

---

#### IV. COMPOSITION ET SYMBOLIQUE DES REPRÉSENTATIONS DES ANI- MAUX SUR LES PALETTES PRÉDY- NASTIQUES

---

Les dix-neuf palettes et leurs fragments représentés dans le chapitre précédent ont beaucoup de traits communs, excepté trois exemplaires qui en diffèrent. La palette n° 1 est la plus primitive du point de vue de son dessin. Sa forme ressemble exactement aux palettes de la fin de Nagada II. La palette n° 15 présente un cas tout à fait contraire. Sa forme est assez sévère et simple, mais sa décoration est très évoluée. On remarque les diverses manières de représenter les animaux et les gens. L'une pleine de vie, dramatique, l'autre, plus statique et raide, ne s'anime qu'en contact direct avec le monde animal (la scène dramatique de la lutte de l'homme contre le lion). La palette n° 16 nous montre encore une autre manière de traiter les animaux. Elle est le premier exemple d'une palette où les animaux forment des cadres rigides ou bien ils sont rangés dans des registres. Ce type de représentation ressemble aux décorations des manches de couteaux, bien que l'idée même de montrer les frises animales semble être autre dans chaque cas (cf. au-dessous). Trois derniers monuments, insérés dans le catalogue (n°s 17—19), sont conservés en trop petits fragments pour qu'on puisse formuler à leur sujet des notions générales. Tous les autres objets qui y figurent ont certains traits communs strictement déterminés qui les repartent en groupes bien distincts. La table d'au-dessous permettra de déceler ces traits: I. numéro du catalogue; II. animal héraldique: a) animaux sauvages (canidés), b) herbivores (oryx); III. façon d'exécuter un animal héraldique: a) relief + ronde bosse, b) relief au bord de la palette, c) relief au-dessous du bord; IV. herbivore couronnant la palette; V. décoration intérieure: a) évoluée, b) simple, c) sans décoration; VI. motifs intérieurs: a) palmier et girafes, b) serpopards: 1. à côté du godet, 2. dans un autre endroit, c) réplique d'un animal héraldique; VII. décoration intérieure: a) unilatérale, b) bilatérale.

Dans neuf cas sur treize les palettes étaient encadrées en haut et dans un cas aussi en bas d'animaux se tenant debout sur les pattes postérieures. Les



lui-même (p. ex. le taureau piétinant l'ennemi sur la palette du Taureau). Ainsi les animaux héraldiques ne sont pas nécessairement liés au cosmos.

L'équation: une paire de serpents = une paire de cous de serpents; le godet = le disque solaire = la rosette, et la conclusion que dans les deux cas on a représenté le même sujet: les cieus, basées sur la comparaison de la Petite Palette de Hiérakonpolis au couteau du Gèbel Tarif, semblent être très peu satisfaisantes. Sur la face à la bossette du couteau du Gèbel Tarif les rosettes se trouvent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des plis du corps de serpent, ainsi que de l'autre côté de l'objet. Quel serait le but de l'artiste de montrer plusieurs soleils? L'opinion de B. B. Williams, citée auparavant, semble être plus convaincante; selon lui la rosette est un palmier transformé et le symbole du pharaon, ce que la présence de la rosette sur les monuments du roi Scorpion et de Narmer peut confirmer. Ceux de Narmer montrent surtout qu'elle n'occupe pas une position privilégiée, ce qui devrait avoir lieu si elle figurait le disque divin du soleil étant selon Westendorf le dieu le plus important. Ainsi donc le palmier et la rosette semblent être davantage liés au souverain et à l'état qu'aux symboles du soleil et des dieux solaires. Le monument n° 12, dont le revers a été étudié ci-dessus, montre sur son avers deux serpopards entourant le godet. Un herbivore couché surmontant la palette, constitue le motif qui l'unit au monument n° 11. Cette palette, qui n'est plus décorée que de deux oiseaux d'eau installés sous le godet, possède selon Asselberghs (1961, p. 285) les traits communs avec la Palette de la Chasse. Pourtant, selon notre avis, la constatation de ce chercheur est erronée, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus.

Le dernier monument qu'il faut ici mentionner est la Palette du Tribut Libyen, célèbre mais fort controversable (cf. bibliographie). Pour notre étude c'est son revers qui est important. Il présente trois registres d'animaux, et dans chacun une seule espèce. Les registres ont leur propre ligne de base, formant ainsi une vraie frise de caractère décoratif-symbolique. On ne peut pas pourtant la comparer aux frises décorant les manches de Brooklyn, de Pitt-Rivers ou de Carnarvon. On y voit des animaux sauvages, tandis que dans les registres le plus souvent il y a tour à tour des herbivores et des animaux sauvages. La monotonie de l'image de la palette n° 16, la présentation de principales espèces d'animaux domestiqués prouvent nettement que le but de l'artiste était tout à fait différent des buts réalisés sur les palettes citées plus haut. Il s'agissait, semble-t-il, de montrer la richesse du butin, le tribut payé au souverain, ou une offrande destinée au dieu.



puisqu'à côté du palmier, des herbivores et des oiseaux il y a aussi un crocodile. Les racines dédoublées de l'arbre de la Palette du Louvre rappellent la manière dont elles sont exécutées sur le vase de Nubie. La figure de la pintade est un lien unissant ce vase au revers de la palette n° 13. La scène du vase L 19/21 de Qustul est encore plus importante (Williams 1988, 11). On y a représenté un palmier, flanqué de deux girafes. Au sommet de l'arbre un oiseau dévore sa victime.

