

BULLETIN
DE L'INSTITUT D'ÉGYPTE



TOME XXXV
SESSION 1952-1953

LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1954

L'ART COPTE

LES INFLUENCES HELLÉNISTIQUES ET ROMAINES

PAR

ALEXANDRE BADAUWY

DEUXIÈME PARTIE ⁽¹⁾

LA SCULPTURE

C'est peut-être dans la sculpture que le Copte manifeste le plus son inspiration empruntée à l'art hellénistique. Le répertoire copte, tel qu'il nous est présenté par les résultats des fouilles, n'est pas homogène. On y distingue, en effet, des pièces de style purement hellénistique voisinant avec une grosse majorité d'œuvres originales, qui ont un fort goût de terroir et qui font pressentir la direction que prendra bientôt la sculpture à sa période de pleine conscience (VI^e-VII^e siècles). D'Oxyrrhynchos et d'Ahnas nous parviennent des pièces, pour la plupart païennes, traitées dans une facture hellénistique qui s'apparente encore à la conception « tactile » des Hellènes ⁽²⁾ et de leurs maîtres, les vieux Égyptiens. Le matériau est travaillé par masses étroitement reliées entre elles, où la plus petite dénivellation, ou touche, a son but précis. D'Oxyrrhynchos, où la sculpture est encore proprement hellénistique (IV^e siècle), on passe au style de facture douce trouvé à Ahnas (fin du IV^e siècle), puis à celui de facture rude (V^e siècle). ⁽³⁾ C'est aussi l'époque des sculptures à sujets mythologiques grecs : Dionysos, Enlèvement

⁽¹⁾ Pour la première partie, cf. *B.I.d'E.*, t. XXXIV, p. 151 et suiv.

⁽²⁾ G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, p. 9, 30-31.

⁽³⁾ ET. DRIOTON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, 1942, p. XII. Comparer E. KITZINGER, *Notes on Early Coptic Sculpture*, *Archaeologia*, 1938, p. 191.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXV.

d'Europe, Mythe d'Hercule, Léda et le Cygne, Aphrodite. Ce genre ne tarde pas à disparaître pour faire place à une sculpture plus abstraite, où l'ornement végétal est d'importance majeure, couvrant la surface de ses éléments conventionnels, répétés à un rythme régulier et quelque peu monotone.⁽¹⁾ Les sujets ignorent complètement le répertoire mythologique et ne s'inspirent que sporadiquement de l'Ancien Testament. La facture est étrangère à celle du premier groupe : les éléments se détachent sur un fond noir d'ombre, en un découpage bien défini, rigide et, pour ainsi dire, métallique. La surface devient de plus en plus méplate, dans une recherche du contraste violent entre la lumière et l'ombre. C'est le style monastique, celui qui a été créé par les moines pour la pénombre de leurs églises et de leurs réfectoires, à Dendera, Baouît, Saqqara. C'est aussi le style qui traduit la conception optique du sculpteur copte où seules les taches d'ombre et de lumière créent l'harmonie affective, conception diamétralement opposée à celle de la sculpture égyptienne ou grecque.⁽²⁾

Le premier style. — La production d'Oxyrrhynchos, quoique antérieure et quelquefois différente de celle d'Ahnas, s'y rattache pourtant suffisamment pour que l'on puisse englober les deux dans cette dénomination pratique. La prédominance des pièces à personnages mythologiques a donné lieu à diverses controverses. Au cas même où elles auraient été trouvées dans des églises coptes, ces sculptures ne pourraient prouver qu'elles aient été œuvrées par des Coptes, ou même employées par eux dans un but affectif. N'ayant pas été trouvées *in situ* elles auraient pu servir de pièces de remploi engagées dans la maçonnerie. Qu'elles fussent du même style que les pièces chrétiennes ne prouve pas qu'elles soient l'œuvre de sculpteurs coptes, mais indique seulement la survivance de l'art païen à l'époque.⁽³⁾ D'autre part la théorie qui considérerait ces pièces comme œuvrées par des Chrétiens, ou empruntées aux édifices païens et placées comme décor pariétal dans

⁽¹⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 201.

⁽²⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 6, 9, 20 ; exposant les théories de A. RIEGEL, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Finden in Osterreich-Ungarn*, 1901.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 192-193.

les églises, pourrait trouver certains fondements dans la mentalité régnante à l'époque, ⁽¹⁾ illustré par tel geste rapporté par Procope ⁽²⁾ et attribué à l'impératrice Théodora. Celle-ci aurait, d'après cet auteur, mimé dans sa jeunesse une scène aussi lascive que celle de Léda et du Cygne, scène du répertoire de sculpture d'Abnás. ⁽³⁾ Il n'en est pas moins vrai que les moines de l'époque, et en particulier Shenouti, n'épargnent pas les païens contemporains. ⁽⁴⁾ Peut-être pourrait-on aussi concevoir l'emploi de ces pièces comme d'autant de symboles marquant l'asservissement de la mythologie païenne à la nouvelle foi triomphante. ⁽⁵⁾ L'adoption de certaines légendes mythologiques, Orphée enchantant les animaux ou Isis et Harpocrates, dans la première iconographie chrétienne, celle des catacombes, ⁽⁶⁾ militerait en faveur de ce point de vue. On pourrait peut-être aussi mentionner les peintures et sculptures de génies, démons et animaux fantastiques qui peuplent les parois ou plafonds des cathédrales du Moyen-Âge (Peterborough, Zilli dans les Grisons). ⁽⁷⁾ Saint Bernard de Clairvaux (xii^e siècle) s'élève d'ailleurs avec véhémence contre ces abus : *immundae simiae, feri leones, monstruosi centauri, semihomines, maculosae tigrides*. ⁽⁸⁾ Les cénobites coptes, de leur côté (v^e siècle), avaient aussi dénoncé la représentation abusive des divinités païennes : « le malpropre Apollon, le cytharède impudique, le Jupiter et son fils Arès, . . . ». ⁽⁹⁾ Quoiqu'il en

⁽¹⁾ E. RIEFENSTAHL, in J. COONEY, *Pagan and Christian Egypt*, Brooklyn Museum 1941, p. 46-47.

⁽²⁾ PROCOPE, *Anekdotai*, 9, 20-22, *Opera*, éd. Teubner, vol. III, I, 1906, p. 59. Rapporté par E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 193. Cite aussi l'opinion de LAUZIERE, *Bulletin de l'Association des Amis de l'Art copte*, II, 1936, p. 38.

⁽³⁾ Clément d'Alexandrie s'élève contre l'usage, encore répandu de son temps, de représenter la scène ; Cf. *Cohortatio ad gentes*, 18, cité par U. M. de VILLARD, *La scultura ad Ahnás*, 1923, p. 45.

⁽⁴⁾ SHENOUDI, *Œuvres*, éd. Amélineau, vol. I, 1907, p. 382.

⁽⁵⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 37.

⁽⁶⁾ CABROL-LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, sous : Catacombes, col. 2466.

⁽⁷⁾ C. J. P. CAVE-Prof. TANCRED BORENIUS, *The Painted Ceiling in the Nave of Peterborough Cathedral*, *Archaeologia*, 1937, p. 297-309.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 306.

⁽⁹⁾ LEIPOLDT, *Shenute*, S. 176 ; cité par G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 37.

soit ces pièces à sujets mythologiques prouvent la survivance d'un art païen dans l'art chrétien, ou simplement, que ces deux arts étaient contemporains. Les thèmes foncièrement classiques ont été probablement copiés d'après des figurines en terre-cuite de basse époque romaine.⁽¹⁾ Un caractère oriental, que l'on décèle dans les masques en stuc des monnaies romaines, se manifeste aussi dans les faces des personnages du premier style.⁽²⁾ C'est ainsi que l'on reconnaît, insérées dans la conque d'une niche, les scènes de la personnification de Gaia la Terre, l'Enlèvement d'Europe, Dionysos, Aphrodite, Léda et le Cygne (Zeus). D'autres ont seulement emprunté des éléments : couronnes de victoire portées par deux anges debout ou planant, que l'on peut sans doute rapprocher des génies qui soulèvent la couronne à buste funéraire des sarcophages païens ou des ivoires alexandrins.⁽³⁾ Les saints cavaliers, vainqueurs des dragons qui, en réalité sont une adaptation du mythe égyptien d'Horus vainqueur de Seth,⁽⁴⁾ s'inspirent du thème, courant dans l'art alexandrin et les statues hellénistiques, d'un héros monté foulant un ennemi.⁽⁵⁾ Duthuit propose de reconnaître, dans un exemple caractérisé par la représentation du cavalier en relief et à grande échelle sur une frise architecturale, un essai voulu de perspective. Isis et Harpokrates, les représentations à thèmes dionysiaques ont sans doute influencé la plastique copte. C'était, en effet, des thèmes extrêmement répandus dans les figurines d'argile servant au culte populaire et l'artiste copte trouva tout simple d'utiliser l'iconographie populaire païenne : Apollon poursuivant Daphné représente la Foi persécutée, Poseidon accompagné d'Amymone symbolise un héros couronnant l'Église triomphante, le griffon représente la Justice aux côtés de Constantin.⁽⁶⁾

⁽¹⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 202.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 203.

⁽³⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 35-45.

⁽⁴⁾ Сн. БОРЕУХ, *Bulletin des Musées de France, La salle de Baouit*, n° 10, octobre 1929 ; cité par G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 36. Cf. ALEXANDRE BADAWY, *L'Art copte*, I, p. 59, fig. 43.

⁽⁵⁾ J. STRZYGOWSKI, *Der Reiter des Hellenistische und Koptische Kunst*, S. 21-33 ; cité par G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 36, n. 2.

⁽⁶⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 37-38.

Le Copte a été sensible à l'usage hellénistique de la personnification, usage qu'il utilise surtout en peinture, mais qu'il adopte aussi en sculpture pour représenter Gaïa la Terre. S'inspirant alors de la tradition ancienne qui fait sortir Gaïa du sol il montre une femme nue, les bras levés, portant un linge (mappula) dans lequel se trouve une



Fig. 25. — Léda et le Cygne (Bas-relief au Musée Copte).

figuration stylisée de fruits.⁽¹⁾ Pour le thème de l'enlèvement d'Europe le traitement copte suit de près le prototype hellénistique d'Alexandrie, comme il ressort du geste d'Europe caressant le taureau qui tourne la tête vers elle.⁽²⁾ Le mythe de Léda et du Cygne ne fait pas exception mais trahit une plus grande liberté dans l'interprétation de l'artiste copte (fig. 25). Léda est en effet, à moitié renversée, comme dans une terre-cuite alexandrine,⁽³⁾ tandis que, dans le type classique, elle est debout⁽⁴⁾ et, qui plus est, elle est quelquefois accompagnée d'un person-

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 38. U. M. de VILLARD, *La sculpture ad Ahnás*, fig. 10, p. 37.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 39. ET. DRIOTON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, 1942, p. 7, n° 1.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, pl. LXXIII. 4-5.

⁽⁴⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 39.

nage ailé, sorte de *putto* personnifiant l'Amour, que l'on retrouve dans la scène hellénistique en dehors d'Égypte.⁽¹⁾ Il n'est pas jusqu'aux représentations individuelles des déesses : Vénus Genitrix ou Anadyomène, qui ne fussent empruntées au répertoire hellénistique par le Copte. Les génies et divinités de la mer sont aussi adoptés : néréïdes chevauchant des monstres marins, sujet que l'on affectionne tout particulièrement dans le décor tissé.

Dans le domaine profane de nombreuses scènes de chasse, de pêche,



Fig. 26. — Scène nilotique (linteau sculpté en bois, v^e siècle).

de cirque ou de métiers, trahissent des réminiscences alexandrines, auprès de celles qui avaient été transmises des scènes nilotiques⁽²⁾ ou qui parviennent des Sassanides ou des barbares (fig. 26).

Les scènes tirées des cycles des Évangiles sont aussi interprétées avec la facture hellénistique. Les personnages habillés à la grecque accusent un mouvement tout proche de ceux des ivoires alexandrins (Porte de l'église de Sainte Barbe, n^o 738 Musée Copte : linteau de porte en bois n^o 753 Musée Copte, v^e siècle).⁽³⁾

La majorité des personnages figurant dans la sculpture copte du premier style sont des nus féminins. La souplesse, la grâce un peu mièvre des

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 39, pl. XXV, a.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 44, pl. XXXIII. ALEXANDRE BADAWY, *L'Art copte*, I, fig. 53, p. 68. L. KEIMER, *Note sur une planchette en bois sculpté des iv^e ou v^e siècles après J.-C.*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, t. XXVIII, 1947, p. 47-54.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 212.

nus alexandrins. L'harmonie des draperies se dessèchent en une facture rigide. On ne peut toutefois lui refuser une sensualité marquée,⁽¹⁾ une certaine jeunesse⁽²⁾ provenant peut-être de ce rétrécissement extraordinaire de la taille, de cette stylisation des membres, caractéristiques que l'on



Fig. 27. — Statue de reine ptolémaïque
(II^e siècle av. J.-C.).

reconnait déjà dans certaine statue de reine ptolémaïque (fig. 27), et qui pourrait n'être, en définitive, qu'une réminiscence du galbe des statues féminines égyptiennes. Cette statue de reine ptolémaïque⁽³⁾ présente un visage aux larges yeux, dont la paupière supérieure est courbe, celle du

⁽¹⁾ J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, S. 74.

⁽²⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 40. J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, S. 6-9, Abb. 1-2.

⁽³⁾ M. ROZTOVTZEFF, *Social and Economic History of the Hellenistic World*, vol. II, pl. XCIX.

bas droite, et où le nez fin surmonte une bouche légèrement protubérante soulignée par un menton accusé, pointu. Le buste est caractérisé par des épaules étroites, tombantes, une poitrine développée, une taille en fuseau qui se rattache à de larges hanches, toutes caractéristiques qui se retrouvent dans les personnages féminins et même masculins des scènes mythologiques de la première sculpture copte.

La représentation des animaux dans le répertoire copte du premier style est trop peu connue pour pouvoir en déduire des conclusions probantes ⁽¹⁾, quant aux influences hellénistiques.

Dans le répertoire ornemental architectonique les éléments sont empruntés aux monuments hellénistiques et romains. Le chapiteau, du moins jusqu'au IV^e siècle, est une variante du chapiteau corinthien romain décrit par Vitruve. Il ne tardera pas à se modifier, comme par tout l'Orient, suivant une évolution qui est loin d'être régulière.⁽²⁾ Les trois zones de feuilles d'acanthes se réduisent à deux, la seconde se transformant en feuilles hautes dans le même plan que celles, plus courtes, de la première (fig. 28). Ces deux hauteurs ne tardent pas d'ailleurs à s'égaliser, puis les feuilles de la zone postérieure, s'interposent entre celles de la zone antérieure, dans un même plan (Oxyrrhynchos).⁽³⁾ C'est le chapiteau théodosien qui apparaît au V^e siècle à Constantinople.⁽⁴⁾ La feuille d'acanthé elle-même subit une transformation sensible : de charnue et souple elle devient sèche, profondément découpée. C'est, en somme, un élément décoratif et non plus une copie de la nature. D'autres éléments, tirés aussi du répertoire hellénistique ou de la basse antiquité classique, tel que le ruban natté, sont introduits dans la composition du chapiteau copte.

Les niches, conques, frontons, colonnes, pilastres viennent compléter un répertoire presque entièrement dépendant de l'apport hellénistique. Dans les monuments du premier style la composition reste encore bien

⁽¹⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 57.

⁽²⁾ ET. DRIOTON, *Les sculptures Coptes du Nilomètre de Rodah*, 1942, p. 60, fig. 14.

⁽³⁾ H. ZALOSCHER, *Zur Entwicklung des Koptischen Kapitells*, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, t. X, p. 97-114.

⁽⁴⁾ CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, 1925, I, p. 140, fig. 58.

proche de celle des prototypes ; seul le traitement diffère, accusant un mépris prononcé des proportions classiques.⁽¹⁾

Pour les éléments de plastique secondaire il semble bien que l'on doive, pour la recherche des prototypes, s'adresser au répertoire alexan-

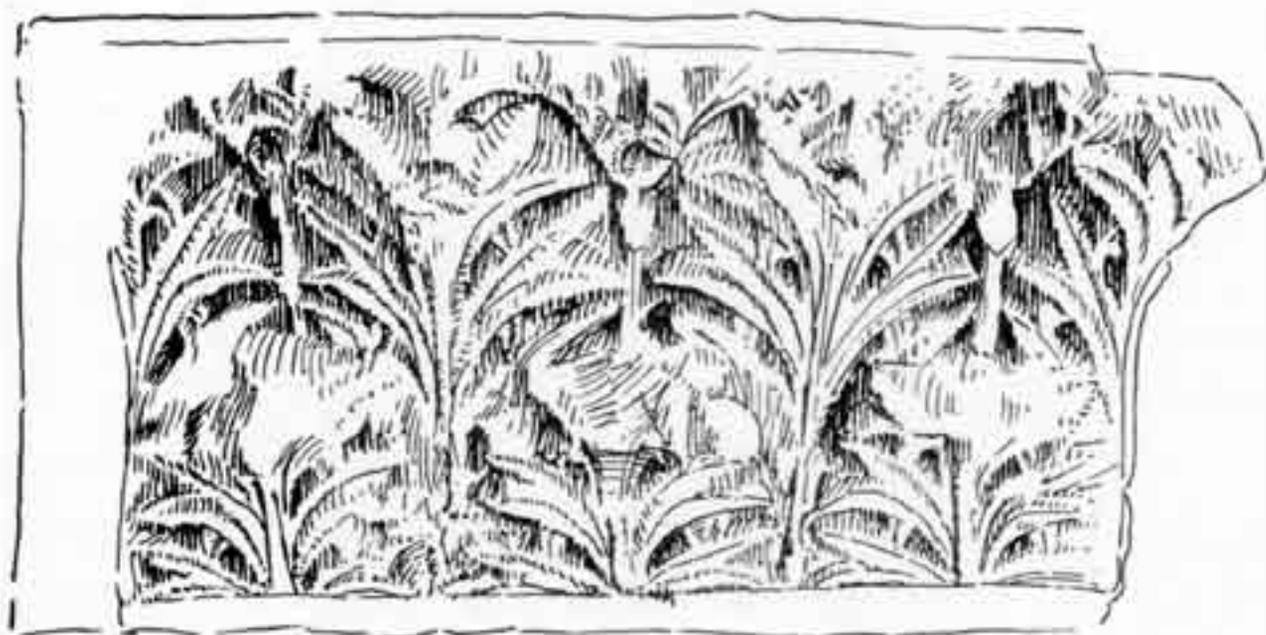
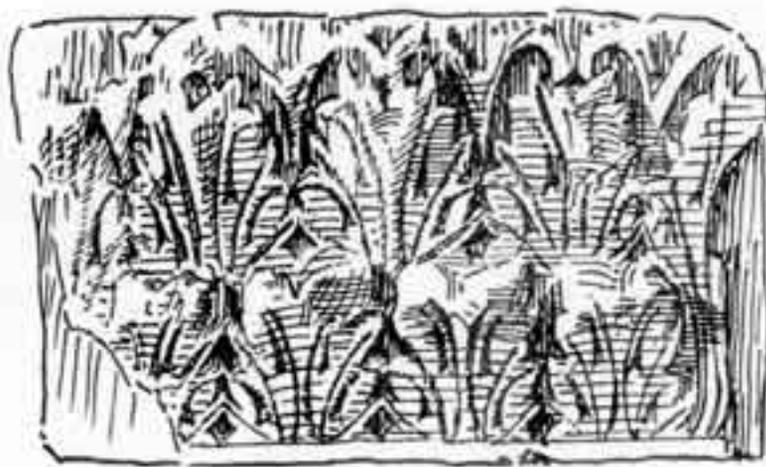


