

HORAPOLLON

HIÉROGLYPHES

Claude Françoise BRUNON

Desourman

INTRODUCTION

L'indicible vérité ne se saisit qu'à travers l'image

MAIMONIDE

A première vue, les *Hiéroglyphes* que nous présentons ici ne paient pas de mine. Ce petit livre, composé, si l'on en croit le titre, par un certain Horapollon du Nil¹ dans les dernières années du V^e siècle de notre ère, est consacré aux signes d'écriture de l'Égypte ancienne. Fort succinct et d'apparence hétéroclite, cet opuscule est pourtant précieux : il est le seul livre écrit sur ce sujet dans l'Antiquité qui soit parvenu jusqu'à nous dans son intégralité.

L'ouvrage semble au premier abord relever uniquement de la linguistique et de la sémiologie. A la manière d'un dictionnaire, ou d'un lexique, sans images, en deux livres, il aligne 189 hiéroglyphiques². Chacun successivement, de façon méthodique, propose la description d'un signe, l'indication du sens que les Égyptiens lui donnent, et en quelques lignes, une justification de ce sens par l'étymologie, l'homophonie ou la référence à l'expérience et au monde sensible.

La visée est rationnelle, voire rationaliste ; elle s'inspire du savoir et de la pensée hellénistique bien plus que de l'héritage égyptien. Il s'agit de fonder

1 Le nom de cet auteur a pris, au cours des siècles, diverses formes : *Horus Apollon*, *Orus Apollo*, *Horus Apollonius*, *Horapollo*, *Horapolline*, *Horapolle*, *Orapollo*... Nous lui laissons en le transcrivant celle qu'attestent la Souda et Zacharie le Rhéteur, son contemporain : *Horapollon*.

2 Par convention encore, pour éviter toute confusion avec les véritables hiéroglyphes égyptiens, nous appellerons *hiéroglyphiques* les signes décrits dans cet ouvrage.

logiquement en nature les signes figuratifs de l'écriture hiéroglyphique, en établissant entre eux et l'univers un réseau de correspondances. Ce qui semble s'affirmer ainsi, assez naïvement, dans la ligne de la pensée stoïcienne, c'est l'existence d'une cohérence profonde, voire une connivence, entre Logos et Cosmos.

Mais, on le sait, le Signe échappe à la Raison. Sous cette sèche énumération, malgré un souci marqué de réflexion logique et de justifications, on devine des profondeurs qui, à l'évidence, dépassent la science limitée de l'auteur. C'est que, sous-jacent, le Mythe affleure. Les dieux oubliés sommeillent. La tradition plusieurs fois millénaire de l'Égypte se devine encore à travers ces lambeaux de mémoire et dans les reflets brisés de son langage, parfois au prix d'apparentes discohérences ou de surprenantes apories. On s'en convaincra aisément en approfondissant les énoncés du livre I. Horapollon pourrait ainsi être compté parmi les mythographes : un mythographe malgré lui, en quelque sorte. A tout le moins, un passeur de mythes.

Ignoré en Occident durant tout le Moyen Age, apparu comme par miracle à la Renaissance³, ce mince traité se trouva bientôt investi, ainsi que son auteur présumé, d'une autorité ésotérique qui l'érigea en modèle. On crut trouver dans ce petit traité la clef des « Mystères des Égyptiens », « source quasi inépuisable de sagesse »⁴, dans un temps où, comme de nos jours, les jeux de l'icône et du verbe attiraient l'attention des doctes et séduisaient les lecteurs. Ainsi se construisit, autour du livre et de ses multiples éditions, traductions, et illustrations, un nouveau mythe : le Hiéroglyphe sembla d'autant plus séduisant qu'il se parait d'apparentes absurdités propres à alimenter commentaires et paradoxes. Mais en l'absence de toute référence historique accessible à l'époque, ces « Mystères des Égyptiens » ne pouvaient livrer que l'apparence d'un Mythe : une coquille vide.

Cette reconstruction illusoire fut néanmoins féconde par l'influence qu'elle exerça sur l'imaginaire comme dans la pratique : emblèmes et iconologies fleurirent dans le sillage des *Hieroglyphica* et nourrirent la symbolique occidentale comme l'inspiration des artistes, après avoir séduit un public de lettrés et de mondains férus d'étrangeté.

