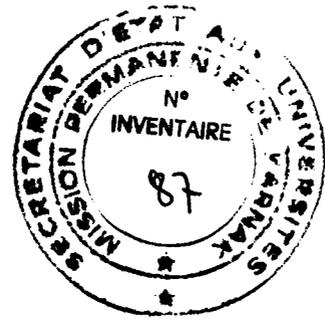


SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

PIERRE LACAU ET HENRI CHEVRIER

UNE CHAPELLE
DE SÉSOSTRIS I^{ER}

A KARNAK



LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

MCMLVI

PRÉFACE

Ce volume paraît tard : je ne crois pas utile de donner ici toutes les raisons de ce retard, dont plusieurs sont très valables.

Je dois à l'hospitalité de mon collaborateur et ami Henri Chevrier et de sa femme d'avoir pu revenir à Karnak travailler à l'achèvement de ce volume, dans des conditions idéales.

M. Chevrier, après avoir reconstruit la « chapelle blanche » de Sésostri I^{er}, ce monument unique, a voulu dessiner lui-même, pour la publication, non seulement les plans et les coupes, mais toutes les planches reproduisant la décoration, tour de force que peu d'archéologues auraient été capables de réaliser. Nous avons ainsi maintenant, grâce à lui, une documentation exacte et claire, dont toute la valeur artistique apparaît. M. Chevrier a accompli ce travail avec la même passion qui l'avait soutenu durant toutes les campagnes au cours desquelles il a extrait, des entrailles du III^e pylône de Karnak, ces bas-reliefs extraordinaires.

M^{me} Chevrier a tenu à dactylographier elle-même, en vue de faciliter l'impression, les quelque cinq cents pages de mon manuscrit, dont le déchiffrement lui a imposé parfois une tâche redoutable.

M. Jean Sainte Fare Garnot a revu toutes mes épreuves avec une patience inlassable; je lui dois d'avoir évité bien des distractions. Dans ce travail, il a été assisté par MM. Louis Christophe et Jean Yoyotte qui, l'un et l'autre, ont fait preuve d'un dévouement exemplaire.

Enfin M. Lajuncomme et le personnel de son Imprimerie se sont tirés à merveille d'une épreuve dont je soubaite qu'ils ne rencontrent pas souvent l'équivalent.

Être aidé de telle façon, au soir de la vie, donnerait envie de vieillir. Merci à tous.

Pierre LAGAU.

SANCTUAIRE DE SÉSOSTRIS I^{ER}

I. HISTORIQUE DE LA DÉCOUVERTE.

C'est le 16 novembre 1927 que le premier élément de ce monument fut mis au jour parmi les blocs réemployés dans les fondations du pylône d'Aménophis III. Sous un plafond de Thoutmès III en albâtre, est apparue une architrave en calcaire qui avait été écrasée et qui fut extraite en morceaux⁽¹⁾. La même année, nous trouvions une autre architrave, intacte celle-là, deux piliers et un mur-bahut, éléments qui me permettaient de donner sans plus attendre une reconstitution exacte de la moitié de la façade de ce monument qui devait se compléter par la suite⁽²⁾, mais par contre, je m'aventurai à donner un plan que l'avenir infirma. Me basant sur des édifices connus, comportant les mêmes éléments, qui existent notamment à Karnak à l'ouest et dans l'axe du lac sacré, ainsi qu'à Médinet Habou, je prévoyai un sanctuaire intérieur fermé, entouré d'un périptère⁽³⁾. C'était bien la première fois que l'on trouvait un monument périptère de la XII^e dynastie⁽⁴⁾ et dans la série des monuments périptères, un type entièrement nouveau.

Les découvertes se continuaient par la suite, toutes au même niveau des fondations, tous ces éléments faisant partie du radier inférieur qui s'étendait jusque sous les murs de parement du pylône. Pendant la campagne 1928-1929, on atteignait ce radier sur une grande surface et nous pûmes en extraire cette année-là dix piliers, deux dalles de soubassement, deux murs-bahuts et un fragment de la corniche avec la gargouille qui se trouve sur la face sud. D'autres apparaissaient : trois piliers, deux dalles de couverture et deux dalles de soubassement, engagés sous les murs de parement du pylône, demandaient un travail de consolidation et d'étaieiment que je ne pouvais faire que l'année suivante⁽⁵⁾. Le 4 mars 1930, on découvrait le seizième et dernier pilier. La planche I des *Annales*, t. XXX, donne une photographie de ce pilier et de son voisin. Ils ne pouvaient être extraits par l'intérieur à cause du fruit du mur de parement. Après consolidation de ce mur, des fouilles furent faites à l'extérieur et les piliers extraits de ce côté. L'un d'entre eux était cassé en deux morceaux et son extraction, morceau par morceau, ne présenta pas de difficulté ; une des moitiés enlevée, le vide était comblé par de la maçonnerie et l'on sortait l'autre moitié. Le second pilier était intact et intéressait une assez grande longueur du parement : il fut nécessaire d'encastrier au-dessus une forte poutrelle de fer pour soutenir le mur. La dureté du limon, qui formait liant était telle qu'il fallut l'attaquer au ciseau ; les faces

⁽¹⁾ H. CHEVRIER, *Annales du Service des Antiquités*, t. XXVIII, *Rapport sur les travaux de Karnak*, p. 115.

⁽²⁾ *Id.*, pl. I.

⁽³⁾ *Id.*, fig. 6, p. 127.

⁽⁴⁾ Cf. JÉQUIER, *Les éléments de l'architecture égyptienne*, p. 106.

⁽⁵⁾ H. CHEVRIER, *Annales du Service des Antiquités*, t. XXIX, *Rapport sur les travaux de Karnak*, p. 135 à 138, fig. 2, pl. II et III.

inférieures et latérales dégagées, les piliers adhéraient fortement par la face supérieure : nous dûmes agir au levier pour obtenir le décollage, après avoir placé des bois garnis de feutre sous la pierre.

Jusqu'en 1937, les découvertes se succédèrent, avec plus ou moins de bonheur quant au nombre des éléments trouvés pendant chaque campagne ; pourtant il faut que je signale une trouvaille importante, cette fois dans l'aile nord du pylône : un bloc de calcaire nous donnait les plus hautes marches de l'escalier d'accès ainsi que la hauteur exacte du socle, que j'avais cru jusqu'alors limité à l'épaisseur des premières dalles de soubassement et qui portent un tableau de nombres, à cases rectangulaires.

Il est possible que des pierres de ce soubassement aient été découvertes dans le vidage du pylône, mais c'est peu probable, car les pierres qui portent des éléments de construction (emplacement de queues d'aronde, cheminée de coulage, etc.), sont toujours conservées. Trois blocs, portant précisément emplacement de queues d'aronde et cheminée de coulage avaient été mis de côté, mais s'ils appartiennent au soubassement, ils font partie du bourrage et non du parement visible. Je pense que le fait que nous n'en ayons pas trouvé d'autres peut s'expliquer par leur ré-emploi direct dans une autre construction d'Aménophis III. Ce roi employait également le calcaire, comme le prouve un fragment de lui trouvé dans les fondations de son propre pylône.

Dès 1934, j'avais pu faire faire une maquette certaine, et je publiai un plan et deux vues perspectives du monument⁽¹⁾. A partir de ce moment, on ne découvrait plus rien. Il nous manquait cependant encore quelques éléments : une architrave, deux murs-bahuts, une dalle de soubassement et une dalle de couverture. Craignant de ne pas les avoir repérés au début du vidage, lorsque je n'étais pas encore familiarisé avec les faces non décorées des différents blocs, j'entrepris une révision complète du pylône, particulièrement du côté de la Salle Hypostyle. On se rappelle, en effet, que les fondations des colonnes de cette salle avaient été refaites en 1927, avant donc la découverte des premiers éléments de Sésostris I^{er}. A ce moment-là, j'aurais pu laisser en place des blocs présentant une face non décorée. Je refis donc mettre au jour les fondations du pylône, détruisant en partie la maçonnerie nouvelle s'étendant jusqu'au mur et j'allais même plus loin pour obtenir la certitude absolue que rien n'avait été omis. Naturellement les parties détruites des fondations furent refaites.

En 1937, on décidait de reconstruire l'édifice tel qu'il était. Si, plus tard et ailleurs, nous retrouvons les éléments absents, il sera facile de les mettre à leur place⁽²⁾.

⁽¹⁾ H. CHEVRIER, *Annales du Service des Antiquités*, t. XXXIV, *Rapport sur les travaux de Karnak*, p. 173 et 174.

⁽²⁾ Trois autres blocs appartenant à l'escalier oriental ont été découverts en 1948, dans l'aile nord du pylône. Ils seront faciles à remettre en place en détruisant une partie de la maçonnerie qui complète provisoirement l'escalier. J'attends la fin des travaux avec l'espoir d'en trouver d'autres, car il en manque encore quelques-uns de chacun des escaliers.

II. RECONSTRUCTION.

La question de la reconstruction d'un édifice s'était déjà posée lorsque M. Pillet avait découvert, dans ces mêmes fondations, un assez grand nombre d'éléments d'un sanctuaire-reposoir d'Aménophis I^{er} et de Thoutmès I^{er}. Elle avait alors été examinée. P. Lacau et M. Pillet avaient choisi comme emplacement l'angle nord-ouest de l'enceinte, dont le niveau du sol est nettement au-dessus de celui des infiltrations. M. Pillet avait fait des sondages, confirmés du reste par les fouilles que je dus faire pour les fondations, et le terrain était bien vierge de constructions antiques. Il fut en partie remblayé pour obtenir un bon nivellement.

Mais le sol était très mauvais, d'autant que l'édifice allait être reconstruit en partie sur les sondages remblayés. Il fallut descendre à près de trois mètres pour rencontrer un sol dur et homogène. Les fondations nouvelles comportent un radier en béton armé sur lequel s'élèvent six piliers armés également, quatre pour le carré du sanctuaire et un sous chacun des escaliers, piliers qui supportent une semelle : le vide entre le radier inférieur et la semelle supérieure était comblé par du sable du Nil, très fin et utilisé alors qu'il était parfaitement sec pour obtenir un remplissage efficace ⁽¹⁾. Ce travail fut exécuté en fin de saison et la reconstruction proprement dite entreprise au cours de la campagne suivante.

Pendant que les maçons construisaient le massif de briques remplaçant la première assise du soubassement, un atelier était organisé pour la réparation et l'assemblage des morceaux des différents éléments. Nous n'avions en effet qu'un seul pilier et quelques architraves intacts, tous les autres éléments ayant été brisés en plusieurs morceaux; en particulier les dalles de soubassement et de couverture, à cause de leur moindre épaisseur et de leur grande surface. D'autre part, la pierre avait plus ou moins souffert d'avoir porté la masse du pylône.

Il s'agissait donc de rétablir le monolithisme des éléments architecturaux. L'atelier de restauration fut organisé de la façon suivante : un pont roulant fut monté, d'une longueur de roulement suffisante pour permettre le travail simultané à deux éléments. Pendant l'été précédent, une équipe de tailleurs de pierre avait préparé le travail, entaillant les blocs pour permettre de placer les fers de consolidation quand il s'agissait d'éléments pouvant travailler à la flexion (architraves, dalles de couverture) ou bien préparant les piliers en perçant chaque morceau d'un trou dont la section horizontale était en queue d'aronde. Une sorte de pilier en béton légèrement armé était prévu pour maintenir solidement en place les différents morceaux lorsque ceux-ci étaient cassés plus ou moins parallèlement à l'une des faces : l'entaille était simplement de section carrée quand il s'agissait de morceaux à placer l'un sur l'autre, ou bien combinait les deux systèmes quand cela était nécessaire.

Une partie du bloc, la plus grosse, était alors placée soit sur une des faces inférieure ou supérieure, quand cela était possible, soit maintenue verticalement par du sable coffré si la face n'était pas plane. Le morceau ainsi placé était facilement coiffé par celui qui devait venir s'y ajuster.

Naturellement, pour les dalles de soubassement, un pareil travail était inutile, puisqu'elles devaient simplement reposer sur le massif de briques remplaçant la première assise. Cependant,

⁽¹⁾ *Annales du Service des Antiquités* : H. CHEVRIER, *Rapport sur les travaux de Karnak*, t. XXXVII, p. 177.

il était impossible de raccorder les cassures, du fait de leur irrégularité et un autre travail de préparation fut effectué : les cassures étaient bûchées sur une épaisseur de quelques centimètres, mais elles étaient laissées nettes au voisinage des surfaces visibles. Des orifices de coulage du mortier furent prévues.

Le pilier de l'angle sud-ouest demanda un travail plus considérable et plus délicat : il était brisé dans la hauteur en trois morceaux et en outre suivant un plan à peu près parallèle à la face sud, comme s'il s'était clivé, ce qui est exceptionnel pour le calcaire. En plus du noyau en béton armé, j'ai fait maintenir les faces par des boulons qui traversent le pilier de part en part. Les trous des boulons étaient percés dans des vides de la décoration, les têtes et les écrous suffisamment encastrés pour n'être plus visibles, une fois recouverts d'enduit simili-pierre⁽¹⁾.

En ce qui concerne les architraves, deux procédés furent employés, séparément ou conjointement : les plus gros morceaux étaient réunis par un bout de poutrelle I ou U encastré dans les deux pièces, ou bien les fragments étaient maintenus en place par des goujons scellés. Pour deux d'entre elles, cassées en nombreux fragments de petites dimensions, on opéra de façon différente. Les fragments étaient taillés parallèlement à la face décorée, ne conservant qu'une épaisseur de quatre ou cinq centimètres, et percés de trous destinés à recevoir des goujons : les différents morceaux scellés au plâtre allaient constituer un coffrage. On disposait alors un tablier entre les piliers et au niveau de leur face supérieure. Les morceaux étaient assemblés comme les pièces d'un puzzle, scellés au plâtre, les faces latérales maintenues par un coffrage. Des armatures étaient placées, puisque l'architrave travaille à la flexion, et du béton coulé jusqu'au niveau supérieur de la pierre. Les goujons étaient scellés dans ce béton. Je renvoie à mon rapport des *Annales*, t. XXXVIII, p. 568 et 569.

Le 31 décembre 1937, le soubassement était achevé. Il nous manquait une dalle de la travée centrale qui fut remplacée par du béton sur la moitié de son épaisseur et par une dalle taillée dans un bloc de calcaire de même qualité pour la moitié supérieure. Pour l'angle sud-ouest, qui nous manque également, je faisais faire une sorte de masque épais de deux briques sur champ, pour le cas où nous trouverions le fragment par la suite : effectivement nous avons trouvé un morceau de ce qui manquait et il fut facilement scellé.

Le premier pilier était mis en place le 5 janvier 1938, celui du nord de la porte de l'est et le travail avançait de la façon suivante : d'abord les piliers de la rangée nord de la travée centrale, puis ceux de la façade nord ; ils étaient montés au niveau du dallage au moyen d'une chèvre située au nord. La chèvre était alors déplacée sur la face sud et les piliers montés dans le même ordre, ceux de la travée centrale avant les autres.

Le travail était singulièrement facilité par le fait que le dessin du plan se trouve figuré sur les dalles de soubassement. On se rend compte tout de même que la mise en place de piliers monolithes de plus d'une tonne et demie n'est pas un travail des plus faciles. Il fallait tenir compte aussi du fait que le dessin du plan est un peu plus petit que les dimensions des éléments achevés. Les pierres avaient été mises en place avant le ravalement définitif et n'avaient pas toujours les dimensions primitivement prévues.

⁽¹⁾ H. CHEVRIER, *Annales du Service des Antiquités*, t. XXXVIII. *Rapport sur les travaux de Karnak*, fig. 80, p. 571.

Pour poser les architraves, un plancher fut installé au niveau supérieur des piliers, occupant toute l'aire du monument et présentant une surface de roulement rendant aisée la manœuvre des pierres. Toutes les architraves qui avaient été restaurées au sol ou qui étaient entières furent facilement posées et le procédé dont j'ai parlé plus haut fut employé à ce moment, pour celles qui étaient brisées en de nombreux petits fragments. Pour deux architraves qui avaient été débitées anciennement et dont nous n'avions retrouvé que quelques morceaux dans les joints des pierres du pylône, le volume primitif fut rétabli en béton armé et les fragments appliqués et scellés. Enfin, l'architrave sud de la face ouest qui n'a pas été retrouvée, fut remplacée par un volume vide, caisse légère, garnie d'un enduit armé, recouvert de plâtre teinté dans la masse de la couleur moyenne du calcaire. La dalle de couverture porte sur deux petites poutrelles dont l'une des extrémités est encastrée dans l'architrave médiane de l'ouest, l'autre reposant sur un petit massif de briques. Si l'architrave est retrouvée par la suite, il sera facile de la placer, sans même avoir à toucher à la dalle de couverture.

Les murs-bahuts avaient été placés en même temps que les piliers, et pour les deux qui nous manquent, un volume semblable fut rétabli en plâtre sur lattis garnis d'un treillage de fil de fer.

Enfin, il fallait passer aux dalles de couverture et c'est là que les problèmes posés par les consolidations furent les moins faciles, précisément à cause de leur grande dimension. Ces éléments de la construction, d'une assez grande surface et de peu d'épaisseur, avaient, je l'ai dit, beaucoup souffert de la charge qui leur avait été imposée et étaient brisés en de nombreux fragments. La disposition des cassures rendait la consolidation compliquée : les dalles travaillent à la flexion et les plus grands fragments ne pouvaient pas être percés sur toute la longueur, dans certains cas, pour éviter que les trous n'arrivent jusqu'à la corniche. En général un bout de poutrelle I ou U était scellé dans un des blocs sur la moitié de sa longueur et l'autre partie venait s'encastrier dans le second morceau, où elle était scellée au mortier. Mais les différents fragments s'imbriquaient parfois les uns dans les autres et un travail comparable à celui fait pour les dalles du soubassement fut nécessaire, à savoir le bûchage des faces à raccorder. Toutes les fois que nous pouvions le faire, les fragments étaient percés part en part pour assurer un meilleur travail des poutrelles ainsi qu'un scellement plus sûr. En général les consolidations ont été faites au sol et les dalles montées au moyen de la chèvre. Quelques fragments furent replacés au moyen de goujons, la dalle une fois posée.

De nombreux petits fragments furent mis à leur place par la suite, appartenant tant aux piliers qu'aux architraves, mais il restait encore des lacunes, généralement dues à l'écrasement de la pierre : elles sont comblées avec du plâtre de Paris coloré dans la masse et les signes hiéroglyphiques ou les parties de la décoration (personnages, faucons et vautours, offrandes, etc.), sculptés en taille directe ou remplacés par des moulages. Toutefois, quand les lacunes sont trop importantes et peuvent donner lieu à des interprétations différentes, un simple champ rattrape la surface ancienne, rétablissant le volume et ne heurtant pas la nuance générale. Ces petites restaurations seront serties par un filet au pinceau pour qu'elles apparaissent franchement, quand ce travail sera achevé. En outre, les dessins publiés ici ne donnent que les parties anciennes conservées.

III. DESCRIPTION DE L'ÉDIFICE.

La forme générale de notre monument est celle d'un kiosque sur plan carré, muni de deux escaliers axiaux. Pl. 1.

Sur un socle de 1 m. 18 de hauteur, constitué par une première assise non décorée et une deuxième assise qui forme le dallage, s'élèvent seize piliers en quatre rangs de quatre, déterminant un carré de 6 m. 54 de côté environ (les côtés ne sont pas rigoureusement égaux, voir les cotes sur le plan joint). Les piliers des façades est et ouest sont de section rectangulaire de façon à pouvoir porter et les architraves transversales (nord-sud) et les architraves longitudinales (est-ouest). C'est le procédé ancien, utilisé au temple du Sphinx notamment. Par la suite, mais sûrement très anciennement aussi, l'extrémité des deux architraves à placer à angle droit a été taillée en biseau pour porter sur un plan carré (pilier ou abaque d'un chapiteau). La hauteur des piliers est de 2 m. 565, leur section est de 0 m. 61 × 0 m. 62 environ, pour les piliers carrés, car les cotes ne sont pas égales d'un pilier à l'autre. Pour les piliers rectangulaires le petit côté a évidemment la même dimension que les côtés des piliers carrés (0 m. 61 à 0 m. 63) et le grand côté, environ 0 m. 95. En dehors des deux portes constituées par les piliers médiaux des faces est et ouest et des quatre piliers centraux, les piliers sont réunis à leur partie inférieure par une balustrade ou plus exactement un mur-bahut à sommet sensiblement semi-cylindrique de 0 m. 755 de haut et de 0 m. 445 à 0 m. 456 d'épaisseur. Comme le montrent ces cotes, les bahuts sont moins épais que les piliers et sont alignés sur leur nu extérieur.

Douze architraves de 0 m. 55 de hauteur et de la largeur des piliers (0 m. 61 en moyenne) reposent sur les piliers dans la direction est-ouest; six autres (deux fois trois) couronnent ceux des façades est et ouest et sont alignés nord-sud. Quelques-unes de ces architraves n'ont que 0 m. 54 de haut, la différence devait être évidemment rattrapée par un mortier.

Enfin sur ces architraves repose la couverture en trois travées. Les dalles latérales et frontales comportent la corniche entière avec le tore ou boudin.

Deux escaliers accèdent au niveau supérieur du socle : ils sont un peu plus larges que les portes et comportent trois travées parallèles sensiblement égales de 0 m. 59 environ de largeur, les travées extrêmes comportant huit degrés de 0 m. 08 de haut à peu près (voir coupe, pl. 5). La face supérieure des marches, le giron, est incliné donnant une pente de même hauteur sur 0 m. 59 de longueur. Comme pour les autres mesures, les huit centimètres ne sont pas absolus ni pour la hauteur des degrés, ni pour la pente, puisque l'on arriverait à 1 m. 20 ($8 \times 8 = 64$, $7 \times 8 = 56$ et $0 \text{ m. } 56 + 0 \text{ m. } 64 = 1 \text{ m. } 20$ au lieu de 1 m. 18 de hauteur du soubassement). La partie centrale est constituée par un plan incliné servant à faire glisser le patin du traîneau sur lequel était primitivement transporté la statue ou l'emblème divin.

Ces escaliers sont limités latéralement par une rampe très basse, au sommet semi-cylindrique, de largeurs différentes, variant d'un côté à l'autre du même escalier entre 0 m. 26 et 0 m. 325, mais dont la hauteur verticale constante est de 0 m. 48. Nous ne possédons pas tous les morceaux des escaliers, qui devaient être réunis par des queues d'aronde comme le sont deux des fragments

de l'escalier de l'est ; les massifs de l'escalier sont réunis aux dalles et entre eux par des queues d'aronde qui se trouvent placées sous le petit bahut formant rampe. C'est ce qui nous permet d'assurer que le bloc de l'escalier trouvé dans l'aile nord, s'ajustant parfaitement à la dalle voisine sur le côté est, appartenait bien à notre monument. Toutefois, le bloc le plus haut porte aussi l'emplacement d'une queue d'aronde qui aurait dû le joindre au bloc voisin, qui, lui, n'en porte pas et vient pourtant, par ailleurs, se raccorder certainement à lui. La planche montre ces deux blocs en place, pl. 4. Dans un degré, on aperçoit l'emplacement d'une autre queue d'aronde qui joignait le bloc de gauche à celui du bord. Cette queue d'aronde était recouverte par un petit bloc de calcaire. La rampe était jointe aux blocs inférieurs par des goujons verticaux : la mortaise de l'un d'eux est visible sur la planche 4.

Les dalles de pavement étaient généralement réunies entre elles par des queues d'aronde qui se trouvent cachées sous les piliers ou sous les murs-bahuts mais ce n'est pas une règle absolue comme on le voit sur la figure 1. Des encoches que nous retrouverons aussi dans les dalles de couverture permettaient la manœuvre de mise en place au moyen de leviers en bois, dans le genre des « malaouines » utilisés actuellement. Une rigole horizontale court sur chacun des côtés qui devait recevoir le voisinage d'une autre dalle (pl. 4). Des cheminées de coulage, accédant à ces rigoles, sont disposées de façon à ce qu'un mortier liquide puisse se répandre dans ces rigoles et combler les joints.

Les orifices supérieurs de ces cheminées de coulage sont également dissimulés sous les piliers ou les murs-bahuts. Les deux dalles du centre portaient l'encastrement de l'autel ou piédestal ; nous n'en possédons qu'une. Des encoches rectangulaires sont ménagées pour la manœuvre de l'autel, elles étaient recouvertes par de petits blocs de calcaire maintenus avec un mortier. Le liant employé était le plâtre.

Cet encastrement et les encoches ont leur bords inclinés et non verticaux (coupe, pl. 5 et 6), ce qui est logique et permet un encastrement plus facile.

L'autel que j'ai placé provisoirement n'est pas l'original. Mais il est de dimensions analogues et donne une idée de ce que pouvait être l'objet central.

Les piliers ne comportent aucun détail de ce genre, ni queue d'aronde puisqu'ils ne se relient pas horizontalement avec d'autres éléments, ni emplacement de goujons verticaux pour les lier d'une part aux dalles, d'autre part, aux architraves. En ce qui concerne les murs-bahuts, ils ne viennent pas toujours s'ajuster aux nus latéraux des piliers, mais ces derniers comportent alors une partie en saillie de deux à quatre centimètres, exceptionnellement 0 m. 105 pour le pilier de l'angle sud-est, face est.

Les architraves sont reliées par des queues d'aronde, une moitié de la queue d'aronde étant ménagée dans le joint pour les architraves est et ouest (pl. 4), c'est-à-dire que cette moitié à elle seule intéresse deux architraves entre lesquelles elle se plaçait. Ceci n'est pas logique, car un effort dans le sens de l'architrave perpendiculaire tendrait à écarter les deux autres. Le rôle de ces queues d'aronde est assez problématique. Ce sont des éléments constants de la construction égyptienne mais leur utilité paraît bien illusoire.

Les dalles de couverture présentent plusieurs particularités. Les dalles d'une même travée ne sont pas liées entre elles par les queues d'aronde (pl. 4), seules les dalles sont ainsi liées

d'une travée à l'autre; elles présentent des cheminées de coulage classiques. Enfin, leur surface supérieure est taillée de façon à diriger l'eau vers le côté sud. Elles forment trois pentes non planes, puisque les arêtes des angles ne sont pas apparentes. Du côté sud, où se trouve la gargouille, il existe un ressaut vertical qui s'amortit vers les extrémités est et ouest (pl. 4) et la dalle portant la gargouille est fort étroite, pour éviter un travail superflu sur tous les côtés de la corniche de la dalle. On connaît des gargouilles tout à fait analogues par exemple à la pyramide de Licht.

Une particularité plus curieuse et vraiment inutile est la façon dont sont taillées les deux dalles est et ouest de la travée centrale pour porter à la fois sur les trois architraves frontales. La figure montre ce que je veux dire (pl. 4). L'expérience prouve, comme je l'ai faite pour la dalle de l'angle sud-ouest, qu'elles sont suffisamment portées par les architraves longitudinales : il suffit d'examiner la planche 8 pour se rendre compte que le centre de gravité des dalles est bien du côté des architraves longitudinales sauf pour la plus petite de l'angle sud-est. Je crois que c'est simplement pour éviter un joint dans le prolongement de ceux des architraves que les dalles ont été ainsi taillées en oblique. Un de ces joints est très large et devait comporter un raccord.

Au-dessus des architraves, les dalles présentent des encoches permettant la manœuvre avec des leviers en bois de fortes dimensions. Ces encoches sont masquées par les architraves voisines, après la mise en place (pl. 4). Mais un élément, fréquent plus tard, manque : il n'y a pas de couvre-joint.

La gargouille est un élément très fréquent de l'architecture égyptienne, malgré la rareté de la pluie⁽¹⁾. Il en existe au temple de Khonsou à Karnak et les temples d'Edfou, de Denderah et de Médinet Habou en comportent également. On en connaît un très beau spécimen précisément du règne de Sésostris I^{er} découvert dans les dépendances de la Pyramide de Licht. Elle est constituée par un protôme de lion accroupi et l'eau passait entre les membres antérieurs.

Le calcaire employé n'est pas homogène, certains éléments sont taillés dans un lit de carrière assez dur qui se polit presque comme une pierre marbre, genre comblanchien, alors que d'autres présentent une nature de pierre presque savonneuse et la finesse des reliefs en a souffert, par exemple pour le pilier portant les scènes 14', 16', 18', 24' (fig. 2). Les tailleurs de pierres devaient rencontrer des défauts, noyaux de silex ou soufflures : à certains endroits la pierre a été entaillée et une pièce rapportée avec une certaine précision, mais toujours s'encastant par le haut dans une entaille en demi-queue d'aronde (scène 23, architraves A 1, B 1, B 1').

En nettoyant les différents éléments de la terre qui formait liant dans le pylône, j'ai constaté que les reliefs étaient empâtés par un enduit, en partie soluble dans l'eau. Analysé par M. Lucas, chimiste du Service des Antiquités, il fut reconnu comme étant un lait de plâtre. Il n'était pas réparti également sur tous les piliers, architraves ou murs-bahuts, s'accumulant plus ou moins dans les creux de ces derniers, et son épaisseur était plus grande vers les bords des éléments sculptés en relief, jusqu'à empâter complètement par endroit le relief des bandes latérales. Ce lait de plâtre existe aussi sur des éléments d'autres édifices, en particulier sur des blocs

⁽¹⁾ Cf. H. CHEVRIER, *Le Temple Reposoir de Ramsès III*, p. 8 et pl. IV, *Le Temple Reposoir de Sêti II*, p. 3 et pl. III.

provenant de constructions d'Aménophis I^{er} et de la Reine Hatšepsout que nous avons en magasin à Karnak. On ne peut donc savoir à quelle époque notre chapelle fut badigeonnée ni dans quel but. Ce lait se retrouve sur des bas-reliefs de ce même Sésostris I^{er} trouvés par Petrie à Coptos. Il ne semble pas que l'on puisse penser que ce lait ait servi à maintenir une feuille d'or, ce métal n'adhérant pas au plâtre. L'épaisseur de l'enduit aurait diminué la finesse des

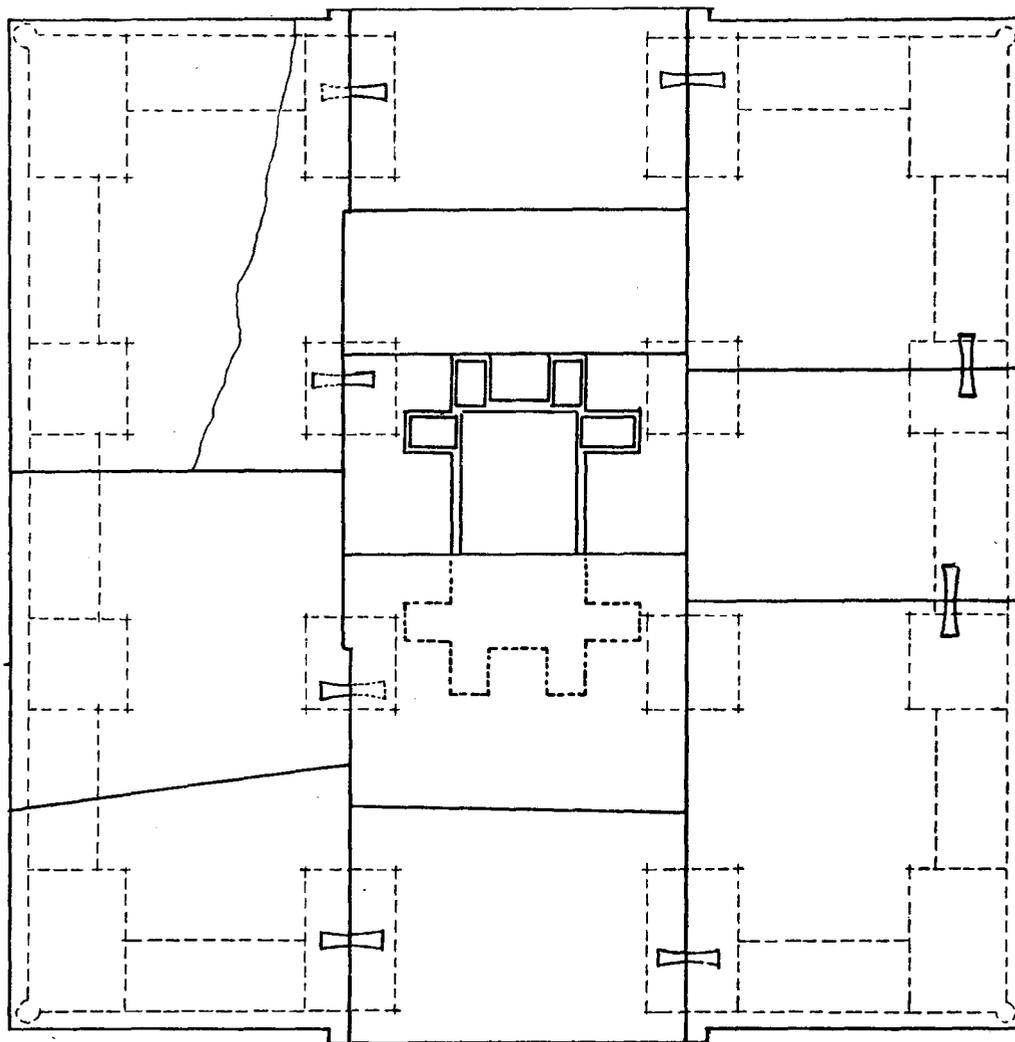


Fig. 1.

empreintes jusqu'à faire disparaître complètement les détails, si jamais notre monument fût ainsi recouvert. La question se pose, en effet, devant l'absence de traces de couleurs.

Seuls portent des traces de couleurs :

- 1° L'encadrement des portes dont les signes en creux étaient peints en bleu;
- 2° La corniche décorée de palmes alternativement blanches, bleues, rouges, bleues, blanches, etc. (deux palmes bleues encadrant les palmes rouges ou blanches).
- 3° Le ruban qui entoure le boudin courant sur les angles verticaux des façades et sous la corniche, peint en jaune.

Notre attention a été attirée par la présence de petits trous cylindriques pouvant recevoir des tenons en bois. Les plus nombreux sont disposés par trois sur le carré extérieur formé par les quatre piliers centraux, d'autres se trouvent à la partie basse des portes. On peut supposer qu'ils servaient à fixer une tenture cachant la statue divine et le roi, aux yeux des spectateurs, pendant tout ou partie de la cérémonie. Mais on en trouve également çà et là sur les architraves. Sur les piliers, ces trous sont disposés par trois, deux en ligne horizontale, le troisième sous l'un des précédents, dans l'espace compris entre le texte et la bande latérale. La question de la clôture s'est certainement posée, puisque plus tard, des portillons furent placés dans les portes mêmes. Des emplacements de crapaudine aux pieds des piliers, contre la petite rampe et des emplacements de pièces de bois calées en queue d'aronde, à hauteur du sommet des murs-bahuts, en témoignent. Etant donné la hauteur du soubassement, un portillon de cette dimension suffisait à masquer une grande partie de la cérémonie intérieure. Il est vraisemblable que la statue ou l'emblème divin était apporté ici sur un traîneau; nous n'en avons pas de représentation comme nous en avons de la barque sacrée. Pour celle-ci, nous savons que la statue était cachée aux yeux des profanes dans un tabernacle recouvert lui-même d'un voile. Y avait-il sur le traîneau un moyen de dissimuler la statue qui aurait été sortie sur l'autel même? Tous problèmes que notre connaissance incomplète de ces cérémonies ne nous permet pas de résoudre. Constatons simplement la présence de ces trous et de ces portillons rajoutés par la suite (pl. 9).

IV. TECHNIQUE DE LA DÉCORATION.

P. Lacau étudie, d'autre part et du point de vue philologique, la disposition générale de la décoration. Je voudrais donner quelques précisions sur le travail des sculpteurs. Dans l'étude très poussée que j'ai été amené à faire d'abord pour combler les lacunes et aussi pour publier le maximum de variantes de la plupart des signes hiéroglyphiques, j'ai pu faire des constatations intéressantes.

On doit diviser le travail en deux parties :

- 1° D'une part, les personnages (roi et dieux) et les grands oiseaux qui couronnent la scène (vautour et faucon);
- 2° D'autre part, le texte.

En ce qui concerne la première partie, la mise en place est faite avec une extrême précision, les dimensions ne varient absolument pas : nous sommes certainement en présence d'une mise en place par mise au carreau : le sculpteur respectait absolument la silhouette du dessin. Ayant eu dans deux cas à compléter le roi et Amon-Min, un moulage fait sur un autre pilier s'est raccordé parfaitement à la place de la partie détruite. Seules quelques petites retouches ont été nécessaires pour les détails du collier du roi.

Il en est de même pour les faucons et les vautours; mais si sur les personnages les détails ne présentent pas de variantes pour le même ornement (collier, bracelets, *šento*, etc.) les détails des oiseaux qui n'intéressent pas la silhouette sont traités avec plus de liberté. Les têtes des

vautours, la disposition des plumes placées sous l'aisselle de l'aile étendue horizontalement ou obliquement en avant, celle dont on voit la face interne, présentent de nombreuses variantes. Le faucon ne donne pas lieu à autant de différences.

Par contre les signes hiéroglyphiques présentent chacun de nombreuses variantes; ils sont étudiés par la suite. Je me contente d'indiquer simplement que cette liberté s'étend depuis la dimension même des signes dans les colonnes ou dans les lignes jusqu'aux détails des plumages pour les oiseaux, leur silhouette, les écailles des serpents (signes  et ). Celles-ci sont stylisées par un quadrillage plus ou moins oblique et aussi par des ocellés que l'on retrouve sur le signe , et même, ce qui est plus étrange sur le signe . P. Lacau parle en particulier du signe , tantôt une chèvre encornée, tantôt évoquant plutôt un jeune chevreau. Le nombre des pointes supérieures du signe  varie de sept à treize (quelquefois à quatorze quand le signe est gravé : [portes]), ici, en nombre pair, là en nombre impair, alors que les pions du signe  varient dans une proportion un peu moindre, mais restent toujours impairs. L'étude complète qui forme la deuxième partie donnera une idée exacte de ces variantes.

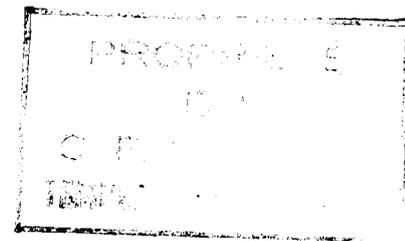
J'en conclus que le travail était confié à une équipe d'ouvriers en nombre restreint pour les personnages, très spécialisés et très exercés à reproduire exactement un modèle, en particulier pour les profils des figures du roi et des dieux Amon-Ré ou Amon-Min, qu'une autre équipe un peu plus nombreuse et un peu plus libre s'occupait des oiseaux et, qu'enfin, l'exécution du texte était confiée à un nombreux personnel, peut-être même à un ouvrier par face de pilier.

Cela semble exagéré, mais l'expérience que j'ai acquise en sculptant moi-même un assez grand nombre de fois le même signe me permet d'affirmer que ces signes présentent tous un même caractère, celui que je leur ai donné tout en suivant exactement le modèle. C'est la main, l'empreinte personnelle de tout artisan qui se reconnaît d'une œuvre à l'autre : d'une face de pilier à l'autre je ne retrouve pas la même main.

V. CONCLUSION.

Dix années de travaux dans les fondations du III^e pylône nous ont donc fourni un monument de première importance. P. Lacau en dégage la leçon du point de vue des idées religieuses et de la langue. On verra que certaines orthographes présentent une forme archaïque. Il apporte des nouveautés relativement à la cérémonie de la fête *hb-sd* sans en livrer tous les secrets. Mais, il est aussi extrêmement intéressant au point de vue artistique : architecture de dimensions modestes, mais de proportions très étudiées, il est un véritable chef-d'œuvre de l'art égyptien : les chiffres que j'ai cités, ceux qui se trouvent sur les plans, les façades et la coupe, prouvent qu'il n'existent aucun rapport simple entre eux, c'est du reste un peu dans ce but que je donne les géométriques cotés. Il n'en reste pas moins que l'aspect général est exceptionnellement satisfaisant et qu'il évoque la perfection grecque.

H. CHEVRIER.



LE DÉCOR DE LA CHAPELLE

1. Cette chapelle de Sésostris I^{er} est d'un type entièrement nouveau; l'architecture égyptienne nous réserve assez souvent pareille surprise. Chevrier a dit dans quelles conditions tous les matériaux qui ont servi à reconstruire ce monument avaient été extraits par lui des fondations du III^e pylône à Karnak où ils dormaient depuis trois mille ans⁽¹⁾ : il est rare qu'un archéologue ait l'occasion de procéder à une pareille résurrection⁽²⁾. Il est plus rare encore qu'un seul monument nous apporte à la fois dans sa décoration autant de renseignements importants sur l'art et sur les idées religieuses. Nous n'examinerons ici qu'une partie des problèmes très nombreux que nous pose cette décoration.

Notons d'abord deux faits qui peuvent rendre cet examen particulièrement intéressant : notre chapelle est pratiquement *complète* et elle est *antérieure* au schisme atonien.

2. 1^o Elle est complète. Cinq blocs seulement nous manquent⁽³⁾ (voir p. 2). Toute décoration religieuse égyptienne se compose d'une série de scènes qui ont été découpées par tranches nettement séparées dans le déroulement d'une cérémonie. Le lien qui rattache ces scènes les unes aux autres nous échappe le plus souvent, les Egyptiens n'ayant jamais figuré dans chaque cérémonie qu'un choix des moments les plus caractéristiques, lesquels étaient fort clairs à leurs yeux. Quand des lacunes viennent supprimer ou mutiler un certain nombre de ces scènes, il est certain que nous avons moins de chance encore d'en saisir l'enchaînement. Or notre chapelle nous livre, nous allons le voir, un total complet de soixante scènes pratiquement intactes. C'est là une chance particulièrement précieuse; nous avons sous les yeux le premier monument de la XII^e dynastie qui nous soit parvenu entier. Disons tout de suite que malgré cette circonstance si favorable, notre interprétation présentera bien des lacunes.

⁽¹⁾ Voir p. 1-2.

⁽²⁾ Rappelons qu'en Grèce le temple de la Victoire Aptère au Parthénon et le trésor des Athéniens à Delphes ont été rebâti avec leurs propres matériaux sur leurs fondations mêmes. Pour notre chapelle, nous ignorons au contraire son emplacement primitif à Karnak. Elle a donc été reconstruite sur un terrain libre et qui a été sondé profondément dans l'enceinte même du temple. Un admirable reposoir de la barque sacrée (en albâtre), sorti lui aussi tout entier des fondations du III^e pylône, vient d'être rétabli à côté de notre chapelle; d'autres monuments de même provenance attendent leur tour. Dès maintenant l'angle nord-ouest de l'enceinte de Karnak constitue un musée unique de monuments reconstruits.

⁽³⁾ Il n'y en a que deux qui nous apprendraient quelque chose : l'un sur le côté nord, entre les deux piliers centraux, nous aurait donné les noms de quatre des nomes de la Basse-Egypte (CHEVRIER, *Annales du Service*, XXXIV, p. 175) l'autre faisait partie du dallage de la travée centrale et nous aurait complété l'encastrement de l'autel ou du piédestal disparu qui se trouvait dans l'axe de la chapelle. Quant aux trois autres blocs, l'un, dans la toiture, était sans décor, l'autre formant l'architrave sud-ouest portait certainement un décor identique à celui de l'architrave parallèle nord-ouest et le troisième est un mur-bahut de la face est, décoré des Nils habituels.

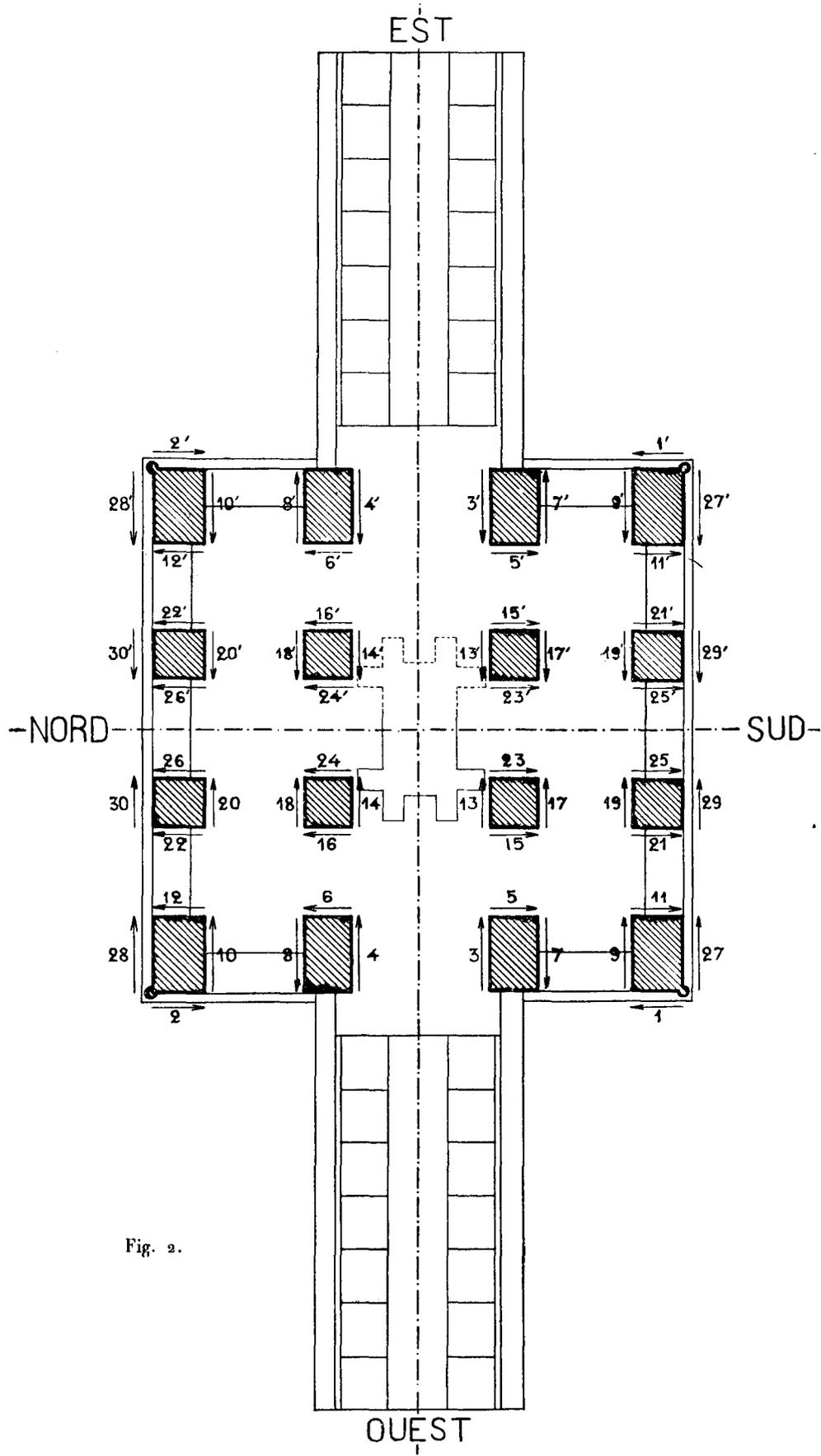


Fig. 2.

3. 2° Notre chapelle a échappé aux martelages atoniens. Nous ne savons pas quel est le roi qui a procédé à sa démolition⁽¹⁾. Mais cette démolition et ce remploi de matériaux qui nous apparaissent comme des actes de vandalisme ont, en réalité, sauvé cet admirable monument. Le calcaire exposé à l'air aurait mal résisté dans le passé et au XIX^e siècle, il aurait sans doute été transformé en chaux comme tout le calcaire de Karnak. Ce qui est certain en tout cas, c'est que cet ensevelissement par Aménophis III a protégé nos bas-reliefs des martelages de son successeur Akhénaton : Amon et tous les dieux sont intacts. Or, c'est à Karnak que les martelages d'Amon ont été particulièrement soignés : aucune statue du dieu⁽²⁾, aucun bas-relief, n'a échappé à la destruction dans son propre temple ; c'est donc la première fois que nous avons, dans la demeure même d'Amon, son image réelle telle que l'avait conçue la dynastie qui venait de le promouvoir au rang de « roi des dieux ». Tous les monuments retrouvés dans ce pylône, et ils sont nombreux, sont dans le même cas. L'un d'entre eux, le sanctuaire de la barque d'Amon construit par la reine *Hatšepsowet*⁽³⁾, démoli par Thoutmès III et enfoui par Aménophis III dans les fondations du III^e pylône, nous fournira bientôt des éléments de comparaison très intéressants : nous aurons à faire à deux sanctuaires de première importance religieuse, l'un de la XII^e dynastie, l'autre de la XVIII^e, consacrés tous deux dans le temple principal d'Amon.

4. Quel est le plan général de la décoration ?

Comme tout monument religieux égyptien, notre chapelle est divisée en deux moitiés, sud et nord, suivant son axe longitudinal ouest-est (fig. 2).

Rappelons que l'entrée d'un temple est toujours orientée *théoriquement* vers le Nil et la travée centrale divise le temple à partir de la porte jusqu'au fond (le sanctuaire) en deux moitiés égales. Or, le Nil étant considéré comme coulant régulièrement du sud au nord, l'axe du temple qui est perpendiculaire au fleuve se trouve donc orienté *théoriquement* est-ouest et les deux moitiés du temple sont placées l'une du côté nord de cet axe, l'autre du côté sud. Naturellement, il y a logiquement interversion quand on passe d'une rive à l'autre. Sur la rive droite, c'est la moitié *droite* du temple (en entrant) qui est la moitié *sud*, et la moitié *gauche*, qui est la moitié *nord* sur la rive gauche, c'est exactement l'inverse (fig. 3).

Tout ceci est bien connu et a été précisé par Mariette à propos du temple de Dendérah⁽⁴⁾.

5. Or nous sommes sur la rive droite, c'est donc la moitié sud de la chapelle qui doit être à droite et la moitié nord qui doit être à gauche à partir de l'entrée et suivant l'axe ouest-est

⁽¹⁾ Aménophis I^{er} avait construit une chapelle *identique* à celle-ci (même décor et mêmes dimensions, dont des fragments importants sont sortis du III^e pylône (CHEVRIER, *Annales du Service*, XXXIII, p. 178 et XXXIV, p. 109). Était-ce pour remplacer la nôtre ? Et est-il l'auteur de la démolition ? Des fragments d'un monument du même type mais de plus grande dimension ont été trouvés par Varille et Robichon remployés dans le temple de Montou à Karnak. Attendons que ces deux exemplaires se complètent.

