

**DE DUPUIS À QUATREMÈRE DE QUINCY.**  
**Les enjeux du paradigme hiéroglyphique dans la théorie de**  
**l'art à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.**

*Pascal GRIENER\**

La théorie de l'art de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle a souvent utilisé la métaphore des hiéroglyphes égyptiens — on pourrait même parler d'un paradigme<sup>1</sup>. J'aimerais démontrer les implications idéologiques de ce paradigme, et évoquer brièvement les modalités de sa popularisation dans la théorie de l'art de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au premier empire.

L'usage de la métaphore hiéroglyphique prend son sens dans un contexte tout particulier : tout d'abord, elle joue un rôle important dans un discours englobant sur l'art, qui porte non seulement sur les principes régissant la création de l'oeuvre, mais sur les conditions sociales et politiques propres à la favoriser. Enfin, sa fréquence s'explique en partie par le fait que bien des théoriciens d'art influents de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sont des antiquaires ou des historiens de l'art antique. Tout naturellement, c'est dans l'Antiquité qu'ils puisent des modèles esthétiques et politiques. La discussion sur la

---

\* Université de Neuchâtel.

<sup>1</sup> Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Colin, 1973 ; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin-Michel, 1994 ; James Steven Curl, *The Egyptian Revival. An introductory study of a recurring theme in the history of taste*, Londres, Allen, Unwin, 1982 ; Erik Iversen, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen, Gac Gad, 1961 ; Madeleine V. David, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, SEVPEN, 1965 ; sur l'idée des origines antiques dans la littérature des Lumières, voir *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, eds. Christian Michel et Chantal Grell, colloque, Sorbonne, 24-25 mai 1988, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1989 ; Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vols (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century vols 330 et 331), et, du même auteur, *L'histoire entre érudition et philosophie. Etude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris : Presses universitaires de France, 1993 ; l'ouvrage de Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization I. The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Londres, Free Association Books, 1987, plein d'erreurs et de lacunes, laisse beaucoup à désirer ; Dino Pastine, *La nascita dell'Idolatria. L'oriente religioso di Athanasius Kircher*, Florence : La Nuova Italia, 1978, reste une référence capitale.

fonction de la sculpture dans l'Antiquité constitue un pôle important dans cette littérature : contrairement à la peinture, art de collectionneurs par excellence, la sculpture semble matérialiser le rêve d'un art social, à destination publique, et financé par la communauté toute entière. Tout naturellement, un fonctionnement précis de la sculpture dans l'Antiquité s'impose alors à l'analyse. On étudie la contribution de l'art à la religion antique, donc à la naissance de l'idolâtrie<sup>2</sup>.

J'aimerais suivre la constitution du paradigme qui permit de penser la fonction religieuse de la sculpture dans l'Antiquité. Ce paradigme se construit tout d'abord dans le champ théologique, puis il fut détourné par le discours historique ; enfin, il devint la proie d'hommes de lettres et d'artistes pressés d'en tirer toutes les conséquences pragmatiques. Patrick Tort a donné une analyse très brillante de la constitution du paradigme ; aussi, je suivrai son argument, avant de m'interroger sur la nature des deux autres étapes<sup>3</sup>.

### 1. *Le moment théologique : Warburton.*

Le premier moment de la constitution de ce paradigme est marqué par la publication de *l'Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens* de 1744, une traduction tronquée du célèbre ouvrage théologique de l'évêque anglais William Warburton, *The divine legation of Moses*<sup>4</sup>.

La représentation de l'Egypte par Warburton reste tributaire de deux priorités. Le théologien anglais contraste tout d'abord la religion judaïque, entièrement soutenue par la providence, et celle de l'Egypte, où la religion se réduit à sa fonction sociale, celle de soutenir un ordre politique. Deuxièmement, il s'efforce de neutraliser un modèle qui contient en lui de dangereux arguments pour les ennemis de l'institution cléricale : les prêtres égyptiens ne semblent-ils pas offrir l'exemple même d'une exploitation politique de la religion au détriment du peuple, grâce au monopole d'une écriture sacrée, composée de pictogrammes ? Warburton tente de raconter la naissance de l'idolâtrie de telle sorte qu'il puisse disculper les prêtres. Une véritable révolution, dont Warburton constitue un moment essentiel, transforme ainsi la vision des hiéroglyphes égyptiens. Si l'humanisme renaissant y reconnaît une écriture obscure, érudite, initiatique, les lumières y puisent le modèle d'une écriture presque universelle, parce que non fondée sur l'arbitraire du signe. Pour Warburton, à l'origine de l'humanité, le Dieu de Noé recueillait la reconnaissance de toute la terre. Les prescriptions religieuses étaient écrites en pictogrammes, afin de pouvoir être lues par le peuple. Par une coïncidence malheureuse, ces signes vinrent à être adorés comme des divinités ; perdant leur sens, ils devinrent obscures. Warburton rejette la faute de l'idolâtrie sur le peuple, alors que la tradition chrétienne — en particulier, Eusèbe de Césarée, dans sa *Praeparatio evangelica*, montrait comment le dieu Thot avait inventé les hiéroglyphes comme écriture secrète, propre à communiquer un

<sup>2</sup> Sur ces questions, voir Pascal Griener, *The Function of Beauty. The "Philosophes" and the Social Dimension of Art in Late Eighteenth Century France, with Particular Regard to Sculpture*, Thèse, Université d'Oxford, 1989.

<sup>3</sup> Patrick Tort, *La Constellation de Thot. Hiéroglyphe et histoire*, Paris, Aubier Montaigne, 1981 ; William Warburton, *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*, trad. par Léonard des Malpeines, commentaires de Jacques Derrida et Patrick Tort, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

<sup>4</sup> William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*, voir note précédente ; William Warburton, *The divine legation of Moses demonstrated on the principles of a religious deist, from the omission of the doctrine of a future state of reward and punishment in the Jewish dispensation, in six books. The Works of the Reverend William Warburton, Lord Bishop of Gloucester I, 1738-1741*, Londres, Cadell, 1788. Sur le contexte linguistique d'une telle œuvre, voir S. K. Land, *From Signs to Propositions : the Concept of Form in Eighteenth Century Semantic Theory*, Londres, Longman, 1974, surtout le chapitre II "The theory of representative signs in eighteenth century aesthetics".

savoir hermétique aux prêtres, tandis que les masses se contentaient d'adorer les signes comme des divinités<sup>5</sup>.

