des codes mobilisés. Quelquefois, des éléments hiéroglyphiques sont présents dans une composition iconographique pour en augmenter le sens. Un bel exemple en est donné dans le panneau supérieur de *l'Arc de Triomphe de*

[98] Symeoni Gabriele, *Le imprese heroiche et morali ritrovate*, Lyon, 1560, pp. 174-175.

[99] Enfin, il faut signaler le succès de ces deux motifs auprès des éditeurs-imprimeurs de la Renaissance qui en firent volontiers leur marque distinctive, avec quelques adaptations iconographiques (Sabbe, *op. cit.*).

Maximilien Ier conçu par Albrecht Dürer[100]. On y voit l'empereur entouré de toute une ménagerie à première vue bien surprenante, et même l'arrière d'un vieux balai. Les choses deviennent plus claires dès lors qu'on sait que Dürer avait un intérêt très marqué pour l'expression symbolique et emblématique. C'est ainsi qu'il avait entrepris d'illustrer systématiquement les *Hieroglyphica* d'Horapollon, un travail entrepris avec la collaboration de Pirkheimer[101]. Tous les éléments présents dans le tableau de l'*Arc de triomphe*, dont certains sont directement inspirés des *Hieroglyphica*, doivent donc être interprétés de manière symbolique. Certains motifs, comme la grue tenant une pierre dans sa patte levée, le chien, le bœuf, le lion, le serpent ou l'aigle, seront régulièrement utilisés, avec des postures variées, dans les livres d'emblèmes.



▲ Fig. 52. Dürer, *Arc de Triomphe de Maximilien* (panneau supérieur).

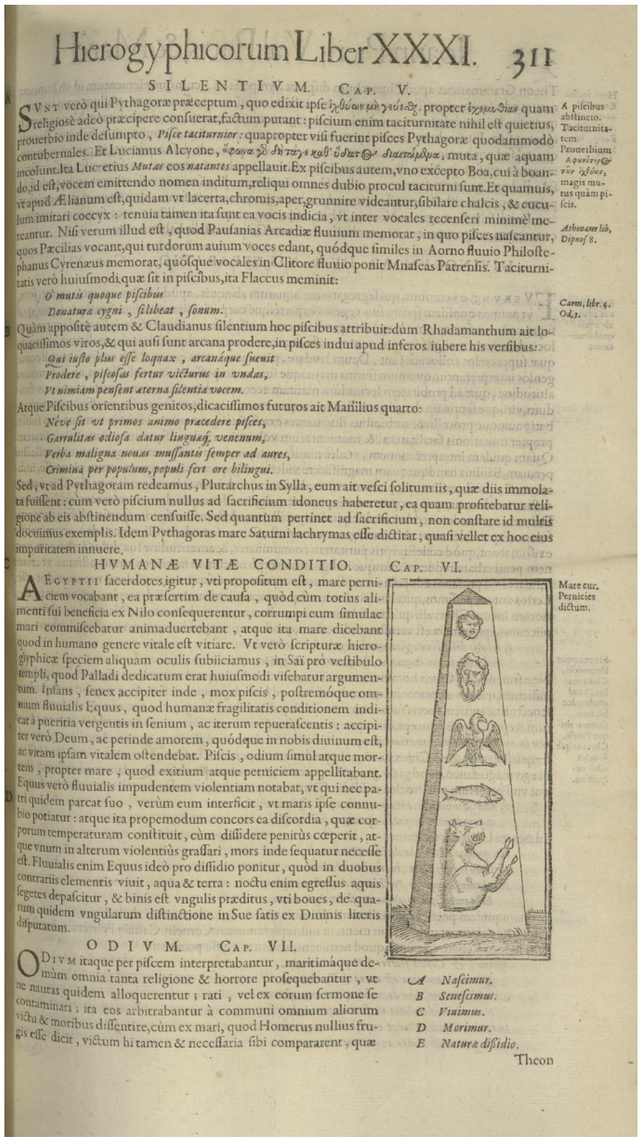
[100] Voir déjà Giehlow Karl, *op. cit.*, pp. 1-232 ; Lüken Sven, « Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1998, vol. 61, p. 452). Une reproduction complète est disponible à l'adresse suivante : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388475?=&imgNo=16&tabName=related-objects. On verra aussi l'étonnant panneau de Lorenzo Lotto illustrant le meurtre d'Abel (église Santa Maria Maggiore, Bergame) peint vers 1527-1531 (Galis Diana, « Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie* », dans *Art Bulletin*, 1980, vol. 62,3, p. 371). Pour une reproduction, voir http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6030-00106/.

[101] Les dessins sont conservés sur un manuscrit viennois (3255), reproduit dans Raybould (*op. cit.*, pp. 295-329).

Certaines compositions enfin ont essayé de mettre en scène des descriptions d'auteurs anciens, comme la fameuse devise rapportée par Plutarque, *Deum odisse impudentiam* « Dieu déteste l'impudence » (cf. *supra*, 3.2.4). D'après la description du philosophe grec, la scène était censée être gravée sur l'un des pylônes du temple de Sais. On en trouve une représentation assez plate dans les *Emblemata* d'Hadrianus où les quatre motifs de l'inscription sont traités sur un mode statuaire, debout sur un piédestal.



▲ Fig. 53. Hadrianus (1569 : emblème 46).



Hierogyphicorum Liber XXXI. 311

SILENTIVM. CAP. V.

Svsr verò qui Pythagoræ præceptum, quo edixit ipse ἐχθύων καὶ χυάμων, propter ἔχεμυθίαν quam religiosè adeò præcipere consuerat, factum putant: piscium enim taciturnitate nihil est quietius, proverbio inde desumpto, *Pisce taciturnior*: quapropter visi fuerint pisces Pythagoræ quodammodò concolunt. Ita Lucretius *Mutae eos natantes* appellauit. Ex piscibus autem, vno excepto Boa, cui à boando id est, vocem emittendo nomen inditum, reliqui omnes dubio procul taciturni sunt. Et quamuis, vt apud Ælianum est, quidam vt lacerta, chromis, aper, grunnire videantur, sibilare chalcis, & eucumis imitari coccyx: tenuia tamen ita sunt ea vocis indicia, vt inter vocales recenseri minimè mereantur. Nisi verum illud est, quod Pausanias Arcadiæ fluuium memorat, in quo pisces nascantur, quos Pœcilias vocant, qui turdorum auium voces edant, quódque similes in Aorno fluuio Philostephanus Cyrenæus memorat, quòsque vocales in Clitore fluuio ponit Mnaseas Patrensis. Taciturnitatis verò huiusmodi quæ sit in piscibus, ita Flaccus meminit:

O mutis quoque piscibus
Donatura cygni, si libeat, sonum.

Quàm appositè autem & Claudianus silentium hoc piscibus attribuit: dum Rhadamanthum ait loquacissimos viros, & qui ausi sunt arcana prodere, in pisces indui apud inferos iubere his verbibus:

Qui iusto plus esse loquax, arcanáque fuerit
Prodere, piscosas fertur victurus in undas,
Vt nimiam pensent aterna silentia vocem.

Atque Piscibus orientibus genitos, dicacissimos futuros ait Manilius quarto:

Neve sit vt primos animo præcedere pisces,
Garrulitas odiosa datur linguæ, venenum,
Verba maligna nouas mussantis semper ad aures,
Crimina per populum, populi fert ore bilingui.

Sed, vt ad Pythagoram redeamus, Plutarchus in Sylla, eum ait vesci solitum iis, quæ diis immolata fuissent: cùm verò piscium nullus ad sacrificium idoneus haberetur, ea quam profitebatur religione ab eis abstinendum censuisse. Sed quantum pertinet ad sacrificium, non constare id multis docuimus exemplis. Idem Pythagoras mare Saturni lachrymas esse dicitat; quasi vellet ex hoc eius impuritatem innuere.

HVMANÆ VITÆ CONDITIO. CAP. VI.

Aegyptii sacerdotes igitur, vti propositum est, mare pernicièm vocabant, ea præsertim de causa, quòd cùm totius alimenti sui beneficia ex Nilo consequerentur, corrumpi eum simulac mari commiscebatur animaduertebant, atque ita mare dicebant quod in humano genere vitale est vitiare. Vt verò scripturæ hieroglyphicæ speciem aliquam oculis subiiciamus, in Sai pro vestibulo templi, quod Palladi dedicatum erat huiusmodi visebatur argumentum. Infans, senex accipiter inde, mox piscis, posthremòque omnium fluuialis Equus, quod humanæ fragilitatis conditionem indicat à puericia vergentis in senium, ac iterum repuerascentis: accipiter verò Deum, ac perinde amorem, quódque in nobis diuinum est, ac vitam ipsam vitalem ostendebat. Piscis, odium simul atque mortem, propter mare, quod exitium atque perniciem appellitabant. Equus verò fluuialis impudentem violentiam notabat, vt qui nec patri quidem parcat suo, verùm eum interficit, vt maris ipse connubio potiatur: atque ita propemodum concors ea discordia, quæ corporum temperaturam constituit, cùm dissidere penitùs cœperit, atque vnum in alterum violentiùs grassari, mors inde sequatur necesse est. Fluuialis enim Equus ideò pro dissidio ponitur, quòd in duobus contrariis elementis viuit, aqua & terra: noctu enim egressus aquis segetes depascitur, & binis est vngulis præditus, vti boues, de quarum quidem vngularum distinctione in Sue satis ex Diuinis literis disputatum.

ODIVM. CAP. VII.

Odivm itaque per piscem interpretabantur, maritimáque demùm omnia tanta religione & horrore prosequebantur, vt ne nautas quidem alloquerentur; rati, vel ex eorum sermone se contaminari; ita eos arbitrabantur à communi omnium aliorum victu & moribus dissentire, cùm ex mari, quod Homerus nullius frugis esse dicit, victum hi tamen & necessaria sibi compararent, quæ

Theon

A piscibus abstinere. Taciturnitatem Proverbium. Ἀφώνητος ἰχθύος, magis mutus quàm piscis.

Athenæus lib. Deipnos. 8.

Caron. libr. 4. Od. 1.

Mare cur. Pernicies dictum.

A Nascimur.
B Senescimus.
C Viuimus.
D Morimur.
E Naturæ dissidio.

▲ Fig. 54. Valeriano (1567 : 311).

Le même motif a été retravaillé dans les *Hieroglyphica* de Valeriano. L'auteur a opté pour un obélisque sur lequel ont été gravés les têtes des différents sujets :

Ce dernier exemple nous offre une transition vers un ouvrage qui a marqué les études hiéroglyphiques à la Renaissance et au XVII^e^ siècle et, de manière plus générale, la littérature des emblèmes. Il s'agit des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, publiés en 1567 à Bâle, dont la composition s'étendit sur plusieurs décennies.

5.4.4. Les Hieroglyphica de Pierio Valeriano

Dans le chapitre qu'il lui consacra, Giehlow remarquait en sous-titre que les *Hieroglyphica* de Giovanni Pierio Valeriano Bolzano (1477-1558) avait été l'œuvre de toute une vie[102]. Bien introduit dans les milieux vénitiens, florentins et romains grâce au crédit de son oncle Urbano Valeriano Bolzano, il bénéficia d'une formation classique et s'initia à l'hébreu. Fasciné très tôt par les hiéroglyphes, grand connaisseur de l'œuvre de Colonna et des *Hieroglyphica* d'Horapollon, il conçut très tôt le projet d'un ouvrage où seraient rassemblés tous les motifs auxquels la tradition, essentiellement classique, avait attaché une signification symbolique. C'est ainsi que prirent forme les *Hieroglyphica*, dont le titre constitue un écho à l'œuvre d'Horapollon. Dans cette véritable encyclopédie emblématique, Valeriano a regroupé la matière selon les figures et non selon les thèmes. Les quadrupèdes, les oiseaux, les reptiles, par exemple, sont ainsi traités dans des chapitres séparés. Pour chaque figure, l'auteur donne les interprétations symboliques en se fondant sur un très grand éventail de sources, des auteurs classiques, bien sûr, mais aussi chrétiens[103], et quelques contemporains, comme Érasme. Au total, ce ne sont pas moins de 225 sources qui ont été ainsi convoquées. Chaque chapitre est dédicacé à une figure importante de son temps, parmi lesquelles on retrouve plusieurs artistes et humanistes avec lesquels Valeriano était en relation. On voit ainsi apparaître un réseau serré couvrant la plus grande partie de la Péninsule reprenant tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, montraient un intérêt pour les hiéroglyphes et la communication symbolique. Un copieux index permet de retrouver les figures en fonction des thèmes symboliques. Le texte de Valeriano, rédigé dans un style assez fluide, est rehaussé de quelques illustrations, qui restent cependant peu nombreuses, et dont la qualité artistique est généralement médiocre.

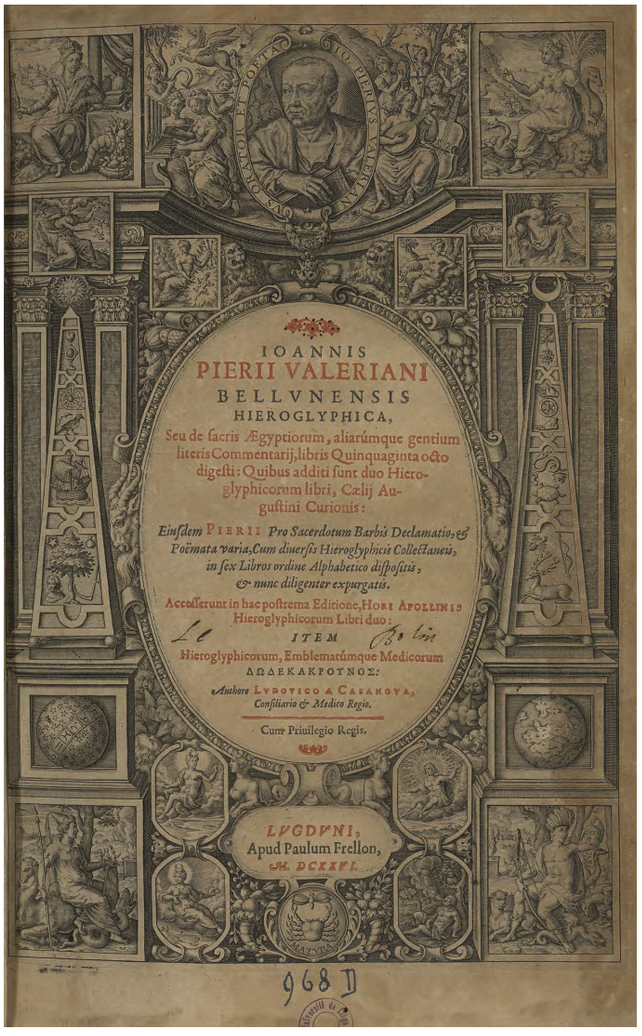
Lors de ses séjours à Rome, Valeriano avait eu la possibilité de voir de près des inscriptions hiéroglyphiques authentiques. Il connaissait la typologie des écritures de Clément d'Alexandrie, ainsi que la « traduction » d'Hermapion rapportée par Ammien Marcellin (cf. *supra*, 3.3). Néanmoins, Valeriano ne semble pas s'être jamais attaqué au déchiffrement des hiéroglyphes. A-t-il d'ailleurs jamais cru que cela fût possible ? Tout au long de sa carrière, il fut sollicité par des artistes et des puissants pour fournir des hiéroglyphes susceptibles de représenter une maxime vertueuse ou une filiation illustre. En ce sens, il prolonge l'œuvre de Colonna

[102] Voir RAYBOULD, *op. cit.*, pp. 208-235. Valeriano commença ses recherches dès 1505-1506, c'est-à-dire immédiatement après l'édition d'Horapollon. La première édition de son œuvre parut à Bâle en 1556.

[103] Valeriano était convaincu que la symbolique antique était tout-à-fait apte à représenter des valeurs proprement chrétiennes.

et d'Alciat. On pourrait dire aussi qu'il annonce l'entreprise d'Athanase Kircher, qui concrétisera la promesse d'un déchiffrement des inscriptions égyptiennes en suivant la méthode symbolique (cf. *infra*, 7).

Sur le frontispice de l'édition de 1626, deux obélisques encadrent le titre repris dans un médaillon ovale. L'obélisque de droite contient une inscription avec des signes néo-hiéroglyphiques répartis en quatre sections délimitées par des entrelacs. Les signes utilisés se retrouvent pour partie chez Colonna, mais aussi dans d'autres compositions du même genre, comme l'inscription faite pour la Joyeuse entrée d'Henri II ou encore l'obélisque de Thevet qui servit d'inspiration à Beuckelaer.


IOANNIS
PIERII VALERIANI
BELLVNENSIS
HIEROGLYPHICA,
Seu de sacris Ægyptiorum, aliarúmque gentium literis Commentarij, libris Quinquaginta octo digesti: Quibus additi sunt duo Hieroglyphicorum libri, Cælij Augustini Curionis:
Eiusdem PIERII Pro Sacerdotum Barbis Declamatio, & Poëmata varia, Cum diuersis Hieroglyphicis Collectaneis, in sex Libros ordine Alphabetico dispositis, & nunc diligenter expurgatis.
Accesserunt in hac postrema Editione, HORI APOLLINIS Hieroglyphicorum Libri duo:
ITEM
Hieroglyphicorum, Emblematúmque Medicorum ΔΩΔΕΚΑΚΡΟΥΝΟΣ:
Auhore LVDOVICO A CASANOVA, Consiliario & Medico Regio.
Cum Priuilegio Regis.
LVGDVNI,
Apud Paulum Frellon,
M. DCXXVI.
968 D

▲ Fig. 55. Valeriano (1626 : frontispice).

Les *Hieroglyphica* de Valeriano font la part belle aux représentations antiques et à une certaine image de l'Égypte, commune chez les humanistes. Mais qu'on ne s'y trompe pas, Valeriano entend aussi, peut-être même avant tout, mettre en avant le Dieu de la Bible, source de toute connaissance, qui s'adressa à Adam dans un langage imagé dont les hiéroglyphes sont les vecteurs[104].

5.4.5. Les livres d'emblèmes

Le XVI^e^ siècle se caractérise par une importante littérature d'emblèmes et d'*imprese*. Aux *emblemata*, comme on les qualifie d'ordinaire, s'attache le nom d'André Alciat (1492-1550) qui en fut à la fois l'inventeur, mais aussi un des plus dignes représentants[105]. Originaire de Milan, il acquiert une solide culture classique, étudie le droit, qu'il pratique en tant qu'avocat, enseigne dans diverses universités en France et en Italie, et approfondit au travers de plusieurs écrits qui font autorité[106]. En dehors de ses écrits juridiques, Alciat publie quelques traductions de l'*Anthologie de Planude* et quelques écrits sur Plaute. Mais c'est son activité dans le genre de l'emblème qui nous intéresse ici. L'édition princeps, dédiée à Conrad Peutinger, paraît à Augsbourg en 1531 dans des conditions qu'Alciat jugera déplorables, que ce soit pour la qualité des illustrations ou l'exactitude des textes, au point qu'on a pu se demander si elle avait reçu l'assentiment de l'auteur[107]. On peut retracer l'origine du genre grâce à une lettre d'Alciat à Francesco Calvo écrite en 1523 :

> *Lors des Saturnales, pour complaire à Ambrogio Visconti, j'ai composé un petit livre d'épigrammes que j'ai intitulé Emblemata : en effet, dans chacune des épigrammes, je décris quelque objet, tiré de l'histoire ou de la nature, propre à exprimer une pensée de bon goût, dont les peintres, les orfèvres et les fondeurs puissent réaliser ce que nous appelons des écussons que nous fixons sur les chapeaux et que nous portons à la place des insignes, tels que l'ancre d'Alde, la colombe de Froben et l'éléphant de Calvo depuis longtemps en couches, sans rien enfanter.*[108]

Avant de qualifier un genre littéraire particulier, le terme *emblema* désigne dans le *De honesta disciplina* de Crinito, paru en 1504, un discours composé, avec art, de diverses figures et couleurs faisant ainsi écho à la signification de mosaïque telle que définie par Giorgio Merula dans son glossaire des *Res rusticae* de Varron, paru en 1472. Étymologiquement,

[104] Voir Rolet, *op. cit.*, p. 252.

[105] Voir Balavoine, *op. cit.* Une sélection des *Emblemata* d'Alciat a fait récemment l'objet d'une édition richement commentée (Andenmatten, *op. cit.*). Voir aussi l'ouvrage collectif de Rolet Anne et Stéphane, *André Alciat (1492-1550) : un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Turnhout, 2013.

[106] Voir Andenmatten, *op. cit.*, pp. 1-10.

[107] Voir Andenmatten, *op. cit.*, pp. 11-19.

[108] Traduit par Andenmatten, *op. cit.*, p. 20, n. 77.

emblema provient du grec ἔμβλημα, un mot technique qui désigne la partie du bois de lance qui vient s'insérer dans le fer. Le mot se rattache au verbe ἐμβάλλω « jeter dans », et plus spécialement « insérer ». En latin, le terme *emblema* met en évidence son emploi dans la technique de l'ornementation, notamment dans le domaine de la marqueterie, de la mosaïque et du placage. On peut ainsi entendre qu'Alciat comprenait le terme comme une insertion ornementale à portée symbolique.

En 1534, paraît une nouvelle édition, à Paris, chez Chrétien Wechel, qui reçut cette fois le plein assentiment de l'auteur. Les textes furent corrigés par Alciat, et le nombre d'emblèmes fut légèrement augmenté. On y découvre la disposition qui sera bientôt canonique : le titre, l'illustration et l'épigramme. Le même éditeur fera paraître dès 1536 la première version française réalisée par Jean Lefèvre. Si ce n'est une parenthèse vénitienne, avec une édition aldine indépendante datée de 1546, et l'insertion des *Emblemata*, sans les illustrations, dans la publication des *Opera omnia* parus à Bâle en 1547, le texte d'Alciat fait l'objet d'un remaniement profond dans l'édition lyonnaise de 1548. Les emblèmes, désormais au nombre de 211, y sont classés thématiquement. Le succès de cette édition fut considérable comme en témoignent les nombreuses traductions dans les principales langues européennes[109]. Les *Emblemata* feront enfin l'objet d'éditions commentées, dont l'édition de 1621 de Petro Paulo Tozzi à Padoue constitue le couronnement.

Alciat a donné à la littérature d'emblèmes une forme tripartite qui se stabilisera rapidement : d'abord une *inscriptio*, c'est-à-dire un titre généralement court, suivie d'une *pictura* et d'une *subscriptio*. La *subscriptio* prend d'ordinaire la forme d'un poème, d'une épigramme, dont le rôle est d'expliciter la relation entre le titre et l'image, encore que, selon certains théoriciens de l'emblème, les trois parties sont éminemment solidaires et s'éclairent mutuellement. Les épigrammes d'Alciat sont largement inspirées de l'*Anthologie* grecque de Planude, mais aussi des fabulistes de l'Antiquité, des traités des naturalistes et des œuvres d'Érasme.

Pour Alciat, l'image est bien plus qu'une illustration à visée esthétique ; elle est une manière particulièrement apte à faire passer un message, un véritable soutien pédagogique. Alciat a été en cela influencé par le *Songe de Poliphile* et par les *Hieroglyphica* d'Horapollon. Même si la publication des *Hieroglyphica* de Valeriano est postérieure à celle des *Emblemata*, on sait que des versions liminaires en ont circulé bien avant. Il est donc plus vraisemblable que les deux œuvres se soient mutuellement influencées[110]. Comme les *Hieroglyphica* d'Horapollon, les *Emblemata* sont conçus sur un plan tripartite. On pourrait en effet aligner le cadre horapollinien – quand ils veulent signifier X, les Égyptiens dessinent Y, parce que Z (cf. *supra*, 3.2.4) – sur le schéma d'Alciat, où l'illustration constitue le hiéroglyphe précédé du titre (l'énoncé X d'Horapollon) et suivi de l'explication


48 ANDREAE ALCIATI

Non tibi, ſed religioni.

EMBLEMA VII.

ISIDIS effigiem tardus geſtabat aſellus,
Pando verenda dorſo habens myſteria.
Obuius ergo Deam quiſquis reuerenter adorat,
Piaſq; genibus concipit flexis preces.
At aſinus tantum præſtari credit honorem
Sibi, & intumeſcit, admodum ſuperbiens:
Donec eum flagris compeſcens, dixit agaſo,
Non es Deus tu, aſelle, ſed Deum vehis.

Sacerdotes honore aſſiuēdi,

SAcerdotes, Epiſcopi, & qui rebus ſacris præſunt, in hono
ſunt habendi, ob id maximè, quòd ſacris præſint, quorū

▲ Fig. 56. Alciat (1581 : Emblème VII).

[109] Voir Andenmatten, *op. cit.*, pp. 19-35. Sur les différentes éditions des *Emblemata* et les rapports d'Alciat avec ses éditeurs, ainsi que sur le rôle de la *pictura*, voir Klecker Elisabeth, « Des signes muets aux Emblèmes chanteurs : les Emblemata d'Alciat et l'emblématique », dans Rolet Stéphane (éd.), *L'emblème littéraire : théories et pratiques*, dans *Littérature* 2007/1, vol. 145, pp. 23-52.

[110] À Bologne, Alciat fut en contact avec Fasanini, le premier éditeur d'Horapollon pour l'édition vénitienne de 1505 (Klecker, *op. cit.*, p. 41). Cf. les travaux de Rolet Stéphane, « La représentation des dieux dans les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (1556) », dans *Warburg Institute Colloquia*, 14, 2009, pp. 251-265, et de Rolet Anne et Stéphane (*op. cit.*).

(la glose Z chez Horapollon). Alciat aurait ainsi ambitionné de constituer un dictionnaire hiéroglyphique sans renoncer à des prétentions littéraires élevées[111]. Un passage du *De verborum significatione* d'Alciat est particulièrement éclairant sur ses intentions[112] :

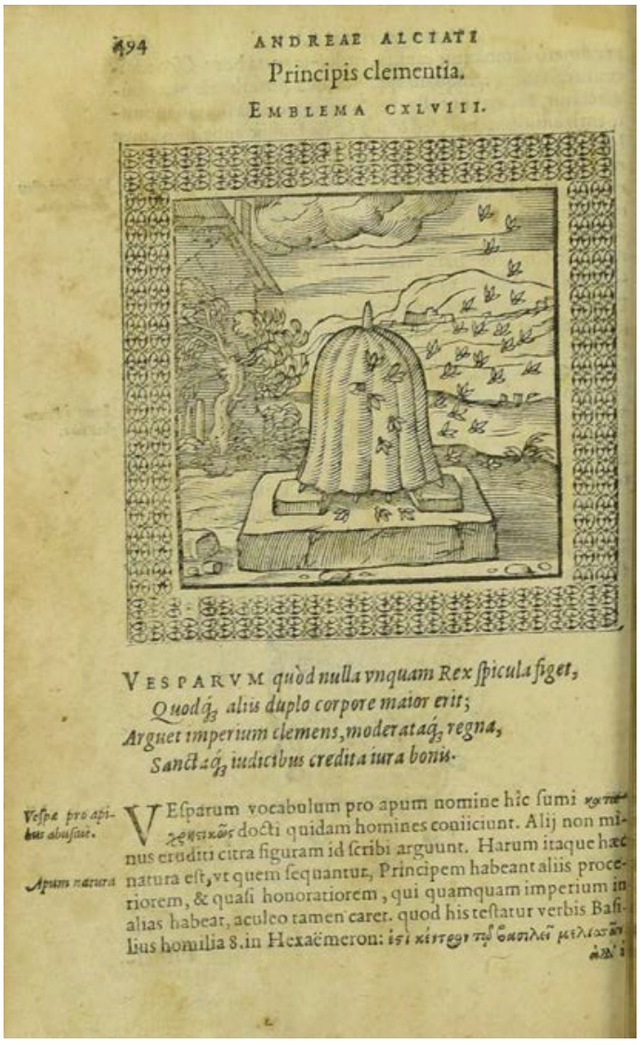
> *Les mots signifient, les choses sont signifiées, bien que quelquefois aussi les choses signifient, comme les hiéroglyphes chez Horus et Chaerémon, un sujet sur lequel j'ai, moi aussi, composé un petit livre en vers, intitulé Emblèmes.*

Dans le poème qui sert de dédicace aux *Emblemata*, Alciat précise que son petit traité permettra à celui qui le souhaite d'écrire avec des signes muets (*tacitis notis*), ce qui éclaire à la fois sur la conception qu'il se faisait des hiéroglyphes et sur le but qu'il poursuivait. Il rejoint ainsi, au travers d'exemples concrets, le programme de Valeriano dans les *Hieroglyphica*. Dans ses emblèmes, Alciat traite parfois directement la matière égyptienne, comme dans l'emblème VII (*non tibi, sed religioni* « pas pour toi, mais pour la religion), qui s'inspire d'un passage d'Apulée[113].

L'emblème CXLVIII (*principis clementia* « la clémence du prince ») établit un parallèle entre les vertus de tempérance qui doivent animer un bon prince et le comportement du roi des abeilles qui n'enfonce jamais son dard.

Dans son commentaire, Andenmatten relie le thème développé par Alciat aux auteurs classiques ainsi qu'à l'enseignement d'Érasme[114]. Cela posé, le rapprochement entre l'abeille et le roi est explicitement fait par Ammien Marcellin (XVII, 4,8) dans son explication d'un hiéroglyphe égyptien (cf. *supra*, 3.2), qui évoque lui aussi la douceur d'un bon gouvernement qui doit parfois s'accompagner de l'aiguillon. Il serait très étonnant qu'Alciat n'ait pas été sensible à cette dimension hiéroglyphique présente dans son emblème[115].

Dans d'autres emblèmes, Alciat recourt à des illustrations empruntées aux néo-hiéroglyphes. Un bel exemple est l'emblème XVI qui montre une main de taille gigantesque, largement ouverte, planant au-dessus d'un paysage campagnard, dans laquelle est insérée un œil grand ouvert. L'*inscriptio*, en grec, reprend un vers d'Épicharme, le poète comique sicilien du VI^e^-V^e^ siècle, cité par Cicéron dans une lettre à Atticus : « Restez circonspect et n'oubliez pas de vous méfier ! C'est là le nerf de la prudence. » La main



▲ Fig. 57. Alciat (1577 : Emblème CXLVIII).

avec la paume ouverte vers le spectateur est un motif sur plusieurs inscriptions néo-hiéroglyphiques ; elle exprime la générosité, contrairement à la main baissée montrant le dos au spectateur[116]. L'œil ouvert symbolise la divinité, une représentation qui remonte aux sources classiques et qui est déjà utilisée chez Colonna. Le procédé de l'incrustation d'un signe dans un autre est également bien attesté, en particulier pour l'œil. Par exemple, dans le *Songe de Poliphile*, l'œil est inséré dans un autel dont s'échappe une flamme et sur la semelle d'une sandale (cf. *supra*, 5.4.1). Il s'agit à chaque fois d'un procédé syntaxique pour exprimer la relation entre deux éléments.

[111] KLECKER, *op. cit.*, pp. 42-45.

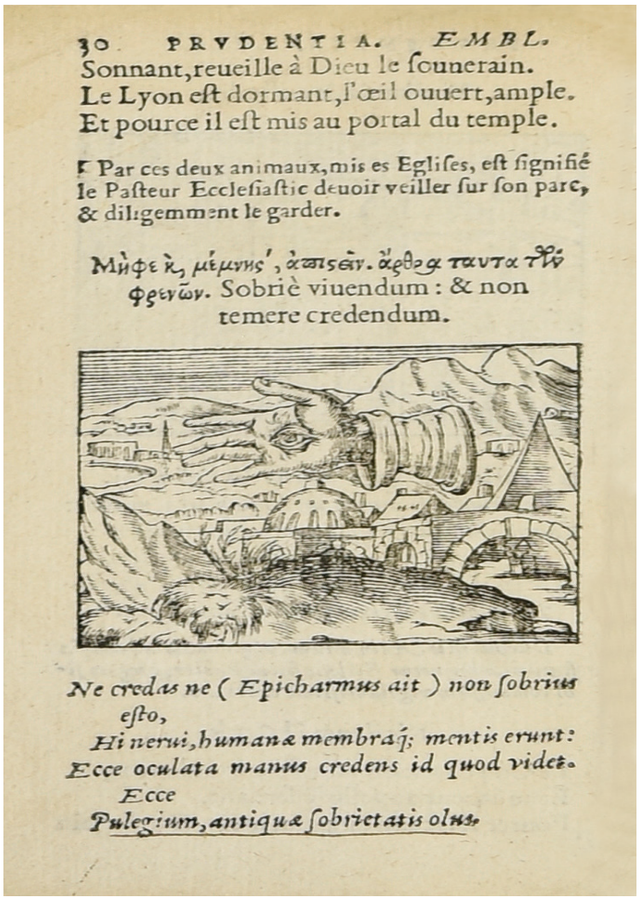
[112] *Verba significant, res significantur. tametsi et res quandoque etiam significent, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata* (cité par ANDENMATTEN, *op. cit.*, p. 92).

[113] La planche de l'édition anversoise de 1581, reproduite ici, n'est pas reprise par ANDENMATTEN (*op. cit.*, p. 138).

[114] Cf. ANDENMATTEN, *op. cit.*, pp. 580-590. L'emblème porte le numéro CXLVIII dans l'édition anversoise de 1577 reproduite ici, mais est traité sous le numéro CXLIX dans le commentaire d'Andenmatten.

[115] Dans l'édition française d'Horapollon, parue en 1547 chez Kerver, l'illustration qui accompagne la notice « comment ils signifioient le Roy » est assez proche de celle qu'on trouve chez Alciat.

[116] L'opposition entre les deux positions de la main est présente chez Lorenzo Lotto, avec le signe de l'œil à la jointure des deux (cf. *supra*, 5.4.3).


30 PRVDENTIA. EMBL.
Sonnant, reueille à Dieu le ſouuerain.
Le Lyon eſt dormant, l'œil ouuert, ample.
Et pource il eſt mis au portal du temple.

¶ Par ces deux animaux, mis es Egliſes, eſt ſignifié le Paſteur Eccleſiaſtic deuoir veiller ſur ſon parc, & diligemment le garder.

Μὴφε ἀ, μέμνης', ἀπισεῖν. ἀφθᾳ ταυτα τῶν φρενῶν. Sobriè viuendum: & non temere credendum.

Ne credas ne (Epicharmus ait) non ſobrius eſto,
Hi nerui, humanæ membraq; mentis erunt:
Ecce oculata manus credens id quod videt.
Ecce
Pulegium, antiquæ ſobrietatis olus.

▲ Fig. 58. Alciat (1574, p. 30).


EMBLEMA III. 9
Gloria immortalis labore parta.
Ad reuerendiß. Card. Granuellanum.
3

Tortilis & caudam ore tenens hic termite lauri
Ambitur anguis, & ligonem circuit.
Gloria continuos nunquam moritura labores
Sequitur, virensq; in ore viuit perpetim.
A 5 Impu-

▲ Fig. 59. Junius Hadrianus (1569 : Emblème III).

Chez Junius Hadrianus (1511-1575), les emblèmes tirés de l'Égypte illustrent aussi bien des thèmes développés chez Horapollon, comme le motif de l'ourobore pour signifier l'éternité, que des compositions monumentales rapportées par les auteurs anciens, comme la célèbre inscription de Sais commentée par Plutarque (cf. *supra*, 3.2, note 34).

Le genre des emblèmes a des relations étroites avec celui des *imprese*, avec lequel il est parfois confondu. Le genre des *imprese* ou devises est dominé par la figure de Paolo Giovio (1483-1552), qui en fut le fondateur et le théoricien. Contrairement aux emblèmes, les *imprese* ne contiennent que deux éléments : l'*inscriptio* et la *pictura*. Selon Giovio, la *pictura* doit être plaisante à regarder et ne pas comporter d'éléments humains. Quant à l'*inscriptio*, elle doit être concise – trois mots tout au plus – et rédigée dans une langue différente de celle de son auteur. Les deux éléments agissent en symbiose, doivent piquer la curiosité du lecteur sans être volontairement obscurs. Les rapports entre les deux genres sont évidents au point qu'on a pu considérer que les emblèmes ne faisaient qu'étendre une pratique déjà instaurée dans les *imprese* en ajoutant un troisième élément. Toutefois, alors que le rapport entre les deux parties de l'*impresa* est de nature dialectique, la *subscriptio* de l'emblème, par son rôle explicatif, installe un rapport de redondance[117]. Mais surtout, la principale différence réside dans leur visée respective. L'emblème en effet a une portée générale, souvent morale, s'adressant à un large public, tandis que l'*impresa* est la marque particulière d'un individu, sa projection personnelle d'une idée ou d'une valeur qu'il entend mettre en avant.

Dans l'édition napolitaine de 1592 des *Imprese* de Guilio Caesare Capaccio (1550-1634), on trouve une composition reprenant le thème de la main ouverte dans laquelle un œil grand ouvert est incrusté. On a déjà eu l'occasion de traiter ce thème déjà abordé chez Alciat. Capaccio fait un rapprochement avec un passage de l'*Asinaria* de Plaute (v. 200-202). Le thème n'a donc ici aucune origine égyptienne. La

[117] Andenmatten, *op. cit.*, p. 95.

composition illustre une position de bon sens : on ne croit que ce qu'on voit !

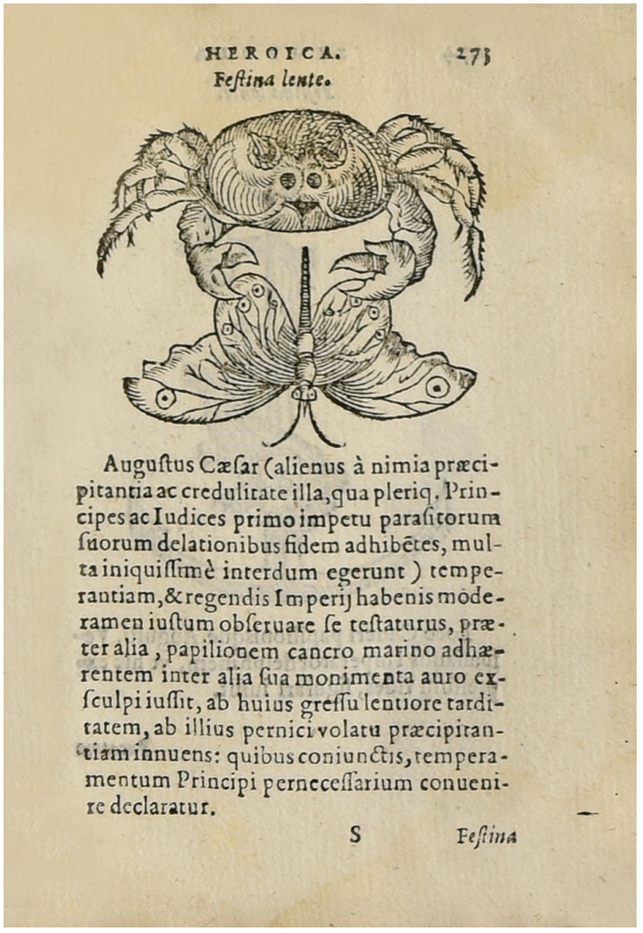
> *Quand nous allons chercher du pain chez le boulanger, du vin chez le cabaretier, ils ne lâchent leur marchandise que s'ils tiennent l'argent. Nous autres, nous sommes élevées à la même école. Nos mains ont des yeux toujours ouverts : elles ne croient que ce qu'elles voient.*[118]



▲ Fig. 60. Capaccio (1582 : 146a).

Les illustrations dans les livres d'emblèmes et les *imprese* entretiennent une relation étroite avec d'autres moyens de communication visuelle, comme la numismatique. Des humanistes comme Érasme, Aldo Manuce ou Valeriano avaient une connaissance approfondie des types monétaires antiques au travers des collections particulières qui se formaient alors. L'étude du motif de l'ancre au dauphin et de celui du crabe et du papillon pour illustrer les devises *Festina lente !* et *Matura !* est à cet égard exemplaire (cf. *supra*, 5.4.3). Les deux motifs sont repris dans les *Symbola Heroica* de Claude Paradin (1510-1573), qui parurent à Anvers en 1583[119].

On retrouve la même attention pour ce type de matériel chez les artistes, peintres et sculpteurs. C'est ainsi que Lambert Lombard copia et s'inspira de nombreux sujets présents sur les monnaies romaines lors de son séjour dans la Ville éternelle (cf. *infra*, 6.2). De même, les motifs élaborés dans les cercles où l'on discutait des hiéroglyphes égyptiens se trouvèrent parfois réutilisés dans les médailles ou les jetons contemporains. On a déjà eu l'occasion de rappeler la réapparition du motif du crabe et du papillon sur un jeton de Philippe II (cf. *supra*, 5.4.3). L'exemple suivant, tiré de l'album d'emblèmes de l'Académie de Nuremberg, reprend le thème de la grue tenant un caillou pour signifier la vigilance.

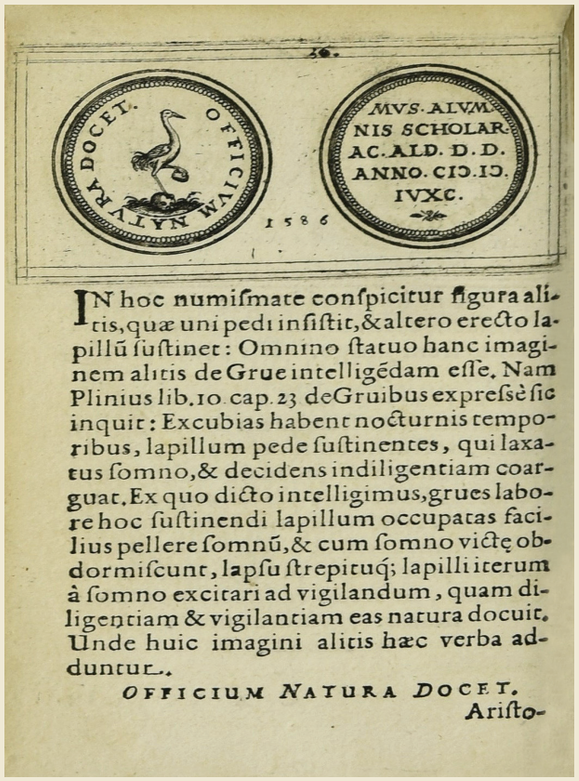


▲ Fig. 61. Claude Paradin (1583 : 173 et 174).

De manière plus générale, les motifs traités dans les emblèmes et les *imprese* alimentèrent des traités d'iconologie, comme celui de Cesare Ripa, qui fut traduit en français par Jean Baudoin avec un commentaire moralisant. Le frontispice de l'édition de 1643 laisse entendre un lien fort avec les livres d'*Hieroglyphica*, puisque le panneau de titre est flanqué de deux obélisques couverts d'hiéroglyphes. En réalité, il doit plutôt s'agir d'une *captatio benevolentiae* du lecteur, ou plutôt d'une sorte d'artifice publicitaire. En

[118] *Semper oculatae manus sunt nostrae, credunt quod vident* ; trad. Alfred Ernout, Belles Lettres.

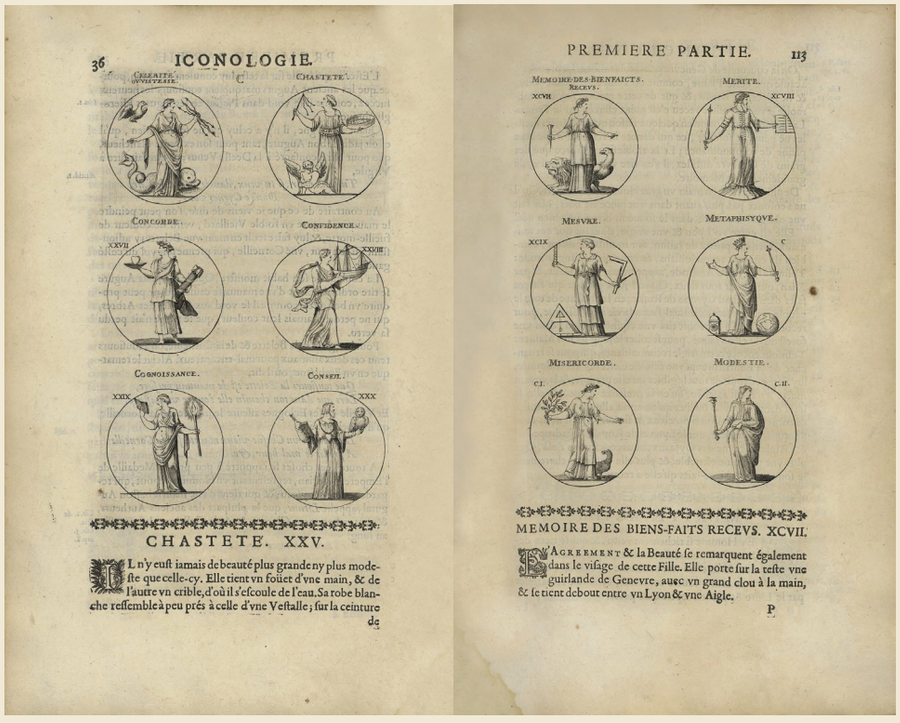
[119] L'ouvrage de Paradin n'est pas un recueil d'emblèmes ou d'*imprese*, mais plutôt une collection de devises accompagnées d'un commentaire. La première édition parut à Lyon en 1551.



▲ Fig. 62. Hulsius Levinus (1602 : 36).



▲ Fig. 63. Jean Baudoin (1644 : Frontispice).



▲ Fig. 64. Jean Baudoin (1644 : 36 et 113).

effet, le corps de l'ouvrage manipule une iconographie qui est essentiellement classique. Sur quelques médaillons toutefois, référence explicite est faite à l'Égypte, mais au travers de l'iconographie imaginée à la Renaissance, comme en attestent les références de l'auteur à Colonna et à Pierio Valeriano. Les deux figures reproduites ci-dessous font appel pour la première aux motifs du dauphin, du foudre et de l'aigle pour représenter la célérité, et pour la seconde au motif du sceptre sommé d'un œil ouvert pour signifier la modestie[120].

5.5. Conclusions

Or ainsi que l'on voit l'Aegyptien subtil
Par un Œil, une Lampe, un Peloton de fil,
Demontrer la Prudence, et Splendeur de la vie :

Ainsi vous démontrez par ces images saints,
Dont vos écris tant beaus de toutes pars sont ceints,
La divine Beauté dont vostre Ame est ravie.
(Catherine des Roches, *Les secondes œuvres*, 1587)

La Renaissance, c'est d'abord un état d'esprit. Il prend corps dans la redécouverte des textes de l'Antiquité, mais aussi de tout ce qui en faisait la matérialité : monuments, statues, stèles, monnaies et gemmes. C'est aussi une attitude face à ce qui est alors pris pour une dégénérescence : il ne suffit pas de relire les textes, il faut les comprendre dans leur état originel. De même l'école alexandrine avait dépoussiéré le texte homérique à l'époque hellénistique, de même les humanistes s'attacheront à retrouver le texte primitif sous les oripeaux de la transmission médiévale. La Renaissance – on l'oublie quelquefois – n'est pas pour autant un rejet de cette longue période intermédiaire que fut le Moyen Âge, pour reprendre un terme cher aux égyptologues. C'est plutôt une intégration, une mise en perspective de l'enseignement chrétien au regard de l'histoire mondiale.

Par rapport à l'époque médiévale, qui ne s'en était guère occupée, l'Égypte ancienne est une nouveauté. Deux courants se forment quasi simultanément, qui vont courir parallèlement : d'une part, la redécouverte des monuments va provoquer un goût pour les choses égyptiennes dans les arts décoratifs ; d'autre part, l'Égypte va être intégrée dans des considérations philosophiques et scientifiques, suscitées par le renouveau du platonisme et alimentées par la découverte du texte d'Horapollon. L'image que se font de l'Égypte les humanistes est largement tronquée et demeure assez superficielle. Deux points mériteraient d'être mis en évidence : tout d'abord, la caution que semblait donner l'Égypte à tous ceux qui recherchaient une écriture sinon une langue universelle[121] ; ensuite, l'instrumentalisation du pays des Pharaons chez ceux qui tentaient d'en récupérer l'histoire à des fins politiques et idéologiques. Je me limiterai ici au premier point pour des raisons de place, et aussi pour rester dans le cadre du thème général de cet ouvrage[122].

> *Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. Après avoir quitté l'est, ils trouvèrent une plaine dans le pays de Shinear et s'y installèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : «Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu !» La brique leur servit de pierre, et le bitume de ciment. Ils dirent encore : «Allons ! Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel et faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre.» L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que construisaient les hommes, et il dit : «Les voici qui forment un seul peuple et ont tous une même langue, et voilà ce qu'ils ont entrepris ! Maintenant, rien ne les retiendra de faire tout ce qu'ils ont projeté. Allons ! Descendons et là brouillons leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus mutuellement.» L'Éternel les dispersa loin de là sur toute la surface de la terre. Alors ils arrêtèrent de construire la ville. C'est pourquoi on l'appela Babel : parce que c'est là que l'Éternel brouilla le langage de toute la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre.* (Genèse 11,1-9, trad. Segond)

C'est par ce récit terrible que la *Bible* explique la diversité culturelle : un peuple jadis uni, puni pour son *hybris*. Le un fit ainsi place au multiple. Cette cacophonie linguistique – Babel se rattachant à l'hébreu *blbl* signifiant « bredouiller » – est d'abord ressentie comme une déchirure. La quête d'une langue unique, celle de l'Âge d'or, la langue du Paradis parlée par Adam à qui Dieu révéla la sagesse, devint pour certains une obsession. Retrouver l'unité perdue par le biais de la langue pouvait théoriquement s'envisager de deux manières. Soit on parvenait à identifier la langue

[120] Le sceptre à l'œil ouvert est ici réinterprété : « *Le Sceptre, avec un œil au bout, est un Hiéroglyphe de cette Vertu, ainsi représentée par les Prestres Égyptiens. Aussi est-il vray, que celuy qui la possede a les yeux de l'ame assez clair voyans, pour s'empescher de tomber dans le precipice, & assez d'Empire sur les passions, pour les assujetir au Sceptre de la raison. Par où l'on peut voir, que la principale fin de l'homme modeste se rapporte à la modération de soy mesme.* » (Baudoin Jean, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines*, etc., Paris, 1644, p. 120).

[121] Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle que certains firent jouer à la langue égyptienne dans leurs recherches sur la langue adamique, et sur la place qu'elle était censée occuper vis-à-vis de l'hébreu. Pour une idée générale, voir Eco Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, 1994.

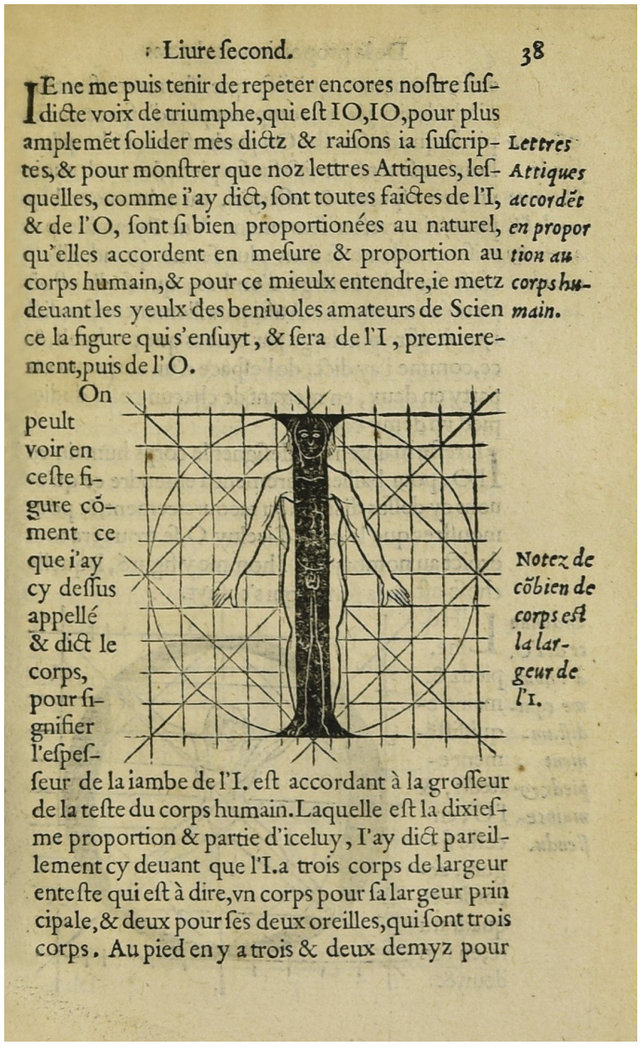
[122] Sur le rôle joué par Annius de Viterbe dans la propagande d'une certaine Égypte à des fins politiques, voir Crahay Roland, « Réflexions sur le faux historique : le cas d'Annius de Viterbe », dans *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 1983, vol. 69, pp. 241-267, Popper Nicholas, « An Ocean of Lies: The Problem of Historical Evidence in the Sixteenth Century », dans *Huntington Library Quarterly*, 2011, vol. 74, pp. 375-400.

des origines, qu'on pouvait ensuite sanctuariser et canoniser, soit on en créait une nouvelle. La question fut rendue plus complexe encore par l'intégration des écritures dans l'équation.

Au milieu de ces spéculations, l'écriture hiéroglyphique joua un rôle particulier. S'appuyant à la fois sur l'enseignement des philosophes de l'école platonicienne, mais aussi sur les commentaires d'auteurs chrétiens, les humanistes en étaient venus à penser que l'écriture figurative était plus étroitement en lien avec le monde divin des idées que ne pouvait l'être un système alphabétique, qui instaurait un filtre – celui de la parole discursive – entre l'homme et la pensée de Dieu. On a vu dans ce chapitre comment les hiéroglyphes furent déconnectés de toute réalisation linguistique pour se mettre au service de l'expression directe et concise d'une pensée que l'on imaginait descendue dans sa forme pristine depuis l'aube des temps. Une fois ce principe établi, il importait peu de déchiffrer les quelques inscriptions qui s'offraient au regard dans la Ville éternelle. On pouvait en confiance créer des signes auxquels seraient conférés un sens symbolique. Loin de l'arbitraire du signe typographique qui caractérise nos alphabets, les néo-hiéroglyphes étaient au contraire motivés. Forme et sens constituaient – ou plutôt reformaient – un binôme parfait. On aurait pu en rester là. Quoique spectaculaire, la vogue des néo-hiéroglyphes fut en définitive très limitée : quelques essais, essentiellement livresques, quelques utilisations dans la peinture, quelques réalisations monumentales, dont il ne reste quasi rien aujourd'hui. La composition de courtes inscriptions dans ce nouveau média ne semble déjà plus attestée dans le dernier quart du XVI^e siècle.

C'était sans compter un courant diffus qui rechercha dans les écritures alphabétiques le même type de motivation que dans les écritures figuratives. Le modèle de ce type de spéculation peut être recherché dans le célèbre ouvrage *Champ Fleury* de Geoffroy Tory (1480-1533) publié à Paris en 1529[123]. Le titre complet, qu'il vaut la peine de citer ici, est *Champ Fleury au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*.

Tory explique l'origine des lettres en recourant à des récits étiologiques tirés de la mythologie grecque. La forme des lettres est investie d'une motivation qui s'appuie sur la géométrie et la mathématique. Une part importante du livre s'attache à faire ressortir les rapports de proportion entre le corps humain, le visage humain et les lettres. C'est ainsi que les lettres, si elles sont bien tracées, se conforment aux proportions du corps humain tel qu'exposé par Vitruve. Par exemple, l'épaisseur du I doit coïncider avec la taille de la tête humaine (fol. XVIII, r°), ou bien, un A sera parfaitement formé si la barre horizontale vient recouvrir les *pudenda* de l'homme (fol. XVIII, v°).


Liure ſecond. 38

IE ne me puis tenir de repeter encores noſtre ſuſdicte voix de triumphe, qui eſt IO, IO, pour plus amplemẽt ſolider mes dictz & raiſons ia ſuſcriptes, & pour monſtrer que noz lettres Attiques, leſquelles, comme i'ay dict, ſont toutes faictes de l'I, & de l'O, ſont ſi bien proportionées au naturel, qu'elles accordent en meſure & proportion au corps humain, & pour ce mieulx entendre, ie metz deuant les yeulx des beniuoles amateurs de Science la figure qui s'enſuyt, & ſera de l'I, premierement, puis de l'O.

Lettres Attiques accordẽt en proportion au corps humain.

On peult voir en ceſte figure cõment ce que i'ay cy deſſus appellé & dict le corps, pour ſignifier l'eſpeſſeur de la iambe de l'I. eſt accordant à la groſſeur de la teſte du corps humain. Laquelle eſt la dixieſme proportion & partie d'iceluy, I'ay dict pareillement cy deuant que l'I. a trois corps de largeur enteſte qui eſt à dire, vn corps pour ſa largeur principale, & deux pour ſes deux oreilles, qui ſont trois corps. Au pied en y a trois & deux demyz pour

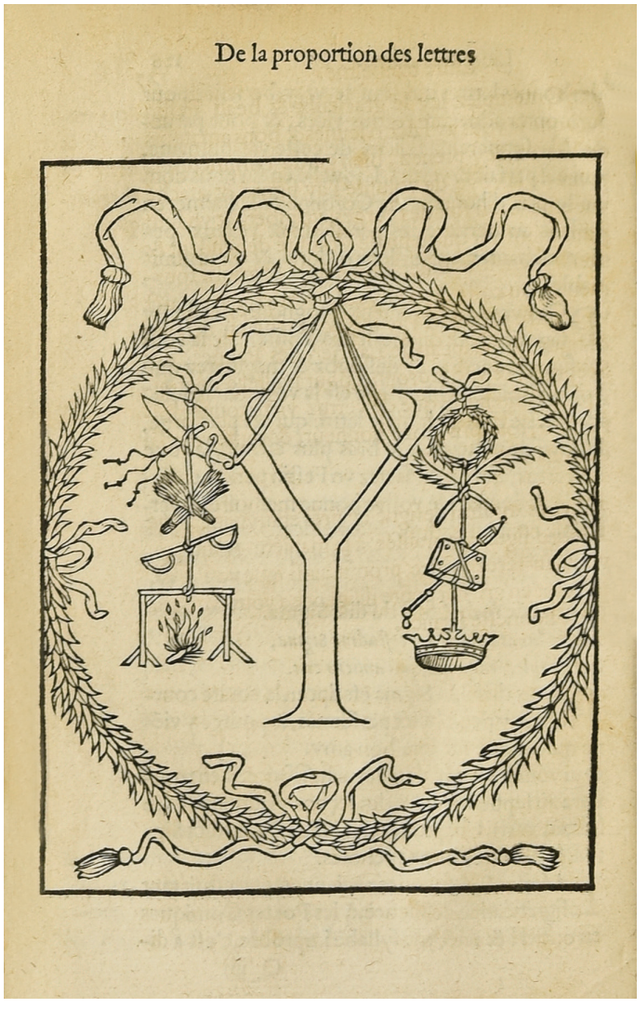
Notez de cõbien de corps eſt la largeur de l'I.

▲ Fig. 65. Geoffroy Tory (1549 : fol. XVIII, r°).

Les préoccupations philosophiques de Tory sont évidentes dans son traitement de la lettre Y, qu'il interprète comme

[123] Pour une présentation de la vie de Tory et une mise en perspective de son œuvre, voir CORDIER Pierre, « Geoffroy Tory et les leçons de l'Antique », dans *Anabases* 2006, vol. 4, pp. 11-32. Dans *Champ Fleury*, Tory se préoccupe tout autant de grammaire et de la pureté linguistique du français que de typographie (Halévy Olivier, « Des règles poétiques à la norme linguistique. Les fleurs nouvelles du Champ fleury », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2011, vol. 21, pp. 265-282). Ce projet rejoignait les idées de François I^er sur la promotion du français comme outil politique. On rappellera ici que Tory avait traduit en français en 1512 le traité *De re aedificatoria* d'Alberti ; dans *Champ Fleury*, l'auteur fait par ailleurs régulièrement référence à Vitruve.

une bifurcation qui s'offre à l'homme entre le chemin – étroit – de la vertu, et celui – plus large – de la volupté. Tory se fonde ici sur une conception pythagoricienne mise en vers latins par un auteur anonyme du IXe siècle[124]. Dans l'illustration qu'il en donne, il reproduit l'image du poète en donnant à la barre de droite une section étroite qui va s'élargissant vers le sommet (la voie de la vertu est ardue, mais offre des récompenses) tandis que celle de gauche est très large, symbolisant la facilité, mais conduit au désastre symbolisé par le fouet, le couteau et le bûcher :



▲ Fig. 66. Geoffroy Tory (1549 : fol. LXIII, r°).



▲ Fig. 67. Geoffroy Tory (1549 : fol. LXIII, v°).

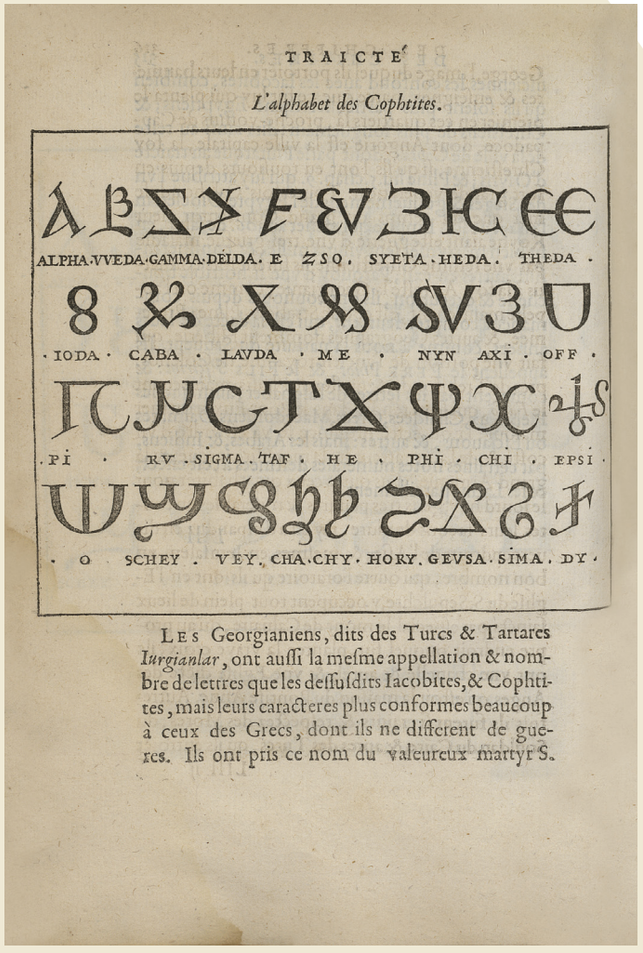
La même lettre est illustrée par une autre figure moralisante à la manière antique, où l'on voit les dangers qui guettent l'homme en quête de vertu opposés aux plaisirs vains de celui qui se complait dans la volupté[125].

Mais il y a plus. Tory avait un intérêt certain pour les hiéroglyphes. Il en parle explicitement au folio XLIII, r° quand il écrit : *Ilz faisoient mille autres bonnes choses par Images, que vous porrez lire & connoistre au .XXV. Chapistre des lecons antiques de Caelius Rhodiginus, & plus aplain en Orus Apollo, qui les a redigees par escript, en ung volume que porres trouuer en Grec, si le y volez, & en latin aussi, & lequel iay translate en Francois, & faict ung présent a ung myen seigneur et bon amy*. Ainsi donc, Tory aurait traduit en français le texte d'Horapollon. Tory voyait dans

[124] Tory (fol. LXVII recto) attribue le poème à Virgile. En réalité, le texte fait partie des *Carmina XII sapientum*, un recueil qu'on peut dater de l'Antiquité tardive et du début du Moyen-Âge (voir récemment Curbelo Tavio Elena & Garcia de Paso Carrasco Dolores, « Extractos atribuidos a Virgilio y el canto XIII de La Eneida en los florilegios latinos del siglo XVI », dans *Graeco-Latina Brunensia*, 2020, vol. 25, pp. 47-60).

[125] Dans le même esprit, voir Hulsius Hulsius, *Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae*, Nuremberg, 1602, p. 6.

les lettres des idéogrammes[126] ; la lettre A, première lettre de l'alphabet et, à ce titre, investie d'un pouvoir symbolique considérable, était constituée d'un compas ouvert et d'une règle, rappelant les fondements de l'architecture. Tory est ainsi assez proche de la kabbale sans pourtant y souscrire vraiment.


TRAICTE'

L'alphabet des Cophtites.

ALPHA·VVEDA·GAMMA·DELDA· E ZSQ. SYETA·HEDA· THEDA ·

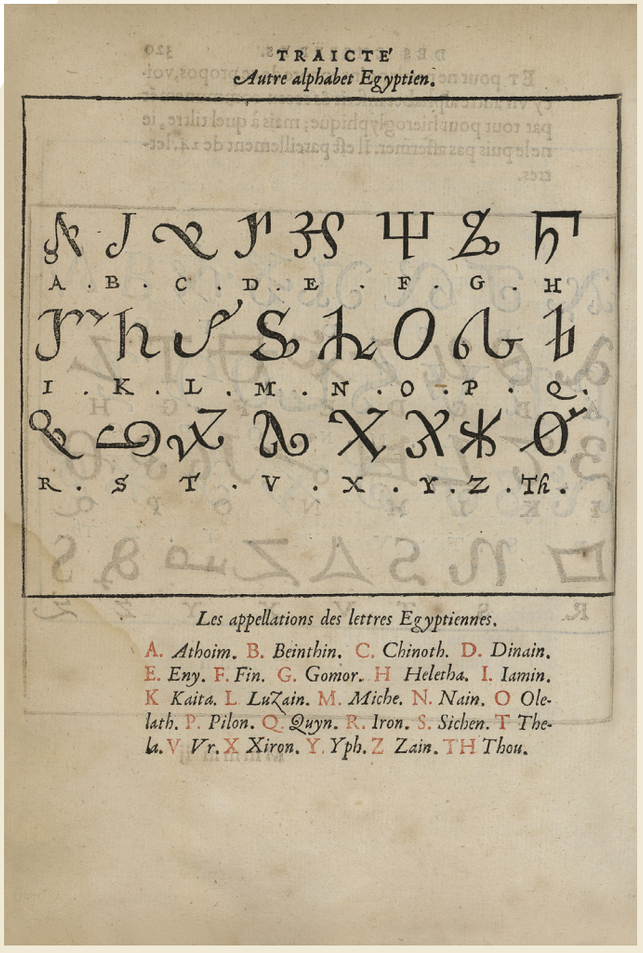
·IODA· CABA · LAVDA · ME · NYN AXI · OFF ·

·PI · RV·SIGMA·TAF · HE · PHI · CHI · EPSI ·

· O SCHEY · VEY. CHA·CHY· HORY. GEVSA· SIMA. DY·

LES Georgianiens, dits des Turcs & Tartares *Iurgianlar*, ont auſſi la meſme appellation & nombre de lettres que les deſſuſdits Iacobites, & Cophtites, mais leurs caracteres plus conformes beaucoup à ceux des Grecs, dont ils ne different de gueres. Ils ont pris ce nom du valeureux martyr S.

▲ Fig. 68. Blaise de Vigenere (1586 : fol. 315, v°).


TRAICTE'

Autre alphabet Egyptien.

A . B . C . D . E . F . G . H

I . K . L . M . N . O . P . Q .

R . S T . V . X . Y . Z . Th .

Les appellations des lettres Egyptiennes.

A. *Athoim.* B. *Beinthin.* C. *Chinoth.* D. *Dinain.* E. *Eny.* F. *Fin.* G. *Gomor.* H *Helertha.* I. *Iamin.* K *Kaita.* L. *LuZain.* M. *Miche.* N. *Nain.* O *Olelath.* P. *Pilon.* Q. *Quyn.* R. *Iron.* S. *Sichen.* T *Thela.* V *Vr.* X *Xiron.* Y. *Yph.* Z *Zain.* TH *Thou.*

▲ Fig. 69. Blaise de Vigenere (1586 : fol. 319, v°).

Le *Champ Fleury* se termine par une série de planches offrant des spécimens d'alphabets. Une planche est consacrée à ce que Tory appelle les lettres fantastiques. Il s'agit d'un alphabet où les lettres prennent la forme d'outils comme le compas, le couteau, l'arc, le hachoir, la hache, le fer à cheval, etc. Tory le mentionne à titre de curiosité sans trop s'y étendre. Ce type d'alphabet aura quelque succès au XVI^e siècle, mais aussi dans les siècles suivants. Il ne faut pas y voir une quelconque intention philosophique, mais plutôt un moyen pédagogique destiné à faciliter l'apprentissage de la lecture. On trouve ce même genre de présentation chez Johannes Romberch, un contemporain de Tory, dans son *Congestorium artificiose memoriae*, paru en 1533[127]. Dans son *Traicté des chiffres ou secretes manières d'escrire*, publié à Paris en 1586, Blaise de Vigenere regroupe des alphabets curieux, dont un alphabet copte.

Il consacra également deux planches à ce qu'il appelle les lettres égyptiennes, qui ne sont rien d'autre pour partie que des adaptations ornées de l'alphabet latin à quoi s'ajoutent quelques lettres sorties tout droit de son imagination. Le style

[126] Voir CORDIER, *op. cit.*, pp. 24-25.

[127] https://digitalcollections.nypl.org/items/b256625f-e03b-f628-e040-e00a180661cb.

particulièrement fleuri avec des volutes tourbillonnant en tous sens fait penser à une adaptation du texte d'Apulée où il est question d'un rituel écrit en hiératique (cf. *supra*, 3.3)[128].

Pour revenir une dernière fois à Tory, il faut noter que dans le texte expliquant brièvement le contenu des planches de la dernière partie, on trouve un paragraphe assez long sur l'écriture hiéroglyphique (entre les *Lettres Phantastiques* et les *Lettres Utopiques*), alors même que cette écriture ne fait pas l'objet d'une planche illustrative. Tory y rappelle l'enseignement d'Horapollon, dont il cite plusieurs exemples, avant de détailler une inscription en néo-hiéroglyphes qu'il aurait vue à Rome (cf. *supra*, 5.4.2). Il termine ses explications en renvoyant à Colonna pour des exemples supplémentaires. Le développement de Tory est intéressant en ce qu'il montre, une fois de plus, la continuité que les humanistes voyaient entre une tradition antique, dont ils ne comprenaient pas le détail mais pensaient avoir correctement saisi le fonctionnement, et des applications modernes qui en étaient selon eux l'actualisation.

[128] Les recueils de lettres curieuses ou d'alphabets fantastiques, magiques ou mystiques se retrouvent chez des auteurs arabes (cf. *supra*, 4.3).

6. Les néo-hiéroglyphes au XVIe siècle en Principauté de Liège

par Cécile Oger et Jean Winand

Ce chapitre, plus court, consacré aux néo-hiéroglyphes à la Renaissance en Principauté de Liège, est le prolongement de l'étude précédente qui embrasse la totalité de la période. Un brin de chauvinisme local nous a conduits à présenter dans une étude séparée deux sujets particuliers, qui sont probablement étroitement liés : l'activité de Lambert Lombard et le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans. Après une rapide mise en perspective de l'intérêt pour l'Égypte ancienne dans les anciens Pays-Bas méridionaux (6.1), on montre comment Lambert Lombard a assimilé et intégré le vocabulaire des néo-hiéroglyphes dans ses compositions (6.2) avant de passer à l'étude d'un monument exceptionnel, le tombeau d'Hubert Mielemans (6.3).

6.1. L'Égypte ancienne dans les Pays-Bas méridionaux à la Renaissance

Dans la première moitié du XVIe siècle, l'intérêt des artistes des anciens Pays-Bas pour l'Antiquité égyptienne et plus particulièrement son écriture n'est pas très développé. Quelques-uns s'intéressent aux hiéroglyphes. C'est le cas de Marteen van Heemskerck (1498-1574) durant son séjour à Rome. On conserve des vues de la cité pontificale sur lesquelles il a représenté des obélisques, en s'efforçant de recopier les hiéroglyphes qui les recouvrent[1]. Cependant, comme tous ses contemporains, il assimile des symboles issus du vocabulaire décoratif romain à l'écriture égyptienne quand il s'agit d'intégrer des hiéroglyphes dans des créations. L'exemple le plus probant est probablement ceux qui ornent les deux obélisques de la gravure représentant

[1] Van Heemskerck Marteen, *Vue du capitole vers le Colisée*, 1532-1536, dessin à la plume, 134 x 215 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 79 D 2, fol. 11 recto ; Van Heemskerck Marteen, *Torse du Belvédère et fragment d'obélisque,* 1532-1536, dessin à la plume, 133 x 210 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 79 D 2, fol. 63 recto.



▲ Fig. 1. Marteen van Heemskerck, *Piramides Aegypti* (Wikimedia).

Les pyramides égyptiennes[2] dans la série *Les huit merveilles du monde antique*.

Parmi les rares artistes flamands à intégrer des hiéroglyphes dans leurs compositions, outre van Heemskerck, on notera l'intérêt de Joachim Beuckelaer[3] pour les antiquités égyptiennes (cf. *supra*, 5.4.2). Il agrémente quelques-unes de ses scènes de marché d'obélisques couverts de néo-hiéroglyphes. Il est donc surprenant de constater qu'il n'en est pas de même dans la Principauté de Liège et plus particulièrement dans sa capitale. L'art qui se développe à Liège dans la première moitié du XVI^e^ siècle se caractérise par un goût très marqué pour l'art antique et se singularise par un intérêt pour l'Égypte antique et plus particulièrement pour son écriture.

[2] Galle Philips, d'après Marteen van Heemskerck, *Les pyramides d'Égypte*, c. 1572, gravure au burin, 212 x 258 mm.

[3] Beuckelaer Joachim, *Scène de marché avec l'Ecce homo*, 1565, monogrammé J.B., huile/bois, 146 x 148 cm, Stockholm, Nationalmuseum Stockholm ; Beuckelaer Joachim, *Scène de marché avec Ecce Homo*, 1561, huile/bois, 123 x 165 cm, Stockholm, Nationalmuseum Stockholm ; Beuckelaer Joachim, *Scène de marché*, huile/toile, 136 x 166,7 cm, Naples, Museo Capodimonte, inv. I.C. 764.

6.2. Lambert Lombard et le langage des hiéroglyphes

Figure emblématique des arts de la Renaissance liégeoise, Lambert Lombard (1505/06-1566) est connu pour son vif intérêt pour l'Antiquité. Quelques tableaux conservés et de nombreux dessins témoignent du goût de l'artiste pour l'histoire, les œuvres antiques et leur iconographie. Cependant, « le regard de Lambert Lombard sur l'Antiquité comporte un autre aspect original[4] ». Il porte un grand intérêt à l'Égypte antique, qui est perçue à cette époque comme la source de la sagesse et de la philosophie grecques (cf. *supra*, 3). Ce goût pour la terre des pharaons se traduit essentiellement par la présence récurrente de pyramides, d'obélisques et de hiéroglyphes dans ses œuvres. « En tant que telles, ces figurations de monuments égyptiens ou égyptisants ne signifient pas grand-chose quant à l'intérêt de Lambert Lombard pour les *ægyptiaca*, car elles s'intègrent avant tout dans la conception que l'on se fait alors de l'Antiquité[5] ». En revanche, son attrait pour les hiéroglyphes est plus original et témoigne d'une véritable culture humaniste.

On connait peu de peintures de l'artiste[6]. En revanche, il subsiste de nombreux dessins, qui témoignent de compositions perdues. Parmi les tableaux conservés, quatre présentent des panneaux avec des hiéroglyphes, ces derniers, sans signification apparente, participent au décor de scènes aux sujets religieux ou tirés de l'histoire romaine (fig. 2 et 3). Parmi les compositions connues uniquement par des dessins, plusieurs présentent également des ensembles de néo-hiéroglyphes[7]. Ces éléments permettent de penser que Lambert Lombard étoffe régulièrement les éléments architecturaux de ses œuvres de motifs « hiéroglyphiques ». Ceux-ci lui permettaient d'inscrire l'épisode représenté dans le temps, mais dénotent aussi la culture de l'artiste et sa volonté de proposer une peinture savante requérant une certaine érudition pour pouvoir en comprendre et en apprécier tous les détails.



▲ Fig. 2. Lambert Lombard, *L'offrande de Joachim*, huile/bois, Liège, Musée des Beaux-Arts.



▲ Fig. 3. Lambert Lombard, *Rebecca et Eliezer au puit*, huile/toile, Liège, Musée Curtius.

[4] Denhaene Godelieve, « Lombard Humaniste » dans Denhaene Godelieve (dir), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566, Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Scientia Artis 3, Bruxelles, 2006, p. 87.

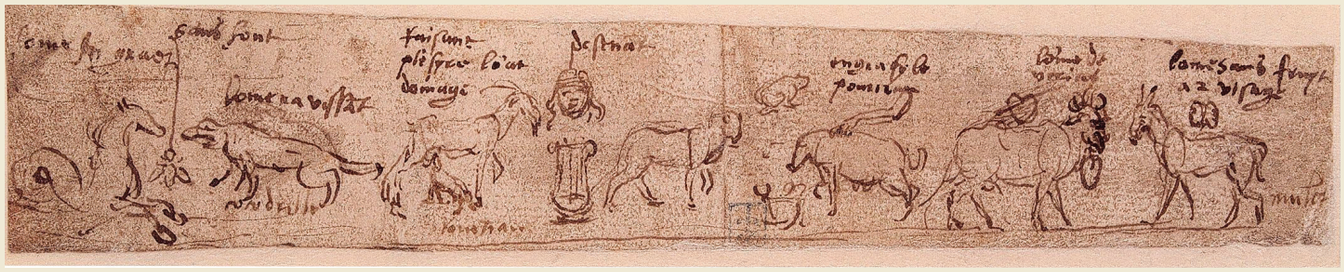
[5] Laboury Dimitri, « Renaissance de l'Égypte aux Temps modernes. De l'intérêt pour la civilisation pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au XVIe siècle » dans Warmenbol Eugène, *La Caravane du Caire : l'Égypte sur d'autres rives*, catalogue de l'exposition « La Caravane du Caire », Liège, Musée de l'Art wallon, 2006, p. 50.

[6] À ce jour, si on ne tient pas compte des panneaux de la prédelle du retable de Saint-Denis, seuls douze tableaux peuvent être attribués avec certitude à Lambert Lombard ou son atelier.

[7] Il faut noter que les hiéroglyphes ne figurent que sur les dessins que l'on peut qualifier de *vidimus*. Les croquis et ébauches de composition n'en présentent pas. Ce qui montre clairement que la composition des hiéroglyphes est décidée à un stade tardif de la mise au point de la composition.



▲ Fig. 4. Lambert Lombard (attribué à), *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, huile/bois, Liège, Musée des Beaux-Arts.



▲ Fig. 5. Lambert Lombard, *Hiéroglyphes*, dessin, plume et encre noire, 63 x 63 mm, Liège, Cabinet des estampes, Album d'Arenberg, N 207.

Selon les compositions, les hiéroglyphes sont simplement décoratifs ou porteurs de sens. C'est le cas de ceux présents dans une gravure de Dirk Volckertsz Coornhert d'après Lombard représentant *La descente de Croix*, dans le tableau *Claudia tirant le bateau de Cybèle*[8] ou dans *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu* (fig. 4).

Les sources utilisées par Lombard sont multiples. Lors de son séjour à Rome, ville qui symbolise l'Antiquité pour les artistes du XVIe siècle, il a eu l'occasion, comme Marteen van Heemskerck quelques années plus tôt, de voir de nombreuses œuvres antiques et d'observer les quelques obélisques alors visibles (cf. *supra*, 5.2.1). On ne conserve que peu de traces de son séjour à Rome, mais les dessins d'autres artistes présents dans la cité des papes à la même époque permettent de reconstituer une partie de l'univers visuel de Lombard lors de ce voyage. Comme Mantegna ou van Heemskerck avant lui, il s'est probablement rendu à *San Lorenzo fuori le Mura* et vu la frise provenant d'un temple romain et interprétée par les artistes de la Renaissance comme des hiéroglyphes (cf. *supra*, 5.4.1, fig. 24)[9].

À côté de l'observation des vestiges archéologiques, Lombard a également eu accès à des œuvres présentant des néo-hiéroglyphes. S'il est certain qu'il les connait par les livres, dont le *Songe de Poliphile* (cf. *supra*, 5.4.1) qu'il utilise de manière privilégiée[10], on ne peut exclure qu'il ait pu voir certaines œuvres d'artistes italiens. Malheureusement, aucune note ou dessin ne rend compte de son voyage tant à l'aller qu'au retour, ni sur de potentiels déplacements en Italie durant son séjour. On en est donc réduit à des hypothèses. La ville de Padoue aurait pu attiser son intérêt lors de son passage dans la région lors du voyage aller vers Rome[11]. Admirateur de Mantegna, les fresques de la chapelle des Scrovegni ainsi que les fresques du cycle de la vie de saint Benoit du monastère de San Giustina, exécutées par un élève de Mantegna et présentant des hiéroglyphes, sont autant de points d'attention pour notre artiste. Dans cette ville, la culture des néo-hiéroglyphes est déjà bien attestée à cette époque comme en témoigne également le socle du chandelier monumental de la basilique Saint-Antoine.

À côté de ces compositions achevées, des dessins ou fragments de dessins conservés dans l'Album d'Arenberg[12] témoignent du goût de Lambert Lombard pour les néo-hiéroglyphes. Il associe différents symboles pour exprimer des idées ou former des phrases. Certains sont accompagnés d'une légende ou de notes qui permettent de comprendre la logique de l'artiste et témoignent du jeu intellectuel auquel il se livre. Ces dessins sont de deux types différents[13]. L'un (N 207, fig. 5) montre une composition achevée, accompagnée d'un texte explicatif. Pour ce dessin mettant en avant les valeurs du travail où l'on retrouve des motifs empruntés à *Hypnerotomachia Poliphili*, Lombard recourt également au traité *Hieroglyphica* de Piero Valeriano publié à Bâle en 1556[14]. Il pourrait, comme le propose Dimitri Laboury, répondre à une demande adressée à l'artiste pour composer une devise[15].

D'autres dessins (N 206, N 208, N 209) reflètent le travail de Lombard autour des néo-hiéroglyphes. Ils sont typiques des croquis que l'artiste exécute pour lui-même soit dans un travail de collation de motifs, de références visuelles (N 206, fig. 6), soit dans un travail de recherche de mise en forme de composition (N 208, fig. 7). Dans ces dessins, les hiéroglyphes sont tirés des principaux ouvrages qui interprètent l'écriture égyptienne : le traité d'Horapollon, le *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, *l'Emblematum libellus* d'Alciat ou encore les *Hieroglyphica* de Piero Valeriano. Ces quelques témoignages subsistants

[8] Voir l'interprétation proposée par Dimitri Laboury (*op. cit.*, p. 55).

[9] Aujourd'hui cette frise est conservée au Musée du Capitole. À propos du succès de cette frise chez les artistes de la Renaissance voir Bober Phylis, Rubinstein Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, seconde édition, Londres-Turnhout, 2010, pp. 243-244.

[10] Laboury Dimitri, *op. cit.*, p. 52.

[11] Lombard se rend à Rome dans la suite du Cardinal Reginald Pole, légat du Pape. Grâce à la correspondance de Pole et de son entourage, on peut reconstituer une partie du voyage. On sait donc que Lombard passe par Vérone qui est à environ 80 km de Padoue.

[12] Il s'agit des dessins N 207, N 208, N 209 et N 210.

[13] À propos de la typologie des dessins de Lambert Lombard voir : Ocer Cécile, *Les tableaux attribués à Lambert Lombard (Liège 1505-1566) : révision critique du catalogue*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2005, pp. 70-84.

[14] Denhaene Godelieve (dir), *op. cit*, n°64, pp. 409-410.

[15] Laboury Dimitri, *op. cit.*, p. 56. Cf. *infra*, 6.3 pour une explication détaillée.

montrent à quel point Lambert Lombard est imprégné de cette culture des néo-hiéroglyphes. Même s'il est difficile d'envisager quelle était l'ampleur réelle de la place de ces jeux d'écriture dans l'œuvre de Lombard, il est indéniable qu'il avait pour ses contemporains une grande maîtrise du sujet.

Deux témoignages sculptés exceptionnels attestent également de cette culture des néo-hiéroglyphes dans les milieux intellectuels liégeois de la Renaissance. Il s'agit du monument funéraire de Jean Stouten, doyen du chapitre de Saint-Paul, daté de 1557, et du monument du chanoine



▲ Fig. 6. Lambert Lombard, *Hiéroglyphes*, dessin, plume et encre noire, 34 x 197 mm, Liège, Cabinet des estampes, Album d'Arenberg, N 206.



▲ Fig. 7. Lambert Lombard, *Hiéroglyphes*, dessin, plume et encre noire, 52 x 82 mm, Liège, Cabinet des estampes, Album d'Arenberg, N 208.

Hubert Mielemans installé dans la collégiale Sainte-Croix vers 1560. La présence de néo-hiéroglyphes sur des monuments funéraires n'est pas fréquente. On peut mentionner deux autres cas : le monument de Sforzino Sforza à Parme[16] et celui que Marteen van Heemskerck fait ériger pour son père en 1570[17]. La source des néo-hiéroglyphes des deux monuments funéraires liégeois est à nouveau le *Songe de Poliphile*. Il est à ce jour impossible de démontrer l'implication de Lambert Lombard dans leur création. Ce que l'on peut en revanche affirmer, c'est qu'il connaissait Jean Stouten, commanditaire d'une verrière pour la collégiale Saint-Paul dont il est l'auteur du modèle de la composition principale. Quant à Hubert Mielemans, il était receveur général du prince-évêque Georges d'Autriche (1544-1557), dont Lambert Lombard était le peintre attitré. À la même époque, Lombard dessine un projet de monument funéraire pour un commanditaire inconnu[18]. Il est également l'auteur des compositions d'une partie des reliefs du monument funéraire qu'Emeric Schilinck, chantre de Saint-Lambert, fait ériger en 1561[19].

Si Lombard n'est pas le seul à Liège a connaître les néo-hiéroglyphes, « l'utilisation par le Liégeois d'hiéroglyphes et d'emblèmes vaut la peine d'être soulignée car ces motifs sont peu courants de son temps dans les Pays-Bas. Une fois encore, Lombard fait figure de précurseur. C'est seulement à partir de 1564 que Plantin publie successivement les *Emblemata* de Johannes Sambucus, les *Emblemata* d'Hadrianus Junius et les *Hieroglyphica* de Goropius Becanus, c'est-à-dire les ouvrages qui vont répandre largement ce type de symbolisme dans les milieux humanistes flamands[20] ». Si on ne peut pas dater avec précision les dessins de l'album d'Arenberg, ceux qui présentent des motifs tirés du traité de Valeriano sont postérieurs à 1556 date de la première édition de l'ouvrage à Bâle. Quelques dates peuvent être avancées pour d'autres œuvres. Les panneaux de la prédelle

[16] D'Agrate Gianfrancesco, *Tombeau de Sforzino Sforza*, Parme, Santa Maria della Steccata. Cf. *supra*, 5.4.1.

[17] Monument funéraire de Jacob Wiltemsz. Van Veen, Heemskerk, cimetière de l'église.

[18] Lombard Lambert, *Projet pour une tombe*, 1561, dessin, 249 x 143 mm, Paris, Collection Lugt.

[19] Anonyme, *Éléments du monument funéraire d'Emeric Schillinck*, c. 1561, Paris, Musée du Louvre, ML 101 A ; ML 101 B ; ML 101 C ; ML 101 E ; ML 101 D ; ML 101 E.

[20] Denhaene Godelieve (dir), *op. cit.*, p. 91.

du retable de Saint-Denis sont communément datés d'avant le voyage à Rome en 1537-1538. Le *Cycle des femmes vertueuses*, auquel appartiennent *Claudia tirant le bateau de Cybelle* et *Rebecca et Eliezer au puit*, a probablement été réalisé à la fin des années 1540[21]. Le dessin de la *Résurrection de Lazare* est daté de 1544[22]. La gravure de Dirk Volckertsz Coornhert date de 1556 et si l'on admet l'hypothèse que le dessin de *La guérison de l'aveugle* conservé à Amsterdam[23] fait partie du même cycle ou est un pendant de *La guérison du paralytique de Bethesda*, il peut être daté de 1559[24]. Ce qui confirme l'intérêt précoce de Lombard (avant son voyage en Italie) pour les hiéroglyphes, mais aussi que celui-ci perdure tout au long de sa carrière.

6.3. Le monument d'Hubert Mielemans en l'église Sainte-Croix de Liège

Le fond de l'abside du chœur occidental de l'église Sainte-Croix à Liège abrite un tombeau de style renaissant édifié peu après le mitan du XVI^e siècle à la mémoire de Hubert Mielemans, chanoine de l'église, mais surtout receveur général du prince-évêque Georges d'Autriche (fig. 8)[25].

La partie centrale du haut piédestal est occupée par une inscription latine qui livre la date du décès : le 20 septembre 1558. Les deux ressauts qui flanquent l'inscription portent deux colonnes de signes néo-hiéroglyphiques (fig. 3).



▲ Fig. 8. Vue générale du tombeau d'Hubert Mielemans.

Le calibrage des signes, leur arrangement en colonnes justifiées, leur stylisation, la répétition de certains, comme le globe et la lampe, incitent à y voir une inscription discursive plutôt qu'un iconogramme (cf. *supra*, 5.4.3). Contrairement aux compositions livresques, dont le *Poliphile* de Colonna reste

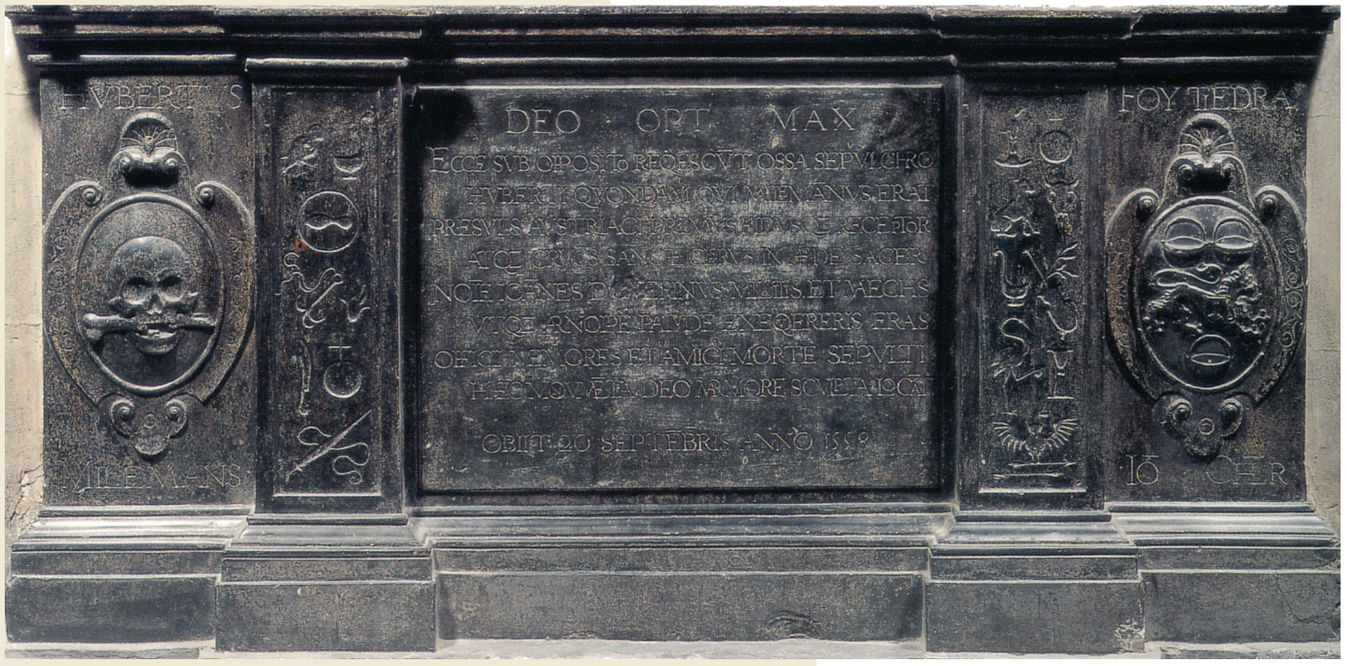
[21] Concernant la datation de ce cycle voir Oger Cécile, « Historique et iconographie du cycle » in Denhaene Godelieve (dir), *op. cit.*, p. 169.

[22] Lombard Lambert, *La résurrection de Lazare*, dessin, 1544, plume et encre, 276 x 379 mm, Dusseldorf, Kunstmuseum der Stadt.

[23] Lombard Lambert, *La guérison de l'Aveugle*, dessin, plume et encre, 243 × 370 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1994-1.

[24] Lombard Lambert, *Le Christ et le paralytique de Bethesda*, 1559, dessin, plume et encre, 268 x 387 mm, New York, Metropolitan Museum, 1975.131.241.

[25] Sur ce monument, voir Philippe Joseph, « Étude archéologique », dans Dewez Léon, « Le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans à l'église Sainte-Croix, à Liège », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1946-1948, vol. 66, pp. 7-24, Kockerols Victor, *Monuments funéraires en pays mosan*, Malonne, 1999-2008, n° 234. Pour une étude détaillée du monument, voir Winand Jean, « L'inscription néo-hiéroglyphique du tombeau du chanoine Hubert Mielemans », dans Preys René (éd.), *Festchrift Harco Willems*, Louvain.



▲ Fig. 9. Ressauts du piédestal du monument de Hubert Mielemans.

le prototype, le texte qui a servi de support à la composition ne nous est pas parvenu. Des exégètes se sont dès lors essayés à percer le secret de l'énigme. Une première interprétation en fut donnée par Louis Deroy en 1948, contestée dès l'année suivante par Guy de Tervarent, ce qui entraîna un droit de réponse du premier intéressé. On peut tranquillement laisser de côté la proposition de Louis Deroy, qui repose sur des présupposés méthodologiques discutables. La traduction de Tervarent saisit sans doute mieux l'esprit du texte, mais n'est pas exempte de critiques, d'abord d'un point de vue purement empirique, mais aussi pour questions plus philologiques[26].

Les signes de la colonne de gauche se laissent assez facilement identifier : une chouette, une lampe romaine, une sandale ou une semelle inscrite dans un cercle, un grappin, un brasier, un coutelas, un globe surmonté d'une croix, un fuseau. Le tableau suivant reprend les iconèmes avec leurs significations et les sources et parallèles possibles[27] :

chouette	[SAGESSE]	Alciat (1531 : emblème 19)
	[TÉNÈBRES], [MORT]	Valeriano, Bellini
lampe romaine	[VIE]	*Poliphile*, Royal Hierogl., Bellini, [Horapollon]
sandale	[SOUMISSION]	*Poliphile*, Royal Hierogl., Bellini
	[ÉCRASER]	*Poliphile*
cercle	[ÉTERNITÉ]	*Poliphile*, Bellini
grappin	[ENLEVER, ARRACHER]	*Poliphile*, Royal Hierogl.
brasier	[CONSUMER]	*Poliphile*, Royal Hierogl.
coutelas	[COUPER, TRANCHER]	*Poliphile*, Royal Hierogl., Beuckelaer
globe	[HUMANITÉ]	*Poliphile*, Royal Hierogl.
fuseau	[MORT], [DESTINÉE]	*Poliphile*, Royal Hierogl., [Horapollon]

▲ Tab. 1. Liste des iconèmes de la colonne gauche du monument d'Hubert Mielemans.

Un iconème est par nature indifférent à la catégorisation morphologique (cf. *supra*, 5.4.1) : la lampe, par exemple, peut donc signifier la vie (substantif), vivant (adjectif) ou vivre (verbe). La sandale peut rendre l'idée d'écraser ou de soumission, les deux acceptions étant d'ailleurs attestées

[26] Pour le détail, voir l'étude mentionnée à la note précédente.

[27] La référence [Horapollon] renvoie aux notices surnuméraires de l'édition française de 1547, tirées du *Poliphile*, et qui ne font pas partie du texte d'Horapollon. La référence à Bellini concerne les hiéroglyphes figurant sur l'obélisque du tableau de la *Prédication de Saint Marc* à Alexandrie, daté de 1504-1507 (Dempsey Charles, "Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's Saint Mark Preaching in Alexandria", dans Merkel Ingrid & Debus Allen (éd.), *Hermeticism and the Renaissance Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, Washington, 1988, pp. 342-365). Pour la référence à Beuckelaer, voir *infra*, n. 29. La mention Royal Hierogl. renvoie au Royal MS 12 C III de la British Library (cf. *supra*, 5.4.2).

dans le *Poliphile*. Le cercle qui entoure la sandale indique une relation syntaxique entre les deux iconèmes.

Une des inscriptions du *Poliphile* (fol. 96r) fait apparaître la séquence globe + sandale + grappin + brasier + coutelas (cf. *supra*, 5.4.1 et fig. 21), rendue en latin par (*mors*) *cuncta calcat, suppeditat, rapit, consumit, dissolvit*, c'est-à-dire dans la traduction française de Jean Martin : *(Mort) qui tout suppedite, ravit, consume, & sépare*. Il ne fait donc guère de doute que celui qui a rédigé l'inscription de Mielemans connaissait le *Songe de Poliphile* et qu'il s'en est largement inspiré, sans toutefois tomber dans une imitation servile. Il semble que l'auteur s'est en effet emparé d'une autre signification de la sandale, l'idée de soumission, qu'il pouvait également rencontrer dans le *Poliphile*, pour combiner à sa façon la mort et la vie. De même, dans le bas de la colonne, il a scindé la séquence du *Poliphile* pour exprimer une idée originale avec les trois derniers signes : le coutelas, le globe et le fuseau. On peut donc comprendre la première colonne de la manière suivante :

> *Morti vita semper subiecta, rapienti, consumenti, truncanti omnium fortunam (ou fatum)*
>
> « La vie est toujours soumise à la mort, qui ravit, consume et tranche la destinée de tous »

L'interprétation de la dernière partie s'appuie sur une esquisse de Lambert Lombard, qui fait partie de l'album d'Arenberg (N 208), où l'on peut voir un lion, un dauphin, une roue, une quenouille et une main tenant un couteau qui coupe le fil déroulé par la quenouille. Chaque meuble, au sens héraldique du terme, est glosé en italien : la main au couteau (*tronca il filo*), la quenouille (*atropos*), le dauphin (*festina*) et la roue (*instabile*). L'ensemble est « traduit » de la manière suivante : *breve e veloci è la vita dei grandi* « la vie des grands est courte et rapide », ce qui est une variante du célèbre *memento mori*, un thème fort prisé à la Renaissance. Il est donc probable que cette étude était destinée à orner un monument funéraire. La traduction ne correspond toutefois pas tout à fait à ce que le dessin suggère ou à ce que les souscriptions indiquent[28]. Au vu des éléments donnés, d'autres traductions étaient possibles, comme « la vie du puissant est instable et peut être rapidement tranchée ». Bien sûr le sens est ici donné, ce qui évite de faire de fastidieuses et inutiles recherches, mais cela montre la difficulté d'interpréter les compositions pour lesquelles la signification voulue par l'auteur n'a pas été conservée.

On peut raisonnablement admettre que l'image du fil de la destinée humaine tranchée par un couteau a été reprise dans l'inscription de Mielemans pour marquer le caractère inéluctable et universel (le globe) de la mort[29]. Le texte de la colonne de gauche reçoit ainsi une unité thématique assez simple, conforme à ce qu'on peut attendre sur un monument funéraire. On peut y voir une variation sur le thème du *Memento mori*, particulièrement cultivé à la Renaissance et cher à Lambert Lombard. D'ailleurs, le thème est déjà présent dans l'inscription grecque qui figure sous le sarcophage : ΑΠΟΒΛΕΠΕ ΤΕΛΟΝ « Considère la fin ! »[30].

La colonne de droite soulève plusieurs difficultés. Voici tout d'abord la liste des iconèmes avec leur signification et le renvoi aux sources contemporaines.

chandelle	[LUMIÈRE]	Valeriano
globe	[HUMANITÉ]	voir col. de gauche
chien	[AMITIÉ]	Valeriano
	[(SAUVE)GARDE]	Valeriano, obélisque d'Henri II, Horapollon
bucrane	[TRAVAIL]	*Poliphile*, [Horapollon]
	[PATIENCE]	*Poliphile*
lampe	[VIE]	voir col. de gauche
gouvernail	[DIRIGER]	*Poliphile*
rameau d'olivier	[PAIX, MANSUÉTUDE]	*Poliphile*, Royal Hierogl., Valeriano
grue	[VIGILANCE]	Alciat, Valeriano
sablier	[TEMPS]	Dürer, Horapollon
chouette ailes éployées	[MORT]	Horapollon
double flèche	[CONTRAIRE ET RAPIDE]	*Poliphile*
	[CONTRAIRE]	Valeriano, Royal Hierogl.

▲ Tab. 2. Liste des iconèmes de la colonne droite du monument d'Hubert Mielemans.

Quelques difficultés persistent dans l'identification des sources des iconèmes, et aussi de leur interprétation, comme la chouette représentée de face, la signification précise dans le contexte de notre monument du chien (amitié, sauvegarde ou agressivité), du bucrane (travail ou patience)

[28] Pour le détail, voir WINAND (cité note 25).

[29] Une image similaire se retrouve peut-être sur l'inscription de l'obélisque figurant dans le tableau *Ecce Homo* peint par Joachim Beuckelaer vers 1565 (DEMPSEY, *op. cit.*, p. 362), dont la source semble être André THEVET (*Cosmographie du Levant*, Lyon, 1554), antérieure donc au monument de Mielemans.

[30] Sur la faute du lapicide (ΤΕΛΟΝ pour ΤΕΛΟΣ), voir DEROY, *op. cit.*, p. 31.



▲ Fig. 10. Lambert Lombard, Album Arenberg, Esquisse N 208.

ou encore celle de la double flèche (rapidité ou contrariété). On notera au passage que la forme du gouvernail montre que l'auteur de l'inscription dépend, pour les signes qui proviennent du *Poliphile*, de l'édition parisienne Kerver de 1547 plutôt que de l'édition aldine de 1499.

Sans entrer ici dans les détails, il semble que, répondant au texte de gauche qui constate l'inéluctabilité de la mort, celui de droite a une portée morale, encourageant le lecteur à adopter une attitude irréprochable au cours de son existence. On propose dès lors l'interprétation suivante :

> *lumina mundum ! custodia et labore vitam guberna liberaliter prudenterque per horas morti contrariam*
>
> Sois une lumière pour le monde, par une sûre garde et par le travail gouverne (ta) vie de manière libérale, à l'opposé de la mort, avec noblesse et prévoyance, heure après heure.

Le texte de la seconde colonne sonne comme un appel à la rectitude morale qui vient compléter le constat de la mort. Le vivant est encouragé à bien se comporter, ce qui est une manière de combattre la mort, par le souvenir qu'on laissera à la postérité, une position qui n'est pas sans rappeler quelques textes de sagesse du Nouvel Empire en Égypte.

