

P. Schmoll (1981), Organisation des représentations, symbolisme et écriture dans la peinture égyptienne, *La Linguistique*, 17, 1, p. 77-89.

## Organisation des représentations, symbolisme et écriture dans la peinture égyptienne<sup>1</sup>

Patrick Schmoll

La peinture égyptienne, tout le monde connaît. Lorsqu'on l'évoque, on a immédiatement à l'esprit ces longues processions de personnages au sourire énigmatique, au maintien un peu figé, répétant indéfiniment la même silhouette écartelée, comme s'ils avaient été aplatis contre la surface du mur sur lequel on les a peints.

Tout le monde connaît, ou, plus précisément, tout le monde sait reconnaître. Et c'est précisément ce caractère très reconnaissable, très typé, qui donne à la peinture égyptienne une place si particulière dans l'histoire des arts. Depuis que l'archéologie nous a révélé son existence, la peinture égyptienne est considérée comme un modèle du genre, celui auquel il convient de faire référence lorsqu'on parle de pratiques artistiques analogues.

C'est que, comme le laissent deviner les qualités un peu étranges de ses dessins, la peinture égyptienne recèle quelque chose de mystérieux. En effet, contrairement à l'image que nous nous faisons traditionnellement des disciplines artistiques, nous savons aujourd'hui, grâce aux recherches archéologiques, que la peinture égyptienne ne poursuivait pas un but esthétique. Elle ne recherchait pas le Beau : lorsqu'un tableau était terminé, la salle dont il décorait les murs était emmurée à tout jamais et plus personne n'avait l'occasion de l'admirer. La peinture égyptienne était une peinture de temples et de tombeaux ; aucun amateur d'art n'y aurait eu accès. Aucune fenêtre, aucun éclairage suffisant ne permettaient du reste d'en apprécier la décoration.

C'est que la peinture égyptienne, bien qu'elle soit souvent belle de surcroît, avait d'abord à l'époque une fonction magique. La beauté, dont on ne peut nier qu'elle soit malgré cela présente dans ces tableaux, n'intervenait que secondairement dans la création de l'œuvre, comme un élément parmi d'autres qui permettait ce fonctionnement magique. Et c'est sa fonction magique qui donne à cette peinture, de nos jours encore, ce caractère si énigmatique. Pour le peintre qui peignait un modèle, il ne s'agissait pas tant de reproduire visuellement ce dernier avec plus ou moins d'exactitude : les portraits égyptiens ne sont pas « ressemblants ». Il s'agissait en fait de fabriquer une image qui intégrât magiquement les qualités spécifiques de la chose représentée.

Peindre était donc un acte divinatoire. Un personnage peint n'était pas seulement le portrait d'un personnage existant en réalité, c'était proprement un « double » de ce dernier, un autre lui-même avec lequel il se trouvait, par la vertu de certaines formules magiques, lié organiquement. Si l'image venait à être

---

<sup>1</sup> Les éléments de cet article sont extraits d'un mémoire rédigé dans le cadre de l'Université Louis Pasteur de Strasbourg, U.E.R. des Sciences du comportement et de l'environnement, *Une théorie de la peinture égyptienne comme système* (1976). Nous ne citons pas de bibliographie, aucune recherche n'ayant été publiée à ce jour concernant spécifiquement la peinture égyptienne. En effet, aussi étrange que cela puisse être, les seuls ouvrages existant actuellement sur ce sujet sont des recueils de planches photographiques sans commentaire véritablement analytique. Nous conseillons cependant au lecteur intéressé de se reporter, soit à l'enseignement de M. Jacques Parlebas à l'Institut d'égyptologie de l'Université des sciences humaines de Strasbourg, soit à des travaux tels que ceux de M. François Daumas, responsable de l'équipe de recherche associée au CNRS, *Étude de la religion égyptienne à l'époque ptolémaïque et romaine* (ERA 587).

détruite, l'existence du modèle vivant qu'elle représentait était elle-même menacée. C'est pourquoi, loin de pouvoir être exposée au grand public, une telle peinture devait au contraire être protégée, dérobée aux regards, emmurée. L'image peinte, comme d'ailleurs la statue d'un personnage, avait donc pour seule fonction de servir de réceptacle à l'âme d'un dieu durant son séjour terrestre ou à celle d'un défunt après sa mise au tombeau. Elle fonctionnait dans tous ces cas comme une sorte de « corps de remplacement » que l'esprit de la divinité ou du mort était censé venir animer après avoir quitté son enveloppe charnelle primitive.

