

SOURCES MULTIPLES ET INCERTAINES :
Comment la redécouverte de l'Égypte s'est traduite dans l'art.
Naissance de l'égyptologie¹.

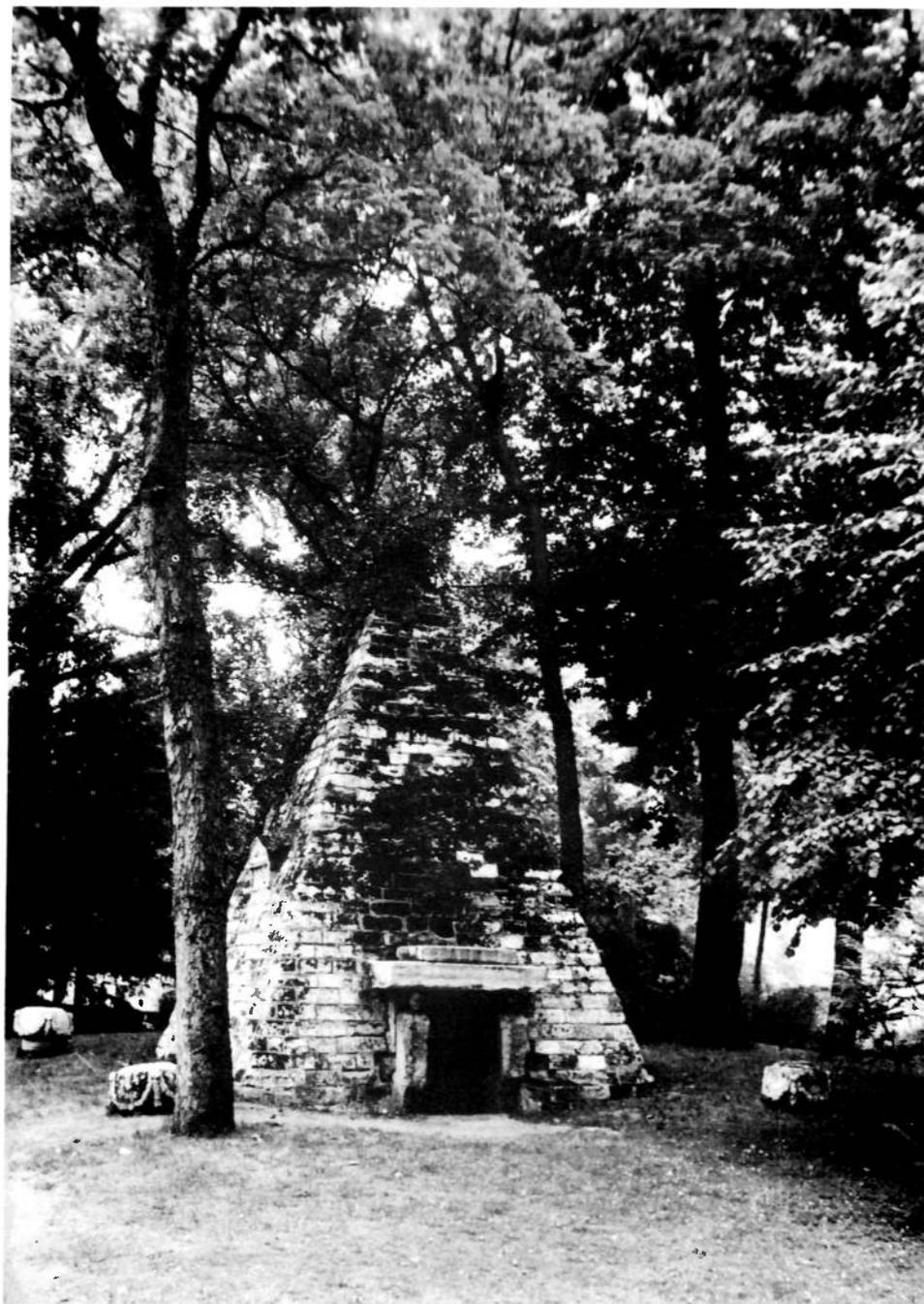
*Jean-Marcel HUMBERT**

De l'adaptation à la recreation, le goût égyptisant n'était pas très différent à la fin du XVIII^e siècle de ce qu'il est aujourd'hui. Mais le rapport aux sources archéologiques était, lui, tout autre, et les relations ou "passerelles" entre les artistes et l'archéologie s'établissaient selon des règles aussi incertaines qu'aléatoires. L'étude de l'égyptomanie², c'est-à-dire de la réutilisation dans l'art occidental des formes artistiques empruntées à l'Égypte antique, se heurte sans cesse à la difficulté de comprendre pourquoi des sources parfois bien connues ont pu être déformées au point qu'on a peine à les reconnaître. Ce phénomène est particulièrement net à la fin du XVIII^e siècle, en un moment où la redécouverte de l'antiquité égyptienne se fait le plus souvent à travers Rome, et où l'Égypte exerce la même fascination que celle qui transparait en notre fin de XX^e siècle. De fait, la multiplicité et la variété des sources, à un moment où l'archéologie égyptienne n'en est qu'à ses premiers balbutiements, se présentent toutes aux artistes non archéologues sur le même niveau : éléments antiques originaux transportés (le plus souvent vus à Rome), éléments antiques originaux dessinés (en Égypte même ou en Italie), éléments antiques originaux copiés ou recréés (égyptomanie d'époque romaine). À partir de ces sources qu'ils n'ont pas, répétons-le, la capacité de différencier, les artistes vont donc recréer leur propre vision ou leur propre interprétation de l'art d'une civilisation qui les fascine, mais dont ils ne maîtrisent pas les composantes. De plus, désirant exprimer dans l'esthétisme de leurs œuvres des idées politiques ou sociales, ils vont souvent réaliser plus une véritable recreation qu'une simple copie ou adaptation de l'antiquité.

* Jean-Marcel HUMBERT, Conservateur du patrimoine au service culturel du Musée du Louvre.

¹Nous considérerons 1822, date de la fameuse *Lettre à Monsieur Dacier...* de Champollion, comme année de naissance de la science égyptologique.

²L'*égyptomanie* constitue une part non négligeable de l'histoire du goût ; ce terme, nullement péjoratif, est l'expression française d'un thème récurrent mieux exprimé par l'anglais *Egyptian Revival*. On trouvera la bibliographie internationale la plus complète de ce domaine dans le catalogue de l'exposition *Egyptomania* (éditions française et anglaise, Paris RMN, 1994 ; édition allemande : *Ägyptomanie*, Milan, Electa, 1994), ainsi qu'un complément dans les actes du colloque *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Paris, Musée du Louvre, 1994, à paraître.



Pyramide édifée par Louis Carrogis, dit Carmontelle, en 1779
dans la propriété du duc de Chartres à Monceau
(actuel Parc Monceau à Paris) Cliché Guillemette Andreu.

