

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre, *Le classicisme de l'architecture égyptienne*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1943.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

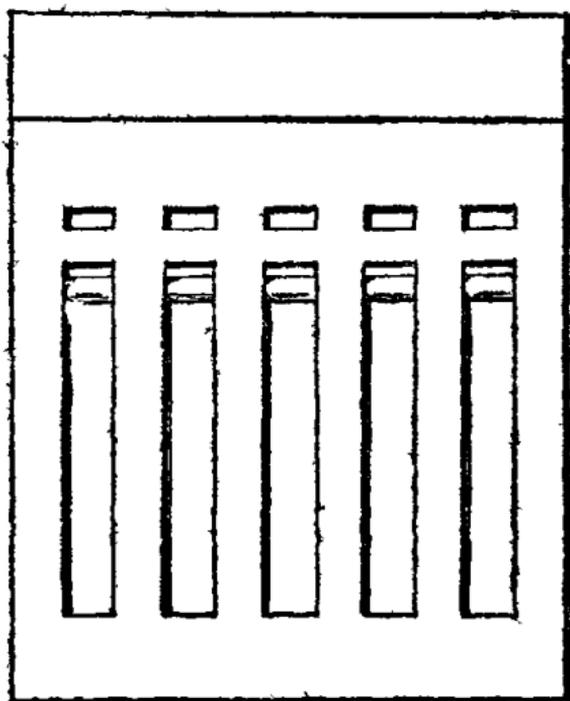
Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ***avec l'accord de l'Association Égyptologique Reine Elisabeth.***

Les règles d'utilisation des copies numériques des œuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

PIERRE GILBERT

LE CLASSICISME
DE L'ARCHITECTURE
ÉGYPTIENNE



BRUXELLES
FONDATION ÉGYPTOLOGIQUE
REINE ÉLISABETH

LE CLASSICISME
DE
L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE



Piliers de Thoutmès III
près de sa « salle de fête », dans la partie
orientale de l'enceinte d'Amon à Karnak.

Photo de l'auteur.

PIERRE GILBERT

*Attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire,
Assistant à l'Université libre de Bruxelles.*

LE CLASSICISME
DE L'ARCHITECTURE
ÉGYPTIENNE



7
722.2
GILB

FONDATION ÉGYPTOLOGIQUE
REINE ÉLISABETH
PARC DU CINQUANTENAIRE, BRUXELLES

1943

DU MÊME AUTEUR :

La Poésie égyptienne, Bruxelles, Fondation Égyptologique
Reine Élisabeth, 1943.

A

MA SŒUR SUZANNE

PRÉFACE

En tête de mon volume de documents sur l'architecture égyptienne, j'avais emprunté à un auteur anglais la remarque suivante : « L'architecture est, pour une large part, un art égyptien. » En fait il est peu de problèmes que les vieux constructeurs de la vallée du Nil n'aient abordés et auxquels ils n'aient apporté des solutions en quelque sorte définitives.

Cette éminence de l'architecture pharaonique n'a pas été reconnue de tous.

La cause réside peut-être en ce que les égyptologues n'ont pas la formation qui leur permettrait d'étudier, en techniciens, les monuments d'architecture. Plusieurs fois déjà, des architectes de talent ont été appelés à donner leur collaboration au travail des archéologues et ils ont réalisé, à Thèbes et à Memphis, des œuvres de première importance. Mais il n'y eut jusqu'à présent qu'un seul architecte, Ludwig Borchardt, qui ait pris également ses degrés en égyptologie, et ses livres ont fait progresser, d'une manière notable, notre appréciation du sujet.

Les grands monuments de l'Égypte sont, plus qu'en aucun autre pays de l'antiquité, encore debout, produisant sur tous les visiteurs une impression profonde. Déjà lorsque les soldats de Bonaparte remontaient le Nil à la poursuite

PRÉFACE

des Mamelouks, les ruines exerçaient sur eux leur fascination. Écoutons Vivant Denon, l'artiste qui, ayant accompagné la brigade mobile, fut le premier à décrire pour l'Europe les monuments dont il rapportait les dessins. Voici ce qu'il écrivit de Thèbes : « Cette cité reléguée, que l'imagination n'entrevoit plus qu'à travers l'obscurité des temps, était un fantôme si gigantesque pour notre imagination que l'armée, à l'aspect de ces ruines éparses, s'arrêta d'elle-même, et, par un mouvement spontané, battit des mains, comme si l'occupation des restes de cette capitale eût été le but de ses glorieux travaux, eût complété la conquête de l'Égypte. Je fis un dessin de ce premier aspect comme si j'eusse pu craindre que Thèbes ne m'échappât ; et je trouvai, dans le complaisant enthousiasme des soldats, des genoux pour me servir de table, des corps pour me donner de l'ombre, le soleil éclairant de rayons trop ardents une scène que je voudrais peindre à mes lecteurs, pour leur faire partager le sentiment que me firent éprouver la présence de ces grands objets et le spectacle de l'émotion électrique d'une armée composée de soldats dont la délicate susceptibilité me rendait heureux d'être leur compagnon, glorieux d'être français. »

Ces lignes ont été écrites il y a un siècle et demi ; depuis lors d'innombrables touristes, des savants, des artistes, des littérateurs ont éprouvé des impressions analogues. Pour tous, ces ruines dans le cadre du pays d'Égypte ont évoqué avec

PRÉFACE

une puissance irrésistible la grandeur de la vieille civilisation. Cependant ce qui nous a été conservé n'est qu'une partie bien faible de ce qui fut autrefois et, de plus, les monuments qui subsistent sont pour la plupart d'une période où l'architecture, sans avoir perdu ses grandes traditions, avait subi une irrémédiable décadence. Pour trouver la perfection, pour saisir la grandeur de certaines œuvres des périodes d'éclat, il faut plus d'attention, il faut avoir subi à l'avance toute une initiation scientifique et artistique; il faut aussi, disons-le franchement, avoir une sensibilité qui n'est pas le don de la majorité.

Il me semble qu'il existe une dernière condition qui a manqué la plupart du temps. On a vu les monuments et l'on a cherché à établir leur rapport entre eux et nous, ce qui est sans doute justifié. Mais qui s'aventure à rechercher leur situation dans le cadre de la société pharaonique, pour établir la relation qui ne pouvait manquer d'exister entre les monuments et les principales étapes de l'histoire avec ses périodes de splendeur et de décadence? Des architectes égyptiens, chargés de réaliser les desseins de leurs rois, imbus des traditions d'un art millénaire, ne pouvaient se soustraire aux tendances de leur époque, aux courants d'une mode aussi variée que la vie elle-même. On voudrait ne pas devoir chercher des expressions nées de notre civilisation, mais cependant celle-ci obéit, comme l'antique, à des lois psychologiques si semblables qu'on

PRÉFACE

n'hésite pas à dire que l'architecture égyptienne a pu, suivant les moments, être classique, romantique et qu'elle eut même ses périodes de rococo. M. Pierre Gilbert va chercher, dans les pages qui suivent, à dégager ce qu'elle fut lorsque ses maîtres constructeurs, pénétrés d'un véritable classicisme, ont trouvé l'expression la plus haute de leurs idées dans les formes les plus simples, les plus harmonieuses, les plus dépouillées. Je pense qu'il rend de la sorte un très grand service aux études égyptologiques, n'en déplaît aux fâcheux qui ne prisent que les recherches de pure érudition. Celles-ci sont éminemment précieuses, mais il est permis de penser — et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un tel sujet — que l'œuvre doit être jugée d'après la conception de l'architecte bien plus que par les travaux du carrier, du briquetier et du maçon.

Je voudrais, en terminant cette brève préface, invoquer la doctrine du maître esthéticien du XVIII^e siècle, qui réclamait pour sa critique le droit d'être intuitive. Lessing faisait, sans répit, la guerre à ces archéologues pédants qui se servaient de leur cerveau plus que de leur sentiment et collectionnaient avec minutie des fragments plutôt que de percevoir l'esprit des choses. C'est un reproche qu'aucun lecteur ne fera, je gage, à l'auteur de ce charmant petit livre plein d'une substantifique moelle.

Jean CAPART.

INTRODUCTION

On a parfois besoin de l'humanité sans les hommes. L'architecture nous l'offre.

Sans doute y a-t-il des monuments qui reflètent notre orgueil et nos complications. Mais il en existe qui sont purs, sans renoncer à nous émouvoir. Ils ont la rigueur d'une loi et la bienveillance d'un cœur éprouvé. Il a fallu la vie humaine pour soustraire au hasard et définir leur ordre, selon des règles qui sont celles de la nature, mais que celle-ci ne révèle que mêlées, en une éblouissante et mouvante profusion. A travers ce luxe, l'homme a vu le principe; il a su l'isoler; il le manifeste dans quelques ouvrages où la matière annonce l'esprit par la mesure. Il y a là une métamorphose comme celles du fruit en vin et des fleurs en miel, où tant d'arômes épars sont retravaillés en une saveur unique. Ainsi, de ce monde complexe, l'homme a tiré une géométrie, mais qui retint de lui sa ferveur. C'est l'architecture classique.

Tous les grands arts ont eu leur moment de classicisme, entre le temps de leurs efforts pour conquérir la forme et le temps où, l'ayant asservie, ils en ont capricieusement joué. On tient pour classique la nef d'Amiens comme le Parthénon, une église romane de Provence

INTRODUCTION

comme le Panthéon romain, mais, par un reste de préjugé, on n'admet guère encore dans la série les chefs-d'œuvre de l'architecture égyptienne; on ne se pose même pas la question. Cet art semble trop loin de nous. Nous oublions que nos maîtres les Grecs, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, lorsqu'ils commencèrent à construire en appareil régulier, étaient en relations suivies avec l'Égypte saïte, où Solon allait chercher des modèles de lois, où subsistaient nombreux des monuments d'une technique exemplaire et d'une beauté pure. Comment les Grecs, ouverts à toute rencontre heureuse, auraient-ils été aveugles à celle-là? Ils ne l'ont pas été. Leurs premiers temples doriques ont une corniche et des chapiteaux d'ante tout égyptiens de forme et de décoration. Refusez-vous de reconnaître, dans les colonnes cannelées qui accompagnent ces éléments d'emprunt, le souvenir des colonnes cannelées de l'Égypte, où elles entouraient déjà des temples périptères?

Que le Grec, avec la fierté d'un jeune et beau génie, le plus certain qui ait jamais vu le jour, ait adapté plutôt que copié et fait sienne aussitôt cette adaptation, nul ne le conteste, mais il est juste d'admettre qu'il a pris, et porté dans le développement de l'art du monde, quelque chose du classicisme égyptien.

Ceci reconnu, je voudrais mener le lecteur dans le paysage du Nil. Tournant le dos à de

INTRODUCTION

nombreux monuments ramessides et ptolémaïques, les plus voyants, mais les moins dignes du milieu, nous apprendrons à goûter des œuvres que nous aurions jugées d'abord trop sévères. Nous sentirons le charme dans la grandeur; nous entrerons en sympathie avec cette rectitude qui semblait inhumaine.

Libre après cela au voyageur d'aller voir la salle hypostyle de Karnak. Il n'y a plus de danger qu'il la prenne pour le chef-d'œuvre de l'architecture égyptienne. Il y trouvera beaucoup à apprendre, et il y connaîtra des plaisirs romantiques : ruines orgueilleuses, clair de lune, fuite irréparable du temps. Mais le temps ne passe pas sur la grande pyramide ou sur le temple de Deir el Bahari. Leur matière est vulnérable; leur forme ne donne prise à aucune variation; elle oppose au temps une valeur intègre. Elle est, plus encore qu'une source de joies parfaites, un témoignage.

LA SALLE ROYALE

Le bois et la brique.

Notre première excursion sera imaginaire. Le sol égyptien n'a conservé que le souvenir d'un type de monument admirable, dont nous devons replacer l'image dans la plaine où il s'est formé.

La première civilisation égyptienne s'est faite du Delta. Elle ne disposait pas de la vallée du Nil, encore barbare et africaine, tandis que l'étendue des alluvions du fleuve s'ouvrait largement sur la Méditerranée. Là le sol s'élève à peine de la mer. Entre le vide éclatant du ciel et son reflet dans l'eau, la côte basse ne se marque, au loin, que par quelques palmiers. Pas de pierre dans ce pays. Le bois, souvent médiocre, servait, plus ou moins empâté d'argile, à toute construction. Certainement les maisons avaient déjà cet aspect de cubes que nous leur connaissons aujourd'hui. Un édifice pourtant devait s'imposer aux autres, la salle royale, où, lors des grandes cérémonies, le roi portait couronne et, revêtu des insignes qui lui conféraient un pouvoir magique, apparaissait, au haut du double ou quadruple escalier de son trône, dans un éclat surhumain, que le langage officiel assimilait à l'éclat du soleil. La salle du trône était plus que le cadre

LA SALLE ROYALE

de cette gloire; elle en faisait partie. Elle était dépositaire de la majesté royale.

On la construisait des matériaux les plus beaux dont on disposât : des poutres bien équarries, d'un bois solide et net, qui venait peut-être déjà du Liban.

La construction était toute en fonction de ces madriers soigneusement dressés. Sur un cadre oblong s'élevaient des piliers portant un cadre égal. La couverture était légère, faite, semble-t-il, de nattes, sur une armature de bois en forme de voûte surbaissée. L'aspect général était fort simple. Tout consistait dans l'alternance des piliers nus et de leurs intervalles d'ombre. Mais cette structure tenait déjà de ses proportions, et des nattes de couleurs tendues entre les supports, un caractère monumental et vivant.

Alors que tant d'autres peuples, pour signifier l'autorité souveraine, ont chargé les monuments royaux de symboles et de riches ornements, voilà un peuple qui, dès le quatrième millénaire avant Jésus-Christ, exprime la grandeur par la sobriété, subordonnant tout décor à l'économie architecturale. C'est avec une rare autorité que ces salles royales devaient s'élever, rectilignes et symétriques, au-dessus de l'entassement confus des cases de pisé, et de la plaine de terre molle, colorée de riches moissons entre les canaux limoneux.

LE BOIS ET LA BRIQUE

Cette simplicité imposante était d'ailleurs susceptible de mille variantes.

Sur la face extérieure de chaque pilier pouvait s'en appliquer un autre, plus étroit, et parfois, sur celui-ci un troisième, encore plus mince. De tels contreforts, simples ou composites, multipliaient les ombres verticales, d'autant plus que les ouvertures qui ne servaient pas d'entrées devenaient de moins en moins larges. Le mouvement en hauteur pouvait en outre s'accroître au-dessus de l'architrave par une sorte de crénelage.

Cette multiplication des verticales risquait, poussée à l'extrême, de produire une impression de maigreur et de sécheresse. Aussi la compensait-on par des lignes transversales, marquées par les tringles des tentures entre les piliers, puis par des lattes appliquées sur l'entablement. L'élévation se compliquait parfois d'un étage, dont la rangée de fenêtres formait un nouvel élément en largeur.

Enfin la plante héraldique de Basse-Égypte, le papyrus, fournissait un motif ornemental moins sévère. Deux de ses fleurs, liées au haut de la tige et retombant de part et d'autre du lien, constituaient une sorte de blason, souvent placé au-dessus des portes.

Ajoutons que le décor varié des nattes pouvait passer sur le bois qui les encadrait. Nous aurions tendance à croire que ce bariolage fût un parti tardif, car il méconnaissait la

LA SALLE ROYALE

ferme opposition originelle entre la charpente et les tentures.

Tout cela, bien entendu, a disparu. Mais nous nous en faisons une idée assez exacte par les nombreuses reproductions qui en ont été faites en matières moins périssables.

L'Égypte, pas plus que l'Orient, ne connut le dessein, qui lui eût probablement semblé impie, d'éterniser en matériaux solides les demeures des vivants, même des rois. Mais les dieux et les morts réclamaient ce soin. Aussi les tombes des rois étaient-elles des copies en briques des salles royales de bois. Il n'en subsiste rien dans le Delta humide et fécond, où la culture épargne peu de ruines, mais la haute vallée, où s'étaient introduites les coutumes du Nord plus évolué, garde en plusieurs endroits, particulièrement en Abydos, nécropole des rois de la I^{re} et de la II^e dynasties, de grandes enceintes de briques ornées à l'extérieur de niches et de pilastres.

Toutefois ces monuments, transplantés des plaines du Nord entre de rudes falaises, y perdent de leur caractère. Au lieu de dominer, ils se laissent dominer. La vigueur d'un paysage de pierre faisait paraître maigre ou faible la haute charpente des palais ou son imitation en briques.

L'union de la Haute et de la Basse-Égypte devait amener les architectes à transformer leur art. Il fallait l'adapter à la vallée rocheuse.

LE BOIS ET LA BRIQUE

Le seul moyen était de construire en pierre. Le procédé est acquis au début de la III^e dynastie. Dès lors, ce sera une marque presque régulière des monuments royaux, un signe distinctif, qu'une ornementation de niches et de pilastres, rappelant l'aspect premier de la salle du trône.