Pour terminer il faut signaler quelques conclusions tirées de nos observations. Le motif discuté était connu et populaire plus ou moins en même temps non seulement sur tout le territoire de l'Égypte (la Palette du Louvre est prise pour originaire du Delta), mais aussi en Nubie. C'est donc le motif de caractère, semble-t-il, africain et il devait être facilement déchiffré dans toute la Vallée du Nil. Ce motif est typique de la propagande, ce qu'on voit nettement dans sa liaison avec les attributs de la victoire. Il fut créé probablement *ex post*, et symbolisait sans doute l'empire unifié tant au sens du territoire qu'au sens de l'idée.

Par contre on ne peut absolument pas accepter l'opinion de W. Westendorf (1978, 207 et suiv.) qui, en se basant sur l'analyse de quelques dessins prédynastiques, trouve que le palmier placé entre les girafes symbolise l'arbre céleste et le siège du soleil, tandis que les girafes supportent le ciel. Quel serait donc dans ce cas-là le rôle de la girafe, nettement liée à l'homme qu'on a représenté sur le revers de la Petite Palette de Hiérakonpolis, ou le rôle de cet animal apparaissant parmi les oiseaux figurés sur les manches de couteaux. Quelle serait la signification du palmier conservé dans la partie inférieure de la tête de massue du roi Scorpion? D'après ce chercheur à un certain moment le rôle des girafes est repris par les serpopards. Selon lui on voit cette transition sur la palette de Spiegelberg où, sur une face il y a un palmier et des girafes et sur l'autre des serpopards dont les cous entourent le godet. Il résulte donc de son raisonnement que les deux groupes de figures jouaient le même rôle. Pourtant le fragment de Spiegelberg semble prouver plutôt le contraire, c'est-à-dire que le sens des deux motifs était différent. Il est difficile de croire que l'auteur prédynastique en se servant de symboles variés a représenté la même idée sur les deux faces. Tous les exemples connus paraissent montrer une tentative d'exploiter au maximum la place et de représenter les scènes de caractères différents ou celles qui forment des étapes successives d'un processus ou d'un événement. D'après Westendorf nous n'avons aucune donnée indiquant que les girafes ont été remplacées par les serpopards; ses suppositions manquent donc totalement de documentation, comme p. ex. "la parenté" entre la panthère et la girafe basée sur leur pelage tacheté. Ce processus de remplacement n'est terminé, selon lui que sur la palette de Narmer. Il n'y a là que des serpopards, et "... Hyänenhunde als Himmelbegründung sind inzwischen durch die Himmelskuh abgelöst..." (1978, 212). Le protome de Hathor, figuré sur ce monument, symbolise sans doute la déesse du ciel; sur d'autres palettes, dans le même endroit, nous trouvons des symboles du souverain



et non pas une juxtaposition fortuite des figures afin de remplir un lieu vide. Il faut également signaler que les figures des animaux sur ce monument sont moins bien exécutées du point de vue technique; elles sont plus schématiques et stylisées. Leurs yeux, profondément creusés, étaient probablement incrustés.

La décoration du revers de la Palette du Louvre ressemble à celle des trois autres (cat. n<sup>os</sup> 12–14). On y trouve un palmier flanqué de deux girafes. L'idée générale de ces images devait donc être identique, bien que les détails soient différents. La différence se voit surtout dans la manière de représenter l'arbre, les animaux, dans leur position par rapport au bord de la palette et dans la présence de certains éléments zoomorphes supplémentaires. La plus simple semble être la composition de la Palette du Louvre, la mieux conservée. Le tronc du palmier monte presque jusqu'aux museaux des animaux héraldiques et il se dédouble en bas. Les girafes sont situées plus haut, sans doute à cause d'une place trop restreinte, comme si elles étaient sur un autre plan, en donnant ainsi l'impression d'une composition en profondeur. De la Palette de Berlin (n<sup>o</sup> 14) il n'est resté que son fragment inférieur, où l'on voit un tronc d'arbre et des pattes d'animaux. On remarque que tous les éléments se trouvent sur le même niveau, situés sur la ligne de base nettement tracée. Le revers de la célèbre Palette aux Vautours (n<sup>o</sup> 13), conservé également en fragments, est plus évolué. L'arbre et les girafes, montrés sur le même niveau, sont placés au bord de la palette. La ligne de base n'y est pas marquée. Au-dessus des dos des animaux il y a deux oiseaux, probablement des pintades. Le côté technique de ce monument est excellent, ce qui d'ailleurs a été souligné dès le début des recherches concernant ce problème (Bénédite 1903, p. 120). Le quatrième exemplaire est le plus évolué (cf. la description cat. n<sup>o</sup> 12), puisqu'à côté du palmier et des girafes on voit deux oiseaux différents et un crocodile. Schott (1952, pp. 9 et suiv.) et Asselberghs (1961, p. 287) trouvent que le palmier et les girafes sont des symboles de longues années de paix et d'amitié (le palmier) prévues par les girafes appelées en ancien égyptien "voyantes" et "prophétiques" (Seher, Kunder). D'après l'avis de Williams (1988, pp. 34–35) le palmier se transforme sur certains objets en une rosace et il est si étroitement lié au pharaon que "... that palm may even have been used as a substitute for his figure in Nagada IIIa, like a serekh..."

