A PROPOS DES PORTRAITS DE MOMIES DITS DU FAYOUM

Par

HILDE ZALOSCER

Des portraits de momies, peints à l'encaustique, étaient connus par les premiers historiens d'art — si on peut les appeler ainsi — et déjà Winckelmann, au XVIIIème siècle, en parle. Une douzaine de ces portraits étaient en effet dispersés parmi quelques Musées européens, apportés par les voyageurs à la découverte de l'Orient. A part le fait qu'on y voyait les seuls vestiges de la peinture grecque, ils suscitèrent un intérêt assez médiocre et, faute d'autres indications, on se concentra sur l'unique problème de leur technique. La plupart des travaux publiés au cours du XIXème siècle s'occupent en premier lieu de ce procédé, disparu en Occident: la peinture à la cire; d'autant plus qu'un texte de Pline conserve une description détaillée à la fois du procédé, de ses moyens et de son histoire[1]). Un texte ancien est toujours sujet à interprétation, et les archéologues — car, étrangement, ce sont surtout des archéologues et non des historiens d'art qui s'intéressèrent aux portraits de momies — avec leurs différentes manières de comprendre le texte, publièrent de longues et souvent bien futiles controverses : savoir si oui ou non la cire était étendue à chaud—oubliant que le climat en Egypte rend la cire malléable— si oui ou non une "causis" finale avait lieu, quelle était la forme des instruments dont parle Pline, le "cestrum" et le "vericulum". Ces discussions oiseuses auxquelles archéologues, botanistes et peintres prirent part, sont closes aujourd'hui: les analyses faites dans les laboratoires du Louvre y ont mis fin. La cire n'était pas chauffée au préalable; elle était étendue partiellement avec un instrument pointu qui pouvait être n'importe quoi, et partiellement avec un pinceau; et il n'y avait pas de "causis" finale[2]). Cette technique, à laquelle on avait consacré tant d'intérêt et qui est celle utilisée dans les portraits de momies, était très en usage dans l'Antiquité, mais a disparu en Occident où, au XVème siècle, elle fut remplacée par la peinture à l'huile. Or, elle a persisté jusqu'à nos jours dans la peinture des icones, et ce fait que la même technique unit portraits de momies et icones —n'est point à négliger.

Ce n'est que la découverte en masse de portraits, à la fin du XIXème siècle, qui réveilla de nouveau l'intérêt pour ces oeuvres. Le commerçant viennois Th. Graf, qui se trouvait en Egypte pour acheter des antiquités pour le compte des Musées allemands et autrichiens, avait acquis environ 300 peintures que des Bédouins à la recherche de "sabagh" avaient trouvé dans de vieux cimetières. Au cours des années suivantes, Graf expose ces portraits dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique -et les vend à des prix exorbitants. La plupart des portraits actuellement exposés dans les principaux musées proviennent de la collection Graf. L'effet de ces oeuvres - parmi lesquelles se trouvent des pièces remarquables - fut énorme, autant sur les archéologues que sur les amateurs d'art. En effet, de ces peintures où les couleurs s'étaient conservées avec une surprenante fraîcheur, de ces visages calmes et sereins, figés dans une attitude hiératique, les yeux grands ouverts regardant au-delà du spectateur vers un but lointain à eux seuls visible, emanait une fascination à laquelle il était difficile de se soustraire, une qualité étrange, trouble, équivoque et mystérieuse.

La première réaction passée, les doutes commencèrent. On crût à des mystifications, même à des faux[3]). Cest alors que Maspéro, à cette époque directeur du Musée des Antiquitées Egyptiennes au Caire, dépêcha Flinders Petrie au Fayoum, d'où provenaient les portraits de Graf. En deux saisons de fouilles, en 1889 et 1911, Flinders Petrie rapporta environ 150 de ces portraits qu'il avait trouvés in situ dans des nécropoles à Hawara[4]), la plupart encore fixés sur leur momie. L'authenticité des portraits de Graf une fois établie, on pouvait procéder à leur examen archéologique, aux questions de leur date, leur origine, leur provenance. Au cours des années suivantes, la chasse aux portrais du Fayoum battit son plein; des archéologues Anglais, Français, Allemands, Russes s'y mirent. Aujourd'hui, on connait environ 600 portraits, distribués dans 77 musées sur 3 continents.