Cependant, dès la I^{re} dynastie, de grands personnages avaient reçu le bénéfice d'un tombeau semblable. A partir de la III^e dynastie, ce décor, qui les assimilait à des rois, et leur donnait pour l'autre monde un privilège éternel, se réduit à un ou deux panneaux que l'on a coutume, à tort ou à raison, d'appeler des stèles. Depuis la fin de la IV^e dynastie, chaque mastaba possède ses deux stèles, et l'une d'elles particulièrement, comme l'a prouvé M. Capart, reproduit toujours la façade, ou un segment de la façade de la salle du trône.

Ces panneaux adaptent admirablement à la pierre la rectitude des monuments qui leur ont servi de modèle. Ces « fausses portes » pétrifiées concilient, dans leur multiple encadrement, la sévérité des lignes droites avec la variété des jeux de lumière.

Certains privilégiés avaient pu aller plus loin encore dans l'assimilation de leur équipement funéraire à celui d'un pharaon. Leur sarcophage adopte tout à fait l'aspect de la salle royale; et c'est par ces reproductions que nous connaissons le mieux celle-ci.

LA SALLE ROYALE

Quelques-uns de ces sarcophages sont de la plus classique beauté. Il y en a un de granit rose qui représente le type à peu près le plus ancien et le plus simple. Deux portes un peu plus élaborées marquent les extrémités de chacun des côtés longs. Elles introduisent un léger mouvement, d'un heureux effet, dans l'ordonnance majestueuse des piliers carrés, dont les intervalles prennent l'aspect de hautes niches rectangulaires, traversées au sommet d'un rouleau qui représente la tenture enroulée autour de sa tringle. Chacune des niches est surmontée d'un renforcement carré, de la même largeur, figurant, je pense, une lucarne qui restait toujours ouverte, assurant l'éclairage et la ventilation, même lorsque les nattes de tous les entre-colonnements étaient closes. Le granit donne aux surfaces et aux angles une magnifique vigueur sans sécheresse. Les creux et les saillies sont assez faibles pour ne pas entamer l'intégrité du bloc, assez forts pour imposer un jeu de lumière et d'ombre infaillible. En vérité, n'eût-on conservé de l'Égypte que ce sarcophage, on devinerait que ce fut un pays d'architecture classique (voir le motif de la couverture).

Il y a toute une série de beaux sarcophages de ce type. L'un des plus remarquables était celui du roi Mycerinus, enseveli maintenant au fond de la mer avec le bateau qui le rapportait d'Égypte, mais auparavant dessiné avec tant

LE BOIS ET LA BRIQUE

de soin que nous pouvons l'apprécier (fig. 1). Il représente, contrairement au précédent, une salle royale très évoluée. L'ordonnance des pilastres et des niches est interrompue par trois portes, surmontées d'un vaste tympan grillagé. Le couronnement est inattendu et montre la contamination d'un type de monument par un autre. C'est en effet la corniche, formée d'un tore et d'une gorge, qui sera caractéristique de l'architecture égyptienne. Le tore imite le bourrelet de roseaux qui protégeait l'arête fragile des maisons de pisé. La gorge imite la rangée de rameaux qui dépassait la crête des murs de ces maisons, faites d'argile sur une armature de branchages. On voit que le tore et la gorge ne formaient pas une corniche appropriée à la salle royale, composée de madriers qui n'en avaient pas besoin. Mais ce couronnement, vers la IV^e dynastie, s'adaptait si bien à l'architecture de bois ou de pierre qu'il allait en devenir un élément canonique. Et qu'importe une origine disparate si l'œuvre résultante a l'unité d'un être naturel? Le sarcophage de Mycerinus, ou le monument qu'il reproduit, concilie toutes les composantes en un ensemble équilibré, rythmique, où la finesse de multiples détails se subordonne de soi-même à de grandes lignes simples. Il n'est pas moins beau que le sarcophage précédent. Il y a plusieurs manières d'être classique.

LA NAISSANCE D'UN STYLE

L'architecture en pierre.

Des deux côtés de la route les palmeraies versent leur ombre. Le dessin délicat des palmes étend sur le sol ses dentelures légères. Ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'ombre qui règnent ici, mais la fraîcheur tempérée d'un crépuscule élyséen. Des éclaircies laissent voir, à notre gauche, l'immense nappe du Nil chargée de limon nourricier, à notre droite, les contreforts du désert. Là règne la lumière. Elle serait éblouissante si rien d'éclatant la reflétait. Mais toute couleur vive est depuis longtemps consumée. Il reste un élément dépouillé, qui n'a plus d'autre rôle que de recevoir le jour. Un grand tournant de la route, une forte montée, nous mènent au cœur de ce monde étrange. L'humain est loin. Non ! le voilà, mais lui aussi dépouillé de tout le périssable. Un génie d'homme a posé ici, sur le bord du plateau, une longue enceinte de calcaire blanc. Elle dresse au-dessus du coteau aride le décor royal de redans et de pilastres. C'est le mur du palais funéraire de Djéser, le fondateur de l'empire memphite, pour lequel, au début de la III^e dynastie, le sage Imhotep, son conseiller, éleva cet ensemble des premiers grands monuments de pierre que le monde ait connus.

L'ARCHITECTURE EN PIERRE

Il n'y a plus que des débris, quelques beaux parements appuyés sur une maçonnerie plus rude, mais ces pans de mur sont si vivants, si proches de ce que nous avons de meilleur, que nous oublions tout le pittoresque oriental du Caire. Nous sommes chez nous, dans un milieu de mesure grecque. Le seul appareil de ces murailles est déjà sympathique. Ce sont des pierres d'une dimension aisée à manier. Les joints sont précis, réguliers, les angles nets. Tout est merveilleusement de bon ton. Aucun tape à l'œil. Ces ruines accueillent, elles ne provoquent pas le regard.

Le temps leur a été doux. Le beau calcaire blanc s'est nuancé et doré.

L'entrée du grand rectangle de l'enceinte, à l'extrémité sud de la face est, est resserrée entre deux longues files de colonnes en forme de faisceaux de cannes, qu'un bandeau enserrait sous l'abaque. Ce coup d'essai de l'architecture en pierre serait un coup de maître si les fûts n'étaient rattachés aux murailles latérales par un mur de soutien. L'auteur n'a pas osé se fier à la résistance de la colonne. Il aurait pu le faire. Ses successeurs l'apprendront bientôt.

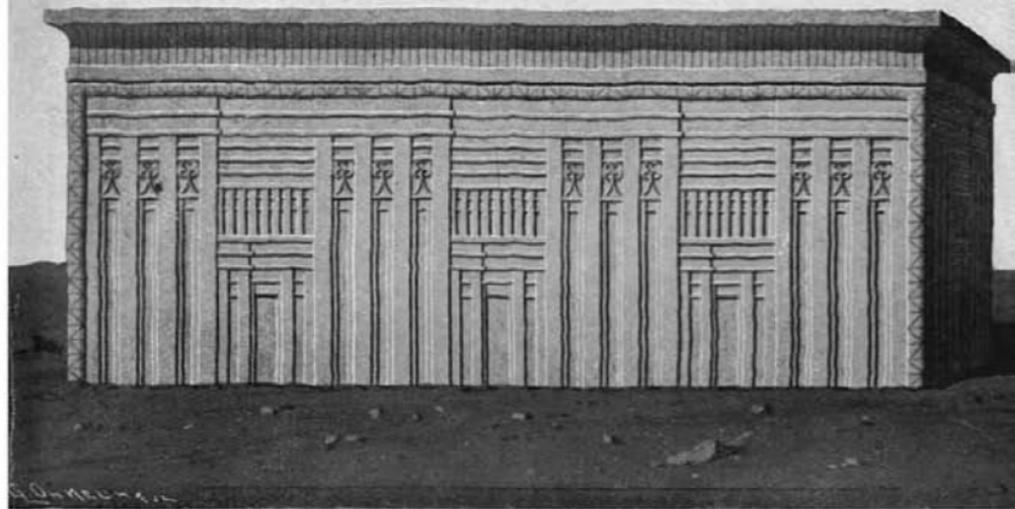
Un peu partout apparaît la même timidité, au milieu de hardiesses novatrices; ici le plafond a conservé l'aspect d'une suite de rondins, là une porte de bois s'est pétrifiée, un battant ouvert, éternellement accueillante.

LA NAISSANCE D'UN STYLE

Nous entrons dans une vaste cour rectangulaire que l'on suppose avoir servi, en fait ou symboliquement, à la célébration d'un jubilé au cours duquel le roi était censé mourir pour renaître revigoré, tout rechargé de force divine. Il y avait des chapelles autour de cette esplanade. Il en resté peu de chose; assez pour nous charmer.

Voici une porte, percée dans le nu des murs. Elle n'est encadrée que d'une forte baguette appliquée le long de l'ouverture, mais à quelque distance du bord. Ce ressaut suffit à faire vivre les surfaces qui, sans lui, seraient restées inertes et froides. On pense à une phrase sobre, à laquelle un verbe bien placé donne valeur et vie. C'est le style égyptien, qui, parmi les difficultés de l'adaptation à une matière nouvelle, compose de ces difficultés mêmes de nouvelles qualités.

Nous passons de là sur les parvis de deux édifices que des colonnes, engagées dans un mur voisin, et imitant, les unes le papyrus de Basse-Égypte, les autres le lis de Haute-Égypte, caractérisent comme maison du nord et maison du sud, sans que l'on puisse préciser leur rôle cultuel. Contre leur masse de moellons s'est conservé le parement, à peu près sur un tiers de sa hauteur ancienne. Arrêtons-nous devant la maison du Nord (fig. 2) : sur la muraille unie saillent quatre colonnes cannelées. L'ombre se module entre les arêtes vives. De part et



D'après Prisse d'Avennes. Fig. 1. — Sarcophage de Mycéridus.



Photo de l'auteur.

Fig. 2. Maison du nord,
dans la partie orientale de l'enceinte funéraire de Djéser à Saqqarah.

L'ARCHITECTURE EN PIERRE

d'autre de la façade, deux pilastres, composés chacun de six baguettes appliquées, reprennent le mouvement vertical des cannelures, à la rainure desquelles s'oppose, en un contraste délicat, le doux arrondi de leur fin relief. Il y a là un jeu très pur. Au lieu de la variété et de la parure que d'autres obtiendraient avec des ornements figurés, des mascarons, des guirlandes de fleurs et de feuillage, l'Égyptien se réjouit d'une plus secrète fantaisie, mais aussi plus attachante. Car, au lieu de reproduire, en la trahissant, malgré tout, la composition, déjà donnée, d'un visage ou d'une fleur, il dérobe à la nature le secret de leur composition. Il en saisit les lois. Il a su, lui aussi, créer. L'harmonie de son œuvre n'est pas moins évidente, moins tranquille et moins sûre que celle des créatures vivantes. Nous reconnaissons le caractère du classicisme. Cependant de l'archaïsme y est encore mêlé. L'élévation de la façade n'était pas aussi irréprochable que sa composition en largeur. Les colonnes appliquées ne s'arrêtaient pas à une corniche horizontale; elles allaient se terminer, à des hauteurs différentes, comme les tuyaux d'un orgue, contre le rebord d'un large cintre. Ce couronnement était un peu gauche, aussi bien que l'excessif élancement des colonnes, explicable en tant que copie d'un modèle de bois, mais qui dans la pierre devait sembler grêle. Les Égyptiens l'ont si bien senti que, dans la

LA NAISSANCE D'UN STYLE

suite, ils ont arrêté les colonnes à une moulure horizontale et créé ainsi, dans les monuments à façade cintrée, le type du fronton arrondi, que l'art hellénistique et romain devait adopter à côté du fronton triangulaire des Grecs et introduire abondamment dans le répertoire ornemental de l'Occident.

Ce reste de gaucherie de jeunesse n'avait pas empêché les monuments d'être admirés et vénérés. De curieux graffites, griffonnés sur les murs quelque deux mille ans plus tard, reflètent encore l'enthousiasme des visiteurs.

Nous sommes loin d'avoir parcouru tout le domaine de Djéser. Il faudrait voir plusieurs autres temples témoignant tous de certaines maladresses et d'un goût exquis; il faudrait voir l'autel à ciel ouvert, consacré au dieu soleil sous sa forme réelle, le dieu Râ, dont là manifeste unité fut, pour les théologiens et hommes d'état memphites, le modèle idéal de l'unité de l'empire.

Il est temps enfin de lever les yeux vers le monument le plus considérable, au milieu de cette enceinte, la pyramide à degrés. Dépouillée de son revêtement, sa masse rude domine tout de ses six gradins, qui mènent le regard vers le sommet rongé de soleil. C'est l'ancêtre des pyramides; elles seront toutes construites sur le modèle de celle-ci; même lorsqu'on aura pris l'habitude de les concevoir sous la forme du solide géométrique parfait,

L'ARCHITECTURE EN PIERRE

on montera une pyramide à degrés; puis on comblera l'intervalle des gradins, englobant le tout d'un revêtement lisse. Il faut croire que la structure étagée avait une signification qu'il importait de maintenir. On peut se demander si, au centre de l'enceinte à redans, qui figurait la salle royale, la pyramide à degrés ne représentait pas le double ou quadruple escalier au haut duquel de très anciens documents, du début des dynasties, nous montrent dressé le trône où le pharaon « apparaissait » comme le soleil. Seulement, au lieu du roi, apparaît ici le vrai soleil dans lequel « ses membres divins se sont résorbés ». Des textes, inscrits dans les pyramides de la fin de l'Ancien Empire, mais composés bien auparavant, engagent l'âme du souverain à monter au ciel sur « l'escalier qu'ont bâti pour lui les âmes d'Héliopolis », c'est-à-dire probablement les anciens rois-prêtres de cette ville, centre du culte de Râ, qui semble avoir détenu un moment, dans des temps très reculés, l'hégémonie sur toute l'Égypte. D'autre part, le verbe qui signifie « monter, gravir », en égyptien, se détermine fréquemment par un signe silhouetté qui s'emploie aussi bien pour désigner un double ou quadruple escalier qu'une pyramide à degrés. On peut donc croire que l'idée de la montée au ciel a commandé l'invention de ce type de tombeau, destiné à une si prodigieuse fortune.

LA NAISSANCE D'UN STYLE

Et prenons garde que cette fortuné n'aurait pu être telle si tout le peuple ne s'était senti intéressé à cette apothéose. Homme et dieu, le roi, entre les hommes et les dieux, était l'intermédiaire obligé et le naturel intercesseur. La formule de l'offrande le prouve, qui proclame, non pas « Un tel fait une offrande à tel dieu », mais « Le roi fait une offrande à tel dieu, au bénéfice d'un tel... ». Les particuliers essayaient et allaient de plus en plus obtenir de conformer leurs rites funéraires aux rites royaux. De même que le pharaon s'absorbait dans le soleil, les Égyptiens s'absorbaient dans le rayonnement du pharaon. Le tombeau du roi était en puissance le tombeau de tout son peuple. D'où cet accord unanime de tous les éléments dans ces œuvres auxquelles chacun apportait son effort comme une redevance consacrée. La légende des pyramides élevées à coups de fouet, que les Grecs ont répétée, évoque un temps de despotisme plus récent, sans rapport avec les III^e et IV^e dynasties, où les institutions étaient assez sûres pour laisser se développer l'individu, même de condition modeste, dont elles garantissaient remarquablement le travail. Les pyramides, comme les temples grecs et comme les cathédrales, sont des œuvres de foi de la cité. Il reste que la personnalité de l'artiste et de l'artisan s'y perd plus qu'ailleurs dans une forme au-delà du réel. Mais à ce compte-là, la personnalité du roi s'y

L'ARCHITECTURE EN PIERRE

perd aussi. Ce n'est pas le mépris pour les hommes, mais leur enthousiasme pour ce qui les dépasse, qui a imposé à l'Égypte, et pétrifié en silhouettes souveraines, pendant quelques générations créatrices, les aspirations de tout un peuple obsédé de l'éternel.

Ce premier exemple, qui, de près, se montre bien dégradé, n'a perdu ni sa dignité ni son sens. Vu de la vallée, il reprend son pouvoir de suggestion, sa force ascensionnelle, d'autant plus libre que l'étagement de ses degrés semble, vu de loin, coupé de la dune qui lui sert de socle par la longue bande, striée verticalement, de l'enceinte à pilastres.

Après avoir découvert cet ensemble, on n'en a pas fini avec lui. Son image nous revient. Au milieu des platitudes de bien des jours, elle surgit. Elle rappelle qu'il y a des domaines plus hauts, où quelque trois mille ans avant notre ère, l'homme avait su rencontrer le ciel.

LES PYRAMIDES

Nous croyions que c'étaient des tas de pierres, des monceaux froids, tout ce qu'il y a de plus mort. Et un jour, au Caire, entre des maisons banales, nous voyons, loin sur les premiers épaulements du désert, trois triangles légers; quelles sont ces voiles de brume en plein soleil?