Se confronter à ce type de texte est toujours une opération risquée. Le sens ne se livre pas immédiatement. Le pourrait-il d'ailleurs, alors que la composition joue volontairement sur l'ambiguïté des signes et de leur interprétation ? Dans l'Italie de la Renaissance, la composition d'un texte emblématique, d'une nouvelle figure héraldique relevait d'un jeu savant où la perspicacité du déchiffreur se mesurait à l'ingéniosité de l'inventeur. Comme cela a été souligné, l'hiéroglyphisme incarnait l'idéal d'un allégorisme à la fois fondé en nature et visant un plaisir lettré (Millet 2012 : 267). Ce jeu de cour rappelle une pratique égyptienne où une manière de plaire au souverain pouvait consister en l'invention d'un nouveau monogramme, comme le fit jadis Senmout à l'attention de la reine Hatchepsout. Comme l'avait finement souligné Drioton (1938), si Senmout avait vécu à la cour du roi de France, il aurait composé un sonnet. On pourrait ajouter que s'il avait fréquenté la cour des Sforza, des Médicis ou des papes, il aurait eu à cœur de créer une composition symbolique. Peut-être aurait-il conçu un nouveau blason. L'expression par l'image plutôt

que par le texte rejoint aussi la pratique des hiérogrammates de l'Égypte tardive, lesquels cherchaient à synthétiser dans une iconographie originale une expression théologique raffinée. En composant des inscriptions avec des signes néo-hiéroglyphiques, les humanistes n'étaient pas dupes. Ils savaient très bien que leurs « hiéroglyphes » n'avaient rien à voir pour la forme avec leurs lointains ancêtres de la vallée du Nil. Néanmoins, nourris par les écrits des auteurs grecs, confortés par ce qu'ils lisaient dans le traité d'Horapollon, ils étaient convaincus d'avoir saisi l'essence de l'écriture hiéroglyphique, une écriture qui se suffisait à elle-même, déconnectée d'une expression linguistique définie et dont la portée pouvait dès lors prétendre à l'universel.

7. L'époque baroque ou le siècle de Kircher

par Jean Winand

Dimitte voces, accipe sensus

(Jamblique, apud Kircher, *OP 398*)

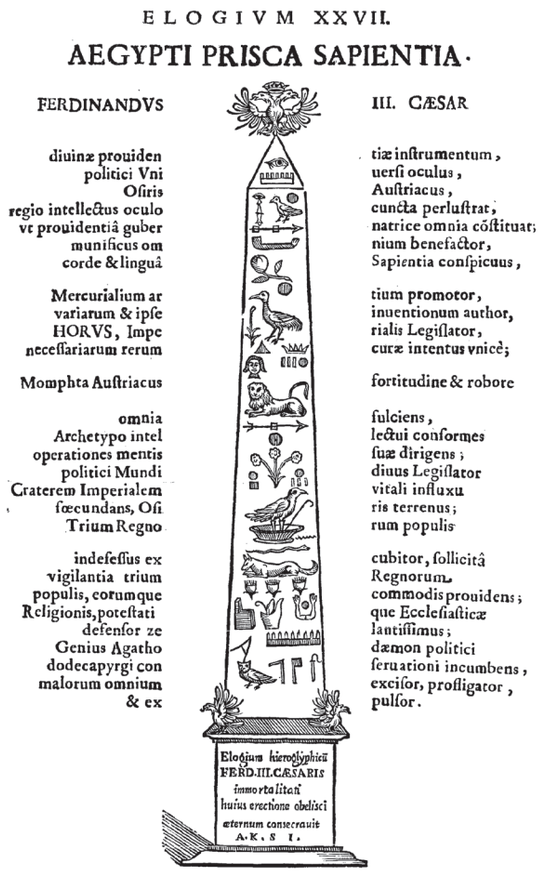
On mesure mal aujourd'hui la notoriété et l'autorité dont pouvait jouir une figure aussi emblématique de la vie intellectuelle romaine que celle du père Athanase dans les années 1650-1670, période durant laquelle sa réputation fut au zénith dans la République des Lettres[1]. On connaît l'anecdote, soigneusement mise en valeur par ses admirateurs, d'après laquelle Kircher aurait restitué le texte figurant sur la face encore cachée d'un obélisque qu'on était en train d'exhumer lors des fouilles de l'*Iseum Campense*[2]. Le bon père avait suffisamment vu d'obélisques pour comprendre qu'une partie importante de l'épigraphie se répétait sur les faces opposées, ce qui diminuait de beaucoup l'exploit de la restitution. On connaît aussi le cadeau d'un obélisque de sa composition qu'il fit à la reine Christine de Suède lors de son séjour romain. Du reste, Kircher avait définitivement montré sa pleine capacité à dominer l'écriture hiéroglyphique dans une dédicace figurant au premier tome du monumental *Œdipus Aegyptiacus*, où le dernier éloge d'une série multilingue de vingt-sept inscriptions prend la forme d'un obélisque recouvert d'une inscription hiéroglyphique de son cru en l'honneur de l'empereur Ferdinand III (fig. 1)[3]. Ce dernier avait généreusement contribué financièrement à la publication de cet

[1] Voir déjà, dès 1648, le commentaire de Johannes Baptiste Casalius (*De profanis et sacris veterum ritibus*, Paris, 1648, p. 35) sur le *Prodromus* : *suppeditavit nobis haec omnia R.P. Athanasius Kircherius e Societate Jesu totius orbis admiratione*. La bibliographie sur Kircher s'est considérablement accrue ces dernières années : articles, monographies, catalogues, publication de la correspondance, sites internet dédiés. Voir notamment Beinlich Horst (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680: Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Röll, Dettelbach, 2002, Marrone Caterina, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbe, 2002, Findlen Paula, (dir.), *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, New York et Londres, 2004, Fletcher, John Edward, *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis': With a Selection of his Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of his Autobiography*, Leyde-Boston, 2011, Stolzenberg Daniel, *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*, Chicago, 2013, Buonanno Roberto, *The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher*, Springer, Heidelberg-New York-Dordrecht-Londres, 2014.

[2] Voir Marrone Caterina, *op. cit.*, pp. 15-20.

[3] On comparera ici avec l'éloge funèbre de Peiresc prononcé à Rome en 40 langues, dont le péruvien et le japonais (Saxer Victor, « Peiresc et les Romains », *in* Ferrier Jacques (dir.), *Les Fioretti du Quadricentenaire de Fabri de Peiresc*, Avignon, 1981, p. 142) ! Pour la petite histoire, on signalera que Champollion lui-même envisagea de composer un obélisque pour le couronnement de Charles X, qui aurait été dressé à Rome (Bruwier, Marie-Cécile, « L'Égypte à Rome dans les collections du Musée royal de Mariemont », in Lecocq, Françoise (dir.), *L'Égypte à Rome*, Caen, 2005, pp. 125-126).

opus magnum, véritable exploit éditorial par le nombre de polices de caractères utilisées pour reproduire les langues les plus diverses et par la qualité des planches qui illustrent l'ouvrage à profusion. Dans cette inscription fantastique, pour laquelle il livre très libéralement une version latine à destination des ignorants, Kircher parvint à conjuguer d'une part des signes qui pouvaient raisonnablement passer pour des hiéroglyphes, arrangés dans des groupes plausibles, et d'autre part l'esprit qui guidait les humanistes de la Renaissance dans la composition des textes en néo-hiéroglyphes.


ELOGIVM XXVII.

AEGYPTI PRISCA SAPIENTIA.

FERDINANDVS III. CÆSAR

diuinæ prouiden … tiæ inſtrumentum,
politici Vni … uerſi oculus,
Oſiris … Auſtriacus,
regio intellectus oculo … cuncta perluſtrat,
vt prouidentiâ guber … natrice omnia cõſtituat;
munificus om … nium benefactor,
corde & linguâ … Sapientia conſpicuus,

Mercurialium ar … tium promotor,
variarum & ipſe … inuentionum author,
HORVS, Impe … rialis Legiſlator,
neceſſariarum rerum … curæ intentus vnicè;

Momphta Auſtriacus … fortitudine & robore

omnia … fulciens,
Archetypo intel … lectui conformes
operationes mentis … ſuæ dirigens;
politici Mundi … diuus Legiſlator
Craterem Imperialem … vitali influxu
fœcundans, Oſi … ris terrenus;
Trium Regno … rum populis

indefeſſus ex … cubitor, ſollicitâ
vigilantia trium … Regnorum
populis, eorumque … commodis prouidens;
Religionis, poteſtati … que Eccleſiaſticæ
defenſor ze … lantiſſimus;
Genius Agatho … dæmon politici
dodecapyrgi con … ſeruationi incumbens,
malorum omnium … exciſor, profligator,
& ex … pulſor.

Elogium hieroglyphici
FERD. III. CÆSARIS
immortalitati
huius erectione obelisci
æternum consecrauit
A. K. S. I.

▲ Fig. 1. Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, I, *Elogium* XXVII.

Du reste, la notoriété de Kircher dépassait le cadre des études hiéroglyphiques. Les nobles étrangers de passage à Rome se faisaient un devoir de visiter le célèbre musée où le père Kircher avait rassemblé, dans l'esprit des cabinets de curiosités de la Renaissance, des témoins extraordinaires de la nature et de l'activité humaine, où se détachaient quelques instruments directement issus de son imagination fertile et dont il faisait lui-même la démonstration[4]. En dehors de son activité dans le domaine des hiéroglyphes, Kircher avait été instruit dans les principales sciences de son temps qu'il avait en partie enseignées dans les différents postes qu'il avait occupés et dans lesquelles il avait mené des recherches et des travaux d'expérimentation, comme en attestent de nombreuses publications[5].

Cela posé, si Kircher jouissait d'une position formidable dans le grand monde, celui de l'Église et de l'aristocratie, et du soutien inconditionnel de ses disciples les plus proches[6], il n'en allait pas toujours de même dans le cercle plus restreint du monde savant. Tout d'abord, son mentor Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) avait fini par émettre de sérieux doutes sur la méthode suivie par son protégé[7]. Des esprits scientifiques comme Descartes (1596-1650) ou Huygens (1629-1695) n'avaient que peu de considération pour Kircher, allant jusqu'à le traiter de charlatan[8]. À l'intérieur même de son ordre, des censeurs commis à la relecture de ses ouvrages essayèrent – encore que bien timidement – de faire valoir quelques critiques, le plus souvent en vain. En dehors de rares points de doctrine qu'il fallait bien clarifier, le père Athanase

[4] Voir la publication de De Sepi (Sepi De George, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum (…) P. Athanasius Kircherus, novis et raris inventis locupletum*, Amsterdam, 1678) ; cf. Daxelmüller Christophe, « Ein Gang durch zeit und Raum – Das Museum Kircherianium », *in* Beinlich Horst et al. (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680, Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dettelbach, 2002a, pp. 49-66, Mayer-Deutsch Angela, *Das Museaum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik*, Diaphanes, Zürich, 2010. Comme on le sait, le musée ne lui survivra pas dix ans (Buonanno Roberto, *op. cit.*, p. 127).

[5] Une liste des publications de Kircher est donnée par Daxelmüller Christophe, « Werkverzeichnis Athanasius Kircher », *in* Beinlich Horst et al. (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680, Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dettelbach, 2002b, pp. 203-209. Sur le caractère supposé baroque des recherches scientifiques de Kircher, voir la mise au point de Chevalley Catherine, « L'Ars Magna Lucis et Umbrae d'Athanase Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et 'nouvelle philosophie' », *Baroque*, 1987, vol. 12, disponible à l'adresse suivante : https://doi.org/10.4000/baroque.584 (consultée le 24 juin 2021).

[6] Notamment le jésuite allemand Caspar Schott, qui publia des œuvres de Kircher. Sur l'autobiographie de Kircher, voir Totaro Giunia, *L'autobiographie d'Athanasius Kircher. L'écriture d'un jésuite entre vérité et invention au seuil de l'oeuvre. Introduction et traduction française et italienne*, Berne, 2009.

[7] Agacé par les réticences de Kircher à montrer ses sources, notamment arabes, désappointé aussi par la tournure que prenait la publication du *Prodromus* et par les errements méthodologiques de son auteur : voir Aufrère Sydney, *La Momie et la Tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVII^e siècle*, Avignon, pp. 266-269, pp. 273-273 et pp. 275-284.

[8] Dans les appréciations des contemporains, il faut faire la part d'un ressentiment général à l'endroit des jésuites, particulièrement prononcé chez les protestants.

rusa comme il put pour faire paraître son œuvre dans l'état où il l'avait initialement conçue[9].

Les modernes qui se sont occupés de Kircher sont généralement des spécialistes de l'histoire des idées, des historiens de l'art aussi, mais généralement pas des égyptologues. Leur intérêt se fixe habituellement sur les orientations majeures de l'œuvre de Kircher dans le contexte de la Contre-réforme et du monde baroque. Les publications soulignent habituellement le caractère encyclopédique et extraordinaire de l'œuvre comme le montrent les titres récents : *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*[10], *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'*[11], *The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher*[12].

Les rares égyptologues qui se sont aventurés dans cette œuvre tentaculaire et fantastique à bien des égards se sont bornés à souligner rapidement les quelques acquis dont on pouvait créditer le père Athanase dans la perspective téléologique du déchiffrement tel qu'il sera réalisé un siècle et demi plus tard par Champollion. On salue donc comme il se doit la contribution de Kircher aux études coptes, et on hausse gentiment les épaules sur le reste avant de passer à autre chose. Comme celui de la plupart de ses successeurs[13], le jugement de Champollion sera plutôt sévère[14] :

> « Le Jésuite Kircher, ne gardant aucune réserve, abusa de la bonne foi de ses contemporains, en publiant, sous le titre d'*Œdipus Ægyptiacus* de prétendues traductions de légendes hiéroglyphiques sculptées sur les obélisques de Rome, traductions auxquelles il ne croyait pas lui-même, car souvent il osa les étayer sur des citations d'auteur qui n'existèrent jamais ; du reste, ni l'archéologie, ni l'histoire ne pouvaient recueillir aucun fruit des travaux de Kircher. Qu'attendre, en effet, d'un homme affichant la prétention de déchiffrer des textes, hiéroglyphiques *a priori*, sans aucune espèce de preuves ! D'un interprète qui présentait comme la teneur fidèle d'inscriptions égyptiennes des phrases incohérentes remplies du mysticisme le plus obscur et le plus ridicule ».

Quelques éléments de biographie permettront de mieux cerner la personnalité de cet homme incroyable. Né non loin de Fulda en 1602, il suit une formation classique, étudie le latin, le grec et l'hébreu. Il entre chez les Jésuites comme novice dès 1618. Il complète sa formation dans les humanités, mais aussi dans les sciences naturelles. D'abord en poste à Würzburg, il doit quitter l'Allemagne, chassé par la guerre de Trente Ans. Il trouve alors refuge en Provence, à Avignon, où il parvient à se faire admettre dans le cercle de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. C'est sur la foi des recommandations de ce dernier, bien introduit dans les milieux romains, que Kircher trouvera une stabilité à Rome, comme professeur d'abord, avant d'être déchargé de ses responsabilités d'enseignant pour se consacrer pleinement à ses recherches. En dehors de travaux sur les sciences naturelles, qui ne nous retiendront pas ici, Kircher consacra l'essentiel de son temps à l'étude des écritures de l'Égypte ancienne, encouragé en cela par Peiresc qui fondait sur lui de grandes espérances. Une contribution majeure sera à cet égard la publication du *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus* en 1636, complétée en 1643 par la *Lingua Aegyptiaca Restituta*[15].

Ces deux premiers travaux, qui annonçaient des lendemains prometteurs, seront en définitive l'apport principal de Kircher à la discipline. En effet, la publication des *scalae* copto-arabes marque la naissance des études coptes. Le copte n'était pas tout à fait inconnu des époques précédentes, mais sa connaissance et, surtout, sa compréhension étaient fort loin d'être satisfaisantes. Tout au plus le public savant était-il familiarisé avec l'alphabet, comme on peut le voir dans une publication de Teseo Ambrogio, où les lettres typiques du copte sont correctement identifiées[16]. Toutefois, l'explication d'un texte aussi simple que le *Pater noster* ne coulait pas encore de source. Après

[9] Voir Siebert Harald, « Kircher and his Critics: Censorial Practice and Pragmatic Disregard in the Society of Jesus », *in* Findlen Paula, *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*, 2004, pp. 79-104. On notera ici le spectaculaire changement d'attitude de Melchior Inchofer, un membre de la censure jésuite, qui, après avoir porté aux nues le *Prodromus*, prit ses distances avec des théories qu'il considérait comme de plus en plus fumeuses (Rowland Ingrid D., *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, Chicago, 2002, pp. 19-20.

[10] Findlen Paula, *op. cit.*

[11] Fletcher, John Edward, *op. cit.*

[12] Buonanno Roberto, *op. cit.*

[13] Dans une petite introduction à la discipline datée de 1917, le célèbre égyptologue allemand, Adolf Erman, notait en parlant des obélisques romains visibles au xvii^e siècle : „*Die ernstere Gelehrten gingen daher diesen Dingen aus dem Wege, während ein gelehrter Charlatan, der über alles schreibende Athanasius Kircher, mit ihrer angeblichen Enträtselung paradierte*" (Erman, Adolf, *Die Hieroglyphen*, Berlin & Leipzig, 1917, p. 3). L'égyptologue danois Erik Iversen (1909-2001) constitue une exception notable par l'empathie qu'il montre pour l'œuvre et son auteur (Iversen Erik, *The Myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhague, 1961, p. 94). Rien n'est plus facile, rapporte-t-il, que de ridiculiser le Père Athanase, qui servit de *punching ball* au monde savant pendant trois siècles, mais combien parmi ces censeurs sévères ont jamais ouvert une seule de ses publications. On consultera encore la notice, bien qu'un peu vieillie, de Marestaing Pierre, « Un égyptologue du xvii^e siècle : le père Kircher », *Recueil de Travaux*, 1908, vol. 30, pp. 23-37.

[14] Champollion, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 18 mai 1831.

[15] Pour une très utile introduction à la manière dont le monde occidental percevait la communauté copte à la Renaissance et au début du xvii^e siècle, voir Aufrère Sydney, « La lutte dans l'Europe des érudits pour les scalae copto-arabes … La redécouverte de la langue copte aux xvi^e et xvii^e siècles », *in* Aufrère Sydney et Bosson Nathalie (dir.) *Égyptes ... L'égyptien et le copte*. Catalogue de l'exposition, Lattes, Musée archéologique Henri Pradès, [3 juin - 31 octobre 1999], pp. 91-108, qui rappelle le travail préliminaire de Thomas Obicini, à qui l'entreprise de traduction avait été initialement confiée, mais qui décéda malheureusement trop tôt pour mener le travail à son terme.

[16] Ambrogio, Teseo, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam, atque Armenicam et decem alias linguas* (…), Rome, 1539, p. 193b.

la publication de ces deux ouvrages, Kircher ne s'occupera plus guère du copte, en tout cas à titre principal. L'objet de toutes ses attentions sera désormais le déchiffrement des hiéroglyphes, dont les obélisques romains lui proposaient un échantillonnage varié et énigmatique. En réalité, dès la parution du *Prodromus*, Kircher avait conçu le plan général de son œuvre, renvoyant déjà le lecteur à son *Œdipus Aegyptiacus*, qui ne devait pourtant sortir de presse que seize ans plus tard. La fièvre hiéroglyphique ne devait plus le quitter comme en atteste la publication de la *Sphinx mystagoga* en 1676 et de la *Turris Babel* en 1679, un an avant sa mort. La préface de l'*Obeliscus Pamphilius* livre un témoignage particulièrement touchant sur le sentiment de prédestination dont Kircher se sentit envahi quand il prit pour la première fois connaissance de l'existence de textes hiéroglyphiques (b3v)[17] :

> « Étant donné que dès le plus jeune âge, m'est venu le désir incroyable de connaître les choses cachées et que mon esprit a toujours été le plus tourné vers l'étude des langues étrangères, il se fit que après avoir accompli des études de philosophie et de théologie, je tombais sur un volume concernant les obélisques qui avaient été érigés à l'époque de Sixte Quint où s'étalaient des images exotiques qui étaient l'expression de la sagesse des anciens ; pourtant, personne jusqu'ici n'en avaient pénétré la signification ni ne les avaient expliquées. Je fus alors enflammé d'un immense désir d'investiguer la vérité, et je me disais en moi-même : il y a là des caractères, authentiques et non corrompus depuis tant de siècles ; la vérité qu'ils expriment doit aussi être visible ailleurs, sans aucun doute. Si ce n'est chez les Latins et les Grecs, il devrait y en avoir au moins des traces sur les monuments cachés des Orientaux ».

Les titres donnés par Kircher à certains de ses livres laissent peu de doutes sur la manière dont il concevait et sa mission et sa place dans l'histoire de la République des Lettres. Le mythe d'Œdipe résolvant les énigmes du sphinx est convoqué dès le *Prodromus*, et confirmé par le frontispice qui ouvre le premier tome de l'*Œdipus Agyptiacus*.

Le fond figure un décor orientalisant, pas vraiment nilotique : ni le fleuve ni sa faune et sa flore caractéristiques ne sont représentés. On devine la trace d'un portique plus grec qu'égyptien, deux pyramides, dont l'une dépourvue de son revêtement, et quelques obélisques disposés presque négligemment çà et là, sans respecter les contraintes qui pèsent sur leur emplacement dans l'économie architecturale de l'Égypte ancienne. Au premier plan, un Œdipe jeune, habillé à l'antique, tenant de la main gauche une lance appuyée sur le sol, tandis que la main droite se lève dans un geste déclamatoire en direction d'une sphinge ailée, coiffée d'un némès égyptien, au visage jeune, souriant d'un air bienveillant à son interlocuteur, qui lui dévoile les fameuses énigmes.



▲ Fig. 2. Kircher, *Œdipus Aegyptiacus*, I, frontispiece.

Au-dessus, sortant des nuages, deux anges souriantes découvrent un parchemin où sont énumérées les autorités scientifiques de Kircher. Sur la double page, figure l'énumération d'une quinzaine de langues anciennes, tandis qu'une série de sceaux égrènent les sources de son inspiration : la kabbale hébraïque, l'alchimie arabe, l'astrologie chaldéenne, la sagesse égyptienne, la théosophie et la mythologie grecques, la magie perse et la mathématique pythagoricienne. Tout y est, ou presque, placé sous la bannière de l'expérience et de la raison. On notera encore qu'une des anges tient un sceptre au sommet duquel se trouve un œil, ce qui passait dans les traités contemporains sur les hiéroglyphes pour l'écriture d'Osiris ou de dieu, de manière générale, conformément au témoignage des auteurs anciens[18].

[17] On retrouvera une relation similaire, remplie d'émotion, de la découverte fortuite des similitudes entre l'égyptien hiéroglyphique et l'écriture chinoise qui s'opéra dans l'esprit de de Guignes au XVIIIe siècle (de Guignes, Joseph, *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*, Paris, 1759).

[18] L'explication est proposée par Diodore de Sicile, reprise par Plutarque et exploitée à la Renaissance par Alberti, chez Erasme (*Adage* 2601), dans les additions au texte d'Horapollon et chez Valeriano (XXXIII, 4 et XLI, 28). Voir encore Cat. 61, 81.



▲ Fig. 3. Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, frontispice.

Cet Œdipe moderne n'est bien sûr personne d'autre que le Père Kircher lui-même, qui par son savoir et son expérience dévoile le mystère des secrets de l'ancienne Égypte jalousement gardés par les hiéroglyphes. La sphinge est au demeurant peu farouche guidant notre Œdipe dans les méandres d'un labyrinthe où, cette fois métamorphosé en Thésée, le Père Athanase déroulant son fil d'Ariane parviendra à écarter le féroce Minotaure pour atteindre la cachette où se trouvent les mystères en abondance, ainsi qu'il l'explique dans la préface du *Sphinx mystagogue*.

Le thème du frontispice de l'*Œdipus* avait déjà été traité dans le frontispice de l'*Obeliscus Pamphilius*, dont l'édition précède de très peu celle de l'*Œdipus*.

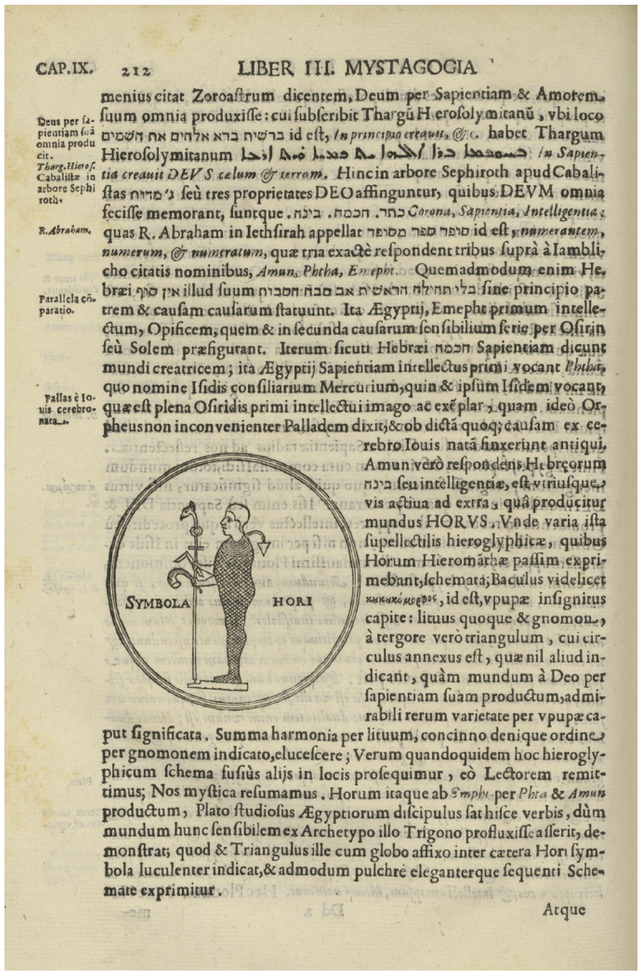
La scène se détache à nouveau sur un arrière-plan égyptisant, plutôt discret, souligné seulement par la présence d'une pyramide et d'un obélisque. À l'avant-plan se trouve une scène extraordinaire où l'on découvre un Hermès ailé et virevoltant expliquant une planche où figure la reproduction de l'une des faces de l'obélisque à une figure allégorique ailée – la Sagesse ? – tenant une plume d'une main, le livre de Kircher ouvert sur les genoux. Le coude tenant la plume est posé sur une série d'ouvrages reprenant les sources de l'auteur : la sagesse égyptienne, la mathématique pythagoricienne, la philologie grecque et l'astrologie chaldéenne. À demi-masqué sous l'imposant *volumen* déployé par Hermès et dont il tient l'extrémité, un bambin joufflu pose un doigt sur les lèvres à la manière d'Harpocrate[19], un signe – originellement rattaché à l'expression de l'enfance dans l'Égypte ancienne – qui fut rapidement réinterprété comme une invitation au silence dans un contexte initiatique. Derrière lui, on devine le dos d'une série d'ouvrages dont les titres sont en hébreu, syriaque, arabe et éthiopien, qui rappellent l'énumération des langues de l'Antiquité dans l'*Œdipus*. L'enfant a un pied posé sur la tête d'un crocodile, dans un geste de domination, qui rappelle les célèbres stèles guérisseuses de Basse Époque figurant Horus debout sur un ou deux crocodiles[20].

À l'arrière-plan de la scène principale, on remarque l'obélisque Pamphile effondré sous les coups d'un Saturne tenant la faux. Une Victoire ailée, une trompette à la main, s'appuie mollement sur la base désormais vide de l'obélisque avec un air apparemment très désœuvré. À l'avant-plan, on remarque encore un bloc entre les jambes de la Sagesse sur lequel figurent les insignes divins attribués par Kircher à Horus, dans une iconographie qui sera maintes fois reproduite dans toute son œuvre (fig. 4). Est-ce pousser l'interprétation trop loin que de considérer que le lien entre les deux frontispices se fait aussi par l'intermédiaire de la figure même de Kircher qui prête obligeamment ses traits à Œdipe et Hermès ?

Beaucoup de choses ont déjà été écrites sur Kircher et son œuvre, comme on l'a rappelé au début de ce chapitre. En revanche, les aspects plus techniques de sa production n'ont pas bénéficié de la même attention curieuse, pas plus que la méthode suivie pour aboutir aux résultats auxquels il croyait être parvenu. Dans l'exposé qui va suivre, on s'attachera d'abord à donner une impression générale de l'œuvre, à montrer ce qui en constitue l'unité, et à faire apparaître ce qui en forme le principe directeur (7.1). Ensuite, sera abordée la question des sources de Kircher et de leur traitement (7.2), avant d'en venir aux fondements philosophiques de l'œuvre (7.3). La section la plus importante s'occupera de la méthode déployée par Kircher, témoin d'une philologie encore bien balbutiante et parfois peu scrupuleuse (7.4). Enfin, on essaiera de dresser un bilan de cette activité frénétique (7.5).

[19] Le thème est reproduit dans le corps dans l'ouvrage (*OP* 439, cf. *OA* II 2, 501). Il apparaît également sur de nombreuses intailles utilisées par Kircher (e.g. *OA* II 2, 462-465). L'image du dieu conclut le dernier volume de l'*Œdipus* (*OA* III, 590).

[20] Une reproduction en est donnée dans *OA* III, p. 502 ; cf. Cat. 11.


CAP. IX. 212 LIBER III. MYSTAGOGIA

menius citat Zoroastrum dicentem, Deum per Sapientiam & Amorem suum omnia produxisse: cui subscribit Thargũ Hierosolymitanũ, vbi loco

Deus per sapientiam suã omnia producit.

id est, *In principio creauit, &c.* habet Thargum Hierosolymitanum *In Sapientia creauit DEVS cælum & terram.* Hinc in arbore Sephiroth apud Cabalistas seù tres proprietates DEO affinguntur, quibus DEVM omnia fecisse memorant, suntque. בינה. חכמה. כתר. *Corona, Sapientia, Intelligentia*; quas R. Abraham in Iethsirah appellat סיפר ספר מספר id est, *numerantem, numerum, & numeratum*, quæ tria exactè respondent tribus suprà à Iamblicho citatis nominibus, *Amun, Phtha, Emephi.* Quemadmodum enim Hebræi אין סוף illud suum בלי תחלה ראשית את מנה חכמה sine principio patrem & causam causarum statuunt. Ita Ægyptij, Emephi primum intellectum, Opificem, quem & in secunda causarum sensibilium serie per Osirin seù Solem præfigurant. Iterum sicuti Hebræi חכמה Sapientiam dicunt mundi creatricem; ita Ægyptij Sapientiam intellectus primi vocant *Phtha*, quo nomine Isidis consiliarium Mercurium, quin & ipsum Isidem vocant, quæ est plena Osiridis primi intellectui imago ac exẽplar, quam ideò Orpheus non inconvenienter Palladem dixit; & ob dictã quoq; causam ex cerebro Iouis natã finxerunt antiqui. Amun verò respondens Hebræorum בינה seu intelligentiæ, est virtusque, vis actiua ad extra, quâ producitur mundus HORVS. Vnde varia ista supellectilis hieroglyphicæ, quibus Horum Hieromãthæ passim exprimebant, schemata; Baculus videlicet κυκλοπαιδεύτος, id est, vpupæ insignitus capite: lituus quoque & gnomon, à tergore verò triangulum, cui circulus annexus est, quæ nil aliud indicant, quàm mundum à Deo per sapientiam suam productum; admirabili rerum varietate per vpupæ caput significata. Summa harmonia per lituum, concinno denique ordine, per gnomonem indicato, elucescere; Verum quandoquidem hoc hieroglyphicum schema fusiùs alijs in locis prosequimur, eò Lectorem remittimus; Nos mystica resumamus. Horum itaque ab *Emphi* per *Phta* & *Amun* productum, Plato studiosus Ægyptiorum discipulus sat hisce verbis, dùm mundum hunc sensibilem ex Archetypo illo Trigono profluxisse asserit, demonstrat; quod & Triangulus ille cum globo affixo inter cætera Hori symbola luculenter indicat, & admodum pulchrè eleganterque sequenti Schemate exprimitur.

Parallela cõparatio.

Pallas è Iouis cerebro nata.

SYMBOLA HORI

Atque

▲ Fig. 4. *Symbola Hori* (Kircher, *OP* 212).

7.1. Une œuvre protéiforme mais profondément unitaire

L'activité d'Athanase Kircher dans le domaine de l'égyptologie *stricto sensu* couvre une période de plus de quarante années et s'étale sur plus de quatre mille pages. La liste ci-dessous reprend les œuvres principales[21]. Les titres, souvent très longs, révèlent les ambitions de l'auteur et sont autant d'instruments de propagande éditoriale vantant les moyens extraordinaires qui furent déployés pour sortir des ténèbres les secrets des hiéroglyphes.

> *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus in quo cum linguae Coptae, sive Aegyptiacae, quondam Pharaonicae, origo, aetas, vicissitudo, inclinatio ; tum hieroglyphicae literaturae instauratio, uti per varia variarum eruditionum, interpretationumque difficillimarum specimina, ita nova quoque & insolita methodo exhibentur*, Rome, 1636 [*Prodr*].
>
> *Lingua aegyptiaca restituta […] quo linguae Coptae sive idiomatis illius primaevi Aegyptiorum Pharaonici, vetustate temporum paene collapsi, ex abstrusis Arabum monumentis, plena Instauratio continetur*, Rome, 1643 [*AR*].
>
> *Obeliscus Pamphilius, hoc est, Interpretatio noua & Hucusque Intentata Obelisci Hieroglyphici […] in quo post varia Aegyptiacae, Chaldaicae, Hebraicae, Graecanicae Antiquitatis, doctrinaeque qua Sacrae, qua Profanae monumenta, Veterum tandem Theologia, hieroglyphicis involuta symbolis, detecta e tenebris in lucem afferitur*, Rome, 1650 [*OP*].
>
> *Oedipus Aegyptiacus, Hoc est universalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae Instauratio. Opus ex omni Orientalium doctrina & sapientia conditum, nec non viginti diversarum linguarum authoritate stabilitum*, Rome, 1652-1655 [*OA*].
>
> *Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica*, Rome, 1666 [*ObAeg*].
>
> *Sphinx mystagoga, sive diatribe hieroglyphica, qua Mumiae, ex Memphiticis Pyramidum adytis erutae, & non ita pridem in Galliam transmissae, juxta veterum Hierosolymitarum mentem, intentionemque, plena fide & exacta exhibetur Interpretatio, ad Inclytos, abstrusiorumque Cognitionum peritia instructissimos Galliae Philologos directa*, Amsterdam, 1676 [*SM*].
>
> *Turris Babel, sive Archontologia qua Primo Priscorum post diluvium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitude, Secundo* , Amsterdam, 1679 [*TB*].

En parcourant rapidement cette immense production, on ne peut qu'être impressionné par une forme de luxuriance, d'exubérance, qui se dégage tout à la fois de la présentation matérielle – souvent de forts volumes *in-folio* –, de la richesse de la mise en page et de l'iconographie. En dehors des frontispices, que nous avons déjà évoqués, Kircher émaille ses œuvres de nombreux schémas explicatifs où ses théories sont théâtralisées – souvent à pleine page – dans des compositions d'une grande complexité. À titre d'exemple, on pourrait d'abord penser à la composition résumant le système de la marche du monde tel que Kircher pensait l'avoir retrouvé en s'attachant à l'étude d'un motif bien insignifiant figurant sur la bordure de la *Mensa Isiaca* et qui l'a littéralement obsédé ainsi qu'en témoignent ses

[21] On peut encore y ajouter la *China illustrata*, parue à Amsterdam en 1667, parce qu'elle se raccroche indirectement à la question des hiéroglyphes au travers de l'histoire des écritures. Sur la relation entre l'Égypte antique et la Chine, voir *infra*, 7.3 ; 8. La plupart des traités de Kircher sont directement consultables en ligne.

apparitions récurrentes tout au long de l'œuvre. Décomposé en ses éléments primitifs, la figure de l'homme-scarabée et ses attributs ont été projetés dans une vision cosmique dont ils forment les parties symboliques.


262 C.Vlt:Specimen Interpret:Hierogl:

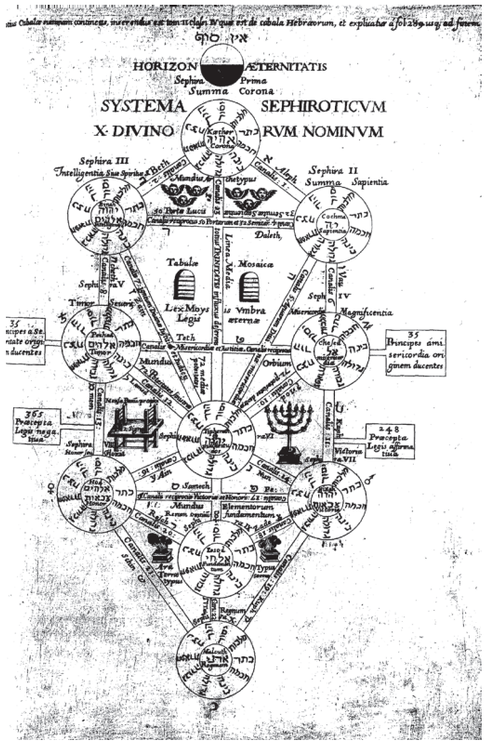
Paradigma Lectionis Hieroglyphicæ.

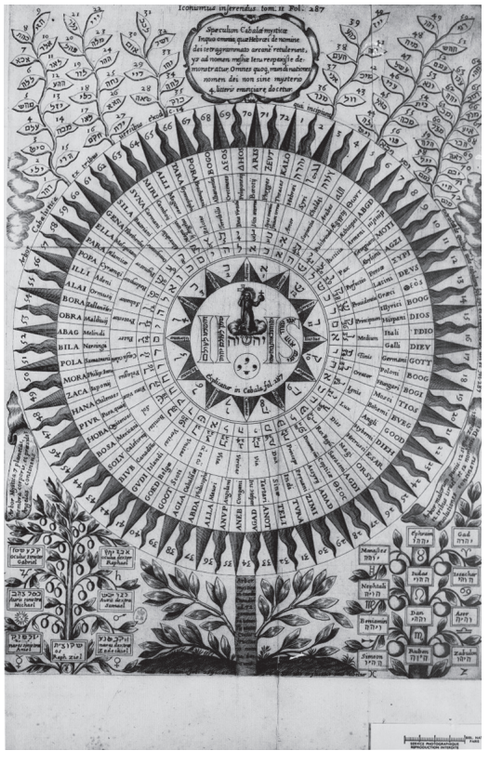
Iuxta ſenſum proprium ita legi potest.	Ανάλυσις ſchematis in ſuas partes	Iuxta ſenſum Anagogicũ, Myſticũ, Magicum.
Anima mundi vita rerum		Hemepht, ſiue ſupremus intellectus
Vniuerſam mundi machinam		Oſiris
Cœlorũ orbitas		Cœleſtes Genij
Solem		Horus
Lunam		Iſis
Elementa, ſuperiora videlicet inferioribus amore connectit, connexa in ſuo eſſe conſeruat.		Dæmones ſublunares, faſcinati hoc ſimilitudinario typo, veluti potenti catena trahuntur.

Cum

▲ Fig. 5. L'homme-scarabée (Kircher, *Prodr.* 270).

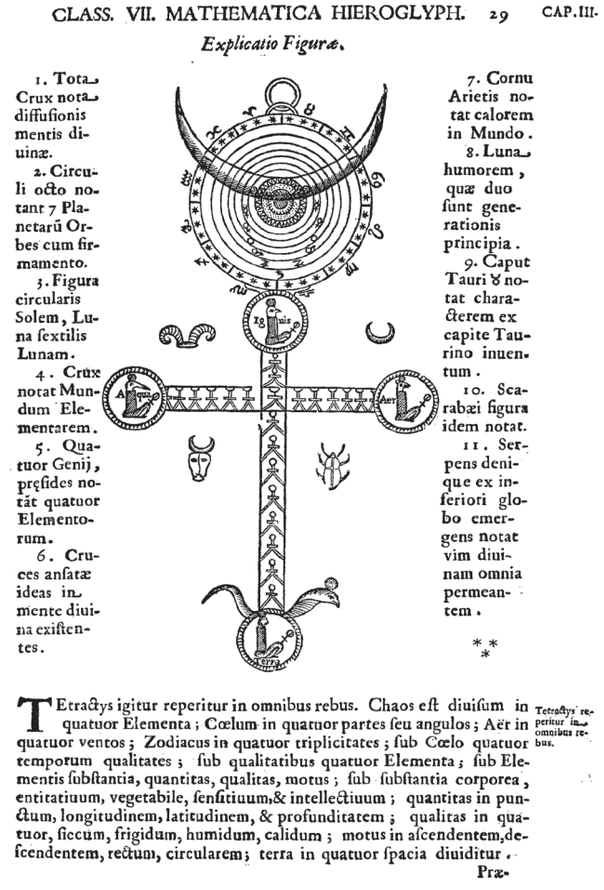
Le goût de la mise en scène, qui va aussi de pair avec la recherche de la symétrie, se remarque dans de nombreuses compositions, comme par exemple dans la représentation de l'arbre séphirotique dans le volumineux chapitre que Kircher consacre à la kabbale juive dans l'*Œdipus*, que vient compléter l'imposante rosace des soixante-dix noms de dieu tiré de l'explication du tétragramme divin.





▲ Fig. 6a et b. L'arbre des Sephiroth et les 72 noms de Dieu (Kircher, *OA* II 1, 286 et 289).

La reconfiguration du célèbre diagramme de la *Monas hieroglyphica* (Anvers, 1564) de John Dee[22], telle que présentée dans l'*Œdipus*, est encore une bonne illustration de la pensée syncrétique de Kircher, présentant dans un condensé théâtralisé les conceptions alchimiques, astronomiques et magiques de l'auteur, agrémentées de symboles tirés d'un répertoire égyptisant[23]. Rebaptisée *Crux ansata*, la figure intègre des spéculations de Kircher sur la lettre *tau*, la croix ansée copte et le hiéroglyphe égyptien ☥ reprenant à son compte, en les amplifiant, des réflexions qui remontent à la fin de l'Antiquité (cf. *supra*, 4.3.1).



CLASS. VII. MATHEMATICA HIEROGLYPH. 29 CAP. III.

Explicatio Figuræ.

1. Tota Crux notat diffusionis mentis diuinæ.
2. Circuli octo notant 7 Planetarũ Orbes cum firmamento.
3. Figura circularis Solem, Luna sextilis Lunam.
4. Crux notat Mundum Elementarem.
5. Quatuor Genij, præsides notãt quatuor Elementorum.
6. Cruces ansatæ ideas in mente diuina existentes.
7. Cornu Arietis notat calorem in Mundo.
8. Luna humorem, quæ duo sunt generationis principia.
9. Caput Tauri ♉ notat characterem ex capite Taurino inuentum.
10. Scarabæi figura idem notat.
11. Serpens denique ex inferiori globo emergens notat vim diuinam omnia permeantem.

* * *

TEtractys igitur reperitur in omnibus rebus. Chaos est diuisum in quatuor Elementa; Cœlum in quatuor partes seu angulos; Aër in quatuor ventos; Zodiacus in quatuor triplicitates; sub Cœlo quatuor temporum qualitates; sub qualitatibus quatuor Elementa; sub Elementis substantia, quantitas, qualitas, motus; sub substantia corporea, entitatiuum, vegetabile, sensitiuum, & intellectiuum; quantitas in punctum, longitudinem, latitudinem, & profunditatem; qualitas in quatuor, siccum, frigidum, humidum, calidum; motus in ascendentem, descendentem, rectum, circularem; terra in quatuor spacia diuiditur. Præ-

Tetractys reperitur in omnibus rebus.

▲ Fig. 7. La croix ansée, réinterprétation symbolique (Kircher, *OA* II 2, 29).

Notre dernier exemple – mais on pourrait aisément les multiplier – est tiré de la *Turris Babel*, le dernier opus de Kircher paru en 1679. On y voit une projection fantasmagorique de la tour jusqu'au firmament du ciel accompagné d'un mécanisme censé compenser le déséquilibre qu'aurait inévitablement créé la construction d'un tel édifice sur l'axe terrestre. C'est en effet une des caractéristiques des travaux de Kircher que de considérer sous un angle scientifique les conséquences résultant des prémices posés – et pourtant invérifiables – par le récit biblique. Étant donné que la tour devait atteindre le ciel, le savant jésuite se met donc au travail pour calculer la hauteur de la tour, la quantité de matériaux nécessaires à la construction (il arrive à la conclusion



▲ Fig. 8. Projection de la Tour de Babel (Kircher, *TB*, ad p. 37).

[22] Selon Brian Vickers (« Frances Yates and the Writing of History », *Journal of Modern* History, 51, 1979, p. 308, n. 17), la *Monade* de Dee est probablement l'ouvrage le plus obscur ayant jamais été écrit par un Anglais. Sur la réception de Dee aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, voir Forshaw Peter J., « The early alchemical reception of John Dee's Monas Hieroglyphica », *Ambix*, 2005, vol. 52, pp. 247-269, qui remarque que l'utilisation des démonstrations de Dee sans le mentionner est loin d'être un fait isolé (voir aussi Håkansson, Håkan, *Seeing the Word : John Dee and renaissance Occultism*, Lund, 2001). Sur l'attitude de Kircher plus particulièrement, voir Forshaw Peter J., *op. cit.*, pp. 257-258.

[23] Le diagramme de Dee, plus conforme à l'original, revient plus loin, dans le même volume (p. 407 et 434).

que la terre n'aurait pu fournir assez de pierres) et les conséquences que la construction de la tour aurait eues sur l'équilibre de la terre au centre de l'univers. Le déploiement d'une telle énergie laisse pantois quand on pense que la Bible elle-même nous rassurait sur le fait que la tour n'avait jamais pu être achevée ! Pour Kircher, cela ne suffisait apparemment pas ; il fallait qu'il démontre qu'en dépit de la destruction prématurée de la tour, sa réalisation était théoriquement impossible et donc vouée dès le début à l'échec, ce qui était une autre manière de démontrer la folie des hommes !

7.2. Les sources de l'œuvre

Sans surprise, les sources de Kircher sont d'abord livresques. Les auteurs classiques forment la base de sa documentation, avec une prédilection marquée pour les auteurs tardifs de l'Antiquité, mais surtout pour les *Hieroglyphica* d'Horapollon et le *Corpus hermétique*. Dans la reconstruction de l'histoire des connaissances, Hermès ou plutôt les différents Hermès jouent un rôle essentiel dans la transmission de la révélation adamique[24]. Aussi Kircher se refuse-t-il à suivre les conclusions de Casaubon, qui avait pourtant démontré dès 1614 le caractère tardif de la rédaction du *Corpus*[25]. Pour Kircher, le texte ne pouvait être que le reflet d'une sagesse remontant à la plus haute antiquité, en quoi il faisait fausse route. Comparé aux humanistes de la Renaissance, Kircher se distingue aussi par la prise en compte de sources orientales, notamment dans le domaine des sciences occultes, comme la kabbale, la magie et l'alchimie, domaines auxquels il consacre de très longs développements dans le tome II de l'*Œdipus*. Les sources arabes et hébraïques sont ainsi largement mobilisées pour soutenir l'argumentation. On peut toutefois se poser des questions à la fois sur la nature des sources et sur la capacité de Kircher à les traiter, en dépit des certificats d'éminents arabisants et hébraïsants figurant au début de l'*Œdipe* qui attestent de leur bonne utilisation.

La provenance de certains textes demeure cependant énigmatique. Le cas de l'auteur judéo-arabe Barachias Nephi, alias Abenephius, est à cet égard instructif. Le personnage apparaît déjà dans le *Prodromus* (p. 254) et accompagnera régulièrement Kircher pour soutenir fort à propos certaines de ses propositions les plus aventurées. Or le texte de Barachias Nephi, personne ne l'a jamais vu. Peiresc, à qui Kircher en avait abondamment parlé, demanda plusieurs fois à voir le manuscrit, à en obtenir une copie, ou seulement à pouvoir y jeter un bref regard, rien n'y fit. Le Père Athanase resta inflexible et conserva le fameux manuscrit à l'abri des regards indiscrets. Les modernes se sont perdus en conjectures sur cette attitude étrange, surtout à l'égard de quelqu'un qui n'avait jamais eu que des bontés pour Kircher, quelqu'un qui n'avait pas épargné les efforts pour faciliter et promouvoir la carrière de celui qui n'était encore qu'un apprenti dans la République des Lettres[26]. Le doute doit bénéficier à l'accusé, dit-on. Que Kircher ait pu mettre la main sur une source inédite n'a en soi rien d'impossible. En revanche, on peut se demander pourquoi Kircher n'édita ou ne fit jamais éditer le fameux manuscrit. Deux points font peser des doutes sur la réalité de cette source. Tout d'abord, Barachias Nephi est souvent la seule autorité convoquée pour soutenir les thèses les plus improbables de Kircher[27]. Ensuite, la qualité du texte arabe laisse souvent à désirer. Outre les erreurs fréquentes de transcription, qui peuvent toujours être mises sur le compte d'un travail trop rapide ou de la négligence de collaborateurs, on reste pantois au vu de l'explication que Kircher propose pour l'expression الله أكبر *Allahu aqbar*, formule banale s'il en est. À la suite d'auteurs byzantins comme Cedrenos et Constantin Porphyrogénète, la formule réinterprétée en *Allahu wa Kabar* (الله وكبر) et censée signifier Dieu Vénus (*OA* I, 347-348), est intégrée dans un développement assez nébuleux sur certains aspects secrets de la déesse.

L'utilisation d'Abenephius par Kircher peut encore être illustrée par quelques passages de l'*Obélisque Pamphile* où il en est fait mention. Il intervient une première fois (*OP*, 124) à propos de la classification des écritures égyptiennes. Celles-ci, dit l'auteur, sont au nombre de quatre : d'abord des lettres communes en usage dans la population, ce qu'on peut identifier à l'écriture démotique, ensuite une écriture en

[24] Sur l'attrait irrésistible exercé sur Kircher par Hermès, voir l'appréciation de Gaspar Schott dans la préface de l'*Œdipus* (cité par Gilly, Carlos, « Ermetismo per turisti, ovvero come fare di Ermete un pezzo da museo : Athanasius Kircher », in Carlos Gilly & Cis van Heertum (dir.), *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700: l'influsso di Ermete Trismegisto / Magic, alchemy and science 15th-18th centuries : the influence of Hermes Trismegistus* Firenze, 2002, I, p. 499).

[25] Sur l'utilisation du *Corpus hermétique* par Kircher, voir Gilly (*op. cit.*), qui replace les positions de Kircher dans un contexte plus général au sein de la Compagnie de Jésus, notamment en ce qui concerne les mérites et dangers respectifs des enseignements de Platon et Aristote.

[26] Sur Abenephius et Kircher, voir Aufrère Sydney, *La Momie et la Tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVII^e siècle*, Avignon, 1990, pp. 263-287, Stolzenberg Daniel, *op. cit.*, pp. 83-88, Buonanno, *The Stars of Galileo Galilei, op. cit.*, p. 132, Winand Jean, « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *in* Klinkenberg Jean-Marie et Polis Stéphane (dir.), *Signatures. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of writing*, Liège (= *Signata, Annales des sémiotiques*), 2018, p. 220, Sundermeyer, Annette (*Die Vogelschrift: Die Rezeption altägyptischer Hieroglyphen in arabischsprachigen Werken*, thèse inédite, Berlin, 2020, pp. 401sqq). Sur la protestation de bonne foi de Kircher telle qu'étalée dans l'*Epistola paraenetica* de l'*OP*, voir la note 30.

[27] Par exemple, sur le rapprochement entre Sérapis et les Téraphim hébraïques, qui n'a aucun sens, Kircher convoque très à propos l'autorité d'Abenephius (*OA* I, 259), ou encore sur la fonction des pyramidions (*OA* I, 330), mais surtout sur la présence de la Sainte Trinité sur les obélisques (*OP* 193-213). Voir encore la caution d'Abenephius sur la consultation de l'oracle par les Égyptiens pour lutter contre les mouches.

usage chez les philosophes et les sages, ensuite une écriture qui est un mélange de lettres, de symboles et d'images, enfin une écriture en usage chez les prêtres qu'on appelle l'écriture des oiseaux par laquelle on exprime les choses sacrées du divin. L'appellation « écriture des oiseaux », qui remonte à l'Antiquité classique, était de fait une des manières de désigner l'écriture hiéroglyphique dans la tradition arabe, à côté d'appellations comme « écriture des temples », « écriture des prêtres » ou « écriture d'Hermès »[28]. Abenephius est aussi cité à propos d'une description générale de l'écriture hiéroglyphique, qui rappelle des passages similaires chez des auteurs antérieurs : « Les philosophes égyptiens représentaient leurs grands secrets par des figures de quadrupèdes, mais aussi des rapaces, des plantes, des outils, des figures géométriques, ou bien par des parties de cela, comme par exemple, la tête, les mains, les pieds, et ils joignaient à cela toutes sortes d'instruments, des images de plantes, des figures géométriques et d'autres choses du même genre » (*OP*, 353).

Dans la suite de l'ouvrage, Abenephius est régulièrement convoqué à propos de l'explication d'un signe ou d'une représentation. La formulation rappelle à nouveau ce qu'on trouve chez les auteurs classiques, comme Diodore de Sicile, Apulée, Plotin, Ammien Marcellin, et bien sûr Horappolon, mais aussi dans les *Hieroglyphica* de Valeriano. En voici quelques exemples : « quand ils veulent indiquer la force de la chaleur dans le monde, ils représentent (يصروا) un bélier » (*OP*, p. 270)[29]. Si la formulation est semblable, manque parfois l'explication de la relation entre le signifiant et le signifié. Celle-ci est en revanche bien présente dans la notice suivante : « et puisque la nature de Dieu ne peut être intelligible et est immuable, invisible aux yeux des fils de l'homme, quand ils veulent représenter la nature invisible de Dieu, ils gravent l'image d'un crocodile, parce que cet animal voit sans être vu, et parce que le crocodile n'a pas de langue, ils représentaient ainsi la nature inconnaissable et ineffable de Dieu » (*OP*, p. 306).

Il y a plus. Selon ses propres déclarations, Kircher serait entré en possession d'un manuscrit d'Ibn Wahshiyya lors d'un séjour à Malte (cf. *supra*, 4.3.2). Dans l'*Obeliscus Pamphilus* (p. 113), il déclare :

> « En effet, Abenouashiya, souvent cité par Rambam (i.e. Maimonide), a été le premier à traduire des livres égyptiens en arabe. Nous l'avons retrouvé (cet auteur) arabe à Malte, parmi les dépouilles des Turcs, grâce à la singulière providence de Dieu »[30].

On peut à nouveau se demander ce que Kircher a bien pu faire de ce manuscrit, s'il a jamais été en sa possession. Tout d'abord, le titre sous lequel il le cite, *De cultu et religione veterum Aegyptiorum* renvoie à tout autre chose que le *Kitāb Shawq al-mustahām fī maʿrifat rumūz al-aqlām* ou *Le livre du désir de l'amoureux fou de la connaissance des écritures anciennes*, pour lequel Ibn Wahshiyya est connu des égyptologues (cf. *supra* 4.3.2). Si Kircher avait été en possession de ce dernier ouvrage, on peut sans peine imaginer ce qu'il en aurait tiré dans la mesure où il hésite rarement à produire des sources exotiques à l'appui de ses démonstrations. Il faut donc supposer que le traité d'Ibn Wahshiyya qu'il a pu acquérir à Malte est différent du *Shawq*[31].

En dehors des textes, Kircher va puiser des informations dans les sources matérielles. Avec un esprit de collectionneur, il rassemble tout ce qui passait alors pour égyptien. Le dernier tome de l'*Œdipus* renferme un catalogue quasiment exhaustif des monuments égyptiens qu'on pouvait connaître au milieu du XVII^e^ siècle : en dehors des obélisques qui l'occupèrent toute sa vie, il consacre près de quatre-vingt pages à la *Mensa Isiaca*, dont il ne doute pas de la très haute antiquité (fig. 9), alors qu'il s'agit d'un artefact du début de l'époque romaine (voir *supra*, 5.2.1)[32], avant de passer aux momies, sur lesquelles il reviendra dans le *Sphinx mystagogue*, aux sphinx, dont les célèbres Nectanébo, qui sont malheureusement reproduits dans une qualité inférieure et bien moins fidèle que ce qui avait été fait au

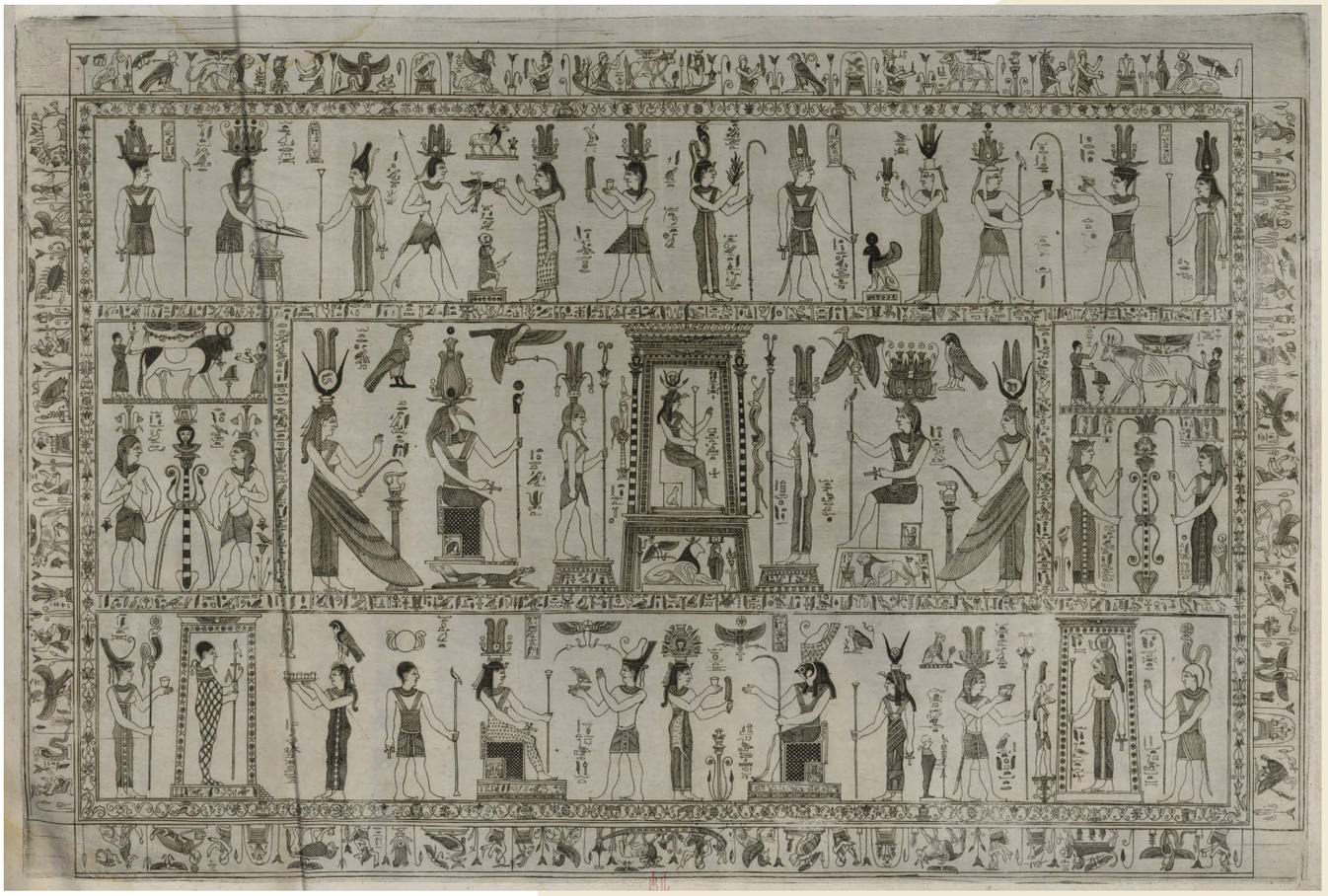
[28] Cf. EL-DALY Okasha, *Egyptology: The Missing Millennium. Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*, Londres, 2016, p. 64.

[29] Le verbe *sawwara* (II^e^ forme) signifie « peindre, dessiner, donner une forme », de là aussi « créer ». Dans la célèbre phrase « Dieu créa l'homme à son image », صَوَّرَ اللهُ الإنْسانَ عَلى صورَتِهِ, on retrouve la même racine pour le verbe créer et le mot image.

[30] Le texte est reproduit par HAMMER, Joseph (*Ancient Alphabets and Hieroglyhic Characters explained*, Londres, 1806 et cité par TORAL-NIEHOFF Isabel et SUNDERMEYER Annette, *Going Egyptian in Medieval Arabic Culture*, *in* ORTHMANN Eva (dir.), *The Occult Sciences in Premodern Islamic Cultures*, Beyrouth, 2018, p. 261) sous une forme corrigée (les corrections apparaissent en grasses) : *Nam Aben Wahshia primus Aegyptios libros in linguam Arabicam transtulit, quem nos Melitae, inter spolia Turcorum repostum, singulari Dei providentia in arabicum reperimus*. Hammer renvoie pour cet extrait à l'*Epistola paraenetica* qui ouvre l'*OP*, à la p. 109. Hammer a en fait mélangé deux choses, car l'*Epistola* ne contient que quelques pages. En réalité, la préface fait bien allusion (§ 3, sans numéro de page) à Abenuaschia à propos d'un *De cultu et religione veterum Aegyptiorum*. Kircher mentionne au même endroit le texte d'Abenephius, à propos duquel il rapporte l'avoir montré à Peiresc, lequel en aurait conçu une joie immense. À l'appui de ses dires, difficilement vérifiables, Kircher produit un extrait de la vie de Peiresc par Gassendus (fol. 265).

[31] En revanche, le cheminement qui a conduit à la présence de l'homme-scarabée sur tous les manuscrits du *Shawq* reste pour l'heure une énigme. J'espère pouvoir présenter une étude sur le sujet dans une future contribution.

[32] La datation correcte de la *Mensa Isiaca* sera proposée par Warburton, un des critiques les plus sévères de l'œuvre kirchérienne au XVIII^e^ siècle.



▲ Fig. 9. *Mensa Isiaca*, alias *Tabula Bembina* (d'après la reproduction de von Hohenburg 1610).

XV^e^ siècle[33]. L'ouvrage se termine par une description de stèles, de statues, et de petits objets comme des ouchebtis, des scarabées ou des intailles.

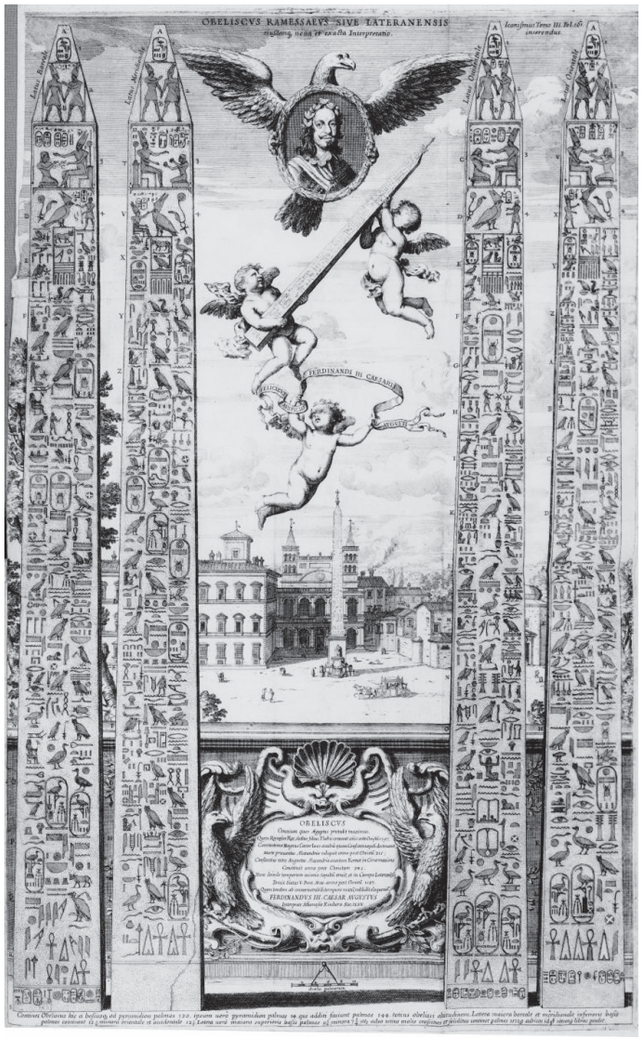
Les transcriptions et les *fac-simile* à partir desquels il travaille sont toutefois de qualité très inégale. Si les hiéroglyphes sont parfois assez correctement, sinon élégamment reproduits (fig. 10), Kircher a souvent affaire à des copies de qualité assez médiocre (fig. 11), quand elles ne sont pas tout simplement inutilisables (fig. 12)[34].

Devant une telle variété de documents, il faut se demander si Kircher avait développé un sens de l'objet. En fait, on peut légitimement en douter au vu du traitement très égalitaire auxquels il soumet sa documentation. Tout d'abord, il a encore du mal à faire le départ entre les monuments authentiques et les autres. Des artefacts égyptisants de l'antiquité romaine, le plus souvent produits en Italie, voisinent ainsi avec des monuments authentiquement pharaoniques. Le plus bel exemple de ce mélange reste la *Mensa Isiaca*, dont les hiéroglyphes, pour la plupart authentiques, avaient été assemblés dans un souci où primaient davantage des considérations esthétiques que le souci de la communication (fig. 13).

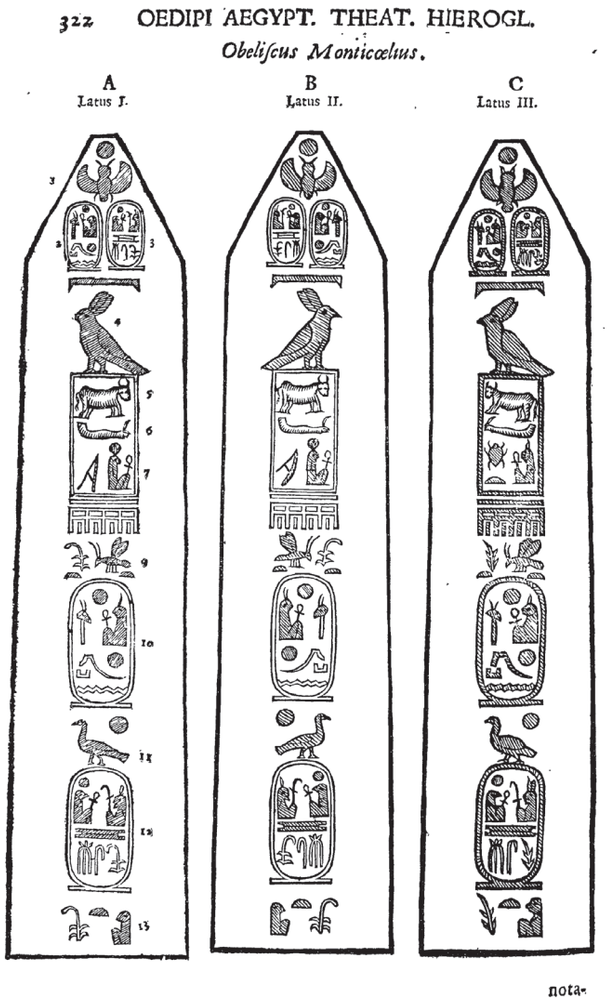
Dans le même ordre d'idées, Kircher a beaucoup de mal à reconnaître un véritable hiéroglyphe, même sur des monuments égyptiens. En effet, comme on l'a vu en détail dans les premiers chapitres (2.4.5 et 3.2.5), toute image « hiéroglyphique » ne fonctionne pas nécessairement comme un signe d'écriture. S'il n'existe pas de différences formelles

[33] Voir Ferrarini Michele, *Antiquarium sive Divae Antiquitatis sacrarium (Inscriptiones graecae et latinae undique collectae)*, ms C 398, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1481, p. XXXV, v° (http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ferrarini:1&v=-1&pidObject=Ferrarini:1&page=indice.01_r) reproduit dans Curran Brian, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago-Londres, 2007, p. 102.

[34] Sur les errements de Kircher à propos de l'obélisque du Latran, avec ces hiéroglyphes un peu fantasques, voir Buonanno Roberto, *op. cit.*, p. 136.



▲ Fig. 10. Obélisque du Latran (Kircher *OA* III, 161).



▲ Fig. 11. Obélisque d'Héliopolis (Kircher *OA* III, 333).

entre les motifs aptes à entrer dans le système d'écriture et leur emploi éventuel dans une scène de type iconographique, il y a en revanche une frontière fonctionnelle qui empêche de telles scènes d'assumer les fonctions du discours linguistique[35]. À l'époque de Kircher, ce type de distinction n'existe pas encore. C'est ainsi qu'il traite les scènes des pyramidions figurant au sommet des obélisques comme des textes hiéroglyphiques.

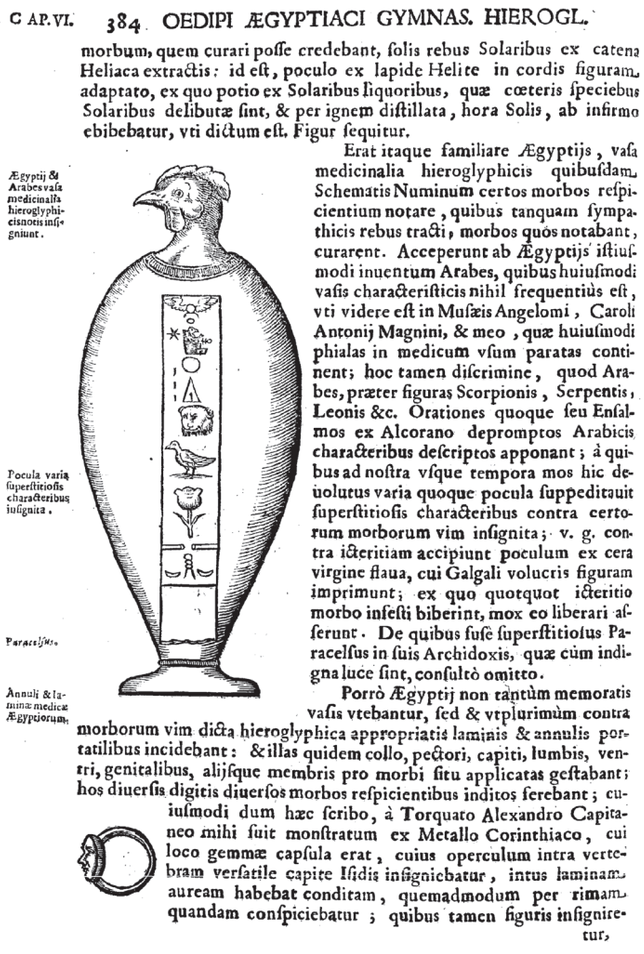
À partir des descriptions trouvées chez les auteurs classiques, Kircher compose des figures complexes formées d'éléments à valeur symbolique, qu'il appelle des représentations hiéroglyphiques ou des iconismes, comme l'extraordinaire image de Pan se trouvant en pleine page dans l'*Obeliscus Pamphilius* (cf. *supra*, fig. 4), et reprise dans l'*Œdipus* (II 1, 204 et 428)[36]. C'est dans le même esprit que Kircher reprend à son compte, légèrement modifiée, la composition de Valeriano qui se voulait une mise en scène de l'inscription censée figurer sur un temple d'Égypte telle que rapportée par Plutarque, qui situe la scène dans le temple de Saïs, et par Clément d'Alexandrie, qui préfère la mettre en

[35] Pour nommer ce type de composition, on a proposé l'appellation iconogramme (Assmann Jan, « Etymographie: Zeichen im Jenseits der Sprache », *in* Assmann Aleida et Jan (dir.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischer Grammatologie*, Munich, 2003, p. 50). Pour faire davantage ressortir le côté complémentaire aux hiéroglyphes, on pourrait aussi penser au terme iconoglyphe.

[36] Voir encore la représentation d'Isis (*OA* I, 189) inspirée de la description d'Apulée dans l'*Âne d'or*.



▲ Fig. 13. *Mensa Isiaca*, alias *Tabula Bembina* (extrait).



CAP. VI. 384 OEDIPI ÆGYPTIACI GYMNAS. HIEROGL.

morbum, quem curari posse credebant, solis rebus Solaribus ex catena Heliaca extractis: id est, poculo ex lapide Helite in cordis figuram adaptato, ex quo potio ex Solaribus liquoribus, quæ cæteris speciebus Solaribus delibutæ sint, & per ignem distillata, hora Solis, ab infirmo ebibebatur, vti dictum est. Figur sequitur.

Ægyptij & Arabes vasa medicinalia hieroglyphicis insignium.

Erat itaque familiare Ægyptijs, vasa medicinalia hieroglyphicis quibusdam Schematis Numinum certos morbos respicientium notare, quibus tanquam sympathicis rebus tracti, morbos quos notabant, curarent. Acceperunt ab Ægyptijs istiusmodi inuentum Arabes, quibus huiusmodi vasis characteristicis nihil frequentiùs est, vti videre est in Musæis Angelomi, Caroli Antonij Magnini, & meo, quæ huiusmodi phialas in medicum vsum paratas continent; hoc tamen discrimine, quod Arabes, præter figuras Scorpionis, Serpentis, Leonis &c. Orationes quoque seu Ensalmos ex Alcorano depromptos Arabicis characteribus descriptos apponant; à quibus ad nostra vsque tempora mos hic deuolutus varia quoque pocula suppeditauit superstitiosis characteribus contra certorum morborum vim insignita; v. g. contra icteritiam accipiunt poculum ex cera virgine flaua, cui Galgali volucris figuram imprimunt; ex quo quotquot icteritio morbo infesti biberint, mox eo liberari asserunt. De quibus fusè superstitiosus Paracelsus in suis Archidoxis, quæ cùm indigna luce sint, consultò omitto.

Pocula varia superstitiosis characteribus insignita.

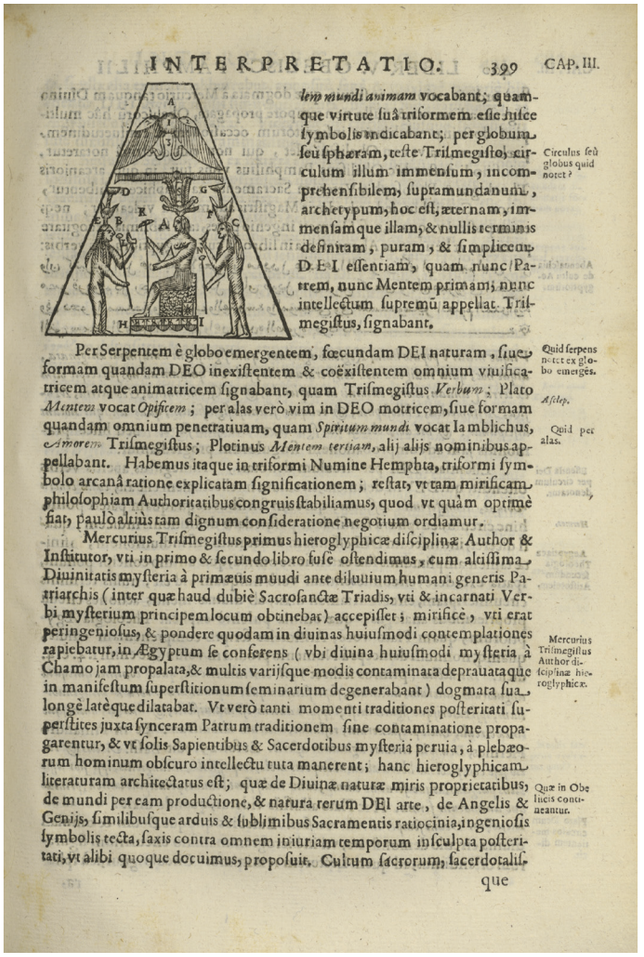
Paracelsus.

Annuli & laminæ medicæ Ægyptiorum.

Porrò Ægyptij non tantùm memoratis vasis vtebantur, sed & vtplurimùm contra morborum vim dicta hieroglyphica appropriatis laminis & annulis portatilibus incidebant: & illas quidem collo, pectori, capiti, lumbis, ventri, genitalibus, alijsque membris pro morbi situ applicatas gestabant; hos diuersis digitis diuersos morbos respicientibus inditos ferebant; cuiusmodi dum hæc scribo, à Torquato Alexandro Capitaneo mihi fuit monstratum ex Metallo Corinthiaco, cui loco gemmæ capsula erat, cuius operculum intra vertebram versatile capite Isidis insignichatur, intus laminam auream habebat conditam, quemadmodum per rimam quandam conspiciebatur; quibus tamen figuris insignire-

tur,

▲ Fig. 12. Vase canope (Kircher *OA* II,2, 384).



INTERPRETATIO. 399 CAP. III.

lem mundi animam vocabant; quamque virtute suâ triformem esse iuste symbolis indicabant; per globum seu sphæram, teste Trismegisto, circulum illum immensum, incomprehensibilem, supramundanum, archetypum, hoc est, æternam, immensamque illam, & nullis terminis definiram, puram, & simplicem D. E. I essentiam, quam nunc Patrem, nunc Mentem primam, nunc intellectum supremũ appellat Trismegistus, signabant.

Circulus seu globus quid notet?

Per Serpentem è globo emergentem, fœcundam DEI naturam, siue formam quandam DEO inexistentem & coëxistentem omnium viuificatricem atque animatricem signabant, quam Trismegistus *Verbum*; Plato *Mentem* vocat *Opificem*; per alas verò vim in DEO motricem, siue formam quandam omnium penetratiuam, quam *Spiritum mundi* vocat Iamblichus, *Amorem* Trismegistus; Plotinus *Mentem tertiam*, alij alijs nominibus appellabant. Habemus itaque in triformi Numine Hemphta, triformi symbolo arcanâ ratione explicatam significationem; restat, vt tam mirificam philosophiam Authoritatibus congruis stabiliamus, quod vt quàm optimè fiat, paulò altius tam dignum consideratione negotium ordiamur.

Quid serpens ex globo emergens.

Aſclep.

Quid per alas.

Mercurius Trismegistus primus hieroglyphicæ disciplinæ Author & Institutor, vti in primo & secundo libro fusè ostendimus, cum aliissima Diuinitatis mysteria à primæuis mundi ante diluuium humani generis Patriarchis (inter quæ haud dubiè Sacrosanctæ Triadis, vti & incarnati Verbi mysterium principem locum obtinebat) accepisset; mirificè, vti erat peringeniosus, & pondere quodam in diuinas huiusmodi contemplationes rapiebatur, in Ægyptum se conferens (vbi diuina huiusmodi mysteria à Chamo iam propalata, & multis variisque modis contaminata depraua taque in manifestum superstitionum seminarium degenerabant) dogmata sua longè latèque dilatabat. Vt verò tanti momenti traditiones posteritati superstites juxta synceram Patrum traditionem sine contaminatione propagarentur, & vt solis Sapientibus & Sacerdotibus mysteria peruia, à plebæorum hominum obscuro intellectu tuta manerent; hanc hieroglyphicam literaturam architectatus est; quæ de Diuinæ naturæ miris proprietatibus, de mundi per eam productione, & natura rerum DEI arte, de Angelis & Genijs, similibusque arduis & sublimibus Sacramentis ratiocinia, ingeniosis symbolis tecta, saxis contra omnem iniuriam temporum insculpta posteritati, vt alibi quoque docuimus, proposuit. Cultum sacrorum, sacerdotalisque

Mercurius Trismegistus Author disciplinæ hieroglyphicæ.

Quæ in Obeliscis conuenantur.

▲ Fig. 14. Pyramidion de l'obélisque Pamphile (Kircher *OP* 399).

relation avec Diospolis (fig. 15)[37]. Il était pourtant évident que ce monument, totalement fantasmé, n'était d'aucune utilité pour faire progresser les connaissances sur la langue et les écritures égyptiennes.

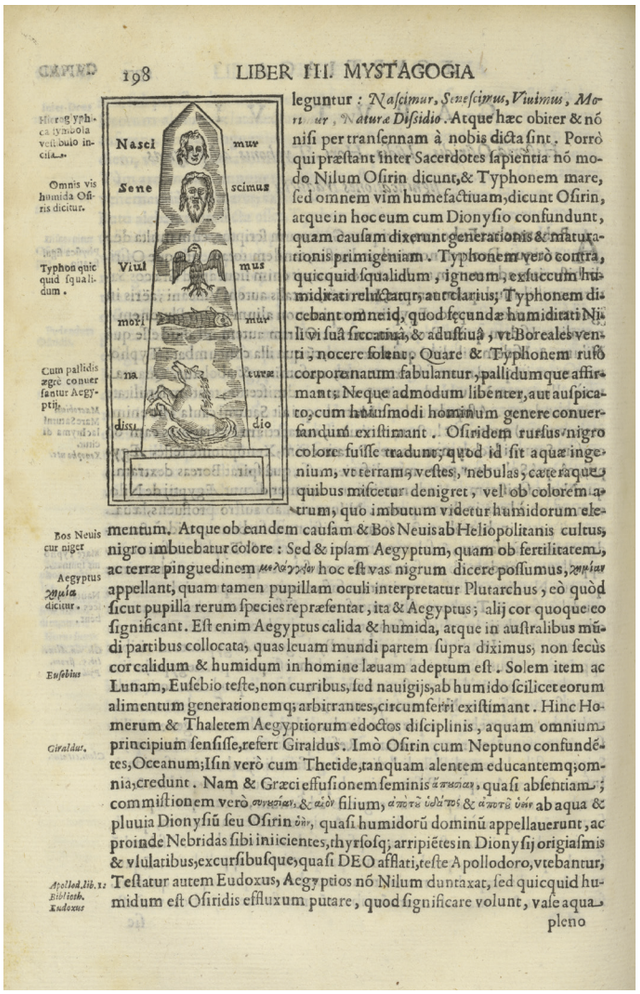
Dans son traitement de la documentation – mais c'était inévitable pour l'époque –, Kircher n'a enfin aucune sensibilité pour la profondeur historique. Tous les monuments sont donc traités de manière égale, sans considération pour les variations, parfois importantes, qui résultent de l'évolution chronologique[38], sans parler ici des différences provenant des genres textuels eux-mêmes, une notion qui ne se développera que bien plus tard[39]. Kircher doit donc essayer de

[37] Voir *supra*, 3.2.3.

[38] En épigraphie, rien n'est en effet plus dissemblable qu'une inscription datant de Thoutmosis III et une inscription conçue par des hiérogrammates de l'époque romaine : le répertoire des signes ainsi que les combinaisons graphiques ont été profondément modifiés, sans parler du niveau linguistique !

[39] Voir Polis, Stéphane, « Linguistic variation in Ancient Egyptian. An introduction to the state of the art (with special attention to the community of Deir el-Medina », in Cromwell, Jennifer & Grossman, Eitan (dir.), *Scribal Repertoires in Egypt from the New Kingdom to the Early Islamic Period*, Oxford, 2017, pp. 60-88.

trouver du sens et des points communs entre des obélisques dont la date de composition s'étend de la XVIII[e] dynastie à l'époque romaine, comme l'obélisque Pamphile auquel il consacra tant de pages sans jamais réaliser qu'il avait été commandité par Domitien. La mission était presque impossible !


CAPVT 198 LIBER III. MYSTAGOGIA

leguntur : *Naſcimur, Seneſcimus, Viuimus, Mo-ri-mur, Naturæ Diſsidio*. Atque hæc obiter & nó niſi per tranſennam à nobis dicta ſint. Porrò qui præſtant inter Sacerdotes ſapientia nó mo-do Nilum Oſirin dicunt,& Typhonem mare, ſed omnem vim humefactiuam,dicunt Oſirin, atque in hoc eum cum Dionyſio confundunt, quam cauſam dixerunt generationis & natura-tionis primigeniam. Typhonem verò contra, quicquid ſqualidum, igneum, exſuccum hu-miditati relinquatur, aut clarius; Typhonem di-cebant omne id, quod fecundæ humiditati Ni-li vi ſuâ ſiccatiuâ, & aduſtiuâ, vt Boreales ven-ti, nocere ſolent. Quare & Typhonem rufo corpore natum fabulantur, pallidumque affir-mant. Neque admodum libenter, aut auſpica-to, cum hūiuſmodi hominum genere conuer-ſandum exiſtimant. Oſiridem rurſus nigro colore fuiſſe tradunt, quod id ſit aquæ inge-nium, vt terram, veſtes, nebulas, cæteraque, quibus miſcetur denigret, vel ob colorem a-trum, quo imbutum videtur humidorum ele-mentum. Atque ob eandem cauſam & Bos Neuis ab Heliopolitanis cultus, nigro imbuebatur colore : Sed & ipſam Aegyptum, quam ob fertilitatem, ac terræ pinguedinem μελάγχολον hoc eſt vas nigrum dicere poſſumus, χημίαν appellant, quam tamen pupillam oculi interpretatur Plutarchus, eò quòd ſicut pupilla rerum ſpecies repræſentat, ita & Aegyptus; alij cor quoque eo ſignificant. Eſt enim Aegyptus calida & humida, atque in auſtralibus mū-di partibus collocata, quas leuam mundi partem ſupra diximus, non ſecùs cor calidum & humidum in homine læuam adeptum eſt. Solem item ac Lunam, Euſebio teſte, non curribus, ſed nauigijs, ab humido ſcilicet eorum alimentum generationemq; arbitrantes, circumferri exiſtimant. Hinc Ho-merum & Thaletem Aegyptiorum edoctos diſciplinis, aquam omnium principium ſenſiſſe, refert Giraldus. Imò Oſirin cum Neptuno confundē-tes, Oceanum; Iſin verò cum Thetide, tanquam alentem educantemq; om-nia, credunt. Nam & Græci effuſionem ſeminis ἀπορροίαν, quaſi abſentiam; commiſtionem verò συνουσίαν, & υἱὸν filium, ἀπὸ τοῦ ὑοῦ τοῦ & ἀπὸ τοῦ ὕδατος ab aqua & pluuia Dionyſiū ſeu Oſirin ὕδωρ, quaſi humidorū dominū appellauerunt, ac proinde Nebridas ſibi inijcientes, thyrſoſq; arripiētes in Dionyſij orgiaſmis & vlulatibus, excurſibuſque, quaſi DEO afflati, teſte Apollodoro, vtebantur. Teſtatur autem Eudoxus, Aegyptios nō Nilum duntaxat, ſed quicquid hu-midum eſt Oſiridis effluxum putare, quod ſignificare volunt, vaſe aqua-pleno

Hieroglyphica ſymbola vel diuio in-cita.

Omnis vis humida Oſiris dicitur.

Typhon quic quid ſqualidum.

Cum pallidis ægrè conuerſantur Aegyptij.

Bos Neuis cur niger

Aegyptus χημία dicitur.

Euſebius

Giraldus.

Apollod. lib. 1. Biblioth. Eudoxus

▲ Fig. 15. Inscription du temple de Sais, d'après Plutarque (Kircher *OP* 198).

7.3. Une ligne directrice forte

L'économie générale des volumes publiés par Kircher, les circonvolutions auxquelles il soumet sans cesse ses lecteurs, les répétitions de passages entiers, parfois à l'intérieur d'un même volume, empêchent d'avoir une vue synthétique sur ce qui constituerait le fil directeur de sa pensée. Une question fondamentale pour notre propos – et qui n'a jamais été tranchée – concerne l'intérêt réel que le Père Athanase pouvait ressentir pour les écritures et les langues de l'Égypte ancienne. Était-il guidé par un amour intrinsèque de la science qui l'aurait poussé à percer le mystère des hiéroglyphes, ou voyait-il dans le déchiffrement de cette écriture un moyen, parmi d'autres, d'asseoir des vérités plus élevées ? Les spécialistes de Kircher restent divisés sur ce point. L'appréciation générale qu'on est amené à porter sur son œuvre varie inévitablement suivant les époques, mais surtout en fonction du point de vue auquel on se place, lui-même très largement conditionné par la formation disciplinaire de chacun. Un historien de l'art spécialiste de l'Époque Baroque, un théologien ou un historien des religions, un philosophe ou un spécialiste de l'histoire des idées, ou encore un égyptologue porteront – presque nécessairement – un jugement différent.

Un point en tout cas semble acquis. Dès la première publication dans le domaine de l'Égypte ancienne, Kircher présente un programme unitaire qui reliera les ouvrages majeurs dont la publication est imminente[40] ou qui sont plus simplement déjà en chantier. Les travaux datant de la dernière période, comme les *Obelisci aegyptiaci* de 1666 ou le *Sphinx mystagoga* de 1678, ne seront que des répétitions ou des résumés pour ce qui concerne la doctrine et la méthodologie générale. Ce plan d'ensemble s'inscrit dans une vision théologique claire, laquelle prend place dans l'action générale de la Compagnie de Jésus. Kircher endosse ainsi les principes fondamentaux de la *prisca theologia*, selon laquelle la révélation faite par Dieu à Adam s'est transmise et conservée, parfois de façon très diffuse, dans toutes les nations. Les épisodes dramatiques que furent le Déluge et la Tour de Babel ont perturbé la clarté du message divin, mais sans le supprimer totalement. Kircher pouvait s'appuyer sur une tradition très ancienne à l'intérieur de l'Église, comme en témoigne un passage de la première *Épître aux Corinthiens* :

> « Cependant, c'est une sagesse que nous prêchons parmi les parfaits, sagesse qui n'est pas de ce siècle, ni des chefs de ce siècle, qui vont être anéantis ; nous prêchons la sagesse de Dieu, mystérieuse et cachée, que Dieu, avant les siècles, avait destinée pour notre gloire, sagesse qu'aucun des chefs de ce siècle n'a connue […] ». (*Ép. Cor.* I, 2,6-8 – trad. L. Segond)

Selon des vues alors largement partagées, la civilisation pharaonique, par l'intermédiaire de la caste sacerdotale, a joué un rôle important dans la transmission de cet héritage.

[40] Voir les nombreuses allusions à l'*Œdipus* dans le *Prodromus* (e.g. *ut in Oedipo nostro apparebit*, *Prod.* 174, 184, 222, 255, dont le plan général est également annoncé (*Prod.* 355).

C'est précisément afin que cet enseignement sacré ne tombe pas entre les mains du vulgaire qui en aurait inévitablement détourné la teneur, que les hiérogrammates ont conçu le système de l'écriture hiéroglyphique. Ainsi s'expliquent aisément les incitations au secret que l'on trouve fréquemment dans les textes classiques (cf. *supra*, 3.2). L'écriture hiéroglyphique à laquelle était confiée les plus sublimes révélations divines ne pouvait de toute évidence fonctionner comme une écriture ordinaire, alphabétique. Elle reposait donc sur un jeu subtil de symboles qui demandaient une longue étude pour être pleinement maîtrisés. Pour y parvenir, il fallait reconstituer au préalable la totalité de l'encyclopédie de la civilisation égyptienne. Cela ne pouvait se faire qu'en maîtrisant complètement la littérature classique, mais aussi des sources plus exotiques comme les écrits arabes et juifs en rapport avec les sciences occultes, l'ésotérisme ou la kabbale. Le résultat du déchiffrement des hiéroglyphes, auquel Kircher n'a sans doute jamais douté d'être arrivé, ne pouvait être que la constatation d'une convergence forte entre les doctrines de l'Égypte et l'enseignement de la Bible. Les interprétations du Père Athanase révèlent ainsi l'existence d'un principe trinitaire caché dans les inscriptions des obélisques qu'il s'acharne à déchiffrer[41].

C'est pour des raisons identiques que l'Église de la Contre-Réforme mettra beaucoup d'énergie à faire rentrer les civilisations lointaines dont on prenait, parfois brutalement, connaissance dans le moule conceptuel tel que forgé par la révélation biblique. En tant que jésuite installé à Rome, au cœur de la chrétienté, Kircher était au centre d'un réseau international de missionnaires, le plus souvent appartenant à son ordre, couvrant la quasi-totalité du monde connu. L'intérêt de Kircher pour la Chine – et dans une mesure moindre pour le Nouveau Monde – s'explique en grande partie par cette obsession théologique de retrouver des fragments de la vraie foi partout où il y avait des communautés humaines, d'en expliquer ensuite la filiation afin d'établir – ou plutôt de rétablir – leur source commune[42].

Les études sur la Chine, à la suite des travaux pionniers du Père Matteo Ricci (1552-1610), prirent de l'ampleur au XVII^e^ siècle, notamment grâce à la somme que constitua pour l'époque la publication de la *China illustrata* de Kircher, rapidement traduite en plusieurs langues.



▲ Fig. 16. Kircher, *China illustrata*, frontispice.

Cet engouement ne devait pas faiblir au siècle suivant alors même que les conclusions de Kircher sur la nature des hiéroglyphes étaient critiquées et remises en cause (cf. *infra*, 8). L'illusion chinoise et ses rapports supposés avec l'Égypte antique occupèrent ainsi les esprits jusqu'au début du XIX^e^ siècle. Le Siècle des Lumières resta très attaché à la reconstruction d'une histoire des langues, mais surtout des écritures. Selon un modèle tenace où entraient des considérations chronologiques, quand bien même elles n'étaient pas toujours bien comprises, les peuples seraient passés par des étapes alignées sur un parcours dont la visée téléolo-

[41] Voir WINAND Jean, « La quête d'Isis ou la confirmation de Dieu : l'Interpretatio Kircheriana », *in* BRICAULT Laurent et BONNET Corinne (dir.), *La réception des divinités du cercle isiaque de l'Antiquité à nos jours*, Toulouse, 2020a, pp. 93-124 ; pour un exemple concret tiré de l'*Obeliscus Pamphilius*, voir WINAND Jean, « Horapollon ou la fin d'un parcours », in Fournet Jean-Luc (dir.), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*), pp. 11-21. Rappelons ici que pour Kircher, suivant en cela l'enseignement de Platon, l'obélisque est un résumé du cosmos en quatre parties, depuis le pyramidion, au sommet, contenant les révélations célestes, jusqu'à la base qui concerne les choses de notre monde, celui de la matière (voir BUONANNO Roberto, *op. cit.*, p. 144).

[42] On retrouve cet intérêt à faire rentrer les mondes nouveaux dans un schéma connu chez des contemporains de Kircher, comme Georgius Hornius (1620-1670), qui proposa plusieurs hypothèses pour rendre compte du peuplement des Amériques (notamment les Phéniciens, les Scythes ou les Huns). À propos de la Chine, il avance l'idée qu'elle est liée à l'Égypte ancienne, se fondant sur une proximité des écritures, qu'il rapproche d'ailleurs de l'écriture mexicaine (HORNIUS, Georgius, *De originibus americanis*, La Haye, 1652, p. 237).

gique était très claire, menant inévitablement à l'alphabet, consécration du génie humain. Dans ce cadre interprétatif général, les cultures de Méso-Amérique (écriture maya), de l'Égypte ancienne (écriture hiéroglyphique) et de la Chine étaient analysées comme autant de phases préliminaires – et par conséquent subordonnées et inférieures – à l'invention de l'alphabet.

7.4. Une méthodologie idiosyncratique

Ainsi qu'on l'a déjà signalé, la méthode de Kircher se fonde sur une approche encyclopédique. La moindre chose, même très accessoire, peut ainsi recevoir un traitement de grande ampleur, ce qui ralentit, et parfois obscurcit la clarté du raisonnement. Une des caractéristiques de son style d'exposition est de refaire le monde à l'échelle cosmique à partir du moindre détail[43]. Le sommet est atteint dans l'*Œdipus*, où le tome I et les deux volumes du tome II passent en revue tout ce qu'on pouvait savoir sur l'Égypte ancienne, et même ce qu'on ne pensait pas devoir savoir comme un copieux exposé de 200 pages sur les kabbales juive et arabe, ou encore la série de chapitres qui occupe tout le tome II,2 consacré à l'examen des sciences exactes (mathématique, géométrie, musique, astronomie, mécanique, médecine, alchimie, magie, théologie) dans une perspective hiéroglyphique. Bref, après plus de 1.500 pages de considérations annexes, on arrive enfin aux hiéroglyphes. Encore faudra-t-il au lecteur, dans ce que Kircher appelle très justement un Théâtre hiéroglyphique, faire un nouveau détour par la Chine, où il est exposé comment les caractères primitifs de l'Empire du Milieu trouvent leur origine dans des arrangements tirés de la nature, sans oublier des considérations indispensables sur les écritures de l'Inde, du Mexique et de l'Arménie, avant d'aborder courageusement l'origine de l'alphabet tirée de postures particulières de l'ibis, dont on savait à la suite Plutarque qu'il occupait la première place dans l'ordre des caractères. Vient enfin un fastidieux exposé sur la *Mensa Isiaca*, qui constitue l'introduction à la documentation proprement égyptienne.

Cette insistance à répéter certaines matières va de pair avec une grande confiance en soi et beaucoup de difficulté à se remettre en cause. Kircher est en effet un homme qui n'a jamais été tenaillé par le doute[44]. Reconnaître une hésitation – ne parlons pas d'une erreur – est un signe de faiblesse dont il est normalement dépourvu. Un passage de l'*Œdipus* (III, 57) qui corrige une affirmation du *Prodromus* (p. 124) est donc un épisode rarissime :

> *« Je ne voudrais pas que mes paroles dans le Prodromus Copte soient interprétées comme si je prétendais que la langue grecque se comporte vis-à-vis de l'égyptien de la même manière que le chaldéen vis-à-vis de l'hébreu ou l'italien vis-à-vis du latin, ainsi que le pensent certains ; parmi ces langues, personne, à moins d'être ignorant des langues dont on vient de parler, ne niera que celle-ci est fille du latin et celle-là fille de l'hébreu. Et je ne pense pas que le grec tire directement son origine de l'égyptien ; et je ne crois pas davantage que le grec soit de l'égyptien corrompu »* [45].

Dans la droite ligne de la tradition de la Renaissance, Kircher pratique l'interprétation analogique et symbolique. Dans son dernier ouvrage, il met une dernière fois le lecteur en garde contre l'erreur fatale d'interpréter les hiéroglyphes comme des lettres de l'alphabet alors que les signes doivent être lus de manière symbolique et selon une conception idéale :

> « Garde-toi aussi de te persuader que la texture de cette littérature hiéroglyphique consiste en lettres alphabétiques, en syllabes ou en propositions, comme ce serait le cas dans d'autres langues. Et ne va pas penser comme on en a l'habitude chez nous que cela doit être lu littéralement, mais plutôt de manière symbolique et selon une conception idéalisée »[46]. (*SM* 46)

Toute l'œuvre de Kircher va consister à rassembler la documentation disponible afin d'identifier les signes hiéroglyphiques qu'il rencontrait sur les monuments et à les interpréter selon une lecture symbolique. Ainsi, l'extrait du *Sphinx mystagogue* reproduit ci-dessus continue-t-il par un exemple, celui du signe de l'aigle, qui ne peut renvoyer simplement à l'oiseau, mais constitue un moyen détourné – toujours l'obsession du secret – de désigner le soleil dont il est un symbole puisqu'il partage avec l'astre du jour plusieurs propriétés[47].

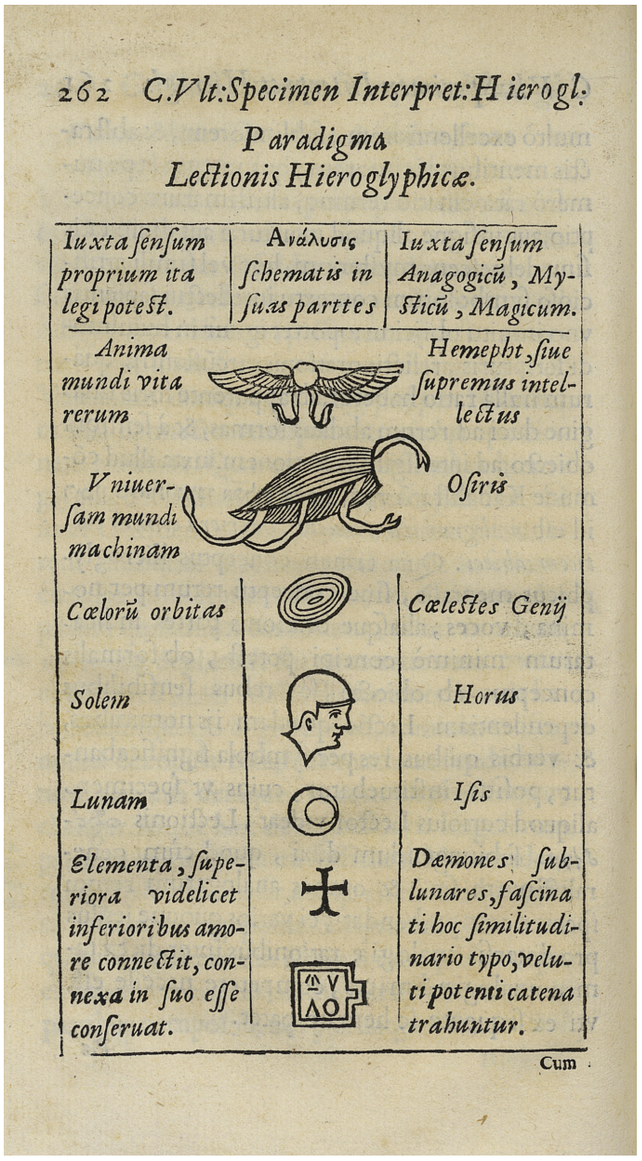
[43] Comme le note Chevalley Catherine, *L'Ars Magna, op. cit.* à propos de l'*Ars Magna*, « l'*Ars Magna,* comme les autres ouvrages de Kircher, est apparu généralement comme un monument de science ornementale ».

[44] Une des formules préférées de Kircher dans la rédaction est *Quid X nihil aliud nisi ? … « qu'est que X si ce n'est … ? »*, qui a le mérite de régler rapidement la question. Dès l'entame du *Prodromus*, ne déclare-t-il pas la mission dont il est investi : « étant donné que nous avons l'intention de restituer toute l'antiquité de l'Égypte » ?

[45] Cela dit, Kircher resta convaincu de l'influence de l'Égypte sur l'alphabet grec : « quant à nous, pour le dire rapidement et brièvement, nous estimons que toute connaissance aussi bien des lettres que des sciences a d'abord été introduite en Grèce à partir de l'Égypte » (*OA* III, 55) ; « ainsi donc les lettres grecques procèdent d'abord des lettres égyptiennes, ainsi qu'il apparaît de ce qui a déjà été dit » (*OA* III, 57).

[46] La méthodologie de Kircher se résume dans l'adage *Dimitte voces, accipe sensus*, reprise à Jamblique, probablement dans la traduction qu'en avait donnée Marsile Ficin (*Opera omnia*, p. 1901).

[47] L'interprétation symbolique fondée sur le caractère supposé des animaux rencontre un écho chez les fabulistes comme La Fontaine, qui utilise abondamment le répertoire zoologique, lui-même héritier des bestiaires de l'Antiquité et du Moyen Âge (cf. *supra*, 4.1.1).



▲ Fig. 17. L'homme-scarabée, tableau récapitulatif (Kircher, *Prodr*. 262).