A la fonction mystagogique de l'image-signes, Warburton substitue donc une fonction pédagogique et politique, moralement défendable: à l'origine, les images signes étaient les véhicules parfaitement lisibles de la Loi civile. D'autre part, s'inspirant du paradigme de la chute de l'homme, l'évêque de Gloucester montre que le peuple idolâtre peu à peu les images-signes, rejetant sur lui, et non sur les prêtres, la faute de l'obscurité comme l'ésotérisme ultérieur des pictogrammes.

On voit donc que la théorie de Warburton fournit des schèmes de pensée rêvés pour les philosophes. La vision de l'art antique comme dérivé de l'écriture hiéroglyphique permet de fonder une vision de l'art comme langage soumis à une instance supra-artistique de contrôle: "Les premiers idéologues de l'histoire de l'humanité sont les prêtres"<sup>6</sup>. Ce que les philosophes rêvent à travers eux: — "instruire une pédagogie sociale en utilisant les ressources d'une démagogie mystique" — leur impose une tâche dangereuse, mais que les philosophes se disent prêts à entreprendre<sup>7</sup>.

## 2. Le moment historique : Guasco.

Il ne reste alors plus qu'à accomplir le transfert de ce paradigme de la théologie à l'histoire de l'art antique. Nul mieux qu'Ottaviano di Guasco ne saura opérer ce transfert: son *De l'usage des statues chez les anciens. Essai historique* (1768) reste un texte clé, injustement oublié aujourd'hui<sup>8</sup>. Guasco est un ami, un traducteur de Montesquieu. Il sait puiser chez son ami les fondements d'une méthode susceptible d'être appliquée à l'art antique.

Guasco commence par justifier l'intérêt de l'histoire de l'idolâtrie antique pour la compréhension de l'histoire de la sculpture: "Chez les Payens l'histoire des statues est presque l'histoire de l'Idolâtrie, une statue d'un Dieu était un Dieu"<sup>9</sup>. Se saisissant du

<sup>5</sup> Eusèbe de Césarée, *La Préparation évangélique*, introduction, texte grec et traduction par Jean Sirinelli, Edouard des Places, Paris, Cerf, 1974-1991, 9 vols., vol. I p. 181-183.

<sup>6</sup> Patrick Tort, *Marx et le problème de l'idéologie. Le modèle égyptien*, Paris, PUF, 1988, p. 63; Patrice Thompson, "Les aventures de la mythologie à la fin du XVIIIème siècle", dans *Ideology and religion in French Literature. Essays Bryan Juden*, H. Cockerham, Esther Ehrman eds., Camberley: Porphyrogenitus, 1989, p. 347-59. Jean Starobinski, "Le mythe au XVIIIème siècle" *Critique* n° 366, nov. 1977, p. 975-997.

<sup>7</sup> Patrick Tort, *Marx et le problème de l'idéologie. Le modèle égyptien*, Paris, PUF, 1988 p. 93.

<sup>8</sup> Bruxelles, Boubiers, 1768. Guasco est une figure injustement oubliée. Dans sa monographie *Montesquieu: A critical biography*, Oxford, Oxford University Press, 1961 ppp. 190-192, Robert Shackleton mentionne à peine son ouvrage, qui démontre pourtant pour la première fois, et ce avant Winckelmann, la signification de Montesquieu pour l'histoire de l'art à la fin du dix-huitième siècle. Son livre — dont une version primitive, montrée à Montesquieu, suscita son enthousiasme (voir l'"imprimatur", *in fine*) — était achevé en 1763; le manuscrit en préparation circula bien plus tôt. En effet, le fameux *Journal encyclopédique* publia l'introduction, VI, II Septembre 1763 pp. 77-89, ainsi qu'une des lettres préliminaires, *id.* ppp. 89-95, avec un large extrait, I, I Janvier 1766 pp. 57-75; subséquemment, un excellent compte rendu apparut dans le même journal, VIII, II, décembre 1770 pp. 167-183; pp. 344 358. Guasco, se trouvant à Rome à la fin de 1767, rencontra Winckelmann. Tous deux ignoraient leurs travaux respectifs. Winckelmann tenta de "bluffer" Guasco, en lui montrant que toutes ses théories étaient déjà exposées dans ses *Monumenti inediti* de 1767: voir J. J. Winckelmann, lettre à P. Usteri, Rome, 3 Janvier 1768, n° 926 dans *Briefe*, éd. W. Rehm, III, Berlin: De Gruyter, 1956 pp. 350. Une comparaison des *Monumenti antichi inediti*, I, Rome: Winckelmann, 1767 pp. X ss. avec *De l'usage des statues* n'est pas au bénéfice de Winckelmann. Sur Guasco, voir Robert Shackleton, "L'abbé de Guasco ami et traducteur de Montesquieu", *Actes de l'Académie nationale des sciences et des arts de Bordeaux*, 4e série, XV, 1958 pp. 1-12; plus intéressant, Alex Potts, *Winckelmann's interpretation of the history of ancient art in its eighteenth century context*, Thèse, Warburg Institute, Londres, 1978, pp. 281 et s.

<sup>9</sup> Guasco, *De l'usage* XI.

schème développé par Warburton, Guasco l'intègre dans une vision structurale, génétique de l'histoire propre à l'auteur des *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*. Il observe l'histoire comme le déploiement d'une essence dans le temps. De même, l'histoire de l'art antique, comme "un Embryon, doit contenir du moins virtuellement toutes les parties du sujet qu'on veut faire connaître"<sup>10</sup>. La vignette du frontispice de l'ouvrage de Guasco porte le motto : ORDITUR AB OVO<sup>11</sup>.

