

Appliquer le mythe grâce au rite... ou l'inverse ? L'image égyptienne face à celle de ses voisines

Thomas Gamelin*

*HALMA - UMR 8164 (CNRS-Université de Lille-MCC)

Abstract: In Egypt, some rituals are a direct terrestrial translation of a myth but others rituals, at first only practical, gradually gain a religious dimension. These rituals are the center of attention and theologians finally favor their representations rather than those of myths, including in temples. The decoration of these buildings is therefore a good indicator of the Egyptian vision of the ritual and myth, with functions that appear to be very different from those of other cultures of the Mediterranean Basin.

Keywords: Offering scene, divine statue, foundation ritual of temples, smiting Pharaoh, Weighing of the Heart, Eye of Ra, Distant Goddess, Osiris, birth of Horus, birth of Isis, Seth, Sethian animals, Ninurta, Anzu/Imdugud, Gilgamesh, Ninhursag, Lama, bull-men, Idalion cup, Parthenon, Corfu, Kom el Shoqafa, Deir el Medina, Hibis, Edfu, Dendara, birth house of Philae, Dakka, Khafaje, Nimrud, Tell Obeid.

Résumé: En Égypte, certains rites sont des répercussions terrestres d'un mythe mais d'autres, au départ très pratiques, gagnent progressivement une coloration religieuse. Ces actions rituelles font l'objet de toutes les attentions et les théologiens multiplient leurs représentations au détriment de celles des mythes, y compris dans les temples. La décoration de ces édifices est alors un bon indicateur de la vision égyptienne du rite et du mythe, une utilisation qui s'avère bien différente de celle faite par d'autres cultures du bassin méditerranéen.

Mots clés: Scène d'offrande, statue divine, rituel de fondation des temples, Pharaon massacrant, psychostasie, Œil de Rê, Lointaine, Osiris, naissance d'Horus, naissance d'Isis, Seth, animaux séthiens, Ninurta, Anzû/Imdugud, Gilgamesh, Ninhursag, Lama, Homme-taureau, coupe d'Idalion, Parthénon, Corfou, Kôm el-Chougafa, Deir el-Médineh, Hibis, Edfou, Dendéra, mammisi de Philae, Dakké, Khafaje, Nimroud, Tell Obeid.

En bordure de l'Égypte, Alexandrie est la nouvelle capitale du royaume pour les trois derniers siècles avant notre ère. Fondée par Alexandre le Grand, dirigée par les Ptolémées, la ville est un symbole de la rencontre des cultures grecque et égyptienne. Dans l'une des tombes de la nécropole alexandrine de Kôm el-Chougafa, la décoration d'une niche témoigne parfaitement de cette cohabitation. Sur ses trois côtés, des panneaux peints illustrent des approches différentes de la mort, la grecque dans le registre inférieur et l'égyptienne dans le registre supérieur¹. En bas, les tableaux présentent trois scènes issues du mythe de l'Enlèvement de Perséphone : côté gauche, la fille de Déméter cueille des fleurs en compagnie d'Aphrodite, d'Athéna et d'Artémis ; au fond de la niche, elle est enlevée par Hadès sur son quadrigé devant les yeux des autres déesses ; côté droit,

1. Guimier-Sorbets, Pelle, Seif El-Din, 2015.

elle est figurée à côté du dieu des Enfers en compagnie du monstre Cerbère et du psychopompe Hermès. Ce découpage tripartite présente le mythe avec une situation initiale, un élément perturbateur et une fin. Au registre supérieur, une telle lecture n'est plus possible car il s'agit d'une représentation au canon égyptien à la logique différente. La *lecture* ne peut plus être suivie, avec un effet « bande dessinée », mais elle doit se faire de manière concomitante. Sur le panneau central, Osiris est allongé sur son lit de mort tandis qu'Anubis procède à sa momification et qu'Isis et Nephthys, ainsi que Pharaon et Horus figurés derrière elles, participent à la veillée funéraire. Le maître de l'au-delà est pourtant déjà momifié dans les deux panneaux latéraux : à gauche, Isis fait face à Osiris qui est suivi par Thot apportant une représentation d'un faucon, peut-être l'annonce du fils posthume à venir (le dieu Horus) ; à droite, il est encadré par deux dieux tenant les tiges des années sans cesse renouvelées.

La composition décorative de cette niche illustre la manière différente qu'ont les Grecs et les Égyptiens de représenter les mythes. En bas, c'est la vision grecque symbolique qui a été utilisée. En haut, plus que l'épisode mythique de la momification d'Osiris, c'est le rite de la momification en général qui est peint : il ne s'agit pas uniquement du dieu égyptien, c'est également le défunt lui-même, enterré dans la tombe, qui est appelé à devenir un nouvel Osiris. Si les réflexions sur une définition du mythe en Égypte sont déjà nombreuses², l'exemple de la tombe de Kôm el-Chougafa pose la question de l'utilisation et de la fonction de l'imagerie dans la culture nilotique, bien différente de celle des autres cultures du bassin méditerranéen.

La frontière égyptienne entre le mythe et le rite est particulièrement poreuse. Même si l'histoire divine est importante et inspire parfois – mais pas toujours – l'action terrestre, c'est cette dernière qui est le plus représentée. Des comparaisons ponctuelles avec des documents grecs ou mésopotamiens mettent en avant une singularité égyptienne : la rareté des représentations des mythes, même dans le temple qui est le lieu où vit la religion au quotidien. Les tableaux gravés dans ces édifices permettent de préciser la place de l'image du mythe et de celle du rite au sein de la pensée religieuse égyptienne. L'Égypte est certes un pays baigné par les aventures divines connues par la littérature, mais ce sont les applications rituelles qui sont essentiellement développées dans l'imagerie de cette culture.

LE RITE, SUBSTRAT DE LA DÉCORATION DES TEMPLES ÉGYPTIENS.

La totalité de la surface des parois des temples de la Vallée du Nil est le support de très nombreux tableaux représentant des rites qui peuvent être divisés en deux catégories principales : la première illustre une offrande, la seconde représente une cérémonie rituelle.

2. Encore récemment, voir Goebis, 2013. Pour la Grèce, consulter Bremmer, 2005.

Le rite d'offrande au centre de la liturgie.

Parmi les centaines de tableaux gravés, la grande majorité des scènes est l'objet d'une offrande à une divinité. Le temple est le lieu de tous les rites puisqu'il est le *hout-netjer*, la « maison du dieu » dans laquelle la divinité habite à travers la présence de sa statue.

Un présent plus ou moins direct à une divinité.

Sur ces tableaux, Pharaon fait face à une ou plusieurs divinités en lui apportant une offrande. De différentes natures³, ces présents sont élevés devant les divinités dans le cadre du *do ut des* : faire une offrande, c'est recevoir en contrepartie un don de la part de la divinité. En effectuant le rite, le souverain ancre sa fonction dans le paysage égyptien en dialoguant directement avec les divinités : il garantit le maintien de la maât, c'est-à-dire l'ordre, l'équilibre et la justice. Par exemple, plusieurs tableaux gravés dans les temples égyptiens montrent le monarque apportant des petits récipients, dans lesquels se trouve de la bière ou du vin, à une déesse à tête de lionne et portant le disque solaire sur la tête (fig. 1).

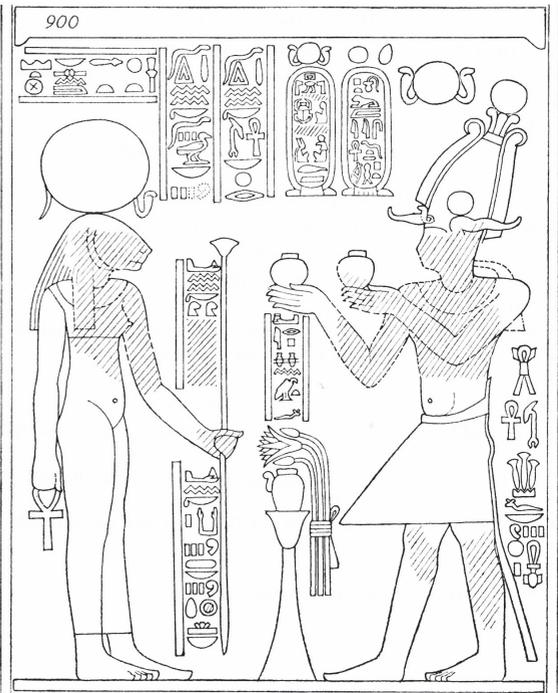


Figure 1.
Le pharaon offre deux
réceptifs remplis de vin à la
déesse-lionne Sekhmet
(d'après Junker, Winter, 1965,
p. 142 bas)

3. Pour avoir une approche rapide de ces actions, se référer en premier lieu à Cauville, 2011

Une telle offrande est un écho terrestre à une aventure céleste. Dans le *Livre de la Vache Céleste*⁴, les hommes utilisent le vin et la bière pour apaiser la déesse-lionne venue les punir de leur rébellion. Satisfaite, la déesse retourne alors auprès de son père Rê et la maât est de retour dans la Vallée du Nil. Dans la pensée religieuse égyptienne, la déesse ne peut pas être calmée pour l'éternité à partir d'un unique épisode mythique. La décoration des temples prend alors une importance toute particulière : un relief ne pouvant, au moins en théorie, être détruit, le vin et la bière sont continuellement efficaces ne laissant aucune chance au chaos de revenir. Grâce à la représentation, la déesse est continuellement apaisée et la maât sans cesse maintenue.

Parallèlement, d'autres offrandes (fards, parures, miroirs, etc.) enrichissent la palette d'outils pour satisfaire cette déesse-lionne. Même si elles ne sont pas mentionnées dans le mythe, elles sont intégrées à la liturgie plus tardivement en accompagnant le développement de la religion : toutes les offrandes égyptiennes ne sont donc pas directement issues d'un récit mythologique, mais d'une réflexion théologique postérieure. Les fidèles ne pouvaient pas participer aux nombreux rites égyptiens puisque l'accès au temple était extrêmement restreint, mais leurs représentations ornaient les parois de l'édifice de sorte que, hormis certaines fêtes particulières, l'action du rite est généralement cachée aux fidèles, pas sa représentation.

En Mésopotamie, le rite est également effectué au cœur du temple, à l'abri des regards. Contrairement aux édifices égyptiens, les temples mésopotamiens n'étaient pas recouverts entièrement de reliefs puisque les murs étaient décorés de mosaïques⁵. Les images rituelles sont donc moins connues, mais les fouilles ont permis la découverte de plusieurs documents où l'on peut trouver ces actions et c'est la libation qui est probablement l'offrande la plus représentée dans l'iconographie mésopotamienne. En effet, d'après les textes, les dieux ont choisi de créer les hommes dans un seul but : les mortels doivent les servir et subvenir à tous leurs besoins⁶.

Sur une de plaque percée en son centre pour être fixée à une porte du temple⁷, un officiant verse une libation – d'où s'élève un palmier-dattier symbolisant la fertilité – devant la déesse Ninhursag (fig. 2, haut). C'est un thème que l'on retrouve également dans l'univers égyptien dans lequel le prêtre doit veiller sur le bien-être du dieu, par exemple Osiris accompagné d'Isis et de Nephthys (fig. 2, bas).

4. Guilhou, 1989.

5. Seidl, 2013.

6. Bottéro, 1998, p. 249 et suiv.

7. Sur ce point, voir Hansen, 1963.

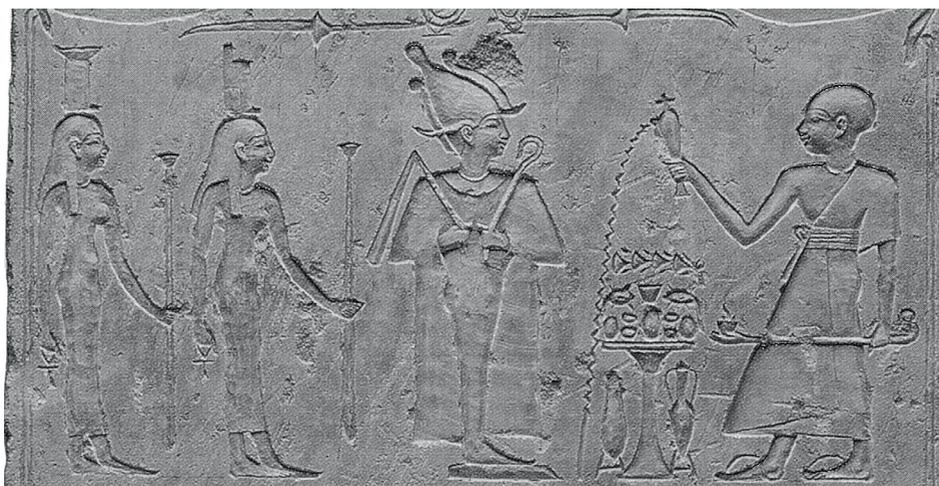


Figure 2.

**La composition tripartite
d'une stèle mésopotamienne et
d'une stèle égyptienne**

*(en haut : Louvre AO 276, détail
d'après Margueron, 2003, p. 332,
fig. 212*

*en bas : Louvre C 124 (N 275),
détail d'après Étienne, 2002, p. 140,
cat. n° 71)*



Dans ces deux cultures orientales, la composition d'une scène est toujours tripartite : l'offrande est l'intermédiaire qui permet de créer un échange entre le dédicant, d'une part, et la divinité, d'autre part. Hormis quelques exceptions, ces trois éléments forment un triptyque que rien ne peut venir perturber : le contact entre l'homme et la divinité – qui peut être présente grâce à sa statue⁸ – doit être direct. Que ce soit sur les parois des temples (dans une partie où le fidèle

8. La divinité peut également être présente par sa statue. Dans le monde mésopotamien, citons, pour exemple, le motif d'un sceau-cylindre où un homme se tient agenouillé devant la statue d'Ishtar : Joannès, 2001, p. 200.

peut encore avoir accès), sur des stèles ou sur un autre support (visibles par le public), les rites mystérieux sont alors offerts à la vue des fidèles, comme une fenêtre ouvrant l'intérieur du temple auquel ils n'ont pas accès.

Ce besoin de rendre accessible l'inaccessible n'a pas lieu d'exister en Grèce ancienne : tous les citoyens peuvent participer aux rites effectués à la vue de tous, hors du temple, et le clergé ne forme pas une classe à part. En dehors de la frise des Panathénées sur le pourtour du temple d'Athéna Parthénos, les rites grecs ne sont que rarement représentés sur les parois des temples et c'est la céramique qui offre la meilleure image de ces activités religieuses publiques. La composition de ces représentations diffère de celle des documents égyptiens et mésopotamiens : le triptyque officiant-offrande-divinité n'est pas un schéma obligatoirement reproduit. Sur une face d'une coupe-skyphos, la figure de la divinité est volontairement oubliée : au centre trône l'autel autour duquel se répartit un homme versant une libation sur la gauche et un autre homme tenant une broche, signe du récent sacrifice, sur la droite (fig. 3, haut). Même lorsque la divinité est présente (fig. 3, bas), l'autel reste un centre de gravité à partir duquel s'organise le reste de la composition et Apollon est écarté du rite.