⁽²⁾ Voir LEGRAIN, *Rec. de Trav.*, XXII, 62-63.

⁽³⁾ Sur ce monument, voir LEGRAIN et NAVILLE, *L'aile nord du pylône d'Aménophis III à Karnak* (1902), les *Rapports* de PILLET dans les *Annales du Service*, XXIII, p. 118, XXIV, p. 60, et ceux de CHEVRIER dans les *Annales du Service*, XXVI, p. 120, XXVII, p. 142, XXVIII, p. 118 et 120, XXXI, p. 90.

⁽⁴⁾ MARIETTE, *Dendérah : description générale du grand temple*, etc., p. 39-41. L'exposé de Mariette est très net : est-il le premier à avoir éclairci ce point, je n'ose l'affirmer, l'histoire des progrès successifs de notre science est encore à faire.

qui, lui, est orienté perpendiculairement au fleuve. Il en était bien ainsi, car les deux longs côtés de la chapelle comportent extérieurement, l'un la série des nomes du sud, l'autre la série des nomes du nord; la chapelle a donc été reconstruite suivant cette orientation qui est celle de tout le temple de Karnak.

6. Ceci est normal, mais ce qui est nouveau, c'est que notre chapelle est également divisée en deux moitiés est et ouest suivant un axe transversal nord-sud (fig. 2). Nous avons affaire en réalité à deux chapelles adossées placées sur un même socle et desservies de chaque côté

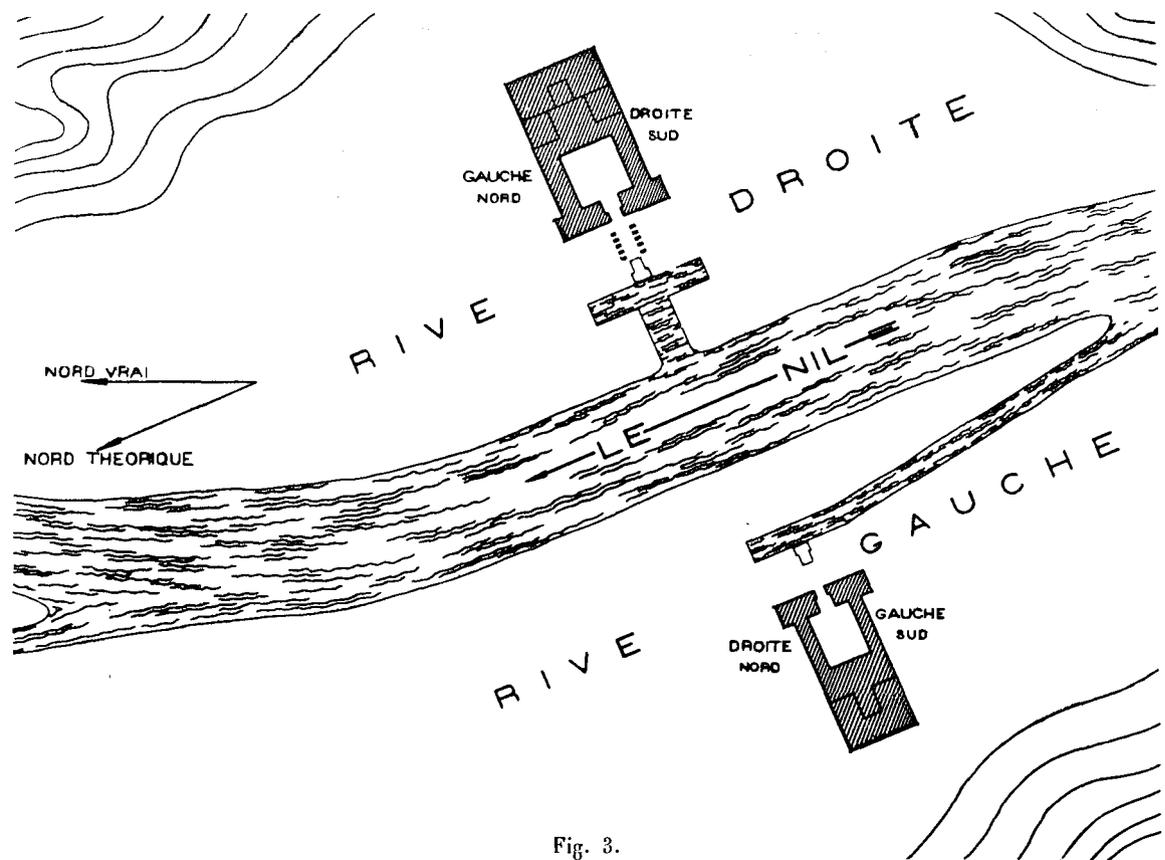


Fig. 3.

par un escalier d'une façon indépendante. Dans chacune des deux moitiés du monument, le sens du décor indique clairement cette division; les flèches, sur la figure 2 et sur la figure 4 qui donne le schéma des architraves, montrent l'orientation de l'écriture et des figures.

7. 1° Sur les quatre architraves longitudinales parallèles à l'axe ouest-est, les inscriptions sont divisées en deux moitiés affrontées dont le point de départ commun est au centre sur l'axe transversal nord-sud, le signe Φ , placé au centre, est commun aux deux textes comme il arrive normalement.

8. 2° Sur les piliers, toutes les figures d'Amon ont le dos tourné vers l'axe nord-sud (fig. 2), qui constitue comme le fond des deux chapelles : c'est l'orientation normale de toute figure divine qui tourne toujours le dos au fond de son temple. Tout est ordonné comme si nous avions

sur l'axe nord-sud un mur mitoyen séparant les deux moitiés est et ouest du monument; partout, le roi marche vers le dieu dans le sens des flèches.

9. Malheureusement l'autel ou le socle central, qui était placé à cheval sur l'axe nord-sud

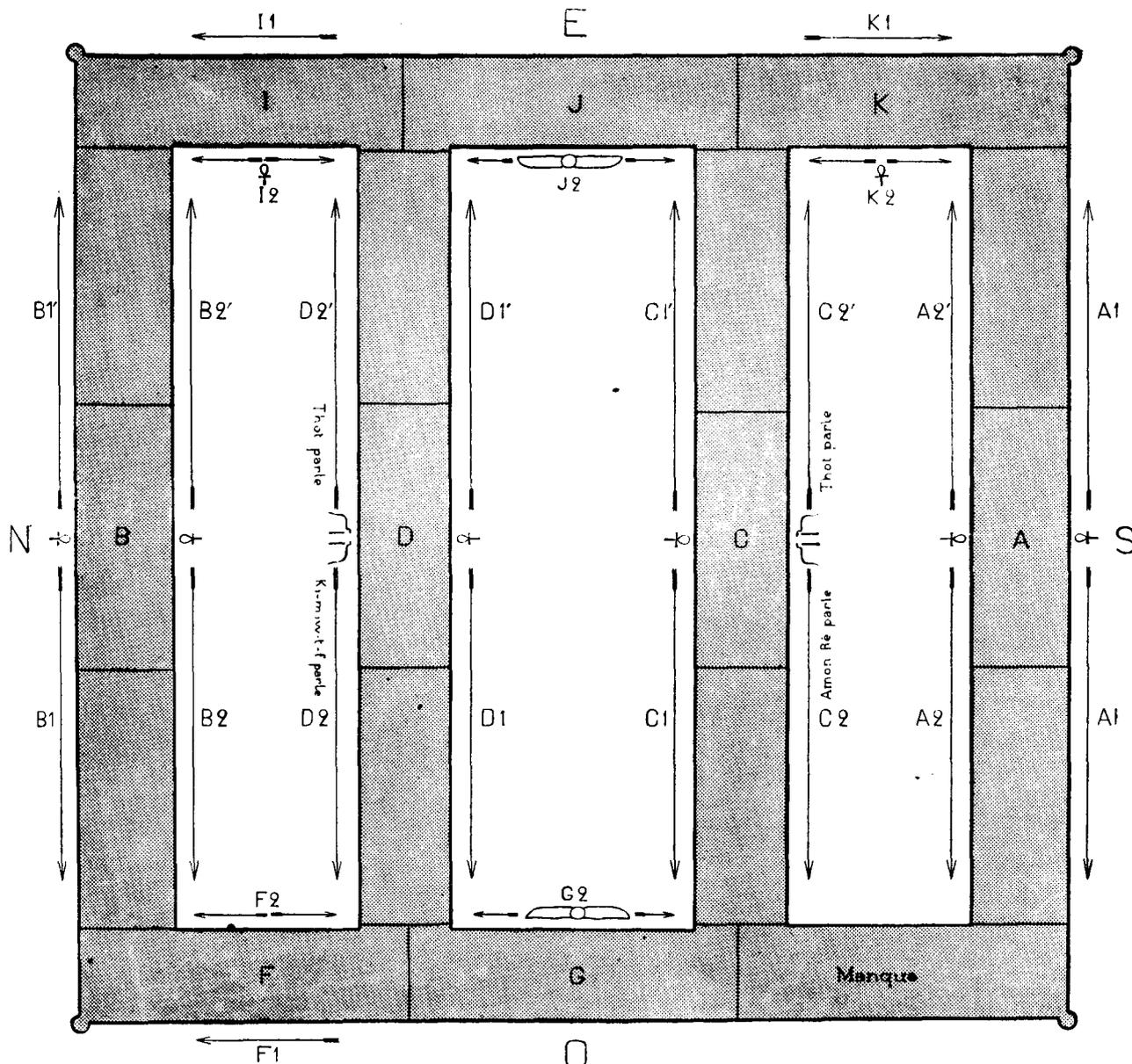


Fig. 4.

au milieu de la galerie médiale, n'a pas été retrouvé⁽¹⁾. Ses dimensions exactes nous manquent car il ne nous a été conservé qu'une seule des deux pierres du dallage dans lesquelles était taillé l'encastrement destiné à loger la base de cet autel⁽²⁾. Il est certain qu'il devait être divisé lui

⁽¹⁾ Un autel en granit rose au nom des deux Amenemhet III et IV le remplace pour le moment, mais il n'a rien à faire avec notre monument; il s'agissait pour nous simplement de montrer qu'il y avait là un autel. Sur cet autel lui-même, voir *Annales du Service*, XXIV, p. 67-68.

⁽²⁾ Voir p. 7 et fig. 1.

aussi en deux moitiés, l'une pour l'est, l'autre pour l'ouest. Il nous aurait été particulièrement précieux pour situer certaines des cérémonies représentées sur les piliers des deux chapelles; une partie au moins de ces cérémonies devait être célébrée précisément sur chacune des deux moitiés de l'autel central.

10. Je ne connais aucun monument ainsi partagé à la fois en deux moitiés nord-sud et en deux autres moitiés est-ouest. Il doit s'agir de la division du monde en quatre régions à laquelle se rapporte la quadruple répétition bien connue d'une série de textes et d'offrandes, celle qui

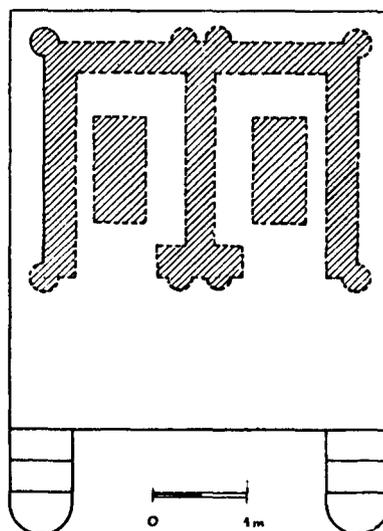


Fig. 5.

est indiquée par la formule \circ'_{11} *sp fdw* « quatre fois »⁽¹⁾. Cette division serait-elle particulièrement nécessaire pour la fête *sed* à laquelle notre chapelle semble bien se rattacher, nous le verrons?

11. Notons tout de suite que le signe hiéroglyphique  servant à écrire précisément la fête *sed* n'a rien à faire avec notre monument. Il figure bien deux édifices identiques et accolés contenant l'un l'image du roi du sud, l'autre celle du roi du nord. Mais ce qui est accolé dos à dos dans notre chapelle, ce n'est pas le nord et le sud, mais bien l'est et l'ouest. Dans le signe  d'ailleurs nous avons en perspective égyptienne deux édifices placés non pas dos à dos, mais bien côte à côte : on les figure tous deux de profil pour qu'ils soient tous deux visibles : c'est la convention normale du dessin égyptien. Un socle dans une des cours de la Pyramide de *Djoser* à Saqqarah paraît bien confirmer cette interprétation. Nous reproduisons ici le croquis de la reconstitution donnée par Lauer⁽²⁾ (fig. 5).

⁽¹⁾ Formule fréquente sur notre monument même, scènes 11-12, 25-26, 1'-2', 9', 15'-16', 18', 19'-20'.

⁽²⁾ LAUER, *La pyramide à degrés. L'architecture*, I, p. 145, fig. 146.

12. A côté du temple funéraire de la XI^e dynastie à Deir el-Bahari se trouve un massif de maçonnerie très ruiné qui semble comporter deux rampes d'accès ou deux escaliers symétriques l'un à l'ouest, l'autre à l'est⁽¹⁾. S'agit-il d'un monument du même type que le nôtre? On aurait placé dans la nécropole une reproduction d'un des éléments du *heb-sed* qui pouvait être utile au roi mort⁽²⁾.

13. Rappelons la grande table d'offrandes en albâtre du temple du soleil à Abousir⁽³⁾. Elle est composée de quatre tables d'offrandes accolées : chacune d'elles ayant exactement la forme du signe ⤵ . C'est ce signe d'écriture ⤵ *htp* qui est réalisé à grande échelle en ronde bosse : bel

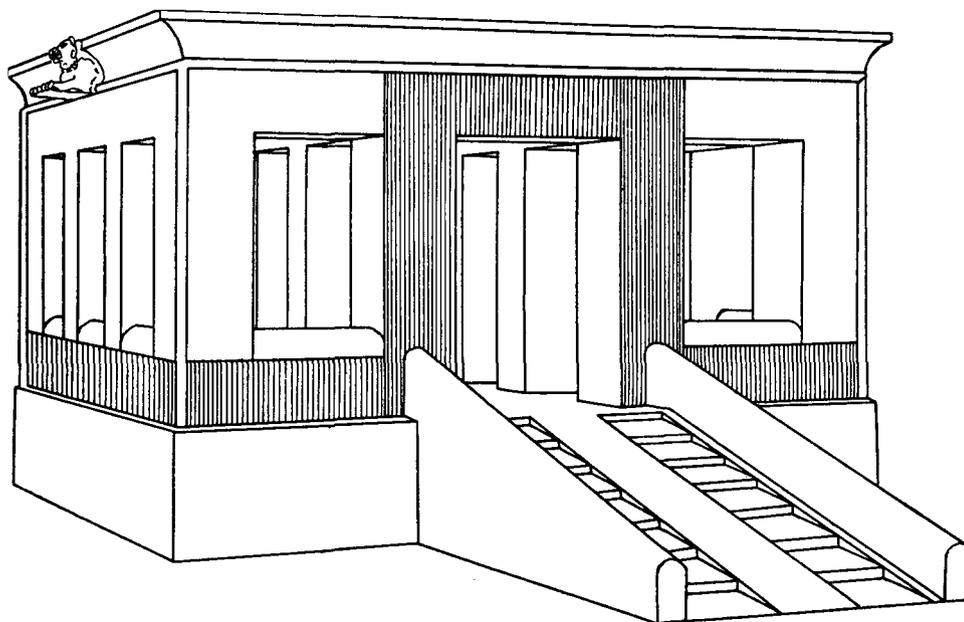


Fig. 6.

exemple pour le dire en passant de l'efficacité de l'image et de la valeur pratique que peut prendre un hiéroglyphe⁽⁴⁾. Ce dispositif a quelque chose de comparable au plan de notre monument.

14. Mais cette division anormale en deux moitiés symétriques est et ouest ne concerne que les architraves et les piliers; le décor des portes et des murs bas qui entourent la chapelle est commandé par un tout autre principe. Ce qui frappe en effet dans l'ensemble de la décoration, c'est que les deux portes est et ouest et le mur bas ceinturant la chapelle ont été gravés en *creux*, et que tout le reste, c'est-à-dire les architraves (intérieures et extérieures) et les piliers (moins les deux portes) ont été gravés en *relief* (fig. 6 : tout le grisé est en creux, le reste en relief).

⁽¹⁾ WINLOCK dans *The Metropolitan Museum of Art, the Egyptian Expedition 1930-1931*, fig. 24 et p. 21. Winlock l'appelle « festival kiosk of Thutmes III ».

⁽²⁾ C'est ainsi que Djoser à Saqqarah a reproduit dans son domaine funéraire ceux des éléments de son palais de Memphis qui étaient les plus utiles à sa vie d'outre-tombe.

⁽³⁾ VON BISSING et BORCHARDT, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-Woser-Re*, p. 14 et fig. 33.

⁽⁴⁾ Une table d'offrande de ce type figure dans les donations que Thoutmès III consacra à Amon (salle des *Annales* = SERHE, *Urk.*, IV, p. 640, n. 8). Un exemplaire en albâtre se trouve à Karnak en haut du massif de maçonnerie accolé au nord de la « salle des fêtes ».

Cette différence de technique a une signification précise : tout ce qui est en relief est considéré comme à l'intérieur du monument, tout ce qui est en creux est à l'extérieur.

15. L'emploi de ces deux méthodes de gravure est bien connu ; il s'est perpétué pendant toute la durée de la civilisation égyptienne et mériterait une étude spéciale. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'emploi tout conventionnel et symbolique que l'on peut faire de ces procédés techniques. Une gravure en *creux* placée à l'intérieur d'une salle dont tout le reste est gravé en *relief*, cela paraît d'abord illogique. Cela signifie tout simplement que la partie ainsi gravée est considérée comme placée à l'extérieur.

16. Nous en avons de bons exemples dans les mastabas de la V^e et de la VI^e dynasties à Saqqarah ⁽¹⁾. La stèle-porte, placée à l'intérieur de la salle des offrandes, celle devant laquelle on rendait le culte au mort, est seule gravée en creux, alors que tout le reste de la salle est en relief ; c'est que la stèle représente la façade de la maison du mort, c'est-à-dire quelque chose qui par définition est à l'extérieur. La gravure en creux pour un Égyptien rappelle et affirme le fait très clairement et très simplement.

17. Le procédé a duré. A Louxor, Alexandre a construit un nouveau sanctuaire à l'intérieur de la salle de la barque qui date d'Aménophis III. Ce nouveau sanctuaire est un naos indépendant enfermé dans l'ancienne salle (il a une corniche, un fruit, des tores d'angle). Les murs du sanctuaire primitif sont gravés normalement en relief. Au contraire, dans le nouveau naos, les murs *extérieurs* sont gravés en creux bien qu'ils soient à l'intérieur d'une salle et les murs intérieurs de ce même naos sont normalement gravés en relief. Cette gravure en creux donne aux parois extérieures du naos une signification théorique en contradiction avec sa position réelle : elle a plus d'importance et de signification que cette position elle-même.

18. Inversement, pour signifier qu'une partie d'un décor en creux, c'est-à-dire d'un décor *extérieur*, est considéré comme à l'intérieur par rapport à ce décor en creux, on grave cette partie en relief. Dans toute une série de stèles-portes du Moyen Empire qui sont gravées normalement en creux puisqu'elles figurent une façade extérieure de maison, la scène centrale, celle qui est placée au-dessus du linteau de la porte, et qui figure le mort assis devant sa table, est gravée en *relief* parce que l'on veut rappeler qu'il s'agit là d'une scène qui se passe à l'intérieur même de la maison et que l'on voit à travers la fenêtre ⁽²⁾.

19. Dans notre chapelle, nous avons à faire au même procédé. Les faces extérieures des architraves et des piliers sont gravés en *relief* comme les faces intérieures, ce qui paraît d'abord

⁽¹⁾ Citons seulement : VON BISSING, *Die Mastaba des Gemnikai*, I, pl. II ; MACRAMALLAH, *Le mastaba d'Idout*, pl. XIV, p. 28. A Abydos le décor des portes des naos est gravé en creux : CALVERLEY, *The temple of King Sethos I*, II, pl. 15, 18 et III, pl. 31, 32, 34, 43, etc.

⁽²⁾ Voir au Louvre, les stèles 161 et 164 ; dans FIRTH et GUNN, *Teti Pyramid Cemeteries*, 22 stèles présentent ce tableau en relief, p. 181 à 190, les n^{os} 2 à 12, 15 à 18, 20-22, 24-25, 28, 30.

anormal. On a voulu signifier par là qu'elles sont *théoriquement* à l'intérieur du monument. Au contraire, il est normal que les deux portes soient gravées en creux car, par définition, les façades de porte sont *extérieures*. Quant au mur continu (formé des murs entre piliers et des bases des piliers) qui ceinture la chapelle par en bas sur ses quatre côtés, il est gravé tout entier

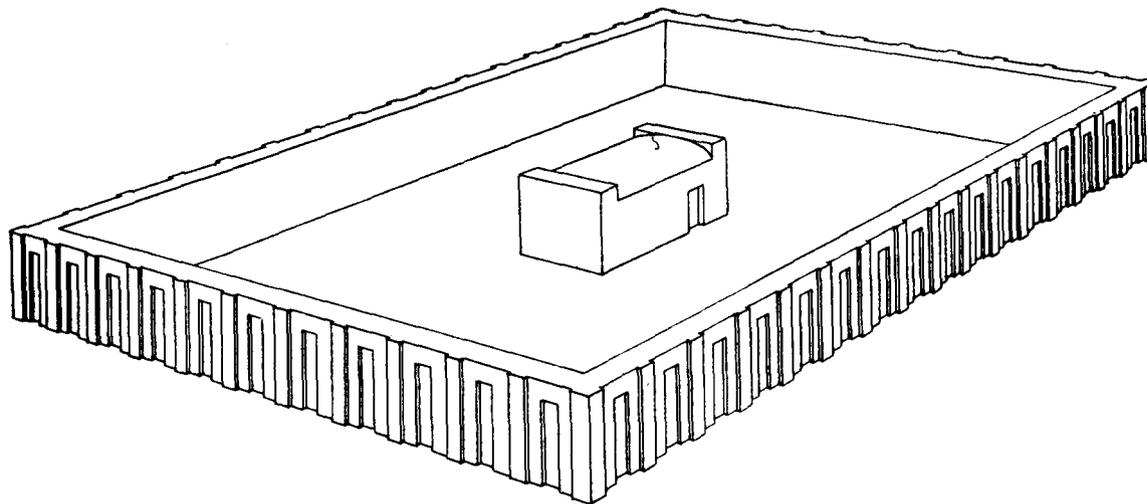


Fig. 7.

en *creux*, parce que l'on veut rappeler et préciser que ce mur constitue l'enceinte extérieure du monument. Et c'est sur ce point qu'il convient d'insister.

20. En réalité, nous sommes en présence d'un type de chapelle extrêmement évoluée dont les éléments constitutifs ont été amalgamés d'une manière très curieuse mais qu'il faut débrouiller.

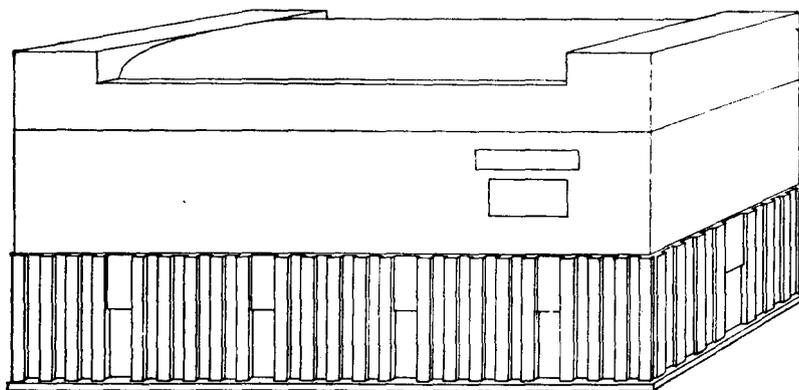


Fig. 8.

Tout monument religieux égyptien était toujours construit au milieu d'une enceinte qui limite et protège l'ensemble de la propriété du dieu. Il n'y a pas de lieu sacré contenant un temple qui n'ait son enceinte, c'est un des éléments indispensables d'une propriété divine. Or cette enceinte peut être de type variable. Ici encore une étude d'ensemble serait nécessaire. Voici seulement quelques indications :

21. 1° *Type du mur d'enceinte à redans en briques crues.*

Il a joué un rôle considérable sous les premières dynasties. Rappelons seulement l'enceinte de la Schounet el-Zebib à Abydos ⁽¹⁾. C'est ce même type d'enceinte qui a été réalisé plus tard en pierre par *Djoser* autour de son monument funéraire à Saqqarah ⁽²⁾. Quand on a voulu reproduire

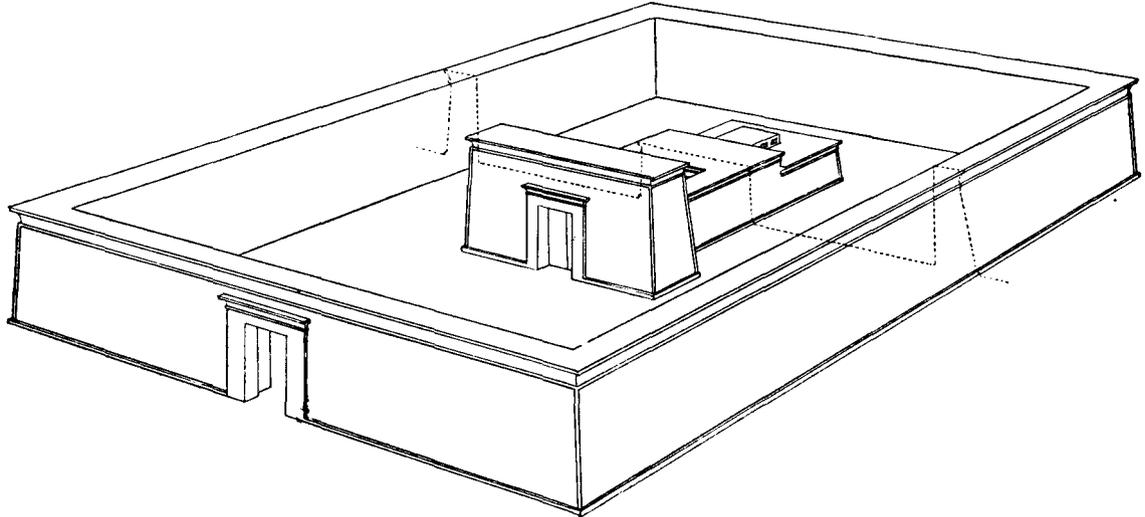


Fig. 9.

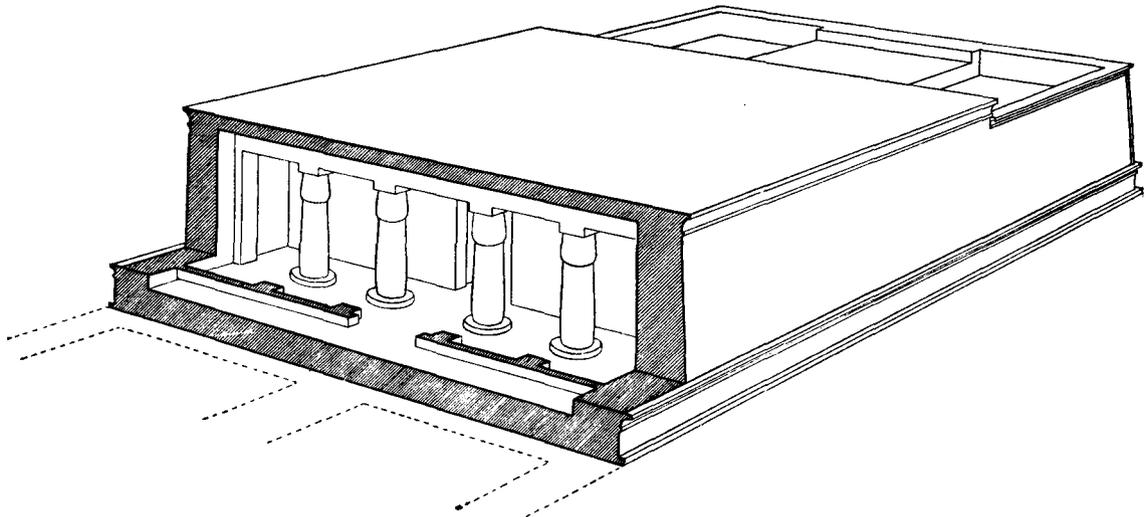


Fig. 10.

en réduction le monument qui était enclos dans une pareille enceinte, par exemple pour en faire un sarcophage qui n'est qu'une maison en miniature, on s'est bien gardé de priver cette copie réduite de l'élément de protection que constituait l'enceinte autour de son modèle réel. On a ceinturé la partie inférieure de la copie par l'image de cette enceinte qui est plaquée contre elle et fait corps avec elle.

⁽¹⁾ AYRTON, CURRELLY, WEIGALL, *Abydos*, III (1904), pl. VI et VII.

⁽²⁾ LAUER, *La Pyramide à degrés, L'architecture*, I, p. 82-92 et II, pl. IV, XXVI, XXVIII, XXX.

22. Dans le schéma théorique donné par la figure 7, l'enceinte à redans vient s'appliquer contre la construction centrale. Le résultat, c'est le type de sarcophage de la XII^e dynastie dont je reproduis (fig. 8) un spécimen d'après DE MORGAN (*Dahchour*, 1894, p. 54, fig. 117). Un autre sarcophage dans DE MORGAN (*Dahchour*, 1894-1895, p. 88, fig. 131) montre plus nettement encore que l'enceinte à redans forme un socle sur lequel repose le bâtiment intérieur. Ensuite l'enceinte sera simplement dessinée sur le coffre⁽¹⁾. Il y a là toute une évolution qu'il faudra suivre.

23. Le sanctuaire de la barque sacrée d'Amon construit par la reine (que nous avons déjà citée, § 3) nous offre sous la XVIII^e dynastie un très bel exemple de l'image d'un mur d'enceinte à redans formant socle autour d'une chapelle⁽²⁾. Ce motif du mur à redans a joué un rôle considérable dans la décoration égyptienne; nous le retrouvons à la base d'une série de monuments et d'objets très variés⁽³⁾ à toutes les époques. Pendant toute la période classique, cet élément architectural subsiste uniquement comme thème décoratif. Bien entendu, il a commencé par avoir un sens magique et utilitaire de protection. A quel moment a-t-il perdu cette signification, s'il l'a jamais perdu complètement, pour devenir avant tout un procédé de décoration, ceci est un autre problème.

24. 2° *Type du mur d'enceinte en pierre couronné d'un tore et d'une corniche.*

C'est par exemple le mur d'enceinte de Thoutmès III du temple de Karnak qui entoure le sanctuaire proprement dit d'Amon, à l'intérieur de l'enceinte générale de briques crues. Le temple d'Edfou est entouré d'une enceinte de ce type. Enfin le grand couvent blanc d'Amba-Chenouda à Sohag est enfermé tout entier dans un mur identique; le procédé de protection, en tous cas le procédé de clôture, a survécu à la ruine de la civilisation païenne. C'est cette clôture qui, appliquée en réduction à la base d'un temple, lui constitue un véritable socle (fig. 9 et 10).

25. Nous avons toute une série de temples sur socle : celui de Louxor⁽⁴⁾ est posé sur un soubassement typique. Il en est de même pour le temple de Montou à Karnak et pour celui de Ramsès III donnant sur la grande cour de Karnak; pour le temple de Ramsès III dans l'enceinte de Mout⁽⁵⁾. La présence étrange d'une corniche, qui doit terminer logiquement le haut

⁽¹⁾ LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouvel Empire*, pl. XV.

⁽²⁾ PILLET, *Annales du Service*, XXIII, p. 118, pl. IX, n° 20.

⁽³⁾ Citons par exemple le naos d'ébène de la reine à Deir el-Bahari, au musée du Caire : ROEDER, *Naos*, n° 70001; cf. les naos 70007 et 70050 (romains) — les coisses canopes de Yuua et Thuiu, QUIBELL, *Tomb of Yuua and Thuiu*, pl. XIV et XV. — A Dendérah sous Tibère, le bas des murs comporte par places ce décor très réduit, souvenir bien transformé des grandes enceintes des premières dynasties. L'étude de ce motif décoratif et de son évolution donnerait certainement des résultats intéressants pour éclairer la psychologie de l'Égypte ancienne.

⁽⁴⁾ Ce socle est actuellement en grande partie remblayé, seule la partie supérieure avec le tore et la corniche apparaissent clairement.

⁽⁵⁾ Le temple d'Apet à Karnak est muni d'un socle à corniche, le tout reposant sur un soubassement rectangulaire.

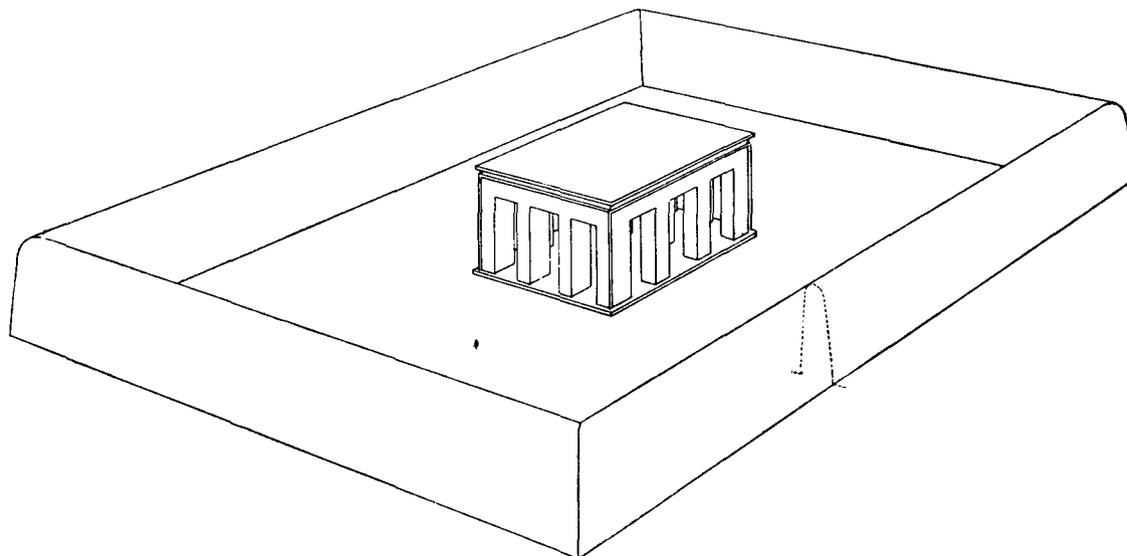


Fig. 11.

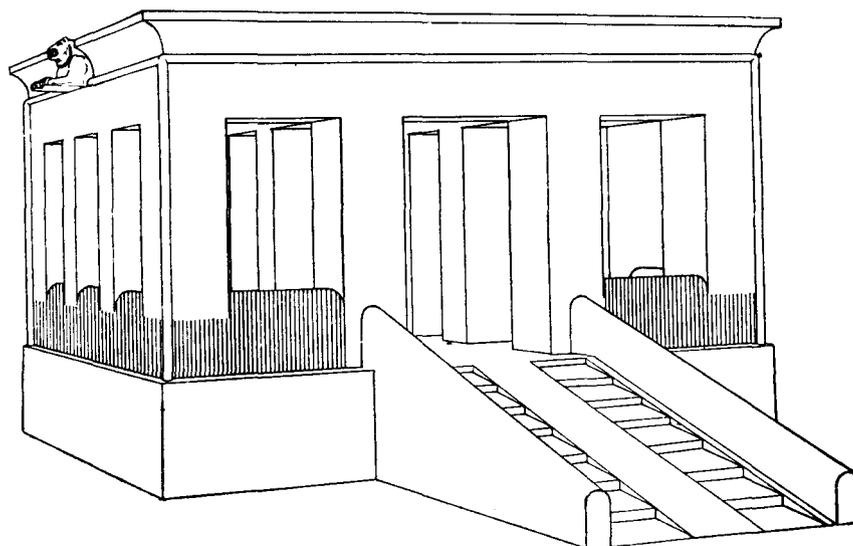


Fig. 12.

d'un mur et qui couronne ici un soubassement, s'explique très naturellement si ce soubassement n'est pas autre chose que le mur d'enceinte appliqué contre le temple⁽¹⁾.

26. 3^o Type du mur d'enceinte en pierre à sommet en dos d'âne.

C'est par exemple le mur d'enceinte qui limite le territoire sacré de toute pyramide. Le mur entourant la grande Pyramide de Guizah était de ce type. Il en était de même autour de la Pyramide de Téli à Saqqarah et autour de la Pyramide de Sésostris I^{er} à Licht. A Deir el-Bahari,

⁽¹⁾ Il faudra examiner dans quelle mesure pareil socle caractérise une catégorie spéciale de temple. Est-ce simplement une façon de remplacer l'enceinte réelle?

la grande avenue conduisant du temple de la XI^e dynastie à la plaine était bordée d'un mur en calcaire de ce même modèle. Plaqué en réduction contre une chapelle sous piliers, ce type d'enceinte constitue la partie inférieure de notre monument : le mur d'enceinte à sommet rond a pénétré entre les piliers (fig. 11 et 12). Nous avons toute une série de péristyles entourant des repositoires de la barque sacrée dans lesquels les piliers sont réunis par un petit mur bas à sommet rond. Rappelons le repositoire de Thoutmès III à Karnak devant le lac sacré, et celui de Médinet-Habou. Sous Aménophis III, à Éléphantine, si l'on en juge d'après le plan donné par la Commission d'Égypte et reproduit figure 13, le mur a pénétré plus profondément que dans

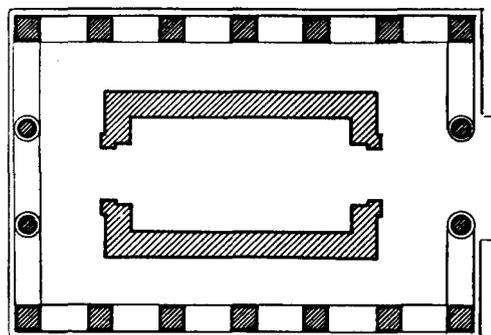


Fig. 13.

notre chapelle : les piliers carrés sont complètement à cheval sur le mur d'enceinte qui est exactement de la même largeur que les piliers. Ici au contraire, le mur entre piliers est plus étroit que ces piliers, il n'a pas encore complètement traversé (fig. 2) ⁽¹⁾.

Le tout, la chapelle et son enceinte, est placé ici sur un socle rectangulaire auquel donnent accès les deux escaliers.

27. Dans ces trois espèces d'enceinte qui ont été appliquées contre le monument même qu'elles doivent normalement entourer à distance, nous avons en réalité la réalisation en rond-bosse d'un dessin conçu selon la perspective égyptienne. Les proportions relatives de l'enceinte et du monument qu'elle entoure (entre autre la hauteur) ne sont pas plus respectées dans le monument composite qu'elles ne le seraient dans un dessin voulant figurer les deux monuments séparés et placés l'un à l'intérieur de l'autre. Dans un pareil dessin, qui ne serait lui-même qu'un assemblage composite des éléments à figurer, pour que le contenu de l'enceinte apparaisse, il faut que ce *contenu* soit figuré plus haut que l'enceinte et la dépasse, même si cette enceinte est en réalité plus haute que le monument central et le masque tout entier. C'est un procédé courant du dessin : le *contenu*, pour apparaître, est placé au-dessus du *contenant*. Il en est de même ici et le contenant (l'enceinte) devient un piédestal pour le contenu (le temple).

⁽¹⁾ Notre chapelle a été copiée exactement par Aménophis I^{er}, les dimensions des piliers sont identiques. Il sera intéressant de vérifier si les murs entre piliers avaient déjà traversé ou non ; nous n'avons pas retrouvé encore les bases de ces piliers. Il faut noter en tous cas une importante modification dans la technique : les piliers d'Aménophis I^{er} ne sont plus monolithes, mais composés d'assises superposées.

Le mur à sommet rond devait certainement être assez bas mais les deux autres pouvaient masquer complètement la construction placée au centre de l'espace qu'ils entourent.

28. Sur cette enceinte factice de notre chapelle, il est donc logique que tout soit gravé en *creux* puisqu'il s'agit d'une surface extérieure. Nous verrons que les scènes elles-mêmes qui y sont gravées sont bien celles d'un décor extérieur. Il s'agit de personnifications de la Haute et Basse-Egypte, de forteresses, de temples, d'éléments géographiques sur les façades est et ouest et de la liste complète des nomes du sud et du nord sur les deux façades sud et nord : tout cela, c'est le décor normal d'une enceinte. Il est évident également que la continuité ouest-est de ces séries montre que nous avons affaire à des éléments tout à fait indépendants du décor intérieur, lequel, nous le répétons, est divisé en deux moitiés est et ouest à partir de l'axe nord-sud⁽¹⁾. Donc l'enceinte de notre chapelle est plaquée entre les piliers dont elle supprime la base, exactement comme le dessin des deux portes est plaqué, nous allons le voir, sur les deux piliers centraux des deux façades est et ouest, figure 6.

DESCRIPTION

29. Nous suivrons l'ordre que voici dans notre description :

- 1° Les deux portes; extérieur, en creux;
- 2° Les architraves; intérieur, en relief = les dédicaces;
- 3° Les scènes gravées sur les piliers; intérieur, en relief = les scènes religieuses;
- 4° Le soubassement; extérieur, en creux = le cadastre des nomes.

LES DEUX PORTES

30. Au milieu de chacune des façades ouest et est, en haut de chacun des escaliers d'accès se trouve une porte. Ces deux portes gravées *en creux* ont leur décoration propre, qui est tout à fait indépendante comme toujours du reste de la décoration.

La face extérieure de chacun des deux piliers centraux porte le dessin des *montants*; l'architrave centrale (et l'extrémité des deux architraves latérales) porte le dessin du *linteau*. Il s'agit

⁽¹⁾ On peut se demander si notre chapelle tout entière n'a pas été elle-même construite à l'intérieur d'une salle fermée. Les dimensions en largeur permettent-elles la superposition d'un toit? Ceci rendrait plus logique encore la gravure en relief des faces extérieures des piliers et des architraves. Le fait que la chapelle comporte une gargouille pour l'écoulement des eaux, placée sur le toit ne contredit pas cette hypothèse. Il est vrai que le naos d'Alexandre à Louxor et celui d'Edfou, qui sont des constructions complètes et indépendantes quoique placées à l'intérieur d'une salle, ne comportent pas de gargouille; mais ceci pourrait être une simplification postérieure. Rappelons-nous que dans un des simulacres de construction offert à un mort à la XI^e dynastie, il y a des gargouilles bien que le monument fût destiné à une chambre funéraire exempte de pluie : ces gargouilles sont même effectivement percées pour pouvoir évacuer réellement une eau imaginaire. WINLOCK, *The Metropolitan Museum, The Egyptian Expedition 1918-1919*, p. 18, fig. 8 et p. 24-25, fig. 16-17.

ici d'un simple dessin qu'on a plaqué sur les piliers sans tenir aucun compte de la structure réelle de la maçonnerie; ce sont deux *simulacres* de porte. C'est ainsi que nous n'avons pas le ressaut en biseau qui délimite toujours le cadre d'une porte et lui donne un léger relief par rapport au nu du mur dans lequel il est engagé.

Nous avons en plan le dispositif A de la figure 14 et non le dispositif B qui seul serait normal. Aucune feuillure non plus, on le voit dans ce croquis, pour loger des battants qui n'ont jamais existé ⁽¹⁾ : à la place des battants il y a deux scènes religieuses 3-4 et 3'-4' (figure 2). Enfin du

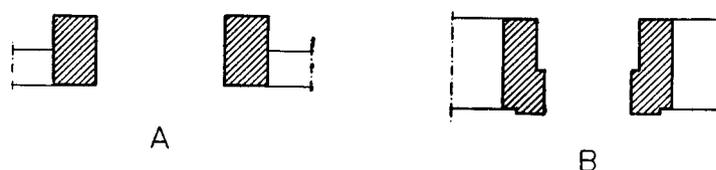


Fig. 14.

côté intérieur du pilier, il n'y a pas le revers de la porte mais bien une scène religieuse ordinaire comme sur tous les autres piliers. Nous sommes donc ici en pleine convention : le dessin extérieur d'une porte tient lieu de porte réelle.

31. Or on sait assez que toute porte en Égypte constitue, de par son origine technique, un organe à part dans l'ensemble d'une construction ⁽²⁾. Elle a son individualité propre; c'est un *cadre* encastré dans le mur et le traversant, orné sur ses deux faces intérieure et extérieure de textes qui lui sont propres. Elle a souvent un nom personnel comme le monument lui-même en a un, ce nom est inscrit au bord inférieur du décor ⁽³⁾.

32. Ces deux portes sont décorées d'une façon identique à quelques détails près que nous signalerons. On voudra bien se reporter à la planche 9, nous ne reproduirons pas les textes qui sont clairs sur la planche.

Chaque porte est encadrée de trois éléments : 1° en *haut* un ciel étoilé; 2° de *chaque côté* extérieurement un sceptre † qui soutient en haut l'angle du ciel; 3° en *bas* un sol sur lequel repose

⁽¹⁾ Le bord intérieur des deux piliers porte l'encastrement des deux battants d'une petite barrière; mais c'est très nettement une ajouture postérieure.

⁽²⁾ Dans la construction primitive en briques crues ou en pisé la porte était un cadre en bois ou en pierre encastré dans le mur, ce cadre assurait plus de solidité aux deux flancs du passage et permettait l'accrochage des vantaux. Dans la maçonnerie en pierre, on a copié ce dispositif comme s'il était encore d'une matière différente du reste du mur. Il l'est souvent d'ailleurs : beaucoup de portes ont un cadre en granit noir ou rose traversant un mur de calcaire; par exemple la porte en granit rose de la terrasse supérieure à Deir el-Bahari. Voir JÉQUIER, *Manuel d'archéologie égyptienne. Les éléments de l'architecture*, p. 113.

⁽³⁾ Ce n'est pas le cas ici. Il faudra préciser à quel moment l'usage d'inscrire sur la porte même le nom personnel de cette porte est devenu non pas obligatoire, mais courant. A la XVIII^e dynastie à Karnak les exemples sont nombreux (voir MARIETTE, *Karnak*, pl. 38 A). Notons que ce nom est toujours une formule de bon augure, c'était une protection intéressante pour un organe important de la construction qui courrait des risques particuliers. A côté de ce nom figurait celui du roi auteur de la porte, ce qui était profitable à ce dernier.

l'extrémité inférieure fourchue de ce sceptre : tout le dessin du décor est enfermé dans ce cadre. Ce dispositif est constant à la XVIII^e dynastie ⁽¹⁾.

Il en est de même sur certaines stèles à l'époque classique. Je rappelle seulement les deux stèles d'Amenehmet I^{er} (le prédécesseur immédiat de notre Sésostris I^{er}) provenant toutes les deux de son temple funéraire à Licht. Ce sont deux stèles-portes, c'est-à-dire deux façades de maison, le sceptre 𓏏 , latéralement comme ici, sépare le signe du ciel et celui de la terre.

33. 1° Le ciel, c'est le signe hiéroglyphique — agrandi à la largeur de la porte. Il est parsemé d'étoiles exactement comme l'est ce même signe dans les textes des piliers (voir l'épigraphie). Nous savons que toute scène comportant le nom d'un dieu ou d'un roi doit être couronné d'un ciel de protection.

34. 2° Les deux supports 𓏏 sont bien entendu des instruments de protection, non une simple décoration. Malheureusement le radical ws n'a pas pour nous de signification vraiment précise. En dehors du nom même du sceptre ⁽²⁾, il n'existe plus que dans la formule très archaïque $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$ où nous aimerions bien savoir ce qu'il désigne exactement. Il semble que le mot ait disparu très anciennement de la langue et ne se soit conservé que dans des formules religieuses figées. Il est clair que ce support n'a pas été choisi au hasard. Si on l'a préféré à 𓏏 par exemple, dans ce rôle protecteur, c'est qu'il exprimait une idée et une vertu spéciales.

35. Sans doute aussi, nous avons affaire au rappel d'un événement propre à quelque mythe connu de tous : un dieu ou des dieux à un moment donné de leur carrière ont pu soutenir le ciel séparé de la terre, à l'aide des quatre sceptres 𓏏 placés aux quatre angles du plateau céleste. Naturellement, il s'agit de quatre supports et non de deux. Le cadre $\text{𓏏} \text{𓏏}$, c'est la figuration en perspective égyptienne de l'ensemble ci-contre (fig. 15) ⁽³⁾.

Bien entendu, le dieu lui-même, dans ce mythe supposé, s'est servi de ce sceptre 𓏏 à cause de l'idée morale qu'il représentait en écriture. Les quatre supports 𓏏 empêchent le ciel de tomber et protègent tout ce qui est contenu entre ciel et terre ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Notons qu'à la XVIII^e dynastie à Karnak (il faudrait étendre l'enquête) le côté intérieur de la porte ne comporte pas les deux sceptres mais seulement le ciel et la terre ; la face intérieure a besoin de moins de protection. Au contraire sur les stèles portes qui sont des façades extérieures, la présence du 𓏏 est logique comme ici.

⁽²⁾ Le nom de Thèbes n'éclaire pas le sens de la racine. Le verbe $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$: wsy exprime au contraire une idée funeste « être détruit ». Exemple entre beaucoup d'autres de deux racines totalement différentes mais s'écrivant par un même signe parce qu'il y a une confusion phonétique entre deux consonnes originellement distinctes. Dans le radical écrit ws le 𓏏 , par exemple, peut représenter étymologiquement un v , un n , un l ou un r : le signe 𓏏 peut donc figurer deux ou plusieurs racines différentes.

⁽³⁾ Rappelons : les quatre supports du ciel (d'un autre type) dont il est si souvent question $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$; cf. la comparaison : $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$ —, *Urk.*, IV, 843, 2 ; — les dieux tenant en main 𓏏 aux quatre angles des sarcophages (QUIBELL, *Tomb of Yuaa and Thuyu*, pl. I) ; — les quatre fils d'Horus qui, dans les Pyramides, se servent de leurs sceptres d^m $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$.

⁽⁴⁾ Pour cette figuration simplifiée du monde, on se reportera au travail de SCHÄFER, *Weltgebäude der alten Ägypter*, p. 114, fig. 40, p. 95 ; il reproduit une vue théorique du monde égyptien donné par MASPERO, *Histoire ancienne*, I, p. 17.