Poussée à l'extrême, cette méthode amena Kircher à voir des symboles même là où il n'y en avait pas nécessairement. Non seulement les signes devaient se lire de manière symbolique, mais encore certains se laissaient-ils décomposer en éléments eux-mêmes porteurs de symboles. La longue démonstration qui interprète l'homme-scarabée en est une parfaite illustration. Kircher avait repéré cette composition iconographique sur la *Mensa Isiaca*. Le dessin complexe de l'homme-scarabée va dès lors être décomposé en ses éléments fondamentaux : le scarabée lui-même, qui représente la machine universelle du monde, les cercles concentriques, qui renvoient à l'orbite des cieux, la tête pour le soleil, le croissant pour la lune, la croix qui se trouve dans le croissant et la table tenue par l'homme-scarabée symbolisent la connexion par l'amour des éléments supérieurs aux éléments inférieurs (*Prodr*. 262).

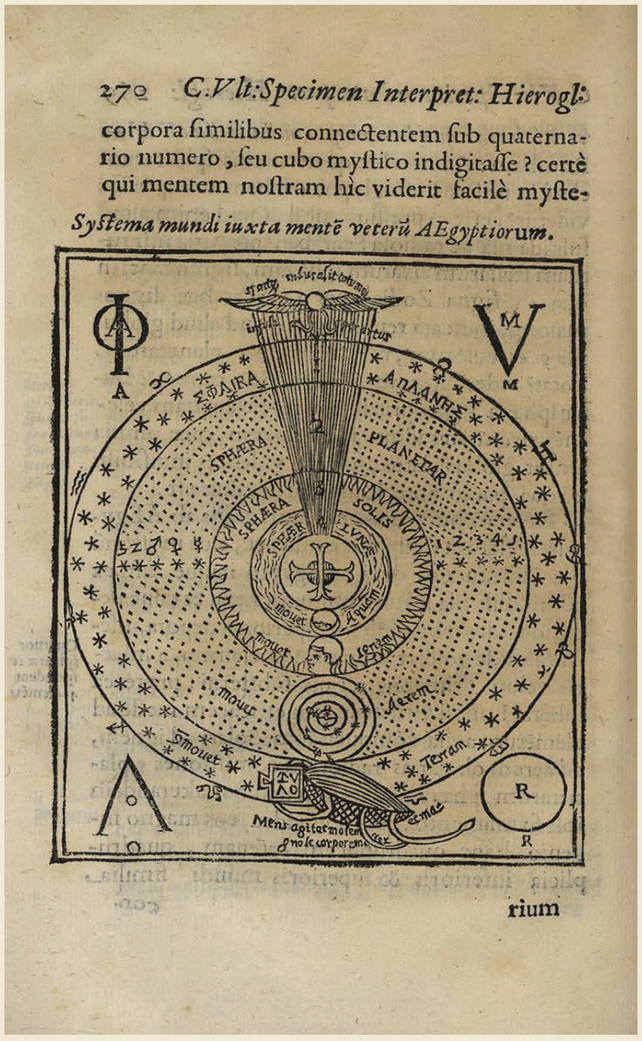
Le disque ailé qui plane au-dessus de la figure de l'homme-scarabée représente l'âme du monde qui pénètre et vivifie tout (*Prodr*. 254). Les quatre lettres qui se trouvent sur la table sont lues **φγλο** et sont elles-mêmes sujettes à interprétation, étant porteuses d'un sens caché dont la valeur apparaît considérable aux yeux de Kircher (*Prodr*. 251 et suiv.) et qui demanderait, selon lui, un volume entier pour être complètement expliquée[48]. En résumé, le Père Athanase voyait dans ces quatre lettres l'expression des forces allant de bas en haut et de haut en bas (la forme du V et du Λ, dans laquelle il faut voir des pyramides droite et inversée, symbolisant la canalisation des énergies véhiculant les forces de l'amour contenu dans le O)[49]. La composition de l'homme-scarabée pouvait dès lors être intégrée dans une représentation générale, à l'échelle cosmique cette fois, résumant symboliquement le système de la marche du monde tel que les anciens Égyptiens l'avaient conçu (fig. 18).

On rappellera ici, sans s'y attarder, que les explications de Kircher étaient parfois obtenues au prix de quelques acrobaties philologiques et que ses étymologies sont généralement dépourvues de toute vraisemblance scientifique, en quoi il ne se distinguait guère de ses contemporains. On pourrait ainsi s'étendre longuement encore sur les approximations et les errances du Père Athanase dans l'explication des textes[50]. Avant de conclure, il faut dire un mot sur la manière dont Kircher interprétait les éléments iconographiques, lesquels jouent un rôle important dans ses démonstrations. Laissons de côté son incapacité à faire le départ entre ce qui est authentiquement égyptien, ce qui est juste égyptisant, comme les canopes romains, et ce qui est totalement étranger à la culture égyptienne comme les représentations d'Artémis. D'une manière générale, Kircher identifie assez mal le sens des représentations qu'il a sous les yeux et la portée réelle des objets cultuels maniés par les sujets représentés. Plus simplement, les descriptions purement factuelles qu'il est amené à produire sont parfois très éloignées de la réalité. Cela peut sans doute être mis sur le compte d'un manque de connaissance et de sensibilité artistique, mais il faut aussi, à sa décharge, faire la part de la piètre qualité des repro-

[48] *Prod*. 252 : « … tant de mystères (γ) sont indiqués qu'un gros volume (je ne parle même pas d'une page) ne suffirait pas à les expliquer un à un ».

[49] Voir encore *OP* 129 ; *OA* III, 46.

[50] Je renvoie ici à Winand, Jean « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *in* Klinkenberg Jean-Marie et Polis Stéphane (dir.), *Signatures. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of writing*, Liège (= *Signata, Annales des sémiotiques*), 2018, pp. 213-251, et « Athanase Kircher et le déchiffrement des hiéroglyphes : réalité ou fiction ? », in Bickel, Suzanne et Paschoud, Adrien (dir.), à paraître, pour des études de cas.



▲ Fig. 18. Le système du monde d'après les anciens Égyptiens (Kircher, *Prodr.* 270).



▲ Fig. 19. Symbole d'Horus (Kircher, *OP* 212).

ductions avec lesquelles il devait travailler. Les quelques exemples qui suivent illustrent ces différents aspects.

Une représentation souvent convoquée représente un homme debout complètement gainé dans une sorte de cotte de mailles ; les cheveux sont entièrement cachés sous une calotte ; une pendeloque triangulaire lui sort du cou, fixée à une corde. Il tient une grande cane à tête d'oiseau ainsi qu'une sorte d'équerre et un objet incurvé faisant penser à une trompe[51].

Dans cette figure, qu'il reproduira dans plusieurs de ses œuvres, Kircher reconnaît un bâton à tête de huppe (*baculus* κουκουκόμορφος), une équerre, une trompe (*lituus*), et un triangle à l'arrière. Ces symboles n'indiquent à l'évidence rien d'autre que le monde a été produit par Dieu grâce à la sagesse, l'admirable variété des choses étant représentée par la tête du vautour, l'harmonie suprême par la trompe et l'ordre parfait par l'équerre. Horus est donc produit par Empht, à travers Phta et Amun (*ab Empht per Phta & Amun productum*). En réalité, l'image que Kircher identifie à Horus n'est rien d'autre qu'une représentation de Ptah : la huppe figurant au sommet du sceptre est en fait une tête de canidé, la trompe un sceptre, l'équerre un flagellum et le fameux triangle à l'arrière le contrepoids du collier que le dieu porte sur la poitrine (fig. 20).

Voici encore comment Kircher explique la signification du signe , qui apparaît dans le groupe , un des composés essentiels de la titulature royale, qui signifie « le roi de Haute et de Basse-Égypte » (*nj-sw.t bjtj* /nisout biti/), étymologiquement « celui du roseau et de l'abeille » (*OA* I, 277). Kircher pense que l'animal représenté est une mouche – à croire qu'il n'en avait jamais vu dans la réalité ! La passion encyclopédique reprenant alors le dessus, il enchaîne immédiatement avec un exposé sur la calamité représentée par les mouches en Égypte, notamment à la suite de l'inondation. Selon lui, les Égyptiens auraient alors consulté l'oracle, qui leur aurait conseillé de faire des représentations de la mouche à des fins apotropaïques. Cette dernière partie

[51] Cette représentation se trouve déjà chez Giulio Caesare Capaccio (*Delle imprese trattato di Giulio Cesare Capaccio (…)*, Naples, 1592 : II, p. 148a), qui la relie à l'histoire de Canope telle que racontée par Rufin et à la *Mensa Isiaca*.

de l'histoire reçoit la caution indispensable d'un passage d'Abenephius, qui vient bien à propos pour valider une telle histoire, et qui ajoute que c'est la raison pour laquelle les Égyptiens ont représenté cet insecte sur tous leurs monuments, les obélisques et les pyramides.



▲ Fig. 20. Khonsou (d'après Champollion, *Panthéon*, s.n.).

Enfin, d'un point de vue purement descriptif, Kircher voyait dans les divinités représentées sur les pyramidions qui couronnent les obélisques des personnages entièrement nus (*OP* 436). À sa décharge, la qualité du dessin laisse ici grandement à désirer, ce qui ne facilitait pas les identifications.



▲ Fig. 21. Le groupe « roi de Haute et de Basse Égypte » (Kircher, *OA* I, 277).



▲ Fig. 22. Pyramidion de l'obélisque Pamphile, face sud (Kircher, *OP* 436).

7.5. La lecture des hiéroglyphes

Si Kircher se démarque de ses devanciers en se concentrant sur les monuments égyptiens, il apparaît comme l'ultime prolongement de la Renaissance par le mode de raisonnement qui le conduit à proposer ses traductions. En effet, chaque signe fait d'abord l'objet d'une identification, ensuite d'une interprétation symbolique en s'appuyant principalement sur la littérature antique, mais aussi sur des publications plus récentes, comme les *Hieroglyphica* de Valeriano, ou les *Emblemata* d'Alciat, qui servirent de guides à la tradition symbolique durant toute la Renaissance. Une fois les signes interprétés, Kircher les assemble pour former ses traductions. Les problèmes déjà évoqués à propos de la composition des néo-hiéroglyphes se retrouvent dans le déchiffrement des inscriptions puisque la méthodologie appliquée reste la même.

Les grandes étapes de la méthode kirchérienne se laissent résumer de la manière suivante. Tout d'abord, Kircher estime qu'il faut se faire une idée générale de l'argumentation exposée. En l'absence d'un corpus de traductions fiables, le raisonnement risque vite de devenir circulaire. Qu'à cela ne tienne ! Kircher avait une conception *a priori* des thèmes qu'on pouvait trouver sur une inscription et aussi de ce qu'on ne pouvait absolument pas y trouver. C'est ainsi qu'il rejeta avec fracas l'interprétation d'Hermapion de l'obélisque de la piazza del Popolo telle que transmise par Ammien Marcellin (cf. *supra*, 3.3), pour la simple raison qu'il était impensable que des textes aussi banals que des éloges aux rois figurassent sur un obélisque. L'unique vocation de ces monuments était en effet, selon Kircher, d'accueillir les plus grands mystères de la religion. En suivant les principes découlant de la théorie de la religion originelle (*prisca theologia*), Kircher s'attendait à retrouver sur les monuments de l'Égypte ancienne des traces de la Sainte Trinité, sinon de la révélation christique. Et c'est sans grande surprise ce qu'il découvrit sur les obélisques, même s'il fit parfois mine de s'étonner des chemins empruntés par la Providence pour transmettre le message divin[52].

Dès lors que l'on savait déjà que chercher, il devenait plus simple de se lancer dans l'étude des textes. Le premier travail consistait alors en une segmentation de l'inscription. D'une manière générale, les obélisques ont quatre faces qui reflètent les quatre parties du monde (*OA* III,178). Chaque face comporte quatre sections majeures correspondant à des états de l'univers (*OA* III,182) : le monde archétypal (*mundus archetypus*), le monde angélique (*mundus angelicus*), le monde céleste (*mundus sidereus*), et le monde élémentaire appelé aussi le monde politique (*mundus elementaris*, *politicus*). Les deux premières sections se trouvent sur le pyramidion, les deux dernières sur les faces principales de l'obélisque.

D'un point de vue philologique, si l'on peut dire, Kircher propose une division générale en unités principales qu'il appelle des schématismes. Pour l'obélisque Pamphile, qui nous servira ici d'exemple, il y a six schématismes par face, soit vingt-quatre au total. Rien n'est dit sur la manière d'opérer le découpage. À l'examen, on s'aperçoit que les limites entre deux schématismes brisent souvent la cohérence entre des unités grammaticales et sémantiques, ce qui était inévitable. Kircher ne s'explique pas davantage sur le nombre de schématismes qu'il croit pouvoir isoler. Pourquoi six par face, et non cinq, sept ou un autre nombre ? À titre d'exemple (*OP* 524-527), la séquence *nj-sw.t bjtj nb t3.wj* | *Ksrs ṯmtyns* /nisout biti neb taoui keres tjemetines/ « le roi de Haute et de Basse-Égypte, le maître du Double Pays, César Domitien » est maladroitement répartie sur deux schématismes, rejetant le nom de l'empereur-pharaon sur le schématisme suivant, lequel à son tour rompt la solidarité syntaxique entre le groupe *r rdj* /er redi/ et la proposition complétive *m33 ḫnmm.t mnw pn* /maa henememet menou pen/ « pour faire | en sorte que le peuple voit ce monument, etc » réjetée sur le schématisme suivant[53].

Chaque schématisme est composé d'un nombre variable de signes hiéroglyphiques. Kircher établit une différence entre deux catégories de signes en fonction de leur complexité sémantique : les signes simples sont appelés des hiérogrammes, les signes complexes, c'est-à-dire les signes qui cumulent plusieurs valeurs symboliques sont appelés des hiérogrammatismes.

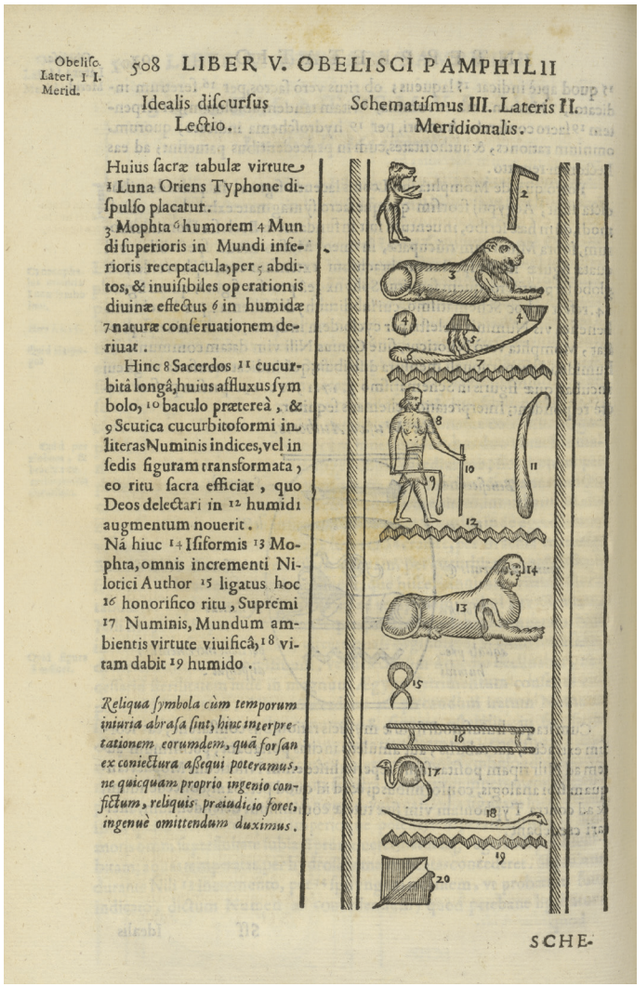
La tâche suivante, la plus fastidieuse, est donc de retrouver pour chaque hiérogramme ou hiérogrammatisme sa valeur symbolique secrète, puisqu'un signe hiéroglyphique ne peut, par définition, conserver la valeur sémantique primaire tirée de son aspect iconique, sa valeur kyriologique en quelque sorte, pour reprendre la classification de Clément d'Alexandrie (cf. *supra*, 3.3). Pour ce faire, Kircher va s'appuyer sur les sources déjà rappelées plus haut. Dans l'*Obeliscus Pamphilius* (*OP* 256-390), il consacre tout le livre IV à expliquer la valeur des hiérogrammatismes, qu'il présente par catégories naturelles : les animaux, les créatures multiformes (πολύμορφος), c'est-à-dire les êtres composites, qui mélangent les attributs de plusieurs classes, comme les êtres humains à tête d'animal, les parties du corps humain ou du corps animal (*classis Arthrotica*), et enfin une quatrième classe réservée aux végétaux, aux instruments et à tout ce qui est dû à l'invention humaine.

Les signes dont la valeur symbolique est ici définie selon une *lectio idealis* restent en dehors de toute classification

[52] Winand, Jean, « Athanase Kircher et le déchiffrement des hiéroglyphes : réalité ou fiction ? », in Bickel, Suzanne et Paschoud, Adrien (dir.), à paraître.

[53] Une séquence similaire, cette fois sur la face sud, avait pourtant été conservée dans le même schématisme (*OP* 505).

morphologique et syntaxique. Un signe pourra donc fonctionner comme un substantif, un adjectif, un verbe ou un adverbe suivant les besoins du traducteur. Les liens syntaxiques entre les mots, de manière à former des énoncés satisfaisants sur le plan grammatical, sont également à construire ou à reconstruire par le traducteur. De même, ce dernier n'a aucun moyen de décider si une proposition appartient au passé, au présent ou au futur, ou si elle dépend d'un mode particulier. Kircher proposera ainsi parfois des variantes suivant le ton rhétorique choisi par le traducteur[54].


Obeliſc. Later. I I. Merid.

508 LIBER V. OBELISCI PAMPHILII

Idealis diſcurſus Lectio.

Schematiſmus III. Lateris II. Meridionalis.

Huius ſacræ tabulæ virtute, 1 Luna Oriens Typhone diſpulſo placatur.

3 Mophta 6 humorem 4 Mundi ſuperioris in Mundi inferioris receptacula, per 5 abditos, & inuiſibiles operationis diuinæ effectus 6 in humidæ 7 naturæ conſeruationem deriuat.

Hinc 8 Sacerdos 11 cucurbitâ longâ, huius affluxus ſymbolo, 10 baculo prætereà, & 9 Scutica cucurbitoformi inſiteras Numinis indices, vel in ſedis figuram transformata, eo ritu ſacra efficiat, quo Deos delectari in 12 humidi augmentum nouerit.

Ná hiuc 14 Iſiformis 13 Mophta, omnis incrementi Nilotici Author 15 ligatus hoc 16 honorifico ritu, Supremi 17 Numinis, Mundum ambientis virtute viuificâ, 18 vitam dabit 19 humido.

Reliqua ſymbola cùm temporum iniuria abraſa ſint, hiuc interpretationem eorumdem, quâ forſan ex coniectura aſſequi poteramus, ne quicquam proprio ingenio confictum, reliquis præiudicio foret, ingenuè omittendum duximus.

SCHE-

▲ Fig. 23. Schématisme IV de l'obélisque Pamphile, face sud (Kircher, *OP* 508).

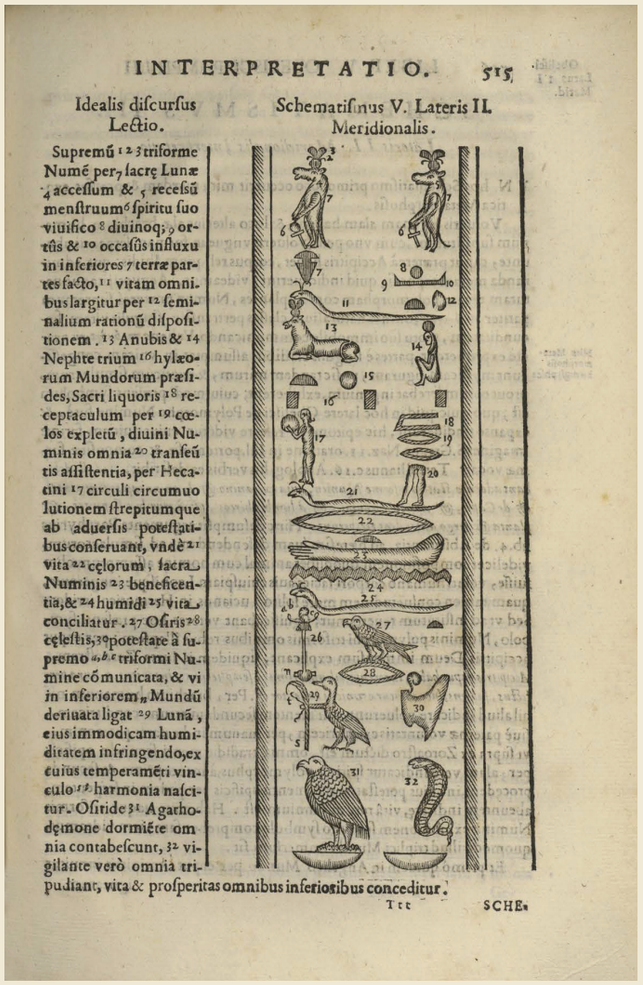
Pour composer ses traductions, il fallait encore retrouver la séquence correcte des signes. Kircher semble avoir appliqué comme principe général une lecture de haut en bas et de droite à gauche[55]. Or, l'écriture hiéroglyphique a ceci de particulier qu'elle peut s'orienter aussi bien dans un sens que dans l'autre en fonction des critères de mise en page (cf. *supra*, 2.3). Sur la face sud de l'obélisque Pamphile, les signes hiéroglyphiques étaient orientés vers la droite, une lecture vers la gauche s'imposait donc, ce dont Kircher ne pouvait évidemment pas être conscient.

Comme on l'a déjà fait remarquer, Kircher n'établit aucune distinction entre les hiéroglyphes *stricto sensu* et les représentations figurées. C'est ainsi que le pyramidion, c'est-à-dire la partie supérieure de l'obélisque, est-elle « lue » de la même manière que le reste alors qu'il s'agit d'un tableau montrant le roi entouré des deux divinités féminines Isis et Nephthys.

La figure suivante montre côte à côte un extrait de la face sud, la reproduction photographique du même passage prise sur l'original et l'interprétation finale de Kircher.

[54] Kircher pratique le mode neutre ou kyriologique, le mode de l'exhortation, le mode de l'adjuration et le mode hymnique (*SM* 48a) ; voir « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *in* Klinkenberg Jean-Marie et Polis Stéphane (dir.), *Signatures. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of writing*, Liège (= *Signata, Annales des sémiotiques*), 2018, pp. 240-241) pour un exemple concret.

[55] Kircher ne semble pas avoir été perturbé par le témoignage d'Hérodote qui rapportait que les Égyptiens écrivaient de la droite vers la gauche, se comportant en cela comme pour d'autres choses au rebours de l'usage des Grecs.


INTERPRETATIO. 515

Idealis discursus Lectio.

Schematismus V. Lateris II. Meridionalis.

Supremũ 1 2 3 triforme Numé per 7 lacrę Lunæ 4 accessum & 5 recessũ menstruum 6 spiritu suo viuifico 8 diuinoq; 9 ortũs & 10 occasũs influxu in inferiores 7 terræ partes facto, 11 vitam omnibus largitur per 12 seminalium rationũ dispositionem. 13 Anubis & 14 Nephte trium 16 hylæorum Mundorum præsides, Sacri liquoris 18 receptaculum per 19 cœlos expletũ, diuini Numinis omnia 20 transeũtis assistentia, per Hecatini 17 circuli circumuolutionem strepitumque ab aduersis potestatibus conseruant, vndè 21 vita 22 cęlorum, sacra Numinis 23 beneficentia, & 24 humidi 25 vita conciliatur. 27 Osiris 28 cęlestis, 39 potestate à supremo a,b,c triformi Numine cõmunicata, & vi in inferiorem d Mundũ deriuata ligat 29 Lunã, eius immodicam humiditatem infringendo, ex cuius temperamẽti vinculo 32 harmonia nascitur. Osiride 31 Agathodęmone dormiẽte omnia contabescunt, 32 vigilante verò omnia tripudiant, vita & prosperitas omnibus inferiorib⁹ conceditur.

Ttt SCHE-

▲ Fig. 24. Obélisque Pamphile, face sud (Kircher, *OP* 515).



7.6. Quel bilan ?

Les travaux de Kircher ont poussé à leurs conséquences ultimes une démarche qui était déjà en germes dans l'Antiquité pour être ensuite approfondie à la Renaissance. D'une certaine manière, il était devenu impossible d'aller plus loin dans cette direction. Les conclusions auxquelles le savant jésuite pensait avoir abouti ont été rapidement remises en question et tournées en ridicule. La méthode, en revanche, résista plus longtemps. L'idée qu'on se faisait alors de l'écriture hiéroglyphique, fondamentalement une suite de symboles qu'il fallait interpréter, utilisée de manière parallèle à une langue égyptienne notée par une écriture fonctionnelle dont le copte était le dernier avatar, avait encore droit de cité au Siècle des Lumières[56]. Même s'il fut rapidement rejeté en bloc, le modèle kirchérien, dans certains de ses présupposés, subsista plus longtemps sans que soit toujours explicitement posé le lien qui le reliait à son auteur. Dans les sections suivantes, je fais rapidement le point sur le bilan de l'activité du Père Athanase en insistant plus particulièrement sur sa contribution aux études coptes (7.6.1), pour finir par quelques mots sur ses héritiers spirituels au XVIII^e^ siècle et au-delà (7.6.2).

[56] Au début du XIX^e^ siècle, Etienne Marc Quatremère (*Recherches critiques et historiques sur la langue et la littérature de l'Égypte*, Paris, 1808, pp. 4-5) écrivait que les hiéroglyphes représentaient des idées plutôt que des sons, et qu'ils n'appartenaient à aucune langue connue.

7.6.1. Le copte

S'il est un point sur lequel la postérité s'est accordée concernant l'œuvre d'Athanase Kircher, c'est bien l'élan qu'il donna aux études coptes par la publication d'un lexique et d'un embryon de grammaire issus des *scalae* dont il avait la charge. Cela posé, Kircher, qui n'avait pas travaillé par choix ni par goût sur ce type de corpus, poussé en cela par Peiresc, délaissa ensuite ce type d'étude pour se consacrer pleinement aux hiéroglyphes dont il avait fait l'objectif de sa vie.

L'originalité de Kircher doit encore être relativisée depuis qu'on perçoit plus clairement sa dépendance vis-à-vis des travaux préparatoires d'Obicini à qui avait été originellement confiée la publication des *scalae*[57]. Comme souvent – et c'est un trait récurrent dans toutes ses publications – Kircher travaille rapidement. Il y a souvent des approximations dans ses transcriptions, ce qui entraînera parfois des erreurs d'interprétations chez les utilisateurs de Kircher[58]. Même s'il ne continue pas à labourer profondément le champ des études coptes, Kircher affirme très tôt sa confiance dans un déchiffrement de l'égyptien hiéroglyphique passant par le copte (*Prod*. 181-182). C'est que les origines du copte ne peuvent être que très anciennes, ne le cédant peut-être qu'à l'hébreu (*Prod*. 184). Les écrits d'Hermès Trismégiste, par exemple, qui était tenus en grande estime par Kircher, n'avaient pu, selon lui, être écrits qu'en copte.

Si l'on ne devait déplorer qu'une seule chose dans cet itinéraire intellectuel, c'est le fait de n'avoir jamais tiré les conclusions qui s'imposaient de certaines constatations que Kircher lui-même avait pu faire. L'équivalence correctement posée entre le signe *mw* et la réalisation phonétique /mw/ couplée au sens « eau » aurait pu mettre sur la voie du déchiffrement en jetant un pont solide entre langue et écriture. En réunissant les explications de certains signes hiéroglyphiques proposées par les auteurs anciens, dont plusieurs s'avèrent exactes, et en les confrontant aux monuments pour y repérer les signes qui semblaient le mieux correspondre à la description, il aurait été possible de faire une avancée majeure.

[57] Voir Aufrère Sydney, *La Momie et la Tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVII^e siècle*, Avignon, 1990, Aufrère Sydney et Bosson Nathalie, « De Copticæ Guillelmi Bonjourni Grammaticæ criticis contra Athanasium Kircherum. La naissance de la critique de l'Opera Kircheriana Coptica », *Cahiers de la Bibliothèque copte*, 2003, vol. 13, pp. 5-18. Voir aussi Stephen Emmel (« Coptic Studies before Kircher », in Immerzeel, Mat and van der Vliet, Jacques (dir.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium*, Orientalia Lovaniensia Analecta, 133. Leuven, 2004, pp. 1-11), qui relève qu'il y avait alors des gens bien plus compétents que Kircher dans l'étude du copte.

[58] Voir Aufrère Sydney, « Jean Potocki au pays d'"Étymologie" », *in* Rosset François et Triaire Dominique, *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, p. 63.

7.6.2. Héritiers de Kircher

Le système fantastique imaginé par Kircher ne lui survivra guère. Le XVIII^e siècle verra une refonte complète de l'approche des écritures égyptiennes (cf. *infra*, 8). La remise en cause de la culture du secret (un des apports majeurs de W. Warburton), qui était attachée aux hiéroglyphes depuis le début de la Renaissance, permettra de reconsidérer à nouveaux frais un rapport possible entre écriture et langue, ce que l'interprétation exclusivement symbolique interdisait de faire. Des observations minutieuses allaient permettre d'établir des correspondances entre écriture hiéroglyphique et écriture hiératique. Les travaux de l'abbé J.J. Barthélemy devaient ainsi se révéler décisifs, montrant la voie à suivre selon une démarche résolument philologique.

Malgré ces progrès significatifs sur le chemin d'une étude rationnelle de l'égyptien ancien et de ses écritures, certains individus, souvent en marge du monde académique, ont continué à œuvrer dans un esprit que l'on pourrait qualifier de kirchérien, quand bien même ils ne devaient pas nécessairement aboutir aux mêmes conclusions. Le comte Antoine Court de Gébelin (1719/25-1784) a certainement droit à une mention particulière. Il partageait en effet avec Kircher l'idée que l'origine de la forme des lettres était d'un secours précieux pour comprendre leur signification en synchronie[59]. Creusant un sillon qui avait déjà été entamé au XVII^e siècle, notamment par Kircher dans sa *China illustrata* (1667)[60], il établit un lien nécessaire entre les systèmes graphiques égyptien et chinois. Cette idée sera amplifiée par Joseph de Guignes dans un mémoire paru en 1759, où il était proposé de faire de la Chine rien moins qu'une colonie de l'ancienne Égypte, une idée qui fut vivement combattue, entre autres, par Cornelius De Pauw (cf. *infra*, 8.4).

Bien plus tard, après le déchiffrement de Champollion, un certain Camille Duteil (1808-1861), ingénieur des ponts et chaussées de son état, et franc-tireur de l'égyptologie, fit publier à Bordeaux en 1841 le premier et unique tome d'un dictionnaire hiéroglyphique dans lequel il s'attachait à renouer avec les principes posés par Kircher, rejetant sans appel l'œuvre de Champollion, qu'il accusait de fourberie et de malhonnêteté scientifique[61].

[59] Si le raisonnement de Court de Gebelin suit la même pente que celui de Kircher, les conclusions peuvent être radicalement différentes. On comparera ainsi l'étymographie des lettres de l'alphabet telle que proposée par Kircher (*OA* III, 45-49) et Antoine Court de Gebelin (*Histoire naturelle de la parole*, Paris, 1776, p. 121).

[60] Voir le chapitre *De Sinensium idolatria, Aegyptiacae parallela* (*OA* I, 398sqq). Les travaux de Kircher sur l'écriture chinoise, mais aussi sur le sanskrit et le tibétain, poursuivent le même but : retrouver l'unité de la civilisation mondiale telle qu'exposée dans la Bible.

[61] Les doutes sur la validité du système de Champollion persisteront jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En 1846, Félicien de Saulcy se demandait si la découverte des hiéroglyphes n'était pas « une fiction effrontément prônée par un charlatanisme éhonté » (cité par Lançon Daniel, « L'imaginaire des hiéroglyphes chez les écrivains français au XIX^e siècle : égyptosophie, cratylisme et analyse de la psyché », in Sarga Moussa (dir.), *Le XIX^e siècle et ses langues*, Paris, 2012, p. 7).



8. Le Siècle des Lumières

par Renaud Pietri

8.1. Le siècle de Warburton

La célèbre *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, publiée entre 1751 et 1772, définit comme suit le mot « hiéroglyphe », sous la plume du Chevalier de Jaucourt, collaborateur aussi méconnu que prolifique de ce Grand Œuvre des Lumières s'il en est :[1]

> **Hiéroglyphe**, s. m. (Arts antiq.) écriture en peinture ; c'est la premiere méthode qu'on a trouvé de peindre les idées par des figures. Cette invention imparfaite, défectueuse, propre aux siècles d'ignorance, était de même espece que celle des Méxiquains qui se sont servi de cet expédient, faute de connaître ce que nous nommons des *lettres* ou des *caracteres*.
>
> Plusieurs anciens & presque tous les modernes ont cru que les prêtres d'Egypte inventerent les *hiéroglyphes*, afin de cacher au peuple les profonds secrets de leur science. Le P. Kircher en particulier a fait de cette erreur le fondement de son grand *théâtre hiéroglyphique*, ouvrage dans lequel il n'a cessé de courir après l'ombre d'un songe. Tant s'en faut que les *hiéroglyphes* ayent été imaginés par les prêtres égyptiens dans des vues *mystérieuses*, qu'au contraire c'est la pure nécessité qui leur a donné naissance pour l'utilité publique ; M. Warburthon l'a démontré par des preuves évidentes, où l'érudition & la philosophie marchent d'un pas égal. (…)

[1] Diderot Denis et D'Alembert Jean (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* vol. 8, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772, p. 205.

Le premier paragraphe est une traduction arrangée d'un ouvrage de John Wilkins paru en 1668, *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*[2]. Jaucourt choisit son camp – et celui de l'*Encyclopédie* – en citant ce contemporain de Kircher, qui en fut l'un des principaux critiques anglais avec son disciple Samuel Parker. Plus précisément, le Chevalier résume la *communis opinio* de la République des Lettres en ce milieu de XVIIIe siècle, quelques années après la parution des « preuves évidentes » développées dans un ouvrage publié en 1742 par William Warburton (1698-1779), *The Divine Legation of Mose (…)*[3]. Dans ce livre, le futur évêque – anglican – de Gloucester s'en prend avec virulence au Père – jésuite – Kircher, remettant en cause son interprétation symbolique des hiéroglyphes, héritée des philosophes grecs néo-platoniciens et admise à la Renaissance et à l'époque baroque, qui fait de l'écriture égyptienne une sorte de code philosophico-religieux secret réservé à certains initiés[4].

L'objectif de ce dernier n'était pas de déchiffrer les hiéroglyphes égyptiens : il s'agissait avant tout pour l'auteur du *Divine Legation of Mose* de participer au renouvellement des études bibliques, au sein desquelles la question de l'ancienneté de l'Égypte antique occupe une place particulière. Les réflexions de Warburton sur cette ancienneté l'amènent à s'intéresser aux hiéroglyphes et à proposer un système nouveau, « évolutionniste » avant l'heure, pour en expliquer la nature. À l'origine de l'écriture seraient ainsi les « représentations naturelles des choses, à des fins de communication », figuratives par essence, dont les peintures mexicaines sont le modèle[5]. Celles-ci précèdent dans le temps une « écriture d'idées » qu'illustrent les hiéroglyphes égyptiens, où les signes, bien que toujours figuratifs, ont un sens éloigné de ce qu'ils représentent au départ, dérivé par analogie, métaphore, association d'idée, etc. Une troisième étape voit la simplification des signes, qui perdent en grande partie leur caractère figuratif : c'est là que Warburton place l'écriture chinoise, tout en ayant l'intuition de la cursive égyptienne, le hiératique, qui commence à être documenté dans les sources. La quatrième et dernière étape de l'histoire de l'écriture est l'apparition de l'alphabet, c'est-à-dire un système où l'écriture note des sons et où la valeur phonétique des signes l'emporte sur la forme. Pour Warburton, cette dernière forme de l'écriture fut d'abord développée comme un code, avant de devenir commune, en raison de son aspect pratique ; à l'inverse, les hiéroglyphes, communs à l'origine, devinrent secrets. Warburton considère que ce long processus d'évolution a impliqué la co-existence de plusieurs stades de l'écriture au même moment et donc des formes hybrides et intermédiaires, comme les caractères chinois, dont on sait déjà à l'époque qu'ils notent des sons tout en étant les formes stylisées de signes à l'origine figuratifs.

La pensée de Warburton est à l'opposé de celle de Kircher, tout en étant tributaire des idées de son temps : il s'agit de trouver un système universel d'évolution de l'écriture, au sein duquel la notion de « progrès » est prépondérante. Comme ecclésiastique, Warburton cherche à rester dans le cadre du récit biblique, mais comme homme des Lumières, il s'autorise des écarts : dans son système, l'hébreu apparait ainsi comme l'aboutissement d'un long processus d'évolution et non plus comme une écriture révélée par Dieu, Moïse devenant l'héritier des anciens Égyptiens.

Les idées de Warburton ne sont toutefois pas totalement neuves. Avant lui, plusieurs savants avaient critiqué la vision « kircherienne » des hiéroglyphes égyptiens, notamment leur caractère « secret ». Outre Wilkins et Parker déjà cités, le Père jésuite Claude-François Ménestrier (1631-1705) avait ainsi postulé en 1692 l'existence d'inscriptions royales « littérales » et de textes judiciaires, en se fondant sur la lecture des classiques – Clément d'Alexandrie notamment – : sans nier complètement l'interprétation symboliste de Kircher, il introduisait une nuance très importante qui impliquait de comprendre les hiéroglyphes comme un vé-

[2] Wilkins John, *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*, Londres, S. Gellibrand & J. Martin, 1668, p. 12 : « *an imperfect invention, sutable* (sic) *to those first and ruder Ages, much of the same nature with that Mexican way of writing by Picture, which was a mere shift they were put to for want of the knowledge of Letters* ».

[3] Warburton William, *The Divine Legation of Mose Demonstrated on the Principles of a Religious Deist, From the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward an Punishment in the Jewish Dispensation*, Londres, F. Gyles, 1742.

[4] Voir le chapitre précédent ainsi que Winand Jean, « Les hiéroglyphes égyptiens après Kircher : la naissance de la philologie orientale au XVIIIe siècle », *in* Bonnet Corinne, Courouau Jean-François, Dieu Éric (dir.), *Lux Philologiae, l'essor de la philologie orientale au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2021, p. 282. Kircher fut bien considéré en son temps comme une référence : la *Cyclopedia* anglaise, ancêtre de l'*Encyclopédie,* définissait ainsi en 1728 l'hiéroglyphe comme « un symbole, ou figure mystique, utilisé par les anciens Égyptiens, pour dissimuler ou cacher les secrets de leur théologie (…). Les hiéroglyphes sont en fait des emblèmes ou des signes de choses divines, sacrées ou surnaturelles, ce qui les distingue des symboles communs, qui sont des signes de choses relevant du naturel et du sensible », cf. Chamber Ephraïm, *Cyclopedia: or an Universal Dictionary of Arts and Sciences; containing The Definitions of Terms; And Accounts of The Things signify'd thereby, In the several Arts, Both Liberal and Mechanical, And the several Sciences, Human and Divine: The Figures, Kinds, Properties, Productions, Preparations, and Uses of Things Natural and Artificial; The Rise, Progress, and State of Things Ecclesiastical, Civil, Military and Artificial; with the several Systems, Sects, Opinions, &c. Among Philosophers, Divines, Mathematicians, Physicians, Antiquaries, Critics, &c.*, Londres, 1728, p. 249 : « *a Symbol, or Mystic Figure, used among the ancient Egyptians, to cover, or conceal the Secrets of their Theology*. (…). *Hieroglyphicks are properly Emblems, or Signs of divine, sacred or supernatural Things ; by which they are distinguished from common Symbols, which are Signs of sensible and natural Things* (…) ». La définition est suivie d'un paragraphe sur Hermès Trismégiste, auquel était attribuée l'invention des hiéroglyphes dans la plus pure tradition kircherienne.

[5] David Madeleine, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1961, p. 99.

ritable système d'écriture[6]. Quant au philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), un temps adepte des théories de Kircher avec lequel il fut en correspondance, il se lassa et finit par railler sévèrement les « petits jeux d'esprit » du maître jésuite[7]. Les hiéroglyphes égyptiens sont pensés par Leibniz dans le cadre de sa recherche d'une écriture universelle fantasmée, permettant des échanges entre locuteurs de langues différentes, où le parlé et l'écrit sont distincts puisque les signes ne notent aucun son mais seulement des idées. Les hésitations de Leibniz le mènent finalement plutôt dans le camp de Wilkins.

Au XVIIIe siècle, Kircher inspira encore quelques irréductibles partisans d'une lecture symboliste des hiéroglyphes. Ainsi Antoine-Court de Gébelin (1719/25-1784), qui s'intéresse notamment à la naissance de l'alphabet, dont il fait un héritier des hiéroglyphes ; il établit un lien entre le nom des lettres, ce qu'elles représentent et leur forme. Le résultat, nourri à la fois de Kircher et de Warburton, fait de Gébelin une sorte d'Horapollon de l'alphabet, dont les explications sont aussi savantes que savoureuses, comme lorsqu'il évoque la lettre Q et son origine[8] :

> *La gutturale Q conserve encore sa forme ancienne, surtout dans l'Ecriture minuscule, q. C'est un couperet, une petite hache, tout ce qui sert à couper. Et les Langues sont remplies de mots écrits par q, ou dans lesquels C a pris sa place, qui désignent un partage quelconque.*

Le succès du système proposé par Warburton est aussi éditorial. Les chapitres portant sur les hiéroglyphes de son ouvrage sont en effet traduits et adaptés en français par Léonard de Malpeines (1700-1768) en 1744, sous le titre *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens (…)*[9]. En plus des 140 pages sur les hiéroglyphes extraites de l'ouvrage de Warburton, Malpeines ajoute ses propres réflexions ainsi que des passages tirés des travaux de certains spécialistes contemporains de l'écriture chinoise, notamment Nicolas Fréret. C'est cette version qui circule le plus et influence grandement les débats sur l'histoire de l'écriture, en particulier en France. Jaucourt l'utilise pour rédiger plusieurs articles de l'*Encyclopédie* : en sus de la notice intitulée « Hiéroglyphe » reprise plus haut, on citera les entrées « Écriture » et « Écriture des Égyptiens » qui en découlent. Antoine-Yves Goguet (1716-1758) reprend également les grandes lignes du système de Warburton dans son ouvrage en trois volumes *De l'origine des loix, des arts, et des sciences ; et de leurs progrès chez les anciens peuples* paru en 1758[10], plusieurs fois réédité.

Le système de Warburton, bien qu'imparfait, permet de dépasser Kircher et de relancer les débats sur les hiéroglyphes. Les philologues du XVIIIe siècle comme l'abbé Barthélémy s'en inspireront et tenteront de lui trouver une application concrète, ce qui leur permettra d'y apporter les nuances nécessaires et d'aller plus loin. Mais pour en arriver là, encore fallait-il avoir des hiéroglyphes à étudier, et pour cela des sources, les plus fiables possible ; dans ce domaine là aussi, il s'agissait d'aller au-delà de Kircher.

8.2. Manie des sources

Au siècle précédent, Kircher avait accordé un soin particulier à la collecte des sources, adoptant de ce point de vue une démarche encyclopédique, avec les moyens de son temps[11]. En plus des auteurs classiques et de leurs émules, Kircher avait réuni un corpus de monuments égyptiens d'époque pharaonique prétendant à l'exhaustivité – mêlés toutefois à divers objets couverts de pseudo-hiéroglyphes plus ou moins récents, de la période romaine jusqu'à la Renaissance. La qualité des fac-similés à la disposition de Kircher était néanmoins souvent douteuse, entraînant des confusions qui entamaient la pertinence de ses raisonnements, et ce d'autant plus que le savant se laissait facilement aller à des arrangements ou des corrections injustifiés[12].

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les « cabinets de raretez » se multiplient, notamment dans le sud-est de la France[13] : le port méditerranéen de Marseille accueille diplomates, marchands et missionnaires revenus d'Orient, dont ils rapportent souvent de petits objets collectés sur place, originaux, copies ou moulages. Les collections constituées par les notables locaux – souvent eux-mêmes d'anciens voyageurs – mélangent antiques de toutes époques et autres

[6] David Madeleine, *Le débat sur les écritures, op. cit.*, pp. 49-51.

[7] David Madeleine, *Le débat sur les écritures, op. cit.*, p. 63.

[8] Court de Gébelin Antoine, *Histoire naturelle de la Parole ; ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, Paris, Valleyre aîné, 1776, p. 122-123. Cf. également Winand Jean, *op. cit.*, p. 284, où l'exemple de la lettre M est développé. Court de Gebelin ne semble pas s'être aperçu que les lettres minuscules sont apparues en dernier lieu dans l'histoire de l'écriture, ce qui rend sa théorie caduque.

[9] De Malpeines Léonard, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens Où l'on voit l'origine et le progrès du langage et de l'écriture, l'antiquité des sciences en Egypte, et l'origine du culte des animaux*, Paris, H.-l. Guérin, 1744.

[10] Goguet Antoine-Yves, *De l'origine des loix, des arts, et des sciences ; et de leur progrès chez les anciens peuples,* Paris, Desaint & Saillant, 1758.

[11] Winand Jean, *op. cit.*, pp. 290-291, et ici même 7.2.

[12] Il faut souligner néanmoins qu'un égyptologue averti et patient peut réussir à « déchiffrer » les hiéroglyphes déformés, amputés et corrigés par Kircher et reconnaître certains des monuments reproduits dans ses ouvrages, cf. par exemple Farout Dominique, « De la Renaissance à la Restauration : quelques étapes du déchiffrement des hiéroglyphes », *Cahiers de l'École du Louvre,* n° 9, 2016, pp. 13-18. Sur les hiéroglyphes de Kircher, parfois arrangés, cf. récemment Winand Jean, « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *Signata,* n° 9, pp. 213-251.

[13] Sur ce sujet, cf. notamment Dewachter Michel, « L'Égypte ancienne dans les "cabinetz de raretez" du sud-est de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles », *in* Université Paul Valéry, Institut d'égyptologie (éd.), *Hommages à François Daumas,* 1, OrMonsp 3, Montpellier, Université-Paul Valéry, 1986, pp. 181-206.

« curiosités » : les animaux naturalisés y côtoient des spécimens géologiques et botaniques, ethnographiques et archéologiques. Exposées avec un parti pris esthétisant, ces collections préfigurent les futurs « musées », mais ne sont guère fréquentés alors que par une petite élite d'érudits et de connaisseurs[14]. Ce réseau participe aux travaux de la République des Lettres plus ou moins activement ; en matière de hiéroglyphes égyptiens, les cabinets de curiosités fournissent une part essentielle des sources nécessaires au débat, avec les obélisques et quelques œuvres égyptisantes trouvées principalement à Rome. Reste que l'accès à ces collections dispersées est encore difficile[15].

Aussi l'initiative de Dom Bernard de Montfaucon – moine bénédictin devenu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres –, qui publie en 1719-1724 un recueil intitulé *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*[16], est-elle particulièrement bienvenue. L'ouvrage « est d'abord un somptueux livre d'images qui supplée à la fréquentation des cabinets d'érudits et en diffuse les richesses »[17]. Les planches y sont en effet de bonne qualité et avant tout documentaires, représentant en détails les objets parfois classés de manière raisonnée (fig. 1), ce qui constitue une nouveauté par rapport à de précédents catalogues d'antiquaires, par ailleurs limités à des collections précises.

Montfaucon veut pour sa part faire œuvre de synthèse et fournir un outil fiable destiné à l'étude des collections qu'il présente dans son *Antiquité expliquée,* où se trouvent rassemblés des objets enfin mis en regard les uns avec les autres. Les illustrations sont accompagnées de pages de texte qui décrivent précisément les œuvres et en donnent une description physique. Montfaucon propose de dépasser les spéculations d'antiquaires issues d'une exégèse toujours plus savante des auteurs classiques[18], et de faire le point sur les connaissances relatives à l'Antiquité en partant d'abord et avant tout des monuments eux-mêmes, dans leur matérialité. Cette approche est plus innovante qu'il n'y paraît : un pas est ainsi fait vers une documentation archéologique rigoureuse et systématique. L'*Antiquité expliquée* eut un grand succès, à tel point qu'il fut nécessaire de la rééditer l'année même de sa publication. Avec le *Recueil d'antiquités* du comte de Caylus, elle marque une étape majeure dans la naissance de l'archéologie, sœur de la philologie, comme discipline scientifique.

Le *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* fut publié entre 1752 et 1767 en sept volumes à l'initiative du comte Anne-Claude-Philippe de Caylus (1692-1765), antiquaire et homme de lettres réputé, également membre de l'Académie[19]. Le comte était lui-même un grand voyageur et collectionneur, ainsi qu'un homme de réseaux, qui connaissait et échangeait avec les connaisseurs et collectionneurs de son temps. Bon nombre de ces derniers accepteront de contribuer au *Recueil* en fournissant des renseignements sur certains des objets conservés dans leurs cabinets.

L'ambition du *Recueil d'antiquités* est de proposer une description et une analyse détaillées des objets qui y sont présentés, le tout accompagné de riches illustrations. Caylus y réunit un corpus énorme et innove de multiples manières, prolongeant et dépassant Montfaucon : les descriptions s'accompagnent de comparaisons, ce qui conduit à des typologies, dont le Comte se sert pour déterminer le style, l'origine ou la date d'un objet. Ses méthodes préfigurent celles de l'allemand Winckelmann, que l'on considère parfois comme l'un des fondateurs de l'histoire de l'art et de l'archéologie en tant que disciplines scientifiques. Surtout, Caylus « dépasse une vision exclusivement esthétique des antiquités » et « énonce la nécessité d'établir des lois pour classer géographiquement et chronologiquement »[20], car son objectif est avant tout d'étudier les civilisations antiques dans leur ensemble, grâce à l'observation visuelle la plus directe possible des monuments qu'elles ont laissés. Les sources textuelles – notamment classiques – perdent ainsi leur primauté tout en restant de nécessaires recours complémentaires. La quantité d'objets reproduits et commentés, de même que la qualité des copies – entre autres, des inscriptions hiéroglyphiques – complètent cette méthodologie fondatrice et font du *Recueil* un incontournable de l'histoire de l'art et de l'archéologie, encore parfois convoqué de nos jours[21].

D'autres catalogues sont publiés au XVIII^e siècle, en partie suscités par le succès des ouvrages de Montfaucon et de

[14] Certains collectionneurs deviendront fameux car ils sont à l'origine de futurs musées qui porteront leurs noms : on pensera ainsi à Louis-Denis-Joseph Borély (1731-1784) à Marseille ou Esprit-Claude-François Calvet (1728-1810) à Aix-en-Provence.

[15] On rappellera ici le *Museum Kircherianum*, devenu un passage obligé des voyageurs dans la cité des Papes, mais qui ne survit guère à son concepteur : voir Winand, dans ce volume, ch. 7.

[16] De Montfaucon Bernard, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol., Paris, Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier *et al.*,1719-1724.

[17] Poulouin Claudine, « L'*Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) par Bernard de Montfaucon », *Dix-huitième Siècle,* n° 27, 1995, p. 44.

[18] Winand, Jean, *op. cit.*, p. 305.

[19] De Caylus, Anne-Claude-Philippe, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 7 vol., Paris, N. M. Tilliard, 1752-1767.

[20] Aghion Irène, Zambon, Alessia, « Le comte de Caylus (1692-1765) et l'invention de l'archéologie », *Les Nouvelles de l'archéologie* 110, 2017, pp. 15-17.

[21] Plus largement, l'*Antiquité expliquée* et le *Recueil d'antiquités* contribuent à l'engouement pour les antiques qui se reflète aussi dans les objets d'art de l'époque, que les gravures des deux ouvrages inspirent, en particulier en ce qui concerne l'égyptomanie au XVIII^e siècle ; sur ce sujet, cf. notamment Syndram, Dirk, « Les sources de l'inspiration : l'influence des modèles iconographiques sur l'égyptomanie du XVIII^e siècle », *in* Humbert Jean-Marcel (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie, actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Paris, Musée du Louvre, Éditions du Gram, 1996, pp. 39-58.



▲ Fig. 1 : Planche thématique avec représentations du dieu Harpocrate, d'après MONTFAUCON 1719-1724, pl. CXXIII.



▲ Fig. 2 : Planche regroupant des hiéroglyphes copiés sur différents monuments, d'après Gordon 1737, pl. XXV.

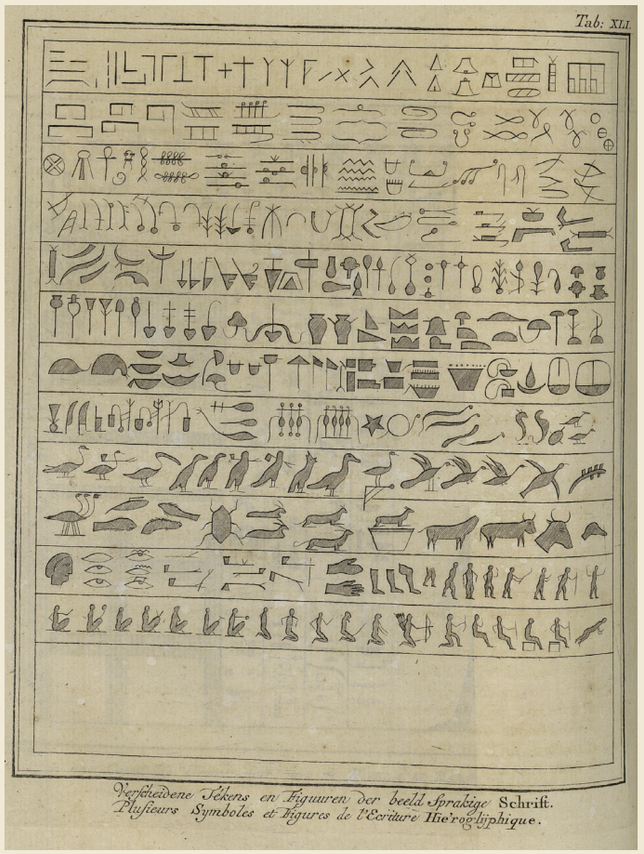
Caylus. En règle générale, la qualité des planches s'améliore, jusqu'à en devenir même remarquable. Ainsi dans l'ouvrage d'Alexander Gordon, qui publie un grand nombre d'objets conservés en Angleterre, l'égyptologue moderne peut-il lire aisément les hiéroglyphes qui y sont reproduits, du moins sur les monuments, car les signes se font plus approximatifs dans le tableau récapitulatif que Gordon fournit à l'appui de sa discussion sur l'écriture des anciens Égyptiens[22] (fig. 2).

Ce tableau représente néanmoins un bel effort de collecte qui reflète bien ce que permettent les nouvelles sommes réunies au Siècle des Lumières : l'accumulation d'exemples de mieux en mieux documentés, dessinés avec précision, est le préalable nécessaire aux compilations et tentatives de classements qui permettent peu à peu d'y voir plus clair.

L'époque est aussi aux voyages, de plus en plus nombreux : les jeunes gens de la haute société européenne se passionnent ainsi pour les vestiges de la Rome antique lors du « Grand Tour », ce périple initiatique alors très en vogue qui consiste à visiter une partie de l'Europe et dont la péninsule italienne est l'une des principales destinations ; mais l'Orient attire aussi, notamment des missionnaires qui prennent bien souvent la plume pour rendre compte de leurs visites de terres exerçant une fascination de plus en plus grande sur leurs compatriotes. Occasionnellement, de nouveaux objets sont collectés et ramenés en Europe.

Parmi les voyageurs notables du XVIIIe siècle ayant visité l'Égypte, on peut citer le Français Paul Lucas (1664-1737), dont les récits de ses séjours au Levant et en Égypte en 1699 et 1704 seront rapidement traduits en anglais et en allemand[23]. Lucas explore le Delta, le Fayoum, la Haute-Égypte, et en laisse de vivantes descriptions accompagnées d'illustrations parfois quelque peu fantaisistes, ses cartes étant en revanche assez fidèles. Entre 1737 et 1741, l'Anglais Richard Pococke (1704-1765) visite également l'Égypte et publie le récit de son voyage, avec une prédilection pour les plans architecturaux[24]. En 1783, c'est le tour du philosophe et orientaliste Constantin François Volney (1757-1820), dont le *Voyage en Syrie et en Égypte*[25], véritable petite description avant l'heure publiée en 1787, fait date auprès du public français et passe pour avoir inspiré le Directoire dans ses projets de conquêtes orientales.

Explorateur et géographe danois, Carsten Niebuhr (1733-1815) visite l'Orient de 1761 à 1767, en commençant par l'Égypte. Il publie un récit de son voyage en 1774[26], dans lequel il s'intéresse, entre autres choses, aux hiéroglyphes : son tableau récapitulatif des signes regroupés par affinités formelles (fig. 3) constitue un progrès par rapport à celui de Gordon quelques décennies plus tôt, et illustre bien les avancées méthodologiques du XVIIIe siècle[27]. Les typologies d'objets de Caylus trouvent ici leur transcription dans le domaine de la philologie orientale, alors en plein essor : ces listes de signes témoignent d'une approche de plus en plus organisée et structurée du système hiéroglyphique, et sont les lointaines parentes des classifications utilisées encore de nos jours par les égyptologues.



▲ Fig. 3 : Planche regroupant des hiéroglyphes copiés et classés par forme, d'après Niebuhr 1774, pl. XLI.

En matière de collecte des sources en général et égyptiennes en particulier, le XVIIIe siècle, s'il poursuit les efforts entrepris précédemment, se distingue par des moyens et des

[22] Gordon, Alexander, *An Essay Towards Explaining the Ancient Hieroglyphical Figures*, Londres, 1737.

[23] Lucas Paul, *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant,* 2 vol., Paris, Guillaume Vandive, 1704.

[24] Pococke Richard, *A Description of the East and Some other Countries, vol. I: Observations on Egypt,* Londres, W. Bowyer, 1743.

[25] Volney Constantin-François de Chasseboeuf, *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 & 1785,* Paris, Volland, Desenne, 1787.

[26] Niebuhr Carsten, *Reisebeschreibung nach Arabien und umliegenden Ländern*, Copenhague, Hambourg, Nicolaus Möller, 1774.

[27] James Bruce (1730-1794) et Jörgen Zoëga (1755-1809) adopteront la même démarche avec des résultats comparables, cf. Winand 2021, pp. 310-311.

ambitions bien plus importants : la constitution de catalogues raisonnés et illustrés d'objets disséminés dans toute l'Europe, tels que l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon et le *Recueil d'antiquités* du Comte de Caylus, en est l'une des plus éclatantes démonstrations. L'Égypte exerce une fascination grandissante dont témoignent aussi les récits de voyageurs. Mais plus loin à l'est, une autre civilisation intrigue : la Chine.

8.3. La Chine, une colonie égyptienne ?

Le siècle de Warburton est en effet aussi celui d'une hypothèse qui paraît aujourd'hui plutôt audacieuse, pour ne pas dire quelque peu farfelue : celle de la colonisation de la Chine par l'Égypte. Une hypothèse pourtant déjà ancienne : au siècle précédent, Kircher lui-même avait proposé de rapprocher les hiéroglyphes égyptiens des caractères chinois[28]. Pour le Père jésuite, l'idée était de ramener la Chine – et toute sa sphère d'influence, c'est-à-dire l'Asie orientale – dans le giron du récit biblique auquel elle échappait. Si l'écriture chinoise procédait des hiéroglyphes égyptiens, toute l'Asie se trouvait héritière de l'Égypte, elle devenait une simple branche supplémentaire dans l'arbre généalogique partant de Babel. L'origine commune de toutes les langues et écritures du monde et les Saintes Écritures s'en trouvaient confirmées. Dans la controverse sur l'origine égyptienne des Chinois qui se poursuit au XVIII^e siècle, l'enjeu de la validation du récit biblique est fondamental : les ecclésiastiques qui en débattent sont bien vite rejoints par des philosophes.

Le système d'écriture chinois est cependant bien vivant au début du XVIII^e siècle, et de mieux en mieux connu des savants européens, grâce notamment aux missionnaires jésuites installés en Chine. L'interprétation de Kircher est donc très vite contestée, en particulier par Nicolas Fréret (1688-1749), secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres : en 1729, celui publie un mémoire dans lequel il montre que les Chinois n'ont jamais interprété leurs caractères de manière purement symbolique, ce qui les distingue des anciens Égyptiens[29]. Si Fréret se trompe sur les hiéroglyphes égyptiens – en admettant leur nature symbolique, suivant ainsi Kircher –, son analyse de l'écriture chinoise est en revanche parfaitement juste.

Fréret est en correspondance avec le Père Dominique Parennin (1685-1741), un homme de terrain, puisqu'il est missionnaire jésuite à Pékin. Le Père Parennin échange aussi avec Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), académicien, qui s'interroge sur les liens entre la Chine et l'Égypte dans une lettre publiée avec sa réponse en 1759[30]. Le Père Parennin s'y montre sceptique concernant les rapprochements possibles entre les deux civilisations, qu'il considère comme possiblement fortuits, tandis que d'un point de vue chronologique, l'ancienneté de la Chine et celle de l'Égypte rendent difficilement envisageable la filiation de l'une vis-à-vis de l'autre. Sur l'écriture, il remarque que les caractères chinois sont utilisés pour écrire différentes langues, et se demande ce qu'il en est pour l'Égypte. Cette distinction entre système d'écriture et langue, qui s'impose peu à peu, ouvre de nouvelles perspectives aux philologues du XVIII^e siècle. Pour le Père Parennin enfin, l'écriture chinoise n'est pas hiéroglyphique, puisqu'elle sert aussi bien à écrire le sacré que le profane.

Les échanges de Parennin et de Mairan vont inspirer un autre membre de l'Académie : Joseph de Guignes (1721-1780), qui publie en 1759 un *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*[31]. De Guignes y développe l'hypothèse sino-égyptienne en s'appuyant spécifiquement sur l'écriture et notamment sur le récent déchiffrement de l'alphabet phénicien par l'abbé Barthélémy. Il établit un lien formel entre l'écriture phénicienne et certains hiéroglyphes égyptiens – en fait, les signes simplifiés de la cursive hiératique connue par quelques bandelettes de momies –, puis fait du phénicien une sorte de chaînon manquant entre les hiéroglyphes égyptiens et les caractères chinois. Il applique ainsi les théories de Warburton, mais les rapprochements formels et sémantiques qu'il opère tombent dans les mêmes biais que ceux dénoncés par le Père Parennin, qui soulignait qu'une similitude peut s'expliquer autant par l'universalité que par la parenté. Les critiques de de Guignes ne se font pas attendre, puisque l'année même de la publication du *Mémoire,* Michel-Ange-André Leroux Deshauterayes (1724-1795), orientaliste et professeur d'arabe au Collège Royal – l'actuel Collège de France –, publie ses *Doutes* : la controverse continue[32].

Curieusement, c'est un biologiste anglais qui va donner lui donner un nouveau souffle, avec l'affaire du buste de Turin. En 1761, John Tuberville Needham (1713-1781) est à Turin, où il examine certaines pièces dites égyptiennes dans le cabinet du roi de Sardaigne. Il y voit un buste de femme, identifié à la déesse égyptienne Isis, orné d'étranges inscriptions dans lesquelles il reconnaît immédiatement à la

[28] Winand, Jean, *op. cit.*, pp. 313-314.

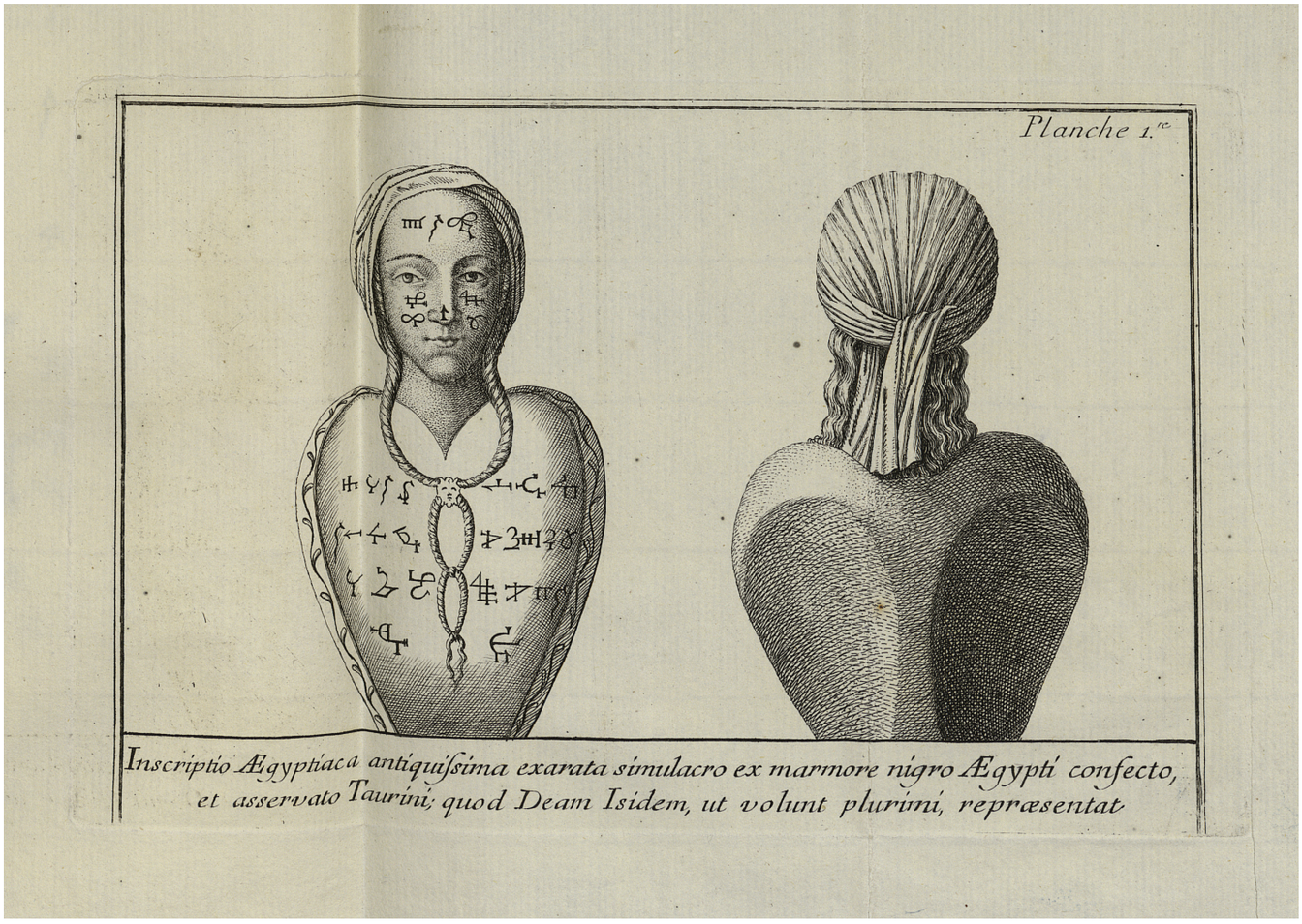
[29] Fréret Nicolas, « Réflexions sur les principes généraux de l'art d'écrire, et en particulier sur les fondemens de l'écriture chinoise », *Mémoires de l'Académie* VI, 1729.

[30] De Guignes Joseph, *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*, Paris, Desaint & Saillant, 1759.

[31] *Ibid.*

[32] Leroux Deshauterayes, Michel-André, *Doutes sur la dissertation de M. De Guignes, qui a pour titre : Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*, Paris, Laurent Prault, Duchesne, 1759.

fois des caractères chinois et des signes hiéroglyphiques[33] (fig. 4) :



▲ Fig. 4 : Buste de Turin, Museo di Antichità di Torino, inv. 38.3267, d'après Cibot 1773.

Une copie des inscriptions est faite à la demande de Needham, et amenée à Rome pour y être examinée par un Chinois attaché à la Bibliothèque du Vatican portant le nom de Wu : ce dernier a pour tâche de confirmer les hypothèses de Needham sur les rapprochements entre les inscriptions du buste de Turin et les caractères chinois, en utilisant le principal dictionnaire de son temps. Sur les 32 caractères présents sur le buste, Needham et Wu trouvent 29 correspondances ; en parallèle, Needham copie à Rome, Turin et Venise plusieurs inscriptions hiéroglyphiques – et parmi celles-ci, la célèbre *Mensa Isiaca* dont les hiéroglyphes égyptisants sont seulement d'époque romaine. Il ne reste plus qu'à comparer les signes hiéroglyphiques égyptiens ainsi collectés avec les caractères chinois eux-mêmes associés à l'inscription du buste d'Isis : la démonstration est faite et la thèse formulée par de Guignes validée par un Needham triomphant qui publie sa découverte la même année, sous le titre *De inscriptione quadam Ægyptiaca*

[33] Sur l'Isis de Turin et la controverse associée, cf. notamment Gagné, Renaud, « The Isis of Turin Affair », in Gagné Renaud, Godhill Simon, Lloyd Geoffrey (dir.), *Regimes of Comparatism. Frameworks of Comparison in History, Religion and Anthropology*, JSRC 24, Brill, 2018, pp. 210-243 et Weststeijn, Thijs, « The Chinese Isis, or the Sino-Egyptian Hypothesis », in Miguel John Versluys (dir.), *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age, Temple – Monument – lieu de mémoire, Proceedings of the international conference held in Rome at the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR), the Academia di Danimarca, and the Academia d'Egitto, May 25-27 2016*, PNRIR 66, Rome, Edizioni Quasar, 2019, pp. 301-313.

Taurini inventa[34]. L'enthousiasme est à son comble à Londres car la découverte de Needham confirme les travaux de de Guignes et laisse entrevoir la possibilité de déchiffrer les hiéroglyphes égyptiens, puisqu'ils sont affiliés au chinois ; mieux, la Chine héritière de l'Égypte colle – enfin – avec une chronologie biblique qui, sous les coups de boutoir des philosophes et de quelques ecclésiastiques éclairés, est de plus en plus difficile à soutenir.

Car l'un des adversaires de Needham est le sarcastique Voltaire, qui ne s'intéresse que peu à l'Égypte ancienne mais est en revanche un fervent sinophile. Partisan d'une antériorité de la Chine sur l'Égypte, Voltaire se moque de Needham – qu'il appelle « l'Anguillard » ou le « jésuite des anguilles » dans sa correspondance[35]. Voltaire s'était déjà impliqué dans les débats précédents sur la colonisation de la Chine par l'Égypte, raillant la méthodologie de de Guignes et de ses soutiens[36]. Le philosophe est intéressé, puisque si la Chine est antérieure à l'Égypte, l'historicité de la *Genèse* devient caduque, et c'est tout l'édifice biblique qui s'en trouve ébranlé. Le débat sur la nature des hiéroglyphes dépasse largement, en cette deuxième moitié du siècle des Lumières, la simple question – devenue presque subsidiaire – du déchiffrement.

Dès la publication de l'essai de Needham, l'authenticité du buste de Turin est contestée. Un égyptologue d'aujourd'hui s'étonnera peut-être qu'il y ait même pu y avoir un débat sur cette question tant la sculpture présente des caractéristiques étrangères à l'art pharaonique. Ce serait oublier que malgré les recueils comme celui de Caylus et les nombreux objets déjà collectés à cette époque, l'art égyptien est mal connu : les antiques romains égyptisants représentent une part non négligeable du corpus de l'époque, et pour les contemporains de Needham, le buste de Turin n'est pas si éloigné d'une statue d'Isis d'époque romaine sur le plan stylistique. Reste que le doute était déjà permis ; Needham l'avait d'ailleurs anticipé, demandant des précisions sur l'origine du buste à un savant vénitien.

Dans un second essai publié en 1773, Needham fait établir un certificat pour appuyer la sincérité de sa méthode et de ses résultats[37]. La liste des témoins qu'il convoque réunit quelques savants, collectionneurs et diplomates, dont beaucoup sont des nobles anglais avec lesquels on peut imaginer que le biologiste avec quelques accointances préalables, ainsi que deux *gentlemen* – des certains « R. Smith et H. James », apparemment simples témoins dont on a peine à imaginer qu'ils aient pu constituer un argument d'autorité, contrairement aux précédents. Needham cherche donc également des appuis parmi de vrais spécialistes de la Chine et se tourne naturellement vers la communauté jésuite alors présente à Pékin. C'est d'ailleurs le principal objet de la publication de 1773 : rééditer la lettre que le Père Pierre-Martial Cibot (1727-1780) avait écrite en 1764 au sujet des inscriptions du buste de Turin.

Dans cette *Lettre,* le Père Cibot, après les amabilités d'usage, note d'emblée que les inscriptions du buste de Turin n'ont rien de commun avec des caractères chinois. Peut-être embarrassé par ce constat qui va à l'encontre de son collègue jésuite Kircher, Cibot ne disqualifie pas totalement Needham, insistant sur l'intérêt de sa démarche comparatiste. Mais pour Cibot, il faut partir des textes chinois les plus anciens et s'intéresser en particulier aux symboles relatifs à la religion. Ils devraient en effet être porteurs des valeurs adamiques d'avant le Déluge, ce qui permettrait de rattacher la Chine à la Bible et prouverait l'hypothèse sino-égyptienne. Les planches qui accompagnent la lettre montrent ainsi des signes chinois, leurs équivalents archaïques, et les possibles hiéroglyphes égyptiens qui s'en rapprochent (fig. 4).

Le principal opposant aux théories de de Guignes et de Needham est Cornelius De Pauw (1739-1799), ecclésiastique et philosophe néerlandais de son état. En 1773, il publie ses *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois,* dont le scepticisme rejoint dans la forme celui de Voltaire[38]. Entre deux sarcasmes, De Pauw produit une solide étude comparative des deux civilisations, soulignant d'une part les nombreuses différences qui apparaissent entre elles, et observant d'autre part que la plupart des ressemblances peuvent s'expliquer très simplement par le caractère universel de certaines solutions trouvées pour répondre aux mêmes problèmes … ce qu'avait déjà fait remarquer le Père Parennin vingt ans plus tôt. En d'autres termes, les points communs entre les civilisations chinoise et égyptienne sont fortuits ou naturels, en l'absence de preuves du

[34] Needham, John Tuberville, *De inscriptione quadam Ægyptiaca Taurini inventa*, Rome, Nicolai & Marci Palearini, 1761.

[35] Gagné, Renaud, *op. cit,*, p. 213, n. 12. Partisan de la « génération spontanée », Needham avait observé lors de ses expériences qu'en ajoutant de l'eau à de la farine, celle-ci se transformait en petites « anguilles », ce qui fut infirmé plus tard par d'autres biologistes, notamment l'abbé Spallanzani. Voltaire tourna en ridicule de manière particulièrement savoureuse les conclusions de Needham.

[36] Winand, Jean, *op. cit.*, p. 317.

[37] [Cibot, Pierre-Marie], *Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise, et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des anciens Egyptiens*, Bruxelles, J.-L. De Boubers, 1773, pp. V-VI.

[38] Peu soucieux de diplomatie contrairement à Cibot, Cornelius De Pauw écrit : « J'avoue que je ne conçois pas comment il a pu tomber dans l'esprit du P. Kircher & de M. Huet, de faire aller une Colonie Egyptienne à la Chine, malgré le silence de tous les Historiens & de tous les monuments de l'Antiquité. Ces visions dont on n'aurait pas dû se ressouvenir, ont trouvé de nos jours des défenseurs, qui ont proposé la-dessus des conjectures & des systèmes rares par leur ridicule », cf. De Pauw Cornelius, *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois,* Leyde, C. J. Decker, 1773, p. 20. Voltaire conservait dans sa bibliothèque un exemplaire de l'ouvrage de De Pauw, dans lequel le passage sur le buste de Turin se trouve souligné ; si les arguments de De Pauw sur l'ancienneté de la Chine allaient dans son sens, Voltaire fut en revanche peu convaincu par le ton méprisant de De Pauw à l'égard de la Chine ; sur la réception des *Recherches philosophiques de* De Pauw par Voltaire, voir Mervaud, Christiane, « Le sinophile et le sinophobe. Voltaire lecteur de Cornelius de Pauw », *Revue Voltaire,* n° 7, 2007, pp. 183-203.



▲ Fig. 5 : Tableau comparatif des signes chinois et égyptiens, d'après Cibot 1773, pl. XXVIII.

contraire. D'un point de vue méthodologique, les critiques de De Pauw sont implacables : l'hypothèse sino-égyptienne perd peu à peu sa crédibilité, alors que le buste de Turin voit son authenticité définitivement remise en cause.

On sait aujourd'hui que le buste de Turin n'est pas antique : il a été taillé dans du marbre noir local, probablement au XVII^e siècle. Le sens des inscriptions qui furent gravées un jour à sa surface reste plus ou moins mystérieux, mais il est certain qu'il ne s'agit ni de caractères chinois ni de hiéroglyphes égyptiens. La controverse qu'il suscita dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle est emblématique à plus d'un titre des préoccupations des savants de l'époque. Fascinés à la fois par la Chine et l'Égypte, ceux-ci mettent à l'épreuve les théories de Warburton, en se fondant sur l'examen direct d'un monument, commenté par différents spécialistes qui n'hésitent pas, pour les plus critiques, à passer outre le cadre biblique. L'étude des caractères chinois permet surtout aux savants Européens, immergés dans les alphabets, de prendre du recul et d'envisager d'autres systèmes d'écritures. La souplesse du système chinois et de l'égyptien hiéroglyphique, même si aucune filiation n'existe entre les deux, est comparable jusqu'à un certain point, ce qui ne sera compris que plus tard. Les interminables discussions sur la colonisation de la Chine par l'Égypte finissent par jouer un certain rôle dans le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion[39]. Mais avant cela, d'autres savants permirent des avancées tout aussi fondamentales.

8.4. Vers le déchiffrement : l'abbé Barthélémy

Sur le front du déchiffrement, les principales avancées sont le fait de l'abbé Jean-Jacques Barthélémy (1716-1795). Déchiffreur du palmyrénien (1754) et du phénicien (1758), Barthélémy est un philologue acharné et l'un des meilleurs connaisseurs des langues orientales – notamment sémitiques – de son temps[40]. S'inspirant du système proposé par Warburton, il met au point une méthode d'analyse fondée sur l'examen le plus direct possible des monuments[41], qui doit permettre de vérifier scientifiquement les thèses de l'évêque de Gloucester. Antiquaire lui-même, il collabore au *Recueil d'antiquités* du Comte de Caylus[42], dans lequel il formule dès 1752 l'hypothèse d'une filiation entre les systèmes d'écriture égyptien, phénicien et grec. C'est en fait alors au hiératique, la cursive des hiéroglyphes, qu'il fait référence, après avoir eu l'occasion de l'étudier sur des bandelettes de momies présentées dans le *Recueil*[43]. Pour Barthélémy, les « lettres » du hiératique sont une étape intermédiaire menant aux alphabets phénicien et grec, une simplification des hiéroglyphes :

« Qu'il me soit donc permis d'avancer comme un principe presque démontré que les lettres égyptiennes doivent leur origine aux hiéroglyphes, et comme une très forte conjecture qu'elles ont à leur tour donné naissance aux phéniciennes : les grecques viennent des unes ou des autres. Les lettres semblent donc avoir passé des Égyptiens aux Phéniciens, aux Grecs, aux Latins, etc.[44] »

Contrairement aux hiéroglyphes cependant, les « lettres » du hiératique ne notent que des sons et non des idées. Puisque la cursive est « alphabétique », elle transcrit nécessairement une langue, qu'il faut identifier grâce à des inscriptions bilingues ou aux rapports – grammaticaux, lexicaux – qu'elle entretient avec d'autres langues connues, par exemple le grec et surtout le copte.

Barthélémy tâtonne, mais avec méthode. S'il suggère lui aussi dans un premier temps des rapprochements entre chinois et égyptien, il réfutera les travaux de Needham. Il n'hésite pas non plus à remettre en question ses propres déductions : en 1762, il s'interroge à nouveau sur les signes hiératiques et phéniciens qu'il a proposé de rapprocher dix ans plus tôt. C'est à cette occasion qu'il fait une autre découverte majeure dont on connaît l'importance dans l'histoire du déchiffrement. En étudiant les inscriptions des obélisques de Rome et en particulier l'interprétation qu'en fait Hermapion, il comprend le sens des cartouches royaux. Il devient envisageable de déchiffrer les noms de rois pour peu que l'on dispose d'une inscription bilingue impliquant une version hiéroglyphique et une autre dans une langue connue, le grec par exemple.

Mais Barthélémy ne s'intéresse pas seulement aux caractères eux-mêmes et à leurs formes, mais aussi à la langue qu'ils servent à écrire. Dans la lignée de Kircher, ses travaux le conduisent à explorer la piste de la langue copte, dont

[39] Champollion avait étudié le chinois – inspiré sans doute par les travaux de de Guignes et de ses suiveurs ou détracteurs – et avait par conséquent pu se familiariser avec un système d'écriture ou un même signe peut avoir plusieurs valeurs, c'est-à-dire servir à exprimer plusieurs sons, un même son et une idée, ou qu'une valeur pouvait être exprimée par plusieurs signes. Cette souplesse est une caractéristique du système chinois autant que du système hiéroglyphique égyptien.

[40] Sur l'abbé Barthélémy et son rôle dans l'histoire du déchiffrement, cf. en particulier Farout, Dominique, « Le premier déchiffreur : l'abbé Barthélemy (1716-1795) », *Egypte, Afrique et Orient,* n° 47, 2007, pp. 11-18.

[41] « C'est aux monuments qu'on doit recourir. Quand ils parleront clairement, il faudra bien que les anciens auteurs s'accordent avec eux », cf. David, Madeleine, « En marge du mémoire de l'abbé Barthélémy sur les inscriptions phéniciennes (1758), *CRAIBL* 105e année, n° 1, 1961, p. 31.

[42] Sur la participation de Barthélémy, cf. *Ibid.*

[43] Winand, Jean, *op. cit.*, pp. 307-308.

[44] De Caylus, Anne-Claude-Philippe, *Recueil d'antiquités, op. cit.*, vol. 1, p. 65.

il estime qu'elle « est essentiellement la même que l'égyptienne », c'est-à-dire les hiéroglyphes, dans un mémoire lu en 1763 à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres[45]. Cette conclusion, ajoutée à sa découverte du sens des cartouches royaux, est cruciale : un texte bilingue permettrait de lire les hiéroglyphes, qui ne sont qu'un autre type d'alphabet pour écrire la langue égyptienne, dont le stade ultime est le copte. Mise à part la polyvalence des signes hiéroglyphiques qu'il a écartée – ceux-ci ne se cantonnent pas au seul rôle de phonogrammes –, Barthélémy a jeté les bases nécessaires au déchiffrement.

Il était temps car cette question piétinait. Le XVIIIe siècle est en effet avant tout celui de la déconstruction de Kircher, avec ses conséquences. L'interprétation symboliste des hiéroglyphes égyptiens est largement remise en cause, de même que les témoignages des auteurs classiques, que l'on commence à nuancer au profit d'un examen plus direct des sources. Cela va de pair avec une vision de plus en plus critique du récit biblique, sous l'impulsion des philosophes des Lumières. Cette « dékircherisation » demande du temps – et de l'énergie – et fait en quelque sorte reculer la recherche sur la question du déchiffrement, reléguée au second plan. Une fois effacés les préjugés de Kircher, les premiers philologues orientalistes peuvent donner libre cours à leur talent en s'appuyant sur un cadre théorique imparfait, voire discutable – celui de Warburton –, mais qui donne une place à part entière aux hiéroglyphes égyptiens dans l'histoire de l'écriture.

L'abbé Barthélémy est l'un des pionniers de la philologie orientale, dont les méthodes conduisent à des avancées rapides et inédites en matière de déchiffrement. Il était à plus d'un titre sur la bonne voie et laissa à ses successeurs de solides fondations. Le siècle des Lumières s'achève dans une décennie de fureur et de sang, durant laquelle le sabre prend bien souvent le pas sur l'esprit. Inquiétés dans les premiers temps de la Révolution française, des ecclésiastiques comme l'abbé Barthélémy voient leurs travaux ralentis par les circonstances historiques. C'est pourtant portées par cette même Révolution que les Lumières finiront par arriver en Égypte, avec armes et bagages : en 1798, un jeune général du nom de Bonaparte, auréolé de ses précédentes victoires en Italie, se voit confier la conquête de la terre des Pharaons. Placé à la tête de l'expédition, Bonaparte emporte avec lui plus de deux cents savants de toutes disciplines, chargés d'étudier l'Égypte sous tous ses aspects. L'expédition se soldera par une débâcle militaire totale, mais l'intérêt pour l'Égypte s'en trouvera relancé dans toute l'Europe. Mieux encore, la découverte de la Pierre de Rosette, le texte bilingue tant attendu, change la donne, même si Barthélémy, décédé en 1795, n'est plus là pour le voir. La relève est là, à Figeac, où grandit un nouvel espoir.

[45] Barthélémy, Jean-Jacques, « Réflexions générales sur les rapports des langues égyptiennes, phénicienne et grecque », *Mémoires de l'Académie* XXXII, 1763.



9. Le point de vue de Champollion sur son déchiffrement : historicisation de ses prédécesseurs et narration de son œuvre

par Stéphane Polis

Les textes de Jean-François Champollion (1790-1832) fourmillent de remarques, de commentaires et d'exposés plus ou moins élaborés sur les tentatives antérieures[1] et contemporaines de déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique égyptienne. C'est en suivant ce fil rouge que je propose de détailler ici les conditions historiques et modalités pratiques de ce qui demeure, deux siècles plus tard, un véritable exploit intellectuel et une authentique révolution pour tous ceux qui s'intéressent à la terre des Pharaons[2].

[1] On en trouvera un aperçu commode chez Farout Dominique, « De la Renaissance à la Restauration : quelques étapes du déchiffrement des hiéroglyphes », *Cahier de l'École du Louvre*, 2016, vol. 9, pp. 1-39.

[2] Les biographies et études historiques sur Champollion et le déchiffrement sont pléthore. En langue française, on consultera prioritairement (par ordre chronologique de publication) : Hartleben Hermine, *Jean-François Champollion : sa vie et son œuvre 1790-1832*, traduit de l'allemand par Denise Meunier et Ruth Schumann Antelme, Paris, Pygmalion, 1906 [1983 pour l'édition française] ; Lacouture Jean, *Champollion. Une vie de lumières*, Paris, Grasset, 1988 ; Dewachter Michel, *Champollion : un scribe pour l'Égypte*, Paris, Gallimard (*Découvertes* 96), 1990 ; Dewachter Michel et Fouchard Alain (dir.), *L'égyptologie et les Champollion : recueil d'études publié par Michel Dewachter et Alain Fouchard à l'occasion du Colloque international célébrant le bicentenaire de la naissance de Jean-François Champollion « De l'Égypte des Pharaons à celle de 1990, Hommage de Grenoble aux frères Champollion » (Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, 29 novembre-1er décembre 1990)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994 ; Faure Alain, *Champollion. Le savant déchiffré*, Paris, Fayard, 2000 ; Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion. L'aventure du déchiffrement des hiéroglyphes. Correspondance choisie et présentée*, Paris, Les Belles Lettres, 2021.

Précisons d'emblée que, si l'histoire a retenu le 27 septembre 1822 comme date officielle du déchiffrement, soit le jour où Champollion a lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres la célèbre *Lettre à M. Dacier*[3], sur laquelle nous aurons amplement l'occasion de revenir (cf. *infra*, 9.5-6), il s'agit de l'affaire d'une vie qui s'est concrétisée en plusieurs étapes, chacune décisive, et après de nombreux revirements et changements d'opinion entre 1821 et 1824[4]. L'aboutissement – en terme de déchiffrement s'entend, car ses progrès seront par la suite nombreux dans tous les champs de l'égyptologie, de la grammaire à l'histoire et l'archéologie – en est le *Précis du système hiéroglyphique*[5] publié début 1824.

Le premier chapitre de cet essai magistral est une synthèse résumant la pré-histoire de la discipline égyptologique et les débats contemporains concernant les questions de priorité en matière de déchiffrement (cf. *infra*, 9.8). Il est intitulé « État actuel des études sur les Hiéroglyphes, et sur l'Écriture phonétique égyptienne employée dans la transcription des noms propres de Rois grecs ou d'Empereurs romains ». La narration que Champollion y propose des (quelques) mérites et des (nombreuses) déficiences des études de ses prédécesseurs et de ses concurrents directs contribuera directement, de concert avec le substantiel passage consacré à ses devanciers lors de son *Discours d'ouverture du cours d'archéologie au collège royal de France*[6] prononcé le 10 mai 1831 peu avant sa mort, à l'établissement d'un premier canon des pères fondateurs de l'égyptologie. Un seul d'entre eux y trouve véritablement grâce à ses yeux : lui-même. C'est qu'il lui a fallu investir les documents disponibles d'une telle passion et faire montre d'un tel acharnement scientifique pour arriver à percer les secrets de l'écriture hiéroglyphique, qu'il lui était vraisemblablement impossible d'apercevoir les épaules des géants sur lesquelles il se tenait.

9.1. Le XVII^e siècle : Athanase Kircher et son charlatanisme. Accès aux sources, mésinterprétation des auteurs classiques et redécouverte du copte

Pour Champollion (*Discours*, pp. vj-ix), le progrès des études sur l'Égypte en général et sur les écritures égyptiennes en particulier a longtemps été retardé par la rareté des monuments originaux à étudier et l'ignorance complète de la langue des Égyptiens. Dans les deux domaines, il estime que les choses se mettent à bouger au XVII^e siècle (cf. *supra*, 7).

Quelques cabinets de curiosités, rappelle-t-il, commencent alors à renfermer des objets d'art égyptiens de différents genres – généralement envoyés en Europe par des agents consulaires. Débute également à cette époque la collection de manuscrits funéraires égyptiens sur tissus et bandelettes ainsi que de cercueils chargés de longues inscriptions hiéroglyphiques. Les obélisques de Rome, récemment exhumés ou relevés par les pontifes, contribuent en outre à l'accroissement significatif du nombre de sources primaires accessibles.

Si ces documents attirent l'attention des savants, Champollion voit dans la mésinterprétation des écrits des auteurs grecs et latins relatifs à la nature des signes d'écriture égyptiens (cf. *supra*, 3) une source de méprise ayant conduit à l'interprétation strictement symbolique des hiéroglyphes égyptiens : « [o]n ne saisit point alors les importantes distinctions formellement établies par les auteurs anciens entre les différents systèmes d'écriture usités chez les Égyptiens. On généralisa trop ce que ces auteurs n'avaient affirmé que d'une certaine classe de signes seulement » (*Discours*, p. vij). Il s'agit effectivement de deux points essentiels : lorsque l'on connaît les relations (diachroniques et fonctionnelles) entre les écritures d'Égypte[7] ainsi que les subtilités du fonctionnement du système hiéroglyphique

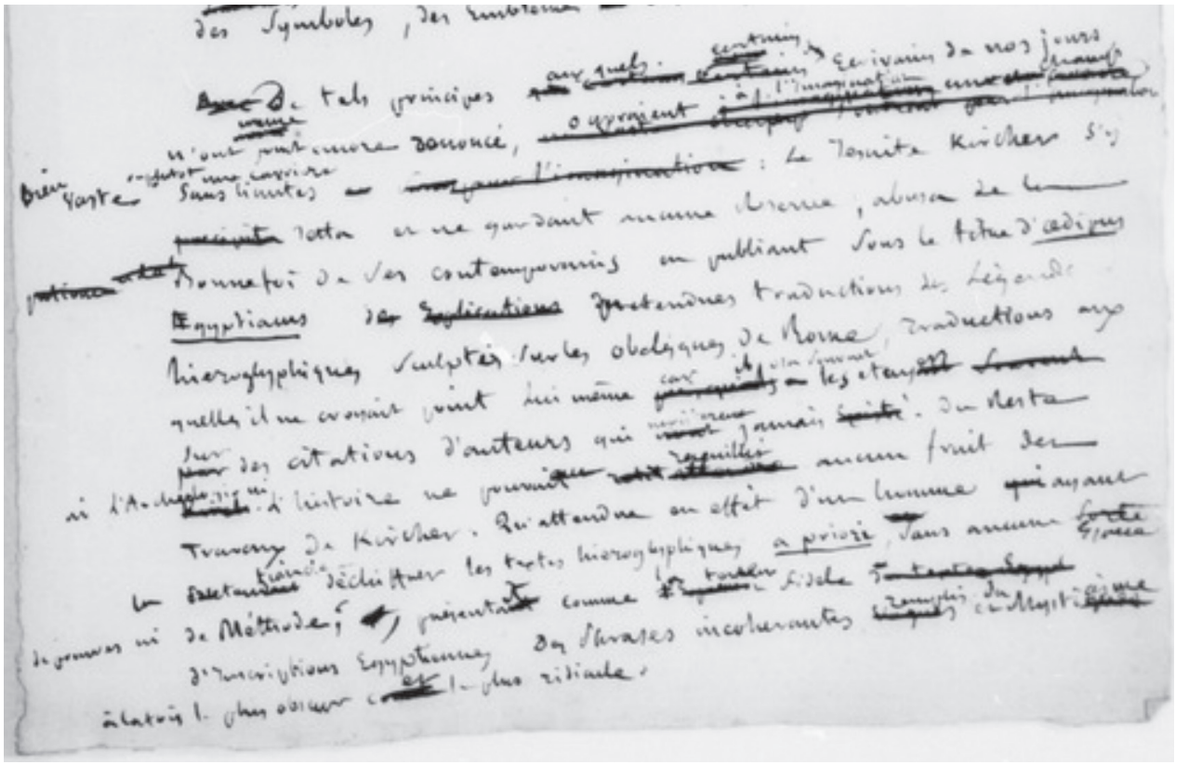
[3] Champollion Jean-François, *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leur monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, Firmin Didots Père et Fils, 1822.

[4] Marc Gabolde (« Une lettre inédite de Jean-François Champollion à le Bibliothèque de l'Académie de Lyon », *Bulletin du Cercle lyonnais d'égyptologie Victor Loret*, 1990, vol. 4, pp. 14) résume parfaitement les choses : « [l]es balancements de sa pensée vont d'un extrême à l'autre en quelques mois, tantôt persuadé qu'il est du caractère phonétique des signes, tantôt convaincu de leur seule valeur idéographique. Ces hésitations sont plus que compréhensibles en ce premier quart du XIX^e siècle où les deux traditions s'affrontent. Il faut les considérer d'ailleurs comme les manifestations de courants plus profonds qui se dressent l'un contre l'autre sur le rôle de l'écriture dans l'évolution de la pensée humaine. »

[5] Champollion Jean-François, *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens ou Recherches sur les élémens premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, Treutel et Würtz, 1824.

[6] Le texte de cette leçon inaugurale est reproduit en introduction de sa *Grammaire égyptienne* (Champollion Jean-François, *Grammaire égyptienne ou Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée*, Paris, Firmin Didot Frères, 1836, p. i-xxiij), publiée de manière posthume par son frère aîné. Le manuscrit de la main de Jean-François Champollion est désormais disponible en ligne (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 20343).

[7] Voir Polis Stéphane (dir.), *Guide des écritures de l'Égypte ancienne*, Le Caire, IFAO (*Guides de l'IFAO* 1), 2022.



▲ Fig. 1. Paragraphe du manuscrit de la première leçon de Champollion au Collège de France consacré à Athanase Kircher (BnF, NAF 20343, p. 7/12 [= p. 17])[8].

(cf. *supra*, 2), il ne fait pas de doute que les textes des auteurs classiques avaient conservé la connaissance de plusieurs vérités concernant les différentes écritures égyptiennes et leurs modes de signification.

Encore fallait-il séparer le bon grain de l'ivraie, ce qui est aisé *a posteriori* mais n'a pas été possible alors. Faute d'une étude critique de ces textes, le point de vue qui s'est dès lors imposé est que les hiéroglyphes ne représentaient nullement le son des mots, mais étaient chacun le signe d'une idée distincte, et que les liens entre hiéroglyphes et idées représentées étaient de nature symbolique ou emblématique[9]. Ces principes, dont Champollion lui-même a très longtemps eu bien du mal à s'extraire (cf. *infra*, 9.5), « ouvraient à l'imagination un champ bien vaste, ou plutôt une carrière sans limites. Le jésuite *Kircher* s'y jeta, et, ne gardant aucune réserve, abusa de la bonne foi de ses contemporains » (*Discours*, pp. vij-viij).

Champollion n'est jamais tendre avec Athanase Kircher[10] (cf. *supra*, 7), première figure historique à laquelle il remonte dans ses mises en récit du déchiffrement (Fig. 1). Il affirme sans ambages que « [l]a science égyptologique n'avait retiré aucun fruit des immenses travaux de *Kircher* sur les hiéroglyphes » (*Précis*, p. 12). Et il ajoute que les « rêveries de *Kircher* contribuèrent aussi à répandre dans le monde savant ce singulier préjugé (…) d'après lequel les inscriptions hiéroglyphiques sculptées sur tous les monuments, sans exception, étaient jadis comprises par ceux-là seuls d'entre les Égyptiens que leurs lumières avaient appelés aux grades avancés de l'initiation religieuse. » (*Discours*, p. viij). L'impasse est donc double : les signes de l'écriture hiéroglyphique sont envisagés non seulement comme purement idéographiques, mais également comme la manifestation de profonds mystères, « comme la doctrine sacerdotale la plus secrète expliquée par des énigmes ».

[8] Pour la citation complète, cf. *supra*, p. 135.

[9] Voir Winand Jean, « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *Signata*, 2018, vol. 9, pp. 213-251.

[10] On notera que Champollion attribue « la confiance aveugle » avec laquelle les publications de Kircher ont d'abord été accueillies au fait que les études sur l'Égypte antique commençaient à peine et que « leurs fondements véritables », à savoir les monuments égyptiens, étaient fort rares (*Précis*, p. 12).

Pour cette raison, le lien entre hiéroglyphes et langue parlée n'est pas même envisagé par Athanase Kircher, la nature des systèmes étant, dans son esprit, par trop diamétralement opposée. Or cette langue parlée devenait à cette époque accessible. Dès le début du XVII^e^ siècle, l'idée est répandue que les manuscrits coptes ramenés d'Égypte par les missionnaires et voyageurs – notamment à l'instigation de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), le 'Prince des Curieux' et maître de Kircher[11] – contiennent des textes en langue égyptienne, mais écrits au moyen de l'alphabet grec augmenté de quelques signes d'origine égyptienne[12]. La chose ne manque rétrospectivement pas de piquant, car Kircher lui-même a publié en 1643 sous le titre *Lingua ægyptiaca restituta* des manuscrits arabes rapportés d'orient par Pietro della Valle contenant des grammaires du copte et un vocabulaire copte-arabe. Ces documents bilingues joueront, *mutatis mutandis*, le rôle de Pierre de Rosette pour le copte (cf. *supra*, 7.6.1 et *infra* 9.3), en permettant la lecture de ces textes en Occident, mais ne serviront dans un premier temps que « le seul intérêt de la littérature biblique. » (*Discours*, p. x).

Champollion verra quant à lui dans ce lien une nécessité logique (*Discours*, pp. viij-ix). En effet, même à considérer l'hypothèse extrême d'une écriture égyptienne purement idéographique, les idées notées par les hiéroglyphes devaient suivre le même ordre et les mêmes règles de construction que les mots de la langue véhiculant cette pensée. Claude Saumaise (1588-1653), dont les mérites sont soulignés par Champollion (*Discours*, p. x), y recourut d'ailleurs pour expliquer avec succès bon nombre de mots égyptiens que l'on rencontre dans les textes des auteurs grecs.

9.2. Le XVIII^e^ siècle : entre inepties, impasses, progrès et oublis

Le point de vue de Champollion sur les avancées du siècle où il est né – un jeudi 23 décembre 1790 à Figeac dans le Lot – est plus nuancé, mais demeure sévère. À partir de ses commentaires, on peut distinguer quatre grandes catégories de scientifiques en fonction de leur contribution au déchiffrement.

À la première, celle des farfelus et excentriques, appartient William Warburton (1698-1779). « Les écrits de *Warburton* sont purement théoriques, leur auteur s'étant borné à discuter les passages classiques relatifs aux écritures égyptiennes, en essayant de les coordonner avec son système entièrement spéculatif, système que les monumens sont bien loin de confirmer sur les points les plus essentiels. » (*Précis*, p. 12). L'évêque de Gloucester ne trouve donc aucune grâce à ses yeux et ses avancées concernant l'histoire des écritures en général et celle des hiéroglyphes en particulier (cf. *supra*, 8.1), maigres mais réelles par rapport au modèle d'interprétation symbolique kirchérien, sont reléguées au rang de spéculations, « [l]a manie des systèmes *a priori* franchissant toutes les limites du possible » (*Discours*, p. xj). Ce qui déplaît fondamentalement à Champollion – et il s'agit d'une critique récurrente adressée à ses prédécesseurs dans ses écrits –, c'est l'absence de dimension empirique dans les écrits de Warburton. De ce point de vue, Champollion affirme que « [d]ans le dernier siècle [XVIII^e^] et dans le nôtre [XIX^e^], il a paru un assez grand nombre d'essais spéciaux sur l'écriture hiéroglyphique ; mais leur application aux monumens, la véritable pierre de touche des opinions qu'on s'était formées sur ce sujet, en a déjà montré toute l'insuffisance ou toute la fausseté. » (*Précis*, pp. 12-13).