Le fragment de la décoration de la coupe L23–38 de Qustul (Williams 1988, pp. 8 et suiv., fig. 1) est un élément fondamental pour comprendre cette scène. Au centre de la composition se trouve un arbre branchu dédoublé en bas, ce qui suggère les racines. Sur une branche un oiseau est perché; il est tracé schématiquement, mais grâce aux "oreilles" caractéristiques, il pourrait être pris pour une pintade. Sous l'arbre il y a un herbivore cornu, et derrière lui un crocodile. A gauche de l'image centrale trois vautours déchirant les serpents ressemblent beaucoup à ceux de manches de couteaux. Pour nous, la scène centrale est la plus intéressante. Tous ses éléments se retrouvent sur les revers des quatre palettes décrites ci-dessus. C'est l'objet n<sup>o</sup> 12 qui est le plus complet,



mâles et les femelles, et sur la palette du Louvre la seconde paire d'animaux héraldiques se compose de chiens domestiqués. Et en plus, les animaux nourissants et les animaux nourris n'appartiennent pas à la même espèce, comme on le voit bien sur le fragment de Munagat. Les lycéons en tant qu'animaux héraldiques sont aussi représentés sur quelques autres fragments (cat. n<sup>os</sup> 6, 7, 10). Excepté le premier, où deux parties antérieures des herbivores sont conservées, les autres semblent être dépourvus de décoration intérieure.

La décoration semble aussi manquer sur les palettes (cat. n<sup>os</sup> 8, 9) où les oryx blancs (*oryx dammah*) jouent le rôle d'animaux héraldiques. Les deux fragments diffèrent un peu par leur exécution. Les yeux de l'animal du fragment n<sup>o</sup> 8 sont en relief et n'ont pas été incrustés, les cornes étaient parallèles au cou. L'animal du fragment n<sup>o</sup> 9 a des trous à la place des yeux qui étaient probablement incrustés; ses cornes, à en juger d'après le fragment conservé, étaient faites, au moins partiellement, en ronde bosse et ne touchaient pas la nuque. L'absence de la décoration sur ces monuments mène, comme à un stade médian, à l'avant de la Palette du Louvre (n<sup>o</sup> 3). Sa décoration, comme celle de la Palette du Metropolitan Museum, semble être une composition abrégée des images zoomorphes évoluées, de même que les animaux du manche de la massue de Sayala (Firth 1927, p. 206) paraissent montrer le raccourci des rangs d'animaux connus des manches de couteaux.

Contrairement aux autres, la palette n<sup>o</sup> 3 est décorée de quatre animaux héraldiques, qui ne sont pas pourtant identiques. La paire d'en haut figure sans doute les lycéons, tandis que celle d'en bas a les oreilles traitées de manière différente: elles sont triangulaires et tombantes. Cette façon de les montrer les rapproche plutôt des chiens de la palette de Hiérakonpolis et surtout des petits animaux du fragment de Munagat. Au milieu du champ il y a trois figures, en haut un oiseau longipède aux longs cou et bec. Sa queue est courte et carrée. Il est pris pour un ibis (cf. cat.), mais l'absence d'un peigne caractéristique et la forme de sa queue font penser au jabiru du Sénégal. Le bec légèrement crochu est le seul élément qui ne correspond pas à la description de cet oiseau. Au-dessous de l'oiseau il y a un félin, probablement un lion.

Sur certains manches de couteaux les rangées d'oiseaux sont placées directement au-dessus des frises composées de lions (p. ex. les manches de Pitt-Rivers et de Carnarvon). La répétition abrégée de cette composition sur notre palette n'est-elle que fortuite? Au-dessous du godet se trouve un serpopard. Toutes les figures sont également connues de la palette de Hiérakonpolis. L'identité de l'oiseau peut seule être douteuse, bien que sur celle-ci un oiseau longipède à bec crochu ait été aussi représenté. Chaque figure y est engagée dans quelque action. Sur la palette n<sup>o</sup> 3 elles sont plus statiques, quoique le lion semble être montré au moment de sauter. On peut donc avancer la thèse que la Palette du Louvre est une représentation abrégée, mais compréhensible à l'époque, des scènes connues d'autres palettes liées probablement à la magie cynégétique; elle est le résultat d'un emploi conscient des symboles conventionnels dont le sens était clair pour l'artiste et le destinataire,



chien en haut à gauche sur le fragment n° 4 semble avoir un collier. Il est probable que les petits animaux des deux fragments représentent les chiens domestiqués. Fischer a raison de dire qu'ils n'attaquent pas l'animal héraldique. La scène de l'allaitement des chiens domestiqués par leurs cousins sauvages est très expressive. S'agit-il donc d'un magique retablissement des forces vitales, "de l'absorbtion de la sauvagerie"? Il semble que ces fragments, comme la plupart des monuments à la décoration zoomorphe étaient liés à la magie cynégétique qui consistait à assurer le succès de la chasse et la faveur des forces de la nature. Cette impression est en plus soulignée par la présence sur la palette du Metropolitan Museum d'autres symboles: de quatre animaux héraldiques en relief et du serpopard. La présence d'un sérekh surmonté du faucon, malgré l'absence du nom, indique sa liaison avec l'un des premiers souverains. Le bord du godet en forme de serpent prouve, selon Montet (1955), que notre palette reste en rapport avec "le jeu de serpents" (*mhn*), et selon Sherkova (1989) le cercle central équivaut au soleil protégé par la vipère divine. Pour Westendorf (1978, 216) la palette du Metropolitan Museum est un autre exemple de l'évolution des symboles célestes. Le serpopard, placé sous le godet et, faute de place, touchant son bord inférieur, est traité comme "portant" le soleil. Selon ce chercheur le lycaon, debout sur les cous des serpopards et installé sous le godet de la Petite Palette de Hiérakonpolis, avait une fonction pareille. Il n'a prêté attention ni aux deux animaux identiques se trouvant derrière les cous des animaux fantastiques, allongés parallèlement aux animaux héraldiques, ni à leur présence sur la palette examinée. Il nous semble que chaque figure doit être étudiée ensemble avec les autres et on ne peut pas choisir des exemples qui appuient une seule conception, négligeant celles qui gênent à un moment donné. Les lycaons de la scène supérieure de l'avers de la Petite Palette de Hiérakonpolis sont une sorte d'intermédiaire entre le représentant de cette espèce, les animaux héraldiques et les serpopards, sans pourtant engager directement à l'action celui qui participe à la chasse sur le revers. Les animaux héraldiques et les serpopards seraient les symboles des forces de la nature dont la faveur était indispensable au résultat de la chasse.