Fig. 28. — Chapiteaux de piliers (Rodah, VI^e siècle).

drin (d'après Riegl, Duthuit, Grüneisen). quoique d'aucuns voudraient plutôt y retrouver des origines syriennes (Wulff), mésopotamiennes ou même iraniennes (Strzygowski).⁽²⁾ Alexandrie fut, certes, avec Antioche, l'un des centres les plus influents de la culture hellénistique et le Copte

⁽¹⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 45. — ⁽²⁾ *Ibid.*, p. 50.

n'eut qu'à choisir parmi les nombreux motifs de décor sculptés légués par les monuments de l'ancienne capitale, pour se composer un répertoire à son goût. On le reconnaîtra dans ses bandeaux de frise, ses piédes-

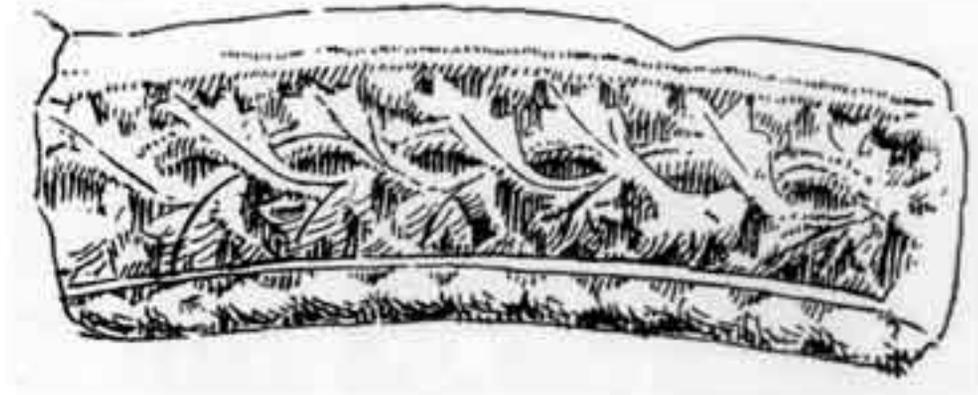


Fig. 29. — Bandeaux sculptés d'archivolte.

taux de colonnes, ses encadrements de baies, de niches ou de stèles, ses frontons, ses rinceaux et entrelacs végétaux à feuilles d'acanthé (fig. 29),

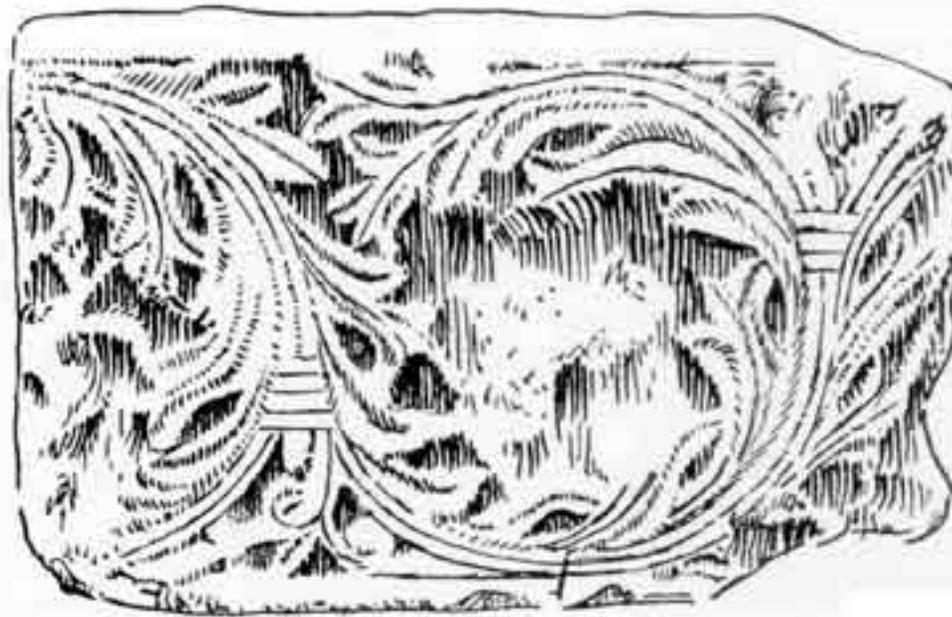


Fig. 30. — Rinceau sculpté englobant des animaux (Oxyrrhynchos).

quadrifeuilles ou quintifeuilles englobant un fruit, un fleuron, une croix ou un petit personnage, homme ou animal, qui forme le centre de la volute (fig. 30). C'est un motif copié de l'art ornemental romain (Mausolée de Dioclétien à Spalato ⁽¹⁾, Qasr el Abiad en Arabie).⁽²⁾ Souvent c'est la

⁽¹⁾ ET. DRIOTON, *op. cit.*, p. 36, n°s 8-12, fig. 7, 8.

⁽²⁾ R. E. BRÜNNOW-A. V. DOMASZEWSKI, *Die Provincia Arabia*, II, 1905, Abb. 862.

grecque alternant avec un fleuron (Oxyrrhynkhos), formule connue à l'époque romaine (fig. 31).⁽¹⁾ Une évolution due au sens de l'ornemaniste copte, dédaignant le modèle, se présente dans la feuille végétale disposée

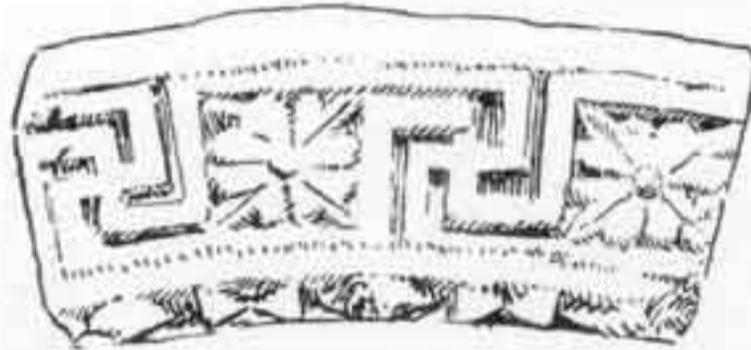


Fig. 31. — Bandeau sculpté d'archivolte à décor géométrique (Oxyrrhynkhos).

à plat de part et d'autre de la tige en volute, tandis que le sculpteur romain représentait ses feuilles vues de côté. A Oxyrrhynkhos on voit



Fig. 32. — Soffite d'une corniche à Ba'albek.

encore des exemples sporadiques où les feuilles sont vues latéralement.⁽²⁾ On pourrait aussi citer les branches de laurier se transformant en une chaîne de petits cœurs, dans le motif copte du v^e siècle,⁽³⁾ la couronne de

⁽¹⁾ ET. DRIOTON, *op. cit.*, p. 52, n° 12.

⁽²⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 196.

⁽³⁾ ET. DRIOTON, *op. cit.*, p. 7; citant J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, S. 28.

laurier qui garde sa simplicité première,⁽¹⁾ la guirlande de myrte des urnes funéraires romaines dans l'archivolte copte,⁽²⁾ l'entrelacs d'acanthes à quatre ou cinq dentations.⁽³⁾ L'agencement du décor à l'intérieur de carrés juxtaposés provient du décor du soffite de la corniche composite : les rosaces et les modillons à acanthes (Ba'albek) (fig. 32) se sont transformés en une frise oblique ou verticale de carrés alternant, à motif végétal ou géo-

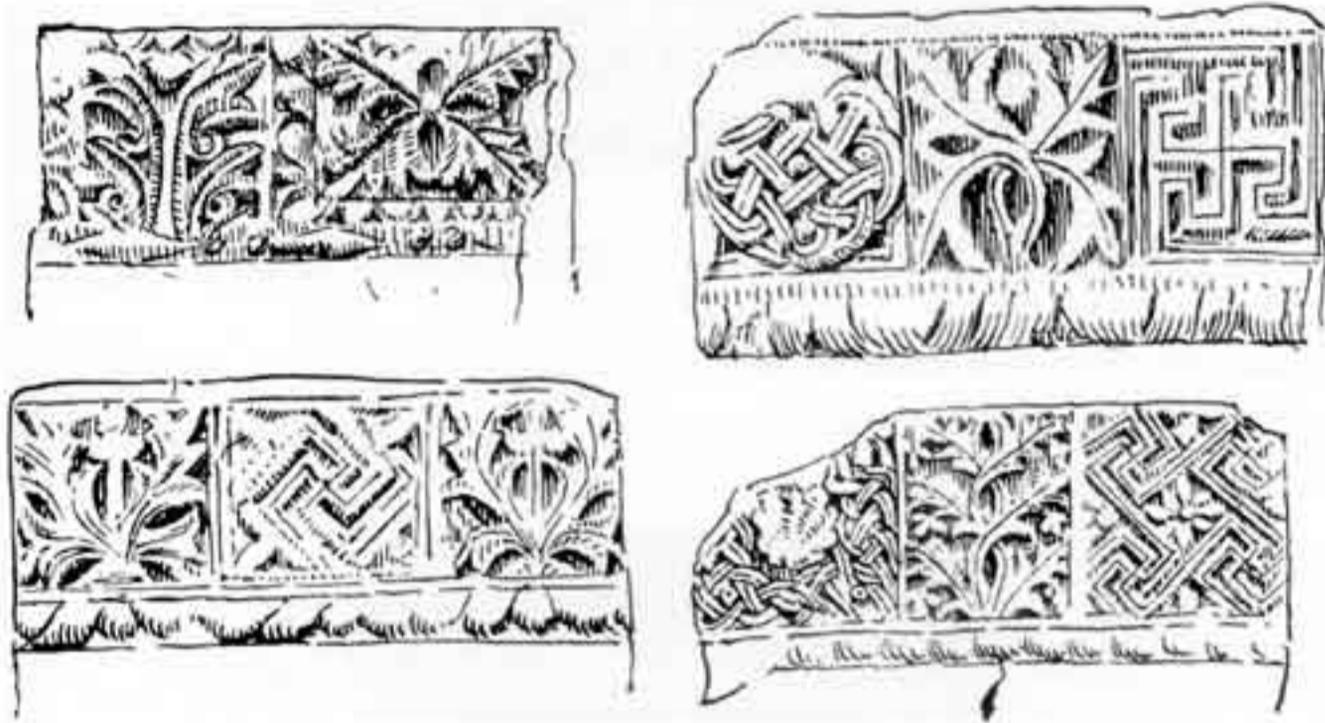


Fig. 33. — Bandeaux sculptés à panneaux.

métrique (fig. 33).⁽⁴⁾ On peut même faire alterner un amour figuré dans diverses phases de la récolte du lotus ou de la pêche, avec des croix gammées formant carrés.⁽⁵⁾ Les amours artisans sont l'un des thèmes favoris de la sculpture de l'époque romaine,⁽⁶⁾ tandis que la croix gammée est un ancien élément hellénistique apparaissant dès l'époque archaïque. Toujours dans le répertoire copte on peut reconnaître les frettes,

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 13, fig. 4.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 8, fig. 3.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 18-21.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 25.

⁽⁵⁾ H. ZALOSCHER, *Une collection de Pierres sculptées au Musée Copte du Vieux-Caire*, 1948, pl. VIII, p. 35-36.

⁽⁶⁾ R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'Archéologie romaine*, 1920, p. 540, 666.

méandres simples ou croisés, tresses et nattes.⁽¹⁾ La vigne, élément important de la symbolique dionysiaque, fut adoptée par les Chrétiens et nous la retrouvons sous forme de feuilles et grappes, abondamment illustrée

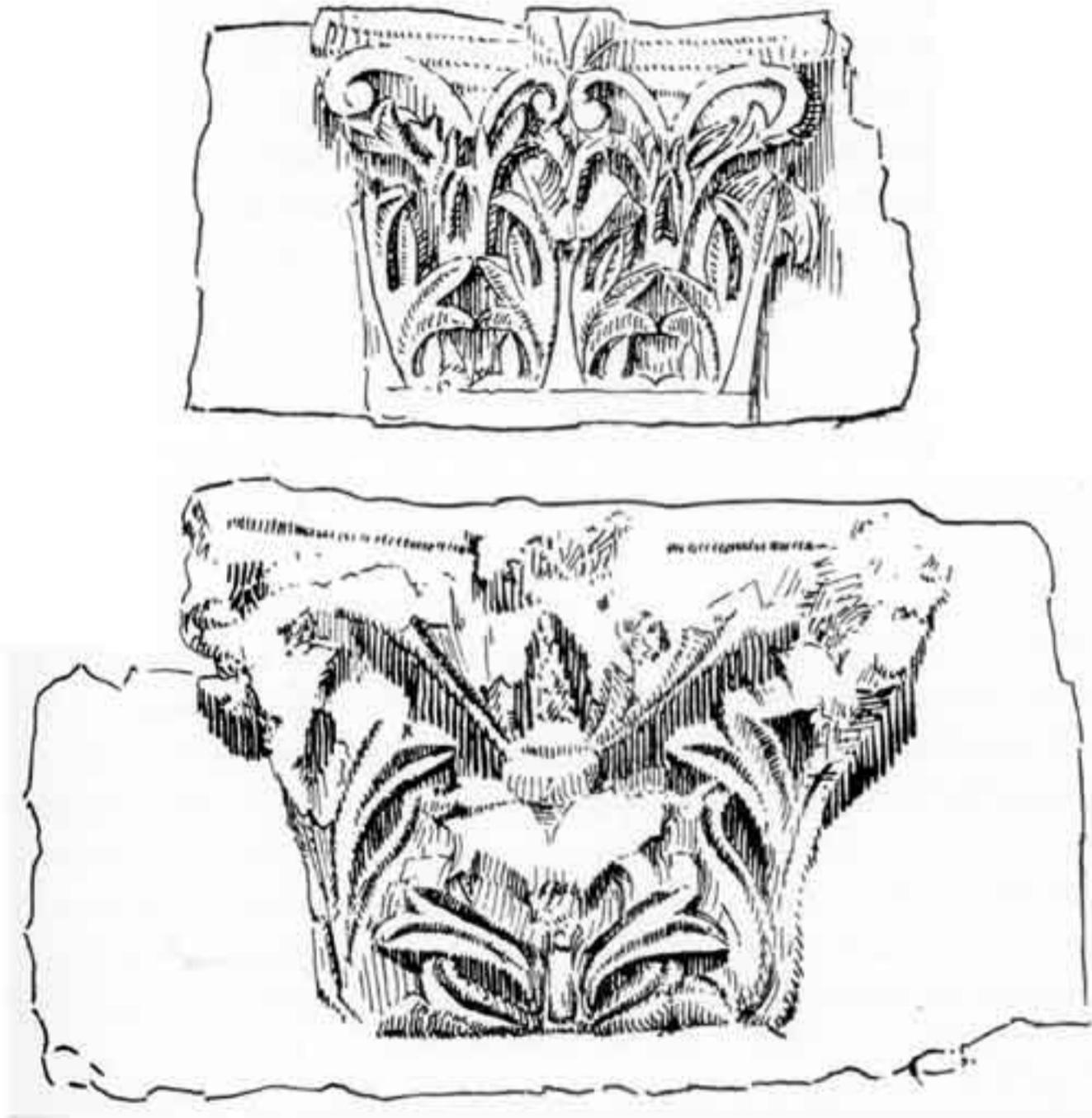


Fig. 34. — Chapiteaux (Ahnàs, Rodah vi^e siècle).

par la plastique copte : chapiteaux, rinceaux (fig. 34). Le motif de la guirlande ou feston, que d'aucuns font dériver de la coutume italienne de suspendre des vignes,⁽²⁾ en faveur en Italie dès le premier siècle et en

⁽¹⁾ W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, p. 120. G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 52.

⁽²⁾ T. FYFE, *Hellenistic Architecture*, p. 111.

Orient (Ba'albek), est aussi connue du sculpteur copte. On a décrit la guirlandomanie de la plastique hellénistique d'Égypte,⁽¹⁾ et il se pourrait que le motif fut demeuré, depuis l'art de la basse époque romaine. Quelquefois les deux motifs du rinceau de vigne et d'une guirlande de lotus roses se trouvent réunis, et dans les entrelacs apparaissent un vigneron et deux oiseaux.⁽²⁾ Un autre motif, que le sculpteur du premier style copte affectionne, est celui du vase d'où s'échappe un rinceau de feuillages, verticalement (pilastre de Baouït), ou quelquefois même horizontalement (porte en bois de Sainte Barbe).⁽³⁾ On le retrouve sur la face d'un pilastre un panneau de porte ou une plaque,⁽⁴⁾ et on l'a rapproché avec raison de la décoration de la chaire de Maximien à Ravenne.⁽⁵⁾ L'artiste copte ne se soumet plus à aucune restriction réglementant l'agencement du décor dans un ensemble architectural, en fonction du rôle des différents éléments. Les motifs peuvent, au contraire de ce qu'on voit dans l'art romain, s'étaler sur n'importe quel élément architectural.⁽⁶⁾

Par la *facture* le premier style copte se rapproche, à son début, des prototypes gréco-romains : facture douce au modelé assez réaliste. La figure des personnages procède clairement des masques de momies alexandrines d'époque romaine.⁽⁷⁾ Le portrait n'est pas individuel : les yeux largement fendus, à l'orbite démesurée, à la pupille creusée et remplie de couleur, forment peut-être les traits les plus caractéristiques de cette face, autrement d'aspect purement hellène.⁽⁸⁾ L'échelle aussi est différente, si l'on songe aux scènes mythologiques d'Ahnas, comparées aux prototypes en terre-cuite ou ivoire d'époque alexandrine, ou même aux pre-

⁽¹⁾ I. NOSHY, *The Arts in Ptolemaic Egypt*, p. 44, n. 8. — CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, 1925, I, p. 67.

⁽²⁾ L. KEIMER, *Note sur une planchette en bois sculpté des IV^e ou V^e siècles après J.-C.*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, t. XXVIII, 1947, pl. III.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, pl. LXXV, 3 ; LXXVI, 1.

⁽⁴⁾ G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, pl. LX, b.

⁽⁵⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 212, pl. LXXVII, 3.

⁽⁶⁾ ET. DRIOTON, *op. cit.*, p. 3.

⁽⁷⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 28-31.

⁽⁸⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 204.

miers essais trouvés à Oxyrrhynchos.⁽¹⁾ Il faut, sans doute, ajouter à ce groupe les sculptures en ronde-bosse sur porphyre, qui démontrent le processus d'éloignement à partir de l'idéal antique : les volumes, la répartition de la lumière et des ombres, expriment la conception optique du sculpteur copte, tandis que les plis apparaissent sous la chlamyde et contribuent à l'expression de sa conception tactile.⁽²⁾ C'est déjà le procédé proprement copte qui s'annonce dans toute son originalité.

On a noté la ressemblance des types des portraits coptes avec ceux de Khirbet el Tannour et on en a déduit une parenté avec l'école nabatéenne.⁽³⁾ On pourrait aussi mentionner l'air de parenté entre la sculpture copte du premier style et celles de Syrie, de Perse et d'Inde, sans toutefois vouloir en tirer des conclusions, quant aux influences de celles-ci sur l'Égypte. L'origine première est l'art hellénistique : les différences secondaires proviennent d'influences locales ou réciproques.

