
Krzysztof M. Ciałowicz

**LA COMPOSITION DES SCÈNES AVEC
DES ANIMAUX SUR LES PALETTES
PRÉDYNASTIQUES TARDIVES**

L'intérêt porté à la culture et à l'art de l'ancienne Egypte ne cesse de s'accroître. La fascination de l'ancienneté de cette civilisation, de nouveaux matériaux découverts pendant les fouilles, l'épanouissement des connaissances de différents aspects de la vie des peuples primitifs et antiques nécessitent une nouvelle manière de voir les matériaux connus et étudiés depuis longtemps. Ainsi notre savoir concernant les plus anciennes périodes de la civilisation égyptienne est toujours incomplet et insuffisant. Les monuments de l'art prédynastiques doivent être vus et interprétés d'une manière plus large qu'ils ne l'étaient jusqu'à présent.

Parmi ces monuments les palettes décorées de figures d'animaux constituent un groupe important. Actuellement nous connaissons dix-neuf palettes de ce type et leurs fragments¹, dont certaines sont particulièrement intéressantes. Contrairement à la décoration des ivoires, et surtout à celle des manches de couteaux, elles se caractérisent par une composition libre, dénotent le sens d'observation de l'artiste et son adresse à épier la vie. Elles semblent être des précurseurs directs d'admirables scènes avec les animaux sauvages qui ont été créées dans la Vallée du Nil à l'époque classique. Malheureusement, seulement une palette — la Petite Palette de Hiérakonpolis² — a été trouvée pendant les fouilles. Ainsi il est assez difficile de présenter l'histoire du

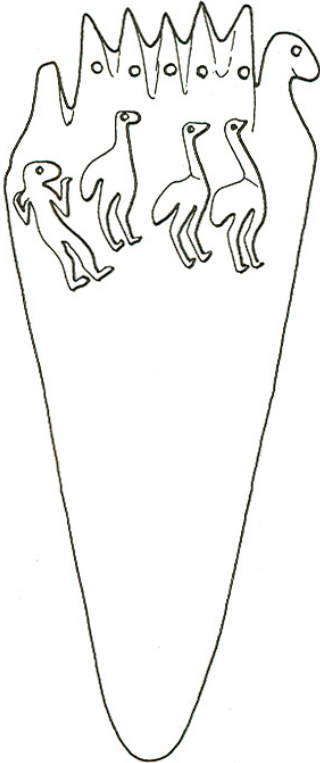
¹ Cf. K. M. Ciałowicz, *Les palettes égyptiennes aux motifs zoomorphes et sans décoration. Études de l'art prédynastique*, Studies in Ancient Art and Civilization 3, Kraków 1991.

² Oxford, Ashmolean Museum E 3924; Littérature antérieure, cf. Ciałowicz, *Les palettes*, pp. 43—46.

développement du relief prédynastique, de déchiffrer correctement sa composition ou de comprendre sa symbolique.

Dans le présent article nous allons nous borner à quelques exemples les plus importants; en nous concentrant sur le problème du déchiffrement des principes de programmation des scènes zoomorphes dans l'art bidimensionnel, nous allons essayer de montrer les courants de leur développement.

Au point de vue typologique la Palette de Manchester³ est la plus ancienne (fig. 1). Elle est décorée d'une frise qui semble copier presque exactement les



1. Palette de Manchester.
D'après W. M. F. Petrie,
H. F. Petrie, M. A. Murray,
Ceremonial Slate Palettes,
London 1953, fig. 2

représentations connues des vases du groupe D⁴ où une rangée d'autruches défile sur le fond de triangles figurant sans doute le paysage montagneux du gèbel égyptien qui encadre la Vallée du Nil. Les trois autruches de notre monument marchent à la file indienne sur le fond des bosses triangulaires, identifiées généralement au plumage stylisé⁵. Dans ce cas-ci elles ont une autre signification et évoquent le paysage rocheux du désert égyptien. Le seul témoignage d'un certain développement de la composition par rapport à la céramique est la figure d'homme au masque animal (autruche?). L'homme est montré sous un certain angle relativement aux oiseaux, ce qui peut suggérer qu'un chasseur approche la bande en partant de l'endroit proche du point de vue de l'artiste. Selon Asselberghs⁶, un énorme espace vide sépare cette palette de celles qui viennent plus tard. En effet, elle est la plus ancienne et fut sans doute exécutée plus tôt que les autres. Pourtant les éléments intermédiaires n'y étaient pas nécessaires. Il a peut-être suffi aux premiers imagiers égyptiens de perfectionner leur manière de peindre, de sculpter dans des matériaux doux tels que l'ivoire et enfin de pratiquer leur savoir-faire dans le

matériau beaucoup plus dur — la pierre. En comparant la palette de Manchester à celle de Hiérakonpolis (fig. 2) il est difficile de comprendre qu'un aussi grand progrès ait pu s'effectuer dans ce domaine. A vrai dire, aucun élément ne se ressemble. La Petite Palette de Hiérakonpolis est une réussite

³ Manchester Museum 5476; Littérature antérieure, cf. Ciałowicz, *Les palettes*, p. 43.