36. 3° Le sol, c'est l'hiéroglyphe — figurant «la terre» qui a été étiré à la largeur de la scène; c'est le pendant exact du signe d'écriture — figurant le ciel. Nous verrons que cet encadrement par le *ciel* en haut, par la *terre* en bas se retrouve identique dans les soixante scènes religieuses figurant sur les piliers de notre chapelle, mais comme dans ces scènes nous sommes théoriquement, nous l'avons vu, § 19, à l'intérieur du monument les deux sceptres latéraux sont supprimés comme à l'intérieur des portes à la XVIII^e dynastie, dans le temple de Karnak par exemple (§ 32, note 1).

Nous verrons que ce sol est fait partout exactement comme l'hiéroglyphe — c'est-à-dire que les deux extrémités sont nettement arrondies ⁽¹⁾. Dans les scènes des piliers au-dessous du sol, il y a deux lignes de texte; ces deux lignes sont séparées par un trait horizontal comme

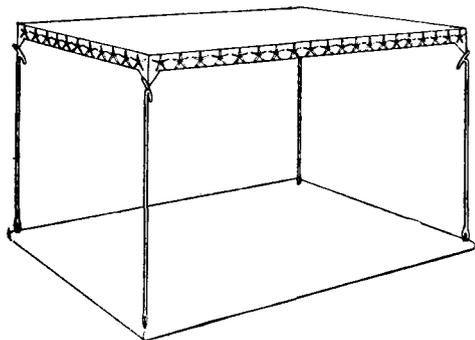


Fig. 15.

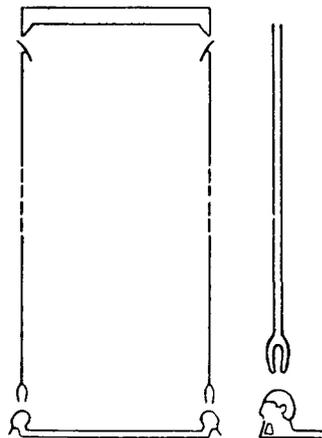


Fig. 16.

d'habitude et ce trait a une extrémité carrée comme il est normal, la différence avec l'extrémité arrondie de la ligne de terre placée au-dessus apparaît là très clairement. Bien entendu, il est arrivé qu'un graveur distrait a donné à la terre une extrémité carrée, mais c'est rare et visiblement le résultat d'une erreur, nous y reviendrons. Ce qui montre également que nous avons bien affaire à la terre, c'est que parfois le signe — peut être remplacé par le signe krw qui est une des formes sous lesquelles on concevait la terre ⁽²⁾. Par exemple dans le temple funéraire de *Sahouré*, un montant de porte nous donne le dispositif ci-joint (fig. 16).

37. Ce n'est point sans raison que cet encadrement est constitué par trois signes hiéroglyphiques (— , — , f), introduits dans un dessin. C'est que ces signes sont devenus des images ayant une valeur propre en tant qu'image. Ils ont été d'abord une copie de trois êtres

⁽¹⁾ BÉNÉDITE, *Les jeux d'écriture dans l'image*, dans *Recueil des études égyptiennes dédiées à la mémoire de Champollion* (1922), p. 26, a très bien noté le caractère *graphique* du ciel et de la terre dans les scènes religieuses. Il a tort seulement de croire que le sol de ces scènes peut être également figuré par le signe — répété deux et trois fois; à ma connaissance, il n'y a jamais qu'un seul sol, ce qui est logique. Il faudra vérifier sur les bas-reliefs peints: le ciel étant peint en bleu avec les étoiles en jaune, le sol doit être peint en noir; la couleur, on le sait assez, est une partie intégrante de toute image.

⁽²⁾ Dans les *Pyramides* le mot krw est déterminé par la terre; cf. krw 325 et krw 658 et krw 1713 (krw pour —).

réels. Mais ces copies immobilisées dans une forme définie, ce qui était nécessaire pour l'écriture, ont pris une valeur symbolique et ont été douées d'une efficacité particulière que l'on utilise au mieux. De même le signe ☉ transmet la vie par sa seule forme parce que cette forme exprime graphiquement la vie.

LES LINTEAUX

38. Sous le ciel étoilé, deux lignes horizontales gravées en *creux* et identiques pour les deux portes (pl. 9).

1° Au milieu de la première ligne, le disque muni de deux grandes ailes et entouré de deux uréus⁽¹⁾ qui se dressent à droite et à gauche⁽²⁾. A chaque extrémité des deux ailes, le nom habituel du disque avec trois de ses épithètes les plus courantes. Ces deux textes symétriques se dirigent naturellement vers le disque auquel ils se rapportent, ils sont donc inversés d'un côté à l'autre $\overleftarrow{\text{☉}} \overleftarrow{\text{☉}} \overleftarrow{\text{☉}} \overleftarrow{\text{☉}} \overleftarrow{\text{☉}} \overleftarrow{\text{☉}}$.

39. C'est le dispositif classique⁽³⁾ qui couronne les linteaux de toutes les portes axiales de tous les temples. Nous sommes ici juste au-dessus de l'axe qui divise le temple en deux moitiés nord et sud. Le décor est donc logiquement divisé en deux à partir de l'élément central, le disque solaire. Son nom doit être répété à droite et à gauche puisqu'il doit agir à droite et à gauche. Ici encore ce n'est point simple symétrie décorative, mais bien dispositif d'ordre utilitaire. En fait, le disque entouré d'un seul serpent peut parfaitement suffire. Sous Sésostris I^{er} nous le trouvons au-dessus du roi armé d'une seule aile et d'une seule uréus⁽⁴⁾.

40. 2° La seconde ligne est également semblable sur les deux portes : au milieu le signe ☉ et à droite et à gauche deux textes identiques et affrontés, le signe ☉ étant commun aux deux phrases : $\overleftarrow{\text{☉}} \text{☉} \overrightarrow{\text{☉}} \overrightarrow{\text{☉}} \overrightarrow{\text{☉}} \overrightarrow{\text{☉}} \overrightarrow{\text{☉}} \overrightarrow{\text{☉}}$.

C'est le même principe que pour la première ligne : ici, c'est le verbe ☉ au lieu du disque solaire, qui est sur l'axe; les deux phrases, identiques et parallèles, sont utiles pour que le souhait exprimé soit valable au sud et au nord. Vraisemblablement, nous devons considérer ☉

⁽¹⁾ Remarquons que le disque et les deux uréus sont gravés en *relief* en contraste avec tout le reste du décor. Cela était nécessaire parce qu'ils sont placés à l'intérieur du champ des deux ailes, qui, *elles*, sont gravées en *creux*; c'était le seul moyen de faire apparaître nettement les uréus. Une seconde gravure en creux dans un champ déjà en creux n'aurait rien donné de distinct. On peut constater l'emploi de ce même procédé sur le sanctuaire de la barque sacrée élevé par la reine dont les blocs sont sortis également des fondations du III^e pylône : dans la procession de la barque, les têtes des personnages, les hampes des éventails et d'autres détails sont gravés en relief chaque fois qu'ils se trouvent dans le champ creux d'autres images.

⁽²⁾ L'uréus est toujours représenté le cou gonflé (pour qu'on voie ce cou gonflé, il est figuré de face comme le buste de l'homme est figuré de face dans ) ce n'est pas seulement pour qu'on puisse mieux reconnaître l'espèce en question qui est seule douée de ce pouvoir de gonflement, mais sans aucun doute, il était intéressant de figurer l'animal sous son aspect de défense et de protection, ce qui était utile au disque solaire. Il est dessiné toujours gonflé sur la couronne royale et pour la même raison.

⁽³⁾ Nous devons dater l'apparition de ce groupement.

⁽⁴⁾ Fragment dans les magasins de Karnak; il s'agit du roi placé dans l'angle d'une scène, il n'y a pas lieu à symétrie.

comme une forme verbale exprimant un souhait «qu'il vive, le fils du soleil, Sésostris». Mais peut-être avons-nous tout simplement cette affirmation audacieuse que le roi est toujours vivant, nous reviendrons sur ce point. La formule finale $\text{𓆎} \text{𓆑}$ pour ne pas être une simple répétition (ce qui d'ailleurs n'effrayait pas les Egyptiens) doit se rapporter au dieu, non au roi : «vive le fils du soleil Sésostris aimé d'Amon-Ré qui vit éternellement». Il est logique d'indiquer que le dieu «vit éternellement» puisque lui-même distribue la vie au roi dans toutes nos scènes avec une générosité inépuisable⁽¹⁾.

41. Ces deux textes affrontés concernent le roi, ceux de la ligne supérieure concernent le dieu. Ils sont donc orientés face au roi, lequel est toujours considéré comme se dirigeant du dehors vers l'intérieur de la chapelle.

42. Encore une remarque (que nous aurons l'occasion de renouveler) le nom de $\text{𓆎} \text{𓆑}$ est accompagné du déterminatif général du dieu 𓆎 parce qu'il n'y a pas à côté de ce nom d'image d'Amon. Au contraire, partout où le nom divin accompagne une image du dieu comme dans les scènes des piliers, tout déterminatif est superflu, l'image elle-même est le déterminatif.

LES QUATRE MONTANTS

43. Chacun d'eux porte deux lignes verticales de texte gravées en *creux*. Ces quatre groupes de deux lignes sont surmontés chacun d'un petit ciel. Celui-ci est nécessaire : ces lignes contiennent le nom d'Amon et le nom du roi ; il faut donc un ciel de couverture, car le ciel général couronnant l'ensemble de chaque porte ne suffit plus pour les montants, parce que son action protectrice a été coupée par les deux lignes *horizontales* du linteau, il faut donc répéter cette protection⁽²⁾. Au-dessus du faucon perché sur le *sereh* se trouve, pour compléter l'action du petit ciel, un disque solaire entouré d'une seule uréus et sans aile. Il n'y a pas la place pour les ailes (cf. scènes 7-8) et un seul serpent est nécessaire : il s'agit d'un seul nom royal à protéger, le second exemplaire du même nom qui lui fait pendant du côté opposé de la porte a également son disque de protection personnel avec uréus ; la division en deux était ici logique et nécessaire.

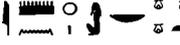
Chacun des serpents porte un signe 𓆎 , nous retrouverons le même signe accroché aux deux uréus flanquant le disque dans les deux scènes 3'-4', et entre les serres du faucon ou du vautour, dans un très grand nombre de scènes des piliers. Nous verrons que ce signe représente le don de la vie renouvelé perpétuellement ; le faucon royal est donc bien protégé. Inutile de rappeler que le faucon royal perché sur le *sereh* (c'est l'ancêtre du roi) est tout à fait différent du faucon *behoudity* assimilé au disque solaire et qu'il peut parfaitement avoir besoin de la protection de cet autre faucon.

⁽¹⁾ Faut-il considérer cette phrase comme un discours du disque «qu'il vive, le fils du soleil, etc.»?

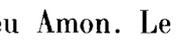
⁽²⁾ Nous retrouverons le même principe plus loin, scène 4, où nous avons un petit ciel supplémentaire au-dessus du dieu Thot (pl. 13).

44. Sur chaque porte, les deux montants droit et gauche, présentent deux lignes verticales qui se font face et sont absolument identiques; la position respective des signes est la même (voir la planche 9).

Si d'autre part l'on compare les formules d'une porte à l'autre, on constate qu'il n'y a que deux variantes :

1° Sur les deux montants de la porte ouest, on a  au lieu de  sur les deux montants de la porte est.

2° Sur la porte ouest, on a  au lieu de  (1) sur la porte est. Ce remplacement de  par le nom d'Horus d'or ne me semble pas avoir de signification particulière.

45. Les deux épithètes d'Amon, au contraire, ne sont pas sans signification. Evidemment on a choisi, pour les loger en bonne place sur les montants des deux portes, deux désignations particulièrement caractéristiques du dieu Amon. Le premier titre  (du côté ouest) est propre à Amon en tant que maître des « sièges des deux terres » c'est-à-dire des deux Égyptes. Sethe a précisé le sens du mot  dans ce titre (2). Le dieu est maître de toutes les villes d'Égypte avant même qu'elles ne fussent réunies en deux royaumes. Le second titre (côté est)  indique un ordre de domination politique sur les deux Égyptes. Ce titre courant à l'époque classique appartenait déjà à Montou. On le trouve à Tod (3) au temps de . Les Montouhotep ayant été de nouveau les « rassembleurs » des deux Égyptes, leur dieu patronymique *Montou*, qui les avait naturellement aidés dans cette tâche, ne pouvait manquer d'avoir droit à un pareil titre. Mais Amon se substituant à Montou comme chef de la province devait forcément s'attribuer le même rôle que son prédécesseur. Le dieu Amon dont on dit ici qu'il aime le roi Sésostris I^{er} est donc avant tout un dieu maître des deux Égyptes. Il doit protéger efficacement le roi dans son double rôle de roi de Haute et Basse-Égypte; on a eu soin d'afficher ces deux fonctions divines sur les deux portes de notre chapelle (4) qui a pu servir, nous le verrons, à une partie de la cérémonie du *heb-sed*.

46. Remarquons que sur la porte est nous avons le protocole complet du roi, c'est-à-dire ses cinq noms officiels. Nous ne les retrouverons, ces cinq noms, que deux fois, dans les scènes 1'-2', précisément sur les piliers d'angle de cette même façade est et sur l'architrave nord de la façade ouest (F).

(1) Le nom d'Horus d'or est toujours écrit de cette manière dans ce monument (voir scène 1'-2' etc.), ce groupement économise de la place, on supprime le  et  forme un groupe, qui, théoriquement, est placé sous le bec du faucon, métathèse graphique.

(2) *Amun und die acht Urgötter*, § 11-13.

(3) BISSON DE LA ROQUE, *Tod*, p. 69.

(4) On peut se demander si chacun de ces titres n'est pas en rapport avec les cérémonies célébrées dans chacune des deux moitiés est et ouest de la chapelle, mais je ne puis préciser ce rapport pour le moment.

47. Sur les deux portes, ces noms ont donné lieu à un dispositif intéressant : la série des cinq noms est divisée en deux sections. Dans la première ligne, on a placé le nom de *sereh* et le nom de    ; dans la seconde ligne le nom de *nibity*, le nom d'Horus d'or ⁽¹⁾ et le nom de   . Cette coupure n'a pas d'autre but que de permettre de placer côte à côte exactement à la même hauteur dans les deux lignes et juste au milieu de la hauteur de ces deux lignes les deux *cartouches* du roi.

Les lignes de base des deux cartouches sont exactement au même niveau et les cartouches eux-mêmes ont exactement la même hauteur et cela, des deux côtés de chaque porte. Pareil parallélisme est toujours désirable pour un Egyptien, il a valeur décorative mais ici il a aussi utilité pratique. Ce sont là en effet les deux noms qu'il convient de mettre en valeur, ceux que le passant doit reconnaître tout de suite et que le cartouche désigne spécialement à l'attention. Cette mise en parallélisme matériel des deux cartouches du roi se retrouve souvent à la XVIII^e dynastie entre autre à Karnak, sur les montants de porte comme ici. Sur les deux piliers latéraux des façades (scènes 1-2, 1'-2') et sur les autres piliers, cet affichage décoratif des deux cartouches n'avait pas la même raison d'être et on l'a négligé.

48. Pour obtenir ce groupement précis sur les portes, on a dû espacer ou resserrer les signes :  à l'ouest au lieu de  à l'est, parce que l'adjectif  était plus long. Le groupe  à l'est se trouve normalement resserré par la suppression du  ; il peut ainsi avoir exactement la hauteur d'un seul quadrat  du côté ouest. Ce sont là en apparence des détails, mais ils ne sont nullement insignifiants si l'on veut bien reconnaître qu'ils caractérisent au contraire d'une façon tangible l'esprit systématique des Egyptiens. Aucun détail n'est laissé au hasard, même dans les groupements des lettres. Nous insisterons souvent sur la volonté de donner une signification et une organisation à tous les éléments de la décoration.

49. Les deux parties du protocole ainsi logées dans deux lignes sont suivies chacune d'une qualification différente « aimé d'Amon-Ré maître de... etc. » dans la première ligne et « doué de toute vie, de toute durée, de toute prospérité, de toute santé » dans la seconde ligne. Ces deux formules sont suivies comme en conclusion par l'affirmation ou le souhait « il vit éternellement » ou « qu'il vive éternellement ». Ces formules, d'une fixité déconcertante, sont difficiles, on le sait assez, à analyser grammaticalement. La vie  et ses suites (  ], etc.), sont l'obsession qui domine toute scène où figure le roi à travers les milliers d'années de la civilisation égyptienne. Nous allons les retrouver partout sur notre monument.

⁽¹⁾ Les trois noms d'Horus, de *nibity* et d'Horus d'or sont encore identiques sous Sésostri I^{er}.

LES ARCHITRAVES

50. Toutes les architraves sont décorées sur chacune de leur face verticale de deux lignes horizontales de textes. Ces textes sont disposés symétriquement par rapport aux deux axes qui divisent la chapelle en une moitié sud et une moitié nord (N.-S.) d'une part, une moitié ouest, une moitié est (E.-O.) d'autre part. La figure 4 donne le repérage de ce dispositif.

Comme d'habitude, les textes ainsi placés sur les architraves contiennent avant tout la dédicace de la chapelle. L'intitulé d'un monument est normalement affiché directement sous la corniche.

Ces textes sont gravés en relief, même sur la face extérieure des architraves (en dehors des portes); ils sont à cette place traités comme s'ils faisaient partie de l'intérieur; nous avons insisté plus haut sur ce point (§§ 14 à 19).

FAÇADES EST ET OUEST (façade Est, pl. 2)

51. Sur chacune des façades ouest et est, nous n'avons que deux architraves réelles, celles qui relient les deux piliers d'angle aux deux piliers centraux, car entre ces deux piliers centraux l'architrave sert de linteau à la porte dont le décor, nous l'avons vu, § 30, est tout à fait indépendant de celui de la façade.

52. FAÇADE OUEST. Sur la façade ouest, l'architrave du côté sud (H, fig. 4), n'a pas été retrouvée; nous n'avons que celle du côté nord (F), mais celle qui manque devait être semblable à celle qui nous a été conservée; il en est ainsi sur la façade est où les deux architraves correspondantes sont absolument identiques des deux côtés de la porte; l'orientation des textes est simplement inversée.

ARCHITRAVE F 1 (fig. 4) : 

⁽¹⁾ 

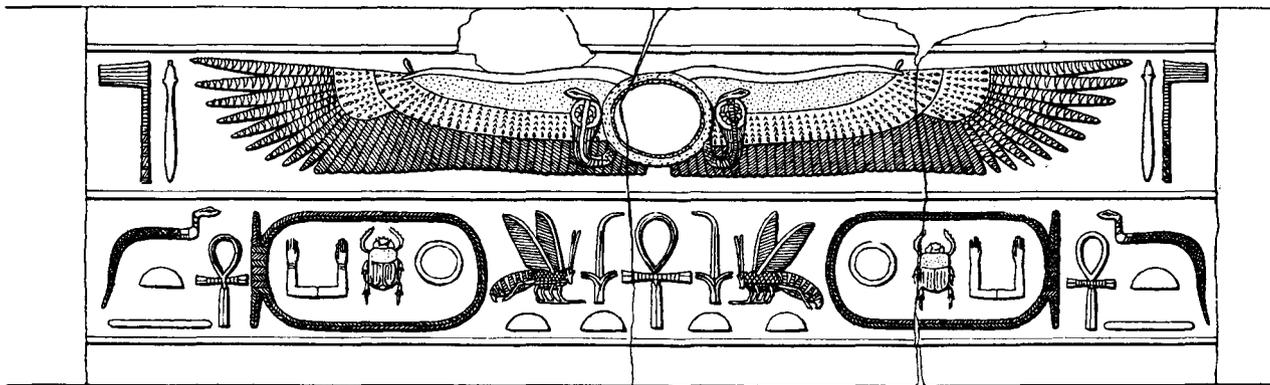
C'est le protocole complet (les cinq noms royaux) comme sur les deux montants de la porte est (voir aussi les scènes 1', 2'). Mais faute de place, on a dû abrégé. Tout d'abord le faucon n'est pas sur son *sereh*, ce qui est normal puisque nous sommes dans une ligne horizontale⁽²⁾.

Après le second cartouche, on a seulement la conclusion $\text{𓌞} \text{𓆎}$, ce qui montre que la phrase précédente énumérant les dons que le roi a reçus est indépendante de cette conclusion.

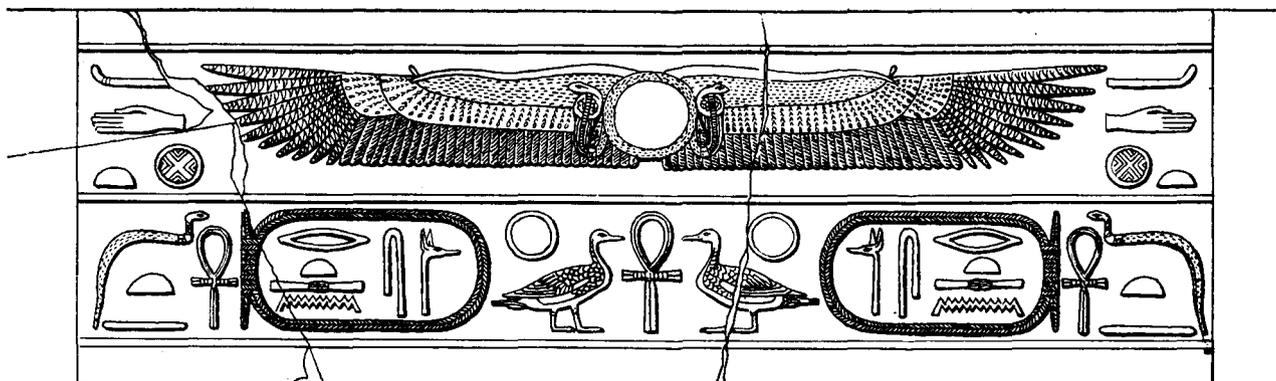
L'épithète d'Amon $\text{𓌞} \text{𓆎}$ est la même que sur les montants de la porte est.

⁽¹⁾ Pour ce groupement, voir § 44, la note.

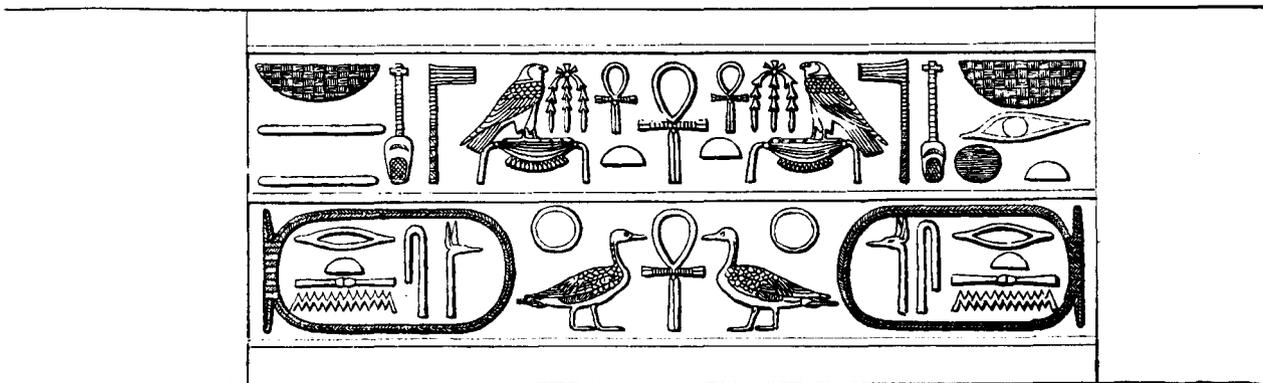
⁽²⁾ Le *sereh* ne s'emploie jamais que dans les lignes verticales; c'est nous qui dans nos transcriptions horizontales couchons parfois à plat le palais vertical du faucon à côté de lui, ce qui est illogique pour un Egyptien. Dans mes transcriptions en lignes horizontales, je supprime le *sereh* comme le faisaient les Egyptiens eux-mêmes.



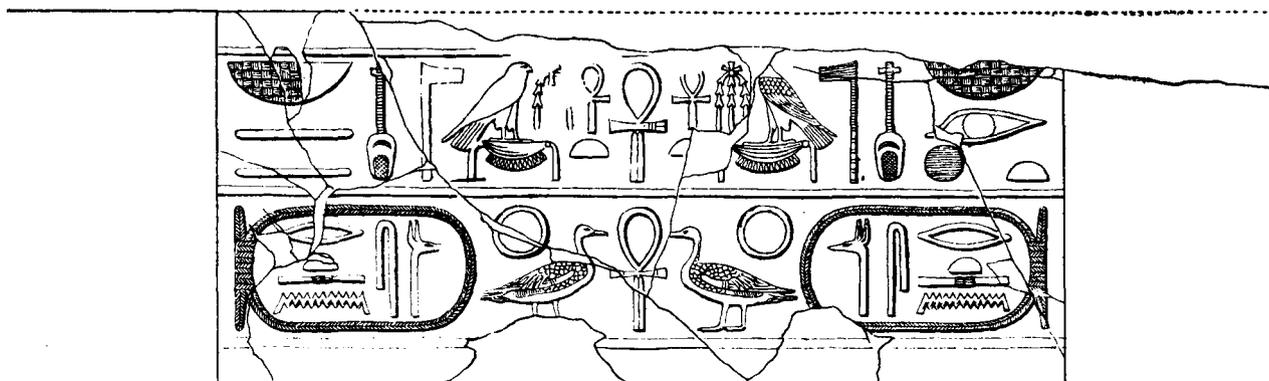
a



a'



b



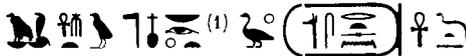
b'

Faces intérieures des architraves d'axe (a a') et latérales (b b')

53. FAÇADE EST (Pl. 2 et fig. 4). Deux architraves, une à droite (I) (nord) et l'autre à gauche (K) (sud) [fig. 4] de la porte.

Elles portent chacune deux lignes de texte presque identiques signe pour signe, une seule variante : $\downarrow \equiv$ au sud, $\uparrow \equiv$ au nord; les textes s'affrontent, comme toujours. Tous deux se rapportant au roi, qui est censé se diriger vers la porte pour entrer, sont orientés de chaque côté, face au roi en marche.

Au nord, I₁ : \rightarrow 

Au sud, K₁ : \leftarrow 

Le nom d'Amon-Ré est accompagné du déterminatif divin comme sur la porte et pour la même raison; c'est que le nom n'accompagne pas une image du dieu lui-même. Amon-Ré porte ici une qualification nouvelle : « roi des deux terres ». C'est une précision supplémentaire dans son rôle de Dieu des deux Egyptes; nous allons voir se multiplier ses épithètes. Celle de « roi des dieux », la plus connue, est le pendant obligatoire de son titre de « roi des deux terres ». Rappelons que ces deux titres nous sont parvenus en transcription grecque *Αμοιρασοντιηρ* et *Αμενεσίους* ⁽²⁾.

54. Du côté intérieur, les architraves des trois travées (la travée du milieu est plus large que les deux travées latérales) sont décorées de textes gravés en relief, qui se correspondent et se complètent d'une extrémité à l'autre des travées F₂-I₂, G₂-J₂ [H₂]-K₂ (fig. 4). Les deux moitiés ouest et est de la chapelle paraissent donc cesser sur ce point d'être indépendantes et adossées; la division en deux parties symétriques se retrouve au contraire (nous allons le voir) sur les quatre grandes architraves A. B. C. D. qui sont orientées ouest-est et qui limitent latéralement les trois travées. En réalité, puisqu'il n'y a pas d'architrave coupant les travées par le milieu suivant l'axe transversal nord-sud pour compartimenter au plafond les deux moitiés est et ouest de la chapelle, on a considéré les deux extrémités des trois travées totales comme devant porter le décor correspondant à la première moitié théorique de la galerie. Ceci nous montre simplement que l'orientation générale du décor commence par l'ouest, comme toujours.

55. TRAVÉE CENTRALE G₂-J₂ (fig. 4, 17 et 18). Ce sont les revers des deux architraves qui extérieurement servent de linteaux aux deux portes. Deux lignes donnent le décor divisé en deux moitiés symétriques comme sur le linteau de la porte. Ce sont les mêmes éléments de décor, mais beaucoup plus réduits qu'à l'extérieur puisqu'ici l'espace disponible est très resserré entre les deux architraves latérales. Je donne à la page précédente en *a* et *a'* ce double dispositif pour mieux faire ressortir quelles sont les différences avec le linteau de la porte (pl. 9) et les différences que présentent les deux linteaux entre eux.

A l'ouest, on a le premier nom du cartouche (fig. 17), mais le disque ailé est flanqué non pas de son nom, mais seulement de la première épithète \uparrow qui accompagne ce nom normalement.

⁽¹⁾  occupe un quadrat exactement comme le nom d'Horus d'or sur l'architrave correspondante du côté ouest.

⁽²⁾ Voir LACAU, *Etudes de Papyrologie*, II, p. 36-38.

A l'est, c'est l'inverse : on a le second nom du cartouche, mais le disque porte son nom habituel *Behoudity* (fig. 18). On n'avait pas la place nécessaire pour loger les deux noms royaux, ni le nom du disque avec son épithète dans les deux dessins ; on a logé chacun des deux éléments séparément dans chacun des dessins qui dès lors se complètent l'un l'autre. C'est comme toujours l'utilisation la plus pratique de l'espace disponible.

56. Nous sommes dans la galerie centrale, la présence du disque ailé est ici nécessaire exactement comme au-dessus de la porte extérieurement, car c'est le chemin que suit normalement

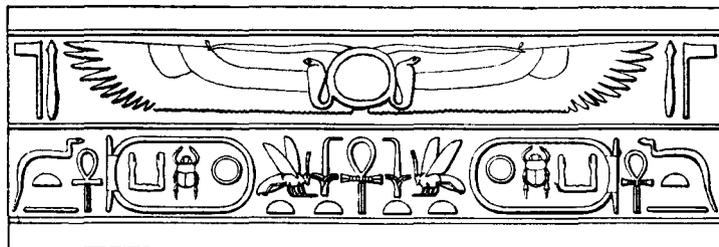


Fig. 17.

le roi dont la personne demande une protection particulière. Les étoiles qui ornent le plafond des trois galeries font de celui-ci un ciel général aussi nécessaire que le ciel qui couronne, nous l'avons vu, les éléments de la porte et qui couronnera, nous le verrons, toutes les scènes ornant les piliers et la série des nomes sur le soubassement. Ces étoiles dispensent de mettre un ciel au-dessus du disque ailé à l'intérieur. Elles sont un décor assurément, mais un décor utile. Rappelons-nous le développement qu'a pris ce motif du disque ailé dans la galerie centrale des temples.

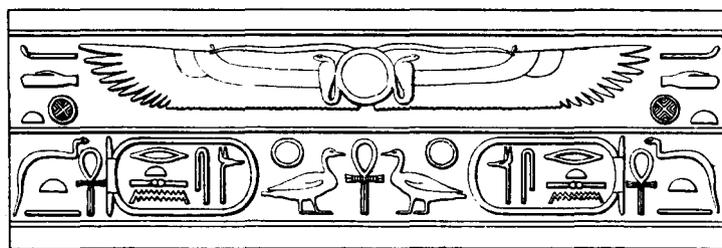
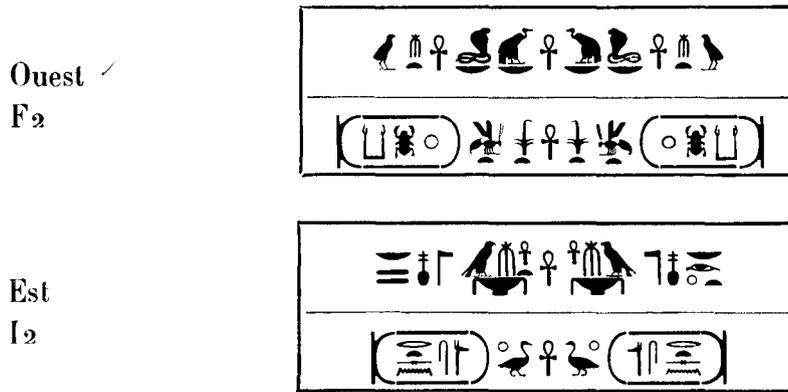


Fig. 18.

Le plafond de cette galerie centrale est garni d'une série de faucons et de vautours planant et tenant des éventails pour protéger le chemin du roi de toute mauvaise influence. Dans le disque ailé lui-même une des ailes protège l'Égypte du Nord, l'autre l'Égypte du Sud puisque l'axe divise le temple en deux moitiés nord et sud. Il y a là une évolution logique qu'il faudra suivre, c'est comme toujours la réalisation progressive et de plus en plus précise d'une théorie.

57. LES DEUX TRAVÉES LATÉRALES (*b, b'*, p. 35 et p. 38). Elles ne comportent pas de disque ailé, mais deux lignes divisées en deux moitiés affrontées à gauche et à droite d'un ♀ central. Du côté ouest l'architrave du sud H₂ manque. Son décor devait être identique à l'intérieur comme à l'extérieur à celui de l'architrave nord F₂.

Dans chacune des travées, le côté ouest et le côté est se correspondent en se complétant, comme pour les deux architraves de la travée centrale. Le texte des deux lignes comprend quatre des noms du protocole qui se répartissent deux à l'ouest, deux à l'est. Le nom d'Horus est absent. Ce ♀ central répété au centre de chaque ligne indique que ce sont bien les quatre différentes personnalités du roi énumérées ici qui jouissent de la vie ⁽¹⁾.



Ici encore, comme dans la travée centrale, le premier nom de cartouche est à l'ouest, le second nom à l'est.

LES GRANDES ARCHITRAVES ORIENTÉES OUEST-EST

58. Chacune d'elles est ornée sur ses deux faces verticales de deux textes affrontés à partir de l'axe central et transversal nord-sud : nous avons donc seize formules en parallélisme deux par deux. La division de la chapelle en deux moitiés accolées ouest et est dos à dos apparaît ici très nettement. On voudra bien se reporter aux planches 10 et 11 et à la figure 4.

ARCHITRAVE A (SUD) [Pl. 3 et 10]

59. FACE EXTÉRIEURE.

Moitié ouest A1 : ← ♀ ♂ ♂ ♂ (⊙ ♂ ♂) | ♂ ♀ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂
 ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂
 ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂
 ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂ ♂

⊙ *Vive l'Horus « vie des naissances » Heperkaré, doué de vie. Il a fait pour sa fondation à son père Amon-Ré, de lui ériger (la chapelle nommée) « celle qui élève la double couronne d'Horus », ? en pierre blanche et bonne. Voici*

⁽¹⁾ Il arrive très souvent qu'on ait sur un même linteau trois lignes de texte contenant trois noms différents du roi, le signe ♀ est alors répété au centre de chacune des trois lignes, par exemple, NAVILLE, *Deir el-Bahari*, pl. 95, 103, 126, etc.

que jamais sa Majesté n'a constaté que l'on ait fait chose semblable dans ce temple-ci auparavant. Première fois des fêtes sed ; (il (le roi) a fait cela pour lui (le dieu), étant vivant éternellement).

La matière employée « pierre blanche et bonne » sera précisée plus loin, § 66 (Arch. B₁, B_{1'}). Dans le mot  (dont le groupement d'ailleurs est anormal), le signe  a été rempli de traits horizontaux comme s'il s'agissait du signe  *h*. C'est une erreur, le signe  *zp*, est toujours rempli de grains (c'est l'aire sur laquelle on dépeint le grain). Nous aurons à signaler plusieurs erreurs plus grosses encore dans ce monument d'une si admirable facture.

Au-dessus du signe  *gm* dont la tête est comme toujours penchée en avant, il devrait y avoir un signe évitant l'espace blanc ; la cassure ne permet pas d'affirmer qu'il n'y avait rien ; peut-être  est-ce l'infinitif du verbe à 3^e faible ou le passif en *-tw* ?

Pour  et toute la formule, cf. C_{1'}.

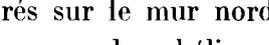
60. Le  initial et central est commun aux deux textes est et ouest ; il n'est écrit qu'une seule fois comme toujours. Remarquons que cette économie graphique n'est possible que parce qu'il s'agit d'un signe de forme symétrique sans orientation. A la ligne au-dessous, on est obligé de répéter face à face les deux  parce que l'oiseau a une orientation qui ne permet pas de le mettre à cheval sur deux directions.

Ce  qui revient constamment dans cette position est-il un substantif ou un verbe ? Si c'est un verbe, quelle est sa fonction grammaticale ? Est-ce un souhait ou un pseudo-participe ? Ces formules figées, auxquelles les Egyptiens attachaient certainement la plus grande importance, seraient particulièrement intéressantes pour nous si nous pouvions les situer exactement dans la mentalité égyptienne. En fait nous passons outre sans insister (je conserve provisoirement la formule du souhait) ; il faut du moins que nous convenions que le sens précis nous échappe.

61. De même les noms royaux du type    - sont difficiles à interpréter : « Vivifier les naissances » « renouveler les naissances », on ne voit pas à quelle action précise cela correspond. Je conserve provisoirement la traduction courante, mais je me demande si le mot *mswt* ne voudrait pas dire tout simplement « statues ». Dans la pierre de Palerme, on se rappelle qu'un certain nombre d'années sont caractérisées par des formules comme  - ,  - . Le mot naissance appliqué à un dieu n'est pas un événement qui se soit produit historiquement et qui puisse par conséquent servir d'éponyme à une année de règne. Gardiner a émis l'idée qu'il pouvait s'agir dans ce cas de la fabrication de la statue de tel ou tel dieu ⁽¹⁾. Je crois qu'il a raison. Dans le cas de la pierre de Palerme, cela me paraît clair et j'ajoute que le terme *mswt* pour désigner une statue se retrouve dans la langue (nous y reviendrons). Les termes « vivifiant les statues », « renouvelant les statues » (des dieux) seraient des désignations qui caractériseraient un roi d'une façon fort logique et fort intéressante si l'on veut bien se rappeler le rôle capital des statues en Egypte : ce sont des êtres vivants, ou qui peuvent le devenir par l'ouverture de la bouche ⁽²⁾. Leur fondation et leur entretien étaient dignes d'un roi.

⁽¹⁾ GARDINER, *J. E. A.* III (1916), p. 145.

⁽²⁾ Le radical *msj* au sens de « fabriquer » est bien connu ; le sens « naître, mettre au monde » peut en être un dérivé (ou inversement) par un changement de vocalisme ou une réduplication de la médiane (*piel*).

 c'est la première fois que ce mot apparaît sur notre monument; il y reviendra souvent. Nous traduisons généralement ce mot par « monument ». En réalité, il faut lui conserver son sens étymologique beaucoup plus général de « fondation ». Une « fondation » peut être en effet et est souvent un monument, c'est le cas ici. Mais le mot désigne tout objet offert et consacré au dieu. Il doit s'agir d'une « fondation » perpétuelle de caractère sacré, analogue sans doute au *waqf* moderne. Il est très fréquent qu'un  consiste en un objet; un seul exemple mais typique. Quand Thoutmès III consacra à Amon la longue série des objets d'offrandes qui sont figurés sur le mur nord de la salle des Annales, le titre est celui-ci . Or il consacre des obélisques, des mâts, des tables, des vases, des colliers, etc. On constitue en *waqf* aussi bien une lampe de mosquée qu'une maison ou un champ.

62. L'angle sud-ouest manque, c'est l'extrémité de l'architrave sud-ouest de la façade ouest que nous n'avons pas retrouvée. A la première ligne, on peut combler sans hésitation la lacune par : ; le  est très net et il y a la place pour le reste du nom de la chapelle. Nous reviendrons plus loin sur ce nom. Pour la seconde ligne, la formule qui termine la ligne correspondante du côté sud (A1') peut convenir également à l'ouest. Le verbe  factitif de 'h' (C0026) est le terme technique pour indiquer que l'on « dresse », « érige », que l'on construit en hauteur; par exemple, quand on dresse le « mât » de Amon-Min (scène 10') ou quand on érige un obélisque (*Urk.*, IV, 584, 10; 590, 14). Ici ce mot est en parallélisme avec  (nous allons le retrouver plus loin); il est également employé dans le titre général de la scène 29' qui parle de l'érection de notre monument.

 ces mots précisent que notre chapelle était placée à l'intérieur du temple même  et non pas seulement à l'intérieur de son enceinte .

« La première fois des fêtes *sed* ». . Cette formule reviendra souvent. Notre chapelle a été érigée à l'occasion de cette fête *sed*, mais comme il y a toujours beaucoup de constructions qui datent de cette première fête *sed*, ceci ne nous apprend rien sur la destination propre de notre monument.

63.

Moitié Est : A1', Pl. 3 et 10.



*Vive l'Horus « vie des naissances », Heperkarē, doué de vie. Il a fait pour sa fondation à son père Amon-Rē, chef des deux terres, de réaliser pour lui ce qu'il (le dieu) a désiré faire en rendant parfait l'Horus qui l'a enfanté et qui l'a élevé pour être roi des vivants. Première fois des fêtes *sed*. Il (le roi) a fait (cela, la chapelle) pour lui (le dieu), étant vivant éternellement.*

Le signe \downarrow dans le mot $\overline{\downarrow} \downarrow \downarrow$ est détaillé d'une façon intéressante, qui d'ailleurs ne permet pas l'identification de la plante mais qui sépare nettement \downarrow *rn* du signe voisin \downarrow . La répétition de deux $\downarrow \downarrow$ alors qu'un seul a déjà la valeur *nn*, reste un problème orthographique toujours ouvert. Je crois que cette répétition d'un signe ayant comme lecture deux consonnes identiques (comme dans $\ddagger \ddagger$ quand la lecture est devenue *dd*) évite simplement toute confusion de lecture. De même qu'un signe homophone écrit devant un signe différent mais de même lecture, précise la lecture de celui-ci, en répétant le même signe on précise sa lecture.

L'expression $\downarrow - \downarrow \downarrow$ se retrouve, architrave D 2'.

ARCHITRAVÉ B NORD (Pl. 10).

64. FACE EXTÉRIEURE.



\rightarrow *Vive l'Horus « vie des naissances », le dieu bon, roi de Haute et de Basse-Egypte, Heperkaré ; il a fait comme sa fondation pour son père Amon de lui faire (la chapelle nommée) « celle qui élève la double couronne d'Horus » en pierre blanche et bonne de calcaire. Sa Majesté l'a fait parce qu'il aime son père Amon plus que tous les dieux ; il le fait étant doué de vie comme le soleil, éternellement.*

$\overline{\downarrow} \downarrow$ B 1 (côté ouest) à comparer avec $\overline{\downarrow} \downarrow$ B 1' de la phrase parallèle, côté est sur la même architrave, on voit nettement l'opposition des deux sens, « parce que » et « afin que ».

$\overline{\downarrow} \downarrow$ avec déterminatif \downarrow (voir architraves I1-K1 et le linteau des deux portes, p. 36, § 53).
 $\overline{\downarrow} \downarrow$ les trois signes \downarrow touchent $\overline{\downarrow}$, cf. $\downarrow \downarrow \downarrow$ touchant le signe $\overline{\downarrow}$ dans les scènes 13-14, 16, 23, 29'.

65. Le verbe employé est l'infinitif $\overline{\downarrow}$ au lieu de $s'h'$ A1. Nous avons ici pour la première fois le nom complet de notre chapelle (il était en lacune dans l'architrave correspondante du côté sud A1).

Le nom de la chapelle revient à plusieurs reprises, presque toujours avec le déterminatif spécial qui est l'image de notre monument. Chaque monument avait son nom qui précisait sa personnalité. Ces noms sont toujours significatifs et de bonne augure. Ici, la phrase « celle qui élève les deux couronnes » se rapporte sans aucun doute au *heb-sed*, c'est-à-dire autant que nous pouvons préciser le sens de cette fête (si capitale pour les rois égyptiens, mais si obscure pour nous) la fête du renouvellement du couronnement. Une partie au moins de cette cérémonie, nous le verrons, devait se passer dans cette chapelle même.

Bien entendu, il s'agit ici du nom personnel de notre chapelle, mais nous ignorons le nom générique de ce type de monument ; c'était un nom féminin comme le prouve la forme \downarrow .

Les orthographes du nom varient; voici ces variantes :

 B₁; C₁; C₁';

 B₁' (le mur-bahut est marqué) .

 B₂.

 A₁.

En dehors des architraves, le nom n'est pas accompagné de son déterminatif.

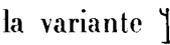
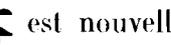
 Scène 28' titre d'une scène.

 Scène 4 à côté du roi en statue.

 Scènes 3'-4' texte horizontal en bas des deux scènes.

Une seule fois (B₁'), on a figuré les murs-bahuts entre les piliers; partout ailleurs ce détail manque (quatre fois). Pour le reste, nous avons une représentation d'une exactitude remarquable : corniche, tore d'angle, plan incliné devant le socle ⁽¹⁾.

Les deux couronnes sont réunies ou séparées suivant la place dont on dispose, cela est fréquent.

Quant au verbe  -, la variante  est nouvelle. Il ne peut s'agir ici que du verbe *tzî* « lever » (*z.ice* qu'on écrit normalement ). Or  (le canard pilet) a pour lecture *z'* et non *zi*. Si on a pu employer ici ce signe, c'est que le *z'* final de  *z'* était passé à *i*, fait phonétique connu. Rappelons-nous que le mot *z'* nous est parvenu en copte sous la forme (état construit) *ci-* dans le nom *zarcinici*. Cette valeur *ci-* en syllabe non accentuée implique que le nom à l'état absolu devait comporter une voyelle entre *z* et *'* quelque chose comme **coi*, **caï*. Dans ce mot, le  avait une valeur qui passait à *i* en finale de mot, comme dans *oxyai*, *wd'*.

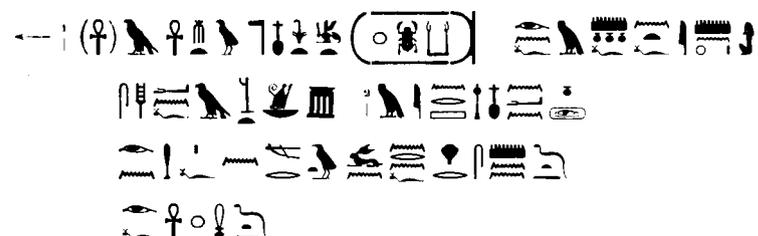
66. « La pierre blanche et bonne de calcaire ». Dans cette formule si connue, le mot  nom de la *matière* vient du nom de la localité d'où provient cette matière ⁽²⁾. Le calcaire était considéré comme une pierre de valeur. Le meilleur venait de Tourah,  en face de Memphis. Le calcaire de Thèbes, celui de Deir el-Bahari, est très différent. On avait soin de préciser cette provenance, de même que l'albâtre de choix venait toujours de *Hat-Noub*. Il faudra voir si l'analyse chimique de notre calcaire n'indique pas son origine. Il n'était pas plus difficile de faire venir le calcaire de choix de Tourah que de transporter à Thèbes le quartzite rouge de la

⁽¹⁾ En ne figurant pas le mur-bahut, a-t-on voulu montrer qu'il n'était qu'un accessoire plaqué contre la salle à piliers elle-même, p. 24? Ce serait prêter sans doute trop de subtilité aux Egyptiens.

⁽²⁾ Le mot « calcaire » se lit . C'est un trilitère de même consonnantisme que le nom primitif de l'œil, nom appartenant au fond commun protosémitique (dans le groupe sémitique on a partout *ʔay*, *عين*, *ʕin* l'œil). En égyptien, au contraire, ce mot a été remplacé par le mot ; seule son image a conservé la valeur phonétique *ʕin* qu'elle avait encore au moment de la création du système graphique égyptien. Cette image d'ailleurs n'est point identique à celle de l'œil simple, c'est l'œil fardé (une ligne de fard sous l'œil).

montagne rouge près du Caire, ce que les Egyptiens faisaient couramment ⁽¹⁾. Il est intéressant de constater que Sésostri 1^{er} et son prédécesseur Amenemhet 1^{er} ont construit tous deux leur temple funéraire contre leur Pyramide à Licht avec du calcaire de Tourah. Ils l'ont fait dans les premières années de leur règne, copiant, aussi bien dans la pierre employée que dans le plan, la VI^e dynastie. Ils avaient donc pu apprécier cette matière et l'employer en Haute-Egypte à l'occasion de la fête *sed*. Tout ceci est normal.

67. Moitié Est : B1', pl. 10.



‡ *Vive l'Horus « vie des naissances » le dieu bon, roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkaré ; il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Ré de lui ériger « celle qui élève la double couronne d'Horus » ‡ en pierre blanche et bonne de calcaire. Sa Majesté l'a fait afin que son nom demeure par là, stable pour l'éternité. Il fait cela étant vivant comme le soleil, éternellement.*

Dans  | le  de la préposition est écrit parce qu'il subsiste à la forme pronominale de la préposition comme à celle du substantif (en copte *zpaq*). Le | ne représente pas la chapelle (c'est un mot féminin, nous l'avons vu, comme l'indique le verbe ), c'est le pronom féminin neutre désignant ce qui a été fait : « à cause de cela » ; cf. scène 13  |.

 en face de . Ce n'est pas un oubli du signe  mais une forme équivalente simplement plus courte, un pseudo-participe de .

L'expression   *n mri-wt* (substantif dérivé en  *-wt* sur le radical *mri*) « dans le désir de » indique le but du monument, la raison pour laquelle il a été élevé. Ce motif de construction « perpétuer le nom » revient constamment sur quantité de monuments. Ce n'est pas éterniser une mémoire glorieuse mais inutile, c'est assurer pour toujours à une personne d'un certain nom (le roi) les récompenses promises par le dieu.

⁽¹⁾ Les colosses de Memnon à Thèbes sont deux monolithes énormes qui viennent pourtant de la montagne rouge près du Caire.

ARCHITRAVE A

FACE INTÉRIEURE DE L'ARCHITRAVE

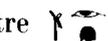
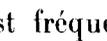
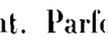
68. Moitié ouest : A₂, pl. 10.



! Vive le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarê, fils d'Amon résidant sur son trône, Dieu dont la tête est vigilante à l'égard de celui qui l'a enfanté, qui est exempt de repos pour l'unique qui l'a fait hériter, prince réunissant la double couronne, dieu bon. Sésostris, il est vivant éternellement.

☉ = hry, le nisé, par opposition à ☐ plus loin = la préposition z1. Le ◀ est conservé par le suffixe -y.