Ce sont elles ! presque transparentes à force d'être imbues de lumière, elles n'ont plus de substance que pour capter l'ombre et le jour. Mais cela suffit à isoler leur forme de l'horizon. Leur forme ! rien ne nous impose autant qu'elle l'impression que la matière est domptée, pliée à un ordre qui la subjugue et qu'elle attendait. Nous nous promettions une émotion historique, le rêve d'un passé splendide; mais un tram passe, un taxi effleure un nonchalant Arabe qui l'injurie, et voilà les rois Khéops, Khéphren, Mycerinus et leur cour, en fumée. Notre première vision des pyramides n'aura été que platonicienne, révélation de la souveraineté d'une forme, d'une idée, sous laquelle la matière s'est à peu près évanouie. Au-dessus des cris, du brouhaha, de la poussière, de la nécessité de rentrer à temps pour le dîner, flottent trois formes seules, sans substrat, divines.

Nous ne songeons plus qu'à les rejoindre.

LES PYRAMIDES

L'excursion est facile. La banlieue du Caire est un peu mesquine, avec ses petits cafés, mais pas industrielle, assez sympathique. Puis les maisons s'espacent; il y a quelques villas modernes, sobres, bien à leur place dans ce paysage plan, à la verdure monotone. Enfin le terrain est nu. Il se relève, devient plus clair, d'un contour plus ferme. Là, sur ce bord pierreux, est la pyramide de Khéops. Nous distinguons ses assises de calcaire, mais leur parallélisme horizontal n'entrave pas le prodigieux, l'irrésistible élan de cette forme de cristal; une ardeur puissante porte vers le sommet qui les unit les quatre faces immenses. Les arêtes ébréchées n'ont plus leur acuité. Elles n'en sont pas moins fermes.

On a beau faire le tour du monument à toutes les heures du jour et du soir, on n'épuise pas sa simplicité. Dieu sait que la grande pyramide a provoqué des mystiques singulières et des élucubrations saugrenues ! *Mais il est vrai qu'il y a là un mystère. Les autres pyramides ne produisent pas une impression égale. Cela vient-il seulement de ce qu'elles sont moins incroyablement grandes? Pour nous en rendre compte, représentons-nous celles qui ont précédé ou suivi celle-ci.*

La plus ancienne après la pyramide à degrés de Saqqarah se trouve plus au sud, à Dahchour. Déjà les degrés n'y sont plus apparents; mais ce n'est pas encore une pyramide vraie. L'angle

LES PYRAMIDES

se brise à mi-hauteur, de façon à porter moins haut la pointe du monument, qui semble se soulever progressivement du désert, comme s'il en était un bossellement naturel. Mais, sous cet aspect de montagne, se marque et s'impose déjà une régularité qui dépasse la nature.

Combien cela est-il plus vrai encore du monument voisin, à peine plus récent, la pyramide de Snéfrou, premier roi de la IV^e dynastie (fig. 3). C'est la première pyramide parfaite. De la vallée, on la voit se dessiner au-dessus des palmiers, calme sur le désert calme. L'angle est très ouvert. Il ne rompt pas de façon brusque avec la ligne du sol. Mais la silhouette est autrement dominatrice que celle du tombeau précédent. Plus de confusion possible, même de loin, avec une éminence naturelle. Cette masse porte un sens. On peut le deviner : le quadruple escalier de Saqqarah s'est spiritualisé. L'âme royale monte au ciel sur les rayons du soleil, affirment certains textes des pyramides de la fin de l'Ancien Empire. Or l'obélisque, dont la partie principale, le sommet, n'est autre qu'une pyramide effilée, passait encore, à l'époque romaine, comme l'atteste Pline, pour un faisceau de rayons. Peut-être les faces du tombeau à étages de Djéser, se réduisant de loin à des triangles tout de soleil ou d'une seule ombre, avaient suggéré cette image et mené à la forme que nous voyons ici.

LES PYRAMIDES

Peu importe d'ailleurs. Il suffit qu'il y ait une signification. Trop de précision trahit. Il ne faut pas s'y tenir. Car un symbole, représentant un objet sacré, simple à l'origine, se charge, avec le temps et le développement de l'esprit, d'un sens de plus en plus riche et de plus en plus haut. En voyant s'élever, face au soleil levant, la forme grave et pure de ce signe, nous n'avons pas besoin de savoir, nous sentons qu'il implique un appel, un mouvement vers le haut. Mais ce n'est pas encore l'élan de la pyramide de Khéops. Il y a ici plus de stabilité que d'essor. Ce n'en est pas moins une œuvre de l'architecture la plus stricte et d'une harmonie prenante. Et même certains connaisseurs, un peu las du trop grand bonheur des monuments tout à fait classiques, et trop prompts à pressentir la décadence là où la perfection s'est laissé atteindre, préféreront la pyramide de Dahchour, dont la rigueur est moins tendue.

Snéfrou s'était fait construire un second tombeau à Meidoum. Il est d'un angle plus aigu; ou plutôt il l'était, car il ne reste de la forme achevée que des témoins insignifiants. Exploité comme carrière, le monument ne comporte plus, au-dessus d'un immense cône de débris, que la construction qui lui servait de noyau et qui n'est autre qu'une pyramide à degrés. Mais l'architecture, depuis Djéser, était si saine que cette structure interne, avec ses bandeaux lisses, patinés d'or et de gris

LES PYRAMIDES

léger, est d'une monumentale élégance. Le soin de l'appareil, le sens des proportions se montrent ici d'autant plus frappants que nous scrutons des formes qui n'avaient jamais été destinées à être vues. Cette noble tour à étages permet peut-être de se faire une idée de la structure interne de la pyramide de Khéops, car elle en a déjà les proportions. L'angle extérieur était le même.

Nous voilà donc revenus à la grande pyramide de Gizeh (fig. 4). Nous n'avons plus besoin de telle ou telle théorie risquée pour comprendre son prestige. Nous l'avons vu s'affirmer, se préciser d'un monument à l'autre pour éclater ici dans toute sa force. La grandeur, la situation sur un promontoire n'y contribuent guère. C'est une question de proportions. Il y a entre la hauteur et la largeur un rapport tel que l'union de la stabilité et de l'élan est devenue entière. Le désert y trouve son expression la plus puissante, et un trait qui va plus haut, cette ferveur épurée.

Peut-être l'architecte a-t-il eu le dessein, nous l'avons vu, d'offrir au roi transfiguré un chemin lumineux pour rejoindre le soleil. Mais, si son intelligence ne voyait pas au delà de ce but, une sagesse intuitive, née de son sens d'artiste, lui a fait incarner cette idée dans une forme qui la dépasse. Aucun développement de la pensée ne laissera en arrière un composé qui inscrit le mouvement dans l'éternel. Cette

LES PYRAMIDES

alliance est peut-être au fond de toute œuvre belle. Mais la plupart l'enveloppent de pittoresque, de tragique ou de charme. Celle-ci est la seule qui, rejetant tout l'accessoire, a osé plus qu'humainement se borner à l'essentiel de l'humain. L'Occidental, après être remonté de proche en proche, de la palpitante ardeur des cathédrales gothiques à la conviction visionnaire du roman, de celle-ci au prodigieux espace de Sainte-Sophie, puis à la pure, sensible et puissante harmonie du Parthénon, en viendra peut-être à se demander si jamais l'absolu s'est montré aux yeux dans une figure plus fidèle que la grande pyramide. L'émotion humaine, pour qui sait voir, ne s'est pas évadée de ce signe sévère. Elle s'est concentrée en une seule expression, cette impérieuse convergence de tous les éléments vers un sommet attendu, assez haut pour entraîner l'âme, assez près du sol pour y tenir de toute la cohérence de sa masse. Nous n'avons rien produit de moins faillible. Le soleil levant a beau l'embraser d'or, et les premières ombres l'adoucir de leur transparence violette, la grande pyramide ne se laisse pas changer en un agréable ornement de paysage. Elle reste, sans concession à notre effroi devant sa rigueur, toute pureté, toute plénitude. Il semble que rien n'y donne prise aux sens, et portant on ne peut s'en détacher. Elle ne comble en nous que ce qu'il y a de plus profond, mais à ce prix-là qu'importe le reste !

LES PYRAMIDES

La pyramide de Khéphren (fig. 4), tout à côté, a dépassé le divin équilibre. Elle se hausse un peu trop. Le mouvement, accentué par cette élévation, semblerait devoir y gagner au détriment de la stabilité. Mais la stabilité amoindrie enlève au mouvement beaucoup de sa vertu. Saillant d'une base moins assurée, il est moins sûr aussi, par là, moins efficace. Il est probable que, si la pyramide de Khéphren n'était pas à côté de celle de Khéops, elle ferait presque autant d'impression qu'elle. Même auprès du chef-d'œuvre unique, elle garde une admirable autorité. Seule à avoir conservé au sommet son revêtement de pierres lisses, elle promène sur le plateau de Gizeh une ombre aiguë, plus conforme que les grandes ombres voisines à la conception des hommes qui les créèrent. Mais cet avantage actuel ne l'emporte pas sur l'incroyable harmonie de proportions du monument de Khéops. Qu'une civilisation ait pris conscience d'avoir atteint là son apogée, semble prouvé par la décision du dernier roi de la IV^e dynastie, Shepseskaf, de renoncer pour son tombeau à cette forme de pyramide qu'il ne pouvait plus que copier sous peine de faire moins bien que ses pères. Ce refus est d'ailleurs la marque d'un esprit encore fier et digne de la belle époque. Et il est vrai que le tombeau de Shepseskaf, le « mastabat el faraoun », au sud de Saqqarah, chargeant le désert de sa longue masse rectangulaire, sobrement étagée, a encore



Photoglob.

Fig. 3. — Pyramide de Snéfrou à Dahchour.



Photo Koeffler. Fig. 4. — Pyramides de Khéops et de Khéphren à Gizeh.



Fig. 5. — Couloir de la pyramide de Khéops.

Dessin de la *Description de l'Égypte*.

LES PYRAMIDES

la grandeur, l'unité, le mouvement simple du classicisme.

Dans tous ces monuments, les appartements, sans pouvoir rivaliser avec l'extérieur, en approchent par la sévérité nue. Le grand couloir ascendant de la pyramide de Khéops (fig. 5), le caveau du roi, le couloir et la chambre de « la reine » n'ont pas un ornement. Tout leur prestige vient de proportions sans défaut et d'une technique à ce point précise que les joints entre les pierres se distinguent à peine. Le grand couloir en particulier, dont la très haute voûte en encorbellement forme une sorte de trémie, est bien digne de la majesté royale et de la majesté de la mort. Les caveaux ont beau avoir été violés, dépouillés, profanés, ils reflètent encore, ils perpétuent la splendeur de ce qui leur a été enlevé. Quand la lumière glisse le long de ces parois planes, sans jamais dissiper vraiment une ombre formidable, elle ne révèle que de la géométrie et la profondeur d'un espace grandiose. Les inscriptions misérables des visiteurs, que les photographies prises au magnésium marquent trop bien, ne se voient presque pas en réalité. Elles n'arrivent pas à rompre la nudité auguste de la « demeure d'éternité ».

* * *

Si jamais l'éternité a pu être exprimée par des formes, elle a trouvé ici son symbole. Et

LES PYRAMIDES

ce n'est pas une impression négative, une idée d'arrêt de tout qui s'en dégage, mais, au contraire, on saisit une concentration de la vie la plus haute en un signe pur, impliquant dans sa seule forme immobile un développement infini de mouvement.



Fig. 6. — Temple de Kasr-el-Sagha, extérieur.

Photo R. H. Brown.



Fig. 7. — Temple de Kasr-el-Sagha, intérieur.

Photo R. H. Brown.

LE STYLE DE LA PIERRE

Pendant que, d'essai en essai, la forme de la pyramide atteignait à une rigueur entière, les temples suivaient une évolution analogue.

L'imitation de la brique et du bois, qui restait fort sensible dans les monuments de Djéser à Saqqarah, devait s'éliminer d'une architecture de pierre en passe de dépouillement, et qui prenait conscience d'elle-même.

On a lieu de penser que cet art, encore proche des modèles de Djéser, mais déjà épuré et uni, est resté représenté par un monument peu connu, peu étudié, mais du plus beau caractère, le temple de Kasr-el-Sagha. Situé au nord du Fayoum, il a passé pour être l'œuvre des rois de la XII^e dynastie, qui se sont beaucoup occupés de ce district. Mais la nudité de la construction, le plan, la franchise du style, sont de l'Ancien Empire. Et la présence de quelques moulures, leur extrême sobriété, l'emploi du seul calcaire, le grand appareil moins régulier que chez Djéser, enfin la proximité immédiate de poteries et d'outillages caractéristiques, indiquent une date aux confins de la III^e et de la IV^e dynasties.

L'entrée sans décor (fig. 6), percée à travers un massif rectangulaire nu, mène à une cour en largeur au fond de laquelle s'alignent sept

LE STYLE DE LA PIERRE

chapelles toutes semblables, sauf celle du milieu, plus large (fig. 7). Leurs portes, taillées à vif dans la muraille, s'encadrent, à quelque distance du bord, d'une vigoureuse baguette; au-dessus s'élèvent une gorge très peu incurvée, et, couronnant le tout, un bandeau lisse. Ce simple réseau de moulures, au milieu de surfaces muettes, anime la façade. L'opposition entre le noir profond des portes et la clarté des pans de calcaire s'en trouve graduée. Tous les éléments sont unis par le passage ainsi nuancé de l'ombre à la lumière.

La baguette et la gorge sont encore empruntées à une architecture de pisé et de bois, mais la pierre s'est assimilée leurs formes. Tous les éléments d'emprunt qui ne se pliaient pas à être traduits en pierre ont disparu. Cet art a désormais son style à lui. C'est le style égyptien. Sous la XVIII^e dynastie encore, le monument le plus classique du Nouvel Empire, le temple de la reine Hatshepsout à Deir el Bahari, aura des entablements et une rangée de niches encadrées d'un tore (fig. 18), qui feront penser à nos sept chapelles et à leur couronnement.

L'architecture du temple, sous l'Ancien Empire, pouvait avoir atteint son apogée avec une composition aussi belle, aussi sûre. Elle s'est cependant dépassée au début de la IV^e dynastie. De même que la pyramide se simplifie alors jusqu'à l'absolu, le temple renonce à tout décor pour ne tirer sa beauté

LE STYLE DE LA PIERRE

que des proportions. Le premier monument de ce style austère est la chapelle à la face est de la pyramide de Snéfrou à Meïdoum. Ce petit édifice est une sorte de cube au couronnement amorti. Il est tout en calcaire; l'appareil est plus grand que chez Djéser. Il n'y a pas un ressaut, pas un relief, pas une inscription. Des deux côtés de la porte qui s'ouvre vers la pyramide, s'élève une haute stèle nue au sommet arrondi. La conception est grandiose; l'exécution ne lui rend peut-être pas tout à fait justice. Le calcaire n'a pas assez de rigueur pour exprimer toute la fierté de la formule. Il restait un progrès à accomplir dans ce sens. C'est à Gizeh qu'il s'est réalisé.

Le temple de Khéops n'a laissé qu'une ombre noire, la poussière de son soubassement de basalte, à la surface du désert. Le temple de Khéphren, situé, selon la coutume, à la face est de la pyramide, a été moins anéanti. Il y a moyen de reconstituer par la pensée ce vaste édifice. Le trait le plus remarquable en était une cour qui avait déjà le caractère d'un cloître, presque fermé au monde, ouvert au ciel. En effet le nu des murs, sur tout le pourtour, était percé carrément de grandes portes sans moulures, encadrées seulement d'une bande d'hiéroglyphes gravés en silhouettes simples, monumentales. Il ne reste de cette beauté que, des blocs immenses, tellement

LE STYLE DE LA PIERRE

rongés par le vent du désert qu'ils ont repris l'aspect de rochers naturels.

Mais plus bas le sable avait envahi et sauvé un temple plus petit, qui servait de vestibule à l'autre. Le couronnement et le plafond manquent. Il n'y a que peu de témoins du revêtement extérieur des murs, mais la grande salle, partagée en trois nefs par deux rangées de piliers, portant encore leurs architraves, suffit à représenter le style de cette époque (fig. 8-9).

Devant nous se développe un harmonieux espace, attirant, et qui retient. Il est cependant austère. Les murs sont d'un appareil énorme, pas toujours régulier. Les piliers, semblables à leurs architraves, ne sont que des poutres carrées, sans le moindre décor. Mais tout cela est en granit rose, et le dallage est d'albâtre blond. Et surtout il y règne une divine mesure. Cette architecture, qui devrait être froide, vit. De la grâce, oui de la grâce, et pénétrante, plus sûre que celle des ornements les plus fleuris, émane de cet ordre. Il est exquis et grand. Le regard se porte heureux d'un mur à l'autre, de travée en travée. Quelques églises cisterciennes du XII^e siècle donnent un peu la même impression. Mais, malgré tout, le pittoresque et l'agrément du varié y ont plus de part que dans le temple memphite. Devant celui-ci, on se demande si cette beauté, qui semble aller de soi, a jailli tout naturellement, sans effort, du génie d'une époque parfaite. Il ne faut pas



Fig. 8. — *Temple de la vallée de Khéphen,*
nef centrale.