Toutes ces indications nous permettent aujourd'hui d'appréhender la peinture égyptienne selon une démarche tout à fait différente de celle des premiers amateurs d'art et archéologues qui eurent l'occasion d'en discuter. Très exactement, elles nous permettent de comprendre la peinture égyptienne non comme une discipline artistique au sens actuel du terme, mais comme une technique magique, une méthode de divination dont les trucs, les recettes, les formules tissent le réseau d'un véritable système de représentations en étroit rapport avec l'ensemble des croyances et des pratiques de la société égyptienne de l'époque.

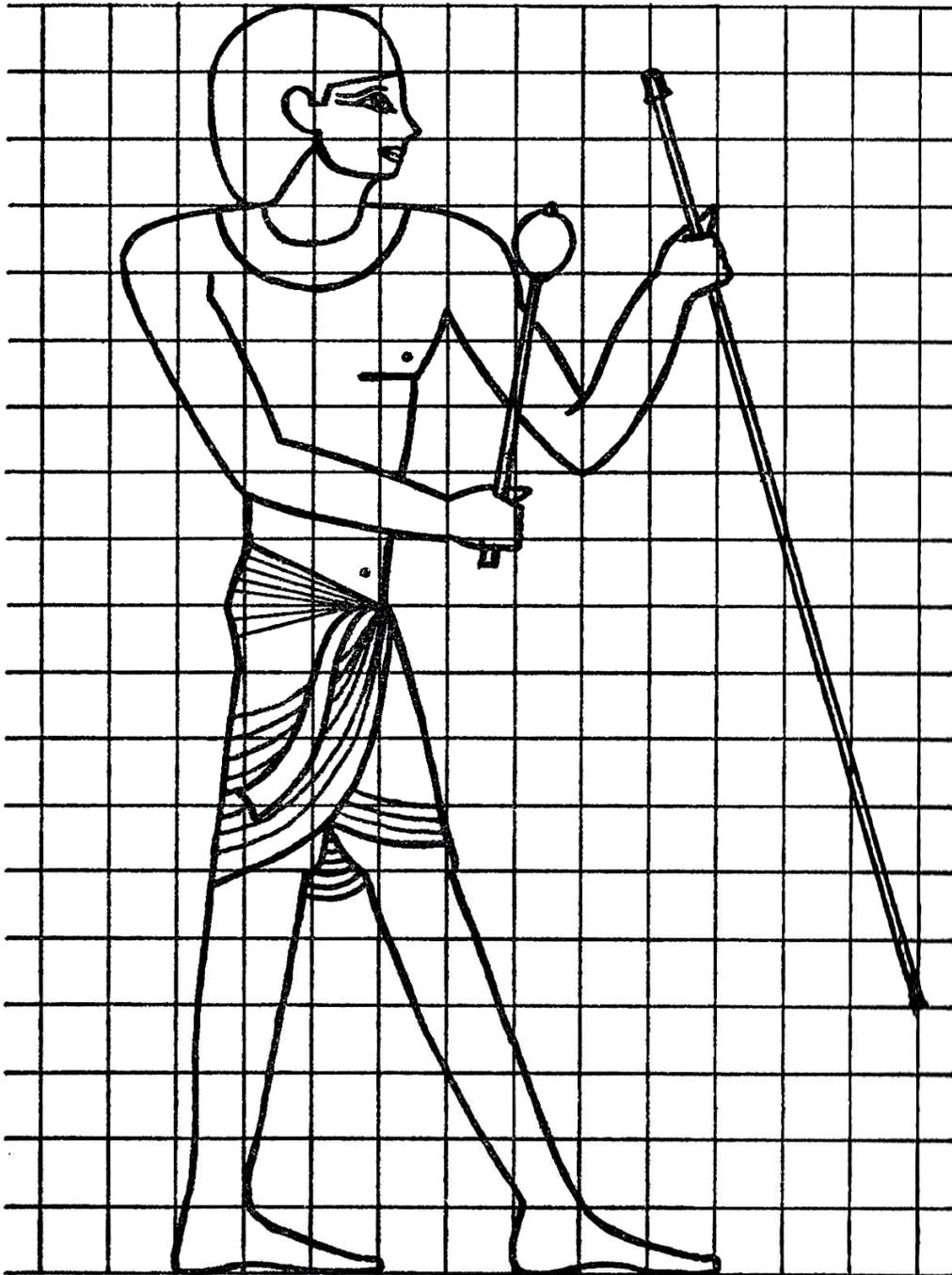
La pensée magique se représente en effet l'inexpliqué, l'angoissant, sous la forme d'une « énergie », ce que les Égyptiens désignaient comme une « puissance », qui est censée habiter les choses et les êtres vivants. Pour éviter les débordements de cette énergie, pour éviter que son tumulte immaîtrisé ne se lève contre le monde cohérent, il faut la canaliser, enserrer cette « puissance » dans un réseau de lois, de règles, de rites qui la contraignent, qui imposent au dieu, par exemple, d'être bienfaisant ou qui assurent par avance le devenir du défunt après sa mort. C'est pourquoi le peintre est tenu de suivre un certain nombre de conventions de dessin, conventions dont la bonne exécution est censée assurer le fonctionnement correct de l'image et dont le non-respect entraînerait au contraire la suspension de toute son efficacité magique. Ce tissu de conventions, cette codification confèrent ainsi à la peinture égyptienne une dimension systématique dont il convient d'étudier le détail.