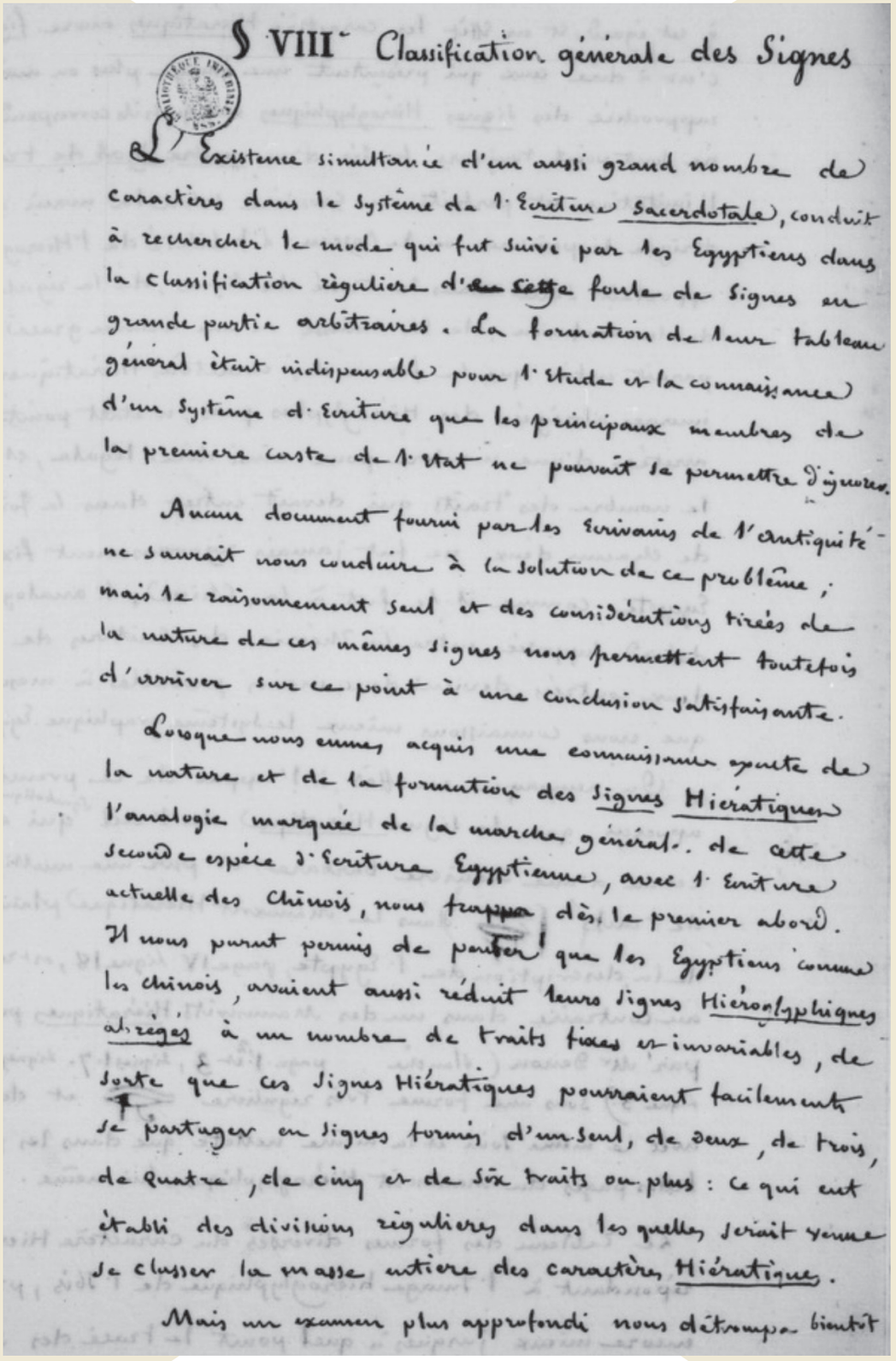
De cette même catégorie relève Joseph de Guignes (1721-1780), membre de l'Académie, qui publie en 1759 un *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne* (cf. *supra*, 8.3). Cette idée paraîtra aujourd'hui bien saugrenue, mais elle était en germe au moins depuis Kircher[13]. Elle reposait fondamentalement sur une analogie – formelle et fonctionnelle – posée entre les systèmes d'écriture égyptien et chinois. Cette analogie conduisait à postuler une communauté d'origine des peuples d'Égypte et de Chine, et par conséquent à « interpréter les inscriptions hiéroglyphiques avec le seul secours des dictionnaires chinois » (*Discours*, p. xj).

Ce rapprochement entre les deux écritures a encore influencé Champollion, qui faisait régulièrement des parallèles entre écriture égyptienne et écriture chinoise dans ses écrits. Au début de la VIII^e^ section de son *Mémoire* sur l'écriture hiératique (Fig. 2), Champollion dit par exemple : « Lorsque nous eumes acquis une connaissance exacte de la nature et de la formation des Signes Hiératiques l'analogie marquée de la marche générale de cette seconde espèce d'écriture égyptienne, avec l'écriture actuelle des Chinois, nous frappa dès le premier abord. Il nous parut permis de penser que les Égyptiens comme les Chinois, avaient aussi réduit leurs signes Hiéroglyphiques abrégés à un nombre de traits fixes et invariables (…) Mais un examen plus approfondi nous détrompa bientôt (…). »

[11] Voir Aufrère Sydney H., *La momie et la tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVII^e^ siècle*, Avignon, Éditions A. Barthélemy, 1990.

[12] Sur la naissance des études coptes, cf. *supra*, 7.

[13] Voir Winand Jean, « Les hiéroglyphes égyptiens après Kircher : la naissance de la philologie orientale au XVIII^e^ siècle », *in* Bonnet Corinne, Courouau Jean-François, Dieu Érice (dir.), *Lux Philologiae, l'essor de la philologie orientale au XVIII^e^ siècle*, Genève, Droz, 2021, pp. 313-314 et *supra*, 7.6.2.



§ VIII^e Classification générale des Signes

Existence simultanée d'un aussi grand nombre de caractères dans le système de l'Ecriture sacerdotale, conduit à rechercher le mode qui fut suivi par les Egyptiens dans la classification régulière d'une foule de signes en grande partie arbitraires. La formation de leur tableau général était indispensable pour l'étude et la connaissance d'un système d'écriture que les principaux membres de la première caste de l'état ne pouvait se permettre d'ignorer.

Aucun document fourni par les écrivains de l'antiquité ne saurait nous conduire à la solution de ce problème ; mais le raisonnement seul et des considérations tirées de la nature de ces mêmes signes nous permettent toutefois d'arriver sur ce point à une conclusion satisfaisante.

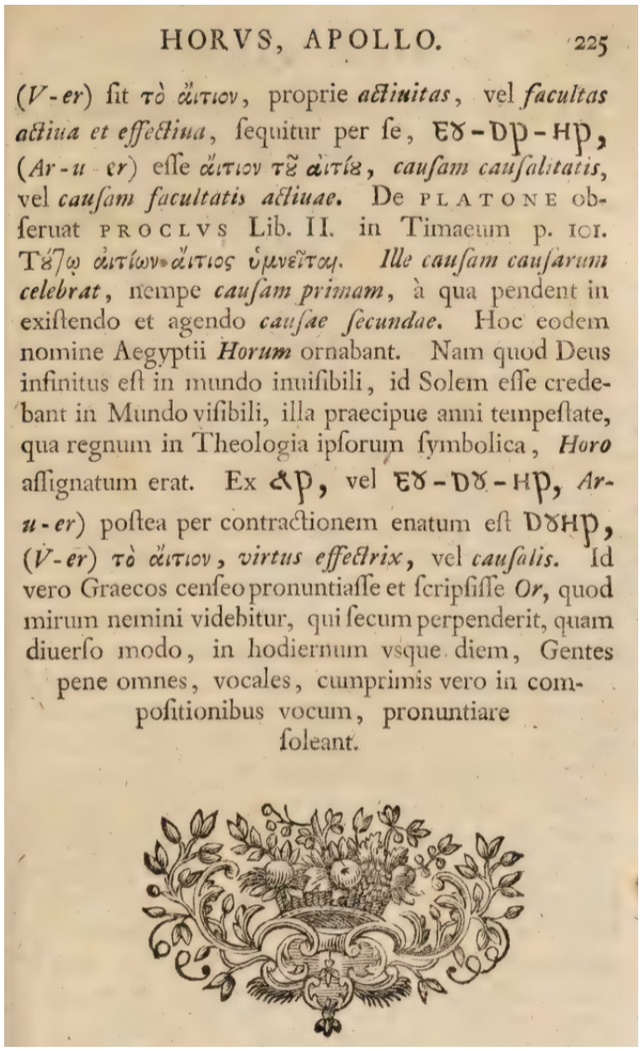
Lorsque nous eumes acquis une connaissance exacte de la nature et de la formation des signes Hiératiques, l'analogie marquée de la marche générale de cette seconde espèce d'écriture Egyptienne, avec l'écriture actuelle des Chinois, nous frappa dès le premier abord. Il nous parut permis de penser que les Egyptiens comme les Chinois, avaient aussi réduit leurs signes Hiéroglyphiques abrégés à un nombre de traits fixes et invariables, de sorte que ces signes Hiératiques pourraient facilement se partager en signes formés d'un seul, de deux, de trois, de quatre, de cinq et de six traits ou plus : ce qui eut établi des divisions régulières dans les quelles serait venue se classer la masse entière des caractères Hiératiques.

Mais un examen plus approfondi nous détrompa bientôt

▲ Fig. 2. Champollion, *De l'écriture hiératique des anciens Égyptiens*, 1821 (BnF, NAF 20311, p. 25 [= p. 5]).

Viennent ensuite les savants qui, bien qu'ayant eu des intuitions dont Champollion reconnaît les mérites, se sont retrouvés dans des impasses. Si la connaissance du copte s'améliore sensiblement au XVIII^e siècle – par exemple avec le dictionnaire copte de Mathurin Veyssière de La Croze (1661-1739), longtemps resté à l'état de manuscrit, et les travaux de David Wilkins (1685-1745) qui avait traduit le *Nouveau Testament* copte en latin –, certaines entreprises demeuraient prématurées. C'est le cas du *Pantheon Ægyptiarum, sive de Diis eorum commentarius* (1750-1752) de Paul Ernest Jablonski (1693-1757), élève de Veyssière de La Croze. Dans ce traité, l'auteur tente de reconstruire le panthéon égyptien sur la base des informations rapportées par les auteurs classiques, notamment en interprétant les noms de ces divinités tels qu'ils apparaissent dans les textes grecs et latins à partir de lexiques coptes (Fig. 3). Toutefois, comme le souligne Champollion, « l'analyse étymologique de ces noms de divinité ne saurait être raisonnablement tentée, qu'à la condition préalable de connaître l'orthographe *égyptienne* de ces mêmes noms » (*Discours*, p. x). C'était en effet négliger deux éléments essentiels : les vocabulaires coptes disponibles alors étaient encore bien pauvres, et les évolutions phonétiques en égyptien ainsi que les altérations découlant de l'emprunt en grec étaient nombreuses. Combinés, ces facteurs rendaient l'entreprise étymologique bien périlleuse[14].

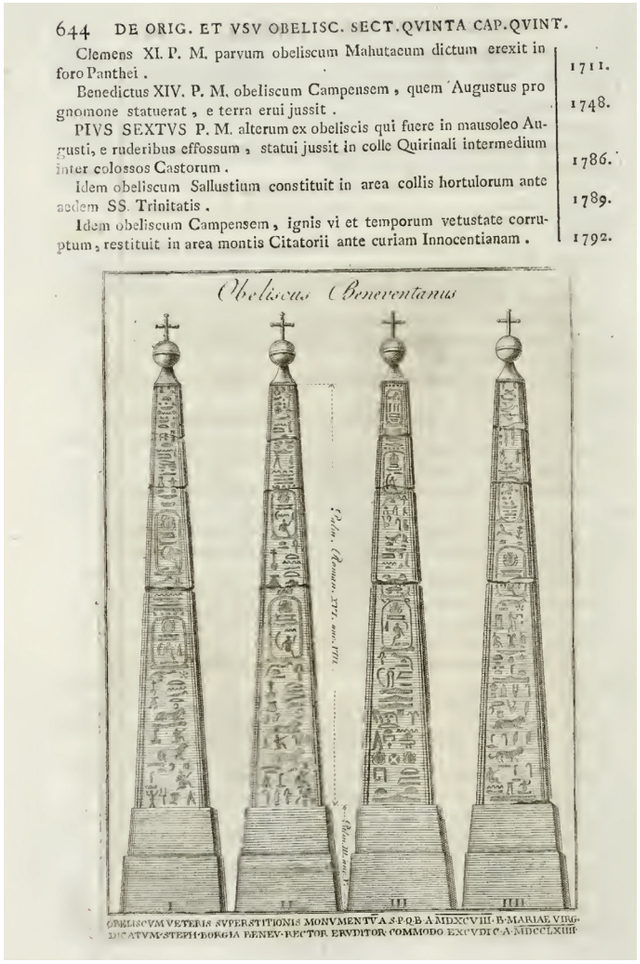
Les véritables progrès viennent des « amis de l'archéologie », soit ceux qui prêtent attention aux sources, parmi lesquels Champollion épingle Bernard de Montfaucon (1655-1741) et le comte de Caylus (1692-1765), qui ont contribué au rassemblement des « divers produits de l'art antique des Égyptiens » (*Discours*, p. xj) dans la première partie du siècle (cf. *supra*, 8.2). Mais c'est le savant danois Jörgen Zoega (1755-1809) que le père de l'égyptologie identifie comme étant le véritable fondateur des études archéologiques égyptiennes (*Discours*, pp. xj-xiij). Dans son ouvrage sur les obélisques de Rome – commandité par et dédié à Pie VI – qui est intitulé *De usu et origine obeliscorum* (1797), il présente les résultats de ses recherches érudites sur ces monuments et les hiéroglyphes qui y figurent (Fig. 4). Pour Champollion, ses mérites sont multiples : (1) il est le premier à avoir soupçonné l'existence d'une dimension phonographique dans le système hiéroglyphique, (2) il combat l'idée d'un usage mystérieux des hiéroglyphes, qui seraient les symboles d'une écriture réservée à un petit nombre d'adeptes (pour lui, tous les sujets devaient pouvoir être traités au moyen d'hiéroglyphes), (3) il adopte une véritable méthode philologique, en identifiant d'abord les unités minimales (il rassemble une liste de tous les hiéroglyphes attestés sur les obélisques et monuments égyptiens de Rome et d'ailleurs), plutôt qu'en interprétant globalement des inscriptions hiéroglyphiques. N'était sa mort prématurée, Champollion semble penser que sa connaissance fine du copte aurait pu lui permettre de le devancer dans la course au déchiffrement.


HORVS, APOLLO. 225

(*V-er*) ſit τὸ ἄιτιον, proprie *actiuitas*, vel *facultas actiua et effectiua*, ſequitur per ſe, ⲉϧ-ⲇⲣ-ⲏⲣ, (*Ar-u-er*) eſſe ἄιτιον τῦ αἰτίᾳ, *cauſam cauſalitatis*, vel *cauſam facultatis actiuae*. De PLATONE obſeruat PROCLVS Lib. II. in Timaeum p. 101. Τ῵ῷ ἀιτίων ἄιτιος ὑμνεῖται. *Ille cauſam cauſarum celebrat*, nempe *cauſam primam*, à qua pendent in exiſtendo et agendo *cauſae ſecundae*. Hoc eodem nomine Aegyptii *Horum* ornabant. Nam quod Deus infinitus eſt in mundo inuiſibili, id Solem eſſe credebant in Mundo viſibili, illa praecipue anni tempeſtate, qua regnum in Theologia ipſorum ſymbolica, *Horo* aſſignatum erat. Ex ⲁⲣ, vel ⲉϧ-ⲇϧ-ⲏⲣ, *Ar-u-er*) poſtea per contractionem enatum eſt ⲇϧⲏⲣ, (*V-er*) τὸ ἄιτιον, *virtus effectrix*, vel *cauſalis*. Id vero Graecos cenſeo pronuntiaſſe et ſcripſiſſe *Or*, quod mirum nemini videbitur, qui ſecum perpenderit, quam diuerſo modo, in hodiernum vsque diem, Gentes pene omnes, vocales, cumprimis vero in compoſitionibus vocum, pronuntiare ſoleant.

▲ Fig. 3. Tentative d'explication étymologique du nom du dieu Horus comme étant la « cause première » en recourant au copte (Jablonski, *Pantheon Ægyptiarum*, p. 225).

[14] Champollion est d'ailleurs ouvertement mécontent d'apprendre que Joseph Fourier (voir *infra*, 9.3) était occupé à lire cet ouvrage dans une lettre à son frère du 13 juin 1809 : « Si M. Fourier est dans le Jablonski j'en suis fâché, car mon livre [c'est-à-dire son *Égypte sous les Pharaons* qu'il était occupé à rédiger] est une diatribe complète contre l'ouvrage de ce cher disciple de Lacroze. Je crois devoir dire que je puis mieux juger de l'ouvrage de ce polonais que M. Fourier parce que les opinions, disons plus le système de Jablonsky est basé sur le copte et que M. Fourier ne sait point le copte et que je le sais passablement. » (Archives de l'Isère, 185 J 10, pièce 55, folios 97 et 98 = MADRIGAL Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion*, *op. cit.*, p. 89).


644 DE ORIG. ET VSV OBELISC. SECT. QVINTA CAP. QVINT.

Clemens XI. P. M. parvum obeliscum Mahutaeum dictum erexit in foro Panthei . 1711.

Benedictus XIV. P. M. obeliscum Campensem , quem Augustus pro gnomone statuerat , e terra erui jussit . 1748.

PIVS SEXTVS P. M. alterum ex obeliscis qui fuere in mausoleo Augusti, e ruderibus effossum , statui jussit in colle Quirinali intermedium inter colossos Castorum . 1786.

Idem obeliscum Sallustium constituit in area collis hortulorum ante eadem SS. Trinitatis . 1789.

Idem obeliscum Campensem , ignis vi et temporum vetustate corruptum , restituit in area montis Citatorii ante curiam Innocentianam . 1792.

Obeliscus Beneventanus

OBELISCVM VETERIS SVPERSTITIONIS MONVMENTVM S.P.Q.B.A. MDCCVIII. B. MARIAE VIRG. DICATVM. STEPH. BORGIA BENEV. RECTOR. ERVDITOR. COMMODO EXCVDI C.A. MDCCLXIII.

▲ Fig. 4. Représentation de l'obélisque bénéventin sur la dernière page du traité de Zoega, *De usu et origine obeliscorum*, 1797, p. 644.

Assez curieusement, dans ses récits du déchiffrement, Champollion omet de mentionner Jean-Jacques Barthélémy (1716-1795), qui se trouve de la sorte symboliquement éliminé de la généalogie égyptologique par le fondateur de la discipline (cf. *supra*, 8.4). C'est un fait curieux, car l'abbé Barthélemy avait le premier suggéré, en étudiant les inscriptions des obélisques de concert avec les commentaires d'auteurs latins, devaient contenir des noms propres, et singulièrement ceux de rois. Cette suggestion s'avèrera cruciale, car les cartouches seront le point de départ de l'identification de la dimension phonographique de l'égyptien hiéroglyphique (cf. *infra*, 9.5). Il est donc manifeste que « sa découverte de la nature des cartouches pharaoniques constitue la première victoire notable, si ténue soit-elle, sur la voie du déchiffrement des hiéroglyphes »[15].

[15] Cf. Farout Dominique, « Le premier déchiffreur : l'abbé Barthélemy (1716-1795) », *Égypte, Afrique et Orient*, 2007, vol. 47, p. 11.

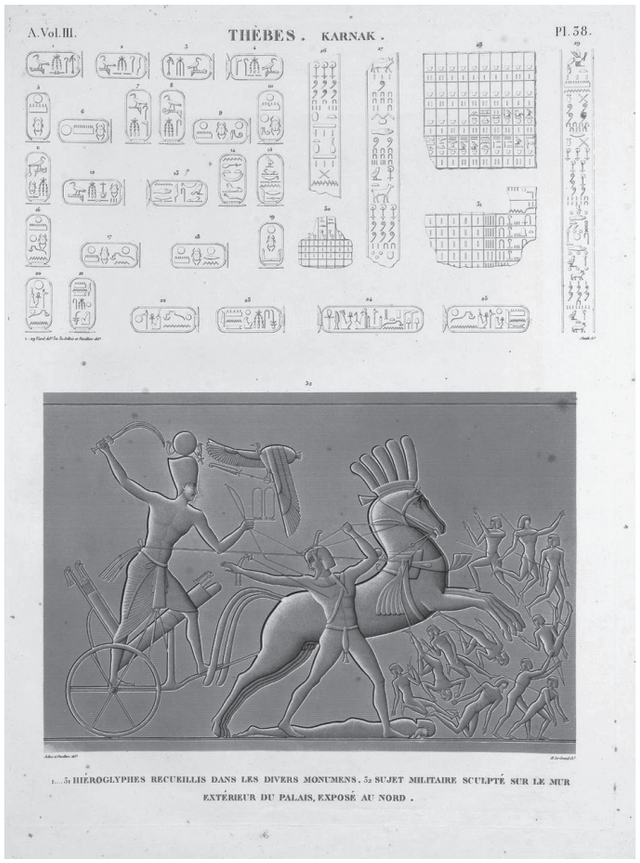
L'abbé Barthélemy est régulièrement cité par Champollion dans ses lettres, travaux et mémoires, ce qui rend cette absence d'autant plus singulière. On peut cependant en oser une explication : l'identification du nom de Ptolémée dans le cartouche de la Pierre de Rosette – ainsi que celle de la terminaison du féminin dans ces mêmes cartouches (un 𓏏 *t* suivi du hiéroglyphe de l'œuf 𓇋) pour les noms de reines –, constituent deux avancées ma- jeures de Thomas Young (cf. *infra*, 9.4), son rival direct pour le déchiffrement. Et elles seront tacitement endossées par Champollion (cf. *infra*, 9.6). Éviter le nom de Barthélemy dans la généalogie de la recherche égyptologique, lui qui avait pourtant été le premier à identifier la fonction des cartouches en question, permettait donc indirectement à Champollion de ne pas trop insister sur cette lourde dette envers ces deux prédécesseurs.

9.3. Au tournant du XIXe siècle : l'expédition d'Égypte et la Pierre de Rosette

Quoi qu'il en soit, le véritable tournant historique ayant donné un coup de fouet décisif aux travaux sur le déchiffrement des hiéroglyphes est incontestablement la campagne que le général Bonaparte mena en Égypte entre 1798 et 1801. Pour reprendre la formulation romantique (et intéressée) de Champollion, « [c]ette glorieuse expédition, unique dans son but à la fois politique et scientifique, car des commissions savantes marchaient avec l'avant-garde de l'armée, donna une vive impulsion aux recherches archéologiques relatives à l'état primordial de l'empire des pharaons » (*Discours*, p. xiij). L'entreprise militaire – ayant pour but de barrer la route des Indes aux Britanniques, en contrôlant la partie orientale de la Méditerranée (et d'occuper un impétueux général) – s'accompagne en effet d'une expédition scientifique[16], placée sous l'égide de la Commission des arts et des sciences instituée par le Directoire. L'échec militaire des Français n'a d'égal que leur succès scientifique : la quantité de sources rassemblées par les membres de l'expédition est énorme et la qualité des reproductions jusqu'alors inégalée.

Ces dernières ne seront publiées dans la monumentale *Description de l'Égypte*, sous la direction d'Edme François Jomard, qu'à partir 1809 (Fig. 5 et Cat. 114-119). Mais Champollion rencontre très jeune des intellectuels qui lui donnent accès aux

[16] Voir Bret Patrice, *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801), actes du colloque de Paris (8-10 juin 1998) publiés par l'Académie des sciences*, Paris, Technique et Documentation, 1999.



▲ Fig. 5. Planche de la *Description de l'Égypte* (volume III, pl. 38) rassemblant une série de cartouches copiés dans le temple de Karnak qui seront utilisés par Champollion pour son déchiffrement[17].

textes égyptiens : « l'abondance des textes hiéroglyphiques et des inscriptions monumentales recueillies en Égypte par le zèle de la Commission française (…) assura de bien précieux matériaux pour de nouvelles recherches sur la nature, les procédés et les diverses combinaisons des écritures égyptiennes » (*Discours*, p. 13). Parmi les savants ayant encouragé et soutenu Champollion, il convient de mentionner Joseph Fourier (1768-1830), un éminent mathématicien et physicien français qui participa à la campagne de Bonaparte et dirigea l'Institut d'Égypte au Caire. Rentré à Grenoble en 1802, Fourier va à la fois contribuer à stimuler l'intérêt de Champollion le Jeune pour l'Égypte et l'encourager sur cette voie, notamment en lui donnant accès à d'abondants matériaux inédits ramenés par les membres de la Commission.

Mais une découverte plus que tout autre va « réveiller l'attention du publique et ranimer toutes les espérances » (*Précis*, p. 13), celle de la Pierre de Rosette. La bonne fortune voulut en effet qu'en 1799 soit découverte à Rosette, ville située sur l'embouchure du bras occidental du Nil (non loin d'Alexandrie), la pierre du même nom[18]. À la mi-juillet, le lieutenant de 2e classe Bouchard[19], officier du corps du Génie de l'armée de Bonaparte, tombe sur ce bloc de granodiorite de plus de 110 centimètres de hauteur et de 70 centimètres de large lors de travaux de réfection du fort médiéval d'Er-Rachid, le fort Jullien actuel de la ville de Rosette.

L'objet est originellement une stèle d'époque ptolémaïque portant trois versions d'un décret promulgué en 196 av. J.-Chr. par le clergé de Memphis pour établir le culte divin du nouveau pharaon, Ptolémée V. Elle provient vraisemblablement du temple de Neith à Saïs, ville située non loin dans le Delta occidental[20]. Son caractère crucial en vue du déchiffrement ne tarde pas à être reconnu : la partie supérieure, dont manque une large portion, est rédigée en égyptien de tradition transcrit en hiéroglyphes et la partie inférieure porte un texte grec quasiment complet. La nature de l'écriture de la partie médiane n'est pas immédiatement comprise – il s'agit du démotique, écriture vernaculaire d'Égypte à l'époque de la rédaction (cf. *supra*, 2.4), mais on pense dans un premier temps avoir affaire à du syriaque ou à d'autres écritures proche-orientales –, la présence conjointe des caractères hiéroglyphiques et grecs sur un même monument ne laisse toutefois guère planer de doutes : il s'agit de deux versions, l'une égyptienne et l'autre grecque, d'un même texte.

Différentes copies sont donc rapidement exécutées en Égypte même et envoyées en France. Trois procédés seront utilisés[21] : l'autographie (Fig. 6), qui consiste à enduire la pierre d'encre et à y appliquer le papier ; la chalcographie, où ce sont au contraire les caractères qui

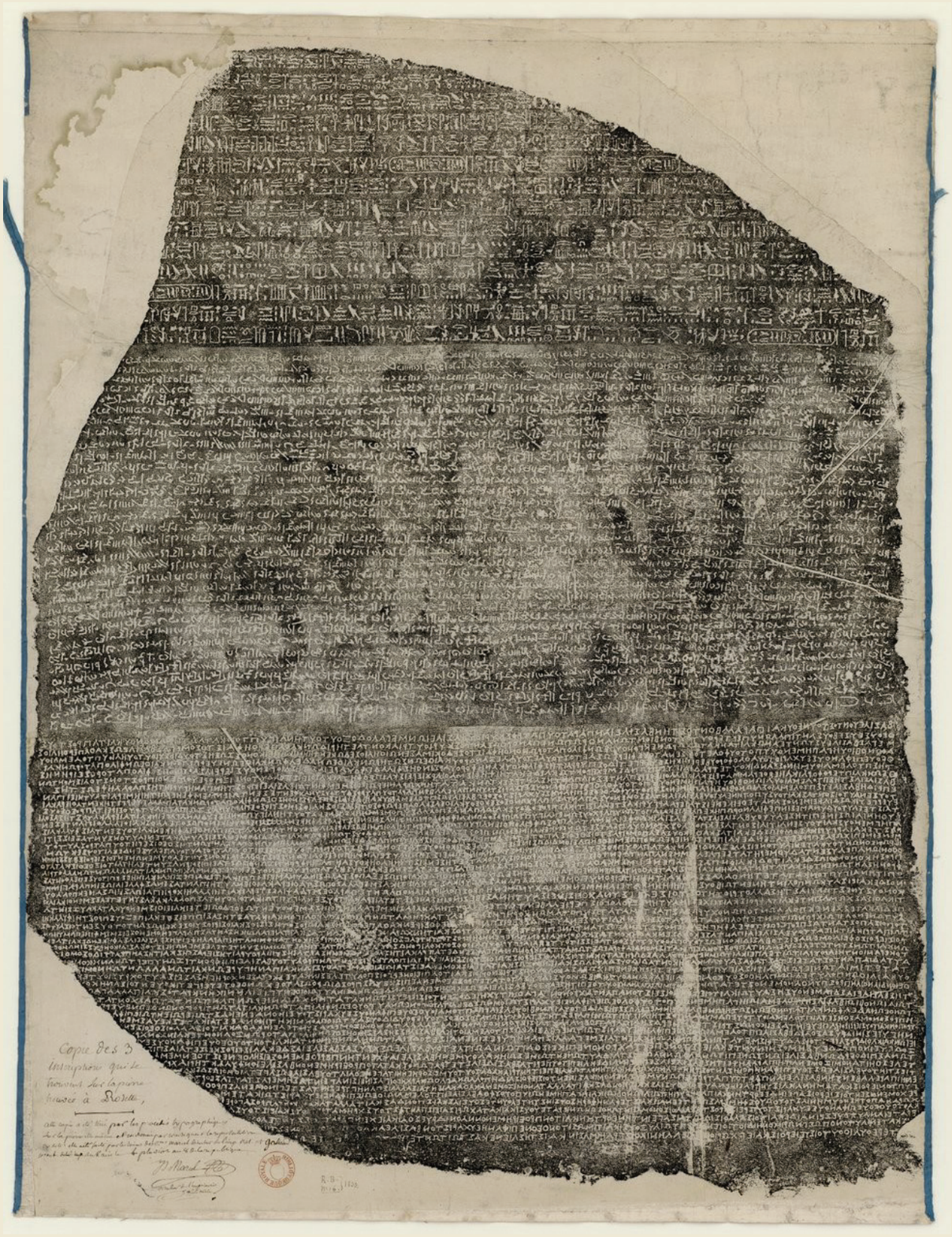
[17] Sur l'intuition de l'abbé Barthélemy qui avait suggéré que les cartouches devaient contenir des noms propres (cf. *supra*, 9.2).

[18] Voir Leclant Jean, « Champollion, la pierre de Rosette et le déchiffrement des hiéroglyphes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 1972, vol. 116, n° 3, pp. 557-565 ; Parkinson Richard, *Cracking codes: the Rosetta Stone and decipherment*, Londres, British Museum Press, 1999 ; Solé Robert et Valbelle Dominique, *La pierre de Rosette*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 ; Valbelle Dominique et Leclant Jean (dir.), *Le Décret de Memphis : colloque de la Fondation Singer-Polignac à l'occasion de la célébration du bicentenaire de la découverte de la Pierre de Rosette : Paris, 1er juin 1999*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1999 ; Devauchelle Didier, *La pierre de Rosette*, Paris, Figeac, Éditions Alternatives, Musée Champollion, 2003.

[19] Voir Dewachter Michel, « Du texte au signe : la pierre de Rosette et les premières collections d'antiquités égyptiennes », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 1999, vol. 146, pp. 25-54 ; Leclant Jean, « Le Lieutenant Bouchard, l'Institut d'Égypte et la pierre de Rosette », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 1999, vol. 146, pp. 6-24.

[20] Cf. Habachi Labib, « Sais and its Monuments », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 1943, vol. 42, pp. 376-393.

[21] Cf. Regulski, Ilona, « The Rosetta Stone: copying an ancient copy », *in* Davies Vanessa et Laboury Dimitri (dir.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and palaeography*, New York, Oxford University Press, 2020, pp. 215-228 ; Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion*, *op. cit.*, p. 30.



▲ Fig. 6. Copie à l'encre noire sur papier réalisé sur la Pierre de Rosette elle-même au Caire en 1799 par Jean-Joseph Marcel, Directeur de l'Imprimerie du Caire (Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits).

sont encrés, avec le texte qui apparaît imprimé en noir sur fond blanc, et l'empreinte par moulage (estampage). Cela assure la diffusion de cette source dans les cercles intellectuels européens, malgré la confiscation de la Pierre de Rosette par les Anglais[22], laquelle devient propriété de la Couronne britannique après la capitulation française à Alexandrie en août 1801.



▲ Fig. 7. Champollion, *Travaux sur l'écriture démotique* (BnF, MSS, NAF 20314, p. 33).

Le texte grec ayant rapidement fait l'objet de traductions, les nombreux prétendants au déchiffrement vont s'atteler, avec plus ou moins de succès, à établir des équivalences entre les mots du texte grec, d'une part, et des portions des textes hiéroglyphiques et démotiques, d'autre part. Si les pratiques diffèrent dans le détail, la méthode générale est toujours la même : il s'agit de corréler des mots grecs répétés avec des séquences récurrentes de caractères hiéroglyphiques et démotiques, puis, dans un second temps, d'aligner systématiquement les textes dans les trois écritures en fonction de ces balises.

Les manuscrits de Champollion témoignent de cette étape dans le déchiffrement. La figure 7 illustre un « rapprochement interlinéaire des trois textes » de la Pierre de Rosette qui montre que la méthode peut s'avérer fructueuse : les équivalences proposées entre les textes démotiques, grecs et hiéroglyphiques sont régulièrement corrects. Toutefois, les signes individuels ne reçoivent pas d'interprétation spécifique : la lecture demeure globale et ne permet pas d'identifier les sons de la langue, ainsi que le montrent les équivalents coptes proposés par Champollion, qui sont souvent exacts quant au sens, mais non quant à la forme[23].

9.4. Les prédécesseurs immédiats : Silvestre de Sacy, Johan David Åckerblad, et Thomas Young

Champollion considère que c'est à partir de la découverte de la Pierre de Rosette que « les études égyptiennes marchèrent, quoique avec lenteur, vers des résultats positifs. » (*Discours*, p. xiv). Le premier qu'il cite dans cette marche en avant est le baron Silvestre de Sacy (1758-1838), spécialiste des langues orientales et professeur de persan au Collège de France avec lequel Champollion a entretenu des relations compliquées (avant que son ancien professeur ne reconnaisse tous les mérites de son déchiffrement et que les choses ne s'apaisent).

Dans sa *Lettre au Citoyen Chaptal*[24], Silvestre de Sacy étudie le texte démotique de Rosette et s'intéresse aux noms propres (Fig. 8). Pour Champollion, « [c]et écrit renferme les premières bases du déchiffrement du texte intermédiaire, par la détermination des groupes de caractères répondant aux noms propres *Ptolémée*, *Arsinoé*, *Alexandre* et *Alexandrie*, mentionnés en différentes occasions dans le texte grec. »

[22] Voir Fiechter Jean-Jacques, « La Pierre de Rosette et les autres antiquités égyptiennes prises par les Anglais en 1801 », *Revue d'égyptologie*, 1997, vol. 48, pp. 283-289.

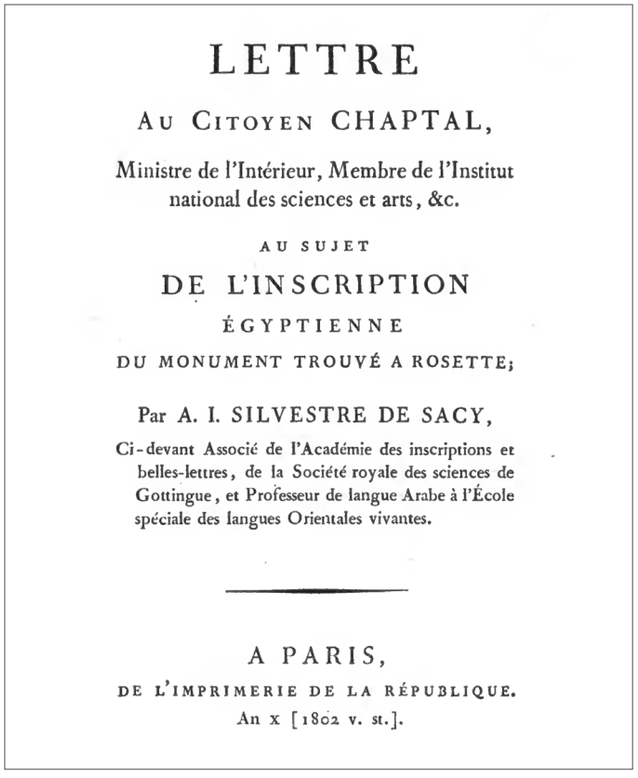
[23] On sait par leur correspondance que c'est sur les conseils de son aîné, Champollion-Figeac, que Jean-François Champollion s'essayera, durant ses études parisiennes, à traduire l'ensemble du texte de la Pierre de Rosette en copte pour tenter d'établir des équivalences entre les hiéroglyphes et cette traduction copte.

[24] de Sacy Silvestre, *Lettre au Citoyen Chaptal, Ministre de l'Intérieur, Membre de l'Institut national des sciences et arts, &c. au sujet de l'inscription égyptienne du monument trouvé à Rosette*, Paris, Imprimerie de la République, 1802.

(*Discours*, p. xiv). Cependant, le baron reconnaît lui-même qu'après des débuts prometteurs, il a vite été arrêté dans sa tentative : « je suis obligé de vous avouer franchement que [mes résultats] se réduisent à bien peu de choses ; je n'aurois pas même pensé à fixer et à mettre par écrit le peu que je crois avoir découvert, si vous ne l'aviez exigé de moi. » (*Lettre au Citoyen Chaptal*, p. 4).

Johan David Åckerblad (1763-1819) est le second nom épinglé par Champollion parmi ses prédécesseurs immédiats[25]. Ce diplomate suédois avait une solide connaissance des langues orientales, du copte en particulier, et avait suivi les cours de Silvestre de Sacy lorsqu'il était en poste à Paris. C'est à ce dernier qu'il adresse sa *Lettre sur l'inscription égyptienne de Rosette* (1802). Il travaille aussi avant tout sur les noms propres du texte démotique (Fig. 9).

Mais il va plus loin que son maître parisien. Analysant la structure interne de ces noms propres, il est le premier à proposer un 'alphabet égyptien', en identifiant une prononciation pour une série de caractères démotiques (Fig. 10). Même si Åckerblad échouera à analyser le reste de l'inscription – faute de soupçonner que les signes démotiques ne notaient pas tous des sons et qu'en outre, lorsque c'est le cas, les voyelles étaient en général omises –, il est à sa suite acquis « que l'écriture vulgaire des anciens Égyptiens exprimait les noms propres étrangers par le moyen de signes véritablement *alphabétiques*. » (*Discours*, p. xv).



LETTRE

AU CITOYEN CHAPTAL,

Ministre de l'Intérieur, Membre de l'Institut national des sciences et arts, &c.

AU SUJET

DE L'INSCRIPTION

ÉGYPTIENNE

DU MONUMENT TROUVÉ A ROSETTE;

Par A. I. SILVESTRE DE SACY,

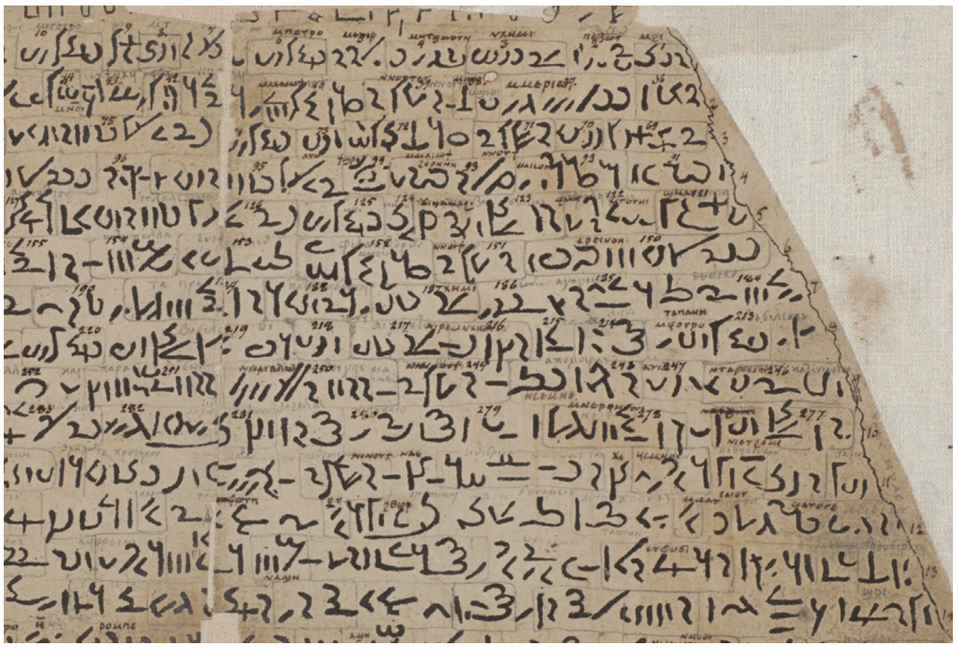
Ci-devant Associé de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, de la Société royale des sciences de Gottingue, et Professeur de langue Arabe à l'École spéciale des langues Orientales vivantes.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE LA RÉPUBLIQUE.

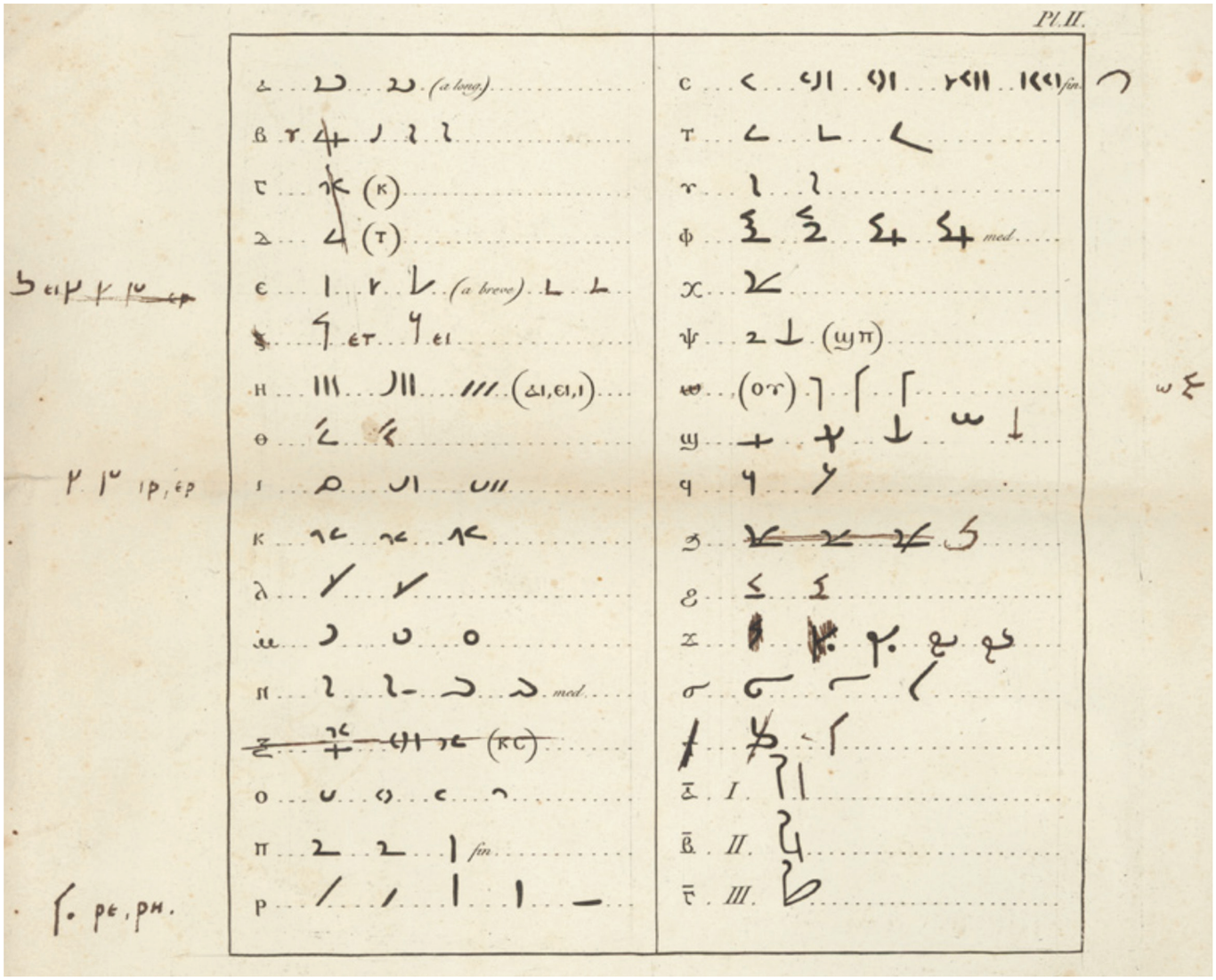
An X [1802 v. st.].

▲ Fig. 8. Silvestre de Sacy, *Lettre au Citoyen Chaptal*, Paris, 1802.



▲ Fig. 9. La première partie des lignes 1 à 14 de la copie de l'inscription démotique de Rosette annotée par Åckerblad, avec une segmentation du texte en mots qui sont numérotés et reçoivent des propositions d'équivalents coptes ou grecs (d'après Thomasson, *The Life of J.D. Åckerblad*, *op. cit.*, pl. 23).

[25] Cf. Thomasson Fredrik, *The Life of J.D. Åckerblad. Egyptian Decipherment and Orientalism in Revolutionary Times*, Leyde/Boston, Brill, 2013.



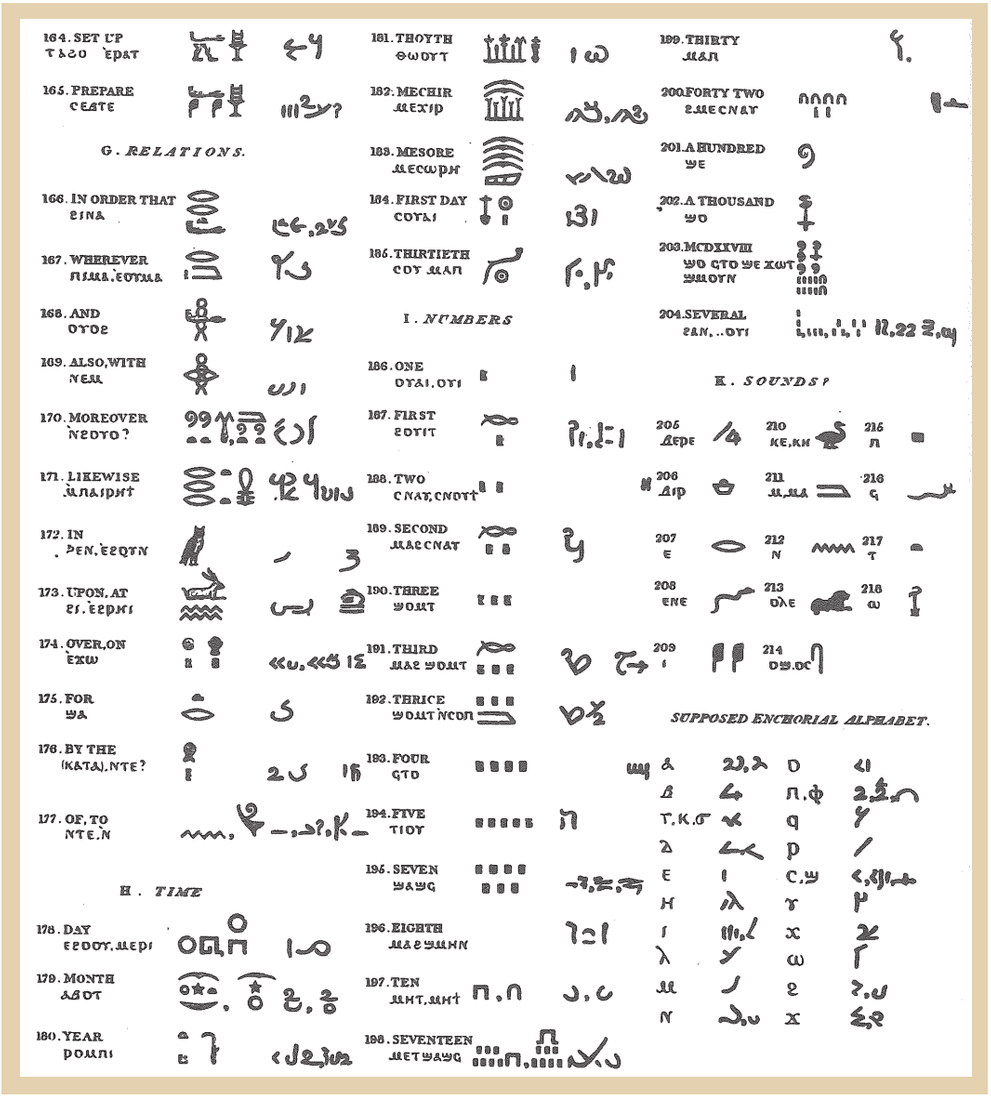
▲ Fig. 10. ‘Alphabet égyptien’ d’Åckerblad dans une copie personnelle annotée de sa main (d’après Thomasson, *op. cit.*, fig. 49)[26].

C’est une avancée essentielle, car l’application de ce principe à l’écriture hiéroglyphique vaudra à Champollion le succès que l’on sait dans sa *Lettre à M. Dacier* (cf. *infra*, 9.5). Il parle d’ailleurs de « notion précieuse qui est en quelque sorte le germe véritable de toutes les découvertes faites depuis sur les écritures égyptiennes. » (*Précis*, p. 14).

La correspondance entre Champollion et son frère aîné, Jacques-Joseph, nous renseigne sur la place centrale qu’ont très tôt eu les essais de Silvestre de Sacy et de Johan David Åckerblad dans les travaux de Champollion[27]. Jouant son rôle coutumier de conseil et critique, Jacques-Joseph Champollion-Figeac – à qui Jean-François annonçait des avancées significatives dans la lecture de textes démotiques dans une lettre du 15 août 1808 – répond à son jeune frère dans une lettre datée du 28 août : « Je présume que la lettre de M. Akerblad t’aura beaucoup servi ; lis aussi celle de M. de Sacy. L’une et l’autre contiennent des détails intéressants sur les divers genres d’écriture que Clément d’Alexandrie dit avoir existé en Égypte, telle l’épistolographique. La dernière ligne de l’inscription de Rosette indique le genre d’écriture

[26] Face à chaque lettre copte, on trouve les correspondances proposées avec les caractères démotiques d’après son analyse des noms propres de l’inscription de Rosette.

[27] Voir Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion*, *op. cit.*, p. 57-71.



▲ Fig. 11. Groupes de signes hiéroglyphiques et démotiques accompagnés de leur traduction anglaise et copte dans l'article « *Egypt* » de Thomas Young (planche 77)[28].

cursive dont on s'est servi ; vois-en donc une indication qualifiante incontestable et tous les papyrus qui se lisent à l'aide de l'alphabet de l'inscription de Rosette sont dès lors écrits avec la même liste de caractères que ce monument. Vois-en d'abord un principe. Mais il faut que tu cherches à connaître tout ce qu'on a écrit sur cela, bon et mauvais, et recourir toujours aux originaux, parce qu'en fait de citations chaque auteur prend un passage dans le sens qui est le plus adapté à son opinion, souvent ce passage est tronqué, et en recourant à l'original on trouve dans l'ensemble tout autre chose que dans la citation partielle. » (Archives de l'Isère, 185 J 2, pièce 123, folios 229 et 230).

À la suite de ces deux lettres, « [p]endant plusieurs années, on ne vit paraître aucun ouvrage qui fît faire un pas de plus, soit sur le texte intermédiaire de Rosette, soit sur les hiéroglyphes en général. » (*Précis*, p. 15). C'est alors que l'auteur de l'article « *Egypt* » dans le supplément aux quatrième et cinquième éditions de l'*Encyclopædia britanica*,

[28] Le sens attribué aux différents groupes de signes est d'une impressionnante justesse pour des écritures qui n'étaient pas encore déchiffrées, mais les sons ('sounds') suggérés pour certains caractères sont à la fois peu nombreux et faux dans près de la moitié des cas. Champollion reviendra régulièrement sur ce point dans les préfaces de ses essais pour défendre sa primauté en matière de déchiffrement.

Thomas Young[29], « rendit public, en 1819, l'exposé d'un système tout nouveau sur les écritures égyptiennes en général, et il l'accompagna de planches [Fig. 11] contenant la série des caractères et des groupes en hiéroglyphes ou en écriture *enchoriale* (du pays) [c'est-à-dire démotique] sur lesquels il l'avait fondé » (*Précis*, pp. 15-16).

Thomas Young est l'un des derniers grands polymathes : médecin de profession, il a contribué à l'étude scientifique de champs aussi divers que la physique, la linguistique et la musique. Pour lui, le déchiffrement est avant tout un défi intellectuel et un exercice de rationalité. Ayant procédé à une analyse critique des travaux antérieurs – comme l'« alphabet égyptien » d'Åkerblad présenté ci-dessus –, Thomas Young avance avec une prudence et une rigueur toute mathématique. Il aligne systématiquement les propositions du texte grec avec les portions des textes hiéroglyphique et démotique[30] qui pourraient y correspondre, en s'appuyant sur la récurrence de certaines séquences de caractères dans des propositions recourant au même vocabulaire (voir Fig. 7 pour un exemple de la même méthode de la main de Champollion). Il est l'auteur d'avancées jusqu'alors inégalées, « résultat d'un rapprochement plein de sagacité » (*Discours*, p. xvij), tant sur le plan qualitatif (car elles concernent aussi bien les hiéroglyphes, largement ignorés par de Sacy et Åkerblad, que le démotique) que quantitatif (le nombre de mots dont le sens est correctement identifié dans les deux écritures est à peine croyable pour des écritures qu'il ne lisait pas caractère par caractère). Ses écrits montrent qu'il est par ailleurs le premier à supputer l'existence d'un système d'écriture mixte, où coexistent des signes idéographiques et phonographiques, ce qui constitue une avancée conceptuelle majeure que Champollion mettra longtemps à intégrer.

On peut légitimement penser que, sans lui, Champollion n'aurait jamais compris le détail du fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique. Mais si les progrès de Thomas Young dans la compréhension des textes de la Pierre de Rosette sont significatifs et nombreux, c'est peut-être surtout le rôle d'aiguillon qu'a joué le savant anglais qui fut déterminant[31]. C'est qu'il fallait vraisemblablement à l'esprit bouillonnant de Champollion un véritable rival (anglais, de surcroît !) et quelqu'un qui soit en mesure d'attiser son irrépressible aspiration à comprendre ce qui se tramait derrière ce système de signes figuratifs. En dépit des circonstances chahutées de sa vie qui l'entraînaient sur les routes entre sa natale Figeac et Grenoble, sa ville d'adoption – car les sympathies républicaines sous la Restauration avaient un prix – ce n'est donc certainement pas un hasard si les années 1820-1822 sont celles qui ont conduit au déchiffrement.[32]

9.5. Les premiers pas du déchiffrement : des *Mémoires sur l'écriture hiératique et démotique* à la *Lettre à M. Dacier*

Mais revenons un instant en arrière. Le précoce Champollion n'a que dix-sept ans lorsqu'il présente à l'Académie des Sciences et des Arts de Grenoble un essai de description géographique de l'Égypte, qui sera publié quelques années plus tard en deux tomes, sous le titre (annonciateur d'un projet bien plus large) : *L'Égypte sous les Pharaons, ou recherches sur la géographie, la religion, la langue, les écritures et l'histoire de l'Égypte avant l'invasion de Cambyse* (1811). La grande originalité de l'ouvrage est de s'être donné pour but « de faire connaître l'Égypte par les Égyptiens eux-mêmes » (vol. 1, p. 24), d'adopter en somme ce que l'on nomme en termes anthropologiques un point de vue émique, en se situant à l'intérieur de la culture étudiée pour mieux la comprendre.

Cela imposait d'en cerner tous les aspects dans une perspective strictement égyptienne, et, parmi les outils pour y parvenir, il y a bien évidemment la langue copte dont il affirme (vol. 1, p. xii, n. 1) qu'elle « n'est autre chose que la langue égyptienne mêlée de quelques locutions grecques » et que « peut-être elle peut nous conduire à l'interprétation des hiéroglyphes avec lesquels elle dut avoir quelque rapport » (vol. 1, p. 24). Cette opinion, répandue parmi les orientalistes, était somme toute assez banale à l'époque. Mais il va s'investir plus que quiconque dans l'étude de

[29] Buchwald Jed Z. et Josefowicz Diane Greco, *The riddle of the Rosetta: how an English polymath and a French polyglot discovered the meaning of Egyptian hieroglyphs*, Princeton, NJ ; Oxford, Princeton University Press, 2020.

[30] Dès 1814, il publiait dans la revue *Archeologia* une « Traduction conjecturale de l'inscription enchoriale », c'est-à-dire démotique, de la Pierre de Rosette.

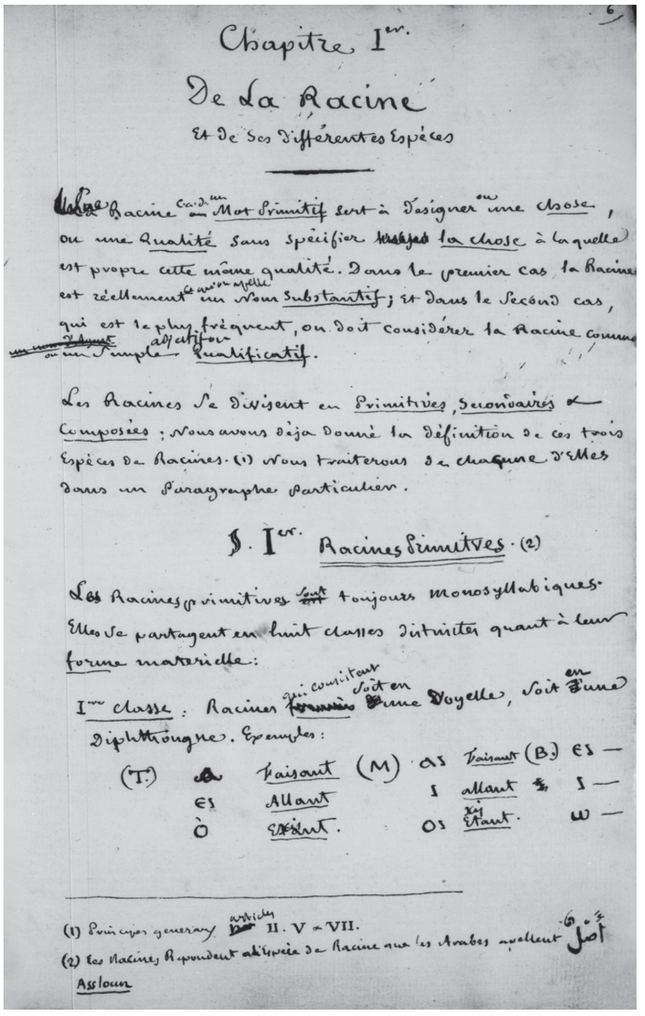
[31] Entretenant une correspondance irrégulière avec Young, Champollion ne se montre pas inquiet dans un premier temps. Il écrit à son frère en août 1817 : « [c]e que je connais des découvertes du Dr Young par la lettre qu'il m'a écrite sur l'inscription de Rosette me rassure sur son compte : Akerblad m'écrivait aussi qu'il avait renoncé à son travail. » (Archives de l'Isère, 185 J 10, pièce 24, folios 482 et 484 = Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion*, *op. cit.*, p. 148).

[32] Si l'on en croit une remarque de Thomas Young lui-même (*An account of some recent discoveries in hieroglyphical literature, and Egyptian antiquities; including the author's original alphabet, as extended by M. Champollion, with a translation of five unpublished Greek and Egyptian manuscripts*, Londres, John Murray, 1823, p. 41), Champollion, qui résidait alors à Grenoble, n'aurait eu connaissance de la publication de l'article « *Egypt* » qu'après son retour à Paris début 1821. On peut cependant légitimement penser qu'il avait eu connaissance plus tôt, sinon du texte, au moins de son contenu.

cette langue[33], rencontrant des prêtres, copiant et collationnant les manuscrits disponibles, analysant les grammaires et compulsant tous les dictionnaires sur lesquels il parvenait à mettre la main. Il prépare d'ailleurs une grammaire et un dictionnaire de la langue copte, dont témoignent de nombreux manuscrits qui ne seront jamais publiés (Fig. 12).

Malgré tous les matériaux rassemblés et toutes les notes accumulées, au moment où Thomas Young publie son article en 1819, il n'a toutefois guère de résultats concrets à produire en matière de déchiffrement de l'égyptien hiéroglyphique[34], ce qui – à son grand agacement – lui vaut les railleries de plus d'un (dont son ancien professeur, Silvestre de Sacy, qui l'accuse ouvertement de fanfaronnades en la matière).

Les choses changent en 1821-1822[35], avec la préparation à Paris puis la lecture, devant l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, de deux *Mémoires*[36], portant respectivement sur l'hiératique et sur le démotique. Il y démontre que ces deux écritures sont des formes toujours plus cursives de l'écriture hiéroglyphique, car on peut établir des correspondances signe à signe entre les caractères de l'écriture hiéroglyphique et ceux des écritures hiératique et démotique. En somme, elles relèvent donc toutes d'un seul et même système d'écriture (Fig. 13). Pourtant, si la correspondance entre les trois grandes écritures d'Égypte est dès lors fermement établie, il en tire longtemps la mauvaise conclusion concernant la nature du système dans son ensemble, affirmant que « l'écriture démotique, comme l'écriture hiéroglyphique, et comme l'écriture hiératique, était idéographique de sa nature. » (*Mémoire sur l'écriture démotique des anciens égyptiens*, p. 124 = BnF, NAF 20134, p. 248). Il était encore loin d'imaginer un système mixte : entre l'idéographique et l'alphabétique, il lui fallait choisir son camp.


Chapitre Ier.

De la Racine

Et de ses différentes Espèces

Les Racines se divisent en Primitives, Secondaires & Composées : Nous avons déjà donné la définition de ces trois Espèces de Racines. (1) Nous traiterons de chacune d'elles dans un Paragraphe particulier.

§. Ier. Racines Primitives. (2)

Les Racines primitives sont toujours monosyllabiques. Elles se partagent en huit classes distinctes quant à leur forme matérielle :

Ière classe : Racines qui consistent soit en une Voyelle, soit en une Diphthongue. Exemples :

(T.) faisant (M) faisant (B.)
Allant allant
existant. existant.

(1) Principes generaux articles II. V à VII.

(2) Les Racines répondent à l'espèce de Racine que les Arabes appellent أصل Asloun

▲ Fig. 12. Dans ses études sur le copte, la notion de « racine », qui s'avèrera essentielle pour comprendre la langue des pharaons, occupe une place centrale. Cette page de sa *Grammaire égyptienne* (comprendre *copte* = BnF, NAF 20373, p. 6 [= p. 13]) en témoigne directement.

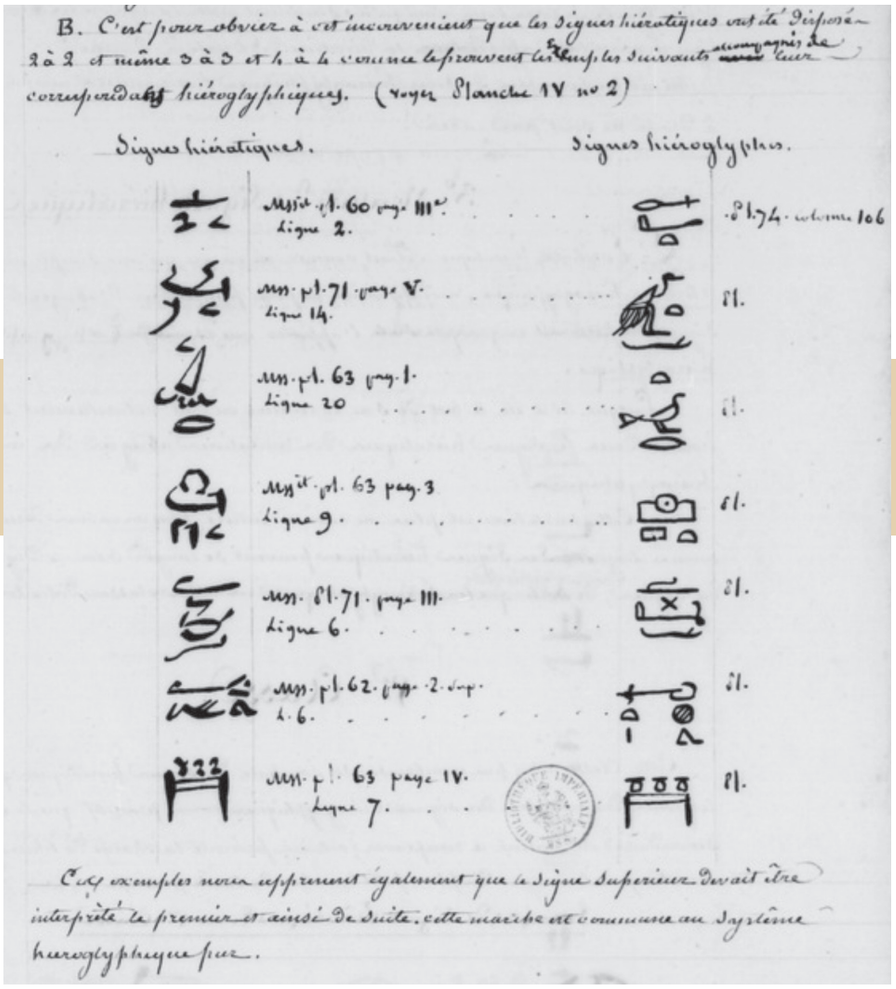
L'identité fondamentale des écritures va cependant lui permettre de soulever un coin du voile et d'entrevoir, une première fois, la dimension phonographique de l'écriture hiéroglyphique. Comme Åkerblad avait démontré que les noms propres grecs étaient écrits « alphabétiquement » dans le texte démotique de la Pierre de Rosette (cf. *supra*, 9.4), l'identité des systèmes devait le conduire à mettre au jour « la série des *hiéroglyphes* qui, faisant exception à la nature générale des signes de cette écriture, étaient doués de la faculté d'*exprimer les sons* des mots, et ont servi à inscrire sur les monuments publics de l'Égypte, les *titres*, les *noms* et les *surnoms de souverains grecs ou romains* qui la

[33] Dans une lettre à son frère du 2 avril 1809 (Archives de l'Isère, 185 J 10, pièce 51, folios 90 et 91), on lit : « Je parle copte tout seul (vu que personne ne m'entendrait), c'est le vrai moyen de me mettre mon égyptien dans la tête » (cf. Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion*, *op. cit.*, p. 67).

[34] Il faut cependant noter son intervention devant l'Académie delphinale le 24 juillet 1818 avec une *Explication d'un fragment de l'inscription de Rosette* (Lacouture Jean, *Champollion*, *op. cit.*, pp. 231-232).

[35] En septembre 1820, Champollion adresse une lettre à François Arthaud (Marc Gabolde, « Une lettre inédite », *op. cit.*), dans laquelle on observe qu'il a compris comment est écrit le pluriel du substantif *nṯr* « dieu » et comment les logogrammes de divinités spécifiques sont employés.

[36] Les deux mémoires en question sont inédits, mais Jacques-Joseph Champollion-Figeac a fait figurer des extraits du mémoire sur l'écriture hiératique dans la *Préface* au *Dictionnaire égyptien* (Champollion Jean-François, *Dictionnaire égyptien en écriture hiéroglyphique*, Paris, Firmin Didot Frères, 1841), dont il prendra en charge la publication à partir des manuscrits autographes après le décès de son frère.



▲ Fig. 13. Comparaison entre graphies hiératiques et hiéroglyphiques dans *De l'écriture hiératique des anciens égyptiens* (BnF, NAF 20311, p. 13 [= p. 33])[37].

gouvernèrent successivement. » (*Lettre à M. Dacier*, p. 3). Il résume son raisonnement de manière limpide :

> « L'emploi de ces caractères phonétiques une fois constaté dans l'écriture *démotique*, je devais naturellement en conclure que puisque les signes de cette écriture populaire étaient, ainsi que je l'ai exposé, empruntés de l'écriture *hiératique* ou sacerdotale, et puisque encore les signes de cette écriture hiératique ne sont, comme on l'a reconnu par mes divers mémoires, qu'une représentation abrégée, une véritable *tachygraphie* des *hiéroglyphes*, cette troisième espèce d'écriture, l'*hiéroglyphique* pure, devait avoir aussi un certain nombre de ses signes doués de la faculté d'exprimer les sons ; en un mot, qu'il existait également une série d'hiéroglyphes phonétiques. » (*Lettre à M. Dacier*, p. 5).

C'est cette découverte que l'on retient comme le « déchiffrement », avec le 27 septembre 1822 comme date officielle. Cette date correspond à la lecture à l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres d'un texte – daté du 22 septembre – qui sera publié le mois suivant sous le titre fameux de *Lettre à M. Dacier*, le « vénérable Nestor de l'érudition et des lettres françaises » et secrétaire perpétuel de l'institution parisienne. Cette conférence rendait publique son « Eurêka » du 14 septembre, que l'histoire familiale (colportée par ses biographes) décrit comme une véritable épi-

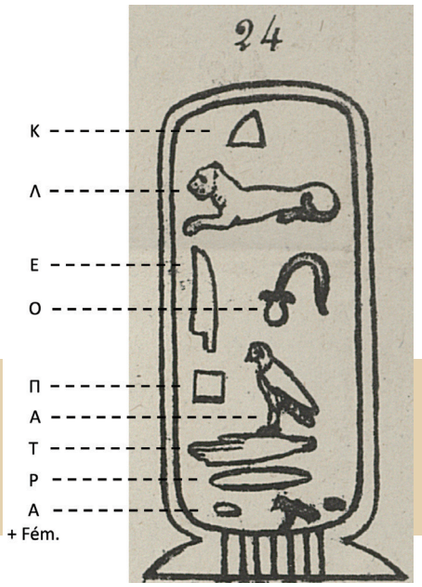
[37] Pour établir les correspondances entre les (groupes de) signes des deux écritures, Champollion a dû identifier, sur bases purement formelles, puisqu'il ne pouvait pas encore lire les manuscrits en question, des textes qui pouvaient être écrits tantôt au moyen de l'écriture hiéroglyphique tantôt au moyen d'une variante plus cursive. Les *Livres des Morts*, qui peuvent être rédigés dans les deux écritures, lui ont fourni un intéressant laboratoire : les vignettes dessinées dans ces manuscrits funéraires lui donnaient des points d'ancrage commodes permettant d'aligner les différentes versions.

Le premier signe du nom de *Cléopâtre* qui figure une espèce de *quart de cercle*, et qui représenterait le K, ne devait point se trouver dans le nom de Ptolémée : il n'y est point en effet.

Le second, un *lion en repos* qui doit représenter le Λ est tout-à-fait semblable au quatrième signe du nom de Ptolémée, qui est est aussi un Λ (Πτολ).

Le troisième signe du nom de Cléopâtre est une *plume* ou *feuille* qui représenterait la voyelle brève E; l'on voit aussi à la fin du nom de Ptolémée deux *feuilles* semblables qui ne peuvent y avoir, vu leur position, que la valeur de la diphtongue AI, de AIOΣ.

Le quatrième caractère du cartouche hiéroglyphique de Cléopâtre, représentant une espèce de *fleur avec sa tige recourbée*, répondrait à l'O du nom grec de cette reine. Il est en effet le troisième caractère du nom de Ptolémée (Πτο).



▲ Figure 14. Analyse des quatre premiers hiéroglyphes du cartouche de Cléopâtre dans la *Lettre à M. Dacier* (p. 8) et cartouche de Cléopâtre de l'obélisque de Philae tel qu'il est rendu sur la pl. 3 de la *Lettre*, avec identification des valeurs phonographiques grecques proposées par Champollion dans cet essai pour chacun des signes.

phanie. Dans la foulée, il aurait directement couru jusqu'à son frère Jacques-Joseph à l'Institut pour lui annoncer la nouvelle et se serait écrié « Je tiens l'affaire ! », phrase restée célèbre. Puis il aurait sombré dans un état cataleptique, conséquence de l'intensité des efforts consentis et de l'émotion afférente à la prouesse intellectuelle. Son frère a alors largement pris en charge la première rédaction du texte de l'insigne lettre, afin de prémâcher le travail à son frère convalescent.

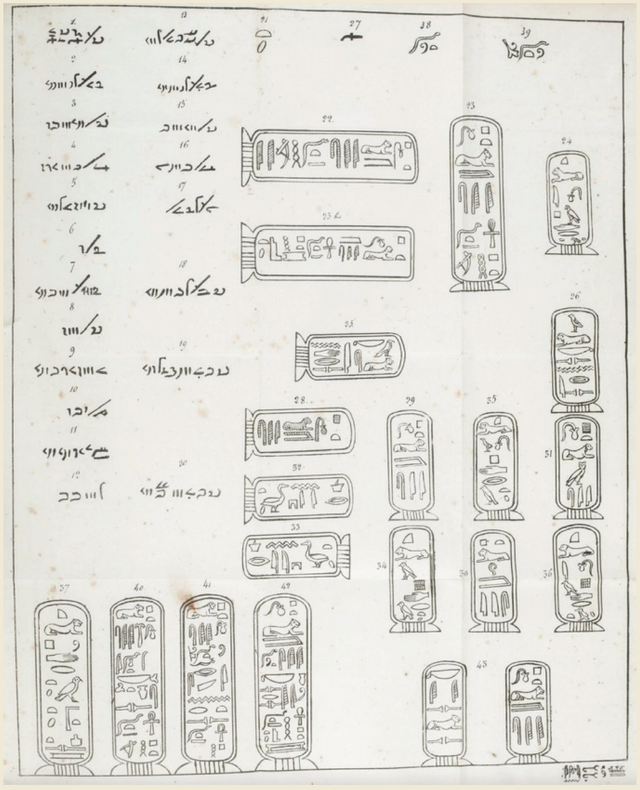
9.6. Les sons de la langue des pharaons : comment lire les hiéroglyphes

Le nom « Ptolémée » (porté par de nombreux souverains grecs d'Égypte) est central pour le déchiffrement de Champollion. Il apparaît en effet non seulement dans l'inscription hiéroglyphique de la Pierre de Rosette, ce que l'on supputait sur base de la version grecque, mais également sur l'obélisque de Philae, qui portait la même séquence de signes hiéroglyphiques dans un cartouche[38]. Or le cartouche féminin de cet obélisque devait être celui d'une Cléopâtre (une inscription grecque sur le socle le laissait penser). Comme le nom de Ptolémée et celui de Cléopâtre possèdent des lettres semblables en grec, il ne restait qu'à comparer les signes hiéroglyphiques des deux cartouches et à voir si les mêmes hiéroglyphes pouvaient exprimer les mêmes sons. Cela permettrait d'assurer la lecture entièrement phonétique des noms de souverains macédoniens d'Égypte. C'est ce que fit Champollion, conforté dans son hypothèse par le fait qu'il avait observé que c'était effectivement le cas en démotique : Ptolémée et Cléopâtre y sont écrits avec plusieurs caractères identiques (Fig. 14).

À partir de ces deux noms, il reconnaît la probable valeur phonographique de douze signes répondant à onze consonnes (et voyelles ou diphtongues) de l'alphabet grec. La lecture de ces signes deviendrait incontestable, selon les termes de Champollion, si « en appliquant ces valeurs à d'autres cartouches ou petits tableaux circonscrits, contenant des noms propres et tirés des monuments égyptiens hiéroglyphiques, on en fait sans effort une lecture régulière, produisant des noms propres de souverains, étrangers à la langue égyptienne. » (*Lettre à M. Dacier*, p. 9). Et c'est là que son encyclopédisme égyptologique prend tout son sens dans la perspective du déchiffrement : loin de se limiter à la Pierre de Rosette, il avait depuis toujours collecté toutes

[38] Champollion en avait proposé une première étude en mars 1822 : « Observations sur l'obélisque égyptien de l'île de Philae », *Revue encyclopédique*, mars 1822, pp. 1-11.

les sources possibles. Ces dernières vont être directement mobilisées pour vérifier l'hypothèse émise à partir des noms de Ptolémée et de Cléopâtre (Fig. 15).



▲ Fig. 15. Sur cette première planche accompagnant la *Lettre à M. Dacier*, on trouve les noms en démotique tiré de l'inscription de Rosette (1-12) – parmi lesquels on lit notamment ceux des rois et reines Alexandre (1), Ptolémée (2), Arsinoé (3) et Bérénice (4) – et d'un papyrus démotique, ainsi que les cartouches hiéroglyphiques des souverains nommés Ptolémée, Cléopâtre, Bérénice et César collectés sur différents monuments.

Et le système fonctionne ! Il est désormais capable de lire des noms aussi variés qu'Alexandre, Bérénice, Cléopâtre et Ptolémée. Ayant validé sa méthode sur ces noms propres grecs, il s'adresse au secrétaire perpétuel, destinataire de la *Lettre*, en ces termes : « [v]ous partagerez sans doute aussi, monsieur, toute ma surprise, lorsque le même alphabet hiéroglyphique phonétique appliqué à une foule d'autres cartouches gravés dans le même ouvrage [la *Description de l'Égypte*], vous donnera les titres, les noms et jusqu'aux surnoms des empereurs romains, énoncés en *langue grecque* et écrits avec ces mêmes hiéroglyphes phonétiques. » (*Lettre à M. Dacier*, p. 24). C'est donc toute la période d'occupation gréco-romaine de l'Égypte qui devient soudain « lisible » dans les sources égyptiennes, avec les conséquences que l'on imagine en matière de datation de sources jusqu'alors muettes.

Il insiste d'ailleurs dans son *Précis* sur le fait que le premier résultat de son déchiffrement avec la *Lettre à M. Dacier* « a été de fixer irrévocablement la chronologie des monumens de l'Égypte, vaste sujet de dissidence dans le monde savant (…) » (*Précis*, p. viij). La question de la datation du fameux zodiaque de Dendérah (Fig. 16), par exemple, qui avait fait l'objet de débats houleux entre savants en raison de sa potentielle remise en cause de la chronologie biblique, est définitivement réglée (au plus grand soulagement de l'Église) : on trouve (sur un bloc resté en Égypte, mais copié par les savants de l'expédition d'Égypte) un cartouche avec le titre *autocrator* (p. 25 & pl. II, 50), ce qui établit de manière indubitable que le zodiaque et les scènes l'accompagnant ont été « sculptés par des mains égyptiennes sous la domination des Romains ».

On voit donc que Champollion s'affranchit largement de la Pierre de Rosette qui ne contenait que le seul nom de « Ptolémée » dans le texte hiéroglyphique et applique sa méthode de lecture phonographique à bien d'autres sources. Il reconnaît en outre, ce qui se révèlera fondamental pour la suite, que les signes hiéroglyphiques à valeur phonographique ne sont pas choisis au hasard : si la bouche note le son /r/, par exemple, c'est parce que la bouche se dit *ro* en copte, dont la première articulation est bien un /r/. Cette dérivation par acrophonie montre qu'il existe un lien essentiel entre l'écriture égyptienne et la langue des pharaons et lève, dans les termes de Champollion lui-même, « toute incertitude sur la vérité du principe » qu'il défend.

La *Lettre à M. Dacier* est cependant tout entière consacrée à la transcription des noms et titres des souverains gréco-romains, tandis que le caractère fondamentalement idéographique de l'écriture hiéroglyphique (telle qu'utilisée antérieurement en Égypte) est réaffirmé encore et encore. En conclusion de sa lettre, il ajoute toutefois : « j'ai la certitude que les mêmes signes *hiéroglyphiques-phonétiques* employés pour représenter les sons des noms propres grecs et romains sont employés aussi dans des textes idéographiques gravés fort antérieurement (…), et qu'ils ont déjà, dans certaines occasions, la même valeur représentative des sons ou des articulations (…) » (*Lettre à M. Dacier*, p. 41). Il fonde son raisonnement sur les faits suivants : si c'étaient les cultures gréco-romaines qui avaient conduit les Égyptiens à l'adoption d'une écriture alphabétique, ils les auraient vraisemblablement imités en notant tous les sons de la langue, voyelles comprises. Or ce n'est pas le cas. En outre, il avait observé que des signes employés pour noter des sons dans les cartouches d'époques ptolémaïque et romaine étaient déjà largement attestés dans les inscriptions d'époques antérieures et qu'ils pourraient donc déjà, parfois, avoir une

valeur phonographique. Il conclut son raisonnement en ces termes :

> « [j]e pense donc, monsieur, que l'écriture *phonétique* exista en Égypte à une époque fort reculée ; qu'elle était d'abord une partie nécessaire de l'écriture idéographique ; et qu'on l'employait aussi alors, comme on le fit après Cambyse, à transcrire (grossièrement il est vrai) dans les textes idéographiques, les noms propres des peuples, des pays, des villes, des souverains, et des individus étrangers dont il importait de rappeler le souvenir dans les textes his-



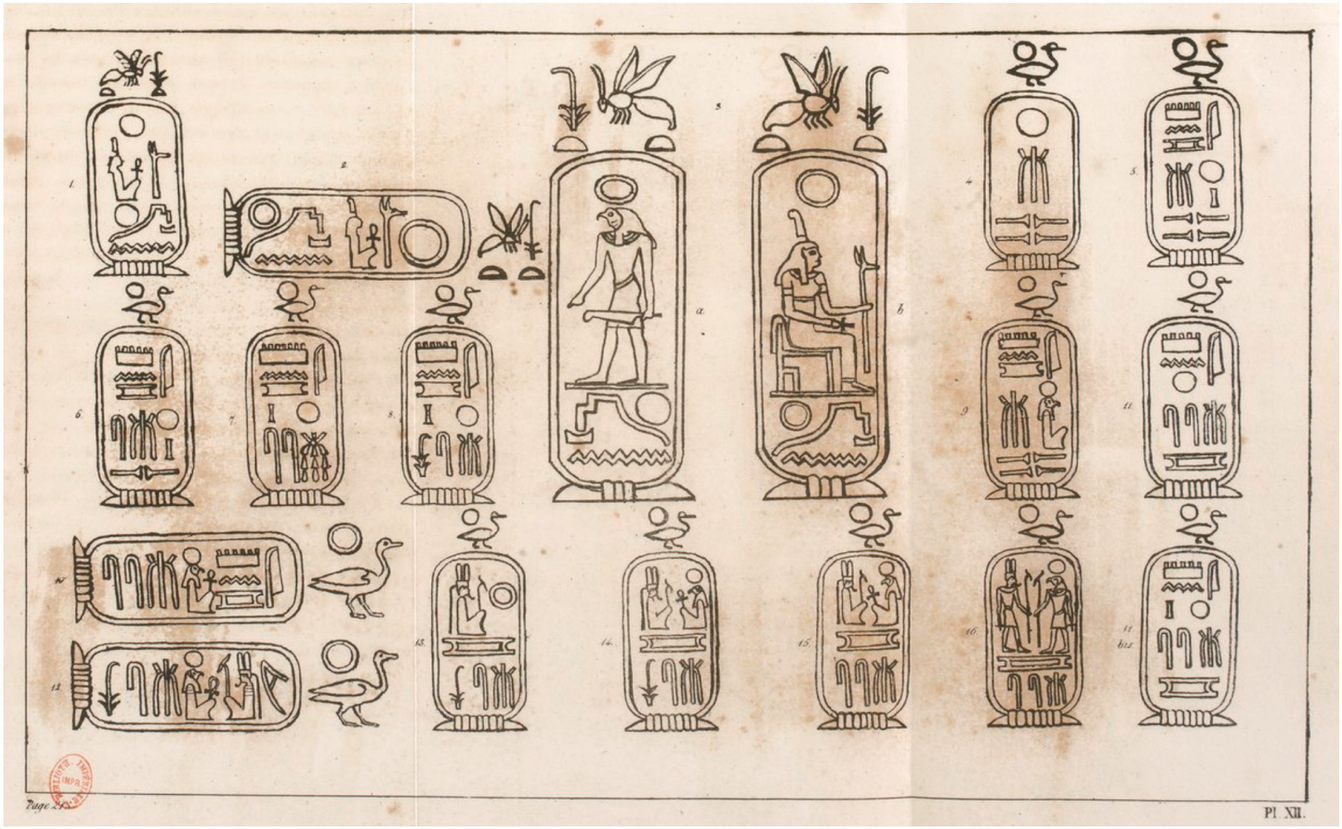
▲ Fig. 16. Zodiaque de Dendérah (© 2008 Musée du Louvre / Christian Décamps).

toriques ou dans les inscriptions monumentales. » (*Lettre à M. Dacier*, pp. 41-42).

9.7. L'aboutissement du déchiffrement : le *Précis du système hiéroglyphique*

On sait que, dès cette époque, il était en mesure de lire les cartouches de rois égyptiens célèbres, comme Ramsès (Fig. 17) ou Thoutmosis – c'est ce qui avait causé la révélation du 14 septembre 1822[39] –, mais qu'il n'avait pas encore tiré toutes les conséquences de ses lectures et voulait vraisemblablement éviter d'exposer à la critique un système dont il ne pouvait détailler tout le fonctionnement. S'il soupçonnait l'emploi antérieur de signes hiéroglyphiques pour noter des sons, il était en effet – de son propre aveu (*Précis*, pp. 2-3) – encore loin d'en mesurer l'ampleur. Il a, dans un premier temps, pensé que seuls les mots et noms étrangers étaient notés au moyen de signes phonographiques, avant de réaliser qu'ils étaient une partie *essentielle, nécessaire et inséparable* de toute inscription hiéroglyphique. Il s'agit de « l'âme même » de cette écriture.

C'est dans son *Précis du système hiéroglyphique*, paru au début 1824, qu'il apporte la preuve définitive que l'écriture égyptienne n'était pas uniquement une idéographie composée de *signes d'idées*. Comme Champollion le confesse sous



▲ Fig. 17. *Précis du système hiéroglyphique* (planche XII). Collection de cartouches de Ramsès II avec son nom de « Roi de Haute et de Basse Égypte » *Ouser-Maât-Rê Sétep-en-Rê* et son nom de « Fils de Rê » *Ramsès Méry-Amon*[40].

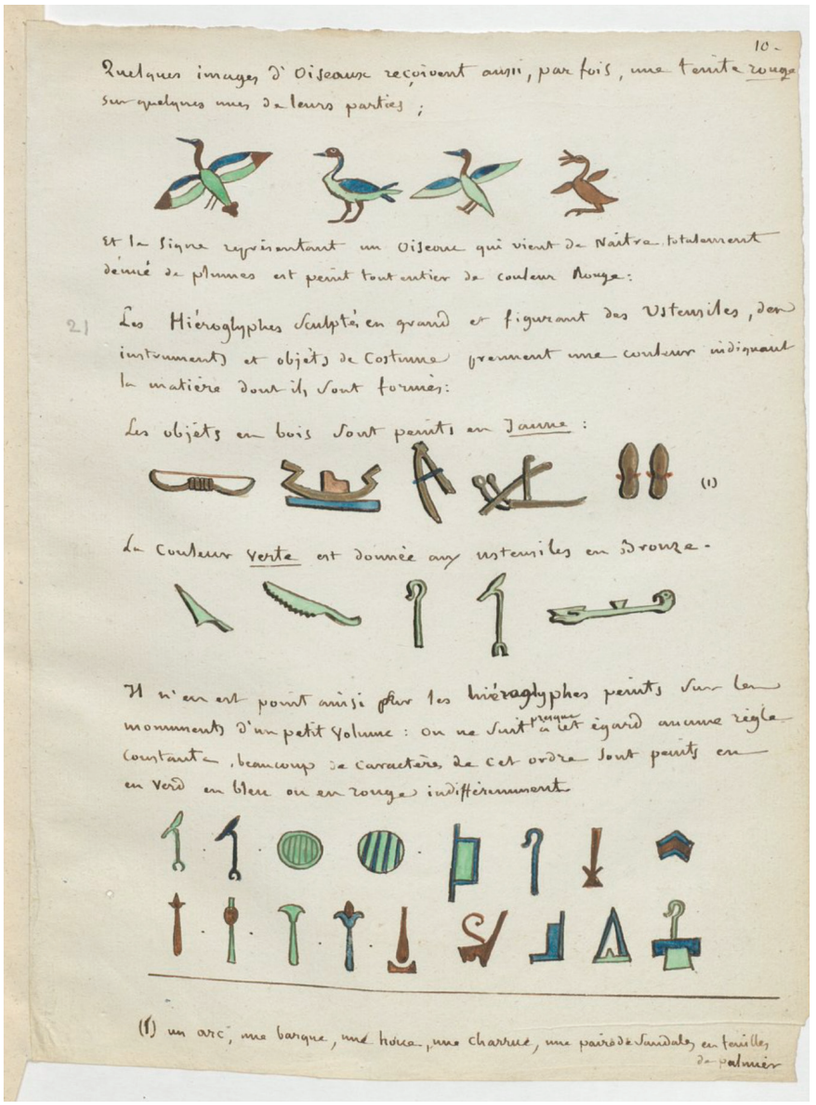
[39] Voir Farout (« De la Renaissance à la Restauration », *op. cit.*) pour un excellent résumé.

[40] À la différence des cartouches de souverains gréco-romains, les graphies de pharaons égyptiens font intervenir, en plus des phonogrammes, des signes-mots (appelés logogrammes) comme ⊙ *Rᶜ* « Rê (le dieu solaire) ».

forme de *captatio benevolentiae* : « j'avais longtemps aussi partagé cette erreur, et j'ai persisté dans cette fausse route jusqu'au moment où l'évidence des faits m'a présenté l'écriture hiéroglyphique sous un point de vue tout à fait inattendu, en me forçant, pour ainsi dire, de reconnaître une valeur *phonétique* à une foule de groupes hiéroglyphiques compris dans les inscriptions qui décorent les monumens égyptiens de tous les âges. » (*Précis*, p. 250).

Il présente cet ouvrage comme la suite logique (et anticipée, réarrangeant l'histoire au passage) de son *Égypte sous les Pharaons* de 1814. Il affirme que l'identification de la valeur phonographique de certains signes dans la *Lettre à M. Dacier* a été la 'clé du système hiéroglyphique', car c'est l'identification de ces phonogrammes qui lui a permis, dans un second temps, de discerner dans les textes égyptiens l'emploi de deux autres types de signes « susceptibles de se coordonner et de se combiner avec les caractères de la première espèce » (*Précis*, p. viij).

Dans cet essai, dont bien des passages seront repris intégralement dans sa *Grammaire* publiée de manière posthume par son frère (Fig. 18), il dénombre 864 signes hiéroglyphiques distincts qui composent un système complexe : « une écriture tout-à-la-fois FIGURATIVE, SYMBOLIQUE ET PHONÉTIQUE, dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans le même mot » (*Précis*, p. 327). Le mélange constant de trois ordres de signes est notamment illustré par toutes les variantes qu'il a rassemblées des cartouches de Ramsès II, dont il propose une analyse détaillée (Fig. 17).



▲ Fig. 18. Page d'un manuscrit autographe mis au net de sa *Grammaire* (BnF, NAF 20320, p. 10 [= p. 31])[43].

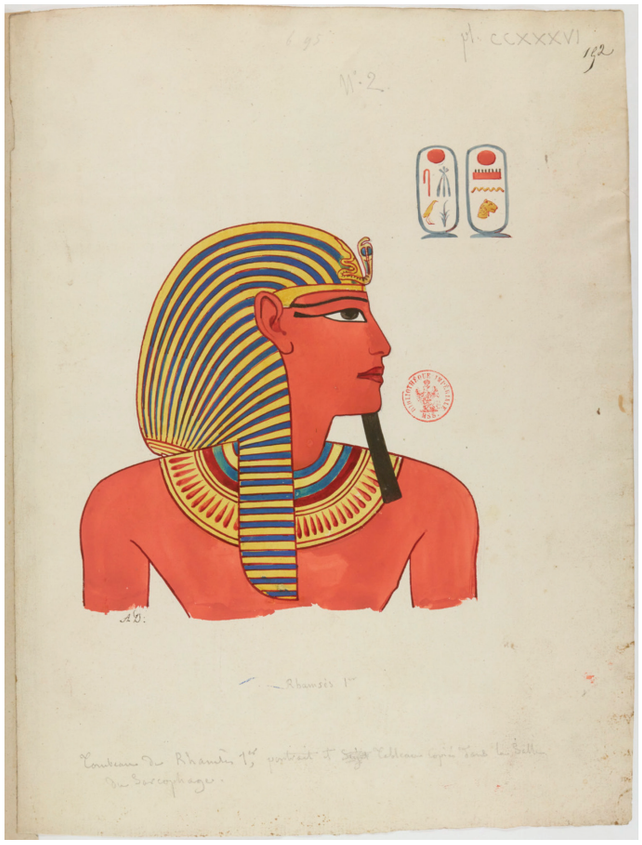
La suite est une marche triomphale entre Europe et Égypte : depuis les collections égyptiennes d'Italie, avec le séjour prolongé de Champollion au musée de Turin[41] où venait d'arriver la somptueuse collection d'antiquités égyptiennes rassemblées par le Consul de France Bernardino Drovetti[42], jusqu'aux monuments sur la terre même des pharaons, avec l'expédition

[41] Champollion y nouera une véritable amitié avec l'abbé Costanzo Gazzera, membre de l'Académie royale des Sciences de Turin, avec lequel il entretiendra une correspondance suivie (EINAUDI Silvia et MADRIGAL Karine, *Il Decifratore e l'Abate. Il carteggio tra gli Champollion et Costanzo Gazzera*, Turin, 2019). Pour les lettres de Champollion écrites d'Italie, voir HARTLEBEN Hermine, *Lettres de Champollion le Jeune. Tome Premier. Lettres écrites d'Italie*, Paris, Ernest Leroux, 1909.

[42] Dans sa quête d'antiquités égyptiennes, Champollion déclara d'ailleurs fameusement que : « la route de Memphis et Thèbes passe par Turin. » Sur la collection Drovetti de Turin, voir BORGI Elena et DONATELLI Laura (dir.), *Quando l'Egitto venne a Torino. La Collezione, il Viaggio, gli Uomini e l'Accademia delle Scienze*, Turin, Hapax editore, 2019.

[43] On observera l'attention apportée à la dimension matérielle (formes, couleurs, etc.) de l'écriture hiéroglyphique. Pour la version publiée par Jacques-Joseph Champollion-Figeac (en trois fascicules entre 1836 et 1841 chez Didot), Salvatore Cherubini (un des cinq dessinateurs de la Mission franco-toscane en Égypte) se chargera de préparer les dessins des hiéroglyphes, qui seront lithographiés (CHERPION Nadine, *Le dessinateur Cherubini et la Grammaire de Champollion*, Le Caire, IFAO (*Bibliothèque générale* 43), 2012).

franco-toscane de 1828-1829[44] (Fig. 19) – que Champollion et son disciple Ippolito Rosellini (1800-1843) remueront ciel et terre pour financer –, Champollion n'aura de cesse d'analyser toutes les sources disponibles. Elles viendront inlassablement confirmer et préciser les principes fondamentaux dégagés entre 1822 et 1824.



▲ Fig. 19. Portrait et titulature de Ramsès I^er^ copiés dans sa tombe de la Vallée des Rois lors de l'expédition (BnF, NAF 20360, p. 152 [323]).

Le 1^er^ janvier 1829, il écrit d'ailleurs une (autre) lettre à M. Dacier depuis la Haute-Égypte dans laquelle il affirme : « Monsieur, je suis fier maintenant que, ayant suivi le cours du Nil depuis son embouchure jusqu'à la seconde cataracte, j'ai le droit de vous annoncer qu'il n'y a rien à modifier dans notre lettre sur l'alphabet des hiéroglyphes ; notre alphabet est le bon : il s'applique avec un égal succès, d'abord aux monuments égyptiens du temps des Romains et des Lagides, et ensuite, ce qui devient d'un bien plus grand intérêt, aux inscriptions de tous les temples, palais et tombaux des époques pharaoniques. » Ses succès lui ouvriront les portes du Louvre – où il jette les bases de ce qui deviendra le département des Antiquités égyptiennes dès 1826 – et finalement du Collège de France, où il donne la leçon inaugurale de sa chaire d'Archéologie égyptienne en 1831, quelques mois seulement avant de mourir prématurément en mars 1832.

9.8. Épilogue : gloire, partage et critiques de la découverte

L'exactitude de la méthode de lecture des hiéroglyphes proposée par Champollion lors de la séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 27 septembre 1822 est rapidement reconnue par les savants présents, à commencer par Silvestre de Sacy, son ancien maître, Alexander von Humboldt[45] et Thomas Young lui-même qui, le hasard faisant parfois bien les choses, était à Paris pour entendre un exposé de Fresnel sur la théorie de la lumière[46]. La nouvelle de la découverte ne tarde pas à se répandre à travers l'Europe et est accueillie avec enthousiasme par le monde intellectuel. Champollion souligne, avec la modestie qui le caractérise : « [m]on alphabet hiéroglyphique était (…) appuyé sur tant de faits et d'applications probantes, que je devais redouter, moins des contradicteurs, que des prétentions au partage de ma découverte » (*Précis*, p. 6).

La gloire attendue du déchiffrement était en effet telle qu'il était difficile pour ceux qui l'avaient, d'une manière ou d'une autre, permis, de ne pas prétendre à une part du gâteau. C'était évidemment le cas de Thomas Young (cf. *supra*, 9.4). Légitimement conscient de ses mérites et probablement conforté dans ses prétentions par la réputation

[44] Les travaux en seront publiés en cinq volumes dans Champollion Jean-François, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, 5 vol., Paris, Firmin Didot et Cie, 1835-1845 et Rosellini Ippolito, *I monumenti dell'Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto; distribuiti in ordine di materie interpretati ed illustrati dal dottore Ippolito Rosellini*, Pisa, Niccolò Capurro, 1832-1844.

[45] Qui communiquera immédiatement la nouvelle à son frère, le linguiste et philosophe Wilhelm von Humboldt, avec qui Champollion entretiendra une correspondance (voir Messling Markus, *Pariser Orientlektüren. Zu Wilhelm von Humboldts Theorie der Schrift. Nebst der Erstedition des Briefwechsels zwischen Wilhelm von Humboldt und Jean-François Champollion le Jeune (1824-1827)*, Paderborn, Schöningh (*Humboldt-Studien* 11), 2008).

[46] Cf. Young Thomas, *An account of some recent discoveries*, *op. cit.*, avec Leclant Jean, « Aux sources de l'égyptologie européenne : Champollion, Young, Rosellini, Lepsius ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1991, vol. 135, n° 4, pp. 743-762.

quelque peu sulfureuse de Champollion[47] (qui avait témérairement anticipé son succès dans plusieurs de ses écrits), le savant anglais témoignera d'une jalouse admiration envers Champollion. Il alternera entre reconnaissance de ses mérites – « même s'il a emprunté une clef anglaise, la serrure était si effroyablement rouillée qu'aucun bras n'avait été assez puissant pour la faire tourner », observe-t-il dans une *Lettre à W. Hamilton* – et prétention à l'antériorité, qui est patente dans son essai publié à Londres en 1823 : « *An account of some recent discoveries in hieroglyphical literature, and Egyptian antiquities; including the author's original alphabet, as extended by M. Champollion* ». Champollion n'aurait donc fait qu'« étendre son 'alphabet' » ; dans cet opuscule, il formule le vœu suivant sous forme de conclusion : « *the further that he* [*i.e.* Champollion] *advances by the exertion of his own talents and ingenuity, the more easily he will be able to admit, without any exorbitant sacrifice of his fame, the claim that I have advanced to a priority with respect to the first elements of all his researches; and I cannot help thinking that he will ultimately feel it most for his own substantial honour and reputation, to be more anxious to admit the just claims of others than they can be to advance them*. » (pp. 53-54). Young s'attribue donc ici la mise au jour des éléments premiers (entendre 'fondamentaux') sur lesquels reposent tous les aspects des recherches de Champollion en matière d'écriture égyptienne

Dans son *Précis*, Champollion répondra à cette requête de Young avec l'apparente libéralité du vainqueur en affirmant de Thomas Young : « qu'il a, le premier publié quelques notions exactes sur les écritures antiques de l'Égypte ; qu'il a aussi, le premier, établi quelques distinctions vraies, relativement à la nature générale de ces écritures, en déterminant, par une comparaison matérielle des textes, la valeur de plusieurs groupes de caractères. Je reconnais encore qu'il a publié avant moi ses idées sur la possibilité de l'existence de quelques signes de son, qui auraient été employés pour écrire en hiéroglyphes les noms propres étrangers à l'Égypte ; enfin que M. Young a essayé aussi le premier, mais sans un plein succès, de donner une valeur phonétique aux hiéroglyphes composant les deux noms *Ptolémée* et *Bérénice*. » (*Précis*, pp. 7-8). Mais il ajoute immédiatement que « [t]out rest[ait] (…) à faire, malgré les importants travaux préparatoires et les efforts du savant Anglais, pour que nous puissions nous former une idée juste de l'*écriture hiéroglyphique* » (*Précis*, p. 10). *Ite missa est*.

L'imparable force du système de Champollion est qu'il permet de lire, à proprement parler, tout nouveau texte égyptien et de produire du sens linguistique là où l'on ne voyait jusqu'alors que de mystérieux symboles idéographiques. On pourrait donc légitimement penser que les réticences vis-à-vis de son déchiffrement ne seraient le fait que de farfelus ou de marginaux. Loin s'en faut. On en prendra trois illustrations à différents points du spectre des critiques. Il faut d'abord faire une place aux sceptiques, tels Jules Klaproth (1783-1835), éminent orientaliste d'origine prussienne. Juste après la mort de Champollion, il publie un *Examen critique des travaux de feu M. Champollion sur les hiéroglyphes*[48]. Il y souligne l'importance, à ses yeux primordiale, des travaux de Thomas Young et se montre réservé quant aux résultats obtenus par Champollion et à la possible généralisation de ces derniers. L'extrait qui suit résume bien sa critique :

> « Si l'on examine avec soin les découvertes de M. Champollion, on est convaincu qu'elles ne peuvent servir qu'à lire une partie des noms des rois d'Égypte, mais qu'elles ne conduiront vraisemblablement jamais à une intelligence même superficielle des inscriptions égyptiennes et des nombreux écrits sur papyrus qu'on trouve dans les tombeaux de ce pays : aussi ce savant en traduisant la moindre phrase a été contraint, pour y réussir, d'inventer des mots qui ne sont pas coptes, et qu'il ne peut justifier par aucune autorité. On conçoit donc que la besogne de l'interprète n'a pas été très lourde, puisqu'il a pu donner aux signes inconnus d'une inscription la valeur qui lui paraissait convenable, et construire lui-même la langue dans laquelle il voulait qu'elle eût été écrite. » (pp. 21-22).

Trop de faits non démontrés lui paraissent émailler les publications de Champollion et la priorité est pour lui, en rigide philologue, de rassembler plus d'informations lexicales et grammaticales à propos de la langue copte avant de se hasarder à interpréter les inscriptions égyptiennes.

Viennent ensuite les tenants de systèmes de déchiffrements alternatifs. C'est le cas de Gustav Seyffarth (1796-1885), qui succède à Friedrich Spohn (1792-1824) à l'université de Leipzig, savant qui s'était lui aussi essayé au déchiffrement des hiéroglyphes. Seyffarth publie en 1826 un traité intitulé *Rudimenta hieroglyphices* dans lequel il réfute toute interprétation idéographique des hiéroglyphes et propose une méthode de lecture purement alphabétique de l'écriture égyptienne (s'appuyant sur de nombreux rapprochements avec les langues sémitiques) : « [*m*]*ihi semper persuasum fuit, scripturam Aegyptiorum hieroglyphicam non esse symbolicam e sententia vulgari, sed alphabeticam aut alphabeticae simillimam*. »[49]. Ce faisant, il ignore la nature mixte du système hiéroglyphique, qui recourt non seulement à des phonogrammes, mais également à des signes-mots

[47] Le 20 juillet 1815, Silvestre de Sacy écrivait à Young : « [s]i j'ai un conseil à vous donner, c'est de ne pas trop communiquer vos découvertes à M. Champollion ; il se pourrait qu'il prétendît ensuite à la priorité. Il cherche en plusieurs endroits de son ouvrage [*i.e. L'Égypte sous les Pharaons*] à faire croire qu'il a découvert beaucoup des mots de l'inscription de Rosette. J'ai bien peur que ce ne soit là que du charlatanisme. » (cité par Leclant Jean, « Aux sources de l'égyptologie européenne », *op. cit.*, p. 747).