Photo de l'auteur.



Fig. 9. — *Temple de la vallée* de Khéphren,
nef latérale sud.

Photo de l'auteur.

LE STYLE DE LA PIERRE

beaucoup de réflexion pour reconnaître que ce n'eût pas été humain. Le génie, après la première joie de l'idée naissante, a dû se replier sur lui-même et poursuivre des recherches en profondeur. On ne se rend pas compte, d'abord, devant l'ingénuité de ces formes, de leur caractère exceptionnel. L'esprit, tout l'être, reçoit ce plaisir comme son dû, tant il semble aisé. Mais s'il est vrai qu'une partie de nous-même attendait et, partant, méritait d'être ainsi exaucée, nous devons avouer que beaucoup de notre faculté d'admirer ne serait jamais venue au jour sans cette révélation. La pleine jouissance de ce bel espace a précédé chez nous la conscience de pouvoir le goûter, et ce n'est pas son moindre bienfait que de susciter en nous le moyen d'en jouir, que nous ne perdrons plus.

La comparaison de ce temple avec d'autres du même genre fait bien voir que le sens de ce style est un privilège auquel l'architecture ne peut atteindre que par exception. Environ quinze cents ans plus tard (au bas mot), Séthi I^{er} se flattait d'en reproduire le caractère dans cette étrange salle souterraine d'Abydos où, autour d'une île carrée, montaient et descendaient, de saison en saison, les eaux d'infiltration du Nil, jouant à elles seules, dans ce sanctuaire destiné à rester clos, le drame de mort et de résurrection de la nature que personnifiait Osiris. Là aussi, il y a des rangées de piliers de

LE STYLE DE LA PIERRE

granit rose, sans décor. Mais qu'il y a loin de cette majesté massive à l'ordonnance rythmique de la salle de Khéphren ! Des deux, c'est le temple de la XIX^e dynastie qui est le primitif. On avait cru facile d'imiter une construction toute simple. Il semblait qu'il n'y eût là qu'une formule. Le résultat prouve que ce n'est pas cela. Il a fallu de la recherche opiniâtre, une persévérante maturation de l'idée pour organiser ce noble temple, où ne subsiste aucune gaucherie, aucune petitesse, aucun à peu près.

Nous n'avons pas encore pensé à la technique. Non qu'elle se fasse oublier. Ce serait manque de franchise. Elle est au contraire d'une franchise directe. Mais elle n'attire pas l'attention sur elle parce qu'elle convient toute aux formes. Plus de souvenir, ici, des méthodes de la brique ou du bois ! On a renoncé à ces savoureux archaïsmes. L'appareil marque le dédain de la facilité. Les blocs sont énormes ; pourtant ils n'écrasent point, parce que, tels qu'ils sont, ils servent le mieux la pensée. Ainsi la technique participe à cette puissante impression d'unité. Le sens de tirer d'une pierre comme le granit toute sa force, et de la faire servir à souligner la rigueur de la forme, n'est qu'un aspect du sens classique. Mais prenons garde que cet aspect en suppose d'autres. Nous ne saurions pas que l'empire memphite, sous la IV^e dynastie, fut sage et

LE STYLE DE LA PIERRE

prospère, justement équilibré entre un pouvoir central écouté et des individus assez libres, que nous le devinerions à voir cette conception d'un haut génie exécutée avec une intelligente coordination.

L'extérieur du petit temple de Khéphren est moins absolument conçu en fonction de la pierre. En effet, la masse du bâtiment avait une silhouette en tronc de pyramide qui rappelle les murs en talutage des maisons de pisé. Mais il faut être archéologue pour s'en apercevoir. Ce type de construction s'était complètement pétrifié. Le sens de la matière et le sens du paysage s'étaient unis pour composer cette silhouette ferme, accordée au pays de lignes et de plans simples dont elle résume la gravité.

Aussi n'y a-t-il pas de disparate entre l'intérieur et l'extérieur. Leur origine différente est effacée. Ils sont harmonisés par un goût unique. Ils n'ont qu'un style, le style de la pierre.

Un art à ce point concentré dans la mesure, aussi dépouillé de concessions au vulgaire, ne saurait être compris de tout le monde. Ceux même qui l'apprécient ne le comprennent pas tous les jours. Il arrive que l'on ne soit pas prêt, que le contact ne s'établisse pas. Mais, lorsqu'on y repense, on est bien obligé, je crois, de constater que l'on avait tort, que le temple avait raison. Il était au-dessus d'une ferveur

LE STYLE DE LA PIERRE

alors dissipée, égarée sur des objets plus passagers. Les jours où nous sommes heureux de la grande pyramide ou du temple de Khéphren sont peut-être ceux où nous avons lieu d'être le plus satisfaits de nous-mêmes, où nous sommes le plus conformes à ce modèle presque insoupçonné vers lequel nous sentons bien que notre mission est de tendre. En fait, on pourrait soutenir que de tels monuments, comme le Parthénon, comme la nef d'Amiens, au lieu de n'être encore que des demeures, expriment la divinité elle-même, par une invincible harmonie, qui échappe à toute variation, à tout changement, à tout développement de religion. Plus d'un esprit tourmenté, de « ceux qui cherchent en gémissant », trouvera là une halte, et, un instant suspendu de tout devoir de recherche, y connaîtra un contentement entier.

LES COLONNES FLORALES

Rupture de l'équilibre classique.

Ce que nous avons admiré jusqu'ici dans l'architecture égyptienne était, d'abord l'adaptation à la pierre d'une architecture plus primitive en matériaux moins nobles, ensuite une construction dégagée de toute imitation, et qui ne devait plus ses formes qu'à la nature de la pierre et au sens de l'harmonie.

Dès le début de la V^e dynastie, ce stade est dépassé. Au lieu de s'en tenir à des formes purement constructives et dont les quelques motifs de décor rappelaient eux-mêmes d'anciens éléments structurels, on adopte des ornements étrangers à l'art de bâtir. C'est ainsi que Sahouré, l'un des premiers rois de la V^e dynastie, qui sera suivi en cela par beaucoup d'autres, avait fait orner la cour de son temple funéraire, en Abousir, d'un portique de colonnes à palmes. Cette innovation décèle un certain fléchissement, une curiosité moins en profondeur. Las de rechercher la grâce par les proportions, on la trouve toute donnée, dans un domaine moins difficile et moins rare, dans le monde extérieur. C'est un changement analogue à celui qui, en Grèce, après le triomphe du dorisme dans le Parthénon, fit adopter l'ordre corinthien (à l'origine duquel la colonne

LES COLONNES FLORALES

à palmes égyptienne n'est probablement pas étrangère).

L'esprit et le goût ne peuvent soutenir longtemps une attention entière. Après avoir rivalisé avec la nature dans quelques œuvres où l'harmonie est plus dense, plus dépouillée et plus claire que celle d'une acanthe ou d'un palmier vivants, on cherche une joie plus facile. Au lieu de ce don royal d'une création nouvelle, qui enrichisse la nature, l'homme se repose de nouveau sur elle du soin de créer. Il se borne à lui emprunter quelques modèles aimables, comme les palmes de l'Égypte ou les acanthes de la Grèce.

Mais un tel art est-il encore classique? Non, dirons-nous, si nous regardons le Parthénon ou la grande pyramide; mais si nous considérons le portique de Sahouré ou la Maison Carrée, nous ne tiendrons plus rigueur à cet art encore tout embelli par un chant intérieur. Nous ne pourrions refuser de voir du classicisme dans cette discrétion heureuse, dans cette régularité sans froideur.

La colonne à palmes (fig. 11) ne reproduit pas un palmier. Les feuilles sont attachées en couronne, autour du fût, par des liens très visibles. L'idée n'était donc pas de charger du poids de l'entablement une molle frondaison de palmes, mais d'en ceindre, comme pour une fête, le sommet d'un tronc de palmier qui servait de support. La conception ne manque pas de

RUPTURE DE L'ÉQUILIBRE CLASSIQUE

logique autant qu'elle le paraît à première vue.

De plus, l'exécution témoigne d'une maîtrise et d'un sens parfaits de la matière. Le granit rose d'Assouan a un air de force aisée. Son grain, même poli, est toujours assez visible pour donner l'impression d'une grande solidité; et il n'est pas assez rugueux, d'autre part, pour empêcher le galbe d'être pur. Une matière si belle demande à être respectée. L'Égyptien n'a cherché en aucune façon à l'effacer sous la forme végétale. Il a plutôt modifié celle-ci. La colonne, calibrée en un tronc de cône rappelant le tronc de l'arbre, s'amincit de façon à mieux attirer les yeux vers le haut. Le sommet étroit est renforcé par le multiple anneau des liens, d'où jaillit la splendide corbeille de palmes. Les feuilles, d'abord presque verticales, s'évasent enfin en une volute assez incurvée pour entourer le sommet d'une couronne de grâce, assez brève pour ne pas compliquer la ligne, affaiblir le bloc ou trahir la matière. L'ensemble est l'un des supports les plus élégants que l'on ait jamais conçus. Devant un chef-d'œuvre aussi sûr, devant une opposition aussi justement équilibrée entre l'élancement du tronc rigide et l'épanouissement des palmes, sous l'imperceptible retombée desquelles s'attarde une goutte d'ombre, on sent qu'une perfection exemplaire est de nouveau atteinte. C'est encore du classicisme.

Un portique secondaire du temple de Sa-

LES COLONNES FLORALES

houré et, tout à côté, le cloître du temple d'un autre roi de la V^e dynastie, Neouserré, étaient formés de colonnes d'un autre type, destiné à une fortune encore plus étendue. Ce sont des faisceaux de papyrus (fig. 10). Leur idée paraît décidément illogique; on n'a jamais pu soutenir une toiture, fût-elle une simple natte, sur des panaches de roseaux. Mais n'oublions pas que le plafond est censé disparaître. Il était peint d'étoiles jaunes sur fond bleu; il était le ciel, à la face duquel s'élèvent les plantes du Delta, dont le bruissement infini remplissait l'Égyptien d'un sentiment religieux et dont la vigueur magnifique paraissait témoigner de la vitalité sainte de la terre. Les faisceaux de papyrus en fleur qui constituent les colonnes ont dû avoir, au moins à l'origine, cette valeur de symbole, qui les apparente aux grands bouquets montés, tantôt placés comme une offrande ou un attribut auprès de divinités, tantôt divinités eux-mêmes et adorés comme tels.

Déjà le décor étoilé de plusieurs souterrains, dans la pyramide à degrés de Djéser, avait pour fonction de mettre le mort en contact avec le monde du ciel. Mais architecturalement ce dessein n'avait pas été suivi dans toutes ses conséquences; les murs restaient conçus comme des murs.

Sous la V^e dynastie, la construction disparaît sous le symbole. Tout l'édifice devient un miroir du monde, de la terre au ciel. L'art



Fig. 10. — Colonne fasciculée du temple
de Neouserré, Musée du Caire.

Photo Brugsch.

RUPTURE DE L'ÉQUILIBRE CLASSIQUE

non seulement renonce à tirer sa décoration de sa technique, mais, au lieu de copier l'un ou l'autre trait de la nature, prétend la résumer tout entière. Au Nouvel Empire, ce sera une doctrine très consciencieuse, qui assimilera le temple à l'univers, puisque l'univers est la demeure du dieu. Il est probable que cette idée se faisait jour déjà sous l'Ancien Empire et que le temple de Neouserré en est une première expression.

L'idée a sa grandeur, mais n'est-elle pas susceptible de fausser le style? La tentation n'a-t-elle pas été forte d'escamoter sous le symbolisme le caractère propre de l'architecture?

L'Égyptien a su éviter cet écueil. La colonne en faisceau de papyrus reste un admirable support de pierre. Toute la gracilité flexible de la plante s'est transformée en un système de forces. De la base étroite les tiges triangulaires tendent à s'écarter, pour converger bientôt, longuement, vers les liens qui les serrent sous les fleurs. Celles-ci reprennent, plus bref, le mouvement du fût; elles s'arrondissent au départ pour s'effiler vers l'abaque. Les lignes d'ombre entre les tiges, les lignes de lumière sur leur arête médiane, accentuent le mouvement musculeux de ce support qui soutient avec une vive aisance, comme un bras robuste, appuyant son effort sur un bracelet de liens, le poids énorme de l'architrave. Et



LES COLONNES FLORALES

cette forme élastique semble d'autant mieux garantie de durer qu'elle s'exprime toute en fonction de la pierre. Les détails qui rompraient le mouvement sont sacrifiés, laissant à nu le grain robuste et la couleur franche du granit.

Refuserons-nous de voir encore un modèle dans ces colonnes fasciculées? Les Égyptiens les ont imitées au cours de toute leur histoire, plus encore que les colonnes à palmes. Ce serait du purisme, une prétention de vertu trop guindée, qui nous ferait récuser comme non classiques des œuvres auxquelles nous ne pourrions faire que des reproches théoriques.

Mais si nous les considérons dans l'évolution des formes, nous n'y verrons pas moins un indice du mouvement inquiétant qui devait rompre l'équilibre de l'art memphite.

Rien ne décèle mieux ce mouvement que l'aspect nouveau des pyramides, tumuli hâtifs sous leur revêtement poli, maintenant disparu, et rien n'est plus significatif que la décoration de leurs caveaux. A la fin de la V^e dynastie, et sous la VI^e, les parois, jusque-là austères et nues, se couvrent de décors et d'inscriptions. Celles-ci, connues sous le nom de Textes des Pyramides, bousculent tout à coup ce monde de la forme où s'était exprimée la religion memphite. Ce qu'elles apportent est décevant. C'est un fatras. Les plus primitives croyances préhistoriques y voisinent avec des traits de la rivalité entre les cultes de Râ et d'Osiris à la

RUPTURE DE L'ÉQUILIBRE CLASSIQUE

fin de l'Ancien Empire. Nous reconnaissons mal dans cette incohérence l'esprit qui avait été capable de la grande pyramide.

Pourquoi faut-il qu'après avoir doré le sol du toucher de ses sandales la victoire s'envole et laisse le monde en proie au doute et à la division? Le bonheur est un équilibre impossible à maintenir. Maintenu, il ne serait plus le bonheur. La vie avance; il faut avancer avec elle. Rester en place au milieu du courant serait reculer. Après la réussite entière du classicisme, il faut savoir y renoncer avant qu'il ne se refroidisse et ne se fige en formules; il faut laisser se défaire ce qui avait demandé tant de peine à unir, il faut chercher un nouvel équilibre aussi fugitif. Si les Textes des Pyramides nous semblent tellement moins grands que la seule forme du chef-d'œuvre de Khéops, nous devons cependant reconnaître en eux le prestige de l'« écrit » et la dignité à venir d'une pensée montante, encore toute en action. Sa valeur vient moins de son contenu que de son dynamisme.

Ainsi s'achève, malgré tout sur une note d'espoir, et tourné vers l'avenir, cet empire memphite, qui avait été si libéral et si grand. Que l'anarchie et le désordre, avec la féodalité, aient pu y mettre fin, est l'une des preuves de l'impossibilité où nous sommes de garder comme un bien assuré nos acquisitions les plus sages.

LES COLONNES FLORALES

Il nous reste les monuments. Ceux qui marquent l'apogée de l'Ancien Empire, la pyramide de Khéops et le temple de Khéphren, sont pleinement classiques en ce sens qu'ils attestent, dans ce monde toujours à recommencer, une harmonie au-dessus de tout changement, qui donne à notre vie à la fois sa légitimité et son but.



Photo J. Capart.

Fig. 11. — Colonnes à palmes de Tanis.



Photo Mariette.

Fig. 12. — Portique de l'hypogée de Khnoumhotep à Béni Hassan.

LA RENAISSANCE DU MOYEN EMPIRE

L'unité, longuement et durèment reconquise, fournit le thème sur lequel la XI^e et la XII^e dynasties se sont construit, à l'imitation de l'Ancien Empire, toute une doctrine de gouvernement et de civilisation. Cette unité tant souhaitée dans l'état devait aussi donner à la recherche artistique un très haut objet.

Le temple funéraire de Mentouhotep II et de Mentouhotep III, à Deir el Bahari, sur la rive gauche de Thèbes, valait une affirmation de cette unité retrouvée; l'élément central, une pyramide, marque en effet l'ambition de continuer la souveraineté memphite. Mais la V^e, la IV^e dynasties semblent bien oubliées. La pyramide de Deir el Bahari, ceinte de portiques étagés, tient à peu près la place, dans l'empire thébain, de la pyramide à degrés de Saqqarah dans l'empire memphite. C'est de nouveau un magistral coup d'essai. On y trouve aussi des éléments d'architecture imités de la construction en bois; de plus, l'imitation de la nature vivante y est proscrite. Les supports ne sont pas des colonnes florales. C'est de l'architecture franche. Et ces portiques de piliers carrés ou polygonaux devaient avoir une digne et discrète élégance.