Pour placer sous un jour nouveau l'histoire de l'art antique, Guasco a l'idée d'étendre considérablement l'aire géographique de son étude. Sa bibliographie trahit une connaissance approfondie de l'art japonais, africain, bref hors de l'aire gréco romaine. Ce détour relève d'un projet : comprendre l'articulation entre la dimension numénale, magique et la dimension sémiotique de la statuaire, particulièrement celle de l'Égypte ancienne. Bien des contemporains de Guasco sont fascinés par l'ascendant des images antiques sur les fidèles : que ce pouvoir absolu des images soit mis au service d'une pédagogie sociale, et le bonheur de l'humanité sera à portée de main. Ainsi, les premières statues ne présentaient pas le caractère raffiné des œuvres de Phidias : et une approche purement esthétique des chefs d'œuvre de l'Antiquité fait oublier leur nature primordiale de produits artistiques d'une religion<sup>12</sup>. Guasco prend ici appui sur *Du culte des Dieux fétiches*, le fameux ouvrage du président de Brosses<sup>13</sup>. Le lieu historique que Guasco élit pour y examiner le rapport du numénal et du sémiotique dans l'art antique, c'est l'Égypte ancienne. Remonter à l'époque de l'Égypte ancienne, revient à remonter aux origines de l'humanité<sup>14</sup>. L'antiquité mythique de l'Égypte sert à prêter un caractère vraisemblable à une vision conjecturale et génétique des origines de l'humanité — une problématique chère aux Lumières.

Pour Guasco, la première sculpture consiste en un morceau de bois ou de pierre brut que les premiers hommes destinent à la commémoration d'une faveur divine. Ces morceaux possèdent le caractère d'un *monumentum* au sens étymologique, en ce qu'ils avertissent les passants qu'en tel lieu, une faveur divine a été accordée aux humains. A un stade ultérieur, ces marques sont prises pour des divinités — erreur fatale, qui scelle la dimension superstitieuse de l'art.

La vision historique de Guasco rencontre ici sa limite : elle découvre une énergie quasi magique aux origines de la statuaire antique et surtout égyptienne, mais elle refuse d'abandonner le paradigme proposé par Warburton. Aux temps antiques de l'humanité, les hommes ont conçu la divinité de manière spirituelle, hautement conceptuelle, distanciée ; ultérieurement, par la vertu de l'intervention néfaste des prêtres, les représentations spirituelles de la divinité font place à des figurations d'animaux, d'étoiles, enfin de figures humaines.

Un abbé de cour converti aux valeurs anticléricales des lumières, l'abbé Guasco conserve le paradigme de la chute, mais c'est pour mieux accabler la caste des prêtres, détenteurs d'un pouvoir abusif sur les faiseurs d'images.

L'ouvrage de Guasco dévoile avec clarté la signification comme le fonctionnement du matériau égyptien dans l'histoire génétique de la sculpture antique. Ce matériau nourrit une théorie des rapports entre l'artiste et ceux qui s'arrogent un pouvoir de contrôle sur sa

<sup>10</sup> Guasco, *De l'usage* p. 2.

<sup>11</sup> Sur Montesquieu et sa conception de l'histoire, voir Georges Benrekassa, *La politique et sa mémoire. Le politique et l'historique dans la pensée des Lumières*, Paris, Payot, 1983, p. 59.

<sup>12</sup> A cet égard, Guasco est un des pères fondateurs de l'histoire anthropologique de l'art antique ; voir Ch. Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIème siècle après J.-C.*, Paris, Fontemoing, [1915] ; Jean Pierre Vernant, "De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence", *Revue d'esthétique*, 7 (1984) p. 41-50 ; et Ernst Buschor, *On the meaning of Greek statues* (1942), Amherst : Massachussets UP, 1980.

<sup>13</sup> Guasco, *De l'usage* p. 22 note c. Voir Charles de Brosses, *Du culte des Dieux fétiches, ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de la Nigritie*, s.l., s.e, 1760.

<sup>14</sup> Guasco, *De l'usage* pp. 97 et s. ; cette notion avait une longue histoire ; la représentation hellénistique de l'Égypte suit les mêmes lignes. Voir Gareth Fowden, *The Egyptian Hermes : A historical approach to the late pagan mind*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 14 et s.

production, c'est-à-dire les théoriciens de l'art. Proposer une vision de l'art antique, c'est se donner les moyens de négocier ces rapports de force.

### 3. *Le moment pragmatique.*

La Révolution française voit enfin la mise en œuvre pragmatique du paradigme dans plusieurs contextes. Je me bornerai à évoquer trois textes-clef : *L'origine de tous les cultes*, de Charles-François Dupuis (1795) ; l'essai d'Eméric-David sur la sculpture (1799) et l'essai sur l'idéal de Quatremère de Quincy (1805).

*L'Origine de tous les Cultes, ou la religion universelle* de Dupuis est conçu, d'entrée, comme une arme politique<sup>15</sup>. Le texte est imprimé par ordre de la Convention nationale, qui va jusqu'à menacer l'imprimeur, lorsqu'il tarde à exécuter sa tâche avec la célérité voulue. L'ouvrage recueille un succès extraordinaire. Dupuis en rédige un abrégé en 1798, qui sera constamment réimprimé dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. L'auteur exerce alors des fonctions capitales dans l'administration de l'éducation nationale : son œuvre parviendra jusque dans les écoles.

La thèse centrale de Dupuis ne brille nullement par son originalité. L'auteur appartient à cette génération de savants qui préférèrent lire Kircher, Zoega ou Warburton plutôt que de s'informer aux meilleures sources contemporaines, celles élaborées par les voyageurs<sup>17</sup>. Avant la révolution, il formule déjà prudemment ses premières thèses sur l'origine de la mythologie ; le culte des astres y marque la première étape de la constitution des panthéons primitifs<sup>18</sup>. La Révolution venue, plus rien ne le retient : saisissant l'impact que le nouvel ordre politique sera susceptible d'offrir à ses théories, il affirme alors que toutes les religions de la terre dérivent d'un seul culte primitif, le culte de la nature. Chronologiquement, le culte des astres — le sabéisme — constitue le premier moment d'un asservissement du genre humain, dont le christianisme tout entier n'est que le dernier avatar<sup>19</sup>. Le Christ, la Vierge et les saints relèvent donc de la fable qui transforma les astres en divinités [III. 1]<sup>20</sup>. Avec Dupuis, le paradigme égyptien sort de l'ombre, pour armer une violente offensive contre le catholicisme<sup>21</sup>. Pour étayer sa thèse, Dupuis puise en effet dans le matériau égyptien, dont l'antiquité fabuleuse lui permet de remonter aux sources du processus de la superstition. Avant la campagne d'Égypte, la pièce de