Partant toujours de la plastique alexandrine on peut suivre l'évolution de l'échelle des personnages à partir des terres-cuites de dimensions restreintes, vers les personnages relativement plus grands des frontons d'Oxyrrhynchos, rappelant la même caractéristique des temples de Ba'albek, jusqu'à l'échelle des dieux ou génies mythologiques d'Ahnas.⁽⁴⁾ La filiation est, certes, trop décousue pour pouvoir être considérée comme probante : la différence des matériaux pourrait, cependant, expliquer la tendance vers l'agrandissement de l'échelle et vers la « pétrification » des lignes et des formes. Les belles attitudes des sculptures hellénistiques disparaissent et sont remplacées par l'élan, le geste rapide.⁽⁵⁾ La face, qui perd toute vie, peut-être sous l'influence des masques de momies romaines, prend un air comique, naïf ; le corps aux lignes élancées, un aspect indécent. La facture du premier style évolue bientôt (v^e siècle) vers une technique plus rude, qui fait pressentir celle de la sculpture monastique copte des vi^e-xii^e siècles.⁽⁶⁾

⁽¹⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 209.

⁽²⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 30.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 206-207.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 204-205, 208-209.

⁽⁵⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 19.

⁽⁶⁾ ET. DRIGON, *op. cit.*, p. VIII, XII.

Dans le bois le sculpteur copte est maître de son ciseau. La facture, quoique simple et hardie, rappelle les ivoires alexandrins. La composition plutôt décorative que naturaliste, est particulièrement bien balancée dans les frises représentant des paysages nilotiques.⁽¹⁾

Le second style. — La représentation des scènes mythologiques semble avoir été délaissée par la plastique du second style, ce qui est parfaitement rationnel puisque ce style est inauguré par ces mêmes moines

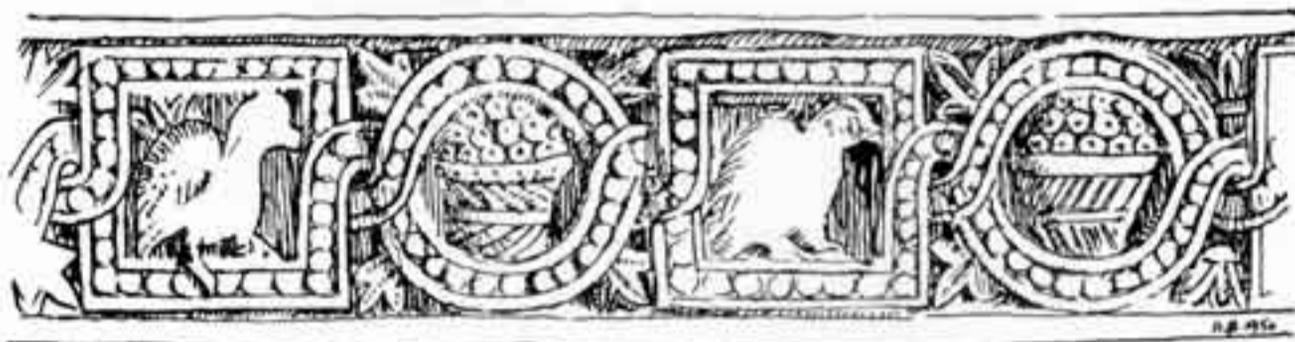


Fig. 35. — Bandeau sculpté à panneaux (paniers de fruits, caïlles, Soubassement de l'église du Sud à Baouit).

qui dénonçaient si haut l'emploi des thèmes païens. Par contre le répertoire des scènes bibliques s'accroît et, quoique les scènes sculptées de cette période fassent défaut, il est permis de supposer qu'il aurait pu atteindre le même développement que celui de la peinture. Quoiqu'il en soit seule la plastique ornementale montre une extraordinaire richesse et c'est sous forme de chapiteaux, de bandeaux de frise (fig. 35), de montants de portes et pilastres, de couronnements de baies, niches, fenêtres ou portes sous formes de frontons triangulaires cintrés ou archivolte (fig. 36) que la sculpture monastique, dont l'âge d'or se situe vers les ^{vi} et ^{vii} siècles⁽²⁾, affirme ses caractères propres. Tous les éléments hellénistiques de décoration demeurent, évoluent vers une stylisation plus poussée, à lignes plus rigides. Les motifs végétaux gréco-romains se transforment : l'entrelacs à feuilles et grappes de raisins voit celles-ci

⁽¹⁾ W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, pl. L, LI, p. 55. L. KEIMER, *op. cit.*

⁽²⁾ ET. DRIOTON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, p. XII.



Fig. 36. — Bandeaux sculptés à motif végétal s'échappant d'un vase (claveaux d'archivoltes de Baouit, au Louvre).

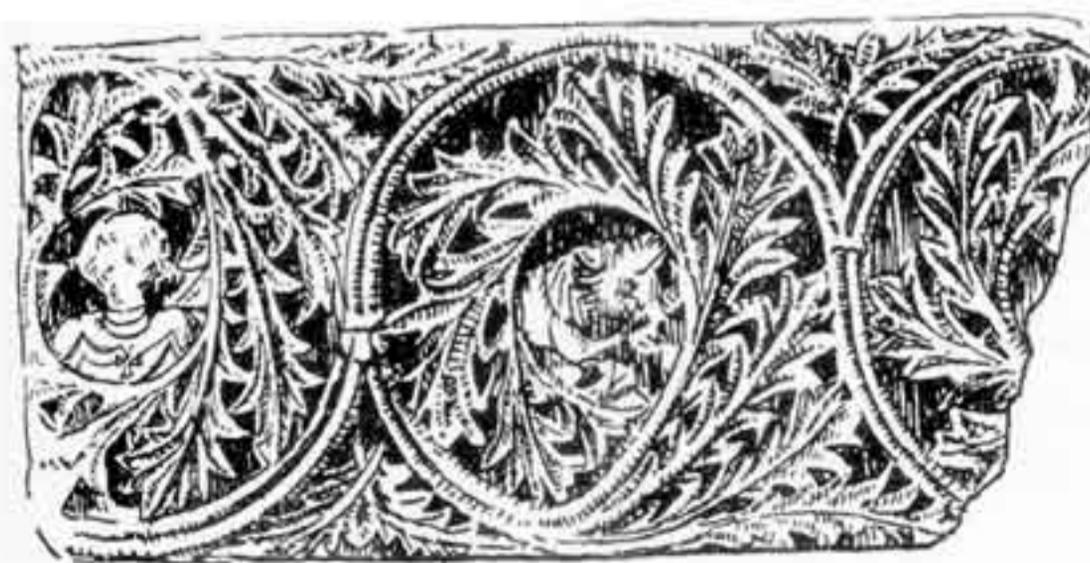


Fig. 37. — Bandeau sculpté à rinceau enfermant le buste d'un personnage et l'avant-train d'un taureau (Saqqara).

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXV.

3

disparaître,⁽¹⁾ la feuille d'acanthé du modillon d'une corniche donne naissance, après l'ornementation à méandre, à un entrelacs de feuilles d'acanthés minces et profondément articulées ou de palmettes dentelées ;⁽²⁾ le rinceau floral, qui se garnit de feuilles de part et d'autres de la tige à l'époque d'Oxyrrhynchos (fig. 37) et qui est alors doté d'un fruit au

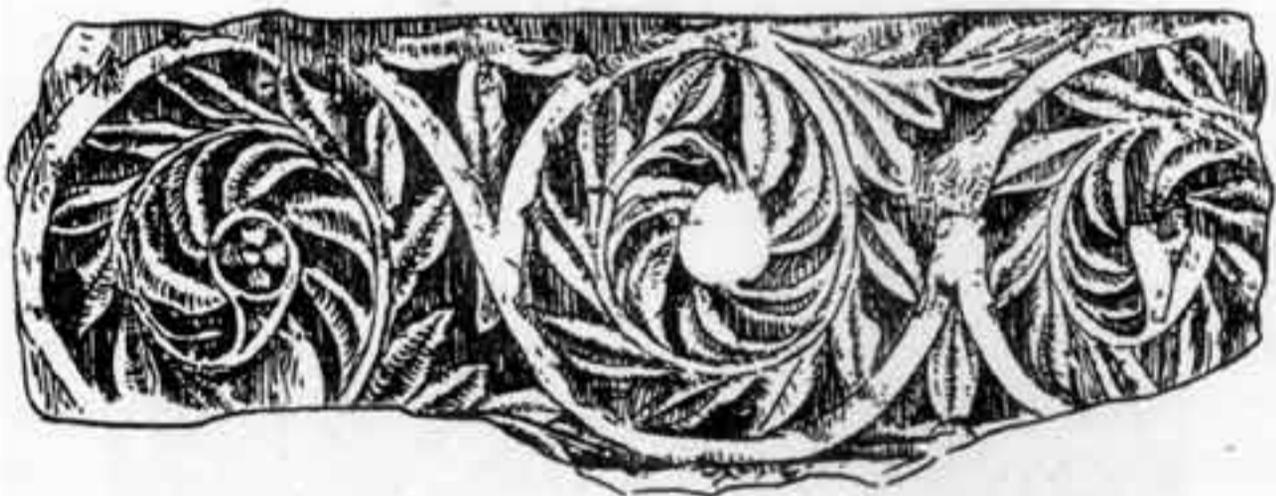
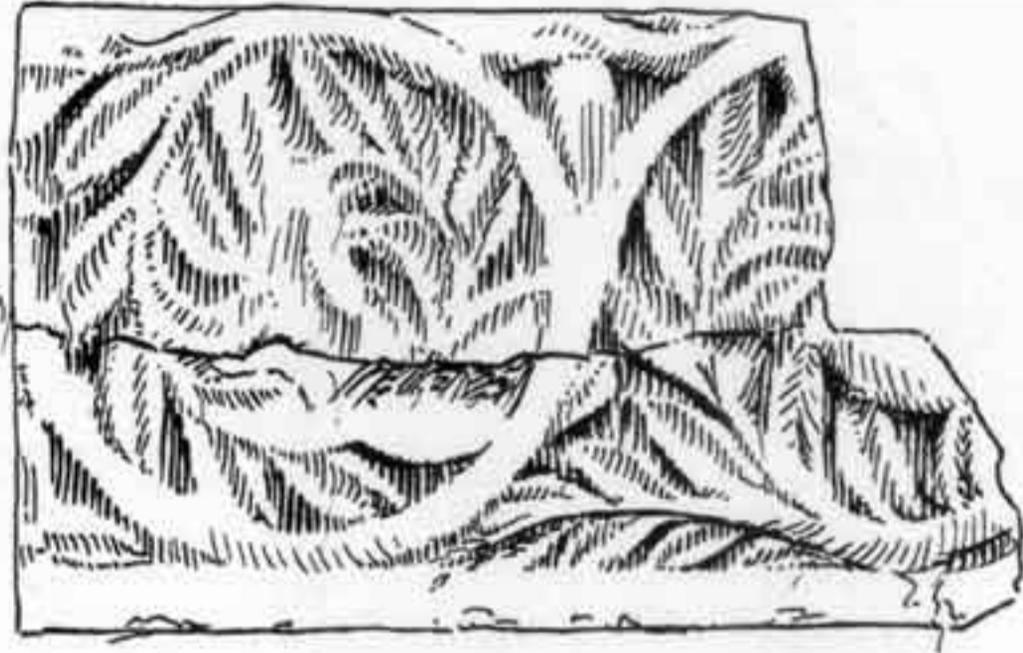


Fig. 38. — Bandeaux de frises à rinceaux enfermant un fruit et une fleur (Rodah, vi^e siècle, iv^e siècle).

centre de la volute en remplacement du personnage de la décoration romaine, se stylise de plus en plus, le fruit étant remplacé par un cercle à croix ou fleuron (fig. 38), qui, lui-même finit par disparaître.⁽³⁾ Le

⁽¹⁾ ET. DIMITROV, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, p. 29, n° 6.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 18-25, n° 4-5.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 36-51, n° 8-11.

modèle du chapiteau corinthien romain est conservé dans les monuments de Baouît, tandis qu'à Saqqara la plupart s'éloignent du type vitruvien et seraient plutôt inspirés de celui, hellénistique, du Tholos d'Epidaure ou de la Tour d'Andronikos.⁽¹⁾ Ce type semble avoir été déjà connu et imité par l'architecte de la colonnade occidentale de l'île de Philæ, qui en a dérivé deux chapiteaux composites.⁽²⁾ Il semble que la diversité des types dans l'art monastique du VI^e siècle provienne de la diversité des monuments païens proches des centres coptes. C'est ainsi que Saqqara aurait trouvé peu de modèles romains dans Memphis, tandis que pour Baouît les villes romaines auraient constitué de riches répertoires de style vitruvien.⁽³⁾ Du fleuron qui occupe le centre du tailloir du chapiteau corinthien romain procède le motif végétal en feuilles renversées à plusieurs lobes du tailloir copte.⁽⁴⁾ La feuille d'acanthé se stylise en un pétale lancéolé (fig. 39) : ⁽⁵⁾ de molle et ondulée elle devient rigide et épineuse,⁽⁶⁾ ne recourbant que l'extrémité supérieure ou montrant l'agencement d'une série de lobes étagés dont la dent supérieure se cache sous le lobe voisin, ou l'idéalisation vers la palmette en peigne (Fingerblatt, fig. 40).⁽⁷⁾ Le Copte n'hésite pas à appliquer des motifs tirés du répertoire romain et destinés à l'ornementation d'un bandeau sur la panse d'un chapiteau, tel ce rinceau en entrelacs dont chaque circonvolution enferme une grappe de raisin (fig. 41).⁽⁸⁾

La *facture* s'éloigne aussi de l'esprit classique : c'est à ce moment que la plastique, de « tactile » qu'elle était au premier style, même avec une facture rude, passe à la conception « optique ».⁽⁹⁾ C'est d'ailleurs une tendance qui est loin d'être propre à l'Égypte, puisqu'on la rencontre,

⁽¹⁾ ET. DAIKON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, p. 68, 116-119.

⁽²⁾ ET. DAIKON, *De Philæ à Baouît, Coptic Studies in honour of Walter Ewing Crum*, 1950, p. 443-448.

⁽³⁾ ET. DAIKON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, p. 71.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 80-83, n° 17.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 87.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 95.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p. 115, citant J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, S. 44.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 123, n° 27.

⁽⁹⁾ G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, p. 9.

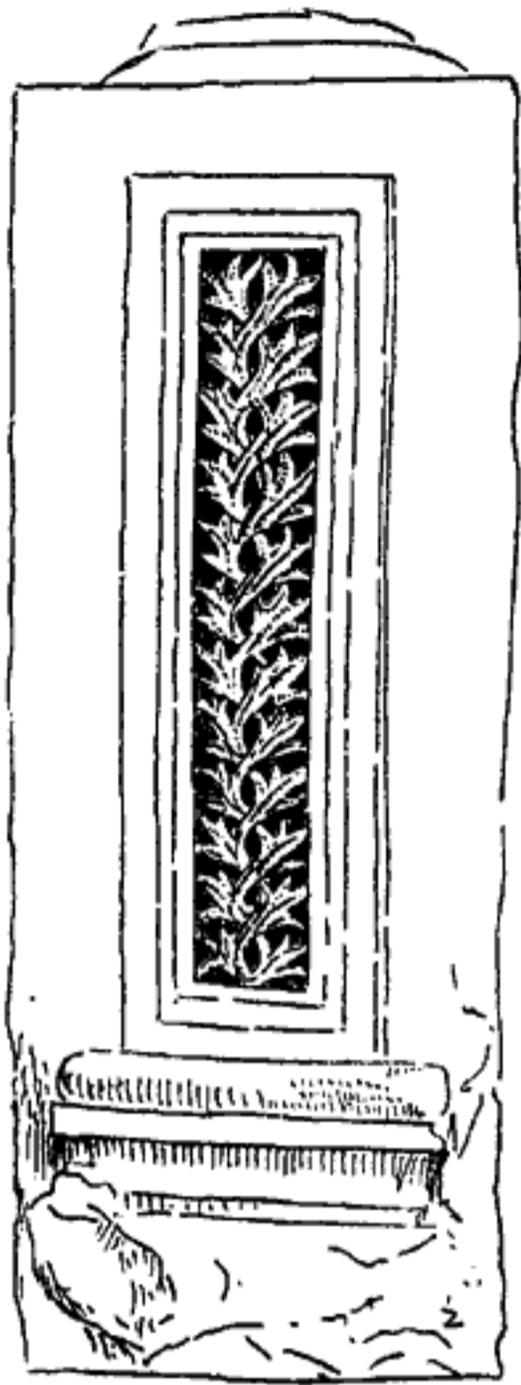


Fig. 39. — Piédestal de colonne à bande sculptée (Rodah, VI^e siècle).



b.



Fig. 40. — Bases de fûts de colonnes décorées de feuilles d'acanthes stylisées : *a.* Alexandrie ; *b.* Saqqara.

à la même époque, dans tout le bassin oriental de la Méditerranée.⁽¹⁾ L'art en général s'inspire de plus en plus du caractère de la *χωρξ*. Déjà les exemples à facture rude d'Abnas (fin du v^e siècle) montraient les arêtes aigües qui devaient devenir courantes dans cet art provincial.⁽²⁾ Le Copte



Fig. 41. — Chapiteau à entrelacs de vignes (Rodah, vi^e siècle).

ne semble pas d'ailleurs avoir essayé de se libérer de ce caractère.⁽³⁾ Le modelé classique, si en honneur au début du premier style à facture



Fig. 42. — Bandeau sculpté (corniche de l'abside orientale, Deir el Abiad).

douce, mais qui s'était simplifié en un relief à touches apparentes, plus grossières peut-être, cède la place à une tendance que d'aucuns dénomment « impressionniste », ⁽⁴⁾ où la recherche du contraste entre lumières et

⁽¹⁾ ET. DRIOTON, *La sculpture et les arts mineurs*, dans *Guide, Exposition d'Art Copte*, 1944, p. IV.

⁽²⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 204.

⁽³⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 18.

⁽⁴⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 201, 205.

ombres produit un décor découpé flottant sur un fond ombré, profondément creusé.⁽¹⁾ Le sculpteur se contente bientôt d'indiquer le motif par un simple champlevage, escomptant tirer l'effet d'une polychromie bigarrée (fig. 42). L'esprit réaliste fait place à une recherche de l'ornementique abstraite qui fait présager l'arabesque.⁽²⁾ Certains éléments alexandrins n'en subsistent pas moins : on montrera dans l'angle d'une scène



Fig. 43. — Christ cavalier et deux anges.
L'arbre à l'extrémité du tableau est une caractéristique alexandrine (sculpture de Deir el Abiad).

sculptée représentant le Christ cavalier encadré de deux anges, un arbre stylisé tel qu'on le rencontre dans les scènes alexandrines (fig. 43).

Il semble qu'il y eut, parallèlement à cette plastique essentiellement copte, des essais sporadiques s'inspirant de modèles hellénistiques. Déjà au v^e siècle la porte de l'église de Sainte Barbe (Sitt Barbara) et le linteau en bois à sujets empruntés au cycle biblique rappelaient les ivoires alexandrins. Plus tard, des pilastres provenant de Baouît montrent le même esprit, tant pour le sujet que pour la facture.⁽³⁾

⁽¹⁾ ET. DRIOTON, *Guide*, p. IV. E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 201, 205.