Figure 3.
Scène de libation et de sacrifice sans divinité et devant Apollon

(en haut : Varsovie, Mus. Nat. 142464, d'après J. Paul Getty Museum, Fondation LIMC, 2004, pl. 30, Gr. 543 haut
 en bas : Louvre G 496, d'après *ibid.*, pl. 33, Gr. 573)



En Grèce, les officiants ne sont donc plus représentés face à la divinité, contrariant le contact direct qui existe en Égypte et en Mésopotamie. Si elle est présente, la divinité peut être reléguée à l'extrémité du tableau, en dehors du rite, en simple observatrice de la scène ; Apollon est ici coupé de l'offrande par le jeune homme qui lui tourne le dos et il appartient à un monde différent de celui des mortels. Réunis autour d'un autel indispensable, les officiants se répondent l'un à l'autre et le tableau insiste sur l'action et non sur son bénéficiaire.

Représenté sur ces deux illustrations, le sacrifice sanglant est l'offrande principale faite aux divinités grecques⁹. Les hommes consomment la viande et ils offrent les os et la graisse aux divinités. Pour être en règle avec l'Olympe, le mythe de Prométhée vient donner une explication théologique à une division du corps de l'animal bien naturelle. Le mythe vient expliquer, ou plutôt enrichir, le rite *a posteriori*, une réflexion différente de l'offrande de vin ou de bière à la déesse-lionne en Égypte.

En Grèce, la religion prend une forme civique, presque politique, dans laquelle la vision de la divinité ne peut être rapprochée des réflexions égyptienne et mésopotamienne. Sur le continent européen, la statue de la divinité n'est pas l'élément central du rite alors qu'elle est indispensable dans le Croissant fertile.

De la statue orientale d'un dieu à la statue grecque d'un mythe.

En plus d'être gravées dans la pierre grâce à des reliefs, les offrandes égyptiennes pouvaient être présentées devant la statue de la divinité, que ce soit quotidiennement ou à l'occasion de certaines fêtes. Véritables miroirs en ronde-bosse des figures gravées sur les parois, les statues semblent statiques alors qu'elles gagnent une vitalité grâce à la réalisation du rituel de l'ouverture de la bouche qui permet à l'objet de devenir la divinité : en Égypte, la statue de culte *est* la divinité¹⁰. En plus de l'apaisement de la déesse-lionne à travers les reliefs, les prêtres thébains effectuaient quotidiennement un rituel devant l'une des 365 statues de Sekhmet¹¹. Le lendemain, ils faisaient de même à la statue voisine et ainsi de suite afin que, chaque jour de l'année, la lionne soit satisfaite et se refuse à massacrer les hommes¹². L'Égypte est continuellement soumise aux répercussions terrestres des

9. Vernant, 1990, p. 69-88.

10. J'en prendrai pour exemple la stèle d'un sculpteur du Moyen Empire, nommé Irtyzen (Louvre C 14 : sur cette stèle maintes fois étudiées, voir B. Mathieu, 2016), qui annonce qu'il ne peut en aucun cas n'être qu'un « artisan » ou un « artiste » : « quant à tout *heka* (= magie), j'en ai la maîtrise ». Sculpter n'est pas uniquement faire œuvre d'une technique esthétique, c'est également offrir une vie terrestre à la divinité représentée (Étienne, 2000, p. 15).

11. Le Louvre possède plusieurs exemplaires qui font souvent partie de nombreuses expositions, comme récemment : Guichard, 2014.

12. Yoyotte, 1980.

aléas mythiques et la réalisation des rites conforte la position des Égyptiens sur ce territoire en satisfaisant les divinités. Aucun groupe statuaire représentant un mythe ne nous est aujourd'hui parvenu : la divinité apparaît comme figée dans sa statue qui garde une forme de majesté intemporelle.

Entre le Tigre et l'Euphrate, la statue est également la divinité¹³. Au contraire de l'Égypte où la divinité peut se trouver dans plusieurs statues, la divinité mésopotamienne habite dans le temple à travers sa statue principale, mais elle peut être présente en dehors par le biais d'un symbole¹⁴, assurant un plus grand mystère autour de la divinité gardée dans sa cella. Le corpus regroupant les statues divines de l'Entre-deux-fleuves est bien moins important que son équivalent égyptien, mais plusieurs textes et quelques représentations indiquent que leurs attitudes étaient similaires à celles des statues égyptiennes¹⁵. D'inspiration mésopotamienne, la statue de Narundi – forme locale d'Inanna/Ishtar – retrouvée à Suse est l'un des rares exemplaires préservés : la déesse est assise en majesté sur un trône aux accoudoirs formés par des lions menaçants¹⁶.

Les divinités égyptiennes et mésopotamiennes sont représentées en majesté¹⁷ et elles se distinguent clairement du monde des hommes, se rendant complètement inaccessibles aux fidèles. Abrisées dans des tabernacles, les statues – et donc les divinités – forment l'élément central du rite¹⁸ qui est opéré généralement dans l'obscurité du temple puisque la vue de la divinité reste un privilège réservé à certains prêtres. La statue est donc un objet indispensable à la réalisation du rite et aucune histoire mythologique, connue par les textes, ne semble avoir été illustrée

13. Le dieu Marduk habite bien dans sa statue lorsqu'il doit la quitter pour être rénovée, comme cela est exprimée dans le *Poème d'Erra* : Bottéro, Kramer, 1989, p. 686 et suiv.

14. Sur les statues mésopotamiennes et les symboles divins, voir Hundley, 2013, p. 207-283.

15. Si le rapport entre les statues et les peuples sont identiques, il n'est pas étonnant que le pharaon Amenhotep III a demandé de l'aide à la statue guérisseuse d'Ishtar de Ninive. À l'inverse, c'est la statue d'un Khonsou guérisseur qui a été envoyée en Orient pour soigner la princesse de Bakhtan.

16. Louvre Sb 54 + Sb 6617 : André-Salvini, 1994. Voir également Louvre Sb 2823 : Bahrani, 1994.

17. C'est le cas pour les statues de culte, mais également pour les *ex-voto* représentant une divinité : voir encore récemment Mougenot, 2015. Beaucoup ont été trouvés dans la Cachette de Karnak qui peut être étudiée par le biais d'une très riche base de données sur le site de l'Institut français d'archéologie orientale : <http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/>. Sur la cachette et ce travail, voir Jambon, 2009.

18. Pour l'Égypte, nous relativiserons cette remarque en mentionnant l'époque particulière où Akhénoton développa le culte d'Aton. Le disque solaire étant continuellement dans le ciel égyptien, il n'était plus nécessaire d'avoir sa statue sur terre et il suffisait d'ouvrir le temple en ne construisant aucun plafond pour que les rites puissent être effectués directement sous les yeux d'Aton.

par le biais d'une image multidimensionnelle. En effet, la statue étant toujours la divinité, il était difficile de lui donner un mouvement, enfermant alors la divinité dans une action interminable. Par exemple, imaginer donner vie à la découpe du corps d'Osiris par Seth par la réalisation d'un groupe statuaire devient impossible dans l'esprit égyptien : le corps du dieu serait éternellement morcelé provoquant une instabilité continue (le contraire de la maât) dans l'ensemble du pays.

Au contraire, la statue grecque est secondaire, placée dans un temple qui n'en est que le réceptacle majestueux, et le rite se déroule principalement autour de l'autel, indispensable¹⁹. Les hellénistes débattent encore de la portée de la statuaire grecque : est-elle la divinité ou non²⁰ ? Quoi qu'il en soit, elle n'est pas le centre de gravité de la liturgie. Si certaines statues – notamment de culte – adoptent une attitude semblable à celle des statues égyptiennes ou mésopotamiennes, plusieurs groupes offrent plus qu'une image statique de la divinité et la représentation d'un instant mythologique devient donc possible. Pour simple exemple, le plus célèbre original de l'époque hellénistique montre la fin du troyen Laocoon et de ses deux fils luttant contre les serpents envoyés par Apollon²¹, mais bien d'autres mythes sont rendus dynamiques grâce à la ronde-bosse, en particulier à cette époque. À partir du V^e siècle avant notre ère, la réflexion grecque sur la fonction de l'art se développe et les statues peuvent alors devenir des œuvres²². C'est probablement la réponse à la question posée plus haut : certaines statues, recevant un culte, pouvaient être la divinité tandis que d'autres, sans culte, pouvaient montrer les divinités dans des situations bien différentes puisque les êtres divins n'y étaient pas présents. Il était donc possible de figer l'image de la divinité dans un moment-clé du récit mythologique ou dans un mouvement, à l'image de l'arrêt soudain de l'action du satyre dans le groupe d'Athéna et Marsyas²³.

La cérémonie comme action ritualisée.

D'autres tableaux égyptiens représentent des cérémonies dans lesquelles la finalité ne consiste plus en une offrande d'un objet particulier, mais en une action ritualisée. Contrairement aux premiers tableaux, ces cérémonies ne sont probablement pas les conséquences d'un mythe précis (ou bien la recherche d'enrichir ce récit), mais elles ont reçu une dimension religieuse postérieurement, probablement pour en justifier en partie l'existence. Deux peuvent être mises en avant : le rituel de fondation des temples et le rituel du massacre des ennemis.

19. Sur l'importance des autels grecs, voir Hellmann, 2006, p. 122 et suiv. Par ailleurs, ces autels pouvaient être mis en valeur par des ensembles monumentaux ornés de nombreux bas-reliefs représentant des événements mythiques, comme le Grand autel de Pergame ou encore l'Ara Pacis de Rome.

20. Müller-Dufeu, 2011, p. 186-190 et p. 243-245.

21. Smith, 1996, p. 108-109, p. 123 fig. 143.

22. Holtzmann, 2014, p. 23.

23. Rolley, 1994, p. 380-382.

Fonder un temple : de la pratique au rite magique.

En Égypte, le rituel de fondation des temples comprend différentes étapes – une étape par tableau – représentées sur les parois de nombreux édifices. Après une séquence d'introduction²⁴, le souverain effectue une succession de six actions :

- 1) délimiter l'espace sacré à l'aide d'une corde tendue entre des piliers plantés aux quatre angles du terrain,
- 2) creuser la tranchée de fondation,
- 3) placer ensuite, aux quatre angles, des briques dites « de naissance »²⁵,
- 4) remplir cette tranchée avec du sable,
- 5) installer des dépôts de fondation aux quatre angles,
- 6) enfin, lever la première pierre afin que la construction de l'édifice par les ouvriers puisse commencer.

Une séquence de conclusion achève le rituel²⁶. Les étapes de la construction suivent une certaine logique du point de vue architectural²⁷, mais les théologiens ont probablement ressenti le besoin de proposer une valeur supplémentaire à ces actes *pratiques* en ajoutant une dimension *magico-religieuse*, transformant l'action en rite.

Les meilleures sources pour l'étude de ce rite se trouvent dans les temples de l'époque gréco-romaine (dont les textes sont plus développés et mieux conservés), mais d'autres documents sont plus anciens et indiquent une évolution. Ainsi, la cérémonie a été enrichie au fil des siècles, notamment par l'apport d'une phase de transition entre les rites de fondation et la séquence de conclusion, la pose de la première pierre, qui était totalement absente du rituel avant la période gréco-romaine²⁸. D'autres tableaux suggèrent que des précisions ont pu être apportées progressivement afin de faire entrer la cérémonie dans la sphère magico-religieuse. À l'Ancien Empire, le souverain devait creuser quatre tranchées de fondation²⁹, correspondant probablement aux quatre côtés du temple. Plus

24. Le roi sort de son palais et il est accompagné par les divinités. Nous n'incluons pas ces deux tableaux au sein de ce rituel particulier puisque les mêmes scènes se retrouvent avant le rituel du couronnement (purification par Horus et Thot puis couronnement par Nekhbet et Ouadjet) : elles ne sont donc pas spécifiques au rituel de fondation des temples.

25. La construction d'un temple correspond en effet à une naissance : Goyon, 2004, p. 219-220 ; Goyon, 1983, col. 353-354.

26. La purification de l'édifice et sa prise de possession par la divinité sont deux rites parfois représentés en dehors de ce rituel, comme les deux tableaux de la séquence d'introduction.

27. Pour le temple d'Hathor à Dendéra par exemple, voir Zignani, 2008, p. 123-124.

28. Pour avoir une liste référençant les occurrences des différentes étapes, voir Martzolf, « Remise du temple au dieu », 2011, p. 17-23.

29. Selon les textes d'Abou Gourob qui est la plus ancienne série comprenant plusieurs étapes du rituel de fondation des temples : von Bissing, 1923, pl. 1 et 2

tard, les textes n'évoquent plus quatre tranchées mais une seule pour dessiner le quadrilatère sacré. Ce changement dans la vision du rite n'a pas d'incidence du point de vue architectural, mais il permet d'enrichir la fondation d'un temple en en faisant un rituel. Il s'avère en effet que les six rites effectués au cours de cette cérémonie obligent le souverain à effectuer un jeu de placement. En plantant les quatre piquets et en tendant la corde, Pharaon effectue en une étape deux types de déplacement qui seront décomposés dans les phases suivantes : il fait le tour de l'espace sacrée en creusant la tranchée de fondation, se place aux quatre angles pour déposer les briques de naissance, vide un boisseau de sable dans la tranchée³⁰ et enfin se place de nouveau aux quatre angles du périmètre pour y enterrer les dépôts de fondation³¹. Pour créer ce jeu d'alternance (des actions autour du temple et des actions aux quatre angles), il était nécessaire de ne plus comprendre le creusement de la tranchée de fondation comme quatre fossés distincts, mais bien comme un acte continu.

Les réflexions menées par les théologiens créent un jeu dans lequel les rites réalisés autour du temple s'enchevêtrent avec les autres effectués aux quatre angles. Or, le premier déplacement fait principalement appel à la force de Pharaon le long du périmètre dont il prend possession, le second garantit une stabilité à l'édifice en renforçant les angles. Par la réalisation de l'alternance rituelle, la force du souverain est transmise à l'édifice tandis que la stabilité du bâtiment est répercutée sur le règne et le trône du monarque (et touche donc le pays dans son ensemble). Désormais, construire un temple, c'est apposer une empreinte indélébile dans le paysage égyptien et ainsi créer un lien réciproquement profitable entre le bâtisseur et le bâti.

Ce changement semble montrer que la fondation d'un édifice sacré a progressivement été enrichie³² d'une dimension magico-religieuse à une époque indéterminée. Cette acquisition se confirme lorsque les textes tardifs³³ indiquent que le temple d'Horus à Edfou a été construit suivant un manuel laissé sur terre par le dieu Imhotep. Divinisé pour avoir imaginé la première pyramide égyptienne destinée à accueillir le corps sans vie du pharaon Djoser (III^e dynastie), il n'est cependant pas celui qui a appliqué pour la première fois le rite de fondation. Il existe des traces³⁴, certes ténues, qui invitent à penser que ce rituel pouvait être plus ancien que le règne

30. Les textes de ce rite à Abou Gourob ne nous sont pas parvenus, mais il est envisageable de penser que le versement devait être effectué quatre fois, dans les quatre tranchées de fondation.