---

<sup>15</sup> Charles-François Dupuis, *L'origine de tous les cultes, ou religion universelle*, Paris, Agasse, An III, 4 vols. in-4 (dont 1 atlas) ; l'ouvrage paraît la même année au format in-8° ; le texte intégral reparait en 1822, 1834 ; l'abrégé est constamment republié, en An VI, 1820, 1822, 1827, 1831, 1833, 1835, 1836, 1869, 1878, 1879, 1897 ; un autre abrégé de l'œuvre fut très lu sous l'empire, celui rédigé par Antoine Louis Claude Destutt de Tracy, *Analyse de l' "origine de tous les cultes" par le citoyen Dupuis, et de l'abrégé qu'il a donné de cet ouvrage*, Paris, Agasse, An VII.

<sup>16</sup> Ci-après, je me réfère à l'abrégé de 1833, Charles-François Dupuis, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, Paris, Marchands de nouveautés, 1833.

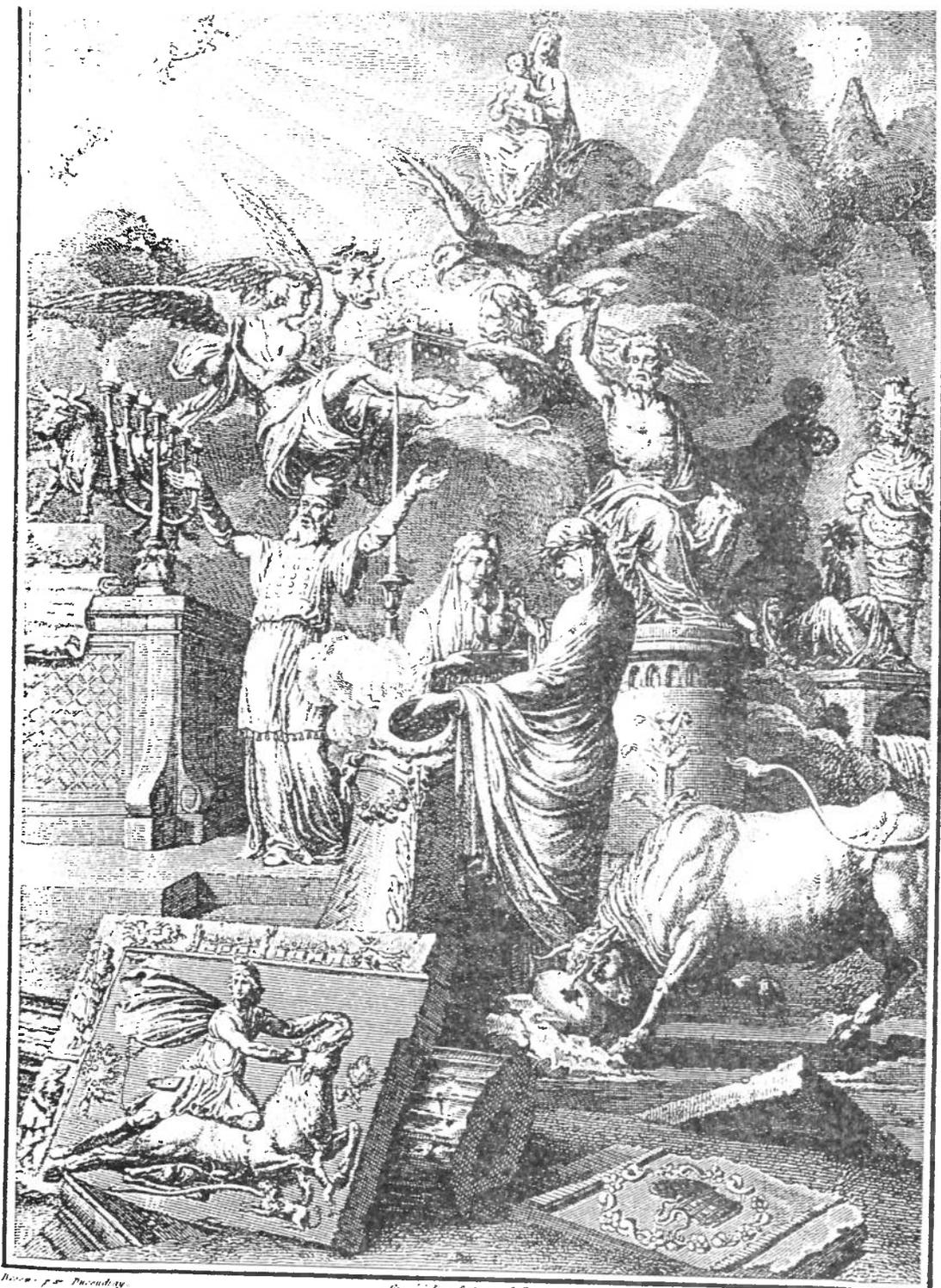
<sup>17</sup> Dupuis ne semble pas avoir été affecté par les nouvelles publications qui apparaissent sous l'empire et la restauration. Voir, sur cette ignorance volontaire, les remarques de Jean François Champollion à Champollion-Figeac son frère, Paris, 30 août-10 octobre 1808, publiées dans Jean-François Champollion, *Lettres à son frère 1804-1818*, Paris, L'Asiathèque, 1984 p. 12 ; il traite d'"oisons" ces écrivains, tels Alexandre Lenoir et sa hiéroglyphomanie : *Nouvelle explication des hiéroglyphes, ou des anciennes allégories sacrées des Égyptiens ; utiles à l'intelligence des monuments mythologiques des autres peuples*, Paris, Musée des Monuments français, 1809-1810.

<sup>18</sup> Charles-François Dupuis, *Mémoire sur l'origine des constellations et sur l'explication de la fable par le moyen de l'astronomie*, Paris, Desaint, 1781 ; ce volume fut présenté par l'éditeur comme le complément à *L'Astronomie* de Jérôme de Lalande, Paris, Desaint, 1781, 3 vols.