[48] Klaproth Jules, *Examen critique des travaux de feu M. Champollion sur les hiéroglyphes*, Paris, Dondey-Dupré, Père et fils, 1832.

[49] Seyffarth Gustav, *Rudimenta hieroglyphices*, Leipzig, Barth, 1826, préface, p. 2.

(logogrammes) et à des déterminatifs (aussi connus sous le nom de classificateurs). Il persistera dans cette erreur toute sa vie, mais le jugement de Champollion n'a pas attendu le nombre des années : « [q]uant au Seyffart, c'est un sot dont nous avons très bien fait de ne pas nous occuper. » (Champollion, *Lettre à son frère*, Livourne 15 mai 1826).

D'autres, à l'opposé, demeurent très impressionnés par la tradition d'interprétation symbolique des hiéroglyphes et ont bien du mal à accepter la dimension majoritairement phonographique de l'écriture égyptienne (même après que la *Grammaire* de Champollion a commencé d'être publiée par son frère). Le Dr Dujardin fait partie de ce groupe. En 1836, il publie dans la prestigieuse *Revue des Deux Mondes* un essai intitulé « Les hiéroglyphes et la langue égyptienne ». Il y souligne l'écart important que l'on observe entre la langue copte, qu'il connaît fort bien, et la langue des inscriptions hiéroglyphiques d'époque gréco-romaine, telle que reconstruite par Champollion. Il a parfaitement raison sur ce point. Mais plutôt que d'admettre l'existence d'une diglossie, aujourd'hui démontrée, entre les textes vernaculaires rédigés en copte et les textes sacrés écrits en hiéroglyphes, il conclut à l'inadéquation du système de Champollion. Pour supporter son analyse, il retourne aux textes des auteurs classiques (cf. *supra*, 3.3) : « [s]i donc chez les auteurs anciens on a trouvé l'indication de la méthode alphabétique employée pour écrire les noms étrangers, on n'y saurait trouver de même que l'écriture hiéroglyphique était d'une nature presque exclusivement alphabétique ; bien loin de là, l'opinion adoptée par M. Champollion est en opposition directe avec tous les témoignages de l'antiquité. »[50]. Après un séjour en Égypte où il a pu tester et appliquer en personne les principes de lecture des hiéroglyphes proposés par Champollion, il sera toutefois contraint de se rendre à l'évidence et de faire amende honorable : « [c]e fut en Égypte qu'il reprit l'examen des livres de Champollion, et qu'à l'exemple de Salt il finit par adopter tous les principes qui s'y trouvaient établis »[51].

Au milieu du XIX^e^ siècle, la voie symbolique d'interprétation des hiéroglyphes avait donc vécu dans les mieux scientifiques. Depuis lors, des générations d'égyptologues s'efforcent de toujours mieux comprendre les sources textuelles d'Égypte ancienne en suivant les pas de Champollion.

[50] DUJARDIN Dr., « Les hiéroglyphes et la langue égyptienne », *Revue des Deux Mondes*, 1836, vol. 7, pp. 208-209.

[51] DE SAULCY Félicien, « De l'étude des hiéroglyphes », *Revue des Deux Mondes*, 1846, vol. 14, n° 6, p. 981.



10. Épilogue

par Jean Winand

Au terme d'un long parcours depuis l'Antiquité, les hiéroglyphes semblent s'être assagis. Intégrés au sein d'une discipline académique depuis la découverte de Champollion, ils ont finalement (re)trouvé leur place parmi les nombreux moyens inventés par l'homme pour transmettre un énoncé linguistique. À côté des systèmes alphabétiques, aujourd'hui les plus nombreux, l'écriture hiéroglyphique partage un petit quelque chose de spécial avec l'écriture accadienne, en Mésopotamie, l'écriture maya en Méso-Amérique, mais aussi avec des systèmes encore pratiqués aujourd'hui comme l'écriture chinoise ou l'écriture japonaise. À mi-chemin entre un système d'écriture qui reproduirait fidèlement et sans la moindre ambiguïté la chaîne linguistique, comme le ferait l'alphabet phonétique international, et un système graphique où chaque entité du lexique aurait non seulement une représentation qui lui soit propre, mais une représentation qui en soit le reflet intime, l'écriture hiéroglyphique a su garder un équilibre qui lui a permis de traverser trois millénaires en mettant en œuvre un nombre de signes finalement très réduit si on le compare à l'extraordinaire hybridation du système chinois. Un lettré égyptien du Nouvel Empire pouvait en effet maîtriser toutes les subtilités de l'écriture avec un répertoire qui ne dépassait pas 1500 signes. Ce nombre fut considérablement accru dans les derniers siècles de la culture égyptienne indigène, c'est-à-dire à l'époque gréco-romaine, avant que les écritures traditionnelles ne soient abandonnées au profit d'un nouveau système, alphabétique cette fois, emprunté à la culture hellénistique. Cet accroissement du nombre de signes – on parle parfois de 7000 signes, mais il faut probablement réduire ce chiffre si l'on tient compte de ce qui était réellement utilisé par un groupe de scribes dans un endroit et un moment particuliers – même s'il paraît spectaculaire, reste bien inférieur à ce qui s'est passé en Chine, où les estimations varient entre 50.000 et 70.000 signes. En revanche, le système hiéroglyphique tardif se caractérise par une grande ingéniosité dans la manière de concevoir les nouveaux signes et dans la polysémie qui leur était attachée. Il y a à cet égard un aspect ludique dont on ne trouve pas facilement trace ailleurs à un tel niveau de sophistication.

Les derniers développements de l'écriture hiéroglyphique en ont très certainement stimulé la réception par les Grecs (*interpretatio graeca*) qui y virent un système où les signes graphiques étaient en parfaite adéquation avec le monde des idées. Les philosophes de l'école platonicienne y trouvèrent leur compte probablement aussi parce que c'était précisément ce qu'ils recherchaient. La chaîne discursive, la mise en mots leur apparaissaient comme des filtres déformants qui empêchaient d'atteindre directement le monde idéal. La Renaissance fit un accueil enthousiaste à ces idées. Même s'il apparaissait dangereux aux yeux de certains théologiens de tirer entre la révélation divine et le christianisme une ligne directe passant par des cultures païennes, comme l'Égypte, et des philosophes certes estimables, mais tout aussi païens, comme Platon – c'étaient les fonde-

ments mêmes de la *prisca theologia* chère à Marsile Ficin –, l'étude de l'écriture hiéroglyphique fut également cultivée parce qu'elle portait en elle la promesse d'un medium de communication universel. Cet espoir fut ensuite transféré au XVIII^e^ siècle sur l'écriture chinoise. Les missionnaires rapportaient en effet que cette écriture pouvait être comprise de populations ne parlant pas le chinois, et le nombre même des caractères – plusieurs dizaines de milliers – semblait donner des garanties sur la possibilité pratique d'exprimer tout ce dont on avait besoin au moyen d'idéogrammes.

Le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion en 1822 aurait dû marquer un coup d'arrêt définitif aux prétentions de l'écriture égyptienne à servir de moyen de communication extralinguistique. En dehors de l'adhésion progressive du monde savant au système de Champollion, quelques individus, le plus souvent en dehors des milieux académiques, entretinrent l'espoir d'une lecture symbolique et idéale des hiéroglyphes[1]. L'écriture de l'Égypte ancienne fut aussi réinventée à des fins plus ludiques, ou plus simplement esthétiques, dans différents courants artistiques, dans la publicité, et d'une manière plus générale dans la culture populaire en partie liée à l'explosion du tourisme de masse.

Deux aspects de l'écriture hiéroglyphique sont régulièrement sollicités. Dans le premier cas, c'est la classe des logogrammes (cf. *supra*, 2.3) qui est mise à contribution. Renouant avec l'esprit des néo-hiéroglyphes de la Renaissance, on crée aujourd'hui de nouveaux hiéroglyphes correspondant à des artefacts ou des idées modernes qu'on agence dans un ordre linéaire censé reproduire une séquence discursive. Comme c'était le cas pour les néo-hiéroglyphes, les signes échappent à toute classification morphologique et syntaxique. Il faut donc parfois tâtonner pour retrouver le sens voulu par l'auteur. Les textes produits ne sont jamais très longs, preuve si besoin en était que le système ainsi recréé est très imparfait.

Les émoticons, qui ont été popularisés par les nouveaux moyens de communication, ont parfois été qualifiés de nouveaux hiéroglyphes, ce qu'ils ne sont évidemment pas, puisqu'ils cherchent avant tout à suppléer un pan de la notation traditionnelle qui fait largement défaut : l'expression du champ des émotions. La typographie classique ne met en effet à disposition que bien peu de moyens : quelques signes de ponctuation comme le point d'exclamation ou le point d'interrogation, ou encore certains moyens de différenciation comme l'italique ou les grasses. Les émoticons, dont la palette s'est considérablement étoffée depuis les premiers essais, permettent de faire passer un éventail très large d'émotions, toutefois fort codifiées il faut le souligner. On relèvera aussi dans ce cadre la possibilité, notamment dans la production de textes courts, comme des SMS, de remplacer un mot par une icône correspondante, aimablement suggérée par le logiciel.

Dans le second cas, on recourt uniquement à la classe des phonogrammes, et plus précisément aux unilitères (cf. *supra*, 2.3). Il s'agit ici de faire étalage d'un exotisme à bon marché en utilisant un alphabet différent. Sous cette écriture « pharaonique » se retrouvent évidemment des textes en langue moderne. L'écriture s'adapte ainsi aux règles orthographiques régissant le système d'écriture – alphabétique – utilisé dans la langue d'origine, dont elle n'est en définitive qu'un calque. C'est le système qui sous-tend la transcription des prénoms des touristes qui se rendent en Égypte. Les deux exemples ci-dessous sont deux réalisations possibles du prénom Diana. Le premier est une utilisation simple des signes unilitères (d-y-a-n-a), le second est un peu plus sophistiqué puisqu'il recourt à des signes plurilitères. De surcroît, le choix du signe de l'œil fardé *ꜥn* /an/ renvoie à un mot égyptien signifiant la beauté (ce qui peut se rapporter de manière indicielle à la personnalité de la princesse) ; le signe de l'œuf à la fin du mot le classifie comme se rapportant à une femme, et le cartouche souligne le caractère royal de la personne.





À côté de ces exemples, somme toute très anecdotiques, on assiste ces derniers temps à des tentatives variées de remotivation du signe linguistique, dont certaines consciemment ou non renouent avec l'esprit du système hiéroglyphique.

La publicité fait un usage croissant de jeux graphiques fonctionnant un peu à la manière des classificateurs de l'égyptien. Pour rappel, ces derniers permettent de classer un mot dans une classe sémantique, sans qu'y soit attachée une réalisation linguistique (cf. *supra*, 2.3).

Dans la première série d'exemples, des lettres ont été remplacées par des signes qui, d'une part, évoquent par leur forme la lettre manquante et ajoutent, d'autre part, un référent sémantique. Dans le cas de Paris, la Tour Eiffel supplée la lettre A ; elle est une des icônes incontestées de la capitale française à laquelle elle renvoie de manière indicielle. La Tour Eiffel fonctionne

[1] Pour un bon aperçu de la réception des hiéroglyphes dans les milieux littéraires français au XIX^e^ siècle, voir Lançon (« L'imaginaire des hiéroglyphes chez les écrivains français au XIX^e^ siècle : égyptosophie, cratylisme et analyse de la psyché », dans SARGA Moussa (dir.), *Le XIX^e^ siècle et ses langues*, Paris, 2012, pp. 1-15).

donc à la manière d'un classificateur. La lettre O de Rome a été remplacée par un soleil, ce qui induit l'idée que la Ville éternelle est une destination idéale pour une villégiature ensoleillée. Quant au dernier exemple, une graphie de la marque de vin Obelisk, le signe même de l'obélisque, s'est substitué au I. Non seulement le signe de l'obélisque a la forme souhaitée pour remplacer le I, mais il fonctionne de surcroît à la manière d'un logogramme entouré de ses signes de lecture (cf. *supra*, 2.3).



▲ Fig. 1. Logogrammes et phonogrammes modernes.

La seconde série d'exemples fait appel à d'autres mécanismes. Il s'agit en effet de remplacer une partie du mot par une autre graphie ayant la même valeur phonétique de manière à évoquer dans l'esprit du lecteur une image complémentaire qui viendra s'ajouter et modifier le lexème de base. Ainsi, dans EAUTONOME, à l'idée première d'autonomie vient s'ajouter – et donc ici préciser – l'idée que cette autonomie porte sur la capacité à se fournir en eau de qualité (l'idée de qualité étant suggérée par la couleur verte). Dans *eggciting products*, le préfixe *ex-* a été remplacé par *egg* « œuf » pour suggérer que le côté excitant s'applique à un produit particulier, les œufs. Dans les deux cas, la modification graphique rappelle l'usage des classificateurs dans l'écriture hiéroglyphique. Ainsi le mot  *wrr.t* /oureret/, qui signifie étymologiquement « la grande », reçoit grâce au dernier signe la précision qu'on vise ici spécifiquement : la couronne blanche de Haute-Égypte.



▲ Fig. 2. Classificateurs modernes.

Dans ce type de création ludique, l'effet est totalement perdu à l'oral, il ne fonctionne qu'à l'écrit. Dans la première série d'exemples, la graphie est indépendante d'une langue en particulier puisqu'elle substitue à une lettre un signe de même forme qui a son propre référent iconique. En revanche, dans la seconde série, le processus est conditionné par la langue de l'utilisateur : une formation comme *wateronome ou *oeufscitant n'aurait en effet aucun sens.

Enfin, il convient de dire quelques mots sur une entreprise originale qui a vu la création d'une nouvelle écriture, fondée sur l'utilisation de glyphes, le système Bliss. Imaginé dès les années quarante, puis peaufiné pendant des décennies par Charles Bliss (1897-1985), son inventeur, le système Bliss est notamment utilisé pour aider des jeunes souffrant de déficiences cognitives à communiquer. L'écriture Bliss compte aujourd'hui quelque 5000 signes[2].

Dans la conception de son modèle, Charles Bliss fut influencé par le système graphique chinois, qu'il analysa, à tort, comme détaché d'une langue en particulier, reproduisant sans le savoir l'erreur d'analyse des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (cf. *supra*, 8). Le but recherché était en effet de mettre au point un système de notations indépendant d'une langue en particulier, ce qui dans la pratique n'est que partiellement vrai, comme on le verra. La définition donnée par le concepteur pourrait laisser penser que l'écriture Bliss est en fait un système pictographique, ce qu'elle n'est de toute évidence pas dans la mesure où cette écriture incorpore des éléments de morphologie et de syntaxe.

[2] Voir le site https://www.blissymbolics.org/index.php.

Le noyau de l'écriture Bliss consiste en un lexique. Les mots peuvent être exprimés par un glyphe simple, un glyphe composé ou une série de glyphes. Il est en effet régulier en Bliss de décomposer une entité lexicale en ses composants sémantiques, ce qui rappelle le fonctionnement de l'écriture chinoise.

Voici d'abord quelques exemples de glyphes simples, exprimant les parties du corps. Pour les réalités concrètes, le glyphe consiste le plus souvent en une stylisation en choisissant la perspective qui semble la plus signifiante d'un point de vue cognitif. Le nez sera ainsi vu de profil, tandis que la bouche et l'œil seront représentés de face. On retrouve ainsi un point de vue qui était déjà celui de l'écriture hiéroglyphique. Les choix ne sont toutefois pas toujours les mêmes ; c'est ainsi que la tête est envisagée de profil dans l'écriture hiéroglyphique, mais de face en Bliss.

 [nez] (cf.), [bouche] (cf.), [tête] (cf. ),  [oreille] (cf. ),  [œil] (cf.)

La création des signes se veut essentiellement logique comme l'illustrent les exemples suivants[3].

 [devant] vs. [derrière] vs.  [au-dessus] vs. [en-dessous]

Un signe diacritique est parfois utilisé pour marquer l'élément signifiant d'un glyphe, ce qui permet de résoudre un problème resté latent dans l'écriture hiéroglyphique. Dans les deux exemples suivants, le chevron pointe vers l'extrémité de la jambe pour indiquer le pied, dans le premier cas, et l'extrémité du pied pour indiquer l'orteil, dans le second :

 [pied],  [orteil]

Les exemples suivants illustrent les glyphes complexes, composés de plusieurs glyphes simples :

 [goût] (nez + bouche),  [vapeur] (eau + flèche vers le haut),  [pluie] (eau + flèche vers le bas)

Enfin, les exemples ci-dessous illustrent le cas fréquent où une entité lexicale est décomposée en unités sémantiques plus simples, ce qui rappelle le système de création des lexèmes en chinois :

 [palais (de la bouche)],  [lecture] (œil + page),  [école] (maison + donner + connaissance),  [bateau à vapeur] (bateau + vapeur)

Le choix d'un dessin pour former un glyphe et la décomposition sémantique d'une entité lexicale ne sont évidemment pas neutres d'un point de vue idéologique, ou plus généralement d'un point de vue d'anthropologie culturelle. Par exemple, le premier glyphe qui sert dans le composé pour écrire l'équivalent du mot école représente une maison. Le dessin ne surprendra pas un Européen occidental (une maison avec un toit en pente), mais est très loin de la maison type des pays du Maghreb ou du Proche-orient, où les maisons ont ordinairement un toit plat. L'exemple suivant est également très intéressant à analyser. Il représente la graphie correspondant à l'idée de fanatique, dans le sens religieux du terme : . Il se compose de plusieurs glyphes : d'abord le glyphe de la personne, puis le glyphe signifiant aimer, puis le groupe composé du glyphe signifiant esprit combiné à celui de l'intensité pour représenter l'idée de dévotion, le point d'exclamation qui suit immédiatement transforme l'idée initiale de dévotion en celle de dévotion excessive, d'où le fanatisme ; le dernier groupe enfin comprend deux triangles qui symbolise l'idée de dieu avec un cœur brochant sur le tout pour signifier le fait religieux[4]. On laissera ici à chacun – c'est le sens de la remarque – le soin de décider si le fanatique est quelqu'un qui aime trop le divin ou s'il ne s'agit pas plutôt de quelqu'un qui dévoie l'essence du divin.

La réinterprétation du signe linguistique est particulièrement frappante dans les noms propres. Par exemple, les glyphes référant à des noms de pays s'inspirent soit du drapeau national (Canada, ex. a), soit d'un élément jugé caractéristique, comme le champagne pour la France (ex. b), soit une description du pays, comme pour la Belgique où le signe du bras plié avec le biceps proéminent est une allusion à la phrase de César proclamant que, de tous les Gaulois, les Belges sont les plus braves (ex.c)[5]. Sans un entrainement approprié, il est impossible de deviner le nom d'un pays en dehors de quelques cas favorables, comme le Canada. Les noms de personnes font également l'objet d'une réinterprétation. C'est ainsi qu'Harry Potter s'écrit en Bliss comme le garçon à l'éclair, en référence à la célèbre cicatrice (ex. d).

a) , b) , c) , d) 

Comme on peut le constater, les glyphes, au contraire des hiéroglyphes, sont très fortement stylisés, combinant des éléments géométriques simples, le trait droit, la courbe et des formes de base comme le carré, le rectangle, le cercle, etc.

---

[3] Encore que l'orientation par défaut (lecture de la gauche de la droite) soit elle-même une convention.

[4] On ne s'étendra pas ici sur le choix du triangle pour noter le divin, qui n'est pas sans rappeler la théologie trinitaire catholique.

[5] Le premier glyphe, représentant un drapeau sur une hampe, fonctionne à la manière d'un classificateur sémantique en égyptien. Comme souvent en Bliss, il est placé en première position.

Le lexique Bliss fait également appel à la notion du prototype pour former des taxonomies de mots. Le cas des animaux servira ici d'illustration. L'animal, en tant que catégorie générique, est représenté prototypiquement par un quadrupède. Parmi les quadrupèdes, on peut distinguer les félins, lesquels seront représentés par le même glyphe, auquel on a ajouté des griffes comme élément signifiant. Les félins peuvent à leur tour se décliner en espèces : chat, léopard, lion, tigre, etc. Dans ce cas, le glyphe du félin est précisé par un second glyphe qui rappelle une caractéristique de l'animal (les bandes pour le tigre, les tâches pour le léopard, la crinière pour le lion, etc.).

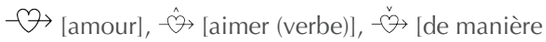
a)  [animal], b) , c) [léopard], [lion][6]

Les glyphes sont en principe indépendants de toute classification morphologique. Il est toutefois possible de les attribuer à une classe de mots particulière en leur adjoignant un indice[7]. Par exemple, le chevron (sorte d'accent circonflexe) placé au-dessus d'un glyphe indique que le mot est un verbe. Par exemple



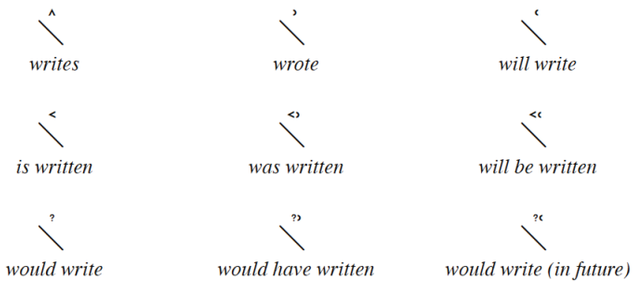
[oreille] > [entendre] ; [bouche], [parler] ; [lecture] > [lire]

Si la position du chevron est inversée, le mot est classifié comme adverbe. Comparer :



[amour], [aimer (verbe)], [de manière amoureuse (adverbe)]

L'écriture Bliss permet d'indiquer des marques temporelles sur les verbes au moyen de signes diacritiques placés au-dessus des glyphes, comme le montre l'exemple suivant[8] :



L'écriture possède également des manières de rendre le pluriel, les personnes et d'autres marques morphologiques comme la comparaison. D'une manière générale, la syntaxe sous-jacente est celle des langues indo-européennes. Cela est visible dans l'ordre des mots (en gros une langue accusative standard comme l'anglais), dans la catégorisation des personnes (il n'y a pas de 2e pers. du féminin par exemple, comme dans les langues sémitiques, pas davantage de duel), mais aussi dans l'expression de la définition au moyen d'articles, ou dans l'expression verbalisée de la présence ou l'équivalence (être) ou encore de la possession (avoir), des notions sémantiques ou des fonctions qui sont rendues de manière bien différentes en dehors des langues indo-européennes occidentales. Le système Bliss s'autorise ainsi quelquefois à des aménagements pour tenir compte de certaines particularités linguistiques : par exemple la possession à l'intérieur d'un syntagme nominal pourra être rendue par la suite possédé + possesseur, ce qui est l'ordre normal en français (le livre de la fille), mais aussi par la suite possesseur + possédé, pour correspondre au génitif anglo-saxon (*the girl's book*).

En conclusion, on ne peut qu'être impressionné par le travail réalisé sur le lexique. Un peu comme en chinois par certains aspects, l'écriture Bliss enseigne le sens des mots par l'écriture. De même que l'écriture chinoise véhicule une certaine vision du monde, celle de la société chinoise, l'écriture Bliss n'est pas neutre culturellement ou idéologiquement, même si elle s'en défend.

Les besoins de la communication ont rendue nécessaire l'apparition de marques morphologiques et syntaxiques. Néanmoins, le système reste sous-spécifié par rapport aux besoins d'une langue naturelle de communication. Le souhait du fondateur était semble-t-il de concevoir une écriture universelle, compréhensible par tous indépendamment de la langue parlée. C'était aussi le rêve aux XVIIe et XVIIIe siècles de philosophes éminents comme Wilkins et Leibniz, qui n'ont en définitive débouché sur au-

[6] Le second glyphe représente la crinière ; le diacritique (<) pointe vers l'élément signifiant.

[7] À titre de comparaison, l'écriture hiéroglyphique fait usage du trait vertical pour marquer qu'un signe est employé comme logogramme (cf. *supra*, 2.3). L'écriture Bliss recourt volontiers à des signes spécifiques, sortes de bannières, pour indiquer que ce qui suit est une métaphore, un emploi argotique, etc.

[8] Tiré de *Bliss Rules*, p. 17.

cune réalisation concrète largement acceptée. Comme toute écriture nouvelle, enfin, il faut une certaine pratique, et un peu d'imagination, pour déchiffrer un texte un peu long[9].

[9] Voir des exemples de lettres à l'adresse https://www.blissymbolics.org/index.php/2-uncategorised/126-joakim.



Catalogue de l'exposition

par Gaëlle Chantrain, Julien Dechevez et Jean Winand

Les pièces, regroupées en cinq grandes sections, sont présentées dans l'ordre chronologique. Pour les ouvrages imprimés, on a retenu comme principe de classement la date de naissance de l'auteur, ceci afin d'éviter les problèmes liés aux rééditions et réimpressions. Chaque pièce fait l'objet d'une description standardisée, de type muséographique ou catalographique suivant les cas. Pour les ouvrages imprimés, le lecteur trouvera une notice bio-bliographique. Une courte note fait ensuite le lien entre l'objet exposé et le thème de l'exposition. La mention Cat. indique un renvoi interne à une autre pièce du catalogue ; la mention ☞, en fin de notice, pointe vers un chapitre ou une section de chapitre de la première partie, où le lecteur trouvera des compléments bibliographiques.

Les sigles suivants ont été utilisés pour identifier le lieu de conservation des œuvres :

Curtius : Musée du Grand Curtius, Liège

KBR : Koninklijke Bibliotheek et Bibliothèque royale, Bruxelles

MRM : Musée royal de Mariemont, Mariemont

ULL : ULiège Library, Université de Liège

À cela s'ajoutent quelques objets provenant de collectionneurs privés, identifiés par la mention « Coll. privée ».

Les copyrights associés pour les illustrations sont respectivement :

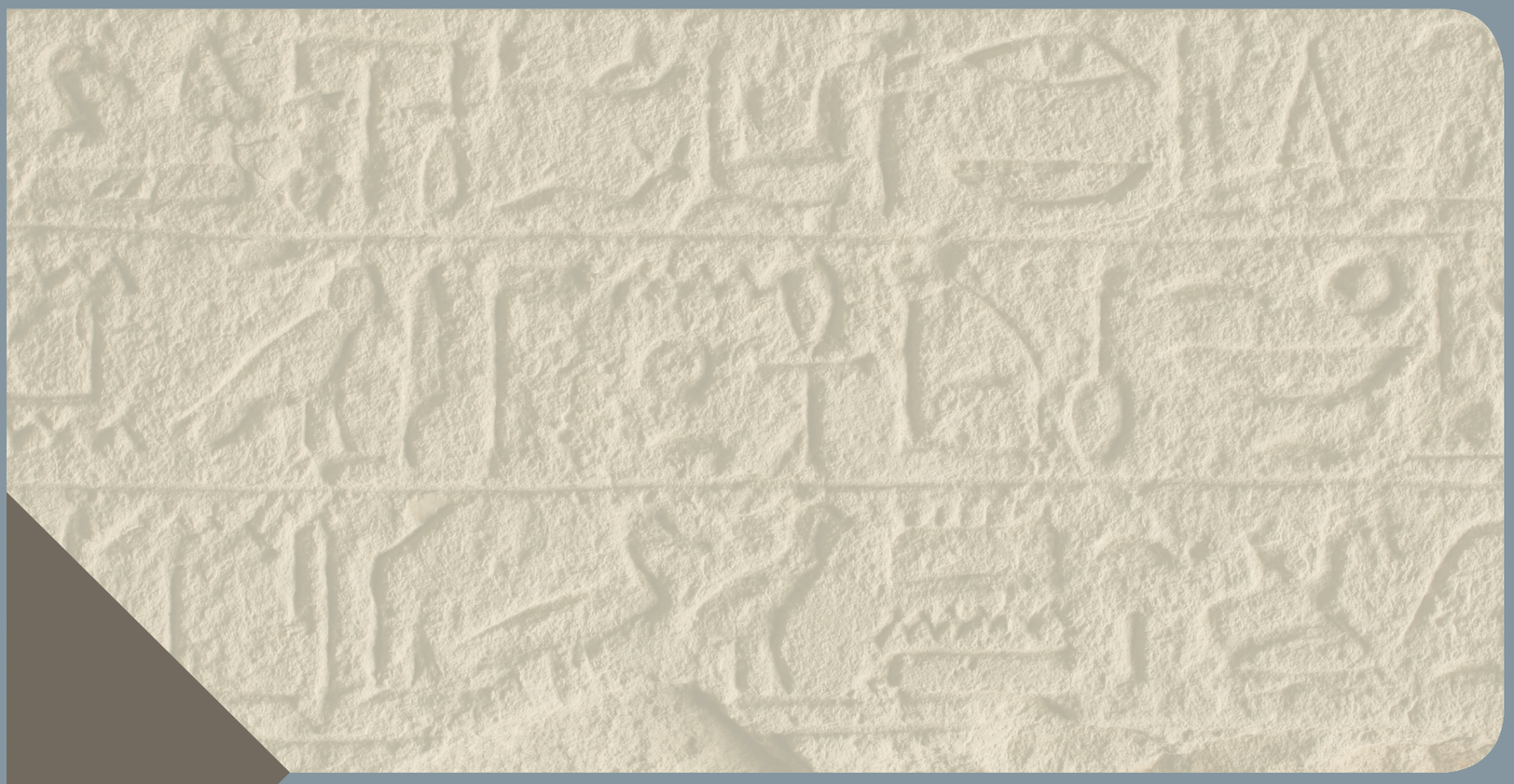
© Liège, Musée des Beaux-Arts/La Boverie

© KBR

© Musée royal de Mariemont

© Uliège Library

Sauf indication contraire, les dimensions mentionnent d'abord la largeur puis la hauteur.



L'Antiquité

L'Égypte ancienne

1. Stèle d'Ankhou

– 22 x 35 cm – Calcaire – Moyen Empire, 1991-1785 avant notre ère (Curtius I/630).

La partie centrale de la stèle se décompose en quatre registres : au registre supérieur, le père du défunt est assis devant une table d'offrandes, richement garnie, en présence de sa femme, la mère d'Ankhou ; au deuxième registre se trouve Ankhou dans une situation identique au registre supérieur, en présence de deux groupes de femmes, à chaque fois, la mère et la fille ; au troisième registre se trouve le reste de la famille ; enfin au registre inférieur sont représentées différentes étapes du brassage de la bière. La corniche à gorge qui surplombe la stèle contient trois lignes d'inscription en hiéroglyphes taillés dans le creux. À l'origine, les signes étaient peints en vert. L'inscription vante les mérites d'Ankhou et nous apprend qu'il a fait dresser cette stèle lors d'un voyage à Abydos, la cité d'Osiris, le dieu des morts : « *Le glorifié Ankhou dit : Je suis quelqu'un qui frappe celui qui est plus fort que lui, qui se repait du vent du ciel, quand il est au repos, assis sur le devant de sa demeure, la tête (ou le meilleur) du papyrus à la main. C'est en revenant de servir le monument d'Osiris, seigneur d'Abydos, seigneur de la nécropole, que j'ai fait ériger cette stèle* ».

☞ ch. 2.3.


E9.24.



2. Table d'offrandes d'Ouabet et Kherty

– 37 x 26 cm – Calcaire – Moyen Empire, 1991-1785 avant notre ère (Curtius I/632).

La table d'offrande, de forme rectangulaire, affecte la forme d'un bassin conduisant au sommet à un déversoir. Sur le pourtour, surélevé, court une inscription qui contient la formule d'offrande en l'honneur du défunt. Dans la partie centrale ont été gravées deux aiguières entourant un pain. La forme canonique de la table a donné naissance à un signe hiéroglyphique (), qui représente, en élévation cette fois, la table surmontée d'un pain d'offrande.

☞ ch. 3.

3. Stèle du vizir Samontou

– 26 x 19 cm – Calcaire – Moyen Empire, 1991-1785 avant notre ère (MRM-EGYP-B.422).



Partie supérieure d'une stèle cintrée, dont les limites sont bordées d'un trait incisé. L'inscription se déroule sur trois lignes d'hiéroglyphes incisés dans le creux. Le texte est une formule d'offrande funéraire, qui devait assurer la subsistance du défunt dans l'au-delà, en l'espèce un gouverneur de la ville et vizir.

☞ ch. 2.3.

4. Ostracon de Nebnefer

– 8,8 x 6,5 cm – Céramique de type « marl » – texte hiératique à l'encre noire – XX^{e} dynastie (coll. privée).

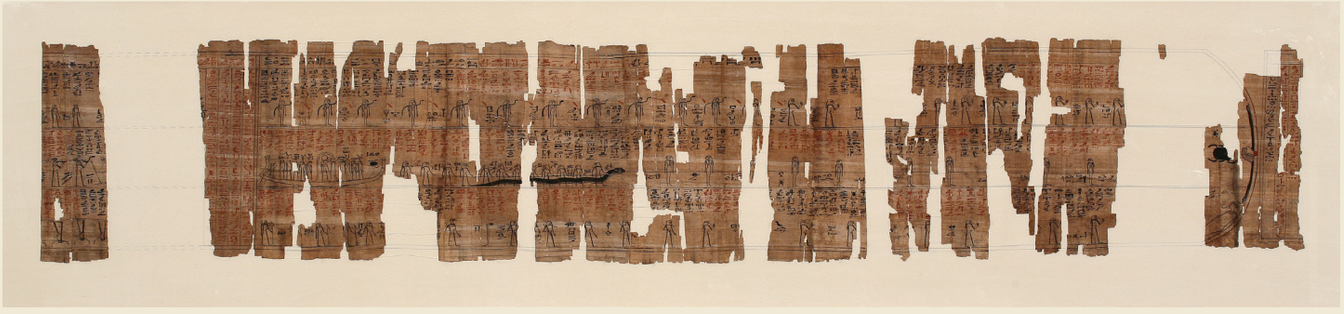


Ce modeste document provenant de Deir el-Médineh, le village des ouvriers de la Tombe au Nouvel Empire, porte un texte de quatre lignes en hiératique, malheureusement en lacune. Le revers est anépigraphe. Les ostraca (singulier ostracon) comme on les appelle, étaient des tessons de poterie ou des éclats de calcaire qui servaient à noter des propos généralement brefs et qui n'étaient pas destinés à être conservés, au contraire des textes couchés sur papyrus, qui pouvaient être archivés, ou des inscriptions épigraphiques, qui étaient gravées pour l'éternité. L'ostracon présenté ici traite du prêt d'un âne, une transaction dont on a de nombreux exemples. L'écriture hiératique employée est un bel exemple de cursive ramesside.

☞ ch. 2.4.

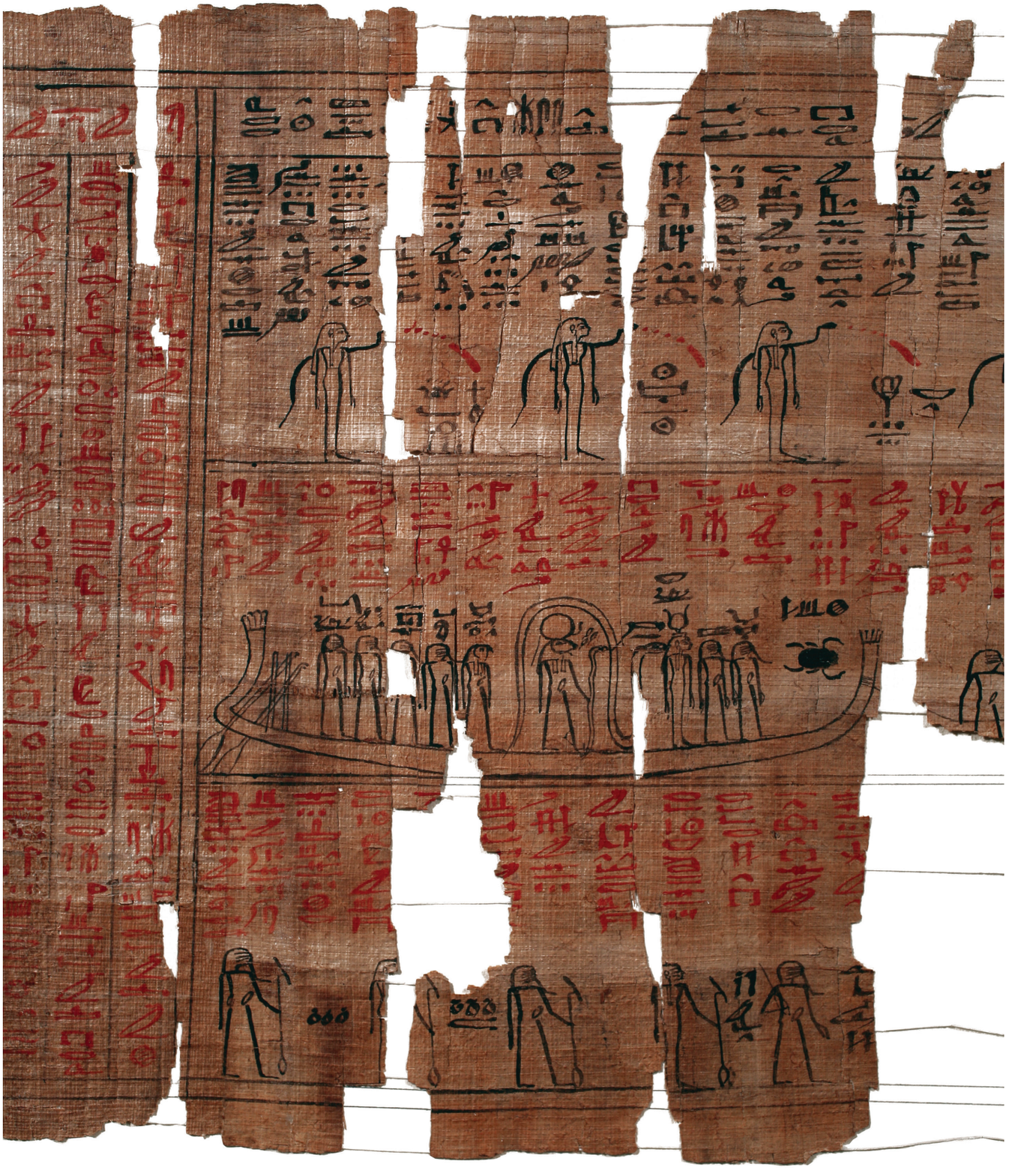
5. Livre de l'*Amdouat*

– 115 x 23,6 cm – Papyrus – xxi^e dynastie, 1069-945 avant notre ère (MRM-EGYP-Ac.90-7).



Le *Livre de l'Amdouat* est un traité théologique et funéraire qui remonte au début du Nouvel Empire. À l'origine exclusivement réservé à la sphère royale, cet ouvrage décrit, par le texte et l'image, le voyage du soleil pendant les douze heures de la nuit, son entrée dans les ténèbres, les étapes de sa progression et les rencontres, obstacles et difficultés qu'il doit surmonter avant de renaître à l'aube sous la forme d'un scarabée. Le texte est écrit en noir et rouge dans une écriture rétrograde cursive, soignée et régulière. Les figures qui illustrent les heures sont linéaires.

☞ ch. 2.4.



6. Amulette de pilier *djed*

– ht. 3 cm – Faïence vert clair – Troisième période intermédiaire, 1069-715 avant notre ère (MRM-EGYP-B.472).



Le pilier-*djed* se présente comme une colonne évasée vers le bas, surmontée de quatre plateaux superposés. Des rainures moulées contournent la colonne à la jonction de celle-ci et des plateaux. Au revers, le pilier est appuyé sur toute sa hauteur sur un pilastre plat, à travers lequel le trou de suspension est percé. En tant que signe d'écriture, le hiéroglyphe *ḏd* /djed/ exprime la stabilité. Il faisait à ce titre partie des amulettes qu'on mettait dans le trousseau funéraire pour protéger le défunt.

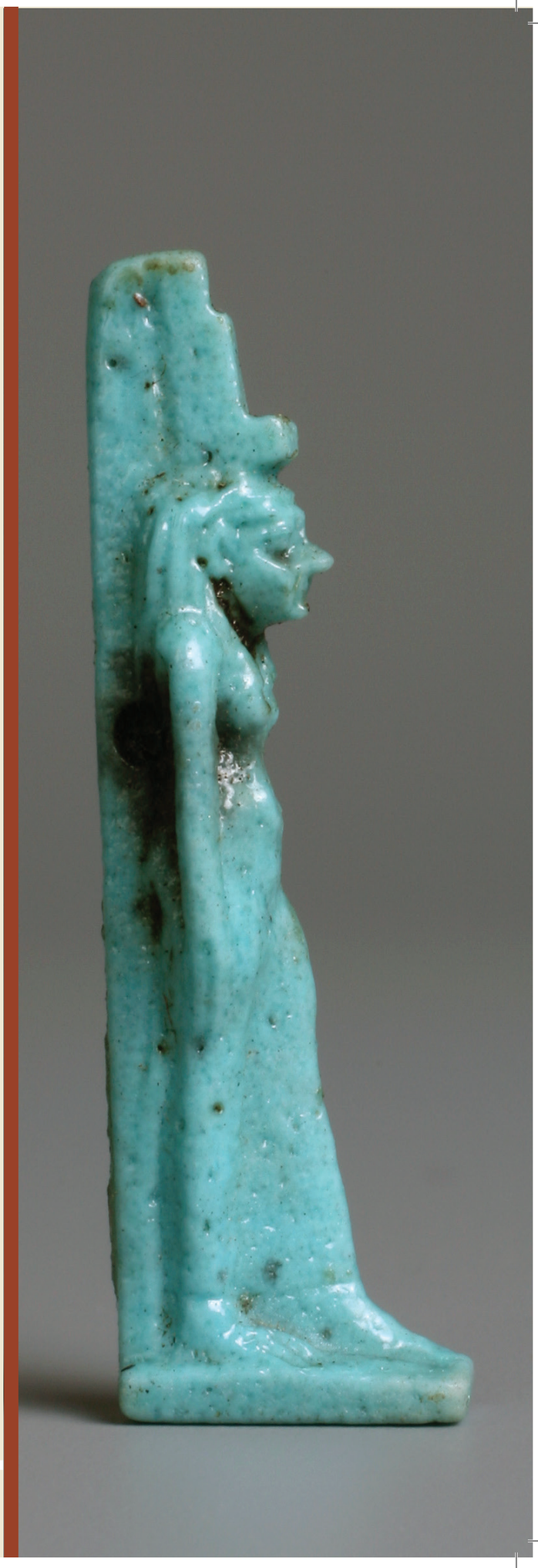
☞ ch. 3.2.5.

7. Amulette d'Isis

– ht. 3 cm – Faïence turquoise – Troisième période intermédiaire-Basse Époque, 1069-332 avant notre ère (MRM-EGYP-B.460).

Amulette apotropaïque de la déesse Isis figurant debout sur une plaquette rectangulaire, le pied gauche vers l'avant et coiffée du signe hiéroglyphique de son nom (𓁐). Un trou de suspension traverse le pilier dorsal.

☞ ch. 3.2.5.





8. Amulette de Nephthys

– ht. 4 cm – Faïence émaillée gris-vert – Troisième période intermédiaire-Basse Époque, 1069-332 avant notre ère (MRM-EGYP-B.459).

Amulette apotropaïque de la déesse Nephthys figurant debout sur une plaquette, la jambe gauche légèrement avancée. Pieds nus, elle porte une robe fourreau s'arrêtant aux chevilles et est coiffée d'une perruque tripartite surmontée du groupe hiéroglyphique donnant son nom ( ). Un uraeus orne son front. Un trou de suspension est percé à travers le pilier dorsal, à hauteur du dos.

☞ ch. 3.2.5.

9. Œil-*oudjat*

– ht. 3 cm – Faïence bleu turquoise et noir – Troisième période intermédiaire-Basse Époque, 1069-332 avant notre ère (MRM-EGYP-B.446).



Cette plaquette rectangulaire ajourée représente, sur deux faces, un œil surmonté du sourcil et complété par un trait vertical à l'aplomb de la pupille, et d'une autre courbe qui s'enroule à son extrémité vers l'extérieur de l'œil. Ces éléments reproduisent le dessin formé par les plumes colorées sous l'œil du faucon. La pupille et le sourcil sont teintés en noir. L'amulette est percée de part en part d'un canal de suspension, qui traverse l'œil. Ce type iconographique, dénommé œil-*oudjat* correspond à un signe hiéroglyphique *wḏ3.t* /oudjat/, signifiant « complétude, intégrité », mais aussi « être en bonne santé ». Portée autour du cou, elle avait une valeur apotropaïque.

☞ ch. 3.2.5.

10. Relief au nom de Psammétique Ier

– ht. 42,4 x l. 13,5 x p. 4,5 cm – calcaire – XXVIe dynastie (Dép.RW.2012-203).



Faisant partie d'un montant de porte, le fragment offre un bel exemple de relief levé. Les hiéroglyphes sont soigneusement gravés avec quelques détails à l'intérieur. La colonne de droite donne la fin de la titulature royale de Psammétique Ier. Les deux derniers noms de la titulature – le nom d'Horus d'Or et celui de fils de Rê – sont inscrits dans un cartouche, c'est-à-dire un lien magique protecteur. C'est ce type d'inscription qui se révéla fondamental dans le déchiffrement des hiéroglyphes. Dans le dernier cartouche, le nom de Psammétique est écrit uniquement avec des signes unilitères, c'est-à-dire de manière quasi alphabétique :  *p-s-m-ṯ-k*.

☞ ch. 2.3 ; 8.

11. Situle de Nesnakhetiou

– ht. 17,5 cm ; diamètre 6,2-7,3 cm – Bronze coulé – Basse Époque-Époque ptolémaïque, 715-30 avant notre ère (MRM-EGYP-B.500).

La situle fait partie des objets utilisés lors de cérémonies rituelles de libation dans un contexte funéraire ou religieux. De forme allongée, elle se termine, dans le bas, par une fleur de lotus. Elle était munie de deux anneaux shen, aujourd'hui cassés, qui maintenaient une anse. Dans le registre supérieur se trouvent les représentations du soleil diurne et nocturne. La barque solaire, munie du naos divin, de part et d'autre duquel se tiennent Horus et un chacal, navigue sur l'eau pendant le jour. Elle est protégée par un œil-*oudjat* (Cat. 9). Trois cynocéphales, debout, adorent le soleil levant. La seconde barque, au centre de laquelle se trouvent le disque solaire et le croissant de lune, repose sur le dos d'un serpent : c'est le soleil nocturne. L'embarcation est tirée par quatre chacals. Une scène d'offrandes effectuée par deux prêtres occupe le registre médian. Amon-Min, Isis-Hathor, Nephtys, Horus, Nefertoum, Sekhmet, Mout et Khonsou en sont les bénéficiaires. Enfin, la naissance du dieu solaire est figurée au registre inférieur sous deux aspects. Tout d'abord, le dieu enfant accroupi, un doigt à la bouche, sort d'une fleur de lotus. Il est flanqué de deux vaches sortant d'un fourré de papyrus. Ce sont les Hathor-nourrices. À gauche, trois divinités à tête de grenouille et à droite, trois divinités à tête de chacal, sont agenouillées et acclament l'enfant. Plus loin, le dieu solaire sortant de la fleur de lotus, un doigt en bouche, est entouré de deux déesses protectrices qui étendent leurs ailes et tiennent une plume d'autruche. Ce type de composition sera interprété par les Grecs, puis plus tard par les humanistes de la Renaissance, comme des hiéroglyphes au même titre que les inscriptions.

☞ ch. 3.2.5.



12. Stèle d'Horus sur les crocodiles

– 14,6 x 25,2 cm – Calcite – Basse Époque, 715-332 avant notre ère – (MRM-EGYP-Ac.85-31).





Cette stèle représente l'enfant Horus de face, debout sur la tête retournée de deux crocodiles qui se croisent. Le jeune dieu, qui est coiffé d'une tresse latérale et porte un uraeus frontal, tient, de la main droite, deux serpents, ainsi qu'un lion et un scorpion maintenus par la queue ; de la main gauche, il tient deux serpents, un scorpion et saisit un oryx par les cornes. Les emblèmes latéraux – celui de Nefertoum à la gauche d'Horus et, à la droite de ce dernier, celui du faucon couronné, posé sur une ombelle de papyrus – reposent sur deux signes *chen*. La stèle cintrée est surmontée d'un chapiteau dans l'axe duquel est sculptée une tête de Bès. De part et d'autre de celle-ci, sur une ligne de sol, figure un faucon couronné du pschent, la double couronne des rois d'Égypte, et posé soit sur le dos d'un oryx, à la droite d'Horus, soit sur celui d'un hippopotame harponné, à la gauche de ce dernier, tandis que deux personnages mal définis se dressent derrière les animaux. Le verso est couvert d'une inscription hiéroglyphique répartie sur seize colonnes ; des textes plus courts, répartis en deux colonnes se trouvent sur les côtés. Ce type de statue avait un but prophylactique ou curatif ; le fidèle versait de l'eau sur l'inscription, qui se chargeait du pouvoir magique des signes hiéroglyphiques.

☞ ch. 3.2.5.

13. Croix ansée bouclée (copte)

– 21 cm (chaîne) x 17,5 cm (trame) – textile – IIIe-VIe siècle (Dép.FRB.FT.140).

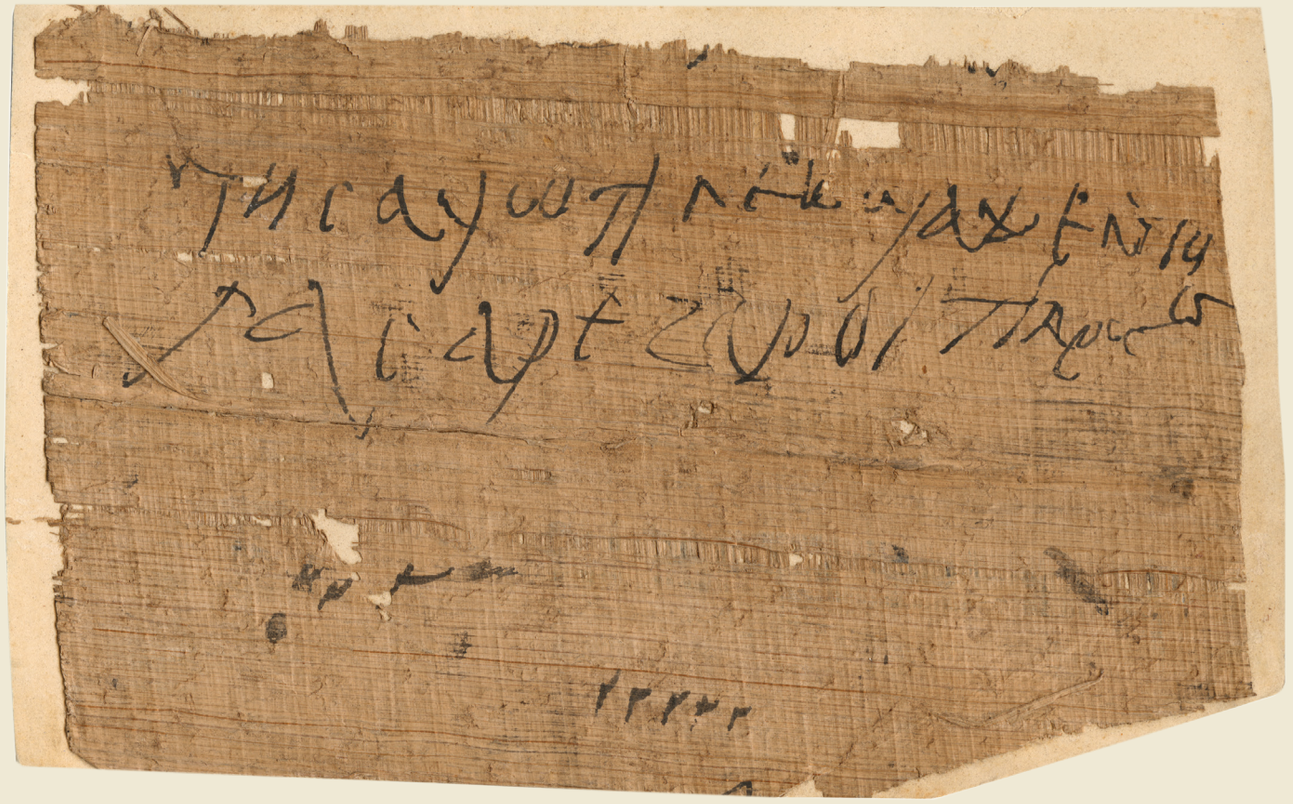


La *crux ansata*, c'est-à-dire « croix ansée », rehaussée d'imitations de cabochons en pierreries, appartenait très certainement à une tenture murale. Elle reprend la forme du signe hiéroglyphique 𓋹 *ʿnḫ* /ankh/ « vie », récupéré par les chrétiens d'Égypte pour représenter la croix glorieuse du Christ ; elle devient ainsi un symbole d'immortalité et de renaissance.

☞ ch. 4.3.1.

14. Papyrus copte

– 14,5 x 9 cm – Papyrus – VII^e-VIII^e siècle (MRM-EGYP-Ac.2004-5).



Fragment de lettre sur papyrus rédigée en copte. Le texte est lacunaire, mais permet néanmoins de visualiser certains signes d'écriture propres au copte, comme ceux du mot ⲙⲁⲭⲉ « mots, paroles » à la première ligne ou du groupe prépositionnel ϩⲁⲣⲟⲓ « pour moi, en ce qui me concerne » à la seconde ligne.

☞ ch. 2.6.



L'Antiquité

L'empire romain

15. Aureus, règne de Néron

65-66 – RIC I², 61 (KBR 2B40/45).



D/ NERO CAESAR AVGVSTV Tête laurée à dr. R/ VESTA rotonde à six colonnes, la déesse Vesta est assise de face, tenant un sceptre à g., et faisant une libation de la dr.

Les humanistes de la Renaissance se sont inspirés des motifs monétaires pour créer des néo-hiéroglyphes. Le temple à forme de rotonde se rencontre par exemple dans une des inscriptions du *Songe de Poliphile*.

☞ ch. 5.4.1.

~~D/ NERO CAESAR AVGVSTV Tête laurée à dr. R/ VESTA rotonde à six colonnes, la déesse Vesta est assise de face, tenant un sceptre à g., et faisant une libation de la dr.~~

~~Les humanistes de la Renaissance se sont inspirés des motifs monétaires pour créer des néo-hiéroglyphes. Le temple à forme de rotonde se rencontre par exemple dans une des inscriptions du *Songe de Poliphile*.~~

☞ ch. 5.4.1.



16. Aureus, règne de Titus

80, RIC II, 110 (KBR 2B48/7).

17. Denier, règne de Titus

80, RIC II, 112 (KBR 2B48/15).



D/ IMP TITVS CAES VESPASIAN AVG P M Tête laurée à dr. R/ TR P IX IMP XV COS VIII P P Dauphin enroulé tête en bas autour d'une ancre marine.

Le motif du dauphin à l'ancre illustre la devise augustéenne *Festina lente !* « Hâte-toi lentement ! ». Elle sera reprise à la Renaissance par Érasme, qui y consacra un *Adage* (Cat. 30). Le motif fut inlassablement reproduit : dans le *Songe du Poliphile*, comme marque de l'imprimeur Alde Manuce, et dans les livres d'emblèmes et d'*imprese*.

☞ ch. 5.4.1., 5.4.3.

D/ IMP NERVA CAES - AVGP M TR POT II Tête laurée à dr. R/ COS III PATER PATRIAE Instruments cultuels.

Les objets représentés servaient pour le culte : le *simpulum* (sorte de louche), l'*aspergillum* (aspersoir), le vase et le *lituus*, qui servait aux augures à interpréter le vol des oiseaux. À la Renaissance, certains de ces motifs furent incorporés dans les signes néo-hiéroglyphiques.

☞ ch. 5.4.1.



18. Denier, règne de Nerva

97,RIC 34 (KBR 2B54/24).

19. Sesterce, règne de Trajan

103-104, RIC 571 (KBR 2B58/51).



D/ IMP CAES NERVAE TRAIANO AVG GER DAC P M TR P COS V P P Tête laurée à dr. R/ SPQ[R O]PTIMO PRINCIPI / S C Cirque Maxime avec la *spina* au centre et un obélisque.

Sur ce sesterce à large flanc, on peut voir le Cirque Maximum avec sa colonnade extérieure et le temple de Sol en arrière-plan. Au centre, se dresse la *spina*, ou berme centrale, sur laquelle s'élève l'obélisque jadis ramené par Auguste (aujourd'hui Piazza del Popolo). Un second obélisque (aujourd'hui sur la place de saint-Jean de Latran), viendra s'ajouter à l'époque de Constance II en 358.

☞ ch. 3.3, 5.2.1.

D/ DIVO TRAIANO PARTH AVG PATRI Tête laurée de Trajan à dr. R/ Phénix rayonnant.

Sur cet aureus frappé pour commémorer la divinisation de Trajan, a été représenté au revers un phénix rayonnant. Le motif du phénix, qui a des origines orientales et égyptiennes, sera repris par les chrétiens.

☞ ch. 4.3.1.



20. Aureus, règne d'Hadrien

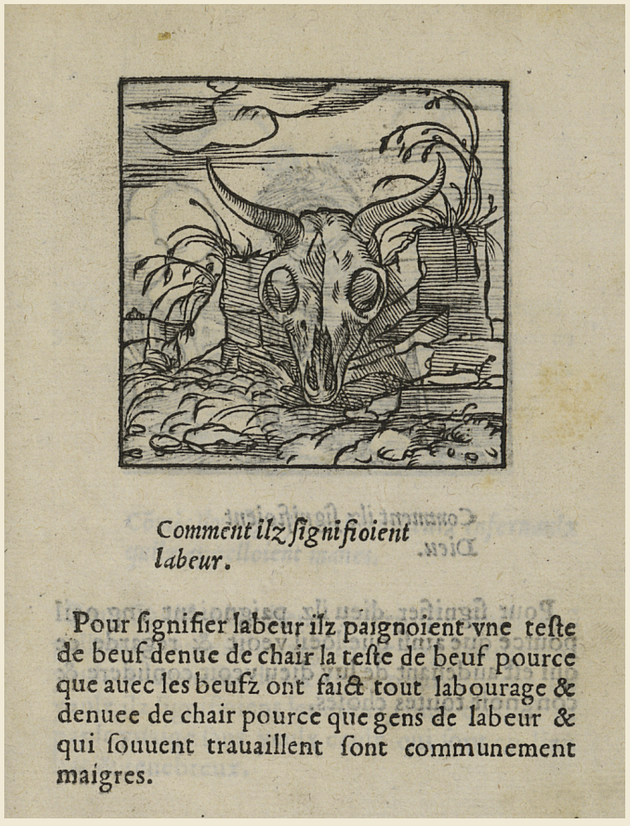
117-118, RIC 28 (KBR 2B60/01).



La Renaissance

21. [Horapollon]

De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, Paris (éd. Kerver), 1543, in-8°, 208 p., illustrations (ULL R-901A).



Comment ilz ſignifioient labeur.

Pour ſignifier labeur ilz paignoient vne teſte de beuf denue de chair la teſte de beuf pource que auec les beufz ont faict tout labourage & denuee de chair pource que gens de labeur & qui ſouuent trauaillent ſont communement maigres.

Horapollon, né à Panopolis, était un hiérogrammate alexandrin de la deuxième moitié du v^e^ siècle. On lui attribue la composition des *Hieroglyphica*, un traité sur les hiéroglyphes égyptiens, écrit en grec. Il reprend 189 hiéroglyphes, non illustrés, mais dont la graphie est décrite, ainsi que leur sens. Le texte fut redécouvert en 1409 dans un monastère de l'île d'Andros. Il faut attendre 1505 pour avoir la première édition du texte grec à Venise, et 1511 pour la première traduction en latin. Le texte fit ensuite l'objet de traductions dans les langues vernaculaires. Très rapidement, il fut accompagné d'illustrations censées reproduire des hiéroglyphes. Une version française fut publiée chez l'éditeur Kerver en 1543 par Jean Martin, par

22. [Horapollon]

Les sculptures ou gravures sacrées d'Orus Apollo, Niliaque, etc., Paris (éd. Kerver), 1553, in-12°, 111 ff., illustrations (ULL R-537A).


APOLLO. 44

Comment ilz ſignifioient le peuple bien obeyſſant à ſon Roy.

POur exprimer le peuple bien obeyſſant aux principaulx commandemens de ſon prince, ilz paignoiét vne mouſche à miel, à raiſon que telles beſtiolles ſeules entre toutes les eſpeces des autres animaulx ont leur Roy, qu'elles ſuyuent, & luy obeyſſent, non autrement que faict le peuple à ſon ſouuerain ſeigneur. Et veulent couuertement en-

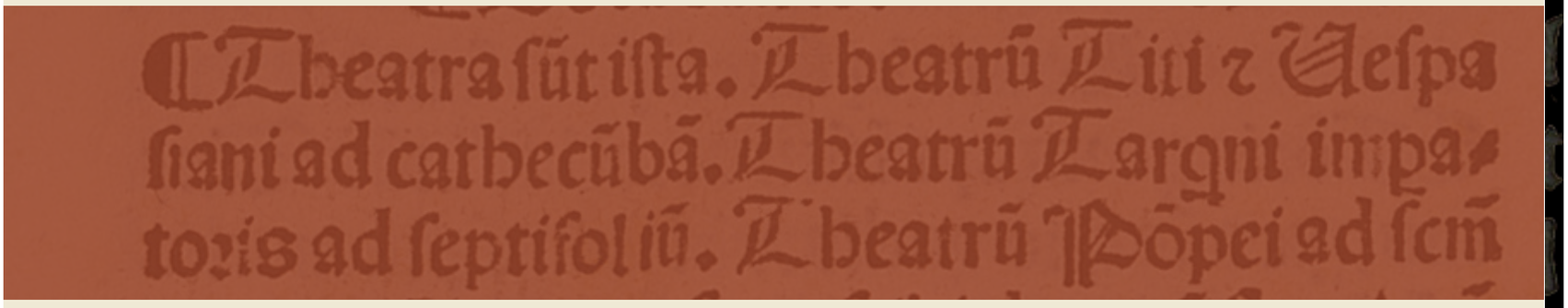
f. iiij

ailleurs le traducteur du *Songe de Poliphile* (Cat. 25-27). L'édition comprend quelques additions de signes néo-hiéroglyphiques au texte d'Horapollon, précisément tirées de l'œuvre de Colonna. La planche de l'édition de 1543 illustre une notice d'Horapollon sur la manière de représenter le roi, au moyen du signe de l'abeille, une tradition rapportée aussi par Ammien Marcellin. La planche de l'édition de 1553 reprend un néo-hiéroglyphe popularisé par Colonna : le crâne d'un bœuf pour signifier le labeur.

☞ ch. 3.2.4 ; 5.2 ; 5.3 ; 5.4.1 ; 5.4.4.

23. Anonyme

Mirabilia Romae urbis [*Merveilles de la ville de Rome*], Rome (éd. Guldinbeck), 1493, in-8°, 8 ff., illustrations (ULL XV.C142).



Benedictus était un chanoine de la basilique Saint-Pierre qui vécut au XII^e^ siècle. On lui attribue les *Mirabilia Urbis Romae* (*Merveilles de la ville de Rome*), un texte descriptif (vers 1140) qui servit de guide de la ville à de nombreux pèlerins au Moyen Âge. Complété à plusieurs reprises, il fut une référence jusqu'au XV^e^ siècle, époque à laquelle il fut mis à jour par Leon Battista Alberti, qui rédigea une *Descriptio urbis Romae* (vers 1433) et augmenté par Flavio Biondoqui dans son *(De) Roma Instaurata* (1444), qui étudie la topographie de la Rome antique. Il faut encore mentionner la *Narracio de mirabilibus urbis Romae* (XIII^e^ siècle) due à un certain Magister Gregory, sans doute un Anglo-normand dont on ne connaît pas grand-chose, qui se présente comme une œuvre satirique des *Mirabilia*. Les deux textes mentionnent l'obélisque du Vatican, dit l'aiguille de César, le seul qui soit resté debout durant tout le Moyen Âge.

☞ ch. 4.1.

magis delectaret: qs in termis Diocletiani
z Maximiani adhuc videri pōt. Terme lim
piedis apud scm Laurētiū in palispna. Ter
me Domitiani tiberine sūt retro Mariā ro
tundā. Terme alexandrine vbi est hospitale

¶ De theatris. ¶ de Termis

¶ Theatra sūt ista. Theatrū Titi z Vespa
siani ad cathecūbā. Theatrū Targni impa
toris ad septisoliū. Theatrū Pōpei ad scm
laurentiū in damaso: z ē ibi theatrū flamineū

¶ De angulea sancti Petri.

¶ Jbi est memoria cesaris: vbi splēdid⁹ cinis
in suo sarcosagio idē malo ereo requiescit: vt
sicut eo viuente totus mūdus ei subiect⁹ erat
sic ipso mortuo oia corpa mortuoꝝ sibi subia
cerēt: vbi in giro mali scriptū est: Cesar tātus
erat quo null⁹ maior i orbe. Sz i modico nūc
tā magnus claudit antro: intra scriptura stat
cesaris alta colūa. Regia structura quāta nō
extat in aula. Si lapis est vnus qua fuit arte
leuatus. Et si sunt plures dic vbi cōgeries.

¶ De cimiterijs.

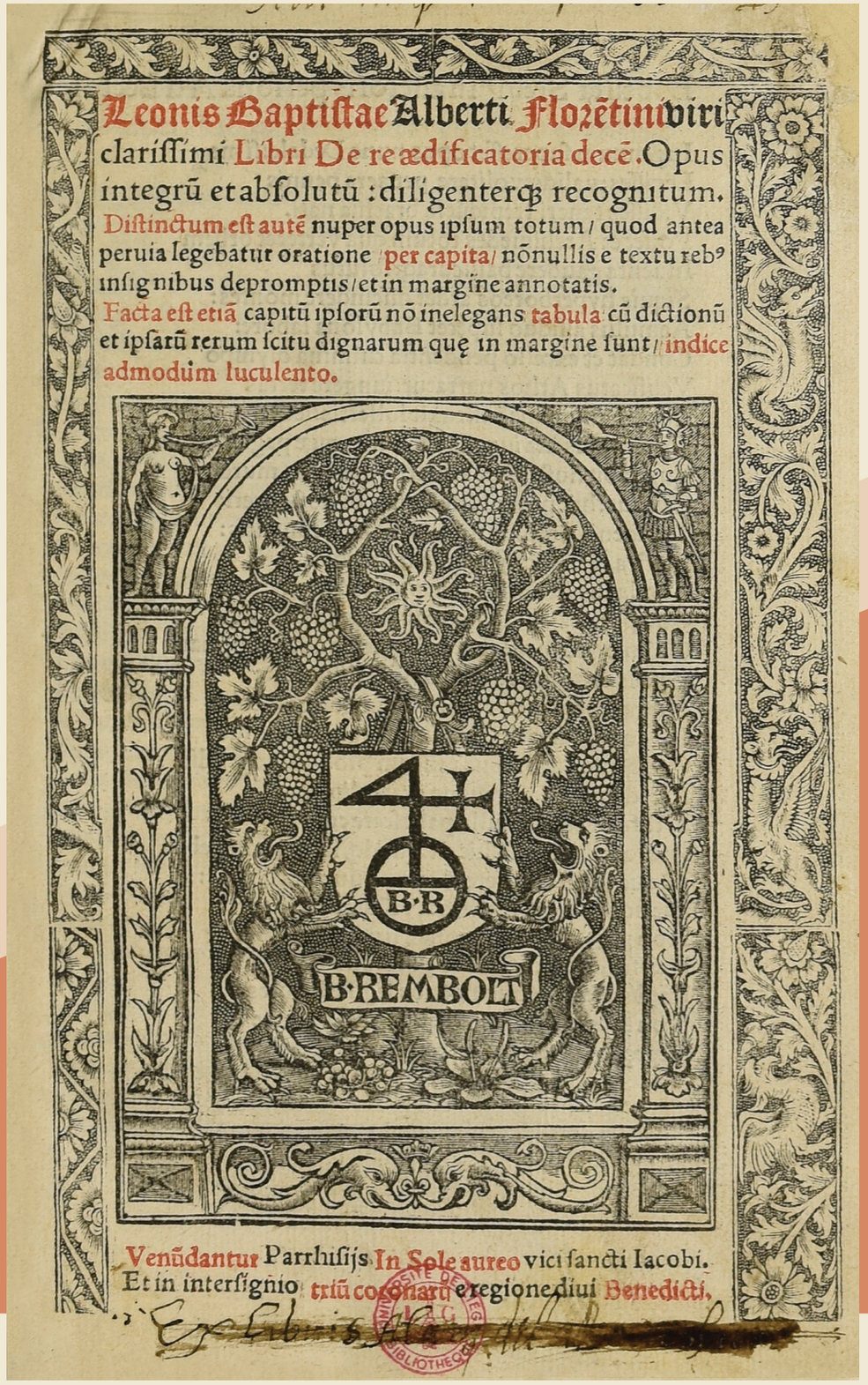
Cimiteriū Calepodij ad scm pācratiū. Cimi

24. Alberti, Leon Battista

De re aedificatoria [*L'Art d'édifier*], Paris, 1512 [1485, Florence], in-4°, 174 ff. (ULL R-811B).

Leon Battista Alberti (1404-1472), né à Gênes, était une figure emblématique de la Renaissance italienne. Humaniste, écrivain, peintre, philosophe, mathématicien, théoricien de la peinture et de la sculpture, il est l'auteur d'un *De re aedificatoria*, qui parut à titre posthume en 1485, à Florence. L'édition présentée ici fut imprimée à Paris en 1512. Sans doute influencé par Cyriaque d'Ancône, Alberti consacre quelques réflexions aux hiéroglyphes qu'il considère comme un moyen d'expression supérieur. Sa pensée exerça une profonde influence sur les humanistes et encouragea la production d'inscriptions en néo-hiéroglyphes. Certains spécialistes considèrent que la dépendance de l'auteur du *Songe du Poliphile* (Cat. 25-27) vis-à-vis d'Alberti est telle qu'il faut lui en attribuer la paternité.

☞ ch. 5.3.



Leonis Baptistae Alberti Florẽtini viri clarissimi Libri De re ædificatoria decẽ. Opus integrũ et absolutũ : diligenterq; recognitum. Distinctum est autẽ nuper opus ipsum totum / quod antea peruia legebatur oratione / per capita / nõnullis e textu rebꝰ insignibus depromptis / et in margine annotatis. Facta est etiã capitũ ipsorũ nõ inelegans tabula / cũ dictionũ et ipsarũ rerum scitu dignarum quę in margine sunt / indice admodum luculento.

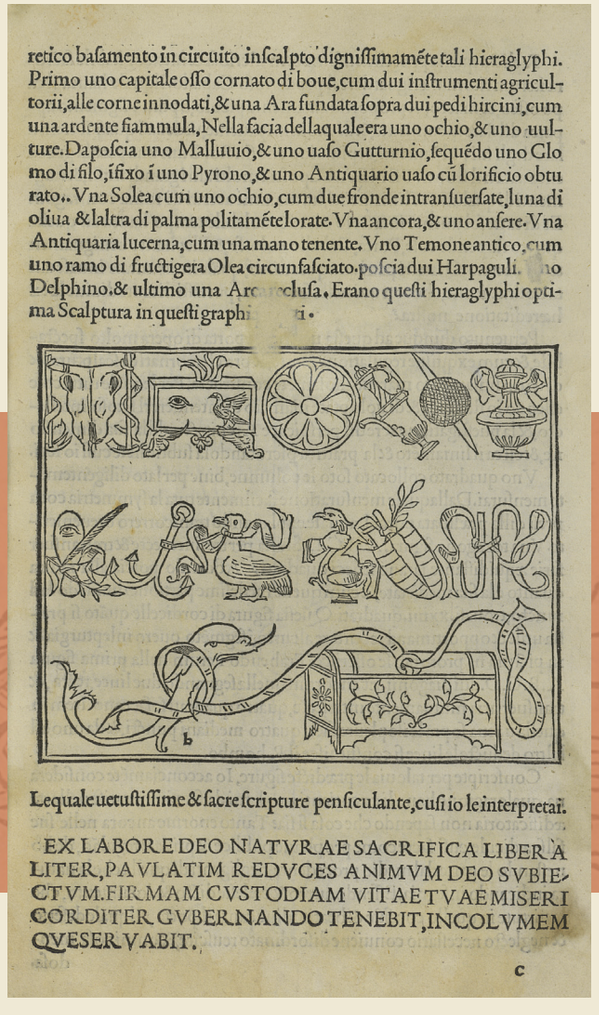
B·R

B·REMBOLT

Venũdantur Parrhisijs In Sole aureo vici sancti Iacobi. Et in intersignio triũ coronarũ e regione diui Benedicti.

25. Francesco, Colonna

Poliphili Hypnerotomachia [*Combat de l'amour en songe de Poliphile*], Venise (éd. Alde), 1499, in-folio, 234 ff., illustrations (ULL XVB.115).



retico basamento in circuito inscalpto dignissimamẽte tali hieraglyphi. Primo uno capitale osso cornato di boue, cum dui instrumenti agricultorii, alle corne innodati, & una Ara fundata sopra dui pedi hircini, cum una ardente fiammula, Nella facia della quale era uno ochio, & uno uultur e. Daposcia uno Malluuio, & uno uaso Gutturnio, sequẽdo uno Glomo di filo, ifixo i uno Pyrono, & uno Antiquario uaso cũ lorificio obturato.. Vna Solea cum uno ochio, cum due fronde intransuersate, luna di oliua & laltra di palma politamẽte lorate. Vna ancora, & uno anser e. Vna Antiquaria lucerna, cum una mano tenente. Vno Temone antico, cum uno ramo di fructigera Olea circunfasciato. poscia dui Harpaguli. no Delphino. & ultimo una Arc cluſa. Erano questi hieraglyphi optima Scalptura in questi graph ri.

b

Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

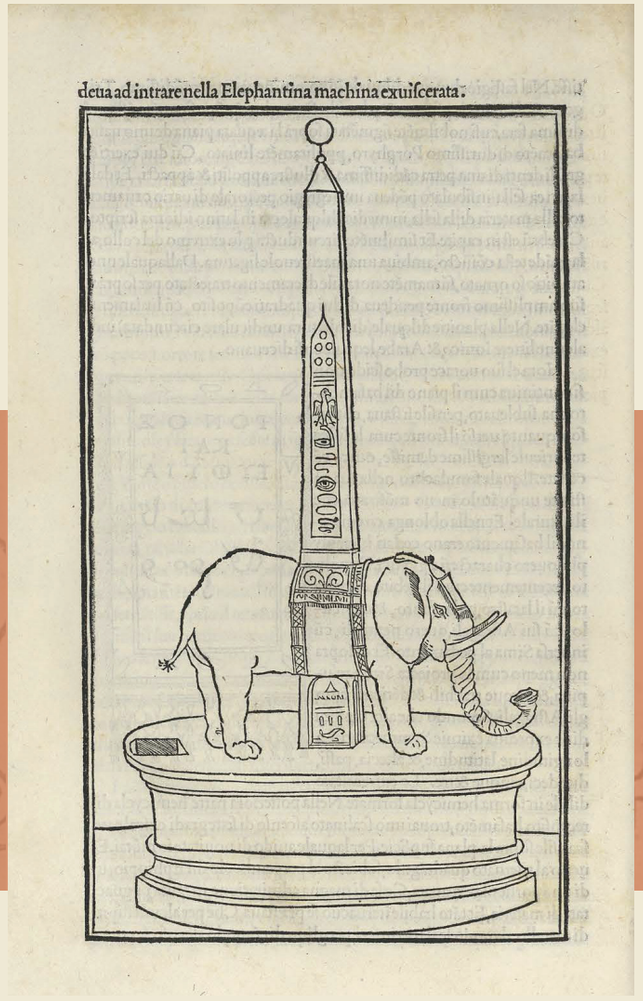
EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTVM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMEM QVESERVABIT.

c

Francesco Colonna (1433-1527), né à Venise, est un moine bénédictin. On lui attribue le *Poliphili Hypnerotomachia* ou le « Combat de l'amour en songe de Poliphile ». Il s'agit d'un des plus beaux livres imprimés de la Renaissance. Fruit d'une longue gestation, il paraît en 1499 à Venise, chez Aldo Manuce. Le texte est richement illustré, avec notamment des inscriptions en néo-hiéroglyphes, dont c'est la première apparition. La traduction française de l'édition Kerver parue en 1547 fut réalisée par Jean Martin. Ce dernier fut également le traducteur d'Horapollon

26. Francesco, Colonna

Poliphili Hypnerotomachia [Combat de l'amour en songe de Poliphile], Venise (éd. Alde), 1545 [1499], in-folio, 234 ff., illustrations (ULL R-154C).



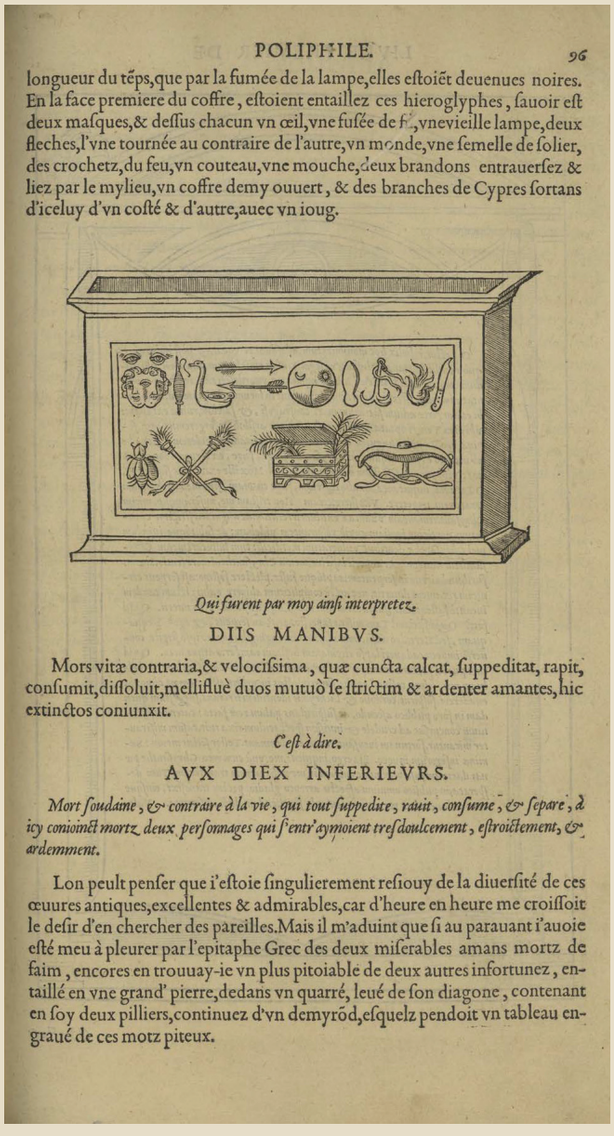
pour l'édition qui parut chez le même imprimeur en 1546. Son intérêt pour les hiéroglyphes le poussa à composer une inscription en néo-hiéroglyphes pour célébrer la joyeuse entrée d'Henri à Paris en 1549. Si les illustrations de l'édition Kerver de 1547 conservent l'esprit de l'édition originale vénitienne, on peut toutefois observer plusieurs changements entre les bois gravés des deux traditions.

La page de l'édition originale de 1499 (Cat. 25) présente la première inscription néo-hiéroglyphique rencontrée par le héros.



27. Francesco, Colonna

Hypnerotomachia ou Discours du songe de Poliphile, Paris (éd. Kerver), 1561, in-folio, 157 ff., illustrations (ULL R-156C).



POLIPHILE. 96

longueur du tẽps,que par la fumée de la lampe,elles eſtoiẽt deuenues noires. En la face premiere du coffre, eſtoient entaillez ces hieroglyphes, ſauoir eſt deux maſques,& deſſus chacun vn œil,vne fuſée de f..,vnevieille lampe,deux fleches,l'vne tournée au contraire de l'autre,vn monde,vne femelle de ſolier, des crochetz,du feu,vn couteau,vne mouche,deux brandons entrauerſez & liez par le mylieu,vn coffre demy ouuert, & des branches de Cypres ſortans d'iceluy d'vn coſté & d'autre,auec vn ioug.

Qui furent par moy ainſi interpretez.

DIIS MANIBVS.

Mors vitæ contraria,& velociſsima, quæ cuncta calcat, ſuppeditat, rapit, conſumit,diſſoluit,mellifluè duos mutuò ſe ſtrictim & ardenter amantes, hic extinctos coniunxit.

C'eſt à dire.

AVX DIEX INFERIEVRS.

Mort ſoudaine, & contraire à la vie, qui tout ſuppedite, rauit, conſume, & ſepare, & icy conioinct mortz deux perſonnages qui ſ'entr'aymoient treſdoulcement, eſtroictement, & ardemment.

Lon peult penſer que i'eſtoie ſingulierement reſiouy de la diuerſité de ces œuures antiques,excellentes & admirables,car d'heure en heure me croiſſoit le deſir d'en chercher des pareilles.Mais il m'aduint que ſi au parauant i'auoie eſté meu à pleurer par l'epitaphe Grec des deux miſerables amans mortz de faim, encores en trouuay-ie vn plus pitoiable de deux autres infortunez, entaillé en vne grand' pierre,dedans vn quarré, leué de ſon diagone, contenant en ſoy deux pilliers,continuez d'vn demyrõd,eſquelz pendoit vn tableau engraué de ces motz piteux.

La page de la réédition de 1545 (Cat. 26) montre un obélisque sur le dos d'un éléphant, une composition qui inspirera Le Bernin pour l'obélisque de la Piazza della Minerva.

La planche de l'édition française de 1561 (Cat. 27) expose une inscription néo-hiéroglyphique dédiée aux mânes du divin César.

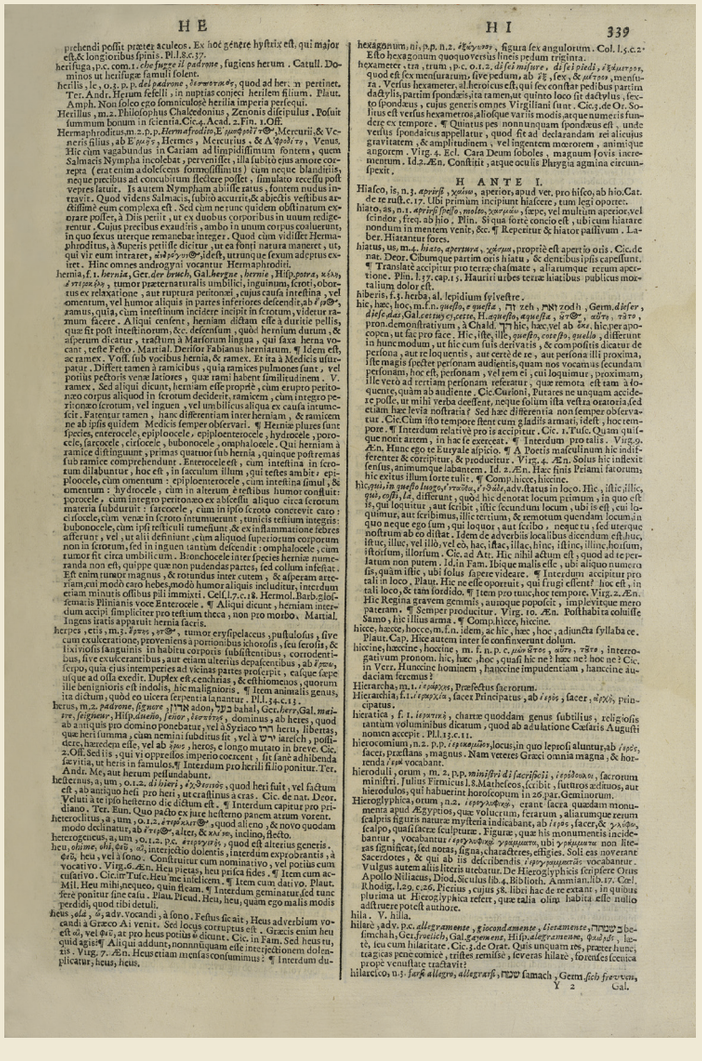
☞ ch. 5.4.1.

28. Calepino, Ambrogio

Dictionarium septem linguarum [*Dictionnaire de sept langues*], Padoue, 1708, in-8°, 952 p. (ULL R-1446D).

Ambrogio Calepino (1435-1511), né à Calepio près de Bergame, était un ermite augustinien et un érudit. Il est passé à la postérité pour son *dictionnaire*, paru pour la première fois en 1502, à Venise, chez les Aldes, et qui fut plusieurs modifié, augmenté et réédité. L'exemplaire de la bibliothèque de l'ULiège est l'édition de 1708 publiée à Padoue, un peu avant l'édition de 1718, qui constituera l'ultime remaniement de l'œuvre. Intitulé *Dictionnaire des sept langues*, l'ouvrage se présente comme une encyclopédie. L'article *Hieroglyphica* est un résumé des opinions de la fin du XVII[e] siècle sur l'écriture égyptienne. Outre les sources habituelles de l'Antiquité (Diodore, Ammien Marcellin et Horapollon), on trouve mention des principaux recueils d'emblèmes comme celui de Rhodigius ou encore les *Hieroglyphica* de Valeriano. L'ouvrage de Calepino est à l'origine du mot « calepin », utilisé encore aujourd'hui par antonomase pour désigner un carnet de notes.

☞ ch. 8.



H E

prehendi possit præter aculeos. Ex hoc genere hystrix est, qui major est, & longioribus spinis. Pl. l. 8. c. 37.

herifuga, æ. com. t. *ebe fugge il padrone*, fugiens herum. Catull. Dominos ut herifugæ famuli solent.

herilis, le, o. t. p. p. *del padrone*, ἐσποτικὸς, quod ad her. m pertinet. Ter. Andr. Herum fefelli, in nuptias conjeci herilem filium. Plaut. Amph. Non soleo ego omnicolosè herilia imperia perlequi.

Herillus, m. 2. Philosophus Chalcedonius, Zenonis discipulus. Posuit summum bonum in scientia. Cic. 4. Acad. 2. Fin. 1. Off.

Hermaphroditus, m. 2. o. p. *Hermafrodito*, ἑρμαφρόδιτος. Mercurii, & Veneris filius, ab Ἑρμῆς, Hermes, Mercurius, & Ἀφρόδιτη, Venus. Hic cum vagabundus in Cariam ad limpidissimum fontem, quem Salmacis Nympha incolebat, pervenisset, illa fabitò eius amore correpta (erat enim adolescens formosissimus) cum neque blanditiis, neque precibus ad concubitum flectere posset, simulato recessu post vepres latuit. Is autem Nymphum abisse putans, fontem nudus intravit. Quod videns Salmacis, subito accurrit, & abiectis vestibus arctissimè eum complexa est. Sed cum ne sic quidem obstinatum eius animum posset, à Diis petiit, ut ex duobus corporibus in unum redigerentur. Cujus precibus exaudiis, ambo in unum corpus coaluerunt, in quo fexus utrusque remanebat integer. Quod cum vidisset Hermaphroditus, à Superis petiit, ut ita essent naturæ mixtæ, ut, qui vir eum intrarent, ἀνδρόγυνοι fierent, utrunque fexum adeptus exiret. Hinc omnes androgyni vocantur Hermaphroditi.

hernia, f. t. *hernie*, Ger. *der bruch*, Gal. *hergne*, *hernie*, Hisp. *postra*, κήλη, ἔντερόκηλη, tumor præternaturalis umbilici, inguinum, scroti, obortus ex relaxatione, aut ruptura peritonæi, cujus causa intestina, vel omentum, vel humor aliquis in partes inferiores descendit ab hordeaceo, quia, cum intestinum incidere incipit in scrotum, videtur ramum facere. Aliqui censent, herniam dictam esse à duritie pellis, quæ fit post intestinorum descensum, quæ herinium durum, & asperum dicatur, tradum à Marsorum lingua, qui sua hernia vocant, teste Festo. Martial. Deriso Fabianus herniarum. ¶ Idem est, ac ramex. Vossl. sub vocibus hernia, & ramex. Et ita à Medicis usurpatur. Differt ramex à ramicibus, quia ramices pulmones sunt, vel portius pectoris venæ latiores, quæ rami habent similitudinem. V. ramex. Sed aliqui dicunt, herniam esse propriè, cum erupto peritonæo corpus aliquod in scrotum decideris, ramicem, cum integro peritonæo corpus aliquod in scrotum decideris, ramicem, cum integro peritonæo crotum, vel inguen, vel umbilicus aliqua ex causa intumescit. Fatentur tamen, hanc differentiam inter herniam, & ramicem ne ab ipsis quidem Medicis semper observari. ¶ Hernia plures sunt species, enterocele, epiplooncele, epiplooenterocele, hydrocele, porocele, sarcocele, cirsocele, bubonocele, omphalocele. Qui herniam a ramice distinguunt, primas quatuor sub hernia, quinque postremas sub ramice comprehendunt. Enterocele est, cum intestina in scrotum dilabuntur, hoc est, in sacculum illum, qui testes ambit: epiplooncele, cum omentum: epiplooenterocele, cum intestina simul, & omentum: hydrocele, cum in alterum è testibus humor confluit: porocele, cum integro peritonæo ex abscessu aliquo circa scrotum materia subducitur: sarcocele, cum in ipso scroto concrevit caro: cirsocele, cum venæ in scroto intumuerunt, tunicis testium integris: bubonocele, cum ipsi testiculi tumefiunt, & ex inflammatione febres afferunt; vel, ut alii definiunt, cum aliquod superiorum corporum non in scrotum, sed in inguen tantum descendit: omphalocele, cum tumor fit circa umbilicum. Bronchocele inter species herniæ numerandi non est, qui ppe quæ non pudendas partes, sed collum infestat. Est enim tumor magnus, & rotundus inter cutem, & asperam arteriam, qui modò caro hebes, modò humor aliquis includitur, interdum etiam minutis ossibus pili immixti. Cels. l. 7. c. 8. Hermol. Barb. glossematis Plinianis voce Enterocele. ¶ Aliqui dicunt, herniam intercidum accipi simpliciter pro testium theca, non pro morbo. Martial. Ingens inæsi apparuit hernia sacris.

herpes, etis, m. 3. ἕρπης, σος, tumor erysipelaceus, pustulosus, sive cum exulceratione, proveniens a portionibus ichorosis, seu serosis, & bilis, sive exulcerantibus, aut etiam ulteriùs depascentibus, ab ἕρπειν, serpo, quia eius intemperies ad vicinas partes proserpit, calque sæpe usque ad ossa exedit. Duplex est, cenchrias, & esthiomenos, quorum ille benignioris est indolis, hic malignioris. ¶ Item animalis genus, ita dictum, quòd eo ulcera serpentia sanantur. Pll. 34. c. 13.

herus, m. 2. *padrone, signore*, אדון, adon, בעל bahal, Ger. *herr*, Gal. *maistre, seigneur*, Hisp. *dueño, señor*, ἕσπότης, dominus ab heres, quod ab antiquis pro domino ponebatur, vel à Syriaco הרר hrw, libertas, quæ heri summa, cum nemini subditus sit, vel à ירש iarash, possidere, hæredem esse, vel ab ἥρως, hæros, e longo mutato in breve. Cic. 2. Off. Sed tis, qui vi opprellos imperio coercent, sit sanè adhibenda lævitia, ut heris in famulos. ¶ Interdum pro hæredi filio ponitur. Ter. Andr. Me, aut herum perfundabunt.

hetærnus, a, um, o. t. 2. *di hieri*, χθιζινὸς, quod heri fuit, vel factum est, ab antiquo hefi pro heri, ut crastinus a cras. Cic. de nat. Deor. Veluti à te ipso hefterno die dictum est. ¶ Interdum caput pro primo. Ter. Eun. Quo pacto ex jure hefterno panem atrum vorent.

heteroclitus, a, um, o. t. 2. ἑτερόκλιτος, quod alieno, & novo quodam modo declinatur, ab ἕτερος, alter, & κλίνω, inclino, flecto.

heterogeneus, a, um, o. t. 2. p. c. ἑτερογενὴς, quod est alterius generis. hei, *oimè, ohè*, οἰοῖ, οἰοῖ, interjectio dolentis, interdum exprobrantis, à vocativo. Virg. 6. Æn. Heu pietas, heu prisca fides. ¶ Item cum dativo. Plaut. Mil. Heu mihi, nequeo, quin fleam. ¶ Interdum geminatur, sed tunc perdidi, quod tibi detuli.

heus, *ola, o, ade*. vocandi, à sono. Festus sic ait, Heus accusativo vocandi a Græco Ai venit. Sed locus corruptus est. Græcis enim heu est οὖ, vel θεῦ, at pro heus potius ὦ dicunt, Cic. in Fam. Sed heus tu, quid agis? ¶ Aliqui addunt, nonnunquam esse interjectionem dolentis. Virg. 7. Æn. Heus etiam mensas consumimus? ¶ Interdum duplicatur, heus, heus.

H I

hexagonum, ni, n. p. n. 2. ἑξάγωνος, figura sex angulorum. Col. l. 5. c. 2. Esto hexagonum quoquo versus lineis pedum triginta.

hexameter, tra, trum, p. c. o. t. 2. *di sei misure*, *di sei piedi*, ἑξάμετρος, quod est sex mensurarum, sive pedum, ab ἕξ, sex, & μέτρον, mensura. Versus hexameter, id heroicus est, qui sex constat pedibus partim dactylis, partim spondæis, ita tamen, ut quinto loco sit dactylus, sexto spondæus, cujus generis omnes Virgiliani sunt. Cic. 3. de Or. Solitus est versus hexameros, aliosque variis modis, atque numeris fundere ex tempore. ¶ Quintus pes nonnunquam spondæus est, unde vetus spondaicus appellatur, quod fit ad declarandam rei alicujus gravitatem, & amplitudinem, vel ingentem moroem, animique angorem. Virg. 4. Ecl. Cara Deum soboles, magnum jovis incrementum. Id. 2. Æn. Conflixit, atque oculis Phrygia agmina circumspexit,

H A N T E I.

Hiasco, as, n. 3. ἀφτάσσ, χάσκω, aperior, apud ver. pro hisco, ab hio. Cat. de re rust. c. 17. Ubi primum incipiunt hiascere, tum legi oportet.

hiato, as, n. 1. ἀφτάσσ *fisco*, *molto*, χασκάω, sæpe, vel multum aperior, vel scindor, freq. ab hio, Plin. Si qua forte concio est, ubi cum hiatare nondum in mentem venit, &c. ¶ Repetitur & hiator pallivum. Labet. Hiatantur fores.

hiatus, us, m. 4. *hiato, apertura*, χάσμα, proprièest apertio oris. Cic. de nat. Deor. Cibumque partim oris hiatu, & dentibus ipsis capessunt. ¶ Translatè accipitur pro terræ chasmate, aliarumque rerum apertione. Plin. l. 17. cap. 15. Hauriri urbes terræ hiatibus publicus mortalium dolor est.

hiberis, f. t. herba, al. lepidium sylvestre.

hic, hæc, hoc, m. f. n. *questo, e questa*, זה, זאת zeh, זאת zoth, Germ. *dieser, dieselbe*, Gal. *cestuy-ci, cette*, Hisp. *este, esta*, οὗτος, αὕτη, τοῦτο, pron. demonstrativum, à Chald. זה hic, hæc, vel ab ἐκεῖ, hic per apocopen, ut fas pro face. Hic, iste, ille, *questo, costui, quello*, differunt in hunc modum, ut hic cum suis derivatis, & compositis dicatur de persona, aut re loquentis, aut certè de re, aut persona illi proxima, iste magis spectet personam audientis, quam nos vocamus secundam personam, hoc est, personam, vel rem ei, cui loquimur, proximam, ille vero ad tertiam personam referatur, quæ remota est tam à loquente, quàm ab audiente. Cic. Curioni, Putares ne unquam accidere posse, ut mihi verba deessent, neque solùm ista vestra oratoria, sed etiam hæc levia nostraria? Sed hæc differentia non semper observatur. Cic. Cum ifto tempore stent cum gladiis armati, ideft, hoc tempore. ¶ Interdum relativè pro is accipitur. Cic. 1. Tusc. Quam quisque novit artem, in hac se exercet. ¶ Interdum pro talis. Virg. 9. Æn. Hinc ego te Euryale aspicio. ¶ A Poetis masculinum hic indifferenter & corripitur, & producitur. Virg. 4. Æn. Solus hic inflexit sensus, animumque labantem. Id. 2. Æn. Hæc finis Priami fatorum, hic exitus illum sorte tulit. ¶ Comp. hicce, hicine.

hicquo, *in questo luogo*, ἐνταῦθα, ἐνθάδε, adv. ftatus in loco. Hic, illic, illic, *questi, essi, là*, differunt, quòd hic denotat locum primum, in quo est is, qui loquitur, aut scribit, illic secundum locum, ubi is est, cui loquimur, aut scribimus, illic tertium, & remotum quendam locum, in quo neque ego sum, qui loquor, aut scribo, nequetu, sed utreque nostrum ab eo distat. Idem de adverbis localibus dicendum est, huc, istuc, illuc, vel illò, vel eò, hac, istac, illac, hinc, istinc, illinc, horsum, illorsum. Cic. ad Att. Hic nihil actum est, quod ad tepefactum non putem. Id. in Fam. Hisque malis esse, ubi aliquo numero sit, quàm ibi, ubi solus sapere videare. ¶ Interdum accipitur pro tali in loco. Plaut. Hic ne esse oportuit, qui frugi esset? hoc est, in tali loco, & tam lordido. ¶ Item pro tunc, hoc tempore. Virg. 2. Æn. Hic Regina gravem gemmis, auroque poposcit, implevitque mero pateram. ¶ Semper producitur. Virg. 10. Æn. Posthabita coluisse Samo, hic illius arma. ¶ Comp. hicce, hicine.

hicce, hæcce, hoccce, m. f. n. idem, ac hic, hæc, hoc, adjuncta syllaba ce. Plaut. Cap. Hicc autem inter se confixerunt dolum.

hicine, hæcine, hoccine, m. f. n. p. c. ὁσοσὶ τὶ, ἁτὶ, τοῦτὶ, interrogativum pronom. hic, hæc, hoc, quasi hic ne? hæc ne? hoc ne? Cic. in Verr. Hunccine hominem, hancine impudentiam, hancine audaciam ferendam?

Hierarcha, m. 1. ἱεράρχης, Præsectus sacrorum.

Hierarchia, f. t. ἱερωσύνη, facer Principatus, ab ἱερὸς, sacer, & ἀρχὴ, Principatus.

hieratica, f. t. ἱερατικὴ, charæ quoddam genus subtilius; religiosis tantum voluminibus dicarum, quod ab adulatione Cæsaris Augusti nomen accepit. Pl. l. 13. c. 11.

hierocomium, n. 2. p. p. ἱεροκομεῖον, locus, in quo leprosi aluntur, ab ἱερὸς, sacer, præsians, magnus. Nam veteres Græci omnia magna, & horrenda *sua* vocabant.

hieroduli, orum, m. 2. p. p. *ministri di sacrificii*, ἱερόδουλοι, sacrorum ministri. Julius Firmicus l. 8. Mathescos, scribit, futtores adituos, aut hierodulos, qui habuerint horoscopum in 26 par. Geminorum.

Hieroglyphica, orum, n. 2. ἱερογλυφικὰ, carmi facra quædam monumenta apud Ægyptios, quæ volucrium, ferarum, aliarumque rerum sculptis figuris naturæ mysteria indicabant, ab ἱερὸς, sacer, & γλύφω, sculpo, quasi sacræ sculpturæ. Figuræ, quæ his monumentis incidebantur, vocabantur ἱερογλυφικὰ γράμματα, ubi γράμματα non literas significat, sed notas, signa, characteres, effigies. Soli eas noverant Sacerdotes, & qui ab iis deciderdis ἱερογραμματεῖς vocabantur. Vulgus autem aliis literis utebatur. De Hieroglyphicis scripsere Orus Apollo Niliacus, Diod. Siculus lib. 4. Biblioth. Ammian. lib. 17. Cœl. Rhodig. l. 29. c. 26. Plerius, cujus 58. libri hac de re extant, in quibus plurima ut Hieroglyphica refert, quæ talia olim habita esse nullo addituere potest authore.

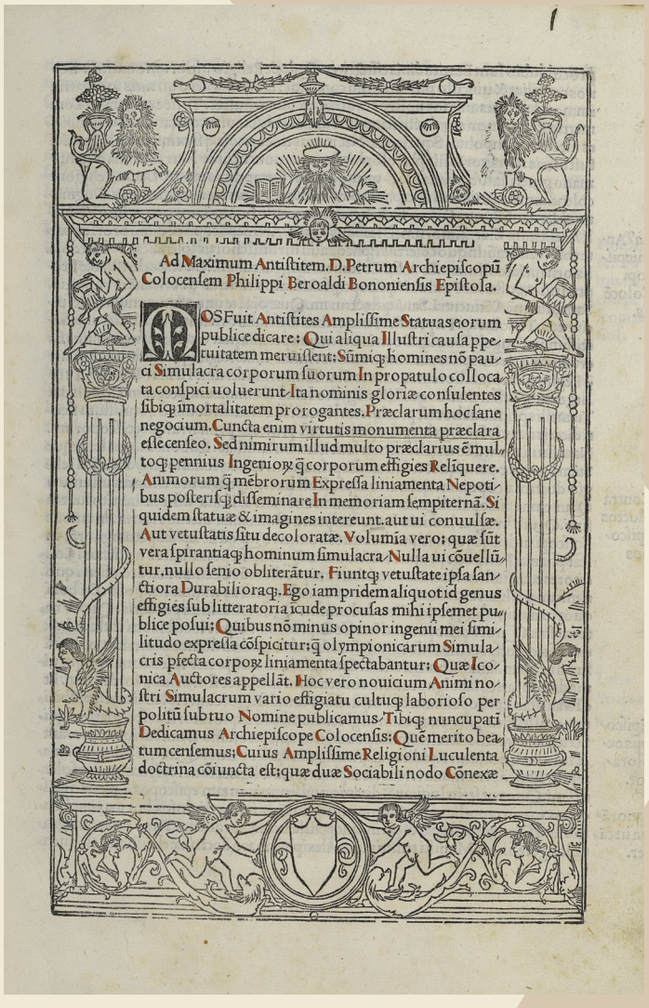
hila, V. hilla.

hilare, adv. p. c. *allegramente, giocondamente, lietamente*, בשמחה beschmah, Ger. *froelich*, Gal. *gayement*, Hisp. *alegremente*, φαιδρῶς, lætè, jeu cum hilaritate. Cic. 3. de Orat. Quis uncuam res, præter hunc tragicas pene comice, tristes remisse, severas hilare, sordes scenica prope venustate tractavit?

hilaresco, n. 3. *farsi allegro, allegrarsi*, שמח samach, Gem. *sich freuen*, Gal.