31. Voir sur ce point Gamelin, 2013.

32. Certains éléments pourraient indiquer qu'une dimension religieuse étant déjà présente avant cette modification, mais cette dernière offre une nouvelle dynamique importante au rituel.

33. *Edfou* VI, 10, 7-10.

34. Le rite de « tendre le cordeau » est gravé sur un montant de porte daté du souverain précédant le pharaon enterré à Saqqarah : Engelbach, 1934.

de Djoser³⁵. Les théologiens d'Edfou ont fait appel à un individu décédé plus de deux millénaires auparavant pour justifier la codification stricte, en raison de sa dimension magique, d'une action devenue autant pratique que religieuse.

La documentation traitant de la fondation des temples mésopotamiens est également importante³⁶. Elle apporte une bonne compréhension des phases de construction d'un tel édifice et, comme en Égypte, des actions pratiques ont certainement été enrichies progressivement d'une dimension religieuse. Pour bâtir le temple ovale de Khafaje, au troisième millénaire avant notre ère, une fosse d'au moins huit mètres de profondeur aura été nécessaire. Évidemment, une telle excavation n'était pas utile pour assurer la stabilité d'un édifice dont la hauteur n'était pas très élevée, mais ce lourd travail se justifie par la mise en place d'un rituel de purification du sol afin de s'assurer de la virginité du site³⁷. Creusant les fondations nécessaires à l'édification du temple, les ouvriers sont probablement tombés sur des vestiges d'une occupation antérieure du site. Il était alors nécessaire de libérer l'espace de ces anciennes traces afin de créer un lieu pur pour la maison d'une divinité³⁸. Purifier le substrat de toutes occupations plus anciennes apporte une dimension religieuse à un acte purement pratique initialement.

Au contraire de l'Égypte et de la Mésopotamie, nos connaissances concernant l'action ritualisée marquant la fondation d'un temple dans le monde grec sont plus minces³⁹. Principalement constituée de sacrifices et d'inhumations des corps d'animaux sous le futur bâtiment, la cérémonie adopte bien une dimension religieuse mais il est difficile de relier l'aspect spirituel au caractère pratique de l'action effectuée. Nous ne pourrions donc que souligner ce manque et insister sur le fait que le temple grec n'a pas autant d'importance que les édifices des autres cultures : une cérémonie riche et complexe était-elle nécessaire alors que le centre de la liturgie est l'autel et non le temple ?

Le motif apotropaïque : rite en Égypte, figures mythologiques ailleurs.

Dans la Vallée du Nil, les combats peuvent être rendus par deux catégories à la valeur différente mais qui ont toutes deux été gravées sur les parois extérieures des temples.

Le premier type est une scène de massacre : levant haut derrière lui une main qui tient fermement une massue, le souverain regroupe de son autre main

35. En plus de la possibilité de trouver dans l'avenir des documents encore plus anciens, cette étape devait probablement être encore plus ancienne puisque l'on sait que les traces écrites ne sont en aucun cas un *terminus post quem* : l'action est effectuée durant un temps donné et c'est plus tard qu'il est traduit à l'écrit.

36. Pour avoir un bon aperçu, se référer à Boda, Novotny, 2010.

37. Quenet, 2014, p. 99-100.

38. Nous retrouvons ce type de réflexion dans d'autres cultures, parcourir Detienne, 1990.

39. Lambrinoudakis, 2002, p. 17-18.

les cheveux réunis de tous ses ennemis afin de les immobiliser pour mieux les frapper. Ce motif particulier ne peut en aucun cas illustrer un événement attesté. Les textes ne donnent d'ailleurs aucun détail désignant une bataille en particulier : les captifs de la représentation sont les « chefs de chaque pays étranger » et ce massacre est une action rituelle qui sert à détruire magiquement l'ensemble des peuples ennemis. Le souverain est représenté par une figure fantastique maîtrisant d'une main des ennemis dont la nuisance est autant diminuée que leur taille est réduite : le caractère impossible de l'action traduit la dimension magico-religieuse de l'action. Pour que le relief garde sa fonction apotropaïque, l'iconographie devait probablement rester invariable, hormis quelques détails ponctuels. Connue depuis le début de l'histoire égyptienne⁴⁰, la scène de massacre devient partie prenante du programme décoratif, à la fois codifié et souple, des temples égyptiens. Des édifices du Nouvel Empire⁴¹ à ceux de l'époque gréco-romaine⁴², les pylônes sont des emplacements privilégiés pour la représentation de ce rite (fig. 4). Point de passage principal entre le profane et le sacré⁴³, les passants sont les témoins de la puissance du souverain égyptien et le temple est, de manière magique, protégé par de telles représentations.

Le second type est une scène de bataille : le souverain, armé d'un arc et debout sur son char, fonce sur ses ennemis anéantis par les flèches royales ou sous les sabots des chevaux. Contrairement aux scènes de massacre, ces tableaux représentent une bataille historique⁴⁴, comme par exemple la célèbre bataille de Qadesh. Hormis une représentation sur le pylône de Louxor, les scènes de bataille sont gravées généralement sur les parois extérieures latérales des édifices au Nouvel Empire, époque de l'introduction du char dans le pays. La

40. Il est connu dans les temples mais aussi en motif sur des bagues ou des stèles, voir le corpus réuni dans Hall, 1986.

41. Le décor des temples plus anciens n'est connu que par le biais de blocs épars et l'analyse du programme décoratif ne peut pas être aussi précise que pour les temples du Nouvel Empire et des époques postérieures. Tous les pylônes du Nouvel Empire ne comprennent pas une scène de massacre, mais ils restent un emplacement privilégié. Voir par exemple, à Karnak, les sixième, septième, huitième et dixième pylônes ou encore le pylône du temple de Ramsès III, mais aussi le premier pylône de Médinet Habou.

42. La décoration des pylônes du temple d'Horus à Edfou et du temple d'Isis à Philae a par ailleurs été comparée dans Martzolf, *Pylônes ptolémaïques*, 2011.

43. On notera également que ces scènes encadrent les fenêtres d'apparition de Médinet Habou (*Médinet Habu* II, pl. 111 et 114). En apparaissant au balcon lors de certaines cérémonies, le souverain est ainsi associé directement au massacre rituel des ennemis de l'Égypte.

44. Le nom des batailles (ou celui des peuples vaincus) est en effet souvent précisé, voir par exemple les parois extérieures de Médinet Habou ou encore à Karnak, à l'extérieur de la grande salle hypostyle du temple d'Amon ou les parois extérieures du temple de Ramsès III.

place disponible y est plus importante pour accueillir l'ensemble des phases de la bataille : la préparation, le conflit ainsi que le triomphe suivant la victoire. À l'époque gréco-romaine, les scènes de bataille disparaissent totalement de ces parois latérales, peut-être en raison de l'évolution du déroulement des batailles à l'époque tardive comparativement au Nouvel Empire⁴⁵, mais cette absence s'explique également par un changement général des programmes décoratifs des temples. Sur ces nouvelles parois, la longue séquence de bataille est remplacée par une multitude de tableaux représentant des scènes rituelles (offrandes ou cérémonies) accompagnées tout de même d'une scène de massacre identique à celles des pylônes : la dimension « historique » de la bataille disparaît au profit du massacre plus général, et surtout plus ritualisé⁴⁶, des ennemis de l'Égypte.

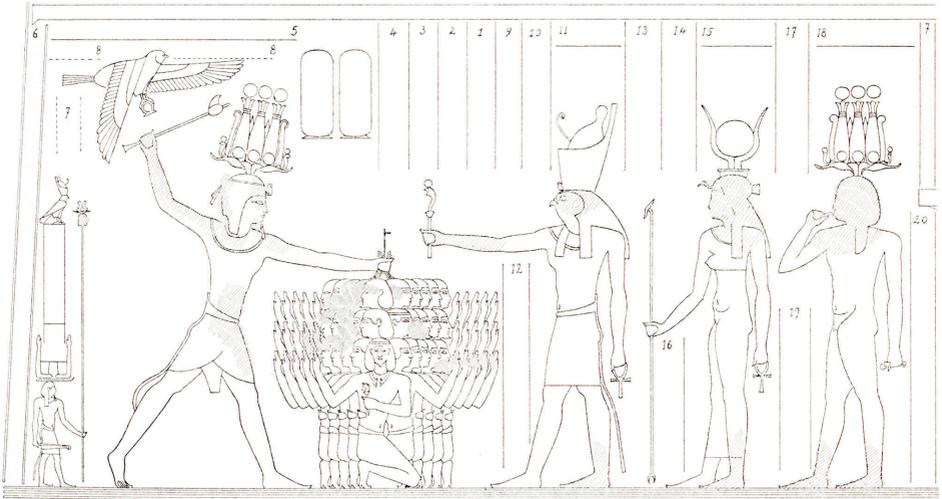


Figure 4.

Exemple du rite de massacre des ennemis devant la famille divine d'Edfou
(d'après Edfou X/1, pl. CVII)

La représentation d'un tel combat rituel ne suffit pas. En plus de la portée apotropaïque du relief, un rite pouvait avoir lieu au cœur même du temple : il fallait massacrer symboliquement les ennemis de l'Égypte. Fabriquer des figurines de l'ennemi était trop dangereux pour être réalisé puisque les ennemis pourraient prendre

45. Pietri, 2014, p. 20.

46. Au temple d'Isis à Philae, le souverain massacre les ennemis en présence du dieu Ha, dieu du désert occidental, sur la paroi latérale ouest ou de Sopdou, dieu de l'Orient, du côté est. La présence de ces dieux suffit à donner l'orientation du combat magique à mener, mais aussi à englober l'ensemble des peuples capables de franchir les frontières concernées.

vie, mais il était possible de faire appel à un corps intermédiaire. Les adversaires étaient alors associés à des animaux qu'il fallait tuer⁴⁷, à l'image du rite de la chasse au filet⁴⁸.

Pour protéger le temple égyptien, la figure du pharaon ritualiste, puissant et gigantesque, s'affiche à l'entrée de l'édifice. Les temples grecs et mésopotamiens sont également sauvegardés par des motifs apotropaïques présents à l'entrée, mais ils se distinguent clairement de la représentation du souverain égyptien.

Le premier tympan grec décoré connu se trouve dans le temple d'Artémis à Corfou : au-dessus de l'entrée, au centre du tympan, se présente la figure de la gorgone Méduse, identifiable par la présence de ses deux « enfants » (Pégase et Chrysaor). Comme les deux félins autour d'elle, le monstre est représenté de face, tirant la langue et arborant clairement sa coiffe serpentine⁴⁹. En Mésopotamie⁵⁰, les façades de certains temples pouvaient être ornées de personnages au physique composite, comme la gorgone⁵¹, incarnés surtout par la figure de l'homme-taureau qui alterne avec celle de la déesse protectrice Lama (fig. 5).

À Corfou, Méduse n'est pas présente dans le cadre du récit qui la met en scène avec Persée – comme on pourra le retrouver ailleurs (voir plus bas) – mais les sculpteurs mettent en avant son caractère monstrueux visant directement les visiteurs indésirables approchant le temple. Son regard pétrifiant s'adresse à tous ceux qui souhaitent entrer dans l'édifice. Moins terrifiants, l'homme-taureau et la déesse Lama sont également représentés de face, s'adressant aux passants : le premier est un gardien de porte éloignant le mal tandis que la seconde sauvegarde les effigies royales présentes dans le bâtiment⁵². Ils sont placés tout autour de l'édifice. L'ensemble du périmètre est sacré et les ennemis ne peuvent y entrer. Des équivalents aux félins de Corfou sont également présents à l'entrée des édifices religieux mésopotamiens⁵³ : des lions protègent, par exemple, le temple de Tell Harmal ou encore le temple d'Ishtar à Nimroud⁵⁴.

Entre les trois cultures, la finalité est la même : apporter une sauvegarde magique au temple. Néanmoins, le moyen d'exprimer cette protection est différent. En Mésopotamie et en Grèce, le graveur fait appel à des animaux menaçants, comme

47. Koenig, 1994, p. 149-156.

48. Ce rite consistait en un simulacre de pêche lors duquel l'officiant devait récupérer des petites figurines d'oiseaux qui portaient le nom des peuples ennemis afin de les brûler ensuite : Alliot, 1946.

49. L'association de la gorgone et des félins se retrouve également aux angles de l'architrave du temple archaïque d'Apollon à Didymes : Rolley, 1994, p. 221, fig. 213.

50. Braun-Holzinger, 1999.

51. Les monstres mésopotamiens peuvent d'ailleurs être rapprochés parfois des monstres grecs : Dumas-Reungoat 2009.

52. Benoit, 2011, p. 361.

53. Comparer ces gardiens avec ceux que l'on retrouve également à l'entrée des palais, à l'image des taureaux androcéphales de la cour de Khorsabad exposés au Louvre.

54. Hundley, 2013, p. 62 et suiv.

des félins, ainsi qu'à des personnages mythologiques. Ces derniers font déjà leurs preuves dans la sphère divine et il ne fait aucun doute que leurs représentations les rendront performants de nouveau sur terre. En Égypte, aucun intermédiaire mythologique n'est utilisé : personne n'est mieux placé que le souverain, l'acteur ritualiste, détruisant directement les images des ennemis.



Figure 5.
Des personnages
mythologiques à la
fonction apotropaïque
en Grèce et
en Mésopotamie
(en haut : détail d'après
Rolley, 1994, p. 191,
fig. 171a
en bas : d'après Braun-
Holzinger, 1999, p. 170,
fig. 5)



Sur une coupe chypriote (dite d'Idalion) du VIII^e siècle avant notre ère⁵⁵, un mélange des cultures égyptienne et levantine décore l'objet⁵⁶. Au centre, c'est l'image

55. Louvre AO 20134 : Fontan, Le Meaux, 2007, p. 166-168, p. 342 cat. n° 167. L'objet catalogué sous le numéro 170 est un bon parallèle soulignant la diffusion d'une telle composition.

56. Témoins des échanges entre la vallée du Nil et l'Orient, plusieurs motifs égyptiens se retrouvent en Mésopotamie (Teissier, 1996) et quelques éléments orientaux ont été importés près du Nil, comme certaines divinités (Stadelmann, 1967). Parmi celles-ci, le dieu Rechech a reçu un accueil important à partir du Nouvel Empire (encore récemment Münnich, 2009) en adoptant une iconographie calquée sur celle du pharaon massacrant ses ennemis, diffusant ensuite largement la figure du *Smiting God* dans le pourtour méditerranéen (Lipiński, 2009, p. 139-149).

du souverain massacrant ses ennemis, avec une iconographie similaire à celle utilisée dans les temples, qui a été choisie. Il est encerclé par une frise de sphinx, elle-même entourée d'une seconde frise où figurent plusieurs combats mythologiques. Le souverain ritualiste est choisi pour représenter le caractère combatif de l'Égypte, alors que l'iconographie levantine fait appel à des épisodes mythologiques. Deux visions bien différentes cohabitent dans la composition de ces coupes. La finalité de la décoration aurait pu permettre aux créateurs une certaine harmonisation dans les motifs (des rites égyptien et levantin ou alors des mythes pour les deux cultures), mais ils ont respecté la vision culturelle respective du mythe et du rite. Pour les Levantins, le récit d'un combat mythologique permet de transposer un combat terrestre dans un milieu imaginaire pour lui offrir une forme de continuité temporelle. Pour les Égyptiens, le mythe ne peut pas être transmis par une image et il était alors nécessaire de faire appel à un rite : la figure du souverain combattant s'imposait d'elle-même.