Dans  le manche de la massue passe derrière le corps du roi exactement comme dans les grandes figures (cf. scènes 3-4, 5, 7) parce que le roi est face à gauche.

69. Ce parallélisme entre  et  est fréquent. Parfois les deux formules sont employées simplement côte à côte :  (Annales, I, p. 104, n° 7) ou bien chacune d'elles est précisée par un complément comme ici :  (Karnak, architrave de la salle des fêtes = *Urk.*, IV, 553, l. 11). Il s'agit de deux dérivés : *rjs-w, šwi-w* « celui qui veille de tête sur celui qui l'a enfanté » et « celui qui est exempt de repos pour celui qui lui a donné l'Egypte ». , celui qui lui a « transmis par héritage », correspond à l'expression , « celui qui lui a donné la terre (d'Egypte) ».

70. Moitié est : A_{2'}, pl. 10.



! Vive le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarê. Il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Rê de lui ériger sa place de couronnement à nouveau. On n'a pas trouvé dans le passé l'équivalent de cela qu'a fait pour lui (le dieu) le fils du soleil Sésostris, vivant éternellement.

Cette place d'« apparition » ou de « couronnement » (le verbe *hꜥ* a les deux sens), c'est notre chapelle. Le roi l'érige en l'honneur du dieu « de nouveau ». C'est donc un monument « renouvelé »  dont le type existait déjà; ce n'est point une invention, une création de Sésostris I^{er}. Nous avons vu que ce monument lui-même a été copié exactement par Aménophis I^{er}, p. 15, note 1. C'est une chapelle pour le couronnement du roi ou une partie de ce couronnement (cf. scènes 3'-4' où le roi ). Elle est dédiée au dieu Amon qui doit présider à ce couronnement. Puisque le monument est dédié pour le premier *heb-sed*, il s'agit d'un renouvellement du couronnement.

Quant à l'affirmation qu'on n'a rien trouvé dans le passé qui égalât ou qui surpassât  ce monument, nous sommes, il est vrai, habitués aux compliments que les Egyptiens n'hésitent pas à se décerner à eux-mêmes, mais dans le cas présent, disons que nous sommes assez de l'avis de Sésostris; nous ne connaissons encore aucune construction d'une perfection technique comparable à celle de notre chapelle.

Le signe } est très intéressant; c'est l'image d'une plante déterminée, du nom de *iswt* qui est figurée très distinctement à l'origine comme ici, mais qui s'est ensuite confondue avec d'autres plantes de silhouette analogue (cf. pl. XVI Epigraphie et Détails).

ARCHITRAVE B

FACE INTÉRIEURE DE L'ARCHITRAVE.

71. Moitié ouest : B₂, pl. 10.



⤴ Vive le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarē; il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Rē de lui faire « celle qui élève la double couronne d'Horus » en pierre blanche et bonne de calcaire, c'est ce qu'a fait pour lui (le dieu) le fils du soleil Sésostris doué de vie, de durée, de prospérité, de santé, et dont le cœur se dilate comme celui du soleil éternellement.

Nous retrouverons la formule  (aux scènes 16', 18', 20'); c'est une phrase de conclusion remplaçant le mot composé  « allongement du cœur » = joie.

72. Moitié est : B₂', pl. 10.



⌈ Vive le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarē ; il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Rē de parfaire (⊙) en Horus assis (sur) l'estrade (du heb sed) ; il (le roi) a fait cela pour lui (le dieu) étant doué de vie éternellement.

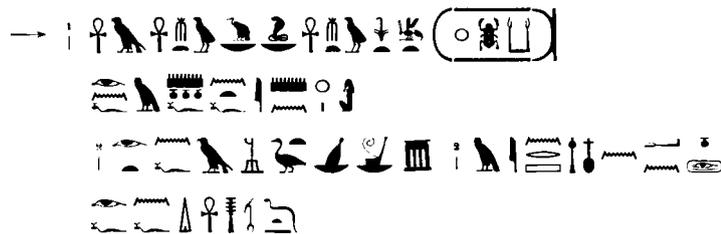
Je ne comprends pas ces phrases.

⌈ se retrouve architrave A1'. Le ○ = h, ici est vide, il devrait être garni de lignes horizontales. Dans ○ | | | le ○ est vide. Dans ⌈ | | | (cf. C2'), les traces du ▽ (qui est à cheval sur le joint) sont sûres : c'est le vase dont le nom est wsh⁽¹⁾. — ⌈ se construit bien avec un complément direct sans préposition. — Le mot ⌈ ⌈ est toujours écrit anciennement avec un ≡ initial. Cette lettre sous la XII^e dynastie a déjà pris la valeur ⌈. Inversement nous retrouverons (scène 9) le démonstratif ⌈ écrit ≡ ⌈. Il s'agit naturellement de la tm't qui servait dans le heb-sed comme l'indique le déterminatif ⌈.

ARCHITRAVE C

FACE SUR LA GALERIE CENTRALE

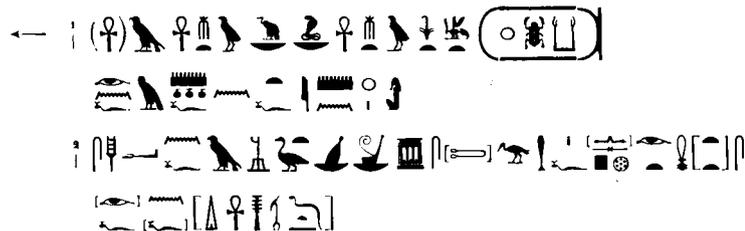
73. Moitié ouest : C1, pl. 11.



⌈ Vive l'Horus, « vie des naissances », le nibity « vie des naissances », le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarē ; il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Rē ? de lui faire « celle qui élève la double couronne d'Horus » en pierre blanche et bonne de calcaire ; il (le roi) le fait pour lui (le dieu) étant doué de vie, de durée, de prospérité éternellement.

Les deux couronnes sont figurées séparément ⌈ ⌈ ; le déterminatif de la chapelle est très détaillé mais il ne donne pas le mur-bahut entre les piliers.

74. Moitié est : C1', pl. 11.



⌈ Vive l'Horus « vie des naissances », le nibity « vie des naissances », le roi de Haute et de Basse-Egypte Heperkarē ; il a fait comme sa fondation pour son père Amon-Rē ? de lui ériger « celle qui élève les deux couronnes d'Horus ».

⁽¹⁾ JÉQUIER, *Les frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire*, p. 115, fig. 304, sarcophage de Djehoutihotep au Caire.

Voici que Sa majesté a constaté que jamais n'a été fait quelque chose de semblable (à) cela. Il fait (cela) pour lui, étant vivant éternellement.

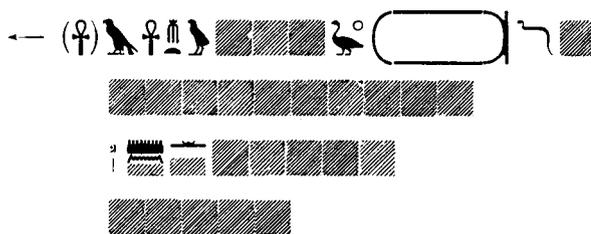
Il faut rétablir $\rho \left(\begin{array}{c} \text{☉} \\ \text{☉} \end{array} \right) \rho$.

Cette inscription et celle qui lui fait pendant à l'ouest sont identiques, sauf pour la dernière phrase laquelle dans C1' est tout à fait comparable à la formule de l'architrave A1'.

ARCHITRAVE D

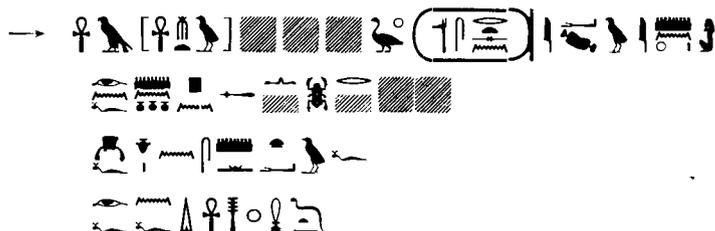
FACE SUR LA GALERIE CENTRALE.

75. Moitié ouest : D1, pl. 11.



Les deux lignes sont presque totalement détruites.

76. Moitié est : D1', pl. 11.



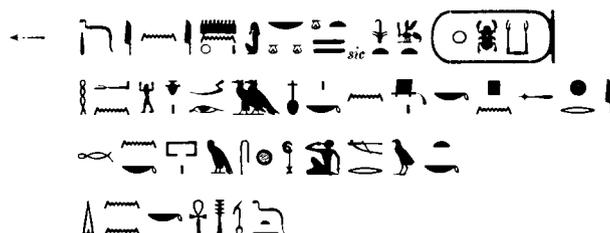
ρ Vive l'Horus (« vie des naissances », le nibity « vie des naissances ») le fils du soleil Sésostris, héritier d'Amon-Ré ; il a fait cette grande fondation que voici ? jamais (il n'y a rien eu de pareil ?), il dilate le cœur de celui qui établit ses couronnes ; il fait (cela) pour lui (le dieu), étant doué de vie, de durée, comme le soleil éternellement.

ρ $\left(\begin{array}{c} \text{☉} \\ \text{☉} \end{array} \right)$, le ρ 2° radicale de iw^w n'est pas écrit, le signe-mot ρ suffit. Il est possible aussi qu'il disparaisse phonétiquement à l'état construit ; le peu que nous savons de l'état construit montre qu'il pouvait entraîner des modifications sérieuses du radical. Le ρ final est le suffixe nominal ; il est intéressant de constater que ce suffixe subsiste à l'état construit comme à l'état pronominal.

ARCHITRAVE C

FACE SUR LA GALERIE LATÉRALE SUD

77. Moitié ouest : C2, pl. 11.



Paroles dites par Amon-Rê, maître des sièges des deux terres : « Roi de Haute et de Basse-Égypte, mon cœur s'est exalté chaque fois que j'ai vu tes beautés à cause de cette grande fidélité (?) qui est tienne à mon égard. Tu as rempli mon domaine du témoignage de ton amour pour moi. Je te donne la vie, la durée, la prospérité, éternellement ».

imperfectif, action habituelle, répétition.

forme du singulier comme dans la scène 6' mais pluriel réel; cf. scène 1.

sur les sens possibles de ce mot, auquel les Égyptiens attachaient évidemment une importance particulière, voir J. SAINTE FARE GARNOT dans MERCER, *The Pyramid Texts*, vol. IV, New York 1952, p. 95-106. On le retrouve aux scènes 22' et 6'.

« à cause de », cf. LEFEBVRE, *Gram.*, § 489, 5.

c'est le *domaine* du dieu, sa propriété, renfermé dans une enceinte de briques rectangulaire.

Le (PUE : EPΦEI) est le temple, c'est-à-dire une partie de ce domaine et le « la demeure du dieu » est aussi une partie du . Le « témoignage d'amour » donné par le roi à Amon, c'est-à-dire notre chapelle, est à l'intérieur de cette enceinte .

Nous trouverons une formule tout à fait analogue mais coupée en deux ou moins complète, dans les scènes 1-2 et 6'. Il s'agit d'expressions courantes à la XVIII^e dynastie.

78. Le groupement est purement calligraphique : laisserait des blancs fâcheux.

79. Moitié est : C2', pl. 11.



Paroles dites par le maître d'Achmounein (Thot) : « Puisse ton cœur se dilater, taureau de sa mère (Kamephis); les statues ont été renouvelées pour toi une seconde fois dans la fondation de Heperkarê; il a élargi toutes les places qui ont été mises en paix en [ton nom de] hpry; il a fait cela [étant doué de vie éternellement] ».

 est sûr; la place pour  est suffisante dans la lacune.

 est la forme du souhait impératif (LEFEBVRE, *Gram.*, § 367). Le dieu *K'-mwt-f* est déterminé par l'image d'Amon en forme de Min ; il en sera de même dans le texte de l'architrave D₂ (juste dans le joint entre les deux architraves).

Dans  avons-nous la chute du  initial à la forme *sdm-n-f* dans un radical à première *w*? Ou bien avons-nous une graphie courte de *ssh*? Le  initial disparaît phonétiquement dans les factitifs en *s* des verbes à *w* initial : dans les Pyramides, c'est la règle. Ensuite on a refait un factitif régulier sur la forme normale dans lequel le  est maintenu. Ici nous aurions la forme ancienne avec économie graphique ou assimilation d'un des deux  *s*, mis en contact direct. Est-ce simplement une faute?

 est suivi d'un  certain. Ce ne peut être qu'un participe féminin du factitif *shtp*. Le  du féminin est ici écrit  pour obtenir une meilleure quadrature sous ; cf.  pour  scène 9.

Tout le reste de la ligne est simple conjecture.

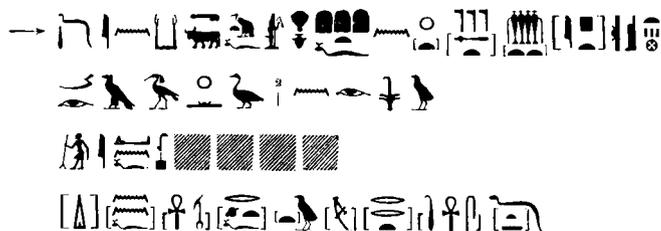
80. Dans la scène 4, Thot est appelé  sans déterminatif parce que ce nom accompagne l'image même du dieu laquelle joue normalement le rôle de déterminatif du nom ⁽¹⁾. Le dieu est figuré par un homme à tête d'ibis; c'est un prêtre masqué qui joue le rôle du dieu. Ici, où la figure du dieu manque, il faut un déterminatif : on emploie l'image normale du dieu, l'ibis perché sur son enseigne et le nom de la ville est accompagné aussi du déterminatif . Il en sera de même dans le texte parallèle sur l'architrave D₂'.

81. Pour   , ici encore le sens « statue » me semble seul possible (voir plus haut § 61). Est-ce que pour le *heb-sed* on renouvelait les statues? Cela cadrerait bien avec l'interprétation qui fait de cette fête un renouvellement, un rajeunissement du roi par un nouveau couronnement.

ARCHITRAVE D

FACE SUR LA GALERIE LATÉRALE NORD

82. Moitié ouest : D₂, pl. 11.



Paroles dites par le « taureau de sa mère » (*Kamephis*), résidant dans ses Apouet, à la grande neuvaine des dieux qui habitent Karnak : « Voyez l'éclat du fils de « celui qui l'a créé »... Donnez-lui les provisions? (ou le renouvellement?). Je donne la vie et la prospérité à cette tienne narine dont je désire qu'elle vive éternellement ».

⁽¹⁾ Voir SETHE, *Amon und die acht Urgötter von Hermopolis*, § 65. Il cite cette orthographe du titre de Thot comme plus ancienne que   .

83. Le déterminatif du nom divin  était placé juste à cheval sur le joint des deux blocs, il a sauté (voir architrave C2').

Les  reparaîtront dans les titres d'Amon-Min, scène 14, 5', 21. Il y a la place dans la lacune pour .

 , encore un de ces verbes dont le sens original nous échappe et dont le sens courant dans la langue classique devra être précisé.

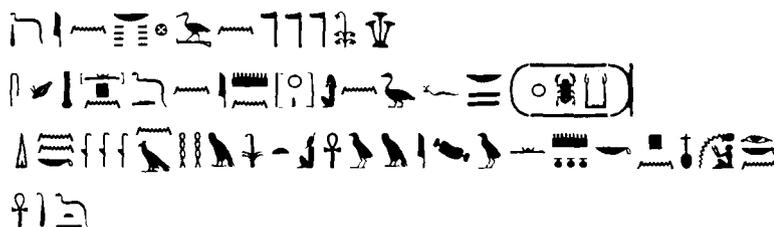
  est un des noms du dieu père du roi, Amon.

 l'homme est légèrement penché en avant et le bâton est fourchu en bas : ce sont les caractéristiques du radical *msw*. Le rôle du mot dans ce texte m'échappe.

 est-il un pluriel ? Une lacune totale de quatre quadrats au moins dont je ne puis rien faire. Ensuite nous avons, en haut de la lacune qui continue, la partie supérieure d'une suite de signes qui permettent, je crois, de restituer ici une formule analogue à celle que nous retrouverons très mutilée dans la scène 9 (pl. 16 et § 180).

84. Ce texte, c'est l'annonce d'une des cérémonies les plus importantes et les plus fréquentes que nous rencontrerons dans les scènes 1, 2, 5, 6, 9, 10, 15, 16, 7', 22' : le dieu touche le nez du roi avec le signe , pour lui communiquer la vie. Nous le verrons, le signe  touche le nez même du roi. C'est la première fois, à ma connaissance, que nous voyons représenté ce *moment* du rite. Il s'agit d'une transmission de la vie au nez par contact direct. Mais cet instant précis et capital n'est pas toujours celui qui est figuré : le  touche réellement le nez du roi seulement dans 1-2, 3 ; il le touche presque dans 6, 9, 16, 22' ; ailleurs il reste encore à une certaine distance.

85. Moitié est : D2', pl. 11.



 Paroles dites par le maître d'Achmounein (Thot) aux dieux de la Haute et de la Basse-Egypte : « Ecoutez cette parole que voici qu'a dite Amon à son fils, maître des deux terres, Heperkarê : «  je te donne des années d'éternité comme roi des vivants, en récompense de cette tienne fondation belle et pure que tu as faite pour moi, tu es vivant éternellement ».

86. Dans  l'oiseau est figuré avec une précision bien intéressante qui permet d'y reconnaître immédiatement la *pintade*, oiseau essentiellement africain ⁽¹⁾. C'est un bel exemple

⁽¹⁾ Sur cet oiseau, voir l'étude de L. KEIMER, *Annales du Service*, XXXVIII, p. 253. Page 254, il reproduit un dessin de Chevrier, fig. 25, donnant un des exemplaires de notre chapelle. Keimer revient sur la pintade dans *Annales du Service*, XXXVIII, p. 689 et XLI, p. 325.

de la valeur archéologique de l'épigraphie égyptienne. Dès qu'un scribe se donne la peine de détailler un signe, il peut nous apprendre quelque chose et le mot le plus banal comme celui-ci *nhh*, (𓂏𓂏𓂏), devient instructif. Le moindre fragment d'inscription, débris d'un texte insignifiant en lui-même, mais soigné comme facture, peut nous être utile. Nous n'apprécierons jamais assez la richesse et la variété des plus simples éléments de l'écriture.

𓂏 - 𓂏 ici a son déterminatif normal lequel, dans la même formule « roi des vivants », a été oublié dans A1'. Il est nécessaire et présente comme toujours la couronne blanche.

𓂏 - 𓂏 — le « paiement » (𓂏𓂏𓂏 : 𓂏𓂏𓂏). Le signe-mot 𓂏, c'est le tibia garni de sa chair, son nom est 𓂏 - 𓂏. Le - final des mots féminins devait être tombé dès l'origine de l'écriture dans l'état absolu et le signe devient la représentation d'un radical *isw*. Le déterminatif — indique depuis longtemps déjà à la XII^e dynastie, d'une façon très générale, tout sens *abstrait*.

87. C'est la deuxième fois que Thot prend la parole, il remplit normalement sa fonction de *hry-hbt* des dieux (cf. § 79).

Nous avons ici l'affirmation que le roi est « payé » par le dieu de sa fondation : il aura une infinité d'années comme « roi des vivants ». Nous verrons que cette promesse d'immortalité ne doit concerner que l'image du roi, non sa personne, cette *image* étant un élément, une garantie de sa survie, à condition qu'elle dure elle-même.

88. Pour résumer, les architraves nous donnent donc les indications suivantes :

- 1° le nom du roi, auteur du monument : les différentes parties de son protocole précisent sa personnalité dont les éléments sont multiples et dont aucun ne doit être oublié;
- 2° le nom du dieu auquel est dédié le monument avec quelques adjectifs caractéristiques;
- 3° le nom propre du monument avec son image, la matière employée, sa beauté, sa pureté;
- 4° le roi explique pourquoi il a dédié ce monument;
- 5° le dieu dit ce qu'il donne au roi en remerciement.

LES PILIERS

89. Nous avons seize piliers dont les quatre faces sont décorées, ce qui nous donnerait soixante-quatre scènes. Mais nous avons vu que les faces extérieures des deux piliers centraux sur les deux façades ouest et est constituent les montants des deux portes. Il reste donc en tout soixante scènes différentes sur les piliers.

Nous décrivons d'abord ces soixante scènes, nous chercherons ensuite :

- 1° quels sont les principes qui ont réglé leur décoration;
- 2° quelles sont les données religieuses qui en découlent.

Le repérage des scènes sur le plan et leur numérotage sur les planches sont indiqués par la figure 2.

Dans chacune des moitiés ouest et est, les scènes du côté sud et celles du côté nord se répondent deux à deux sur la face correspondante de deux piliers symétriques. J'ai figuré côte à côte sur une même planche ces groupes de deux scènes liées l'une à l'autre : ce sont très souvent deux moments successifs d'une même cérémonie⁽¹⁾. Dans chaque planche le numéro *impair* désigne la scène du côté sud, le numéro *pair* la scène correspondante du côté nord.

Notre description commence toujours par le côté sud (numéro impair), c'est ce côté qui est le premier pour un Égyptien.

Le dispositif étant le même dans les deux moitiés ouest et est, j'ai donné le même numéro aux scènes occupant la même place sur les piliers qui se correspondent symétriquement d'un côté à l'autre de l'axe nord-sud, mais les numéros de la moitié est sont marqués de l'indice *prime* 1'-2', 3'-4', etc.

90. Rappelons que cette correspondance des scènes deux par deux entre les moitiés nord et sud d'un temple est chose normale. D'un mur à l'autre, à l'intérieur d'une même salle, entre scènes qui se font directement face, la correspondance est immédiatement apparente, mais elle se retrouve encore, ce qui est plus surprenant, sur les murs extérieurs d'un temple⁽²⁾. Deux scènes qui se répondent sont logées en parallélisme à la même place, dans le même registre du côté nord et du côté sud de deux murs extérieurs, bien que la comparaison entre des tableaux ainsi séparés échappe en fait à tout spectateur. Ce parallélisme ne peut servir en rien ni à l'officiant ni aux fidèles, et il reste sans intérêt pratique. En réalité, il s'adresse au dieu seul. La figuration d'une cérémonie assurant son exécution théorique pour l'éternité, il demeure utile que la distribution logique des scènes réalise normalement un culte identique et parallèle dans les deux moitiés de l'Égypte.

SCÈNES 1-2 (Pl. 12)

91. Les deux piliers d'angle nord et sud sur la façade ouest sont décorés du côté extérieur de deux scènes parallèles et symétriques (scènes 1 et 2), pl. 12 : le dieu Amon accueille le roi Sésostris I^{er} en lui présentant devant le nez le signe 𓆎 .

Ces deux scènes, comme toutes celles qui vont suivre (il y en a soixante en tout), sont encadrées au sommet par le signe du ciel — semé d'étoiles, en bas par le signe — figurant la terre,

⁽¹⁾ Une seule exception, les deux scènes 8' et 10', représentant deux moments de l'érection du mât devant Amon-Min, sont placées du même côté nord, juste en face l'une de l'autre.

⁽²⁾ A Edfou par exemple, sur les deux parois extérieures du naos, c'est-à-dire du côté ouest (= sud théorique), pl. 84 à 87, et du côté est (= nord théorique), pl. 90 à 93, toutes les scènes montrent un parallélisme voulu et très clair bien que ces deux parois soient séparées par une distance qui rend impossible pratiquement toute comparaison (voir ces planches dans CHASSINAT, *Le Temple d'Edfou*). De même dans notre chapelle les scènes extérieures nord et sud 27-28, 29-30, 27'-28', 29'-30' (voir fig. 2) se correspondent deux par deux.

sur laquelle reposent les pieds des personnages. Nous avons constaté le même fait dans la décoration des deux portes, § 39. Au-dessous du ciel plane un vautour que nous retrouverons tout à l'heure.

92. Les deux piliers d'angle comportent un tore qui diminue légèrement la largeur de la surface utilisable ⁽¹⁾. Aussi, pour gagner de la place, on a choisi de figurer dans chacune de ces deux scènes un moment de la cérémonie où le roi se trouve très rapproché du dieu ; leurs deux pieds se croisent ⁽²⁾. Dans la scène 1, c'est le moment où le dieu entoure de son bras droit le buste du roi et lève la main derrière sa nuque et dans la scène 2, c'est le moment où il pose sa main gauche sur l'épaule gauche du roi ; dans les deux cas l'autre main présente le ⚡ au nez du roi. Comme toujours les deux mains intervertissent leur rôle suivant l'orientation droite ou gauche du personnage. Remarquons que la boucle du signe ⚡ touche exactement le nez du roi, ce qui n'est pas toujours le cas (§ 84). Là encore, nous avons à faire à deux moments différents d'une même scène que le dieu répète, une fois pour le roi du sud (scène 1), une fois pour le roi du nord (scène 2), mais un seul de ces deux moments très voisins est figuré devant chacune des deux images du roi.

93. Le dieu Amon porte son costume normal : pagne court et plissé avec la queue ; un collier ; il est coiffé du mortier surmonté des deux grandes plumes transversales ⁽³⁾, derrière le mortier pend la bande d'étoffe habituelle ; barbe nattée. Amon a le dos tourné vers l'entrée de la chapelle, comme s'il se trouvait déjà à l'intérieur, c'est la position normale pour l'image du dieu sur toutes les façades de tous les temples.

94. LE ROI. En haut des deux scènes, sous le ciel étoilé, la déesse vautour plane au-dessus du roi se dirigeant dans le même sens que lui. Elle tient dans ses serres la partie circulaire du signe ⊙ dont la partie plane vient se placer juste au-dessus de la tête du faucon perché sur le *serekh*. Les deux textes horizontaux accompagnant les deux déesses vautours sont absolument identiques dans les deux scènes et se répondent signe pour signe, mais leur orientation naturellement s'affronte comme les deux déesses elles-mêmes :

Dans 1 ← et dans 2 → : $\text{⚡} \text{⚡} \text{⚡} \text{⚡} \text{⚡} \text{⚡} \text{⚡} \text{⚡}$

Nekhabet, la blanche de Nekhen, aux longues ailes, maîtresse du (palais appelé) le « divin » de la Haute-Egypte.

⁽¹⁾ Nous verrons que le tore d'angle diminue légèrement la largeur des quatre piliers d'angle du côté nord et du côté sud. Dans les scènes 27-28, 27'-28', on n'a que six lignes verticales de texte au lieu de sept. Nous constaterons souvent que l'agencement des scènes est ainsi commandé par la surface disponible.

⁽²⁾ C'est la position la plus fréquente du dieu et du roi placés en face l'un de l'autre sur les piliers carrés, par exemple à Deir el-Bahari et dans la salle des fêtes de Thoutmès III à Karnak. Au contraire dans notre monument le roi et le dieu sont placés normalement en face l'un de l'autre sans se toucher. Il conviendra d'examiner comment les proportions des figures par rapport à la surface utilisable du pilier ont conduit au choix de telle ou telle scène. Notons l'impossibilité où l'on est, quand les personnages sont rapprochés comme ici, de loger un titre entre eux ; il en est de même dans les scènes 5', 6', 25', 26'.

⁽³⁾ Elles sont toujours figurées de face pour être bien visibles.

a. On remarquera que le \lrcorner est moins haut que le signe \lrcorner et que les autres signes verticaux. Cela est constant sous la XII^e dynastie. Dans notre monument, voir les mots : \lrcorner (scène 20'), le \lrcorner logé sous le bec de l'oiseau parce qu'il est un petit signe court, c'est une métathèse graphique (cf. LACAU, *Rec. de Trav.*, 35, p. 143), \lrcorner (scènes 1'-2', etc.). Ce groupement n'est possible que parce que le \lrcorner est court. On se souvient encore à ce moment que le \lrcorner est originellement un signe très court qui figurait simplement le pied sans la jambe ; celle-ci s'est allongée peu à peu jusqu'au-dessous du genou (jamais plus haut) parce que le signe primitif n'était pas clair et qu'en ajoutant une partie de la jambe on empêchait toute confusion.

b. \lrcorner est une orthographe archaïque, immobilisée dans ce titre ; elle date de l'époque où le duel et le pluriel n'étaient pas exprimés dans l'écriture. Dans cette formule, il ne peut s'agir que des deux ailes et non d'une seule aile.

c. Le nom du palais est inscrit dans son image, soit *ntry*, ce n'est pas un adjectif ajouté à cette image (voir scène 3) ; cf. \lrcorner . \lrcorner le procédé est fréquent. A l'époque ptolémaïque, on écrit le mot \lrcorner par ce complexe archaïque \lrcorner .

95. Le roi porte la *šento* plissée munie de la queue, un collier. Sur le pilier sud (1), il est coiffé de la couronne du sud \lrcorner avec uréus ; sur le pilier nord (2), il est coiffé de la couronne du nord \lrcorner avec uréus. La moitié supérieure de la couronne \lrcorner est décorée d'un damier régulier ⁽¹⁾.

96. Du côté sud (1), le roi, de la main droite tendue devant la ceinture du dieu serre trois cordelettes auxquelles sont suspendus trois signes \lrcorner ; de la main gauche tombante, il tient un signe \lrcorner . Même attitude sur la scène parallèle du côté nord (2), mais le roi étant face à droite les objets, comme toujours, changent de main. Cette règle de perspective égyptienne est constante dans toutes nos scènes. Quant à la représentation des trois signes \lrcorner réunis dans la main du roi, nous la rencontrons dès l'Ancien Empire, par exemple à Abousir, dans le temple funéraire de *Sahourē*. Elle est fréquente à la XVIII^e dynastie. C'est une amulette composée de trois signes \lrcorner accolés. En réalité c'est le signe \lrcorner que le roi vient de recevoir du dieu, mis au pluriel. Dans la scène 7', nous voyons le roi, qui tient déjà trois signes \lrcorner dans la main gauche, tendre la main droite pour saisir un autre signe \lrcorner que le dieu lui présente devant le nez. Dans la scène 16, le dieu donne au roi d'une main les trois signes \lrcorner liés, de l'autre main il tend \lrcorner et \lrcorner vers le nez du roi. Plus le roi recevait de ces signes, plus il recevait de vie ⁽²⁾. On indique très simplement cette multiplicité du signe \lrcorner par la triplification de l'image ; c'est là une décoration à valeur scripturale. Nous retrouverons le procédé employé à plusieurs reprises, par exemple dans la représentation des laitues d'Amon-Min (scènes 17, 19, 21, etc.) ou dans la figuration des compartiments d'irrigation de son jardin (mêmes scènes).

97. Donc, dans nos deux scènes 1 et 2 exactement parallèles, nous avons les deux aspects d'une même cérémonie, concernant d'un côté, le roi du sud (1), de l'autre, le roi du nord (2) : le dieu donne la vie à chacune de ces deux moitiés du roi. A ce don il ajoute une déclaration qui explique son acte.

⁽¹⁾ Sur cette couronne, cf. BORCHARDT, *Annales du Service des Antiquités*, XXVIII, p. 43.

⁽²⁾ Cette idée sera discutée plus loin, dans le chapitre concernant les idées religieuses de notre monument.

Voyons maintenant les textes qui accompagnent et expliquent cette double cérémonie : ils se correspondent très exactement; leur dispositif est identique. Comme toujours ces textes sont strictement orientés : le sens de l'écriture est commandé par la position du personnage auquel elle se rapporte, elle se dirige toujours vers la face de ce personnage.

98. *Textes du dieu Amon.* — Au-dessus du dieu, deux lignes verticales :

Côté sud (1) :

Paroles dites par Amon-Rê, maître des sièges des deux terres : « Je te donne toute vie, toute prospérité à ta narine, dieu bon. Mon cœur s'exalte chaque fois que je vois tes beautés, tu es vivant éternellement ».

a. Pour le sens de cette formule, au présent, voir GUNN, *Studies in Egyptian Syntax*, p. 69.

b. Le — féminin indique qu'il faut lire $\text{—} \text{—} \text{—}$ (cf. scène 9).

c. Le pronom de la première personne est exprimé par — , ce qui est fréquent sur notre monument; voir scène 1 : — et — , 10', 12', 17', 23, 26; Arch. C₂ (gauche); — et — , scènes 9, 23.

d. Cette formule se retrouve sur l'architrave C₂ (gauche), pl. 11.

e. 2^e pers. masc. sing. du pseudo-participe.

99. Côté nord (2) :

Paroles dites par Amon-Rê, roi des dieux : « Je te donne toute vie, toute prospérité à ta narine, dieu bon. Tu as rempli mon domaine du témoignage de ton amour pour moi, tu es vivant comme le soleil ».

a. — est une faute de gravure pour — ; cf. b, § 98. Même dans un monument aussi soigné, les erreurs de gravure ne sont pas rares.

100. Ces deux phrases qui sont séparées ici entre les deux scènes, se retrouvent, nous l'avons vu, sur l'architrave centrale nord (moitié gauche de la face intérieure C₂, § 77), se succédant dans ce même ordre (sud et nord) ce qui est normal, car le sud est le côté principal par lequel on commence toujours les cérémonies, mais elles sont séparées par une phrase qui viendrait ici à la suite de 1 : — . Cette phrase manque dans la scène 2 parce que la place est limitée et que les formules sont indiquées seulement par leur début, mais elle se retrouve ailleurs, scène 6', à la suite d'une phrase analogue à celle que nous avons dans la scène 2.

101. La phrase : *Je te donne toute vie, toute prospérité à ta narine*, c'est la définition du geste même que fait le dieu en tendant le signe — contre le nez du roi. Ce geste figure sur notre monument dans les scènes suivantes : 1, 2, 5, 6, 9, 10, 15, 16, architrave D₂, 7', 22'. De même

etc. (cf. 15'-16'). Dans 8'-10', elle est réduite à sa plus simple expression . Le signe qu'il faut répéter derrière chacun des mots est placé à la fin de la série par groupement calligraphique et économie de place (voir LEFEBVRE, *Grammaire*, § 64).

107. De même il est vraisemblable que les deux formules en question devraient se faire suite des deux côtés. Mais comme ces deux scènes se suivent en réalité dans une seule et même cérémonie, on a pu mettre une seule des deux formules de chaque côté.

108. Notons tout de suite que le roi ne prononcera aucune parole dans nos scènes. Son action est simplement indiquée par le titre de la scène, titre qui, orienté vers lui, indique que c'est lui qui agit.

109. Sous chacun des deux tableaux, deux lignes horizontales de texte limitent la scène par en bas; elles sont identiques, signe pour signe, sur les deux piliers :

Scène 1 : , Scène 2 :

110. Ces formules concernant le roi, sont orientées vers sa face. Un seul mot est tourné du côté du dieu : c'est le mot qui est placé juste sous les pieds d'Amon. Il forme phrase avec l'image du dieu : il était inutile de répéter le nom d'Amon dans le texte horizontal, puisque le dieu figure en grand dans la scène placée juste au-dessus. L'on a ainsi la phrase « aimé d'Amon » qui est composée avec le mot *mry* et l'image du dieu. Mais ce mot *mry* est orienté vers le dieu puisqu'il exprime son action propre. Ceci est constant à toutes les époques ⁽¹⁾. Nous constaterons à plusieurs reprises l'emploi de ce procédé dans lequel écriture et dessin sont mêlés.

111. La première ligne est donc à lire comme faisant suite au nom du roi qui est placé au-dessus de l'image de celui-ci « aimé d'Amon, doué de vie, de stabilité, de bien-être, de santé comme le soleil éternellement ».

112. La seconde ligne se lit « toute vie, toute stabilité, toute prospérité, toute joie sont aux pieds de ce dieu bon que voici ». « le dieu bon » c'est le roi par opposition à le « dieu grand » qui est le dieu principal ; désigne le roi que l'on a directement sous les yeux juste au-dessus du texte, c'est le démonstratif des objets rapprochés.

113. Il s'agit toujours de donner la vie à l'image même du roi et à celle du dieu. L'idée générale de toute la décoration égyptienne religieuse, c'est qu'il faut envelopper et imprégner des dons magiques « vie, durée, prospérité et joie » tous les êtres vivants qui sont figurés dans un tableau, dieux ou rois ⁽²⁾. Le faucon ou le vautour apportent ces dons par en haut sur les têtes du roi et du dieu : la formule entoure son corps, enfin un texte place ces mêmes dons sous ses pieds (voir §§ 440-457).

⁽¹⁾ Ce procédé est employé dès l'Ancien Empire ; voir *SETHÉ* dans *Sahourê*.

⁽²⁾ Les scènes civiles des tombes ne comportent pas cette préoccupation.

SCÈNES 3-4 (PL. 13)

114. Les deux côtés intérieurs de la baie d'entrée sont décorés de scènes qui ne sont pas parallèles et qui doivent être décrites séparément, ce sont les scènes 3 et 4.

SCÈNE 3 (Pl. 13)

Le côté intérieur droit de la porte (côté sud) est divisé en deux registres superposés; c'est le seul panneau ainsi décoré de deux registres distincts. Chacun des registres est surmonté d'un ciel étoilé et est limité en bas par une ligne de terre. Le décor est ici traité exactement comme sur un mur ordinaire. Il s'agit de quatre scènes nouvelles, deux en bas, deux en haut; malheureusement les deux scènes du registre supérieur sont très mutilées et nous manquons d'éléments de comparaison pour éclairer l'ensemble de ces tableaux.

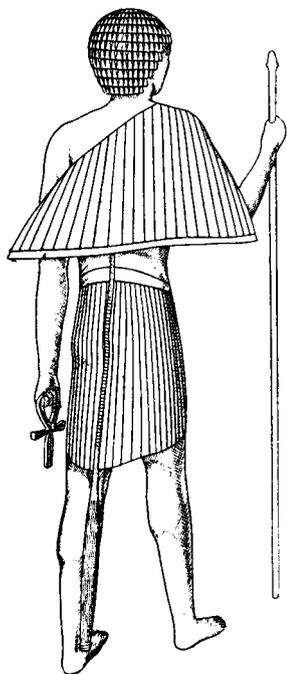


Fig. 19.

115. REGISTRE INFÉRIEUR. Il se divise lui-même en deux scènes distinctes A et B. Elles ne sont pas séparées par un trait vertical de haut en bas, ce qui aurait pris de la place, mais en haut seulement une petite barre verticale partage les textes des deux scènes; comme ces textes ont même orientation, on pourrait les mélanger.

116. A. *Scène de droite*. Le roi s'avance vers la gauche, c'est-à-dire vers l'intérieur de la chapelle. Il est vêtu du pagne triangulaire à queue avec devant à double uréus. Les épaules et le torse sont couverts d'un manteau court enveloppant les deux bras jusqu'au coude de deux espèces de larges manches triangulaires et plissées. Chevrier nous en donne une interprétation, fig. 19. Le roi porte un collier et des bracelets, la peruque ronde avec uréus. De la main droite il tient le long bâton droit à tête renflée, , de la gauche le  (en partie détruit) et la massue blanche dont le manche est masqué derrière le corps (il en est toujours ainsi quand le roi marche vers la gauche). Derrière la tête du roi, l'éventail de protection en forme de feuille de lotus⁽¹⁾ dont le manche est planté dans le signe  posé lui-même sur un petit sol. Ce détail est important : ce sol montre que nous avons à faire à un objet posé à terre, c'est-à-dire un objet réel, non un hiéroglyphe.

117. Au-dessus du roi verticalement son nom   . Remarquons que le qualificatif habituel « doué de vie » est ici un peu plus développé que d'habitude, il pourrait tout aussi bien être plus développé encore. Comme on avait la place de loger , sans plus, entre l'éventail et le cartouche, on a utilisé ce coin libre pour éviter un blanc et ajouter à l'efficacité de la formule.

⁽¹⁾ Comparer l'éventail dans les scènes 23'-24', 28', 13'-14', 10'.

118. En avant du roi, les deux titres de la scène :

En haut :  «*entrer et sortir du roi, s'arrêter dans le palais «divin» de la Haute-Egypte.*»

$\wedge = \text{𓂏}$ 'q «*entrer*», infinitif masculin, $\wedge \text{𓂏} = \text{𓂏} \text{𓂏}$ pri:t «*sortir*», infinitif féminin d'un verbe *tertiae infirmae*. L'emploi de deux verbes en parallélisme opposé est fréquent en égyptien : cf. $\text{𓂏} \text{𓂏}$ et $\text{𓂏} \text{𓂏}$ et en français «*aller et venir*». 𓂏 est une orthographe archaïque, la seconde radicale 𓂏 est seule exprimée derrière le signe trilitère *htp*.

En bas un second titre ou la suite du premier . Je ne sais comment interpréter le mot 𓂏 . Dans $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$ «*prendre la tête de la route*», c'est se mettre en chemin. Ici est-ce «*entrer (?) (dans) le palais divin*».

Nous sommes sur le côté sud de la chapelle, il est normal d'y trouver le palais divin du sud ; l'orientation est respectée d'une façon presque complète dans toute décoration égyptienne.

119. Au-dessous de la scène, deux lignes horizontales. Elles sont identiques signe pour signe aux deux lignes qui se trouvent en bas de la scène 4 placée en face. Le premier mot $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$ est orienté en sens inverse du reste de l'inscription parce qu'il exprime une action du dieu Anubis par rapport au roi et que ce dieu qui figure juste au-dessus du mot *mry* est tourné face à droite.

120. B. *Scène de gauche*. Le roi marchant vers la gauche est conduit par Anubis vers une chapelle de ce type .

Le roi est vêtu du pagne triangulaire avec queue et devant à double uréus ; il porte un collier, des bracelets et la double couronne avec uréus . De la main gauche, il tient le 𓂏 ; la main droite pendante est saisie par le dieu Anubis. Au-dessus du roi son nom $\rightarrow \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$.

121. Le dieu Anubis a un corps humain avec tête de chacal, il est vêtu de la *šento* à queue, un collier, des bracelets. Il retourne la tête dans la direction du roi et de la main droite il tend vers son nez le signe 𓂏 ; de la main gauche il tient la main droite du roi qu'il conduit.

Au-dessus de lui, son nom $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$ et ce qu'il fait $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$. Ces textes sont orientés comme toujours d'après le sens du visage du dieu. Bien qu'il marche vers la gauche, celui-ci tourne la tête vers la droite, dans la direction du roi, donc le texte qui le concerne est orienté face à son visage, c'est-à-dire vers la gauche. La chapelle vers laquelle Anubis conduit le roi est identique à celle qui figure dans le titre qui désigne le dieu $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$, c'est son temple personnel le *sh-ntr*.

122. REGISTRE SUPÉRIEUR. Il est malheureusement très mutilé, il comprend deux scènes C et D.

C. *Scène de droite* (pl. 13). — Le roi, précédé des deux enseignes, marche vers la gauche en portant sur l'épaule un objet qui a disparu. Sous un ciel étoilé couronnant la scène, le vautour plane, tourné vers la droite, c'est-à-dire vers l'entrée, face au roi. Il tient dans ses serres le 𓂏 et le tend juste au-dessus de la tête du chacal posé sur l'enseigne qui précède le roi. Les deux ailes du vautour sont étalées à la même hauteur, à cause du toit de la chapelle. A droite et à

PANNEAU 3 sud : *Premier registre*. Scène A : le roi se met en marche ; scène B : il est conduit par Anubis vers le $\overline{\text{Anubis}}$. *Deuxième registre*. Scène C : le roi marche précédé des deux enseignes et portant un objet indéterminé ; scène D : il est entré dans le $\overline{\text{Anubis}}$ d'Anubis où se trouve l'emblème $\overline{\text{Anubis}}$.

PANNEAU 4 nord. Le roi va se présenter devant l'autre grand emblème $\overline{\text{Anubis}}$ d'Anubis auprès duquel se trouve déjà la statue royale. Il est accueilli par le dieu Thot, flanqué d'*wn-mwt-f* et du « chef des médecins ». Toute cette cérémonie, à laquelle je ne connais pas d'équivalent, fait-elle partie

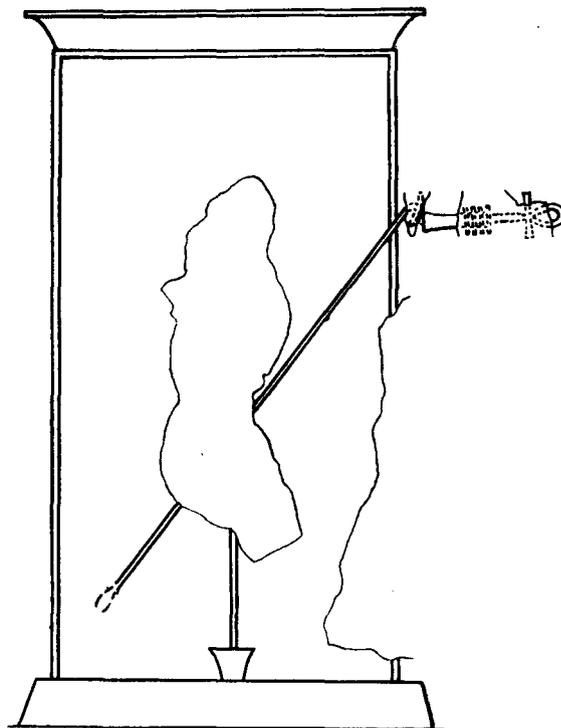


Fig. 20.

elle-même de la fête *heb-sed*? Notre monument a été consacré pour cette fête. Mais cette cérémonie avait-elle lieu dans le $\overline{\text{Anubis}}$, c'est-à-dire hors de notre chapelle et avant qu'on y pénétrât?

SCÈNE 4 (Pl. 13)

128. Le côté gauche (nord) de la porte d'entrée présente une scène très curieuse, qui, à ma connaissance, est nouvelle : à l'intérieur d'un édicule à toit voûté obliquement, dont l'entrée est tournée vers l'entrée de notre chapelle, se dressent un grand emblème d'Anubis $\overline{\text{Anubis}}$ et la statue du roi (scène 4, pl. 13).

En avant de l'édicule se trouvent trois personnages : au milieu, Thot $\overline{\text{Thot}}$ *nb-hmnw*; au-dessus de lui (c'est-à-dire à sa droite), le prêtre *wn-mwt-f* $\overline{\text{Anubis}}$; au-dessous de lui (c'est-à-dire à sa gauche) le chef des médecins *wr-sjnw*. Tous trois sont tournés vers l'extérieur, c'est-à-dire vers la porte d'entrée de notre chapelle pour accueillir quelqu'un qui entrerait (le roi) et qui n'est pas figuré.

129. Au-dessous du ciel étoilé qui couronne la scène, dans l'angle de droite, le faucon plane juste au-dessus de l'édicule. Il est tourné vers la gauche, c'est-à-dire orienté vers la porte de notre chapelle, la statue du roi est orientée dans ce même sens.

Au-dessus du faucon un texte en deux lignes horizontales → nous donne son nom et ses titres :



Behoudity, dieu grand, bariolé de plumes, sortant de l'horizon, maître du ciel, maître de Mesen, chef de l'Aterit de Haute-Egypte.

Au-dessous du faucon, un texte explique ce qu'il fait : →  «il donne toute vie, toute stabilité, comme le soleil éternellement». C'est le commentaire de son geste; il tient en effet dans ses serres le signe . A gauche de cette ligne de texte un trait vertical l'isole d'un autre texte se rapportant à l'*iwn-mwt.f*. Nous avons déjà vu dans la scène 3 ce procédé simpliste, fréquent pour départager des scènes ou des textes qui sont orientés dans le même sens et éviter toute confusion.

130. L'édicule lui-même repose sur un socle auquel on accède par un escalier qui semble avoir neuf marches; une des jambes du « chef des médecins » masque une partie des marches et empêche un compte plus précis; notons seulement que l'escalier devant notre chapelle comporte neuf marches. Cet édicule est du type connu, c'est l'abri classique démontable et portatif qui sert à loger et à protéger un objet sacré ou un personnage important ⁽¹⁾. Il est composé de quatre poteaux de bois supportant un toit voûté. Ces poteaux sont en forme de piquets de tente (deux seulement apparaissent dans le dessin). Le toit voûté et surbaissé est composé de nattes formées elles-mêmes de roseaux réunis par six faisceaux de liens régulièrement espacés. On comparera à la natte sur laquelle sont placées les offrandes dans cette même scène. En avant, entre les piliers et le toit, une corniche en bois qui apparaît en coupe.

131. A l'intérieur de l'édicule, un ensemble d'objets accompagnés de textes explicatifs remplit très exactement tout l'espace disponible. L'objet principal, c'est un grand sceptre du type , emblème connu d'Anubis (fig. 21). Le bas du manche repose dans un godet comme l'autre emblème d'Anubis . Il est placé sur un traîneau, lui-même encastré à l'intérieur d'une sellette rectangulaire servant à transporter le tout. Bien entendu, le traîneau faisait corps avec ce support comme le traîneau placé sous la barque sacrée faisait corps avec les perches servant à la porter ⁽²⁾. C'est un pur souvenir rituel puisqu'il ne touche plus terre. Sur les deux côtés de cette sellette se dressent verticalement deux bâtons plats recourbés en haut et terminés par une partie ronde : ils sont ornés de lignes transversales parallèles. Peut-être ces deux bâtons pouvaient-ils se rabattre et servaient-ils à deux porteurs placés de chaque côté du cadre pour le transport (fig. 22).

⁽¹⁾ Rappelons seulement l'abri qui recouvre le naos des barques sacrées, la tente de la reine *hṭp-hr-s*, l'édicule double du *heb-sed* .

⁽²⁾ Une étude du traîneau dans l'Égypte ancienne serait très intéressante : instrument de transport, adapté à un milieu qui n'avait ni route, ni roue. La barque d'Amon est sur traîneau, toutes les barques sacrées ont conservé leur traîneau.

L'ensemble devait avoir l'aspect que traduit l'interprétation ci-jointe de Chevrier, figure 22. On comparera au brancard servant au transport de l'emblème d'Osiris à Abydos : c'est un cadre analogue muni aussi d'un traîneau. Voir WINLOCK, *Bas-reliefs from the temple of Ramses Ist at Abydos*, pl. I et fig. 1, pl. XVII (ici, fig. 24).



Fig. 21.