<sup>19</sup> Dupuis, *Abrégé*, p. 44.

<sup>20</sup> Pierre-Daniel Huet, *Demonstratio evangelica*, Paris, Michallet, 1679.

<sup>21</sup> Dupuis, *Abrégé*, p. 400.



Dessiné par Dupuis.

Gravé à l'eau-forte par J. Pasquet.

Terminé au burin par F. H. Tron.

## FRONTISPICE.

Frontispice de Charles-François Dupuis, *L'origine de tous les cultes, ou religion universelle*, Paris: Agasse, An III, 4 vols. in-4 (dont 1 atlas).

résistance de Dupuis n'est autre que le fameux passage du *Isis et Osiris*, où Plutarque démontre par l'exemple la nature et la fonction de l'allégorie<sup>22</sup>. Les péripéties relatives à l'enterrement d'Osiris, nous dit-il, ne doivent pas être comprises à la lettre ; cependant l'auteur grec laisse le lecteur sur sa faim. Dupuis n'a donc aucune peine à brandir sa clef de lecture : les errements d'Isis à la recherche du corps de son époux marquent tout simplement les étapes du calendrier.

Après la campagne d'Égypte, l'Égyptomanie s'emballe. Les Parisiens découvrent au Palais-Royal un nouveau café égyptien, dont le comptoir épouse les formes de la table isiaque. Mais l'Égypte mythique n'est pas morte, tout au contraire ; elle offre toujours une pâture aux amateurs d'énigmes. Ainsi, Victorin Fabre brosse un paysage du pays qu'il n'a jamais connu : "Là, tout est calme, imposant, majestueux, mais voilé. La puissance et la religion y renferment leur splendeur dans le même nuage. Les rois y sont retirés dans des palais inaccessibles; les prêtres habitent le silence et les galeries souterraines des tombeaux. C'est là qu'ils ont caché leur dieu, mis en dépôt leur science, enseveli la raison humaine"<sup>23</sup> Dupuis, lui, se plonge dans l'in-folio de Vivant Denon, le *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte* : il y puise le fameux Zodiaque de Denderah, représentation du mouvement des étoiles, accompagnée des représentations allégoriques des divinités auxquelles correspondent chaque constellation [III. 2]. Voici, pense-t-il, un monument mystérieux, à l'antiquité immémoriale<sup>24</sup>. Ennio-Quirino Visconti reconnaîtra bien vite dans cette fresque un témoignage tardif du premier siècle après Jésus-Christ<sup>25</sup>. Même la hiérarchie romaine s'émeut d'une théorie qui la met en danger: un abbé, Testa, vole au secours de Visconti,

<sup>22</sup> Plutarque, *De Iside et Osiride*, ed. avec introduction et notes de J. Gwyn Griffith, Cardiff, University of Wales Press, 1970.

<sup>23</sup> Victorin Fabre, *Œuvres*, Paris, Paulin, 1844, 2 vols., II p. 46, discours (1810) donné également à l'Athénée, 1823.

<sup>24</sup> Sur le café égyptien du Palais-Royal, voir le *Moniteur*, 12 floréal An XIII, 30 avril 1805 ; Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, préface de Jean Tulard, avant-propos de Jean Leclant, Paris, ACR, 1989 ; *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1994 ; Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, Didot, 1802, 2 vols., I p. 304-305, commentaire aux planches 130, 131, 132 ; II, planches correspondantes ; les travaux de Dupuis relatifs à cette question : Charles François Dupuis, *Mémoire explicatif du zodiaque chronologique et mythologique*, Paris, Courcier, 1806 ; voir aussi, par J. A. Dulaure, *Des Cultes qui ont précédé et amené l'idolâtrie, ou l'adoration des figures humaines*, Paris, Fournier, An XIII ; Alexandre Lenoir, *Le Zodiaque circulaire de Denderah, maintenant au Musée du Roi*, Paris, Librairie des Annales françaises, 1822.

<sup>25</sup> Sur les polémiques liées au Zodiaque de Denderah, voir Camille Lagier, "La querelle des Zodiaques", *Revue des questions scientifiques*, juillet 1923 p. 5-28 ; B. Porter, R.L.B. Moss, *Topographical Bibliography of Egyptian Hieroglyphic texts, Reliefs and Paintings VI. Upper Egypt. Chief Temples*, Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 99-100, temple d'Hathor, chapelle d'Osiris, salle centrale ; Ahmed Fakhry, *Denkmäler der Oase Dachla*, Mainz, von Zabern, 1982 ; la discussion dure encore sous la monarchie de juillet, voir les lettres de Jean-Antoine Letronne à August-Wilhelm Schlegel, Paris, 21 juillet 1837, dans *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, Josef Korner éd., I, Zurich: Athenea, 1930 p. 636-7, ainsi que 5 janvier 1838, p. 641 643 ; la réfutation de Visconti parut tout d'abord dans la traduction, par Pierre-Henri Larcher, de *Histoire d'Hérodote*, traduite du grec, Paris, de Bure, an XI-1802, 9 vols., vol. II, supplément III p. 567-76 ; Ennio Quirino Visconti, *Opere varie italiane e francesi*, ed. par Giovanni Labus, Milan, Bettoni, 1827-1831, 4 vols ; E.-Q. Visconti, lettre à Giov. Gher. de Rossi, Paris, 24 mai 1802, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat 1037 fol. 131b : "Ho io una breve discussione con cui confuto la pretese antichità di 4 (,) 7 e sino a 11 mille anni degli Zodiaci che trovansi in alcuni templi dell'alto Egitto ; ma questa formed una digresione della mia interpretazione della Iscrizione d'Egitto che non è ancora impressa, nel [lacune] del Name che la rappresenta." Canova demandera à Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy de chercher cette publication, voir la lettre de Canova, Rome, 14 septembre 1803, Bibliothèque nationale de France, Ms Italiens 65 fol 19a ; Ennio Quirino Visconti a rédigé une notice biographique sur Dupuis, Bibliothèque nationale de France, Ms n.a.f. 5969 fol. 89.