C'est pourquoi il nous a semblé important de présenter ce texte tel qu'on a pu le lire à la Renaissance en retraçant les étapes de sa très longue *histoire*.

Il n'était pas moins nécessaire de répondre aux perplexités éventuelles d'un lecteur moderne, en dissipant, autant que faire se peut, obscurités

3 Sur les circonstances de cette découverte, cf. plus loin p. 34.

4 Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Poche, 1994, p. 171.

et ambiguïtés ; pour cela, le recours à ses *sources*, tant égyptiennes qu'hellénistiques, s'avérait indispensable.

On ne peut enfin éviter d'évaluer son *impact* dans la tradition occidentale. Car, tantôt prisés tantôt méprisés, les *Hieroglyphica*, ont toujours, depuis leur découverte, excité la curiosité ; ils ne sauraient laisser le lecteur moderne indifférent.

Pour cela, nous présentons ici une nouvelle traduction en français avec, en note, les versions les plus éclairantes des traductions éditées par Kerver en 1543 et en 1553.

En appui, nous donnons le texte de la première édition des *Hieroglyphica* telle qu'elle est sortie à Venise des presses d'Alde Manuce en 1505. On trouvera en note les lectures des principaux éditeurs de ce texte.

Nous y avons joint la traduction latine de Bernardino Trebazio, éditée à Bâle en 1518 sous le patronage de Conrad Peutinger : maintes fois rééditée au XVI^e siècle, elle sert de vulgate à l'époque et modèle toutes les traductions ultérieures.

Chaque hiéroglyphique se trouve accompagné d'un commentaire destiné à éclaircir son sens et à retracer si possible, le plus souvent sous forme d'hypothèses, ses origines égyptiennes, grecques et romaines. On y trouvera aussi force images. Mais, puisqu'il s'agit d'« images sacrées », faut-il s'en étonner ?

Dans la première édition, chez Alde Manuce, les hiéroglyphiques portent des titres. Or, sur le manuscrit *Parisinus Coislin 192*, le plus ancien connu, tout comme dans nos modernes dictionnaires, le titre n'est qu'une simple mention constituée le plus souvent d'un seul mot :

« âme », « année », « lion », « étoile »

Nous avons choisi dans notre édition de reproduire ces mentions. La traduction latine de Trebazio donne les titres de l'édition aldine.

Précision importante : cette présentation des *Hieroglyphica* ne cherche pas à livrer à leur sujet la dernière version d'une science égyptologique ou iconographique toujours en progrès. Tel n'est pas notre but : il s'agit bien plutôt de faciliter à tout lecteur curieux de lettres et d'images l'accès à un texte réputé obscur et souvent calomnié, en lui donnant une base aussi solide que possible. Pour les indispensables références, nous avons toujours préféré renvoyer aux ouvrages les plus directement accessibles : manuels, dictionnaires, etc., plutôt qu'à des articles difficiles à retrouver dans les ouvrages hautement spécialisés.

Hiéroglyphes : une écriture secrète ?

Le titre originel de l'ouvrage est ΙΕΡΟΓΛΥΦΙΚΑ (Hieroglyphika). En latin : *Hieroglyphica* (titre usuel). Le terme signifie mot à mot en grec : *Sculptures sacrées*. En français : *Hiéroglyphes*.

À l'époque romaine, le mot *hieroglyphika* est un terme courant et se trouve employé comme tel par Plutarque, Lucien ou Clément d'Alexandrie pour désigner simplement ce que nous appelons « hiéroglyphes », c'est-à-dire le mode d'écriture figurative plusieurs fois millénaire des Égyptiens : *des caractères images d'objets physiques*, disait Champollion⁵. Le terme *hieroglyphika* ne reflète donc dans ce cas, à notre sens, aucune « sacralisation » : il relève de la simple pertinence, en annonçant en toute objectivité le contenu linguistique de l'ouvrage, selon l'usage de son époque.