29. Béroalde, Philippe

Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum aureum Lucii Apulei [*Commentaires à l'Âne d'or d'Apulée établis par Philippe Béroalde*], Venise (éd. Simone Bevilacqua), 1501, in-folio, 480 p. (ULL R-174C).



Ad Maximum Antistitem. D. Petrum Archiepiscopū Colocensem Philippi Beroaldi Bononiensis Epistola.

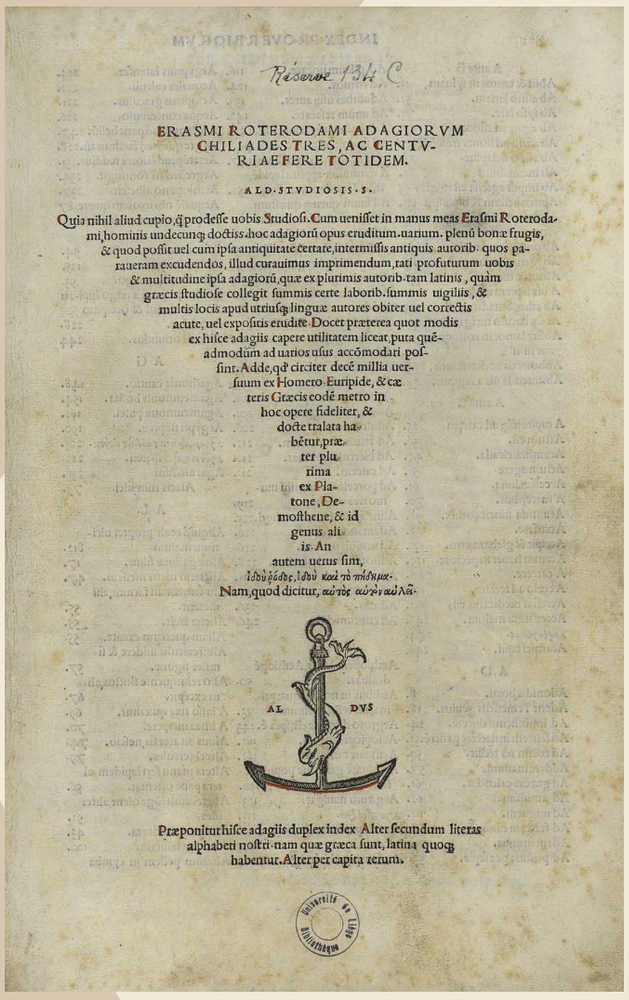
MOS Fuit Antistites Amplissime Statuas eorum publice dicare: Qui aliqua Illustri causa ppetuitatem meruissent: Sūmiq; homines nō pauci Simulacra corporum suorum In propatulo collocata conspici uoluerunt: Ita nominis gloriæ consulentes sibiq; immortalitatem prorogantes. Præclarum hoc sane negocium. Cuncta enim virtutis monumenta præclara esse censeo. Sed nimirum illud multo præclarius ēmultoq; pennius Ingenioq; q̄ corporum effigies Relíquere. Animorum q̄ membrorum Expressa liniamenta Nepotibus posteriscq; disseminare In memoriam sempiternā. Siquidem statuæ & imagines intereunt. aut ui conuulsæ. Aut vetustatis situ decoloratæ. Volumia vero; quæ sūt vera spirantiaq; hominum simulacra. Nulla ui cōuellūtur. nullo senio obliterātur. Fiuntq; vetustate ipsa sanctiora Durabili oraq;. Ego iam pridem aliquot id genus effigies sub litteratoria icude procusas mihi ipsemet publice posui; Quibus nō minus opinor ingenii mei similitudo expressa cōspicitur; q̄ olympionicarum Simulacris pfecta corpoz liniamenta spectabantur; Quæ Iconica Auctores appellāt. Hoc vero nouicium Animi nostri Simulacrum vario effigiatu cultuq; laborioso perpolitū sub tuo Nomine publicamus. Tibiq; nuncupati Dedicamus Archiepiscope Colocensis; Quē merito beatum censemus; Cuius Amplissime Religioni Luculenta doctrina cōiuncta est; quæ duæ Sociabili nodo Cōnexæ

Philippe Béroalde (1453-1505), né à Bologne, fut professeur des belles-lettres à l'université de Bologne. On lui doit notamment un commentaire fourni du roman d'Apulée, l'*Âne d'or*, lequel jouissait d'une grande renommée dans l'Italie de la Renaissance. Dans un passage fameux, le héros décrit une procession des desservants du culte d'Isis parmi lesquels se trouve un prêtre portant un rituel sur lequel on pouvait voir des signes d'écriture qu'on identifie aujourd'hui à de l'hiératique. Le commentaire reproduit la mise en page médiévale avec le texte principal encadré par les scholies explicatives. Contrairement à l'opinion qui prévaudra au XVI^e^ siècle, Béroalde semble considérer les hiéroglyphes comme un possible vecteur d'un discours linguistique, s'appuyant sur le témoignage d'Ammien Marcellin et de Tacite.

☞ ch. 5.2.1.

30. Érasme, Desiderius

Erasmi Roterdami adagiorum chiliades tres, ac centuriae fere totidem [*Près de trois mille deux cents adages d'Érasme de Rotterdam*], 2e éd., Venise (éd. Alde Manuce), 1508 [1505], in-folio, 249 ff. (ULL R-134C).

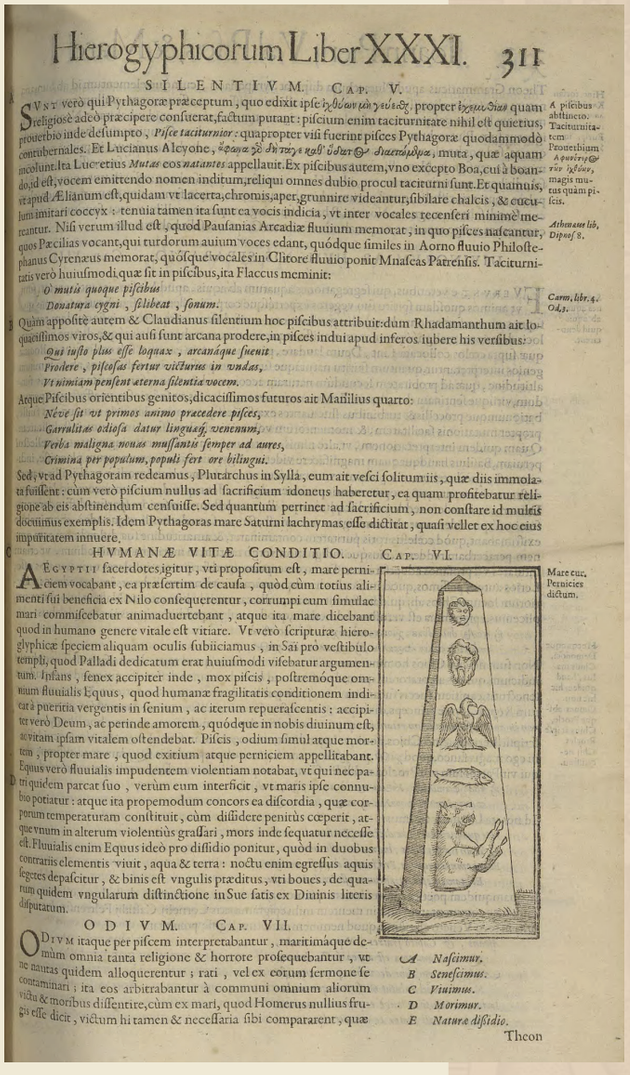


Desiderius Érasme (1466 [1467 ou 1469]-1536), né à Rotterdam, était un philosophe, humaniste et théologien hollandais. Il était également chanoine régulier de Saint Augustin. Auteur et penseur prolifique, c'est une des figures de proue de l'humanisme de la Renaissance. Érasme passa son enfance et adolescence à Rotterdam et Gouda. Vers 1488, il entra au monastère de Stein qu'il quitta quelques années plus tard pour étudier à l'Université de Paris. Il entama alors une vie de voyages, séjournant dans de nombreuses villes européennes, dont Venise où il se lia avec l'éditeur et imprimeur Alde Manuce. Érasme fut notoirement un fervent militant pour la paix en Europe, vision cosmopolite et pacifique qu'il développa dans son *Querela Pacis*. Il exerça l'essentiel de son activité à Paris, Louvain et Bâle, ainsi qu'en Angleterre. Parmi ses œuvres les plus connues figurent l'*Éloge de la folie* et les *Adages*, des recueils de courts proverbes latins et grecs. Les *Adages* connurent des augmentations régulières au fil des éditions successives pour dépasser les quatre mille dans l'édition bâloise de 1536. La planche du catalogue montre le début de l'*Adage* 1001 consacré au commentaire de la célèbre devise *Festina Lente* « Hâte-toi lentement ! ». Érasme y saisit l'occasion pour faire un développement sur l'écriture hiéroglyphique.

☞ ch. 5.4.2.

31. Pierio, Valeriano Bolzano

Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii [*Les hiéroglyphes, ou commentaires sur les caractères sacrés des Égyptiens*], Bâle (éd. per Thomam Guarinum), 1567, in-folio, 10 feuillets non numérotées, 16 pages, feuillets 15-441, 25 feuillets non numérotés : illustrations (ULL XIX.13.1).



Hierogyphicorum Liber XXXI. 311

SILENTIVM. CAP. V.

SVSTvero qui Pythagoræ præceptum, quo edixit ipsis ἐχεσθαι βοάων κυάμου propter religiosè adeò præcipere consuerat, factum putant: piscium enim taciturnitate nihil est quietius, proverbio inde desumpto, *Pisce taciturnior*: quapropter visi fuerint pisces Pythagoræ quodammodò contubernales. Et Lucianus Alcyone, ἕρμαιον δὲ ἀνθρώπῳ οὐδὲν ὅμοιον σιωπῇ, muta, quæ aquam incolunt. Ita Lucretius *Mutas* eos *natantes* appellauit. Ex piscibus autem, vno excepto Boa, cui à boando est, vocem emittendo nomen inditum, reliqui omnes dubio procul taciturni sunt. Et quamuis, vt apud Ælianum est, quidam vt lacerta, chronis, aper, grunnire videantur, sibilare chalcis, & cucumim imitari coecyx: tenuia tamen ita sunt ea vocis indicia, vt inter vocales recenseri minimè meretur. Nisi verum illud est, quod Pausanias Arcadiæ fluuium memorat, in quo pisces nascantur, quos Pœcilias vocant, qui turdorum auium voces edant, quódque simile in Aorno fluuio Philostephanus Cyrenæus memorat, quósque vocales in Clitore fluuio ponit Mnaseas Patrensis. Taciturnitatis verò huiusmodi, quæ sit in piscibus, ita Flaccus meminit:

O mutis quoque piscibus
Donatura cygni, si libeat, sonum.

Quam appositè autem & Claudianus silentium hoc piscibus attribuit: dum Rhadamanthum ait loquacissimos viros, & qui ausi sunt arcana prodere, in pisces indui apud inferos iubere his verbibus:

Qui iusto plus esse loquax, arcanáque fuerit
Prodere, piscosas fertur victurus in undas,
Vt nimiam pensent aterna silentia vocem.

Atque Piscibus orientibus genitos, dicacissimos futuros ait Manilius quarto:

Néve sit vt primos animo præcedere pisces,
Garrulitas odiosa datur linguæq; venenum;
Verba maligna nouas mussantis semper ad aures,
Crimina per populum, populi fert ore bilingui.

Sed, vt ad Pythagoram redeamus, Plutarchus in Sylla, eum ait vesci solitum iis, quæ diis immolata fuissent: cùm verò piscium nullus ad sacrificium idoneus haberetur, ea quam profitebatur religione ab eis abstinendum censuisse. Sed quantùm pertinet ad sacrificium, non constare id multis docuimus exemplis. Idem Pythagoras mare Saturni lachrymas esse dictitat, quasi vellet ex hoc eius impuritatem innuere.

HVMANÆ VITÆ CONDITIO. CAP. VI.

AEGYPTII sacerdotes igitur, vti propositum est, mare pernicièm vocabant, ea præsertim de causa, quòd cùm totius alimenti sui beneficia ex Nilo consequerentur, corrumpi eum simulac mari commiscebatur animaduertebant, atque ita mare dicebant quod in humano genere vitale est vitiare. Vt verò scripturæ hieroglyphicæ speciem aliquam oculis subiiciamus, in Sai pro vestibulo templi, quod Palladi dedicatum erat huiusmodi visebatur argumentum. Infans, senex accipiter inde, mox pisces, postremóque omnium fluuialis Equus, quod humanæ fragilitatis conditionem indicat à puericia vergentis in senium, ac iterum repuerascentis: accipiter verò Deum, ac perinde amorem, quódque in nobis diuinum est, ac vitam ipsam vitalem ostendebat. Pisces, odium simul atque mortem, propter mare, quod exitium atque perniciem appellitabant. Equus verò fluuialis impudentem violentiam notabat, vt qui nec patri quidem parcat suo, verùm eum interficit, vt maris ipse connubio potiatur: atque ita propemodum concors ea discordia, quæ corporum temperaturam constituit, cùm dissidere penitùs cœperit, atque vnum in alterum violentiùs grassari, mors inde sequatur necesse est. Fluuialis enim Equus ideò pro dissidio ponitur, quòd in duobus contrariis elementis viuit, aqua & terra: noctu enim egressus aquis segetes depascitur, & binis est vngulis prædirus, vti boues, de quarum quidem vngularum distinctione in Sue satis ex Diuinis literis disputatum.

ODIVM. CAP. VII.

ODIVM itaque per pisces interpretabantur, maritimáque demum omnia tanta religione & horrore prosequebantur, vt ne nauras quidem alloquerentur; rati, vel ex eorum sermone se contaminari; ita eos arbitrabantur à communi omnium aliorum victu & moribus dissentire, cùm ex mari, quod Homerus nullius frugis esse dicit, victum hi tamen & necessaria sibi compararent, quæ

A piscibus abstinere. Taciturnitatem Prouerbium Ἀφωνίτερος ἰχθύος, magis mutus quam piscis.

Athenæus lib. Dipnos. 8.

Caro, libr. 4. Od. 3.

Mare cur. Pernicies dictum.

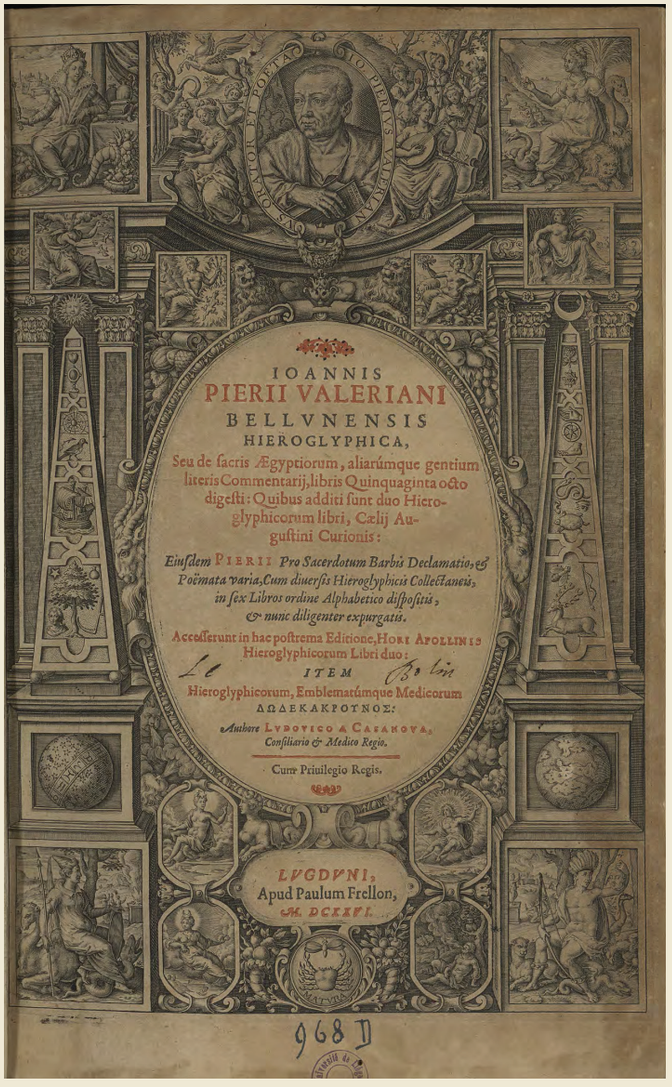
A *Nascimur.*
B *Senescimus.*
C *Viuimus.*
D *Morimur.*
E *Naturæ dissidio.*

Theon

Pierio Valeriano Bolzano (1477-1558), né à Belluno, était un humaniste. Il vécut à Venise, Padoue, Vérone et Rome. Il fut nommé secrétaire du cardinal Jules de Médicis, fonction qui lui assura un accès privilégié aux antiquités et inscriptions égyptiennes. Son *opus magnum*, les *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii*, dont la rédaction s'étendit sur plusieurs décennies, se présente comme une somme du savoir symbolique de la Renaissance. Arrangé par thèmes (les quadrupèdes, les oiseaux, les reptiles, les plantes, le texte fait le point sur les valeurs symboliques de chaque entrée en rassemblant les opinions des auteurs anciens, mais surtout des écrits et des documents fondateurs de l'hiéroglyphisme de la Renaissance, au premier rang desquels figurent le traité homonyme d'Horapollon, le *Songe de Poliphile* de Colonna et le *Corpus hermétique*.

32. ~~Pierio,~~ Valeriano Bolzano

Hieroglyphica seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentarii [*Les hiéroglyphes, ou commentaires sur les caractères sacrés des Égyptiens et d'autres peuples*], Lyon (éd. Paul Frellon), 1626, in-folio, 644 p., illustrations (ULL R-916D).



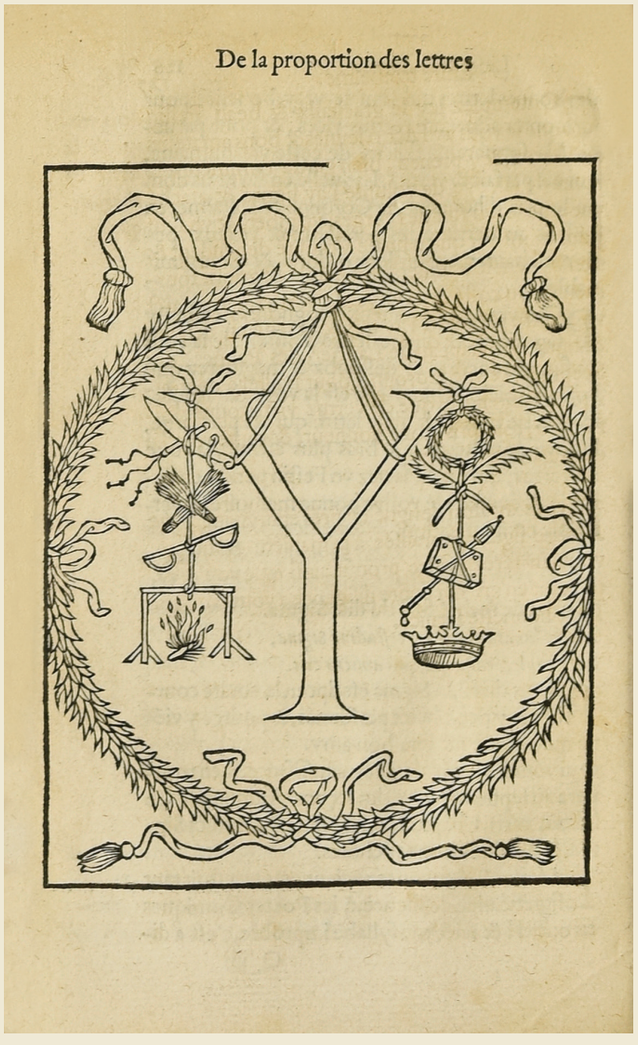
La planche de l'édition de 1567 est une mise en scène de la composition qui était censée orner un des pylônes du temple de Sais, selon le témoignage de Plutarque (*De Iside*, 363 F). À en croire ce dernier, la suite composée de la tête d'un jeune homme, d'un vieillard, d'un aigle, d'un poisson et d'un hippopotame devrait se comprendre « Ô vous qui naissez et qui périssez, Dieu hait l'impudence ». La même anecdote est rapportée par Clément d'Alexandrie (*Stromates* V,7, 41-4-42,1), qui substitue toutefois un crocodile à l'hippopotame.

Le frontispice de l'édition de 1626 arbore un médaillon central dans lequel est inscrit le titre de l'œuvre, flanqué de deux obélisques qui portent sur leurs faces des néo-hiéroglyphes.

☞ ch. 5.4.4.

33. Tory, Geoffroy

L'art & science de la vraye proportion des Lettres Attiques, ou Antiques, autrement dictes, Paris, 1549 [1529], in-8°, 144 ff., illustrations (ULL XIX.14.17).



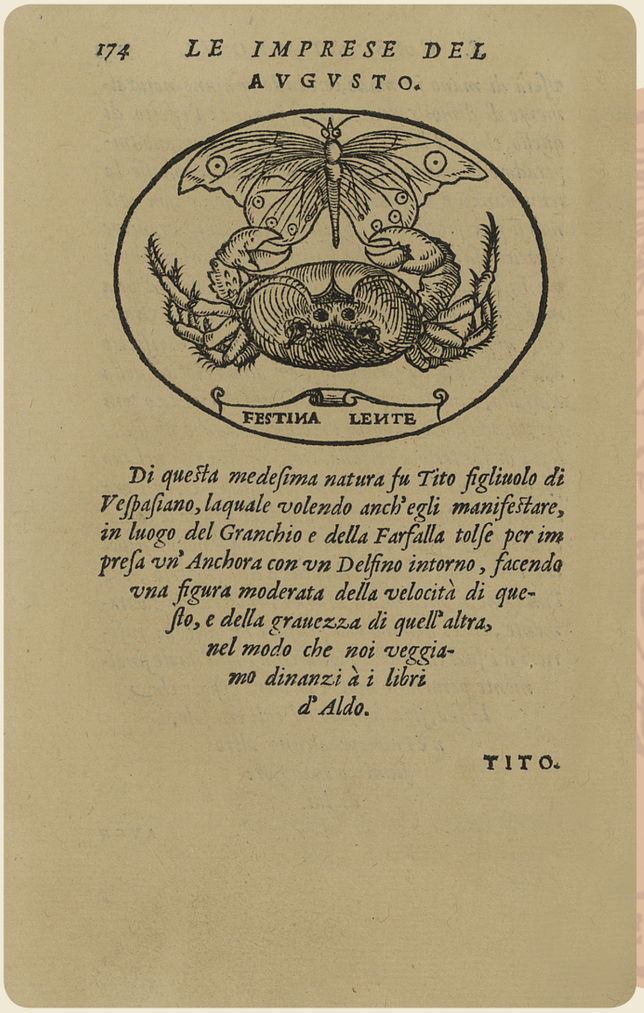
Geoffroy Tory (1480-1533), né à Bourges, était un imprimeur-éditeur français. Il fut aussi professeur dans plusieurs collèges parisiens et édita plusieurs auteurs anciens (Lucien, Xénophon, Plutarque) et modernes, dont une traduction française du *Traité d'architecture* d'Alberti (Cat. 24). Son célèbre traité *Champ Fleury*, publié en 1529, est une étude sur la typographie des lettres dans laquelle Tory considère que les caractères doivent refléter la nature et l'homme. Ses recherches sur la forme des lettres l'amènent à formuler des spéculations de nature philosophique, parfois ésotérique, comme le montrent ses commentaires sur la lettre Y d'inspiration pythagoricienne, qui fait l'objet de la planche du catalogue. Un appendice est consacré aux lettres fantastiques et utopiques, parmi lesquelles se trouve un passage sur les lettres hiéroglyphiques.

☞ ch. 5.4.2 ; 5.5.



34. Giovio, Paolo

Dell'Imprese militari et amorose [*Des entreprises militaires et amoureuses*], 2e éd., Lyon, 1574 [1555], in-8°, 280 p., illustrations (ULL R-3471A).


174 LE IMPRESE DEL AVGVSTO.

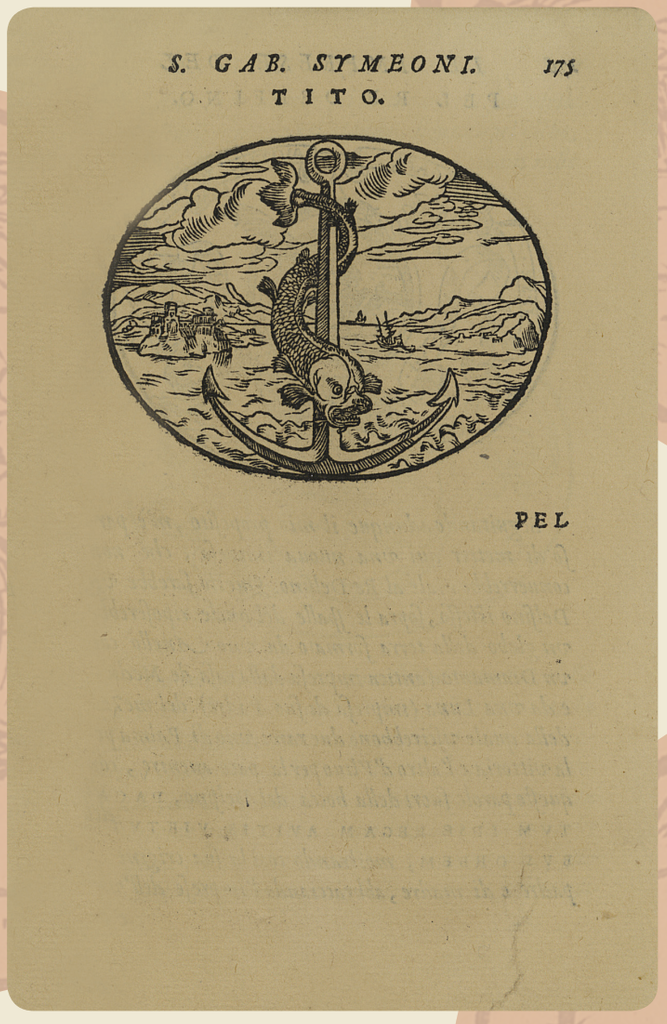
FESTINA LENTE

Di questa medesima natura fu Tito figliuolo di Vespasiano, laquale volendo anch'egli manifestare, in luogo del Granchio e della Farfalla tolse per impresa vn'Anchora con vn Delfino intorno, facendo vna figura moderata della velocità di questo, e della grauezza di quell'altra, nel modo che noi veggiamo dinanzi à i libri d'Aldo.

TITO.

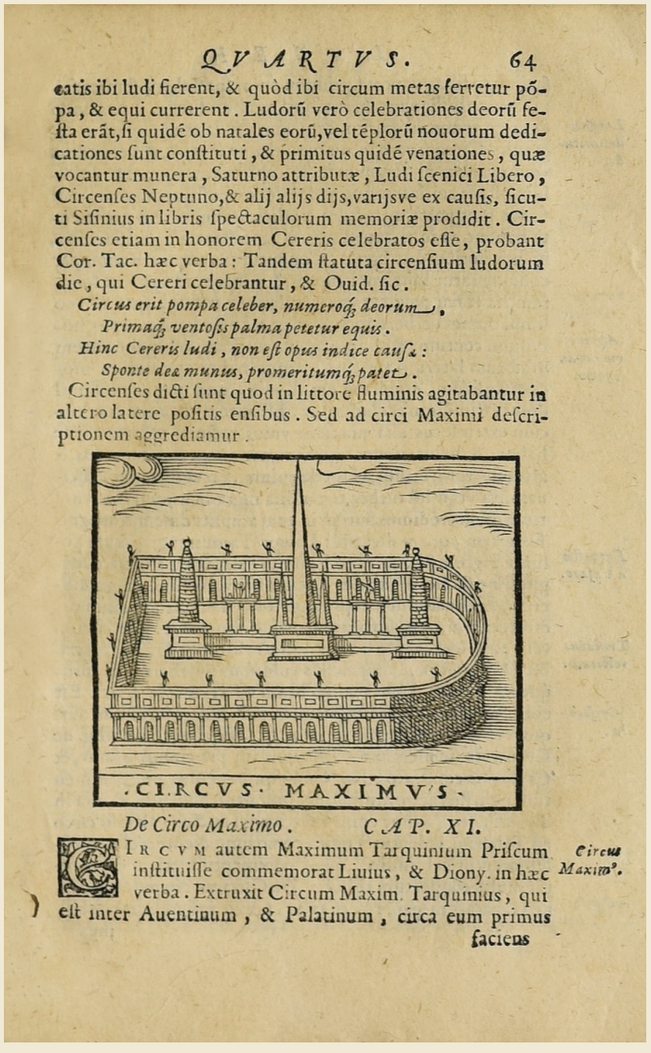
Paolo Giovio (1483-1552), né près du lac de Côme, était un médecin et humaniste italien, qui passa l'essentiel de sa vie à Rome au service des papes. Il est aussi connu pour avoir créé à Borgo Vico sur le lac de Côme une galerie rassemblant les portraits des hommes illustres. C'est cette passion pour l'histoire qui lui fait écrire en 1551 ses *Imprese*, dont la première édition parut de manière posthume en 1555 et où il se pose en théoricien de l'emblème. La double page présentée ici, tirée de la seconde édition parue à Lyon en 1574, illustre les devises *Festina lente !* et *Matura !*, qui furent amplement glosées à la Renaissance, notamment par Érasme (Cat. 30).

☞ ch. 5.4.5.


S. GAB. SYMEONI. 175
TITO.
PEL

35. Marliani, Giovanni Bartolommeo

Urbis Romae topographia : ad Franciscum Gallorum regem, eiusdem urbis Liberatorem inuictum, libris quinque comprehensa, Bâle (éd. Joh. Oporinus), 1550, 166 p. (KBR VB11.7133C1 et ULL R-4548A).



QVARTVS. 64

eatis ibi ludi fierent, & quòd ibi circum metas ferretur pŏpa, & equi currerent. Ludorũ verò celebrationes deorũ festa erãt, si quidé ob natales eorũ, vel tẽplorũ nouorum dedicationes sunt constituti, & primitus quidé venationes, quæ vocantur munera, Saturno attributæ, Ludi scenici Libero, Circenses Neptuno, & alij alijs dijs, varijsve ex causis, sicuti Sisinius in libris spectaculorum memoriæ prodidit. Circenses etiam in honorem Cereris celebratos esse, probant Cor. Tac. hæc verba: Tandem statuta circensium ludorum die, qui Cereri celebrantur, & Ouid. sic.

Circus erit pompa celeber, numeroq́ deorum⌣,
Primaq́ ventosis palma petetur equis.
Hinc Cereris ludi, non est opus indice causa:
Sponte dea munus, promeritumq́ patet⌣.

Circenses dicti sunt quod in littore fluminis agitabantur in altero latere positis ensibus. Sed ad circi Maximi descriptionem aggrediamur.

·CIRCVS· MAXIMVS·

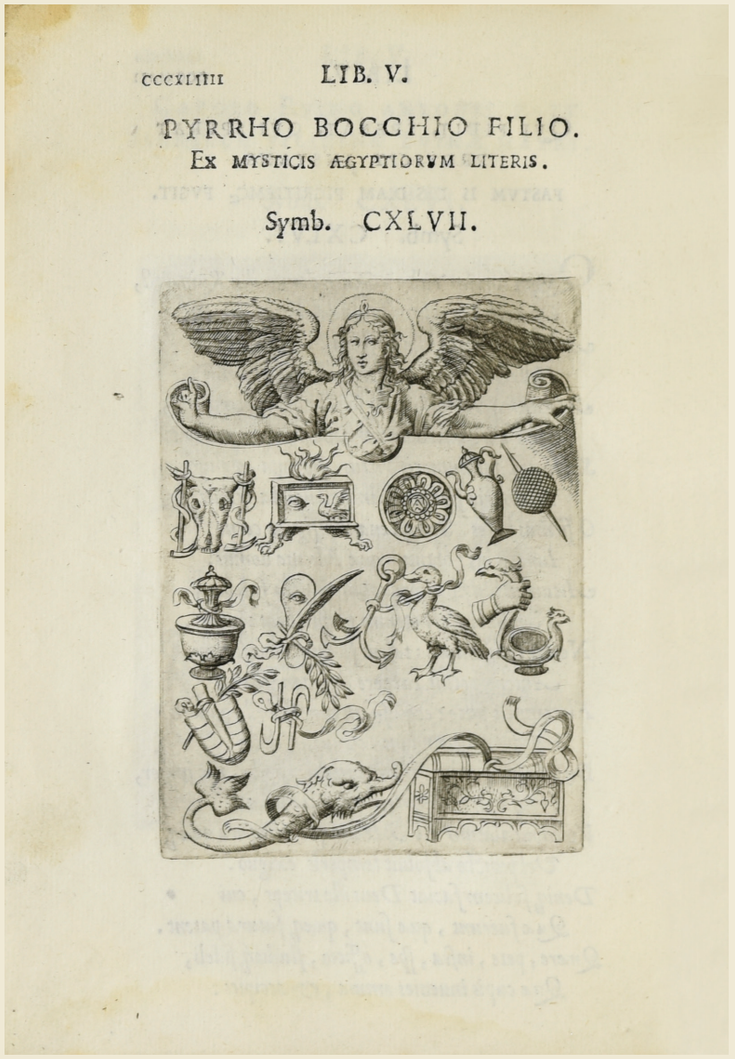
De Circo Maximo. CAP. XI.

Circus Maxim⁹.

CIRCVM autem Maximum Tarquinium Priscum institutisse commemorat Liuius, & Diony. in hæc verba. Extruxit Circum Maxim. Tarquinius, qui est inter Auentinum, & Palatinum, circa eum primus faciens

Giovanni Bartolomeo Marliani (1488-1566), né à Robbio, était un topographe, classiciste et archéologue italien. Il fut proche de la cour papale sous Paul III, qui le fit chevalier de l'ordre de Saint Pierre. Il s'en éloigna ensuite pour se consacrer à ses travaux et devint frère augustinien. Marliani est essentiellement connu pour ses études de la topographie de Rome, détaillées en deux ouvrages : *Topographia antiquae Roma* (1534) et *Urbis Romae Topographia* (1re édition, 1544). Outre ses travaux topographiques, il publia également divers ouvrages sur les auteurs grecs antiques. Les planches du catalogue reproduisent des vues, fatalement peu fiables, des cirques de l'époque impériale.

☞ ch. 5.2.1.


CCCXLIIII LIB. V.

PYRRHO BOCCHIO FILIO.

Ex mysticis ægyptiorvm literis.

Symb. CXLVII.

Achille Bocchi (1488-1562), né à Bologne, était un humaniste, écrivain et emblématiste italien. Ses *Questions symboliques* proposent une composition iconographique à forte charge symbolique accompagnée d'un texte de nature poétique. La planche montrée ici est une adaptation de la première inscription néo-hiéroglyphique du *Songe de Poliphile*. Le symbole est dédié à Pyrrhus, le fils de Bocchi, et est accompagné d'un poème intitulé *Iuste, innocenterque genium colas tuum* « tu dois cultiver ton génie de manière juste et sans reproche », qui est une adaptation assez fidèle du *De deo Socratis* d'Apulée. La mise en scène rappelle l'enseignement humaniste selon lequel la révélation divine s'exprime directement au moyen d'images sans avoir recours à un discours linguistique.

☞ ch. 5.4.1.

36. Bocchi, Achille

Symbolicae quaestiones [*Questions symboliques*], Bologne, 1574, in-4°, 357 p., gravures et illustrations (ULL R-3714B).

37. Alciat, André

Emblemata [*Emblèmes*], Lyon (éd. de Tournes), 1561 [1534], in-16°, 214 p., illustrations (ULL R-3586A).



André Alciat (1492-1550), né à Alzate Brianza (Italie), était un juriste et un humaniste. Son activité de juriste fut considérable ; il enseigna dans plusieurs universités, en France et en Italie, et publia intensément sur des questions de droit. Grand admirateur de l'*Anthologie grecque* de Planude mais aussi des *Adages* d'Érasme (Cat. 30), il fonda un genre littéraire nouveau, la littérature d'emblèmes. Contrairement aux inscriptions en néo-hiéroglyphes, l'emblème ne se réduit pas une image, mais forme un triptyque formé d'une devise, courte, généralement en latin, d'une représentation figurée où les éléments constitutifs ont une importante charge symbolique et un texte explicatif, qui prend souvent la forme d'un poème, comme c'est le cas chez Alciat. Les collections de l'Université



EMBL. LIB. I. 19

Princeps ſubditorum incolumitatem procurans. XXI.

Titanij quoties conturbant æquora fratres,
Tum miſeros nautas anchora iacta iuuat.
Hanc pius erga homines Delphin cõplectitur, imis
Tutius vt poſsit figier illa vadis.
Quàm decet hæc memores geſtare inſignia Reges,
Anchora quod nautis, ſe populo eſſe ſuo!

COMMENTARIA.

Titanij fratres gigantes fuere ex Titane nati, & à poëtis pro ventis ponuntur. Quotieſcunq; igitur ventorum procellis ac tempeſtatibus mare commouetur & ſæuit, mox trepidi nautæ ad anchorã cõfugiunt, eamq; in mare proiectam ſtatim Delphin (piſcis maris celerri-

C 4 mus

38. Alciat, André

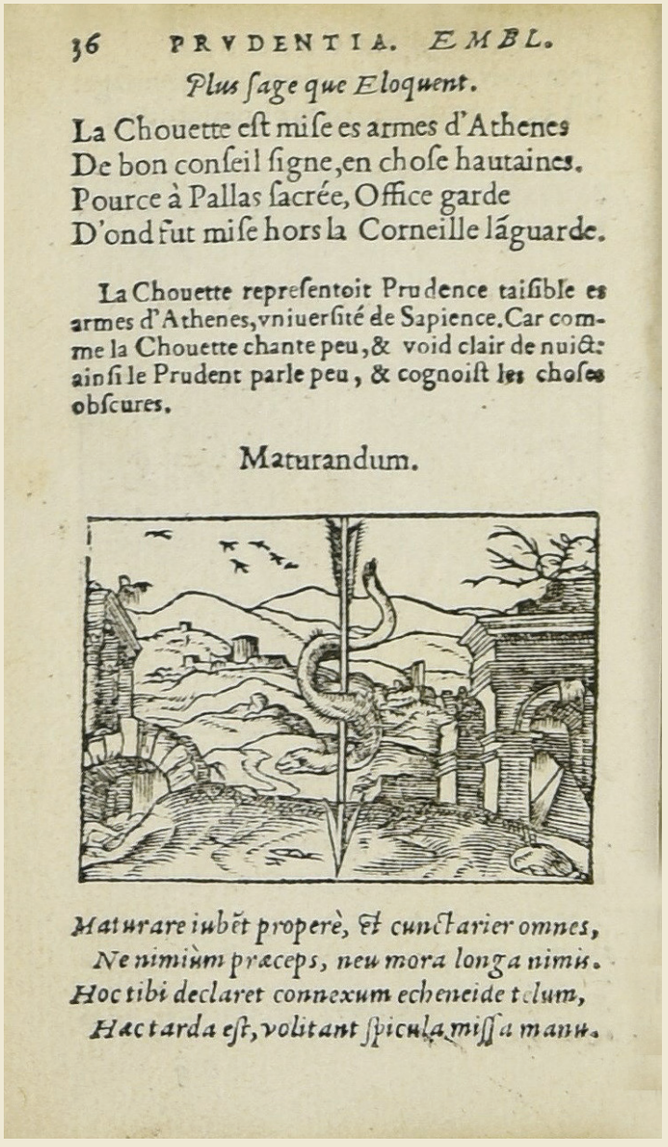
Emblèmes en latin et françois vers pour vers, Paris, 1574, in-8°, 332 p. (ULL R-1821A).



de Liège possèdent les éditions de 1561, 1574, 1577 et 1581, dont certaines sont des traductions en français.

La page tirée de l'édition de 1561 illustre le motif du dauphin à l'ancre qui fut abondamment utilisé à la Renaissance. Sa première apparition semble être le *Songe de Poliphile* où la composition est représentée couchée à l'horizontale, avec la légende *Festina lente semper* « Toujours, hâte-toi lentement ». La devise fut longuement commentée par Érasme dans les *Adages* (Cat. 30).

La page de l'édition de 1574 reprend l'emblème 20, intitulé *Maturandum* « il faut agir à point nommé », illustré par un rémure, symbole de la lenteur, enroulé



36 PRVDENTIA. EMBL.

Plus ſage que Eloquent.

La Chouette eſt miſe es armes d'Athenes
De bon conſeil ſigne, en choſe hautaines.
Pource à Pallas ſacrée, Office garde
D'ond fut miſe hors la Corneille láguarde.

La Chouette repreſentoit Prudence taiſible es armes d'Athenes, vniuerſité de Sapience. Car comme la Chouette chante peu, & void clair de nuict: ainſi le Prudent parle peu, & cognoiſt les choſes obſcures.

Maturandum.

Maturare iubẽt properè, & cunctarier omnes,
Ne nimiùm præceps, neu mora longa nimis.
Hoc tibi declaret connexum echeneide telum,
Hactarda eſt, volitant ſpicula miſſa manu.

39. Alciat, André

Omnia Emblemata [*L'ensemble des emblèmes*], Anvers (éd. Plantin), 1577, in-8°, 732 p., illustrations (ULL R-3660A).



494 ANDREAE ALCIATI

Principis clementia.

EMBLEMA CXLVIII.

VESPARVM quòd nulla vnquam Rex ſpicula figet,
Quodq; alijs duplo corpore maior erit;
Arguet imperium clemens, moderataq; regna,
Sanctaq; iudicibus credita iura bonis.

Veſpæ pro apibus abuſiue.

VEſparum vocabulum pro apum nomine hîc ſumi κατ' ἐξοχὴν doctì quidam homines coniiciunt. Alij non minus eruditi citra figuram id ſcribi arguunt. Harum itaque hæc

Apum natura

natura eſt, vt quem ſequantur, Principem habeant aliis proceriorem, & quaſi honoratiorem, qui quamquam imperium in alias habeat, aculeo tamen carer. quod his teſtatur verbis Baſilius homilia 8. in Hexaëmeron: ἐφ' ᾧ κέντρον τοῦ βασιλέως μέλισσαν οὐκ

autour d'une flèche, symbole de la rapidité. Cet emblème est une variante du célèbre motif de l'ancre au dauphin.

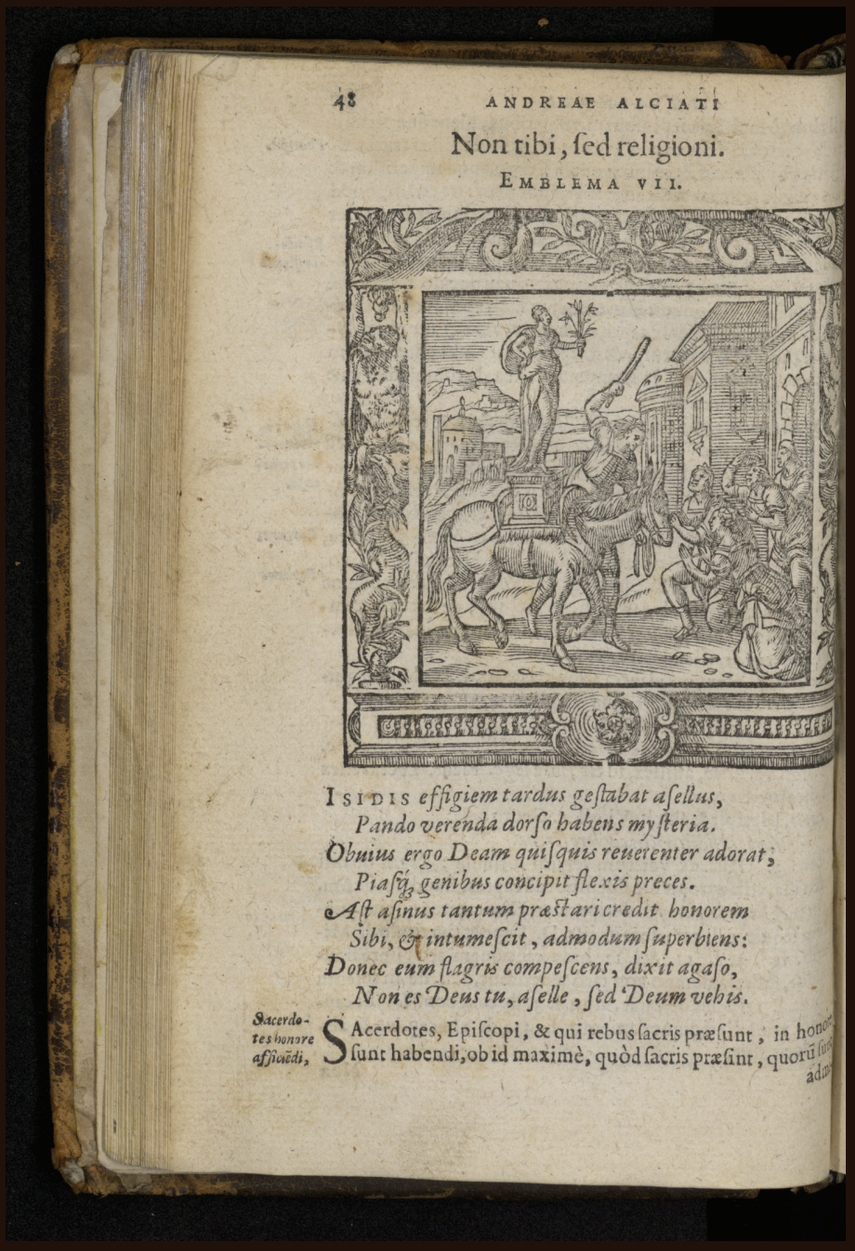
La page de l'édition de 1577 est consacrée à l'emblème 148, intitulé *Principis clementia*, montrant une ruche bourdonnante vers laquelle converge un essaim d'abeilles. La souscription, en quatre vers, peut se traduire de la manière suivante « Le roi des guêpes n'enfonce jamais son dard et est deux fois plus grand en taille que les autres individus. Ceci figure un pouvoir clément, une royauté modérée, des lois sacrées et confiées à de bons juges » (Aldenmatten 2017 : 580). L'analogie entre le roi et son peuple d'une part, et le roi (et non la reine comme on le concevait à cette époque) et l'essaim d'abeilles d'autre part, est une conviction bien ancrée, une conception qui vient de l'Antiquité. La tradition classique (Ammien Marcellin et Horapollon) rapporte également que le symbole de l'abeille désignait le pouvoir royal en Égypte (cf. sa récupération par Napoléon Ier, Cat. 114). Alciat est donc ici au confluent de plusieurs traditions qui se renforcent.

La page de l'édition de 1581 reprend l'emblème VII, intitulé *Non tibi, sed religioni* « Pas pour toi, mais pour la religion », illustré par une scène tirée de l'*Âne d'or* d'Apulée.

☞ ch. 5.4.5.

40. Alciat, André,

Omnia Emblemata [*L'ensemble des emblèmes*], Anvers (éd. Plantin), 1581, in-8°, 782 p., illustrations (ULL XIX.23.9A).



48 ANDREAE ALCIATI

Non tibi, ſed religioni.

EMBLEMA VII.

ISIDIS effigiem tardus geſtabat aſellus,
Pando verenda dorſo habens myſteria.
Obuius ergo Deam quiſquis reuerenter adorat,
Piaſq; genibus concipit flexis preces.
At aſinus tantum præſtari credit honorem
Sibi, & intumeſcit, admodum ſuperbiens:
Donec eum flagris compeſcens, dixit agaſo,
Non es Deus tu, aſelle, ſed Deum vehis.

Sacerdotes honore aſſiuēdi,

SAcerdotes, Epiſcopi, & qui rebus ſacris præſunt, in hono
ſunt habendi, ob id maximè, quòd ſacris præſint, quorū ſu
ad

41. Lombard, Lambert

Esquisse – 6,3 x 6,3 cm – Album d'Arenberg N 207, Liège, Cabinet des Estampes.



Lambert Lombard (1505 [1506]-1566), né à Liège, où il vécut la majeure partie de sa vie était un architecte, peintre, graveur et humaniste. Il entreprit quelques voyages, notamment en Allemagne, aux Pays-Bas et peut-être en France. En 1537, il fut envoyé à Rome par le prince-évêque de Liège, Érard de la Marck, pour y acheter des œuvres d'art. Ce voyage fut hautement formateur pour Lambert Lombard, qui découvrit à Rome les grands maîtres de la Renaissance. Fort de cette inspiration, il fonda à son retour la première académie d'art d'Europe du Nord. S'il est vraisemblable qu'il participa à de nombreux chantiers de construction à Liège et y introduisit des éléments d'architecture de la renaissance classique, on ne peut lui attribuer avec certitude que la conception de l'hôtel Torrentius. Comme beaucoup de ses contemporains, il se passionna pour l'œuvre de Colonna (Cat. 25-27) et inséra des compositions néo-hiéroglyphiques dans plusieurs de ses œuvres. Son intervention dans l'inscription funéraire de Hubert Mielemans (Cat. 64) ne peut être prouvée avec certitude, mais est hautement probable.

42. Lombard, Lambert

Esquisse – 5,2 x 8,2 cm – Album d'Arenberg N 208, Liège, Cabinet des Estampes.

L'esquisse N 207 de l'album d'Arenberg représente un taureau surmonté d'une composition comprenant un caducée et un épi de blé. Une victoire ailée s'approche en vol du taureau et tient une couronne au-dessus de ses cornes. Devant l'animal sont posés un casque antique et une roue. Une ligne de sol sépare l'ensemble d'une légende en italien se lisant *Sapientia Congionto co[n] la fortuna/Corona di gloria et d'abondanti[a]/ Li vigilanti labore nostre in tran[qui] lita di pace*. Cette légende correspond aux interprétations que Pietro Valeriano donne des différents signes utilisés. Il est à noter que Lambert Lombard maîtrisait, de son propre aveu, très mal l'italien.

L'esquisse N 208 de l'album d'Arenberg constitue un autre exemple de composition néo-hiéroglyphique réalisée par Lambert Lombard. Une quenouille y est représentée, avec une main armée d'un couteau qui en coupe le fil. Chaque élément est glosé comme suit : la main au couteau, *tronco il filo* « je coupe le fil », la quenouille, *atropos* (la Parque de la mort dans



43. Lombard, Lambert

Rebecca et Eliezer au puits (tiré du cycle *Les femmes vertueuses*), huile sur toile, 142 x 149 cm (Grand Curtius).





la mythologie grecque). Cette première composition est suivie d'un lion au-dessus d'une roue, lui-même surmonté d'un dauphin. Ce deuxième ensemble est accompagné de la légende *Breve e veloci è la vita dei grandi* « Brève et fugace est la vie des grands ». Les éléments en sont glosés de la sorte : le dauphin, *festina* « rapide » ; la roue, *instabile* « instable ». Le motif du lion ne fait quant à lui pas l'objet d'une glose mais est repris dans la légende par *grandi* « les grands ».

Parmi les peintures réalisées par Lambert Lombard, les *Femmes vertueuses* comptent parmi ses œuvres majeures. Il s'agit d'une série de huit tableaux qui furent réalisés par l'artiste et ses disciples pour l'abbaye de Herkenrode, à Hasselt. Les tableaux sont aujourd'hui séparés en deux lots : quatre sont restés à Hasselt, à l'église de Stokrooie et les quatre autres se trouvent dans les collections de la ville de Liège. Dans les deux tableaux du maître reproduits ici, on repère sur des éléments d'architecture un panneau avec des néo-hiéroglyphes qui se rattachent directement à la tradition de Colonna et de ses successeurs.

☞ ch. 6.





44. Lombard, Lambert

L'offrande de Joachim repoussée, huile sur bois, 81 x 112 cm, avant 1566 (Musée de la Boverie, Liège).

45. Symeoni, Gabriele

Le imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni Fiorentino [*Les entreprises* héroïques et morales retrouvées par M. Gabriele *Symeoni, de Florence*] (imprimé avec *Dell'Imprese militari et amorose*), Lyon, 1574 [1559], in-8°, 47 p. (p. 168-215), illustrations (ULL R-3471A et XVIII.170.15).


ET SPECVLATIVO. 203

HEVS BONE VIATOR?
EXPOLITVM QVOD VIDES, VIRTVTE NON FOENORE PARTVM EST, NEQVE OMNIBVS DECENS MONVMENTVM.
I S.
Nomine Gabriel, cognomine Symeon,
CC 2

Gabriele Simeoni (1509-1575), né à Florence, était un touche-à-tout. Parmi ses nombreux écrits, où il aborde des questions d'histoire, de littérature, mais aussi des horoscopes, se trouve un recueil de devises et emblèmes héroïques. La page du catalogue montre une monnaie romaine exposant au revers des attributs liés au culte, lesquels furent incorporés dans le répertoire des signes néo-hiéroglyphiques (Cat 15, 18-20). Le frontispice de l'édition contient un médaillon placé au centre d'un cercle où figurent des signes symboliques.

☞ ch. 5.4.5.



Célèbre auteur d'emblèmes français, Claude Paradin (1510-1573), né à Cuiseaux (France), embrassa la carrière ecclésiastique. Ses devises héroïques furent publiées à Lyon en 1551 par Jean de Tournes avant d'être reprises par Christophe Plantin à Anvers en 1561. C'est Plantin qui assura la traduction latine de l'œuvre pour lui conférer un plus large public. Les commentaires qui accompagnent les symboles sont un ajout de la seconde édition française de 1557 et furent conservés et modifiés dans les éditions ultérieures. L'édition comprend aussi une collection de devises par Gabriel Simeoni (Cat. 45). Les symboles de Paradin furent réimprimés en France au XVII^e siècle avec un commentaire d'Adrien d'Amboise. La planche du catalogue illustre le célèbre emblème *Festina lente !* (Cat. 30).

☞ ch. 5.4.5.

46. Paradin, Claude

Symbola Heroica [*Devises héroïques*], Anvers (éd. Plantin), 1583 [1551, Lyon], in-8°, 319 p., illustrations (ULL R-946A).

47. Hadrianus, Junius

Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium. Ejusdem aenigmatum libellus ad Arnoldum Rosenbergum [*Emblèmes dédiés à D. Arnold Coebel. Recueil de ses allégories dédiés à Arnold Rosenberg*], Anvers (éd. Plantin), 1569, in-16°, 143 p., illustrations (ULL XVII.221.1).


EMBLEMA XLV. 51

Deum odisse impudentiam.

46

Pernix accipiter, piſcis, Nili incola dirus
Equus, quid ordine hærent?
Symbolon hoc loquitur Phariæ tria verbula genti,
Deus odit impudentes.

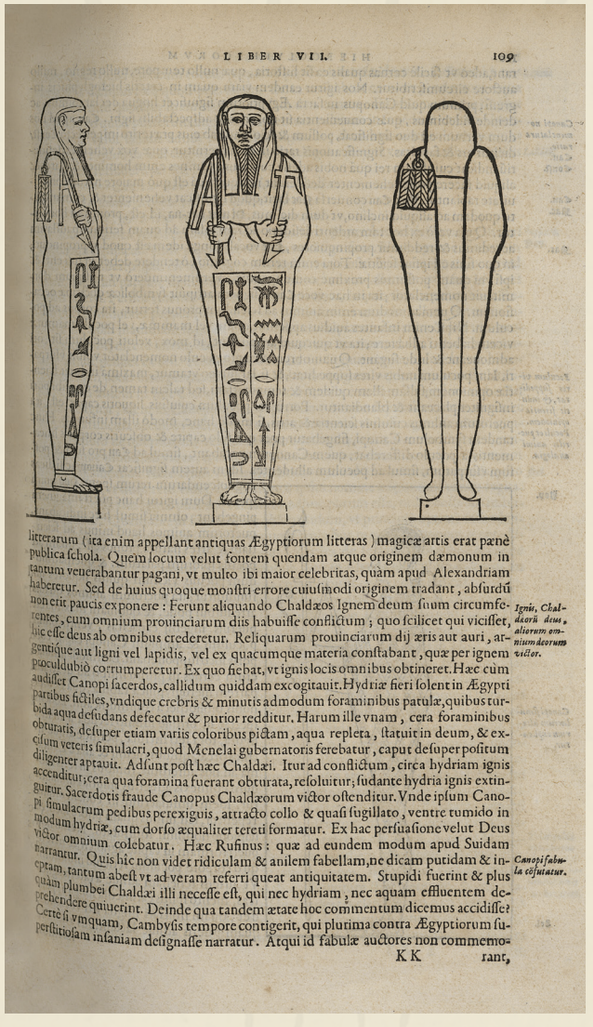
D 2 Iræ

Junius Hadrianus (1511-1575), né à Hoorn, fit des études de médecine à Louvain, Bologne et Paris. Il fit plusieurs voyages en Angleterre, mais resta fidèle à la Hollande et à la ville de Harlem. Parmi ses publications figurent un recueil d'*Adages* et un livre d'emblèmes, paru à Anvers en 1565. L'édition présentée ici, de 1569, comprend, outre les emblèmes, des illustrations de fables. La page sélectionnée montre l'emblème 46 – *Deum odisse impudentiam* – qui illustre à sa manière l'inscription hiéroglyphique censée se trouver sur un des pylônes du temple de Saïs, d'après le témoignage de Plutarque (Cat. 32).

☞ ch. 5.4.5.

48. Goropius Becanus, Johannes

Opera Ioan. Goropii Becani hactenus in lucem non edita, nempe Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica [Œuvres *de J. Goropius Becanus jusqu'alors non publiées : l'Hermathéna, les hiéroglyphes, Vertumnus, le gaulois, le français, l'espagnol*], 6 parties en 1 vol., Anvers (éd. Plantin), 1580, in-folio, 1005 p., gravures et illustrations (ULL XX.105.1b).



LIBER VII. 109

litterarum (ita enim appellant antiquas Ægyptiorum litteras) magicæ artis erat pænè publica schola. Quem locum velut fontem quendam atque originem dæmonum in tantum venerabantur pagani, vt multo ibi maior celebritas, quàm apud Alexandriam haberetur. Sed de huius quoque monstri errore cuiusmodi originem tradant, absurdũ non erit paucis exponere : Ferunt aliquando Chaldæos ignem deum suum circumferentes, cum omnium prouinciarum diis habuisse conflictum ; quo scilicet qui vicisset, hic esse deus ab omnibus crederetur. Reliquarum prouinciarum dij æris aut auri, argentique aut ligni vel lapidis, vel ex quacumque materia constabant, quæ per ignem procul dubiò corrumperetur. Ex quo fiebat, vt ignis locis omnibus obtineret. Hæc cùm audisset Canopi sacerdos, callidum quiddam excogitauit. Hydriæ fieri solent in Ægypti paribus fictiles, vndique crebris & minutis admodum foraminibus patulæ, quibus turbida aqua defundans defecatur & purior redditur. Harum ille vnam, cera foraminibus obturatis, desuper etiam variis coloribus pictam, aqua repleta, statuit in deum, & excisum veteris simulacri, quod Menelai gubernatoris ferebatur, caput desuper positum diligenter aptauit. Adsunt post hæc Chaldæi. Itur ad conflictum, circa hydriam ignis accenditur; cera qua foramina fuerant obturata, resoluitur; fudante hydria ignis extinguitur. Sacerdotis fraude Canopus Chaldæorum victor ostenditur. Vnde ipsum Canopi simulacrum pedibus perexiguis, attracto collo & quasi sugillato, ventre tumido in modum hydriæ, cum dorso æqualiter tereti formatur. Ex hac persuasione velut Deus victor omnium colebatur. Hæc Rufinus : quæ ad eundem modum apud Suidam narrantur. Quis hîc non videt ridiculam & anilem fabellam, ne dicam putidam & ineptam, tantum abest vt ad veram referri queat antiquitatem. Stupidi fuerint & plus quàm plumbei Chaldæi illi necesse est, qui nec hydriam, nec aquam effluentem deprehendere quiuerint. Deinde qua tandem ætate hoc commentum dicemus accidisse? Certè si vmquam, Cambysis tempore contigerit, qui plurima contra Ægyptiorum superstitiosam insaniam designasse narratur. Atqui id fabulæ auctores non commemorant,

Ignis, Chaldæorũ deus, aliorum omnium deorum victor.

Canopi fabula cõfutatur.

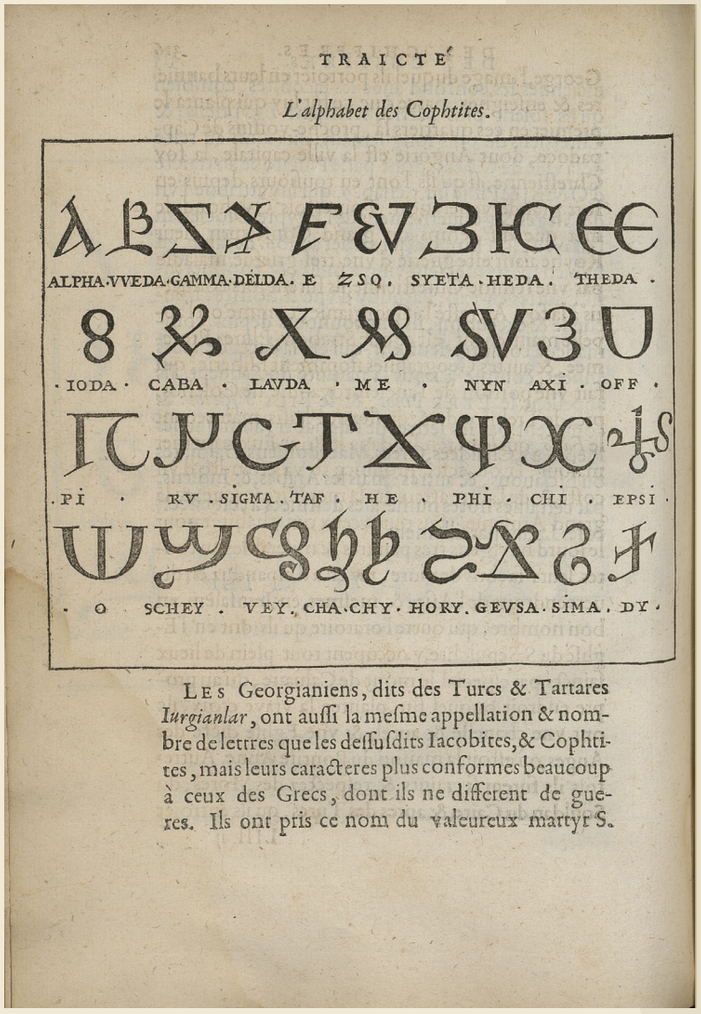
K K

Johannes Goropius Becanus (1519-1572), né à Gorp (Pays-Bas), était médecin et humaniste. Après avoir été un temps médecin de cour, il s'établit comme médecin indépendant à Anvers. Il consacra son temps libre à étudier l'origine des langues. Ses recherches l'amenèrent à considérer que le brabançon était la langue originelle et que le Brabant était le lieu du Jardin d'Éden. Il s'intéressa ainsi à l'écriture hiéroglyphique, dont il parvint à se convaincre qu'elle notait la langue brabançonne. Ses travaux linguistiques reçurent si peu de crédit que le terme « goropiser » fut un temps employé pour désigner des spéculations étymologiques hasardeuses.

☞ ch. 5.5.

49. de Vigenere, Blaise

Traicté des chiffres, ou Secretes manières d'escrire, Paris, 1586, in-4°, 345 ff. (ULL R-3777B).



TRAICTE'

L'alphabet des Cophtites.

ALPHA·VVEDA·GAMMA·DELDA· E ZSQ. SYETA·HEDA· THEDA ·

·IODA· CABA · LAVDA ·ME · NYN AXI · OFF ·

·PI · RV ·SIGMA·TAF · HE · PHI · CHI · EPSI ·

· O SCHEY · VEY. CHA·CHY· HORY. GEVSA· SIMA. DY·

LES Georgianiens, dits des Turcs & Tartares *Iurgianlar*, ont auſſi la meſme appellation & nombre de lettres que les deſſuſdits Iacobites, & Cophtites, mais leurs caracteres plus conformes beaucoup à ceux des Grecs, dont ils ne different de gueres. Ils ont pris ce nom du valeureux martyr S.

Blaise de Vigenère (1523-1596), né à Saint Pourcain sur Sioule, fut tour à tour ou tout à la fois diplomate au service de la France, cryptographe, traducteur (principalement d'auteurs latins) et alchimiste. Il est surtout connu pour avoir mis au point des méthodes de cryptage. C'est sans doute ce qui le poussa à s'intéresser aux alphabets. Dans son *Traicté des chiffres*, il consacre quelques planches à des alphabets exotiques. On découvre ainsi à la p. 315a un alphabet cophtite, où les lettres sont correctement identifiées, et à la p. 319a, reproduite ici, ce qu'il appelle le premier alphabet des Égyptiens, qui rappelle le qualificatif *capreolatim* qu'on trouve chez Apulée à propos de la description d'une écriture trouvée sur un rituel isiaque et qui pourrait bien être du hiératique.

☞ ch. 5.5.

50. Boissard, Jean-Jacques

Topographia urbis Romae. Das ist Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom, sampt allen Antiquitäten, Pallästen, etc. [*Topographie de la ville de Rome. C'est-à-dire la description véritable de la ville de Rome, avec toutes les antiquités, les palais, etc.*], Francfort (éd. Matthäi Merians), 1603, in-folio, 78 p., illustrations, 107 pl. (ULL R-00160C).



Jean-Jacques Boissard (1528-1602), né à Saint-Hippolyte, était un poète, écrivain et dessinateur français. Il a voyagé de manière intensive en Europe et au Proche-Orient à la recherche de sites antiques qu'il a dessinés et amplement contribué à faire connaître. Son ouvrage *Topographia urbis romae* « Topographie de la ville de Rome » s'inscrit dans ce contexte. Il y décrit la ville de Rome et ses antiquités, parmi lesquelles, plusieurs monuments égyptiens. La planche présentée ici reprend les fameux sphinx de Nectanébo avec les inscriptions figurant sur le socle.

☞ ch. 5.1, 5.2.1, 5.4.2.

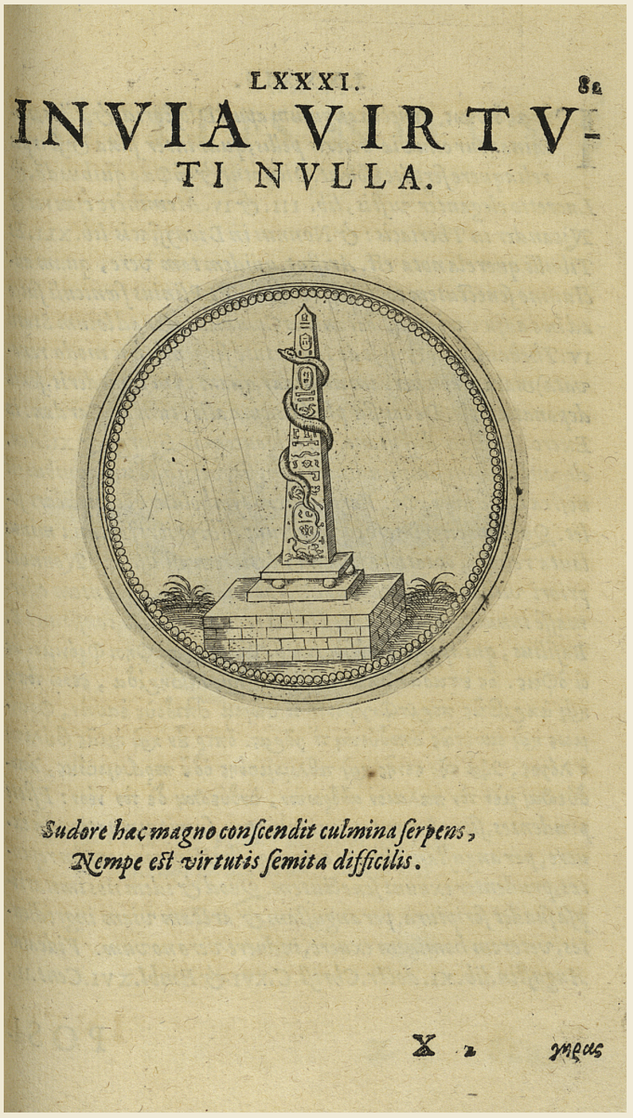
51. Cartari, Vincenzo

Le Imagini con la sposizione dei dei de gli antichi [*Les images avec les portraits des dieux des Anciens*] (imprimé avec *l'histoire généalogique des dieux des anciens*), Lyon (éd. Paul Frellon), 1610 [1556, Venise], in-8°, 756 p., illustrations (ULL R-4206A).



Vincenzo Cartari (1531-1590), né à Reggio Emilia, était un mythographe, écrivain et diplomate. *Le Imagini* est le premier manuel mythographique à avoir été écrit en italien et non en latin. Cet ouvrage exerça une influence considérable sur les artistes, dont Véronèse, mais aussi Jean Paul Lomazzo et Cesare Ripa (Cat. 61). En 1615 et 1624, Lorenzo Pignorius, antiquaire et égyptophile (Cat. 66), y ajouta de nombreuses notes et une annexe intitulée *Seconda parte delle imagini de gli dei indiani*. La planche montrée ici illustre le mythe de Canope tel que raconté par Rufin d'Aquilée.

☞ ch. 5.2.1.



Joachim Camerarius le Jeune (1534-1598), né à Nuremberg, était un médecin allemand qui prit un vif intérêt à la botanique. Son ouvrage le plus célèbre est toutefois un recueil d'emblèmes inspirés du monde animal et végétal. On présente ici la deuxième centurie d'emblèmes, c'est-à-dire la deuxième collection de cent emblèmes, tirés du monde animal, plus précisément des quadrupèdes, qui parut à Nuremberg en 1595. L'auteur y fait quelquefois allusion aux hiéroglyphes et à l'Égypte, avec des références occasionnelles à Horapollon. Sur la planche montrée ici est illustrée la difficulté (représentée par le serpent) d'atteindre à la science et à la sagesse incarnées par l'obélisque et les hiéroglyphes.

☞ ch. 5.4.5.

52. Camerarius le Jeune, Joachim,

Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta [*Deux cent autres symboles et emblèmes réunis à partir du domaine des quadrupèdes*], Nuremberg, 1595, in-4°, 100 ff., gravures (ULL R-4390B).

53. van der Noot, Jan

Court aperçu des XII Livres de l'Olympiade (Cort Begrip der XII Boeken Olympiados), 1579, 112 p. (KBR FS XXXV 1.609 A 2 - RP).

Jan van der Noot (ca 1537-ca. 1598), né à Brecht, était un poète des Pays-Bas méridionaux. Il passa une grande partie de sa vie à Bruxelles et Anvers avant de devoir s'exiler, s'étant converti au protestantisme. Il erra alors dans plusieurs pays. Son poème de plus de 1000 vers, *Cort Begrip der XII Boeken Olympiados*, était destiné à offrir à la Flandre une œuvre épique capable de rivaliser avec les grandes œuvres de l'Antiquité. Sur la planche du catalogue, on peut voir une inscription en néo-hiéroglyphes inscrite sur un obélisque, avec sa traduction en flamand, en français et en latin.

☞ ch. 5.4.2.



DEFICIET NVNQVAM GENEROSO IN PECTORE VIRTVS.

54. Mercati, Michele

De gli obelischi di Roma, Rome (éd. Basa), 1589, 336 p., 27 pl. (KBR VB 11.715 B).


DE
GLI OBELISCHI
DI ROMA.
DI MONSIG. MICHELE MERCATI
PROTONOT. APOSTOLICO.
ALLA SANTITA'
DI N. S. SISTO QVINTO
PONTEFICE MASSIMO.
IN ROMA,
Appresso Domenico Basa. M. D. LXXXIX.
CON LICENTIA DE' SVPERIORI.

Michele Mercati (1541-1593) était un médecin, botaniste, minéralogiste et archéologue italien. Il fut le directeur du jardin botanique de Rome sous les pontificats successifs de Pie V, Grégoire XIII, Sixte Quint et Clément VII. Mercati avait des centres d'intérêts très variés et ses écrits lui conférèrent un rôle de précurseur dans divers domaines. Parmi ses contributions principales, on citera la création de la *Métallothèque*, la première collection notoire de minéralogie qu'il créa au musée du Vatican. Un catalogue de cette collection parut à titre posthume en 1717. Son traité sur les obélisques romains, qui exerça une grande influence sur les érudits de la fin du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, ne contient malheureusement pas d'illustrations.

☞ ch. 5.2.1.



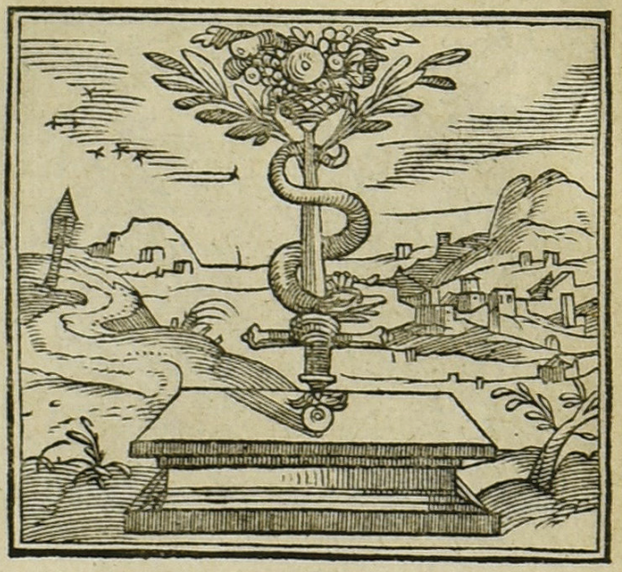
55. Reusner, Nicolas

Emblemata [*Emblèmes*], Strasbourg, 1591, in-8°, 120 ff., illustrations (ULL R-1523A).

Nicolas Reusner (1545-1602), né Lwowek Slaski (Silésie), était un juriste allemand et un universitaire ayant professé à Strasbourg et à Iéna. En dehors de nombreuses publications dans le domaine du droit, il était aussi poète à ses heures ; il fut l'auteur d'un livre d'emblèmes, dont on présente ici la seconde édition, parue à Strasbourg 1591. La planche proposée montre une allégorie de la paix, fille de la guerre, et génératrice d'abondance, reprenant des motifs bien connus et jouant sur une disposition qui rappelle celle du caducée et de la double corne d'abondance.

☞ ch. 5.4.5.

Ex bello pax, ex pace ubertas.

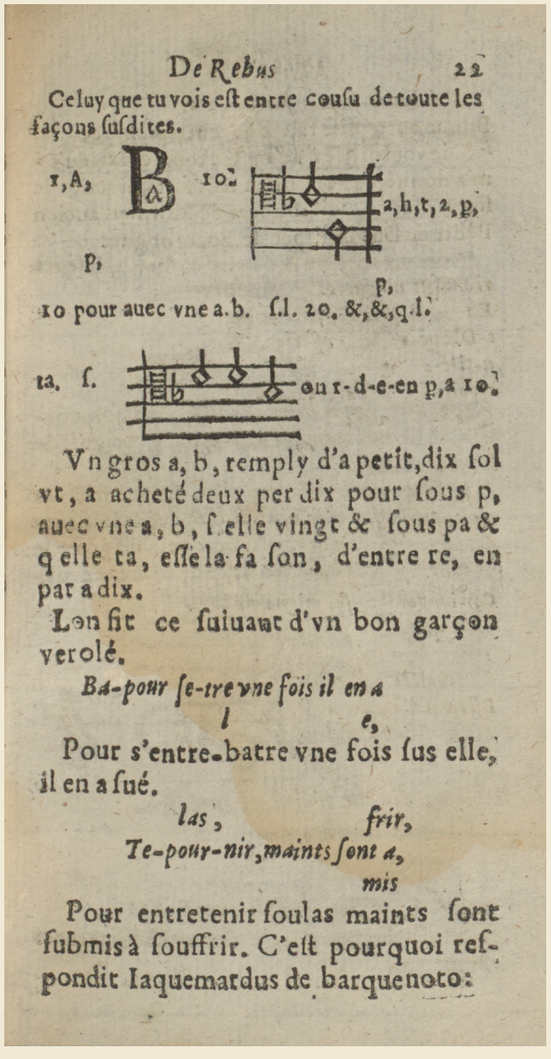


Flore oleisq̃ virens mucro ſerpentinus in arâ,
Bellum, Pax, Mens, Ius, Copia nónne manent?

Krieg bringt Frid/alles Guts Frid bringt/
Nach Ehr/Tugend/Gelt jeder ringt.

56. Tabourot des Accordes, Etienne

Les bigarrures, et touches du Seigneur Des Accords. Avec les Apophtegmes du Sieur Gaulard. Et les Escraignes dijonnoises. Derniere edition. Reveüe & de beaucoup augmentée, Rouen, 1621 (KBR VB 7.092 3 A RP).



De Rebus 22

Celuy que tu vois eſt entre couſu de toute les façons ſuſdites.

1, A, B a 10. 2, h, t, 2, p,

p, p,

10 pour auec vne a. b. ſ. l. 20. &, &, q. l.

ta. ſ. on r-d-e-en p, a 10.

Vn gros a, b, remply d'a petit, dix ſol vt, a acheté deux per dix pour ſous p, auec vne a, b, ſ. elle vingt & ſous pa & q elle ta, eſſe la fa ſon, d'entre re, en par a dix.

Lon fit ce ſuiuant d'vn bon garçon verolé.

Ba-pour ſe-tre vne fois il en a
l e,

Pour s'entre-batre vne fois ſus elle, il en a ſué.

las, frir,
Te-pour-nir, maints ſont a,
mis

Pour entretenir ſoulas maints ſont ſubmis à ſouffrir. C'eſt pourquoi reſpondit Iaquemardus de barquenoto:

Etienne Tabourot (1547-1590), né et mort à Dijon, était un homme de lettre, réputé d'un esprit facétieux. Il publia des recueils de poésie dans lesquels il mélangeait des genres littéraires très différents, comme les rébus et les anagrammes. Touche-à-tout, il traite un peu de cabbale, d'étymologie, mais aussi de numérologie et de cryptographie. Son œuvre, plusieurs fois rééditée, connut un grand succès auprès du public, même si Pierre Langlois (Cat. 57) fit une vigoureuse charge contre les rébus de Picardie. La planche reproduite ici montre le type de jeu auquel se livrait Tabourot. La lecture, en français moderne, est la suivante « Un gros abbé rempli d'appétit, dissolu, a acheté deux perdrix pour souper avec une abbesse, et vint souper et queueta. Est-ce là la façon d'entrer en paradis ? ».

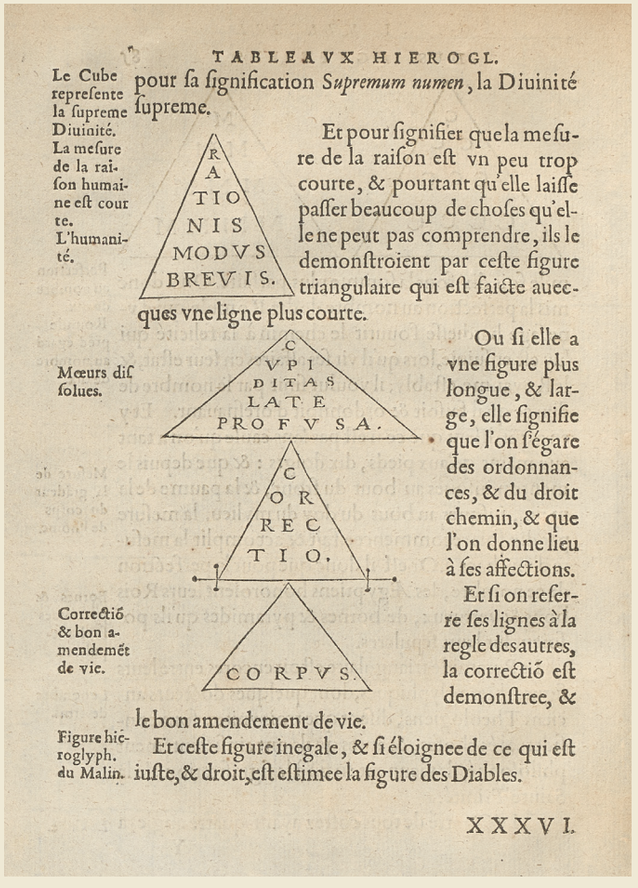
☞ ch. 5.4.5.

57. Langlois, Pierre

Discours des hieroglyphes aegyptiens, emblemes, devises, et armoiries. Ensemble LIIII. tableaux hieroglyphiques pour exprimer toutes conceptions, à la façon des Aegyptiens, Paris (éd. Abel L'Angelier), 1583, 224 p. (KBR II 63.156 A).

Pierre Langlois de Belestat (?-1584), né à Loudun, était un médecin poitevin attaché à la personne du duc d'Anjou, le futur Henri III. On lui doit deux ouvrages traitant des hiéroglyphes : outre le *Discours*, exposé ici, il est l'auteur de *Tableaux hiéroglyphiques pour exprimer toute conception à la façon des Égyptiens, par figures et images, au lieu des lettres, etc*. Ses théories en la matière sont dans la droite ligne de ses contemporains, avec une forte dépendance vis-à-vis d'Horapollon et de Valeriano (Cat. 31-32). Dans le *Discours*, il discute les théories d'Alciat et Giovio (Cat. 37-40 et 34), et propose d'élargir le champ des hiéroglyphes aux devises et aux emblèmes dont il fait remonter l'origine à l'ancienne Égypte. Il reprend l'opinion fort commune à l'époque que les hiéroglyphes doivent être tenus à l'écart du vulgaire. Les figures qu'il discute sont amplement décrites, mais sans aucune illustration. Sur la planche présentée ici, l'auteur explique le sens symbolique de certaines compositions géométriques pour exprimer le divin.

☞ ch. 5.4.5.



TABLEAVX HIEROGL.

Le Cube repreſente la ſupreme Diuinité.

pour ſa ſignification *Supremum numen*, la Diuinité ſupreme.

La meſure de la raiſon humaine eſt courte. L'humanité.

RATIONIS MODVS BREVIS.

Et pour ſignifier que la meſure de la raiſon eſt vn peu trop courte, & pourtant qu'elle laiſſe paſſer beaucoup de choſes qu'elle ne peut pas comprendre, ils le demonſtroient par ceſte figure triangulaire qui eſt faicte auecques vne ligne plus courte.

Mœurs diſſolues.

CVPIDITAS LATE PROFVSA.

Ou ſi elle a vne figure plus longue, & large, elle ſignifie que l'on ſégare des ordonnances, & du droit chemin, & que l'on donne lieu à ſes affections.

CORRECTIO.

Correctiõ & bon amendemẽt de vie.

CORPVS.

Et ſi on referre ſes lignes à la regle des autres, la correctiõ eſt demonſtree, & le bon amendement de vie.

Figure hieroglyph. du Malin.

Et ceſte figure inegale, & ſi éloignee de ce qui eſt iuſte, & droit, eſt eſtimee la figure des Diables.

XXXVI.

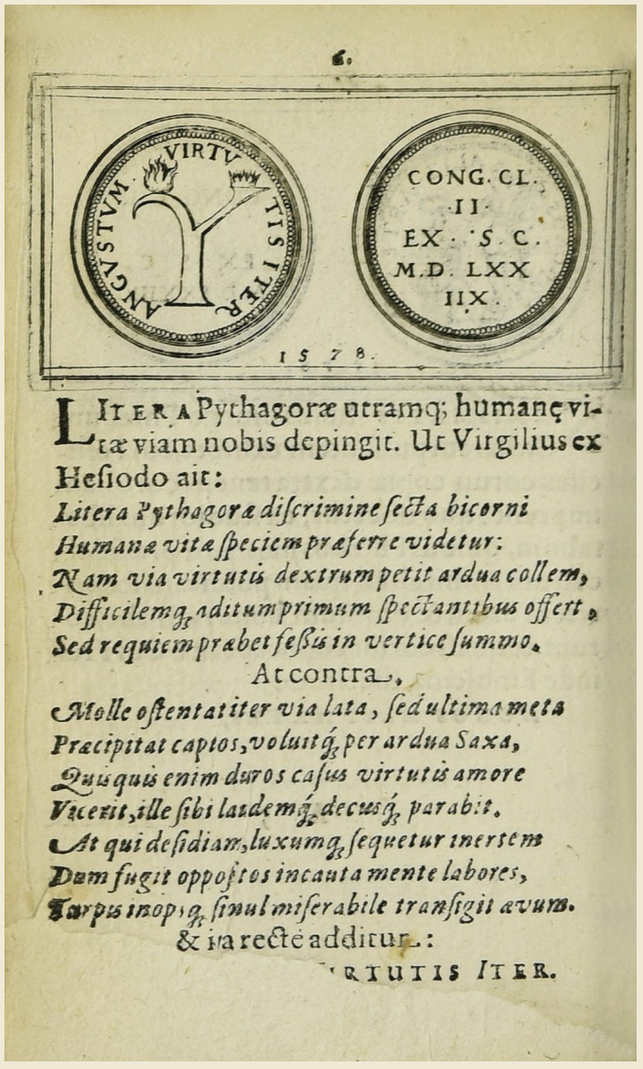
58. Capaccio, Giulio Caesare

Delle imprese trattato di Giulio Cesare Capaccio. In tre libri diviso [*Des entreprises traitées par Giulio Caesare Capaccio, divisé en trois livres*], 3 tomes, 1 vol., Naples (éd. H. Salviani, G. Carlino, A. Pace), 1592, in-4°, 84 ff. (1er tome), 148 ff. (2e tome), 60 ff. (3e tome), gravures (ULL R-3746B).

Giulio Caesare Capaccio (1550-1634), né à Campagna, résida la plus grande partie de sa vie à Naples, dont il était le secrétaire. Il écrivit plusieurs traités de nature historique et fut l'instigateur des premières fouilles archéologiques sur le site de Paestum. Son traité sur les *imprese* vante les mérites des multiples possibilités de compositions symboliques et allégoriques des « hiéroglyphes » et propose des emblèmes de sa composition basés sur ce système. La planche du catalogue reproduit deux figures égyptiennes. Celle de droite – une déformation d'une représentation de Ptah – sera fréquemment exploitée par Kircher pour étayer ses propos.



☞ ch. 5.4.5.



Levinus Hulsius (1550-1606), né à Gand, était un éditeur, imprimeur et écrivain. Il s'est distingué comme scientifique et comme concepteur et inventeur d'instruments techniques. Il participa aussi activement aux travaux de l'Académie de l'Université d'Aldorf dont il était un des éditeurs. À ce titre, parut en 1602 un recueil d'emblèmes, l'*Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae*. Sur la planche sélectionnée ici, on peut voir une médaille ou un jeton représentant le fameux Y grecque, sur lequel Geoffroy Tory avait déjà beaucoup glosé (Cat. 33).

☞ ch. 5.4.5.

59. Hulsius, Levinus

Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae [*Abrégé des emblèmes panégyriques de l'Académie d'Altdorf*], Nuremberg, 1602, in-8°, 98 p., illustrations (ULL R-1523A).



Herwarth von Hohenburg (1553-1622), né à Augsbourg, alors un centre intellectuel important, était un humaniste et un homme politique de premier plan. Il fit carrière à Munich, auprès des ducs de Bavière, dont il devint le grand chancelier. Il déploya une énergie considérable à mettre en ordre la bibliothèque de l'État, qui comprenaient des manuscrits grecs, latins, hébreux et arabes. En dehors de ses occupations officielles, Herwarth cultivait une passion pour la chronologie, l'astronomie et les mathématiques. Il suivit et aida activement les carrières de Tycho Brahe et Johannes Kepler. Herwarth von Hohenburg cultivait aussi d'autres centres d'intérêt comme en atteste la publication de son *Thesaurus Hieroglyphicum*, en 1610 à Munich, qui fut une mine documentaire tout au long du XVII^e^ siècle. Les exemplaires conservés contiennent un nombre variable de planches. Celui de l'Université de Liège en compte 37, alors que celui de la Bibliothèque nationale de France, qui passe pour un des plus complets, n'en contient que 34. Le fils de Herwarth publia en 1626 une étude de son père sur la *Mensa Isiaca*, qui occupe une grande place dans le *Thesaurus*, où il tente de démontrer que la Table était une carte de navigation marine. La planche du catalogue montre la frise des objets cultuels romains qui servit de modèle à Colonna pour le *Songe de Poliphile* (Cat. 25-27).

☞ ch. 5.4.1 ; 6.2.

60. von Hohenburg, Herwart

Thesaurus hieroglyphicorum [*Trésor des hiéroglyphes*], Munich, 1610, in-folio oblong, 38 ff., illustrations (ULL R-36E).


DI CESARE RIPA. 59

con debiti modi, acciò possa caminare in questa vita per la via dirittа, giusta, & eguale senza intoppo alcuno.

MODESTIA.

VNA giouanetta, che tenghа ne la destra manо vno scettro, in cima del quale vi sia vn'occhio, vestasi di bianco, & cingasi con vna cinta d'oro. stia con il capo chino, senza ciuffo, & senz'altro ornamento di testa.

Santo Agostino dice, che la modestia è detta dal modo, & il modo è padre che l'ordine: di modo che, la modestia consiste, in ordinare, & moderare le operationi humane, & per far ciò, bisogna collocare lo scopo della nostra intentione fuor d'ogni termine estremo dal mancamento, & dell'eccesso, tal che ne le nostre attioni non ci teniamo al poco, nè al troppo, ma ne la via di mezzo regolata da la moderatione, de la quale n'è simbolo l'occhio in cima de lo scettro, percioche gl'antichi sacerdoti volendo con gieroglifico significare il moderatore, soleuano fare vn'occhio, & vno scettro, cose molto conuenienti alla modestia, perche chi ha modestia, ha occhio di non cascare in qualche

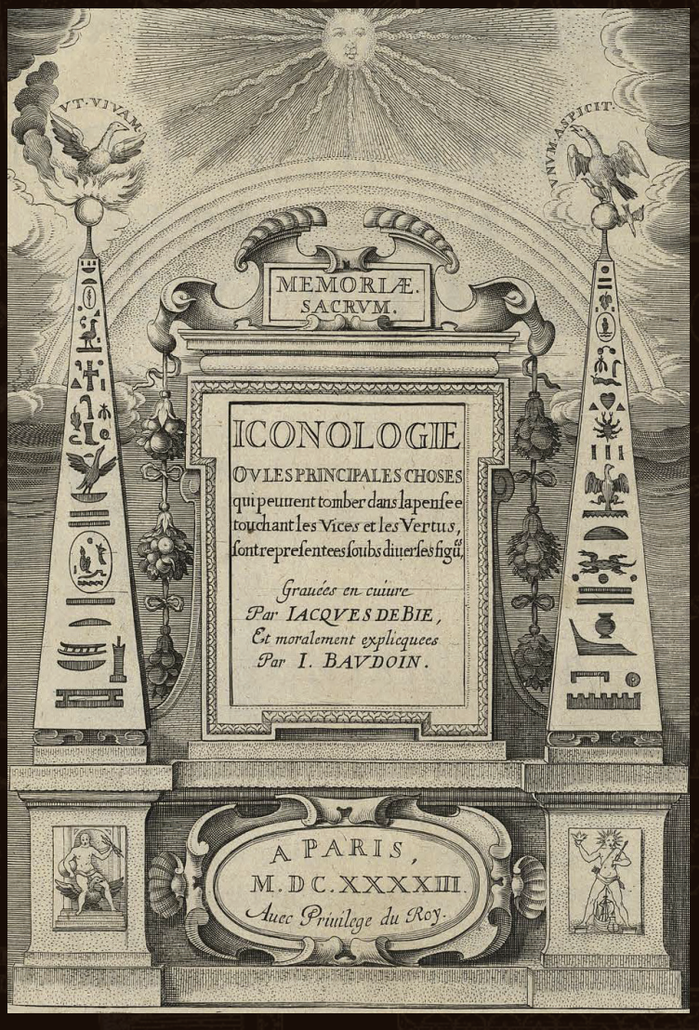
Cesare Ripa (1555-1622), né à Pérouse, était un érudit et amateur d'art. Il est connu pour son *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, dont la première édition paraît en 1593, sans illustration. Elle est suivie d'une seconde édition, illustrée cette fois, en 1603. L'exemplaire présenté ici est une réédition de 1613, qui parut à Sienne chez Matteo Florimi sous le titre de *Nuova Iconologia*. L'*iconologia* est un recueil à visée didactique et morale où sont dépeints les qualités, les vices, les vertus et les passions humaines. L'ouvrage

61. Ripa, Cesare

Nuova Iconologia [*Nouvelle iconologie*], Sienne, 1613 [1593], in-4°, 409 p., illustrations (ULL XIX.23.26).

62. Ripa, Cesare

Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hyérogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, etc. (trad. Jean Baudoin), 2 parties en 1 vol., Paris, 1644 [1636], in-folio, 400 p., gravures (ULL R-576D).

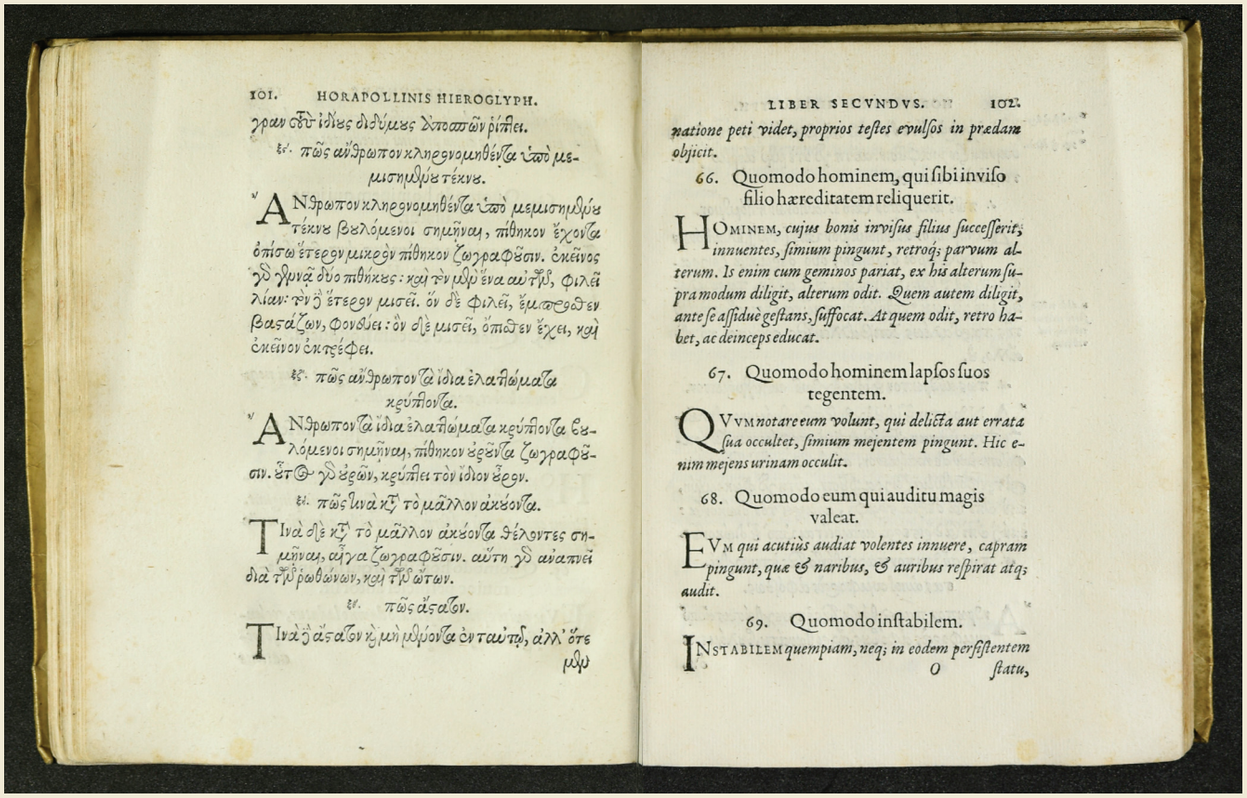


connut un succès considérable, souvent réimprimé et traduit. Ripa tira son inspiration des *Hieroglyphica* d'Horapollon, de l'ouvrage homonyme de Valeriano, et des *Emblèmes* d'Alciat. La planche présentée ici montre la Modestie, tenant un sceptre surmonté d'un œil, un arrangement qui passait alors chez les emblématistes pour une représentation symbolique de la divinité, sinon plus précisément d'Osiris.

☞ ch. 5.4.5.

63. Hoeschel, David

Hieroglyphica Horapollonis [Les hiéroglyphes d'Horapollon.], 1595, Augsbourg, in-16°, 216 p. (ULL XVII 52-3).



101. HORAPOLLINIS HIEROGLYPH.

γραν σὺν ἰδίοις διδύμοις χοιροπῶν ῥίπτει.

ξε'. πῶς ἄνθρωπον κληρονομηθέντα ὑπὸ μεμισημένου τέκνα.

ΑΝθρωπον κληρονομηθέντα ὑπὸ μεμισημένου τέκνα βουλόμενοι σημῆναι, πίθηκον ἔχοντα ὀπίσω ἕτερον μικρὸν πίθηκον ζωγραφοῦσιν. ἐκεῖνος γὰρ γυναῖα δύο πιθήκους· καὶ τὸν μὲν ἕνα αὐτῆς, φιλεῖ λίαν· τὸν δὲ ἕτερον μισεῖ. ὃν δὲ φιλεῖ, ἔμπροσθεν βαστάζων, φονεύει· ὃν δὲ μισεῖ, ὄπισθεν ἔχει, καὶ ἐκεῖνον ἐκτρέφει.

ξς'. πῶς ἄνθρωπον τὰ ἴδια ἐλαφήματα κρύπτοντα.

ΑΝθρωπον τὰ ἴδια ἐλαφήματα κρύπτοντα βουλόμενοι σημῆναι, πίθηκον ἐρεβὸν ζωγραφοῦσιν. ἔστω γὰρ ἐρεβὸς, κρύπτει τὸν ἴδιον ὄρχιν.

ξζ'. πῶς ἵνα κῇ τὸ μᾶλλον ἀκούοντα.

ΤΙνὰ δὲ κῇ τὸ μᾶλλον ἀκούοντα θέλοντες σημῆναι, αἶγα ζωγραφοῦσιν. αὕτη γὰρ ἀναπνεῖ διὰ τῶν ῥωθώνων, καὶ τῶν ὤτων.

ξη'. πῶς ἄσαλον.

ΤΙνὰ δὲ ἄσαλον ᾖ, μὴ μόνον ἐν ταὐτῷ, ἀλλ' ὅτε μόν

LIBER SECVNDVS. 102.

natione peti videt, proprios teſtes evulſos in prædam objicit.

66. Quomodo hominem, qui ſibi inviſo filio hæreditatem reliquerit.

HOMINEM, *cujus bonis inviſus filius ſucceſſerit, innuentes, ſimium pingunt, retrog; parvum alterum. Is enim cum geminos pariat, ex his alterum ſupra modum diligit, alterum odit. Quem autem diligit, ante ſe aſſiduè geſtans, ſuffocat. At quem odit, retro habet, ac deinceps educat.*

67. Quomodo hominem lapſos ſuos tegentem.

QVVM *notare eum volunt, qui delicta aut errata ſua occultet, ſimium mejentem pingunt. Hic enim mejens urinam occultat.*

68. Quomodo eum qui auditu magis valeat.

EVM *qui acutiùs audiat volentes innuere, capram pingunt, quæ & naribus, & auribus reſpirat atq; audit.*

69. Quomodo inſtabilem.

INSTABILEM *quempiam, neq; in eodem perſiſtentem*

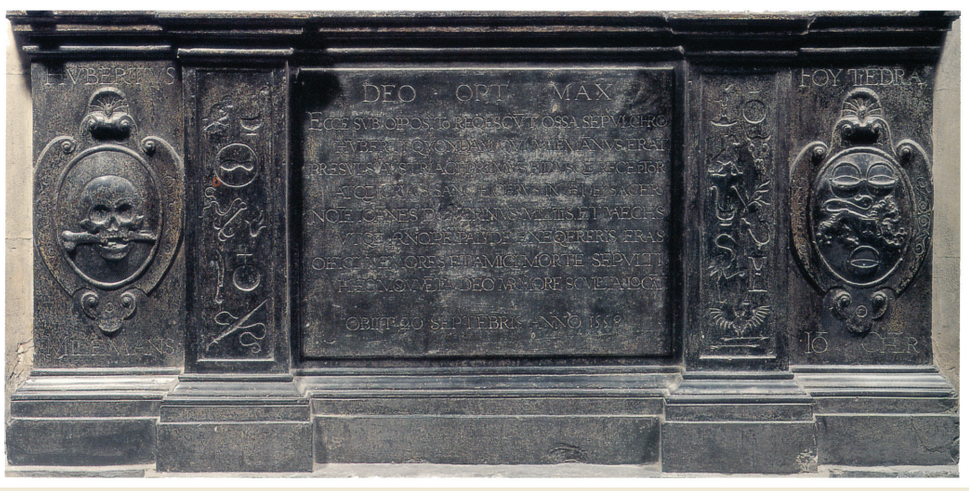
O *ſtatu,*

David Hoeschel (1556-1617), né à Augsbourg, était un helléniste et un humaniste. Il passa sa vie dans sa ville natale qui était alors un havre de paix et un haut lieu de la vie intellectuelle. Hoeschel, qui assura la publication de près de soixante-dix manuscrits grecs acquis à Venise, s'intéressa aux *Hieroglyphica* d'Horapollon. Après une première édition du texte grec en 1505, puis une traduction latine en 1517, ceux-ci firent l'objet de nombreuses éditions augmentées d'illustrations. La version présentée ici est réalisée à partir d'un manuscrit conservé à Augsbourg. Elle comprend le texte grec avec la traduction latine en regard, sans illustration et des notes de Hoeschel.

☞ ch. 5.2.2.

64. Monument du chanoine Hubert Mielemans

1558-1560, Liège, église Sainte-Croix.



Le chanoine Hubert Mielemans, mort en 1558, était le trésorier-receveur du prince-évêque de Liège, Georges d'Autriche. Sa mémoire a été conservée grâce à son monument funéraire, conservé en l'église Sainte-Croix, qui constitue un remarquable représentant de la Renaissance liégeoise. Sculpté en marbre noir de Theux, le mausolée Mielemans comporte trois parties : un soubassement rectangulaire, une niche ornée d'une crucifixion surmontant un gisant et un fronton curviligne historié. Le soubassement comporte cinq compartiments ornementés de deux cartouches armoriés, une épitaphe latine et deux inscriptions en néo-hiéroglyphes. La crucifixion est encadrée d'une niche flanquée de deux pilastres et de deux figurines nues ailées. Sous la niche et entre les pilastres est représenté un sarcophage à la romaine entre les pieds duquel figure une maxime grecque signifiant « Regarde la mort ! ». Deux petits génies funéraires sont accoudés de part et d'autre du sarcophage, sur lequel se trouve le gisant.