LE TEMPLE ÉGYPTIEN, UN LIEU UNIQUEMENT POUR LE RITUEL ?

Les rites engagent la très grande partie de la surface des parois des temples égyptiens. Dans la Vallée du Nil, les théologiens préfèrent représenter le souverain ritualiste tandis que, ailleurs, ce sont les références mythologiques qui seront mises en avant. Cette possibilité permet aux Grecs et aux Mésopotamiens de représenter des mythes, au contraire de l'Égypte où un tel corpus ne peut pas être rassemblé : la vision nilotique d'un mythe est alors, le plus souvent, une manière détournée d'illustrer le rite.

L'image du mythe dans le bassin méditerranéen.

En Grèce et en Mésopotamie, les mythes sont illustrés sur des supports très variés. Au contraire, dans la Vallée du Nil, les images de cet imaginaire sont extrêmement rares, que ce soit dans les temples ou ailleurs.

Une « photothèque » des mythes en Grèce et en Mésopotamie.

Dans le monde grec, les temples sont les supports de nombreuses images des mythes. La dimension apotropaïque des tympans des temples (voir plus haut) s'efface progressivement au cours de l'histoire architecturale du pays⁵⁷. Comme s'en font l'écho certains textes antiques⁵⁸, les sculptures ornant les façades des temples plus tardifs sont des représentations d'un mythe. Par exemple, à Athènes, les mythes fondateurs de la cité et de sa divinité poliade sont figurés sur les deux frontons du Parthénon : la naissance d'Athéna à l'est et sa querelle avec Poséidon à l'ouest⁵⁹. La naissance de

57. À propos de l'abandon progressif des motifs protecteurs dans le centre des frontons, voir Lapalus, 1946.

58. Bruit Zaidman, 2005, p. 74 et suiv.

59. Pour une publication des reliefs de l'ensemble du temple, voir Boardman, 1985.

la déesse fait donc écho, de l'autre côté, à la (re)naissance de la cité sous ce nouveau patronage. Tout autour de cet édifice, les métopes sont décorées des principaux événements de la gigantomachie à l'est, l'amazonomachie à l'ouest, la guerre de Troie au nord et les conflits entre les Lapithes et les Centaures au sud. Ce type de décoration mythologique se retrouve d'ailleurs sur les autres temples, à l'image de celui de Zeus à Olympie où les douze exploits d'Héraclès sont présents sur les métopes : comme les différentes cases d'une bande dessinée, les métopes, séparées par les triglyphes, scandent les aventures du héros. Au final, les mythes grecs font partie de l'histoire et leurs représentations sont symboliques⁶⁰ (les combats du Parthénon font écho aux guerres médiques). Ces illustrations se trouvent également au cœur du temple où la statue pouvait être le support d'une série de motifs mythologiques. Selon Pausanias⁶¹, la statue d'Athéna Parthénos était décorée de l'amazonomachie et de la gigantomachie sur le droit et le revers de son bouclier, de la centaumachie sur la tranche de ses sandales ou encore de la naissance de Pandore sur son piédestal.

En plus de ces nombreuses représentations sur les parois du temple grec et des statues, les mythes grecs sont connus par la céramique qui constitue un corpus extrêmement riche. Les vases ont bénéficié d'un traitement décoratif abouti qui offre une documentation presque photographique des aventures divines⁶². Grâce à la bonne conservation de l'ensemble de cette documentation, il est possible de relier les textes, donnant les détails du récit, aux images qui pointent, comme un écho, un instant capital de l'histoire.

L'ensemble de ces images se distingue du relief protecteur de la Méduse de Corfou. Comme nous l'avons vu, il ne s'agissait pas de représenter le mythe, mais d'utiliser une figure dangereuse de la sphère divine pour sauvegarder l'édifice. À Sélinonte, cette gorgone est représentée sur une métope du temple, mais dans un contexte différent : le tableau gagne une mobilité en transférant le motif ornemental de Méduse au cœur du récit vivant de sa mise à mort par Persée (fig. 6).

Figure 6.
Persée décapite Méduse sous les yeux d'Athéna

(d'après Carpenter, 1997, p. 112, fig. 154)



60. Hellmann, 2007, p. 56.

61. Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 24, 5-8.

62. Feuilletter par exemple Carpenter, 1997.

Entre le Tigre et l'Euphrate, la question de l'illustration des mythes peut être posée. Les sceaux-cylindres sont une source importante dans l'étude des figures mythologiques qui sont généralement représentées dans le cadre d'une « épiphanie » ou dans un combat⁶³. Ces combats opposent des êtres difficilement identifiables et devaient avoir une dimension apotropaïque certaine⁶⁴. Néanmoins, certains reliefs où interviennent des divinités combattantes peuvent semer le doute sur l'intention du commanditaire. Est-il possible qu'un relief ne soit pas purement apotropaïque mais qu'il raconte également une histoire ? En effet, ces scènes, en plus d'avoir une possible valeur protectrice, devaient pouvoir également transmettre un épisode de la mythologie⁶⁵.

Sous l'aspect d'un être souvent hybride, la figure protectrice s'affiche au niveau des portes et tout autour des édifices sacrés (voir plus haut). Contrairement à la gorgone de Corfou, la figure apotropaïque n'est pas toujours connue dans la sphère divine⁶⁶, mais son caractère extraordinaire transmet automatiquement un message à celui qui la regarde. Certaines sont tout de même décrites dans les mythes, à l'image de l'aigle léontocéphale, souvent identifié à Anzû/Imdugud, représenté les ailes déployées et les serres ancrées sur des animaux⁶⁷. Figuré sur le linteau d'une porte du temple de Ninhursag de Tell Obeid⁶⁸, le monstre avait probablement une dimension protectrice par son emplacement et son attitude, à la fois menaçante et dominatrice. Ce n'est pas l'unique modèle de la représentation d'Anzû/Imdugud dans les temples puisque, dans le même édifice, un relief montre un aigle à tête de lion – qui rappelle évidemment le monstre – s'attaquant à un taureau androcéphale : il est posé sur son dos et mord son arrière-train⁶⁹. La représentation est donc bien différente et, en comparant avec l'image de Méduse à Corfou (motif apotropaïque) et à Sélinonte (récit mythologique), la question d'une fonction différente entre ces deux figures du monstre oriental se pose.

L'aigle léontocéphale est surtout connu pour son rôle dans le Mythe d'Anzû⁷⁰. Au service du roi des dieux, il est tenté de s'emparer du pouvoir d'Enlil et, après

63. Benoit, 2011, p. 262-267.

64. Wiggermann, 2002, p. 377.

65. Sonik, 2014, p. 280-287.

66. Si Méduse est bien connue dans la sphère divine à travers le mythe de Persée, les hommes-taureaux ne sont pas forcément connus par le biais d'un mythe en particulier. D'autres motifs apotropaïques sont cependant bien reliés à un récit, comme par exemple les têtes d'Humbaba, mais pour qui il est difficile d'affirmer que le motif est issu du mythe ou s'il en est à l'origine : Wiggermann, 2002, p. 378.

67. Les animaux changent souvent, voir par exemple le vase d'Enméténa sur lequel se trouvent les différentes possibilités : Benoit, 2011, p. 228-229, notice n° 25.

68. British Museum ANE 114308.

69. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphie, B 15606 : Evans, 2003.

70. Bottéro, Kramer, 1989, p. 389-418.

avoir volé la Tablette des destins, il sera poursuivi par un champion nommé par l'assemblée divine. À Nimroud s'élève un temple dans lequel Ninurta prend une place importante dans les représentations retrouvées sur place, comme l'en atteste un relief sur lequel le champion divin poursuit le voleur (fig. 7).



Figure 7.
Ninurta
poursuivant
Anzû
 (d'après Layard,
 1853, pl. 5)

Situé à l'entrée du temple, ce bas-relief fonctionnait, avec son double symétrique sculpté en face⁷¹, en tant qu'agent protecteur de l'édifice : le dieu guerrier chasse le mal⁷², mais faut-il comprendre ce relief uniquement comme un relief servant d'agent protecteur du temple ? Ninurta n'adresse aucun regard à celui qui entre dans le temple car il est concentré sur sa tâche, tout comme le monstre qui menace le champion. Ainsi, le relief n'adresse aucun message direct aux passants et l'aspect narratif fait obligatoirement écho au Mythe d'Anzû. De ce fait, ce n'est plus un personnage mythologique qui prend une fonction protectrice, mais c'est d'abord un épisode légendaire qui peut prendre, dans un second temps, une dimension apotropaïque.

Comme pour les métopes des temples grecs, existaient-ils une suite à ce bas-

71. Un tableau similaire se levait en face de celui-ci ; les deux reliefs sont enregistrés aux numéros BM 124571 et BM 124572 au British Museum. Il est d'ailleurs curieux que, si l'un des deux montrait Anzû/Imdugud chassé du temple, le relief symétrique présente Ninurta poussant Anzû vers l'intérieur du temple. La dimension apotropaïque peut donc être remise en question.

72. Habituellement, le monstre est un aigle à tête de lion, mais la partie aigle et la partie léonine sont mieux équilibrées dans cette représentation : le corps de lion est recouvert de plumes, les pattes arrière s'arment de serres contrairement aux pattes avant qui semblent rester plus fidèles au lion et des ailes viennent s'ancrer sur la nuque.

relief ? Si les autres étapes du mythe étaient également représentées dans le temple, alors la dimension apotropaïque serait définitivement secondaire. Il est difficile de s'imaginer avec précision la décoration complète des temples puisque les différents reliefs conservés sont de simples extraits des programmes décoratifs, nous empêchant de prendre la vraie mesure de la réflexion théologique dans ces édifices religieux. Cependant, il existe d'autres documents qui montrent que, mis bout à bout, plusieurs reliefs pouvaient raconter une histoire. Le récit mythologique le plus célèbre, l'Épopée de Gilgamesh, est ainsi narré à travers plusieurs reliefs – plus petits que ceux de Ninurta – sur lesquels les grandes étapes ont été représentées. Sur un relief, c'est par exemple la mort d'Humbaba qui est représenté (fig. 8).



Figure 8.
Gilgamesh et Enkidu contre le géant Humbaba
(d'après Salje, 2003, p. 482, fig. 112)

Le héros Gilgamesh maîtrise le géant et s'apprête à le frapper. De l'autre côté, son compagnon Enkidu tire les cheveux de l'ennemi et le menace d'une arme tranchante au niveau de sa nuque, conformément au récit. Dans un autre relief au style très proche, c'est le combat contre le Taureau céleste qui est représenté : l'ensemble du mythe a ainsi pu être représenté à Babylone par le biais de plusieurs reliefs.

En dehors des reliefs, la glyptique présente une riche documentation de la mythologie mésopotamienne⁷³. En raison de la fonction des sceaux-cylindres, les

73. Amiet, 1961 regroupe 1500 documents parmi lesquels plusieurs représentations de divinités et plusieurs combats mythologiques sont les sujets.

motifs représentés ont souvent une valeur apotropaïque, ce qui explique la grande place qu'occupent les combats mythologiques⁷⁴. Ces combats ne correspondent pas toujours à un récit bien connu, comme peut l'être l'aventure de Gilgamesh, mais toujours est-il que les représentations de ces légendes sont nombreuses en Mésopotamie⁷⁵. Loin des conflits guerriers, certaines figures de héros sont également largement diffusées, comme par exemple Etana représenté sur l'aigle l'emmenant dans les cieux à la recherche de la plante de naissance⁷⁶.

En Grèce et en Mésopotamie, l'image des mythes pouvait être offerte à la vue de tous les fidèles. La disposition des édifices de l'Acropole d'Athènes laisse penser que le temple d'Athéna Parthénos n'est pas l'élément central du site mais seulement l'un de ses composants. Lors des différentes cérémonies, les citoyens participaient aux rites et, en se déplaçant sur l'esplanade, ils pouvaient tous apercevoir les thèmes abordés sur les parois des temples, mais aussi des autres édifices⁷⁷. Les liens étroits entre la cité, d'une part, et la déesse, d'autre part, sont exprimés explicitement tout autour du temple. Étant réalisé à l'extérieur du temple, autour de l'autel, le rite grec n'est donc pas soumis au secret. Dans ce cas, était-il nécessaire de représenter le rite ? Probablement pas puisque le rite est vécu par tous et les parois des temples ou les surfaces des céramiques sont alors libres pour y faire figurer le monde divin. Les fumées du sacrifice s'envolent dans les airs en partant de l'autel et l'absence de la statue de la divinité est comblée par les illustrations présentes dans les décors des temples : le rite s'exécute au pied du mythe. De plus, le rite n'est pas la réaction terrestre du mythe : les offrandes ou les sacrifices ne font pas écho à la naissance d'Athéna ou au conflit divin pour la domination de la cité. L'action rituelle et la légende appartiennent à deux sphères bien distinctes et il fallait offrir les deux aux citoyens : le rite pratique, et parfois aussi représenté, et le mythe illustré.

Plus à l'Est, le relief de la chasse d'Anzû par Ninurta – et peut-être la série de l'Épopée de Gilgamesh – était probablement également visible par les fidèles. Les différents personnages ne regardent pas le passant comme les Hommes-taureaux ou les déesses Lama. L'illustration se suffit à elle-même et elle prend une fonction descriptive d'un récit littéraire.

Un corpus identique en Égypte ?

Contrairement à la Grèce, le rite en Égypte est réalisé au cœur du temple, à l'abri des regards, et il n'est donc pas accessible à tous (hormis lors de certaines fêtes). La conception égyptienne du rite favorise alors sa représentation sur les

74. Wiggermann, 2002, p. 377.

75. Benoit, 2011, p. 262-267.

76. Voir par exemple BM 129480 dans Collins, 2003.

77. On trouve également des représentations mythologiques sur d'autres édifices que le temple comme, par exemple, le trésor de Siphnos.

parois des temples afin qu'il soit connu de tous par le biais de l'image. En voyant les rites sur les parois extérieures de l'édifice, la population a une vision du rite, en léger différé, effectué à l'intérieur du temple dont l'accès ne lui est pas autorisé. Une éventuelle représentation du mythe sur ces murs, à l'image du tympan grec, ne pourrait transmettre à tous les passants les nombreux efforts des prêtres – et donc de Pharaon – pour maintenir la maât en place qui reste la finalité première du rite égyptien. Sans rechercher l'exhaustivité, un panorama rapide révèle la très grande rareté des représentations des mythes, toujours dissimulées au centre des édifices.