L'archéologie égyptienne a mis au jour une grande quantité de plaquettes de bois et de fragments de pierre et de poterie sur lesquels étaient gravés des dessins représentant les modèles fondamentaux de la peinture : personnages assis, debout, conduisant un char, animaux, etc. Les contours de tous ces dessins sont enserrés dans des quadrillages qui en déterminent les proportions exactes : par exemple, pour un personnage debout, 19 unités des pieds au sommet de la tête, soit 6 de la plante des pieds aux genoux, 4 des genoux aux hanches, 6 pour le buste et 3 pour la tête, etc. (cf. notre croquis reproduisant le canon des proportions du corps humain).

Ces esquisses peuvent être considérées comme de véritables « cahiers de modèles », dont l'ensemble devait constituer un catalogue plus ou moins formalisé de figures fondamentales, figures dont la reproduction permettait par la suite l'agencement de tableaux plus complexes. En effet, pour composer ces derniers, l'artiste n'avait qu'à tracer un quadrillage sur le mur, de sorte qu'il ne lui restait plus qu'à suivre ses modèles en prenant tous les points de repère nécessaires. Le travail du peintre était donc d'abord un travail de copiste, apparenté à celui du scribe dont il avait d'ailleurs le statut social.

Cette mise au carreau des figures est un procédé qui tend à emprisonner le peintre dans des gestes répétitifs, conditionnés par la nécessité qui lui est imposée de suivre un tracé précis. On peut supposer qu'à force d'expérience le peintre finissait par acquérir un coup de main si solide qu'il n'avait même plus besoin de tracer préalablement de quadrillage sur le mur : la mise au carreau était inscrite dans ses gestes, en accord très étroit, de ce fait, avec les impératifs de tout rituel magique, qui réclament que le geste divinatoire lui-même (et non seulement son résultat) soit également soumis à des règles qui conditionnent son efficacité. Dans un tel esprit, en effet, une erreur dans le tracé ou dans les proportions des figures ne

débouche pas seulement sur une faute de goût : c'est une erreur technique dans le processus divinatoire, un manquement au rite qui peut coûter sa résurrection magique au personnage peint qui en est la victime.