Mais l'ensemble, plus régulier que celui de

LA RENAISSANCE DU MOYEN EMPIRE

Djéser, a moins d'allure. La pyramide de Deir el Bahari ne pouvait lutter d'autorité avec le grand rocher qui la domine. Il y avait là une erreur initiale. D'autre part l'exécution est fort inégale. Il y a du calcaire fin; il y a aussi du grès peint en blanc. Ce n'est pas seulement une différence de luxe, mais aussi de probité artistique, c'est-à-dire encore de génie. Aussi ne nous attarderons-nous pas dans ce lieu déserté de sa gloire. Le temple de la XI^e dynastie a beau avoir servi de modèle à celui tout voisin de la XVIII^e; il se laisse effacer par lui, qui attirera tous nos regards, au détriment de ces débris presque informes et dépouillés de leur souvenir humain.

Les tombeaux de Béni Hassan sont moins détruits. Combinant la salle de l'un avec le portique de l'autre, on arrive à se représenter des monuments qui, pour être creusés dans la falaise au lieu d'être construits, n'en sont pas moins exécutés avec précision. La plupart sont de la XII^e dynastie. Il y en avait qui étaient soutenus par des colonnes florales; d'autres ont des colonnes à palmes. Les plus beaux ont des piliers polygonaux, presque des colonnes cannelées, colonnes cannelées d'un modèle fort ancien, assez semblables à celles qui étaient appliquées ou jumelées dans les temples de Djéser, mais qui sont ici dégagées et portantes; leur proportion est plus ramassée; et le chapiteau consiste en un simple abaque.

LA RENAISSANCE DU MOYEN EMPIRE

Peut-être la nécessité de ne pas compromettre la solidité de l'ensemble a-t-elle invité à laisser un peu trop de largeur d'assiette, mais la répartition des masses, la netteté des lignes, le jeu délicat des ombres sur les colonnes et sur la fine corniche à modillons, encore proche du bois, s'ils ne suffisent pas à former un classicisme, le préparent de tout près (fig. 12).

Il y a un monument de la XII^e dynastie qui mérite d'être appelé classique; c'est le petit sanctuaire-reposoir de Sésostris I^{er} à Karnak. (fig. 13). Il avait été détruit et ses matériaux réemployés dès le règne d'Aménophis III. Ils ont été retrouvés par M. Chevrier, directeur des travaux de Karnak, à l'intérieur du 3^e pylône, où ils avaient été entassés comme remplissage, pêle-mêle, mais assez bien conservés pour reprendre leur place dans une reconstitution très complète, menée avec autant d'habileté et de science que de goût.

La masse est à peu près cubique. Chacune des parois est percée de trois baies, qui sont égales entre elles sur les faces latérales, tandis que, sur les autres, l'ouverture du milieu, servant de porte, est plus large que ses voisines. Le tore, qui court sous la gorge de la corniche, se coude en quatre branches qui garnissent les quatre angles verticaux. Cette baguette, encadrant chaque façade, contient tout le monument dans une armature qui lui donne de

LA RENAISSANCE DU MOYEN EMPIRE

l'unité. D'ailleurs les différences entre les piliers, plus larges aux quatre coins, entre les ouvertures des façades principales, créent à l'intérieur de ce cadre rigide une variété qui donne vie à l'œuvre plus sûrement encore que sa belle parure d'inscriptions et de reliefs. Le tout est mis en valeur par un soubassement cantonné de deux escaliers qui en marquent l'élévation.

Moins sévère et moins grand que le style de la IV^e dynastie, celui du pavillon de Sésostris I^{er} a retrouvé beaucoup de ses proportions heureuses.

De Sésostris I^{er} encore, quelques autres débris laissent une impression de particulière harmonie. Ce sont des piliers quadrangulaires dont il existait deux exemples à Karnak (l'un est maintenant au British Museum) et au moins un troisième à Armant. Ils sont entourés de figures de divinités en haut-relief, adossées aux quatre faces de la pierre et se donnant la main par-dessus les quatre angles. Il y a une sensible cadence dans ces rondes immobiles, qui préfigurent les piliers grecs entourés de la danse des Charites et des Heures. Tout l'espace dévasté des temples du Moyen Empire, au fond de l'enceinte d'Amon, à Karnak, s'éclaire et s'anime de la présence de l'un de ces piliers, que des figures en guirlande entourent de leur grâce (fig. 14).

Les pyramides de la XII^e dynastie, entre



Fig. 13. — Temple-reposoir de Sésostris I^{er} à Karnak.

Photo du Service des Antiquités d'Égypte.



Fig. 14. — Pilier à hauts-reliefs de Sésostris I^{er} à Karnak.

Photo J. Capart.

LA RENAISSANCE DU MOYEN EMPIRE

Memphis et le Fayoum, ont pu être belles; mais le temps a fait justice de constructions trompeuses, établies, comme celles de la fin de l'Ancien Empire, sur un noyau inconsistant, que la destruction du revêtement a réduit à l'état de butte informe. Il subsiste au cœur de ces masses écroulées quelques caveaux intacts, dont la nudité majestueuse est presque digne de leurs modèles memphites; presque... c'est le mot qui revient toujours à l'esprit quand il s'agit de l'architecture du Moyen Empire. Le style égyptien n'a pas encore retrouvé toute sa grandeur; du moins a-t-il repris toute sa distinction, avec cette saveur que seule peut donner, après une longue obscurité, la vie ardente et jeune d'une renaissance.

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

Les étoiles pâlissaient, sauf à l'orient, l'étoile du matin, qui jetait un plus vif éclat d'argent. Puis des gerbes d'un feu limpide jaillirent de la montagne, sous l'étoile éblouie, la gagnèrent, l'effacèrent à son tour, et le disque émergea. Le soleil s'élevait, presque en face de Deir el Bahari. L'immense et fier cirque de rochers s'offrait tout à la lumière du matin. Seuls les contreforts du nord versaient quelques ombres obliques, fraîches comme des sources dans le jour tiède, bientôt vif et chaud.

Dès l'abord, au fond de ce demi-cercle de falaises roussies, blanchies et crevassées de soleil, s'impose au regard une géométrie délicate, un double étage de portiques rectilignes, de part et d'autre d'une allée montante. C'est le monument que, vers 1500 avant Jésus-Christ, la reine Hatshepsout, du début de la XVIII^e dynastie, consacra au dieu Amon pour servir de temple funéraire aux princes de sa famille (fig. 15). L'architecte s'est inspiré de l'édifice voisin, de la XI^e dynastie, mais il a renoncé à la pyramide, qui en était le trait saillant; il a considéré que la montagne d'occident, qui domine le fond du cirque de Deir el Bahari, et que l'on adorait à Thèbes

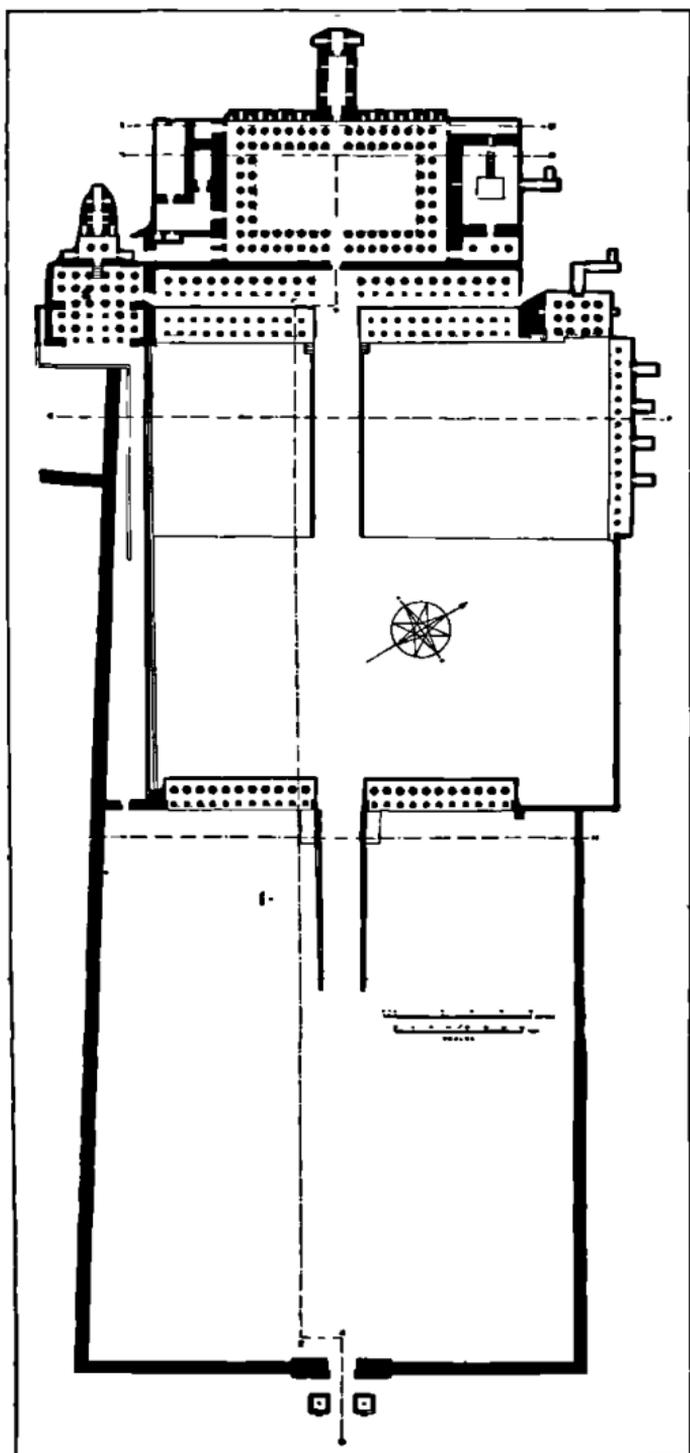


Fig. 15. — Plan du temple de la reine Hatshepsout à Deir el Bahari.

D'après J. Capart, *l'architecture*.



Fig. 16. — Le cirque de Deir el Bahari.

Photo J. Capat

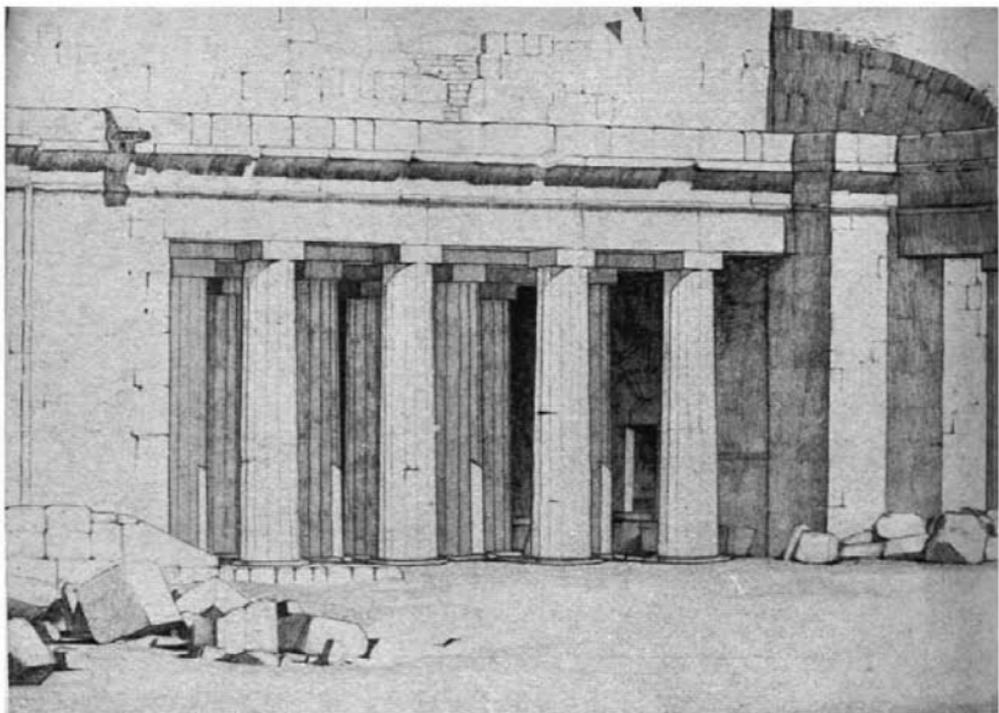


Fig. 17. — Le portique d'Anubis à Deir el Bahari.

Dessin de Percy Brown

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

comme une divinité protectrice de la nécropole, tenait lieu de pyramide; les portiques de piliers carrés qui ceignaient celle-ci, dans le temple du Moyen Empire, s'appliquent, dans l'édifice le plus récent, aux premières pentes de la montagne elle-même.

Il n'y a pas moyen de concevoir ailleurs ce temple, qui épouse si bien les paliers du coteau, mais comme il est en même temps d'une composition unie, il se suffit; il se dégage des rochers; il échappe à leur pesanteur (fig. 16).

Nous approchons, et cette unité, qui paraissait toute simple, se montre riche de mille nuances.

Au fond de la terrasse inférieure, face à l'est, un premier portique de piliers droits, sobres et fins, sous l'entablement couronné de la gorge, pare le mur de soutènement de la deuxième terrasse; sur le côté sud ce même mur, prolongé en arrière et à angle droit, est orné de pilastres qui, d'une part, rappellent les piliers carrés du portique et, d'autre part, marquent le caractère royal du monument, d'après le décor à redans copié des antiques palais de bois. Il y a là une discrète condensation d'idées et de formes.

Nous gagnons la deuxième terrasse, la plus considérable et la mieux conservée. On y monte par l'allée centrale, en pente très douce. A mesure que l'on s'élève, l'air devient plus léger. La chaleur n'est pas accablante. Une sorte de bienveillance du climat la tempère.

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

Devant nous, divisé en deux par l'allée, un portique de piliers carrés, à peu près semblable à celui de l'étage inférieur, s'encadre de deux portiques à colonnes, moins étendus. Celui du sud, à notre gauche, précédait une chapelle de la déesse Hathor plus ou moins assimilée au génie de la montagne d'occident; il est fort dégradé. Celui du nord, à notre droite, orne l'entrée d'une chapelle d'Anubis; il est intact. C'est le plus bel endroit de ce beau lieu (fig. 17). La façade se compose, entre deux pans de muraille blanche et nue, de quatre colonnes cannelées¹. Les cinq baies qu'elles séparent ne sont pas égales. Celle du milieu est plus large que les autres, assez pour marquer l'importance du centre, trop peu pour rompre la régularité de l'ensemble. Les colonnes aux cannelures légères sont imperceptiblement fuselées. Un abaque les couronne, débordant le fût, sauf en quatre points où la cannelure médiane vient affleurer au plan de chacune des faces de ce chapiteau. Les murs voisins ne sont pas verticaux, mais un peu inclinés vers l'arrière.

Ainsi calibrées, toutes les masses vibrent d'un joyeux mouvement montant qui, un instant concentré sous le carré de l'abaque, s'y élargit, s'étale sur l'architrave, s'attarde au tore qui la surmonte, et s'épuise enfin, épanoui,

1. Il est assez difficile de définir ces supports. Les faces en sont peut-être trop peu creusées pour être appelées des cannelures; et cependant elles le sont assez pour dégager l'arête. En outre le galbe donne au fût un caractère de colonne plutôt que de pilier.

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

à la gorge, dont l'évasement gracieux, comme du sommet d'un jet d'eau, suggère une puissance qui s'achève; mais la volute s'arrête avant la moindre indication de retombée; de sorte que ce jeu de forces, jailli du sol, convergeant jusqu'aux abaques, s'élargissant au-dessus, et se terminant avant de faiblir, marque à la fois la joie de la puissance accomplie et l'essor d'une vie intense, arrêtée avant de perdre l'ardeur. Un perpétuel courant s'élève dans cet ordre de pierre, animé encore, à cette heure matinale, par la lumière qui monte. Cette vie nous gagne. Nous sommes harmonisés. Un plaisir de musique saisit l'âme. J'ai vu là une belle jeune femme si conquise à ce mouvement qu'elle en dansait, soulevée par le rythme.

Et ce n'est pas nous, étrangers, qui inventions cette fête. Elle naît du temple. A maint endroit, sous les portiques, se profilent sur le calcaire, en fins reliefs relevés de couleurs franches et douces, des groupes de soldats au pas souple, brandissant joyeusement des rameaux verts, des enseignes ou des instruments de musique. Cette entraînante allégresse traduit en clair la belle fête plus secrète que recèle, dans l'équilibre en action de ses masses, le temple même.