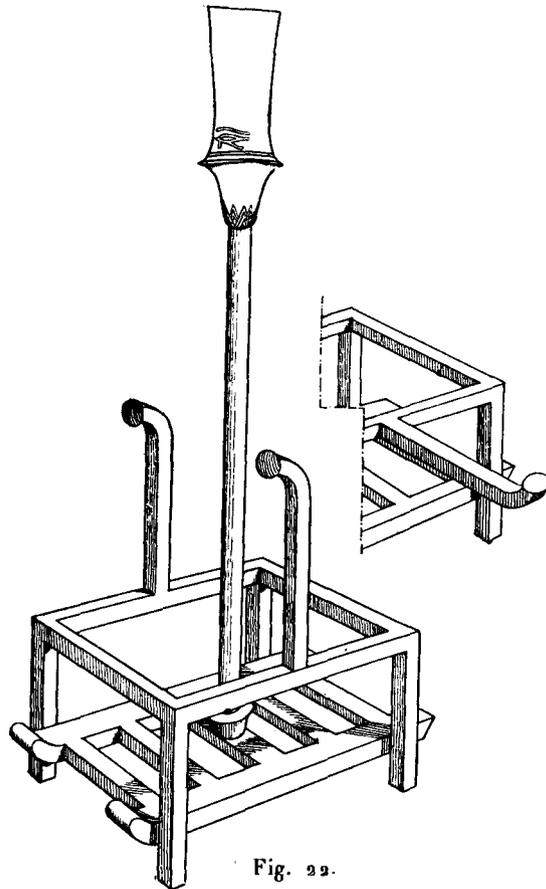


Fig. 22.

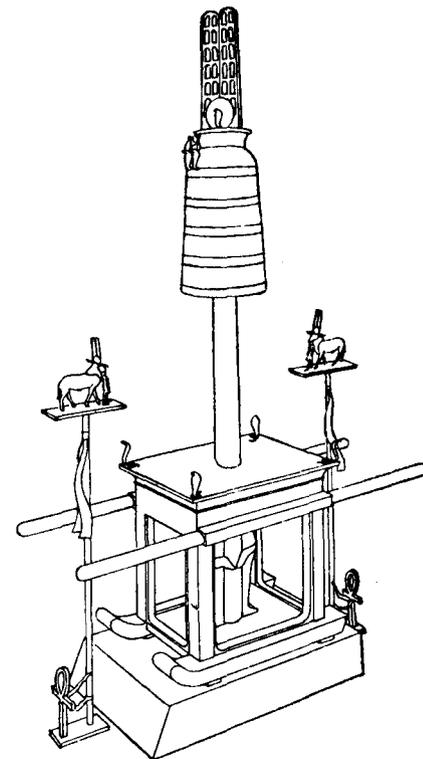


Fig. 24.

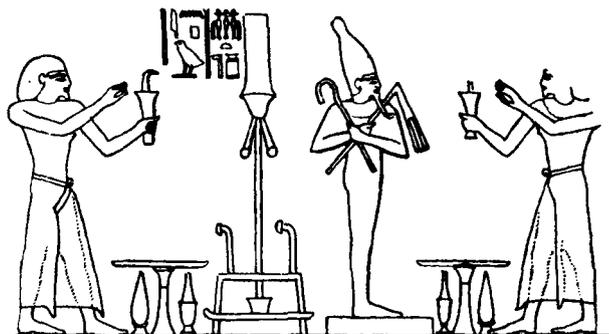


Fig. 23.

132. Je ne connais qu'une seule représentation d'un appareil semblable, sur une stèle de Leyde (fig. 23) que nous reproduisons d'après BOESER, *Beschrijving van de Egyptische Verzameling*, t. VI, pl. X, n° 15. Cette stèle est antérieure à Akhénaton, le nom d'Amon est martelé (ceux d'Osiris et Anubis sont respectés). Le sceptre d'Anubis † est appelé † .

133. Ce grand sceptre † est un emblème bien connu d'Anubis⁽¹⁾. Ici le haut de la tige du sceptre se termine par une ombelle de papyrus stylisée en une campane, ornée en bas des folioles qui engainent la base des filaments de l'ombelle. Au-dessus de cette ombelle s'élève le casse-tête rectangulaire à bords verticaux légèrement cintrés : c'est la forme typique de ce sceptre.

134. A droite et à gauche de la tige, juste sous les folioles de l'ombelle, une bande d'attache fixe deux pendentifs, terminés chacun par une boule (?), qui s'écartent de la tige comme les deux branches d'un balancier. Nous connaissons aussi ce décor : il se retrouve par exemple en haut des deux colonnettes papyrifformes qui sont placées sur la barque sacrée devant le naos du dieu Amon et qui supportent le cartouche du roi et le faucon. Ce sceptre, naturellement, est un être animé, vivant et agissant ; aussi est-il décoré de deux yeux sacrés comme les barques, les rames etc. (fig. 21).

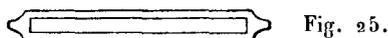
Cet emblème vivant † est protégé par derrière par l'éventail en plumes d'autruche dont le bas du manche est emprisonné et soutenu par le signe \bigcirc exprimant la durée perpétuelle. Le haut du manche de l'éventail est formé par le signe \blacktriangledown (c'est-à-dire la plante du sud), couronné d'un bouquet de plumes d'autruche : voir ce même éventail dans les scènes 13'-14'.

135. Au-dessus de l'emblème divin son nom ou plutôt les épithètes du dieu Anubis que le sceptre représente : horizontalement en deux lignes : $\rightarrow \dagger \text{Anubis} \text{Anubis} - \text{Anubis}$.

Devant lui verticalement, son action est ainsi décrite : $\Delta \sim \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis} \text{Anubis}$ « Puisse-t-il donner toute vie, toute durée, toute prospérité, toute santé, toute joie, comme le soleil éternellement ». Cet emblème vivant donne la vie.

Ici encore, pour éviter au lecteur toute confusion, un trait vertical délimite cette ligne du côté gauche et la sépare d'un autre texte se rapportant au roi et disposé en quatre petites lignes horizontales que nous retrouverons tout à l'heure.

136. A côté et en avant du grand sceptre (mais de dimensions beaucoup plus petites), une statue du roi est placée sur un support d'un type spécial dont voici la silhouette (fig. 25) ; je



n'en connais pas d'autre exemple. Sans doute la statue était-elle placée en travers de ce support et les deux extrémités plus minces étaient tenues par les porteurs. Le roi est vêtu du pagne triangulaire avec devanture à deux uréus mais il n'a pas de queue, parce qu'il est ici figuré en statue⁽²⁾. Il tient de la main droite le long bâton droit, de la gauche la massue à tête en écailles (le manche passe derrière le corps) ; un collier, perruque ronde avec uréus, barbe carrée. La pré-

⁽¹⁾ CALVERLEY, *The temple of King Sethos*, III, pl. 7.

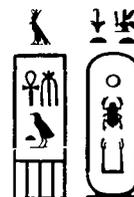
⁽²⁾ Il est important de remarquer en effet que dans les statues royales *assises*, en pierre, la queue est toujours présente, elle apparaît sur le siège entre les jambes ; dans les statues de pierre *debout* au contraire, elle manque *toujours*. C'est une simple difficulté de *technique* qui fait qu'on la supprime ; on ne pouvait pas tailler la queue dans le même bloc de pierre, ni l'accrocher à ce bloc. Il en est de même pour la suppression du casse-tête qui est remplacé dans la main par le boudin rond, ou celle du bâton et de la massue qui manquent toujours dans les statues de pierre debout. Dans les statues de bois au contraire, le bâton et la massue existent mais la queue manque. Dans les statues et les bronzes d'Amon ou de Min, la queue manque, ainsi que le ruban qui pend derrière la coiffure.

sence du bâton et de la massue montre qu'il s'agit d'une statue en bois qui seule d'ailleurs pouvait être facilement transportable, de même la statue d'Amon-Min portée par le prêtre « père divin » (scènes 13-14) doit être en bois.

137. A côté de cette statue royale, des textes nous donnent :

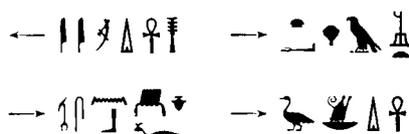
1° Au-dessus de lui, son protocole,

2° Au-dessous de lui ses qualifications, voir plus loin § 139. →



138. A gauche du *sereh* le dieu Amon fait face à l'Horus placé sur le *sereh*. Il présente de la main droite au nez de celui-ci le signe ♀ placé au bout du sceptre ♁ . De la main gauche, il tient le ♀ . Le dieu est vêtu du pagne court plissé avec queue; ce n'est donc pas la statue du dieu qu'on a voulu figurer, mais bien un prêtre jouant le rôle d'Amon. Il est coiffé des deux grandes plumes fixées aux tempes par le serre-tête qui redescend derrière son dos en une longue bande verticale. Au-dessus du dieu, son nom $\text{♁} \text{♀}$ (pas de déterminatif, c'est l'image même du dieu qui est le déterminatif). En avant du nom divin, la formule $\text{♁} \text{♀}$. Il faut remarquer que le dieu Amon, ici, ne tourne pas le dos à l'intérieur du temple, comme partout ailleurs, mais qu'il se dirige au contraire vers l'intérieur. Remarquer aussi que sous les pieds du dieu il y a un sol, ce qui montre bien que nous avons affaire à un être vivant; nous reviendrons sur ce point. Le dieu est donc placé sur le sol même de la chapelle, face au roi (statue) qui, lui, a le dos tourné vers l'intérieur. En réalité, c'est un prêtre qui joue le personnage d'Amon et entre dans la chapelle d'Anubis pour donner la vie au roi (statue). Exactement comme le dieu Thot, placé à côté, qui a, lui aussi, un sol réel sous les pieds, est un prêtre à masque d'ibis. Remarquer que le dieu apporte de la vie à une statue; elle est donc ici considérée comme vivante.

139. C'est à cette statue du roi que se rapportent les quatre petites lignes horizontales placées sous la scène formée par le dieu donnant la vie à l'Horus du *sereh* royal; c'est en réalité une formule qui est normale sous une scène :



Le premier mot *mry* est tourné dans le sens du dieu Amon auquel il se rapporte et avec lequel il forme la phrase « aimé d'Amon » (figure et texte en liaison, cf. scènes 1-2). Vient ensuite l'énumération des autres dons accordés au roi, « doué de vie, de durée, de prospérité, de santé, dont le cœur se dilate, après avoir été couronné dans la chapelle appelée « celle qui élève la double couronne d'Horus », doué de vie ».

C'est notre chapelle même dont nous avons le nom ici; nous avons rencontré ce nom sur les architraves (B1, etc.); il se retrouve encore dans les scènes 3'-4'; 28'.

140. En avant de la statue du roi et de l'emblème divin, des offrandes sont disposées en deux registres à l'intérieur de l'édicule.

a) une sellette carrée portant : un vase à feu sur un petit autel, un vase , six boulettes sur un vase .

b) sur une natte (la natte elle-même reposant sur une ligne de terre, ce qui montre que nous avons affaire à des objets réels non à des hiéroglyphes) : une tête de veau, une patte de devant et un cœur. Ce sont les trois offrandes rituelles de choix. Pour la patte le sens de l'articulation montre bien qu'il s'agit d'une patte de *devant*. Il est intéressant d'observer que, ce morceau étant rituel, sa représentation exacte avait une réelle importance, aussi n'est-elle jamais négligée. Au-dessus, deux pains, un rond et un long, une oie non plumée, une laitue. Il semble bien qu'on ait voulu réaliser : 1° la préface du repas, c'est-à-dire la libation et l'encens ; 2° le repas comprenant : viande de quadrupède, viande d'oiseau, pain et légumes ; il s'agit d'une sélection, d'un choix raisonné des différents types d'aliments.

141. En avant de la chapelle, trois personnages sont figurés en trois registres superposés mais en réalité, ils sont placés côte à côte devant la façade à laquelle ils tournent le dos, le dieu Thot au milieu, les deux autres personnages à sa droite et à sa gauche.

142. Thot est figuré par un homme à tête d'ibis. Il est vêtu d'un pagne court plissé, porte un collier ; une bande d'étoffe passe en travers de l'épaule droite jusque sous l'aisselle gauche, c'est l'insigne qui caractérise normalement le *hry-hb-t*. Il tient de la main gauche tombante un rouleau de papyrus, la main droite est levée en avant à hauteur de l'épaule, la paume en haut. Au-dessus de lui :  « le maître d'Achmounein (ou le maître des huit) dans ses fonctions ». Comme d'habitude, l'image du dieu sert de déterminatif à son nom. Pour ce nom, nous avons la variante ⁽¹⁾.

Il faut observer que le dieu et le texte qui l'accompagne sont surmontés d'un ciel étoilé et que le dieu a un sol sous les pieds. Les deux autres personnages, *iw-n-m-wt-f* et le chef des médecins, au contraire, sont figurés sans ciel au-dessus d'eux. Il y a seulement un sol spécial pour *iw-n-m-wt-f* et le sol général sert pour le chef des médecins. Le ciel au-dessus d'une scène ou d'un personnage, c'est le procédé ancien qui servait à distinguer nettement dans une figuration la présence d'un dieu ou d'un roi au milieu d'un cortège de personnages et à lui assurer une protection spéciale. On en verra un bel exemple dans Saḥouré où, le fils du roi étant devenu roi, on a ajouté à son image un uréus et un ciel⁽²⁾. Il y a par exemple un ciel placé au-dessus du roi quand il est sur son char lancé au galop⁽³⁾.

La formule  : « dans les choses qui le concernent », est bien connue pour indiquer que quelqu'un est en train d'accomplir les fonctions dont il est chargé.

⁽¹⁾ Sur les architraves C 2' et D 2' le déterminatif est nécessaire car le nom n'est pas à côté de son image, mais on emploie le signe animal ancien, non l'homme à tête d'animal qui est la forme secondaire.

⁽²⁾ L. BORCHARDT, *Das Grabdenkmal des Königs S'aḥu-Re*, II, pl. 17, 33, 34, 47, 48.

⁽³⁾ Voir le coffret de Tout-anekh-Amon, CARTER and MACE, *The tomb of Tut Ankh Amen*, I, pl. 50-53.

143. A droite du dieu Thot (c'est-à-dire dans le registre placé au dessus de lui), le prêtre *iw-n-m'wt.f* est représenté vêtu de la peau de panthère. Elle est attachée sur l'épaule droite et serrée par une ceinture à la taille; la queue de la bête pend entre les jambes du prêtre. De la main gauche, il serre une des pattes de derrière de la peau; de la droite, il fait le même geste que Thot; il porte un collier; sur la tempe, la mèche de l'enfance caractéristique de cette fonction. Au-dessus de lui «*iw-n-m'wt.f* en ses fonctions». Le nom et la formule donnent tout leur sens et leur valeur à l'image du personnage.

144. A gauche du dieu Thot (c'est-à-dire dans le registre placé au-dessous de lui) figure «le chef des médecins». Le pluriel du mot médecin n'est pas indiqué, comme dans les textes archaïques : dans les titres, ces orthographes anciennes se sont immobilisées.

Au-dessus de lui : «*Le chef des médecins en ses fonctions*».

Il est vêtu du pagne court plissé, porte sur l'épaule droite une large bande d'étoffe retombant des deux côtés, une perruque longue en étages (type ancien empire), une petite barbe carrée; de la main gauche tombante, il tient le rouleau de papyrus, comme Thot; de la droite, il s'appuie sur le long bâton tenu verticalement. Rappelons que le « chef des médecins » est en relation étroite avec le dieu Thot.

145. Ces trois personnages placés en avant de l'édicule contenant le \downarrow d'Anubis attendent quelqu'un, naturellement le roi, qui doit venir accomplir certaines cérémonies devant sa propre statue placée sous la protection d'Anubis.

Mais l'édicule semble de grande taille. Il ne pouvait être placé à l'intérieur de notre chapelle à piliers et le roi n'entraît pas dans cette chapelle pour atteindre cet édifice. Les trois personnages placés côte à côte auraient eu certainement grand peine à tenir de front, entre les piliers centraux. Mais ils pouvaient être placés devant la façade de la chapelle. Rappelons-nous cependant que l'espace libre, pour évoluer dans tout sanctuaire, était extrêmement restreint, c'est ce que Legrain a bien montré pour Edfou ⁽¹⁾.

Il est vraisemblable que toute la scène se passait sous cet abri portatif, tout à fait en dehors de la chapelle à piliers et avant l'entrée du roi dans cette chapelle.

146. En bas du tableau, deux lignes horizontales de textes. Elles sont dirigées dans le sens du roi qui va entrer : \leftarrow , mais le roi lui-même ne figure pas en personne; il n'est présent dans le tableau, nous l'avons vu, qu'en forme de statue.



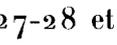
Aimé d'Anubis, doué de vie; la première fois des fêtes sed; il fait cela doué de vie éternellement; élever (le monument appelé) « aimé de la double couronne d'Horus»; construire la salle de heb sed dans la forteresse de Heperkarē (appelée) « celle qui contemple (ptr) les hauteurs(?) », il fait cela très souvent.

⁽¹⁾ LEGRAIN, *B. I. F. A. O.*, tome XIII, p. 9, 68, 72.

Le premier mot *mry* est placé logiquement en sens inverse de l'inscription se rapportant au roi (cf. scènes 1 et 2), parce qu'il se rapporte au grand emblème d'Anubis ; le roi est « aimé de  ».

▲  *q'i*, avec ce signe-mot, ne veut-il pas dire « lever les bras en acclamant » ; ce sens n'est pas au *Wörterbuch*. Nous aurions le sens « celui qui contemple les acclamateurs (?) ».

Dans *q'iw.w*, les deux *w* doivent être, l'un le *w* final ajouté au radical trilitère *q'i* pour en faire un abstrait ou un nom d'agent *q'i.w*, l'autre, le *w* final du pluriel de ce même dérivé nominal en *w* ; une voyelle était certainement placée entre les deux consonnes *w*, puisqu'on les écrit toutes les deux.

147. Ce même texte en deux lignes figure sur la scène 3 : les rédactions sont identiques signe pour signe, mais dans une orientation inversée. Il est répété plusieurs fois sur notre monument (scènes 27-28 et cf. 13 ; 15'-16', 27'). Le nom  se retrouve dans un texte de la reine sur le sanctuaire en quartzite rouge de la barque sacrée.

148. La forteresse de *Heperkarè* appelée « celle (le mot égyptien est masculin) qui contemple les hauteurs (?) » doit se lire « *ptr-q'iw.w* ». Cette forteresse figure dans les scènes suivantes : 5 ; 6 ; 17'-18' ; 29' 15' ; (16 ?) ; 29 ; 30. Elle est personnifiée par un Nil (son nom est masculin) apportant ses offrandes à notre chapelle sur la façade ouest, côté sud, c'est-à-dire en place d'honneur derrière le Nil (homme) nommé  et avant une chapelle (femme)

nommée  « la chapelle de *Heperkarè* (appelée) « les places de provisions » ». Ce devait être une des fondations capitales du règne puisque c'est l'endroit où l'on célèbre le *heb-sed*. Nous ne la connaissons pas encore et ne savons où elle se trouvait.

SCÈNES 5-6 (Pl. 14)

149. Dès qu'on est entré dans la chapelle elle-même, les deux petites faces intérieures des deux piliers centraux, sud et nord, formant porte, nous offrent deux scènes parallèles (5 et 6, pl. 14) : le roi reçoit d'Amon la vie  et la durée  que le dieu lui tend devant les narines. Ce sont les dons fondamentaux ; nous les avons déjà rencontrés avec le même geste parlant sur les deux faces extérieures (scènes 1 et 2) des piliers d'angle. Ces deux scènes 5 et 6, quoique tout à fait parallèles, présentent assez de différences pour qu'il soit nécessaire de les décrire séparément.

SCÈNE 5 (Pl. 14)

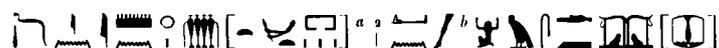
150. La scène 5 sur le pilier du côté sud, est mutilée en partie.

LE DIEU. Amon est vêtu comme dans les scènes 1 et 2 ; de la main gauche pendante, il tient le  ; de la droite, il tend vers le nez du roi le sceptre  à l'extrémité duquel sont attachés l'un au bout de l'autre le  et le . Ici les trois dons principaux sont matériellement offerts d'un seul coup, de même qu'on les réunit dans le groupe  (scène 1). Le signe d'écriture  qui, en réalité, est un sceptre, est ici allongé et ramené à son origine première de sceptre ; il sert de

manche aux deux autres signes 𓆎 et 𓆏 . Bien entendu, il peut rester un simple signe court, par exemple dans la scène 9. C'est toujours le signe 𓆎 qui est présenté le premier devant le nez du roi et souvent c'est le seul; il est en effet le don capital, le support et la raison d'être de tous les autres; comme toujours le début de la série vaut pour toute la série.

On ne voit pas si le nom du dieu figure devant sa coiffure comme dans la scène parallèle 6; cette partie est détruite.

151. Au-dessus d'Amon deux lignes verticales incomplètes :



Paroles d'Amon-Rē, maître des salles augustes : «Je donne de renouveler les millions d'années en fêtes sed».

a. Complété d'après 12'.

b. Le signe 𓆎 a été modifié d'une manière illogique; c'est d'abord le sabot d'un animal; ensuite la jambe a été allongée jusqu'au-dessus du genou. Pour 𓆏 «le pied», on a été plus logique, la jambe ajoutée au pied est restée courte; cf. § 94 a.

Verticalement devant le dieu, une seconde faveur est accordée au roi comme sur la scène parallèle 6 : $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒}$ «Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à ta narine, dieu bon, tu es vivant comme le soleil». On peut compléter d'après la scène 6.

152. LE ROI. Au-dessus du roi plane le vautour; le ciel est en partie détruit; les serres de l'oiseau sont détruites, il devait tendre 𓆒 sur la tête du faucon du *sereh* royal comme le fait le faucon dans 6; au-dessus de lui une ligne horizontale : $\text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕} \text{𓆖} \text{𓆗} \text{𓆘} \text{𓆙} \text{𓆚}$.

Il faut compléter le nom de la ville d'après les scènes 2' et 26.

153. Le roi est vêtu exactement comme dans la scène parallèle n° 6. Il est coiffé, comme dans cette scène, de la couronne 𓆛 , ce qui est ici une erreur car nous sommes du côté sud et nous devrions avoir logiquement la couronne 𓆜 au sud, la couronne 𓆛 au nord, comme dans les scènes 1-2 et 1'-2'. Cette couronne rouge est décorée d'un damier régulier comme dans la scène 2.

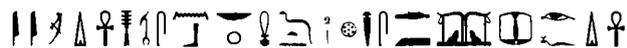
Sur la boucle de la ceinture, le nom $\text{𓆛} \text{𓆜}$.

Le nom du roi et le nom du dieu sont gravés normalement sur leur ceinture (il y a des oublis). Nous ne relèverons pas toutes les variantes. Ce que l'on doit se demander, c'est si le prêtre figurant Amon ou celui qui figurait le roi portaient réellement une boucle de ceinture ainsi étiquetée, ce qui eut précisé leur personnalité laquelle, après tout, était fictive. N'est-ce pas une étiquette qui était utile seulement aux images de ces deux êtres pour affirmer leur identité plus nettement encore que le nom écrit à côté de la figure dans le champ de la scène ?

154. Le roi ne tient pas le 𓆎 de la main gauche, en même temps que la massue, comme dans (6) et dans (3) mais seulement le manche de la massue 𓆏 . Ce manche passe derrière le corps du roi, comme toujours quand le roi est face à gauche. Devant sa couronne, son nom,

verticalement *s-n-wsrt* : il ne reste qu'une partie des deux dernières lettres. Au-dessus du roi, deux lignes verticales donnaient son protocole comme dans (6) : il ne reste que des débris du *sereh*.

155. Au-dessous de toute la scène deux lignes horizontales orientées \rightarrow , c'est-à-dire tournées vers le roi auxquelles elles se rapportent; seul le $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐}$ est orienté vers le dieu dont il dépend (cf. scènes 1 et 2) :



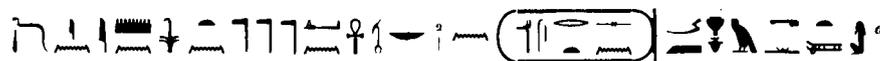
La première ligne reproduit les adjectifs décernés au roi qui se trouvent déjà sur les scènes 1 et 2, nous les retrouverons souvent sur nos piliers. La seconde ligne indique que notre monument a été consacré au moment de la première célébration des fêtes *sed* du roi. Nous avons déjà ce même texte dans les scènes 3 et 4. Ce monument a-t-il été un de ceux que l'on consacrait simplement à l'occasion de la fête *sed* ou bien est-il une des constructions qui étaient effectivement utilisées pour la cérémonie elle-même ?

SCÈNE 6 (Pl. 14)

156. AMON. Dans la scène parallèle 6 (nord) le dieu Amon est vêtu d'un pagne court avec queue et d'un corselet formés tous deux de pièces de cuir imitant des plumes; une ceinture avec la boucle 𓆏 serre le corselet à la taille; sur la boucle de la ceinture, dans un ovale : $\text{𓆎} \text{𓆏}$. Des bretelles garnies de plumes soutiennent le corselet sur les épaules où elles sont attachées par un nœud du type $\text{---}^{(1)}$, un collier, la barbe. Le dieu est coiffé du mortier surmonté des deux grandes plumes, avec le pendentif dans le dos. Il tient de la main gauche le 𓆐 ; de la main droite, il présente devant le nez du roi le 𓆐 et le 𓆎 placés l'un au bout de l'autre. A la hauteur de sa coiffure, son nom $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑}$ et la formule $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐}$.

157. Remarquons que chacun des deux personnages en présence, le roi et le dieu, ont ainsi presque partout leur désignation personnelle spéciale qui est comme une véritable étiquette attachée à leur image. Ce n'est point là seulement le désir d'équilibrer le décor, de combler les vides, préoccupation qui joue, nous le verrons, un si grand rôle; il y a plus : ce nom ajouté à l'image la rend plus réelle et plus efficace, nous reviendrons sur ce point.

158. Au-dessus du dieu, deux lignes verticales : \rightarrow



Paroles dites par Amon roi des dieux :

« Je donne toute vie, toute prospérité à Sésostris, juste de cœur en présence d'Atoum ».

^a $\text{𓆎} \text{𓆏}$ qui ne figure que dans le texte et pas dans la scène, reçoit le déterminatif divin. Ce déterminatif est plus précis dans les scènes 22 et 21'; au contraire il manque par erreur dans la scène 16.

⁽¹⁾ Sur ce mode d'attache, voir ENGELBACH dans *Annales du Service*, XXIX, p. 39.

Verticalement devant le dieu, cette seconde phrase, comme dans (5) : —



«Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à ta narine, dieu bon».

159. Le groupe $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ est tourné dans la direction du roi, bien qu'il fasse partie du discours du dieu, lequel est tourné normalement vers celui-ci. On a procédé ici pour le roi comme pour le dieu et, puisqu'on l'appelle justement «dieu bon», cela n'est pas illogique. Dans un texte placé devant un dieu, les mots qui se rapportent à lui sont tournés vers lui, même si l'ensemble du texte est orienté autrement. Voir par exemple scène 29'. Il n'en est pas de même dans la scène 5, l'épithète $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ demeure dans la direction du Dieu.

160. Les formules, remarquons-le, ne sont pas ici en accord complet avec le geste qu'elles décrivent. Le dieu, en effet, met dans le nez du roi $\overrightarrow{\text{𓂏}}$: or, dans une des formules, le dieu donne $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ et $\overrightarrow{\text{𓂏}}$, dans une seconde $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ —, dans une troisième $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ —. En réalité, il s'agit d'un seul et même souhait que l'on exprime dans l'écriture et dans le dessin au complet ou en abrégé simplement suivant la place dont on dispose : il est bien clair que, lorsqu'on s'exprime en abrégé, cela ne peut avoir une intention et une valeur restrictive puisqu'il s'agit d'une seule et même scène.

161. LE ROI. Au-dessus du roi, sous le ciel étoilé plane le faucon tourné vers la droite ⁽¹⁾. Il tient dans ses serres le sceau $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ qu'il tend au-dessus de la tête de l'Horus placé sur le *sereh*. Au-dessus de l'oiseau, une ligne horizontale : —



Behoudity, chef de l'atérit de Haute-Egypte.

162. Ce faucon, dieu du nord, porte ici un titre se rapportant à la Haute-Egypte qui est le domaine du vautour. Ce même titre se trouvait déjà sur la scène 4. Dans la scène 19, le faucon est $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ $\overrightarrow{\text{𓂏}}$, c'est-à-dire qu'il est chef à la fois des deux *atérit*, celle de Haute-Egypte et celle de Basse-Egypte. Les deux divinités du nord et du sud sont associées et peuvent cumuler leurs fonctions.

163. Le roi est vêtu du pagne triangulaire à queue avec devanteau à double uréus (cf. scènes 4 et 5), un collier; sur la boucle de la ceinture $\overrightarrow{\text{𓂏}}$; il porte la couronne rouge $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ qui ici est bien à sa place, nous sommes du côté nord.

Le roi tient de la main droite le $\overrightarrow{\text{𓂏}}$ et la massue à tête en écailles ⁽²⁾; de la main gauche, il tient verticalement le bâton $\overrightarrow{\text{𓂏}}$. Ce bâton et cette massue sont entre les mains du roi dans une

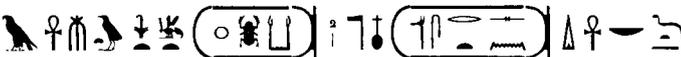
⁽¹⁾ Dans la scène correspondante (côté sud) on a le vautour, mais cette orientation exacte des oiseaux n'a pas de portée réelle car dans les autres scènes à deux personnages ce parallélisme du sud et du nord n'est pas observé.

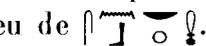
⁽²⁾ Le manche de la massue passe *devant* le corps du roi qui est face à droite; cf. la scène parallèle 5 où la massue passe *derrière* le corps du roi.

série de cérémonies. Par exemple sur les montants de porte, dans les temples où le roi est figuré purifiant tout ce qui pénètre dans les salles. Les grandes statues en bois de Tout-Ankh-Amon sont munies de ces deux objets : CARTER and MACE, *The tomb of Tut-Ankh-Amen*. Dès la seconde dynastie on les trouve sur l'image d'une statue du roi *'nū-ib* : GUNN dans *Annales Service*, XXVIII, p. 158.

Au-dessus de sa couronne, son nom : ← 7 ↓ .

Verticalement au-dessus du roi, deux lignes donnant son protocole : ←



164. En bas de la scène 6, deux lignes horizontales : ←. Elles sont identiques aux deux lignes qui figurent à la même place dans la scène 5, sauf la variante suivante à la première ligne :  au lieu de .

SCÈNES 7-8 (Pl. 15)

165. Ces deux faces larges des deux piliers oblongs placés à droite et à gauche de la porte présentent un dispositif à trois personnages (scènes 7 et 8) que nous retrouverons tout à fait analogue sur toutes les faces larges des piliers oblongs ⁽¹⁾. Seules ces faces larges des piliers pouvaient comporter trois personnages. Le dieu est placé d'un côté, le dos vers le fond de la chapelle, comme toujours, et deux personnages, le roi conduit par un dieu ou le roi suivi de son double ou d'un dieu, sont placés de l'autre côté et se présentent devant lui. Au-dessus de ces trois personnages, 7 lignes verticales de texte: 3 du côté du dieu, 4 du côté des deux autres personnages.

166. En haut du tableau, le ciel étoilé, en bas, la terre, comme dans les tableaux étroits (voir scènes 1-2, §§ 33 et 36). Sous le ciel, au centre, le disque solaire muni des deux uréus; à droite et à gauche du disque, le vautour et le faucon se faisant face, planent au-dessus des personnages. Sous la ligne de terre, les deux lignes de texte habituelles (cf. 1-2).

L'ensemble de la décoration est absolument symétrique dans les deux scènes 7 et 8, et nous noterons seulement les variantes dans notre description.

167. En haut, sous le ciel étoilé, au centre le disque solaire est entouré de deux uréus qui retombent à droite et à gauche; entre ces deux uréus, verticalement, l'épithète caractéristique du soleil  « doué de vie » ou « qui donne la vie ». Le premier de tous les souhaits

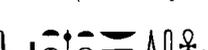
⁽¹⁾ Scènes 7-8, 9-10, 27-28, 3'-4', 7'-9', 8'-10', 27'-28'; les scènes 3 et 4 font exception, nous l'avons vu. Les quatre scènes extérieures (sud et nord) des quatre piliers d'angle 27-28, 27'-28' sont un peu plus étroites à cause du tore et n'ont que six lignes de texte, voir § 92.

que l'on forme, c'est d'être « doué de vie, de durée, etc., comme le soleil, éternellement ». Il est donc obligatoire que le disque solaire soit lui-même accompagné de cette désignation; c'est sa qualité essentielle, celle qu'on lui reconnaît avec obstination. A droite et à gauche du disque, le vautour au-dessus du roi et le faucon au-dessus du dieu planent, se faisant face.

Le *faucon* dans (7) devait tenir Ω dans ses serres (lacune); dans (8), il tient le ⦿ .

Au-dessus de lui : dans (7) ← 
dans (8) → 

Le *vautour* dans (7) tient le Ω , et dans (8) le ⦿ , au-dessus de lui un texte identique signe pour signe, des deux côtés

(7) → 
(8) ← 

Au-dessous du vautour, le roi suivi de son double offre au dieu Amon le pain nommé $\overline{\text{—}} - \text{⦿}$.

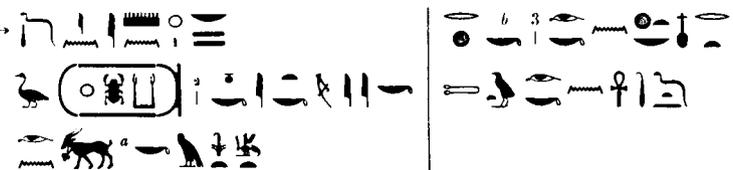
168. LE DIEU. Amon est identique dans les deux scènes. Il est vêtu comme dans 1 et 2 et coiffé des deux plumes maintenues contre les tempes par le serre-tête dont la bande retombe par derrière. Une main pendante tient le ⦿ , l'autre présente le sceptre ⋈ verticalement; les mains sont interverties d'une scène à l'autre, puisque le sens des figures change.

A la hauteur de la coiffure du dieu, horizontalement, son nom : $\text{⋈} \text{⦿}$ et en avant du nom, l'action du dieu $\Delta \text{⦿}$ « il donne la vie ».

Au-dessus du dieu, trois lignes verticales nous donnent les paroles qu'il adresse au roi. Elles diffèrent d'une scène à l'autre.

169. Au Sud (7) : ← 

Paroles dites par Amon-Ré, roi des dieux, maître du ciel : « Je donne (toute vie, toute durée, toute santé), toute joie à mon fils de mon flanc que j'aime, Heperkaré, avec (son) double ».

170. Au Nord (8) : → 

Paroles dites par Amon-Ré, maître des deux terres : « Mon fils Heperkaré, c'est moi qui suis ton père chéri. J'ai fait ta dignité en roi de Haute et Basse-Egypte, je sais que tu m'as fait toutes belles choses. C'est toi qui les a faites pour moi. Tu vis éternellement ».

a. L'animal servant à écrire s ḥ pourrait être ici un veau et non une chèvre : il semble avoir des sabots mais il a une queue très courte et dressée, c'est en tous cas une chèvre sans cornes comme dans la scène 17. Dans les scènes 9, 9', 27, au contraire, la tête a des cornes; c'est le signe ⦿ pendu à son cou qui est l'élément lecture; l'animal peut varier, il n'est que le support.

b. — 1^{re} personne du pseudo-participe -kwi.

171. LE ROI. En face d'Amon il présente sur ses deux mains les deux pains de ce type , ce qui est la forme normale du pain appelé . Il est vêtu, comme dans les scènes 5 et 6, avec des bracelets aux poignets. Du côté sud (7), il porte la couronne du sud  avec uréus, ce qui est normal. Du côté nord (8), il est coiffé de la perruque ronde avec uréus.

Du côté nord (8) juste au-dessus de sa tête, son nom                         . Du côté sud (7), au contraire, le nom manque, car la couronne blanche, beaucoup plus haute que la perruque ronde de la scène 8, ne laisse pas une place suffisante entre la tête du roi et le texte vertical placé au-dessus d'elle.

Devant le roi, et sous ses mains levées qui portent les deux pains, se trouve le titre de la scène :

Au sud (7) $\rightarrow \leftarrow \text{A} - \text{B} - \text{C} - \text{D}$; Au nord (8) $\leftarrow \rightarrow \text{A} - \text{B} - \text{C} - \text{D}$; seul le déterminatif diffère. Pour mieux remplir l'espace libre dans (7) on a ajouté sous le pain un vase  comme support.

172. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

Scène (7) : $\rightarrow \text{A} \text{B} \text{C} \text{D} \text{E} \text{F} \text{G} \text{H} \text{I} \text{J} \text{K} \text{L} \text{M} \text{N} \text{O} \text{P} \text{Q} \text{R} \text{S} \text{T} \text{U} \text{V} \text{W} \text{X} \text{Y} \text{Z}$

Scène (8) : $\leftarrow \text{A} \text{B} \text{C} \text{D} \text{E} \text{F} \text{G} \text{H} \text{I} \text{J} \text{K} \text{L} \text{M} \text{N} \text{O} \text{P} \text{Q} \text{R} \text{S} \text{T} \text{U} \text{V} \text{W} \text{X} \text{Y} \text{Z}$

Les deux épithètes «aimé du dieu des âmes d'Héliopolis, aimé du dieu maître de la grande demeure» désignent toutes deux Atoum d'Héliopolis.

173. Derrière le roi, dans les deux scènes, est représenté son double. Il est de forme humaine et de même taille que le roi. Il porte sur sa tête le signe  qui est posé sur la tige horizontale du support  divin et cette tige est fixée à la perruque par un lien pendant en arrière. Le signe  embrasse le *sereh* surmonté du faucon coiffé de  (sans uréus). Ce *sereh* contient le nom d'Horus .

La personne même du  dans (7), tient d'une main le  et la massue (qui passe derrière son corps, car il marche vers la gauche). Dans la scène 8, il tient seulement le , c'est sans doute par erreur que la plume a été oubliée, car elle est un insigne constant du double. De l'autre main, il tient la longue perche droite, surmontée de la tête du roi coiffée du *nems*, avec uréus et petite barbe carrée. Il est vêtu du pagne court plissé avec queue, un collier, des bracelets, une barbe divine nattée (la barbe manque dans (7), par erreur). C'est, notons-le, un costume de divinité.

174. Au-dessus du double, deux lignes verticales :

Dans (7) : $\rightarrow \text{A} \text{B} \text{C} \text{D} \text{E} \text{F} \text{G} \text{H} \text{I} \text{J} \text{K} \text{L} \text{M} \text{N} \text{O} \text{P} \text{Q} \text{R} \text{S} \text{T} \text{U} \text{V} \text{W} \text{X} \text{Y} \text{Z}$

Dans (8) : $\leftarrow \text{A} \text{B} \text{C} \text{D} \text{E} \text{F} \text{G} \text{H} \text{I} \text{J} \text{K} \text{L} \text{M} \text{N} \text{O} \text{P} \text{Q} \text{R} \text{S} \text{T} \text{U} \text{V} \text{W} \text{X} \text{Y} \text{Z}$

175. Nous reviendrons sur le rôle du double dans notre chapelle; notons pour le moment l'indication importante et unique que nous donne la scène 7 : le double du roi est celui du roi de Haute et Basse-Egypte et non pas simplement, comme toujours, le double du .

- a. Nous avons la lecture complète *šr-t* du signe-mot écrit partout . Le terme est précis, il s'agit de mettre le  dans la « narine », le mot nez *fn* désignerait seulement l'ensemble de l'organe extérieur.
- b.  faux archaïsme pour  démonstratif féminin.
- c. *mrrt-i* forme relative imperfective féminine (se rapportant à *šr-t*) avec le pronom de la première personne du singulier. Cf. § 82. C'est la formule employée par Sinouhé dans sa réponse au roi (B 237).

181. Du côté nord (10), Amon est vêtu du pagne court et du corselet garni de plumes comme dans la scène 6; une ceinture avec boucle , des bretelles à plumes, un collier, des bracelets, la barbe nattée. Il est coiffé du mortier avec pendentif surmonté des deux grandes plumes. Il tient de la main gauche pendante le ; de la droite il présente le signe  au nez du roi.

182. Au-dessus de lui, verticalement, trois lignes de texte : —>



Paroles dites par Amon-Ré, maître des trônes des deux terres, chef des dieux : « Je renouvelle pour toi de faire des millions d'années en fêtes *sed*, mon fils Sésostris, comme je t'aime (habituellement) ».

- a.  en toutes lettres, pour remplir la ligne.
- b. Pour ce signe  voir scène 5. La formule se retrouve dans les scènes 5, 10, 28.
- c. L'imperfectif (avec suffixe de la 1^{re} personne), pour indiquer la continuité.

183. Entre le dieu et le roi verticalement —> une seconde formule dite par le dieu, qui commente son geste :



« Je te donne la vie et la prospérité à ta narine qui goûte (?) et qui sent ».

Cette même formule se retrouve : 1° à Amada (GAUTHIER, *Le Temple d'Amada*, p. 158); la planche est peu lisible, rétablir : ; un dieu (Thot?) présente le  au roi.

2° A Bouhen (RANDALL-MACIVER and LEONARD WOOLLEY, *Bouhen*, p. 57, scène 59). Une déesse place le  devant le nez du roi : .

3° A Eléphantine : sur un bloc de la XVIII^e dynastie remployé dans les fondations du temple ptolémaïque (extrémité est du mur sud), on a la fin de cette même phrase . Ici le signe figure une mandibule inférieure surmontée de la langue, il est tout à fait identique au nôtre. Pour la forme, c'est exactement le signe connu (donné par GARDINER, *Gram.*, F. 19, p. 454) avec la lecture . Dans nos trois textes, nous avons une lecture nouvelle *ti* (le second  doit être une forme grammaticale comme dans  bien qu'il soit placé avant le signe-mot). Dans Amada le signe  est une confusion du graveur ancien ou de l'éditeur actuel. Pour  nous avons la lecture dans Amada : , qui doit être la troisième personne du féminin d'un pseudo-participe

se rapportant à $\text{𓄏} = \text{šr.t}$, mot féminin, comme dans *Bouhen* et dans notre scène. Dès lors, il doit en être de même pour $\text{𓄏} - \text{𓄏}$. Nous devons avoir une racine tj figurée par le signe-mot de la mâchoire, son sens serait en parallèle avec celui de $\text{sn} = \text{« sentir, flairer »}$, peut-être « goûter en mâchant » ? Le signe 𓄏 dans Amada (si la lecture est correcte) est peut-être un signe homophone employé pour un autre, comme il arrive souvent. Nous aurions ici deux pseudo-participes de suite à la seconde personne du féminin.

184. LE ROI. Le roi est conduit vers Amon par *Raharāhté* au sud (9) et par Montou au nord (10). Dans les deux scènes, il est vêtu comme dans les scènes 3, 5, 6 ; il est coiffé de la double couronne 𓄏 .

Au sud (9), il tient de la main gauche le 𓄏 , de la droite le bâton $\text{𓄏} \text{𓄏}$; la massue manque, elle existe dans (10) ; est-ce un oubli du graveur ?

Au-dessus du roi, son protocole verticalement : \rightarrow



Au nord (10), il tient de la main droite la massue 𓄏 qui passe devant son corps (le 𓄏 qui existe seul dans (9) manque ici) ; de la gauche, le bâton $\text{𓄏} \text{𓄏}$.

Au-dessus de lui, verticalement : \leftarrow



185. Au sud (9), le dieu *Raharāhté* à tête de faucon pose la main droite sur l'épaule droite du roi ; de la main gauche, il fait le geste de soutenir ou de protéger la double couronne du roi. Le dieu est vêtu de la *šento* avec queue, un collier ; sur sa tête, le disque solaire avec un seul uréus. Au-dessus de lui, verticalement, ce texte dont la seconde ligne descend derrière le dieu jusqu'en bas du tableau : \rightarrow



Paroles dites par Raḥarāhté chef de ipt-siwt (« la plus choisie des places », = Karnak) : « Je donne ma place, mon rang, ce que je possède, à mon fils Heperkarē, doué de vie, juste de cœur, en présence d'Atoum, maître d'Héliopolis ».

a. Pour ce signe 𓄏 , voir scène 8.

b. Cette formule se retrouve à la scène 27'.

c. Même formule quatre fois dans notre chapelle, scènes 6, 9, 23, 27'. Les expressions formées avec 𓄏 sont nombreuses : $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, LEYDE, I, pl. IV, 5 ; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, OUNI 34 9 ; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, OUNI 34, 9, 12 ; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, FIRTH et GUNN, *Teti Pyramid*, 190, 228, 232, 237, etc. ; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, URK., IV, 1016, 12 ; $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ BERCHEH, I, pl. 14, l. 1-2.

d. Le nom de 𓄏 devrait comporter un déterminatif, cf. scènes 22, 25.

Le dieu Amon-Min est identique dans les deux scènes. C'est la première fois dans notre chapelle qu'Amon se présente sous cette forme : ce sera de beaucoup son aspect le plus fréquent. 42 fois Amon est ainsi habillé en Min, dix-sept fois seulement il est l'Amon classique; une seule scène (3) ne présente aucune des formes du dieu, mais seulement Anubis. Par simple commodité, j'appelle Amon-Min cette figure d'Amon; nous verrons que le rôle du dieu Amon et ses épithètes sont identiques sous ses deux aspects. Le nom de Min n'est pas employé une seule fois dans notre monument.

189. Voici la description de cette forme d'Amon. Le dieu est momifié, ithyphallique, posé sur un socle rectangulaire; il porte un collier, un bracelet (parfois oublié), deux bandes d'étoffe croisées sur la poitrine (parfois oubliées), la barbe nattée. Il est coiffé de deux plumes fixées sur chacune des tempes contre la perruque par une bande d'étoffe formant serre-tête dont l'extrémité pend derrière le dos du dieu presque jusqu'au socle, mais sans le toucher. Le bras sortant du maillot est levé et surmonté du flagellum; c'est le bras droit ou le bras gauche qui est figuré suivant l'orientation de la figure : bien entendu, seul le bras droit est en cause comme le montrent assez les statues et les bronzes. La limite du maillot est nettement marquée par un trait en travers du bras et du phallus qui sortent de ce maillot (ce trait est parfois oublié). Le cou est limité par le collier.

Le dieu, sous son aspect d'Amon-Min, sera toujours représenté exactement de cette manière et nous n'y reviendrons pas. Dans deux scènes parallèles (13-14) seulement il portera le *mortier* avec les deux plumes.

Voici la description de nos deux scènes 11-12 :

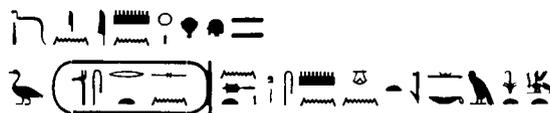
190. LE DIEU. Devant Amon-Min, son nom horizontalement ← , et le souhait . Au sud (11), au-dessus du dieu, deux lignes verticales nous donnent les paroles qu'il adresse au roi; la seconde ligne descend derrière le dieu jusqu'au bas du tableau :



Paroles dites par Amon-Rê, maître des sièges des deux terres, le dieu grand, maître du ciel : « Je te donne la royauté des deux terres, d'être couronné en Horus, de saisir la couronne (wrrt); mon fils Sésostris, tu es vivant éternellement ».

- a. Ce mot, un dérivé en  final, avec  des abstraits se retrouve aux scènes 4', 7', 16', 29.
b. Infinitif (*tertia infirmae*) dépend de , comme .

191. Au nord (12) devant Amon-Min, son nom , et le souhait . Au-dessus du dieu, deux lignes verticales comme dans (11) : →





Paroles dites par Amon-Ré, chef des deux terres : « mon fils Sésostris, de mon flanc, j'établis tes annales en roi de Haute et Basse-Egypte, j'élève tes deux couronnes, tu es couronné par elles, tu es vivant éternellement ».

a. Les traces de  et de  sont sûres.

192. LE ROI. Au-dessus du roi plane au sud (11) le vautour, au nord (12) le faucon; les deux oiseaux tiennent le Ω juste au-dessus du faucon du *sereh*. Ils sont ici à leur place normale, le faucon au nord, le vautour au sud comme dans 3-4, 5-6, mais ailleurs dans les scènes parallèles des petits panneaux, on a le même oiseau de chaque côté, sans orientation (voir 1-2).

Au-dessus du vautour (11) : \rightarrow .

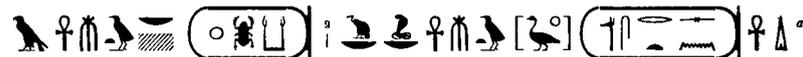
Au-dessus du faucon (12) : \leftarrow .

Le roi est vêtu comme dans les scènes 9 et 10.

193. Au sud (11), il lève de la main droite le \downarrow , de la main gauche, il tient ensemble le bâton et la massue \uparrow .

Entre lui et le dieu, le titre de la scène : \rightarrow .

Au-dessus du roi, verticalement, \rightarrow deux lignes :



a. Intersion fautive des deux signes \uparrow et Δ .

194. Au nord (12), le roi lève le \downarrow de la main droite, la main gauche pendante est allongée à plat sur le pagne triangulaire. Entre lui et le dieu le titre : .

Le signe , qui est à lire *wdhw*, comporte un petit sol, bien qu'il soit signe d'écriture; il est traité comme un objet réel, et a ici ce double rôle de signe et d'image.

Au-dessus du roi verticalement \leftarrow :



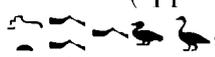
^a Pour que le nom puisse tenir au-dessus de  et théoriquement au-dessous de , on a supprimé le ; il en sera ainsi dans tous les noms d'Horus d'or.

195. Au-dessous des deux tableaux deux courtes lignes horizontales identiques mais inversées



Ces deux lignes sont limitées par la présence du mur bas entre piliers; aussi ne comportent-elles que le vœu le plus essentiel, « la vie, la durée, la prospérité » : qui doivent se trouver aux

pieds du roi. Nous avons déjà rencontré ce vœu plus développé dans les scènes 1, 2, 7, 8, 9, mais toujours en deuxième ligne; c'est en effet la protection essentielle qui doit clôturer par en bas l'ensemble de la figuration.

196. Pareille consécration quatre fois répétée et faite avec le sceptre † se rencontre à plusieurs reprises sur notre monument : aux scènes 11-12; 25-26; 9', 18'. Deux fois seulement on précise dans le titre ce qui est consacré; ici dans (12), c'est le guéridon chargé de vases (appelé † †) dans les titres parallèles des autres monuments); dans (25), on consacre , c'est-à-dire les morceaux «choisis» comprenant des pattes droites de devant et des oiseaux, il y a deux oiseaux seulement au lieu de trois, faute de place.