Reconstitution du canon égyptien de la représentation du corps humain, mettant en évidence la mise en carreau de la figure et le respect de la convention des vues principales.

On notera que le personnage a deux pieds gauches et deux mains droites, ce qui ne perturbe pas l'harmonie d'ensemble de la figure.

Notons que, d'un point de vue technique comme d'un point de vue magique, la statue rend évidemment bien mieux compte que le portrait peint de ce qu'elle veut représenter. L'âme du dieu ou du défunt peut

effectuer là sa réincarnation dans un organisme en trois dimensions, découpé dans un support généralement plus durable (pierre dure). Mais la peinture, outre le fait qu'elle est moins chère (ce qui comptait déjà à l'époque), permet en revanche la narration : le peintre peut matérialiser une suite d'actions, comme dans une bande dessinée. En d'autres termes, si la statuaire permet davantage l'évocation de la présence, de l'être d'un personnage, la peinture permet par contre d'évoquer un mouvement, l'action de ce personnage. Cette complémentarité faisait que peinture et sculpture étaient souvent associées dans un même lieu : magiquement, les scènes peintes étaient censées emprisonner le personnage sculpté à proximité dans la nécessité de réaliser les actions qu'elles représentaient.

En contrepartie, l'exécution d'un tableau obéit à des conventions beaucoup plus strictes que le travail d'une statue. La plus générale et la plus représentative de ces conventions est celle que les archéologues et historiens de l'art ont convenu d'appeler « convention des vues principales ». C'est cette convention qui garantit magiquement que les objets matérialisés sur la surface d'un mur ressusciteront bien dans tout leur volume.

Le principe de cette convention consiste à représenter les personnages, les animaux et les objets non pas tels qu'ils apparaissent au regard, mais exposés dans leur intégralité, chacun des éléments de la figure étant déroulé sur sa plus grande surface pour présenter au spectateur virtuel son profil le plus significatif. Ainsi, chacun de ces éléments joue dans la figure le rôle d'un véritable organe ayant sa fonction propre, dessiné non pas tel qu'il est vu et senti, mais tel qu'il a été réfléchi et calculé par le peintre.

Le corps humain, par exemple, dont nous venons de voir qu'il était emprisonné dans des proportions déterminées, est de surcroît représenté non pas figurativement, chaque organe se fondant dans la forme générale du corps, mais rationnellement, dans ce que chacun de ces organes a de plus caractéristique. Ainsi, le visage est dessiné de profil parce que c'est là sa silhouette la plus immédiatement reconnaissable, mais l'œil est présenté de face parce que c'est ainsi qu'il est censé le mieux voir. L'oreille est bien dégagée pour permettre au personnage d'entendre correctement alors que la réalité voudrait que la perruque lui cache complètement les oreilles, comme c'était le cas à l'époque, etc. (cf. à nouveau notre croquis).

Les dessins sont donc développés en surface. Il n'y a pas de perspective : ce qui est censé figurer au second plan ou en profondeur est conventionnellement représenté au-dessus ou décalé vers l'avant. C'est ainsi que les jambes d'un personnage sont toujours dessinées de profil, la jambe qui figure à l'arrière-plan étant en fait simplement décalée vers l'avant. Un décalage perspectif obligerait en effet le peintre à représenter dans des dimensions plus petites les objets les plus éloignés, ce qui du point de vue de leur matérialisation magique pourrait paraître grotesque.

Les couleurs elles-mêmes ont une valeur symbolique plus qu'esthétique. Un personnage peut être peint en noir alors que de son vivant la couleur de sa peau était blanche. Cela signifie simplement qu'on a voulu lui conférer, par une sorte d'opération alchimique, les qualités intrinsèques de la couleur noire qui est en Égypte la couleur du limon fertile, donc la couleur de la fertilité et de la santé. Personnages et animaux sont donc souvent gratifiés de teintes de peau bariolées : noir, rouge, vert, tacheté, etc., sans aucun rapport avec leur réalité épidermique, mais bien entendu en parfait accord avec la signification que le peintre a voulu donner à ces colorations.