Il est impossible d'écarter le problème de l'influence de cette architecture sur celle des Grecs. Résumons-en les données : les colonnes

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

du type de Deir el Bahari, moins galbées que celles du Parthénon et des Propylées mais galbées comme elles, ont comme elles seize cannelures, ou seize pans qui y ressemblent fort, et une hauteur d'un peu plus de cinq diamètres de base.

Or les Grecs, dès la fin du VII^e siècle, cherchaient à construire en pierres taillées ce qu'ils avaient jusque-là édifié en moellons, en bois, en torchis. Et il n'y avait qu'un pays où la grande architecture était de pierre appareillée : l'Égypte. D'autre part, cette Égypte, les Grecs de ce temps la connaissaient. Le VI^e siècle, durant lequel s'élabore le style dorique, est précisément l'époque où les appelèrent et les retinrent chez eux, par toutes sortes de privilèges, les pharaons de la dynastie saïte. Aussi n'est-il pas étonnant que, dès le début de ce siècle, les premiers temples doriques eussent une corniche, de terre cuite, qui reproduisait, non seulement la mouluration de la corniche égyptienne, mais encore les ornements peints qui en rappelaient la lointaine origine végétale. Dès lors est-il concevable que la colonne dorique ne dût rien aux colonnes des monuments égyptiens dont le couronnement servait de modèle au sien? Je suis convaincu, pour ma part, que le passage de la colonne de bois, ou trop lourde ou trop grêle, du dorisme archaïque, à la divine colonne de marbre du Parthénon, s'est amorcé sous le signe de l'Égypte.

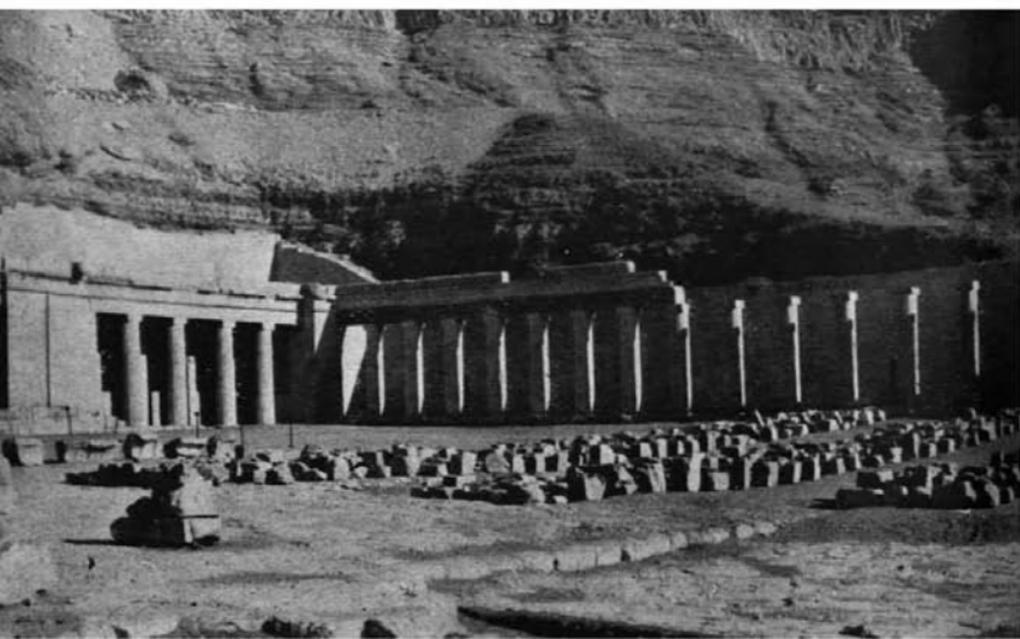


Fig. 18. — Portail de la terrasse supérieure à Deir el Bahari.

Photo Ch. Mathien.

Fig. 19. — Portique nord de la terrasse intermédiaire à Deir el Bahari.

Photo de l'auteur.



LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

Devant la colonne du Parthénon, celle de Deir el Bahari est moins accusée; elle ne porte pas jusqu'à la même perfection des tendances qui se ressemblent. Le galbe est moins prononcé; les cannelures à peine marquées, les arêtes moins vives. Elle n'a pas encore, entre l'abaque et le fût, cette échine, héritée apparemment de l'antique architecture crétoise, et si bien faite, chez les Grecs, pour exprimer le premier rebondissement des forces au-dessus de l'anneau qui les serre en un faisceau vibrant. Mais, si l'ordre égyptien est plus simple, il a son unité. Vu en lui-même, il ne lui manque rien. Et son ingénuité, sa moindre saillie, conviennent d'une part au calcaire blond, mat, qu'il met en œuvre, et d'autre part, au simple et grand paysage dont il est l'expression sublimée. Il reste qu'il est moins souverainement beau que le Parthénon; mais qu'est-ce qui n'est pas moins beau que le Parthénon? Et ce qui nous oblige à trouver au chef-d'œuvre égyptien moins de plénitude qu'au chef-d'œuvre grec est une verdeur moins dégagée, mais si jeune, si pure et si franche que ce défaut-là compte presque pour une grâce.

Le portique d'Anubis se prolonge en avant par une aile en équerre, qui court au nord de la terrasse et qui a les mêmes qualités (fig. 19). De quelque côté que l'on se tourne, le spectacle est beau. Regardons vers la vallée; nous voyons, par delà le Nil immense, les palmeraies de

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

Karnak, et le premier pylône du grand temple d'Amon; correspondance voulue entre le sanctuaire de la rive des vivants et le sanctuaire de la rive des morts.

Mais nous n'avons pas encore vu les principaux lieux de culte de Deir el Bahari. Reprenons l'allée centrale et montons à la dernière terrasse. Contrairement aux deux précédentes, elle n'était pas ouverte aux regards. Un mur, paré d'un portique, ne laissant entre lui et le bord de l'esplanade qu'une sorte de chemin de ronde, arrêtait le profane. Il ne reste rien du portique, et du mur, peu d'assises. Heureusement le portail subsiste intact au milieu de la muraille détruite (fig. 18). Il est constitué de trois blocs de granit rose, montants et architrave, d'une proportion juste et de la décoration la plus heureuse. Des bandes d'hiéroglyphes enrichissent ce noble portail sans entreprendre en rien sur sa simplicité. Peut-être cette parure divertit-elle le regard de la grâce plus intérieure due uniquement aux mesures, à laquelle le temple de Khéphren avait su se borner, mais y a-t-il un reproche qui tienne devant cet art de Deir el Bahari? Tout s'y répond; il fait oublier ce qui n'est pas lui, et jusqu'aux rares termes de comparaison qui seraient à son désavantage.

Passant sous le portail, nous nous trouvons dans une large cour, autrefois entourée d'une double colonnade. Il n'y reste de reconnaissable que le mur du fond, adossé

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

au rocher. Il est creusé de niches alternativement grandes et petites, encadrées d'un tore comme elles l'étaient déjà chez Djéser à Saqqarah (fig. 18). Il y a quelque rapport entre le monument archaïque et celui-ci : un même tact à faire porter l'accent là où il le faut pour animer des surfaces nues, un pareil sens de la matière, l'emploi de part et d'autre de pierres de calcaire blanc d'assez petites dimensions. Mais tout ce qui était hardi, étrange et neuf, encore mal adapté chez Djéser, cède la place, ici, comme au Kasr el Sagha, à une constante et discrète sûreté de touche. C'est de nouveau le style de la pierre, mais détendu, souriant. Les statues sont détruites ou dispersées, qui bordaient l'avenue centrale et se dressaient dans toutes les niches, mais leur sourire charmant ne faisait que donner une expression humaine à l'aménité qui subsiste, aussi bienveillante, dans l'harmonie des murs.

Au milieu de ce mur à niches, face à nous, s'enfonce dans la montagne le sanctuaire d'Amon, tout simple, mis en valeur par sa situation centrale plutôt que par ses dimensions ou son architecture.

A notre gauche, au sud de la cour, s'élève une haute chapelle, à demi écroulée, autrefois consacrée aux offrandes funéraires. Elle est couverte d'une voûte en encorbellement retournée de façon à imiter une voûte véritable. Pourquoi? Les Égyptiens, depuis la III^e dy-

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

nastie au moins, construisaient en briques de vraies voûtes. On ne sait quel respect des premières réalisations de l'architecture en pierre les a incités à se borner aux voûtes en encorbellement lorsqu'ils employaient les « matériaux d'éternité ». Il faut dire que leurs pierres sont excellentes et que les voûtes de cette espèce ont tenu ni plus ni moins que d'autres.

La chapelle des offrandes est d'une sobre distinction qui n'est pas sans évoquer les églises romanes de Provence. Le mur plan, terminé en guise de corniche par une forte baguette horizontale, au-dessus de laquelle commence la voûte en plein cintre, s'égaie de reliefs représentant, sur maints registres superposés, des porteurs d'offrande qui, par l'accord de leurs gestes, composent à fleur de surface une sorte de chœur pour les yeux.

A notre droite, au nord de la grande cour, s'en trouve une plus petite, autrefois séparée d'elle par de hauts murs. En son milieu s'élève un autel, vaste plate-forme de calcaire, couronnée par la traditionnelle corniche évasée (fig. 21). Rien n'est plus modestement élégant. La pierre blanche, ébréchée, mais imprégnée d'or par tant de soleils, offre encore sa belle table claire à celui de ce matin. C'est sa raison d'être. L'autel, en effet, ayant un escalier sur sa face ouest, est orienté vers l'est; il est consacré au soleil levant, non pas sous telle ou telle forme

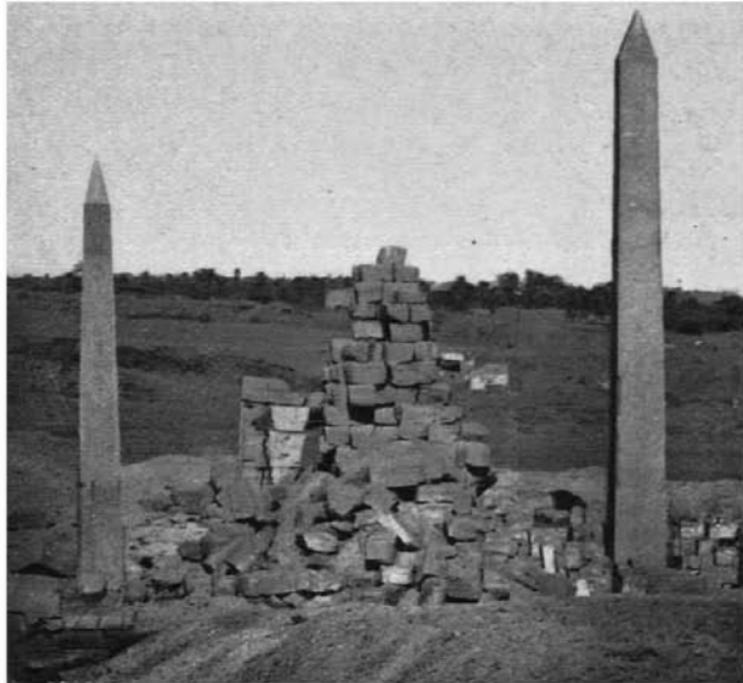


Fig. 20. — Obélisques de Thoutmès I^{er}
et d'Hatshepsout à Karnak.

Photo Commerce.

Fig. 21. — Autel solaire
de Deir el Bahari.

Photo Ch. Mathien.



LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

mythologique, mais sous son radieux aspect réel. Le dieu Râ-Harmakhis, dès le début de l'histoire, semble avoir été une simplification des dieux solaires plus anciens, trop engagés dans les formes animales et les complications des mythes. On écrivait son nom par le disque.

Chez Djéser déjà, au nord de l'enceinte funéraire de Saqqarah, apparaît un autel solaire tout simple, sans idole, à ciel ouvert, comme celui de Deir el Bahari. La V^e dynastie, sous laquelle le culte de Râ avait pris la première importance, avait compliqué le plan en dressant devant l'autel un immense obélisque de maçonnerie, image d'un faisceau de rayons et siège terrestre de la puissance solaire. Mais cette complication ne devait pas l'emporter. C'est le modèle architectural simple que nous retrouvons ici au début de la XVIII^e dynastie. La royauté avait gardé ou ressuscité une forme de culte dépouillée et pure, qui atteste une religion très haute. L'un des noms de la reine Hatshepsout nous aide à comprendre la doctrine des milieux théologiques les plus élevés de son temps; son nom « solaire », en effet, « Maât-ka-Râ », signifie « La Vérité-Justice est l'âme (la force de vie) du dieu-soleil ». La lumière du jour n'est donc plus que l'émanation ou le symbole de la Vérité-Justice, essence de la divinité.

Cette religion, entretenue dans l'élite, ne pouvait se répandre sans perdre de sa rigueur. Ce fut la chimère d'Aménophis IV, un siècle

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

après Hatshepsout, de croire qu'une telle doctrine deviendrait la religion de tout le monde et remplacerait le dogme multiforme et souvent contradictoire auquel le peuple restait attaché. La réforme monothéiste d'Aménophis IV devait échouer. Mais l'idée, animée un instant par lui d'un enthousiasme si chaud, ne devait ni pâtir de son échec, ni même perdre tout à fait l'ardeur de vie qu'il lui avait insufflée. Les autels solaires à ciel ouvert se retrouvent après Aménophis IV chez Séthi I^{er}, Ramsès II et Ramsès III, à Gournah, Abou Simbel et Medinet Habou.

Ainsi donc, l'autel solaire de Deir el Bahari évoque une puissante idée religieuse et un long drame de la pensée. Mais les éléments de lutte ou de discorde sont loin de lui. Le bel autel, au milieu de la cour qui s'évase, de ses belles surfaces ambrées, vers les aurores de toutes les saisons, y entretient une ferveur épurée; l'âme y brûle d'un feu limpide et calme. Cette ambiance enrichit la solitude, elle accompagne l'amour et l'amitié. Comme à la grande pyramide ou au temple de Khéphren, la beauté reste religieuse quand la religion a disparu. Mieux que le sanctuaire de l'impérial dieu Amon, perdu dans l'ombre, celui-ci est bien le sommet, le terme de notre montée au temple.

Est-ce à Senmout, le grand ministre de la reine Hatshepsout, que nous devons le plan si beau, au point de vue de l'architecture

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

comme de la théologie, de cet édifice où il s'était fait audacieusement représenter sur les mêmes murs que les dieux et les rois, mais en secret, là où le cachaient les vantaux rabattus des portes toujours ouvertes? Ses portraits ont été martelés, comme ceux de la reine, par leurs successeurs trop longtemps maintenus en tutelle. Je ne sais si la musicale unité de ce temple peut être attribuée à un politique ambitieux, qui devait avoir trop de préoccupations pour créer cette œuvre d'un esprit pur. Ce n'est cependant pas impossible, car le génie étonne toujours. Peut-être aussi la personnalité dominatrice de Senmout s'est-elle imposée là où nous aurions souhaité retrouver celle de l'artiste vrai. Quoi qu'il en soit, le monument reste étranger à la gloire la plus triomphante comme aux chutes les plus tragiques de l'histoire. Il est sur un autre plan; il est beau.

Nous redescendons. Retournons-nous une dernière fois. Tous les détails ont disparu dans l'unité de l'ensemble, dans ces deux suites de piliers droits, sous l'entablement couronné de la gorge, droite aussi, mais adoucie par ses courbes en saillie et en profondeur. Même après avoir perdu de vue le monument, nous restons sous le charme, accordés à sa secrète vertu. Il se dégage du bonheur de cette architecture. Il y a peu d'endroits aussi riants que ce temple du désert. Sans doute, une fois échappés à son aimable envoûtement, devons-nous convenir

LA FÊTE DE DEIR EL BAHARI

qu'il n'a pas tout à fait l'inattaquable perfection des chefs-d'œuvre de l'Ancien Empire, qui ont, eux, la plénitude du classicisme. Sans être archaïque, le temple de la reine Hatshepsout est d'un classicisme un peu vert, mais de si grande race que ce rien de maigreur à la florentine, inséparable du charme de la dernière enfance, touche en nous, à côté du sens du beau, je ne sais quelle fibre tendre. La grande pyramide, le Parthénon, faisant face à tous les horizons, sont trop beaux, trop au-dessus de tout, pour rappeler un âge de l'homme. Le temple de Deir el Bahari, tourné vers le soleil levant, n'exprime de l'éternel que ce qu'en peut suggérer une divine jeunesse.

LE MODÈLE DES GRECS

Imaginons les colonnes cannelées de la chapelle d'Anubis, à Deir el Bahari, entourant d'une galerie continue un temple de dimensions modestes. Sera-t-il encore possible de nier toute parenté entre cet édifice et les temples périptères des Grecs? Or ce monument a existé; il en reste des ruines encore parlantes. C'est le temple de Bouhen en Nubie. La reine Hatshepsout l'avait fait élever dans cette lointaine possession du Sud pour marquer la continuation de la politique coloniale inaugurée par la XII^e dynastie, à laquelle la XVIII^e affectait de rattacher ses traditions, sans tenir compte entre elles d'une longue période de troubles, qui avait permis l'invasion des Hyksos.