La redécouverte de l'Égypte va donc apporter aux artistes de nouvelles et multiples sources d'inspiration, sans pour autant leur donner les clés de leur compréhension, incapables qu'ils sont de discerner les sources vraiment originales de celles qui sont déjà recopiées ou retravaillées, voire même de celles qui sont déjà des créations égyptisantes.

Les sources et leurs adaptations.

Quelques exemples, pris parmi la vaste grammaire stylistique de l'égyptomanie, vont nous permettre de mesurer quelles ont été les perceptions des formes égyptiennes en tant qu'originaux réels ou supposés, en même temps que les règles principales qui ont présidé à leur adaptation.

Pyramide.

La pyramide constitue certainement l'une des expressions les plus impressionnantes, par sa masse, de l'art égyptien ancien. Or rares ont été les artistes à en connaître *de visu*, en Égypte, les originaux. Leur connaissance était quasi exclusivement limitée à la pyramide de Cestius, à Rome, édifice à la taille et aux proportions fort différentes de celles des pyramides égyptiennes. L'angle aigu que cette pyramide présente, la rend notamment si caractéristique que l'on peut facilement distinguer les pyramides du XVIII^e siècle qui en sont issues. Celles-ci sont fort nombreuses, pour ne pas dire qu'elles le sont toutes. Dès Nicolas Poussin, elles peuplent les décors des évocations de l'Égypte³ et sont abondamment reprises par Giovanni Paolo Panini, Hubert Robert, ou Giambattista Piranesi⁴, de même qu'elles sont visibles dans les projets architecturaux de Luigi Campovecchio, ou dans la "mascarade à la grecque" d'Enemon-Alexandre Petitot⁵. Mais, très tôt, la relation avec la mort se fait jour, comme dans le projet pour le tombeau du Titien, de Canova⁶, le mausolée du comte et de la comtesse de Buckinghamshire à Bickling (Norfolk)⁷, ou la pyramide de Karlsruhe, tandis que le plus grand nombre deviennent fabriqués dans les parcs et jardins anglo-chinois à la mode tout au long du XVIII^e siècle : on peut encore en voir des exemples dans le parc Monceau à Paris, au désert de Retz, à Potsdam, à Stowe ou à Tsarskoye Selo. Les architectes visionnaires, de leur côté, ont également largement repris la pyramide à leur compte⁸.

Obélisque.

L'obélisque connaît un succès encore plus grand, dû à ses nombreuses qualités : faible emprise au sol, élévation le rendant visible de loin, surfaces — quoiqu'étroites — suffisantes pour supporter des inscriptions. L'obélisque, comme la pyramide, trouve ses modèles à Rome et, comme elle, va connaître de nombreuses transformations⁹. Modifié dans ses dimensions, il peut devenir assez petit pour tenir sur le manteau d'une cheminée¹⁰. Modifié dans les matières le composant, il s'adapte au particularisme local et se satisfait de pierres¹¹, de briques¹² ou même de ciment. Modifié aussi dans sa raison d'être, il abandonne les hiéroglyphes qui le recouvrent dans l'Antiquité au profit

³ Cf catalogue de l'exposition *Egyptomania*, ill. p. 31, 34 et 35.