SCÈNES 13-14 (Pl. 18)

197. Les scènes 13 et 14, qui se font face sur les deux premiers piliers centraux, sont symétriques. L'une d'entre elles (14) est assez incomplète, mais ce qu'il en reste permet d'affirmer que son dispositif général était tout à fait identique à celui de la scène 13. Ces deux scènes ont ceci de particulier que le roi suit une statue d'Amon-Min qui est elle-même portée vers le centre de la chapelle par un prêtre \neg *iti ntr*, «père divin». Le roi lève la main droite derrière le dos du dieu, le dieu et le roi sont donc tournés ici tous deux dans le même sens puisque le roi est placé derrière le dieu en marche.

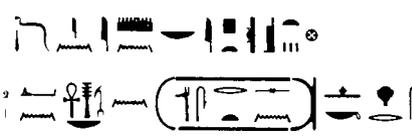
198. Le dieu a son aspect habituel (voir scènes 11 et 12), mais ici, dans (13) et (14), il est coiffé du mortier surmonté des deux plumes et non des deux plumes serrées aux tempes; ce sont les deux seuls exemples dans notre chapelle.

199. Au-dessus du dieu, sous le ciel étoilé, plane le faucon qui tient le Ω entre ses serres; il fait face au dieu et au roi, c'est-à-dire qu'il se dirige vers l'extérieur de la chapelle. Au-dessus de l'oiseau :

Du côté Sud (13) : \leftarrow 

Du côté Nord (14) : \rightarrow 

Entre l'oiseau et le dieu, verticalement deux lignes :

Scène 13 : \rightarrow 

Paroles dites par Amon, maître de Karnak : «Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à Sésostris, je suis satisfait de cela».

200. Dans ces deux scènes 13 et 14, c'est la première fois que les trois dons fondamentaux accordés par le dieu sont placés ainsi sur le , en un seul signe complexe. Le groupe forme une amulette d'une triple efficacité. On trouvera un exemple analogue dans de MORGAN, *Dahhour* II, pl. V, 34, 35. Dans ce groupement, il y a non seulement l'économie graphique de , qui n'est pas répété (cette répétition donnerait de très mauvais groupements de signes, cf. LEFEBVRE, *Gram.*, § 64), mais il y a encore économie d'espace entre les trois signes groupés et le ; cette combinaison se retrouve plusieurs fois sur notre monument, scènes 13, 14, 16. Bien entendu, elle n'a rien d'obligatoire et la combinaison normale est de beaucoup la plus fréquente (plus de vingt fois). Chaque scribe avait ses habitudes personnelles. Il serait intéressant de voir si la facture même des signes ne dénonce pas une même main, mais en réalité, c'est le scribe dans un cas semblable qui est responsable du groupement, non le graveur, et la facture du signe perd sa signification.

201. Scène 14 :

Paroles d'Amon maître des Apwet : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à Sésostris ».

a. Il y avait la place comme dans (13) pour loger la formule , le scribe l'a sautée.

Dans les deux scènes, le prêtre porteur tient des deux mains le socle sur lequel la statue du dieu est fixée (scène 13). Il est vêtu d'un pagne long tombant à mi-jambe, soutenu par une ceinture à laquelle pendent deux liens terminés chacun par un objet cylindrique à déterminer. Une bande d'étoffe est posée sur l'épaule droite et passe sous le bras gauche entourant le buste. Il est coiffé de la longue perruque à boucles en étages tombant jusqu'aux épaules ; une petite barbe carrée. Ces détails de costume sont intéressants car je ne connais pas de représentation de ce type de prêtre aussi détaillée. A côté de lui, son titre « le père du dieu ».

Dans la scène 14, le même prêtre porte par-dessus un costume court la peau de panthère. On voit, sous la peau de bête, en haut la bande ceinturant le buste et en bas un des cylindres au bout d'un des liens.

202. Si le prêtre est représenté si petit, c'est simplement faute de place ; il serait impossible de loger un troisième personnage de grandeur normale dans la largeur du panneau à décorer : à Médinet-Habou, où l'on avait la place, le prêtre-porteur est de la même grandeur que le roi.

203. Le roi lève une main derrière le dos du dieu comme pour le soutenir pendant le transport, l'autre main pendante tient le .

Il est vêtu comme dans (3, 5, 6) ; il est coiffé dans (13) de ; dans (14), la tête manque.

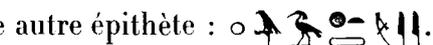
Devant lui, son nom (13) \rightarrow ; dans (14), le nom est détruit. Derrière lui : \rightarrow ; dans (14), il reste seulement .

C'est la formule classique et plus complète de protection que nous avons vue très abrégée dans 2. Elle peut figurer derrière toute image de dieu ou de roi. Tandis que le faucon ou le vautour apportent au roi ces dons rituels par en haut et qu'en bas de la scène ils sont placés également à ses pieds, notre formule « l'entoure » de cette même protection. Cf. §§ 106, 443-447.

204. Au-dessus du roi deux lignes verticales :

Côté sud (13) :



Côté nord (14), même protocole exactement, mais suivi d'une autre épithète : .
Ce sont deux divinités d'Héliopolis dont le roi se réclame ici.

205. Comme dans les scènes 7 et 8, remarquons que le faucon sur le *sereh*, dans nos deux scènes, est coiffé de la double couronne, mais sans uréus. Dans toutes les autres scènes, l'Horus placé sur le *sereh* ne porte pas de couronne du tout, pour tenir moins de place tout simplement. La double couronne sur le faucon du *sereh* ne figure que dans (4, 13, 14, 24') et sur le *sereh* du *Ka* de forme humaine dans les scènes 7, 8, 9', 28'. Dans (3') le faucon porte la couronne blanche  comme le roi; on est du côté sud. Dans (4'), il porte la couronne rouge  comme le roi; on est du côté nord.

Dans les  figurés simplement par l'enseigne animée (scènes 7-8, 9', 28') le faucon du *sereh* n'a pas de couronne, ce type de  est en effet, nous le verrons, une figuration *réduite* dans laquelle on économise la place.

La couronne du faucon du *sereh* n'est jamais munie de l'uréus; celle-ci est un attribut strictement réservé à la personne royale; son double, qui est un dieu, ne l'a pas plus que les autres dieux.

206. En bas de nos deux scènes, deux textes qui n'ont rien de commun :

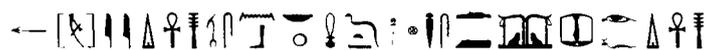


La première fois de construire (le monument appelé) «aimé de la double couronne d'Horus», de dresser (la salle de) heb-sed dans la forteresse de Heperkaré (appelée) «celle qui contemple les hauteurs». Il fait cela, étant doué de vie et de durée éternellement.

Ce texte avec des variantes figure à la même place dans les scènes 3-4, 27-28; 15'-16', 27', voir plus haut scène 3-4.

La formule finale est intéressante; elle montre, s'il en était besoin, que le texte habituel   n'est qu'une abréviation de l'ensemble des dons que le roi reçoit rituellement. Dans la scène parallèle 14, on a la même abréviation avec un mot de moins ().

207. Côté nord (14), texte en partie détruit :



Notons que le mot   est ici dans le même sens que le reste de l'inscription. C'est qu'en effet, la statue d'Amon-Min, dont ce mot explique l'action propre, se trouve précisément et exceptionnellement orientée dans le même sens que le roi auquel se rapporte tout le reste du texte.

208. Ce transport de la statue du dieu entre les bras d'un prêtre se retrouve figuré dans la grande fête de Min à Médinet-Habou. Le dieu est porté par un prêtre, le nom de ce prêtre manque, mais il est vêtu comme ici d'une longue robe et porte une longue perruque; il n'a pas les deux cordons pendant à sa ceinture. Le roi lève les deux mains derrière le dos de la statue portée; il a la perruque ronde et non le . Le geste du prêtre porteur, qui serre des deux bras le socle de la statue contre sa poitrine, est différent de l'attitude du nôtre qui semble tenir en équilibre à bout de bras le socle, exercice beaucoup plus difficile.

Il est clair qu'il ne peut s'agir ici que d'une statue de bois d'un poids raisonnable. Le Musée du Louvre possède une statue d'Osiris momifié en bois, dont les dimensions et le poids correspondraient très bien au même programme de transport. (BOREUX, *Bulletin des Musées nationaux*). Pour une statue ordinaire au contraire, nous avons jusqu'à vingt porteurs à Médinet-Habou et à Louqsor ⁽¹⁾.

On porte ici la statue vers le centre de la chapelle, certainement pour la poser sur le socle ou l'autel maintenant disparu qui était encastré dans le dallage entre les quatre piliers centraux; cet encastrement subsiste seul, voir fig. 1, p. 9 et pl. 5 et 6.

SCÈNES 15-16 (Pl. 19).

209. Deux scènes parallèles, mais assez différentes :

1° *Scène sud* (15) : Amon présente au visage du roi le signe  placé au bout du sceptre et relié à ce sceptre par le signe ; le roi lui offre les deux vases .

2° *Scène nord* (16) : Amon présente d'une main les signes  et  au nez du roi, de l'autre il lui tend les trois signes  liés par des cordelettes, le roi les reçoit sur le signe .

LE DIEU. Le vêtement d'Amon est identique dans les deux scènes et semblable à celui des scènes 1, 2, 5, 10.

210. Du côté sud (15) devant le dieu, ces deux textes : \rightarrow    et  

C'est la première fois dans notre monument que nous trouvons le signe  posé sur le signe  accroché lui-même au sceptre . Dans la scène 5, le signe  manque au bout du sceptre.

Au-dessus du dieu verticalement : \rightarrow



Paroles d'Amon, maître des sièges des deux terres : «Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité, toute joie à mon fils de mon flanc, que j'aime. Sésostris doué de toute vie éternellement».

⁽¹⁾ La scène de Médinet Habou, salle 47 du plan de Daressy, et dans GAUTHIER, *Les fêtes du dieu Min*, pl. XIV et p. 277.

211. Du côté nord (16) devant le dieu verticalement son nom ←  et entre le roi et lui la formule : ← .

Le dieu remet au roi un groupe de trois signes  attachés ensemble; le roi les reçoit dans une corbeille. C'est le développement des scènes 1 et 2. Le dieu non seulement fait respirer le signe  au roi mais il lui en remet un grand nombre d'exemplaires : le signe trois fois répété est un pluriel. Comme toujours, le roi tient en plus dans la main gauche un autre signe , c'est la même idée : plus il en possède d'exemplaires, plus grande est sa quantité de vie.

212. Au-dessus du dieu verticalement : ←

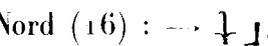


Paroles dites par Amon-Re : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à Heperkaré, mon fils de mon flanc, que j'aime. Son père Atoum a décrété qu'il vive et qu'il dure éternellement ».

- Le groupe complexe , comme dans les scènes 13-14.
-  Le peloton de fil sur un bois a conservé sa forme primitive.
-  n'a pas de déterminatif; cf. scène 6; c'est un oubli.
- Le pronom  est à répéter après chacun des deux verbes.

213. Au-dessus du roi et couronnant entièrement la scène plane le vautour tenant le  juste au-dessus de la tête du faucon perché sur le *sereh*.

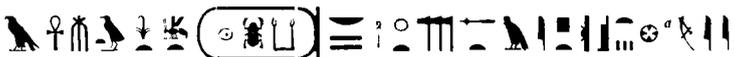
Au-dessus de l'oiseau, horizontalement :

Au Sud (15) : ←  Au Nord (16) : → 

214. LE ROI. Le roi est vêtu d'une façon identique dans les deux scènes, cf. 3, 5, 7, 8, etc. ; la coiffure est  du côté nord et  du côté sud, ce qui est logique.

Dans (15), entre le roi présentant les deux vases  et le dieu, le titre de la scène ← . Pas de titre dans (16).

215. Au-dessus du roi, verticalement, son protocole suivi d'un adjectif :

Scène 15 : ← 

- Pour cette orthographe, cf. scène 20' où l'on a , uniquement pour remplir un vide en fin de ligne.

Scène 16 : → 

- Voir 12, 13, 14, etc. Le  avait été oublié; il a été rajouté après coup et il recoupe légèrement le trait vertical de séparation entre les deux lignes.

216. Le roi, ici, est aimé de la grande neuvaine de Karnak, qui apparaît plusieurs fois dans notre chapelle. Amon l'associe à son action sur le roi. Comment était-elle constituée à la

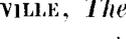
XII^e dynastie? Nous n'en savons rien. Était-ce déjà le groupe des 15 ou 17 dieux qui jouera un si grand rôle à Karnak sous la XVIII^e dynastie? (voir §§ 491-502).

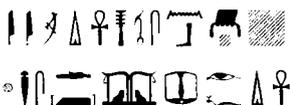
217. La déesse  est la seule déesse qui figure sur notre monument et elle y figure une seule fois; c'est aussi la première fois qu'elle apparaît à la XII^e dynastie⁽¹⁾. Il est naturel qu'elle soit nommée de préférence à toute autre à Karnak. Notons pourtant que si on l'avait laissée de côté, on n'aurait rien pu en conclure contre son existence à Karnak à cette époque. Il n'est pas encore question de . A quel moment y a-t-il eu assimilation entre , nouvelle venue comme son mari Amon, et la déesse vautour  déjà installée? Quand a-t-on fondu les deux déesses en une seule comme on a fondu Amon et Min?

218. En bas des deux scènes, deux lignes horizontales: la première ligne est semblable dans les deux scènes, la seconde est tout à fait différente:

Côté Sud (15): ← 

Pour la première ligne, voir scènes 1, 2, 5, 6, etc. Pour la seconde, voir scènes 23-24.

219. La formule habituelle est complétée ici par une phrase bien connue qui qualifie le « bon roi » comme étant « celui qu'implorent tous les *rh-yt* ». On retrouve cette même formule dans les scènes 25-26. Elle est souvent accompagnée d'une autre phrase parallèle qui est ici omise et qui figure dans 15', 16', 21'.  « ce dieu bon qu'aiment les dieux ». L'orthographe *mrrw* montre que nous avons affaire, dans les deux cas, à un imperfectif relatif et que l'orthographe très abrégée * est à développer en *dw w rh-yt nbt*. Nous avons cette orthographe pleine dans * (NAVILLE, *The 13th dynasty temple at Deir el-Bahari*, I, pl. 24). Les deux phrases sont réunies à Louqsor, à la base des piliers d'angle nord et sud, dans la grande salle aux trente-deux colonnes.

220. Côté Nord (16): - > 

même formule dans les scènes 5, 6.

SCÈNES 17-18 (Pl. 20).

Deux scènes parallèles: le roi offre à Amon-Min, d'un côté (17), du lait, de l'autre (18) du vin.

221. Le dieu Amon-Min est, dans les deux scènes, identique à ce qu'il est dans la scène 14. Derrière lui, du côté sud (17), se dressent trois laitues plantées dans un terrain divisé en compartiments d'irrigation. Il y en a trois pour indiquer par ce pluriel que ces laitues sont nombreuses; les trois rangées de trois bassins sont aussi un double pluriel: on indique par

⁽¹⁾ Sethe a cependant pensé reconnaître sa présence à côté d'Amon sur la stèle « des chiens » de Montouhotep, *Amon und die acht Urgötter*, § 54.

là qu'il s'agit d'un grand terrain irrigué. Le détail des feuilles avec leurs nervures et celui de la partie inférieure de la plante sont donnés avec une précision très intéressante qui aiderait à l'identification de la plante s'il en était encore besoin. Nous y reviendrons (1).

Rappelons que les traits séparant les cases ne sont pas, comme on le penserait tout d'abord, des *canaux* irrigant le terrain; ce sont les petites levées de terre qui divisent le terrain en petits bassins: on coupe ces levées de terre pour que l'eau passe d'un bassin à l'autre. C'est le système employé actuellement. Dans le *Tell el Amarna* de Pendlebury, une planche représente ce même dispositif dans un terrain antique de Tell el Amarna.

222. Derrière le dieu, du côté nord (18) à la place des laitues, se trouve seulement la formule: $\text{ⲉ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$, cf. scènes 1, 3, 13, 14.

Devant la coiffure du dieu, dans 17, il y a son nom $\text{Ⲁ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$ et la formule $\text{Ⲁ} \text{ⲛ}$; ce dernier groupement de signes remplit mieux l'espace disponible que l'orthographe habituelle $\text{ⲛ} \text{ⲛ}$.

223. Dans la scène 18, il n'y a rien devant Amon-Min.

Au-dessus du dieu, verticalement deux lignes:

Au sud (17) →



Paroles dites par Amon-Rê: «Sésostris, mon fils de mon flanc, que j'aime, dont j'ai fait la dignité en roi de Haute et Basse Égypte, chef de tous les vivants éternellement».

a. Sur ce signe, voir scènes 8, 9.

224. Au Nord (18): ← $\text{Ⲁ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$



Paroles d'Amon, taureau de sa mère (Kaméphis), chef de Karnak: «Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Heperkarè, de mon flanc, que j'aime, doué de vie».

LE ROI. Le roi a le même costume que dans les scènes 3, 5, 6, 7, 8, etc.; mais au sud, il est coiffé de ⲑ avec uréus, au nord de la couronne ⲑ avec uréus, décorée comme dans (2).

225. Au-dessus du roi, dans les deux scènes, sous le ciel étoilé plane le faucon tenant dans ses serres le Ⲁ au-dessus de la tête du faucon du *serekh* royal. L'oiseau est surmonté d'une ligne horizontale:

Au sud (17): ← $\text{ⲑ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$. Cette appellation plus développée ne laisse pas de place pour exprimer l'action du faucon sur le roi.

Au Nord (18): → $\text{ⲑ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$

(1) Voir l'article de KEIMER, *Die Pflanze des Gottes Min* dans *J. Z.*, 69, p. 141. Dans GAUTHIER, *Les fêtes du dieu Min*, p. 160-172, on trouvera tout l'historique des identifications variées auxquelles cette plante a donné lieu si longtemps.

226. Devant le roi le titre des deux scènes verticalement :

(17) : devant le roi présentant deux vases de lait.

(18) : devant le roi présentant deux vases de vin.

a. question de place, cf. scène 19.

227. Au-dessus du roi verticalement :

(17) :

(18) :

a. Le même, cartouche répété deux fois par erreur au changement de ligne.

b. Pour ce titre, voir scènes 7', 8, 13.

228. Sous les deux scènes, deux lignes horizontales identiques et inversées. Dans (18), la seconde ligne est presque entièrement détruite :

(17) :

(18) :

Même dispositif dans 5, 6, 19-20, etc. (21 fois).

L'offrande du vin et du lait mis en parallélisme se retrouve par exemple à Médamoud : ils sont offerts à Montou sur le linteau d'*Amenemhet-Sebek-hotep*. Voir aussi *Deir el-Bahari* (pl. 105).

SCÈNES 19-20 (Pl. 21)

229. Deux scènes dont le parallélisme manque de précision :

Dans (19), le roi offre l'encens à Amon-Min; dans (20), il lui offre une laitue.

Le dieu Amon-Min est identique, des deux côtés, et pareil à ce qu'il est dans 11, 12, 13 etc.; les deux bandes d'étoffe croisées sur la poitrine manquent dans (20).

Devant sa coiffure dans (19) : ; dans (20) : et le vœu plus complet verticalement .

a. On emploie au lieu de parce qu'on est en ligne verticale.

Derrière lui, dans (19), les laitues sur le terrain irrigué (comme dans 17); dans (20), il y a seulement la suite du texte placé au-dessus.

230. Au-dessus du dieu, deux lignes verticales; dans (20), la seconde ligne continue derrière le dieu.

Dans (19) :

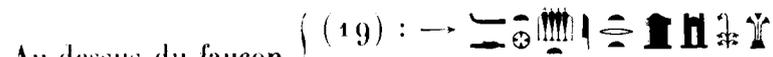
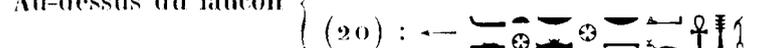
Paroles dites par Amon-Ré, taureau de sa mère (Kaméphis) : «Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Sésostris; son cœur se dilate auprès de tous les dieux éternellement».

231. Dans (20) : 

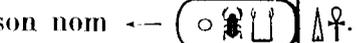

Paroles dites par Amon-Ré : « Mon fils Sésostris, qui viens des entrailles de la neuvaine, tu t'empares des couronnes en ta double couronne (ntr-t), dieu bon Heperkaré, tu es vivant comme le soleil ».

a.  est à l'état construit devant le mot psdt « la neuvaine ».

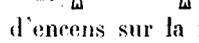
232. LE ROI. Au-dessus du roi, sous le ciel étoilé, plane le faucon tenant le  au-dessus du faucon du sereh.

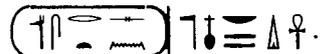
Au-dessus du faucon { (19) : 
 (20) : 

Le costume du roi est identique dans les deux scènes (voir scènes 4 [statue], 8, etc.).

233. Dans (19), de la main droite, il présente au dieu l'encens allumé; de la gauche, il tient le . Au-dessus de sa tête, son nom .

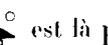
Titre : 

a.  comme dans (7, 8, 15), question de place. Dans la scène 22', le roi pose une boulette d'encens sur la flamme, le titre est différent : .

234. Dans (20), il présente de la main droite la laitue, la gauche pendante repose sur le pagnon triangulaire. Son nom . Pas de titre.

235. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(19) : 

a.  est là par erreur. Il n'y a plus de place pour  après  (cf. scènes 23, 29).

(20) : 

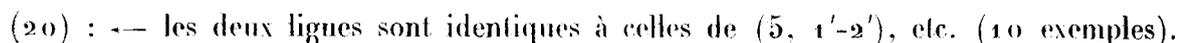
a. Le Monton d'Hermonthis se retrouve à la scène 10, celui de Tod, à la scène 12'.

236. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales mais inversées.

(19) : 

a.  le  oublié.

b. Le  oublié.

(20) :  les deux lignes sont identiques à celles de (5, 1'-2'), etc. (10 exemples).

242. Des deux côtés le roi à genoux sur une natte, est vêtu de la *šento* avec la queue, il porte un collier, des bracelets, et est coiffé de la perruque ronde avec uréus. Il présente deux vases 3.

Titre de la Scène { (21) : ← (22) : →

Au dessus du roi, son nom { (21) : ← (22) : →

243. Au-dessous des deux scènes, deux courtes lignes occupant l'espace laissé libre par le mur-bahut; elles sont identiques, cf. scènes 11-12.

A toutes les époques, le vin et l'eau sont souvent offerts comme ici en deux scènes parallèles.

SCÈNES 23-24. (Pl. 23).

Deux scènes parallèles et presque identiques : le roi présente au visage du dieu Amon-Min la laitue d'un côté (23), et une botte d'oignons de l'autre (24).

244. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans la scène 11; derrière lui, les trois laitues plantées dans le terrain irrigué (cf. scène 17). Le détail des feuilles est très intéressant. Devant sa coiffure, dans (23), rien, dans (24), son nom → et la formule .

245. Au-dessus du dieu, verticalement deux lignes :

Côté Sud (23) : ←

Paroles dites par Amon-Ré, maître des sièges des deux terres : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Heperkaré qui est juste de cœur, je suis satisfait de cela (ou de lui) comme de quelqu'un qui pourra faire ce que je désire (habituellement) ».

- voir scènes 1', 13-14, 16, 29'-30'.
- Sur cette expression, voir scènes 6, 9.
- Cf. scène 13, mais peut-être a-t-on ici dans la lacune, non pas le féminin neutre, mais le pronom masculin de la 3^e personne.
- Forme *Sdm-ti-fi*.
- Participe imperfectif et pronom de la 1^{re} personne, cf. scène 9.

•

246. Côté nord (24) : \rightarrow 

Paroles dites par Amon-Ré « Mon fils Heperkarè, de mon flanc, né de moi, qui m'a fait de belles fondations, je te donne l'éternité qui dépend de moi ».

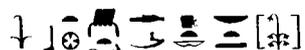
a. Même phrase scène 21.

b. Le signe  -nh est ici nettement la pintade, voir encore scène 23'.

247. LE ROI. Sous le ciel étoilé, le vautour plane au-dessus du roi comme dans la scène précédente.

Au-dessus du vautour, une ligne horizontale :

Dans (23) Sud : \rightarrow 

Dans (24) Nord : \leftarrow 

LE ROI. Il est vêtu et coiffé comme dans (8) ; dans (24), il porte deux bandes tombant des épaules sur la poitrine comme dans les scènes 19'-20'.

248. Du côté sud (23), il présente une laitue devant le visage du dieu. Notons que c'est le sommet de la plante, c'est-à-dire les feuilles tendres (la racine est dure), qui est tourné vers le nez du dieu.

Du côté nord (24), il présente une botte d'oignons ; ce sont au contraire les bulbes qui sont tournés vers le nez du dieu, ce qui est logique : c'est la partie odorante et comestible de la plante.

L'offrande de la laitue s'est déjà rencontrée (scène 20).

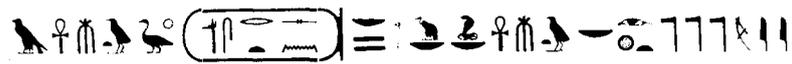
Dans les deux scènes, le roi laisse pendre son autre main, la paume à plat, sur le jupon triangulaire exactement comme dans le geste qui accompagne la prière $\neg \star$ (voir scènes 1' et 2').

Au-dessus de la tête du roi, son nom. Dans (23), le cartouche placé, par erreur, à la fin de la colonne verticale du texte, doit se rapporter à la figure du roi placée juste au-dessous.

Dans (24)  $\neg \circ \neg \neg$. Le Δ a-t-il été oublié, la lacune n'est pas assez grande pour le contenir. La formule sans le Δ reste claire.

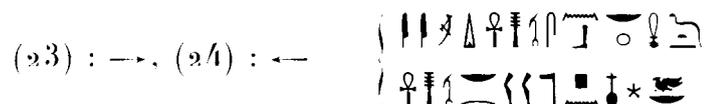
Aucun titre dans les deux scènes devant le roi ; dans (23), tout le champ du tableau entre le roi et le dieu est resté vide d'une façon anormale.

249. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(23) : \rightarrow 
 (24) : \leftarrow 

Remarquer d'un côté (24) $\neg \neg \neg \neg \neg$ comme dans les scènes 1, 2, 10, 17, 14' et 15', c'est la formule normale, et de l'autre (23) seulement, $\neg \neg \neg \neg \neg$ question de place (cf. scènes 19 et 29).

250. Au-dessous de chacune des deux scènes, deux lignes horizontales de texte. Elles sont identiques, signe pour signe, des deux côtés, mais naturellement elles sont inversées.



Voir scène 15 : même formule.

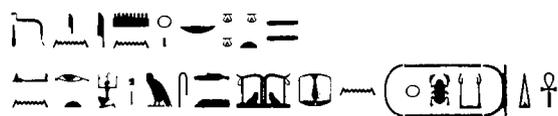
251. La laitue et l'oignon sont présentés de la même façon en deux scènes parallèles à Amada (GAUTHIER, *Le temple d'Amada*, pp. 39 et 41). Sur le rôle de la laitue dans le culte d'Amon-Min, voir KEIMER, *Die Pflanze des Gottes Min*, cf. scène 17. Sur l'oignon et sa signification religieuse voir KEIMER, *Materialien zum altägyptischen Zwiebellkult* dans *Egyptian Religion*, vol. I (1933), p. 52. Il est intéressant de voir que ce sont des laitues immenses qui sont dressées derrière le dieu, tandis que c'est une laitue normale qui lui est présentée. Les proportions sont toujours conventionnelles; mais ici il se peut qu'il soit utile de figurer des laitues énormes pour mieux agir sur le dieu; c'est l'image qui agit, donc une grande image agit plus.

SCÈNES 25-26 (Pl. 24).

Deux scènes parallèles : le roi consacre des offrandes avec le sceptre \downarrow devant Amon (25) et Amon-Min (26).

LE DIEU. Au sud (25) le dieu Amon est identique à ce qu'il est dans les scènes 7 et 8. Devant sa coiffure : ← \downarrow  \circ et Δ \downarrow \circ \downarrow .

252. Au-dessus de lui, verticalement, deux lignes :



Paroles dites par Amon-Rê, maître des sièges des deux terres : « Je donne de faire des millions d'années en fêtes sed à Heperkarê, doué de vie ».

253. Au nord (26) le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans la scène 11 : devant sa coiffure : → \downarrow  et \downarrow \circ .

Au-dessus de la tête d'Amon-Min, verticalement deux lignes de texte →



Paroles dites par Amon, roi des dieux : « Mon fils Sésostris, je te donne la grande neuvaine des dieux pour ta protection. Tu es l'un d'entre eux, mon fils Sésostris, doué de vie ».

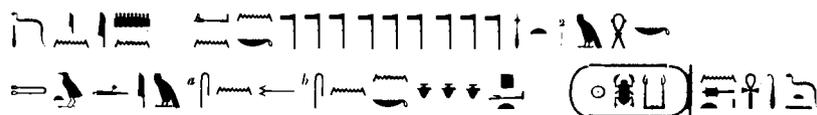
Le couronnement des deux scènes est identique à ce qu'il est dans les scènes 7-8, 9-10 : sous le ciel étoilé, au centre, le disque solaire flanqué des deux uréus retombant; entre les deux uréus : $\Delta \text{☉}$. A droite et à gauche du disque, le faucon et le vautour se font face tenant le ☉ entre leurs serres. Le faucon est placé au-dessus du roi et le vautour au-dessus du dieu.

258. Au-dessus du vautour $\left\{ \begin{array}{l} (27) : \rightarrow \text{☉} \\ (28) : \leftarrow \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \end{array} \right.$

Au-dessus du faucon $\left\{ \begin{array}{l} (27) : \leftarrow \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \\ (28) : \rightarrow \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \text{☉} \end{array} \right.$

259. LE DIEU. Du côté sud (27), le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12. A hauteur de sa tête ni nom, ni formule.

Au-dessus de lui verticalement : \rightarrow



Paroles dites par Amon : « Je te donne la grande neuvaine des dieux pour ta protection; tu es l'un d'entre eux, ils emprisonnent pour toi les cœurs des hommes (p·yt); Heperkarè de mon flanc, tu es vivant éternellement ».

a. Dans la même formule 26, on a ☉ , c'est-à-dire l'adjectif nisbé *imy*. Dans 12, on a ☉ comme ici.

b. \leftarrow signe-mot sans lecture, à lire : ☉ (*rth*).

260. Du côté nord (28) Amon est vêtu comme dans les scènes. 1-2; 5. Il tient verticalement le ☉ de la main gauche, et le ☉ de la droite.

Devant sa coiffure : $\leftarrow \text{☉}$ et ☉

Au-dessus du dieu, il n'y a pas de texte se rapportant à Amon. Les quatre lignes verticales contiennent seulement les paroles du dieu Horus « maître des domaines », que nous allons retrouver tout à l'heure.

261. Du côté sud (27) devant le dieu Amon-Min, le dieu Montou à tête de faucon conduit le roi qui le tient par le poignet droit. Il porte le sceptre ☉ de la main gauche et le ☉ de la droite. Il est vêtu comme dans la scène 10. Sur sa tête, le disque solaire orné des deux uréus et des deux plumes. Il tourne la tête vers le roi qui le suit, mais le texte placé au-dessus de lui (trois lignes) et qui nous donne les paroles qu'il adresse au roi, n'est pas orienté dans le sens normal, c'est-à-dire face au visage du roi. Il y a eu là une distraction du scribe; dans la scène parallèle 28, au contraire, nous allons voir que le texte se rapportant à Horus « maître des domaines » est placé normalement dans le sens de son visage.

262. Le texte de Montou est le suivant : ←



Paroles dites par Montou, maître de Thèbes : « Mon fils Heperkarē, je donne le million d'années en protection de ta majesté, qu'il ne s'éloigne pas de toi éternellement. Le million de vies est pour Sésostris doné de vie, de durée, de prospérité comme le soleil ».

a. Le nom de Montou est sans déterminatif puisque l'image même du dieu est placée juste au-dessous du texte.

b. Le \uparrow initial est écrit dans la forme pronominale de la préposition, cf. ερον.

c. Signe complexe : \uparrow « un million de vies », comme \uparrow : « un million d'années ».

Pour les mots \uparrow et \uparrow , il doit s'agir de deux amulettes, que l'on donne au roi; ce sont deux personnifications du « million d'années » et du « million de vies »; dans la formule \uparrow \uparrow \uparrow le pronom désigne bien \uparrow comme un être réel.

263. Scène (28), Nord. LE DIEU. HORUS « maître des domaines » est vêtu du même costume qu'Amon dans les scènes 6, 10. Il a la tête de faucon, sans coiffure. Le roi qui le suit le tient par le poignet gauche; le dieu tient lui-même le \uparrow dans la main droite et le \uparrow dans la main gauche.

Au-dessus de cet Horus et d'Amon, quatre lignes verticales ← qui contiennent seulement les paroles prononcées par Horus « maître des domaines »; il n'y a pas de texte concernant Amon.



Paroles dites par Horus, maître des domaines : « J'accorde de multiplier les millions d'années en fêtes sed à mon fils Heperkarē dont Amon désire (continuellement) qu'il vive, qu'il saisisse les deux terres, réunissant (?) les deux couronnes, étant doné de vie comme le soleil éternellement ».

a. Le signe ● est fait par erreur comme le signe du soleil : ○.

b. Le \uparrow au-dessus de \uparrow n'est pas net, mais s'impose.

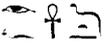
264. LE ROI. Le roi est identique dans les deux scènes : même vêtement que dans les scènes 3, 9, 10, etc. Il est coiffé de \uparrow , l'uréus manque du côté nord (28); un éclat de calcaire a pu sauter au moment où l'on abattait le champ de la scène, ou bien c'est un oubli du dessinateur.

A côté de la coiffure : côté sud (27), ni nom, ni formule; côté nord (28) : →



Au-dessus de l'image du roi, côté sud (27), une seule ligne verticale, le protocole est très réduit : ←   ; côté nord (28) : →



265. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales identiques (sauf une variante, dans (28), à la ligne 1 :  au lieu de ).



a. Remarquons que l'on a ici les deux termes *heb-sed* dans leur ordre normal, ce qui est exceptionnel.

Ce texte se retrouve identique dans les scènes 3-4, 27' ; on comparera encore les scènes 13, 15', 16'.

SCÈNES 29-30 (Pl. 26).

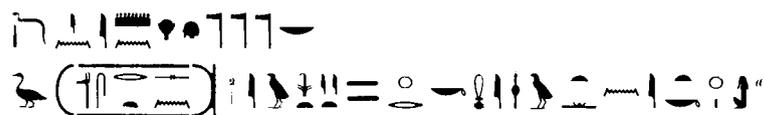
266. Deux scènes parallèles : le roi offre à Amon-Min, au sud (29) le pain  , au nord (30) le pain .

Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12, (la bande croisée manque dans 30).

Devant la coiffure, dans (29) : →  et  ; dans (30), le nom  ← est compris dans la formule du titre (voir ce titre plus loin).

Derrière chacun des deux Amon-Min, les trois laitues plantées dans le bassin irrigué (scènes 17, 19, etc.).

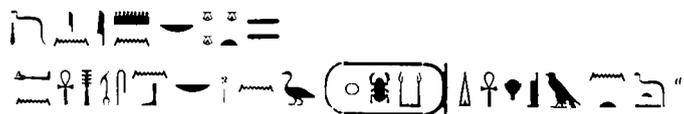
267. Au-dessus du dieu, verticalement : sud (29) : →



Paroles dites par Amon, chef de tous les dieux : « Mon fils Sésostri, la royauté des deux terres est pour toi suivant l'ordre de ton père Ré ».

a. Le déterminatif du dieu est nécessaire, car il n'y a pas dans la scène de figure du dieu Ré.

268. Nord (30) : ←



Paroles d'Amon, maître des sièges des deux terres : « Je donne toute vie, toute stabilité, toute prospérité, toute santé à mon fils Sésostri, doué de vie sur le trône d'éternité d'Horus ».

a. Trône « d'éternité » au lieu de trône « des vivants ».

269. LE ROI. Au-dessus du roi et couronnant la scène entière des deux côtés, plane le faucon tenant le Q au-dessus de la tête du second faucon perché sur le *sereh*.

Au-dessus du faucon une ligne horizontale :

Au Sud (29) : \leftarrow

Au Nord (30) : \rightarrow

Des deux côtés le roi est habillé comme dans les scènes 5-6 ; par erreur, il est coiffé de du côté nord (30). Du côté sud il porte le *nems* avec uréus : c'est le seul exemple de cette coiffure dans notre chapelle.

Au sud (29), le roi présente le pain (lacune). Près de la coiffure :

Titre de la scène \leftarrow cf. scène 14', en parallélisme, comme ici, avec scène 13'.

Au nord (30), le roi présente le pain . Pas de nom, pas de formule.

Titre de la scène :

a. Le nom du dieu est orienté vers lui, bien qu'il fasse partie d'une formule dépendant du roi ; il remplace ainsi le nom qui devrait accompagner le dieu et dont il occupe exactement la place.

b. Le oublié ou formule différente, cf. § 67.

270. Au-dessus du roi, verticalement, scène 29 : \leftarrow

a. « Aimé des dieux », voir scènes 19, 23.

Scène 30 : \rightarrow

« Héritier de son père Amon-Ré »

a. Le , suffixe nominal, subsiste à l'état construit.

b. Le déterminatif du dieu est ici nécessaire car l'image d'Amon est en face et non au-dessous du texte. En face, au contraire, le nom d'Amon, étant placé au-dessus de l'image du dieu, n'a pas besoin de déterminatif.

271. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales presque identiques, voir scènes 7, 1'-2'.

Sud (29) : \leftarrow

Nord (30) : \rightarrow

272. Ces deux scènes parallèles, offrande du pain blanc, offrande du pain *s'y-t*, se retrouvent également en parallélisme dans les scènes 13'-14'. L'offrande des deux pains *s'y-t* seuls se retrouve dans les deux scènes parallèles 7-8. Nous avons ici le plus ancien exemple de ces deux

scènes qui sont clairement en liaison. Nous les retrouvons un peu plus tard dans le même parallélisme à Médamoud sous Sésostris III, sur le grand linteau de ce roi publié par Bisson de la Roque et Clère dans le tome V des *Rapports préliminaires de l'I. F. A. O.* (1927), pl. V et VI; et par Boreux, *Monuments et Mémoires Piot*, 1932 (t. XXXII), pl. I, p. 1-20. On y voit nettement comme ici la différence de forme entre les deux pains ⁽¹⁾.

M. Steuer a montré que l'encens $\text{𓆓} \text{𓆓} \text{𓆓}$ pouvait être présenté sous cette forme spéciale du pain en pointe appelé «pain blanc» (R. O. STEUER, *Über das Wohlriechende Natron* (1937), p. 62 et 199). Il renvoie, fig. 4, à une figuration de tombe thébaine (WRESZINSKI, *Atlas*, 348) qui nous montre deux obélisques, deux pains blancs et deux tas de $\text{𓆓} \text{𓆓} \text{𓆓} \dots$ ou de $\text{𓆓} \text{𓆓} \text{𓆓} \dots$ à côté de deux arbres plantés dans des paniers. On voit clairement que l'encens était présenté sous la forme d'un objet ayant une signification religieuse. Mais ici il doit s'agir d'un vrai pain.

Dans le tableau 29, l'offrande du pain blanc est au sud, c'est par elle que l'on commençait; mais dans la scène 14', c'est l'inverse, elle est au nord. Dans les listes d'offrandes des Pyramides figure déjà ce pain $\text{𓆓} \text{𓆓}$ à côté d'autres (JÉQUIER, *Pyramide de Neit*, pl. X, col. 226-227).

De la composition de ces deux pains et de leur signification possible comme offrandes, nous ne savons rien, nous ne connaissons que leur forme.

Nous passons maintenant à la description des scènes de la moitié est de notre chapelle.

SCÈNES 1'-2' (Pl. 27).

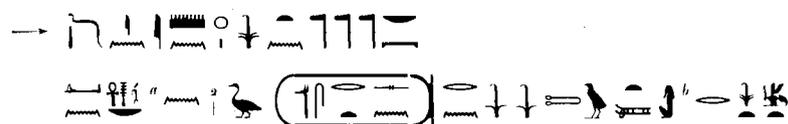
273. Les deux piliers d'angle (nord et sud) de cette façade est sont décorés sur leur petite face extérieure de deux scènes parallèles et symétriques (1'-2') exactement comme sur la façade ouest (1-2) : Amon en forme de Min, le dos tourné comme toujours vers l'entrée de la chapelle, comme s'il se trouvait déjà à l'intérieur, accueille le roi Sésostris qui se présente devant lui en faisant quatre fois la prière dite $\text{𓆓} \text{𓆓} = dw-ntr$.

LE DIEU. Pour la description d'Amon-Min, voir les scènes 11-12.

À côté de sa coiffure, il n'y a ni son nom, ni la formule habituelle, faute de place.

Au-dessus du dieu, deux lignes verticales de texte, dont la seconde dans les deux scènes se prolonge derrière le dos du dieu jusqu'à terre.

274. Côté sud (1') :



⁽¹⁾ Sous Amenemhet II, à Hermopolis, nous retrouvons la scène du pain blanc très mutilée (le pendant manque) dans *Mitteilungen des deutschen Instituts in Kairo*, III, p. 28, fig. 13. De même sur la stèle du Louvre G. 13 (XIII^e dynastie) la reine *Noubkhas* offre le $\text{𓆓} \text{𓆓}$. La stèle est publiée par PIERRET, *Rec. d'Inscriptions inédites*, II (1878), p. 5.



Paroles dites par Amon-Ré, roi des dieux, maître du ciel : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Sésostris. Atoum l'a élevé pour être roi de Haute et de Basse-Egypte ; Heperkare, tu gouvernes Héliopolis, tu es vivant éternellement ».

- a. Sur ce groupe orthographique, voir scènes 13, 14, 16.
- b.  avec un déterminatif, voir scène 26.
- c. La place anormale du pronom  est due à un groupement calligraphique qui était nécessaire dans une ligne verticale :  était laid et  aurait coupé  de .

275. Côté nord (2') ←



Paroles dites par Atoum-Amon, maître des trônes des deux terres, chef des dieux, maître du ciel : « Je te donne de faire de très nombreux millions d'années en fêtes Sed ; tu gouvernes Karnak, tu es vivant éternellement ».

Cette identification d'Amon et d'Atoum a été sans doute immédiate dès l'avènement d'Amon à Thèbes : pour supplanter le dieu d'Héliopolis, il fallait l'absorber. Plus tard cette assimilation est bien connue ⁽¹⁾.

276. LE ROI. En haut de ces deux scènes, la déesse vautour plane au-dessus du roi ; ses deux serres tiennent le sceau  qu'elle tend juste au-dessus de la tête du faucon perché lui-même sur le *serèh* du roi. Les deux textes concernant cette déesse ne sont pas identiques comme ils le sont sur les scènes correspondantes 1-2, du côté ouest de la chapelle.

Côté Sud (1') : ← 

Côté Nord (2') : → 

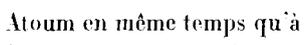
- a. De cette ville , nous ne savons rien, voir scènes 5 et 26. Est-elle au nord d'El-Kab et placée pour cette raison sur le côté nord ; est-ce un simple quartier d'El-Kab ? Notons le signe  avec la valeur *g*. Ce signe n'a survécu que dans des noms géographiques et dans quelques racines, voir GARDINER, *Gram.*, Sign List V 33.

277. Au-dessus du roi, deux lignes de texte donnant son protocole complet ; il est strictement pareil dans les deux scènes, même pour la position des signes.

(1') Sud : ← 

(2') Nord : → 

Le protocole du roi n'apparaît au complet, avec ses cinq noms, que dans ces deux scènes, sur les deux montants de la porte est qui avoisinent nos deux piliers d'angles, et sur l'architrave F 1. Partout ailleurs, il n'y a que trois ou quatre des noms sans règle apparente.

⁽¹⁾ Amon est ainsi joint à Atoum en même temps qu'à Ré :  dans la tombe d'Amenemhet (XVIII^e dynastie), édition GARDINER-DAVIES, pl. 31.

278. Le roi est debout, vêtu du pagne triangulaire à queue muni du devant avec deux uréus; il porte un collier, des bracelets. Dans les deux scènes parallèles de la face ouest (1-2), il portait la *šento*, mais quand le roi fait la prière \neg *, il a toujours le pagne triangulaire.

Du côté gauche (1'), sud, il est coiffé de la couronne du sud \blacktriangleleft avec uréus. Du côté droit (2'), nord, il est coiffé de la couronne du nord \blacktriangleleft avec uréus. Il tient les deux mains pendantes et étendues à plat devant le pagne triangulaire : c'est la position rituelle pour la prière \neg *; on la retrouve sur les statues royales.

A la hauteur de la coiffure, le nom et la formule habituelle manquent faute de place. Seul le titre de la scène \neg * $\overset{\circ}{\text{III}}$ figure entre les deux personnages, à la hauteur des deux visages parce qu'il n'y a pas assez de place entre les deux corps. Nous sommes en effet sur une face de pilier plus étroite à cause du tore d'angle. On a été obligé de serrer les deux figures, le pied du roi vient chevaucher devant le socle du dieu, ce qui n'a pas lieu normalement, mais ce qui est nécessaire quand on rapproche les personnages, cf. scènes 5'-6' ; 25'-26'. Le phallus lui aussi était gênant.

Ce titre *dw-ntr sp fdw* doit se traduire « adoration du dieu, quatre fois ». Cette prière est celle qui ouvre la plupart des cérémonies. Le radical du mot désigne *dw* « le matin » : donc « prière du matin » d'où « première prière » (cf. nos « matines », avec un sens beaucoup moins général). Elle est bien à sa place ici où le roi se présente pour la première fois devant le dieu, considéré comme étant à l'intérieur de sa chapelle.

279. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales terminent le registre par le bas. Ces deux lignes sont identiques signe, pour signe, sur les deux piliers nord et sud. Toutes deux se rapportant au roi et se dirigent vers lui; pour l'orientation de $\text{K} \text{K}$, voir scènes 1-2.

(1') : \leftarrow , (2') : \rightarrow 

La première ligne des deux scènes 1' et 2' est identique à la première ligne qui figure sur les deux piliers correspondant du côté ouest, voir scènes 1-2, § 109.

La seconde ligne est différente : c'est la formule classique se rapportant à la première fête *sed*, voir scènes 3-4, 5-6, etc. Notre monument a été construit à l'occasion de cette fête. Faut-il comprendre :

« Première fois des fêtes *sed*; il (le roi) fait cela (ce monument) « étant doué de vie » » ou bien « la première fois qu'il fait la fête *sed*, « étant doué de vie » »; le mot *heb-sed* étant placé par honneur devant le verbe, comme le groupe $\text{H} \text{H} \text{H}$ est déjà placé par honneur avant H . Les deux façades est et ouest sont donc décorées d'une façon tout à fait symétrique.

280. Du côté ouest aux piliers d'angle, on a deux fois Amon qui donne la vie au nez du roi; au sud, il a la couronne \blacktriangleleft ; au nord, la couronne \blacktriangleleft . Les textes de la porte ouest disent que le roi est aimé d'Amon « maître des trônes des deux terres », c'est un adjectif propre à Amon, en tant que propriétaire de Karnak.

Du côté est aux piliers d'angle, on a deux fois Amon-Min auquel le roi fait la prière $\overline{\text{I}} * \text{O}$. Au sud, la couronne A , au nord la couronne B . Les textes de la porte est disent que le roi est aimé d'Amon, « chef des deux terres ». Ce n'est pas un adjectif qui soit propre à Amon-Min.

SCÈNES 3'-4' (Pl. 28).

Les deux côtés intérieurs de la porte, du côté est (scènes 3'-4'), nous offrent deux scènes qui se répondent mais qui sont assez différentes l'une de l'autre.

281. Du côté sud (3'), le dieu Montou à tête de faucon conduit le roi vers le dieu Amon; celui-ci tend vers le roi ses deux mains couvertes d'une ligne d'eau, c'est le geste connu du rite « faire *nyny* ($\overline{\text{N}} \overline{\text{N}}$) ». Montou précède le roi qu'il tient par la main, il tourne la tête vers lui en tendant vers son nez le signe F .

Du côté nord (4') le dieu Atoum conduit le roi vers le dieu Amon-Min. Il précède le roi, qu'il tient par la main, et tourne la tête vers lui en tendant vers son nez le signe F .

Il s'agit de deux cérémonies distinctes et successives s'adressant chacune à une forme différente du dieu Amon. Mais nous connaissons très bien une cérémonie dans laquelle précisément les deux dieux Atoum et Montou sont placés de chaque côté du roi et le conduisent ensemble vers le dieu Amon. Nous avons ici une figuration simplifiée : on ne pouvait faire tenir dans le tableau quatre personnages; on a représenté un seul des deux dieux conducteurs dans chacune des deux scènes, alors qu'en fait tous deux opéraient ensemble dans les deux cérémonies. Notons que c'est Montou qui conserve le premier rang dans l'ennéade thébaine; c'est donc lui qui opère dans la première scène, celle du sud (3'). Quand les deux dieux figurent ensemble, c'est lui qui est à la droite du roi. Atoum est à sa gauche⁽¹⁾.

282. Le couronnement des deux scènes est identique à ce qu'il est sur les faces larges des piliers oblongs (7-8; 9-10; 27-28; 7'-9'; 8'-10'; 27'-28', voir scènes 7-8).

Sous le ciel étoilé, le disque solaire est entouré des deux uréus qui pendent assez bas, à droite et à gauche. Entre les deux uréus, la qualification $\text{A} \text{F}$ « doué de vie ». Chacune des deux uréus présente dans les deux scènes le signe Q fixé devant elle. Ce sont les deux seules scènes dans lesquelles figure ce signe à cette place.

A droite et à gauche du disque, le faucon, d'un côté, au-dessus du roi, et le vautour de l'autre au-dessus du dieu, planent en se faisant face: ils tiennent le F (et non le Q) entre leurs serres.

Au-dessus du faucon, ce texte identique dans les deux scènes, signe pour signe :

Au Sud (3') :	\leftarrow	F	Q	A	F	I	I
Au Nord (4') :	\rightarrow	F	Q	A	F	I	I

⁽¹⁾ Cette coupure en deux scènes n'est pas rare à la XVIII^e dynastie; par exemple sur la face ouest du V^e pylône à Karnak (Thoutmès III).