⁴ Cf. p. ex. W. M. F. Petrie, J. E. Quibel, *Naqada and Ballas*, London 1896, pl. XXXIV, 55; W. M. F. Petrie, *Diospolis Parva. The Cemeteries of Abadieh and Hu*, London 1901, pl. XVI 53c, 54; idem, *Prehistoric Egypt*, London 1920, pl. XXII, 78 F.

⁵ W. M. Crompton, *A carved slate palette in the Manchester Museum*, JEA 5, 1918, pp. 57—60; J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne*, Paris 1952, p. 573; R. T. Ridley, *The Unification of Egypt*, Deception Bay 1973, p. 33.

⁶ H. Asselberghs, *Chaos en beheersing. Documenten uit aeneolithish Egypte*, Leiden 1961, p. 284.

remarquable s'il s'agit de l'aménagement de l'espace. Faute de place nous ne pouvons pas en donner une description détaillée⁷; nous allons nous contenter d'observations concernant les compositions qui décorent les deux faces du monument. Elles paraissent être divisées en quelques scènes séparées; au premier abord elles semblent n'avoir aucun rapport les unes avec les autres, ce qui était traité de chaos et d'absence des règles de coordination⁸. L'avvers comprend deux différents types de représentations. La première en haut se compose de deux serpopards dévorant une gazelle morte, d'un oiseau debout entre leurs têtes et de trois canidés, répliques des animaux héraldiques en relief. Les figures composent une scène de caractère symbolique. Il faut souligner que la gazelle est le seul animal mort de cette représentation, quoique les scènes de chasse se déroulent sur toute la surface disponible. Des animaux cornus destinés au sacrifice, montrés presque de la même manière, se trouvent sur le tête de massue de Narmer. Le temple où l'offrande a eu lieu est marqué par un échassier aux longues pattes⁹. Il est donc possible que sur notre palette l'oiseau symbolise l'endroit où l'on a déposé une offrande ou un tribut.

La scène d'au-dessous est un exemple classique d'une chasse dont la composition et le sens sont compréhensibles même pour nous. Une meute de chiens domestiqués (dont deux ont des colliers) chasse. Ils diffèrent totalement des animaux héraldiques, mais au contraire ressemblent beaucoup aux représentants de leur propre espèce, figurant sur d'autres palettes. La scène est très réaliste, il ne manque que le chasseur — maître de la meute. Vu la composition et le caractère dramatique de la scène il n'est pas nécessaire de le représenter. Les animaux domestiqués ne peuvent servir que l'homme, exécuter ses ordres, et c'est lui qui, après une chasse bien terminée, sacrifie une gazelle morte, comme il le fera aussi plus tard à l'occasion des solennités ou des fêtes. Ce sacrifice se rattache à la chasse par le fait que le dernier des animaux attaqués par les chiens a des cornes identiques à celles de la gazelle dévorée par les serpopards.

La différence entre les deux scènes de l'avvers se remarque du premier coup d'oeil. La supérieure est statique, sans vie, comme si l'auteur représentait quelque chose qu'il n'arrive pas à bien comprendre, une scène imaginée, n'ayant aucun rapport à la réalité qu'il pouvait observer. Le contraste avec la partie inférieure de l'avvers est frappant. Dans ce fragment la vie palpite et l'image respire la vérité. Les chiens qui attaquent le troupeau d'herbivores tâchent d'isoler l'animal le plus faible et le plus lent. Deux y ont réussi, tandis que le troisième poursuit le troupeau qui s'éloigne. W. M. Davis¹⁰ constate, et

⁷ Cf. Ciałowicz, *Les palettes*.

⁸ H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. London—Chicago 1951, p. 18; E. J. Baumgartel, *The Cultures of Prehistoric Egypt II*, London 1960, p. 94.

⁹ K. M. Ciałowicz, *Les têtes de massues des périodes prédynastique et archaïque dans la vallée du Nil*, *Zeszyty Naukowe UJ, Prace Archeologiczne* 41, *Studia z Archeologii Śródziemnomorskiej* 9, Warszawa—Kraków 1987, pp. 38, 41.

¹⁰ W. M. Davis, *The origins of register composition in predynastic Egyptian art*, *JAOS* 96, 1976, p. 409 et suiv.

à juste titre semble-t-il, que la scène a été construite comme si l'artiste l'avait observée du vol d'oiseau. Cela a sans doute rendu la composition plus claire et a permis d'éviter le chevauchement des silhouettes en créant une pseudoperspective. Par contre les constatations du même auteur concernant la disposition des figures et la direction de leurs mouvements sont discutables. La séparation de la gazelle en bas de l'avvers est l'effet de l'action des chiens et non pas du hasard. L'image représentée sur la palette est le résultat d'une certaine construction elliptique, causée peut-être par la place trop limitée. Elle montre deux événements qui se passent en même temps, mais pas nécessairement dans le même endroit, bien qu'ils soient liés l'un à l'autre comme cela a lieu pendant les chasses réelles. La composition de cette scène semble être basée sur deux triangles intersectés. Les sommets de l'un sont terminés par les têtes de chiens, et de l'autre par les têtes d'herbivores.