⁴ *Idem*, fig. 10 et 11, p. 43, fig. 14 et 15, p. 68, n° 25 et 26, p. 79 à 83.

⁵ *Idem*, fig. 9 et 8, p. 43. Voir aussi la fig. 3, p. 173.

⁶ *Idem*, n° 47, p. 111-113.

⁷ Cf James Stevens Curl, *Egyptomania, The Egyptian Revival : a Recurring Theme in the History of Taste*, 2^e édition, Manchester, 1994, Fig. 63, p. 106.

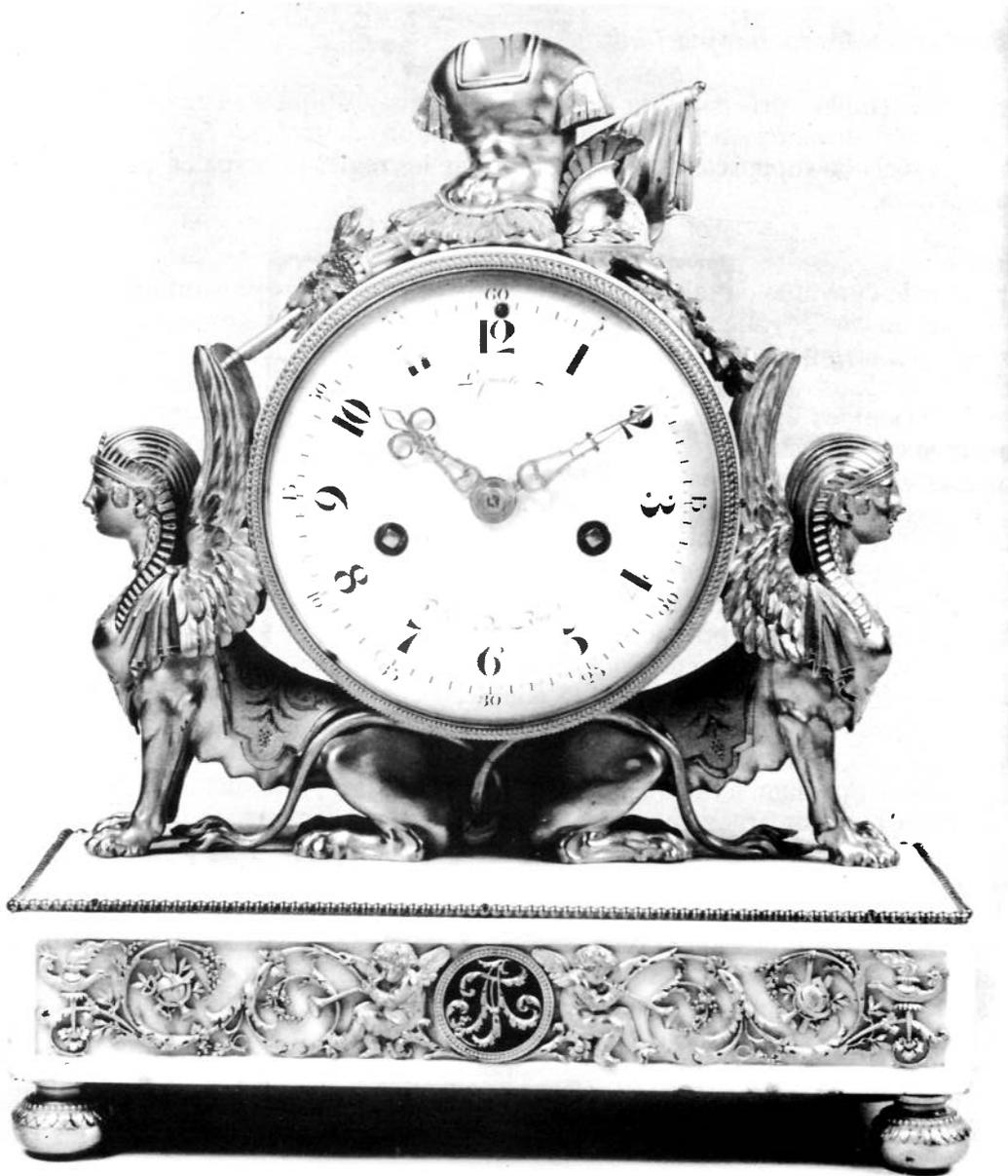
⁸ Cf catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 78-80, p. 151-153, et n° 82, p. 155.

⁹ Cf Jean-Macel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, 1989, p. 58-67.

¹⁰ *Idem*, ill. p. 176.

¹¹ Par exemple à Port-Vendres.

¹² Par exemple à Toulouse ou à Albi.