L'écriture hiéroglyphique n'est pas en effet, comme on l'a cru depuis l'Antiquité gréco-romaine et comme on le croit souvent encore, une écriture secrète destinée à cacher les mystères divins aux yeux du profane. Ce préjugé a cours depuis l'Antiquité ; il a causé d'immenses malentendus⁶.

Il est vrai que, « paroles divines », en égyptien (*medou-netjer*), l'écriture hiéroglyphique note les hymnes sacrés et les anciens mythes, qu'elle conserve les plus anciennes traditions et qu'elle a toujours été étroitement liée au culte des Dieux et du Monarque. Il est vrai aussi que les formes les plus élaborées des hiéroglyphes, souvent scrupuleusement réalistes, étaient réservées à l'époque classique comme aux époques les plus tardives aux inscriptions gravées ou peintes sur les monuments, donc relatives aux Dieux ou aux hauts faits de Pharaon et des grands personnages.

Mais le même système servit aussi pour noter sur *papyrus* ou sur *ostraca* sous une forme cursive les textes les plus courants : lettres, poèmes, comptes ou contes. L'écriture égyptienne, comme toutes les autres écritures, peut exprimer un discours dans les méandres de ses enchaînements, et refléter par signes les moindres nuances de la voix et de la parole. Ainsi peut-on retrouver, dans toute leur verdeur, les injures colorées qu'échangent les Bateliers, notées sur les parois de la tombe de Ti, ou lire les fines arguties d'un Paysan de l'Oasis défendant son droit et ses ânes, ou se laisser bercer par les contes merveilleux des *Deux Frères* ou du *Prince Prédestiné*⁷...

5 Jean-François CHAMPOLLION, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, Paris, 1824, p. 1.

6 Cf. Jan ASSMANN, *L'Égypte ancienne entre mémoire et science*, Paris, 2009.

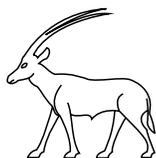
7 GUSTAVE LEFEBVRE, *Romans et Contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris 1948 ; P. Grandet, *Contes de l'Égypte ancienne*, Paris, (1998) 2008.

L'écriture égyptienne : le verbe par la figure

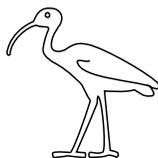
Les *Hieroglyphica* ne livrent qu'un reflet imparfait de cette écriture. Simple manuel de vocabulaire iconique, ils apparaissent néanmoins comme un ultime témoignage, combien précieux, de cette millénaire pratique.

On nous permettra donc d'abord d'esquisser ci-dessous les grands principes de l'écriture égyptienne, à l'intention des lecteurs étrangers à l'égyptologie⁸. Esquisse évidemment très superficielle. Elle devrait aider à percevoir à la fois ce qu'Horapollon doit à cette écriture et en quoi il s'en écarte.

L'écriture égyptienne est claire en apparence, lorsqu'elle s'exprime en pictogrammes mimétiques comme :



« antilope oryx » (I 49)



« ibis » (I 36)



« soleil » (I 1)



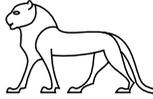
« lune » (I 4)

8 Pour une analyse plus détaillée : Pierre GRANDET, Bernard MATHIEU, *Cours d'Égyptien hiéroglyphique*, Paris, 1997, p. 7-20 .

mais elle s'opacifie dès qu'il s'agit d'exprimer des notions plus complexes, des sentiments, des émotions, des termes abstraits, bref toute la gamme des pensées et des expressions humaines.

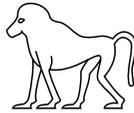
Elle y parvient néanmoins, par d'ingénieux détours (idéogrammes). On peut symboliser le concept à exprimer par :

- une métaphore ou une association d'idées :



= « force »

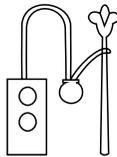
car le lion est le plus puissant des prédateurs (I 18)



= « colère »

car le babouin est facilement irritable (I 14)

- ou par une métonymie :



= « scribe »

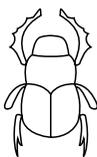
l'homme est représenté par l'attirail qui lui sert pour écrire (I 38).