Tel qu'il nous apparaît, le temple de Bouhen ne s'élève plus qu'à mi-hauteur. Il se compose d'un bâtiment rectangulaire, enveloppé sur trois côtés de colonnes cannelées¹, malheureusement tronquées. Borchardt, remarquant d'autres colonnes semblables remployées tout près de là, conjecture avec une quasi-certitude qu'elles proviennent du quatrième côté du temple, où on a dû les enlever lors de remaniements ultérieurs, que prouvent d'autres indices.

Le couronnement n'existe plus. Il y a tout

1. Voir note p. 62.

LE MODÈLE DES GRECS

lieu de croire que le chapiteau des colonnes consistait en un simple abaque et l'entablement en un bandeau surmonté du tore et de la gorge, comme à Deir el Bahari. Le toit pouvait être plat. Il pouvait aussi être arrondi, comme il arrivait souvent pour ces petits édifices; on lançait, par-dessus leur plate-forme de pierre une voûte de bois; cela déterminait, au sommet des deux façades étroites, un fronton courbe. L'ensemble devait être empreint d'une fine et complète harmonie déjà proche du dorique.

Il est peu probable, dira-t-on, que les Grecs, même au plus beau temps de leur faveur auprès des rois saïtes, soient allés chercher des modèles au fond de la Nubie. Cependant la plus ancienne inscription grecque se trouve gravée en Nubie sur le temple d'Abou Simbel. Et surtout ce temple de Bouhen n'a pu être isolé. La Thébaïde garde les ruines ou les traces de quantités de petits édifices périptères, à portique de piliers carrés le plus souvent, du type du reposoir de Sésostris I^{er} à Karnak, mais aussi à colonnes cannelées. Il dut en exister maint autre. La formule était belle. Ce qui nous reste suffit à prouver que l'exécution était d'une saveur digne de la conception.

Les Grecs du VI^e siècle ont-ils pu inventer de leur côté un modèle de monument si semblable à celui-là, indépendamment de lui, en un temps où ils étaient nombreux en Égypte?

Non.

OBÉLISQUES, SPHINX ET COLOSSES

Les Égyptiens ont eu, pour compléter leur architecture, des éléments qui leur sont restés particuliers, ou que d'autres civilisations n'ont pu reprendre qu'en les imitant.

L'obélisque, symbole solaire, ne se rencontre à l'Ancien Empire qu'énorme ou très petit. Dans le premier cas, il tient lieu de l'idole dans ces temples semi-funéraires de la V^e dynastie où l'âme du roi était probablement assimilée à celle du dieu-soleil en qui elle se résorbait. Dans le second cas, le petit obélisque, disposé par paires à l'entrée de chapelles de mastabas, sous la VI^e dynastie, annonce le rôle que ces monuments symétriques devaient jouer aux portes des temples dans toute la suite de l'histoire égyptienne.

Déjà représentés sous la XII^e dynastie par d'admirables exemples, les obélisques sont fort nombreux surtout au Nouvel Empire.

Il n'existe plus de paire d'obélisques à leur place originelle. Mais on se figure aisément ce que ces aiguilles de granit rose, encadrant un portail, devaient ajouter d'élan et de flamme à l'architecture égyptienne, généralement maintenue dans le sens horizontal par la barre très stricte des corniches.

On peut voir en place, à Karnak, deux

OBÉLISQUES, SPHINX ET COLOSSES

obélisques voisins, appartenant malheureusement à des paires différentes. L'un est de Thoutmès I^{er}, l'autre de sa fille, la reine Hatshepsout. Ils sont tous les deux élancés, élégants. Mais celui de Thoutmès I^{er}, dont le pyramidion très effilé prolonge presque sans rupture la ligne du fût, est loin d'avoir la ferme et pure vigueur de l'autre, d'ailleurs plus haut, dont les arêtes, presque parallèles sur toute la longueur du fût, convergent brusquement en un pyramidion plus bref et cependant plus net, qui se darde avec plus de décision vers le soleil auquel il est dédié (fig. 20).

Le plus ancien de ces deux obélisques a été surchargé après coup d'inscriptions qui l'alourdissent. Le second a gardé sur chacune de ses faces l'unique bande d'hiéroglyphes qui l'attribue à la reine Hatshepsout. Loin d'affaiblir la surface, l'inscription accentue sa nerveuse verticalité. Chaque hiéroglyphe est d'une fine précision en même temps que d'une simplicité grande. Le sommet du monument, ébloui de lumière, s'accroît, de part et d'autre du texte, de frappantes figures en relief de la reine et du dieu Amon-Râ.

Sans pouvoir entamer ici un examen comparatif des obélisques subsistants, nous saisissons que cette aiguille d'Hatshepsout marque un moment d'équilibre, de pleine force tranquille. C'est un témoin de plus du classicisme de son temps.

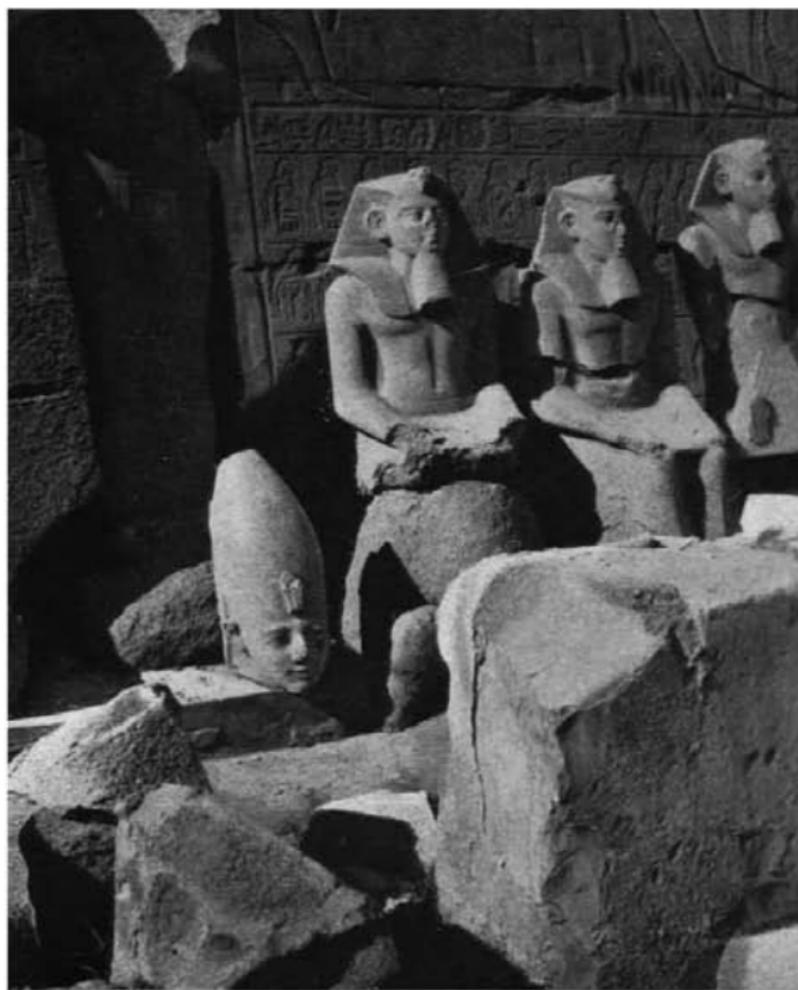


Fig. 22. — Colosses à la face nord du VII^e pylône,
à Karnak.

Photo de l'auteur.

OBÉLISQUES, SPHINX ET COLOSSES

A côté des obélisques, l'architecte égyptien disposait d'autres symboles monumentaux pour encadrer les portes ou border les allées. Les lions, et les sphinx qui en dérivent, à l'origine simples gardiens, incarnent la puissance du roi et du soleil. Jamais peut-être les sphinx n'ont été mieux compris comme des membres d'architecture qu'à l'époque de la reine Hatshepsout et de son successeur Thoutmès III, dans la première moitié du xv^e siècle avant Jésus-Christ. Au point de vue de la sculpture, les sphinx longtemps appelés « hyksos », souvent donnés aujourd'hui à Amenemhat III, de la XII^e dynastie, et en tout cas remontant à un prototype antérieur au sphinx de Gizeh, puisqu'ils ont gardé la crinière du lion, sont encore supérieurs; le bosselage ardent de leurs traits, humains et léonins à la fois, est digne du Michel-Ange le plus concentré. Mais nos sphinx de la XVIII^e dynastie, attirant moins l'attention sur eux, et moins éclatants de génie, se soumettent mieux encore aux grands partis simples de l'architecture. Ceux de Deir el Bahari, passés aux musées du Caire et de New-York, y introduisent cette unique mesure de grandeur et de grâce qui fait le caractère du temple.

Au Caire, les sphinx de Thoutmès III, connus depuis plus longtemps, sont encore plus célèbres. La tête fière et charmante, exécutée sans petitesse, le corps chaud de

OBÉLISQUES, SPHINX ET COLOSSES

souplesse animale, et cependant interprété de façon à ne rien sacrifier de la rigueur de la pierre, se prolongent l'un l'autre en longues lignes unies ; l'accord est complet entre les deux éléments, stylisés pour former un tout. Le sphinx vit, et il est aussi architectural qu'une colonne.

Les colosses ont la même qualité. L'idée du colosse nous est peu sympathique. Il nous semble que la figure humaine, à tel point agrandie, ne peut être que faussée. Mais non ; l'Égypte a réussi ce tour de force de maintenir dans un rôle architectural ces effigies d'hommes et, par exemple, à l'époque où nous sommes arrivés, sous Hatshepsout et Thoutmès III, de ne rien refroidir de l'expression vivante dans ces dimensions inhumaines et dans ce cadre abstrait. Quel contraste, devant ce pylône de Karnak, entre les colosses assis, majestueux, mais raides et ternes, du déclin du Moyen Empire, et le colosse osiariaque de Thoutmès III, plus conforme à la pierre, et dont la tête, cependant tombée sur les décombres, sourit encore au passant, surpris de voir, au milieu de ce monde de la pierre, une âme venir à sa rencontre et l'accueillir (fig. 22) !

LE SECOND TEMPS DU CLASSICISME

Au Nouvel Empire.

Sous les successeurs immédiats de la reine Hatshepsout, la colonne cannelée, le pilier polygonal ou carré, restent très en faveur.

Thoutmès III, adversaire et héritier de la grande reine, a laissé, dans le groupe de ses monuments à l'est de Karnak, une admirable nef de piliers à seize pans (voir frontispice). Ceux-ci, couronnés d'un abaque, ressemblent aux colonnes du portique d'Anubis à Deir el Bahari. Mais là-bas les colonnes étaient de calcaire fin; leur galbe fuselé, leurs pans creusés en légères cannelures, tenaient de cette pierre blanche et nette une vive précision. A Karnak, la teinte neutre du grès, sa consistance amortie, ne comportaient pas les mêmes possibilités; on a renoncé à ces jeux délicats; on s'est borné à la simplicité franche. Rien n'est plus près de la grandeur de l'Ancien Empire que ces hauts piliers, sur lesquels l'ombre et le jour s'opposent sans heurt en fermes bandes verticales. Il n'y a aucune volonté d'effet dans cette carrure sobre et grave, sans nuance. Le bonheur, entre ces grands piliers calmes, est moins vibrant qu'à Deir el Bahari; il n'est peut-être pas moins certain. La nef rompue de Thoutmès III est une de ces « places d'ombre » bienfaisantes

LE SECOND TEMPS DU CLASSICISME

telles que l'Égyptien souhaitait en trouver dans ce monde et dans l'autre.

Une stèle dédiée au pied du sphinx de Gizeh par Aménophis II nous apprend que les monuments de Khéphren plaisaient beaucoup au fils de Thoutmès III. De là peut-être la prédilection, marquée pendant tout le règne, pour les piliers carrés, qui composaient, par exemple, le cloître du temple funéraire de ce roi sur la rive ouest de Thèbes, non loin de Deir el Bahari.

Aménophis II goûtait aussi le renouveau de classicisme du temps de la reine Hatshepsout, dont il était, par sa mère, le petit-fils. Son sanctuaire-reposoir, en bordure de l'allée nord-sud de Karnak, étale en largeur, comme les portiques de Deir el Bahari, une claire et discrète ordonnance de piliers carrés. Mais on se déprenait de la simplicité nue; l'architecte d'Aménophis II a dressé son pilier carré sur une base carrée un peu plus large; il l'a surmonté d'un chapiteau qui lui donne du relief et de la variété; il est constitué par la corniche, baguette sous la gorge, aux quatre faces du pilier (fig. 24). L'origine de cette adaptation doit probablement se chercher dans le chapiteau des antes, qui sont, en fait, des abouts de murs latéraux où la corniche était bien à sa place.

Le composé est réussi : au carré élargi de la base répond l'épanouissement de la corbeille quadrangulaire de la gorge. Le passage du support vertical à l'horizontalité de l'architrave

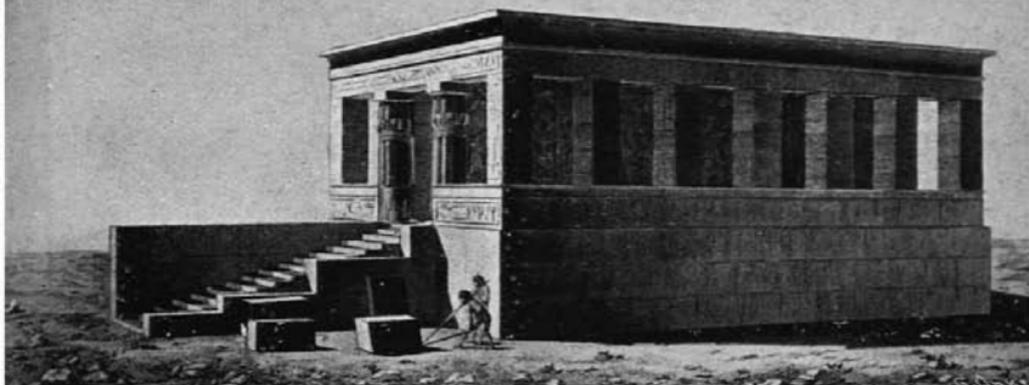


Fig. 23. — Temple d'Aménophis III dans l'île d'Éléphantine.

Dessin de la *Description de l'Égypte*.

Fig. 24. — Temple d'Aménophis II à Karnak, nef latérale.

Photo de l'auteur.



est fort bien ménagé; le regard est appelé vers le haut, d'un mouvement sans rupture ni faiblesse. Que le simple angle droit, rendu aisé et naturel, grâce à d'heureuses proportions, donne aux nobles travées du temple de Khéphren à Gizeh, une beauté plus puissante, c'est incontestable; mais le dessin moins hardi, plus nuancé, du pilier d'Aménophis II, est du même art; c'est proprement de l'architecture, il n'y a pas de recours à l'extérieur. Le jeu du décor exprime le jeu des forces portantes. Et c'est une création digne de la nature, qu'elle n'a pas copiée. Quand nous apercevons, au bout de ces allées de piliers à corniche, de l'intérieur du temple, un bouquet de palmes du village de Karnak, nous reconnaissons la même grâce, dans la nature et dans la pierre (fig. 24).

La simplicité du pilier carré sans corniche, sans moulure, n'était cependant pas oubliée; elle allait inspirer encore les architectes d'Aménophis III, témoin, dans l'île d'Éléphantine, un petit temple périptère (fig. 23), sur le modèle d'un autre édifice de l'île élevé par Thoutmès III.

L'un et l'autre ont été détruits au cours du XIX^e siècle. Mais les planches dessinées par les architectes de Bonaparte dans *La Description de l'Égypte* en donnent une idée : les deux longues faces se composaient de piliers carrés sans chapiteaux, égayés de fins reliefs. On

LE SECOND TEMPS DU CLASSICISME

reconnaît la tradition du petit sanctuaire de Sésostris I^{er} à Karnak. C'étaient des monuments très élégants, précieusement mis en valeur par un grand socle nu : ils devaient plaire à des Français formés sous Louis XVI. Un détail, gracieux, est peut-être moins sûr ; les deux petites faces de chacun de ces temples comportaient, entre les piliers carrés des angles, deux colonnes fasciculées.