En dehors de la technique, qui hantait encore les esprits, la première question qui se posait était tout naturellement celle de savoir à quelle époque appartenaient ces œuvres, c'est à dire non seulement leur datation, mais aussi si possible l'établissement d'une chronologie à l'intérieur de portraits mêmes.

Aucune de ces peintures ne porte d'indication directe de date, et seuls des éléments indirects s'offraient aux savants. Ces indices, pourtant, étaient assez nombreux et assez sûrs pour permettre une

datation approximative. Des monnaies de l'époque de Constantin, trouvées dans un tombeau avec des portraits, donnaient un "terminus ante quo", de même des papyrus, mais surtout les portraits de la famille de Polius Soter —trouvés à Thèbes—et qui fut Archonte à l'époque d'Hadrien. Ajoutons à cela les coiffures des femmes et leurs bijoux, sans toutefois leur attribuer l'importance que leur donne Flinders Petrie qui a essayé d'établir une chronologie rigoureuse en se basant là-dessus. La somme de ces indices permet ainsi de fixer l'époque durant laquelle les portraits de momies furent en usage. Elle va du début de notre ère jusque vers le IVème siècle A.D. Il est probable que cet usage disparut lorsque la momification cessa à la suite de l'Edit de Théodose.

Quant à l'origine des portraits, deux facteurs indiquent l'un la Grèce, l'autre Rome. La technique encaustique, en effet, était utilisée en Grèce depuis leVIème, peut-être leVIIème siècle avant J.-C. On l'employait non seulement pour la peinture à chevalet, mais pour peindre les statues et les bateaux, et cela non seulement en vue de les orner mais pour aussi les conserver, comme le relate Pline. D'autre part, leur réalisme puissant relevait de Rome. Là le masque funéraire était moulé en cire sur la face même du cadavre en vue d'en préserver parfaitement les traits — partie la plus personnelle du mort. Cette conservation du visage — lui-même décomposé par la chaleur du climat — était importante pour les cérémonies funéraires. Car les "imagines majorum" étaient ensuite peintes, habillées, et, lors du cortège funéraire, portées par des acteurs et finalement exposées dans l'atrium — en somme, une sorte de galerie des ancêtres avant la lettre. Comme Flinders Petrie[6]) l'a très judicieusement prouvé, les momies avec leurs portraits étaient aussi conservées dans l'atrium. Ce fait, allié au réalisme du portrait, son usage même, permet donc de voir dans les masques romains les précurseurs de nos portraits égyptiens. D'après le savant anglais, nous aurions donc un usage romain avec une technique originellement grecque, introduit en Egypte à la suite de la domination Gréco-Romaine. D'autre part l'évolution historique s'établit d'après un principe cher aux savants: le masque égyptien schématique, en usage depuis les premières dynasties, enrichi par une tendance au réalime d'origine occidentale, aboutira sous l'influence romaine aux portraits du Fayoum, d'un réalisme insurpassable[7]).

Cette théorie, exprimée par Flinders Petrie il y a plus d'un demi siècle, a été tacitement admise, et jamais mise en doute jusqu'à ce jour. Or, il nous semble que Petrie a trop simplifié le processus évolutif, et surtout qu'il a omis de voir un phénomène essentiel. Le masque

mortuaire, tel qu'il a été en usage depuis les temps les plus reculés, tel qu'on le retrouve à Mycènes, en Etrurie, à Rome, en Egypte depuis les premières Dynasties visait le même but : en se basant sur une des lois primordiales de la magie, celle de l'identité, le masque, réplique du corps, se substituait au corps périssable et par là assurait la survie physique de l'individu. Pour cette raison, tous les masques mortuaires — comme d'ailleurs aussi ceux de l'Extrême Orient — sont toujours des masques à trois dimensions. Ils appartiennent au même espace empirique auquel appartient l'homme dont ils sont censés assurer la survie et qui est supposé y revivre.