Revenons à la palette du Metropolitan Museum: si l'on admet que le serpopard porte le soleil-godet, comment il faut déterminer le sérekh du souverain adhérent au godet d'en haut? — comme debout au-dessus ou couronnant le soleil? En effet, le bord du godet modelé en forme de serpent roulé est énigmatique, mais à travers de lointaines analogies historiques aux uraeus ou aux serpents supportant le soleil, peut-on y voir le disque solaire protégé par le serpent? Il semble qu'aucune preuve ne le confirme. Il est difficile d'accepter la constatation de Westendorf que sur la palette en question on a représenté les animaux héraldiques nourrissant leurs petits, de même que son opinion admettant que les animaux héraldiques seraient la première version du motif postérieur figurant Isis et Nephthys installées de deux côtés d'Osiris ou du soleil. Et de nouveau, l'analyse historique semble être trop poussée. Il est à signaler que parmi les lycaons héraldiques on a représenté les



chasse aux herbivores, sans danger, pour se procurer la nourriture, et la chasse au lion rituelle, dangereuse et ayant une valeur sociale.

Les opinions de Tefnin sont, d'après notre avis, 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 sa théorie, il faudrait chercher dans chaque figure un sens symbolique. Pourquoi, par exemple, deux figures avec les lassos doivent être centrales et seulement deux figures avec les arcs leur correspondent? 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 de l'autre archer, dont la position est hypothétique, à cause de l'absence 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 nettement déporté en haut? Pourquoi parle-t-on de deux lions: mort et vivant, si l'on a montré trois représentants de cet 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. "... Le lion bondit, l'homme tombe, l'antilope se cabre..." (225). 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 est plutôt jointe au chien qui la tiraille et à 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 du temps et du 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 fragments des palettes n<sup>os</sup> 4 et 5 ont beaucoup de points communs; ils doivent donc être présentés ensemble. Ils ont été étudiés en détail par Fischer (1958) et seul le problème de l'identification des animaux approchant les mamelles des figures héraldiques doit être discuté. D'après son avis (83) "... the smaller animals may be puppies of the same species as the animal identified as Lycaon, in the act of obtaining milk from the latter; or...the smaller animals might also be regarded as adult domesticated dogs attacking a wild dog...". Après une discussion pertinente le chercheur se déclare pour la première alternative. Il trouve que la différence entre l'animal héraldique et celui qui tête est causée par le désir de rendre la différence de leur âge. Cette constatation n'est pas convaincante. Les petits animaux des deux fragments ressemblent beaucoup aux chiens domestiqués de la palette n<sup>o</sup> 2. Le premier



a row of hunters like above it. The figure in Section Vb is unsympathetic to the row arrangement on the bottom portion of the representation; in Section Vc, a lion tears apart a fallen hunter while a lion cub looks on and another hunter fits an arrow to his bow. In general, the arrangement of figures is regulated by both traditional narrative separation of space (III, Vb?, Vc?) and a new application of seriality to narrative (IV, Va)... On the Hunter's Palette the old and new are mixed together, and I suppose that the use of the new on the same object as the old is purely experimental...".

La division en section, proposée par Davis, semble être assez artificielle. A notre avis la scène se passe dans le même temps, mais non pas dans le même lieu. La rangée de chasseurs paraît représenter un groupe de personnes qui se trouvent déjà au centre de l'action, donc au haut de la palette, là où se passe la scène principale de la chasse; leur disposition le long du bord n'est dictée que par les raisons de composition: On ne peut pas comparer la représentation des chasseurs aux rangées d'animaux sur les manches de couteaux, dont le caractère est décoratif-symbolique, tandis que celle de la Palette de la Chasse a un caractère narratif ou narratif-symbolique. Au lieu de la division de Davis on pourrait distinguer ici 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 nettement 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.