- ou par toute autre figure de substitution (synecdoque, paronomase, etc.)

On peut ainsi écrire un mot abstrait en utilisant la graphie d'un mot concret qui est son homonyme.

Ainsi le Scarabée

HIEROGLYPHES



Kheperer

sert à noter, par une équivalence phonétique, le verbe *kheper* qui signifie « venir à l'existence », souvent employé dans les textes religieux mais difficilement représentable (I 10).

Ainsi encore, la silhouette de *sab*, le Chien-Chacal, sert à écrire son homonyme *sab* « dignitaire » (I 39), etc. etc.

On en arrive ainsi, d'équivalent en équivalent, à une écriture phonétique, et à de véritables *rebus* où la *mimesis* ne fonctionne plus, sauf si l'on a choisi précisément de jouer avec toutes les associations et toutes les équivoques que le signe peut faire naître. Le système, dans sa souplesse, se prête alors à toute la complexité de la chaîne parlée, dans sa morphologie comme dans sa syntaxe.



REMARQUE IMPORTANTE : l'égyptien n'écrit pas les voyelles, mais seulement les consonnes. Par convention, dans les transcriptions modernes, les voyelles absentes sont notées par un e. Il est évident que l'absence de tout vocalisme nous empêche de percevoir d'innombrables nuances.

Ce système, transmis par les écoles de scribes, s'est maintenu dans ses grandes lignes et a été utilisé pendant plus de 4 000 ans, depuis le début du III^e millénaire av. J.-C jusqu'au IV^e siècle de notre ère. Il est évident qu'une aussi longue histoire ne va pas sans une évolution, si lente soit-elle, ni sans usages parallèles⁹.

Outre l'usage monumental, on se servit en effet, dès l'origine, pour les besoins de la pratique courante, de notations graphiques simplifiées : le *hiéroglyphique cursif* et le *hiératique*. Une forme plus simplifiée encore, comparable à notre sténographie, l'*écriture démotique*, s'est même développée à partir du VIII^e siècle av. J.-C. Cependant, même dans ces formes usuelles, l'image originelle mimétique est toujours prégnante, prête à resurgir pour peu qu'on veuille l'évoquer.

Ajoutons qu'à l'époque gréco-romaine on usa en outre d'une écriture *cryptographique* renchérissant sur les équivalents phonétiques et symboliques en un surcodage encore plus difficile à décrypter que l'écriture hiéroglyphique

9 Sur cette écriture et son évolution, GRANDET 1997 p. 7-20.

traditionnelle¹⁰, mais elle était généralement doublée, en clair, d'une traduction en écriture classique, sur les lieux mêmes.

En fait, au V^e siècle de notre ère, au temps où Horapollon *expose en égyptien*¹¹ ses hiéroglyphes, la langue égyptienne courante, devenant ce que nous appelons le copte, était notée en caractères grecs depuis le III^e siècle et entraînait au service d'autres textes sacrés, les textes chrétiens. La notation en hiéroglyphes figuratifs avait subsisté cependant jusqu'à la seconde moitié du II^e siècle, mais elle n'était plus pratiquée que par les prêtres, héritiers des anciens scribes. D'où le préjugé gréco-romain que nous dénonçons plus haut.

A ce stade ultime, dit *ptolémaïque*, cette écriture n'a plus servi qu'aux textes gravés dans les temples. La graphie a été alors simplifiée : le mot n'est plus noté par plusieurs caractères – idéogrammes ou phonogrammes et déterminatifs – comme il l'était en égyptien classique. Un seul caractère = un seul mot. Les *Hieroglyphica*, qui reflètent ce dernier stade, ne peuvent donc livrer qu'une série d'équivalences, hors de toute chaîne parlée.

Cette simplification favorise un changement de fonction, un passage, voire un nouveau malentendu lourd de conséquence. Le hiéroglyphe perd alors sa valeur abstraite de signe et sa fonction *littérale*, au sens premier du terme, et tend à devenir *symbole*. Les érudits de la Renaissance le prendront pour tel, et cela pour cause, dépourvus qu'ils étaient de toute référence exploitable à une écriture qui ne s'est révélée que progressivement dans sa complexité et ses nuances à Champollion comme aux égyptologues modernes. Lesquels sont sans doute encore loin d'en comprendre toutes les subtilités.