Le schématisme de ces masques, leur manque de naturalisme importaient peu. Le concept de la personnalité, le concept de l'individualisme, étaient inexistants, et souvent un nom, sur l'image la plus schématique suffisait pour assurer la personnalité. Mais la tridimensionalité par contre était de rigueur : ce volume qui faisait du masque le double du corps, un contrefait. Pour Petrie, le naturalisme croissant des anciens masques mène inévitablement au réalisme insurpassable des portraits du Fayoum, selon lui, ils sont la dernière étape de ce processus évolutif. Mais le savant anglais ne juge pas à sa juste valeur et ne saisit pas l'implication, la signification du changement de dimension, du passage de la tridimensionalité de la sculpture à la bidimensionalité de la peinture. Car si, pour le spectateur moderne habitué à juger d'après des valeurs esthétiques, les portraits du Fayoum représentent en fait un réalisme plus accentué, plus poussé, que les masques sculptés, il n'en était pas ainsi pour le spectateur ancien qui jugeait d'après des valeurs autres qu'esthétiques, vivant à l'intérieur d'une société encore entièrement régie par des concepts religieux, et valorisant son jugement à partir d'un contexte religieux. Ce n'est donc pas pour des raisons d'esthétique que le masque à trois dimensions, réplique du visage tel qu'il est en réalité, se change en peinture, où la tridimensionalaité du corps vivant est transposée sur une surface plane. Ce changement de dimension formelle signifie un changement de dimension spirituelle, d'autant plus qu'il s'agit d'oeuvres servant à des fins rituelles, plus encore : à des fins sépulcrales. Ainsi, ce changement de dimension coïncide certainement avec un nouveau concept de la mort, exprime une nouvelle attitude de l'homme devant sa propre fin.

Et la question qui se pose est de savoir pourquoi, à partir d'un certain moment, le masque mortuaire, depuis toujours à trois dimensions, plastique, est remplacé par le portrait peint du mort.

L'appartenance religieuse des morts dont les momies portent les portraits n'a pas été établie; cette question jusqu'à présent n'a même pas sérieusement été posée, et aucun lien n'a été établi entre l'usage des portraits et un culte déterminé. Mais plusieurs facteurs indiquent qu'il s'agirait de Chrétiens, ou tout au moins des premiers adeptes d'un mouvement issu de ce Judaïsme tardif qui devait historiquement aboutir au Christianisme.

Le Fayoum avait déjà très tôt possédé une des plus importantes communautés juives, logiquement suivie par une des plus grandes communautés chrétiennes [8]), et à la suite des persécutions, celle-ci se vante d'avoir donné des dizaines de milliers de martyrs. Or, la plupart de nos portraits proviennent du Fayoum — fait en soi digne d'une recherche. Un suaire, au Musée Pouchkine à Moscou, nous montre la momie la tête cerclée d'un nimbe — indubitablement donc un portrait de Chrétien [9]) Le calice que tient si souvent le personnage, ce calice d'or orné de cabochons, pourrait donc facilement être un calice eucharistique. Ainsi ces portraits pourraient très bien provenir de momies chrétiennes — paléochrétiennes — d'autant plus que nous savons que l'usage de la momification était répendue en Egypte aussi parmi la population chrétienne.

Or, une fois de plus, si cela était le cas, quelle serait la raison pour que le masque funéraire à trois dimensions en usage depuis des millénaires fut abandonné et remplacé par le portrait peint ? C'est dans la réponse à cette question que réside le problème même des portraits de momies est ce phénomène en apparence secondaire donne la signification précise de ses oeuvres.

Si l'usage du portrait prend fin avec l'abandon de la momification — elle-même délaissée à la suite d'une défense formelle contenue dans le Code de Théodose — peut-être que la substitution du masque plastique à trois dimensions par le portrait peint serait, elle aussi, la conséquence d'un ordre ou plutôt d'une défense? Nous connaissons cette défense, en en effet, formulée dans un contexte de loin supérieur au Code d'un Empereur, aussi formel soit-il. Elle se trouve dans le Décalogue, dans le troisième commandement : "Tu ne feras pas d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en bas sur la terre, etc..." (Exode, 20, 3). Ce même commandement est repris (Exode 34, 17) "Tu ne te feras point de dieux en fonte." Il ressort clairement de ces deux textes que la défense de figuration vise les images à ronde bosse,

"taillées" ou "en fonte", et non pas des images peintes. Cela se comprend, d'ailleurs, et semble tout naturel puisque la défense visait en premier lieu les idoles et que celles-ci étaient des statues, des images baignant dans l'espace humain et empirique.

Cette interdiction, qui est à la base de l'interdiction des représentations tridimensionnelles et anthropomorphes dans le Judaisme, du Paléo-Christianisme et plus tard de l'Islam, ne vise point la peinture. Et ce n'est pas pour des raisons esthétiques, comme on a voulu l'expliquer, que l'art chrétien et ensuite l'art de Byzance ont délaissé la sculpture pour trouver dans la peinture leur plus parfaite et plus adéquate forme d'expression. D'ailleurs, le cycle de fresques trouvé dans la synagogue de Doura Europos auquel sont venus s'ajouter d'autres, prouvent que toute la question de l'interdiction de figuration anthromorphique dans l'art judaique serait à reprendre. Elle s'applique uniquement à la statuaire.