Sphinges encadrant la pendule du comte d'Artois, d'après un dessin de François-Joseph Bélanger, mouvement de Jean-Baptiste Lepaute, vers 1785 (Paris, collection du Mobilier national). Cliché Seberr/Mobilier national.

constructions égyptisantes à travers le monde, dans la mesure où il a su s'adapter à des fonctions très diverses : monument commémoratif, mire, tombeau... La vision d'un obélisque, comme d'une pyramide, fait instantanément penser à l'Antiquité égyptienne, même s'il est adapté. Au début du XIXe siècle, il devient aussi l'un des symboles de l'Expédition de Bonaparte, et finit par consacrer la fusion, dès le règne de Louis-Philippe, du mythe de l'Égypte avec celui, triomphant, de l'épopée napoléonienne. Les obélisques répondent donc à de multiples préoccupations, et sous un extérieur au demeurant banal et répétitif se cache pour chacun d'eux une signification profonde et originale.

Sphinx.

Le sphinx représente, avec la pyramide et l'obélisque, l'un des symboles majeurs à la fois de l'Égypte antique et de l'égyptomanie. D'une part, il est le plus ancien des thèmes repris dans le cadre de créations égyptisantes après l'époque romaine, puisqu'il réapparaît dès le XIIIe siècle ; d'autre part, il constitue certainement le type égyptisant le plus souvent rencontré : il en existe des centaines à travers le monde, dont la plupart ne sont pas encore publiés¹³ ; quant aux rares à l'être, ils ne le sont quasiment jamais en tant qu'égyptisants. Pourtant, on s'aperçoit avec un minimum d'attention et d'habitude qu'il n'y a pas deux sphinx identiques : ils se différencient essentiellement par les variations de leurs caractéristiques les plus originales, comme leur forme, leur position ou leur coiffure ; de même, le rôle qui leur est dévolu varie selon l'époque et selon le lieu où ils sont installés. Les sources, en ce domaine, sont les mêmes que celles de l'égyptomanie en général : les récits illustrés des voyageurs des XVIIe et XVIIIe siècles y tiennent une place non négligeable, qui font état de sphinx exceptionnels par la taille (Guizah) ou par le nombre (allées de sphinx déjà connues, dont Louis-François Cassas notamment a présenté des restitutions imaginaires)¹⁴. Mais la source essentielle demeure constituée des sphinx visibles à Rome ; certains, venus d'Égypte dès l'Antiquité, sont redécouverts au début du XVIe siècle¹⁵, comme ceux d'Akoris et de Néfèritès¹⁶, très souvent copiés et publiés — par exemple en frontispice du missel de Colonna¹⁷ — avant même d'être transportés dans les jardins de la villa Borghèse. D'autres, sculptés sur place au début de notre ère, sont retrouvés lors des fouilles archéologiques du temple d'Isis ; d'autres encore accompagnaient les multiples représentations allégoriques du fleuve Nil, dont il existe encore plusieurs exemples datant du Ier au IVe siècle¹⁸ ; ce dernier groupe, notamment, offrait un prototype de sphinx dont se sont souvent inspirés les artistes faisant le voyage de Rome¹⁹. Des ouvrages, dont celui de Bernard de Montfaucon²⁰, fournissent par ailleurs une appréciable documentation complétée par les œuvres de peintres comme Panini — dont on connaît les reproductions des sphinx de la villa Albani

¹³Voir un article qui n'était pas publié au moment de la présente communication : "Postérité du sphinx antique : la sphinxomanie et ses sources", dans les actes du colloque *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, musée du Louvre, 1994, à paraître.

¹⁴Cf. Louis-François Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Égypte*, livraison XVII, 1799, pl. 98 (cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, ill. p. 167 ; voir aussi un autre sphinx p. 165 repris dans un tissu p. 166).

¹⁵Cf. Anne Rouillet, *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* (EPRO), t. XX : *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*, Leyde, 1972.

¹⁶Cf. le catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 29-30, p. 87-91.

¹⁷Cf. Jurgis Baltrusaitis, *La Quête d'Isis : Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie*, seconde édition, Paris, 1985, pl. VIII (face à la p. 137).

¹⁸Cf. Jean-Marcel Humbert, "Postérité du sphinx antique : la sphinxomanie et ses sources", dans les actes du colloque *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, musée du Louvre, 1994, à paraître, note 9 p. 121.

¹⁹*Idem*, note 10 p. 121.

²⁰Voir, dans le même ouvrage, la contribution de Dirk Syndram p. 39-58, et notamment sa figure 4.

— ou Hubert Robert²¹, qui apportent leur propre vision du sphinx, à partir de laquelle d'autres vont à leur tour reconstituer l'animal fabuleux.

Vase canope.