L'intérêt de ce monument réside notamment dans les deux colonnes de néo-hiéroglyphes, une manière d'exprimer des maximes dont il ne reste que très peu d'exemples monumentaux. Alors que dans les œuvres imprimées, la signification de l'inscription est généralement donnée par l'auteur, les textes du tombeau de Mielemans offrent toujours leur énigme aux visiteurs. Avec toutes les précautions d'usage, on propose ici l'interprétation suivante : pour la colonne de gauche « La vie est toujours soumise à la mort, qui ravit, consume et tranche la destinée de tous », pour la colonne de droite « Sois une lumière pour le monde ! Par une sûre garde et par le travail gouverne (ta) vie de manière libérale, à l'opposé de la mort, avec noblesse et prévoyance, heure après heure ».

☞ ch. 6.

65. Maier, Michel

Atalanta fugiens, hoc est Emblemata nova de Secretis Naturae Chymica [Atalante fugitive, c'est-à-dire les nouveaux emblèmes chimiques au sujet des secrets de la Nature], Oppenheim, 1618, in-4°, 211 p., illustrations (ULL R-1645A).





Michel Maier (1568 [1569]-1622), né à Kiel, était un médecin, alchimiste, mystique, philosophe et poète allemand. Luthérien, il fut élevé dans les valeurs humanistes. Il étudia à l'Université de Rostock et à l'Université de Viadrina (Francfort-sur-l'Oder), où il obtint sa maîtrise en médecine. Il étudia ensuite la philosophie, continua la médecine à Padoue et obtint son doctorat à Bâle en 1596. En parallèle, il écrivit des poèmes sous le pseudonyme de *Hermes Malavici*. Il vécut ensuite à Prague en 1608 et devint conseiller de l'empereur Rodolphe II de Habsbourg en 1609. C'est vers cette époque qu'il affirma son intérêt pour l'alchimie et l'occultisme, une passion partagée par l'empereur. En 1611, Maier se rendit à Amsterdam puis, à la mort de l'empereur Rodolphe, s'installa en Angleterre à la cour de Jacques 1er, de 1612 à 1616. En 1617, il publia l'*Atalanta Fugiens*, un recueil d'emblèmes alchimiques, contenant aussi des gravures, des poèmes et des morceaux de musique.

☞ ch. 5.4.5.

66. Pignoria, Lorenzo

Characteres aegyptii hoc est, sacrorum, quibus Aegyptii utuntur, simulachrorum accurata delineatio, etc. [*Les caractères égyptiens, c'est-à-dire une esquisse soignée des éléments sacrés que les Égyptiens utilisent ainsi que de leurs représentations, etc.*], Francfort, 1608, in-4°, 43 ff., illustrations, 6 pl. (ULL XXI.82.24B).



Lorenzo Pignoria (1571-1631), né à Padoue, était un prêtre, historien, antiquaire et égyptophile italien. Il vécut essentiellement dans sa ville natale, où il suivit l'enseignement des jésuites. Il passa deux ans à Rome, temps qu'il dédia à l'examen *in situ* des antiquités. Écrivain prolifique, outre ses nombreuses notes pour les ouvrages d'autres auteurs tels Alciat et Vincenzo Cartari, il rédigea plusieurs ouvrages, dont les *Characteres aegyptii*. En fait, cette étude parut dans trois éditions, avec à chaque fois un titre différent. La dernière édition, posthume, porte le titre explicite de *Mensa Isiaca, qua sacrorum apud Ægyptios ratio et simulacra subjectis tabulis æneis simul exhibentur et explicantur*. La *Mensa Isiaca* (appelée aussi *Tabula Bembina* du nom de son premier propriétaire, le cardinal Bembo) fut retrouvée à Rome au début du XVI^e^ siècle. Longtemps tenue pour un témoignage de la plus haute antiquité et comme une source majeure pour la compréhension de l'écriture hiéroglyphique, elle fut régulièrement utilisée à la Renaissance, mais aussi à l'Époque Baroque, par le père Athanase Kircher, qui en fit une pièce maîtresse de son argumentation. La planche du catalogue illustre de fait la *Mensa Isiaca*, cette table de cuivre, œuvre romaine du I^er^ siècle de notre ère, qui servait lors des cérémonies isiaques.

☞ ch. 5.2.1.



67. della Valle, Pietro

Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi : descritti da lui medesimo in 54 lettere familiari ... all'erudito ... Mario Schipano ; divisi in tre parti, cioe la Turchia, la Persia e l'India [*Voyages du pèlerin Pietro della Valle avec des détails minutieux de toutes les choses notables observées en eux et décrites par lui-même dans 54 lettres familières à l'érudit Mario Schipano* ; divisé en trois parties, à savoir la Turquie, la Perse et l'Inde], Amsterdam, 1666, in-4°, illustrations (ULL Ch-1015 B).


DE VOLKOME
BESCHRYVING
Der Voortreffelijcke
REIZEN
van de deurluchtige REISIGER
PIETRO della VALLE,
Edelman van Romen,
In veel voorname gewesten des Werrelts, sedert het jaer 1615, tot in't jaar 1626 gedaan:
Uit zijn Schriften, aan MARIO SCHIPIANO *geschreven,*
door J. H. GLAZEMAKER *vertaalt,*
En in zes Deelen onderscheiden.
Met XXII konstige kopere Platen, en een Register verçiert.
VIRTUS
INVICTA
AMSTERDAM,
Voor de Weduwe van JAN HENDRIKSZ. BOOM, Zal.
Boekverkoopster op de Cingel, by de Jan Roompoorts Torensteeg,
in de Boekwinkel. ANNO 1666.

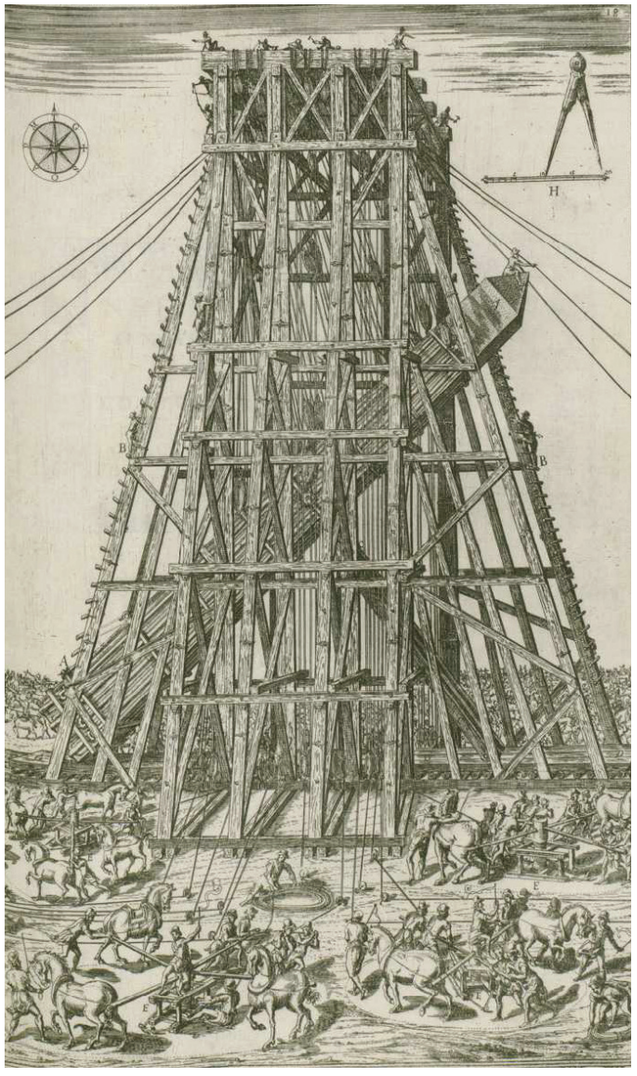
Pietro della Valle (1586-1652), né à Rome, était un explorateur, compositeur et écrivain italien. Il effectua un pèlerinage de douze ans en Terre Sainte et fit publier au fur et à mesure ses lettres de voyage, dont il existe des versions en plusieurs langues. Il révéla à l'occident l'écriture assyro-babylonienne. Il décrivit en détail les mœurs, les coutumes et les objets rencontrés au fil des étapes, et se passionna pour la musique des janissaires. Ses relations de voyage furent amplement utilisées par les érudits européens. Sur le chemin de Jérusalem, il s'arrêta en Égypte, à Alexandrie, et au Caire. La planche du catalogue est tirée d'une édition en néerlandais ; on y voit une représentation assez romantique du plateau de Gizeh avec une momie dans son cercueil.

☞ ch. 5.2.1.


F.° 113

68. Fontana, Domenico

Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabriche di nostro Signore Papa Sisto V, Rome, 1590, 108 p., in-fol. (KBR II 63.143 C).



Domenico Fontana (1543-1607), né à Melide, était un architecte au service des papes. Il fut notamment chargé par Sixte Quint de l'installation de l'obélisque du Vatican à son emplacement actuel, devant la basilique Saint Pierre. Le succès de l'entreprise fut tel que Sixte Quint lui confia le déplacement et l'installation des trois autres obélisques qui occupèrent son pontificat. Le déménagement de l'obélisque du Vatican donna lieu à une publication de Fontana dans laquelle il illustra abondamment les techniques utilisées. La planche du catalogue illustre le dispositif de levage qui fut installé pour redresser l'obélisque.

☞ ch. 5.2.1.

69. Jeton, règne de Philippe II

1583, Dugniolle 2949 (KBR 2S10/6).





D/ VIS:NESCIA VINCI faisceau de cinq flèches enlacé par un serpent R/ FESTINA LENTE crabe ten. un papillon.

Pour commémorer le succès des Espagnols sur les insurgés des Pays-Bas, Philippe II fit frapper ce jeton célébrant à la fois la force qui ne peut être vaincue et la persévérance et l'obstination du monarque. Le motto du revers, repris à Auguste, est illustré à la Renaissance soit par le motif de l'ancre au dauphin, connu par un monnaie de Titus (Cat. 16-17), soit par le motif du crabe et du papillon, attesté sur le monnayage d'Auguste.

☞ ch. 5.4.3.

70. Jeton, règne d'Albert et Isabelle

1608, Dugniolle 3631 (KBR 2S16/16).



D/ ALBERTVS . ET . ELISABET . DEI . GRATIA Bustes affrontés des archiducs R/ MODERATIO 1608

Le motif de l'ancre au dauphin illustre généralement la devise *Festina lente !* (Cat. 30). La légende indique que l'esprit en a été ici modifié puisqu'il sert à diffuser les dispositions conciliantes de l'Espagne après la guerre, faisant ainsi écho au jeton de Philippe II (Cat. 69). Le même *motto* est encore illustré sur le monnayage des archiducs au moyen du motif de l'ancre surmontée d'un foudre.

☞ ch. 5.4.3.



L'époque baroque

71. Trigault, Nicolas

De Christiana Expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu [*Sur l'expédition chrétienne auprès des chinois entreprise par la Compagnie de Jésus*], Augsbourg, 1615, in-48°, 646 p., 1 pl. (ULL Th-6780).



Nicolas Trigault (1577-1628), né à Douai, était un jésuite et orientaliste des Pays-Bas méridionaux. Il fut missionnaire en Chine où il passa une grande partie de sa vie. Traduit en plusieurs langues, son *De Christiana Expeditione apud Sinas*, fondé sur les notes du grand Matteo Ricci (1552-1610), contribua à la diffusion des connaissances sur la civilisation chinoise en occident. La planche du catalogue reproduit la page de titre, glorifiant l'action de la Compagnie de Jésus et du Père Ricci.

☞ ch. 7.6.2 ; 8.

72. Comenius, Jean

Orbis sensualium pictus [*Monde visible en images*], Nuremberg, 1666, in-8°, 601 p., illustrations (ULL R-4238A).



Jean Comenius (1592-1670), né en Moravie, était un théologien, philosophe, grammairien et pédagogue. Membre du mouvement protestant des Frères Tchèques, il fut contraint à l'exil au début de la Guerre de Trente Ans et voyagea dans de nombreux pays d'Europe. Philosophe utopiste, il prônait un programme politique basé sur la diffusion du savoir, le maintien de la paix entre les peuples sous l'égide d'institutions internationales et un christianisme tolérant. L'un des pionniers de la pédagogie moderne, Comenius pensait qu'un enfant apprend mieux si son intérêt est éveillé et qu'il s'amuse. C'est dans cette perspective qu'il proposa dans *Orbis sensualium pictus* une méthode d'apprentissage du latin se basant sur l'association d'un mot à une image. La planche du catalogue illustre sa présentation de l'alphabet, où les lettres sont associées à des animaux et à leurs cris.

☞ ch. 7.

73. Palatius, Johannes

Gesta Pontificum romanorum, IV, Ab Adriano VI ... usque ad Innocentium XI [*Faits des Pontifes romains, IV, d'Adrien VI...jusqu'à Innocent XI*], Venise, 1688, in-folio, 666 col., illustrations (ULL R-914D [4]).

Peu de faits de nature biographique sont connus à propos de Johannes Palatius (XVII^e siècle), chanoine de l'église ducale de Venise et professeur à Padoue, nommé historiographe de l'empereur. Il rédigea, entre autres choses, une histoire des papes depuis saint Pierre jusqu'à Innocent XI. Les notices biographiques mentionnent généralement les réalisations architecturales des papes. Elles sont très souvent illustrées des monnaies et médailles frappées durant le pontificat. Sur la planche du catalogue, on peut voir l'obélisque de la Piazza Navona, frappée durant le règne d'Innocent X (Cat. 75).

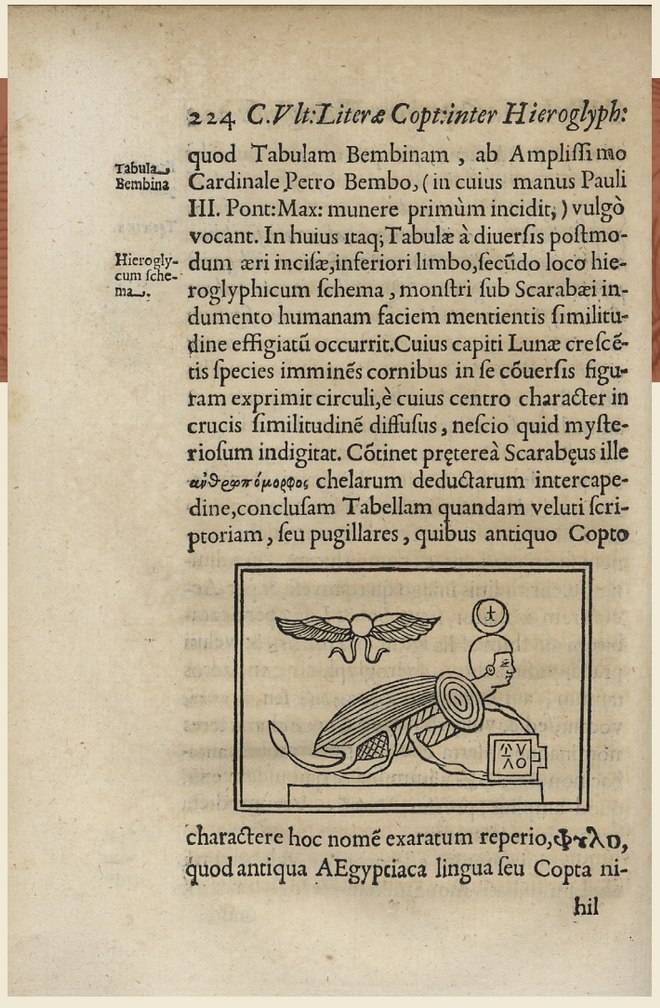
☞ ch. 5.2.1.

VARIA INNOCENTII X. PONT. OPT. MAX. NUMISMATA



74. Kircher, Athanase

Prodromus Coptus sive Aegyptiacus [*Introduction au copte, ou à l'égyptien*], Rome, 1636, in-4°, 338 p., illustrations (ULL XXI.52.4).



224 *C. Vlt: Literæ Copt: inter Hieroglyph:*

Tabula Bembina

quod Tabulam Bembinam, ab Amplissimo Cardinale Petro Bembo, (in cuius manus Pauli III. Pont: Max: munere primùm incidit,) vulgò vocant. In huius itaq; Tabulæ à diuersis postmodum æri incisæ, inferiori limbo, secũdo loco hieroglyphicum schema, monstri sub Scarabæi indumento humanam faciem mentientis similitudine effigiatũ occurrit. Cuius capiti Lunæ crescẽtis species imminẽs cornibus in se cõuersis figuram exprimit circuli, è cuius centro character in crucis similitudinẽ diffusus, nescio quid mysteriosum indigitat. Cõtinet prętereà Scarabęus ille αὐθεντόμορφος chelarum deductarum intercapedine, concluſam Tabellam quandam veluti scriptoriam, seu pugillares, quibus antiquo Copto

Hieroglycum schema.

charactere hoc nomẽ exaratum reperio, ΦΤΛΟ, quod antiqua AEgyptiaca lingua seu Copta nihil

Athanase Kircher (1602-1680), né à Fulda, était un père jésuite, théologien, mathématicien, physicien, naturaliste et orientaliste. Après avoir enseigné un temps à Augsbourg, dont il est chassé par la Guerre de Trente Ans, il séjourne un temps en Avignon, où il fait la connaissance de Claude Fabri de Peresc, avant de s'installer définitivement à Rome, où il enseigne quelques années avant d'être déchargé de ses tâches pédagogiques pour se concentrer entièrement à ses recherches. Auteur prolifique, il publie des traités scientifiques sur la mathématique, l'optique, la musique et la géologie. Il conçoit très tôt une passion très vive pour les hiéroglyphes de l'ancienne Égypte. C'est par la publication du *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus* en 1636 qu'il fit son entrée dans la République des lettres.

75. Kircher, Athanase

Obeliscus Pamphilius [*Obélisque Pamphile*], Rome, 1650, in-folio, 560 p., illustrations (ULL XXI.52.3).





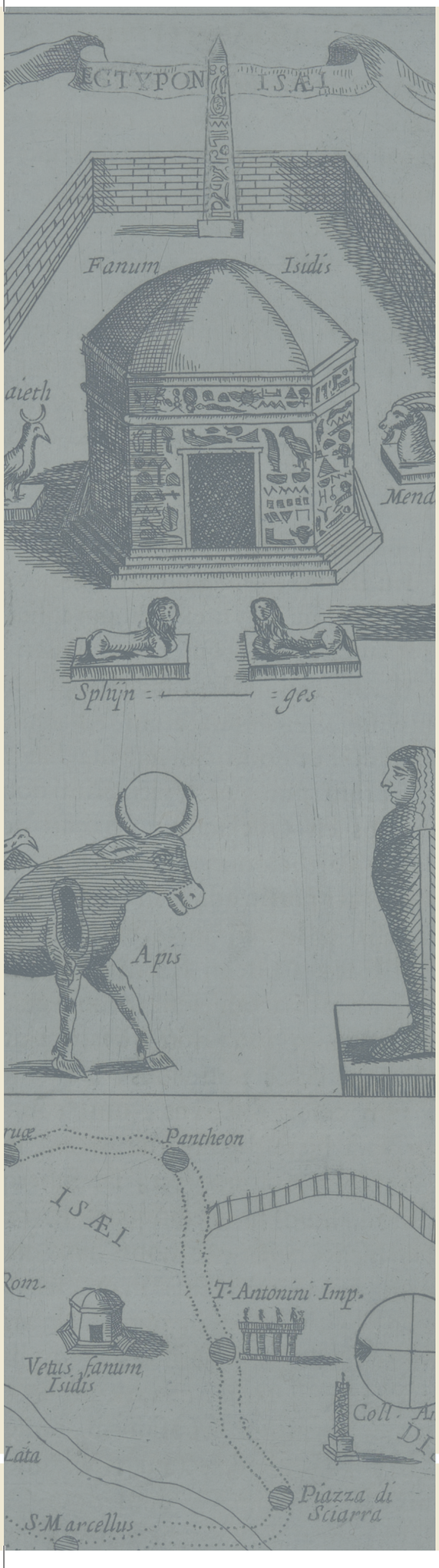
Dans cet ouvrage, que l'on considère – peut-être un peu rapidement – comme le fondement des études coptes, sont posés quelques jalons qui devaient servir à la compréhension des scalae arabo-coptes, c'est-à-dire des glossaires bilingues qui avaient été amenés en Italie au cours de la Renaissance. Le *Prodromus* forme ainsi une paire avec la *Lingua Aegyptiaca Restituta* publiée en 1643 où étaient exposés pour la première fois les principes généraux de la grammaire copte. La planche du catalogue illustre une des obsessions de Kircher : l'homme scarabée, un motif figurant sur la bordure de la *Mensa Isiaca*, qui symbolisait pour le père Athanase la quintessence de l'esprit du monde.

76. Kircher, Athanase

Œdipus aegyptiacus, Hoc est universalis hieroglyphicae Veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio. Opus ex omni orientalium doctrina & sapientia conditum, nec non viginti diversarum lingarum authoritate stabilitum [*L'Œdipe égyptien, c'est-à-dire la reconstruction générale de la science hiéroglyphique des anciens temps, injustement supprimée. Ouvrage fondé sur toute la science & le savoir des peuples de l'Orient, étayé par l'autorité de non moins de vingt langues différentes*], Rome (éd. Vitale Mascardi), 1652-1654, in fol. (KBR II 35.557 C).



L'*Obeliscus Pamphilius* est une des deux œuvres majeures, avec le monumental *Oedipus Aegyptiacus*, par lesquelles Athanase Kircher fit connaître ses conceptions concernant la philosophie égyptienne en général et le fonctionnement des hiéroglyphes en particulier. L'*Obeliscus* est une œuvre de commande du pape Innocent X, de la famille des Pamphilii, qui décida de faire installer l'obélisque de Domitien ornant jadis le temple d'Isis au Champ de Mars sur ce qui est aujourd'hui la Piazza Navona face au palais de sa famille. L'ordonnancement de la célèbre fontaine et de l'obélisque fut le résultat de la collaboration entre Kircher et Le Bernin. Les deux collaborèrent encore lors de l'érection de l'obélisque à l'éléphant sur la Piazza della Minerva en 1667. La planche du catalogue montre le frontispice de l'œuvre.



77. Kircher, Athanase

Ad Alexandrum VII. pont. max. Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica [*Au pape Alexandre VII. Explication hiéroglyphique de l'obélisque égyptien récemment extrait des ruines du temple romain d'Isis.*], Rome (éd. Jacobus Antonius de Lazzaris Varesius), 1666 (KBR VH 516 C 2).



78. Kircher, Athanase

China monumentis qua sacris quà profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata [*La Chine, illustrée par ses monuments tant sacrés que profanes, mais aussi par les différentes merveilles de sa nature et de ses arts, et par ses autres aspects remarquables.*],, etc., Amsterdam (éd. Janssonius van Waesberge), 1667-1668, in fol. (KBR VH 19.136 C).

L'*Oedipus Aegyptiacus*, une œuvre colossale en quatre volumes (Cat. 76), renferme la somme encyclopédique de ce qu'on pouvait alors savoir sur l'Égypte. La planche du catalogue montre une composition de Kircher, le dieu Pan, chargé de signes symboliques, qui avait pour le père jésuite la valeur d'un hiéroglyphe.

Les *Obelisci Aegyptiaci* sont consacrés aux obélisques (Cat. 77), de taille relativement modeste, retrouvés sur l'emplacement de l'antique *Iseum* du Champ de Mars. La planche du catalogue montre une reconstitution assez improbable du sanctuaire. Les hiéroglyphes qui ont été dessinés sur les obélisques et sur le bâtiment central n'évoquent que d'assez loin les signes originaux.

La découverte de la Chine, notamment au travers des missions jésuites, posa de redoutables problèmes d'interprétation aux théologiens (Cat. 78). C'est qu'il fallait ramener cette branche apparemment détachée au tronc commun de l'histoire mondiale. Dans cette perspective, certains essayèrent de rattacher la Chine à l'Égypte par le truchement des écritures, car on croyait y discerner des similitudes. Cette prétendue filiation fit encore l'objet de spéculations jusque dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le frontispice, reproduit ici, montre les Pères Adam Schall à gauche et Matteo Ricci à droite soutenant une carte de la Chine au bas d'une composition allégorique à la gloire de la Compagnie de Jésus.







79. Kircher, Athanase

Ars magna sciendi, In XII Libros Digesta, etc. [*Le grand art du savoir, réparti en 12 livres*], Amsterdam, 1669, in-folio, 482 p., gravures (ULL XIV.004.001).

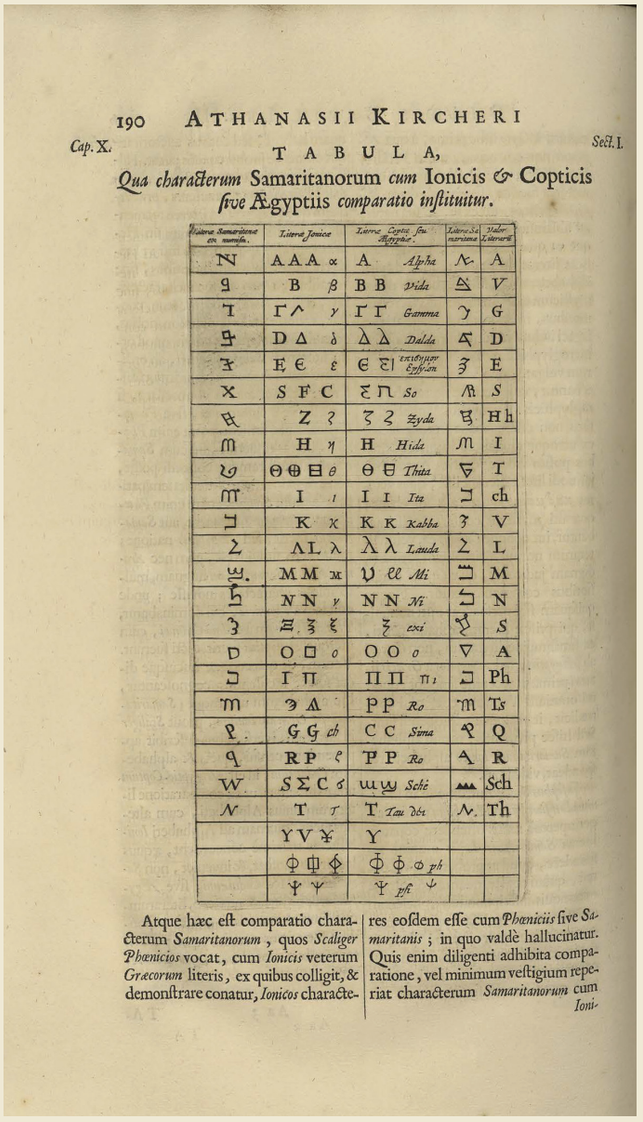
80. Kircher, Athanase

Sphinx mystagoga, sive diatribe hieroglyphica [*Le sphinx mystagogue, ou discours hiéroglyphique*], Amsterdam, 1676, [8]-72-[6] p., illustrations (ULL XXI.52.9).



Dans l'*Ars magna sciendi*, Kircher reprend les travaux du philosophe catalan Raymond Lulle, qui s'était intéressé de près à l'art combinatoire, qui devait inspirer Leibnitz un plus tard. La planche du catalogue reproduit le frontispice où l'on peut voir des symboles utilisés depuis la Renaissance, par exemple dans les livres d'emblèmes, pour exprimer le divin et la science, comme l'œil au centre d'un triangle, au sommet de la composition, et les « hiéroglyphes » de l'œil et de l'oreille de part et d'autre de la figure centrale pour signifier l'omniscience de Dieu.

Dans le *Sphinx mystagogue*, son dernier ouvage sur les hiéroglyphes, Kircher entreprend de donner l'interprétation de deux momies amenées en France par un collectionneur. Il en profite pour réaffirmer une dernière fois sa méthode et les résultats auxquels il croyait avoir abouti. La planche du catalogue reproduit le frontispice, une composition, en large partie imaginaire, de la façon dont Kircher se représentait le site du plateau de Gizeh, avec sa partie souterraine. Les hiéroglyphes qui recouvrent certaines pyramides n'ont aucun fondement.



190 ATHANASII KIRCHERI

Cap. X. TABULA, Sect. I.

Qua characterum Samaritanorum *cum* Ionicis *&* Copticis *sive* Ægyptiis *comparatio instituitur.*

Literæ Samaritanæ ex numis.	*Literæ Ionicæ*	*Literæ Coptic. seu Ægyptiæ.*	*Literæ Samaritanæ*	*Valor Literarum*
ℵ	A A A α	A *Alpha*	ℵ	A
ב	B β	B B *Vida*	ב	V
ג	Γ ∧ γ	Γ Γ *Gamma*	ג	G
ד	D Δ δ	Δ Δ *Dalda*	ד	D
ה	E Є ε	Є Ɛ *ἐπίσημον Ἔψιλον*	ה	E
ו	S F C	Ƨ Ϛ *So*	ו	S
ז	Z ζ	ζ ζ *Zyda*	ז	Hh
ח	H η	H *Hida*	ח	I
ט	Θ Θ Ξ θ	Θ Θ *Thita*	ט	T
י	I ι	I ι *Ita*	י	ch
כ	K κ	K K *Kabba*	כ	V
ל	Λ L λ	Λ λ *Lauda*	ל	L
מ	M M μ	Ϻ ϻ *Mi*	מ	M
נ	N N ν	N N *Ni*	נ	N
ס	Ξ ξ ξ	ξ *exi*	ס	S
ע	O Ο ο	O O *o*	ע	A
פ	Γ Π	Π Π π	פ	Ph
צ	ϑ Λ	P P *Ro*	צ	Ts
ק	Ϛ Ϛ *ch*	C C *Sima*	ק	Q
ר	R P ρ	P P *Ro*	ר	R
ש	S Σ C ς	ɯ ɯ *Schi*	ש	Sch
ת	T τ	T *Tau tbi*	ת	Th
	Y V ¥	Y		
	Φ Ψ Φ	Φ Φ ϕ *ph*		
	Ψ Ψ	Ψ *psi*		

Atque hæc est comparatio characterum *Samaritanorum*, quos *Scaliger Phœnicios* vocat, cum *Ionicis* veterum *Græcorum* literis, ex quibus colligit, & demonstrare conatur, *Ionicos* characteres eosdem esse cum *Phœniciis* sive *Samaritanis*; in quo valdè hallucinatur. Quis enim diligenti adhibita comparatione, vel minimum vestigium reperiat characterum *Samaritanorum* cum *Ioni-*

Enfin, dans la *Turris Babel*, Kircher entend expliquer l'origine des langues et des écritures. La planche du catalogue montre un extrait de l'alphabet copte mis en rapport avec l'origine supposée de lettres.

☞ ch. 7.

81. Kircher, Athanase

Turris Babel sive Archontologia [*La tour de Babel, ou l'Archontologie*], Amsterdam, 1679, in-folio, 219 p., gravures et illustrations, 12 pl. (ULL Th-2434).

82. Thomassin d'Eynac, Louis ~~de~~

Glossarium universale hebraicum quo ad hebraicae linguae fontes linguae et dialecti pene omnes revocantur [*Glossaire général de l'Hébreu, dans lequel presque toutes les langues et dialectes sont ramenés à l'origine de la langue hébraïque*], Paris, 1697, in-folio, 102 p., 1050 col. (ULL R-1355D).



Louis de Thomassin d'Eynac (1619-1695), né à Aix-en-Provence, était un théologien et écrivain français. Il entra très tôt dans la congrégation de l'oratoire de Marseille où il enseigna les Belles-Lettres. En parallèle, il enseigna aussi la philosophie à Pezenas, en particulier le platonisme dont il se sentait proche, et la théologie à Saumur mêlant la doctrine chrétienne avec la scolastique. Considéré comme un des hommes les plus instruits de son époque, il est l'auteur de plusieurs ouvrages où perce une profonde érudition. Son *Ancienne et nouvelle discipline de l'Église* (1678-1679) fit une telle impression sur ses contemporains que le pape Innocent XI voulut l'élever au cardinalat, ce que Thomassin refusa. Dans son *Glossarium universale hebraïcum*, Thomassin entreprit de démontrer que toutes les langues tiraient leur origine dans l'hébreu. L'exercice était toutefois ardu, comme le titre lui-même le laisse d'ailleurs entrevoir, puisqu'il s'agit plus modestement pour Thomassin de ramener à l'hébreu presque toutes les langues.

☞ ch. 8.

83. Ménestrier, Claude-François

L'art des emblèmes, Paris, 1662, in-8°, 160 p., gravures (ULL R-3253A).


10 *L'Art des Emblemes.*
vûe du baſtiment du College & ce mot Italien, *Col mio aiuto s'ereſſe.* Il s'eſt eleué par mon moyen.

col mio aiuto S'erese

Cette deuiſe fut faite pour la remercier de ſes liberalitez enuers ce College apres ſon incendie, & ces vers en firent l'application.

Ce pompeux baſtiment, ce temple magnifique,
Ont fait aux maiſtreſſes des Arts,
Durant tous les troubles de Mars
Vne retraite pacifique.
Ils me doiuent leur gloire, & leur acheuement,
Ils n'ont point de matiere, ils n'ont point d'ornement,
Qui ne ſoit vn effet de ma ſage conduite:
I'ay fait agir les mains qui les ont eleuez,
I'ay formé leurs proiets, i'en ay reglé la ſuite,
Et c'eſt par mon moyen qu'on les void acheuez.

Les

Claude-François Ménestrier (1631-1705), né à Lyon, était un héraldiste français, membre de la Compagnie de Jésus. Il était également chorégraphe et considéré comme l'un des principaux théoriciens de la musique et de la danse au XVII^e^ siècle. Il fut l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'art du blason et publia également un *Art des emblèmes*, en 1662. La planche illustre une devise composée par Ménestrier pour commémorer l'érection d'un bâtiment sous la protection d'Anne d'Autriche. Les types iconographiques utilisés, symboliquement chargés, rapprochent à bien des égards l'art du blason, la littérature d'emblèmes, les *imprese* et les spéculations sur la nature des hiéroglyphes.

☞ ch. 5.4.5.

84. Bonanni, Filippo

Musaeum Kircherianum sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero [...] nuper restitutum, auctum, descriptum, & iconibus illustratum [...] etc., [*Musée Kircher, ou Musée récemment restauré, amélioré, décrit & enrichi de représentations par le p. Athanase Kircher, etc.*], Rome (éd. Giorgio Placho), 1709, 522 p., 173 pl. (ULL XX.79.4 et KBR VB 4.033 C).

Filippo Bonanni (1638-1725), né à Rome, était un jésuite italien, zoologiste, historien et collectionneur. Il vécut à Rome toute sa vie et fut l'élève de Kircher au Collège Romain. Il devint le conservateur du *Museum Kircherianum* en 1698, et en publia un catalogue en 1705, qui fait suite au premier catalogue publié par Georges de Sepibus en 1678. La planche du catalogue montre des reproductions d'ouchebtis sous le titre *Idola Aegiptia et Isis*. Les ouchebtis y sont décrits comme des représentations d'enfants. Par ailleurs, l'auteur remarque que plusieurs de ces petites statuettes ont été retrouvées dans des contextes funéraires. S'appuyant sur les écrits de Kircher (Cat. 74-81), il déduit que les hiéroglyphes figurant sur les obélisques, identiques à ceux qu'on trouve dans un contexte purement funéraire, ne peuvent que transmettre les principes les plus élevés de la religion.

☞ ch. 7.




Tab XIX
56
1
2

85. Gronovius, Jacobus

Ammianus Marcellinus cum notis integris Henrici et Hadriani Valesiorum, Frieder. Lindenborgii, Jac. Gronovii [*Ammien Marcellin, avec les notes complètes d'Henry et Adrien de Valois, de Friedrich Lindenbrog et de Jacob Gronovius*], Leyde, 1693, in-4°, 724 p., illustrations, 14 pl. (ULL R-379B).



Jacobus Gronovius (1645-1716), né à Deventer, était un philologue et historien hollandais, surtout connu pour sa monumentale édition du *Thesaurus Graecarum antiquitatum* en treize volumes. Il fit également paraître une édition d'Ammien Marcellin avec des commentaires. La planche montrée ici est un *fac simile* assez fidèle des quatre faces de l'obélisque ramené à Rome par Constance II (aujourd'hui devant Saint-Jean de Latran), qui se détachent sur un fond montrant l'aiguille de granit dans son environnement romain.

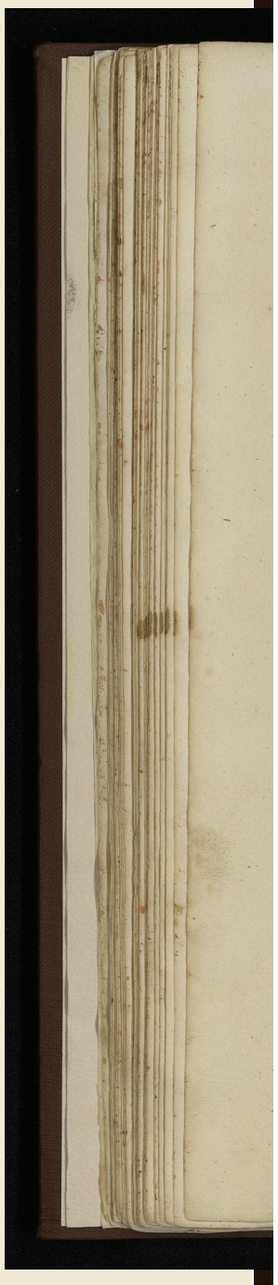
☞ ch. 5.2.1.



Le Siècle des Lumières

86. Dapper, Olfert

Description de l'Afrique contenant les noms, la situation et les confins de toutes ses parties, leurs rivières, leurs villes & leurs habitations, etc. (traduit du flamand), Amsterdam, 1686, in-folio, 534 p., illustrations, 43 pl. (ULL XXI.44.1).



Olfert Dapper (1636-1689), né à Amsterdam, était un humaniste hollandais. Il étudia et décrivit avec une étonnante précision plusieurs contrées lointaines : l'Afrique, la Chine, la Perse, la Géorgie et l'Arabie sans pourtant jamais quitter les Pays-Bas. Son ouvrage diffère de ceux de ses contemporains par le regard qu'il porte sur ses objets d'études. En effet, il ne versa pas ou peu dans l'exotisme et s'efforça de donner une description objective de ces contrées, en se basant sur une démarche heuristique systématique et pluridisciplinaire. Dans sa *Description de l'Afrique*, il présenta une synthèse très complète des connaissances dont l'Europe disposait alors sur l'Afrique et rédigée d'une manière philosophiquement et moralement neutre remarquable pour l'époque.

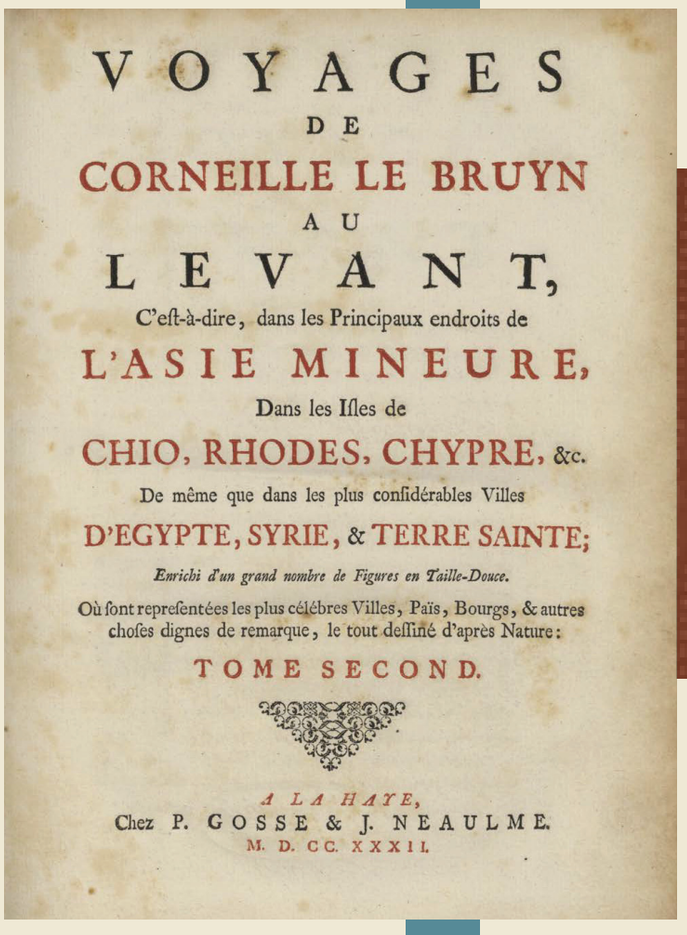
La double planche du catalogue montre une vue peu réaliste du plateau de Gizeh, situé pratiquement en bordure du Nil, avec, au milieu de l'image, un buste très réaliste censé représenté le sphinx.

☞ ch. 8.


EGIPTISCHE PIRAMIDEN
PIRAMIDES D'EGYPTE.

87. de Bruyn, Corneille

Voyage au Levant, etc., Tome II (traduit du flamand), Delft, 1700, in-folio, 408 p., illustrations, 88 pl. (ULL XXIII.201.1 [3]).


VOYAGES
DE
CORNEILLE LE BRUYN
AU
LEVANT,
C'eſt-à-dire, dans les Principaux endroits de
L'ASIE MINEURE,
Dans les Iſles de
CHIO, RHODES, CHYPRE, &c.
De même que dans les plus conſidérables Villes
D'EGYPTE, SYRIE, & TERRE SAINTE;
Enrichi d'un grand nombre de Figures en Taille-Douce.
Où ſont repreſentées les plus célébres Villes, Païs, Bourgs, & autres choſes dignes de remarque, le tout deſſiné d'après Nature:
TOME SECOND.
A LA HAYE,
Chez P. GOSSE & J. NEAULME.
M. D. CC. XXXII.

Corneille de Bruyn (ou de Bruijn) (1652-1727), né à la Haye, était un peintre, graveur, voyageur et écrivain hollandais. Il voyagea dans plusieurs pays du Proche-Orient, notamment en Égypte, où il se rendit en 1681 et laissa sa signature au sommet de la pyramide de Chéops. Il fut le premier à dessiner en partie l'intérieur de la pyramide. Ces voyages donnèrent lieu à la publication des *Voyages au Levant*, présenté ici dans une traduction française de 1700. Les inscriptions de l'obélisque qui figure sur la planche montrée ici révèlent une main peu habituée à ce genre d'exercice.

☞ ch. 8.

87b. de Bruyn, Corneille

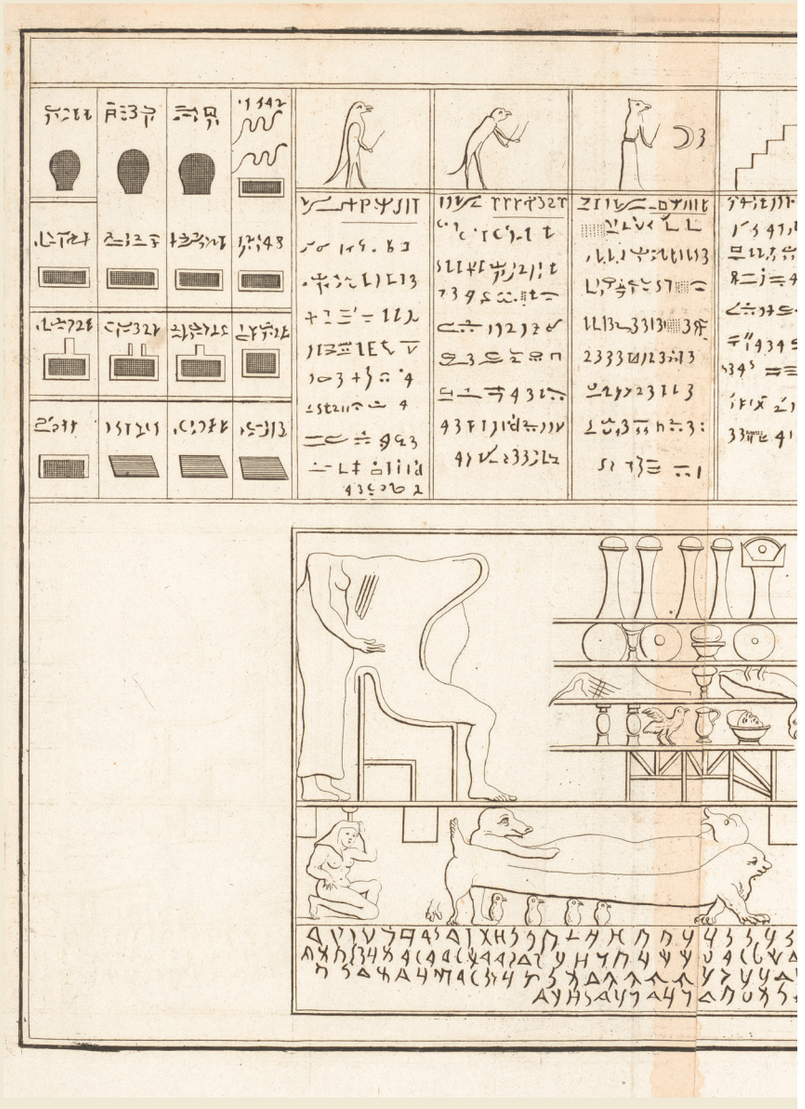
Voyage au Levant, etc., Tome II, La Haye, 1732, in-4°, 565 p., illustrations (ULL XXIII.201.1 B).





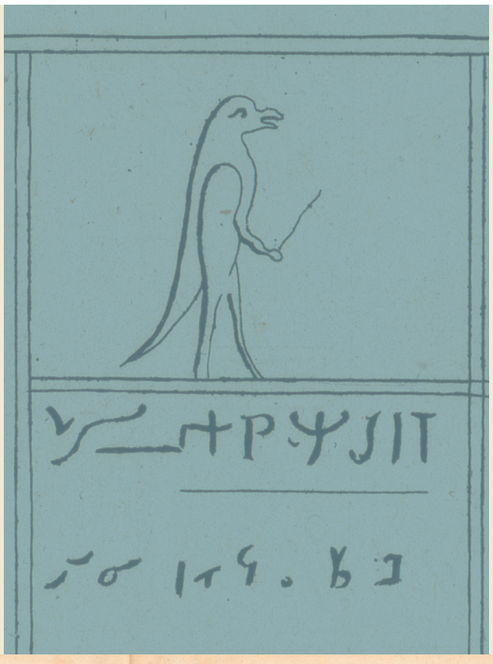
88. de Montfaucon, Bernard

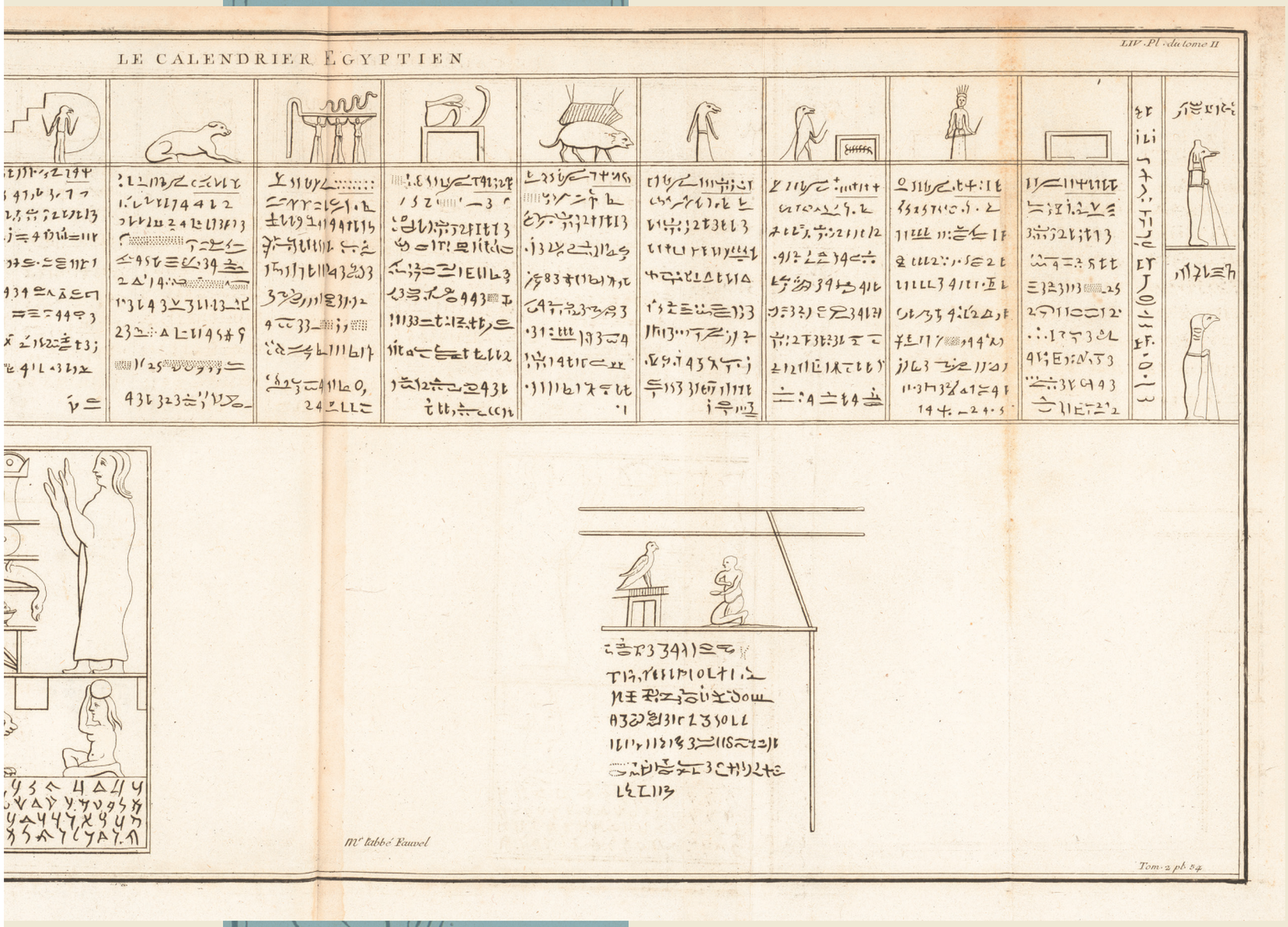
L'Antiquité expliquée, et représentée en figures, etc., 15 vol., Paris (éd. Delaulne, Foucault & Clousier), 1719-1724 (KBR II 71.739 C).



Bernard de Montfaucon (1655-1741), né à Soulatgé dans l'Aude, était un moine bénédictin, d'une grande érudition, antiquaire passionné, considéré comme l'un des fondateurs de l'archéologie moderne, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Son œuvre majeure, *L'Antiquité expliquée*, présente des vues innovantes sur les arts grec et romain, mais aussi sur les cultures orientales, dont l'Égypte ancienne. La planche du catalogue montre la reproduction d'une bande de lin contenant un passage du *Livre des morts*. Dans son commentaire, Montfaucon livre des remarques intéressantes sur le sens de l'écriture. Ce document sera repris par Caylus, qui corrigera l'interprétation générale du document par Montfaucon, qui y voyait un calendrier.

☞ ch. 8.2.




LE CALENDRIER EGYPTIEN
LIV. Pl. du tome II
M.r l'abbé Fauvel
Tom. 2 pl. 54



89. Fischer von Erlach, Johann Bernhard

Entwurff Einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker, etc, Augsbourg (éd. Johann-Ulrich Kraus), 1723, 137 pl. (coll. Biblioteca Trevisiol-Fill).



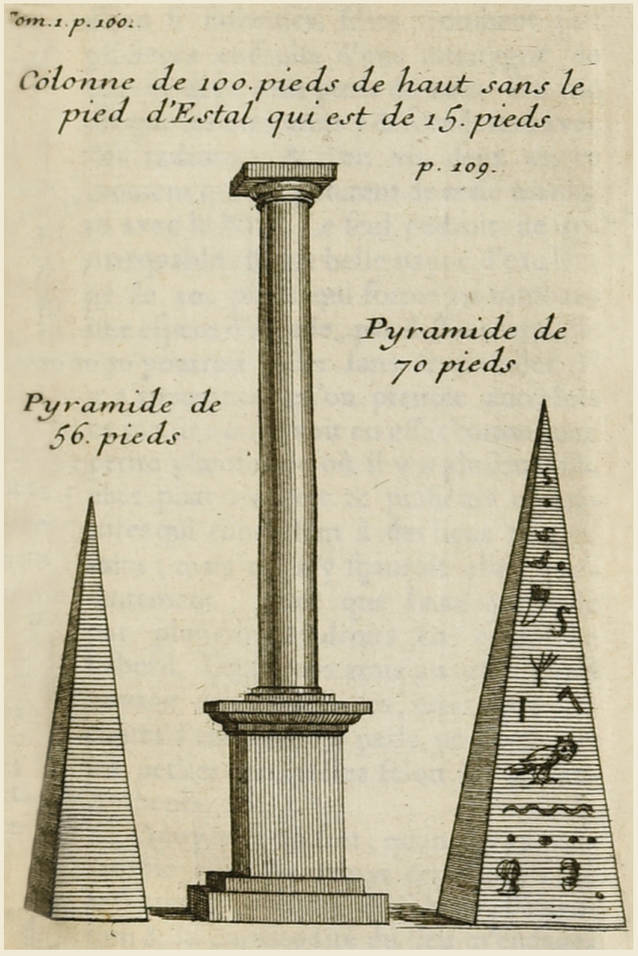
Johann Fischer von Erlach (1656-1723), né à Graz, était un architecte et historien de l'architecture. On lui doit plusieurs monuments importants à Vienne, Salzbourg et Prague, dans lesquels il tenta une synthèse du baroque italien et du classicisme français. Le premier livre de son traité sur l'histoire de l'architecture traite de quelques bâtiments de l'antiquité orientale. Ses reconstitutions de bâtiments célèbres sont largement fantasmées. La planche du catalogue s'intitule « Les pyramides du Tombeau de Sotis, Roj d'Égypte trouvées dans les ruines de Héliopole et tirées de l'histoire ». Le monument représenté est très improbable. Outre le fait qu'il ne correspond à aucune structure connue en Égypte, l'auteur y a fait figurer deux inscriptions inspirées des textes néo-hiéroglyphiques de la Renaissance, notamment du *Poliphile* de Colonna (Cat. 25-27).

☞ ch. 8.


TAB XIIII
es Königs Sotis, Zu Heliopel oder
uinen und beschreibungen genohmen.
Les Pyramides du Tombeau de Sotis Roy d'Egypte trouvées
dans les ruines de Heliopole et tirées de L'histoire.
Cum Privil. Sacr Cæsar Majest.

90. Lucas, Paul

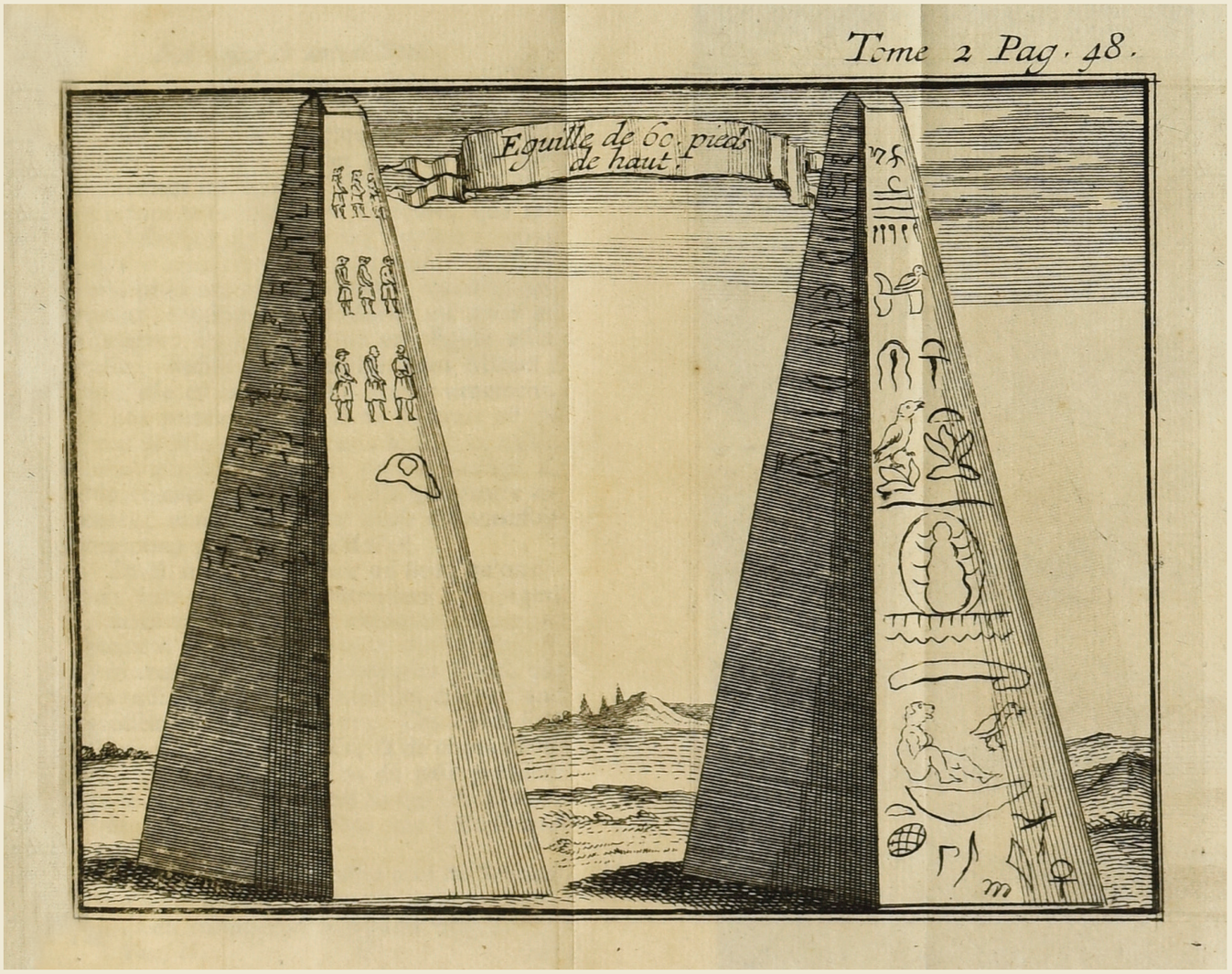
Voyage du sieur Paul Lucas au Levant. Tome premier (2 tomes imprimés en 1 vol.), Paris, 1714, in-12°, 244 p. (1er tome), illustrations, 8 pl. (ULL R-4700A).



Paul Lucas (1664-1737), né à Rouen, était un voyageur, explorateur et antiquaire français. On lui doit trois récits de voyage au Levant (1704, 1714 et 1719), qui le conduisirent entre autres en Égypte, où il parcourut notamment la Haute-Égypte, donnant une description du temple de Dendérah. Ses publications, pour lesquelles il se fait assister, sont accompagnées de cartes, de plans de monuments et de gravures diverses. La notation des hiéroglyphes reste très approximative, de très piètre qualité et inutilisable pour ceux qui s'essayaient à déchiffrer les écritures égyptiennes.

La planche du premier tome de l'édition de 1714 illustre la confusion que l'on faisait encore entre pyramide et obélisque. Les hiéroglyphes figurant sur l'obélisque sont par ailleurs très sommairement tracés, à l'exception peut-être de la chouette.

La planche du second volume de l'édition de 1714 montre une vue de deux obélisques (encore appelé aiguilles). Alors que celui de droite reproduit une disposition qui évoque une inscription hiéroglyphique même si les signes hiéroglyphiques sont méconnaissables, l'inscription de l'obélisque de gauche n'évoque pas grand-chose.



91. Lucas, Paul

Voyage du sieur Paul Lucas fait par ordre du Roi dans la Grèce, l'Asie mineure, la Macédoine et l'Afrique, II, 478 p., 1714 (ULL XXIII-199.9-2).

92. Lucas, Paul

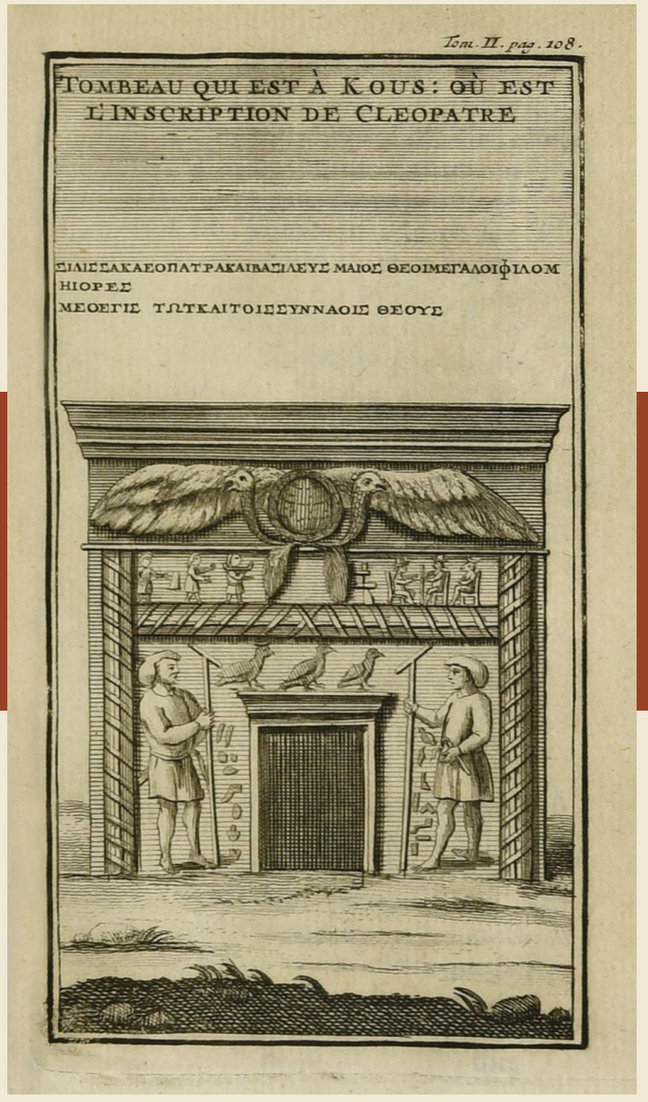
Voyage du sieur Paul Lucas fait en MDCCXIV, &c, par ordre de Louis XIV dans la Turquie, l'Asie, Sourie, Palestine, Haute & Basse Égypte, &c., *I*, 384 p., 1720 (ULL XXIII-199.15-1).



La planche du premier tome de l'édition de 1720 montre une stèle funéraire. La disposition des figures dans la scène du cintre respecte le canon égyptien. En revanche, les hiéroglyphes figurant dans les inscriptions se laissent tout juste deviner quand ils relèvent d'un formulaire connu, mais ne pouvaient servir de point de départ à un déchiffrement.

93. Lucas, Paul

Voyage du sieur Paul Lucas fait en MDCCXIV, &c, par ordre de Louis XIV dans la Turquie, l'Asie, Sourie, Palestine, Haute & Basse Égypte, &c., *II*, 345 p., 1720 (ULL XXIII-199.15-2).

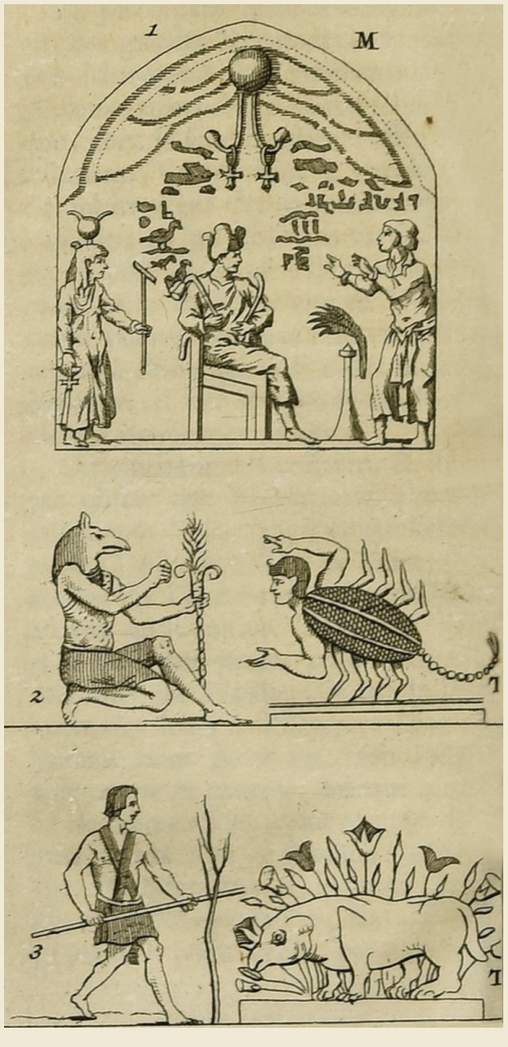


La planche du second tome de l'édition de 1720 montre l'entrée d'un tombeau. Les personnages qui flanquent la porte ont des allures d'occidentaux du XVIII[e] siècle ; les inscriptions qui se trouvent devant les personnages ne sont que très grossièrement esquissées.

☞ ch. 8.2.

94. Pluche, Noël Antoine

Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et de Moïse, où l'on fait voir : 1° l'origine du ciel poétique, 2° la méprise des philosophes sur la fabrique du ciel et de la terre, 3° la conformité de l'expérience avec la seule physique de Moïse. Tome premier, La Haye (éd. Néaulme), 1740, in-8°, 456 p., gravures, 24 pl. (ULL XV.118.1).



L'abbé Noël Antoine Pluche (1688-1761), né à Reims, était un touche-à-tout, vulgarisateur dans le domaine des sciences naturelles. On lui doit une *Histoire du ciel*, où il essaie de concilier les données scientifiques, les perceptions religieuses des Anciens et l'enseignement de la Bible. Dans les chapitres consacrés à l'Égypte, il illustre ses propos de planches reproduisant des monuments égyptiens, glanés chez divers auteurs. Sur la planche montrée ici, on reconnaîtra l'homme-scarabée de Kircher. Sur la stèle figurant en haut de la page, les hiéroglyphes sont méconnaissables.

☞ ch. 7, 8.

95. de Caylus, Anne-Claude

Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. 7 vols, tome II, Paris, 1756, in-4°, 429 p., illustrations, 126 pl. (ULL XX.82.2 [2]).



Le comte Anne-Claude de Caylus (1692-1765), né à Paris, était un antiquaire, graveur et écrivain français. Il contribua largement au développement de l'archéologie moderne par son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, dont les six premiers volumes furent rédigés entre 1752 et 1765. Le dernier et septième volume fut publié à titre posthume en 1767. La planche XII reproduit d'après un moulage ayant appartenu au consul de France, M. le Maire, une partie de la dédicace à Amon de l'érection de deux obélisques par la reine Hatchepsout. Les hiéroglyphes sont assez malhabilement reproduits.

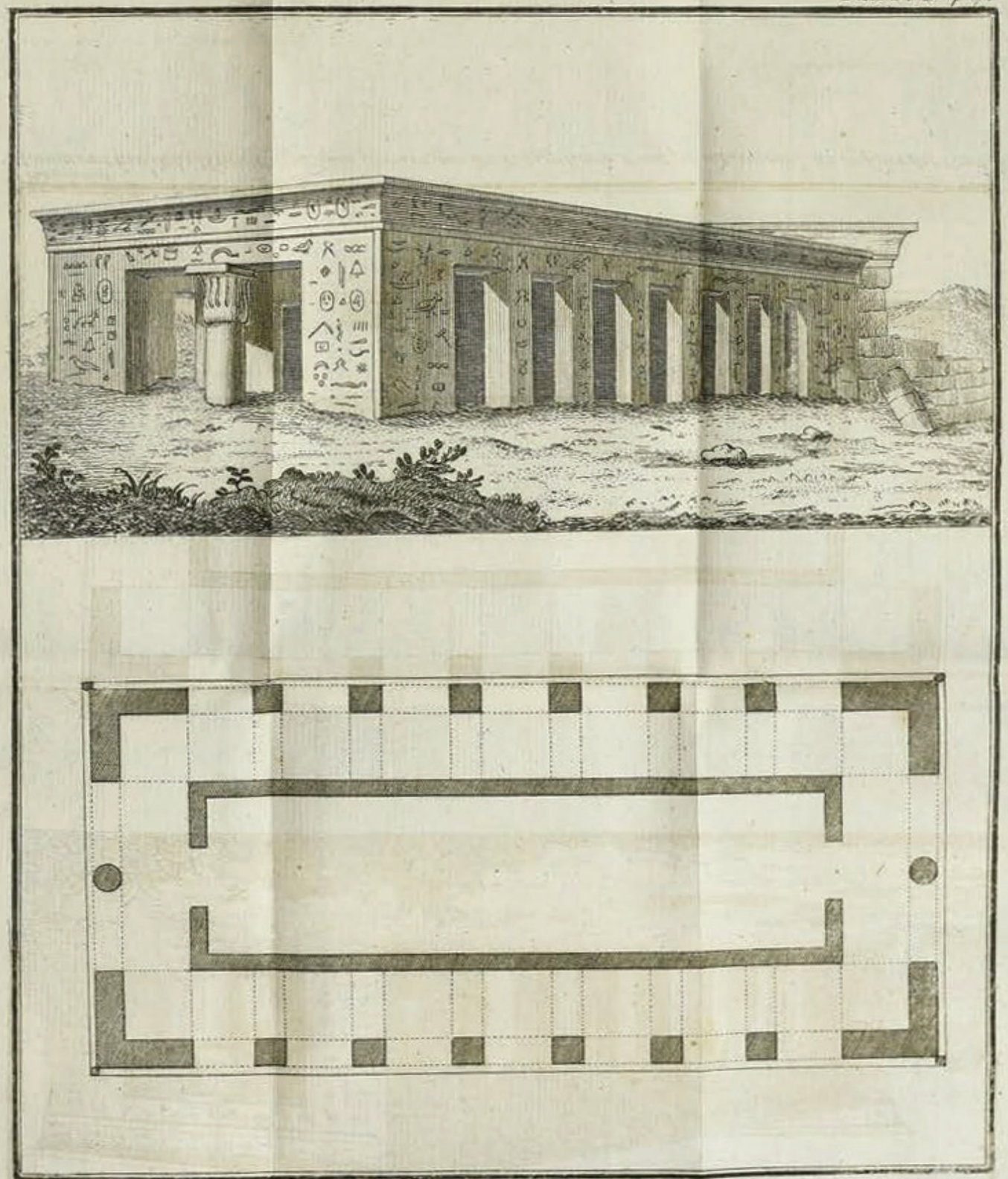
☞ ch. 8.2.

96. Goguet, Antoine-Yves

De l'origine des loix, des arts, et des sciences ; et de leurs progrès chez les anciens peuples. Tome III, Paris, 1758, in-16°, 368 p. (ULL XX.75.1).

Antoine-Yves Goguet (1716-1758), né à Paris, était un juriste et historien français. Il est l'auteur de *De l'origine des loix, des arts, et des sciences ; et de leurs progrès chez les anciens peuples*. Cet ouvrage en plusieurs volumes retrace l'émergence et le développement du droit, des arts et des sciences de l'Antiquité, avant les Romains. Il inclut des descriptions et représentations de monuments égyptiens ainsi que l'illustration de leur construction, sur base du récit d'Hérodote. La planche du catalogue s'inspire de représentations antérieures du temple de Dendérah. Les hiéroglyphes sont un assemblage curieux de signes en partie authentiques, comme les oiseaux, de figures géométriques et de caractères empruntés à l'astrologie et à l'alchimie.

☞ ch. 8.2.

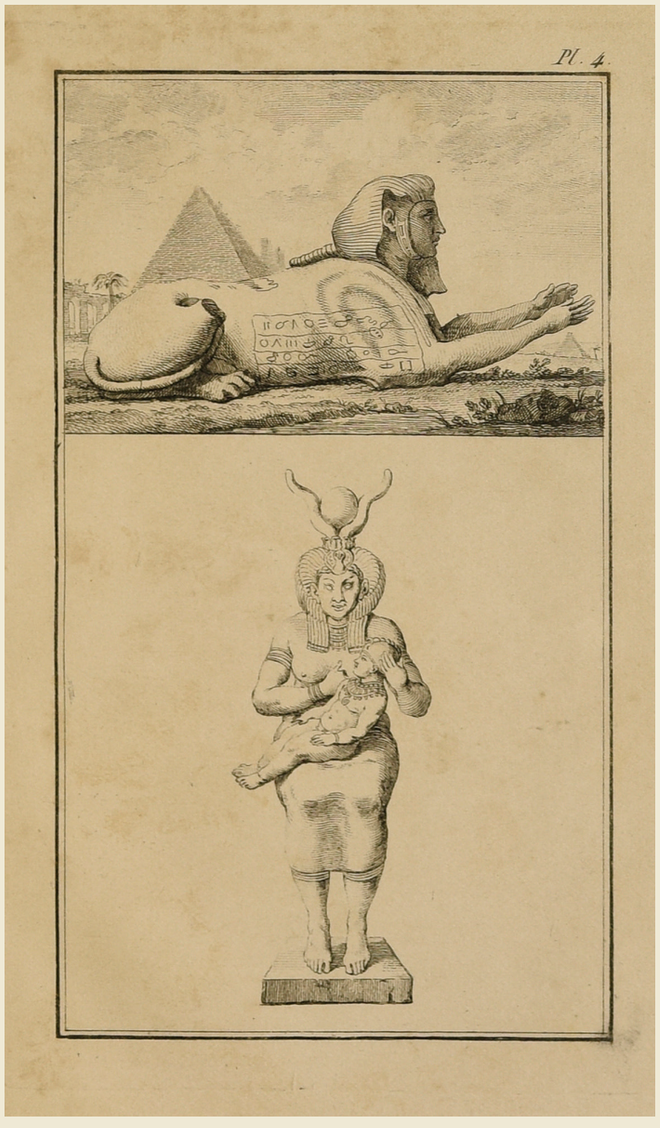


Dallet Jun. exit

Monument tiré de la Haute Egypte qui prouve que les Egyptiens n'ont point connu l'Art de faire des Voutes

97. Winckelmann, Johann Joachim

Histoire de l'art chez les Anciens (trad. de l'allemand), 3e tome, Paris, 1789, in-8°, 328 p., illustrations, 27 pl. (ULL R-4658B).

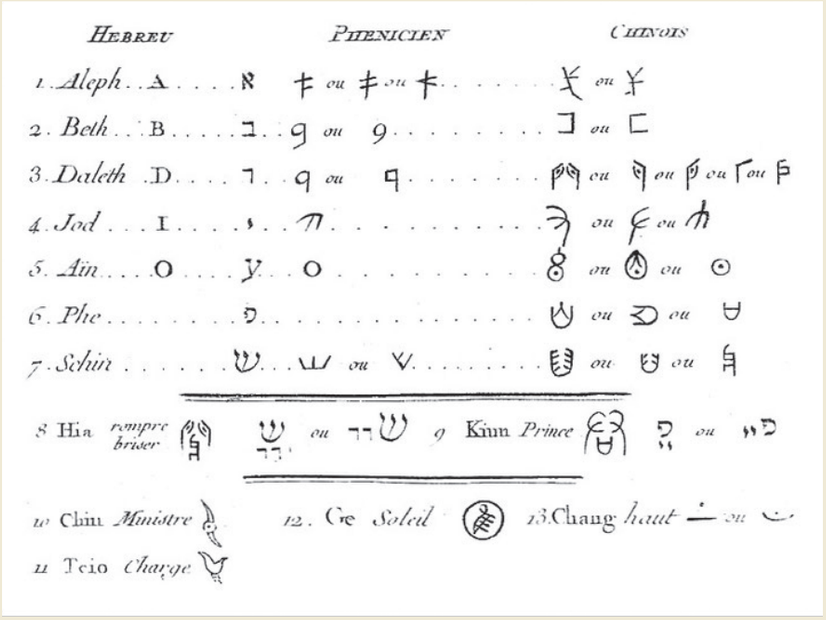


Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), né à Stendal en Allemagne, était un archéologue, antiquaire et historien de l'art allemand. Protestant converti au catholicisme, il vécut plusieurs années à Dresde avant de continuer sa formation à Rome. Considéré comme le théoricien fondateur de l'histoire de l'art et de l'archéologie modernes, Winckelmann était un inconditionnel de l'art grec et en loua la simplicité et la pureté de formes. Se fondant sur les matériaux réunis par Caylus (Cat. 95), il remet notamment en cause dans son *Histoire de l'Art chez les Anciens* les classifications établies au XVIe siècle par Giorgio Vasari et synthétise les sources alors disponibles en une histoire de l'art systématique de l'Égypte, la Perse, l'Étrurie, Rome et surtout la Grèce, à laquelle est accordée la primauté. La planche du catalogue reproduit un dessin du sphinx, que Winckelman n'avait manifestement jamais vu, portant sur le flanc quatre lignes d'inscriptions qui n'ont d'hiéroglyphiques que le nom.

☞ ch. 8.2.

98. de Guignes, Joseph

Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne, Paris, 1759, in-8°, 79 p., tableaux, 2 pl. (extrait imprimé avec la *Lettre sur les caractères chinois* – ULL R-04067B).

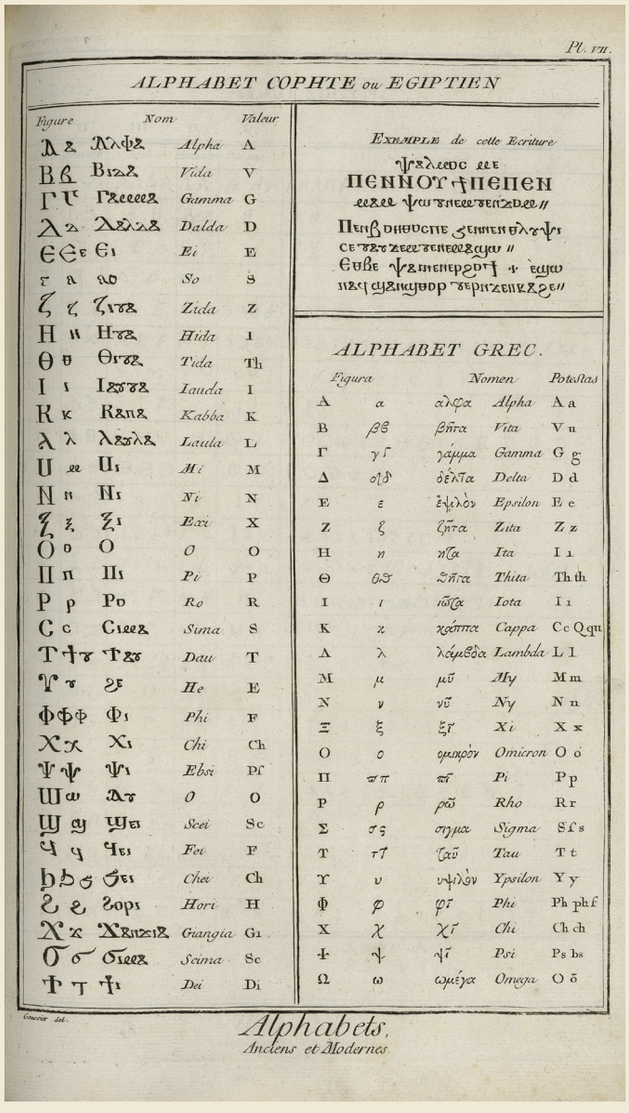


Joseph de Guignes (1721-1800), né à Pontoise, était un orientaliste français. Il étudia les langues orientales et s'intéressa particulièrement au chinois. Il fut l'élève de l'arabisant Étienne Fourmont au Collège de France. En 1753, il fut élu à l'Académie des Inscriptions, puis professeur de Syriaque au Collège de France en 1757. Sa passion pour le chinois et son système d'écriture le poussa à s'intéresser aux hiéroglyphes égyptiens. Il conçut une thèse audacieuse dans un *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne* (1759), thèse qui fut très rapidement controversée. Elle fit l'objet de critiques sévères, notamment de la part de l'orientaliste français Michel-Ange-André Le Roux Deshauterayes l'année de la publication, à qui il répliqua immédiatement dans sa *Réponse de Mr. de Guignes aux doutes proposés par Mr. Deshauterayes*. La réfutation la plus complète viendra un peu plus tard, sous la plume du philosophe hollandais Corneille De Pauw (Cat. 103). Voltaire lui-même, pourtant sinophile, le tourna en ridicule dans sa préface de l'*Histoire de Russie*. La planche du catalogue illustre le rapprochement suggéré par de Guignes entre les caractères sémitiques – hébreux et phéniciens – et chinois.

☞ ch. 8.3.

99. Goussier, Louis Jacques

Planches de l'encyclopédie de Diderot. Volume 23, *seconde livraison, première partie*, Paris, 1763, in-folio, illustrations, 233 pl. (ULL 900242D).


Pl. VII.

ALPHABET COPHTE ou EGIPTIEN

Figure	Nom	Valeur
Α α	Alpha	A
Β β	Vida	V
Γ υ	Gamma	G
Δ ↄ	Dalda	D
Є Ꮹ ε	Ei	E
ε ϩ ϣ	So	S
Ζ ζ	Zida	Z
Η ιι	Hida	I
Θ ϑ	Tida	Th
Ι ι	Lauda	I
Κ κ	Kabba	K
Λ λ	Laula	L
Μ ⲙⲙ	Mi	M
Ν ⲛ	Ni	N
Ϫ ϫ	Exi	X
Ο ο	O	O
Π ⲡ	Pi	P
Ρ ρ	Ro	R
Ϲ ϲ	Sima	S
Τ ϯ	Dau	T
Ⲩ ⲩ	He	E
Φ Ⲫ ⲫ	Phi	F
Χ ⲭ	Chi	Ch
Ψ ⲯ	Ebsi	Ps
Ⲱ ⲱ	O	O
Ϣ ϣ	Sei	Sc
Ϥ ϥ	Fei	F
Ϧ ϧ ϭ	Chei	Ch
Ⲏ ⲏ	Hori	H
Ϫ ϫ	Giangia	Gi
Ϭ ϭ	Scima	Sc
Ⲧ ⲧ	Dei	Di

Exemple de cette Ecriture

ⲡⲉⲛⲛⲟⲩ ϯⲡⲉⲡⲉⲛ

ALPHABET GREC.

Figura		Nomen	Potestas
Α	α	ἄλφα	Alpha A a
Β	β ϐ	βῆτα	Vita V u
Γ	γ ϝ	γάμμα	Gamma G g
Δ	∂ ↄ	δέλτα	Delta D d
Ε	ε	ἐψιλόν	Epsilon E e
Ζ	ζ	ζῆτα	Zita Z z
Η	η	ἦτα	Ita I ı
Θ	θ ϑ	θῆτα	Thita Th th
Ι	ι	ἰῶτα	Iota I ı
Κ	κ	κάππα	Cappa Cc Qqu
Λ	λ	λάμβδα	Lambda L l
Μ	μ	μῦ	My M m
Ν	ν	νῦ	Ny N n
Ξ	ξ	ξῖ	Xi X x
Ο	ο	ὀμικρόν	Omicron O ŏ
Π	ϖ π	πῖ	Pi P p
Ρ	ρ	ῥῶ	Rho R r
Σ	σ ς	σίγμα	Sigma S ſ s
Τ	τ ϯ	ταῦ	Tau T t
Υ	υ	ὑψιλόν	Ypsilon Y y
Φ	φ	φῖ	Phi Ph phf
Χ	χ	χῖ	Chi Ch ch
Ψ	ψ	ψῖ	Psi Ps bs
Ω	ω	ὠμέγα	Omega O ō

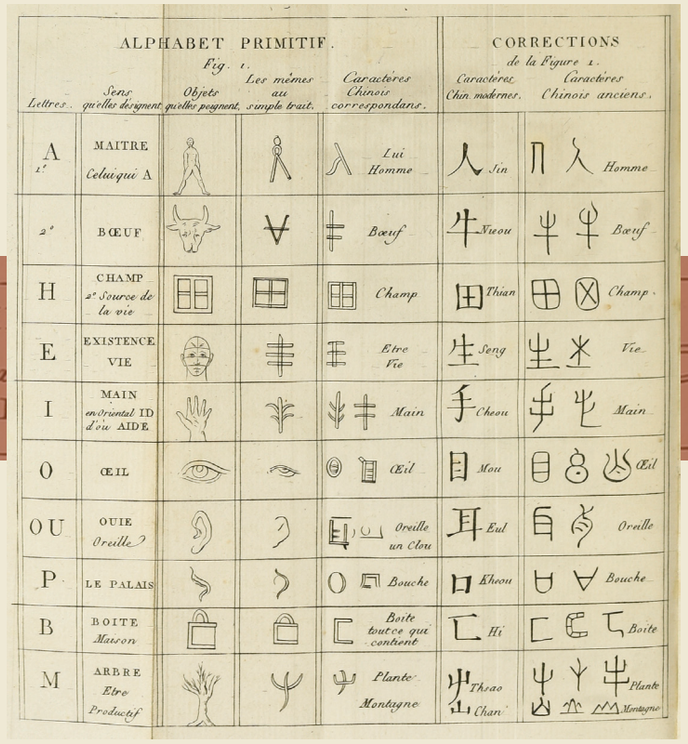
Alphabets. Anciens et Modernes.

Louis Jacques Goussier (1722-1799), né à Paris, était un mathématicien, ingénieur, dessinateur et encyclopédiste français. Notoirement athée et homme d'esprit à la personnalité haute en couleurs, il inspira le personnage de *La Gousse* dans *Jacques le Fataliste* de Diderot. Œuvre majeure du XVIII[e] siècle, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert est un symbole de l'esprit des *Lumières*. Goussier réalisa plus de 2800 planches pour *l'Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* et en écrivit lui-même soixante-huit articles. C'est le seul dessinateur à avoir eu cet honneur et à être cité dans le *Discours Préliminaire* de *l'Encyclopédie*. La planche du catalogue, tirée de la section consacrée aux alphabets (pl. VII), présente l'alphabet copte.

☞ ch. 8.1.

100. Court de Gébelin, Antoine

Histoire naturelle de la Parole, ou grammaire universelle à l'usage des jeunes gens, Paris, 1776, in-8°, 399 p., illustrations, 3 pl. (ULL R-4656B).



Antoine Court de Gébelin (1725 [ou 1719]-1874), né à Nîmes, était écrivain et érudit français. Il passa plusieurs années à Lausanne avant de s'installer à Paris. Il était protestant, physiocrate – ce courant de pensée qui voyait les fondements de l'économie dans l'agriculture –, et franc-maçon, ce qui renforça son goût pour le symbolisme. L'*Histoire Naturelle de la Parole* est le troisième volume d'un opus intitulé *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, où il cherche à démontrer que, dans toute langue, l'écriture a été primitivement hiéroglyphique. Conformément à ses convictions philosophiques, les hiéroglyphes tiraient selon lui leur origine de la vie rurale. La planche du catalogue illustre l'étymographie, selon Court de Gebelin, des signes alphabétiques dont la forme serait inspirée d'entités naturelles, un procédé qui serait aussi à l'origine des caractères chinois.

☞ ch. 8.1.

101. Cibot, Pierre-Martial

Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise, et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des anciens Égyptiens (exemplaire relié avec *Lettre sur les caractères chinois*), Bruxelles, 1773, in-4°, 38 p., illustrations, 2 pl. (ULL R-04067B).

Pierre Martial Cibot (1727-1780), né à Limoges, était un jésuite français qui fut un des membres les plus actifs de la mission de son ordre en Chine, où il est décédé. Intéressé par les sciences naturelles, notamment la botanique, et mécaniques, il s'intéresse de près à la culture chinoise, traduisant plusieurs traités de Confucius. Consulté pour son expertise dans l'écriture chinoise, on lui doit la *Lettre de Pékin*, dans laquelle il donne son avis sur une hypothèse avancée par John Needham sur la parenté des écritures égyptienne et chinoise. La planche montrée ici est une tentative de comparaison, du point de vue formel uniquement, entre les deux séries de caractères.

☞ ch. 8.3.

Philos. Trans. Vol. LIX. TAB. XXIII.

Chinese characters approaching to some Hieroglyphics of Egypt.



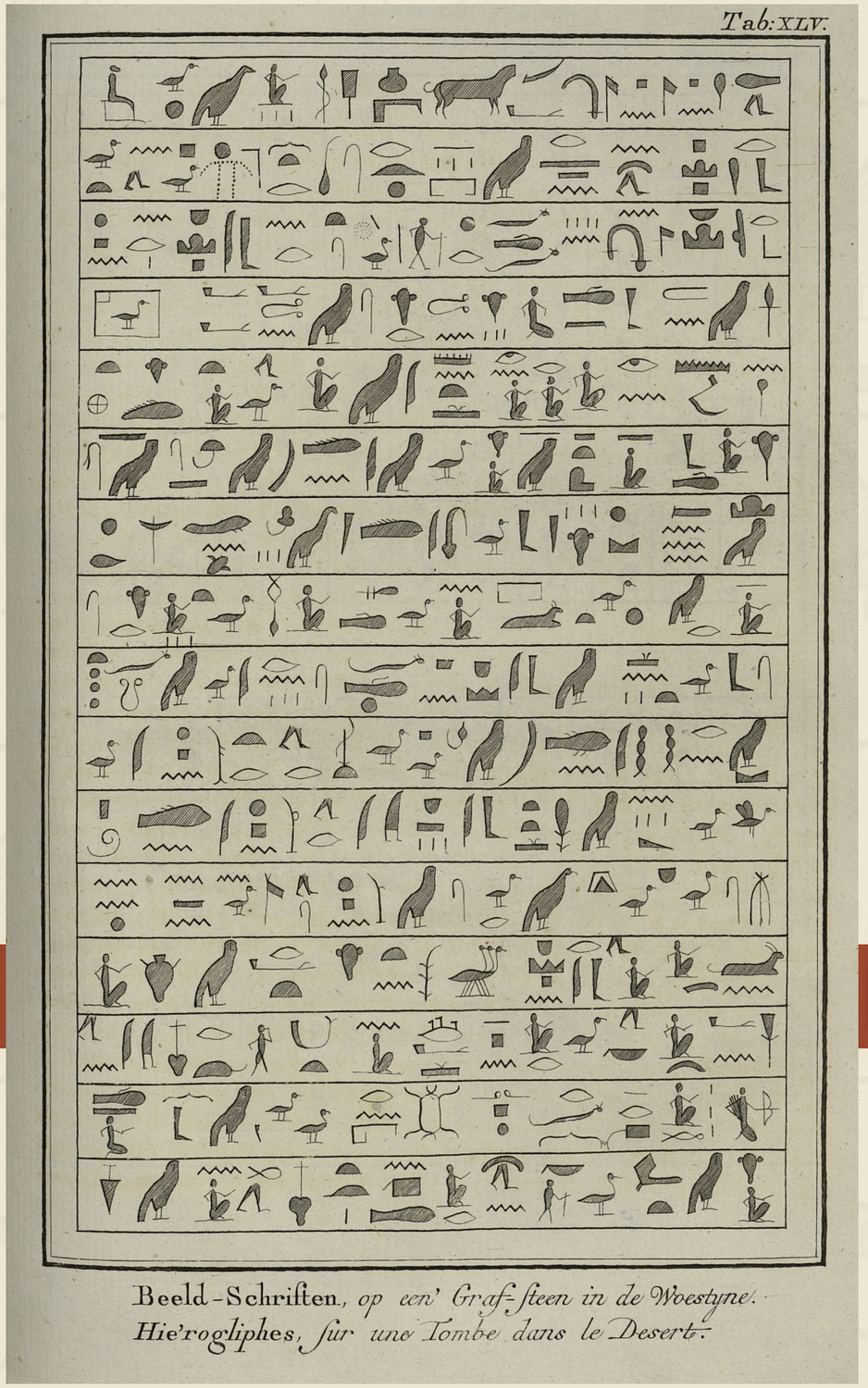
+ This is spoken of the Earth, with respect to the Heavens.

102. Niebuhr, Carsten

Voyage en Arabie et en d'autres pays circonvoisins, 1er tome, Amsterdam, 1776, in-4°, 409 p., illustrations, 72 pl. (ULL 901.183C).

Carsten Niebuhr (1733-1815), né à Cuxhaven (Danemark), était un explorateur, mathématicien, cartographe et astronome allemand, qui se mit au service du Danemark. Issu d'un milieu modeste et très peu éduqué, il réussit toutefois à suivre des cours à l'université de Göttingen et fut formé, entre autres, par Tobias Mayer. Ce dernier lui enseigna les aptitudes nécessaires pour prendre part à une campagne d'exploration en Égypte, Arabie et Syrie commanditée par le roi Frédéric V de Danemark. Il était accompagné par d'autres savants danois et allemands, lesquels moururent tous de maladie et d'épuisement à diverses étapes du voyage. Niebuhr se retrouva donc le seul survivant de l'expédition, ce qu'il expliqua par le fait d'avoir adopté les vêtements et coutumes locales. Il écrivit deux ouvrages suite à ce voyage : *Voyage en Arabie et autres pays circonvoisins* et *Description de l'Arabie*. La planche du catalogue, tirée du *Voyage en Arabie*, illustre le relevé d'une autobiographie d'un notable. Si la disposition générale des signes est respectée, plusieurs hiéroglyphes sont dessinés très approximativement, confondus, et parfois méconnaissables.

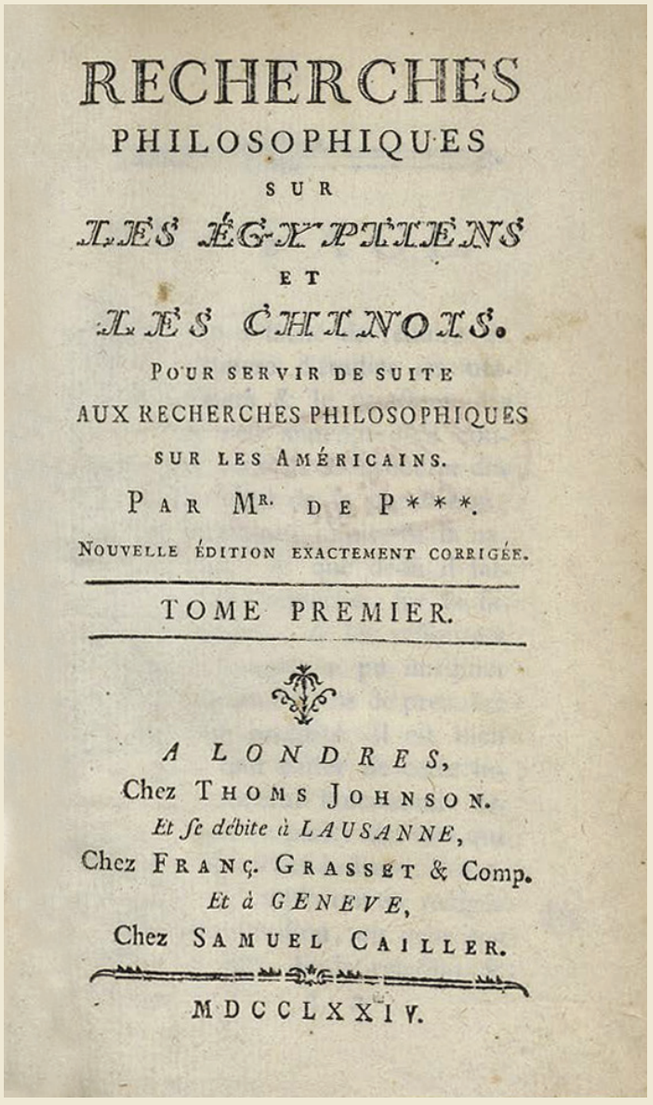
☞ ch. 8.2.



Beeld-Schriften, *op een' Graf-steen in de Woestyne.*
Hiérogliphes, sur une Tombe dans le Desert.

103. De Pauw, Cornélius

Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois, 2 vols, Londres, 1774, in-8°, 455 p., illustrations (ULL XXI.54.3).



RECHERCHES
PHILOSOPHIQUES
SUR
LES ÉGYPTIENS
ET
LES CHINOIS.
POUR SERVIR DE SUITE
AUX RECHERCHES PHILOSOPHIQUES
SUR LES AMÉRICAINS.
PAR Mr. DE P***.
NOUVELLE ÉDITION EXACTEMENT CORRIGÉE.
TOME PREMIER.
A LONDRES,
Chez THOMS JOHNSON.
Et se débite à LAUSANNE,
Chez FRANÇ. GRASSET & Comp.
Et à GENEVE,
Chez SAMUEL CAILLER.
MDCCLXXIV.

Corneille De Pauw (1739-1799), né à Amsterdam, était un sous-diacre catholique et philosophe néerlandais. Dans ses *Recherches philosophiques*, il réfuta la théorie de Joseph de Guignes qui voyait dans la Chine une colonie égyptienne en se basant sur les systèmes d'écriture des deux civilisations. Voltaire, qui était pourtant sinophile, fut un lecteur très attentif de de Pauw, comme le montre son exemplaire des Recherches philosophiques, abondamment annoté. De Pauw est enterré à Xanten (Pays-Bas), dont il était le chanoine. Sur ordre de Napoléon, un obélisque fut élevé en son honneur sur la place de l'église. La planche du catalogue montre la page de titre où l'on peut voir une représentation du dieu Nil tenant une corne d'abondance.

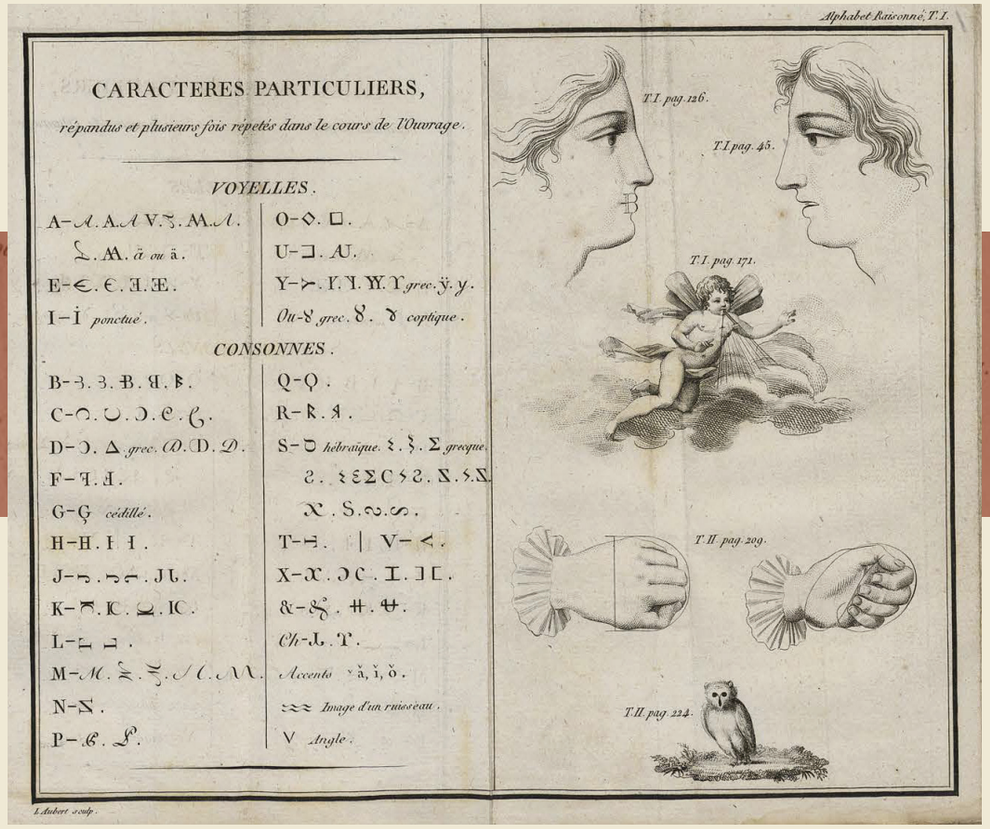
☞ ch. 8.



En route vers le déchiffrement

104. Moussaud, Jean-Marie

L'alphabet raisonné ou explication de la figure des lettres, 2 vols, Paris, 1803, in-8°, 405 p. (vol. 1) et 419 p. (vol. 2), illustrations, 1 pl. (ULL R-3342B).

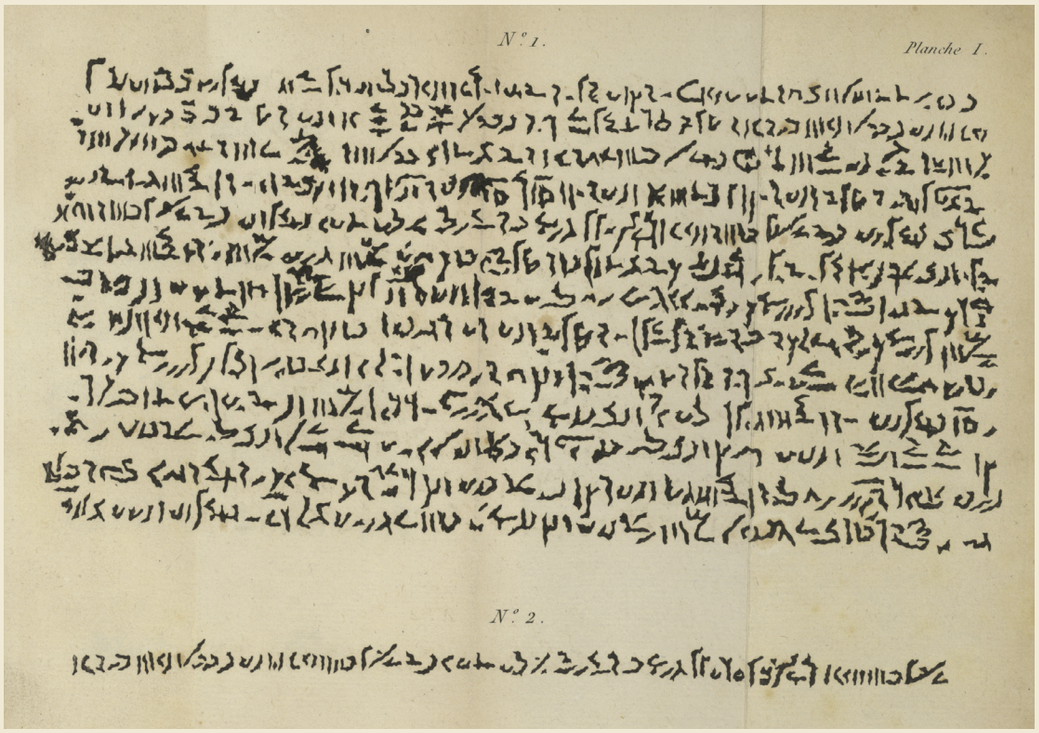


Comme nombre de ses contemporains, l'abbé Jean-Marie Moussaud (1742-1823), né à Courçon, membre de l'Académie de La Rochelle, s'est efforcé de retrouver et de justifier la forme des lettres de l'alphabet en se fondant sur des caractéristiques naturelles. Dans *L'alphabet raisonné*, la thèse défendue est que les lettres tirent leur origine formelle de parties du corps humain. Sur la planche montrée ici, on peut voir l'illustration de la lettre A (forme de la bouche), de la lettre B (pincement des lèvres), de la lettre V (le souffle qui se disperse), la lettre D (forme du poing) et d'une lettre à créer (tirée de l'expression du hibou) qui serait propre à représenter une chuintante.

☞ ch. 9.

105. Silvestre de Sacy, Antoine Isaac

Lettre au Citoyen Chaptal, Paris, 1802, in-8°, 47 p., illustrations, 2 pl. (ULL R-4657B).