La Palette de la Chasse a aussi servi de base aux études de R. Tefnin (1979); selon lui elle est un exemple du dualisme de la pensée égyptienne. Il s'exprime dans un système d'oppositions: côté droit — côté gauche, en haut — en bas, antilope morte — antilope vivante, lion mort — lion vivant, qui forment un ensemble. "... A ces oppositions manifestes, qui mettent en jeu des pans entiers d'image, vient se superposer ensuite un réseau complémentaire qui assure la cohérence du tout en annulant les forces de désintégration contenues dans la structure première, faite d'éléments simplement juxtaposés..." (225). L'image doit montrer d'autres oppositions: deux différentes techniques de chasser: à l'aide de l'arc et à l'aide du lasso, leur victimes sont montrées alternativement: libre et vaincue. "... En somme, sans que nous ayons posé aucun a priori quant au type de message que pouvait contenir l'image, en nous laissant guider par son organisation propre, nous aboutissons à la constatation d'une structure complexe, déployant des oppositions binaires à travers toute l'étendue de l'espace figuratif et à tous les niveaux de l'idée..." (227). Ses 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: "... l'analyse d'une activité fondamentale des sociétés africaines, activité de subsistance mais aussi activité sociale et rituelle..." (228), et en conséquence l'image doit exprimer et joindre deux extrémités de l'activité cynégétique: la



aucune figure n'en est distinguée. La chasse au lion est son thème. En conclusion elle constate (p. 102) "... If... we return to the lion-hunt palette, it seems to me that its many discrepancies, the wrong orientation of the reliefs, the absence of the god to whom it was dedicated, the peculiar equipment of the hunters, the style of the figures, and last but not least the subject of the lion-hunt itself, best explained if we see in it not an archaic but an archaistic piece..."

La répartition des figures le long de l'axe plus long de la palette n'est pas à trouver sur d'autres monuments de ce type, ce qui n'est pas nécessairement la raison de la prendre pour archaïsante. La plupart des manches de couteaux sont décorés parallèlement à la lame, mais il y en a quelques uns (les couteaux de Gèbel el-Tarif et de Gèbel el-Arak) qui ont la décoration transversale. Le cas de palettes était peut-être analogue: leur décoration était orientée conformément aux besoins actuels et au nombre de figures projetées, et non pas selon les canons rigides, admis d'avance. La proposition de Frankfort n'est pas soutenable non plus. La disposition des animaux au-dessous du godet ressemble beaucoup à celle de la palette n° 2. L'apparition d'un grand nombre de personnages devait illustrer une situation tout à fait différente et suggérer probablement leur marche vers la scène principale. Asselberghs (1961, pp. 284–285), en constatant que les animaux sont dispersés sans ordre sur la palette et en la liant à la palette du British Museum (n° 11) avec laquelle elle n'a absolument aucun trait commun, prouve l'incompréhension du sujet, bien que d'autre part sa constatation que "... Especially the progressed thinking, with the course of an intricate event conceived deliberately and orderly, is pictured, places this palette, although it shows archaic traits, at the end of prehistory..." soit assez juste.

Pour nous les idées de Davis (1976, pp. 415 et suiv.) sont les plus importantes. Selon lui le trait caractéristique de la palette étudiée, qui la distingue d'autres monuments, consiste à joindre deux tendances de l'art prédynastique tardif: des représentations narratives (narrative representation) et des représentations décoratives de série (decorative serial representation). Il l'a divisée en cinq parties principales (la cinquième étant subdivisée en trois parties). Il faut signaler les déterminations erronées des sections I et II sur le dessin qu'il a publié par rapport à la description que nous nous permettons de citer presque toute entière, bien que pour nos études les sections III–V soient fondamentales. "... What I have termed Section I of the palette houses a double headed bull and a small shrine; ... Section II shows a lion pierced with six arrows. In Section III, we are presented with a representation of a carnivores (a jackal, a fox) chasing various animals. This section of the palette is very much akin to earlier work, like the Oxford Palette, for similar themes and the same attempt to order the narrative can be discerned. Section IV bears a row of hunters. A serial arrangement is used but obviously narrative is intended. The differentiation of figures and the use of imaginary base-lines clearly indicate that this arrangement is not decorative... Section Va bears



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 longues oreilles pointues. Le troupeau tâche d'échapper à la poursuite, et les animaux, comme ceux de la palette n° 2, essaient de se disperser. Dans ce fragment il y a trop peu de place pour que la scène soit plus claire. 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 nettement 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 de 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. 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 (ou 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 nettement 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, et les lions percés de flèches symbolisent la tribu ennemie qui attaque les chasseurs? 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; pour commencer citons quelques opinions à son sujet qui, d'après nous, sont difficilement admissibles.

Schott (1950, p. 18) trouve que: "... Wenn wir die Löwenjagdpalette richtig deuten, wurde sie von einem Jagdherrn aus Anlass der Errettung durch den Jagdgenossen geweiht...". Pour Frankfort (1951, pp. 79 et suiv.) les scènes de la Palette de la Chasse et du couteau de Gébel el-Arak "...are without parallels in predynastic times. But they are likewise unconnected with later Egyptian art. Their novelty consists in the rendering of communal action, their un-Egyptian character in the manner of that rendering. Both ... present a faithful record of the actual course of events ...". Selon Baumgartel (1960, pp. 97 et suiv.) la palette a quelques rares traits: les figures sont disposées par rapport à l'axe d'une manière différente que celles des autres palettes et



scène symbolique et symbolique-narrative. La scène de caractère symbolique s'étend sur les deux tiers de l'avant, 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 Westendorf (1978, 210 et suiv.) signale qu'on y 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 boeuf, 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 devraient-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 symboliques du dieu, bien que les scènes qui les décorent se rapportent au pharaon — dieu sur la terre. 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 d'une 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 Churcher (1984, 166) 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 dans l'art on montrait les plus importantes transformations sociales et économiques et non seulement celles qui reflétaient les phénomènes mythiques et religieux. Notons que sur les mêmes manches il y a des représentations de la rosette (cf. ci-dessous) et du silure qui ne peuvent nullement être ici liées aux symboles solaires. Les deux signes doivent plutôt être traités comme les symboles du souverain.