Le vase canope est une forme parmi les plus particulières de toutes celles issues de l'Antiquité : dans sa fonction originelle, il est destiné à contenir les viscères après la momification, et se compose d'un vase et d'un couvercle orné d'une tête sculptée, humaine ou animale. C'est dans sa version humaine qu'il est le plus souvent copié à la fin du XVIII^e siècle, notamment par la manufacture anglaise de Wedgwood, avec ou sans couvercle séparé²², Or, malgré la volonté archéologique indéniable de Josiah Wedgwood, la quasi-unicité des sources disponibles lui fait utiliser un dessin de Bernard de Montfaucon²³. Or ce dessin était lui-même une adaptation d'un vase canope en basalte de l'époque d'Hadrien, alors visible à Rome : le vase Wedgwood constitue en fait la quatrième génération, à partir de l'original égyptien, ce qui explique qu'il n'ait plus que de très lointains rapports avec ses ancêtres égyptiens.

Antinoüs.

Dès le XVI^e siècle, le personnage d'Antinoüs était déjà bien connu à Rome, où plusieurs exemplaires avaient été redécouverts, notamment dans les ruines du Canope d'Hadrien. Ce personnage déifié, mêlant les canons de l'art égyptien à ceux de l'art gréco-romain, fut très souvent reproduit par la suite : parmi d'innombrables exemples, citons quelques-unes de ses utilisations, comme pieds d'une console de fabrication italienne en bois sculpté et doré²⁴, comme statuette en terre cuite par Clodion²⁵, comme statuette décorative dans le salon de l'Hôtel Mazarin à Paris²⁶ ou dans celui de Thomas Hope à Londres²⁷, comme décor d'une enseigne du Corps législatif²⁸, comme statues pour les niches d'un temple dans le *Moïse sauvé des eaux* de Dufresnoy²⁹ ou pour celles du portique égyptisant de l'Hôtel de Beauharnais à Paris³⁰, ou encore comme fontaine, rue de Sèvres à Paris³¹. Ce dernier exemple est particulièrement intéressant, dans la mesure où il montre les dérives incontrôlables d'une archéologie mal comprise : s'il est en effet tout à fait plausible d'avoir représenté à l'origine Antinoüs divinisé habillé du pagne *chendjyt* et coiffé du *némès*, il devient anormal de le retrouver à Paris affublé des mêmes attributs pharaoniques, alors qu'il a été transformé en "porteur d'eau", c'est-à-dire en esclave versant "l'eau du Nil". Lorsque Beauvallet conçoit cette fontaine à la gloire de Napoléon et de sa campagne d'Égypte, rien ne pouvait lui permettre d'éviter une telle hérésie : de cette statue venue de Rome, qu'il a découverte au musée Napoléon, il ne connaît pas la signification du costume, non plus qu'il ne peut supposer qu'elle est d'époque romaine ; il l'a copiée simplement pour l'intérêt de sa plastique et en raison de son adéquation à l'usage qu'il veut en faire.

²¹"Ronde de jeunes filles autour d'un obélisque": voir le catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 26, p. 82-83.

²²Cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 91 et 92, p. 178-180, et 228, p. 368-369.

²³Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1719, vol. II, cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, fig. 1, p. 178.

²⁴Cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 23, p. 76-77.

²⁵*Idem*, n° 55, p. 129-130.

²⁶*Idem*, n° 56, p. 130-131.

²⁷*Idem*, n° 99, p. 186-188.

²⁸*Idem*, fig. 5, p. 254.

²⁹*Idem*, fig. 2, p. 33.

³⁰*Idem*, n° 154-155, p. 269-271, et fig. 2 p. 253.

³¹*Idem*, n° 153, p. 268-269.



Vase canope, Wedgwood et Bentley, vers 1773. Faïence "Etruria",
fond black basalt avec décors rouge-orangé peints à l'encaustique
(Brooklyn, The Brooklyn Museum). Cliché du musée.

Les spécialistes et leur rôle : les créateurs des "nouvelles" sources.

Bernard de Montfaucon est, après Athanase Kircher, l'un des premiers à publier et ainsi à diffuser des éléments égyptiens copiés à Rome et plus ou moins interprétés. Ses vases canopes, par exemple³², sont à la base de la création de Josiah Wedgwood dont



Antinoüs, statue d'une paire attribuée à Pierre-Nicolas Beauvallet, vers 1810.
Vase bleu turquin (Paris, musée Marmottan). Cliché du musée.

³²Cf. ci-dessus, note 23.

nous avons parlé plus haut, et contribuent à leur évolution stylistique les éloignant petit à petit de leur modèle d'origine, jusqu'à les rendre totalement différents. Plus étranges sont les dessins de Johann Bernhard Fischer von Erlach, qui présente d'improbables "représentations" et interprétations des pyramides³³, mais aussi d'objets divers ; son vase³⁴, notamment, constitue l'exemple type de la copie mal comprise d'un antique abîmé et réparé, devenu incidemment par delà les siècles le modèle d'un nouvel objet.



Le portique égyptisant de l'hôtel Beauharnais, attribué à l'architecte Nicolas Bataille, dont les niches latérales étaient destinées à accueillir les Antinoüs de Beauvallet (n° 78, rue de Lille à Paris). Cliché Guillemette Andreu.