Les scènes du revers sont plus compliquées, et ce sont elles qui donnent l'impression du „chaos”. En haut deux lions attaquent deux gazelles; ils sont debout sur leurs pattes postérieures et imitent ainsi la position des animaux héraldiques. Comme la place est restreinte, les animaux sont situés sous différents angles l'un envers l'autre, de sorte qu'aucune paire ne répète la position d'une autre. Il faut bien noter que les deux gazelles ont les cornes identiques aux cornes de la victime sacrifiée au serpopard sur l'avvers. Les lions sont les plus grandes figures de la représentation, ils sont même plus grands que le joueur de flûte. La façon de montrer leur pose semble être voulue et ne pas résulter du manque de place. Si la structure du tableau était différente, on pourrait les représenter de la même manière que tous les autres animaux de la palette. Ils semblent être des figures symboliques personnifiant l'homme (le souverain?) qui a sacrifié une gazelle tuée à la chasse.

La constatation de Davis¹¹ que cette scène est une sorte de „couverture” décorative, semble ne pas être fondée. Elle a plutôt le caractère narratif et symbolique. Elle montre les animaux abattus à la chasse qui seront ensuite sacrifiés et en même temps elle est une sorte de supplément à la scène supérieure de l'avvers.

Au-dessous, la plus évoluée scène de cette image est composée de six figures. On ne peut pas accepter l'opinion de W. M. Davis que l'artiste y a montré trois paires séparées, situées l'une à côté de l'autre sans aucun rapport entre elles, ce qu'on pourrait interpréter comme une sorte de passage vers la composition à registres. Cette fois aussi la composition semble être basée sur deux triangles dont les côtés sont presque parallèles. Les sommets sont terminés par les têtes des trois animaux sauvages et des trois herbivores. La panthère, qui fait fuir le troupeau d'herbivores, est la figure centrale. Elle est secourue par un serpopard attaquant un oryx et par un lycan qui poursuit un félin comme s'il attendait les restes de son repas. L'apparition de la panthère en compagnie d'un animal fantastique et héraldique donne à penser.

¹¹ Ibidem.

Au-dessous un autre animal fantastique, un griffon à tête d'oiseau, à corps de félin et aux ailes largement déployées tombe sur un buffle ou sur une antilope gnou. Devant lui un oryx s'enfuit à droite en bas. La composition est ici également basée sur le triangle, mais cette fois-ci sur un seul. Deux dernières figures de cette face de la palette représentent un joueur de flûte (l'homme au masque animal?) et une girafe calme, majestueuse. Peut-on suggérer que le joueur de flûte incarne le chasseur qui à l'aide d'un appeau fait tomber les animaux dans le piège et les esprits ou les divinités revêtant les formes d'animaux fantastiques et héraldiques le secondent? La scène inférieure du revers est donc le supplément à la scène inférieure de l'avvers. Les deux se rapportent à la chasse: dans la première les forces de la nature aident l'homme qui doit s'assurer leur faveur en apportant des offrandes convenables. La deuxième montre une chasse réelle avec des chiens domestiqués.

Après avoir analysé les images de la Petite Palette de Hiérakonpolis il faut constater que les scènes narratives remplissent les parties inférieures de la palette, et les scènes symboliques et narrative-symbolique occupent les parties supérieures se complétant mutuellement. Soulignons ici un équilibre établi à dessein entre ces deux types de scènes. Les scènes narratives prennent sur la palette autant de place que la scène symbolique et symbolique narrative. La scène de caractère symbolique s'étend sur les deux tiers de l'avvers, le troisième tiers étant rempli d'une scène de caractère narratif; au revers la composition est inverse. Elles s'unissent toutes en une suite logique qui comprend les événements liés à la chasse. L'homme qui joue de la flûte, aidé par les bêtes fantastiques, fait tomber les animaux dans le piège. Les chiens domestiqués accompagnent le chasseur pendant la chasse. La chasse terminée, une partie du gibier est sacrifiée aux forces de la nature pour s'assurer leur faveur dans l'avenir.

En analysant la Petite Palette de Hiérakonpolis W. Westendorf¹² signale qu'on y a représenté la lutte des carnassiers contre les ongulés qui figuraient plus tard „les ennemis du soleil” (Sonnenfeinde). Pourquoi donc certains carnassiers représentent-ils des chiens domestiqués? Pourquoi n'a-t-on pas analysé la Palette de la Chasse (cf. ci-dessous) où il y a également des carnassiers attaquant les herbivores? La présence des hommes et des symboles distincts (protome de taureau, chapelle) ne semblent pas s'harmoniser avec la conception générale admise d'avance. Le godet entouré de serpopards devait-il réellement symboliser le disque solaire, et les animaux fantastiques devaient-ils être traités comme des supports divins du Soleil? On peut évidemment accepter la thèse selon laquelle le godet rempli de colorants servait à soigner et à renforcer l'oeil divin, mais cela ne veut pas dire que le godet était le symbole incontestable du soleil. Le godet est plutôt une petite surface strictement limitée, gardant l'ancienne fonction de la palette, de même que les têtes de massues du temple de Hiérakonpolis qui peuvent être soit le sceptre soit l'arme symbolique du dieu, bien que les scènes qui les décorent se