Dans le temple de Dakké en Nubie, un tableau de l'époque romaine présente un motif unique dans les temples : un babouin se tient debout et agite les deux pattes avant devant une lionne portant un disque solaire sur la tête (fig. 9)⁷⁸.

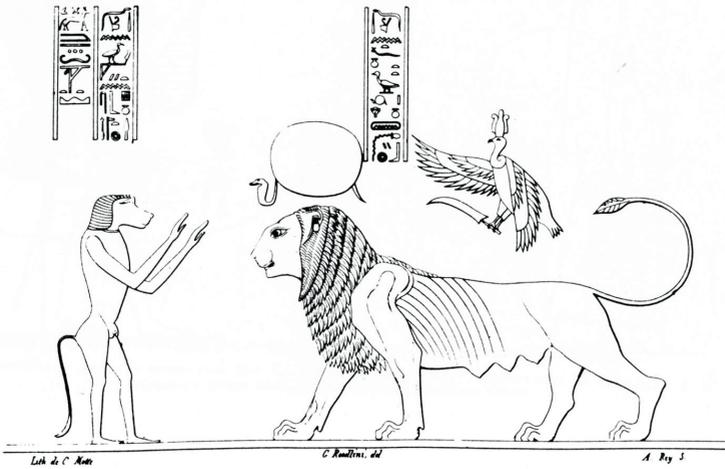


Figure 9.
Le babouin
Thot apaise la
déesse-lionne
Tefnout à
Dakké
(d'après
Champollion,
1835, pl. LI,
fig. 3)

Les images font clairement référence à une version légèrement différente du mythe issu du *Livre de la Vache Céleste* déjà évoqué. Dans le mythe de la Lointaine⁷⁹, la fille de Rê, nommée Tefnout, est une lionne qui sème le chaos dans un territoire éloigné de l'Égypte, la Nubie. Afin de réinstaurer la maât, le disque solaire charge le dieu Thot de la convaincre de revenir. Sous la forme d'un babouin⁸⁰, le dieu use de tous ses charmes pour atténuer la colère de la déesse⁸¹. Sans même les textes qui identifient les divinités, les images sont très claires et il est possible de reconnaître cette phase du mythe. Il ne symbolise aucun rite, mais seulement l'épisode le plus important du récit. En raison de la puissance de l'image dans la culture égyptienne, il était probablement impossible de graver

78. Roeder, 1930, p. 312, § 671-673 ; pl. 115.

79. Junker, 1911 ; Junker, 1917.

80. Sur le babouin bavard, voir Volokhine, 2004, p. 150-151.

81. Des sources principalement démotiques ont gardé la trace des ruses verbales de Thot : de Cenival, 1988. Voir également Quack, 2009.

le massacre des hommes par la lionne, de peur que l'image prenne vie, mais il était possible de représenter la fin bénéfique de l'histoire, celle où la déesse est apaisée par Thot. La lionne étant originaire de Nubie, sa place dans le temple est probablement justifiée selon les théologiens de Dakké⁸².

Même si ce mythe est fondamental dans la pensée religieuse, une telle représentation n'est aujourd'hui conservée dans aucun autre temple⁸³ et il est même difficile d'en trouver sur d'autres supports. Les nombreux ostraca retrouvés en Égypte donnent des indications sur la vie quotidienne, sur des contes⁸⁴ ou encore sur le culte des divinités. Sur un ostracon de Deir el-Médineh du Nouvel Empire⁸⁵, un babouin est assis devant une lionne : faut-il y voir une illustration du célèbre mythe ? Au-dessus d'eux, la présence d'un grand oiseau aux ailes déployées couvrant ses œufs dans son nid pourrait donner une indication de la fable racontée par Thot. Le corpus des représentations du mythe de l'Oeil de Rê ne serait composé que de ces seuls documents alors qu'il s'agit d'un mythe fondateur de la civilisation nilotique.

Dans le temple de Deir el-Médineh, en léger retrait du village des artisans de la Vallée des rois, un relief est directement inspiré de la documentation funéraire. De sa proximité avec la nécropole royale, l'édifice en retire une chapelle à la décoration unique distinguant le bâtiment dans le paysage égyptien : la scène de la pesée de l'âme – la psychostasie – est exceptionnellement gravée sur l'une des parois. Le défunt est conduit devant l'ultime étape de son jugement dernier lors duquel son cœur est placé sur la balance en compétition avec la plume-*maât* : s'il est plus lourd, il sera dévoré par le monstre composé des trois animaux les plus dangereux du Nil (le crocodile, le lion et l'hippopotame), mais s'il est plus léger, le voyage du défunt pourra continuer et il sera présenté à Osiris, le maître de l'au-delà (fig. 10).

82. De la même façon, le mythe est également très présent dans les textes de l'île de Philae qui apparaissait comme la limite méridionale du territoire égyptien : Inconnu-Bocquillon, 2001.

83. J.-Fr. Champollion avait peut-être pu contempler un relief traitant de ce thème dans le temple d'Ermant. Un dieu ibiocéphale, probablement Thot, présente un objet à une chatte, l'aspect apaisé de la lionne (Champollion, 1820, pl. 95,5). Les divinités sont représentées à l'intérieur d'un *naos* évoquant, selon nous, la représentation des statues sur les parois des temples ; beaucoup des statues sont représentées sur les parois du temple voisin de Tôd (Thiers, 2003, n° 255-258 et 284). Un tel groupe statuaire s'éloigne du récit mythique.

84. Plusieurs ostraca retrouvés représentent des histoires que nous pourrions distinguer des mythes. Il s'agit souvent de thèmes satiriques où les situations sont inversées : la souris prend la place du chat et le chat celle de la souris dans les exemplaires les plus connus : van Essche, 1991.

85. Berlin, ÄM, Inv. 21443 : Minault-Gout, 2002 ; Widmer, 2003 ; Widmer, 2013.

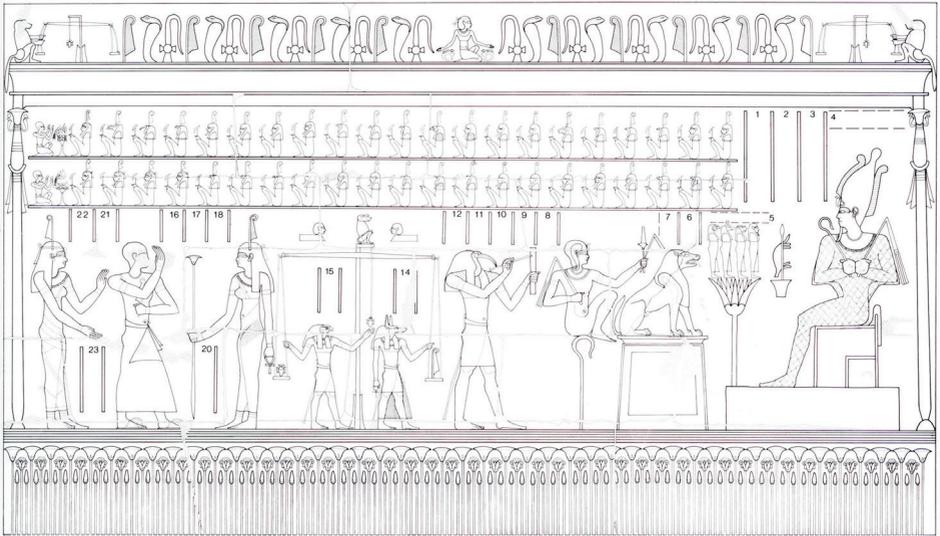


Figure 10.
La pesée de l'âme dans le temple de Deir el-Médineh
 (d'après Du Bourguet, 2002, p. 56-57, scène n° 58)

Ce tableau est le seul exemple de la représentation de cet épisode funéraire dans un temple puisque la vignette ne s'échappe pas, en théorie, du domaine inférieur où la scène est l'objet du chapitre 125 du *Livre des Morts*. Le programme décoratif de l'ensemble de la chapelle fait écho à la décoration d'un sarcophage démontrant que, si l'un n'a pas directement influencé l'autre, les décorateurs de ces deux programmes ont puisé dans un corpus commun⁸⁶. La thématique funéraire de cette chapelle participe peut-être aux rites de Djémê lors desquels Amon-Rê, maître de Thèbes sur la rive orientale, traversait le Nil pour rendre visite à ses ancêtres enterrés dans la rive ouest et faisait une halte à Deir el-Médineh. La représentation du mythe de la pesée de l'âme n'est en aucun cas symbolique, mais elle devait participer activement au rite effectué dans la pièce dans le cadre de ces fêtes.

Une autre scène gravée dans les temples est issue du monde funéraire. Dans les chapelles osiriennes⁸⁷, certains reliefs décrivant les cérémonies du mois de Khoiak font écho à la décoration des tombes. Les gravures de ces chapelles illustrent la conception des simulacres d'Osiris qui y sont fabriqués et dans lesquels des graines d'orge sont implantées et germeront ensuite, illustrant le

86. Riggs, 2006.

87. Les chapelles osiriennes les plus riches se trouvent à Dendéra, mais d'autres temples avaient également ces pièces pour permettre les cérémonies de Khoiak de se réaliser.

retour à la vie du dieu⁸⁸. En plus des images du rite, certains reliefs semblent plus tenir de l'illustration du mythe osirien que de la cérémonie (fig. 11).

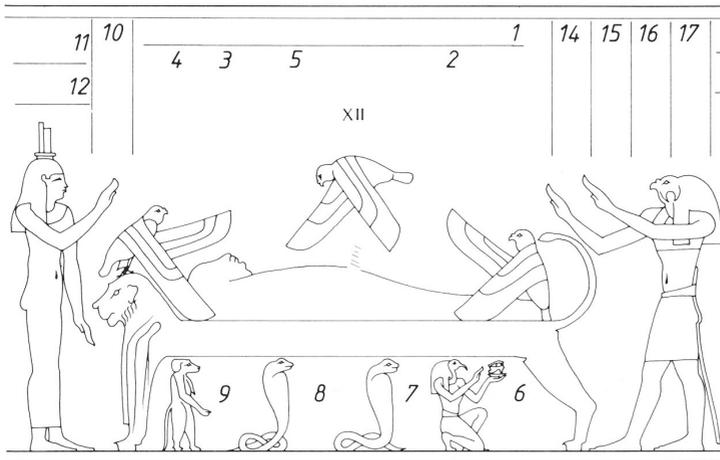


Figure 11.
La conception
d'Horus dans
le temple de
Dendéra
(d'après
Dendara X, pl.
106,
tableau XII)

Selon les textes, Isis a conçu Horus en se posant sur la dépouille de son mari sous la forme d'un milan⁸⁹. Dans une première lecture, ce relief est assez fidèle au mythe, même si la présence d'Isis sous forme humaine (à gauche) en plus du milan et celle d'Horus (à droite) alors qu'il n'est pas encore conçu pourraient apporter une contradiction. Signe de renaissance, la conception d'Horus par le milan fait clairement écho à l'oiseau-*ba* se posant sur le cadavre du défunt, thème très documenté dans la littérature funéraire⁹⁰ ; les rites de Khoiak ont évidemment une coloration funéraire forte. Les temples sont des lieux vivants où commencent et où se terminent des processions, où sont effectués des rites et où les décors sont très différents de ceux des tombes, lieux clos aux fonctions non rituelles. Néanmoins, les frontières peuvent parfois être floues entre ces deux univers, en particulier dans le cadre des chapelles osiriennes ancrées sur les toits de certains temples.

Les temples sont des édifices du quotidien dans lesquels se déroulent des rituels très codifiés. Les parois en gardent le souvenir et c'est ce qui pourrait expliquer la faible représentation directe des mythes. L'univers de la tombe est bien différent. Le corps du défunt y est enfermé, d'abord dans un sarcophage, puis dans la tombe qui, espère-t-on, ne sera jamais violée. Après l'enterrement, le rite n'existe plus, ou plutôt il est déplacé vers les chapelles funéraires, bien séparées de la tombe scellée, où des prières et des offrandes entretiennent

88. Chassinat, 1966-1968.

89. Forgeau, 2010, p. 46-47.

90. Assmann, 2003, p. 145-156.

toujours le souvenir de l'âme du défunt. Éloignée du rite, la tombe n'est plus décorée de tableaux mais de voyages divins⁹¹. Au cœur de la Vallée des rois, la tombe de Ramsès VI est souvent citée en exemple en raison de la richesse des textes et des images gravés⁹² ; il arrivait que seuls des extraits des grandes réflexions théologiques étaient choisis, mais cette tombe conserve des ensembles cohérents et complets. Répartis en « livres », les textes funéraires présentent un même thème : guider le défunt vers la résurrection en le comparant au soleil qui renaît chaque matin après son parcours nocturne ou à Osiris qui est régénéré après sa mort. Ces descriptions du monde inférieur sont probablement ce qui se rapproche le plus de l'illustration d'un mythe en Égypte ancienne, sans que ces histoires n'aient toutefois un écho terrestre par le biais d'un rite.

Des images de mythes égyptiens comme écho pariétal du rite.

Les représentations des mythes dans les temples existent, mais elles sont extrêmement rares et elles ne sont visibles que par les prêtres. Ce sont les représentations des rites plutôt que celles des mythes qui sont privilégiées : les fidèles, interdits d'entrer et de voir ces rites, pouvaient ainsi contempler l'image du travail efficace du pharaon ritualiste, remplacé au quotidien par les prêtres dans l'obscurité du temple.

D'autres reliefs, plus nombreux, pourraient également être des illustrations de ces légendes, mais les images gravées sont légèrement différentes du récit afin d'intégrer subtilement le rite au cœur du mythe.

Des combats mythologiques adaptés aux rites terrestres.

Dans le temple d'Hibis dans l'oasis de Khargeh, un dieu ailé⁹³ à tête de faucon et coiffé du *pschent* transperce de sa lance un serpent ; il est aidé d'un lion, le symbole de Pharaon (fig. 12). Si l'iconographie fait immédiatement songer à Horus, les inscriptions révèlent qu'il s'agit de Seth⁹⁴, l'assassin du père d'Horus, Osiris. Dans les oasis dont Seth est l'un des seigneurs⁹⁵, ce dieu adopte une image particulièrement originale⁹⁶.

91. Puisque les tombes préfigurent également la vie qu'aura le défunt, quelques scènes d'offrandes aux divinités sont peintes puisque cela fait partie, du moins en théorie, du quotidien du souverain égyptien, tout comme les travaux manuels sont peints dans les tombes des personnes de la société civile.