⁽²⁾ G. DUTHUIT, *op. cit.*, p. 10. H. ZALOSCHER, *Zur Entwicklung des Koptischen Kapitells*, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, I. X, 1946, p. 97-114.

⁽³⁾ E. KITZINGER, *op. cit.*, p. 212-213.

LA PEINTURE

L'influence hellénistique ou romaine (post-classique) n'est pas uniforme dans la parure pictographique copte. Ceci est peut-être dû à une lacune dans la documentation du début de l'époque copte. On ne peut, en effet, assigner à cette période que les peintures, bien mutilées d'ailleurs, sur les parois de la chapelle du Deir Abou Hennis (v^e siècle), à côté d'Antinoë,⁽¹⁾ et peut-être aussi certaine chapelle peinte de scènes bibliques à El Bagaouât.⁽²⁾ A Alexandrie la catacombe de Karmoûz⁽³⁾ et les églises, aujourd'hui disparues, auraient, sans doute, pu prétendre à une plus haute antiquité. Cette lacune dans notre documentation est cependant partiellement comblée par les représentations peintes ou tissées des étoffes, dont un nombre considérable remonte aux III^e-IV^e siècles. Encore faudrait-il pouvoir assimiler cette dernière technique à la peinture murale. C'est dans ces plus anciens documents que l'on retrouve le plus d'influences hellénistiques tant dans les thèmes que dans la facture. Comme pour la sculpture la parure pictographique de cette première époque traite des sujets païens dans un style post-classique, proche parent de celui des fresques et mosaïques de Pompéi. D'aucuns ont rattaché cet art à des centres hellénistiques.⁽⁴⁾ Toujours est-il que la parure postérieure, celle des grands ensembles monastiques (Baouît, Saqqara, VII^e-VIII^e siècles) montrera aussi des influences, sans doute atténuées, d'origine hellénistique. Il est difficile de parler « d'époques » pour la peinture copte, puisque les œuvres se rattachent plutôt aux traditions de leur lieu d'origine, qu'à des écoles qui auraient subi une évolution chronologique. On pourra plutôt adopter la terminologie de « style », premier ou second.

(1) W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, p. 96.

(2) W. de BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte Chrétienne*, St. Petersbourg, 1901, p. 26-31, pl. XIII-XV.

(3) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 41.

(4) DORA ZUNTZ, *The Two Styles of Coptic Painting*, *J.E.A.*, XXI, p. 64.

Le premier style. — Le repertoire des tissus peut être considéré comme caractéristique de cette production pictographique. Du début de cette production, dont les tissus inondèrent le monde connu d'alors, datent les motifs qui formèrent l'apanage des tissus d'époque postérieure, donc proprement chrétiens. Les premiers exemples montrent des thèmes païens. Certaines étoffes du III^e siècle sont de style purement hellénistique,



Fig. 44. — Motif alexandrin sur tissu (Antinoë).

tant pour le sujet que pour la facture.⁽¹⁾ Dès le IV^e siècle les scènes nilotiques apparaissent, complétant le riche répertoire de ces thèmes connus sans doute dès l'époque hellénistique et qui eurent une si grande vogue dans l'empire romain (Herculanum, Pompéi). Les sujets favoris sont toujours tirés du cycle de Dionysos, divinité qui semble avoir inspiré les derniers fervents du paganisme. C'est bien encore à la fin du IV^e siècle que Nonnos de Panopolis compose les *Dionysiaques*, énorme poème de quarante-huit chants, célébrant les exploits du dieu. On représente Dionysos, seul ou accompagné d'Ariadne (fig. 44), le Nil et son épouse Euthémia, le Jugement de Paris, ou bien les génies secondaires du cycle : danseuses à crotales,⁽²⁾ à bouclier, amour avec arc, flèches et ⁽³⁾ baudrier

⁽¹⁾ R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, 1932.

⁽²⁾ WULFF-VOLBACH, *Spätantike und Koptische Stoffe aus Ägyptischen Grabfunden*, 1926, Taf. 5. CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, p. 85.

⁽³⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 10, 14, 21.

ou occupés à des travaux,⁽¹⁾ néréïdes chevauchant des monstres marins,⁽²⁾ petits garçons serrant des canards entre les bras,⁽³⁾ nymphes et Pan.⁽⁴⁾ On rencontre aussi des scènes pastorales, telle celle du berger trayant une chèvre, sujet favori de la basse époque classique, rappelant les miniatures du manuscrit des *Éclogues* de Virgile, des scènes de chasse.⁽⁵⁾ Les plantes se présentent en rinceaux, pampres copiés d'après nature avec oiseaux et petits enfants mangeant des raisins. La feuille de vigne est cependant rarement réaliste et devient arrondie et grossièrement dentelée.⁽⁶⁾ C'est aussi la feuille simple lancéolée, imitée de la céramique grecque et qui est l'un des attributs dionysiaques.⁽⁷⁾

Les animaux figurent dans des scènes de chasse : lions poursuivant des gazelles ou chiens chassant. Souvent ils forment le motif central d'un cadre circulaire⁽⁸⁾ ou enchassé dans un rinceau végétal.⁽⁹⁾ Ce sont des lions, des gazelles, des lièvres ou des chiens.⁽¹⁰⁾ Il est intéressant de rapprocher cet agencement de celui d'un parement en mosaïque dans les Bains des Sept Sages à Ostie, où les chasseurs et les animaux sont insérés dans les volutes d'un rinceau végétal.⁽¹¹⁾ Les cavaliers sont aussi souvent représentés dans les tissus coptes, sur des chevaux de bataille, trapus et lourdement harnachés.⁽¹²⁾ Les hommes armés sont rares,⁽¹³⁾ mais on trouve des personnages à habit romain⁽¹⁴⁾ ou au manteau antique.⁽¹⁵⁾ Les thèmes

⁽¹⁾ WULFF-VOLBACH, *op. cit.*, Taf. 39.

⁽²⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 2, 3, 19, 33. J. COONEY, *op. cit.*, n° 223, p. 71-72.

⁽³⁾ J. COONEY, *op. cit.*, n° 212 (v^e siècle).

⁽⁴⁾ J. COONEY, *op. cit.*, p. 76, n° 238 (v^e siècle).

⁽⁵⁾ J. COONEY, *op. cit.*, n° 181. WULFF-VOLBACH, *op. cit.*, Taf. 36.

⁽⁶⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 11, 12.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, pl. 1, 3, 27.

⁽⁸⁾ J. COONEY, *op. cit.*, n° 172. WULFF-VOLBACH, *op. cit.*, Taf. 10, 56.

⁽⁹⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 11, 27, 3. WULFF-VOLBACH, *op. cit.*, Taf. 8.

⁽¹⁰⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 3, 29.

⁽¹¹⁾ GUIDO CALZA, *Ostia*, seconde édition, Rome, 1949, fig. 34, p. 36.

⁽¹²⁾ R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, pl. 6, 12. J. COONEY, *op. cit.*, p. 77, n° 242 (v^e-vi^e siècles).

⁽¹³⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 12, 6.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, pl. 16, 17, 19.

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, pl. 30, 31.

chrétiens n'apparaissent, après l'adoption officielle du Christianisme, que sur les tissus des vêtements liturgiques. Pourtant le texte d'Asterius nous rapporte la coutume des riches de l'époque de porter des broderies représentant des sujets empruntés au Nouveau Testament.⁽¹⁾

Tous ces thèmes font partie du répertoire gréco-romain inventé probablement à Alexandrie, à l'époque hellénistique et qui se transmet à Rome (Herculanum, Pompéi, Ostie). On en retrouve des éléments dans les graffiti et peintures murales de l'époque. C'est ainsi que les cavaliers,⁽²⁾ les amours ou putti ailés serrant un canard dans les bras,⁽³⁾ les fauves se faisant face,⁽⁴⁾ les rinceaux de vigne et autres décors végétaux, devaient être courants à Alexandrie ainsi que dans les centres hellénistiques d'Égypte, avant de passer à Rome et d'être copiés dans les tissus coptes.

Plus récentes sans doute que les tissus coptes des III^e-IV^e siècles, les fresques de Karmouz, Bagaouât, Deir Abou Hennis, représentent des thèmes extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament. Quoique puisés à la même source les thèmes sont traités différemment dans les trois sites. Le choix des sujets est relativement restreint et le cycle christologique n'apparaît que vers le XII^e siècle.⁽⁵⁾ Tel n'est pas le cas, pourtant, dans le répertoire des catacombes romaines.⁽⁶⁾ L'emploi des figures allégoriques chrétiennes n'est que la continuation d'une coutume de l'art alexandrin. C'est ainsi que l'on retrouve à Bagaouât la personnification de la Paix *Εἰρήνη*, de la Prière *Εὐχὴ* et de la Justice *Δικαιοσύνη*.⁽⁷⁾ Déjà à l'époque

(1) W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, p. 85, n. 5.

(2) A. ADRIANI, *La nécropole de Moustapha Pacha*, 1936, pl. XXVIII. Graffito non publié à Hermoupolis Ouest. Comparer les monnaies représentant Antinoüs à cheval : E. BRECCIA, *Alexandrea ad Aegyptum*, fig. 186.

(3) Peinture à Hermoupolis Ouest.

(4) Peinture à Hermoupolis Ouest.

(5) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 100.

(6) CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de Liturgie*, col. 2456.

(7) W. de BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte Chrétienne*, p. 27, 30-31. GLANVILLE DOWNEY, *The Pagan Virtue of Megalopsychia in Byzantine Syria*, *Transactions of the American Philological Association*, vol. LXXVI, 1945, p. 283. W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 81.

hellénistique on avait figuré, dans les fresques d'Hermoupolis Ouest, les personnifications de la « Méconnaissance » *Αγνοια*, du Problème *Σητημα*.⁽¹⁾ Dans les peintures des catacombes de Rome on eut aussi recours à de telles personnifications : les saisons représentées comme des bustes ou des femmes assises,⁽²⁾ le fleuve Tigre, comme un vieillard couché.⁽³⁾

Il serait difficile de vouloir assigner un sens à l'emploi des thèmes païens dans la parure pictographique, aussi bien que dans la sculpture. Peut-être la plupart des scènes ne servaient-elles que d'éléments décoratifs, le répertoire chrétien étant, surtout à ses débuts, singulièrement restreint.⁽⁴⁾ Ne voit-on pas même, dans une tunique copte (vi^e siècle) une croix suspendue à une chaîne, flanquée de deux bandeaux de néréïdes sur des monstres marins et surmontée d'une petite danseuse nue ?⁽⁵⁾ Toujours est-il que la décoration des catacombes romaines peut être qualifiée de païenne, avec la restriction qu'elle a été corrigée pour présenter le moins possible de thèmes choquants.⁽⁶⁾ « Dans les catacombes on se contente d'approximations, d'autant plus grossières que les lieux mêmes donnent au sujet sa signification indubitablement chrétienne et funéraire. Si telle scène prise à part, détachée de la paroi qui la supporte, est remontée au jour, elle pourra devenir une peinture païenne ».⁽⁷⁾

Déjà dans les scènes des tissus coptes la *composition* traduit le souci de l'ornementation, souci que l'on retrouve à la base de toute la parure copte, mais qui ne pouvait provenir de l'antiquité égyptienne, où le beau était tributaire de l'utile. C'est dans la tradition hellénistique, voire même alexandrine, qu'il faudra donc rechercher l'origine de cette composition. Les panneaux de tapisserie encadrent les scènes de personnages ou de bustes d'un riche bandeau ornemental à éléments végétaux, les isolant

(1) S. GARRA, *Rapport sur les fouilles d'Hermoupolis Ouest*, 1941, p. 99.

(2) CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, col. 2465.

(3) *Ibid.*, col. 2471.

(4) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 85. J. COONEY, *op. cit.*, p. 10.

(5) J. COONEY, *Pagan and Christian Egypt, Brooklyn Museum*, 1941, n° 255, p. 81. E. RIEPSTABL, *ibid.*, p. 46-47. Strzygowski y verrait un symbole gnostique.

(6) CABROL-LECLERCQ, *op. cit.*, col. 2451.

(7) *Ibid.*, col. 2468.

complètement et les présentant comme des entités. Quelquefois cependant ces scènes, enserrées dans des cercles et des carrés alternants, sont placées au centre d'un fond à personnages dansant, sans délimitation de lignes de base ou de sommet, dans le goût purement hellénistique.⁽¹⁾ Cette composition subsistera dans les tissus coptes du second style.

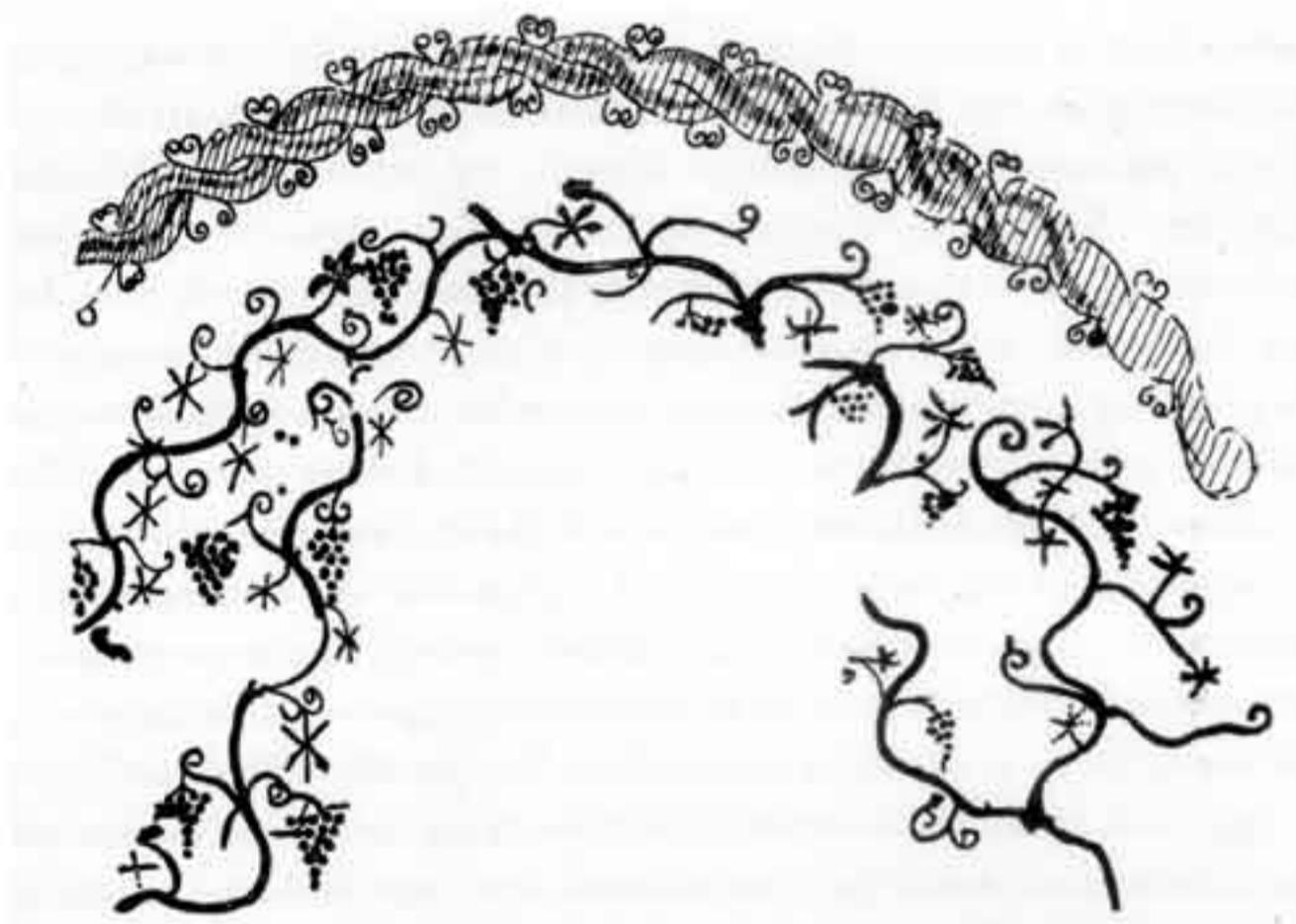


Fig. 45. — Rinceau de vigne peint (Bagaouât).

Dans la peinture l'évolution à partir de l'hellénistique est rapide puisque seule la composition d'une coupole à Bagaouât montre les différentes scènes parsemées,⁽²⁾ sans ligne de base, sans autre souci qu'une recherche d'ordre purement affectif. Une vigne à ceps et grappes multiples (fig. 45) occupe le centre de la coupole, rappelant le décor à fresque du vestibule des Flaviens.⁽³⁾ Toujours à Bagaouât une autre coupole est décorée d'un registre en couronne autour d'un cercle à rinceau de vigne et une petite couronne à feuilles lancéolées. Les scènes y sont juxtaposées.

⁽¹⁾ *Guide, Exposition d'Art Copte, Société d'Archéologie Copte, 1944, pl. IV.*

⁽²⁾ *W. de BOCK, op. cit., pl. IX-XII. W. de GRÜNEISEN, op. cit., p. 95.*

⁽³⁾ *J. WILPERT, Le pitture delle catacombe cristiane, pl. I.*

sans aucun rapport. La composition y est simplifiée et les personnages sont réduits de manière à aérer le fond, qui est seulement garni d'un semis de rosettes et de branchages.⁽¹⁾ C'est le même esprit qui avait présidé à la composition des coupes et vases hellénistiques, mais déjà on assiste au passage du style pittoresque au style monumental.⁽²⁾ A Kar-

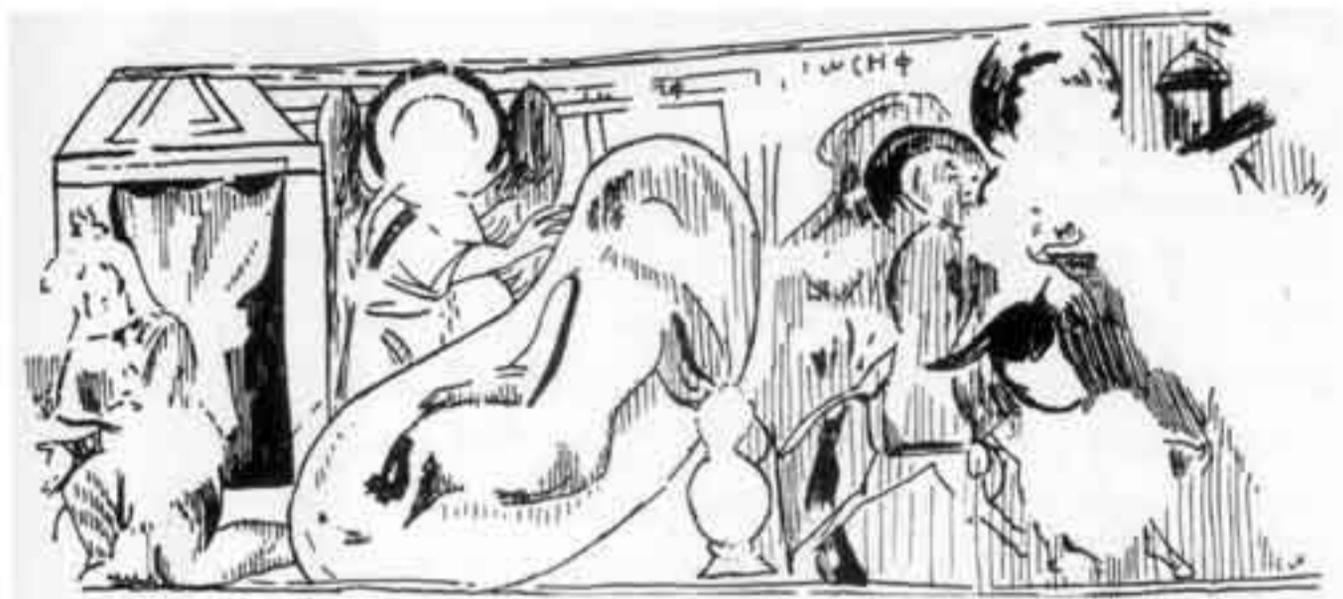


Fig. 46. — Scène peinte à moments iconographiques : Annonciation à Joseph, Fuite en Égypte (Abou Hennis).

moûz il semble que la même caractéristique de juxtaposition dans les scènes disposées en registre se retrouvait dans les peintures murales.⁽³⁾ Mais déjà à Abou Hennis les scènes sont juxtaposées en un registre, dans un ordre chronologique : c'est une succession de moments iconographiques, disposition connue à l'ancien artiste égyptien (fig. 46).⁽⁴⁾ Ce style évoluera bientôt en une peinture copte bien différente de celle de la première époque (Baouît, Saqqara, Anba Sama'ân).