¹² W. Westendorf, *Uräus und Sonnenscheibe*, SAK 6, 1978, p. 210 et suiv.

rappellent au pharaon. Dans son argumentation W. Westendorf n'a choisi que des éléments qui lui convenaient. Il n'a ni présenté ni interprété la division distincte en quatre différentes sortes de scènes qui forment un tout, étant logiquement liées entre elles et se complétant mutuellement. Il n'a touché ni le problème du personnage à la flûte, ni celui des lions en position des animaux héraldiques, ni des chiens domestiqués montrés de manière apparente. Ces derniers permettent surtout de joindre la palette à la chasse. Il ne faut pas oublier non plus que sur certains manches de couteaux, comme C. S. Churcher¹³ l'a remarqué à juste titre, on a représenté des chiens domestiqués et des animaux sauvages en train d'être domestiqués (boeufs, ibex). Ce fait prouverait que l'art reflétait les plus importantes transformations sociales et économiques et non seulement les phénomènes mythiques et religieux. Notons que sur les mêmes manches il y a des représentations de la rosette et du silure qui ne peuvent nullement être ici liées aux symboles solaires. Les deux signes doivent plutôt être traités comme symboles du souverain.

La Palette de la Chasse¹⁴ (fig. 3) est un autre monument dont la composition nous intéresse. Si on la regarde de près et surtout les figures des animaux, on remarque quelques éléments particuliers. Autrement que sur certaines palettes les animaux héraldiques, les bêtes fantastiques et les scènes purement symboliques y manquent. L'image représentée est peut-être une allusion aux événements réels. Au-dessous du godet cinq animaux sont poursuivis par un canidé à oreilles longues, pointues. Le troupeau tâche d'échapper à la poursuite, et les animaux comme ceux de la Petite Palette de Hiérakonpolis essaient de se disperser. Dans ce fragment il y a trop peu de place pour que la scène soit plus évoluée. Les chasseurs qui marchent parallèlement à la rangée d'animaux n'y prêtent aucune attention. Au-dessus du godet la scène devient plus animée. La gazelle renversée par le lasso et le chien qui bondit sur elle suggèrent que celui-ci coopère avec l'homme. Peut-être s'agit-il d'une battue, comme sur la palette de Hiérakonpolis où chassaient les chiens munis des colliers, marques visibles de leur dépendance de l'homme. Mais ici le collier n'est pas nécessaire, puisqu'on voit bien l'action commune des chiens et des hommes. Les chiens font tomber les herbivores dans le piège où les hommes les attendent. Ainsi les chasseurs ne se joignent à l'action qu'en haut de l'image où l'on a montré le vrai piège. Les personnes au-dessous du godet figurent un grand nombre de chasseurs qui devraient se trouver dans la partie supérieure de l'image, mais qui ont été disposés le long du bord seulement pour des raisons de composition. Cette battue a dû être interrompue par un brusque événement. L'apparition fortuite des lions a souvent lieu pendant les chasses en Afrique. Les lions arrivent d'une autre direction que la battue. Ils se montrent de côté et attaquent les chasseurs.

¹³ C. S. Churcher, *Zoological Study of the Ivory Knife Handle from Abu Zaidan*, [dans:] W. Needler, *Predynastic and Archaic Egypt in the Brooklyn Museum*, New York 1984, p. 166.