La Palette de la Chasse (n° 15) est un autre monument dont la composition est très intéressante. 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 nettement



même manière que tous les autres animaux de la palette. Eux aussi semblent être des figures symboliques. Peuvent-ils personnifier l'homme (le souverain?) qui a sacrifié une gazelle tuée à la chasse?

Il faut rejeter catégoriquement l'hypothèse de Schott (1952) sur la fraternisation des "forces" ou des "puissances". De même la constatation de Davis 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 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 de trois animaux sauvages et de trois herbivores. La panthère (*panthera pardus*) 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 semble poursuivre 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. Remarquons encore un autre élément: les serpopards représentés sur les deux faces de la palette sont en train d'attaquer un animal ou de le dévorer, tandis que les lycans ne sont pas directement engagés dans l'action. Sur le revers ils paraissent observer le déroulement de l'action, sur l'avvers ils sont également passifs.

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 une antilope gnou. Devant lui un oryx s'enfuit à droite en bas. La composition est ici également basée sur un triangle, mais cette fois sur un seul. La figure de griffon qui n'existe sur aucune autre palette, saute aux yeux (cf. ci-dessous). 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 musical 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 du monument n° 2 il faut constater que les scènes narratives remplissent les parties inférieures des palettes, et les scènes symboliques et narrative-symbolique les parties supérieures se complétant mutuellement. Soulignons ici un équilibre établi à dessein entre ces deux types de scènes. Les scènes narratives occupent sur la palette autant de place que la



la composition et le caractère dramatique de la scène il n'est pas nécessaire de la 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. Faut-il réellement identifier ces bêtes aux dieux, forces de la nature, protecteurs de l'homme? très probablement — oui, mais à l'état actuel de la science nous ne pouvons pas en être tout à fait sûrs. Il est pourtant difficile d'imaginer qu'ils ne seraient que des éléments insignifiants placés sur la palette uniquement pour décorer ou remplir l'espace vide.

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. Davis constate, et 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 "pseudo-perspective". 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, comme le veut Davis. L'image représentée sur la palette est le résultat d'une certaine construction elliptique, causée peut-être par une 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 des chiens, et de l'autre par les têtes d'une gazelle, d'un oryx et, en bas, d'un animal à cornes lyriformes. Les scènes du revers sont plus compliquées, et ce sont elles qui font l'impression du "chaos". En haut deux lions attaquent deux gazelles; ils sont debout sur leurs pattes postérieures en imitant ainsi la position des animaux héraldiques. Comme la place manque 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 et de celle attaquée par un chien dans le fragment supérieur de la chasse montrée sur la même face. Les lions sont les plus grandes figures de la représentation, 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



its pursuers...". Cette répartition des personnages exclue le chaos de la composition; un certain ordre a été admis "... namely, the application of a bird's eye view...", cette vue fait que "... overlapping (the crudest perspective) was no longer required... To us, accustomed to perspective representation, the pouncing hunting dogs appear to be hovering in the air and the entire arrangement to be chaotic. But to the predynastic artist, in the reality which he created and with which he was able to work the dogs were on the same ground-plane as the gazelle...". Le revers de la Palette de Hiérakonpolis est, selon lui, plus compliqué; sur l'avvers on a montré un seul événement et sur le revers quelques thèmes tout à fait différents. Nous nous permettons de citer la description entière de ce côté de la palette pour prouver que Davis n'a pas été conséquent dans son argumentation. "... At the top, two lions attack small gazelles. In the middle a serpopard attacks an oryx. Below this section is a spotted leopard attacking a large wild sheep, while another sheep flees and a ? wild dog watches or also flees. At the bottom of the palette, the ? winged griffin battles a gazelle while a buffalo or wildebeest flees and a girafe looks on; the ? masked man and ibex may be connected with this last scene...". Selon lui la décoration du revers est divisée en plusieurs scènes, composées le plus souvent de deux animaux étendus en travers de la palette, ce qui peut suggérer la naissance de la composition en registres. Selon notre avis il faudrait diviser la décoration en moins de scènes, ayant un plus grand nombre de figures. Au moins l'une des scènes répète les principes de composition qui sont réalisés dans la partie inférieure de l'avvers. Selon Davis la partie supérieure du revers: les lions et les gazelles "... is more likely a motif than a narrative; the stiffeners of the figures and the symmetry of the grouping suggest that this scene is a decorative 'capping' group similar to earlier capping motifs...". L'une de ses plus importantes constatations est la définition de la ligne de base imaginée qui "... was apparently one of the mainstays of thought and technique in early Egyptian art. Used in ordering 'the reality' of narratives, it preserved in two dimensions the essential meaning of the original perspective sighting...".