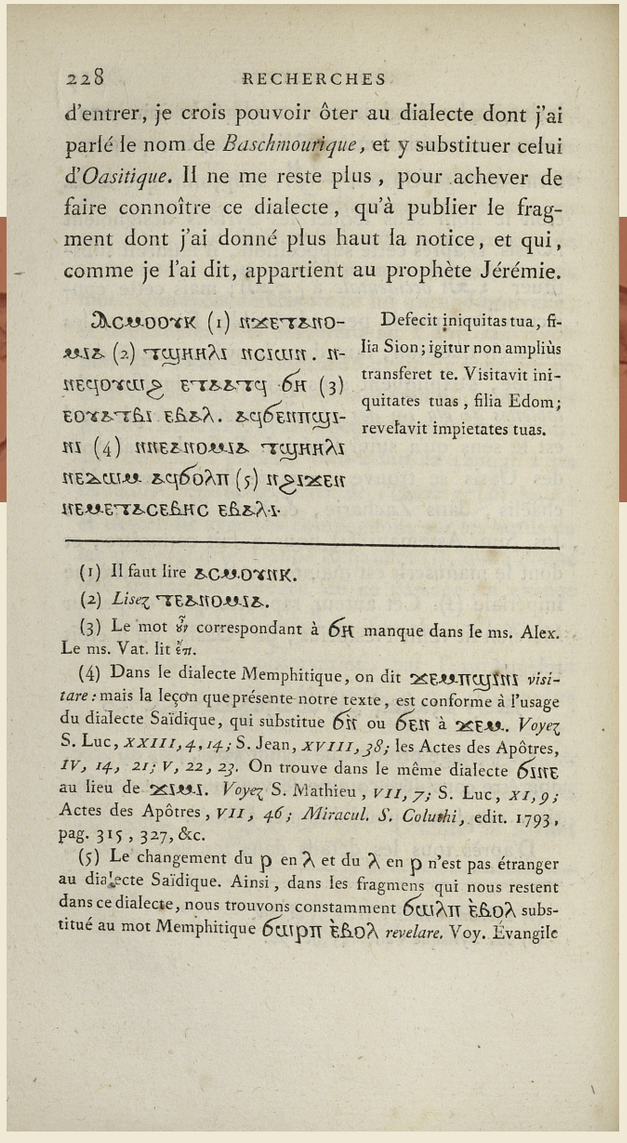
Antoine Isaac Silvestre de Sacy (1758-1838), linguiste, philologue et orientaliste français, naquit à Paris, où il passa une grande partie de sa vie. Il reçut une éducation religieuse et découvrit son don pour les langues par le biais de l'hébreu. Polyglotte autodidacte, il étudia le droit et se consacra en parallèle à ses travaux linguistiques. En 1791, il fut élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et devint par la suite membre de nombreuses Académies européennes. Il fut élu professeur de persan au Collège de France en 1806, ainsi que de l'École Spéciale des Langues orientales en 1824. Par son œuvre, il contribua grandement au développement des études orientales et compta parmi ses élèves Jean-François Champollion, dont il soutint rapidement les idées. La *Lettre au citoyen Chaptal*, dont on reproduit ici une planche, traite du déchiffrement de noms de souverains lagides et de l'équivalent démotique de mots grecs figurant sur la Pierre de Rosette.

☞ ch. 9.

106. Quatremère, Etienne Marc

Recherches critiques et historiques sur la langue et la littérature de l'Égypte, Paris (Imprimerie impériale), 1808, 306 p. (coll. privée).





228 RECHERCHES

d'entrer, je crois pouvoir ôter au dialecte dont j'ai parlé le nom de *Baschmourique*, et y substituer celui d'*Oasitique*. Il ne me reste plus, pour achever de faire connoître ce dialecte, qu'à publier le fragment dont j'ai donné plus haut la notice, et qui, comme je l'ai dit, appartient au prophète Jérémie.

Defecit iniquitas tua, filia Sion; igitur non ampliùs transferet te. Visitavit iniquitates tuas, filia Edom; revelavit impietates tuas.

(1) Il faut lire ⲁⲥⲱⲟⲩⲛⲕ.

(2) *Lisez* ⲧⲉⲃⲛⲟⲩⲓⲁ.

(3) Le mot ⲉⲓ correspondant à ⲃⲏ manque dans le ms. Alex. Le ms. Vat. lit ⲉⲙ.

(4) Dans le dialecte Memphitique, on dit ⲭⲉⲙⲡⲥⲩⲙⲓ *visitare*: mais la leçon que présente notre texte, est conforme à l'usage du dialecte Saïdique, qui substitue ⲃⲏ ou ⲃⲉⲛ à ⲭⲉⲙ. *Voyez* S. Luc, *XXIII, 4, 14*; S. Jean, *XVIII, 38*; les Actes des Apôtres, *IV, 14, 21*; *V, 22, 23*. On trouve dans le même dialecte ⲃⲓⲧⲉ au lieu de ⲭⲓⲙⲓ. *Voyez* S. Mathieu, *VII, 7*; S. Luc, *XI, 9*; Actes des Apôtres, *VII, 46*; *Miracul. S. Coluthi*, edit. 1793, pag. 315, 327, &c.

(5) Le changement du ⲣ en ⲗ et du ⲗ en ⲣ n'est pas étranger au dialecte Saïdique. Ainsi, dans les fragmens qui nous restent dans ce dialecte, nous trouvons constamment ⲃⲱⲗⲡ ⲉⲃⲟⲗ substitué au mot Memphitique ⲃⲱⲣⲡ ⲉⲃⲟⲗ *revelare*. Voy. Évangile

Etienne Marc Quatremère (1782-1857), né à Paris, était un orientaliste français. Élève de Sylvestre de Sacy au Collège de France, il étudie les langues sémitiques, mais aussi le turc, le persan et le copte. Élu au Collège de France, il y enseigne d'abord l'hébreu et le syriaque, avant de succéder à son maître comme professeur de persan. Ses *Recherches critiques* sont essentiellement consacrées au copte. La page présentée ici illustre son édition d'un fragment de *Jérémie*.

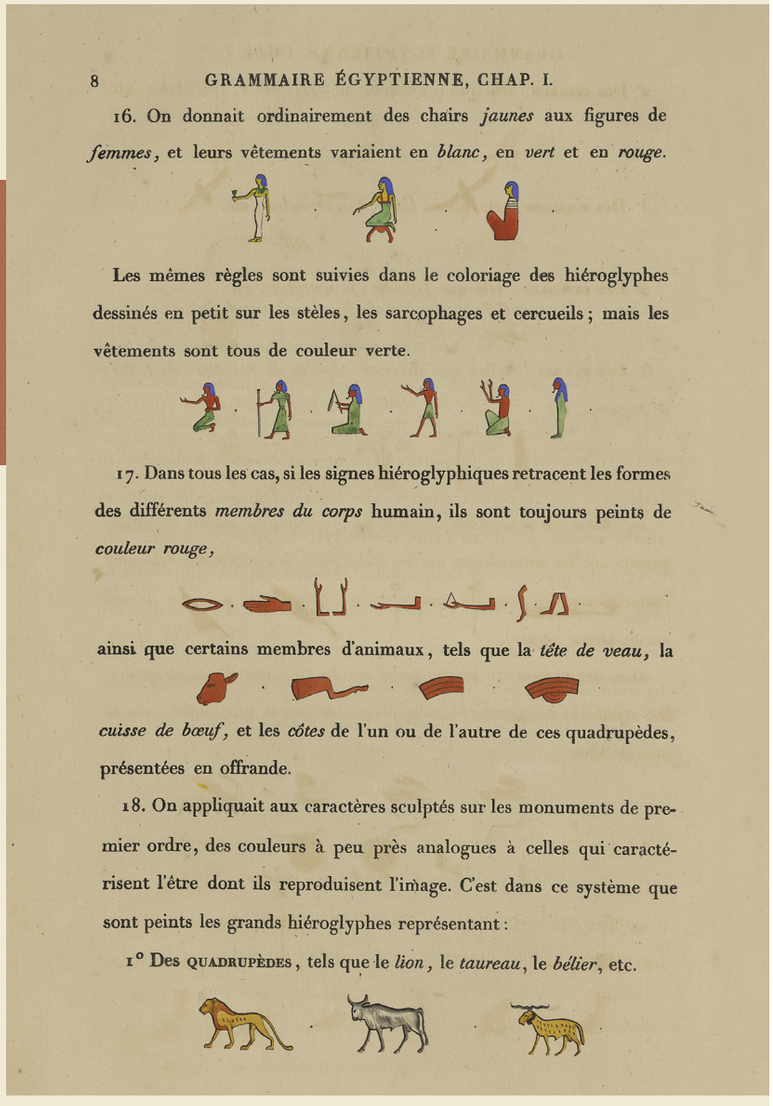
☞ ch. 9.

107. Champollion, Jean-François

Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée, Paris, 1836, in-folio, 555 p., tableaux (ULL R-1346D).

La page tirée de la *Grammaire égyptienne* (1836) traite des principes de l'écriture. On admirera ici la qualité des signes hiéroglyphiques, dessinés à la main et rehaussés de couleurs.





8 GRAMMAIRE ÉGYPTIENNE, CHAP. I.

16. On donnait ordinairement des chairs *jaunes* aux figures de *femmes*, et leurs vêtements variaient en *blanc*, en *vert* et en *rouge*.

Les mêmes règles sont suivies dans le coloriage des hiéroglyphes dessinés en petit sur les stèles, les sarcophages et cercueils ; mais les vêtements sont tous de couleur verte.

17. Dans tous les cas, si les signes hiéroglyphiques retracent les formes des différents *membres du corps* humain, ils sont toujours peints de *couleur rouge*,

ainsi que certains membres d'animaux, tels que la *tête de veau*, la *cuisse de bœuf*, et les *côtes* de l'un ou de l'autre de ces quadrupèdes, présentées en offrande.

18. On appliquait aux caractères sculptés sur les monuments de premier ordre, des couleurs à peu près analogues à celles qui caractérisent l'être dont ils reproduisent l'image. C'est dans ce système que sont peints les grands hiéroglyphes représentant :

1° Des QUADRUPÈDES, tels que le *lion*, le *taureau*, le *bélier*, etc.

Jean-François Champollion (1790-1832), né à Figeac, orientaliste français, fut le premier à déchiffrer les hiéroglyphes et est considéré à ce titre comme le fondateur de l'égyptologie. Enfant prodigue, il apprit à lire de manière autodidacte à cinq ans. En 1801, il quitta sa ville natale, pour se rendre à Grenoble rejoindre son frère, Jacques-Joseph, qui prit en charge son éducation. Maîtrisant rapidement le latin et le grec, il s'initia à plusieurs langues orientales et se passionna très tôt pour l'archéologie, à l'instar de son frère aîné. En 1804, il fut admis comme boursier au Lycée Impérial de Grenoble. Il partit ensuite pour Paris où il commença ses études en langues orientales au Collège de France et à l'École des Langues Orientales. Il se concentra d'abord sur l'étude des ligatures dans les écritures cursives égyptiennes sur papyrus et se dédia de manière approfondie au copte.

108. Champollion, Jean-François

Lettres écrites d'Égypte et de Nubie, en 1828 et 1829, Paris, 1833, in-8°, 472 p., illustrations, 6 pl. (ULL XXI.50.20).

La planche tirée des *Lettres d'Égypte et de Nubie* montre un relevé d'une tombe effectué lors d'une visite à Beni Hassan, le 5 novembre 1828. Les hiéroglyphes ont été copiés rapidement, avec quelques erreurs de lecture.



Nommé professeur d'histoire à l'Université de Grenoble en 1809, il est contraint de quitter la ville et de s'exiler à Figeac de 1815 à 1818 en raison de troubles politiques suite à la chute de Napoléon qu'il soutenait alors fervemment. Il revint et reprit sa fonction à Grenoble en 1818.

À partir de 1821, Champollion déchiffra les premiers cartouches royaux lagides sur la Pierre de Rosette, dont il avait acquis une copie dès 1808, suivis de noms d'autres souverains tels Ramsès et Thoutmosis présents dans les inscriptions pharaoniques auxquelles il avait alors accès. Le 27 septembre 1822, il écrivit la *Lettre à Monsieur Dacier* dans laquelle il fit part de sa découverte du déchiffrement du système hiéroglyphique. Il publia ensuite son *Précis du système hiéroglyphique*.



1018 b 7
par M. Champollion 1825. à Rome

1° Obelisque de St Jean de Latran — Erigé d'abord par le Roi Thoutmosis III^e qui est le Mœris des historiens Grecs. contient la dédicace d'un temple et de l'obélisque au dieu Amon-Ra dans la ville de Thèbes. Inscriptions latérales, rappelant des accroissements faits au temple par le Roi Thoutmosis IV petit fils de Mœris, de la XVIII^e Dynastie. XVII^e Siecle

2° Obelisque de la Place du Peuple . . . . Erigé par le Roi Acherrès-Mandouéi 7^e Successeur de Mœris = dédicace d'un temple en deux obélisques dans la Ville d'Héliopolis. Inscriptions latérales ajoutées sous le Regne de Ramsès le Grand (Sésostris) 1^er Roi de la XIX^e Dynastie, et cinquieme Successeur de Mandouéi XVI^e Siecle av. J.C.

3° Obelisques dits . . . { Mahuteus, Mediciis, de Monte-Cœli } contiennent des dédicaces plus ou moins complettes de temples, faites par Ramsès-le-Grand (Sésostris). XV^e Siecle av. J.C.

4° Obelisque de Monte Citorio . . . . Dédicace d'un temple et de l'obélisque au dieu Dgom (le Mars ou l'Hercule Egyptien) par le Roi Psammétichus 1^er, de la XXVI^e Dynastie.

5° Obelisque de la Place Navone . . . . . Panegyrique de l'Empereur Domitien, dans lequel sont rappelés les Empereurs Vespasien et Titus

6° Obelisque Barberini (Trinité du Mont) Erigé à la Memoire d'Antinoüs par l'Empereur Hadrien : l'Impératrice Sabine y est aussi nommée.

La *Lettre sur les obélisques* est un résumé succinct effectué lors d'un séjour à Rome en 1825. On y voit les identifications proposées par Champollion à partir de la lecture des cartouches.

109. Champollion, Jean-François

Lettre autographe sur les obélisques, Rome, 1825 (Musée de Mariemont ARC-MRM-aut.1018.b.7).

110. Champollion, Jean-François

Panthéon égyptien, [Paris, 1823], pages non numérotées, planches non numérotées (coll. privée).

Le *Panthéon égyptien* est remarquable par la qualité des planches superbement dessinées et rehaussées de couleurs vives. Vendu par souscription en livraisons séparées dont les pages n'étaient pas numérotées, il revenait à l'acheteur de les relier. Chaque exemplaire est ainsi unique. La planche sélectionnée ici représente le dieu Ptah. Le dessin est de L.J.J. Dubois. La reliure de cet exemplaire comprend une plaque en métal représentant la déesse Hathor.





En 1826, il fut nommé conservateur des Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre. De 1828 à 1829, il put finalement se rendre en mission scientifique en Égypte avec son collaborateur, l'orientaliste Ippolito Rossellini, et il y continua *in situ* ses recherches sur les hiéroglyphes. À son retour, il obtint en 1831 la chaire d'Antiquité égyptienne au Collège de France. Il mourut prématurément en 1832. Sa *Grammaire égyptienne,* détaillant le fonctionnement de l'écriture hiéroglyphique et de la langue égyptienne, parut à titre posthume grâce aux soins de son frère.

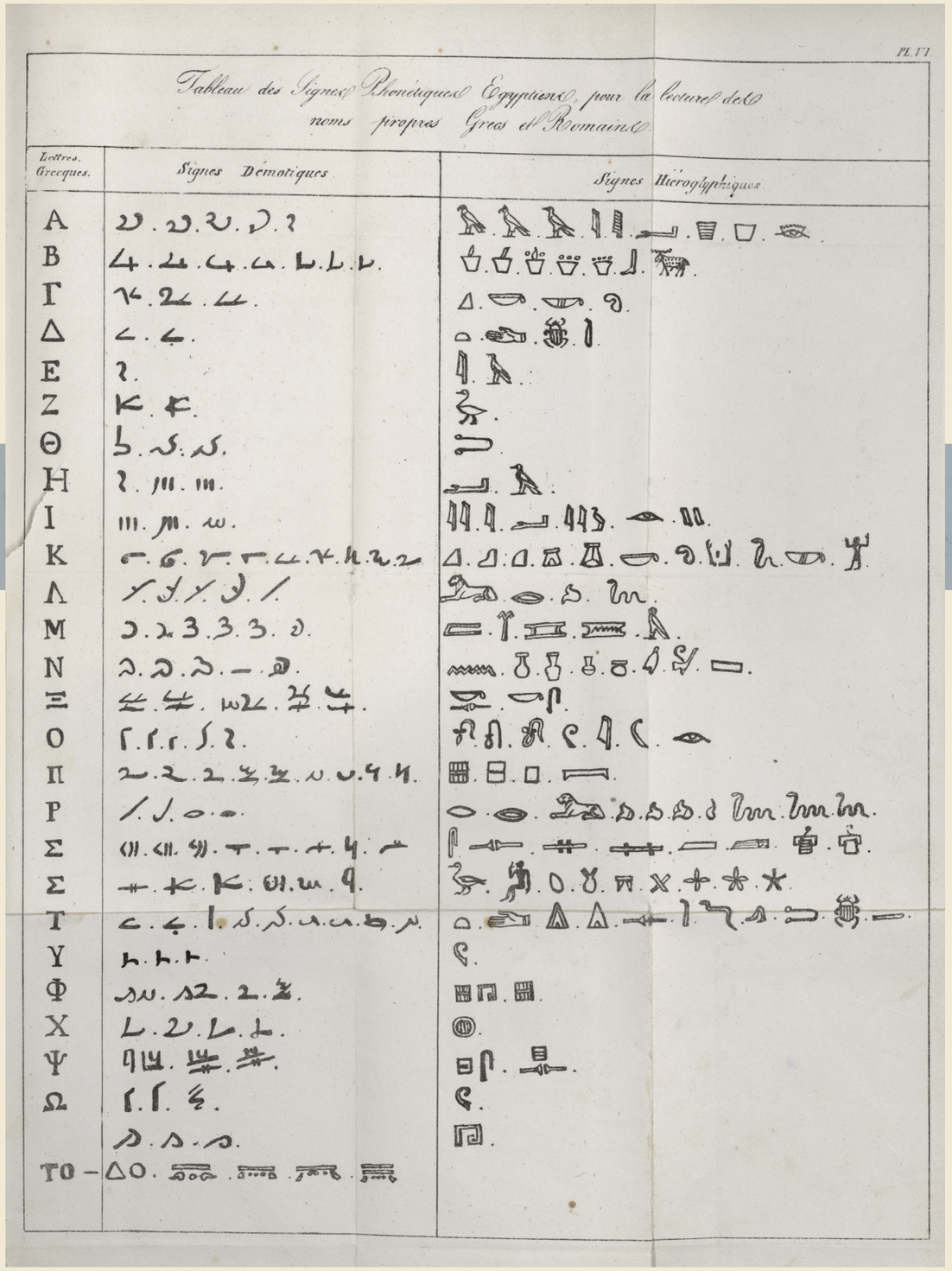


111. Champollion, Jean-François

Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens, 2e éd., 2 vols, Paris, 1828, in-8°, 468 p. (vol. 1) et 48 p. (vol. 2), illustrations, 35 pl. (vol. 2) (ULL XXI.50.7).



Le *Précis du système hiéroglyphique*, présenté ici dans la seconde édition de 1828, contient plusieurs planches figurant notamment un grand nombre de cartouches royaux, ainsi que des planches récapitulant les signes hiéroglyphiques et leur correspondants hiératiques.



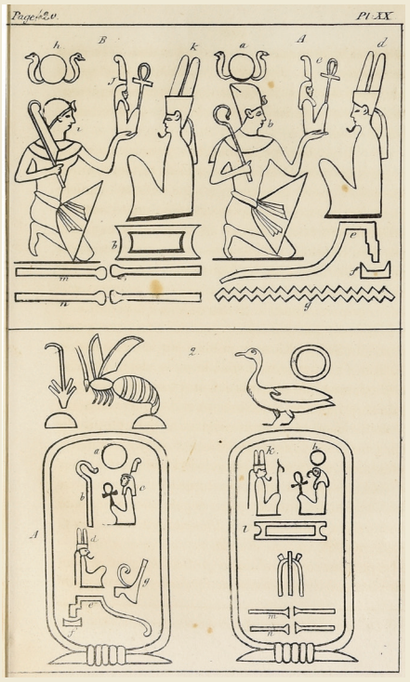
Pl. VI.

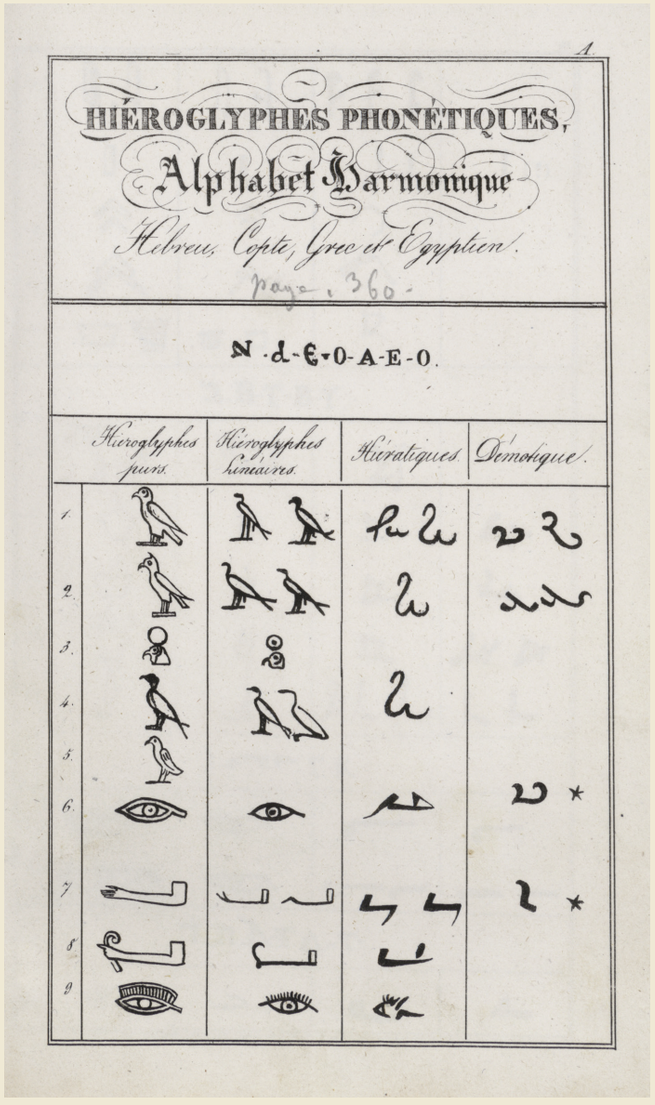
Tableau des Signes Phonétiques Egyptiens, pour la lecture des noms propres Grecs et Romains.

Lettres Grecques.	Signes Démotiques	Signes Hiéroglyphiques
A		
B		
Γ		
Δ		
E		
Z		
Θ		
H		
I		
K		
Λ		
M		
N		
Ξ		
O		
Π		
P		
Σ		
Σ		
T		
Y		
Φ		
X		
Ψ		
Ω		
TO		

112. Champollion, Jean-François

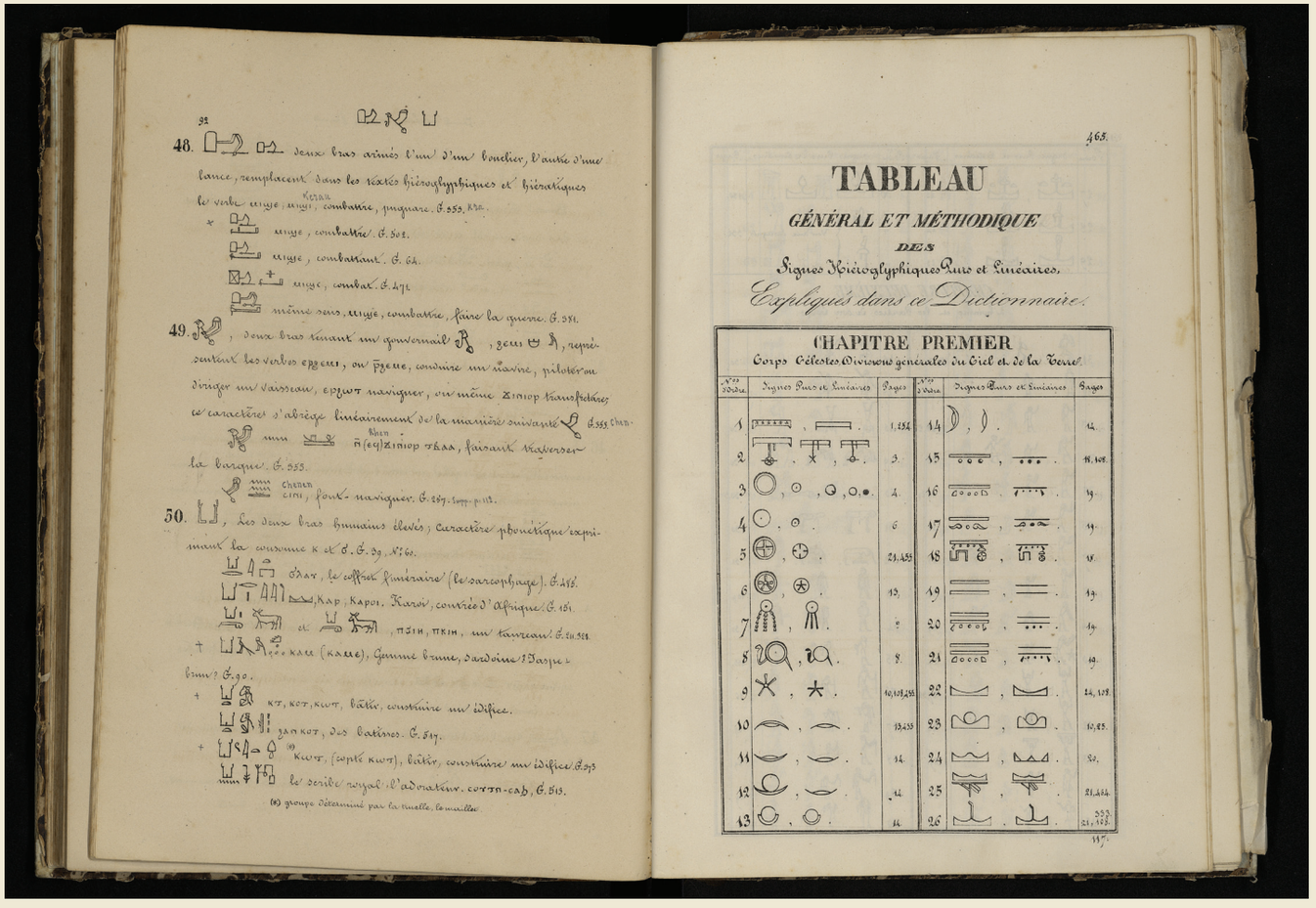
Précis du système hiéroglyphique des Anciens Égyptiens, 2e édition, Paris (Imprimerie royale), 1828, 468 p. et plusieurs séries de planches reliées en un seul volume (coll. privée).





Le *Dictionnaire égyptien* fut publié par les soins de Champollion-Figeac. Les mots ne sont pas classés par ordre alphabétique, mais suivant la typologie des signes logographiques, comme dans les dictionnaires chinois. ~~La planche, tirée de la section consacrée aux quadrupèdes, montre~~ le souci de Champollion de noter les rapprochements avec le copte.

☞ ch. 9.



113. Champollion, Jean-François

Dictionnaire égyptien en écriture hiéroglyphique, Paris, 1841 [1843], 487 p., (coll. privée).

114. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand, 1re édition, Tome I, Paris, 1811, in-plano, 339 p. (ULL XXI.50.1).

La planche du premier volume reproduit le frontispice. On y voit notamment le « cartouche » de Napoléon, conçu suivant les théories qui prévalaient encore avant le déchiffrement, au moyen d'une étoile et d'une abeille, que l'empereur avait pris comme emblème.



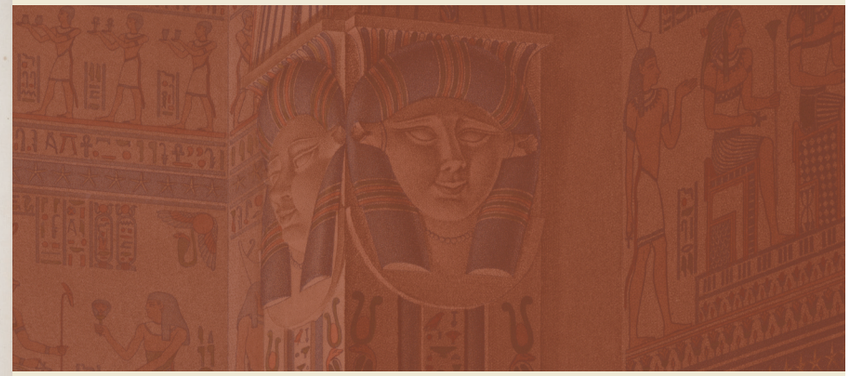
La *Description de l'Égypte* est une œuvre monumentale commandée par Napoléon Ier. Elle est le fruit du travail de la commission des savants instituée lors de la campagne d'Égypte de 1798. Tous les aspects de l'Égypte, y compris de l'époque moderne, y sont abordés. Pour ce qui concerne l'Antiquité, les monuments étudiés par la commission firent l'objet de relevés d'une qualité encore jamais atteinte, qui allaient permettre, par leur précision, de réaliser de grands progrès dans la compréhension des hiéroglyphes. La parution de la première édition de la *Description de l'Égypte*, dite édition impériale, s'étala sur plusieurs années de 1809 à 1822. Une seconde édition, due à C.L.F. Panckoucke (1780-1844), plus maniable, parut par souscription entre 1820 et 1830.

115. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand. Tome II, Paris, 1811, in-plano, 21 ff., illustrations, 92 pl. (ULL XXI.50.1).



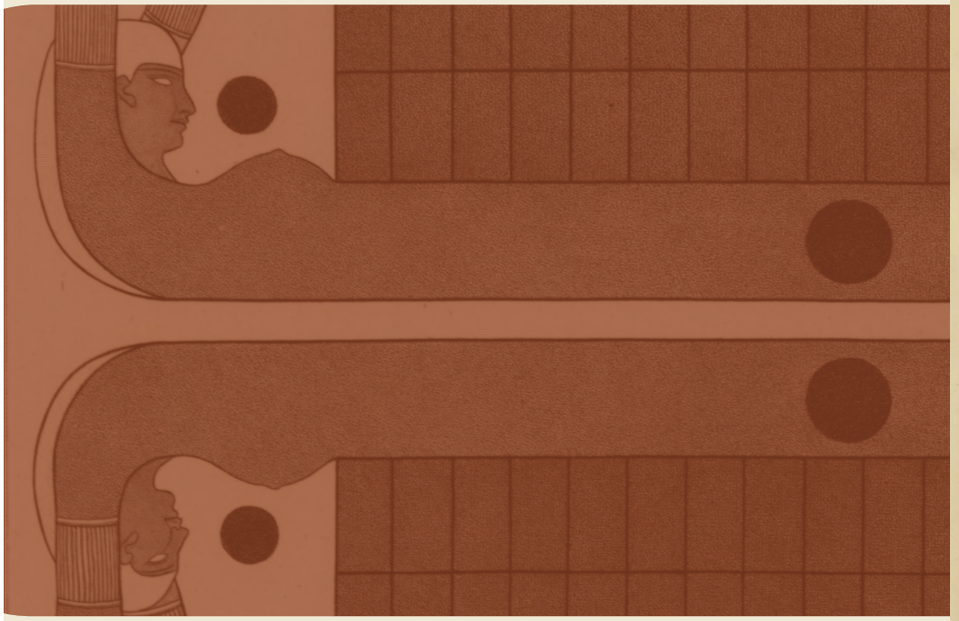


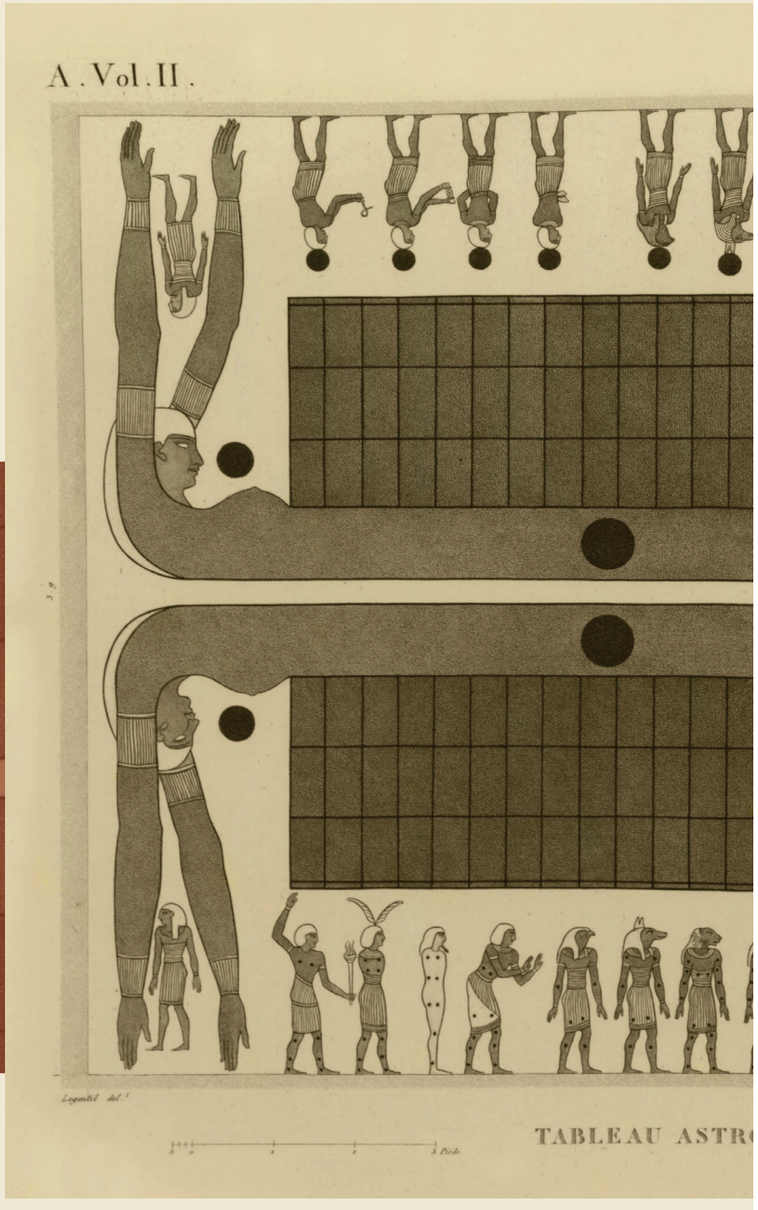


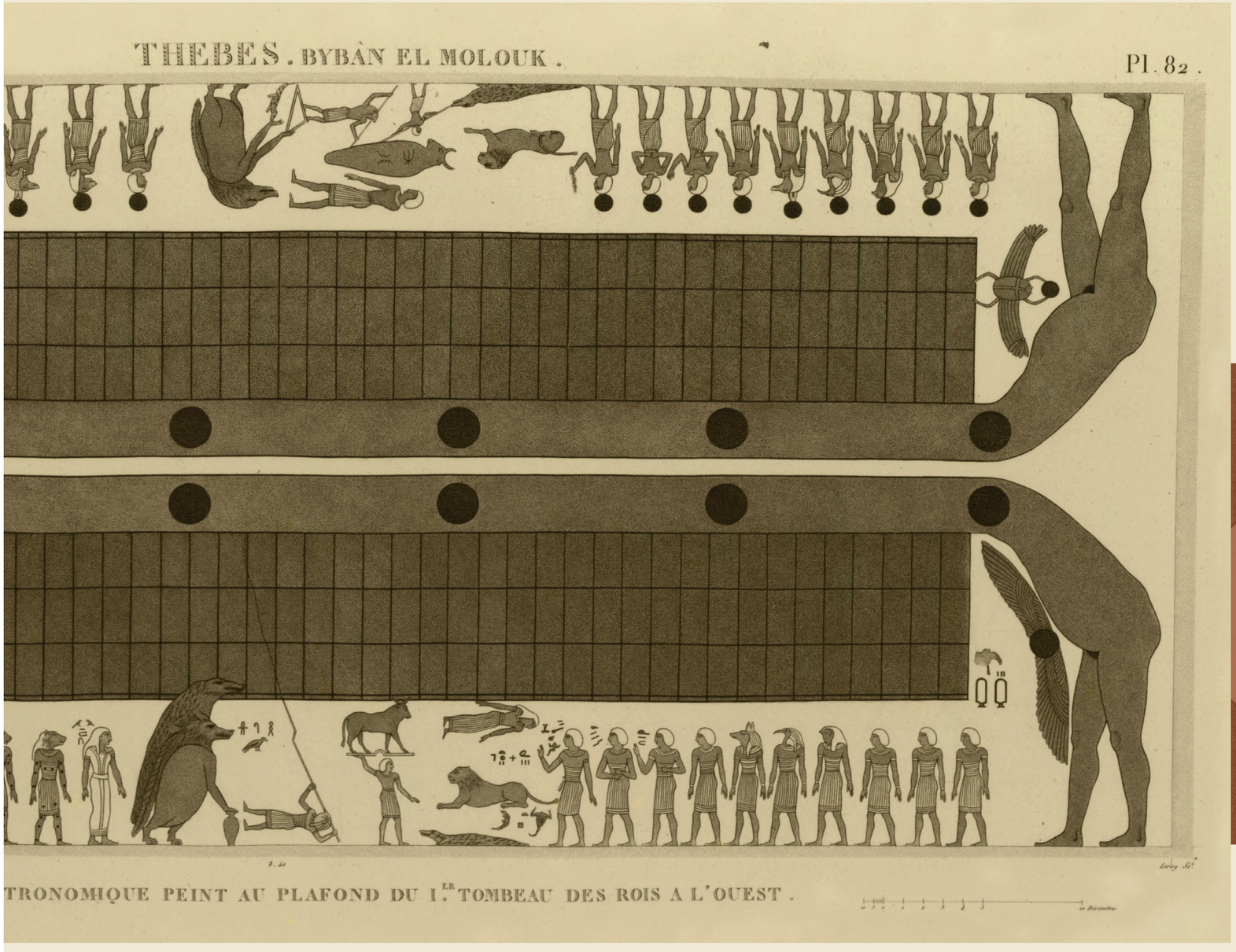
La planche 37 du second volume présente une vue en couleurs, ce qui est assez rare, de l'intérieur du Ramesseum. Le goût orientalisant se trahit par la présence d'un prêtre assis dans un coin.

116. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Tome II, 2e éd., Paris (éd. Panckoucke), 1821, in-plano, illustrations, 92 pl. (ULL XXI.50.1).






THEBES. BYBÀN EL MOLOUK.
Pl. 82.
TRONOMHQUE PEINT AU PLAFOND DU 1.ER TOMBEAU DES ROIS A L'OUEST.

117. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Tome III, 2e éd., Paris (éd. Panckoucke), 1822, in-plano, illustrations, 69 pl. (ULL XXI.50.1).



La planche 51 du troisième volume montre la porte monumentale méridionale du temple de Karnak. La reconstitution de l'ambiance avec une procession triomphale de Pharaon est typique d'un certain exotisme orientalisant.

La planche 6 du quatrième volume montre la porte monumentale septentrionale du temple de Dendérah. Comme sur la planche précédente, l'artiste a reconstitué une ambiance d'époque, incluant à l'arrière-plan des scènes de navigation, tandis que des prêtres, drapés de manière bien improbable à l'antique, se tiennent au pied de la porte.



118. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Tome IV, 2e éd., Paris (éd. Panckoucke), 1822, in-plano, illustrations, 72 pl. (ULL XXI.50.1).

119. Commission des Sciences et Arts d'Égypte

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française. Tome V, 2e éd., Paris (éd. Panckoucke), 1823, in-plano, illustrations, 89 pl. (ULL XXI.50.1).



La planche 33 du cinquième volume contient un *fac-simile* de l'Aiguille de Cléopâtre à Alexandrie.

☞ ch. 9.

Bibliographie générale

Sources premières

Les sources reprises dans le catalogue sont citées sous forme abrégée avec renvoi à la notice complète du catalogue.

Alciat André, *Emblèmes en latin et françois vers pour vers*, Paris, 1574 (Cat. 38).

Ambrogio Teseo, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam, atque Armenicam et decem alias linguas* (…), Rome, 1539.

Androüet du Cerceau Jacques, Livre des edifices antiques romains, Paris, 1584.

Apianus Petrus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534.

Barthélémy Jean-Jacques, « Réflexions générales sur les rapports des langues égyptiennes, phénicienne et grecque », *Mémoires de l'Académie* XXXII, Paris, 1763.

Baudoin Jean, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, & des passions humaines*, etc., Paris, 1644.

Bocchi Achille, *Symbolicae quaestiones*, Bologne, 1574 (Cat. 36).

Bordino Iohannes Francesco, *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pon. Max.*, Rome, 1588.

Camerarius le Jeune Joachim, *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta*, Nuremberg, 1595 (Cat. 52).

Capaccio Giulio Caesare, *Delle imprese trattato di Giulio Cesare Capaccio (…)*, Naples, 1592 (Cat. 58).

Caron Antoine, *Histoire de la reine Artémise*, Paris, 1563-1570.

Casalius Johannes Baptiste, *De Profanis et sacris veterum Ritibus. Sacrae prophanaeque religionis vetustiora monumenta. Hoc est symbolicus et hieroglyphicus Aegyptiorum cultus. Sacra ab antiquioribus diis colendis superstitiose adinventa et veriores sacratioresque primorum christianorum ritu*, Paris, 1648.

Chamber Ephraïm, *Cyclopedia: or an Universal Dictionary of Arts and Sciences; containing The Definitions of Terms; And Accounts of The Things signify'd thereby, &c.*, Londres, 1728.

Champollion Jean-François, *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leur monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, 1822.

—, « Observations sur l'obélisque égyptien de l'île de Philae », *Revue encyclopédique*, mars 1822, pp. 1-11.

—, *Panthéon égyptien, collection des personnages mythologiques de l'ancienne Égypte, d'après les monuments*, Paris, 1823 (Cat. 110).

—, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens ou Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, 1824 (Cat. 111-112).

—, *Grammaire égyptienne ou Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée*, Paris, 1836 (Cat. 107).

—, *Dictionnaire égyptien en écriture hiéroglyphique*, Paris, 1841 (Dict. 113).

—, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, 5 vol., Paris, 1835-1845.

[Cibot, Pierre-Martial], *Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise, et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des anciens Egyptiens*, Bruxelles, 1773 (Cat. 101).

Colonna Francesco, *Poliphili Hypnerotomachia*, Venise (éd. Alde), 1499 (Cat. 25-27).

Court de Gebelin Antoine, *Histoire naturelle de la parole ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, Paris, 1776 (Cat. 100).

Crinito Pietro, *De honesta disciplina*, Bâle, 1504.

de Caylus, Anne-Claude-Philippe, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 7 vol., Paris, 1752-1767 (Cat. 95).

de Guignes, Joseph, *Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*, Paris, 1759 (Cat. 98).

de Malpeines Léonard, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens Où l'on voit l'origine et le progrès du langage et de l'écriture, l'antiquité des sciences en Egypte, et l'origine du culte des animaux*, Paris, 1744.

de Montfaucon Bernard, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol., Paris, 1719-1724 (Cat. 88).

De Pauw Cornelius, *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois,* Leyde, 1773 (Cat. 103).

de Sacy Silvestre, *Lettre au Citoyen Chaptal, Ministre de l'Intérieur, Membre de l'Institut national des sciences et arts, &c. au sujet de l'inscription égyptienne du monument trouvé à Rosette*, Paris, Imprimerie de la République, 1802 (Cat. 105).

de Saulcy Félicien, « De l'étude des hiéroglyphes », *Revue des Deux Mondes*, 1846, vol. 14, n° 6, p. 967-989.

De Sepi George, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum (…) P. Athanasius Kircherus, novis et raris inventis locupletum*, Amsterdam, 1678.

de Vigenere Blaise, *Traicté des chiffres, ou Secretes manières d'escrire*, Paris, 1586 (Cat. 49).

des Roches Catherine, *Les secondes œuvres*, 1587.

Diderot Denis et D'Alembert Jean (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* vol. 8, Paris, 1751-1772.

Dujardin, « Les hiéroglyphes et la langue égyptienne », *Revue des Deux Mondes*, 1836, vol. 7, pp. 208-209.

Dupérac Etienne, *Illustration des fragmens antiques*, Paris, 1570-1575.

Estienne Henri, *Art de faire les devises*, Paris, 1645.

Ferrarini Michele, *Antiquarium sive Divae Antiquitatis sacrarium (Inscriptiones graecae et latinae undique collectae)*, ms C 398, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 1481.

Ficin Marsile, *Opera omnia*, Bâle, 1576.

Fréret Nicolas, « Réflexions sur les principes généraux de l'art d'écrire, et en particulier sur les fondemens de l'écriture chinoise », *Mémoires de l'Académie* VI, 1729.

Goguet Antoine-Yves, *De l'origine des loix, des arts, et des sciences ; et de leur progrès chez les anciens peuples,* Paris, 1758 (Cat. 96).

Gordon Alexander, *An Essay Towards Explaining the Ancient Hieroglyphical Figures*, Londres, 1737.

Hadrianus Junius, *Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium. Ejusdem aenigmatum libellus ad Arnoldum Rosenbergum*, Anvers, 1569.

Horapollon, *De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Kerver, 1543 (Cat. 21).

Hornius Georgius, *De originibus americanis*, La Haye, 1652.

Hulsius Levinus, *Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae*, Nuremberg, 1602 (Cat. 59).

Jablonski Paul-Ernest, *Pantheon ægyptiorum, sive de diis eorum commentarius, cum prolegomenis de religione et theologia ægyptiorum…*, Francfort, 1750.

Kircher Athanasius, *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, Rome, 1636 (Cat. 74).

—, *Lingua aegyptiaca restituta*, Rome, 1643.

—, *Obeliscus Pamphilius*, Rome, 1650 (Cat. 75).

—, *Oedipus Aegyptiacus*, Rome, 1652-1655 (Cat. 76).

—, *Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica*, Rome, 1666.

—, *Sphinx mystagoga*, Amsterdam, 1676 (Cat. 80).

—, *Turris Babel*, Amsterdam, 1679 (Cat. 81).

Klaproth Jules, *Examen critiques des travaux de feu M. Champollion sur les hiéroglyphes*, Paris, 1832.

Le Filarète Antonio di Pietro Averlino dit, *Trattato di Architettura*, Rome, 1465.

Leroux Deshauterayes, Michel-André, *Doutes sur la dissertation de M. De Guignes, qui a pour titre : Mémoire dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne*, Paris, 1759.

Lucas Paul, *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant,* 2 vol., Paris, 1704 (Cat. 90).

Marliani Bartolomeo, *Antiquae Romae Topographia*, Bâle, 1534 (Cat. 35).

—, *Urbis Romae Topographia*, Venise, 1544.

Martin Jean, *C'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entree, que tres-hault, tresexcellent, & trespuissant prince, le roy tres chrestien Henry deuxiesme de ce nom*, etc., Paris, 1549.

Needham John Tuberville, *De inscriptione quadam Ægyptiaca Taurini inventa*, Rome, 1761.

Niebuhr Carsten, *Reisebeschreibung nach Arabien und umliegenden Ländern*, Copenhague, Hambourg, 1774 (Cat. 102).

Paradin Claude, *Symbola Heroica*, Anvers, 1583 (Cat. 46).

Pococke Richard, *A Description of the East and Some other Countries, vol. I: Observations on Egypt,* Londres, 1743.

Poggio Bracciolini Gian Francesco, *De varietate Fortunae*, Livre I, Rome, 1448.

Romberch Johannes, *Congestorium artificiose memor*iae Venise, 1533.

Rosellini Ippolito, *I monumenti dell'Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto; distribuiti in ordine di materie interpretati ed illustrati dal dottore Ippolito Rosellini*, Pisa, 1832-1844.

Seyffarth Gustav, *Rudimenta hieroglyphices*, Leipzig, 1826.

Symeoni Gabriele, *Le imprese heroiche et morali ritrovate*, Lyon, 1560 (Cat. 45).

Thévet André, *La cosmographie universelle*, Paris, 1575.

Thomassin d'Eynac Louis, *La méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement & solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux écritures*, Paris, tome 1, 1681.

Tory Geoffroy, *Champs Fleury*, Paris, 1549 (Cat. 33).

Valeriano Pierio, *Hieroglyphica*, Bâle, 1556 (Cat. 31-32).

van der Noot Jan, *Lofsang van Brabant*, Anvers, 1580 (Cat. 53).

Vasi Giuseppe, *Sulle magnificenze di Roma Antica e Moderna*, Rome, 1752.

Volney Constantin-François de Chasseboeuf, *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 & 1785,* Paris, 1787.

von Erlach Johan Fischer, *Entwurff Einer Historischen Architectur*, Augsbourg, 1723 (Cat. 89).

von Hohenburg Herwart, *Thesaurus hieroglyphicorum*, Munich, 1610 (Cat. 60).

Warburton William, *The Divine Legation of Mose Demonstrated on the Principles of a Religious Deist, From the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward an Punishment in the Jewish Dispensation*, Londres, 1742.

Wilkins John, *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*, Londres, 1668.

Young Thomas, *An account of some recent discoveries in hieroglyphical literature, and Egyptian antiquities; including the author's original alphabet, as extended by M. Champollion, with a translation of five unpublished Greek and Egyptian manuscripts*, Londres, 1823.

Zabaglia Niccola, *Castelli e Ponti di maestro Niccola zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione del transporto Dell'Obelisco Vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana*, Rome, 1743.

Zoega George, *De usu et origine obeliscorum ad Pium Sextum*, Rome, 1797.

Sources secondaires

Abdul-Aziz Algeriani Adel & Mohadi Mawlud, « The House of Wisdom (Bayt al-Hikmah) and its Civilizational Impact on Islamic Libraries : A Historical Perspective », *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 2017, vol. 8, pp. 179-187.

Aghion Irène, Zambon, Alessia, « Le comte de Caylus (1692-1765) et l'invention de l'archéologie », *Les Nouvelles de l'archéologie* 110, 2017, p. 15-17.

ALTENMÜLLER Hartwig, « Zum Beschriftungssystem bei religiösen Texten », *in* VOIGT Wolfgang (dir.), *XVII. Deutscher Orientalistentag, vom 21. bis 27. Juli 1968 in Würzburg: Vorträge* 1, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969, pp. 58-67.

ANGELI Stephano, *Templum Divi Vespasiani*, Rome, 1992.

ARROYO DE LA FUENTE Amparo, "La Tabla Isiaca del Museo Egipcio de Turín : Análisis e interpretación iconográfica", *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 2012, vol. 21, pp. 69-96.

—, *La Tabla Isiaca. Un ejemplo de liturgia mistérica egipcia*, Zurich, 2015.

ASSMANN Jan, « Etymographie: Zeichen im Jenseits der Sprache », *in* ASSMANN Aleida et Jan (dir.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischer Grammatologie*, Munich, 2003, pp. 37-64.

AUFRÈRE Sydney, *La Momie et la Tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVII^e siècle*, Avignon, 1990.

—, « La lutte dans l'Europe des érudits pour les scalae copto-arabes … La redécouverte de la langue copte aux XVI^e et XVII^e siècles », *in* AUFRÈRE Sydney et BOSSON Nathalie (dir.) *Égyptes ... L'égyptien et le copte*. Catalogue de l'exposition, Lattes, Musée archéologique Henri Pradès, [3 juin - 31 octobre 1999], pp. 91-108.

—, « Jean Potocki au pays d'"Étymologie" », *in* ROSSET François et TRIAIRE Dominique, *Jean Potocki ou le dédale des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010, p. 45-82.

AUFRÈRE Sydney et BOSSON Nathalie, « *De Copticæ Guillelmi Bonjourni Grammaticæ criticis contra Athanasium Kircherum*. La naissance de la critique de l'*Opera Kircheriana Coptica* », *Cahiers de la Bibliothèque copte*, 2003, 13, pp. 5-18.

BAKHOUCHE Béatrice, « L'Égypte chez Macrobe », *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences humaines*, 2005, vol. 41, pp. 15-27.

BALAVOINE Christie, « De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance », *in* GRELL Chantale (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, 2001, pp. 27-48.

BAZIN RIZZO Laure, GASSE Annie et SERVAJEAN Frédéric (dir.), *À l'école des scribes : les écritures de l'Égypte ancienne*. Milan, Silvane Éditoriale, 2016.

BAZIN-TACHELLA Sylvie et HERBERT Capucine, « Le Nil dans les récits de voyage de la fin du Moyen Âge, entre réalité et légende, dans Viatica », n° 7, 2021, disponible à l'adresse suivante : https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1326.

BEINLICH Horst (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680: Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Röll, Dettelbach, 2002.

BELLUCI Nikola, « La conoscenza dei geroglificii nel perodo classico (integrazioni a P. Marestaing, Les écritures égyptiennes et l'antiquité classiques, ad un secolo dall'edizione) », *HABIS*, 2017, vol. 48, pp. 261-289.

BETZ Hans Dieter, *The Greek Magical Papyri*, Chicago, 1986.

BOBER Phylis, RUBINSTEIN Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, seconde édition, Londres – Turnhout, 2010.

BORGI Elena et DONATELLI Laura (dir.), *Quando l'Egitto venne a Torino. La Collezione, il Viaggio, gli Uomini e l'Accademia delle Scienze*, Turin, 2019.

BORIAUD Jean-Yves, *Le Pogge (Poggio Bracciolini). Les ruines de Rome. De Varietate Fortunae, Livre 1*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

—, « Ruines, fortune et renaissance », dans *Revue des deux mondes*, 2008, pp. 101-119.

BRET Patrice, *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801), actes du colloque de Paris (8-10 juin 1998) publiés par l'Académie des sciences*, Paris, 1999.

BROZE Michèle, « La réinterprétation du modèle hiéroglyphique chez les philosophes de langue grecque », *in* Lucia Morra et Carla Bazzanella (dir.), *Philosophers and Hieroglyphs*, Turin, 2003, pp. 35-49.

BRUNON Claude-Françoise, « Hiéroglyphes d'un parcours : Poliphile ou l'Égypte rêvée », *in* VATIN Jean-Claude (éd.), *Images d'Égypte. De la fresque à la bande dessinée*, Le Caire, 1992, pp. 197-208.

Bruwier, Marie-Cécile, « L'Égypte à Rome dans les collections du Musée royal de Mariemont », in Lecocq, Françoise (dir.), *L'Égypte à Rome*, Caen, 2005, pp. 109-135.

Buchwald Jed Z. et Josefowicz Diane Greco, *The riddle of the Rosetta: how an English polymath and a French polyglot discovered the meaning of Egyptian hieroglyphs*, Princeton, NJ, 2020.

Budichowski Marie-Christine, « La figure de Pharaon dans la Mensa isiaca et ses avatars italiens. Du temple pharaonique au temple isiaque », *in* Gasparini Valentino & Veymiers Richard (éd.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis*, Leyde, 2018, pp. 322-339.

Buonanno Roberto, *The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher*, Springer, Heidelberg – New York – Dordrecht – Londres, 2014.

Caminos Ricardo A., *Semna-Kumma II : the Temple of Kumma*, Londres, Egypt Exploration Society, coll. « Archaeological Survey of Egypt », 1998.

Cannuyer Christian, « Les pyramides d'Égypte dans la littérature médio-latine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1984, vol. 62, pp. 673-681.

—, « Le poisson Ichthus, symbole du Christ, serait-il d'origine égyptienne ? », *Acta Orientalia Belgica*, 2002, vol. 15, pp. 281-291.

—, *La girafe dans l'Égypte ancienne et le verbe* . *Étude de lexicographie et de symbolique animalière*, Bruxelles, 2010.

Carrasco Raphaël, *La famille Borgia, Histoire et légende*, Montpellier (Presses universitaires de la Méditerranée), 2013.

Cassani Alberto Giorgio, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Aragno, 2014.

Chantrain Gaëlle, « Classification Strategies from the End of the Ramesside Period until the Late Period: a Living System », *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 2021, vol. 148, n°1, pp. 50-64.

Chegodaev Michael A., « Some Remarks Regarding the So-called «Retrograde» Direction of Writing in the Ancient Egyptian «Book of the Dead» », *Discussion in Egyptology*, 1996, vol. 35, pp. 19-24.

Cherpion Nadine, *Le dessinateur Cherubini et la Grammaire de Champollion*, Le Caire, IFAO (*Bibliothèque générale* 43), 2012.

Chevalley Catherine, « L'Ars Magna Lucis et Umbrae d'Athanase Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et 'nouvelle philosophie' », *Baroque*, 1987, vol. 12, disponible à l'adresse suivante : https://doi.org/10.4000/baroque.584.

Chuvin Pierre, « Nonnos de Panopolis entre paganisme et christianisme », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1986, vol. 45, pp. 387-396.

Clerc, Gisèle, *Isis-Sothis dans le monde romain*, *in* de Boer M. B. and Edridge T. A. (dir.), *Hommages à M. J. Vermaseren,* I, Leyde, 1978, p. 247-281.

Cordier Pierre, « Geoffroy Tory et les leçons de l'Antique », *Anabases* 2006, vol. 4, pp. 11-32.

Corrias Anna « Plotinus's Language of Seeing: Marsilio Ficino on Enneads V.3, V.8 and III.8 », *International Journal of Classical Tradition* 2019, vol. 26, pp. 251-269.

Coulon Jean-Charles, *La magie en terre d'Islam au Moyen Âge*, Paris, 2017.

Crahay Roland, « Réflexions sur le faux historique : le cas d'Annius de Viterbe », *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 1983, vol. 69, pp. 241-267.

Curbelo Tavio Elena & Garcia de Paso Carrasco Dolores, « Extractos atribuidos a Virgilio y el canto XIII de La Eneida en los florilegios latinos del siglo XVI », *Graeco-Latina Brunensia*, 2020, vol. 25, pp. 47-60.

Curran Brian, *De sacrarum litterarum Aegyptiorum interpratione. Reticence and hubris in Hieroglyphic studies of the Renaissance: Piero Valeriano and Annius of Viterbo*, dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1998/1999, vol. 43/44, p. 139-182.

—, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago – Londres, 2007.

Daumas François, *Valeurs phonétiques des signes hiéroglyphiques d'époque gréco-romaine*, I-IV, Montpellier, Université Montpellier III, coll. « Publications de la recherche. Institut d'Égyptologie », 1988-1995.

David Madeleine, « En marge du mémoire de l'abbé Barthélémy sur les inscriptions phéniciennes (1758) », *CRAIBL* 105e année, n° 1, 1961, pp. 30-42.

—, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux xvii^e^ et xviii^e^ siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, 1965.

Davies Norman de Garis, *The Rock Tombs of Deir el Gebrâwi. Part I, tomb of Aba and smaller tombs of the southern groupe*, Londres, Egypt Exploration Society, coll. « Archaeological Survey of Egypt », 1902.

Davies Vanessa et Laboury Dimitri (dir.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and palaeography*. New York, Oxford University Press, 2020.

Daxelmüller Christophe, « Ein Gang durch zeit und Raum – Das Museum Kircherianium », *in* Beinlich Horst et al. (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680, Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dettelbach, 2002, pp. 49-66.

—, « Werkverzeichnis Athanasius Kircher », *in* Beinlich Horst et al. (dir.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680, Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dettelbach, 2002, pp. 203-209.

Dempsey Charles, **«** Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's Saint Mark Preaching in Alexandria », *in* Merkel Ingrid & Debus Allen (dir.), *Hermeticism and the Renaissance Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, Washington, 1988, pp. 342-365.

Denhaene Godelieve, « Lombard Humaniste », *in* Denhaene Godelieve (dir), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566, Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Scientia Artis 3, Bruxelles, 2006, pp. 87-97.

Des Places Edouard, *Jamblique. Les mystères d'Égypte*, Paris, 1966.

Devauchelle Didier, *La pierre de Rosette*, Paris - Figeac, 2003.

—, « L'alphabet des oiseaux (O. dém. DeM 4-2) », *in* Dodson Aidan M., Johnston John et Monkhouse Wendy (dir.), *A Good Scribe and an Exceedingly Wise Man. Studies in Honour of W.J. Tait*, Londres, 2014, pp. 57-65.

De Vos Ilse, Gielen Erika, Macé Caroline & van Deun Peter, « L'art de compiler à Byzance : la lettre Γ du florilège Coislin », *Byzantion*, 2008, vol. 78, pp. 159-223.

Dewachter Michel, « L'Égypte ancienne dans les "cabinetz de raretez" du sud-est de la France aux xvii^e^ et xviii^e^ siècles », *in* Université Paul Valéry, Institut d'égyptologie (dir.), *Hommages à François Daumas,* 1, OrMonsp 3, Montpellier, Université-Paul Valéry, 1986, pp. 181-206.

—, *Champollion : un scribe pour l'Égypte*, Paris, 1990.

—, « Du texte au signe : la pierre de Rosette et les premières collections d'antiquités égyptiennes », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 146, 1999, pp. 25-54.

Dewachter Michel et Fouchard Alain (dir.), *L'égyptologie et les Champollion : recueil d'études publié par Michel Dewachter et Alain Fouchard à l'occasion du Colloque international célébrant le bicentenaire de la naissance de Jean-François Champollion « De l'Égypte des Pharaons à celle de 1990, Hommage de Grenoble aux frères Champollion » (Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, 29 novembre – 1^er^ décembre 1990)*, Grenoble, 1994.

D'Onofrio Cesare, *Gli obelischi di Roma*, Rome, 1969.

Doresse Jean, *Des hiéroglyphes à la croix. Ce que le passé pharaonique a légué au christianisme*, Beyrouth, 1960.

Dreyer Günter, *Umm el-Qaab I. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, Mayence, Philipp von Zabern, 1998.

Drimmer Sonja, "The Hieroglyphs of Kingship: Italy's Egypt in Early Tudor England and the Manuscript as Monument", *in Memoirs of the American Academy in Rome*, 2014-2015, vol. 59-60, pp. 255-283.

Dru Aurélien, *L'Art de la Mémoire de Frances A. Yates. La mnémotechnie de l'Antiquité à la Renaissance : d'une discipline méthodique d'ordonnancement des pensées à une pratique ascétique de perfectionnement spirituel*, HAL Archives ouvertes, 2018, disponible à l'adresse suivante : https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01847732.

Drucker Johanna, *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*, Londres, 1995.

Dziobek Eberhard, *Die Gräber des Vezirs User-Amun Theben Nr. 61 und 131*, Mayence, Philipp von Zabern, 1994.

Eco Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, 1994 (traduit de l'italien).

Egberts Arno, Muhs Brian Paul et van der Vliet Joep, *Perspectives on Panopolis: An Egyptian town from Alexander the Great to the Arab Conquest*, Leyde, 2002.

Einaudi Silvia et Madrigal Karine, *Il Decifratore e l'Abate. Il carteggio tra gli Champollion et Costanzo Gazzera*, Turin, 2019.

el-Daly Okasha, *Egyptology: The Missing Millennium. Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*, Londres, 2016.

Emmel Stephen, « Coptic Studies before Kircher », *in* Immerzeel, Mat and van der Vliet, Jacques (dir.), *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium,* Orientalia Lovaniensia Analecta, 133. Louvain, 2004, pp. 1-11.

Engemann Josef, « Fisch, Fischer, Fischfang », *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1969, vol. 7, col. 959-1097.

Erman, Adolf, *Die Hieroglyphen*, Berlin & Leipzig, 1917.

Farout Dominique, « Le premier déchiffreur : l'abbé Barthélemy (1716-1795) », *Egypte, Afrique et Orient,* n° 47, 2007, p. 11-18.

—, « De la Renaissance à la Restauration : quelques étapes du déchiffrement des hiéroglyphes », *Cahiers de l'École du Louvre,* n° 9, 2016, pp. 1-39

Faure Alain, *Champollion. Le savant déchiffré*, Paris, 2000.

Favreau Robert, « Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca », *CRAIBL*, 1996, vol. 140, pp. 535-560.

Fiechter Jean-Jacques, « La Pierre de Rosette et les autres antiquités égyptiennes prises par les Anglais en 1801 », *Revue d'égyptologie*, 1997, vol. 48, pp. 283-289.

Fiertz-David Linda, *The Dream of Poliphilo. The Soul in Love*, Dallas, 1987.

Findlen Paula (dir.), *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, New York – Londres, 2004.

Fischer Henry G., *Ancient Egyptian calligraphy: a beginner's guide to writing hieroglyphs*, New-York, Egypt Exploration Society, 1979, disponible à l'adresse suivante : http://resources.metmuseum.org/resources/metpublications/pdf/Ancient_Egyptian_Calligraphy.pdf (consultée le 1 octobre 2021).

—, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne : quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques. Essais et conférences*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège de France », 1986.

Fletcher, John Edward, *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis': With a Selection of his Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of his Autobiography*, Leyde – Boston, 2011.

Forshaw Peter J., « The early alchemical reception of John Dee's Monas Hieroglyphica », *Ambix*, 2005, vol. 52, pp. 247-269.

Foster Frances, « Bees and vultures : Egyptian Hieroglyphs in Ammianus Marcellinus », *The Classical Quaterly*, 70, 2021, pp. 884-890.

Fournet Jean-Luc (dir.), *Les* Hieroglyphica *d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*).

Froidmont Christian, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence, 1971.

Fumaroli Marc, « Hiéroglyphes et Lettres. La "Sagesse mystérieuse des Anciens" au xvii^e^ siècle », *xvii^e^ siècle*, 1988, vol. 158/1, pp. 7-20.

Gabolde Marc, « Une lettre inédite de Jean-François Champollion à le Bibliothèque de l'Académie de Lyon », *Bulletin du Cercle lyonnais d'égyptologie Victor Loret*, 1990, vol. 4, pp. 6-36.

Gagné, Renaud, « The Isis of Turin Affair », *in* Gagné Renaud, Godhill Simon, Lloyd Geoffrey (dir.), *Regimes of Comparatism. Frameworks of Comparison in History, Religion and Anthropology,* JSRC 24, 2018, pp. 210-243.

Galis Diana, « Concealed Wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie », *Art Bulletin*, 62,3, 1980, pp. 363-375.

Germano Leal Pedro, « Reassessing Horapollo: A contemporary view on Hieroglyphica », *Emblematica*, 2014, vol. 21, pp 37-75.

GILLY, Carlos, « Ermetismo per turisti, ovvero come fare di Ermete un pezzo da museo : Athanasius Kircher », *in* Carlos GILLY & Cis van HEERTUM (dir.), *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700: l'influsso di Ermete Trismegisto / Magic, alchemy and science 15th-18th centuries : the influence of Hermes Trismegistus*, Florence, 2002, I, pp. 483-507.

GOELET Ogdon Jr., « Observations on Copying and the Hieroglyphic Tradition in the Production of the *Book of the Dead* », *in* D'AURIA Sue (dir.), *Offerings to the Discerning Eye: An Egyptological Medley in Honor of Jack A. Josephson*, Leyde – Boston, Bril, 2010, pp. 121-132.

GOMBRICH Ernst, « Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, vol. 11, pp. 163-192.

GRABOÏS Aryeh, « La description de l'Égypte au XIV^e^ siècle par les pèlerins et les voyageurs occidentaux », *Le Moyen Âge*, 2003, vol. 103, pp. 529-543.

GRIFFITH Francis Ll, *Catalogue of the Demotic Papyri in the John Rylands Library Manchester with Facsimiles and complete translations*, volume I, Georg Olms, 1909.

GROSSATO Alessandro, « Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali », *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei* II, Alessandria, 2009, pp. 227-247.

GUTAS Dimitri, *Greek Thought, Arabic Culture. The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early 'Abbasaid Society (2nd-4th 5th-10th centuries)*, Londres, Routledge, 2012.

HABACHI Labib, « Sais and its Monuments », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 1943, vol. 42, pp. 376-393.

HAHN Johannes, EMMEL Stephen et GOTTER Ulrich, *From Temple to Church: Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity* (= *Religions in the Graeco-Roman World*, 163), Leyde, 2008.

HÅKANSSON, Håkan, *Seeing the Word : John Dee and renaissance Occultism*, Lund, 2001.

HALÉVY Olivier, « Des règles poétiques à la norme linguistique. Les fleurs nouvelles du Champ fleury », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2011, vol. 21, pp. 265-282.

HALLUM Bink et MARÉE Marcel, « A medieval alchemical book reveals new secrets », Blog du British Museum, 2016, disponible à l'adresse suivante : https://blog.britishmuseum.org/a-medieval-alchemical-book-reveals-new-secrets (consultée le 13 juillet 2021.

HAMMER Joseph, *Ancient Alphabets and Hieroglyhic Characters explained*, Londres, 1806.

HANKINS James, « The myth of the Platonic Academy of Florence », *Renaissance Quarterly*, 1991, vol. 44, pp. 429-475.

HARTLEBEN Hermine, *Jean-François Champollion : sa vie et son œuvre 1790-1832*, traduit de l'allemand par Denise Meunier et Ruth Schumann Antelme, Paris, 1906 [1983 pour l'édition française].

—, *Lettres de Champollion le Jeune. Tome Premier. Lettres écrites d'Italie*, Paris, 1909.

HÄUBER Chrystina & SCHÜTZ Franz Xaver, « The Sanctuary Isis et Serapis in Regio III in Rome: Preliminary Reconstruction and Visualization of the ancient Landscape using 3/4D-GIS-Technology », *Bollettino di Archeologia Online* 2008.

HOUSTON Stephen (dir.), *The first writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, 2004.

IVERSEN Erik, *Papyrus Carlsberg No. VII. Fragments of a Hieroglyphic Dictionary*, Copenhague, 1958.

—, *The Myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhague, 1961.

—, *Obelisks in Exile*, Copenhague, 1968-1972.

JAEGER Bertrand « *L'Egitto alla corte dei Gonzaga (la Loggia delle Muse al Palazzo Te ed altre testimonianze)* », *in* MORIGI GOVI Cristiana., CURTO Silvio & PERNIGOTTI Sergio (éd.), *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia*, Bologne, 1991, pp. 233-253.

JAMBON Emmanuel, « Les mots et les gestes. Réflexions autour de la place de l'écriture dans un rituel d'envoûtement de l'Égypte pharaonique », *Cahiers « Mondes anciens ». Histoire et anthropologie des mondes anciens*, 2010, vol. 1, disponible à l'adresse suivante : http://mondesanciens.revues.org/158.

Jasnow Richard, « Caught in a Web of Words – Remarks on the Imagery of Writing and Hieroglyphs in the Book of Thoth », *Journal of American Research Center in Egypt*, 2011, vol. 47, pp. 297-317.

Jasnow Richard et Zauzich Karl-Theodor, *The Ancient Egyptian Book of Thot*, Wiesbaden, 2005.

—, *Conversations in the House of Life. A New Translation of the Ancient Egyptian Book of Thot*, Wiesbaden, 2014.

Kaumanns Lenna et Sperveslage Gunnar, « Der Isis-Tempel in Pompeji », *Sokar*, 2014, vol. 29, pp. 74-92.

Kilani Marwan, *Vocalization in Group Writing. A New Proposal*, Hambourg (*Lingua Aegyptia – Studia Monographica*, 20), 2019.

Klecker Elisabeth, « Des signes muets aux Emblèmes chanteurs : les Emblemata d'Alciat et l'emblématique », *in* Rolet Stéphane (dir.), *L'emblème littéraire : théories et pratiques*, dans *Littérature* 2007/1, vol. 145, pp. 23-52.

Klimkiewicz Anna, « Cultura sincretica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna », *Cuadernos de Filologia Italiana*, 2014, vol. 21, pp. 186-191.

Kockerols Victor, *Monuments funéraires en pays mosan*, Malonne, 1999-2008.

Koenig Yvan, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, coll. « Bibliothèque de l'Égypte ancienne », 1994.

Kynan-Wilson William, « Subverting the message: Master Gregory's reception of and response to the *Mirabilia urbis Romae* », *Journal of Medieval History*, 2018, vol. 44, pp. 347-364.

Laboury Dimitri, « Renaissance de l'Égypte aux Temps modernes. De l'intérêt pour l'Égypte pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au XVI^e siècle », *in* Warmembol Eugène (dir.), *La Caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives*, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 43-68.

Labrique Françoise, « Le regard d'Hérodote sur le phénix », *in* Coulon Laurent, Giovannelli-Jouanna Pascale et Kimmel Flore (dir.), *Hérodote et l'Égypte. Regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, Lyon, 2013, pp. 119-144.

Lacouture Jean, *Champollion. Une vie de lumières*, Paris, 1988.

Lambrecht Bérénice, « L'obélisque d'Hermapion (Ammien Marcellin, *Res Gestae* XVII, 4, 17-23) », *Le Museon*, 2001, vol. 114, pp. 51-95.

Lançon Daniel, « L'imaginaire des hiéroglyphes chez les écrivains français au XIX^e siècle: égyptosophie, cratylisme et analyse de la psyché », *in* Sarga Moussa (dir.), *Le XIX^e siècle et ses langues*, Paris, 2012, pp. 1-15.

Lazaris Stavros, *Le Physiologus grec,* t. 1. *La réécriture de l'histoire naturelle antique*, Florence, 2016.

Leclant Jean, « Champollion, la pierre de Rosette et le déchiffrement des hiéroglyphes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 1972, 116/3, pp. 557-565.

—, « Aux sources de l'égyptologie européenne : Champollion, Young, Rosellini, Lepsius ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1991, vol. 135, n° 4, pp. 743-762.

—, « Le Lieutenant Bouchard, l'Institut d'Égypte et la pierre de Rosette », *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 1999, vol. 146, pp. 6-24.

Lecocq Françoise, « Les sources égyptiennes du mythe du phénix », *Cahiers de la MRSH*, 2005, vol. 41 (2^e édition revue 2008), pp. 211-264.

Lecompte Stéphanie, *La Chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobe dans l'Europe humaniste*, Genève, 2009.

Lehner Mark, *The complete pyramids*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

Lembke Katja, *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian*, Heidelberg, 1994.

Leitz Christian, « Die beiden kryptographischen Inschriften aus Esna mit den Widdern und Krokodilen », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 2001, vol. 29, pp. 251-276.

Lo Piparo Franco, « Le premier manifeste du structuralisme linguistique: le chapitre 20 de la Poétique d'Aristote », *Dossiers d'Histoire Epistémologie Langage*, 2013, vol. 3, pp.1-6.

Loprieno Antonio, « Von der Stimme zur Schrift », *in* Bolz Norbert et Münkel Andreas (dir.), *Was ist der Mensch* ?, Munich, 2003, pp. 119-152.

Lüken Sven, « Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1998, vol. 61., pp. 449-490.

Madrigal Karine, *Jean-François et Jacques-Joseph Champollion. L'aventure du déchiffrement des hiéroglyphes. Correspondance choisie et présentée*, Paris, 2021.

Maier Jessica, « Francesco Rosselli's Lost View of Rome: An Urban Icon and Its Progeny », *The Art Bulletin*, 2012, vol. 94, pp. 395-411.

Malaise Michel, « Sésostris, Pharaon de légende et d'histoire », dans *Chronique d'Égypte*, 1966, vol. 41, pp. 244-272.

—, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie* (= *Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain* 21), Leyde, 1972.

—, « Calembours et mythes dans l'Égypte ancienne », *in* Limet Henri et Ries Julien (dir.), *Le mythe, son langage, son message*, Louvain-la-Neuve (= *Homo Religiosus*, 9), 1983, pp. 97-112.

Marestaing Pierre, « Un égyptologue du xvii^e^ siècle : le père Kircher », *Recueil de Travaux*, 1908, vol. 30, pp. 23-37.

Marrone Caterina, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbe, 2002.

Masson Olivier et Fournet Jean-Luc, « *À propos d'Horapollon, l'auteur des* Hieroglyphica », *Revue des Études Grecques*, 1992, vol. 105, pp. 231-236.

Mathieu Bernard, « Les hommes de larmes. À propos d'un jeu de mots mythique dans les textes de l'ancienne Égypte », *in Hommages à François Daumas*, Montpellier, 1986, pp. 499-509.

Mayer-Deutsch Angela, *Das Museaum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik*, Diaphanes, Zürich, 2010.

Mertens Michèle, *Les alchimistes grecs*, tome IV, 1^re^ partie : *Zosime de Panopolis, Mémoires authentiques*, Paris : Les Belles Lettres, 1995.

Mertens Michèle et Winand Jean, « Le père Athanase Kircher et l'interpretatio alchimique du mythe d'Isis et Osiris (Oedipus Aegyptiacus, II, 2) », *in* Ricciardetto Antonio, Carlig Nathan, Macedo Gabriel, De Haro Sanchez Magali (dir.), *Le médecin et le livre. Hommages à Marie-Hélène Marganne*, Lecce, 2021, pp. 545-575.

Mervaud Christiane, « Le sinophile et le sinophobe. Voltaire lecteur de Cornelius de Pauw », *Revue Voltaire,* n° 7, 2007, pp. 183-203.

Messling Markus, *Pariser Orientlektüren. Zu Wilhelm von Humboldts Theorie der Schrift. Nebst der Erstedition des Briefwechsels zwischen Wilhelm von Humboldt und Jean-Francois Champollion le Jeune (1824-1827)*, Paderborn, Schöningh (*Humboldt-Studien* 11), 2008.

Millet Olivier, « Hiéroglyphes et allégorie dans la première moitié du xvi^e^ siècle : de la reconfiguration humaniste à l'allégorisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 112, 2012, pp. 263-276.

Mosser Monique & Lavagne Henri, *Hadrien, empereur et architecte. La villa d'Hadrien : tradition et modernité d'un paysage culturel*, Genève, 2003.

Motte Aurore, « Une paratextualité émergente dans les tombes privées », *Journal of the American Research Center in Egypt*, 2021, vol. 57, pp. 197-223.

Motte Aurore et Sojic Nathalie, « Paratextual signs in the New Kingdom medico-magical texts », *in* Carlig Nathan, Lescuyer Guillaume, Motte Aurore et Sojic Nathalie (dir.), *Signes dans les textes : continuités et ruptures des pratiques scribales en Égypte pharaonique, gréco-romaine et byzantine. Actes du colloque international de Liège (2-4 juin 2016)*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2020, pp. 57-94.

Motte Laurent, « L'hiéroglyphe, d'Esna à l'Evangile de Vérité », *in Actes du IIe Colloque d'études coptes*, Louvain, 1987, pp. 11-116.

Mrsich Tycho, « Ein Beitrag zum „hieroglyphischen Denken" », *Studien zur Altäyptischen Kultur*, 1978, vol. 6, pp. 163-225.

Nicholson Caroline et Olivier, « Lactantius, Hermes Trismegistus and Constantinian Obelisks », *Journal of Hellenic Studies*, 1989, vol. 109, pp. 198-200.

Nobbs Alanna, « Egypt in Late Antiquity: the evidence from Ammianus Marcellinus », *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology*, 2013, vol. 24, pp. 81-88.

Nock Arthur et Festugière André Jean, *Corpus hermeticum*. Tome 1, Poimandrès. Traités II-XII, Paris, 1945.

Oger Cécile, *Les tableaux attribués à Lambert Lombard (Liège 1505-1566) : révision critique du catalogue*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2005.

—, « Historique et iconographie du cycle » in Denhaene Godelieve (dir), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566, Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Scientia Artis 3, Bruxelles, 2006, pp. xxx-xxx.

Parkinson Richard, *Cracking codes: the Rosetta Stone and decipherment*, Londres, 1999.

Parshall Peter, « Antonio Lafreri's Speculum Romanae Magnificentiae », *Print Quaterly*, 2006, vol. 23, pp. 3-28.

Pelletier André, *Flavius Josèphe adaptateur de la Lettre d'Aristée. Une réaction atticisante contre la koinè*, Paris, 1962.

Philippe Joseph, « Étude archéologique », *in* Dewez Léon, « Le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans à l'église Sainte-Croix, à Liège », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1946-1948, vol. 66, pp. 7-24.

Pieke Gabriele, « No 'painting by numbers'. Khuwy's polychrome wall decoration at Djedkare's royal cemetery », *Prague Egyptological Studies*, 2021, vol. 26, pp. 23-45.

Polis, Stéphane, « Linguistic variation in Ancient Egyptian. An introduction to the state of the art (with special attention to the community of Deir el-Medina », *in* Cromwell, Jennifer & Grossman, Eitan (dir.), *Scribal Repertoires in Egypt from the New Kingdom to the Early Islamic Period*, Oxford, 2017, pp. 60-88.

Polis Stéphane (dir.), *Guide des écritures d'Égypte ancienne*, Le Caire, IFAO (*Guides de l'IFAO* 1), 2022.

Polis Stéphane et Rosmorduc Serge, « The hieroglyphic sign functions: suggestions for a revised taxonomy », *in* Amstutz Hans, Dorn Andreas, Müller Matthias, Ronsdorf Miriam et Uljas Sami (dir.), *Fuzzy boundaries: Festschrift für Antonio Loprieno* 1, Hamburg, Widmaier, 2015, pp. 149-174.

Polis Stéphane et Winand Jean, « Structuring the lexicon », *in* Kousoulis Panagiotis et Lazaridis Nikolaos (dir.), *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists: University of the Aegean, Rhodes. 22-29 May 2008*, Louvain, Peeters, 2015, pp. 1503-1512.

Popper Nicholas, « An Ocean of Lies: The Problem of Historical Evidence in the Sixteenth Century », *Huntington Library Quarterly*, 2011, vol. 74, pp. 375-400.

Posener Georges, « Les signes noirs dans les rubriques », *Journal of Egyptian Archaeology*, 1949, vol. 35, pp. 77-81.

Poulouin Claudine, « L'*Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) par Bernard de Montfaucon », *Dix-huitième Siècle,* n° 27, 1995, pp. 43-60.

Pozzi Giovanni, « Les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili* **»,** *in* Giraud Yves (éd.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, 1982, pp. 15-27.

Quack Joachim F., « How the Coptic Script Came About », *in* Grossman Eitan, Dils Peter, Richter Tonio S. et Schenkel Wolfgang (dir.), *Greek Influence on Egyptian-Coptic: Contact-Induced Change in an Ancient African Language*, Hambourg, Widmaier, 2017, pp. 27-96.

Quatremère Etienne Marc, *Recherches critiques et historiques sur la langue et la littérature de l'Égypte*, Paris, 1808.

Ragazzoli Chloé, *La grotte des scribes à Deir El-Bahari : la tombe MMA 504 et ses graffiti*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire », 2018.

Raybold Robin, *The humanist interpretation of hieroglyphs in the allegorical studies of the Renaissance*, trad. commentée de Giehlow [*Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, Vienne, 1915], Leyde, 2015.

Regulski Ilona, *A palaeographic Study of early Writing in Egypt*, Leuven, Peeters, coll. « Orientalia Lovaniensia Analecta », 2010.

—, « The origins and early development of writing in Egypt », *Oxford Handbooks Online*, Mai 2016, disponible à l'adresse suivante : DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935413.013.61 (consultée le 1 octobre 2021).

—, « The Rosetta Stone: copying an ancient copy », *in* Davies Vanessa et Laboury Dimitri (dir.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and palaeography*, New York, Oxford University Press, 2020, pp. 215-228.

Reinach Salomon, « La question du Philopatris », *Revue archéologique*, 1902, vol. 40, pp. 79-110.

Reydellet Marc, « La diffusion des Origines d'Isidore de Séville au Haut Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1966, vol. 78, pp. 383-437.

Rodocanachi Emmanuel, *Les monuments de Rome après la chute de l'Empire*, Paris, 1914, pp. 29-30.

Rolet Anne, *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi. (Symbolicae Quaestiones, 1555)*, Tours - Rennes, 2015.

Rolet Stéphane, « La représentation des dieux dans les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (1556) », *Warburg Institute Colloquia*, 14, 2009, pp. 251-265.

Rowland Ingrid D., *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, Chicago, 2002.

Rundle David, "Filippo Alberici, Henry vii and Richard Fox: The English Fortunes of a Little-Known Italian Humanist", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2005, vol. 68, pp. 137-155.

Rushforth G. McN, « Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the Twelfth Century », *The Journal of Roman Studies*, 1919, vol. 19, pp. 14-58.

Sabbe Maurice, « Le symbolisme des marques typographiques », *De Gulden Passer*, 1932, vol. 10, pp. 103-106.

Saladin Jean-Christophe, *Les Adages*, Paris, 2011.

Sauneron Serge, *Le temple d'Esna II*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire », 1963.

—, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna*, Le Caire, 1982.

Saxer Victor, « Peiresc et les Romains », *in* Ferrier Jacques (dir.), *Les Fioretti du Quadricentenaire de Fabri de Peiresc*, Avignon, 1981, p. 12-50.

Sbordone Francesco, *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Naples, 1940.

Schlam Carl, « Apuleius in the Middle Ages », *in* Bernardo Aldo et Levin Saul, *The Classics in the Middle Ages*, Binghampton – New York, 1990, pp. 363-370.

Schumacher Meinolf, « Die Sprünge der Fische. Eine Speisevorschrift in Metaphorik und Allegorese », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1991, vol. 102, pp. 307-312.

Siebert Harald, « Kircher and his Critics: Censorial Practice and Pragmatic Disregard in the Society of Jesus », *in* Findlen Paula (dir.), *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*, 2004, pp. 79-104.

Simpson Robert, « Retrograde Writing in Ancient Egyptian Inscriptions », *in* Jasnow Richard et Widmer Ghislaine (dir.), *Illuminating Osiris: Egyptological studies in honor of Mark Smith*, Atlanta, De Gruyter Oldenbourg, 2017, pp. 337-345.

Solé Robert et Valbelle Dominique, *La pierre de Rosette*, Paris, 1999.

Spens (de) Renaud, *Leçons pour apprendre les hiéroglyphes égyptiens*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

Stadler Martin Andreas, « *Ägyptenrezeption in der römischen Kaiserzeit* », *in* Stadler Martin Andreas (dir.), *Platonismus und spätägyptische Religion. Plutarch und die Ägyptenrezeption in der römischen Kaiserzeit*, Berlin – Boston, 2017, pp. 21-42.

Stauder Andreas, *Early writing? Proto-writing? Not writing? The U-j inscriptions, 3200 bce*, à paraître.

Stolzenberg Daniel, *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*, Chicago, 2013.

Sundermeyer Annette, « Interpretations and Reuse of Ancient Egyptian Hieroglyphs in the Arabic Period (Tenth-Sixteenth Centuries BC) », *in* Davies Vanessa & Laboury Dimitri, *The Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography*, Oxford, 2020, pp. 176-192.

—, *Die Vogelschrift: Die Rezeption altägyptischer Hieroglyphen in arabischsprachigen Werken*, thèse inédite, Berlin, 2020.

SYNDRAM, Dirk, « Les sources de l'inspiration : l'influence des modèles iconographiques sur l'égyptomanie du XVIII^e siècle », *in* HUMBERT Jean-Marcel (dir.), *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie, actes du colloque international organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 39-58.

TALLET Pierre, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï - I : Catalogue complémentaire des inscriptions du Sinaï*, 2 volumes. Photographs by Jean-François Gout et Alain Lecler, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2012.

—, « Une inscription du roi Djer au Sud-Sinaï : la première phrase écrite en hiéroglyphes? » Abgadiyat 8, 2013, disponible à l'adresse suivante : DOI: 10.1163/22138609-90000014 (consultée le 1 octobre 2021).

—, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï – II : Les inscriptions pré- et protodynastiques du Ouadi 'Ameyra (CCIS nos 273-335)*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2015.

—, *La zone minière pharaonique du Sud-Sinaï – III : Les expéditions égyptiennes dans la zone minière du Sud-Sinaï du prédynastique à la fin de la XX^e dynastie*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale », 2018.

THÉLAMON Françoise, *Païens et chrétiens au IV^e siècle. L'apport de l'« Histoire ecclésiastique » de Rufin d'Aquilée*, Paris, 1981.

THISSEN Heinz-Josef, *Vom Bild zum Buchstaben: von der Arbeit an Horapollons Hieroglyphika*, Stuttgart, 1998.

—, *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*, Munich, 2001.

—, « Zum Hieroglyphen-Buch des Chairemon », *in* MOERS Gerald, BEHLMER Heike, DEMUSS Katja et WIDMAIER Kai (dir.), *jn.t dr.w: Festschrift für Friedrich Junge* II, Göttingen, 2006, pp. 632-634.

—, « Plutarch und die ägyptische Sprache », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 2009, vol. 168, pp. 97-106.

THOMASSON Fredrik, *The Life of J.D. Åckerblad. Egyptian Decipherment and Orientalism in Revolutionary Times*, Leyde/Boston, 2013.

THUAULT Simon, *La dissemblance graphémique à l'Ancien Empire : essai de grammatologie cognitive*. Lingua Aegyptia, Studia Monographica, Hamburg, 2020, disponible à l'adresse suivante : DOI: 10.37011/studmon.23 (consultée le 1 octobre 2021).

TORAL-NIEHOFF Isabel et SUNDERMEYER Annette, *Going Egyptian in Medieval Arabic Culture*, *in* ORTHMANN Eva (dir.), *The Occult Sciences in Pre-modern Islamic Cultures*, Beyrouth, 2018, pp. 249-263.

TOTARO Giunia, *L'autobiographie d'Athanasius Kircher. L'écriture d'un jésuite entre vérité et invention au seuil de l'oeuvre. Introduction et traduction française et italienne*, Berne, 2009.

TRIPPE Rosemary, « The "Hypnerotomachia Poliphili", Image, Text, and Vernacular Poetics », *The Renaissance Quaterly*, 2002, vol. 55, pp. 1222-1258.

VALBELLE Dominique et LECLANT Jean (dir.), *Le Décret de Memphis : colloque de la Fondation Singer-Polignac à l'occasion de la célébration du bicentenaire de la découverte de la Pierre de Rosette : Paris, 1^er juin 1999*, Paris, 1999.

VAN DEN BRINK Edwin et KÖHLER Christiana E., « Four jars with incised *serekh*-signs from Helwan recently retrieved from the Cairo Museum », *Göttinger Miszellen*, 2002, vol. 187, pp. 59-81.

VAN DEN BROEK Roel, *The myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, Leyde, 1972 (= *EPRO* 24).

VAN DER HORST Pieter Willem, *Chaeremon. Egyptian Priest and Stoic Philosopher*, Leiden, 1984 (= *EPRO* 101).

VANDIER Jacques, *Le papyrus Jumilhac*, Paris, 1961.

van ESSEN Carel Claudius, "Cyriaque d'Ancône en Égypte", *Mededelingen der kon. Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, 1958, vol. 21/12, pp. 293-306.

VAN LIEFFERINGE, Carine, *La théurgie. Des oracles chaldaïques à Proclus*, Suppl. Kernos, Liège, 1999.

VEGETTI Mario, « Dans l'ombre de Thot. Dynamique de l'écriture chez Platon », *in* DETIENNE Marcel (dir.), *Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne*, Lille, 1988, pp. 389-419.

VENDRIES Christophe, « Les Romains et l'image du rhinocéros. Les limites de la ressemblance », *Archeologia Classica,* 2016, vol. 67, pp. 279-340.

VERGOTE Josef, « Clément d'Alexandrie et l'écriture égyptienne: essai d'interprétation de *Stromates* V, IV, 20-21 », *Le Muséon*, 1939, vol. 52, pp. 199-221.

—, **«** Clément d'Alexandrie et l'écriture égyptienne », *Chronique d'Égypte*, 1941, vol. 16, pp. 21-38.

VERNUS Pascal, « Name, Namengebung, Namensbildung », *in Lexikon der Ägyptologie*, 1982, vol. 4, col. 320-337.

—, « La naissance de l'écriture dans l'Égypte ancienne », *Archéo-Nil*, 1993, vol. 3, pp. 75-108.

—, « Idéogramme et phonogramme à l'épreuve de la figurativité : les intermittences de l'homophonie », *in* MORRA Lucia et BAZZANELLA Carla (dir.), *Philosophers and Hieroglyphs*, Turin, 2003, pp. 196-218.

—, « La naissance de l'écriture dans l'Égypte pharaonique: une problématique revisitée », *Archéo-Nil*, 2016, vol. 26, pp. 105-134.

—, « De l'image au signe d'écriture, du signe d'écriture à l'image, de l'image au signe d'écriture : la ronde sémiotique de la civilisation pharaonique », Actes *sémiotiques, 2016*, disponible à l'adresse suivante : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5633 (consultée le 1 octobre 2021).

—, « Form, layout, and specific potentialities of the ancient Egyptian hieroglyphic script », *in* DAVIES Vanessa et LABOURY Dimitri (dir.), *The Oxford handbook of Egyptian epigraphy and palaeography*. New York, Oxford University Press, 2020, pp. 13-30.

VERNUS Pascal (dir.), *Les premières cités et la naissance de l'écriture : actes du colloque du 26 septembre 2009 Musée Archéologique de Nice-Cemenelum*. Arles, Actes Sud, 2011.

VERSLUYS Miguel John, BÜLOW CLAUSEN Klaus & CAPRIOTTI VITTOZZI Giuseppina, *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age. Temple, monument, lieu de mémoire*, Rome, 2018.

VICKERS Brian, « Frances Yates and the Writing of History », *Journal of Modern* History, 51, 1979, pp. 287-316.

VITTMANN Günter, « Personal Names: Function and Significance », *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 2013, disponible à l'adresse suivante : https://escholarship.org/uc/item/7t12z11t.

VOLOKHINE Youri, « Le dieu Thot et la parole », *Revue d'Histoire des religions*, 2004, vol. 221, pp. 131-156.

VON LIEVEN Alexandra, « Wie töricht war Horapollo?. Zur Ausdeutung von Schriftzeichen im Alten Ägypten », *in* KNUF Hermann, LEITZ Christian et VON RECKLINGHAUSEN Daniel (dir.), *Honi soit qui mal y pense, Studien zum pharaonischen, griechisch-römischen und spätantiken Ägypten zu Ehren von Heinz-Josef Thissen*, Leuven, 2010 (= *OLA* 194), pp. 567-574.

WESTERFELD Jennifer, *Egyptian Hieroglyphs in the Late Antique Imagination*, Philadelphie, 2019, pp. 142-147.

WESTSTEIJN Thijs, « *From Hieroglyphs to universal characters. Pictography in the early modern Nederlands* », dans JORINK Eric, RAMAKERS Bart (dir.), *Art and science in the early modern Netherlands/Netherlands Yearbook for History of Art*, Zwolle, 2011, pp. 238-281.

—, « THE CHINESE ISIS, OR THE SINO-EGYPTIAN HYPOTHESIS », *in* Miguel John VERSLUYS (dir.), *The Iseum Campense from the Roman Empire to the Modern Age, Temple – Monument – lieu de mémoire, Proceedings of the international conference held in Rome at the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR), the Academia di Danimarca, and the Academia d'Egitto, May 25-27 2016,* PNRIR 66, Rome, 2019, pp. 301-313.

WINAND Jean, **«** Les auteurs classiques et les écritures égyptiennes. Quelques questions de terminologie », *in* CANNUYER Christian et al. (dir.), *La langue dans tous ses états*, Bruxelles, 2005, pp. 79-104.

—, « L'écriture hiéroglyphique », *Culture : le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, 2013, disponible à l'adresse suivante : https://culture.uliege.be/jcms/prod_1379404/fr/lecriture-hieroglyphique?part=1 (consultée le 1 octobre 2021).

—, *Aux origines de l'écriture, les hiéroglyphes égyptiens*, Nivelles, Académie royale de Belgique, coll. « L'Académie en poche », 2013.

—, « Identifying Semitic loanwords in Late Egyptian », *in* GROSSMAN Eitan, DILS Peter, RICHTER Tonio Sebastian et SCHENKEL Wolfgang (dir.), *Greek Influence on Egyptian-Coptic*, Hambourg, 2017, pp. 481-511.

—, « Un Frankenstein sémiotique : les hiéroglyphes d'Athanase Kircher », *in* Klinkenberg Jean-Marie et Polis Stéphane (dir.), *Signatures. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of writing*, Liège (= *Signata, Annales des sémiotiques*), 2018, pp. 213-251.

—, « La quête d'Isis ou la confirmation de Dieu : l'Interpretatio Kircheriana », *in* Bricault Laurent et Bonnet Corinne (dir.), *La réception des divinités du cercle isiaque de l'Antiquité à nos jours*, Toulouse, 2020, pp. 93-124.

—, « Quand le texte ne suffit plus. Éléments de réflexion sur la notion de paratexte dans l'Égypte ancienne », *in* Carlig Nathan, Lescuyer Guillaume, Motte Aurore et Sojic Nathalie (dir.), *Signes dans les textes. Continuités et ruptures des pratiques scribales en Égypte pharaonique, gréco-romaine et byzantine*, Liège, *Papyrologica Leodiensia*, 9, 2020, pp. 11-39.

—, *Les hiéroglyphes égyptiens*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2e édition, 2020.

—, « When Classical Authors Encountered Egyptian Epigraphy », *in* Davies Vanessa et Laboury Dimitri (éd.), *The Oxford Handbook of Egyptian Epigraphy and Palaeography*, Oxford, 2020, pp. 163-175.

—, « Les hiéroglyphes égyptiens après Kircher : la naissance de la philologie orientale au xviiie siècle », *in* Bonnet Corinne, Courouau Jean-François, Dieu Éric (dir.), *Lux Philologiae, l'essor de la philologie orientale au xviiie siècle*, Genève, 2021, pp. 277-326.

—, « Horapollon ou la fin d'un parcours », *in* Fournet Jean-Luc (dir.), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, 2021 (*Studia Papyrologica et Aegyptica Parisina*), pp. 11-21.

—, « L'inscription néo-hiéroglyphique du tombeau du chanoine Hubert Mielemans », *in* Preys René (dir.), *Festschrift Harco Willems*, Louvain (sous presse).

—, « Athanase Kircher et le déchiffrement des hiéroglyphes : réalité ou fiction ? », *in* Bickel Suzanne et Paschoud Adrien (dir.), à paraître.

Winand Jean et Angenot Valérie, « L'image égyptienne peut-elle nier? », *in* Badir Sémir et Dondero Maria Giulia (dir.), *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, pp. 153-177.

Winter Erich, « Hieroglyphen », *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1991, vol. 15, col. 88-89.

Wolff Étienne, « Un voyageur à Rome au xiie-xiiie siècle : Magister Gregorius », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé,* 2005, vol. 1, pp. 162-171.

Zaalberg Carlo Allard, *Jan van der Noot, Lofsang van Braband/Hymne de Braband*, Zwolle, 1958.

Zeidler Jürgen, « Zur Etymologie des Gottesnamens Osiris », *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 2000, vol. 28, pp. 309-316.

Ziegler Christiane (dir.), *Naissance de l'écriture : cunéiformes et hiéroglyphes. Galeries nationales du Grand Palais, 7 mai - 9 août 1982*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Ministère de la Culture, 1982.

Zucker Arnaud, *Morale du Physiologos: le symbolisme animal dans le christianisme ancien (iie-ve s.)*, Open Edition Journals, 2007, disponible à l'adresse suivante : https://doi.org/10.4000/rursus.142.

Biographie des auteurs

Gaëlle Chantrain

Gaëlle Chantrain a obtenu un master en égyptologie à l'Université de Liège. Après avoir obtenu son doctorat à l'Université Catholique de Louvain, ponctué de plusieurs séjours de recherche à l'Université Humboldt de Berlin, elle a travaillé comme chercheuse post-doc et lectrice à l'Université Charles de Prague et à l'Université Yale. Elle est à présent de retour dans son Alma Mater en tant que chargée de recherche du FNRS.

Dechevez Julien

Julien Dechevez a obtenu un master en langues et littératures classiques à l'Université de Liège, et a suivi des cours en égyptologie. Il prépare une thèse doctorat sur l'articulation de la sphère du pouvoir politique et de la spère divine en Égypte gréco-romaine.

Jorke Grotenhuis

Jorke Grotenhuis a obtenu un master en égyptologie à l'Université de Leyde. Il a travaillé en tant que collaborateur scientifique au projet Thot Sign-List de l'Université de Liège, où il a également réalisé sa thèse de doctorat.

Aurore Motte

Aurore Motte a obtenu un master en langues et littératures orientales à l'Université de Liège où elle a également fait son doctorat. Avant son poste de chercheuse postdoctorale à l'Université Johannes Gutenberg de Mayence grâce à une bourse de la Fondation Alexander von Humboldt, elle a exercé un premier mandat de post-doc à l'Université Brown. Ses recherches portent sur les genres littéraires en Égypte ancienne et sur la publication de textes hiératiques.

Laurence Neven

Laurence Neven a obtenu un master en langues et littératures orientales à l'Université de Liège où elle a également fait son doctorat. Elle actuellement assistante au département des Langues anciennes, où elle enseigne l'égyptien classique.

Cécile Oger

Cécile Oger a une formation d'historienne de l'art, spécialiste de la peinture des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège au XVI^{e} siècle. Elle est conservateur responsable des fonds patrimoniaux de l'ULiège Library.

Renaud Pietri

Renaud Pietri a été formé à l'École du Louvre avant d'effectuer son doctorat en égyptologie à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. Il a travaillé à plusieurs reprises en Égypte (Cfeetk, Kôm el-Hettan, Deir El-Medina) et a été chargé de mission au Musée du Louvre en 2019 dans le cadre du projet européen « Transforming the Egyptian Museum in Cairo ». Il est actuellement post-doctorant à l'Université de Liège dans le cadre du projet international « Crossing Boundaries: Understanding Complex Scribal Practices in Ancient Egypt ».

Stéphane Polis

Stéphane Polis est maître de recherche du Fonds National de la Recherche Scientifique (Belgique) et professeur adjoint à l'Université de Liège. Ses recherches portent sur la grammaire diachronique de l'égyptien ancien, la philologie du néo-égyptien, la publication de sources hiératiques et la sémiotique des écritures égyptiennes. Il supervise le *Projet Ramsès* (http://ramses.ulg.ac.be) avec Jean Winand (ULiège), coordonne la *Thot Sign-List* (http://thotsignlist.org), et dirige le projet *Crossing Boundaries* (http://web.philo.ulg.ac.be/x-bound/) avec Antonio Loprieno (UBâle).

Jean Winand

Jean Winand est professeur ordinaire à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, où il dirige le service d'égyptologie. Ses centres d'intérêt sont les langues et les écritures de l'Égypte ancienne, et la réception de l'écriture hiéroglyphique depuis l'Antiquité classique jusqu'à l'époque moderne. Il est titulaire de la Chaire UNESCO « Pour une science ouverte ! Les humanités au carrefour de l'interdisciplinarité ». Il est membre de l'Académie royale de Belgique, Classe des Lettres.