Le Zodiaque de Denderah. Planche publiée dans Charles-François Dupuis, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, Paris: Marchands de nouveautés, 1833.

l'ancien conservateur du Vatican devenu révolutionnaire et conservateur des antiques au musée Napoléon<sup>26</sup> ! Mais Dupuis s'obstine: il a besoin de croire à l'antiquité d'un document qui atteste le passage même d'une philosophie de la nature au sabéisme. Les pictogrammes, les peintures-signes relèvent d'une écriture primitive, mais ils s'offrent à l'adoration de ceux qui ne savent pas les lire. La théorie de Dupuis occupe une place fondamentale dans le débat sur la fonction des images sculptées dans la société antique et moderne. Elle achève en effet de dénoncer le paradigme mis en forme par Warburton, et d'en tirer les conclusions les plus radicales. En raison de son radicalisme, elle condamne sans appel l'usage pédagogique, mystagogique des images dans l'Antiquité. Elle réprouve donc aussi la fascination moderne pour une telle vision de la fonction sociale de l'art.<sup>27</sup>

L'effort des théoriciens d'art consistera à neutraliser Dupuis. L'Institut de France en fournira l'occasion, en lançant le fameux concours de 1797 sur la question suivante : "Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique? et quels seraient les moyens d'y atteindre ?"<sup>28</sup> Question double, savante et politique tout à la fois, qui réclame explicitement aux auteurs de proposer un modèle futur, basé sur le matériau antique.

Le concours, censé durer une année, est reporté afin d'attirer davantage de dissertations. Un large débat s'ouvre, qui met alors aux prises des savants, des artistes, des architectes et des hommes de lettres. Le paradigme de Warburton y occupe une place centrale.

La discussion porte surtout sur l'usage des images comme porteuses d'un message lisible et visible, comme par exemple dans l'écriture hiéroglyphique. Penser cet usage à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle revient à se confronter à la théorie de l'idéal dans l'art. S'appuyant sur un néo-platonisme populaire, les antiquaires assignent à l'artiste la représentation, non des corps individuels, mais des Formes parfaites dont elles ne sont que les incarnations imparfaites. Or cette théorie est traduite en termes linguistiques. Un bon exemple nous en est fourni par Aubin-Louis Millin, dont le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de 1806 définit aussi l'idéal : "Pour Mériter le nom d'idéal, il faut qu'une figure exprime de la meilleure manière l'idée de son espèce ou de son genre, sans y mêler celle de l'individu. C'est pourquoi l'idéal convient surtout aux statues, et aux figures isolées en peinture"<sup>29</sup>. Falconet ira jusqu'à associer une statue représentant une figure à un mot<sup>30</sup>. Grâce à la théorie de l'idéal, la mimésis et la sémiosis s'articulent à la perfection, et les hiéroglyphes fournissent la métaphore historique la plus adéquate pour en discuter — qu'on l'accepte ou qu'on la rejette. De la conclusion dépend une théorie de l'art qui remet ou enlève aux antiquaires le pouvoir de contrôler l'usage des images-signes. Si l'Antiquité doit nous fournir le modèle de l'art futur, alors l'antiquaire est le dépositaire ultime du savoir nécessaire. Or, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les antiquaires eux-mêmes se définissent sur le mode égyptien. Dans l'*Encyclopédie Méthodique Antiquités* (1786),

<sup>26</sup> Domenico Testa, *Dissertazione dell'abate Domenico Testa sopra due Zodiaci novellamente scoperti nell'Egitto*, Rome, Stamperia dell'Accademia, 1802 ; le manuscrit se trouve à la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14135 fol. 197 et s. ; voir la lettre de G. di Costanzo à un ami, Assise, 3 août 1802, Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 9046 fols. 263-264 : "Ditemi come è applaudita la dissertazione dell'abate Testa sopra i zodiaci egizi cavati fuori dalla Gallomania, mi dicono che a Parigi Visconti ha deriso questi frivoli e ignoranti francesi con le loro gredite (sic) scoperte." ; lettre de Domenico Testa à l'abbé Angelo Caesaris, Rome, 11 décembre 1802, dans *Lettere inedite d'illustri italiani che fiorirono dal principio del secolo XVIII fino ai nostri tempi*, Milan, 1835 p. 395-396 ; et la lettre de Gaetano Marini à Giovanni Andres, Rome, 11 juillet 1803, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Ferrajoli 891 fol. 3a. Une bonne bibliographie sur le débat ouvert par Deuderah se trouve dans M.-J Saint-Marti, *Notice sur le Zodiaque du Deuderah*, Paris, Delaunay, Blaise, 1822.

<sup>27</sup> Voir le très beau livre de Bronislaw Baczkowski, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.

<sup>28</sup> Sur ce concours, voir P. Griener, *op. cit.*, (note 2) chap. VIII.

<sup>29</sup> Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, 3 vols., II p. 131.

<sup>30</sup> Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, XIV p. 835 (article de Jaucourt).

Mongez définit les antiquaires comme "interprètes des choses cachées"<sup>31</sup>. Dans sa propre contribution à l'*Encyclopédie méthodique*, Quatremère de Quincy ne dit pas autre chose<sup>32</sup>.

Deux textes liés au concours de 1797-99 revêtent une grande importance pour notre propos : le mémoire rédigé par Toussaint-Bernard Emeric-David, et que couronne l'Institut. Enfin la réponse indirecte mais polémique à ce mémoire : l'essai *Sur l'idéal* que Quatremère de Quincy publie en 1805 dans les Archives littéraires de l'Europe.