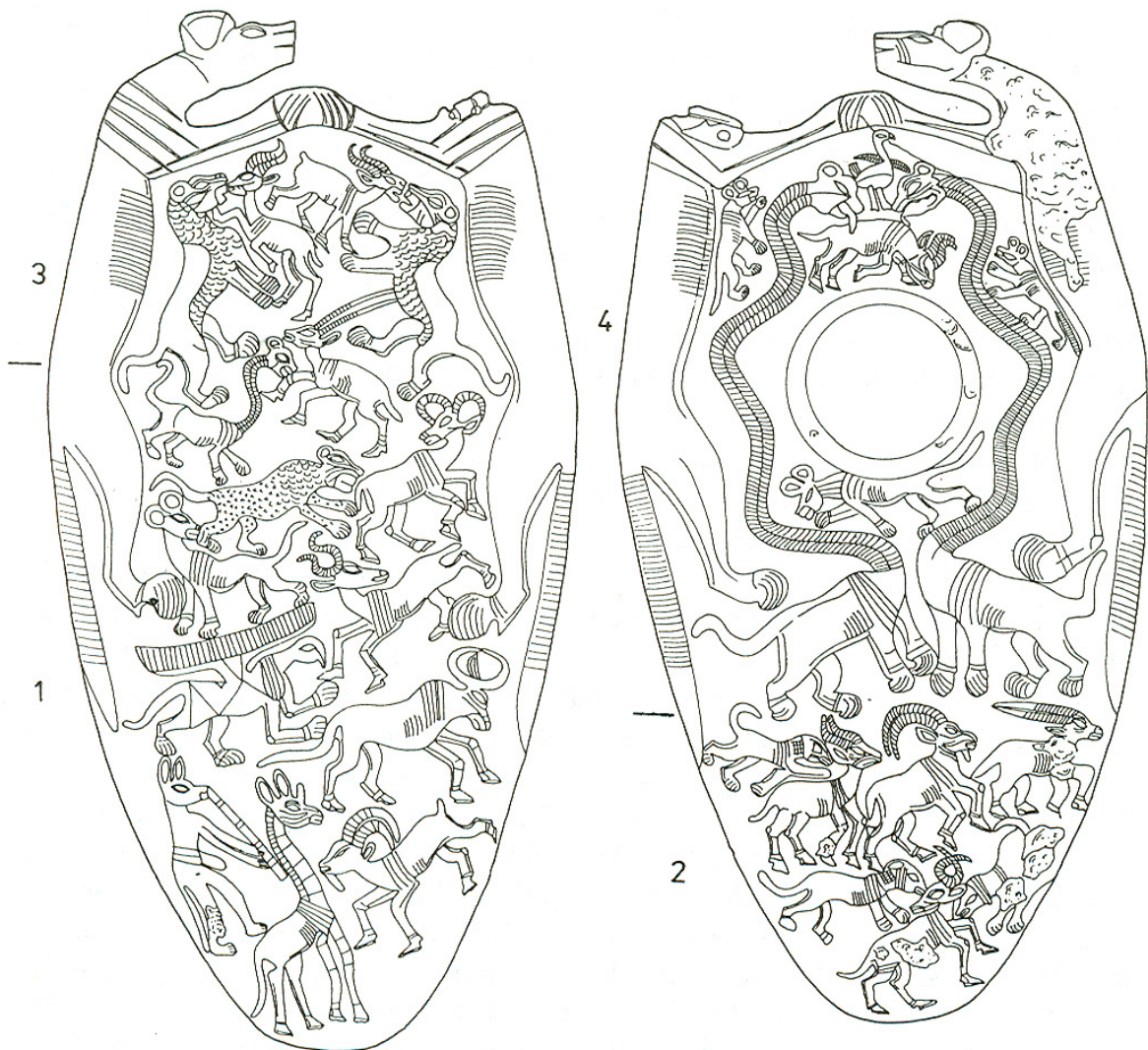
¹⁴ British Museum 20 790; 20 792; Louvre E 11 254; littérature antérieure, cf. Ciałowicz, *Les palettes*, pp. 55—56.

L'impression que les félins arrivent d'un autre côté est en plus augmentée par deux figures des mêmes animaux avançant de droite; le but en était peut-être de montrer certaines étapes de leur (on son?) apparition. La scène serait donc le témoignage d'un événement inattendu à la chasse: l'arrivée des animaux sauvages menaçant les chasseurs. Cette interprétation n'explique pourtant ni l'existence du sanctuaire ou du protome double de taureau qui localise exactement la scène, ni le lourd équipement des chasseurs peu utile pendant les chasses aux herbivores, ou des enseignes portées par quelques hommes. Ne devons-nous pas plutôt supposer que la scène a un sens symbolique? Pourtant à l'heure actuelle nous sommes incapables de déchiffrer le vrai sens de la scène et de l'interpréter proprement. Revenons donc à sa composition. Elle a été le sujet de nombreuses analyses et des spéculations, dont les opinions de W. M. Davis et R. Tefnin¹⁵ sont pour nous les plus importantes. Selon Davis le monument examiné unit parfaitement deux tendances de l'art prédynastique: les images narratives et les représentations décoratives en séries. Il a divisé la scène en cinq parties analysées séparément, ce qui semble être un procédé assez artificiel. L'action se passe dans le même temps, mais non pas dans le même endroit. La rangée de chasseurs représente un groupe de gens situés au centre événements, donc en haut de la palette là où la chasse elle-même a lieu, leur repartition le long du bord n'est dictée que par les raisons de composition. A la place de la division artificielle de Davis on peut distinguer trois éléments qui se complètent. Le premier comprend les animaux de la partie inférieure de la palette, le second les rangs de chasseurs qui marchent à côté et semblent ne pas être liés à eux. Ces deux rangées s'unissent dans la même action au sommet de la palette, au-dessus du godet. Là, un groupe de chasseurs est engagé dans la lutte contre les herbivores, et un autre contre les lions, arrivés brusquement. Ce n'est que dans cet endroit qu'on est parvenu à l'unité de temps et de lieu.