Les collectionneurs et ceux qui lancent la mode.

Outre les collectionneurs qui, comme le cardinal Albani à Rome, possédaient non seulement des antiques mais nombre de statues égyptisantes, des amateurs éclairés commencent à laisser insidieusement l'égyptomanie envahir leur intérieur. Le duc d'Aumont lance dès les années 1770 la mode des mobiliers à l'égyptienne et fait réaliser notamment par Gouthière deux tables ornées de têtes coiffées du *némès*³⁵. Marie-

³³Entwürfe einer historischen Architektur, Vienne, 1721, planches IV et XI (cf. reproduction dans James Stevens Curl, *Egyptomania, The Egyptian Revival a Recurring Theme in the History of Taste*, 2e édition, Manchester, 1994, fig. 37 et 38, p. 82-83).

³⁴*Idem*, vol. V (cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 93, p. 180-181).

³⁵Cf. Julliot fils et Paillet, 1782, p. 112, n° 318 et pl. [27] et [28].

Antoinette joue elle aussi un rôle important dans la propagation de la mode égyptisante, tant en France qu'en Europe. Elle fait ajouter des sphinx coiffés du *némès* au décor de sa chambre à Versailles et de son salon à Fontainebleau ; elle choisit elle-même, parmi les objets d'art de la couronne, un grand vase de lapis supporté par quatre sphinx, pour figurer sur la cheminée de sa chambre à Versailles³⁶ ; en dehors du mobilier qu'elle commande pour son cabinet de Saint-Cloud, on sait qu'elle utilise à Versailles et à Fontainebleau des sièges d'inspiration voisine ; Boizot dessine pour sa chambre à Versailles un modèle de chenets en forme de sphinx qui lui plaît tellement qu'elle en commande aussitôt un second exemplaire pour le salon des Jeux du Roi à Saint-Cloud.

Quelques années plus tard en Angleterre, Thomas Hope, qui a visité l'Égypte en 1797, se fait construire à Londres une maison dont deux pièces sont entièrement décorées et meublées à l'égyptienne. Leur publication en 1807 en font un modèle dont l'influence est durable³⁷. Dominique-Vivant Denon, quant à lui, va avoir une influence encore plus importante qui va s'étendre partout en Europe. S'appuyant sur sa participation à l'expédition d'Égypte et sur la publication de son *Voyage*³⁸, Denon arrive rapidement à exercer une quasi-dictature sur les arts. Grand amateur d'art égyptien, il se fait composer un intérieur qui en est abondamment inspiré³⁹, en même temps qu'il propose ou impose ce style dans le domaine des commandes de l'État : nombre de monuments officiels⁴⁰ et de créations de la Manufacture de Sèvres en sont les témoins⁴¹. Mais le rôle de Denon est allé beaucoup plus loin que la simple promotion de la mode à l'égyptienne, il a aussi été à l'origine du mythe de Napoléon, en favorisant l'association qui s'est faite très tôt dans toute création égyptisante, entre l'Empereur et sa campagne d'Égypte. C'est ainsi que l'égyptomanie a commencé à connaître différents degrés de lecture, procédé dont elle usera par la suite abondamment. De fait, il est certain que, même sans l'Expédition de Bonaparte et sans Denon, l'égyptomanie aurait continué d'exister et de se développer, mais elle n'aurait jamais atteint la richesse des symboles et des lectures que Denon lui a insufflés et qui resteront dès lors parmi ses caractéristiques fondamentales.

L'intégration et l'évolution des formes architecturales.

Comme nous l'avons vu à travers quelques exemples, les formes antiques peuvent subir, pour des raisons diverses, des modifications importantes ; ce sont certainement les formes architecturales qui ont le plus à souffrir des aménagements nécessaires à leur intégration, ou plus simplement — et plus couramment — du fait de leur simple adaptation — ou relecture par l'artiste qui s'en est inspiré. Néanmoins, dans tous les cas, que les thèmes égyptiens soient utilisés globalement, à un niveau totalement architectural, ou ponctuellement, à un niveau strictement décoratif, l'intégration à l'architecture d'accueil — fort variable — est en règle générale plutôt bien admise.

Un des exemples les plus significatifs dans ce domaine, en dehors des portiques et portes qui font souvent l'objet d'importantes déformations, nous est donné par le temple de Denderah, qui connaît nombre d'avatars. Sujet d'étonnement pour les soldats de Bonaparte⁴², la façade du temple apparaît pour la première fois soigneusement restituée — encore qu'assez imparfaitement — dans l'ouvrage de Denon, à partir duquel elle va être souvent reproduite, avant que la *Description de l'Égypte* ne devienne la source incontournable. Denon joue à nouveau un rôle déterminant dans cette découverte :

³⁶Vers 1670, musée du Louvre, département des Objets d'art, MR 262.

³⁷Voir le catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 99 à 105 p. 186-197.