Comme nous le disions plus haut, l'interdit du Décalogue ne portait pas sur la peinture. En effet, par sa bidimensionalité, non seulement celle-ci avait perdu son contenu idolâtre, mais au contraire, par sa transpostion sur une surface plane elle avait acquis la valeur de symbole et par là une spiritualité l'apparentant à l'idéogramme et par là à l'écriture.

Le portrait de momie ne pouvait donc point de ce fait avoir le même objet qu'avait eu le masque à trois dimensions, ce but précis qui consistait à conserver la corporalité. La substitution d'une image peinte démontre clairement qu'il ne s'agit plus de conserver le corps, de vaincre en quelque sorte la décomposition physique à l'aide d'un procédé magique. Dans un nouveau concept de la mort, où ce n'est point de la survie physique qu'il s'agit mais où la mort s'ouvre sur une nouvelle promesse d'éternité spirituelle, le corps ne compte plus. Le "omne corpus fugiendum" de Porphyre s'applique à nos portraits du Fayoum; et toutes les disputes, toutes les hérésies qui déchirèrent l'Eglise Chrétienne des premiers siècles jusqu'à la plus importante, celle des Monophysites et Diaphysites, ne traitaient en principe qu'une même question: celle de la substance, de la corporalité du Christ, égal ou pareil à Dieu, divine ou périssable. Toutes ces hérésies, très nombreuses surtout en Egypte, reflètent la même préoccupation de la substance divine, et du rapport entre la physis et l'anima. [10]).

Un autre facteur vient appuyer notre thèse et démontre que la fonction, l'iconographie du portrait de momie n'était pas la même que celle du masque. La composition de ces portraits, quand on les examine de plus près, montre une étrange contradiction. Ce qui frappe à première vue, c'est le réalisme extraordinaire, cette fidélité envers la nature que connut ni l'art pharaonique, ni l'art grec, et à peine celui de la Rome impériale. Cette fidélité à la nature, cette "mimésis", les apparentent plutôt à des œuvres de conception similaire de la fin du XIXème siècle ce qui d'ailleurs expliquerait jusqu'à un certain point l'engouement que celui-ci montra pour les portraits. Le peintre n'hésite pas à rendre s'il le faut la laideur, la vieillesse et même la déformation physique; et ces portraits, indépendamment de leur valeur artistique, semblent comme une chronique vivante des hommes de cette époque. Mais toute cette galerie d'hommes, de femmes et d'enfants qui défile devant nos yeux, avec toutes leurs caractéristiques et toutes leurs particularités est le contraire d'une conception vivante : ils sont tous figés dans une même et unique attitude, toujours égale et invariable, extraspatiale et extratemporelle. Elle aussi, examinée de plus près, se révèlera contradictoire. Les personnages, sans exception, se présentent de face, presque en parfaite frontalité, dans une attitude calme, immobile et hiératique—attitude d'ailleurs convenable et toujours en usage pour un sujet de contenu religieux. "Presque" en parfaite frontalité, disions-nous: car en réalité tous ces visages qui nous regardent avec leurs grands yeux ouverts, montrent une légère flexion soit vers la droite, soit vers la gauche. Au lieu de se présenter dans une frontalité parfaite, et par conséquent dans une parfaite symétrie, l'épaule tourne légèrement, tandis qu'un pan d'étoffe accentue ce mouvement de rotation vers le côté (Fig. 1--5).

Comment s'explique cette étrange composition qui d'un côté accentue le hiératisme d'une représentation cultuelle et d'un autre l'abolit par le mouvement? Et pour quelle raison le peintre avait-il abandonné la stricte frontalité? Il va sans dire que dans un objet par excellence rituel l'explication ne pourrait être d'ordre esthétique.Un suaire, actuellement au Musée Pouchkine à Moscou,nous donne la réponse[11]. Il montre le défunt tout entier (Fig. 6). Celui-ci est debout, habillé de blanc, devant un monument que l'on reconnait comme son sépulcre. Deux divinités égyptiennes le flanquent : à gauche, Osiris, dieu des morts, enveloppé de bandelettes -- à droite, Anubis, le psychopompe, qui pose sa main sur l'épaule du défunt lequel, légèrement tourné vers lui, semble prêt à le suivre. Ici aussi, le personnage se tient immobile et presque en