Examinons encore une fois la Petite Palette de Hiérakonpolis. 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. Cette scène a sans doute le caractère symbolique. Il faut souligner que la gazelle est le seul animal mort de toute la représentation, quoique les scènes de chasse se déroulent sur toute la surface disponible. Des animaux cornus destinés au sacrifice, montrés d'une manière presque identique, se trouvent sur la tête de massue de Narmer (Ciałowicz 1987, p. 38). 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



être discutées avec plus de précision. Les palettes, exécutées vers la fin de la période prédynastique, "... could 'contain' something else, which could be transferred and passed on. Therefore in a certain sense such a piece became a small 'world in itself' ...". L'homme de la période prédynastique décèle la différence entre lui et le monde: "... this world and we are not one... Also time is discovered: there is a before and an afterwards. These things introduce history immediately...". Le symbolisme est l'élément caractéristique de cette période "... thinking in symbols, playing with the symbols and its magical connection with reality...". L'homme d'alors "... experiences phenomena perceptible by senses as 'powers' ...". Les puissances ce sont entre autres les animaux sauvages qui rôdent dans le désert le long des frontières de l'existence humaine. "... When taking leave of prehistory we find them thus literally back on the edges of the decorated palettes, where they encircle the macro-world of the palette...". Il constate ensuite que la palette est le lieu de naissance du relief égyptien "... we have come to the most important function which was reserved for the 'show'-palette: to help and bring the relief into the world...". Les palettes offrent une image du monde. "... The division into-two is found back in front and a back of the palette. Both together form the world. Reality and symbolism discern the world, however divided, as a unity. The symbolical halves of the world must be symbolically kept together within a suitable frame. This frame is the edge of the palette. An edge is like a ring: a symbol which produces unity. On the animal's palettes of Oxford and Paris 'powers' — wild dogs and such — surround the representations at the front and the back sides and thus they span the world divided into two as a unity. ..." (1961, p. 285). Selon Asselberghs qui, dans les fragments cités ci-dessus, répète en grande mesure les opinions de Schott, la Petite Palette de Hiérakonpolis est totalement désordonnée, les figures sont impétueuses: "... It is the world on the border of his own existence which the proto-Egyptien discovers first, the world of the animal. He sees this world surrounded and dominated by 'powers' ..." qui "run hunting around this world and thereby dominate it...".

Les opinions de Davis (1976, p. 409 et suiv.) doivent être aussi interprétées plus en détail. Elles sont, à proprement parler, la première tentative d'une nouvelle approche de ce sujet et du déchiffrement des problèmes de la composition des palettes. Le monument n° 2 aurait la composition plus simple que la Palette de la Chasse. Les éléments se trouvant en haut de l'avers "... all act as decoration or decorative 'filler' ...". Le thème cynégétique situé au-dessous est "... an obvious representation of an event or an action..." et "... All of the figures are individually positioned in a space, for in addition to the imaginary base-line upon which each is 'standing', all are engaged in actions suggesting a surrounding space... Seen from above, from an aerial vantage-point, this plan makes perfect sense. Dog 1 approaches the main group... from the northwest while the group itself flees east. Dogs 2, 3 approaching from the northwest and northeast respectively, attack gazelle 2, apparently trying to rejoin the group from which it has been separated by accident or by



animaux sont délicatement gravés ou entaillés, ce qui les met en valeur. Une certaine maladresse à tracer les silhouettes de quelques animaux est à remarquer. Presque tous les herbivores ont des sabots trop grands, et dans quelques cas la manière de les représenter en mouvement est loin d'être parfaite. La silhouette de l'ibex debout devant la girafe sur le revers de la palette est choquante, surtout si nous la comparons à la remarquable représentation des lions et des gazelles placées parmi eux. On pourrait citer plus d'exemples de ce genre. Pouvons-nous donc supposer que quelques artistes ont travaillé à l'exécution de cette palette?

Cependant les observations les plus intéressantes se rapportent à la composition des deux côtés de la palette. Comme on l'a déjà suggéré dans le catalogue, l'ensemble paraît être composé de quelques scènes séparées qui au premier abord semblent n'avoir aucun rapport les unes avec les autres, ce que la plupart des chercheurs traitaient de chaos et d'absence des règles de coordination (p.ex. Groenewegen-Frankfort 1951, p. 18). Avant de présenter les éléments les plus importants selon nous, qui caractérisent différentes images, il faut citer quelques opinions concernant la Petite Palette de Hiérakonpolis, dont certaines ont été déjà mentionnées dans le chapitre I. Maintenant nous n'allons discuter que celles qui sont directement liées aux principes de la composition ou celles qui étaient à peine signalées. D'après Smith (1949, pp. 128–129) les figures sur les palettes anciennes sont engagées dans une action violente. On y trouve également un certain nombre d'éléments répandus dans l'art de l'Ancien Empire. Les animaux du désert qu'on voit sur les palettes étaient représentés de manière identique aussi beaucoup plus tard, et le motif de la tête tournée en arrière est caractéristique tant de la période prédynastique que de l'Ancien Empire. Deux animaux cornus de la palette n° 2 sont montrés de la façon qui rappelle un dessin en raccourci. Selon Schott (1952, pp. 7 et suiv.) la composition chaotique caractérise cette palette et les figures illustrent diverses "forces" et les symboles de la vie et de la mort, de la paix et de la lutte. Baumgartel (1960, pp. 94 et suiv.), en comparant les animaux héraldiques aux têtes de Hathor de la palette de Narmer, conclut qu'eux aussi sont des dieux auxquels cet ex-voto a été dédié. Ils devaient représenter le dieu des chasseurs Oupouaout. La scène de la partie inférieure de l'avant serait la chasse aux antilopes qui se passe dans deux rangs sans ligne de base. Pourtant "... while the obverse of the palette shows some success in the endeavour of the artist to arrange his figures in a system and to keep the two scenes clearly separate, on the reverse his efforts have more or less broken down...". La partie inférieure du revers doit représenter, selon Baumgartel, une sorte de danse exécutée par un taureau, une girafe et un bouc en mesure d'une mélodie jouée par l'animal divin. "... None of them occurs in any of the other scenes, and they must be friendly to the god of the palette for they are not involved in any fighting...". Les scènes de la palette seraient liées au mythe divin et non pas aux événements de la vie du donateur. Les opinions d'Asselberghs (1961, pp. 282 et suiv.) comme on l'a déjà mentionné, doivent