Il semble que l'art copte, soumis à l'emprise de l'ambiance hellénistique, s'en libère bientôt et retrouve son inspiration autochtone et fortement populaire. L'étude des *éléments* pictographiques ne fait que cor-

⁽¹⁾ W. de BOCK, *op. cit.*, pl. XIII-XV. W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. XXI.

⁽²⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. XXI, p. 51.

⁽³⁾ CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, p. 71-72.

⁽⁴⁾ ALEXANDRE BADAWY, *L'Art Copte*, I, p. 30. De même dans les scènes murales à Hermoupolis Ouest, cf. S. GABRA, *op. cit.*, pl. XLVI.

roborer cette proposition. Dans les tissus de la première époque les personnages sont de caractère purement hellénistique. Mais ils ne tardent pas à devenir trapus, debout, les jambes croisées, avec une face à épaisse chevelure noire, les doigts des mains et des pieds écartés, les bras longs (fig. 47).⁽¹⁾ Le répertoire du nu évolue dans le même sens :



Fig. 47. — Le flûtiste : personnage d'une tapisserie (iv-v^e siècle, Musée Copte).

Fig. 48. — Rinceau de vigne et insectes (peinture des Chambres de Bès, Saqqara).

les personnages allongés, élégants même, aux mouvements calmes, se transforment en grosses danseuses à la taille épaisse et aux gestes grotesques.⁽²⁾ Il n'est pas jusqu'aux animaux qui ne suivent cette évolution. De réalistes ils deviennent rapidement schématisés et symboliques.

⁽¹⁾ R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, pl. 36.

⁽²⁾ *Ibid.*, pl. 26, 19.

La feuille de vigne se réduit à trois lobes.⁽¹⁾ Les pampres servent souvent d'abris à des oiseaux qui en picotent les raisins, thème qui sert de décoration murale à l'époque gréco-romaine (Chambres de Bès à Saqqara) (fig. 48).⁽²⁾ Un personnage caractéristique des thèmes alexandrins, le putto, petit génie, quelquefois ailé, et que l'on retrouve toujours à Pompéi, est adopté par la pictographie copte,⁽³⁾ comme il l'a été par la sculpture. Il avait depuis longtemps oublié son rôle mythologique : « L'abus qu'on avait fait des petits Amours nus et ailés dans la peinture campagnienne et alexandrine leur avait enlevé toute signification mythologique et quelques antiquaires pouvaient seuls se douter de l'ancienne signification de ce gracieux décor quand ils le rencontraient dans les catacombes ».⁽⁴⁾ C'est d'ailleurs une présentation hellénistique, d'esprit et de facture, du petit dieu Eros, qui fut affectionné par Rome (fresque de la maison des Vettii à Pompéi).⁽⁵⁾ Les animaux fantastiques hellénistiques, inspirés de la faune marine, figurent parmi les éléments coptes : dauphins et monstres sont encore en honneur.

La figure humaine est représentée de face, nue ou vêtue à la romaine ou à la grecque, dans des attitudes de repos, se tenant sur une jambe, l'autre pied touchant à peine le sol. Le visage est presque toujours de trois quarts ou présente, tout au moins, un déplacement latéral de quelques traits.⁽⁶⁾ Toutes ces caractéristiques, inconnues à la peinture égyptienne, sont empruntées par le Copte à l'héritage alexandrin. Déjà

⁽¹⁾ R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, pl. 21, 2, 8.

⁽²⁾ J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, I, pl. I. Le rinceau à feuilles de vigne à trois lobes est déjà employé dans les fresques murales des maisons ouvrières à Deir el Medineh, cf. B. BRUYÈRE, *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh*, III, fig. 145.

⁽³⁾ R. PFISTER, *op. cit.*, pl. 24, 30, 12, 14, 16, 17, 18.

⁽⁴⁾ CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de Liturgie*, col. 2471. Citant J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, 1903, pl. 1-5, 25, 158, 21=235,...

⁽⁵⁾ V. CHAPOT, *Les styles dans le monde romain antique*, p. 102. R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'archéologie romaine*, 1920, II, p. 62. CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, 1925, p. 67.

⁽⁶⁾ ALEXANDRE BADAWY, *L'Art copte*, I, p. 37, fig. 19.

dans le tombeau de Pétosiris à Hermoupolis Ouest on a sculpté en bas-relief peint des personnages, vus de face dans des attitudes et des vêtements grecs, voisinant avec d'autres qui sont encore égyptiens, du moins dans les gestes.⁽¹⁾ Plus tard, toujours dans la même nécropole d'Hermoupolis Ouest, ce sera le peintre qui adoptera les scènes rituelles ayant trait



Fig. 49. — Défunt accompagné d'Anubis : représentation suivant les méthodes hellénistique et égyptienne (enveloppe de momie, 1^{er} siècle).

à la destinée de la défunte dans l'au-delà, traitées suivant l'ancien art pictographique égyptien, tout en insérant, à plus d'une reprise, un portrait en pied de la dame, dans le plus pur style hellénistique.⁽²⁾ Ce sera aussi certaine enveloppe de momie (1^{er} siècle) où le défunt est figuré au centre, tel qu'il était pendant la vie, vêtu à la grecque, flanqué à droite de la représentation de sa momie en Osiris et à gauche du dieu Anubis, suivant l'ancien style égyptien⁽³⁾ (fig. 49). Le visage est rarement barbu

⁽¹⁾ G. LEFEBVRE, *Le Tombeau de Pétosiris*.

⁽²⁾ S. GABRA, *op. cit.*, pl. XIII, 2 : p. 44.

⁽³⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. XIII-XV, p. 39-40 ; pl. XVIII, XXIX, XXX.

et montre le modelé hellénistique que la loi de frontalité et la stylisation propres aux arts orientaux n'ont pas encore altéré. Plus tard la peinture des monastères en sera profondément influencée. Les traits sont encore très semblables à ceux des portraits de momies : ⁽¹⁾ les yeux largement ouverts fixent le spectateur, le nez est dessiné de face, la bouche montre l'articulation élégante et la courbure des lèvres. C'est d'ailleurs l'origine du portrait chrétien dans l'art d'Orient ou d'Occident.⁽²⁾

La perspective, ignorée systématiquement par l'Égyptien,⁽³⁾ est quel-

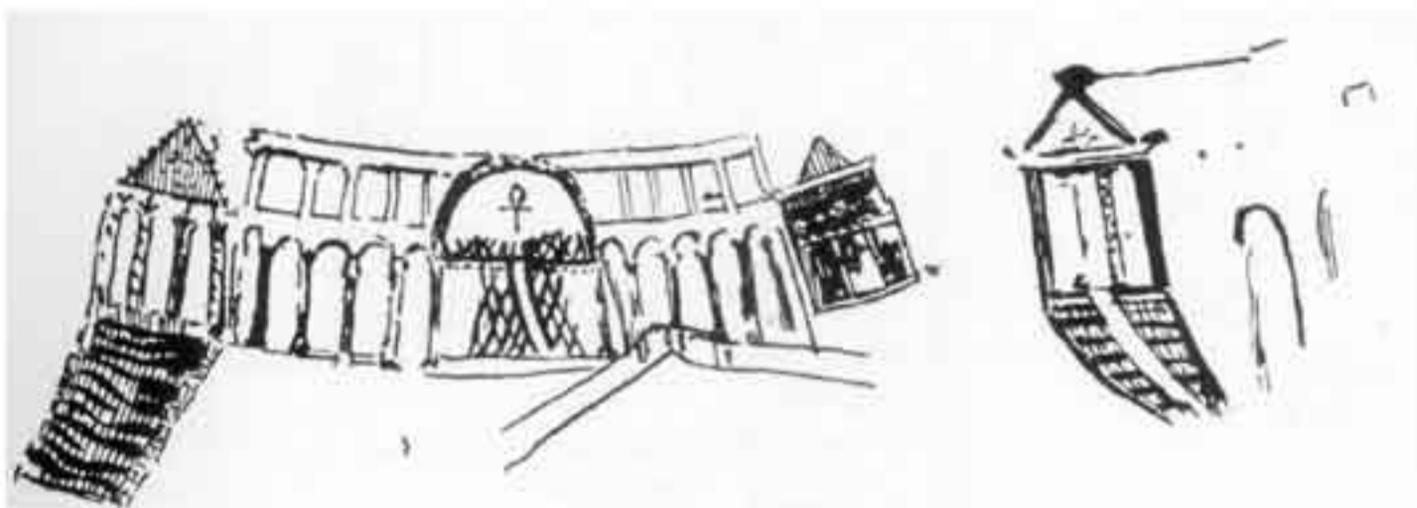


Fig. 50. — Peinture à perspective architecturale (Bagaouât).

quefois employée par le peintre copte. C'est tantôt la représentation d'un escalier montant à un temple (fig. 50, Bagaouât)⁽⁴⁾, tantôt celle d'une cathèdre (Bagaouât),⁽⁵⁾ tantôt même tout un fond architectural d'édifices et de portiques (Abou Hennis, fig. 51), dans le style illusionniste de Pompéi.⁽⁶⁾

⁽¹⁾ M. C. C. EDGAR, *Græco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits, Cat. Gén. du Musée Égyptien*, 1905. M. DALTON, *East Christian Art*, 1925, p. 263.

⁽²⁾ CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, I, p. 69; citant AINALOF. Cf. W. de GRÜNEISEN, *Le portrait*, 1911.

⁽³⁾ ALEXANDRE BADAWY, *L'Art Copte*, I, *Les influences égyptiennes*, 1949, p. 35. Aussi *Le dessin architectural chez les Anciens Égyptiens*, 1948, p. 113, 160, 170, 224, 275-279.

⁽⁴⁾ W. de BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte Chrétienne*, pl. IX, XII.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, pl. XVI.

⁽⁶⁾ W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, pl. XXIX-XXXI.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXV.



Fig. 51. --- Scène peinte à moments iconographiques : Massacre des Innocents (Deir Abou Hennis).

Le mouvement est rendu de façon rudimentaire à Bagaouât, mais d'une manière plus effective à Karmoûz ou à Abou Hennis, dans des scènes vivantes qui ne le cèdent en rien aux compositions à fresques de

Pompéi. Tous les personnages sont cependant ramenés sur une ligne de terre, et non étagés à des niveaux arbitraires, comme dans les fresques mythologiques d'Hermoupolis Ouest.

La facture ou technique du dessin procède directement de l'art pictographique alexandrin. La pigmentation de l'homme est rouge brunâtre, tandis que celle de femme est rose, et les ombres sont indiquées par des

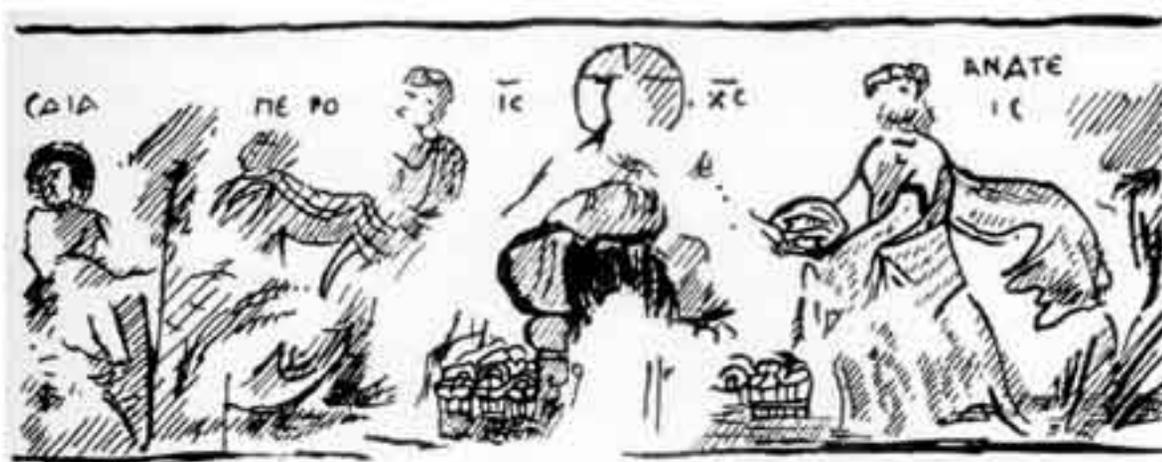


Fig. 52. — La Multiplication des pains et des poissons (peinture de style hellénistique de Karmoûz).

hachures foncées.⁽¹⁾ Il est possible que les fresques aujourd'hui détruites de Karmoûz, présentaient le même caractère hellénistique dans l'exécution (fig. 52). Mais déjà à Abou Hennis un certain caractère oriental dans le choix des couleurs vives se fait remarquer : « L'exécution hâtive du dessin servait à l'artiste à placer son ton local. Par-dessus ce ton, il a serti les contours par un trait large de couleur rouge, mais sans aucune recherche apparente du dessin ; puis il a ajouté le détail des objets et ornements par un semblable procédé. La couleur dominante est le jaune, qui sert de fond au paysage et doit représenter la terre. Cette couleur entoure les personnages par une série d'ondulations. Un ton bleu dégradé dans sa partie supérieure indique le ciel »,⁽²⁾ La couleur est moins conceptionnelle que dans les fresques postérieures de Baouît.⁽³⁾ Dans les

⁽¹⁾ Coupole à représentations allégoriques à Bagaouât, W. de Bock, *op. cit.*, p. 27-31. Comparer la dame de la maison 21 à Hermoupolis Ouest, S. GABRA, *op. cit.*, p. 44.

⁽²⁾ CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire*, sub « Antinoë », col. 2346-2347.

⁽³⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 98.

tissus le dégradé de la couleur aspire à donner l'illusion de la ronde-bosse.⁽¹⁾ On peut même, toujours pour un portrait sur tissu, employer les hachures comme le faisait le peintre pompéien. Les couleurs y sont, d'ailleurs, modestes et réalistes.

L'absence de mosaïques coptes est peut-être dû au fait que cette technique était plus couteuse et entièrement nouvelle,⁽²⁾ ou plutôt que les circonstances ne favorisèrent pas son développement comme à Byzance.⁽³⁾ Elle était pourtant née en Orient, sans doute à Alexandrie même,⁽⁴⁾ et, sous les Ptolémées, elle servait dans les revêtements du sol.⁽⁵⁾ Des mosaïques recouvraient la chapelle à coupole sur pendentifs en brique, qui formait partie de la crypte de Saint Ménas au Marioût.⁽⁶⁾ La chronique arabe d'Abou Sâlih (xiii^e siècle) nous parle d'une mosaïque à Deir el Qoseir.⁽⁷⁾

Le second style. — Avec la floraison de la grande architecture monastique du vi^e siècle la peinture accuse une évolution sensible. Les influences hellénistiques et romaines, qui avaient contribué à donner à la production du premier style cet air de parenté avec les mosaïques de Sainte Marie Majeure ou les peintures des catacombes à Rome, passent au second plan. Ce seront d'autres facteurs qui contribueront à donner à la peinture copte de cette seconde époque ses caractéristiques de force et d'originalité : une poussée d'esprit nationaliste à laquelle viendront s'adjoindre des apports asiatiques qualifiés d'araméens (O. M. Dalton).⁽⁸⁾ Baouît et Saqqara, puis Anba Sama'an à Aswân sont les centres de cette production monastique. De pittoresque la peinture devient monumentale.

⁽¹⁾ R. PFISTER, *Tissus Coptes du Musée du Louvre*, 1932. J. COONEY, *Pagan and Christian Egypt, Brooklyn Museum*, 1941, p. 74, n° 231 (III^e-IV^e siècles).

⁽²⁾ ALEXANDRE BADAWY, *L'Art copte*, I, p. 53-54.

⁽³⁾ J. COONEY, *op. cit.*, p. 9.

⁽⁴⁾ CH. DIEHL, *op. cit.*, p. 68-69. R. CAGNAT-V. CHAPOT, *op. cit.*, p. 34.

⁽⁵⁾ V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, p. 77.

⁽⁶⁾ ALEXANDRE BADAWY, *Les premières églises d'Égypte jusqu'au siècle de saint Cyrille, Kyriliana*, 1947, p. 20 du tiré à part.

⁽⁷⁾ *Abou Sâlih*, fol. 50 b, éd. EVETTS.

⁽⁸⁾ O. M. DALTON, *East Christian Art*, 1925, p. 246-248.

Presque plus rien ne subsiste des thèmes païens d'inspiration hellénistique. Ce n'est que sporadiquement que l'on annexe aux scènes d'un cycle biblique, et dans un simple but de décoration, la représen-



Fig. 53. — Amour ailé assis sur un griffon (thème païen, Baouit).

tation d'un génie ailé chevauchant un griffon à Baouit (fig. 53),⁽¹⁾ ou des amours ou pygmées chassant l'hippopotame dans les marais.⁽²⁾ On affectionne les bustes allégoriques du plus pur style hellénistique et semblables

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Mémoires publiés par les membres de l'I.F.A.O., 1906, t. XII, 2^e fascicule, pl. CVII.

⁽²⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XXXIX, fig. 26, p. 40.

aux figures en pied représentées à Bagaouât (fig. 54).⁽¹⁾ C'est ainsi qu'à Baouît apparaissent la triade pauline, la Foi, l'Espérance et la Charité, auxquelles est adjointe la Patience,⁽²⁾ tandis qu'à Saqqara on a représenté la Foi, l'Espérance, la Charité, la Patience, la Prudence et la Persévérance (fig. 55).⁽³⁾ Les miniatures d'une chronique alexandrine, tout



Fig. 54. — Rinceau peint enfermant des bustes allégoriques (caractéristique hellénistique à Baouît).

imprégnée d'esprit copte, représentent aussi des allégories de mois.⁽⁴⁾ Ces représentations allégoriques ou symboliques, empruntées à l'art alexandrin, se retrouvent dans tout l'art byzantin.⁽⁵⁾ On peut aussi, comme aux époques hellénistique et romaine, employer des figures symboliques d'ordre entièrement profane, telle que celle d'un homme nu vidant une hydrie (?) pour représenter le fleuve du Jourdain dans les deux scènes du Baptême du Christ à Baouît,⁽⁶⁾ un buste de femme couronnée et chargée de bijoux pour représenter la Sainte Église,⁽⁷⁾ une

⁽¹⁾ W. de BOCK, *op. cit.*, pl. XIII-XV. C. K. WILKINSON, *Early Christian Paintings in the Oasis of Khargeh*, *Bulletin of the Metropolitan Museum*, New York, 23 (1928), sec. 2, 29-36.