La dissertation primée d'Emeric-David propose un modèle de la fonction sociale de l'art qui se libère complètement de la référence égyptienne<sup>33</sup>. J'aimerais évoquer brièvement la stratégie suivie par cet écrivain pour accomplir une telle libération. Emeric-David accentue la discrédence entre monde égyptien et monde grec, au point de mettre entre parenthèses la filiation qui assignait à la Grèce une origine égyptienne : ce sont deux civilisations différentes. L'une vit confinée dans ses limitations. L'autre seule est susceptible de vivre un progrès<sup>34</sup>. Si l'une relève d'un système théocratique, l'autre — la Grèce — est pétrie de valeurs mercantiles. Le commerce y domine. L'art, comme la guerre, y sert d'antidote à une vie économique qui encourage par trop les comportements individualistes. Son but est de renforcer la cohésion des citoyens autour de valeurs communes — esthétiques dans un cas, patriotiques dans l'autre. La fonction pédagogique de l'art, qui s'accommodait si bien du modèle hiéroglyphique, se voit reléguée au second plan. Emeric-David la remplace par une conception esthétisante et moderne de l'art appliquée à l'Antiquité. De fait, il rejette donc la théorie du beau idéal, qui justifiait la métaphore hiéroglyphique. Le beau n'appartient pas au monde de l'abstraction, du concept hypostasié, mais au réel. L'artiste doit se limiter à combiner les plus belles formes éparses observées dans la nature, et les réunir dans la représentation. C'est ce qu'on appelle, depuis la moitié du siècle, le beau de réunion.

C'est en 1805, peu après la publication de la dissertation d'Emeric-David, que Quatremère de Quincy décide de contr'attaquer<sup>35</sup>. Cet homme, archéologue, historien d'art, a nourri toute sa vie l'ambition de placer le monde des arts sous un régime despotique. Sous la Révolution, il a dirigé les travaux de transformation de l'église Sainte-Geneviève en Panthéon. Il en profitera pour donner la mesure de ses qualités de tyran. Mais Quatremère, comme d'autres membres de sa famille, éprouve une fascination peu innocente pour l'Égypte mythique des philosophes<sup>36</sup>. Il y voit le berceau de la Grèce,

<sup>31</sup> Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, Diplomatique des chartres [sic] et chronologie* I, Paris, Panckoucke, 1786, p. 215.

<sup>32</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'architecture. Encyclopédie méthodique* I, Paris, Panckoucke, Liège, Plomteux, 1788 p. 47.

<sup>33</sup> Toussaint-Bernard Emeric-David, *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes ; ou, Mémoire sur cette question proposée par l'Institut National de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture....* Paris, veuve Nyon, 1805 ; j'utilise l'édition de Paris, Renouard, 1863 ; sur Toussaint Bernard Emeric-David, voir la thèse de Meredith Ann Shedd, *Toussaint-Bernard Emeric-David and the criticism of ancient sculpture in France 1790-1839*, D. Phil. California-Berkeley, 1980.

<sup>34</sup> Toussaint-Bernard Emeric-David, *Recherches*, p. 78.

<sup>35</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, "Sur l'idéal dans les arts du dessin", *Archives littéraires de l'Europe* VI, 1805 p. 385-405, VII, 1805 p. 3-37, 289-337 ; l'essai sera piraté par le *Moniteur*, qui le republie sans autorisation, du 16 septembre 1805 au 12 décembre 1805 ; sur cette pratique, qui va provoquer la rupture entre Q. et le *Moniteur*, voir la lettre de Charles Vanderbourg à Georges Schweighauser, Paris, 8 janvier 1808, *Revue rétrospective*, juillet-décembre 1887, p. 91 ; Sur Quatremère de Quincy, Pascal Griener, (réf. en note 2) ; Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*, Cambridge, Mass., MIT, 1992 ; Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, introduction de Léon Krier et Dimitri PorphyAos, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980 ; René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts 1788-1850*, Paris, Hachette, 1910 est à utiliser avec précautions, tout comme son autre ouvrage, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy 1805-1823*, Paris, Hachette, 1910.

<sup>36</sup> Sur Quatremère-Disjonval, et ses discours sur l'Égypte qui ennuyaient Champollion, voir H. Hartleben, *Chanpollion Sein Leben und sein Werk*, Berlin, Weidmann, 1906, I. p. 190 ; Etienne

et refusera toujours de cautionner la théorie de Champollion-Figeac sur l'origine sanskrite du grec<sup>37</sup>. Avec lui, et pour la dernière fois, le paradigme formé par Warburton va servir à fonder une relation de pouvoir liant les artistes à ceux qui doivent les conduire : les antiquaires-archéologues. Quatremère, pas plus que Dupuis, n'a visité l'Égypte. Il appartient lui aussi à ce type d'Égyptomane en voie d'extinction, si bien décrit par le *Journal de Verdun* : "tranquillement assis dans son cabinet (... et qui) prononce sur un peuple qu'il n'a jamais vu et qui se trouve à mille lieues de lui<sup>38</sup>". En 1803, il publie un vieil essai *De l'architecture égyptienne*, qu'il envoie à de nombreux savants et artistes. Il y affirme l'inutilité des découvertes de l'expédition d'Égypte pour ses propres recherches philosophiques : "il m'a semblé que l'ouvrage était conçu dans des vues et dans un système (j.s.) de recherches et de critique indépendante en grande partie des observations positives dont le public attend le résultat<sup>39</sup>".

Quatremère tente encore de défendre le modèle théologique, dans la mesure où il y voit un moyen pour l'art d'échapper à une définition mercantile de l'art. Tel un moraliste, il ironise sur son siècle : "Ce n'est plus en elles-mêmes, ni pour elles-mêmes que nous estimons les connaissances ; c'est pour leur application au perfectionnement de l'industrie." Et encore : "Dans certains siècles, l'homme moral est tout : il se trouve alors des hommes qui vont jusqu'à douter qu'ils aient un corps. En d'autres temps, l'homme physique prend le dessus ; il y a alors bien des gens qui ne croient plus avoir une âme (...). C'est un souci de moins<sup>40</sup>". Pour désamorcer Emeric-David et son beau de réunion, Quatremère tente de réinstaurer la théorie de l'Idéal sur une base solide. A cet effet, au terme d'une genèse conjecturale de la statue grecque, il rétablit la continuité historique entre l'hiéroglyphe égyptien et la statue hellénique. Il admire qu'en Égypte, "le respect pour les signes religieux, fut ce qui contribua à la perpétuité de leur emploi, et que cette perpétuité fut aussi la cause de [leur] perfection<sup>41</sup>". Signes et images tout à la fois, ils entretiennent un rapport distant à ce qu'ils représentent distance constitutive du signe comme tel. Toute la genèse de l'œuvre d'art grecque traduit ce désir presque obsessionnel d'assimiler l'œuvre d'art au langage. En Égypte ancienne en effet, "l'esprit du signe hiéroglyphique (...) a une sorte de vertu morale qui plaît et qui attache l'esprit ; et cette vertu réside dans la qualité abstraite qui en fait le caractère spécial<sup>42</sup>". Quatremère nomme cette mimésis une "imitation inimitative." La naissance ultérieure de l'écriture démotique libère les hiéroglyphes de leur fonction primaire. La liberté des artistes augmente, mais toujours dans des limites clairement définies. Les hiéroglyphes furent employés "à copier, à répéter, et à modifier des figures qui n'étaient que l'expression sensible des

---

Quatremère, *Recherches critiques et historiques sur la langue et la littérature d'Égypte*, Paris, Imprimerie impériale, 1808 — l'ouvrage d'un opposant passionné de Champollion.