Ce groupe de palettes semble avoir une importance grande, sinon décisive, pour le développement du relief égyptien. Contrairement à la décoration des ivoires, surtout celle des manches de couteaux, elles se caractérisent par une composition libre, elles 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 animaux sauvages qui ont été créées dans la Vallée du Nil à l'époque classique. Comme on l'a déjà dit, pendant des fouilles on n'a malheureusement trouvé qu'une seule palette du groupe étudié (n° 2). Ce fait cause de grandes difficultés, ou simplement empêche de suivre l'histoire du développement du relief prédynastique. Nous allons étudier maintenant quelques exemples en signalant surtout les schèmes et les règles concernant les détails de l'exécution des scènes, la répartition des motifs, le rôle des éléments répétés, la variabilité de leur style et leur développement.

La Palette de Manchester (n° 1), la plus ancienne du point de vue de la typologie, est décorée d'une frise qui semble copier presque exactement les représentations connues des vases du groupe D (cf. p. ex. Petrie, Quibell 1896, pl. XXXIV, 55; Petrie 1901, pl. XVI, 53c, 54; idem 1920, pl. XXII, 78F). On y voit une rangée d'autruches défilant sur un fond de triangles qui, probablement, figurent un paysage montagneux. Sur notre monument trois autruches marchent à la file indienne sur le fond des bosses triangulaires, identifiées généralement au plumage stylisé (cf. le cat.). 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 (d'autruche?) qui semble être ajoutée à la représentation principale. L'homme est montré sous un certain angle par rapport 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. L'exécution grossière: les yeux percés, les trous dans les bosses et la silhouette maladroitement de l'homme, porte à constater que du point de vue de l'art cet objet est le plus ancien. Selon Asselberghs (1961, p. 284) „... it is a big step from the Manchester ostrich hunt to the big votive palettes, which follow afterwards. Between here and there lies a wide empty space.” On peut admettre l'opinion que cette palette est la plus ancienne et qu'elle a pu être exécutée plus tôt que les autres. Pourtant l'existence d'éléments intermédiaires n'est pas du tout nécessaire. Il a peut-être suffi aux plus anciens 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 sur le matériau beaucoup plus dur-la pierre.

En comparant le monument n° 1 à la Palette de Hiérakonpolis (n° 2) il est difficile de comprendre qu'un si grand progrès ait pu s'effectuer dans ce domaine. Le seul élément qu'on puisse comparer est le creusement des yeux, bien que la façon de l'exécuter soit tout à fait différente. A la place des ouvertures rondes, rudement creusées, il y a des yeux oblongs, souvent soulignés (p. ex. les lions sur le revers). De nombreux détails de corps des



I	II		III			IV	V			VI			VII	
	a	b	a	b	c		a	b	c	a	b	c	a	b
										1	2			
2	2		+				+			+	+	+		+
3	4				+			+		+				+
4	2		+					+			+	+		+
5	2		+					+	?	manque de données				
6	2?		manque de données				+			manque de données				+
7	2?			+										+
8		2		+					+					+
9		2		+					+					+
10	2?				+			+	?	manque de données				+
11						+		+						+
12						+		+		+	+			+
13		manque de données						+		+				+
14		manque de données						+		+				+

animaux, beaucoup plus grands que les autres, sont conventionnellement appelés animaux héraldiques. Il faut souligner que seulement deux espèces d'animaux ont été montrées dans cette position. Dans sept cas un chien sauvage, le lycan, est représenté, dans deux autres un oryx herbivore. Ce motif est assez surprenant, puisqu'au sens courant du mot les deux espèces ne symbolisent pas des traits particuliers que présentent par exemple le lion ou le taureau. Il y avait donc probablement des raisons spécifiques pour montrer justement ces espèces. Dans deux autres cas la position de l'animal héraldique n'est pas classique, et au sommet de la palette se trouvent des herbivores isolés, montrés dans des positions identiques, couchés sur leurs pattes antérieures et postérieures repliées vers le milieu de leurs corps. De deux palettes seules les parties inférieures sont conservées, ce qui ne permet pas de décider si et quels animaux ont pu couronner les objets étudiés.

Une autre observation intéressante se rapporte aux relations entre les animaux héraldiques et la décoration intérieure. Les deux palettes encadrées d'oryx semblent être privées de décoration de leur champ intérieur, par contre celles avec des lycan, sauf une exception, la possèdent. La façon de présenter l'animal héraldique est aussi digne d'être remarquée. Dans trois cas (n<sup>os</sup> 2, 4, 5) les têtes des animaux sont en ronde bosse et les corps en haut relief. Leurs dos et leurs queues suivent le bord de la palette. Sur trois autres palettes (n<sup>os</sup> 7–9) les corps entiers sont en relief et leurs parties supérieures forment les bords de ces objets. Deux fois (n<sup>os</sup> 3, 10) les figures des animaux héraldiques sont nettement éloignées de bords des palettes. Un palmier flanqué de girafes et les serpopards sont les plus fréquents motifs décorant les palettes.

Parmi les palettes étudiées dans le chapitre III certaines méritent d'être signalées tant pour la composition des scènes qu'elles représentent que pour leur côté symbolique très distinct, mais pour nous parfois peu compréhensible.