L'écriture égyptienne, dans la plénitude de sa pratique, en utilisant représentations, symboles et équivalents phonétiques, synonymes, homonymes et homophones, dans des graphies qui ne sont jamais définitivement fixées, se prête en effet admirablement aux jeux de mots et d'images. Apparemment objective (au sens propre) car écrite non pas en signes abstraits, mais en animaux, en objets empruntés à la vie de tous les jours – *tametsi res quandoque significent*, dira Alciat¹² – elle est en fait hautement codée ; les lettrés, les scribes, les prêtres, qui la maîtrisèrent et l'enrichirent au cours des siècles passaient par de longues années d'apprentissage.

10 Eugène DRIORON, « Essai sur la Cryptographie privée de la fin de la XVIII^e dynastie », RE, Paris, 1933, I 1-2, p. 1-50 et *Recueil de cryptographie monumentale*, ASAE, t.40 ; Serge SAUNERON, « L'écriture figurative dans les textes d'Esna », Esna VIII, IFAO, Le Caire, 1982 et *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Paris, 1957, p. 127-133.

11 Selon le titre des *Hieroglyphica*.

12 *Cependant il arrive parfois que des choses soient signifiantes* : ALCIAT, *De verborum significatione*, 1530. Cf. *infra*, p. 71-72.

I 15

[Lever de lune]

Quand ils veulent écrire *lever de lune*, ils dessinent encore un cynocéphale dans l'attitude suivante : debout et les mains levées vers le ciel, et avec un diadème royal sur la tête.

Ce qu'ils dessinent c'est l'attitude du cynocéphale au lever, en train de rendre grâce, pour ainsi dire, à la déesse, puisque, l'un comme l'autre, ils bénéficient de la lumière.

[Σελήνης ἀνατολήν]

Σελήνης δὲ ἀνατολήν γράφειν βουλόμενοι, πάλιν κυνοκέφαλον ζωγραφούσι τρόπο τοιῷδε· ἐστῶτα καὶ τὰς χεῖρας εἰς οὐρανὸν ἐπαίροντα, βασιλεῖόν τε ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα· τοῦτο γράφουσι τὸ σχῆμα ἐπὶ τῆς ἀνατολῆς δὲ κυνοκέφαλος ποιεῖται, ὡς εἰπεῖν, προσευχόμενος τῇ θεῷ, ἐπειδὴ ἀμφοτέρω φωτὸς μετελήφασιν.

Quomodo novam lunam significant

Novam Lunam scribere volentes, iterum Cynocephalum pingunt, stantem, & pedes anteriores in caelum tollentem : habentemque regale signum in capite. hac figura scribunt Cynocephalum, cum nova Luna apparet, tanquam deo gratias agat, quod Luna praetervecta Solem, luceat & ipsa, nec lumen Solis impediat.

☞ La description du signe renvoie très précisément à un motif traditionnel dans l'iconographie, que l'on retrouve à date tardive dans le signe *nefer* (K 3 94-95 et 114).

Il représente le dieu Thot en adoration devant la Lune, considérée comme le soleil des morts (cf. I 10 et hiéroglyphique précédent).



nefer
(K 3 94-95 et
114)

On ne sait s'il s'agit ici du lever quotidien de la Lune ou de son retour dans le ciel après sa disparition mensuelle temporaire, ou du début de la lune montante.

Thot peut être couronné d'un disque (K. 3 98). Le cynocéphale couronné de la couronne blanche note, en manière de *rebus*, le verbe *sehedy* « resplendir » et renvoie à la Lune (S.A.).

✧ La gravure de 1543 reproduit assez fidèlement cette silhouette hiéroglyphique de Thot



1543

On peut supposer que le graveur s'est inspiré, exceptionnellement, d'un document authentique, papyrus ou relief.

On remarquera d'ailleurs que le terme *to schéma* revient plusieurs fois dans ce hiéroglyphique, ainsi qu'après une lacune à la fin du hiéroglyphique précédent dans l'éd. aldine. Cette constance pourrait signaler une image disparue.