Au-dessus du voutour, le texte comporte une légère variante dans les deux scènes :

Au Sud (3') : → ↓ 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳
 Au Nord (4') : ← ↓ 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳

Les scènes des deux côtés sont assez différentes pour qu'il soit nécessaire de les décrire séparément :

283. *Côté sud (3')*. LES DIEUX. Le dieu Amon est vêtu du pagne court avec queue et du corselet à bretelles, tous deux ornés de plumes (le tout très effacé mais les plumes sont nettes sur les bretelles). Un collier, la barbe nattée. Il est coiffé de deux plumes maintenues aux tempes par le serre-tête à pendentif. Il fait le geste $\overline{\text{w}} \overline{\text{w}}$, c'est-à-dire que ses deux mains sont tendues à hauteur de la ceinture, la paume en dessus et que sur ces deux paumes coule théoriquement un filet d'eau représenté par le signe d'écriture $\overline{\text{w}}$. Certainement un objet, ayant la forme de l'héroglyphe de l'eau $\overline{\text{w}}$, figure l'eau réelle, comme le signe q figure la vie. Cette cérémonie extrêmement fréquente demanderait une étude spéciale; c'est sans doute une purification, mais de quelle nature? Elle ne se rencontre qu'une fois sur notre monument, et c'est à ma connaissance la plus ancienne représentation qui nous en soit parvenue⁽¹⁾.

284. Deux lignes parallèles de texte au-dessus du dieu : →

𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳
 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳 𓄳

Paroles dites par Amon-Ré à tous les dieux : « Faisons nini à mon fils Sésostris de mon flanc ; je lui donne toute vie, toute durée, toute prospérité ».

a. Pour le A devant le verbe, voir LEFEBVRE, *Gram.*, § 731 c, dans des formules d'adjuration, d'exhortation violente.

285. Le dieu Montou à tête de faucon est vêtu de la *sentu* à queue. Des bracelets, un collier; sur sa tête le grand disque solaire muni de deux uréus par devant et de deux grandes plumes droites par derrière⁽²⁾.

Il tient de la main droite la main du roi et se retournant vers lui, il présente le signe q à son nez qu'il touche. A la hauteur de la coiffure du dieu, l'explication de cet acte : → $\text{A} \text{q}$.

⁽¹⁾ A Semneh, nous avons deux scènes tout à fait analogues à celle-ci et qui se font pendant :

1° (LEPSIUS, *Denk.*, III, pl. 56). Le dieu Doudoun fait $\overline{\text{w}} \overline{\text{w}}$ devant Thoutmès III qui lui est amené par le dieu Montou. Paroles de Doudoun : $\text{A} \overline{\text{w}} \overline{\text{w}}$ Thoutmès III . Il faut corriger en : $\text{A} \overline{\text{w}}$, en $\overline{\text{w}}$, pronom première personne du pluriel, et en $\overline{\text{w}}$, d'après l'autre scène : « faisons (?) « nini » à notre fils de notre flanc Thoutmès III ».

2° *Ibid.*, pl. 58. Paroles de Khnoum : $\text{A} \overline{\text{w}} \overline{\text{w}}$ Thoutmès III .

⁽²⁾ Pour la coiffure de Montou, nous avons d'excellents exemples de la XI^e dynastie dans les bas-reliefs de Tod; Bisson DE LA ROQUE, *Tod*, pl. XX, XXIII, XXVII.

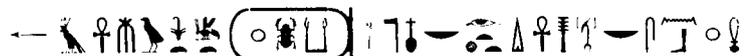
Au-dessus du dieu, deux lignes verticales, dont la seconde descend entre Montou et Amon. L'écriture est orientée vers la face du dieu qui se retourne vers le roi →, ce qui est normal :



Paroles dites par Montou, maître de Thèbes à tous les dieux : «Recevez Heperkaré, celui de votre flanc, conduisez-le pour lui renouveler les fêtes sed dans la mesure où l'aiment tous les dieux».

a. ↵ pour 𓂏 est tout à fait exceptionnel, question de place.

286. LE ROI. Le roi est vêtu exactement comme dans la scène parallèle du côté nord (4'), qui est mieux conservée, mais il est coiffé de la double couronne et non pas, comme il serait logique, de la couronne 𓂏 seule. En réalité, il est fréquent qu'on emploie la double couronne 𓂏 pour la couronne 𓂏 seule; l'absence apparente de parallélisme avec le côté nord serait d'autant plus surprenante que dans le texte des deux lignes placées au-dessus du roi, le faucon du *sereh* (3') porte bien la couronne du sud 𓂏 comme le faucon du côté nord (4') porte la couronne du nord 𓂏. C'est le seul exemple d'ailleurs, dans notre monument, de cet emploi des deux couronnes sud et nord placées séparément sur la tête des deux faucons surmontant le *sereh*.



Derrière le roi, une ligne verticale : →



Cette dernière formule se retrouve sur les scènes 1-2, à cette même place derrière le roi.

287. Côté nord (4'). LES DIEUX : 1° Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Au-dessus de lui, deux lignes verticales, dont la seconde se prolonge derrière lui jusqu'à terre : ←←



Paroles d'Amon K·m·wt·f : «Viens vers moi, viens vers moi, Heperkaré, mon fils de mon flanc, que j'aime. Je pétris (je joins) ta chair avec la vie et la prospérité, ton cœur se dilate éternellement».

288. 2° Le dieu Atoum qui conduit le roi est vêtu de la *šento* avec queue; un collier, des bracelets, barbe nattée, il est coiffé de la double couronne 𓂏 (sans uréus, le dieu n'a jamais l'uréus au front, c'est un insigne du roi). Devant sa face ←← 𓂏 et en effet, il tend le signe 𓂏 contre le nez du roi; le nom du dieu manque.

Au-dessus du dieu, deux lignes verticales, dont la seconde descend entre Atoum et Amon-Min. Elles sont comme toujours dirigées dans le sens de la face du dieu, puisque c'est lui qui parle. Or comme le dieu a la face tournée vers le roi, le texte qui le concerne se trouve dans le même sens que celui qui concerne Amon-Min, bien que Montou conduise le roi vers ce dernier. C'est le visage du personnage qui commande toujours l'orientation du texte; il en est ainsi dès l'Ancien Empire, dans toutes les représentations religieuses ou civiles, dans les scènes des tombes de Saqqarah, par exemple, ce qui est très précieux pour distinguer les demandes et les réponses échangées par deux interlocuteurs.



Paroles d'Atoum, maître d'Héliopolis : « Viens en paix Sésostris, pour que tu voies ton père Amon-Rê qui t'aime, pour qu'il te donne la royauté des deux terres ».

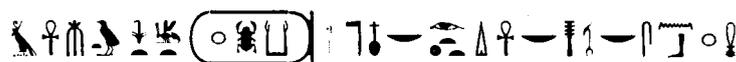
a. Cf. l'imperfectif des scènes 1, 5'-6'.

b. Imperfectif indiquant la continuité.

La royauté sur les deux terres, c'est le résultat du *heb-sed*. Ce texte se rapporte évidemment à la célébration de cette fête dont une partie (laquelle?) devait se passer dans notre chapelle.

289. LE ROI. Le roi est vêtu d'un pagne court plissé avec queue; par dessus pend un devantail carré formé d'une résille de perles. Sur le côté du pagne, une seconde résille de perles, à laquelle est suspendue une amulette en forme d'oiseau (voir pl. XXV de l'Épigraphie). Cette amulette est représentée dans les frises des sarcophages (LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouvel Empire*, sarcophage n° 28083, n° 90 et fig. 95). Le torse est serré d'un corselet maintenu aux épaules par deux bretelles, ce corselet est orné de rayures verticales. Un poignard sous la ceinture, des bracelets aux poignets, un collier. Le roi est coiffé de la couronne rouge avec uréus, le haut de cette couronne est ornée d'un quadrillage (voir scènes 2, 5, 6); nous sommes du côté nord, c'est donc bien la couronne qui convient. On remarquera que l'Horus du *sereh* est également coiffé de la couronne . Le roi tient le de sa main gauche tombante, la main droite est serrée dans la main du dieu Atoum.

Au-dessus du roi, deux lignes verticales : —>



Derrière le roi verticalement : —>



Qu'il soit à la tête des doubles de tous les vivants, étant couronné sur le trône d'Horus

290. Au-dessous des deux scènes 3' et 4', deux lignes horizontales de texte. Elles sont identiques signe pour signe dans les deux exemplaires; seule l'orientation est inversée.

Au Sud (3') : ← { 
 Au Nord (4') : → { 

Aimé d'Amon, doué de toute vie, de toute durée, de toute prospérité, de toute santé, de toute joie; qu'il conduise les vivants comme le soleil éternellement, qu'il fasse des millions d'années en fêtes sed, étant couronné sur (la chapelle qui est appelée) « celle qui élève la double couronne d'Horus ».

La formule $\text{Ⓜ} \text{Ⓜ} \text{Ⓜ}$ etc., se retrouve dans les scènes 10, 9', 8', 10'.

La seconde formule ne se trouve pas ailleurs que dans ces deux scènes. Elle est d'une extrême importance puisqu'elle montre que notre chapelle est un des éléments du *heb-sed*; nous y reviendrons.

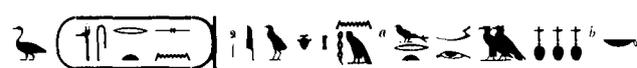
SCÈNES 5'-6' (Pl. 29).

À droite et à gauche de la porte, du côté intérieur, deux scènes identiques se font pendant (5'-6') : le roi suivi de son double serre dans ses bras Amon-Min.

291. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est partout sur ce monument, cf. scènes 11-12. Derrière le dieu, les trois laitues plantées dans le terrain disposé pour la culture par irrigation, cf. scène 17.

Devant sa coiffure, son nom, du côté sud (5') seulement → , dans (6'), le nom manque.

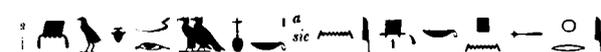
Au-dessus du dieu, deux lignes verticales, donnant les paroles qu'il adresse au roi :

292. Au Sud (5') : → 


Paroles d'Amon, maître des sièges des deux terres :

« Mon fils Sésostris, mon cœur éprouve beaucoup de douceur chaque fois que je vois tes beautés ».

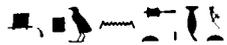
- a. Remarquer la forme du signe Ⓜ , c'est clairement la gousse d'une plante *ndm*, à déterminer.
 b. Cf. scènes 1, 6' et arch. C₂ gauche.

293. Au Nord (6') : ← 


Paroles dites par Amon, taureau de sa mère (Kaméphis), maître de Karnak : « Mon cœur se dilate chaque fois que je vois tes beautés, à cause de ce grand dévouement (?) qui est tien à mon égard ».

- a. Les deux autres traits du pluriel manquent, leur place reste vide; le graveur a dû faire sauter le champ du registre sur ce point.

Cette formule se retrouve sur l'architrave C. 2 gauche (§ 77); il faut comparer aussi les scènes 1-2 (§ 100) et 22. Le sens exact de  dans ces passages m'échappe; on retrouve le mot, certainement avec le même sens, dans les trois textes suivants :



Urk. IV, 562, 14 (Thoutmès III).



Urk. II, 553, 4-5.



paroles de Sokaris sur le sarcophage de Thoutmès I, dans la tombe de la reine.

294. LE ROI. En haut des deux scènes, sous le ciel étoilé, le faucon plane au-dessus du roi en se dirigeant, comme lui, vers le dieu. Il tient dans ses serres le sceau  qu'il tend juste au-dessus du faucon royal perché sur le *sereh*.

Au-dessus du faucon planant un texte :

Côté Sud (5') : ← 

Côté Nord (6') : → 

Le roi est vêtu comme dans la scène 1', mais il est coiffé de la perruque ronde avec l'uréus au front. Il se penche vers Amon-Miu, une de ses mains est appliquée contre le flanc du dieu, l'autre passe derrière sa tête dans le geste de la soutenir (comme toujours avec interversion des deux mains d'une scène à l'autre, suivant l'orientation du roi). Le bras qui soutient la tête est représenté passant devant le corps du dieu pour demeurer visible, ce qui correspond à un mouvement étrange et presque impossible à réaliser. Évidemment ce bras passait derrière le corps (comme par exemple le bras du dieu, dans la scène 2).

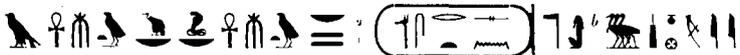
295. Au-dessus de la tête du roi, verticalement, son nom : .

Derrière le roi, son double. Le roi étant penché en avant vers le dieu, il y avait derrière lui un espace blanc qu'il fallait remplir; on y loge le double. Mais nous sommes sur une face étroite du pilier, laquelle ne peut comporter trois personnages, comme les faces larges : on emploie la représentation du  de forme réduite. Le personnage humain est remplacé par le support  du signe , qui contient lui-même le *sereh* royal. Ce support est vivant, il a deux bras qui tiennent, l'un le bâton vertical surmonté de la tête royale avec uréus, l'autre, la grande plume horizontale : ce sont là les deux insignes habituels du *ka*, qu'il soit de forme humaine ou figuré par son symbole réduit, comme ici. L'extrémité inférieure du support est engagée dans un signe  qui assure la perpétuité de cette représentation. Ce signe repose lui-même sur un petit sol indiquant qu'il s'agit bien d'un être réel. Enfin les textes qui accompagnent le  précisent bien qu'il est vivant. En effet, au-dessus de la tête du faucon placé sur le *sereh*, il y a la désignation . Tandis que dans la représentation du , personnage humain, le faucon du *sereh* porte la double couronne  (scènes 7, 8, 9', 28'), dans les trois représentations du -enseigne

le faucon n'a pas de coiffure, pour économiser la place (5', 6', 26') et l'extrémité de l'enseigne du mot $\underline{\text{U}}$ est piquée sur la tête même du faucon. Le mot ♀ adjoint au $\underline{\text{U}}$ de l'enseigne manque au-dessus du U humain, car il n'est pas nécessaire de préciser que le U est vivant, l'image le dit. Enfin, contre la tige du U -enseigne, nous avons exactement comme pour le U humain, les formules (5') $\Delta \text{♀} \text{†} \text{‡} \text{—}$ et (6') $\Delta \text{♀}$.

296. Au-dessus du roi et de son double, deux lignes verticales :

Au Sud (5') : \leftarrow 

Au Nord (6') : \rightarrow 

a. Ptah est figuré enfermé dans son naos, les volets de la partie supérieure de la façade sont ouverts pour qu'on puisse voir le dieu, cf. LEBEVRE, *Pélosiris* I, p. 91, fig. 11. Il est momifié, mais le ♀ et le ‡ appliqués contre le maillot dans les statues du dieu sont ici figurés tenus par les mains du dieu à distance du corps, pour que l'on puisse voir ces attributs essentiels.

b. Le mot † reçoit le déterminatif du dieu.

Le roi, en train d'adorer Amon-Min, reçoit ici deux épithètes importantes : il est « aimé d'Atoum » et « aimé de Ptah », c'est-à-dire aimé des deux dieux des deux anciennes capitales, Héliopolis et Memphis. Amon, le dieu de la nouvelle capitale, était « roi des dieux » ; il ne pouvait songer en aucune manière à supprimer ses deux prédécesseurs et ils lui sont associés ici dans la protection du roi.

Le $\text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡}$ « dieu des âmes de Ou », qu'on retrouve dans la scène 7, en parallélisme avec $\text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡}$, cf. scène 22, est en fait une désignation d'Atoum.

Rappelons que c'est Atoum en personne qui conduit le roi devant Amon-Min dans la scène 4'. Quant à Ptah, il avait son temple personnel dans l'enceinte même de Karnak (1).

C'est le seul passage où il soit question de Ptah dans notre chapelle. Mais sur un pilier de Sésostris I trouvé par Legrain à Karnak, le roi se présente devant Ptah enfermé dans son naos (comme dans son signe-mot ici) et touche le nez du dieu avec son propre nez (2).

297. Sous les deux scènes, deux lignes horizontales de texte : ce sont les deux formules connues par les scènes 5-6, etc.

Au Sud (5') : \leftarrow $\left\{ \begin{array}{l} \text{†} \text{‡} \Delta \text{♀} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \\ \text{♀} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \end{array} \right.$

Au Nord (6') : \rightarrow $\left\{ \begin{array}{l} \text{†} \text{‡} \Delta \text{♀} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \\ \text{♀} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \text{—} \text{†} \text{‡} \end{array} \right.$

(1) Ce temple existait déjà sous Antef IV (LEGRAIN, *Annales*, 1902 (t. III), p. 38 et 113-114).

(2) LEBEVRE, *Annales du Service*, 1903 (t. IV), p. 12-13 ; cf. ici-même, fig. 27.

SCÈNES 7'-9' (Pl. 30).

Les scènes 7'-9' se font face directement; elles ne sont pas placées, l'une dans la moitié nord, l'autre dans la moitié sud de notre chapelle, comme c'est la règle pour les autres scènes qui se correspondent (nous verrons pourquoi aux scènes 8' et 10').

Elles sont assez différentes l'une de l'autre; nous les décrivons séparément.

298. Dans la scène 7', le dieu Amon tend le signe ☉ vers le nez du roi qui est conduit vers lui par le dieu Montou.

Dans la scène 9', le dieu Amon-Min reçoit un grand tas d'offrandes que lui consacre le roi suivi de son double.

Dans les deux scènes, le double ☐ et le dieu Montou, qui suivent le roi, sont très rapprochés de lui pour gagner de la place; un de leurs pieds dépasse le pied du roi; ils posent tous deux leur main gauche sur l'épaule gauche du roi; le sceptre § que tient Montou (7') et le bâton vertical que tient le ☐ (9') touchent l'épaule du roi, ce qui est absolument anormal, tout ceci pour resserrer les deux figures.

299. Le haut des deux tableaux est décoré comme dans les scènes 7-8; 9-10. Dans (7'), le faucon plane au-dessus du dieu et le vautour au-dessus du roi; dans (9') c'est l'inverse.

Au-dessus du faucon :

Dans (7') : → 

Dans (9') : ← 

Au-dessus du vautour :

Dans (7') : ← 

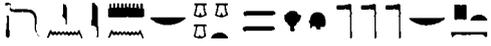
Dans (9') : → 

300. Scène 7'. LE DIEU. Amon est en grande partie détruit. Il est vêtu comme dans les scènes 1-2 et coiffé des deux plumes fixées contre les tempes par le serre-tête. Sa main droite tient le ☉, qu'il tend vers le nez du roi; celui-ci soutient de la main droite le signe ☉ placé par le dieu devant son nez.

Devant la coiffure du dieu, son nom et, verticalement, un texte → expliquant son action :



Au-dessus de lui verticalement, trois lignes de texte dont la dernière descend derrière le dieu jusqu'à terre : →





Paroles dites par Amon, maître des sièges des deux terres, chef des dieux, maître du ciel : « Mon fils Sésostris, la royauté des deux terres est à toi conformément au décret de ton père Rē; je te couronne (?) sur le trône d'Horus pour que tu conduises [tous les vivants, étant doué de vie éternellement] ».

- a. On attendrait le féminin .
 b. Le déterminatif du dieu empêche toute confusion avec *hrw* « le jour ».
 c. Peut-être faut-il restituer , cf. scène 10'.

301. LE ROI. Le roi est vêtu comme dans les scènes 3, 9, 10, etc. Il porte la double couronne avec uréus. De la main droite levée, il soutient ou reçoit le que le dieu tend vers son nez; de la main gauche, il serre trois liens auxquels sont attachés trois signes exactement comme dans les scènes 1 et 2. Pour ce nombre de trois , voir les scènes 1 et 2 (§ 96). Quand le roi porte la main au signe que le dieu lui met dans le nez, c'est sans doute pour saisir ce signe et l'attacher ensuite à côté de ceux qu'il tient déjà liés dans la main gauche; cf. scène 27 où on lui donne un « million de vies ».

A côté de la coiffure du roi, son nom : .

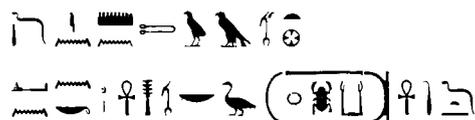
Au-dessus de lui, deux lignes de texte verticales : ←



Même épithète du roi dans les scènes 9, 16, 21.

302. LE DIEU MONTOU. Derrière le roi, le dieu Montou à tête de faucon. Même costume et même coiffure que dans la scène 3'; il pose la main gauche sur l'épaule gauche du roi; de la main droite, il tient derrière la nuque du roi le signe placé au bout du sceptre .

Au-dessus de lui verticalement deux lignes :



Paroles dites par Montou, l'Horus thébain :

« Je te donne toute vie, toute durée, toute prospérité, mon fils Heperkarē; tu es vivant éternellement ».

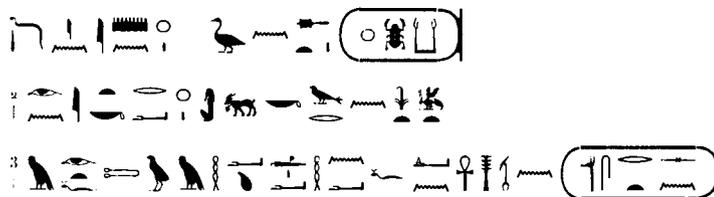
Le nom de Montou semble d'abord déterminé par le faucon, ce qui serait superflu, puisque l'image du dieu, avec tête de faucon, se trouve placée au-dessous du texte. En réalité, nous n'avons pas ici l'épithète , ce qui est la désignation ordinaire de Montou (par exemple scènes 3', 10, 27), mais nous avons un adjectif en *i* suffixe (non écrit) formé sur le nom de la

ville de Thèbes $\text{𓆎} \text{𓆏}$ et accolé au nom d'Horus (comme *bhdt.i* est formé sur le nom de la ville de *bhd.t*). Il faut lire « MONTOU, l'Horus thébain »⁽¹⁾.

303. Scène 9'. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11 et 12.

A côté de sa coiffure, son nom : \rightarrow $\text{𓆎} \text{𓆏}$.

Au-dessus de lui, trois lignes verticales, dont la dernière descend derrière son dos, jusqu'au sol : \rightarrow



Paroles dites par Amon-Rê : « Mon fils de mon flanc Heperkarê, ton père Rê a fait ta grande dignité de roi de Haute et de Basse-Egypte, quand il t'a fait en une unique chair avec lui. Je donne la vie, la durée, la prospérité à Sésostris ».

C'est un bel exemple de l'emploi du mot 𓆑 « fils » comme terme de parenté générale, en dehors de toute valeur de filiation réelle.

304. LE ROI. En face du dieu, le roi. Même costume et même coiffure que dans la scène 7'. De la main droite, il consacre avec le 𓆑 des offrandes variées, entassées en trois registres devant le dieu ; de la main gauche, il tient ensemble le bâton $\text{𓆑} \text{𓆑}$ et la massue 𓆑 à tête en écailles ; devant sa face 𓆑 seulement. Au-dessus des offrandes, le titre général de la scène \rightarrow $\text{𓆑} \text{𓆑}$.

Pour ce titre, voir les scènes 11-12 ; 25-26 ; 18'.

Les offrandes sont intéressantes 1° : En bas, un guéridon à deux étages (même guéridon dans les scènes 23'-24'). A l'étage inférieur, un long vase bouché par un cône d'argile et posé sur une sellette 𓆑 ; à l'étage supérieur un vase à feu posé sur un autel bas et deux supports du type 𓆑 (𓆑) surmontés chacun d'un vase 𓆑 (𓆑).

2° Au-dessus, une natte reposant elle-même sur une ligne de terre. Sur cette natte sont entassées : une tête de veau, une patte droite de devant, un cœur ; ces trois pièces de choix sont souvent posées sur la victime égorgée ; un canard pilet, un pain rond, une laitue, une grappe de raisins.

3° Au-dessus, sur une seconde natte (qui, elle, ne repose pas sur un sol, oubli du graveur ou bien la règle fléchit déjà) deux oies troussées, une courge, une botte d'oignons⁽²⁾, un bouquet de fleurs de lotus blancs et bleus très nettement distingués ici et bien caractérisés, ce qui est toujours le cas dans les représentations soignées. Comme dans la scène 4, il s'agit d'un choix d'offrandes raisonné.

⁽¹⁾ SERHE. *Amon und die acht Urgötter*, § 4, cite les dénominations de Montou en forme d'Horus et entre autres : $\text{𓆑} \text{𓆑}$, $\text{𓆑} \text{𓆑}$ (Louvre C. 68), $\text{𓆑} \text{𓆑}$ (*Annales du Service*, IV, 129, sous Aménophis II).

⁽²⁾ La botte d'oignons et la laitue sont offertes séparément, nous l'avons vu, dans les deux scènes parallèles 23-24.

cérémonie bien connue : le roi dressant le mât devant le dieu Amon-Min. Au lieu de se faire pendant du côté nord et du côté sud de la chapelle, comme les scènes correspondantes 7-8 et 9-10, dans la moitié ouest de la chapelle, elles sont ici placées à la suite l'une de l'autre dans le développement de la décoration du côté est, ce qui est plus simple et plus clair. Par suite, les deux scènes 7'-9', que nous venons d'étudier, se trouvent également face à face du côté sud.

Nous décrirons ces deux scènes séparément, pour mieux faire ressortir les détails de la cérémonie qui est figurée ici dans des conditions tout à fait nouvelles.

307. Le couronnement des deux tableaux est semblable à celui des scènes 3'-4', 7', 9', 27'-28' de ce même côté est et des scènes 7-8, 9-10, 27-28 du côté ouest. Dans (8'), le vautour plane au-dessus du roi, et le faucon au-dessus du dieu. Dans (10'), c'est l'inverse. Ils tiennent le ♀ dans leurs serres.

Les formules accompagnant ces oiseaux sont analogues à celles déjà rencontrées :

Vautour	(8') : →	$\text{♀} \text{⊥} \text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛} \text{⊜} \text{⊝} \text{⊞} \text{⊟}$
	(10') : ←	$\text{♀} \text{⊥} \text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛} \text{⊜} \text{⊝} \text{⊞} \text{⊟}$
Faucon	(8') : ←	$\text{♂} \text{⊥} \text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛} \text{⊜} \text{⊝} \text{⊞} \text{⊟}$
	(10') : →	$\text{♂} \text{⊥} \text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛} \text{⊜} \text{⊝} \text{⊞} \text{⊟}$

PREMIÈRE SCÈNE (8').

308. Le roi fait devant Amon-Min la cérémonie de fondation du mât de la tente *zhn-t*, que l'on dressera devant le dieu dans la seconde scène 10'.

LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12, etc. Derrière lui se dresse l'emblème connu Y appelé *zhn-t* que notre chapelle nous montre ici pour la première fois à côté du dieu.

Nous reparlerons tout à l'heure de cet emblème de Min, qui figure également dans la scène suivante (10').

Dans le dos du dieu, sous le bras levé, la formule $\text{⊕} \text{♀} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛}$, cf. scène 2.

Au-dessus des deux plumes qui surmontent sa tête, son nom horizontalement : ← $\text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛}$
 « Amon maître de la *zhn-t* », et devant lui, verticalement, le texte ← $\text{⊕} \text{⊖} \text{⊗} \text{⊙} \text{⊚} \text{⊛}$.

La variante ♀ , assez rare (scène 15'), montre que ♀ , dans cette phrase, est un mot féminin, mais le ⊖ n'est presque jamais écrit; c'est surtout dans de pareilles formules ou dans les titres que les orthographe archaïques, sans lecture phonétique ni suffixes, se sont immobilisées. Ici, le ⊖ est utile pour combler un vide.

Le mot ♀ exprime bien le souhait qui convient dans une scène de fondation; le but essentiel, c'est d'assurer la stabilité du mât.

309. Au-dessus du dieu, quatre lignes verticales : —



Paroles dites par Amon-Ré, roi des dieux ($\Delta\mu\omicron\nu\rho\alpha\sigma\omega\nu\tau\eta\rho$) maître des deux terres : «Sésostris, qui vient des entrailles de la grande neuvaine divine, c'est à lui que je donne toute vie, toute durée, toute prospérité, toute santé (toute) joie à cause de ses bienfaits envers moi; il est doué de vie comme le soleil éternellement».

a. — manque, le même signe, dans la ligne horizontale     , tombe juste au-dessous de la ligne verticale qui devrait se terminer par .

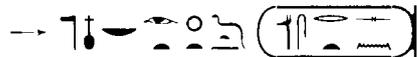
310. LE ROI. Le roi tient dans chaque main un vase renversé, dont l'ouverture est tournée vers la terre. Devant lui le mât, terminé en haut par une petite fourche, est à demi dressé obliquement et soutenu sur le côté par un autre petit mât également fourchu. Au-dessus du grand mât, son nom qui nous est donné pour la première fois : .

En avant du mât, entre le dieu et le mât, les deux enseignes principales qui précèdent toujours le roi  et , cf. scène 3. Les tiges verticales des deux enseignes sont tenues par un signe  animé; ce signe est muni de deux bras portant chacun la tige d'une des deux enseignes.

Le roi est vêtu comme dans les scènes 3' et 4'; en avant du devantreau vertical pend un objet peu distinct qui rappellerait l'étui phallique des Libyens. On retrouve ce costume dans les scènes 3'-4', 24'.

La coiffure est la couronne blanche avec uréus .

Devant la coiffure et horizontalement au-dessus de la coiffure, le nom :



Le titre général de la scène est placé verticalement devant le roi    .

Offrir (hmk) les vases (rouges) et l'oie (sacrifiée).

311. Au-dessus du roi, trois grandes lignes verticales : — la ligne de séparation entre la première et la deuxième lignes a été supprimée ici, comme dans la scène 10', pour économiser la place :



Le dernier mot  dépasse la ligne verticale, mais pour la fin de cette formule, on comparera la scène 28'.

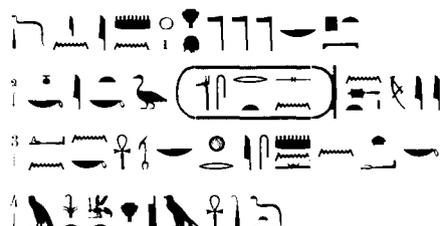
SECONDE SCÈNE (10').

312. La seconde scène (10') est la suite de la première (8'); c'est la même cérémonie à un degré plus avancé : le roi consacre au dieu Amon-Min le mâât qui est complètement dressé devant lui.

LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans la scène précédente.

Au-dessus de lui horizontalement, son nom \rightarrow ; devant lui, verticalement le souhait : \rightarrow ; derrière lui, sa demeure : ; entre lui et cette image : ⁽¹⁾.

Au-dessus de lui quatre lignes verticales : \leftarrow



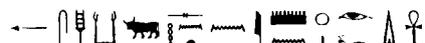
Paroles dites par Amon-Ré, chef des dieux, maître du ciel : « C'est moi qui suis ton père, mon fils Sésostris, de mon flanc, que j'aime ; je te donne toute vie, toute prospérité qui dépend de moi ; j'établis ta couronne en roi de Haute et de Basse-Egypte sur le trône d'Horus ; tu es vivant éternellement ».

313. LE ROI. Le roi fait de la droite avec le sceptre le geste de consécration sur le mâât dressé : de la main gauche, il tient le bâton et la massue à tête en écailles. Il est vêtu et coiffé exactement comme dans la scène précédente 8'.

Au-dessus de lui : \rightarrow

Derrière lui, un grand éventail du type , cf. scène 4, dont la hampe est prise dans le , lequel ne repose pas sur un petit sol. En dessous, verticalement la formule : . Dans la scène parallèle 8', où la place manquait derrière le roi, on n'a rien mis.

Devant lui, verticalement, le titre de la scène (même texte que sur le sanctuaire d'albâtre d'Aménophis I).



Eriger le mâât de la zhn-t pour Amon-Ré ; il fait cela étant doué de vie.

Remarquer que ce titre est gravé dans la direction du dieu ; c'est une anomalie, car c'est le roi qui fait l'action d'ériger ; le titre devrait donc être dirigé vers le roi. N'est-ce pas dû au fait que le mot qui, lui, est tourné normalement vers le dieu (cf. 30), a entraîné une fausse orientation pour la phrase entière ?

⁽¹⁾ Pour cette formule, voir scènes 1-2.

314. Au-dessus du roi, trois grandes lignes verticales :



Ici la ligne verticale de séparation entre les deux premières lignes a été supprimée comme dans (8').

315. Au-dessous des deux scènes 8' et 10', deux lignes horizontales de texte qui devaient être identiques des deux côtés (le texte dans 8' est en grande partie détruit). Ces textes sont dirigés tous deux dans le même sens, vers le roi auquel ils se rapportent, car le roi, dans les deux scènes, est face à gauche : →



Pour ces deux formules, voir les scènes 9' et 10 et cf. scènes 3'-4'.

Ces deux tableaux nous apportent des éléments tout nouveaux d'interprétation pour cette scène si fréquente et si peu claire de l'érection du mât devant Amon-Min; résumons ces données nouvelles :

316. Cette cérémonie de l'érection du mât est propre au culte de Min. On la rencontre dès l'Ancien Empire, sous la VI^e dynastie, dans le temple funéraire de Pépi II, c'est-à-dire à un moment où le culte d'Amon n'existait pas encore à Karnak. Il est évident qu'Amon a emprunté à son voisin Min, le dieu du V^e nome (Coptite), un rite qu'il a célébré ensuite à Karnak pour son propre compte. Nous avons vu qu'Amon a adopté couramment la forme de Min dans notre chapelle et use des titres de son voisin, tout en conservant les siens : il y a eu fusion absolue entre les deux divinités, Amon et Min, lesquelles dans la suite reprendront d'ailleurs leur personnalité distincte. Ici, dans nos deux scènes 8' et 10', cette cérémonie, si propre à Min, est célébrée pour *Amonrasonter*, mais sous la forme de Min.

317. Dans cette cérémonie, Sésostris I^{er} porte un costume tout spécial, qui se retrouve dans une seule autre scène sur notre monument, la scène 4'. Est-ce là un vêtement obligatoire pour la célébration de ce rite? Le roi est coiffé dans les deux scènes de la couronne blanche de Haute-Egypte. Or ces deux scènes sont placées dans la moitié nord de notre chapelle. Min étant un dieu de Haute-Egypte, il peut être logique que ce soit le roi de Haute-Egypte qui doit présider à ce rite très particulier de l'érection du mât. Mais pourquoi, alors, avoir placé cette cérémonie dans la moitié nord de la chapelle?

318. Dans la scène 8', en avant du mât, les deux enseignes sont un résumé du cortège d'enseignes qui précédait toujours le roi dans ses déplacements. Ce sont les deux principales, celle de « l'ouvreur de chemins » et celle qui a été interprétée comme pouvant être le « placenta » (?) du roi. Elles suffisaient à évoquer toute la série des autres enseignes, qu'il

était naturellement impossible de faire figurer ici. L'objet  placé devant le chacal, est détaillé d'une façon tout à fait intéressante, exactement comme dans la scène 3 (voir détail pl. VI, à droite en bas).

319. Dans la scène 8', nous avons la cérémonie du début, la fondation du mât avant son érection. C'est la première fois que cette scène préliminaire apparaît. Le mât n'est pas encore dressé mais repose incliné sur son support. Son extrémité supérieure est fourchue.

320. Nous avons l'explication de cette fourche dans une scène du temple de Louxor (salle aux 32 colonnes, mur nord) où l'on voit nettement qu'elle servait à l'emboîtement d'une autre fourche, terminant à sa partie inférieure un second mât qui prolongeait le premier. Cette extrémité fourchue du premier mât apparaît dans un grand nombre de scènes à toutes les époques, mais on ne voyait pas sa raison d'être. A Louxor, une seule fois, on a figuré le détail de la seconde perche emboîtée sur la première, c'est le support fourchu (§ 319), qui s'emboîte ainsi sur la première perche. Ces figurations, toujours extrêmement résumées, restent obscures pour nous, tant qu'une variante plus complète ne vient pas nous éclairer.

321. Le mât lui-même est appelé   — , c'est-à-dire «le support, le piquet de l'édicule *zhn-t*». Ce mot *zhn-t* désigne l'étrange construction qui est si souvent placée, comme ici, derrière le dieu Min⁽¹⁾. La structure de cet édicule demanderait une étude spéciale, qu'il nous faut laisser de côté pour le moment. Quant au nom même du mât,  , il est nouveau pour nous; il figurait souvent dans les formules de consécration telles que celle que nous allons retrouver sur la scène suivante (10'), mais nous ne savions que faire de ce mot .

322. Le geste du roi se retrouve dans les scènes de fondations. Dans les dépôts de fondations, on rencontre toujours une série de vases. Ici même, il semble y avoir deux sortes de vases, les vases *nms-t*  et les vases *dšr-t* . Ce dernier type est au pluriel, pour indiquer que l'on en met plusieurs dans le dépôt de fondation. Le geste de verser du roi indique-t-il qu'il vidait le contenu du vase dans le dépôt de fondation, ou bien est-ce le geste de jeter le vase lui-même? Quant à l'oiseau au cou coupé, c'est également une des offrandes normales, qui figure dans les dépôts de fondation; c'est une oie *smen*. Cette oie a été étudiée par Kuentz⁽²⁾. Gaillard a constaté que l'on trouve cette oie *smen* dans les dépôts de fondation.

323. La scène 10' représente la cérémonie bien connue de la consécration du mât dressé : remarquons la fourche qui en termine la partie supérieure (§ 320). Nous avons de nombreuses représentations de cette cérémonie, dont il faudra étudier toutes les variantes. Notre scène ne nous apprend rien de spécial. Elle est réduite à ses éléments essentiels, faute de place. On se reportera à la scène, incomplète d'ailleurs, qui figure dans le temple funéraire de Pépi II⁽³⁾.

⁽¹⁾ Il ne désigne pas le mât dressé et maintenu par ses supports, contrairement à ce que dit le *Wörterbuch*, IV, 318, mais bien l'édicule dont le mât *k* n'est que le support intérieur.

⁽²⁾ CH. KUENTZ, *L'oie du Nil*, dans *Archives du Museum d'histoire naturelle de Lyon*, 1924, t. 14.

⁽³⁾ JÉQUIER, *Le Monument funéraire de Pépi II* (1938), t. II, *Le Temple*, pl. 12 et 13.

Là, nous avons un complément d'information très intéressant. Le mât est soutenu par quatre piquets latéraux, et il a été dressé à l'aide de quatre cordages. Suivant la convention égyptienne, ces quatre cordages sont distribués par paires, à droite et à gauche du mât. Il est évident que la manœuvre réelle comportait un tout autre dispositif. Les hommes manœuvrant les cordes devaient être disposés en quatre groupes, opposés deux par deux. De cette manière seulement on pouvait assurer l'équilibre du mât pendant qu'on le dressait. La restitution de la scène,

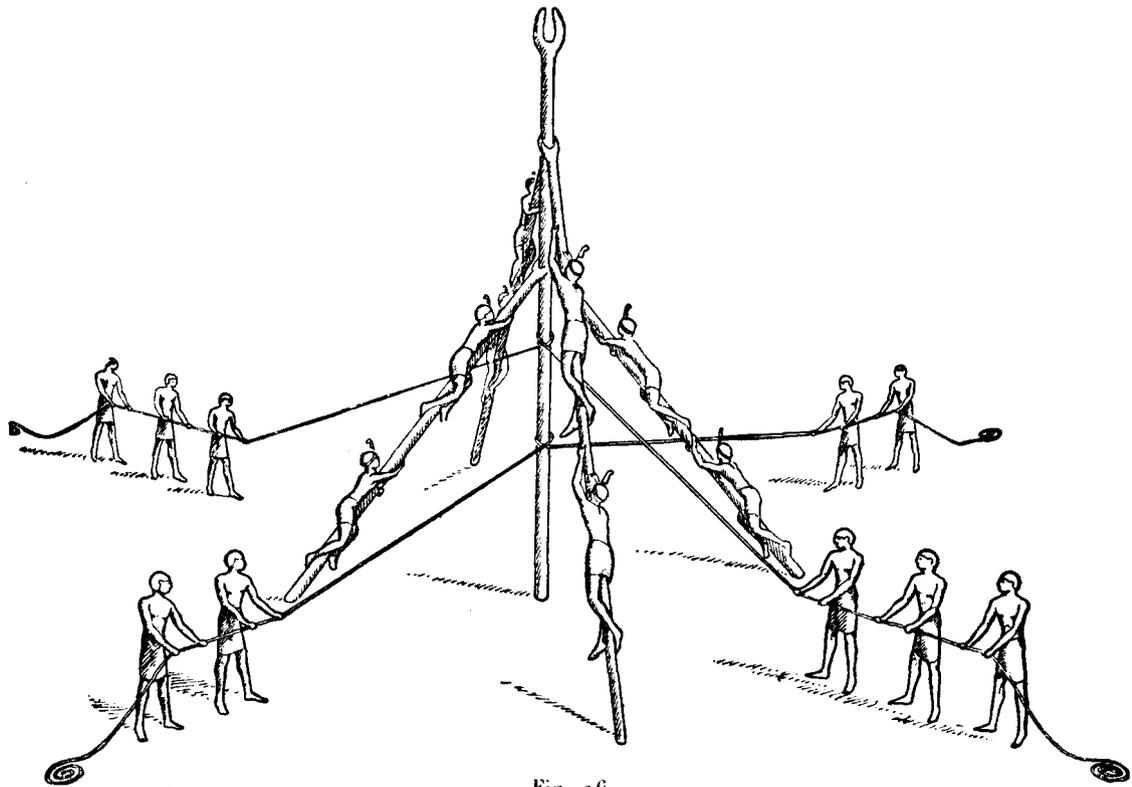


Fig. 26.

que Chevrier a dessinée d'une façon très claire (fig. 26), montre bien ce que le dessin égyptien nous masquait, et dans notre scène, et dans presque toutes les autres. Celles-ci, plus ou moins complètes, sont toutes des réductions de scènes dans lesquelles, comme toujours, les éléments principaux suffisent à en assurer la signification.

Espérons que nous rencontrerons plus souvent des scènes religieuses ainsi décomposées en deux moments successifs, c'est notre seule chance d'arriver à une interprétation satisfaisante.

SCÈNES 11'-12' (Pl. 32).

Deux scènes parallèles se font pendant d'un côté à l'autre de la chapelle : Amon-Min reçoit les deux offrandes $\text{☉} \text{☰} \text{☶}$ (11') et $\text{☉} \text{☶}$ (12'), qui lui sont présentées par le roi dans deux vases ☰ .

324. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12. Devant sa coiffure, son nom $\text{☰} \text{☶}$ et la formule $\text{☰} \text{☶}$, côté sud ☰ , côté nord ☶ .

Derrière lui, du côté sud (11') la formule . Du côté nord (12'), cette formule manque parce que le texte de la seconde ligne placée au-dessus du roi continue derrière lui jusqu'au sol.

325. Au-dessus du dieu, deux lignes verticales :

Côté Sud (11') : →

Paroles dites par Amon, roi des dieux : « Mon fils Sésostris, je donne que tu t'empares des années des possesseurs des deux moitiés, en toute vie, en toute prospérité, éternellement.

a. A lire = *pssty-wy*, duel d'un nisbé formé sur un féminin (le mot « moitié » *psst*) ; ce sont Horus et Seth.

326. Côté nord (12') ← :

Paroles dites par Amon, maître des salles augustes : « Mon fils Sésostris, mon cœur est exalté par ces tiennes fondations belles et pures que tu as faites pour moi ; je te donne toute vie, toute durée, toute prospérité venant de moi ».

a. Je ne connais pas ce titre d'Amon.

b. Le pronom montre que le mot « fondation » est au pluriel.

327. LE ROI. Au-dessus du roi, sous le ciel étoilé plane le faucon tenant le Ω juste sur la tête de l'Horus du *sereh* royal.

Côté Sud (11') : ←

Côté Nord (12') : →

Le roi présente sur ses deux mains deux vases . Il est vêtu comme dans les scènes 5-6, etc., et coiffé de la perruque ronde avec uréus.

Au-dessus de lui, son nom, au sud (11') : ; au nord (12') : .

Devant lui, le titre de la scène :

Au sud (11') : ←

Au nord (12') : →

a. Remarquer l'assonance de ce mot *dsr-t* avec l'épithète d'Amon *hnty dsr-wt*.

Ces deux offrandes se retrouvent également en parallélisme dans Amada (GAUTHIER, *Le Temple d'Amada*, p. 74 et 77). Nous ne savons rien ni de leur nature, ni de leur rôle.

328. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

Au sud (11') : ← 

Au nord (12') : → 

a. Il y a le déterminatif  après le nom du dieu Montou parce qu'il ne figure pas lui-même dans la scène. Nous avons ici le Montou de Tod ; pour celui d'Erment, , voir scènes 10, 20.

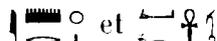
329. Au bas des deux scènes, deux très courtes petites lignes de texte, identiques, mais inversées, limitées par le mur-bahut. Même formule que dans les scènes 11-12, etc.

SCÈNES 13'-14' (Pl. 33).

Deux scènes parallèles : le roi offre un pain  (13') et un pain  (14') à Amon-Min.

330. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12. Au nord et au sud, derrière le dieu, la chapelle à corniche  et au-dessus un éventail planté dans le signe , qui repose lui-même sur une petite ligne de sol. Cet éventail est composé de plumes engagées et reposant sur la fleur du sud. La tige est garnie d'une ornementation de traits horizontaux (voir un manche d'éventail semblable dans Tout-Ankh-Amon et le manche d'éventail de la reine Ahhotep). Pour les éventails, cf. scènes 3-4, 10', 23'-24', 28'.

Devant la coiffure du dieu, horizontalement :

(13') : →  et 

(14') : ←  et 

Au-dessus de la tête du dieu deux lignes verticales :

331. Au sud (13') : → 

Paroles dites par Amon, maître des sièges des deux terres, chef des dieux, maître du ciel : « Je te donne de faire des millions d'années de fêtes sed ; tu es vivant comme le soleil ».

a. Le signe des années  a été oublié sur la tête du . La formule est fréquente, cf. scène 10.

332. Au nord (14') : ← 

Paroles dites par Amon, taureau de sa mère (Kaméphis), roi des dieux : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Sésostris, doué de vie éternellement ».

SCÈNES 15'-16' (Pl. 34).

Deux scènes parallèles : le roi fait quatre fois au dieu Amon-Min la prière 𓂏*.

336. LE DIEU. Le dieu est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Derrière lui, verticalement :

Au sud (15') : ← }
 Au nord (16') : → } 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏

Pour cette formule, voir scène 2.

Devant sa coiffure : son nom dans (15') : 𓂏 𓂏 𓂏 ; dans (16'), pas de nom.

337. Au-dessus du dieu, deux lignes verticales :

Au sud (15') : → 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏
 𓂏

Paroles dites par Amon-Ré, roi des deux terres : « Je donne toute vie, toute prospérité, toute durée, toute santé à mon fils de mon flanc, Sésostris, comme le soleil éternellement ».

- a. Scène 8', on a aussi 𓂏 𓂏 pour 𓂏 𓂏, le 𓂏 n'est écrit que quand il faut remplir un blanc. Le 𓂏 est placé avant 𓂏 parce que, celui-ci ayant un féminin, le 𓂏, peut former groupe avec 𓂏.
 b. 𓂏 𓂏 a été sauté.

Au nord (16') : → 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏
 𓂏

Paroles d'Amon-Ré, taureau de sa mère (Kaméphis) : « Je donne la royauté des deux terres, la souveraineté des deux rives à mon fils, de mon flanc, Sésostris, doué de vie, de durée, de prospérité comme le soleil éternellement ».

𓂏, ce sont les deux Egyptes, celle du Nord et celle du Sud, c'est-à-dire les deux terres noires ; sur ces terres, on exerce une souveraineté spéciale, désignée par le terme technique 𓂏 𓂏. Au contraire 𓂏, ce sont les deux moitiés de 𓂏, les terres rouges, hors de la vallée ; sur ces terres, le pouvoir exercé est caractérisé par le terme 𓂏 𓂏. Il n'y a de 𓂏 𓂏 qu'en Egypte, les souverains étrangers sont nommés 𓂏 𓂏, (OYPO) ou 𓂏.

338. LE ROI. Le haut des deux scènes est identique à celui de la scène 1, le vautour plane au-dessus du roi.

Au-dessus du vautour, horizontalement :

Au sud (15') : → 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏
 Au nord (16') : ← 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏 𓂏

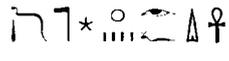
Le roi est vêtu comme dans les scènes 3, 5-6 et porte la perruque ronde avec uréus. Il a les deux mains étendues à plat, devant son pagne triangulaire; c'est la position rituelle pour la prière \neg *, scènes 1'-2'.

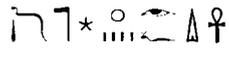
Au-dessus de sa tête, horizontalement, son nom : (mais pas de formule).

Au sud (15') : \rightarrow 

Au nord (16') : \leftarrow 

Entre le roi et le dieu verticalement, le titre; il est identique, signe pour signe, dans les deux scènes.

(15') : \rightarrow 

(16') : \leftarrow 

339. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(15') : \rightarrow 

(16') : \leftarrow 

a. Pour cette formule, cf. scènes 1-2, 10, 17, 24; 15'.

b. Cf. scènes 19', 23'-24'.

340. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales presque identiques des deux côtés :

Au nord (16') : \leftarrow 

Au sud (15') : les deux premiers signes sont supprimés.

On comparera les scènes 3-4; 13; 15'-16'; 27-28.

SCÈNES 17'-18' (Pl. 35).

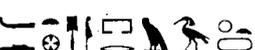
341. Deux scènes en pendant, mais différentes :

Au sud (17') le roi offre l'eau $\text{H} \equiv qbh-w$ au dieu Amon-Min;

Au nord (18'); il fait le geste de la consécration avec le sceptre \dagger devant Amon-Min.

Le haut des scènes comme dans (1-2) :

Au dessus du faucon (17') : \rightarrow 

(18') : \leftarrow 

342. LE DIEU. Le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Derrière lui, au sud, les trois laitues plantées dans le terrain irrigué; au nord, la deuxième ligne du texte placé au-dessus de lui descend jusqu'au sol.

Devant sa coiffure (17') : ← 
 (18') : → 

343. Au-dessus de la tête du dieu, deux lignes verticales :

(17') : ← 
 (18') : → 

Paroles dites par Amon, maître des sièges des deux terres : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Heperkarë, je lui donne tout approvisionnement venant de moi ; il est doué de vie ».

a. Sur le soubassement, côté sud-est, la saison  apporte au dieu  et .