Selon R. Tefnin la Palette de la Chasse est un exemple du dualisme de la pensée égyptienne. Il s'exprime par un système d'oppositions: côté droit — côté gauche, en haut — en bas, antilope morte — antilope vivante, lion mort — lion vivant. L'image doit montrer deux différentes techniques de chasser: à l'aide de l'arc et à l'aide du lasso; leurs victimes sont montrées alternativement: libre et vaincue. Toutes les réflexions aboutissent finalement à la constatation qu'à l'intérieur de l'image il y a quelque chose de plus important que la commémoration d'un événement local, et qu'en conséquence elle doit exprimer et joindre deux extrémités de l'activité cynégétique: la chasse aux herbivores, sans danger, pour se procurer la nourriture, et la chasse au lion, rituelle, dangereuse et ayant une valeur sociale.

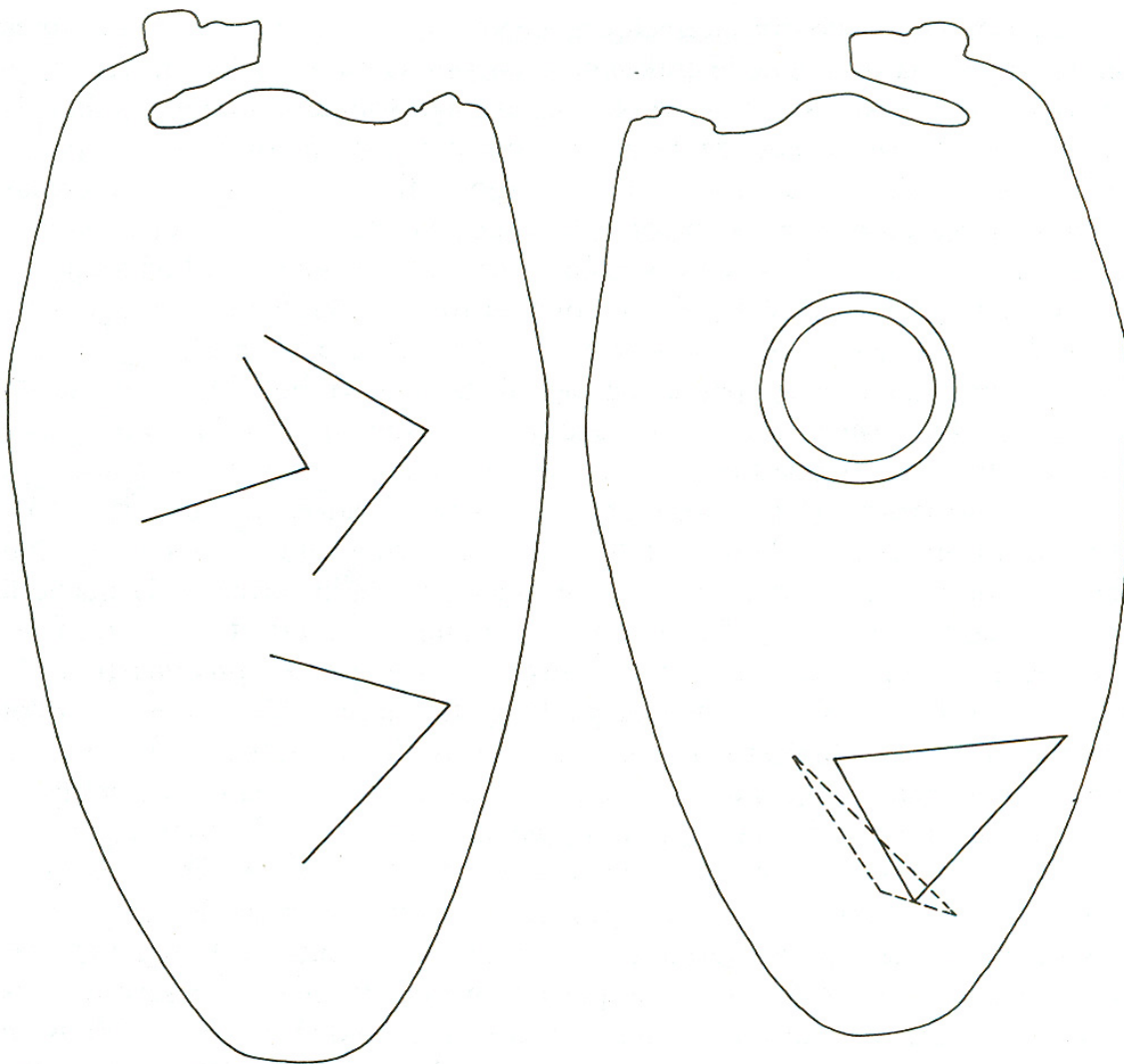
Les opinions présentées sont, d'après nous, trop évoluées et les conclusions trop poussées. La théorie des oppositions et du dualisme de la pensée semble être trop compliquée pour convenir à la réalité. En admettant la théorie de Tefnin, il faudrait essayer de trouver dans chaque figure un sens symbolique.

¹⁵ Davis, *The origins*, p. 415 et suiv.; R. Tefnin, *Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, CdE 54, 1979, p. 221 et suiv.