⁽²⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, pl. XXXI. CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, p. 72.

⁽³⁾ A. J. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, 1907-1908, pl. IX, X, p. 99. CH. DIEHL, *op. cit.*, p. 75.

⁽⁴⁾ J. STRZYGOWSKI, *Eine Alexandrinische Weltchronik*; CH. DIEHL, *op. cit.*, p. 77.

⁽⁵⁾ CH. DIEHL, *op. cit.*, sub. Allégoriques (Figures), p. 236,...

⁽⁶⁾ J. CLEDAT, *Le Monastère et la nécropole de Baouît*, *Mémoires publiés par les Membres de l'I.F.A.O.*, t. XII, pl. XLV, p. 77. T. XXXIX, pl. IV, V, p. 5. Cf. ALEXANDRE BADAWY, *L'Art copte*, I, fig. 34, p. 46.

⁽⁷⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, pl. XLV.

femme dénommée Alabastria, à moitié nue, jetée par terre et que perce la lance de Saint Sisinnios, entouré d'un certain nombre d'animaux thyphoniens, pour représenter le démon.⁽¹⁾ On se rappelle la vogue qu'eut l'allégorie dans le bas-relief romain d'époque impériale. Les statues romaines, ainsi que leur représentations sur les monnaies, figurent des per-



Fig. 55. — Ange personnifiant l'Espérance (Saqqara).

sonnifications divines : la Libéralité, la Constance, la Fidélité,....⁽²⁾ Sur la colonne Trajane le Danube est bien représenté par un buste d'homme barbu émergeant des eaux.⁽³⁾ Il faut, sans doute, rapprocher ces représentations symboliques de celles, similaires mais plus anciennes, des catacombes romaines.⁽⁴⁾ On ne dédaigne pas, non plus, les sujets

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. LV, p. 80-81.

⁽²⁾ R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'Archéologie romaine*, 1920, I, p. 383, 460 ; II, p. 277.

⁽³⁾ V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, pl. XLV, p. 113.

⁽⁴⁾ CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire*, col. 2465, 2471.

entièrement profanes, affectionnés à la première époque et empruntés peut-être à l'art du mosaïste : chasse au lion (Baouît, chapelle XII⁽¹⁾) ou à la gazelle (Baouît, chapelle XXXVII).⁽²⁾ Il est remarquable que ces mêmes sujets font partie du répertoire décoratif des bains à Qoseir 'Amra en Arabie Pétrée : on a, en effet, représenté sur certaines voûtes une série de losanges encadrant des peintures à sujets allégoriques (les trois âges de la vie), humoristiques (singe⁽³⁾ jouant de la cythare) ou simplement ornementaux (antilopes joueurs de flûte). Sans doute faut-il aussi mentionner les autres figurations symboliques communes à toute la pictographie chrétienne : bustes des quatre évangélistes, colombe, paon, oie, aigle, gazelle, vigne, palme, grenade, branche d'olivier, dauphin. Le sens symbolique que le Copte leur attribuait est clairement indiqué par certaines peintures d'aigle aux ailes déployées portant en son bec une croix ansée et, autour du cou, une couronne à croissant et à croix.⁽⁴⁾ Les nombreux cavaliers coptes⁽⁵⁾ qui forment un type de représentations pratiquement inconnues à l'art égyptien, sont des copies de modèles hellénistiques ou romains, peut-être même de l'image de l'empereur Constantin à cheval.⁽⁶⁾ La série des cycles chrétiens déjà connus dans le premier style (biblique à Bagaouât, christologique à Karmoûz, Abou Hennis) est reprise et amplifiée pour former le fonds même du répertoire pictographique d'histoire dans le second style. Elle date vraisemblablement du VI^e siècle.⁽⁷⁾ On trouve aussi au monastère de Baouît : l'Annonciation, la Visitation, le Départ de chez Sainte Elisabeth, la Nativité, le Massacre des Innocents, le Baptême du Christ (deux représentations), les Noces de Cana, la Cène, la

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXXVII, p. 53.

⁽²⁾ *Ibid.*, t. XXXIX, pl. XVII, p. 39.

⁽³⁾ F. WICKHOFF, *Kuseir 'Amra*, 1901, S. 206, t. XXXI-XXXII, XXXIV.

⁽⁴⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XXXIX, pl. IX, p. 13. Comparer J. CLEDAT, t. XII, pl. XCIII.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, t. XII, pl. LIII, LV, LXXXIX, XXXIX, W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 63.

⁽⁶⁾ J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie*, n° 5, 1902, p. 27, fig. 17. Aussi *Koptische Kunst*, *Cat. Gén. Mus. Caire*, p. 127.

⁽⁷⁾ J. COONEY, *Pagan and Christian Egypt*, *Brooklyn Museum*, 1941, p. 10.

Transfiguration, ainsi que treize scènes du cycle de David (fig. 56),⁽¹⁾ l'ange du Seigneur portant les trois Hébreux, ou des figures de prophètes, de saints, de moines coptes. Les thèmes de la Nativité et de la Crucifixion, qui apparaissent à Abou Hennis et sur les textiles, ne peuvent plus être retrouvés dans la pictographie copte monophysite. C'est bien plus



Fig. 56. — Peinture représentant David et les trois anges (? , Baout).

tard, vers le XII^e siècle, qu'ils réapparaissent dans les miniatures et sous l'influence de Byzance.⁽²⁾

Les thèmes païens, connus dans le premier cycle et évoqués par les tissus, ne forment qu'une partie minime et pour ainsi dire sporadique du

⁽¹⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 97. ET. DRIOTON, *Un bas-relief Copte des trois Hébreux dans la fournaise*, *Bul. Soc. d'Archéologie Copte*, 1942, pl. IV.

⁽²⁾ DORA ZUNTZ, *The two styles of Coptic painting*, *J.E.A.*, XXI, 1935, p. 64.

répertoire monastique, qui puise essentiellement aux cycles biblique et christologique. Certaine scène nilotique d'une chasse à l'hippopotame (fig. 57, Baouît) rappelle les bois sculptés coptes du premier style. On représente des scènes du cycle biblique sur des étoffes, particulièrement des tentures d'églises : Daniel dans la fosse aux lions, recevant le pain



Fig. 57. — Amours chassant à l'hippopotame (Baouît).

des mains d'Habacus, l'histoire de Joseph, Pierre recevant le psautier des mains du Christ, les apôtres Pierre et Paul.⁽¹⁾

Pour la *composition* certaines scènes du second style sont tributaires de l'art hellénistique. Certes le thème est nouveau, puisqu'il est tiré de la Bible, mais le traitement en est connu. Peut-être l'exemple le plus frappant en est-il celui de la Nativité et du Bain du Christ. Déjà au vi^e siècle, dans la petite église de 'Abd el Gâdir en Nubie (fig. 58), on a représenté la Nativité suivant le type qui sera adopté par la suite en Egypte (peinture au Deir el Sourîâni, xi^e siècle (fig. 59), ainsi que dans l'art byzantin. Le type était d'ailleurs connu dans l'art pictographique païen, puisqu'il

⁽¹⁾ CH. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, p. 86, fig. 28.



Fig. 58. — La visite des trois Mages (Sheikh 'Abd el Gâdir, vi-vii^e siècles).



Fig. 59. — La Nativité (Deir el Sourîami, xi^e siècle).

est employé pour représenter la Naissance de Dionysos et on le trouve dans une étoffe peinte provenant d'Antinoë (v^e siècle, fig. 60).⁽¹⁾ La Vierge est couchée sur un lit de repos, comme Sémélé dans la scène païenne. La



Fig. 60. — La Naissance de Dionysos (v^e siècle).

pose de Saint Joseph, couché dans la scène de l'Annonciation au Deir Abou Hennis,⁽²⁾ est du même type. On la retrouve d'ailleurs chez les

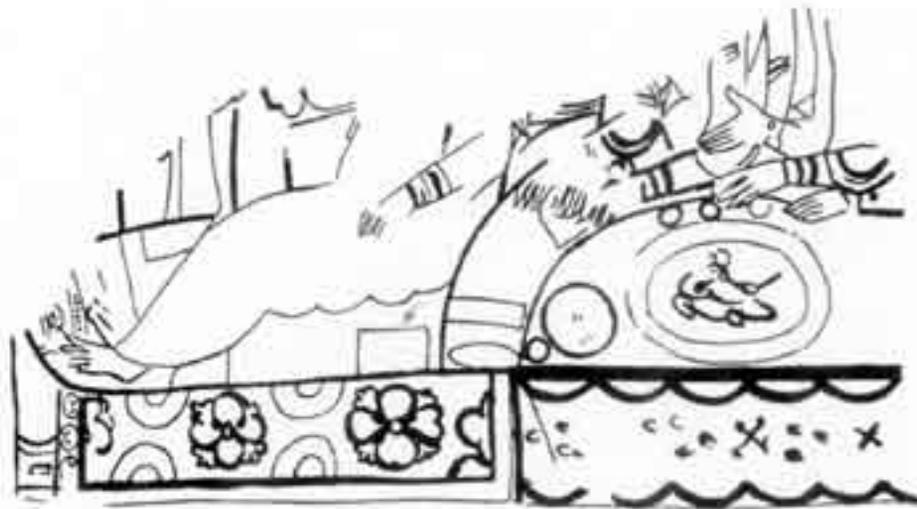


Fig. 61. — Cinq convives assis à une table semi-circulaire (Baouît).

convives de la Cène (Baouît, chapelle XXX, fig. 61).⁽³⁾ Il est à remarquer que la scène du Bain n'est courante que dans l'iconographie copte ou byzantine. L'Enfant est assis dans la baignoire, livré aux soins de Zalo-

⁽¹⁾ FR. W. FREIHERR VON BISSING, *Die Kirche von Abd el Gadir bei Wadi Halfa und ihre Wandmalereien, Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptisches Altertumskunde in Kairo*, 7, 1937, S. 128-183, S. 151, citant: GUIMET, *Portraits d'Antinoë*, pl. 13. Cf. ALEXANDRE BADAWY, *Le thème de la Nativité dans l'Art Copte, Rayon d'Égypte*, XXI^e année, n^o 51-52.

⁽²⁾ W. de GRÜNEISEN, *Les caractéristiques de l'art copte*, pl. XXX, i.

⁽³⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XXXIX, fig. 4.

mie et Salomè, comme Dionysos, qui vient d'être lavé par une sage-femme. La filiation entre les deux sujets semble être clairement établie. Un autre thème, celui du Sacrifice d'Isaac, témoigne, lui aussi, d'emprunts à la pictographie païenne. Il peut être élégamment traité, Abraham étant figuré, le couteau levé et Isaac attendant calmement le dénouement du

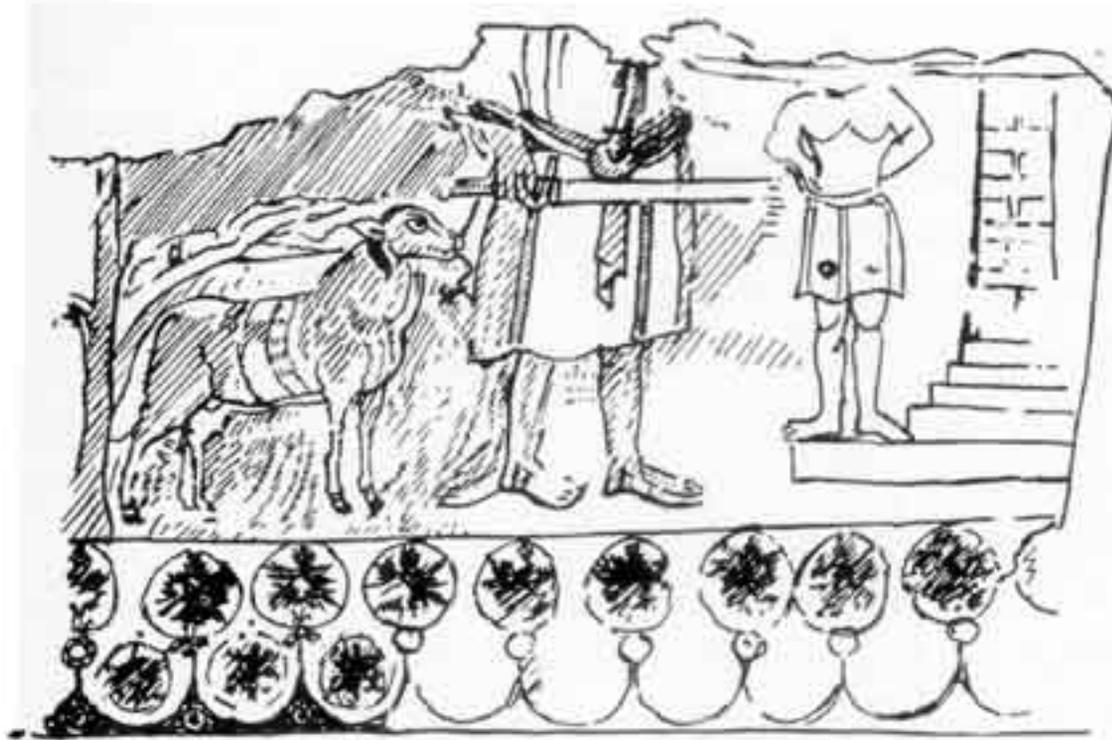


Fig. 62. — Le sacrifice d'Isaac (style hellénistique, Saqqara).

drame dont il est la victime (Saqqara, miniature de Cosmas Indicopleustès, fig. 62).⁽¹⁾ Ailleurs, dans le style autochtone réellement copte, l'action est exprimée d'une façon plus dramatique, par des gestes brutaux, Abraham empoignant les cheveux d'Isaac.⁽²⁾ La première méthode se rattache incontestablement au style hellénistique que l'on rencontre ailleurs (pyxide en ivoire de Berlin, provenant d'Antioche.)⁽³⁾

Le second style affectionne la représentation d'un sujet par moments iconographiques séparés, enfermés dans des cadres, méthodes qui succèdent à celle de la narration continue,⁽⁴⁾ par scènes juxtaposées ou en

⁽¹⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 88-91. J. E. QUIBELL, *op. cit.*, t. IV (1908-1909, 1909-1910), 1912, pl. X.

⁽²⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. XXIV, p. 91.

⁽³⁾ J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst*, S. 9-12.

⁽⁴⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 97-98.

ordonnance chronologique, en honneur dans le premier style (Karmoûz, Abou Hennis) et qui procédait de l'art hellénistique. Le bas-relief du Bas-Empire romain (Septime-Sévère, Galère) était passé, de l'agencement par zones reliées, à des scènes complètement indépendantes.⁽¹⁾

La composition hellénistique adoptée par le Copte subit une transformation sensible : d'illusionniste elle devient décorative. Les fonds de tableaux sont simplifiés ou même éliminés, suivant la même évolution que l'on peut reconnaître dans les fonds d'or des catacombes romaines.⁽²⁾ On a attribué cette simplification dans les scènes des catacombes à l'éclairage et au recul réduits.⁽³⁾ Souvent, cependant, le fond est suffisamment riche pour que l'origine hellénistique puisse en être clairement affirmée (Baouît, chapelle III),⁽⁴⁾ riche soubassement à losanges décorés d'oiseaux, de corbeilles de fruits, d'animaux, vases à rinceaux de pampres.⁽⁵⁾ Les scènes sont disposées en registres, en deux ou trois zones, rappelant fortement l'art égyptien.⁽⁶⁾

On a pu rapprocher certaines compositions coptes de celle du tympan classique, dans les frontons du Bas-Empire.⁽⁷⁾ La composition tripartite, à personnage central dominant, était cependant connue par l'art égyptien.⁽⁸⁾ Les pieds des personnages alignés, qui dépassent souvent la ligne de base d'un tableau, phénomène inconnu chez les Égyptiens, rappellent les têtes qui envahissent la corniche d'un fronton triangulaire de sarcophage (II^e-III^e siècles).⁽⁹⁾

Si les thèmes s'éloignent sensiblement du répertoire post-classique païen il n'en est pas de même des *éléments* pictographiques du second style copte, dont certains conservent encore, d'une manière assez vi-

(1) V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, p. 114.

(2) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 43-44, 68, 91.

(3) CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire*, col. 2453.

(4) J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, 2^e fascicule, pl. XVI.

(5) CH. DIEHL, *op. cit.*, I, p. 72.

(6) ALEXANDRE BADAWY, *L'art copte*, I, p. 32.

(7) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 57. Cf. les scènes ; J. CLEDAT, *Baouît*, t. XII, pl. XLVII, L, LI, LVII, LXXXVII, LXXXIX, XCVI ; t. XXXIX, pl. XIV.

(8) ALEXANDRE BADAWY, *op. cit.*, p. 34.

(9) W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 57.

vante et malgré les tendances nationalistes, le souvenir du modèle classique. C'est ainsi que les génies chevauchant un griffon ou se tenant à genoux (fig. 63) (à comparer au génie ailé à Qoseir 'Amra),⁽¹⁾ les deux personnages planant et portant une couronne de victoire (clippeus),⁽²⁾ les nus dans la scène d'Adam et d'Eve, du Sacrifice d'Isaac, du saint



Fig. 63. — Génie des Enfers (style hellénistique, Baouit).

cavalier Sisinnios (fig. 64), sont des éléments provenant de l'ancien fond hellénistique, sans doute alexandrin. Les putti disparaissent, quoiqu'ils se maintiennent dans l'art byzantin.⁽³⁾ Certes on peut reconnaître une évolution dans les proportions et la facture. Les acteurs des scènes païennes ont été transposés dans les cycles de la peinture chrétienne et que l'on retrouve ainsi chez les Coptes : on a pu rapprocher les anges dans leurs

⁽¹⁾ F. WICKHOFF, *Quseir 'Amra*, 1907, Taf. XXXIII.

⁽²⁾ Cf. *infra* « Sculpture ».

⁽³⁾ CH. DIEHL, *op. cit.*, p. 603, 658.

diverses fonctions des génies païens,⁽¹⁾ le Christ portant l'agneau du moscophore, la Virgo lactans de l'Isis allaitant Horus, la Dea nutrix romaine,⁽²⁾ le Christ jouant de la harpe, d'Orphée. Le nimbe qui entoure la tête des personnages chrétiens était certes employé pour les héros mythologiques et les empereurs romains divinisés.⁽³⁾



Fig. 64. — Le saint cavalier Sisinnios (style hellénistique, Baouit).

Toujours bon animalier le peintre copte du second style mêle des sujets profanes à son répertoire relativement restreint des thèmes religieux.⁽⁴⁾ Il pourra présenter des scènes complètes de chasse. Il pourra plus souvent insérer les représentations d'un animal symbolique, partout où il voudra combler un vide, à la retombée d'un arc, dans un panneau enfermant deux animaux affrontés,⁽⁵⁾ mais surtout dans les écoinçons d'une lunette. On peut facilement différencier entre les représentations influ-

⁽¹⁾ W. de GRÛNEISEN, *op. cit.*, p. 94. n. 1.