³⁸Dominique-Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, 1802.

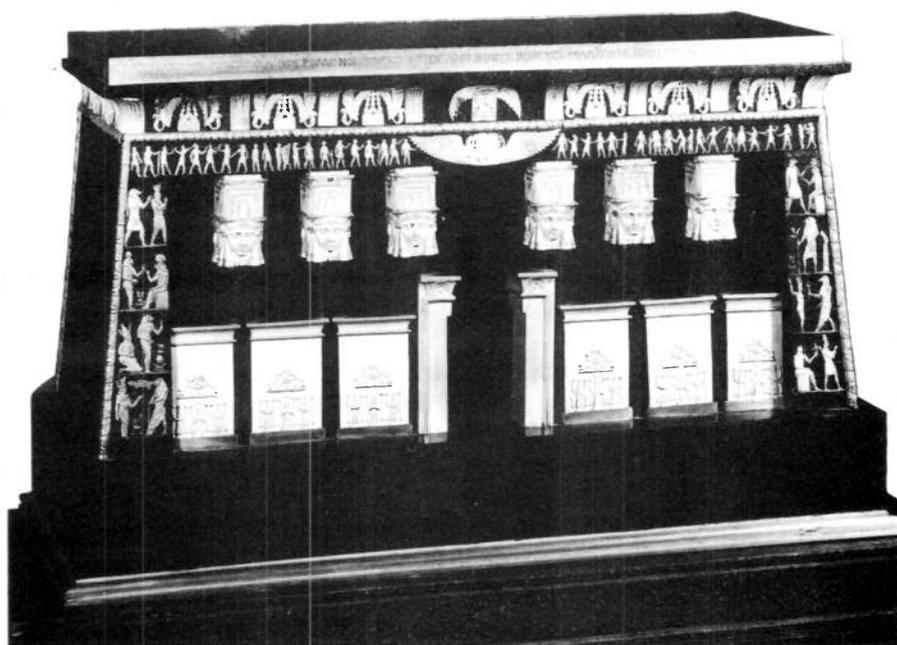
³⁹Cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, p. 205 et n° 107, p. 206-208.

⁴⁰*Idem*, n° 109, 111-115, p. 209-211 et 213-219.

⁴¹*Idem*, n° 116-135, p. 220-238.

⁴²Cf. Jean-Marcel Humbert, "La redécouverte de Dendera (*sic*) et son interprétation dans l'art du XIX^e siècle", dans *Hommages à Jean Leclant*, Le Caire, IFAO, Bibliothèque d'étude 106/4, 1994, p. 137-146.

"Bientôt après, Denderah (Tintyris) m'apprit que ce n'étoit point dans les seuls ordres dorique, ionique et corinthien, qu'il falloit chercher la beauté de l'architecture ; que partout où existoit l'harmonie des parties. là étoit la beauté. Le matin m'avoit amené près de ces édifices, le soir m'en arracha plus agité que satisfait. J'avois vu cent choses ; mille m'étoient échappées : j'étois entré pour la première fois dans les archives des sciences et des arts [...]. Les sciences et les arts unis par le bon goût ont décoré le temple d'Isis : l'astronomie, la morale, la métaphysique, ont ici des formes, et ces formes décorent des plafonds, des frises, des soubassements, avec autant de goût et de grâce que nos sveltes et insignifiantes arabesques enjolivent nos boudoirs"⁴³



Pendule "Denderah", temple d'après le dessin de Denon, mouvement par Lépine, vers 1806. Bronze cizelé et doré, tôle patinée imitant le porphyre (Paris, collection particulière) Cliché Josse.

Denon va donc privilégier, parmi les thèmes à l'égyptienne qu'il va proposer à son entourage, le thème du temple de Denderah, notamment pour le monument en l'honneur de Desaix et Kléber prévu sur la place des Victoires à Paris⁴⁴, pour le corps d'une

⁴³Dominique-Vivant Denon, *Voyage...*, *op. cit.*, préface, p. XI.

⁴⁴Cf. catalogue de l'exposition *Egyptomania*, n° 109, p. 209-211.

pendule⁴⁵, ou pour l'une des pièces du *surtout monumental des vues d'Égypte* créé à la Manufacture de Sèvres⁴⁶. C'est le même goût qui guide le supérieur de l'abbaye bénédictine Saint-Pierre de Salzbourg lorsqu'il commande en 1828, d'après ses croquis, un meuble copiant le temple et destiné à ranger la *Description de l'Égypte*⁴⁷. Dans les années qui suivent, trois nouveaux exemples de réalisation "en vraie grandeur" montrent quel peut encore être l'important rôle pédagogique joué par des reproductions du temple de Denderah : soit en tant que source d'inspiration, comme c'est le cas pour Joseph-Louis Duc qui en utilise les composantes architecturales dans la façade du Palais de Justice de Paris, côté rue de Harlay⁴⁸, soit en tant qu'exemple didactique et pédagogique, avec le pseudo-temple édifié place de la Concorde à Paris lors de la fête de l'Empereur le 15 août 1866⁴⁹, et le temple égyptien de l'Exposition Universelle de Paris en 1867, dû à l'égyptologue français Auguste Mariette⁵⁰. On ne s'étonnera pas, après avoir vu de si nombreuses "recréations" du temple de Denderah, de le retrouver figuré fiéqueusement, tout au long du XIXe siècle, dans de nombreux tableaux⁵¹.