92. Abitz, 1989.

93. Sur ce type d'ailes sur le dos d'une divinité, voir également Schulman, 1979.

94. Voir également Cornelius, 1994, p. 161 et suiv.

95. Te Velde, 1967, p. 115-116.

96. Osing, 1985.



Figure 12.
Seth harponnant le
serpent Apophis dans le
temple d'Hibis
(d'après De Garis Davies,
1953, pl. 42)

Le relief est probablement l'écho d'un mythe dans lequel le dieu Seth se tient à la proue de la barque de Rê afin d'occire le serpent Apophis⁹⁷, créature du néant qui souhaite détruire la bonne marche du monde en stoppant la course du soleil, source de la vie égyptienne. Si le mythe est parfaitement peint sur le papyrus mythologique d'Her-Ouben⁹⁸, la représentation gravée à Hibis, unique dans un temple⁹⁹, n'est pas *stricto sensu* une photographie du récit. En plus d'une iconographie particulière¹⁰⁰, le dieu piétine par contact direct sa victime en dehors de la barque de Rê qui disparaît alors qu'elle est le sujet à défendre. L'esprit égyptien est suffisamment souple pour accepter les modifications lorsqu'elles s'avèrent nécessaires.

L'image singulière de Seth dans les oasis rappelle l'iconographie traditionnelle d'Horus : c'est lui que les égyptologues pensent voir dans un relief ptolémaïque

97. Nagel, 1929.

98. On y voit le dieu Seth, avec l'iconographie habituelle (Mathieu, 2011, p. 137-138), debout sur le devant de la barque solaire et transperçant le serpent Apophis qui s'élève devant la marche de Rê, voir Piankoff, 1949, p. 136, pl. VIII.

99. Le motif est connu par certaines statuette votives (D. Frankfurter, 1998, p. 113-114). Il est possible que Seth soit représenté dans un graffito en train de tuer un scorpion, représentant du mal, à Dakhla : Kaper, 1997, p. 235, p. 241 fig. 5.

100. Seth prend l'aspect d'un homme, et donc de Pharaon, lorsqu'il tue le serpent à tête humaine Apophis sur une stèle de Leyde (Rijksmuseum Van Oudheden AP 60) : Étienne, 2009, p. 88-89, cat. n° 61.

anépigraphe qui reprend le même motif que le tableau d'Hibis, hormis le serpent qui est remplacé par la figure d'un homme captif¹⁰¹. Habituellement, les représentations d'un dieu-faucon harponnant des animaux dangereux évoquent le combat entre Horus et Seth pour le trône égyptien¹⁰². Progressivement, après le Nouvel Empire, les théologiens insistent sur l'aspect ambigu de Seth : à la fois défenseur de la barque de Rê et assassin d'Osiris¹⁰³. Dès lors, impossible de le représenter (ses anciennes représentations sont brisées), impensable de le nommer (son nom est martelé et le dieu n'est évoqué que par des appellations péjoratives), mais ses manifestations terrestres se diversifient pour qu'il continue à exister. Dans le « Mythe d'Horus » gravé sur les parois du temple d'Edfou¹⁰⁴, Seth adopte la forme d'un crocodile ou encore d'un hippopotame tandis que le dieu-faucon Horus le transperce de sa lance (fig. 13).

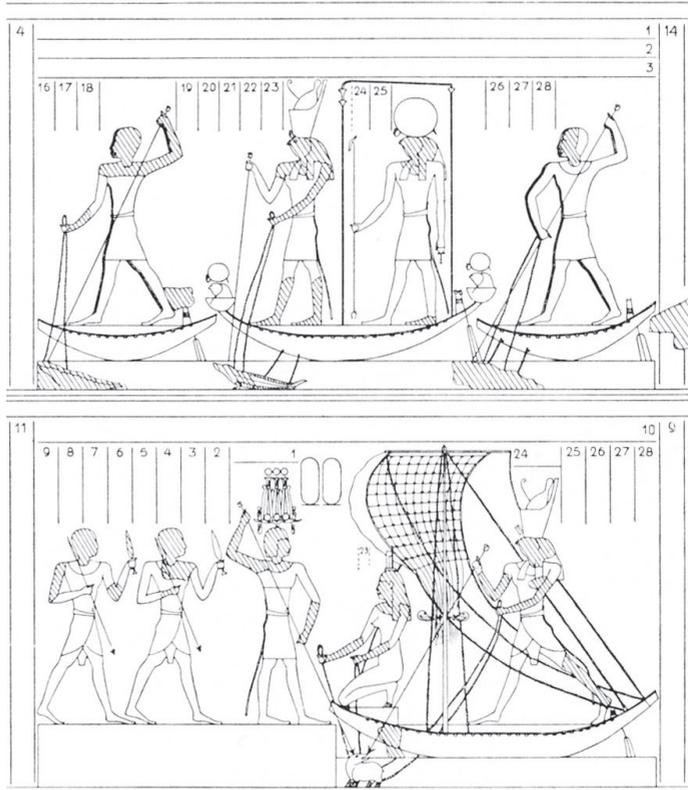


Figure 13.
Extrait du mythe
d'Horus à Edfou :
Horus harponnant
le crocodile
(en haut)
et l'hippopotame
(en bas)
(d'après Edfou X/2,
pl. CXLVII)

101. The Walters Art Museum Inv. 22.39 : Quack, 2005.

102. Broze, 1996.

103. Te Velde, 1967.

104. Voir Alliot, 1949-1954.

Les Égyptiens développent progressivement des liens entre Seth et ces deux prédateurs du Nil. Tardivement, les connexions entre Seth et le reptile se développent par la création de plusieurs histoires. Lors du combat pour le trône égyptien, Seth aurait tenté de s'échapper de la violence d'Horus sous la forme d'un crocodile¹⁰⁵. Un dieu-crocodile « fils de Seth » nommé Mâga aurait avalé le bras gauche d'Osiris, obligeant Horus à venger son père¹⁰⁶. Même si le reptile est quotidiennement craint et chassé en Égypte depuis les plus hautes époques, ce genre de récit mythique a progressivement enrichi le combat pour le pouvoir égyptien¹⁰⁷. De son côté, l'hippopotame a fait son entrée dans le mythe d'Horus et de Seth bien après les premières représentations de l'animal. Dès l'époque prédynastique, les hippopotames sont abattus par les premiers rois qui affirmaient ainsi leur puissance¹⁰⁸. Ce n'est qu'au Nouvel Empire que le pachyderme est directement associé à Seth lors de l'élaboration d'un épisode complémentaire dans lequel les deux concurrents se changent en hippopotames¹⁰⁹. Ce récit entre alors en contradiction avec le relief d'Edfou. L'histoire originale explique que la mère d'Horus, Isis, harponne l'hippopotame Seth mais le relâche ensuite provoquant la colère d'Horus qui décapita sa mère avant de s'exiler. Dans le relief, l'animal est mis à mort par le harpon d'Horus, qui a gardé son image de rapace bien à l'abri dans une barque, et par l'arme de Pharaon qui se joint à la bataille, tandis qu'Isis immobilise Seth avec une corde. L'image du mythe est en fait adaptée à l'univers rituel du temple. Ce « Mythe d'Horus » gravé sur les parois du temple était en effet joué dans une sorte de pièce de théâtre sur le lac sacré d'Edfou : des prêtres jouaient le rôle d'Horus harponnant des hippopotames de cire¹¹⁰. Ainsi, le fait qu'Horus soit sur une barque correspond plus au rite effectué sur le lac qu'à une représentation précise du mythe, même si l'ensemble est évidemment lié. Horus vainqueur, c'est également Pharaon qui devient le sauveur de l'Égypte et son image ne peut pas être totalement exclue de ce triomphe face au mal ; il est d'ailleurs représenté dans une attitude similaire à celle d'Horus dont il est un reflet.

Ces scènes de combat entre Horus et un animal séthien restent finalement très rares sur les parois des temples. Un autre exemple se trouve à Karnak, dans le temple d'Opet, où une représentation d'Horus massacrant l'âne est intégrée, un peu maladroitement, dans une scène osirienne. Tel un pharaon, il lève la main armée en arrière juste avant de frapper l'âne qu'il tient fermement par les oreilles, même si ses pattes sont déjà entravées (fig. 14).

105. Sur Seth et le crocodile, voir Aufrère, 2011, p. 68.

106. Corteggiani, 2007, p. 307.

107. Wilson, 1997.

108. Roche, 2014.

109. Yoyotte, 2005, p. 261-262.

110. Commencer par Cauville, 1984, p. 12 et 70-71.

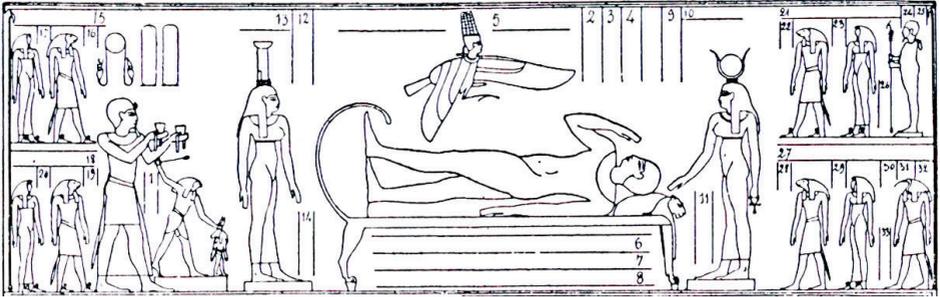


Figure 14.
Sur la gauche, Horus massacrant l'âne au temple d'Opet
(d'après De Wit, 1962, pl. 4, XI)

La figure, exceptionnelle, semble comme ajoutée postérieurement près du souverain apportant les éléments nécessaires à la momification d'Osiris allongé sur son lit de mort. L'âne ne figure pas dans le combat entre Horus et Seth ou dans une autre histoire, mais sa ressemblance physique avec Seth explique en partie l'association. L'animal est depuis longtemps relié au dieu¹¹¹, même si l'association n'est pas totale¹¹², notamment à cause du braiement effroyable de l'animal qui devait perturber les rites osiriens¹¹³. Voilà qui pourrait expliquer la présence du massacre de l'âne dans ce relief. Plus que la représentation du combat entre Horus et Seth, il s'agit probablement d'un motif nécessaire à la performativité du rite accompli : la gravure éloigne les nuisances lors des mystères osiriens effectués dans cet édifice.

Plusieurs objets votifs montrent Horus représenté en train de tuer un avatar de Seth qu'il piétine généralement pour marquer sa domination¹¹⁴. Ces statues sont très différentes des autres où la divinité reste immobile, en attente, mais elles ne représentent en aucun cas le mythe en lui-même. La figure d'Horus harponnant devient un thème iconographique qui peut être reproduit dans la statuaire tout comme sur les parois des temples. Dans les tableaux des processions de divinités, il arrive que le dieu soit représenté avec sa lance, sans qu'une proie soit toujours gravée à son bout ; le cas du dieu Onouris est particulièrement éclairant puisque les statues et les reliefs le montrent généralement en guerrier harponnant.

Toutes ces destructions d'animaux séthiens (crocodile, hippopotame, âne, etc.) sont des moyens d'exprimer différemment une même victoire : celle d'Horus sur Seth. Replacé dans un contexte terrestre, ce triomphe est traduit par la

111. Vernus, 2005, p. 468.

112. Yoyotte, 1969, p. 335-336.

113. Vernus, 2014, p. 227.

114. Quelques exemples conservés au Musée égyptien du Caire : CGC 38619, CGC 38620, CGC 38618.

représentation – très répandue – du souverain réalisant un rite afin de maintenir la maât en éliminant l'ennemi juré de l'Égypte¹¹⁵. Horus, héritier légitime d'Osiris, étant considéré comme le premier pharaon, tous les souverains égyptiens s'inscrivent dans une lignée remontant au dieu-faucon, et donc à Osiris. Véritable Horus sur terre, Pharaon massacre le crocodile, l'hippopotame, l'âne, comme son « ancêtre » divin, mais aussi d'autres bêtes sauvages comme l'oryx¹¹⁶. Ce dernier a été sacrifié depuis le début de l'histoire égyptienne¹¹⁷, mais le rapprochement entre l'animal et Seth n'est pas assuré à cette époque ; la bête était exécutée afin que sa tête, pour certaines raisons, orne la proue de la barque de Sokar. Contrairement aux autres animaux, l'oryx n'est pas une transformation de Seth puisque ce rapprochement n'est, au moins en partie, qu'une création littéraire issue d'un jeu de mots : dans le combat mythique, l'épisode où Seth blesse l'œil du dieu-faucon évoque – en égyptien – le nom de l'animal¹¹⁸. Ainsi, son sacrifice est rapproché artificiellement du combat et Pharaon venge Horus, comme Horus a vengé son père Osiris.

Un schéma général se dessine concernant les sacrifices d'animaux devenus séthiens :

- 1) les bêtes sont chassées pour des motifs différents (dangerosité, peau, etc.).
- 2) ces animaux deviennent des images terrestres de Seth.
- 3) la chasse devient un sacrifice rituel afin de reproduire le mythe sur terre.

La pensée religieuse égyptienne connaît une grande flexibilité et les mythes ont pu être adaptés à toutes les contraintes extérieures. Un mythe devant être complété par un rite terrestre, les récits peuvent continuellement être enrichis au fur et à mesure des réflexions théologiques ou des époques. Ainsi, un élément d'une fenêtre de la période romaine reprend comme motif le dieu Horus transperçant un crocodile de sa lance, mais cette fois-ci le dieu est à cheval¹¹⁹ : le « mythe » est alors simplement décrit avec les yeux des artisans de l'Égypte romaine¹²⁰. Les épisodes du combat entre Horus et Seth ont été enrichis et les théologiens ont trouvé certaines astuces pour y intégrer le sacrifice de plusieurs animaux. Ces quelques reliefs ne représentent pas directement le mythe puisqu'ils passent obligatoirement par le filtre du rite. Dans l'esprit égyptien, il faut toujours faire appel à un événement mythique (ici le triomphe d'Horus sur Seth) afin d'avoir une conséquence dans le monde réel (le triomphe de Pharaon sur ses

115. Sur la destruction des animaux séthiens, voir Labrique, 1993.

116. La liste des animaux de Seth est longue, d'autant que nous pourrions ajouter les massacres d'Apophis par Pharaon, que le dieu soit sous la forme d'un serpent, comme dans le temple d'Hibis, ou d'une tortue (Gutbub, 1979, p. 395-397).

117. Derchain, 1962, p. 10 et suiv.

118. *Id.*, p. 26-30.

119. Louvre E 4850. Sur Horus et les chevaux, voir Guerneur, 2012.

120. Sur les problèmes d'adaptation ou au contraire de continuité, consulter Rondot, 2013.

ennemis). C'est précisément à ce moment que le mythe rejoint le rite et qu'il est difficile de les distinguer. Les Égyptiens ont clairement fait le choix de graver – très régulièrement – le rite (Pharaon harponnant une émanation de Seth) au détriment de la représentation rare du combat mythique (Horus massacrant Seth). L'application du rite dans la réalité¹²¹ laisse son empreinte dans l'image du mythe sur les parois des temples.

Des reliefs rendus vivants pour le rite.

En tant que vainqueur de Seth et vengeur de son père Osiris, Horus est un dieu capital du panthéon égyptien et sa naissance se trouve au cœur du mythe osirien et de l'héritage royal. Plusieurs bâtiments, appelés « mammisi », sont des édifices dans lesquels cette naissance était reproduite par le rite. La décoration de ces bâtiments particuliers dans le paysage égyptien reprend en partie le mythe de la naissance du dieu, comme par exemple dans un tableau du mammisi de Philae (fig. 15).