<sup>37</sup> Ch.-Olivier Carbonell, *L'autre Champollion. J.J. Champollion-Figeac 1778-1867*, Paris, L'Asiathèque, 1984 p. 162 et s. ; Quatremère a, comme Dupuis, écrit une notice biographique sur Dupuis, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 2555 dossier b pièce 21.

<sup>38</sup> *Journal de Verdun*, mars 1776, critique de l'ouvrage de Cornelius de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, Berlin, Decker, 1773 ; cité par H. Dufresne, *Erudition et esprit public au XVIIIème siècle. Le bibliothécaire Hubert-Pascal Ameilhon 1730-1811*, Paris, Nizet, 1962, p. 91.

<sup>39</sup> Lettre d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Passy, 10 germinal An 11, aux membres de la classe Littérature et Beaux-Arts, Institut de France, Archives de l'académie des Inscriptions et belles-lettres, Paris, E 305 ; voir aussi la lettre de Quatremère au général Francesco de Miranda, Passy, 14 février 1803, publiée dans *Archivio del General Miranda*, XVI, La Havane, Lex, 1950 p. 281-282 ; Quatremère donne sa dissertation au sculpteur Antonio Canova, voir sa lettre de Passy, 30 mars 1803, Getty Center, Santa Monica, USA, Special collections n°850209, et le remerciement du sculpteur à Quatremère, Rome, 26 octobre 1803, Bibliothèque Nationale de France, Ms Italien 65, fol. 1a, ainsi que l'envoi de Quatremère à Victor Cousin, s.l.n.d [1830?], Bibliothèque de la Sorbonne, Ms 244, doc. 4172.

<sup>40</sup> Quatremère, "De l'idéal", I, pp; 386-7.

<sup>41</sup> Quatremère, "De l'idéal", III, p. 300.

<sup>42</sup> Quatremère, "De l'idéal", III, p. 300.

rapports et des idées des choses ou des corps.<sup>43</sup> Nous voici au moment fondateur du classicisme, défini ici comme la répétition libre, toujours créatrice, de schèmes directeurs reconnus éternels par la société toute entière. Enfin, la naissance de l'idolâtrie accomplit l'ultime transformation de cette genèse idéale : les idées-images deviennent des dieux ; les idées deviennent les "intellectuels habitants" de l'Olympe<sup>44</sup>. Leur beauté abstraite remplace le schématisme cru des premiers signes, la première "imitation inimitative" des hiéroglyphes. Cependant la distance entre signifiant et signifié se conserve : l'idéalisation des corps assume la relève du schématisme primitif, et désigne la distance entre signifiant et signifié. L'esthétique de la sculpture grecque — imitation inimitative — tend à éviter l'écueil de l'idolâtrie.

Quatremère peut alors conclure que l'histoire de l'art se superpose parfaitement à sa théorie esthétique : "L'histoire de l'origine de l'art en Grèce n'est autre chose que l'histoire de la génération du style idéal ; (...) puisque l'imitation naquit du signe hiéroglyphique, l'idéal de l'imitation lui doit aussi sa naissance." Cette histoire imaginaire, comme les genèses conjecturales chères à Rousseau, écarte tous les faits, et particulièrement les sources écrites de l'histoire de l'art, au profit d'une "évidence" purement visuelle : "Les ouvrages des arts sont ses annales<sup>45</sup>. Les formes grecques parlent, et racontent l'histoire de leur évolution.

En 1805, l'essai *Sur l'Idéal* arrive déjà trop tard. Quatremère, comme les idéologues, a eu l'espoir que la fin de la terreur signifierait le pouvoir sans partage des hommes de lettres. S'il ne goûte sans doute guère la théorie du langage propre à un Cabanis ou à un Destutt de Tracy, il éprouve cette même faim de pouvoir, que la montée de Bonaparte laissera à jamais inassouvie dès la fin du directoire<sup>46</sup>. Quatremère s'entête. Royaliste dans l'âme, il se montre prêt à pactiser avec Napoléon, pourvu qu'on lui laisse la magistrature suprême sur les beaux-arts. Mais Napoléon hait les idéologues. Il tient Quatremère à distance, et ne lui laissera jamais la conduite des affaires. Il en faudrait davantage pour décourager l'archéologue. La littérature reste alors pour lui le dernier espace utopique où exercer ses théories. Il reformule son dogme esthétique en 1823, puis en 1837 — sermons répétitifs, et qui tombent dans une indifférence totale.

<sup>43</sup> Voir le très important article de Jacques Guillaume, "Classicisme et répétition. Une approche philologique", *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982 (Recherches Poiétiques) p. 65-88 ; Quatremère, "De l'idéal", III p. 303.

<sup>44</sup> Quatremère, "De l'idéal", III p. 306.

<sup>45</sup> Quatremère, "De l'idéal", III p. 290.

<sup>46</sup> *L'institution de la raison. La révolution culturelle des idéologues*, dir. François Azouvi, Paris, Ecole des Hautes Etudes, Vrin, 1992 ; *Gli Ideologi e la rivoluzione. Atti del Colloquio internazionale*, Grosseto, 25-27 septembre 1989, ed. Mario Mattucci, Pisa, Pacini, 1991 ; Sergio Moravia, *Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese 1770-1810*, Bari, Laterza, 1986.