Le paysage de cette gravure est inspiré d'une aquarelle d'Albert Dürer (*La petite maison de l'étang*, British Museum) qui représente la maison des champs de la famille Augerer, aux environs de Nüremberg, une construction surélevée pouvant servir de refuge en cas d'inondation.

Or, précisément, c'est dans ce paysage que A. Dürer a placé *Marie au Singe* (Bartsch 42) : Marie tient l'enfant sur ses genoux ; à côté d'elle, un singe est assis enchaîné.

HIEROGLYPHES



A. Dürer - *Marie au singe.*

Sur l'interprétation symbolique possible de cette gravure, (Brunon, 1996 p. 153-168.) Selon E. Panofsky, *Dürer*, I p. 178, le singe enchaîné - lequel ici n'est pas un babouin, mais un macaque - représenterait, d'après la symbolique traditionnelle médiévale, les instincts bestiaux maîtrisés, en opposition avec la pureté triomphante de la Vierge. A travers Horapollon, on peut aussi voir dans cet animal, familier et paisible, veillant sur une Mère divine dont le nimbe a la forme de la Lune pleine, dans un environnement qui connote sauvegarde et secours, la résurgence d'une image très ancienne : Thot avec l'astre de la nuit invoqué comme protection majeure. L'Enfant joue avec un oiseau ; or l'âme est symbolisée par un oiseau selon le hier. I 7.



J. Typotius, *Symbola divina et humana*, p. 18.

le reflet du Soleil : la référence à Horapollon manque, mais le sens y est.

On retrouve également Thot en adoration dans l'image qui illustre le ch.3 du livre VI de Valeriano.

Capaccio garde la silhouette de l'animal, mais détourne le sens : il symbolise

On retrouve le cynocéphale en oraison dans l'emblème II 76 de Camerarius *PENDET AB ILLA : il dépend d'elle*, en rapport avec l'union conjugale (H.S.).

J. Typotius unit dans une même devise l'amour des lettres (cf. le hiéroglyphique précédent) et l'adoration de la Lune ; il voit dans ce singe une image de l'homme qui dans le Fils adore le Père, comme le Singe adore dans la Lune



Valeriano, p. 57



pour lui un homme mauvais qui cache ses sombres desseins :

Capaccio *Delle Imprese* II p. 67. *ALIUD IN PECTORE GESTAT* : il pense autrement en son cœur.

HIEROGLYPHES



Heydenweldt



Franceschini (Rome, 1597)

La gravure de l'édition Franceschini s'inspire maladroitement de celle de 1543, sans omettre la « petite maison » empruntée à Dürer, transformée ici en château.

HORAPOLLON

HIÉROGLYPHES

Claude Françoise BRUNON

Plus de 1300 ans avant Champollion, Horapollon, un des derniers philosophes de l'Égypte antique, a consigné dans un petit livre ce qu'il savait encore des **Hiéroglyphes**, ce système millénaire d'écriture par l'image qui fascina toujours l'Occident. Sur ce sujet, c'est le seul ouvrage écrit dans l'Antiquité qui nous soit parvenu.

Conservé par les Byzantins mais ignoré de notre Moyen Âge, ce traité parvint en Italie à la Renaissance. Il suscita alors un immense intérêt. Les éditions se succédèrent : 60 entre 1505 et la fin du XVII^e siècle. Alciat, Erasme, Rabelais s'en inspirèrent. Nostradamus tenta de le traduire et Albert Dürer de l'illustrer. Après Champollion et la naissance de l'égyptologie, il sombra dans un oubli immérité.

Nous en donnons ici une nouvelle traduction en français, avec introduction et commentaires, d'après la première édition (Venise, 1505).

Pour l'aborder, nul besoin d'être égyptologue. Abondamment illustrée, cette édition, où la rigueur scientifique n'enlève rien au plaisir de lire, se veut accessible à tout lecteur curieux, à tout amateur de signes, d'images et de symboles. Il suffit d'un regard pour que se déploie dans toute sa singularité ce texte sauvé des siècles où se croisent et se répendent les grandes traditions de l'Orient et de l'Occident.