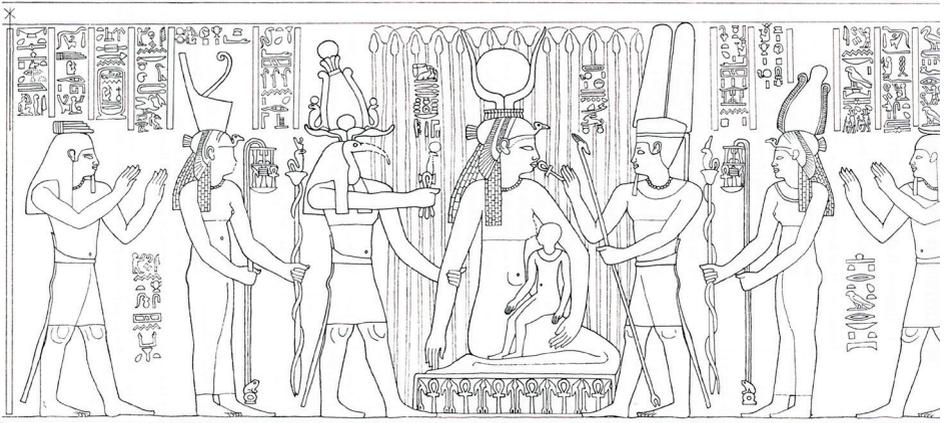


Figure 15.
La naissance d'Horus dans les marais du Delta
(d'après Junker, Winter, 1965, p. 12)

Au centre, la déesse Isis allaite son enfant Horus qui vient de naître dans les marais du Delta symbolisés par les tiges fleuries derrière elle. Si le tableau ressemble à l'illustration du mythe, nous pensons qu'il s'agit surtout d'un relief aux lectures multiples. En effet, les textes du récit originel précisent que la déesse a accouché et nourrit son enfant dans la solitude¹²², cachée dans les marais de peur

121. *Le Livre de repousser l'Agressif* prescrit que, chaque jour et dans tous les temples, on devait taillader une petite figurine de cire rouge prenant l'image du dieu en récitant une formule magique (Koenig, 1994, p. 146-149).

122. Forgeau, 2010, p. 71-72.

que l'assassin de son époux, Seth, ne les retrouve. Sur le relief de Philae, la déesse est encadrée par six divinités qui excluent l'idée même d'une échappée secrète. Les tableaux des temples égyptiens sont riches de plusieurs moyens de lecture. En effet, il faut regarder ces reliefs comme une succession de filtres, des calques qui se superposent formant une multitude de couches qui apportent l'une et l'autre son lot d'informations¹²³. Ainsi, la *lecture* de ce tableau se fait en deux temps : d'abord Isis *lactans* qui évoque directement le mythe, puis l'assemblée divine qui vient justifier la possibilité de la naissance d'Horus. Amon-Rê apporte le signe de la vie (la croix-*ânkh*) au nez de la déesse tandis que Thot offre son soutien et une protection qui sera amplement utilisée au cours des premiers mois de l'enfant ; en tant que scribe de l'assemblée divine, il est probablement présent aussi pour inscrire l'accouchement dans les annales. La présence de Nekhbet et Ouadjet, les déesses respectives de la Haute et de la Basse Égypte, préfigure la future royauté de l'enfant alors que Hou et Sia rappellent l'acte du démiurge qui est répété à travers la naissance d'Horus. Toutes ces divinités sont d'ailleurs représentées en dehors du fourré de papyrus, à la fois invisible dans le mythe et visible sur le relief. Les clés sont ainsi données aux prêtres pour comprendre la naissance du dieu, en allant même au-delà du récit du mythe. Lors de la réalisation du rite, le relief synthétise pour les prêtres les éléments – personnifiés dans la gravure – indispensables à la naissance du dieu-enfant dans le mammisi.

Horus est l'archétype du dieu-enfant parfait et il est souvent le fils de plusieurs couples divins différents, expliquant alors la présence des mammisis sur l'ensemble du territoire égyptien et pas uniquement près des temples de ses parents : c'est la naissance d'Horus, et donc de Pharaon, qui est la plus documentée. Néanmoins, une autre naissance divine est exceptionnellement dotée d'une image sur une paroi d'un temple¹²⁴. Isis – fille de Geb et de Nout – est née, selon les textes, à Dendéra et elle y est ainsi vénérée dans un petit édifice à l'ombre du grand temple d'Hathor et ses chapelles osiriennes déjà évoquées. Sur la paroi principale de la chapelle centrale, une niche peu profonde comprend en haut la représentation de Nout, exceptionnellement de face, les jambes écartées. Sous elle est gravée Isis, déjà adulte et également de face : Nout a accouché d'Isis¹²⁵. Cette composition se distingue dans l'univers décoratif des temples. La création de la petite niche fait ressortir les figures de Nout et d'Isis, aujourd'hui très abîmées¹²⁶, bien plus que les reliefs habituels. La déesse Isis se détache même du mur, en haut-relief, la rapprochant d'une statue plus que d'un relief. Représentée de face, cette impression est renforcée et donne plus de vie à la déesse que ne l'aurait fait une autre gravure : la déesse s'échappe de la contrainte du mur en partant à la

123. Gamelin, 2012, p. 190.

124. Sur la naissance d'Isis, voir Cauville, 2009, p. 274 et suiv.

125. Cauville, Lecler, 2007, pl. 69 et 88.

126. Voir les dessins dans Cauville, Mohamed Ibrahim Ali, 2015, p. 245.

rencontre des prêtres. Pouvons-nous alors joindre cette construction au corpus des « reliefs cultuels » ? Comme le résume parfaitement Youri Volokhine¹²⁷, un relief égyptien peut être accompagné d'un dispositif visant à le mettre en valeur (coffrage, rehaussement de l'image en or) et ainsi passer « de l'image plane à la statue virtuelle ». C'est probablement le cas pour la déesse Isis dans son temple de Dendéra où, récemment née, elle apparaît devant les prêtres, sortant de la paroi comme si le relief décidait de prendre vie. Plus que la simple représentation du mythe de la naissance d'Isis, il est un objet du rite qui prend encore une fois une place prépondérante dans la pensée religieuse égyptienne.

*

Les documentations égyptienne, mésopotamienne et grecques sont extrêmement riches et elles peuvent tantôt être rapprochées, tantôt être distinguées. Dans ces cultures, la représentation du rite est bien connue, même s'il s'avère que les images peuvent être composées de manière bien différente. En Orient, le rite est la plupart du temps effectué devant la divinité, c'est-à-dire sa statue, à l'abri des regards des fidèles. Les rites mésopotamiens sont probablement moins documentés que les rites égyptiens, mais ces actions sont, dans les deux cultures, parfois l'écho d'une aventure céleste ou, à l'inverse, des pratiques bien terrestres auxquelles les prêtres ont apporté une dimension religieuse. Au contraire, en Grèce, la cérémonie est publique, en dehors du temple, et la statue n'est absolument pas obligatoire. Le rite consiste d'ailleurs principalement en des sacrifices et des libations et il est alors logique que son image soit traitée différemment de celle des autres cultures.

Concernant l'image du mythe, la pensée hellène offre un corpus bien plus riche que ce que l'on peut trouver en Mésopotamie et en Égypte. En Grèce, il est tout à fait possible de représenter le mythe, en deux ou en trois dimensions, et il est également possible de le montrer à tous les Grecs. En Mésopotamie, même si les sources sont plus rares, les mythes peuvent être représentés à de rares occasions et certaines de ces images ont pu être vues par d'autres personnes que les prêtres, même si elles ne sont pas aussi nombreuses qu'en Grèce. Enfin, en Égypte, les images sont encore bien plus rares et elles sont cachées au cœur des temples, parfaitement invisibles aux yeux des fidèles.

À l'image des trois scènes de l'Enlèvement de Perséphone dans la nécropole d'Alexandrie, la représentation des mythes grecs peut transmettre un récit. Ils suivent une chronologie fléchée allant de la cosmogonie aux différentes épopées en passant par des combats, la naissance des divinités, etc.¹²⁸. Les mythes égyptiens répondent à une autre logique. Chaque jour, le soleil atteint sa toute-puissance au zénith sous le nom de Rê, il tombe à l'Ouest en prenant l'aspect d'un

127. Volokhine, 2014.

128. Notamment par la succession des âges de l'homme, de la race d'or à la race de fer : Pirenne-Delforge, 1999, p. 96-97.

vieillard nommé Atoum mais il renaît chaque matin à l'Est en tant que Chépri. C'est l'aspect cyclique des mythes qui prévaut et c'est par le rite, l'adaptation terrestre d'une aventure céleste, que la maât est maintenue dans le territoire. Les aventures divines ne sont qu'à de très rares occasions représentées puisqu'ils sont constamment présents à travers les rites. L'aventure divine n'est évidemment pas absente des tableaux puisqu'elle se trouve dans l'objet du rituel, l'offrande, mais aussi dans la divinité (attributs, épithètes) qui en bénéficie. Cet enchevêtrement entre mythes et rites brouille les pistes pour bien comprendre les rapports entre les deux notions, parfois difficiles à définir.

La représentation du rite possède un avantage important par rapport à celle du mythe : elle permet l'implication de Pharaon qui devient une figure capitale du tableau, que ce soit dans les scènes d'offrandes ou dans les cérémonies. Le souverain est ainsi toujours présent, au même titre que la divinité de qui il s'éloigne assez peu : les deux peuvent porter les mêmes couronnes, ils ont la même taille et dans le cadre du *do ut des*, l'un fait toujours quelque chose pour l'autre. Au Nouvel Empire, tous les tableaux sont séparés par une colonne d'hiéroglyphes servant de dédicace : les cartouches du souverain sont gravés et le roi dédie l'édifice à une divinité. À l'époque gréco-romaine, ces textes s'enrichissent et les deux colonnes encadrant le tableau apportent des précisions sur les personnalités gravées. Par jeu, selon une version, la colonne située derrière le roi commence par « que vive le dieu parfait » tandis que la colonne gravée derrière le dieu est introduite par « le roi de Haute et de Basse Égypte » : dans un chiasme, le roi devient dieu et le dieu devient roi. Pharaon est plus que l'intermédiaire entre les hommes et les dieux, il est un dieu au même titre que les autres et il rejoindra le panthéon égyptien après sa mort. Cette omniprésence du roi explique probablement en partie la prédominance de la représentation des rites dans les temples égyptiens. Dans les quelques représentations des mythes égyptiens, Pharaon disparaît et c'est peut-être pour cela que ces illustrations sont rares. Une telle absence du souverain était-elle possible dans la pensée égyptienne ?

Je remercie Didier Devauchelle pour ses remarques utiles dans l'élaboration de ce travail.

Pour les abréviations, se référer à B. Mathieu, *Abréviations des périodiques et collections en usage à l'Institut français d'archéologie orientale*, Le Caire, IFAO, 2010.

Abitz, Fr., 1989 : *Baugeschichte und Dekoration des Grabes Ramses' VI*, OBO 89.

Alliot, M., 1946 : « Les rites de la chasse au filet, aux temples de Karnak, d'Edfou et d'Esneh », *RdE* 5, p. 57-118 ;

—, 1949-1954 : *Le Culte d'Horus à Edfou au temps des Ptolémées*, BdE 20.

Amiet, P., 1961 : *La Glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, CNRS.

- André-Salvini, B., in Harper, P.O., Aruz, J., Tallon, Fr. (éd.), 1994 : *La Cité royale de Suse : trésors du Proche-Orient ancien au Louvre*, Paris, RMN, p. 90-91, cat. n° 55.
- Assmann, J., 2003 : *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, Monaco, Éd. Du Rocher.
- Aufrère, S., 2011 : « Dans les marécages et sur les buttes. Le crocodile du Nil, la peur, le destin et le châtement dans l'Égypte ancienne », *ENiM* 4, p. 51-79.
- Bahrani, Z., in Harper, P.O., Aruz, J., Tallon, Fr. (éd.), 1994 : *La Cité royale de Suse : trésors du Proche-Orient ancien au Louvre*, Paris, RMN, p. 94-95, cat. n° 58.
- Benoit, A., 2011 : *Les Civilisations du Proche-Orient ancien : art et archéologie*, Paris, École du Louvre – RMN-Grand Palais.
- von Bissing, F.W., 1923 : *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-Woser-Re (Rathures) II*, Leipzig.
- Boda, M. J., et Novotny, J. (éd.), 2010 : *From the Foundations to the Crenellations. Essays on Temple Building in the Ancient Near East and Hebrew Bible*, *Alter Orient und Altes Testament* 366, Münster, Ugarit-Verlag.
- Boardman, J., 1985 : *The Parthenon and its sculptures*, London, Thames & Hudson.
- Bottéro, J., 1998 : *La Plus vieille religion. En Mésopotamie*, Paris, Gallimard ;
—, et Kramer, S. N., 1989 : *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard.
- du Bourguet, P., 2002 : *Le Temple de Deir al-Médina*, MIFAO 121.
- Braun-Holzinger, E. A., 1999 : « Apotropaic Figures at Mesopotamian Temples in the Third and Second Millennia », in Abusch, I. T., et van der Toorn, K. (éd.), *Mesopotamian magic: textual, historical, and interpretative perspectives*, Groningen, Styx Publications, p. 149-172.
- Bremmer, J. N., 2005 : « Myth and Ritual in Ancient Greece : observations on a difficult relationship », in von Haehling, R. (éd.), *Griechische Mythologie und Frühchristentum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 21-43.
- Broze, M., 1996 : *Mythe et roman en Égypte ancienne : les aventures d'Horus et de Seth dans le papyrus Chester Beatty*, OLA 76.
- Bruit Zaidman, L., 2005 : *Les Grecs et leurs dieux*, Paris, Armand Colin.
- Carpenter, Th. H., 1997 : *Les Mythes dans l'art grec*, Paris, Thames & Hudson.
- Cauville, S., 1984 : *Edfou*, BiGen 6 ;
—, 2009 : *Dendara. Le temple d'Isis II. Analyse à la lumière du temple d'Hathor*, OLA 179 ;
—, 2011 : *L'Offrande aux dieux dans le temple égyptien*, Leuven/Paris/Walpole, Peeters ;
—, et Lecler, A., 2007 : *Dendara. Le temple d'Isis II*, Le Caire, IFAO ;
—, et Ali, Mohamed Ibrahim, 2015 : *Dendara. Itinéraire du visiteur*, Leuven, Paris, Bristol, Peeters.
- Cenival, Fr. de, 1988 : *Le Mythe de l'œil du soleil*, *DemStud* 9, Sommerhausen.
- Champollion, J.-Fr., 1820 : *Description de l'Égypte I*, Paris ;
—, 1835 : *Monuments de l'Égypte et de la Nubie I*, Paris.
- Chassinat, E., 1966-1968 : *Le Mystère d'Osiris au mois de Khoiak*, Le Caire, IFAO.
- Collins, P., in Aruz, J., Wallenfels, R. (éd.), 2003 : *Art of the first cities : the third millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, p. 219, cat. n° 148.
- Cornelius, I., 1994 : *The Iconography of the Canaanite Gods Reshef and Ba'al*, OBO 140.