Conclusion.

La période de la "redécouverte" de l'Égypte, au tournant du XVIIIe siècle, annonce le début d'une vision et d'une représentation véritablement archéologiques de cette civilisation antique, mais ne permet encore de proposer aux artistes ni une hiérarchie des sources, ni des commentaires sur leur fiabilité.

La reprise et l'adaptation de ces formes dans l'art, sous la forme d'une égyptomanie mêlée à la mode du temps, se charge au même moment d'un nombre croissant de symboles et de connotations qui vont prendre le pas sur sa valeur de représentation pseudo-archéologique. Mais, paradoxalement, l'égyptomanie cherche en même temps à développer une volonté de rendu scientifiquement archéologique : elle va donc devenir prisonnière de ses contradictions.

Et c'est justement ce qui rend ce tournant du siècle si important; car c'est alors que cette non perception dans le public et chez les artistes de la validité des sources, et que l'incapacité (ou le non-désir) qu'ils ont d'en dresser un inventaire critique, vont entraîner entre l'archéologie et l'égyptomanie une espèce de mouvement pendulaire désynchronisé ; car même au moment des plus grandes découvertes ou publications archéologiques, l'égyptomanie continuera de créer et de développer sa propre grammaire stylistique évocatrice des mythes et des rêves dont elle est devenue le réceptacle, en mêlant les sources les plus fantaisistes à d'autres rigoureusement scientifiques.

Il ne faut pas oublier non plus que les symboles contenus dans l'égyptomanie prennent souvent le pas sur la signification authentique des thèmes archéologiques, qui passe purement et simplement à l'arrière-plan. C'est ainsi que l'on peut être surpris par le constant déséquilibre que l'on observe entre ces deux pôles. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les artistes restent plus volontiers dans le domaine de l'évocation ; avec l'Expédition d'Égypte et le tournant du siècle apparaît le début d'une nouvelle égyptomanie qui, sans cesser d'exprimer le domaine du rêve, accueille et fait cohabiter

⁴⁵*Idem*, n° 110, p. 211-213.

⁴⁶*Idem*, n° 116, p. 220-225 et fig. 116 p. 222.

⁴⁷*Idem*, n° 192, p. 326-327.

⁴⁸On trouve d'ailleurs une reproduction de la façade du temple de Denderah dans ses papiers ; cf. Louis Hauteœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, 1ère édition, Paris, 1943-1957, t. VII, p. 127 et n. 2.

⁴⁹Cf. Jean-Marcel Humbert, "Les Obélisques de Paris, projets et réalisations", dans la *Revue de l'Art*, n° 23, 1974, p. 25, fig. 37.

⁵⁰Cf. Auguste Mariette, *Exposition universelle de 1867 : Descriphon du parc égyptien*, Paris, 1867, 104 p.

⁵¹Cf. des exemples dans Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, 1989, p. 235, 237, 239 et 258.

une volonté de crédibilité archéologique, sans que pour autant l'évolution stylistique corresponde jamais vraiment aux progrès de l'archéologie. A la vue des exemples que nous avons présentés, il apparaît nettement que ce n'est pas la qualité des copies ou de l'adaptation qui est en cause, mais le choix des sources : simplement appréhendées sans qu'aucune sélection stylistique ou archéologique ait pu être effectuée par les artistes, incompetents dans ce domaine, celles-ci — bonnes ou mauvaises — sont recopiées sans discernement, et donnent naissance à des œuvres hybrides qui elles-mêmes deviennent bien souvent des modèles à leur tour. C'est bien à la fin du XVIIIe siècle qu'est née pour l'égyptomanie cette propension à se copier elle-même, qu'elle va développer tout au long du XIXe siècle, et qui est aujourd'hui encore à la base de sa richesse et de sa fantaisie. Et c'est également à cette époque que l'égyptomanie, fondée sur un substrat d'inconscient collectif, a commencé à être aussi l'expression de symboles, de connotations et de rêves, et à constituer la manifestation majeure de la fascination exercée par l'Egypte. Mais, alors que le déchiffrement des hiéroglyphes en 1822 pouvait laisser craindre la disparition de l'égyptomanie, celle-ci connaît au contraire une étonnante permanence. Malgré la multiplication des découvertes archéologiques et les développements de l'édition égyptologique, l'égyptomanie continuera d'hésiter, jusqu'à aujourd'hui, entre l'expression d'une fantaisie débridée et la volonté de traduire le plus fidèlement possible une inspiration véritablement scientifique.