On voit donc que les nécessités du rite magique font passer la stricte observation de certaines conventions de dessin avant la recherche de la vraisemblance figurative. En fait, chaque élément de la forme générale à représenter (par exemple, chaque organe du corps s'il s'agit d'une représentation humaine) a une certaine indépendance par rapport aux autres. Il est un dessin en lui-même, qui peut être détaché de l'ensemble parce qu'il ne se fond jamais complètement dans la forme générale, et qui pourtant peut être reconnu isolément comme étant, par exemple, une tête, un œil, un bras, etc. C'est en recollant ces

morceaux entre eux que le peintre construit en fait ses figures : nous n'en prendrons pour preuve que ce fait que les personnages peints ont fréquemment deux pieds « de la même chaussure », le peintre s'étant simplement contenté de dessiner le même pied, soit gauche, soit droit, à l'extrémité de chaque jambe.

Avec ces morceaux de figures, le peintre dispose donc d'une collection d'éléments simples de dessin, un catalogue de stéréotypes à reproduire, et il se soumet à un certain nombre de conventions, de règles qui lui permettent d'agencer ces éléments entre eux pour composer un tableau. En termes techniques, empruntés à la théorie de l'information, on pourrait dire qu'il dispose d'un « répertoire » d'éléments simples et obéit à un « code » d'agencement de ces éléments entre eux.

C'est pourquoi nous pouvons nous demander s'il n'est pas possible de parler de la peinture égyptienne comme d'une écriture. À bien des égards, en effet, ce répertoire des éléments de dessin se présente tantôt comme un lexique de symboles, dans lequel chaque dessin, se comportant comme un idéogramme, représente un concept, tantôt comme l'alphabet d'une écriture phonématique, dans lequel ces dessins représentent la prononciation de lettres ou de syllabes.

De fait, la plupart des éléments simples de dessin utilisés pour la peinture peuvent être rapprochés des signes de l'écriture hiéroglyphique égyptienne, et ce à deux titres au moins. En premier lieu, la peinture conditionne l'écriture quant à l'exécution même des tracés : le hiéroglyphe est lui aussi un petit dessin et il se trouve que le tracé de ce dessin obéit par extension aux mêmes conventions que le tracé des dessins de la peinture (exposition des plans principaux, etc.). Peintre et scribe puisent donc en pratique dans le même répertoire pour y trouver les éléments graphiques de base de leurs activités respectives. Ce qui ne surprendra personne si l'on ajoute que l'un et l'autre n'étaient souvent qu'une seule et même personne ou, du moins, étaient assurés d'un statut social presque identique : le mot égyptien qui désigne le peintre se traduit à peu près par l'expression « scribe des contours ».

En second lieu, et ceci permet d'envisager la peinture égyptienne sous un jour nouveau, il se trouve que la peinture à son tour est conditionnée par l'écriture. Cet effet en retour de l'écriture sur la peinture est bien entendu favorisé par les analogies que chacune entretient avec l'autre du point de vue formel (tracé des dessins). Mais la nature de cet effet est différente : elle tient dans ce que la peinture finit vraiment par être pensée par le peintre comme une sorte d'écriture, puisqu'elle utilise les mêmes éléments, de sorte que tout dessin tend à devenir un signe et que l'ensemble d'un tableau peut se présenter en fait comme une organisation signifiante.

Le peintre joue donc des analogies de forme entre écriture et peinture pour imprimer à ses dessins un « plus-de-sens », pour souligner par le signe de l'écriture ce qu'il a voulu dire par l'image. Ainsi, l'œil d'un personnage peint n'est pas seulement un dessin, c'est aussi le hiéroglyphe  (œil), désignant tout ce qui concerne la vue. L'affirmation du fait que le personnage voit, regarde, est donc à la fois dessinée et écrite. S'il pleure, les larmes seront simplement représentées sous la forme de petits traits sous l'œil, parce qu'ainsi le dessin d'ensemble reproduira en fait le glyphe  (œil pleurant), désignant l'action de pleurer : ainsi, tout le monde comprendra, en le lisant bien plutôt qu'en le reconnaissant par le dessin, que ce personnage est en train de pleurer.