- Corteggiani, J.-P., 2007 : *L'Égypte ancienne et ses dieux. Dictionnaire illustré*, Paris, Fayard.
- De Wit, C., 1962 : *Les Inscriptions du temple d'Opet à Karnak II, BiAeg XII*.
- Derchain, Ph., 1962 : *Le Sacrifice de l'oryx, Rites égyptiens I*.
- Detienne, M. (dir.), 1990 : *Tracés de fondation, BiEPHE Section des Sciences religieuses* 93.
- Dumas-Reungoat, Chr., 2009 : « Créatures composites de Mésopotamie et de Grèce : classification et comparaison », *Schedae, prépublication n° 2, fasc. n° 1*, p. 15-32.
- Engelbach, R., 1934 : « A Foundation Scene of the Second Dynasty », *JEA* 20, p. 184-185.
- Étienne, M., 2000 : *Heka : magie et envoûtement dans l'Égypte ancienne*, Paris, Réunion des musées nationaux ;
- , in Charron, A. (dir.), 2002 : *La Mort n'est pas une fin. Pratiques funéraires en Égypte d'Alexandre à Cléopâtre*, Arles, Éd. du Musée de l'Arles antique, p. 140, cat. n° 71 ;
- , in Étienne M. (dir.), 2009 : *Les Portes du Ciel. Visions du monde dans l'Égypte ancienne*, Paris, Somogy, Musée du Louvre Éditions, p. 88-89, cat. n° 61.
- Evans, J.M., in Aruz, J., Wallenfels, R. (éd.), 2003 : *Art of the first cities : the third millenium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, p. 88, cat. n° 47.
- Fontan, E., Le Meaux, H. (dir.), 2007 : *La Méditerranée des Phéniciens de Tyr à Carthage*, Paris, Somogy, Institut du monde arabe.
- Forgeau, A., 2010 : *Horus-fils-d'Isis. La jeunesse d'un dieu*, BdE 150.
- Frankfurter D., 1998 : *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton, Princeton University Press.
- Gamelin, Th., 2012 : « Un assemblage décoratif pour une construction théologique dans la chapelle de Méhyt à Edfou », *BIFAO* 112, p. 179-190 ;
- , 2013 : « Le rituel de fondation des temples. Jeux d'images et jeux de placement », in Beinlich, H. (éd.), 9. *Ägyptologische Tempeltagung : Kultabbildung und Kultrealität*, KSG 3,4, p. 43-56.
- Goebs, K., 2013 : « Egyptian *mythos* as *logos* : an attempt at a redefinition of “mythical thinking” », in Frood, E., McDonald, A. (ed.), *Decorum and Experience : Essays in Ancient Culture for John Baines*, Oxford, Griffith Institute, p. 127-134.
- Goyon, J.-Cl., 1983 : *BiOr* XL/3-4, col. 353-354 ;
- , 2004 : *Construction pharaonique du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contexte et principes technologiques*, Paris, Picard.
- I. Guerneur, I., 2012 : « À propos du cheval, d'Horus et d'un passage du *de Iside* de Plutarque », in Gasse, A., Servajean, F., Thiers, Chr. (éd.), *Et in Aegyptio et ad Aegyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier II*, CENiM 5, p. 375-382.
- Guichard, H., in Guichard, H. (dir.), 2014 : *Des Animaux et des pharaons. Le règne animal dans l'Égypte ancienne*, Paris, Somogy, p. 252, cat. n° 282.
- Guilhou, N., 1989 : *La Vieillesse des dieux*, Montpellier, Université de Montpellier.
- Guimier-Sorbets, A.-M., Pelle, A., Seif El-Din, M., 2015 : *Renaitre avec Osiris et Perséphone. Alexandrie, les tombes peintes de Kôm el-Chougafa*, Antiquités alexandrines 1, Alexandrie, Centre d'Études Alexandrines.
- Gutbub, A., 1979 : « La tortue animal cosmique bénéfique à l'époque ptolémaïque et romaine », in Vercoutter, J. (éd.), *Hommages à la mémoire de Serge Sauneron 1927-1976 I : Égypte pharaonique*, BdE 81.
- Hall, E.S., 1986 : *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study*, MÄS 44.

- Hansen, D.P., 1963 : « New Votive Plaques from Nippur », *JNES* XXII/3, p. 145-166.
- Hellmann, M.-Chr., 2006 : *L'Architecture grecque II. Architecture religieuse et funéraire*, Paris, Picard ;
—, 2007 : *L'Architecture grecque*, Paris, Librairie générale française.
- Holtzmann, B., 2014 : « Statues de culte et figures associées d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes », in Estienne, S., Huet, V., Lissarrague, Fr., Prost, Fr. (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 13-25.
- Hundley, M.B., 2013 : *Gods in Dwellings. Temples and Divine Presence in the Ancient Near East, Writings from the Ancient World Supplement Series 3*, Atlanta, Society of Biblical Literature.
- Inconnu-Bocquillon, D., 2001 : *Le Mythe de la Déesse Lointaine à Philae, BdE* 132.
- Jambon, E., 2009 : « Les fouilles de Georges Legrain dans la Cachette de Karnak (1903-1907). Nouvelles données sur la chronologie des découvertes et le destin des objets », *BIFAO* 109, p. 239-279.
- Joannès, Fr., 2001 : « Consécration (des statues) », in Joannès, Fr. (dir.), *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Paris, Robert Laffont, p. 199-201.
- Junker, H., 1911 : *Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien, APAW* ;
—, 1917 : *Die Onurislegende, DAW* Wien 59/1-2 ;
—, et Winter, E., 1965 : *Das Geburtshaus des Tempels der Isis in Philä (= Philä II)*, Wien ; Graz ; Köln : Kommissionsverlag H. Böhlau Nachf.
- Kaper, O.E., 1997 : « The Statue of Penbast. On the Cult of Seth in the Dakhleh Oasis », in van Dijk, J., *Essays on ancient Egypt in honour of Herman Te Velde, Egyptological Memoirs* 1, Groningen, Styx, p. 231-241.
- Koenig, Y., 1994 : *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, Pygmalion.
- Labrique, Fr. 1993 : « “Transpercer l'âne” à Edfou », in Quaegebeur, J. (éd.), *Ritual and sacrifice in the ancient Near East, OLA* 55, p. 175-189.
- Lambrinouidakis, V., 2002 : « Rites de consécration des temples à Naxos », in Leclant, J., Balty, J.-Ch., Linant de Bellefonds, P. (éd.), *Rites et cultes dans le monde antique, Cahiers de la Villa Kérylos* 12, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, p. 1-19.
- Lapalus, E., 1946 : « La représentation médiane dans la décoration des frontons majeurs », *BCH* 70/1, p. 299-311.
- Layard, A.H., 1853 : *A second series of the Monuments of Nineveh : including bad-reliefs from the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud*, Londres, J. Murray.
- Lipiński, E., 2009 : *Resheph. A Syro-Canaanite Deity, OLA* 181.
- Margueron, J.-Cl., 2003² : *Les Mésopotamiens*, Paris, Picard.
- Martzolf, L., 2011 : *La Décoration des pylônes ptolémaïques d'Edfou et de Philae. Étude comparative*, Paris, De Boccard ;
—, 2011 : « La scène de remise du temple au dieu (*rdi(.t) pr n nb=f*) dans le rituel de fondation des temples égyptiens aux époques ptolémaïque et romaine », *Die Welt des Orients* 41, p. 1-26.
- Mathieu, B., 2011 : « Seth polymorphe : le rival, le vaincu, l'auxiliaire », *ENiM* 4, p. 137-158 ;
—, 2016 : « Irtyzen le technicien (stèle Louvre C14) », in Angenot, V., Tiradritti, Fr. (éd.), *Artists and Painting in Ancient Egypt, Studi Poliziani di Egiptologia* 1, Montepulciano, p. 10-18.

- Minault-Gout, A., in Andreu, G. (dir.), 2002 : *Les Artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des rois*, Paris, Réunion des musées nationaux, Turnhout, Brepols, p. 190-191, cat. n° 134
- Mougenot, Fr., 2015 : « Statues égyptiennes votives en bronze », in *Migrations divines*, Arles, Actes Sud, p. 36-41.
- Müller-Dufeu, M., 2011 : *Créer du vivant : sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Münnich, M., 2009 : « Two Faces of Resheph in Egyptian Sources of the New Kingdom », in de Hulster, I. J., Schmitt, R. (ed.), *Iconography and Biblical Studies, Alter Orient und Altes Testament* 361, p. 53-71.
- Nagel, G., 1929 : « Set dans la barque solaire », *BIFAO* 28, p. 33-39.
- Osing, J., 1985 : « Seth in Dachla und Charga », *MDAIK* 41, p. 229-233.
- J. Paul Getty Museum, Fondation LIMC (éd.), 2004 : *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA) I. Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- Piankoff, A., 1949 : « Les deux papyrus "mythologiques" de Her-Ouben au Musée du Caire », *ASAE* 49, p. 129-144.
- Pietri, R., 2014 : « Le roi en char au Nouvel Empire », *Égypte, Afrique & Orient* 74, p. 13-22.
- Pirenne-Delforge, V., 1999 : « Religion grecque », in Lehmann, Y. (dir.), *Religions de l'Antiquité*, Paris, PUF, p. 77-175.
- Quack, J. Fr., in Beck, H., Bol, P. C., Bückling, M. (éd.), 2005 : *Ägypten, Griechenland, Rom: Abwehr und Berührung*, Tübingen, Wasmuth; Frankfurt, Liebighaus, p. 455-456, cat. n° 6;
- , 2009, « The animals of the desert and the return of the goddess », in Riemer, H., Förster, Fr., Herb, M., Pöllath, N. (éd.), *Desert animals in the eastern Sahara : status, economic significance, and cultural reflection in Antiquity. Proceedings of an interdisciplinary ACACIA workshop held at the University of Cologne, December 14-15, 2007*, Köln, Heinrich-Barth-Institut, p. 341-361.
- Quenet, Ph., 2014 : « Le temple ovale de Khafaje (Mésopotamie central) : de l'aberration architecturale au rituel de construction », *Archimède* 1, p. 96-106.
- Riggs, Chr., 2006 : « Archaism and Artistic Sources in Roman Egypt. The Coffins of the Soter Family and the Temple of Deir el-Medina », *BIFAO* 106, p. 315-332.
- Roche, A. 2014 : « Et le roi tua l'hippopotame. Enquête sur les origines d'un rite égyptien », *Archimède* 1, p. 71-87.
- Roeder, G., 1930 : *Der Tempel von Dakke I, Les temples immergés de la Nubie*, Le Caire, Ifao.
- Rolley, Cl., 1994 : *La Sculpture grecque I. Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris, Picard.
- Rondot, V., 2013 : *Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des II^e-III^e siècles de notre ère*, Paris, Louvre, PUPS.
- Salje, B., 2003 : « Uruk and the World of Gilgamesh », in Aruz, J., Wallenfels R. (éd.), *Art of the first cities : the third millenium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, p. 479-484.
- Schulman, A.R., 1979 : « The Winged Reshep », *JARCE* 16, p. 69-84.
- Seidl, U., 2013 : « Bildschmuck an mesopotamischen Tempeln des 2. Jahrtausends v. Chr. » in Kaniuth, K., Löhnert, A., Miller, J.L. (éd.), *Tempel im Alten Orient*, Wiesbaden, Harrassowitz, p. 467-488.

- Sonik, K., 2014 : « Pictorial Mythology and Narrative in the Ancient Near East », in Feldman, M. H., Brown, B. A. (éd.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, Berlin-New York, de Gruyter, p. 265-293.
- Smith, R. R. R., 1996 : *La Sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson.
- Stadelmann, R., 1967 : *Syrisch-palästinensische Gottheiten in Ägypten*, PÄ 5.
- Te Velde, H., 1967 : *Seth, God of confusion. A study of his role in Egyptian mythology and religion*, PÄ 6.
- Teissier, B., 1996 : *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian seals of the Middle Bronze Age*, OBO 11.
- Thiers, Chr., 2003 : *Töd. Les inscriptions du temple ptolémaïque et romain II*, FIFAO 18/2.
- van Essche, E., 1991 : « Le chat dans les fables et les contes : la guerre entre chats et souris, le monde retourné », in Delvaux, L., Warmenbol, E. (éd.), *Les Divins chats d'Égypte : un air subtil, un dangereux parfum*, *Lettres orientales* 3, Louvain, p. 69-83.
- Vernant, J.-P., 1990 : *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vernus, P., 2005 : « Âne », in Vernus, P., Yoyotte, J., *Le Bestiaire des pharaons*, Agnès Viénot, Perrin, p. 459-470 ;
—, 2014 : « Les animaux : un matériau symbolique façonné par la pensée religieuse », in Guichard, H. (dir.), *Des Animaux et des pharaons. Le règne animal dans l'Égypte ancienne*, Paris, Somogy.
- Volokhine, Y., 2004 : « Le dieu Thot et la parole », *Revue de l'histoire des religions* 221/2, p. 131-156 ;
—, 2014 : « Remarques sur la vénération des reliefs au chevet des temples en Égypte ancienne : visibilité et accessibilité du divin », in Estienne, S., Huet, V., Lissarrague, Fr., Prost, Fr. (dir.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 175-194.
- Widmer, G., 2003 : « Une fable illustrée ? », *Égypte, Afrique & Orient* 29, p. 3-4 ;
—, in Andreu-Lanoë, G. (dir.), 2013 : *L'Art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*, Paris, Musée du Louvre, Somogy, p. 298, n° 141.
- Wiggermann, Fr. A. M., 2002 : « L'iconographie de la magie mésopotamienne », in Koenig, Y. (éd.), *La Magie en Égypte : à la recherche d'une définition. Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre les 29 et 30 septembre 2000*, Paris, La documentation française, Louvre Conférences et colloques, p. 373-396.
- Wildung, D., 1977 : *Imhotep und Amenhotep*, MÄS 36.
- Wilson, P., 1997 : « Slaughtering the crocodile at Edfu and Dendera », in Quirke S. (éd.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research*, London, British Museum Press, p. 179-203.
- Yoyotte, J., 1969 : « Sources grecques et religion égyptienne tardive : l'âne dans les croyances égyptiennes », *AnnEPHE Sciences religieuses* 77, p. 185-191 ;
—, 1980 : « Une monumentale litanie de granit : les Sekhmet d'Aménophis III et la conjuration permanente de la déesse dangereuse », *BSFE* 87-88, p. 46-75 ;
—, 2005 : « Hippopotame », in Vernus, P., Yoyotte, J., *Le Bestiaire des pharaons*, Agnès Viénot, Perrin, p. 248-263.
- Zignani, P., 2008 : *Enseignement d'un temple égyptien. Conception architectonique du temple d'Hathor de Dendara*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.