⁽²⁾ V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, p. 119.

⁽³⁾ W. de GRÛNEISEN, *op. cit.*, p. 79.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 81.

⁽⁵⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXXVIII, XLVIII, XLIX, LI, LVII, LXXXIX.

encées par des réminiscences hellénistiques et celles qui procèdent du cru égyptien : tel lion qui se rue, la tête de trois quarts, sautant sur ses pattes postérieures, est certainement d'inspiration hellénistique et bien différent du lion des scènes coptes, d'influences égyptiennes (fig. 65).⁽¹⁾ Le cheval dans la peinture copte du second style, est toujours le même

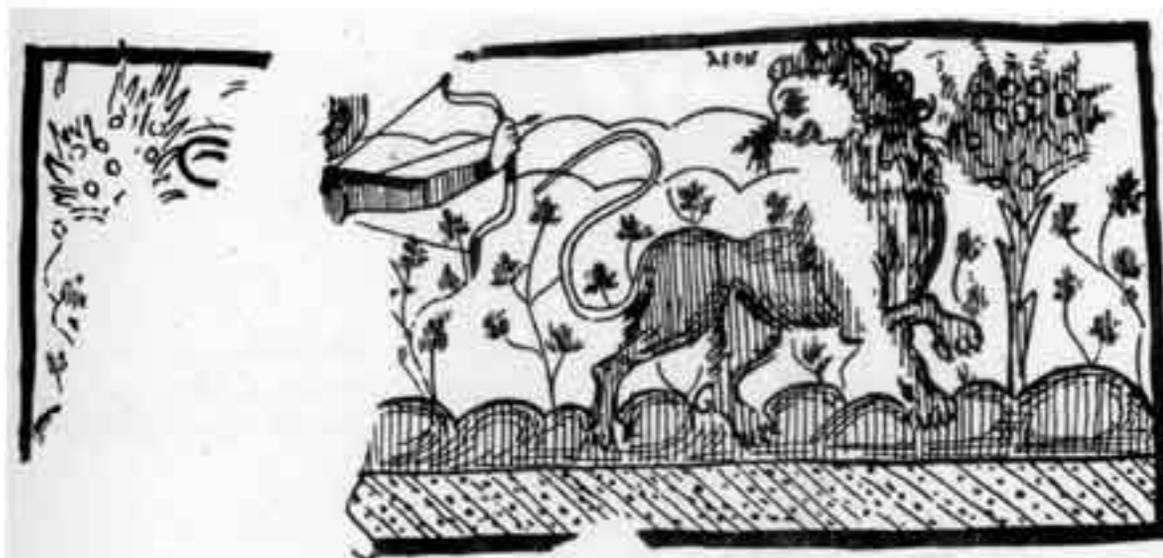


Fig. 65. — Chasse au lion (style hellénistique, Baouit).

animal de bataille, à forte carrure, lourdement harnaché des tissus des premiers siècles.⁽²⁾ Le cavalier, tel que Saint Phoïbamon (Baouit, chapelle XVIII) rappelle encore les créations hellénistiques,⁽³⁾ Là où la tradition égyptienne fait défaut, l'influence post-classique a des chances de se maintenir. En général l'animalier copte est un digne héritier de son prédécesseur égyptien : ⁽⁴⁾ il en adopte la mentalité et la méthode de projection par vue latérale. Rarement, cependant, l'animal est vu de trois quarts (cheval, lion),⁽⁵⁾ ou même de face (aigle).⁽⁶⁾

⁽¹⁾ ALEXANDRE BADAWY, *op. cit.*, p. 42.

⁽²⁾ U. M. de VILLARD, *La Scultura ad Ahnás*, 1923, p. 47, fig. 14, qui les rapproche des représentations sassanides et sculptures chinoises du II^e siècle ap. J.-C.

⁽³⁾ CH. DIEHL, *op. cit.*, I, p. 73, fig. 23.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 41-45.

⁽⁵⁾ Fig. 32.

⁽⁶⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XCIII.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXV.

Les plantes que le peintre copte du second style fait figurer dans son répertoire sont les mêmes que celles du premier style, plus stylisées et mieux adaptées au but ornemental qui se manifeste dans ce style, plus oriental qu'hellénistique. Elles subsistent pourtant dans le champ de la scène, pour combler les vides entre les personnages, mais le plus souvent



Fig. 66. — Ange vu des trois-quarts (Baoult).

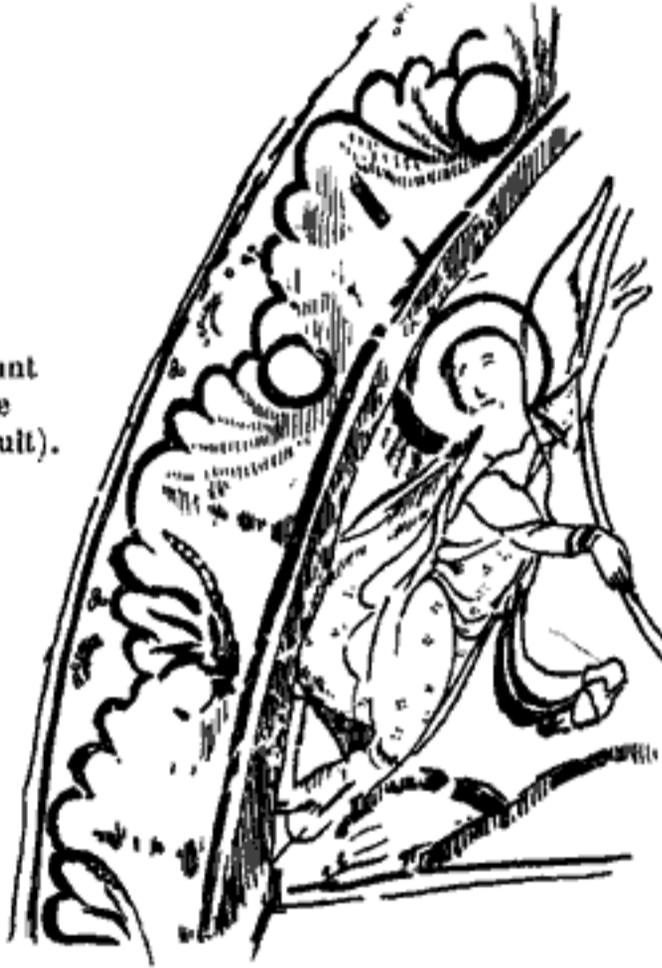
elles ont donné naissance à des rinceaux, des entrelacs et bandeaux de conception plus ou moins artificielle.

Les détails des éléments, particulièrement des personnages, accusent facilement les influences auxquelles ils ont été sujets. La facture des scènes tissées ne permet pas un rendu minutieux des détails d'une physionomie. Certaines peintures, par contre, prouvent clairement que l'expression du visage pouvait être éloquemment exprimée par quelques traits rapides. Le dessin en est quelquefois de trois-quarts (fig. 66),⁽¹⁾ quoique la majorité tende vers un rendu de face, presque symétrique. La loi égyptienne

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XLV, XLIII, XLVII, L, LIII, CVII, X, XXVII, XXXI. t. XXXIX pl. IV, V, VII, VIII.

de la frontalité reprend bientôt le dessus sur la projection réaliste et versatile alexandrine. Le visage du petit génie ailé, présenté de trois quarts, à genoux, exprime clairement la tristesse.⁽¹⁾ Telle autre femme est frappante par l'expression de désespoir peint sur son visage et les gestes suppliants, impuissante qu'elle est à éloigner de son enfant le glaive meur-

Fig. 67. — Ange décorant
l'écoinçon d'une lunette
(élément hellénistique, Baouit).



trier (Baouit, chapelle XXX).⁽²⁾ La scène atteint un réalisme inconnu à l'artiste égyptien, tant dans le mouvement des personnages que dans l'expression des visages. Tel autre génie incarnerait la joie diabolique d'un tourmenteur des âmes aux enfers.⁽³⁾ Les productions d'influences foncièrement autochtones expriment les sentiments par des poses variées de la tête.⁽⁴⁾ Souvent les personnages en pied ne sont pas rigoureusement astreints à la loi de frontalité. Certes ils sont vus de face, mais

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *ibid.*, t. XII, pl. XLVII, XLVIII (chapelle XVII). Cf. ALEXANDRE BADAWY, *op. cit.*, fig. 32.

⁽²⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XXXIX, pl. III.

⁽³⁾ *Ibid.*, t. XII, pl. XLVI (chapelle XVII), p. 78.

⁽⁴⁾ ALEXANDRE BADAWY, *op. cit.*, p. 38.

le corps peut se pencher de côté ou d'autre, le bras esquisser un geste qui départ d'une rigide symétrie, réminiscence combien atténuée de la libre projection visuelle du Grec.⁽¹⁾ La plupart des personnages ont des poses empreintes de souplesse, ce qui a pu faire dire à Clédat, pour Baouït : « Dans cette période de l'art chrétien on retrouve encore tous les anciens types classiques sortis des ateliers hellénistiques »⁽²⁾ (fig. 67). Quelquefois, cependant, et surtout dans les théories de saints personnages l'attitude est rigide et hiératique, le type stylisé.



Fig. 68. — Perspective architecturale (Baouït).

Pour la *facture* la peinture du second style procède de celle du premier style avec, dans certains exemples, une forte stylisation. D'aucuns pensent pouvoir y trouver du réalisme.⁽³⁾ La perspective, qui était employée, rarement d'ailleurs, dans le premier style, l'est toujours pour la représentation d'édifices. C'est ainsi que sont traités la porte d'entrée des enfers (Baouït, chapelle XVII),⁽⁴⁾ un édicule (Baouït, chapelle XXVIII,⁽⁵⁾ fig. 68), la façade d'un édicule à escalier et surmonté d'un fronton trian-

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XVI-XIX, XXI, XXVII, XXIX, XXXII, XXXV, XCVI.

⁽²⁾ *Ibid.*, t. XXXIX, pl. III-IV, p. 5-6.

⁽³⁾ CH. DIEHL, *op. cit.*, p. 74 : « Un grand courant de réalisme traverse et inspire tout cet ensemble, révélant un art qui, de plus en plus, s'éloigne de l'esprit grec ».

⁽⁴⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. L.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, pl. CVI, 1 ; p. 159.

gulaire (Bouît, chapelle XXVIII, fig. 69).⁽¹⁾ Mais c'est aussi aux personnages que la peinture copte applique la perspective, tant pour la méthode de les projeter que pour les meubles qui les entourent. Employant toujours l'artifice par lequel l'Égyptien rabattait le dessus d'un siège ou d'un meuble pour le présenter en plan (fig. 70),⁽²⁾ le Copte a aussi recours à une vraie perspective avec lignes fuyantes et réduction des dimensions.⁽³⁾

Le rendu n'est pas toujours très conforme à la réalité, puisqu'il semble que les côtés de l'appui-pieds ou de la natte sont représentés comme étant parallèles.⁽⁴⁾ L'art romain lui-même, d'ailleurs, ne savait pas toujours rendre une perspective exacte.⁽⁵⁾ Il faut aussi assigner la représentation de personnages au-dessus,⁽⁶⁾ ou avec les pieds dépassant la ligne de base,⁽⁷⁾ comme une réminiscence de la méthode hellénistique de représenter la profondeur de champ.⁽⁸⁾ La ligne des épaules et celle des pieds suivent souvent des fuyantes



Fig. 69. — Perspective architecturale (édicule à Baouît).

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, pl. CX, fig. 65, p. 161.

⁽²⁾ *Ibid.*, t. XXXIX, pl. IX, I. J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1906 =)*, pl. XLI (1907-1908), pl. VIII.

⁽³⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XLII, XC, XCVI, CV; t. XII, 2^e fascicule, pl. XIII, XVII, XXI.

⁽⁴⁾ Comparer la même erreur de dessin à Qoseir 'Amra, pl. XXV.

⁽⁵⁾ V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, p. 114.

⁽⁶⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XXXIX, pl. XIII.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, t. XII, pl. XXXI; t. XXXIX, pl. XVI.

⁽⁸⁾ S. GABRA, *Rapport sur les fouilles d'Hermoupolis Ouest*, 1941, pl. XLIV, XLVI, XLIX.

opposées.⁽¹⁾ Le raccourci des membres d'un personnage est aussi un moyen de rendre la profondeur du corps (génie chevauchant un griffon, personnage symbolisant le Jourdain,⁽²⁾ miniature de Cosmas Indicopleustès, lecteur; fig. 71). Dans l'art de Qoseir 'Amra les personnages jouissent, certes, d'une liberté d'allures et de mouvements tout hellénistique.⁽³⁾

Toujours dans l'esprit classique les scènes montrent souvent un fond à décor architectural, portique à arcades ou à colonnes,⁽⁴⁾ que l'on avait déjà connu au premier style (Abou Hennis). Cette architecture factice, mais plausible, rappelle le second ou même le troisième style de Pompéi et on la retrouve au IX^e siècle à Qoseir 'Amra.⁽⁵⁾

Nombre de figures de personnages du second style pictographique copte tiennent du portrait hellénistique. C'est encore la même compréhension des masses et des plans, rendus avec l'illusion de la profondeur, la recherche de l'expression dans les traits du visage aussi bien que dans les yeux, le même dessin réaliste de la chevelure et de la parure (fig. 72).⁽⁶⁾ C'est évidemment, une dérivation du portrait de momie de l'époque romaine,⁽⁷⁾ connu par les nombreux exemples du Fayoum.⁽⁸⁾ Provenant des mêmes sites et datant, sans doute, de la même époque (VI^e siècle) que ces portraits à tendances hellénistiques une grande majorité accuse une évolution remarquable vers une transformation des traits en lignes géo-

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, 2, pl. XIII, XXXI; t. XXXIX, pl. XIV. Comparer les pattes du cheval : t. XII, pl. XXXIX. Aussi : U. M. de VILLARD, *Les Couvents près de Sohag*, fig. 204.

⁽²⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. CVII. *Ibid.*, t. XII, pl. XLV; t. XXXIX, pl. IV.

⁽³⁾ F. WICKHOFF, *Kuseir 'Amra*, 1907, Taf. XXVI, XXX.

⁽⁴⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XVI, XVII.

⁽⁵⁾ F. WICKHOFF, in *Kuseir 'Amra*, Wien, 1907, S. 205, Taf. XXXVI-XXXVIII. Comparer : A. MAIURI, *Pompei*, 1949, p. 12.

⁽⁶⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. L, XCVI, CIV, CVII; t. XXXIX, pl. IV. J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, II (1906-1907), pl. L, XLVII; III (1907-1908), pl. XI, 4. CH. DIEHL, *op. cit.*, I, p. 74-75.

⁽⁷⁾ DORA ZUNTZ, *The Two Styles of Coptic Paintings*, *J. E. A.*, XXI, 1935, p. 65.

⁽⁸⁾ M. C. C. EDGAR, *Græco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits*, *Cat. Gén. Des ant. Eg. du Musée du Caire*, 1905, pl. XXXI-XLIII.

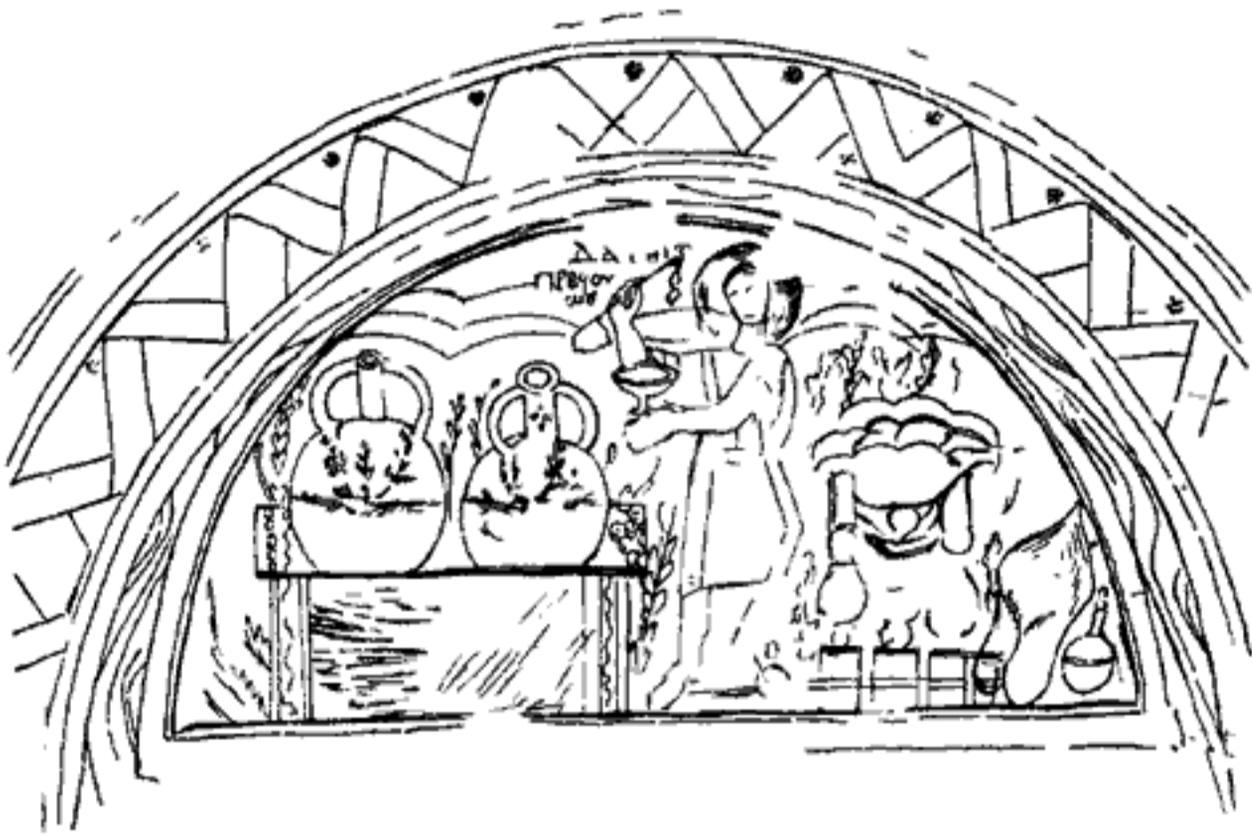


Fig. 70. — L'échanson David (peinture d'une lunette à Baouit).