Nous voici ramenés aux colonnes florales qui avaient marqué, sous l'Ancien Empire, un second temps du classicisme. Au Nouvel Empire, Thoutmès III semble avoir été le premier à les adopter de nouveau. Il en a laissé de jolis exemples dans la première cour de Louqsor et au fond du temple de Karnak (fig. 26). Elles comptent parmi les meilleurs morceaux d'architecture de Thèbes. On revient toujours aux quatre colonnes de la salle dite du « jardin botanique » à Karnak. Elles imitent les fières colonnes de granit rose de la V^e dynastie, dont nous avons admiré la robuste aisance. Celles de Karnak sont en grès, d'une couleur beige très douce, mais sans accent ni reflet. Aussi le maître d'œuvre a-t-il, pour prévenir la mollesse, accentué les arêtes des tiges triangulaires de papyrus et détaché l'une de l'autre, de façon plus sèche, les tigettes des petits boutons intercalés entre les grands pour former le chapiteau. La colonne a toujours ce très juste profil, fait de deux mouvements semblables, le premier

AU NOUVEL EMPIRE

long, effilé, le second plus bref, noués l'un à l'autre sous l'anneau de liens où leur effort s'appuie. Tout y est concerté pour porter. Comparées à leurs sœurs de l'Ancien Empire, ces colonnes de Thoutmès III, d'ailleurs plus petites, ont moins de vigueur et plus de grâce. Mais leur rangée disjointe reste animée d'un rythme dispos. On se trouve bien parmi elles.

Leur existence n'en atteste pas moins, à la XVIII^e dynastie comme à la V^e, un renouvellement du goût un peu inquiétant. L'architecture ne se contente plus des formes conditionnées par la construction. Elle trouve ses modèles dans la nature. — Mais elle sait les faire siens.

Il y avait au nord de Karnak, dans le temple de Monthou, un édifice d'Aménophis II où de nombreuses colonnes représentaient une hampe de papyrus à fleur ouverte, encore plus étrange à l'architecture stricte que les faisceaux de papyrus en bouton, mais que le constructeur, une fois de plus, avait su profiler avec pureté, rachetant ainsi par le style le défaut de propriété de la conception. L'œil saisit avec joie les forces en action, depuis le renflement élançé de la tige triangulaire jusqu'au magnifique évasement du calice. Bien que d'un esprit contraire à celui de son contemporain, le pilier à corniche, la colonne naturaliste à fleur ouverte n'est pas sans le rappeler par ce chapeau au mouvement analogue; et l'un et l'autre

LE SECOND TEMPS DU CLASSICISME

sont exécutés avec le même goût. Nous sommes à la fin du classicisme; nous ne l'avons pas dépassé. Nous le dépassons, quelque vingt ou trente ans après, vers 1400, sous le règne d'Aménophis III, au propylée de Louqsor, où les colonnes de papyrus en fleur atteignent un développement colossal que leur nature ne comportait pas. Moins capable de vraie grandeur, on force les dimensions. La vertu se dilue en effets. Le désir d'éblouir entame la conviction; et, sans l'intensité intérieure, quel que soit encore l'agrément de la surface, le nœud vital de la beauté se relâche. Les forces, naguère composées, se défont et flottent.

Heureusement nous débouchons de ce propylée, plus majestueux que vraiment beau, dans la grande cour du temple (fig. 25). Devant nous, la colonnade de la salle hypostyle et ses deux ailes embrassent l'immense parvis. Toutes les colonnes sont fasciculées. Mais elles ont évolué depuis Thoutmès III. Les arêtes se sont émoussées. Les petites tiges intercalées entre les grandes à la hauteur des liens se fondent en une enveloppe presque lisse emboîtant le haut du fût et le bas du chapiteau. Peut-être supprimait-on le détail par économie de temps et de main-d'œuvre, à cette époque de constructions vastes et nombreuses; peut-être avait-on craint la monotonie de trop de lignes verticales dans ces portiques si étendus. Il est certain que le bandeau uni, entre le fût et le chapiteau,



Photo Beato.

Fig. 25. — Cour d'Aménophis III au temple de Louqsor.



Fig. 26. — Colonnes fasciculées de Thoutmès III à Karnak, dans la salle du « jardin botanique ».

Photo J. Capart.

AU NOUVEL EMPIRE

apporte un repos bienvenu dans l'ensemble. La colonne, isolée, n'a plus la nerveuse élégance de celles de Thoutmès III; en groupe, elle forme encore de magnifiques perspectives.

On avait par ailleurs évité la monotonie de l'alignement en élargissant la nef centrale de l'hypostyle, qui appelle ainsi le regard vers les salles plus profondes du sanctuaire. Équilibrés autour de cette allée centrale, les faisceaux de papyrus, tout en poussée jaillissante sous la sévère architrave, se disciplinent en un double groupement pondéré, qui ennoblit l'espace.

La cour de Louqsor est belle. Mais son harmonie s'accorde moins à la jeune et vive lumière du matin qu'à la douceur enveloppante du crépuscule. Une ère touche à sa fin.

On ne devait plus rien faire de semblable. La tendance du temps, divergeant en deux courants, allait ou vers le mièvre ou vers le colossal. A côté de lions et de sphinx encore admirables, d'autres s'allongent et s'enjolivent. L'aimable et menue physionomie de ce règne dépare singulièrement des statues colossales, à qui cette gentillesse distendue enlève tout caractère.

Les bouleversements de la réforme d'Aménophis IV, les destructions, et surtout tant de constructions fiévreuses et d'innovations à tout prix, à grand renfort de plâtras et de trucage, en vue de la propagande, achevèrent d'anéantir, plus encore que la tradition, le sens de la

LE SECOND TEMPS DU CLASSICISME

mesure. Un cycle d'évolution, commencé sous Djéser, affaibli après l'Ancien Empire, puis renaissant, développé de nouveau sous la XVIII^e dynastie, se ferme pour toujours. La réforme passée, le métier put à peu près se retrouver, mais non plus l'esprit. Une évolution nouvelle s'amorce, empruntant de grands traits à l'ancienne architecture, incapable de plus rien comprendre à sa musique. Le monument type de cette période sera l'énorme salle hypostyle de Karnak, avec sa haute nef centrale de papyrus à fleur ouverte et ses bas-côtés de colonnes en forme de quilles, contre-façons hâtives des colonnes fasciculées. Agencées pour l'effet, ces masses font leur effet. Et c'est tout. Beaucoup de gens ne demandent rien d'autre. Laissons-les à leur satisfaction.

Ce n'est pas que ce monument puisse être négligé. Son importance est médiocre pour l'art. Elle est considérable pour l'histoire de l'art. Le plan basilical, qui est à l'origine de nos églises, s'y est trouvé réalisé pour la première fois, encore gauche, et presque par accident. Repris consciemment et mieux harmonisé au Ramesseum, puis dans quelques temples secondaires, ce plan semblait depuis lors avoir disparu de l'Égypte pharaonique. Mais un texte de Vitruve (VI, 5) nous apprend que de son temps la salle dite « égyptienne », qu'il oppose à la « salle corinthienne », comprenait des bas-côtés et une nef centrale, dont la

AU NOUVEL EMPIRE

hauteur plus grande permettait l'éclairage direct « tout à fait comme dans les basiliques ». Le type trop commode pour se perdre, avait dû se perpétuer dans l'architecture profane qui, toute de matériaux légers, n'a laissé en Égypte que des traces infimes. Sans cela, on ne comprendrait pas que Vitruve eût appelé égyptien ce genre de construction. Dès lors peut-on se défendre de sentir une fois de plus que l'art le plus ancien a servi de modèle aux arts plus jeunes, hellénistique et romain et, à travers eux, à tout l'art chrétien? C'est bien un trait de l'indépendance de la vie des formes que la naissance de ce thème architectural à Karnak, au moment de la décadence de l'Égypte, puis son développement dans nos contrées, où il allait servir de base à une nouvelle conception classique.

L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE ET NOUS

Il est temps de revenir parmi les hommes. Il y aurait quelque ingratitude à jouir de leurs œuvres sans reconnaître qu'elles sont dues à des vies humaines, probablement douloureuses, hésitantes, et souvent égarées, puisque humaines. Derrière les temples se lèvent les figures de leurs créateurs; nous devrions étudier le rôle d'un Imhotep à Saqqarah, chez Djéser; d'un Senmout à Deir el Bahari, chez Hatshepsout. Mais ce serait entamer un autre sujet. Contentons-nous de songer au feu où l'œuvre s'est forgée, et qui, après avoir dévoré sa substance, s'est éteint depuis trop longtemps pour que nous le distinguions encore de tant d'autres flammes mortes. Il nous faut, nous aussi, retourner à cette vie précaire. Mais notre voyage n'aura pas été une distraction, une évasion. Nous en revenons empreints de quelques grandes images. Elles agiront sur notre avenir.

**BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE
ET TABLES**

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ce livre a été préparé par quelques études de détail du même auteur :

Le créateur de la pyramide funéraire, dans « Mélanges de Philologie Orientale », publiés à l'occasion du X^e anniversaire de la création de l'Institut d'Histoire et de Littératures Orientales de l'Université de Liège. Liège, Louvain, 1932, pp. 87-104.

Le thème de groupement des Grâces avant les Grecs, dans l'« Antiquité classique », t. V, 2, 1936, pp. 375-380.

Le temple d'Aménophis II, dans *Chronique d'Égypte*, n^o 19, janvier 1935, pp. 233-236.

Éléments égyptiens à l'origine des ordres grecs, dans *Chronique d'Égypte*, n^o 31, janvier 1941, pp. 52-68.

Le fronton arrondi en Égypte et dans l'art gréco-romain, dans *Chronique d'Égypte*, n^o 33, janvier 1942, pp. 83-90.

La conception architecturale de la salle hypostyle de Karnak, dans *Chronique d'Égypte*, n^o 34, juillet 1942, pp. 169-176.

La date du temple de Kasr-es-Sagha, dans *Chronique d'Égypte*, n^o 37, janvier 1944. (A paraître).

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER POUR SE FAIRE
UNE IDÉE DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE :

Jean CAPART, *L'art égyptien*, I, « Architecture », Bruxelles, 1922.

Jean CAPART, *Études et histoire*, t. I, Bruxelles, 1924.

Jean CAPART et Marcelle WERBROUCK, *Memphis*, Bruxelles, 1930.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Jean CAPART et Marcelle WERBROUCK, *Thèbes*, Brux., 1925.
- M. PILLET, *Thèbes*, Paris, 1930.
- Somers CLARKE and R. ENGELBACH, *Ancient Egyptian Masonry*, London, 1930.
- Gustave JÉQUIER, *Manuel d'archéologie égyptienne*, I, « Les éléments de l'architecture », Paris, 1924.
- Gustave JÉQUIER, *Temples memphites et thébains*, Paris, s.d.
- Gustave JÉQUIER, *Temples ramessides et saïtes*, Paris, s.d.
- Gustave JÉQUIER, *Temples ptolémaïques et romains*, Paris, s.d.
- W. M. Flinders PETRIE, *Arts et métiers de l'ancienne Égypte*, Bruxelles, 1925.
- George A. REISNER, *The Development of the Egyptian Tomb down to the Accession of Cheops*, Cambridge, 1936.
- Cecil M. FIRTH, J. E. QUIBELL and J. Ph. LAUER, *The Step Pyramid* (Two volumes), Le Caire, 1935.
- Jean Philippe LAUER, *La pyramide à degrés*, « L'Architecture » (2 volumes), Le Caire, 1936.
- Étienne DRIOTON et Jean Philippe LAUER, *Saqqarah*, « Les monuments de Zoser », Le Caire, 1939.
- L. BORCHARDT, *Die Entstehung der Pyramide*, Berlin, 1928.
- J. E. PERRING, *The Pyramids of Gizeh, The Great Pyramid*, London, 1839.
- J. E. PERRING, *The Pyramids of Gizeh, The Second and Third Pyramids*, London, 1840.
- J. E. PERRING, *The Pyramids to the Southward of Gizeh...*, London 1842.
- Uvo HÖLSCHER, *Das Grabdenkmal des Königs Chephren*, Leipzig, 1912.
- George A. REISNER, *Mycerinus*, Cambridge Massachusetts, 1931.
- Gustave JÉQUIER and Dows DUNHAM, *Le mastabat Faraoun*, Le Caire, 1928.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re*, Leipzig, 1910.
- L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Nefer-Ir-Ke-Re*, Leipzig, 1909.
- L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re*, Leipzig, 1907.
- Gustave JÉQUIER, *Le Monument funéraire de Pépi II, Le tombeau royal*, Le Caire 1936.
- Gustave JÉQUIER, *Le Monument funéraire de Pépi II, Le temple*, Le Caire, 1938.
- Edouard NAVILLE, *The XIth Dynasty Temple at Deir-el-Bahari* (three volumes), London 1907, 1910, 1913.
- Edouard NAVILLE, *The Temple of Deir-el-Bahari* (six volumes), London, 1895-1908.
- L. BORCHARDT, *Aegyptische Tempel mit Umgang*, Kairo 1938.
- J. D. S. PENDLEBURY, *Les Fouilles de Tell el Amarna*, Paris, 1936.
- N. de G. DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna* (six volumes), London, 1903-1908.
- R. ENGELBACH, *The Problem of the Obelisks*, London, 1923.
- Henry H. GORRINGE, *Egyptian Obelisks*, London, 1885.
- J. H. BREASTED, *The Temples of Lower Nubia*, Chicago, 1906.
- J. H. BREASTED, *The Monuments of Sudanese Nubia*, Chicago 1929.
- Georges LEGRAIN, *Les Temples de Karnak*, Bruxelles, 1929.

Pour ce qui concerne les temples funéraires du Moyen Empire et les temples de Deir el Bahari, il est bon de compléter son information par les rapports de fouilles de Winlock, du Metropolitan Museum of Arts, New-York; pour Karnak, par les articles de G. Legrain, M. Pillet et H. Chevrier dans les Annales du Service des Antiquités d'Égypte.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures	Pages
Frontispice : Piliers de Thoutmès III près de sa « salle de fête » dans la partie orientale de l'enceinte d'Amon à Karnak	3
Photo de l'auteur.	
I. Sarcophage de Mycérinus	24
D'après Prisse d'Avennes.	
2. Maison du nord, dans la partie orientale de l'enceinte funéraire de Djéser à Saqqarah.	24
Photo de l'auteur.	
3. Pyramide de Snéfrou à Dahchour.	36
Photoglob.	
4. Pyramides de Khéops et de Khéphren à Gizeh	36
Photo Koeffler.	
5. Couloir de la pyramide de Khéops.	37
Dessin de la <i>Description de l'Égypte</i> .	
6. Temple de Kasr-el-Sagha, extérieur.	39
Photo R. H. Brown.	
7. Temple de Kasr-el-Sagha, intérieur.	39
Photo R. H. Brown.	
8. <i>Temple de la vallée</i> de Khéphren, nef centrale .	42
Photo de l'auteur.	
9. <i>Temple de la vallée</i> de Khéphren, nef latérale	43
Photo de l'auteur.	
10. Colonne fasciculée du temple de Neouserré, musée du Caire	50
Photo Brugsch.	
11. Colonnes à palmes de Tanis	54
Photo J. Capart.	
12. Portique de l'hypogée de Khnoumhotep à Béni Hassan	54
Photo Mariette.	

TABLE DES ILLUSTRATIONS

13. Temple-reposoir de Sésostri I à Karnak. . . .	58
Photo du Service des Antiquités d'Égypte.	
14. Pilier à hauts-reliefs de Sésostri I ^{er} à Karnak .	58
Photo J. Capart.	
15. Plan du temple de la reine Hatshepsout à Deir el Bahari	60
D'après J. Capart, <i>L'architecture</i> .	
16. Le cirque de Deir el Bahari	61
Photo J. Capart.	
17. Portique d'Anubis à Deir el Bahari.	61
Dessin de Percy Brown.	
18. Portail de la terrasse supérieure à Deir el Bahari	65
Photo Ch. Mathien.	
19. Portique nord de la terrasse intermédiaire à Deir el Bahari	65
Photo de l'auteur.	
20. Obélisques de Thoutmès I ^{er} et d'Hatshepsout à Karnak	68
Photo commerce.	
21. Autel solaire de Deir el Bahari.	68
Photo Ch. Mathien.	
22. Colosses à la face nord du VII ^e pylône, à Karnak	76
Photo de l'auteur.	
23. Temple d'Aménophis III dans l'île Éléphantine	81
Dessin de la <i>Description de l'Égypte</i> .	
24. Temple d'Aménophis II à Karnak, nef latérale	81
Photo de l'auteur.	
25. Cour d'Aménophis III au temple de Louqsor	84
Photo Beato. .	
26. Colonnes fasciculées de Thoutmès III à Karnak dans la salle « du jardin botanique ».	84
Photo J. Capart.	

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Préface	7
Introduction	II
La salle royale; le bois et la brique	15
La naissance d'un style : l'architecture en pierre	22
Les pyramides	30
Le style de la pierre	39
Les colonnes florales; rupture de l'équilibre classique	47
La Renaissance du Moyen Empire	55
La fête de Deir el Bahari.	60
Le modèle des Grecs	73
Obélisques, sphinx et colosses	75
Le second temps du classicisme au Nouvel Empire	79
L'architecture égyptienne et nous.	88
Bibliographie sommaire	90
Table des illustrations	93



Établissements VROMANT, S. A.
3, rue de la Chapelle, Bruxelles.

Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.