Rappelons les principes qui régissent l'écriture glyphique. La graphie normale d'un mot se compose de deux éléments : un élément phonétique exprimant des sons par des signes et un élément pictographique suggérant par l'image de quoi il s'agit.

Ainsi, dans le mot   [xr] « tomber », le dernier signe :  illustre le sens, ceux qui le précèdent en expriment la prononciation avec les valeurs  pour [x] et  (bouche) pour [r]. Le déterminatif pictographique a une grande importance dans ce type d'écriture. En effet, à l'instar des

écritures sémitiques, l'écriture égyptienne n'exprime pas les voyelles, de sorte que les signes phonétiques ne correspondent qu'à des consonnes et que la transcription de la langue trébuche souvent sur des problèmes d'écriture, certains mots pouvant s'écrire de la même manière alors qu'ils ont des sens totalement différents. Ainsi, le mot  [iAw], qui signifie « vieux »; comme le montre l'élément graphique placé en dernier, peut aussi signifier « louanges ». Dans ce cas, on écrit la partie phonétique  de la même manière, mais on lui ajoute  comme déterminatif. Le déterminatif n'est pas une représentation très différenciée : il appartient à un catalogue délimité de signes qui indiquent à quel genre de concept se rapporte le mot.

Or, la peinture égyptienne joue constamment de cette articulation particulière de l'écriture. En premier lieu, et d'une façon assez générale, on sait que la plupart des tableaux exposent à la fois les thèmes de la peinture elle-même et un certain nombre de textes hiéroglyphiques qui en précisent le sens (récits, prières, simples interjections, etc.). Cette représentation évoque constamment la structure de l'écriture, car chacune des figures du tableau peut être lue comme l'illustration pictographique du texte qui lui correspond, c'est-à-dire comme l'équivalent d'un déterminatif de l'énoncé hiéroglyphique placé à proximité. Cette fonction déterminative remplie par la figure peinte va en fait jusqu'à conditionner le dessin de celle-ci. Dans de nombreux cas, les personnages, par exemple, plutôt que d'être dessinés dans l'attitude qui correspond à ce qu'ils sont réellement censés faire, prennent conventionnellement une position qui reproduit purement et simplement le dessin du hiéroglyphe déterminatif de ce qu'ils ont à exprimer :  (louanges),  (course),  (supplique), etc. On voit très clairement que ce système de conventions impose au peintre de dessiner un personnage, non pas tel qu'il est en réalité, en train de courir, mais tel que l'écriture le représente, c'est-à-dire, dans l'exemple de la course, les jambes droites et écartées, le talon du pied de la jambe arrière étant décollé du sol, campant ainsi le personnage dans un maintien un peu figé, qui suggère assez peu, du moins pour nous, l'élan d'une course.

Ces éléments déterminatifs sont ainsi intégrés dans de nombreux tableaux où leur double valeur d'image et de signe de l'écriture permet au peintre de donner aux scènes représentées une double signification. Certains thèmes du culte solaire portent par exemple fréquemment sur la moisson du blé. Un tableau bien connu se rapportant à ce thème représente des paysans aux cheveux blonds ou blancs, vêtus d'un pagne blanc, en train de vanner le blé que les moissonneurs leur apportent. À force d'être battu, le blé finit par former une cuvette autour d'eux :



Le peintre ne s'est pas attaché, malgré les apparences, à reproduire ici une scène champêtre, mais à traduire les termes d'un rite. Le blé, du fait de sa couleur dorée, représente la lumière du soleil tombée sur terre sous une de ses formes matérielles.