Fig. 71. — Le lecteur (tableau à Baouit). Fig. 72. — Ange (style hellénistique, Saqqara).

métriques. Ce serait une influence du sentiment artistique autochtone, provenant de la chôra ou « hinterland ».⁽¹⁾

⁽¹⁾ DORA ZUNTZ, *ibid.*,

Les scènes à tendances hellénistiques emploient aussi la même *technique*, connue pour le premier style et caractérisée par un rendu en couleurs dégradées, imitant la ronde-bosse, le choix de couleurs réalistes, modestes et légères. On a cru pouvoir retracer l'imitation de mosaïque dans certain soubassement de Baouît.⁽¹⁾ Les fonds neutres et clairs sont abandonnés pour des fonds à teintes criardes grises, grises-vertes, jaunes ou marrons, la plupart à base de pigments minéraux, connus en partie dans la peinture égyptienne, et surtout dans celle d'Alexandrie.⁽²⁾ Les fonds verts sont peut-être à rapprocher des fonds bleus profonds, caractéristiques des niches ou fontaines à Pompéi,⁽³⁾ ou bleu clair des peintures murales à Qoseir 'Amra.⁽⁴⁾

Le procédé d'ombrage par touches rapides et parallèles⁽⁵⁾ provient de l'art alexandrin et se retrouve à Pompéi⁽⁶⁾ et Herculaneum. Les Égyptiens l'avaient employé sporadiquement, à travers toutes les époques, mais en particulier au Nouvel Empire.⁽⁷⁾ La stylisation de cette technique, jointes aux réminiscences égyptiennes, donnera naissance à la méthode essentiellement copte de l'aire monochrome délimitée au moyen d'une ligne sombre et de quelques touches d'ombre.⁽⁸⁾ C'est la technique du second style autochtone, se rapprochant bien plus de la peinture égyptienne que de celle d'Alexandrie. La présence de ces deux techniques dans un même édifice, et sans doute datant de la même époque, n'est due qu'à la formation différente des artistes. Ecoles artistiques citadines et provinciales ont toujours existé côte à côte en Égypte.

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, p. 65.

⁽²⁾ W. DE GRÜNEISEN, *op. cit.*, p. 54.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 42.

⁽⁴⁾ F. WICKHOFF, *Kuseir 'Amra*, Taf. XXVI, XXIX, XXX.

⁽⁵⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXXV; t. XXXIX, pl. V.

⁽⁶⁾ A. MAÏURI, *Pompei*, 1949, pl. LIII. V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, pl. XL. A. MAÏURI, *Ercolano*, 1946, fig. 49, 59, 60.

⁽⁷⁾ A. BADAÏY, *L'Art copte*, I, p. 54.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 62-63.

L'ORNEMENTATION

La conception de l'effet a, certes, évolué depuis le but, très souvent objectif des scènes égyptiennes. Les thèmes représentés dans les églises et monastères coptes ne pouvaient, comme ceux des tombes et temples païens, se transformer par l'intermédiaire de la magie, en personnages réels et vivants. Ils avaient, cependant, un but premier : celui d'inciter les fidèles à la piété. On ne pourrait en dire de même des thèmes profanes, tels que les scènes de chasse et de métiers, ou même obscènes, empruntés au répertoire païen et que les Coptes mêlaient à leur répertoire religieux. Le but de cet emploi est d'ordre objectif, pour combler une lacune dans le répertoire à cycles religieux ou historiques. Cet usage, que l'on rencontre sporadiquement aux époques égyptiennes, s'amplifie aux époques grecque et hellénistique⁽¹⁾ et se maintient dans tout le monde oriental ou même occidental.⁽²⁾ Les petits amours ailés ou putti, présentation particulièrement hellénistique,⁽³⁾ s'éparpillent dans les scènes sculptées aussi bien que dans les peintures, où ils passent au rang de génies ailés.

Les scènes sont disposées en registres continus, mais évoluent bientôt (Baouît, Saqqara), vers la juxtaposition de moments iconographiques enfermés dans des cadres richement ornés (fig. 73).

L'imitation de revêtements muraux polychromes, qui a sans doute son origine à Alexandrie même, et qui de là s'introduisit dans l'art byzantin, est connue dans l'ornementation copte. Le soubassement des parois consiste, d'ordinaire, en plinthes surmontées d'une ou de

⁽¹⁾ V. CHAPOT, *Les styles du monde romain antique*, 1943, p. 98-102.

⁽²⁾ Comparer les scènes grotesques et humoristiques à personnages fantastiques des plafonds d'églises médiévales (Peterborough, Cologne, Hildesheim). Cf. J. P. CAVE-Prof. TANCRED BORENIUS, *The Painted Ceiling in the Nave of Peterborough Cathedral Archaeologia*, vol. LXXXVII, 1938, p. 297-309. Comparer aussi les enluminures de manuscrits, les gargouilles monstrueuses.

⁽³⁾ J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, II, pl. LII. U. M. DE VILLARD, *Les Couvents près de Sohag*, fig. 37, 212.

plusieurs frises qui, elles-mêmes, servent de base aux tableaux à personnages. L'imitation des matériaux de revêtement semble, cependant, n'avoir subsisté que dans les fonds des panneaux décorés de motifs géométriques ou ornementaux.⁽¹⁾ C'est donc plutôt dans le genre du second style de Pompéi que la décoration murale copte évolue. La décoration



Fig. 73. — Décor peint (style hellénistique, Baouit).

murale à orthostates alternativement rectangulaires, carrés et circulaires (Baouit, fig. 74), rappelle fortement celle de la nécropole gréco-romaine d'Hermoupolis Ouest.⁽²⁾ Souvent la plinthe inférieure représente un voile suspendu et dont les plis réguliers sont quelquefois ornés de motifs.⁽³⁾ Il est intéressant de rencontrer ce même type à Qoseir 'Amra,⁽⁴⁾ et ce, suivant le même agencement (fig. 75). D'ordinaire c'est une trame de losanges ou un carrelage enfermant des motifs végétaux. Le thème semble être emprunté aux pavements alexandrins.⁽⁵⁾ Les lignes croisées formant

⁽¹⁾ MASPERO-DRIOTON, *Baouit*, pl. XVIII a.

⁽²⁾ S. GABRA, *Rapport sur les fouilles d'Hermoupolis Ouest*, 1941, pl. XXXVIII.

⁽³⁾ J. E. QUIBELL, *op. cit.*, II, pl. LVIII.

⁽⁴⁾ F. WICKHOFF, *Quseir 'Amra*, Taf. XXVII, XXIV, XXIX, XXXI, XXXII.

⁽⁵⁾ W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, pl. II. J. CLEBAT, t. XII, p. 106.

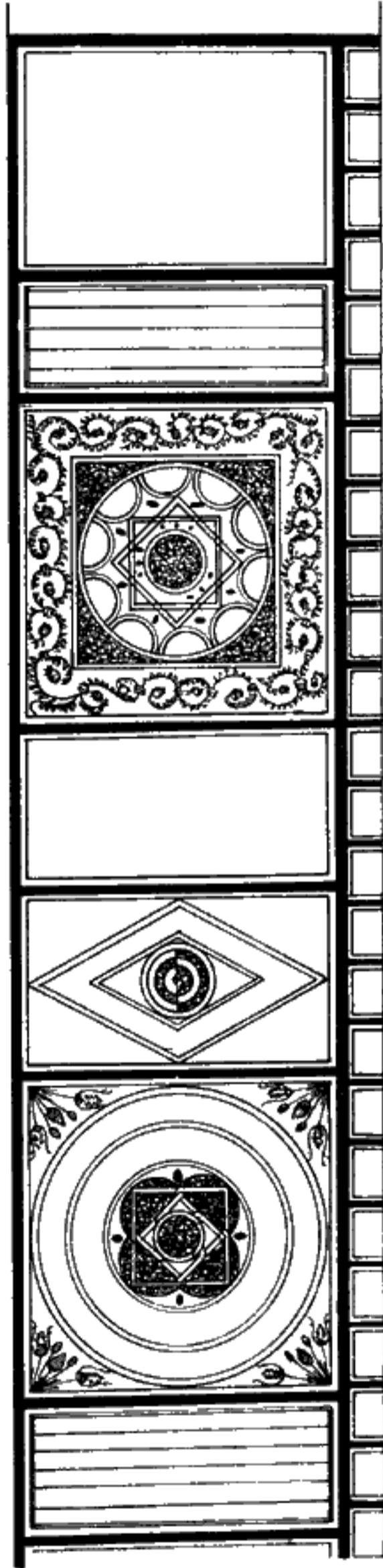


Fig. 74. — Orthostate (Baouit).

les cadres consistent en feuilles de lauriers⁽¹⁾, ou de myrthe, peintes en rouge, en bandeaux délimités par deux lignes enfermant des théories de carreaux hachurés,⁽²⁾ quelquefois bordés de feuilles,⁽³⁾ ou en rosettes et

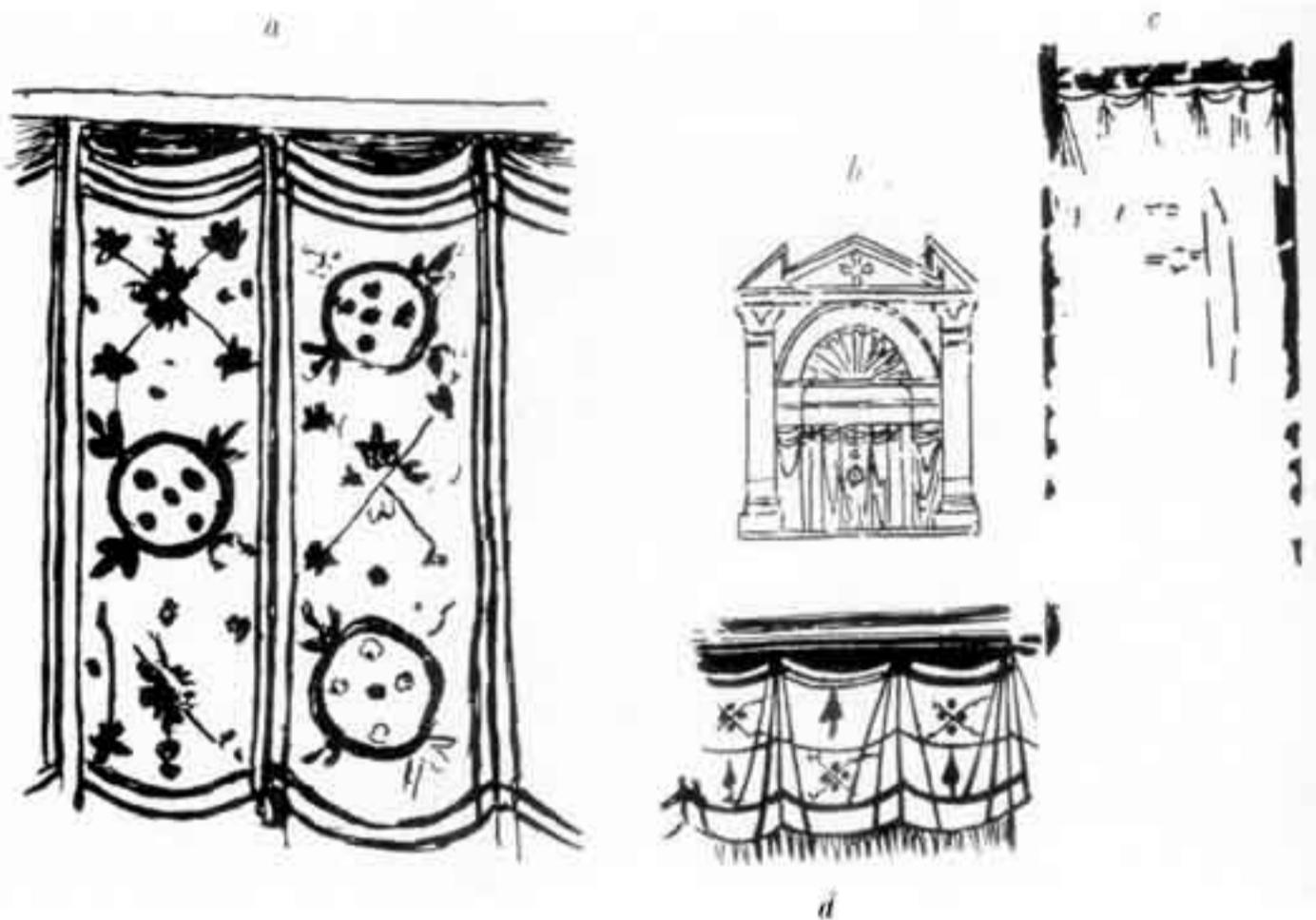


Fig. 75. — Peinture de soubassement représentant un rideau :
 a. Monastère d'Apa Jérémiah à Saqqara. c. Qoseir 'Amra.
 b. Deir el Ahmar à Sohâg. d. S. Maria Antiqua à Rome.

fleurs stylisées figurées séparées suivant une trame en losanges.⁽⁴⁾ Des petits carrés ou des cercles à croix soulignent les croisements des lignes. Le treillis peut aussi devenir tout à fait géométrique.⁽⁵⁾ Ce même traite-

⁽¹⁾ J. E. QUIBELL, *op. cit.* (1906-1907), pl. LVIII, LVII. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXII, XXIV; t. XXXIX, pl. XVI. Cf. ET. DRIOTOX, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, 1942, p. 7-8.

⁽²⁾ J. E. QUIBELL, *op. cit.*, t. II (1906-1907), pl. LVII, 4.

⁽³⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. II, pl. XXII.

⁽⁴⁾ WULFF-VOLBACH, *Spätantike und Koptische Stoffe aus Ägyptischen Grabfunden*, 1926, n° 6235, Taf. 51. Comparer la fresque pompéienne in : W. de GRÜNEISEN, *op. cit.*, fig. 61.

⁽⁵⁾ U. M. de VILLARD, *Les Couvents près de Sohag*, fig. 211.

ment est connu à Pompéi (fig. 76) et se retrouve à Qoseir 'Amra,⁽¹⁾ ainsi que dans l'art médiéval de l'Europe.⁽²⁾ On le connaissait dès l'époque gréco-romaine à Hermoupolis Ouest (bordure de *kliné*). Le motif végétal inséré dans chaque carré ou losange est une feuille plus ou moins stylisée,⁽³⁾ une rosace à sépales hélicoïdaux,⁽⁴⁾ ou même un carré à croi-

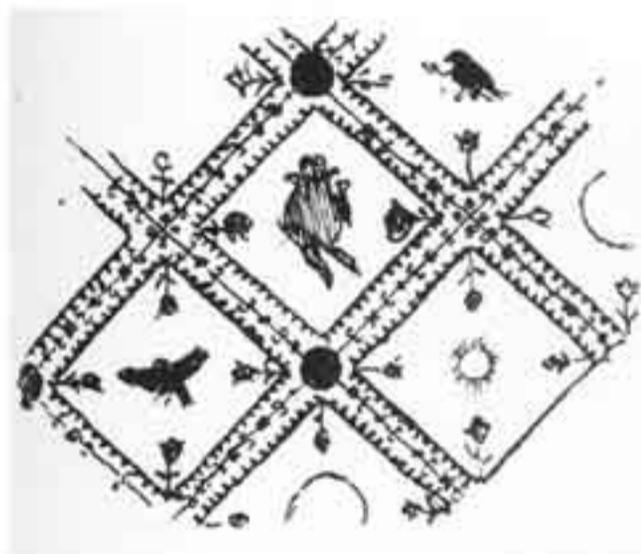


Fig. 76. — Fresque à trame géométrique et motif centraux (Naples).



Fig. 77. — Décor peint (Baouit).



sillon, ou trois touches accolées.⁽⁵⁾ Le motif peut aussi imiter un carrelage alexandrin⁽⁶⁾ en mosaïque.

Les bandeaux de frise sont aussi directement inspirés du répertoire hellénistique : grecques simples ou composées avec illusion de la

⁽¹⁾ F. WICKHOFF, *Kuseir 'Amra*, Taf. XXXIV.

⁽²⁾ C. J. P. CAVE-Prof. TANCRÉD BORENIUS, *op. cit.*

⁽³⁾ J. E. QUIBELL, *op. cit.*, II (1906-1907), pl. LVIII. J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXII-XXIV.

⁽⁴⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XXII, XXIII.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, pl. XXV, p. 37.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, pl. LXXVIII.

profondeur,⁽¹⁾ rinceaux,⁽²⁾ entrelacs⁽³⁾ tressés, composition de figures géométriques à base de carrés, hexagones et triangles donnant une impression kaléïdoscopique.⁽⁴⁾ Le rinceau enfermant des grenades (fig. 77)⁽⁵⁾ ou des personnages⁽⁶⁾ est l'une des caractéristiques du répertoire alexandrin et est employé par le Copte en frises horizontales ou sur l'in-



Fig. 78. — Bandeau peint à cercles et losanges enfermant des motifs (Baouit).

trados des arcs. C'est un thème favori de la sculpture romaine du Bas-Empire.⁽⁷⁾ Le motif est aussi bien connu à Qoseir 'Amra⁽⁸⁾ qu'à Hildesheim.⁽⁹⁾

La composition gréco-romaine et copte à orthostates semble évoluer vers celle basée sur l'alternance de carrés et de cercles enfermant des bustes de personnages (fig. 78). Souvent seuls les cercles accolés, ou séparés par un motif, forment série. L'encadrement d'une scène dans

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, pl. XIV-XV.

⁽²⁾ *Ibid.*, pl. XXXV, XXXI. Comparer les rinceaux dans la mosaïque du palais royal de Pergame. Cf. M. ROZTOVTZEFF, *Social and Economic History of the Hellenistic World*, vol. II, pl. LXXIV.

⁽³⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XI, LX, LXXVI, LXXVII, XCV.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, pl. LXIII.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, pl. LXXXII.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, pl. XXXI.

⁽⁷⁾ ET. DRIOTON, *Les sculptures Coptes du Nilomètre de Rodah*, p. 36.

⁽⁸⁾ F. WICKHOFF, *Kuseir 'Amra*, Taf. XXXIX.

⁽⁹⁾ C. J. P. CAVE-Prof. TANCRED BORENIUS, *op. cit.*, pl. XCVIII.

un cercle ou dans une couronne de la Victoire ⁽¹⁾ est un motif favori du répertoire romain (sarcophages, arc de Constantin à Rome) et provient de l'époque hellénistique. La même alternance se manifeste dans la frise de carrés à motifs végétaux ou géométriques entre lesquels on a inter-



Fig. 79. — Décor peint
(rinceau s'échappant
d'un vase, Saqqara).



Fig. 80. - Encadrement
de niche (style pompeien,
imitation de
mosaïque, Baouit).

calé des panneaux à scènes tirées d'un cycle historique, ⁽²⁾ ou des cercles enfermant des bustes.

⁽¹⁾ G. DUTHUIT, *La sculpture Copte*, p. 36. Voir *supra*.

⁽²⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, pl. XII.

Le motif du vase d'où s'échappent des tiges végétales à pampres et grappes de raisin, connu lui aussi dans l'art hellénistique, est adaptée par l'ornemaniste copte pour garnir les écoinçons d'une lunette⁽¹⁾ ou un bandeau vertical (fig. 79).⁽²⁾ Le palmier qui flanque une niche de Saqqara (cellule 709)⁽³⁾ est à rapprocher du même motif aux deux écoinçons d'un arc à Qoseir 'Amra.⁽⁴⁾ L'agencement de faces humaines comme éléments importants d'ornementation aux extrémités de linteaux ou surmontant des pilastres, agencement proprement romain,⁽⁵⁾ est rappelé par certain bandeau vertical, consistant en faces alternant avec des motifs végétaux et formant l'encadrement d'une niche (Baouît, fig. 80).⁽⁶⁾

Alexandre BADAWY

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, pl. LXXXI-LXXXIII.

⁽²⁾ J. E. QUIBELL, *op. cit.*, III, pl. XII.

⁽³⁾ *Ibid.*, pl. VIII.

⁽⁴⁾ F. WICKHOFF, *op. cit.*, Taf. XXVIII.

⁽⁵⁾ Cf. R. E. BRÜNNOW-A. v. DOMASZEWSKI, *Die Provincia Arabia*, I, Abb. 190.

⁽⁶⁾ J. CLEDAT, *op. cit.*, t. XII, p. 65, fig. 34.