2. Petite Palette de Hiérakonpolis. D'après H. G. Fischer, *A fragment of a late predynastic Egyptian relief from the eastern Delta*, *Artibus Asiae* 21, 1958, fig. 1—2

Pourquoi, par exemple, à deux figures avec les lassos qui seraient centrales, ne correspondent que deux figures avec les arcs? Au moins sept archers sont représentés sur la palette, mais uniquement un seul s'apprête à tirer. On a montré deux lassos dont l'un est en usage. Le choix d'un autre archer, dont la position est hypothétique à cause du manque de ce fragment semble être tout à fait arbitraire. On pourrait citer de nombreuses remarques de ce genre. Pourquoi la division transversale de la palette passe par le milieu du godet et non pas au-dessous, bien que le godet soit déporté en haut? Pourquoi parle-t-on de deux lions: mort et vivant, si l'on a montré trois représentants de cette espèce? De même la constatation qu'au sommet de la palette la composition comprenant l'homme, le lion et l'antilope est basée sur le principe de la spirale, est fautive. Ces figures ne sont pas toutes rattachées les unes aux autres. Le lion a renversé le chasseur — c'est une image, la seconde représente l'antilope qui ne saute pas, mais qui est aussi renversée; elle va plutôt ensemble avec le chien qui bondit sur elle et avec l'homme qui la tient au lasso. Si le lion



(en bas de la palette), qui tourne le dos aux autres acteurs de la scène, est à juste titre pris pour mort, l'antilope disposée en tête-bêche par rapport aux autres figures de la même scène, doit être aussi considérée comme renversée ou morte et non pas bondissante. Il semble donc que nous avons ici deux scènes qui sont le point culminant du tableau. C'est dans cet endroit que l'artiste a essayé de réaliser le principe de l'unité de temps et de lieu mentionné ci-dessus.

En concluant nous trouvons que l'hypothèse de Tefnin sur le dualisme de la pensée égyptienne, sur la présentation des techniques de chasse opposées (?) et sur la jonction des deux extrémités de l'activité cynégétique ainsi que leur évaluation, n'est pas soutenable, au moins à partir de la Palette de la Chasse.

Les palettes à décoration zoomorphe en relief, qu'on a présenté ci-dessus, semblent être liées à la magie cynégétique. Les scènes de chasse dont elles sont décorées en témoignent. La Petite Palette de Hiérakonpolis et la Palette de la Chasse sont les plus complètes parmi celles qui existent aujourd'hui. Malgré de nombreux éléments dont elles diffèrent, on distingue des traits communs dignes d'être signalés. Toutes les deux semblent avoir le caractère narratif: les

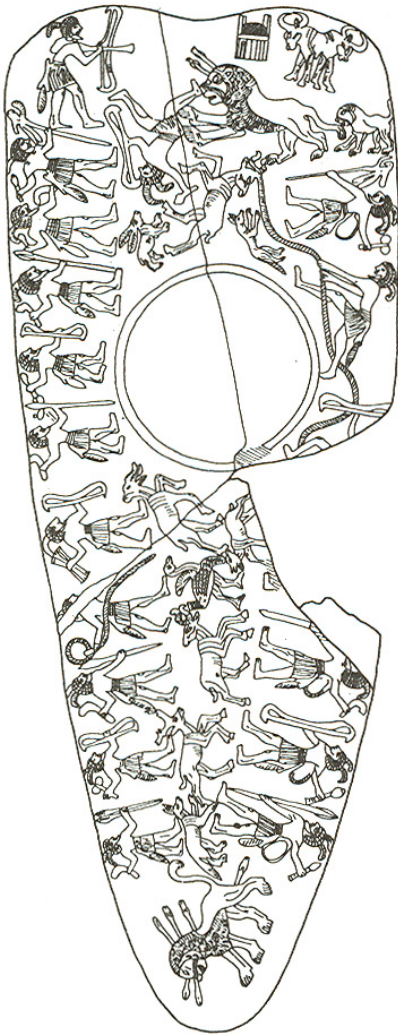
événements y sont repartis en quelques scènes-étapes qui ont lieu les uns après les autres. Sur la palette de Hiérakonpolis l'action commence dans le deux tiers inférieur du revers (fig. 2 n° 1), où le chasseur fait tomber les animaux dans le piège à l'aide des forces de la nature qui lui sont favorables. La partie inférieure de l'avvers en est la continuation (fig. 2 n° 2) — les chiens domestiqués attaquent les herbivores. Il faut signaler que l'action a lieu dans le même temps, mais non pas dans le même endroit (deux chiens ont déjà attrapé leur victime, tandis que le troisième poursuit toujours la sienne). La troisième étape de cet événement se passe dans la partie supérieure du revers (fig. 2 n° 3). Les animaux sont déjà abattus par les lions qui symbolisent l'homme (le souverain). La dernière scène est celle de la partie supérieure de l'avvers (fig. 2 n° 4). Certaines pièces abattues à la chasse ont été déposées en offrande aux forces de la nature et aux forces protectrices représentées par les serpopards dans l'endroit que symbolise peut-être l'oiseau situé entre leurs têtes. Son identification pose des problèmes: à en juger d'après la forme de la queue il pourrait être un jabiru du Sénégal, tandis qu'un bec court et de petites ailes indiquent une autruche. Les deux oiseaux existent dans l'art prédynastique¹⁶, ils devaient donc avoir un sens plus profond. La place qu'ils occupent permet de supposer que les tableaux nos 1 et 4 étaient très importants pour l'auteur ou plutôt pour celui qui a commandé l'oeuvre. Les deux représentent les animaux fantastiques. Le monde des Egyptiens prédynastiques était sans doute plein de diverses créatures qui tantôt facilitaient la vie de l'homme, tantôt la rendaient plus dure. Leur faveur était indispensable, surtout pendant des entreprises aussi hasardeuses que la chasse. Tout cela explique peut-être la présence des serpopards et des griffons sur les palettes liées à la magie cynégétique. Ils seraient les forces soutenant l'homme et sa meute pendant la chasse. Nous ne voudrions pas déduire des conclusions trop hardies à partir de matériaux aussi fragmentaires, mais l'absence des animaux héraldiques et fantastiques sur la Palette de la Chasse n'est-elle pas significative? De quelque façon qu'elle soit interprétée, un fait persiste: le chasseur a été vaincu par le lion.