parfaite frontalité, n'était ce léger mouvement vers Anubis. L'iconographie de cette pièce est claire : le mort est sorti, transfiguré, de son caveau. Il ne s'agit pas du portrait d'un corps conservé dans sa substance physique, mais d'une épiphanie, de l'apparition de l'âme immortelle. L'attitude du mort représenté sur le linceul est celle que nous retrouvons sur les portraits du Fayoum. C'est cette même frontalité combinée avec ce même mouvement à peine perceptible vers le côté. Les portraits représentent, donc dans un "pars pro toto", ce que représentait le suaire: la sortie de l'âme du caveau, prête à suivre le psychopompe vers l'éternité.

La mutation de la sculpture, de la ronde bosse, de la réplique mimétique, en peinture, de même que le changement de l'attitude, du profil utilisé dans l'Acienne Egypte en frontalité telle qu'elle apparait pour la première fois dans les fresques à Doura Europos, voilà deux phénomènes riches en signification non seulement dans le domaine de l'art --qui compte moins dans des civilistions encore entièrement soumises, à des concepts religieux -- mais dans le domaine de la pensée religieuse et partant dans l'attitude nouvelle de l'homme envers le phénomène métaphysique. A partir de cette mutation s'explique le passage des anciennes formes aux nouvelles, par le nouveau contenu du message messianique, tant dans le Judaisme tardif que dans le Christianisme primitif. De la grossière mimésis de la statuaire à la transposition imaginaire du symbole, c'est à dire au tableau peint (qui par la suite donnera naissance à l'image sainte, à l'icone, assimilée dans les premiers Conciles à la parole, au "Logos"), de telle, ou telle attitude à celle de la frontalité hiératique dans l'art du Paléochristianisme par laquelle se manifeste le nouveau rapport, le rapport direct entre l'homme et son dieu, tout le nouveau contenu d'un art, de l'Art Chrétien, d'une civilisation qui a abandonné le paganisme, s'élabore. Une de ces premières manifestations, exprimant en même temps la nouvelle attitude de l'homme devant la mort, sont les portraits trouvés au Fayoum. Par la nouvelle dimension formelle qu'ils apportent à l'art, se manifeste la nouvelle dimension spirituelle acquise par l'homme au début de notre ère.

NOTES

1. **Plinius**, Historia Naturalis, XXXV, 153.

2. **E. Coche de la Ferté**, Les Portraits Romano-Egyptiens du Louvre, Paris, 1952, p. 12.

3. **H. Heydemann**. Ueber die gemalten Bildnisse aus dem Fayoum im Besitz des Herrn Th. Graf in Wien; Sitzungsbericht d. kgl. Sächs.Ges. d. Wiss. XL-1888.

4. **Flinders Petrie**, Hawara, Bialimou and Arsinoe, London, 1890.

   Flinders Petrie, Roman Portraits and Memphis (IV), London, 1911.

   Flinders Petrie, The Hawara Portfolio, London, 1913. (Pour une plus ample bibliographie, voir H. **Zaloscer**, Bildnisse aus dem Wüstensand, Wien, 1961).

5. Deux études se sont occupées de la datation des portraits de momies ; celle de **C.C. Edgar**, On the dating of the Fayoum Portraits, Journal of Hellenic Studies, Vol. XXV, 1905; et celle de **H. Drerup**, Die Datierung der Mumienportraits, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, XIX, Paderborn, 1933.

6. **Flinders Petrie**, l.c. p. 25

7. **Flinders Petrie**, Hawara, l.c., p. 29.

8. **H. Riad**, Arsinoe, Dissertation. Paris 1955.

9. **H. Zaloscer**, l. c., Fig. 4, pl. 29

10. Une pensée pareille est exprimée dans les Lettres aux Corinthiens, 15, 44, 50.

11. **H. Zaloscer**, l.c., Fig. 3.

Fig. 1 — Portrait d'homme
(Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen)

Fig. 2 – Portrait de femme,
(Kunsthistorisches Museum, Vienne)

Fig. 3 - Portrait d'homme,

(Papyrologische Sammlung. Vienne)

Fig. 4 — Portrait d'une jeune femme.
(British Museum, Londres)

Fig. 5 La Dame du Fayoum.
(Le Louvre, Paris)

Fig. 6. Susire, Moskou.
Musée Pouchkine