La cuvette formée par le tas de blé :  est un déterminatif de l'écriture qui désigne tout ce qui est

montagne. Laissant apparaître le soleil :  sa signification est : « akhet » [axt], c'est-à-dire « la Montagne de Lumière », celle d'où naît le soleil à l'est. Le blanc des pagnes et de leur chevelure, et l'or du blé (couleurs solaires) désignent les paysans comme étant en fait les officiants d'un culte solaire. Leur attitude, si elle suggère bien le vannage, reproduit surtout la figure du déterminatif  (louanges). De sorte que les grains de blé eux-mêmes, qui semblent à première vue tomber de leurs mains, se présentent en fait sous la forme de rayons émanant de l'astre naissant, conformément au mythe qui veut que les grains de blé soient en réalité des grains de lumière tombés du soleil. Ainsi le peintre a-t-il pu, par une association remarquable de figures à double sens, suggérer le déroulement d'un rite derrière l'apparence anodine d'une scène de la vie quotidienne.

Mais il y a mieux. L'analogie entre peinture et écriture ne serait pas complète si les dessins de la peinture ne représentaient que des concepts traduits en symboles, et non des phonèmes de la langue comme c'est le cas dans toute écriture au sens strict. Or, il arrive que les figures des tableaux ne soient pas simplement l'équivalent de la partie déterminative d'un groupe conceptuel de mots, mais correspondent effectivement à l'écriture d'un mot entier, signes déterminatifs et phonétiques compris.

Une figuration du thème de la naissance du soleil est citée comme exemple par plusieurs égyptologues<sup>2</sup>. La scène représente la déesse du ciel s'appuyant sur le sol avec les mains et les pieds. Sous elle, le dieu de la terre est représenté allongé et c'est de leur union que naît le soleil, qui darde ses rayons. La présence d'un enfant  renforce parfois cette idée de naissance, en référence à de nombreux hymnes qui comparent le soleil levant à un nouveau-né.



Or, ce tableau est en même temps une écriture un peu forcée, mythologique, du verbe   [pst]

« briller, donner de la lumière », dont une figuration plus imagée pourrait être  avec les valeurs

 (ciel) pour [p],  (enfant) pour [s] et  (terre) pour [t], le soleil  jouant le rôle de déterminatif. L'ensemble du tableau n'est donc rien d'autre que l'écriture d'un mot. Le peintre transforme ainsi par l'écriture, par l'adjonction d'un sens, ce que sa peinture exprimait déjà par l'image. Il y a là quelque chose de comparable à ce qui se passe également dans l'écriture de la poésie chinoise. Mais rien de comparable à ce qui circule dans notre système occidental d'écriture, si ce n'est au titre du jeu dans des figurations telles que celle-ci :

## CHAMTIGNON

où l'on peut reconnaître que ce qui rend le jeu amusant, c'est cette rencontre, plus ou moins réussie selon les cas, de l'écriture d'un signifiant et de l'image que nous avons de ce qu'il signifie. La plupart des tableaux

<sup>2</sup> Dont précisément M. Parlebas en séminaire, et M. Daumas dans un article paru récemment, Du phonème au symbole dans l'écriture hiéroglyphique ptolémaïque, in *Le Courrier du CNRS*, 29 juillet 1978, pp. 15-20.

de la peinture égyptienne peuvent donc se lire ainsi, à la fois comme un dessin, une image, et comme l'écriture, soit d'un simple mot comme dans cet exemple, soit d'un énoncé entier. Dans ce dernier cas, le tableau n'est plus alors la simple figuration d'une scène à contempler d'un point de vue esthétique, mais un véritable texte, qu'il s'agit de lire, de traduire, d'interpréter. L'agencement des tableaux égyptiens est, par exemple, souvent très nettement linéaire, toutes les figures étant alignées les unes après les autres comme les mots d'une phrase. Fréquemment, les travaux de ce type sont des compositions à trois éléments : par exemple, 1) un personnage, le propriétaire de la tombe en invocation devant 2) un second personnage, ici un roi couronné, et entre eux deux, 3) une table d'offrande sur laquelle sont amassés les présents que le premier fait au second :



Un tel tableau pourrait à la limite être lu comme une phrase dans laquelle l'élément central, ici la table d'offrande, jouerait le rôle de prédicat, le propriétaire de la tombe, en référence à la présence de sa statue dans la même salle, le rôle de sujet, et le dieu, à qui est destinée l'offrande, celui d'expansion datif. La hiérarchie entre les éléments est marquée par leur position respective. On pourrait donc lire ce tableau comme suit : 1) « le propriétaire (de cette tombe) », sujet, 2) « fait cette offrande », prédicat, 3) « au roi », expansion, et en proposer une visualisation syntaxique du type utilisé en grammaire fonctionnelle :