Le tableau figuré sur cette palette est basé sur le principe analogue à celui de la Petite Palette de Hiérakonpolis. Les chasseurs et les animaux placés dans la partie inférieure sont tout à fait indépendants les uns des autres. L'action se passe dans le même temps, mais non pas dans le même lieu (les chasseurs arrivent jusqu'au piège dans lequel les animaux tombent), et l'unité n'est acquise qu'en haut de la palette.

Les deux monuments sont des exemples des compositions à plusieurs figures. La ressemblance entre la scène aux animaux pourchassés de la Palette de la Chasse et la scène aux carnassiers attaquant les herbivores du revers de la Palette de Hiérakonpolis est frappante. Malgré différents espaces destinés à les montrer, le principe est le même. Les assaillants attaquent d'un côté et les herbivores tâchent de se disperser. Le second des monuments cités est évolué,

¹⁶ Cf. la Palette de Manchester, les manches de couteaux de Brooklyn, Carnarvon et le peigne Davis; Asselberghs, *Chaos*, ils. 39, 43, 37.

et les scènes de chasse sont disposées d'après le principe de triangles. Cette composition est déjà annoncée par la scène de la Palette de Manchester, où la disposition des oiseaux et du chasseur est basée sur le triangle formé par les autruches et l'homme. Quant à la composition des images le problème le plus important est de regarder d'une manière spécifique la scène se dérouler, ce que



3. Palette de la Chasse. D'après W. S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford 1949, fig. 25

nous avons auparavant déterminé comme la pseudoperspective. On la retrouve sur toutes les trois palettes. En cas de la plus simple scène, celle du monument de Manchester, on a réussi à évoquer la pseudoperspective en donnant l'impression que l'auteur a vu l'action se passer d'un endroit situé au-dessous du chasseur. Sur les deux autres palettes on s'est servi d'une vue à vol d'oiseau, comme Davis l'a remarqué à juste titre (cf. au-dessus); cela a permis à l'artiste d'éviter le chevauchement des silhouettes et la monotonie de figurations des animaux placés au même niveau. Les premières représentations d'une telle pseudoperspective se trouvent dans la peinture de vases gerzéens¹⁷. Pourtant les scènes qu'on y voit sont décoratives et artificielles. Les auteurs des palettes ont su éviter cette impression de facticité en plaçant les silhouettes à différentes hauteurs, ce qu'on remarque également dans la peinture, et aussi en changeant les directions de courses des figures, en tournant leurs têtes en arrière et en donnant une forme expressive aux corps des animaux. En somme tous ces éléments introduisent le réalisme dans les scènes représentées. Les artistes prédynastiques ont réussi à ne pas enfermer leurs figures dans des cadres rigides — dans des registres. Ils sont ainsi devenus les prédécesseurs directs des auteurs de superbes

compositions animales des périodes classiques de la civilisation égyptienne quand, à l'aide des procédés formels pareils, on parvenait aux effets analogues. Préparer la surface et le bord de la palette à l'exécution de l'image, assurer la priorité dans la composition aux contours des figures et aux scènes isolées, remplir toute la surface de quelques scènes cela veut dire la diviser en morceaux qui en somme forment une narration ou enfin montrer des figures et des scènes symboliques — voilà les traits caractéristiques de l'art prédynastique

¹⁷ Cf. p. ex. Petrie, *Prehistoric Egypt*, pl. XX—XXII.

tardif qui persistent jusqu'à la période de l'Ancien Empire. Cet art a le caractère usuel et non pas décoratif. Sa fonction principale consiste à transmettre les idées, à servir à la communication et non pas à faire évoluer les goûts et les courants artistiques. On observe donc des relations entre l'art de la période prédynastique et l'art des périodes de magnificence de la civilisation égyptienne. Ces tendances existent au moins à partir du déclin de la seconde étape de la civilisation nagadienne; depuis ce moment on remarque son développement conséquent.