Ces tableaux eux-mêmes ne sont pas disposés n'importe comment sur le mur qui leur sert de support. La décoration des temples et des tombeaux obéit à des règles précises d'alignement de ces propositions en forme d'images les unes à la suite des autres dans un ordre logique de lecture. Tous les tableaux d'un même mur se succèdent donc comme des phrases dans un texte.

L'écriture égyptienne ne montre pas de liaison ou de hiérarchisation entre propositions. Lorsqu'il s'agit de transcrire une idée telle que celle-ci : « Après sa victoire, le Pharaon fit un sacrifice pour remercier les dieux », le scribe écrit généralement : 1) « Le Pharaon a remporté la victoire », 2) « Il a remercié les dieux », 3) « Il a fait un sacrifice ». Il est donc vraisemblable que les liaisons n'existaient pas non plus dans la langue. On devait procéder par parataxe et non par hypotaxe. Il semble que l'on n'ait la preuve d'une syntaxe des propositions à aucun des niveaux envisagés, que ce soit au niveau pictural, au niveau des textes écrits ou au niveau des usages parlés de la langue. Peut-on penser à la bande dessinée ? Dans le contexte égyptien, la succession des tableaux peints comme unités distinctes les uns après les autres correspond donc tout à fait à l'esprit de l'écriture : l'agencement du récit pictural, en se contentant de juxtaposer les tableaux au lieu de les articuler, reproduit en fait une caractéristique qui est aussi propre à ce que l'écriture nous révèle de la langue.

Ce rapprochement entre l'organisation linéaire des frises de la peinture et l'organisation linéaire de l'écriture ne signifie pas, bien entendu, que nous puissions simplement assimiler l'une à l'autre. Il serait difficile d'affirmer que le peintre a voulu proprement « écrire » son œuvre comme on écrit un texte. Mais ce qui est certain, c'est que dans la composition de cette œuvre il n'a pu qu'être conditionné par l'organisation de l'écriture, c'est-à-dire : 1) par la dimension signifiante de celle-ci, comme le montrent les exemples qui précèdent, 2) par la dimension linéaire de son développement, et 3) par son articulation en unités.

Ces rapprochements entre peinture et écriture permettent donc de montrer :

1) Que la peinture égyptienne s'organise en un système de représentations : il est possible d'analyser un tableau égyptien de façon systématique parce que sa composition a nécessité l'utilisation, d'une part, d'un catalogue fini d'éléments simples de dessin et, d'autre part, d'un nombre fini de règles d'agencement de ces éléments entre eux en figures plus complexes.

2) Que cette organisation des représentations de la peinture est conditionnée par l'organisation de l'écriture, à laquelle elle prête ses caractéristiques formelles (tracé du dessin hiéroglyphique), mais dont elle tire ses qualités signifiantes, le répertoire des éléments de dessin jouant ici véritablement le rôle soit d'un lexique de symboles (représentant des concepts, comme les déterminatifs glyphiques), soit d'un alphabet de signes phonétiques (représentant des sons, comme les lettres de l'alphabet hiéroglyphique proprement dit).

Rappelons que ce qui est en jeu dans la peinture égyptienne, c'est la maîtrise des « puissances », c'est-à-dire la maîtrise de l'inconnu et de l'inconnaissable dans ce qu'ils constituent d'énergie menaçante. La peinture magique, comme toute activité magique, est une tentative de l'homme pour imposer au désordre, au chaos de la nature l'ordre de son savoir. Montrer qu'une telle activité fait usage de symboles, qu'elle présente des analogies de structure avec l'écriture de la langue, c'est en fait montrer que toute action qui tend à plier le réel à un ordre humain passe nécessairement par le canal d'une symbolisation, que l'ordre humain, c'est en fait l'ordre du langage.

Février 1979