344. (18') : → 

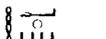
Paroles dites par Amon, chef des deux terres : « Mon fils Heperkarë de mon flanc, qu'a fait Atoum avec la chair (des dieux) de sa neuvaïne ; ils te joignent toute vie, et toute prospérité qui sont en eux éternellement ».

Il faut rapprocher les formules qui disent que le roi est fait avec la même chair que la neuvaïne; dans notre monument, scène 21'.

345. LE ROI. Le roi est vêtu comme dans les scènes 3, 5, 6, etc.

Dans (17'), il est coiffé de  avec l'urëus, ce qui est normal puisque nous sommes dans la moitié sud de la chapelle; dans (18'), il porte la perruque ronde avec l'urëus.

Devant sa coiffure, son nom dans (18')  et rien dans (17'). Entre lui et le dieu, le titre :

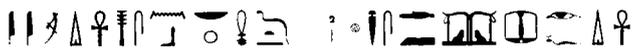
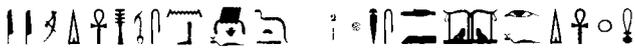
Dans (17') : → 
 Dans (18') : ← 

Ce dernier titre est placé à hauteur de la tête, parce que l'espace entre le corps du dieu et celui du roi est occupé par le phallus, ainsi que par le bâton et la massue que tient le roi de la main gauche, pendant qu'il lève le  de la main droite.

346. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(17') : → 
 (18') : ← 

347. En bas des deux scènes, deux lignes horizontales :

(17') : → 
 (18') : ← 

On se reportera aux scènes 1' et 2', etc. Dans  en face de  (scènes 19'-20'), on a un simple groupement calligraphique, voir scènes 16, 29. Dans la ligne 2 de (18'), l'absence de  est-elle explicable? Est-ce un simple déterminatif, qui n'était pas indispensable? La place laissée libre est comblée par , en fin de ligne.

SCÈNES 19'-20' (Pl. 35).

348. Deux scènes parallèles et identiques : le roi fait quatre fois la prière  devant le dieu Amon-Min. Le haut de la scène est identique à celui des scènes 13-14. Au-dessus du faucon horizontalement :

(19') : ← 
 (20') : → 

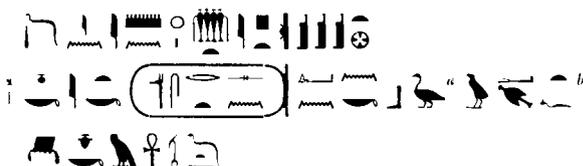
LE DIEU. Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12. À côté de sa coiffure, son nom  et la formule  (presque entièrement détruite dans la scène 20').

Au-dessus de lui, deux lignes verticales :

349. Au sud (19') : → 

Paroles dites par Amon-Rê : «viens, mon fils de mon flanc, de la beauté duquel je suis satisfait; roi de Haute et de Basse-Egypte, je te donne la vie, la stabilité, la prospérité éternellement».

- a. Le déterminatif est inutile, l'image du dieu est au-dessous.
 b. Cf. scène 4'. Lire : *htp(w)·n·t*, forme relative perfective.

350. Au nord (20') : ← 

Paroles dites par Amon-Rê, maître de Karnak : «C'est moi qui suis ton père, Sésostris; Gebeb t'a donné son héritage, ton cœur est dilaté par la vie et la prospérité éternellement».

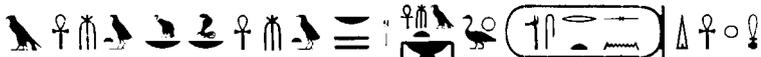
- a. Le  est placé sous le bec de l'oiseau; c'est la métathèse graphique courante, cf. LACAU, *Recueil de Travaux*, XXV, p. 143. Pas de déterminatif à Gebeb. L'héritage de Gebeb joue un grand rôle dans la dispute d'Horus et de Seth.
 b. Le  initial du mot *iw'w·t* tombe à la forme pronominale.

351. LE ROI. Le roi est vêtu comme dans les scènes 3, 5-6, etc. : perruque ronde avec uréus. Il porte en plus deux bandes verticales tombant des épaules à droite et à gauche de la poitrine (comme dans (24)) : ces deux bandes sont terminées par . Au-dessus de sa perruque, son nom :

Dans (19') : ← 
 Dans (20') : → 

Dans les deux scènes, il a les deux mains étendues à plat sur le pagne triangulaire. Devant lui le titre de la scène : dans (20')  ; dans (19') il y a en plus .

352. Au-dessus de lui, deux lignes verticales :

(19') : ← 
 (20') : → 

353. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales :

(19') : ← 
 (20') : → 

a. Cf. scènes 23'-24'.

b. Cf. scènes 16, 18, 19.

SCÈNES 21'-22' (Pl. 37).

354. Deux scènes différentes : au sud (21'), Amon saisit le roi par le bras et par le cou ; au nord (22'), le roi offre à Amon l'encens et reçoit dans le nez  et  que lui tend le dieu. Le haut des deux scènes comme dans (1) et (2).

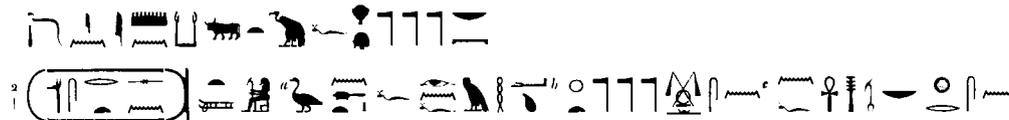
Au-dessus du vautour (21') : → 

(22') : ← 

LE DIEU. Le dieu Amon est différent dans les deux scènes :

355. Au sud (21'), il est vêtu comme dans (11-12) et coiffé de deux grandes plumes qui sont fixées directement sur les tempes par un lien dont les extrémités forment pendant derrière son dos ; c'est partout la coiffure d'Amon-Min. De la main droite, il soutient le coude droit du roi, de la main gauche passée derrière son dos, il soutient sa coiffure sur la nuque. Le nom du dieu n'est pas écrit à côté des plumes.

Au-dessus de lui, verticalement : ←



Paroles dites par Amon, taureau de sa mère (Kaméphis), chef des dieux, maître du ciel : « Sesostris, fils d'Atoum, de son flanc, qu'il a fait avec la chair de la neuvaïne des dieux ; ils (les dieux) lui joignent toute vie, toute stabilité, toute prospérité venant d'eux ».

a. Cf. scène 26.

b. Cf. scènes 9', 18'.

c. Cf. scènes 18', 28 pour la neuvaïne agissant sur le roi.

356. Au nord (22'), Amon est vêtu comme dans (1-2) et coiffé du mortier avec les deux plumes et le pendant. De la main gauche tombante, il tient le ♀ ; de la droite, il tend verticalement le sceptre ♁ . En haut de ce sceptre est accroché le signe ⊖ , auquel est accolé le ♁ , prolongé lui-même par le ♀ qui touche le nez du roi. Il donne donc dans un seul geste à la fois ♀ , ♁ , ♁ et cela ⊖ « indéfiniment »

Devant sa coiffure : → $\text{♁} \text{⊖}$ et $\text{♁} \text{♀}$.

Au-dessus du dieu verticalement : →



Paroles dites par Amon, maître des sièges des deux terres : « Mon fils de mon flanc, Sesostris, qui a fait toutes les choses apaisantes (?), c'est le doux attachement (?) de mon flanc que Heperkaré, doué de vie ».

Cette traduction est simplement conjecturale ; → peut être un impératif : « fais toutes les choses apaisantes », il fait suite à un vocatif. Le sens de ♁ , reste énigmatique ; on se reportera au commentaire de la scène 6'.

357. LE ROI. Le roi est également différent dans les deux scènes. Dans (21'), 1° il est vêtu du pagne court plissé muni de la queue et du large devant, un poignard à la ceinture (pour le poignard, comparer les scènes de Tod).

2° Il porte un corselet plissé soutenu par des bretelles aux épaules, un collier, des bracelets. Il est coiffé de la double couronne avec uréus. Pas de nom devant sa tête, pas de titre devant lui, car le geste du dieu rapproche les deux personnages et ne laisse entre eux que peu de place. Au contraire, derrière le dos de chacun d'eux, il y a place pour une ligne verticale de texte.

Au-dessus du roi verticalement, une ligne seulement de protocole : →

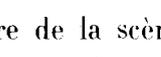
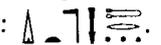


Derrière le roi, une ligne verticale descendant jusqu'à terre : —



Que le fils de Rê, Sésostris, doué de vie,

demeure sur le trône d'Horus comme chef des doubles de tous les vivants, éternellement.

358. Dans (22'), le roi est vêtu comme dans les scènes 3; 5-6, etc. Il est coiffé de  avec uréus, ce qui est anormal, car nous sommes dans la moitié nord du monument. Devant sa coiffure, son nom . Il tend de la main gauche la cassolette allumée vers le dieu, et de la main droite, il présente à la flamme une boulette d'encens qu'il tient entre le pouce et l'index. Au-dessous, le titre de la scène . On remarquera la différence avec la scène 19, dans laquelle le roi présente seulement la cassolette allumée et tient le  de l'autre main; le titre est différent : .

Au-dessus de lui, deux lignes verticales : —



359. Au-dessous des deux scènes, deux petites lignes horizontales, les mêmes que dans (11-12). Dans (22'), on a seulement , au lieu de  en face, dans (21').

SCÈNES 23'-24' (Pl. 38).

360. Deux scènes identiques se faisant face de chaque côté de l'allée centrale : le roi à genoux sur un escabeau présente à Amon-Min deux vases . Le haut de la scène comme dans les scènes 1-2.

Au-dessus du voutour :

(23') : —



(24') : —



361. LE DIEU. Le dieu est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12. Le socle propre de la statue est placé sur un bloc rectangulaire formant piédestal et qui est exactement aussi large que lui, cf. scène 29.

En avant du piédestal et appliqué exactement contre lui, un escabeau à deux gradins⁽¹⁾. Ces gradins sont ornés de signes de protection  et  taillés et montés à jour comme une moucharabieh. Sur le premier gradin, le roi est à genoux, tendant les deux vases , sur le second gradin trois grands pains  sont posés.

⁽¹⁾ On trouvera un escabeau tout à fait analogue sur un bas-relief de Tod (F. BISSON DE LA ROQUE, *Tod* [1937], p. 83, fig. 35, pl. XXVI). Il n'est pas appuyé à un piédestal, mais il est isolé entre le dieu et le roi Montouhotep-Sankhkaré qui fait la consécration.

Nous devons avoir là deux éléments du  *htj.w* d'Amon-Min, cf. scène 29'. Dans la procession de Min. à Medinet-Habou, des porteurs transportent quatre piédestaux carrés et quatre escabeaux : ce sont très vraisemblablement les deux éléments qui sont représentés ici, où ils sont très nettement séparables. Mais dans la scène 29' nous avons le nom divin    dans lequel le mot *htj.w* est déterminé par un escalier de sept marches.

Derrière le dieu, des deux côtés, la chapelle ; au-dessus de la chapelle, l'éventail formé d'une feuille de lotus plantée dans une campanule de papyrus. La tige du papyrus est fichée dans le signe  lui-même reposant sur un petit sol, cf. scènes 3-4, le bas de cette tige de papyrus est garni de folioles à l'intérieur du signe  dans la scène 24'. Ces folioles manquent dans (23'), le graveur commence à remplacer le manche qui figurait exactement une tige de papyrus par un manche rond quelconque. Pour l'éventail cf. scènes 10', 13'-14'; 3-4, 28.

Devant le dieu (23') :   et 
 (24') :  et 

362. Au-dessus de lui, deux lignes verticales :

(23') :                    

Paroles d'Amon-Ré : « Je donne la vie, la durée, la prospérité à mon fils Sésostris ;
 je lui donne les années d'éternité ».

Rappelons nous que *nhh*, « l'éternité », est un dieu, comme  (*dt*) ; on les voit tous deux représentés à Edfou dans le    (*pr dw.t*).

363. (24') :                    

Paroles dites par Amon, qui est sur son grand trône, maître du ciel :
 « Toute vie, toute durée, toute prospérité, toute santé pour mon fils Heperkaré ».

a. C'est un des titres de Ptah. Dans  , le  doit indiquer le nisbé *hry* : « celui qui est sur ».

364. LE ROI. Le roi, à genoux sur l'escabeau, présente les deux vases . Il est vêtu de la *šento*, les plis horizontaux de la partie verticale de ce vêtement sont très nets et la queue apparaît devant les jambes. Un collier, muni du pendant *mnh.t*, lequel apparaît dans le dos du roi. Perruque ronde avec uréus. Les deux bras sont réunis en avant du torse. On a voulu laisser visible le dos du roi, pour montrer le pendant *mnh.t*.

Au-dessus de la tête du roi son nom, dans un dispositif absolument identique sur les deux scènes :                     

Pas de titre.

365. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(23') : ← 

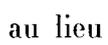
(24') : → 

Dans (23'), l'Horus sur le *sereh* est coiffé de la double couronne (mais sans uréus); dans (24'), il est sans couronne. Or, sur toutes les scènes étroites de nos piliers, l'Horus du *sereh* est normalement sans couronne (voir scènes 13-14). Nous ne trouvons la double couronne  (sans uréus) sur la tête de l'Horus des *sereh* que dans les deux scènes parallèles 13'-14', placées de chaque côté de la travée centrale de la chapelle, et dans notre scène 23'.

366. Au-dessous des deux scènes, deux lignes horizontales :

Dans (24') : → 

a. Pour cette formule, voir scènes 15 et 23-24.

Dans (23') ← il y a  au lieu de ; la seconde ligne est identique.

SCÈNES 25'-26' (Pl. 39).

Deux scènes parallèles presque identiques : le roi penché vers le dieu Amon-Min touche d'une main le torse du dieu et de l'autre soutient sa nuque.

367. Le haut de la scène comme dans (1-2). Au-dessus du vautour, horizontalement :

Au sud (25') : ← 

Au nord (26') : → 

368. LE DIEU. Dans ces deux scènes, le dieu Amon-Min est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Dans (25'), il n'a rien derrière lui, la seconde ligne du texte qui le concerne descend jusqu'au sol.

Dans (26'), Amon-Min a derrière lui le terrain irrigué et les laitues.

Devant sa coiffure son nom :

(25') : → 

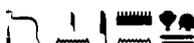
(26') : ← 

369. Au-dessus de lui, verticalement :

(25') : → 


Paroles dites par Amon-Rê : « Mon fils Heperkarê, voici que j'établis tes annales dans l'accomplissement de millions d'années de fêtes sed ; tu es vivant éternellement ».

a. Exceptionnellement on écrit ici le pluriel, pour combler un vide. Ce pluriel, qui est la forme normale, n'est pour ainsi dire jamais écrit dans cette formule figée. Citons un exemple au temple de Ptah à Karnak, LEGRAIN, *Annales du Service*, 1902, t. III, p. 58 (porte B, époque de Shabaka).

370. (26') : ← 

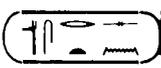


Paroles dites par Amon, chef des deux terres : « J'établis ta couronne en roi de Haute et Basse-Egypte ; je mets ton double avec toi comme chef des doubles des vivants ».

Ce texte commente l'image ; le roi, en effet, est suivi de son double ; il en est de même dans la scène 7, où les paroles du dieu font allusion au double. Ce double (réduit) remplit l'espace qui restait libre derrière le roi penché en avant vers le dieu (de même dans les scènes 5', 6').

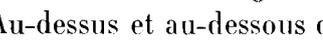
Le Roi est vêtu comme dans les scènes 3, 4, 5, 6 et coiffé de la perruque ronde avec l'urêus.

Au-dessus de sa tête, son nom :

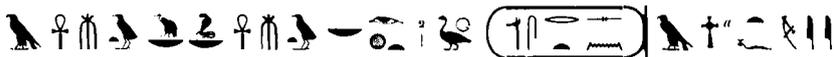
(25') : ← 
 (26') : → 

Pas de titre, il n'y a pas d'espace libre entre le dieu et le roi.

Pour remplir le vide que laisse le roi en se penchant vers le dieu, dans (25'), derrière lui, la formule  (voir scène 1).

Dans (26'), on a le double sous la forme d'une enseigne animée munie de deux bras. L'un de ces bras tient la plume, l'autre le bâton droit surmonté de la tête royale (cf. les scènes 5'-6'). La tige de l'enseigne est fixée dans un signe  posé sur un petit sol. Sur l'enseigne, le signe  embrassant le *serch*. Au-dessus et au-dessous du  la formule : . « Le double vivant du roi (voir 5'-6') doué de vie ».

371. Au-dessus du roi, verticalement, deux lignes :

(25') : ← 
 (26') : → 

a. L'Horus  se retrouve à Coptos sous Sésotris I^{er}, voir PETRIE, *Koptos*, pl. XIII.

b. Il faudrait , cf. scènes 9', 26.

372. Au-dessous de chacune des deux scènes, deux petites lignes horizontales; elles sont identiques aux deux lignes figurant à cette place dans les scènes 11-12.

SCÈNES 27'-28' (Pl. 46).

373. Deux scènes à trois personnages se répondent du sud au nord, sur les deux faces larges⁽¹⁾ extérieures des deux piliers d'angle (est) :

Du côté sud (27') le roi est conduit devant Amon-Min par *Horus dans le grand château*.

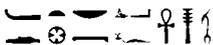
Du côté nord (28') le roi, suivi de son double, se présente devant Amon-Min.

374. LE COURONNEMENT DES DEUX SCÈNES. Il est identique à ce qu'il est dans les scènes 7-8, 9-10, 3'-4', etc. Le faucon et le vautour tiennent ♀ dans leurs serres, le vautour est au-dessus du dieu, le faucon au-dessus du roi.

Au dessus du vautour (27') : ← — 

(28') : → 

Au dessus du faucon (27') : → 

(28') : ← — 

375. LE DIEU. AMON-MIN est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Derrière lui, dans (27'), la ligne verticale de texte continue jusqu'au sol.

Dans (28'), la chapelle  et, au-dessus, l'éventail  sur son petit sol; voir scènes 3-4 : 10', 13'-14'; 23'-24'.

Au-dessus des plumes de la coiffure divine, dans (28') →  et .

Dans (27'), rien.

376. Au-dessus du dieu, verticalement :

Dans (27') deux lignes : ← —



Paroles d'Amon-Ré : « Je donne toute vie, toute stabilité, toute prospérité à mon fils Sésostris. Ton père Ré a ordonné d'établir pour toi la couronne du sud (šm'-s) et la couronne du nord (mht-s) sur toi; tu es vivant comme Ré éternellement ».

a. Il faudrait un déterminatif.

b. Il faut restituer le  de l'infinitif.

⁽¹⁾ Comme dans les scènes 27-28, le tore d'angle rétrécit un peu la largeur des piliers; aussi il n'y a que six lignes verticales de texte au-dessus des trois personnages, au lieu de sept.

377. Dans (28') trois lignes : → 

Paroles d'Amon, roi des dieux : « Je te donne toute vie, toute durée, toute prospérité, mon fils Sésostris. Ton père Atonm a ordonné que tu vives dans la terre que voici, éternellement ».

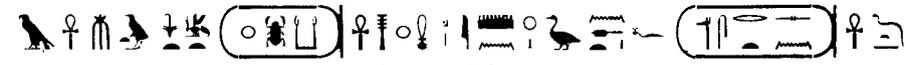
a.  la terre que voici, la terre où nous sommes, c'est-à-dire l'Égypte.

378. LE ROI. Il est vêtu comme dans les scènes 3-4, et porte la double couronne , avec uréus.

Au-dessus de sa couronne, dans (28'), horizontalement, son nom : ← 

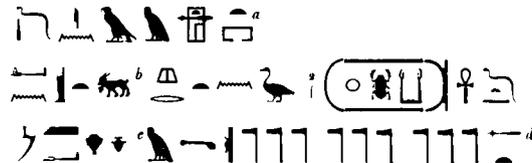
Dans (27'), rien. Pas de titre.

Au-dessus du roi verticalement, deux lignes :

(27') : → 
 (28') : ← 

379. Le dieu à tête humaine « *Horus dans le grand château* » conduit le roi vers le dieu Amon-Min. Il tient le sceptre  de la main droite, et le  de la main gauche. Il tourne la tête vers le roi qui le suit et qui le tient par le poignet gauche. Le dieu est vêtu du pagne court plissé avec queue ; une coufieh rayée retombant sur l'épaule, un collier, des bracelets, la barbe nattée.

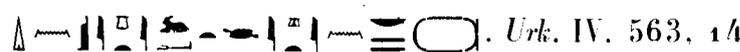
Au-dessus de ce dieu, deux lignes verticales →. L'orientation des hiéroglyphes ne correspond pas à la face du dieu, qui est tournée vers l'arrière, mais bien au sens de la marche du dieu ; c'est une erreur :



Paroles dites par « Horus dans le grand château » : « Je donne ma place, ma dignité, ma propriété à mon fils Sésostris vivant éternellement, juste de cœur devant la grande neuvaine ».

- a. Pour ce dieu, voir scène 12.
- b. Cf. scènes 8, 9, 17 ; 9', 27'.
- c. Cf. scènes 6, 9, 23.
- d. Pour la grande neuvaine, voir scènes 15, 13'.

La même formule de donation se retrouve dans (9). Elle est plus développée à *Deir el Bahari*, NAVILLE, pl. XVII = *Urk.* IV, 278, 9-10, et à Médinet Habou (Thoutmosis III).

 (le dieu s'adresse à la reine).
 *Urk.* IV. 563, 14.

384. LE DIEU. AMON-MIN est identique à ce qu'il est dans les scènes 11-12.

Derrière le dieu, le terrain irrigué et planté de laitues.

Dans (29'), le socle personnel du dieu repose sur un piédestal, que le titre de la scène désigne comme étant le *hiti-w* de Min.

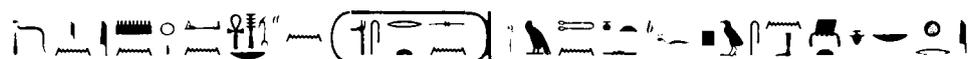
Son nom n'est pas écrit devant sa coiffure, mais nous allons voir qu'il est introduit dans la phrase du titre.

385. Dans (30'), le dieu, au lieu de reposer sur le piédestal comme dans (29'), est porté par un prêtre; c'est le même prêtre porteur que dans les scènes 13 et 14. Ici aussi, le prêtre est très petit et pour la même raison : on ne peut faire tenir de front trois personnages de grandeur normale sur une face étroite de pilier. C'est un ; il est agenouillé et soutient des deux mains le socle de la statue.

Devant la face du dieu, son nom : →

386. Au-dessus du dieu, deux lignes verticales :

Au sud (29') : --



Paroles dites par Amon-Re : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à Sésoustris; sa part, c'est toute santé, toute joie qui dépendent de moi ».

a. Voir scènes 13-14, les trois signes touchent le signe .

b. Mot en préfixe sur le radical *tnw* « compter », ne figure pas au *Wörterbuch*.

387. (30') : →

Paroles dites par Amon, taureau de sa mère (Kaméphis), chef des deux terres : « Je donne toute vie, toute durée, toute prospérité à mon fils Heperkere doué de vie ».

388. LE ROI. Dans les deux scènes, le roi fait le geste de la prière . c'est-à-dire qu'il étend les mains à plat sur le pagne triangulaire. Il est vêtu comme dans les scènes 3, 4, 5, 6.

Dans (29'), il est coiffé du *nems* avec l'uréus, c'est le seul exemple de cette coiffure dans notre monument.

Dans (30'), il porte la double couronne avec uréus.

⁽¹⁾ : deux stèles verticales ornées d'un serpent : voir *Pyramides*, §§ 577 c, 645 b. Le Musée du Caire possède un très bel exemplaire d'une stèle de ce type, souvent citée. L'orthographe du mot mérite examen : le signe trois fois répété sert à exprimer un suffixe féminin en - , homophone du pluriel féminin. De même désigne la salle à piliers *iwn-yt*, dérivé en - du mot *iwn* : « pilier à pans coupés ». Le signe , à lire *sn* (mais qui peut tout aussi bien représenter les radicaux *sin, swn, sni, snw*) sert à écrire par sa triplication deux mots distincts : *sn-wt* « salle ou cour garnie de mâts *sn* » et *sn-wt* « la stèle », qui figure ici au duel. Ce sont deux dérivés formés de même par le suffixe - , mais avec vocalisation sans doute différente. Cette finale donne *ou* ou *u* en copte.

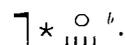
Au-dessus de lui, son nom :

(29') : → 

(30') : ← 

Le titre des scènes : (29') verticalement entre les deux personnages : →



(30') horizontalement au-dessus de la tête du roi : → .

a. Les mots entre parenthèses désignant le dieu sont tournés vers lui, en sens inverse du reste de l'inscription, laquelle, exprimant une action du roi, est tournée vers lui; cela est constant à l'époque classique.

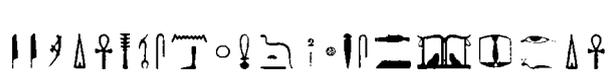
b. Le titre est placé au-dessus de la tête du roi parce que l'espace entre le dieu et le roi est rempli par le titre du dieu *nb snw-ty*.

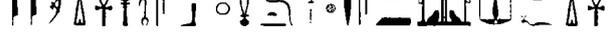
389. Au-dessus du roi, deux lignes verticales :

(29') : → 

(30') : ← 

390. Sous chacune des deux scènes, deux lignes horizontales, qui sont identiques des deux côtés :

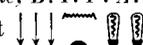
(29') : → 

(30') : ← 

391. Les deux titres d'Amon-Min :  et  sont empruntés à Min. Ils ne figurent qu'une seule fois dans notre chapelle.

Gauthier a étudié le premier titre et le mot *htj-w* dans *Le reposoir du dieu Min, Kêmi*, 1929 (t. II), p. 41-82⁽¹⁾.

Le déterminatif du mot est ici un escabeau de sept marches, mais le bloc sur lequel repose le socle de la statue et qui n'a pas de marches doit porter le même nom. C'est un dérivé en *w* (suffixe nominal) sur un radical trilitère *htj*.

⁽¹⁾ Voir aussi SELIM HASSAN, *Hymnes religieux du Moyen Empire*, Le Caire 1928, p. 154; GAUTHIER, *Notes géographiques sur le nome Panopolite*, B. I. F. A. O., 1905, t. IV, p. 59; GAUTHIER, *Les fêtes du dieu Min*, p. 117, 265, 272; Le Caire 1931. Pour le mot  voir l'article de KEES, Z.Ä.S., 1922 (vol. 57), p. 120-136.

PRINCIPE DE LA DÉCORATION

Examinons quels sont les principes généraux qui ont guidé l'agencement de ces soixantes scènes.

392. Remarquons d'abord que la décoration d'un monument de ce type présentait des difficultés pratiques assez particulières. En dehors de la ceinture extérieure qui entoure la base de notre chapelle et qui porte la série des nomes, nous n'avons pas une seule surface continue, pas un seul *mur*, qui permettent le déroulement normal d'une scène religieuse; nous avons affaire uniquement aux soixante-quatre faces de seize piliers. Ces seize piliers eux-mêmes sont de deux sortes :

1° Huit piliers carrés (larg. 0 m. 62 environ), soit trente-deux faces étroites ne pouvant contenir chacune qu'une scène à deux personnages : le dieu et le roi.

2° Huit piliers oblongs comprenant seize faces étroites qui sont identiques à celles des piliers carrés (quatre d'entre elles contiennent les montants des deux portes) et seize faces larges (0 m. 95) qui, elles, peuvent contenir chacune une scène à trois personnages : le dieu et le roi conduit par un autre dieu ou suivi de son double⁽¹⁾.

Examinons comment les personnages sont placés dans ces deux sortes de scènes.

SCÈNES ÉTROITES.

393. Les piliers carrés portant, sur chaque face, une scène à deux personnages (le roi et un dieu) sont extrêmement fréquents dans toute l'architecture égyptienne; citons seulement les portiques de Deir el Bahari (NAVILLE, pl. 65) et les piliers de la salle des fêtes à Karnak (LEPSIUS, *Denk.*, III, 33). Il ne s'agit pas de faire ici un relevé complet de ces piliers⁽²⁾, mais il apparaît tout de suite que dans la grande majorité des cas, c'est à cause du peu de largeur des piliers qu'on a décoré leurs quatre faces de scènes dans lesquelles le roi et le dieu sont très près l'un de l'autre : le dieu tenant le roi par l'épaule, ou le roi se penchant vers le dieu. On a choisi pour les loger, dans ces espaces restreints, les moments des différentes cérémonies pendant lesquelles les deux personnages se tiennent étroitement rapprochés⁽³⁾.

394. Il en est exactement de même pour les scènes que l'on place parfois sur les montants de portes et pour la même raison : le peu de largeur de l'espace disponible. Les montants de

⁽¹⁾ Nous avons vu que les scènes 3-4 et 8'-10' présentent un dispositif différent. Rappelons que dans les quatre piliers oblongs logés aux quatre angles, la face étroite et la face large placées contre l'angle sont encore rétrécies par la présence du tore vertical, ce qui entraîne un resserrement dans les scènes 1-2, 1'-2', 27-28, 27'-28'.

⁽²⁾ Rappelons encore : le reposoir d'Aménophis II (entre le IX^e et le X^e pylône à Karnak); le reposoir de Thoutmès III à Médinet Habou; les piliers de Thoutmès IV sortis par Chevrier des fondations du III^e pylône; les piliers de la tombe de Sêti I^{er}; les deux grands piliers de Thoutmès III en granit rose, devant le sanctuaire de granit à Karnak.

⁽³⁾ Le répertoire de ce type de cérémonies, certainement assez variées, est à faire. Moret, étudiant le rite de l'em-brassement, avait signalé le fait, sans explication, *Sphinx*, 1908 (vol. XI), p. 27.

porte sont des surfaces verticales étroites : on n'y peut loger deux personnages qu'à condition qu'ils soient serrés l'un contre l'autre. Il en est ainsi, par exemple, sur la porte de granit noir placée au milieu du mur des Annales à Karnak : le dieu serre le roi contre sa poitrine ⁽¹⁾.

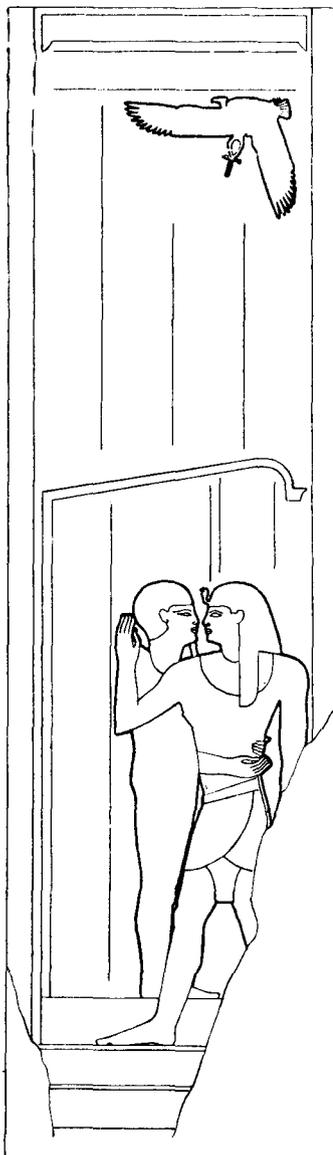


Fig. 27.

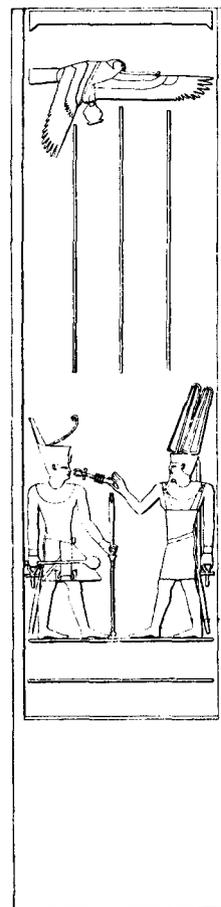


Fig. 28

395. Or sur toutes les faces étroites de nos piliers nous avons au contraire des scènes *ordinaires* à deux personnages : le roi est placé à distance normale devant le dieu, lui faisant offrande ou en recevant la vie. Entre eux, il y a même la place pour le titre de la scène et pour des offrandes

⁽¹⁾ Cette scène est à étudier et semble la conclusion des rites pratiqués dans le naos ; on affichait cette conclusion sur la porte de sortie. C'est la cérémonie intitulée $\beta \frac{\text{+}}{\text{■}} \text{~} \text{~} \text{~} \text{~} \text{~} \text{~}$. La porte elle-même, placée dans le mur des *Annales*, est en effet la troisième porte (la porte de sortie) du sanctuaire de la barque sacrée construit par la reine. Elle est nommée dans le texte de la jeunesse de Thoutmès III : MARIETTE, *Karnak* = SETHE, *Urk.*, IV, 167. 8. Ce sanctuaire a été détruit par Thoutmès III, qui a réemployé cette porte quand il a construit le nouveau mur nord masquant le mur ancien de la reine.

figurées. Les scènes d'embrassement ne sont pas exclues pour autant, mais elles sont en réalité l'exception (1-2, 5'-6', 21', 25'-26'). On avait besoin, dans cette chapelle, de représenter des scènes de culte normales, et non pas seulement des scènes d'embrassement. Comment s'y est-on pris malgré le peu de largeur des piliers? D'une façon très simple : en faisant les deux person-

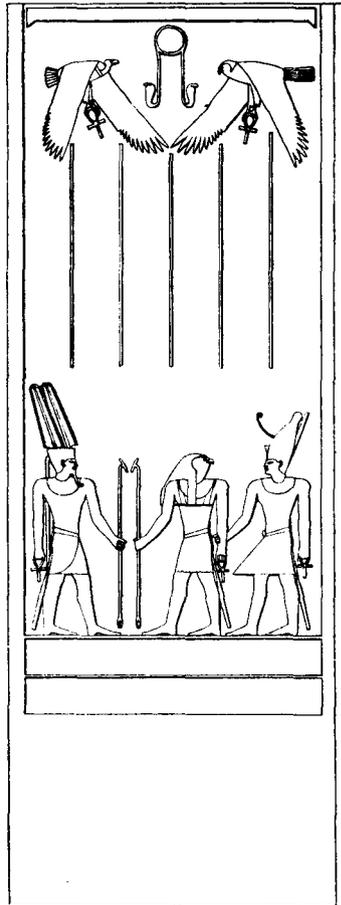


Fig. 29.

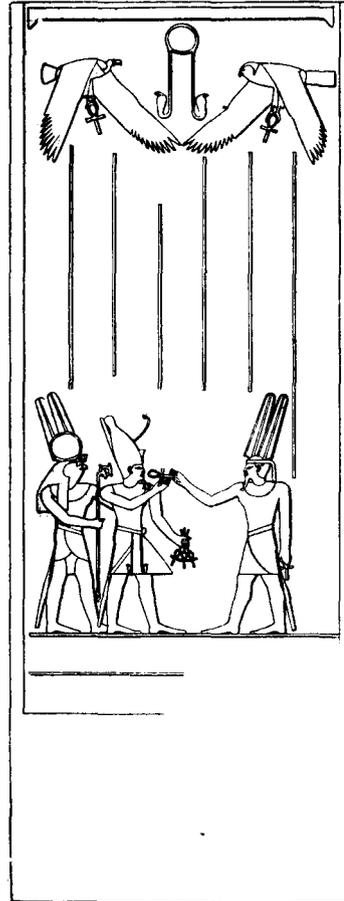


Fig. 30.

nages de taille moins haute : dès lors tous deux sont moins larges et ils peuvent tenir séparés en face l'un de l'autre dans la largeur du pilier.

Ce dispositif offrait en plus un avantage très important : l'espace libre entre les têtes des deux personnages et le haut du pilier devenant plus grand, on a pu y loger deux textes verticaux assez longs. On a donc utilisé au mieux les surfaces très réduites que le plan réalisé par l'architecte laissait à la disposition du décorateur.

396. Les deux schémas ci-joints (réduits à la même échelle) feront comprendre la différence d'agencement entre les piliers ordinaires (fig. 27) et ceux de notre chapelle (fig. 28). Le pilier de gauche, choisi comme élément de comparaison (fig. 27) est, comme le nôtre, de Sésostri I^{er}.

et provient, lui aussi, de Karnak⁽¹⁾. C'est le célèbre pilier trouvé par Legrain et dont une des faces porte la scène souvent reproduite de Sésostris I^{er} approchant son visage de celui de Ptah. Sur les quatre faces de ce même pilier, un dieu tient contre lui le roi Sésostris. Il s'agit donc d'un aménagement différent du nôtre, réalisé à une même époque et peut-être par un même atelier.

SCÈNES LARGES

397. Les faces larges des piliers oblongs (seize faces) pouvaient au contraire contenir sans difficulté des scènes comportant trois personnages et exactement de même taille que ceux des faces étroites. Dans douze de ces scènes⁽²⁾, nous avons trois personnages : le dieu Amon et, en face de lui, le roi, lequel est précédé d'un dieu qui le conduit (fig. 29) (27-28, 3'-4', 27'), ou bien le roi est suivi d'un dieu (9-10, 7') (fig. 30) ou de son double (7-8, 9', 28'). Mais, sur la face extérieure des quatre piliers d'angle (côté sud et côté nord de la chapelle) le tore d'angle rétrécissait la surface disponible et ces quatre scènes 27-28 (pl. 25), 27'-28' (pl. 40) ne comportent plus que six lignes verticales de texte (fig. 29) au lieu de sept (fig. 30).

Voyons maintenant comment sont disposés les différents éléments qui constituent les scènes elles-mêmes : c'est-à-dire, 1° le couronnement des scènes, 2° les personnages et leurs textes, 3° les textes en bas des scènes (registre inférieur).

LE COURONNEMENT DES SCÈNES

398. Il diffère totalement suivant qu'on a affaire aux faces *étroites* des piliers oblongs et des piliers carrés ou aux faces *larges* des piliers oblongs, c'est-à-dire suivant qu'on a des scènes à deux ou à trois personnages.

Mais, dans les deux cas, nous avons des figures d'oiseaux (faucon et vautour) accompagnées de textes; nous examinerons successivement figures et textes.

A. LES FIGURES.

399. 1° *Faces étroites*. Sur ces faces, sous le ciel étoilé un oiseau, faucon (du nord) ou vautour (du sud), plane au-dessus du roi, se dirigeant dans le même sens que lui. Une des ailes est étendue horizontalement, montrant sa face intérieure, l'autre pend verticalement, montrant sa face extérieure : les deux ailes étendues horizontalement (comme dans la scène 3 [en haut]), seraient trop larges pour un pilier étroit. Bien entendu l'aile droite et l'aile gauche intervertissent leur position suivant l'orientation de l'oiseau. On est frappé par l'étonnante minutie

⁽¹⁾ *Annales du Service*, 1904, t. IV, p. 12.

⁽²⁾ Sur deux de ces faces (8'-10') le troisième personnage est remplacé par le mât que le roi dresse devant Amon-Min, sur deux autres (3-4), le dispositif est tout différent : la face 3 est divisée en deux registres superposés comprenant chacun deux scènes, c'est le procédé de décor normal d'un mur ordinaire; dans la face 4 une seule grande scène est logée dans un édicule spécial.

avec laquelle on a rendu tous les détails du plumage du faucon et du vautour; il y aura lieu de vérifier dans quelle mesure cette précision voulue reproduit bien le plumage réel⁽¹⁾.

Notons une particularité qui ne me semble pas avoir été signalée : l'aile du faucon dont on voit la face intérieure porte toujours⁽²⁾ à la jointure de l'aile et de l'aileron une pointe saillante qui, au contraire, manque toujours sur l'autre aile, dont on ne voit que la face extérieure. Les naturalistes nous expliqueront à quoi correspond exactement ce petit organe et nous pourrions comprendre pourquoi il apparaît avec régularité uniquement du côté *intérieur* de l'aile. Il ne manque jamais sur les deux ailes du disque  qui sont des ailes de faucon, car elles présentent toutes deux leur face intérieure.

Chez le vautour, le côté extérieur et le côté intérieur des deux ailes sont également fort différents et les détails du plumage sont rendus avec le plus grand soin, mais l'aile du vautour ne comporte jamais le petit appendice à l'aileron.

Chacun des deux oiseaux tient toujours dans ses serres le signe Ω , qu'il tend juste au-dessus de la tête du faucon royal perché sur le *sereh*. Ce *sereh* commence toujours la première des deux lignes verticales de texte placées au-dessus de l'image du roi et qui contiennent son protocole. Il n'y a pas d'exception à la règle concernant ce dispositif. Dans les scènes à deux personnages, la protection que l'oiseau exerce est donc destinée au roi seul; il en sera autrement dans les scènes à trois personnages.

Il faut noter que l'oiseau tient toujours le Ω par la partie ronde; c'est donc la partie plate qui transmet au roi l'action du signe : il est clair que nous n'avons pas affaire à une scène réelle, mais, puisque les serres de l'oiseau ne déforment pas le cercle du signe Ω qui n'est qu'une simple cordelette, c'est qu'on considère ce cercle comme rigide. Signe d'écriture réalisé en matière solide : c'est une amulette. De même le signe φ est réalisé en diverses matières qui en rendent le maniement pratique. Pour le Ω rappelons qu'il figure comme bijou à Dahchour⁽³⁾.

400. Il ne semble pas y avoir de règle dans l'emploi comme agent de protection pour le roi de l'un ou de l'autre de ces deux oiseaux divins. D'une manière générale, dans les scènes parallèles, c'est le même oiseau qui plane au-dessus du roi, au sud et au nord.

On a deux faucons en parallélisme dans les scènes : 13-14, 17-18, 19-20, 29-30; 5'-6', 11'-12', 13'-14', 17'-18', 19'-20', 29'-30'.

On a deux vautours en parallélisme dans les scènes : 1-2, 15-16, 21-22, 23-24, 25-26; 1'-2', 15'-16', 21'-22', 23'-24', 25'-26'.

⁽¹⁾ Il est clair qu'il faut tenir compte des habitudes et des procédés des différents graveurs. L'épigraphie de notre monument peut nous donner des renseignements intéressants sur les équipes d'ouvriers qui travaillaient en même temps à la décoration : Chevrier nous en donne plus loin un relevé très intéressant.

⁽²⁾ Ce crochet de l'aile du faucon manque deux fois seulement, scènes 8'-9'. Il est clair qu'au moment où l'on abattait le champ du registre autour du signe, on pouvait faire sauter pareil détail d'un coup de ciseau. On ne pouvait le rétablir ensuite qu'en peinture ou sur un enduit qui n'a pu se conserver.

⁽³⁾ DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour* (1894), t. I, p. 68, n° 29 (pl. XX) = E. VERNIER, *Bijoux et Orfèvreries* (C. G. C.), t. I, Le Caire 1927, n° 53076 et t. II, pl. LXVIII; DE MORGAN, *ouvr. cit.*, t. II, p. 63, n° 31 (pl. V) = VERNIER, *ouvr. cit.*, t. I, n° 53077 et t. II, pl. LXVIII; DE MORGAN, *ouvr. cit.*, t. II, p. 63, n° 32 (pl. V) = VERNIER, *ouvr. cit.*, t. I, n° 52922 et t. II, pl. LXXI; VERNIER, *ouvr. cit.*, t. I, n° 52957 (p. 316) et t. II, pl. LXXH.

Deux fois seulement, dans les scènes 5-6, 11-12, il y a un faucon du côté nord, faisant pendant à un vautour du côté sud, ce qui est logique.

401. 2° *Faces larges*. Sur les seize faces larges des huit piliers oblongs, il y en a deux (scènes 3-4) dont le couronnement comporte un dispositif spécial :

Dans (3), qui est divisé en deux registres superposés comme sur un mur ordinaire, seul le registre supérieur comporte un oiseau : un vautour, les deux ailes étendues horizontalement (la largeur des piliers le permet), tend le Ω au-dessus de la tête du chacal perché sur l'enseigne qui précède le roi en marche. Cette image d'un dieu donne la vie à une autre image d'un dieu qui lui-même « ouvre le chemin » du roi.

Dans (4), un faucon plane au-dessus de l'édicule contenant l'emblème d'Anubis et la statue du roi. Il se dirige vers l'extérieur de l'édicule, face au roi, qui ne figure pas lui-même dans la scène mais doit entrer dans la chapelle. Ici l'oiseau protège donc l'emblème d'Anubis et la statue du roi et non le roi et il apporte la vie à ces deux images. Dans ses serres en effet, il tient non plus le Ω mais le φ ; ce signe est plus long, mais nous avons la place nécessaire, comme nous l'aurons aussi (nous allons le voir), dans le couronnement des scènes larges. Comme il y a de la place entre le toit de l'édicule et le ciel, on joint au faucon un texte également assez développé que nous retrouverons tout à l'heure.

402. Les quatorze autres faces larges des huit piliers oblongs ont au contraire un seul et même couronnement. Sous le ciel étoilé, au centre, est placé le disque solaire entouré des deux uréus qui pendent verticalement de chaque côté du disque; deux fois seulement, dans (3') et (4') les deux uréus portent devant elles le signe Ω dont la partie plane, celle qui opère, est tournée comme toujours vers ce qu'elle doit protéger, c'est-à-dire ici le vautour et le faucon, qui planent à droite et à gauche, l'un au-dessus du roi, l'autre au-dessus du dieu.

Le disque solaire, par l'entremise des deux serpents, donne la vie aux deux oiseaux sacrés qui eux-mêmes apportent la vie aux images du roi et du dieu. Entre les deux uréus pendantes se trouve l'épithète $\Delta \varphi$. Pareille formule figée ne permet pas d'interprétation indiscutable : elle date de l'époque où toutes les formes grammaticales d'une même racine étaient exprimées par une seule image ⁽¹⁾. Nous pouvons avoir ici le passif « doué de vie » ou l'actif « celui qui donne la vie ». Dans les deux cas, l'épithète est logique : le soleil est le principe de vie constamment invoqué comme terme de comparaison; toute vie est comparée à celle du soleil : $\odot \varphi$, l'image du soleil doit donc jouir elle-même du don qu'elle distribue.

403. A droite et à gauche du disque solaire, nous venons de le dire, le faucon d'un côté, le vautour de l'autre, planent, l'un au-dessus du roi, l'autre au-dessus du dieu, qui se font

⁽¹⁾ De même que dans l'orthographe classique, quand un mot est écrit phonétiquement, seules les consonnes sont exprimées à côté du signe-mot, bien que les voyelles et leurs variations jouent un rôle considérable dans la morphologie, de même à l'origine une seule image suffit à exprimer toute la dérivation de la racine qu'elle représente c'est-à-dire à la fois le vocalisme interne, les préfixes et les suffixes. Nous avons beaucoup de peine à interpréter ce procédé simpliste et trop peu clair pour nous.

face, les deux oiseaux se dirigeant par conséquent vers le disque (scènes 9-10, pl. 16). Leurs deux ailes sont abaissées obliquement, on a choisi ce moment du vol, pour que les deux oiseaux puissent tenir dans la largeur du pilier: une des deux ailes étendues comme dans les scènes étroites n'aurait pas laissé de place pour le disque. Ces deux ailes abaissées laissent entre elles un espace vide triangulaire, on y a logé le signe que les deux oiseaux tiennent entre leurs serres. La queue verticale du 𓂏 a ici toute la place voulue. Ici aussi, comme pour le 𓂏 , le 𓂏 est tenu par la boucle supérieure, on se représente ce signe comme un objet réel en une matière rigide. Dans ces scènes larges le 𓂏 remplace donc normalement le 𓂏 des scènes étroites, il en est ainsi dans les scènes : 3'-4', 7'-9', 8'-10', 27'-28', 27-28. Mais le signe 𓂏 demeure possible, par exemple, dans les scènes 7 et 9, où les deux oiseaux tiennent le 𓂏 .

Une fois, le faucon tient le 𓂏 tandis que le vautour tient le 𓂏 (scène 10). Il n'y a aucune autre raison à l'emploi de l'un ou l'autre de ces deux signes que le désir d'avoir un meilleur groupement avec le texte vertical placé au-dessous. Et ceci même n'est pas strictement observé : dans 10, le vautour tient le 𓂏 , alors qu'il y a fort bien la place de loger un 𓂏 , comme en face. En réalité, les deux signes 𓂏 et 𓂏 ont la même valeur, 𓂏 n'est qu'un remplaçant de 𓂏 , il signifie « la continuité indéfinie », mais il est convenu qu'il s'agit de la continuité de la vie ⁽¹⁾.

404. Les deux oiseaux ont-ils une place attitrée par rapport au dieu et au roi? Le faucon plane au-dessus du dieu et le vautour au-dessus du roi dans les scènes 7-8; 7'-8'. Inversement, le vautour plane au-dessus du dieu et le faucon au-dessus du roi dans les scènes 9-10, 27-28; 3'-4', 9', 10', 27'-28'. Il n'y a donc pas de règle apparente.

B. LES TEXTES ACCOMPAGNANT LE VAUTOUR ET LE FAUCON.

405. Dans les scènes larges comme dans les scènes étroites, les oiseaux sont accompagnés de textes qui comprennent trois parties :

- 1° Le nom de la divinité-oiseau;
- 2° Un choix d'épithètes caractérisant cette divinité;
- 3° Un souhait exprimant l'action que l'on attend d'elle.

406. 1° LES NOMS DIVINS. Les deux noms 𓂏 et 𓂏 sont identiques dans toutes les scènes. Entre le dieu-faucon et la déesse-vautour, le parallélisme est constant à travers toute la civilisation égyptienne : le vautour représente le sud et le faucon le nord. Leur nom personnel a une réelle signification; tous deux sont formés sur le nom de la ville qui est leur domaine propre. 𓂏 *bhdt-y* est un nisbé masculin formé sur le nom de la ville du nord *bhd-t* 𓂏 ⁽²⁾, mot féminin, et 𓂏 *nhb-t* (𓂏 𓂏 𓂏 , *Pyr.*, 1229) est un nisbé féminin formé sur le nom de la ville du sud, *nhb* 𓂏 𓂏 ,

⁽¹⁾ Est-il besoin d'ajouter qu'une monographie des emplois du signe 𓂏 à travers toute la civilisation égyptienne serait tout à fait nécessaire; on trouve des indications dans JÉQUIER, *B. I. F. A. O.*, 1914 (t. XI), p. 137-143 et *Les Frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire*, Le Caire 1921, p. 336.

⁽²⁾ Nous verrons sur le soubassement que *bhd-t* est la ville située à l'extrême nord de l'Égypte, par opposition à Éléphantine, qui est située à l'extrême sud. C'est ce que Gardiner a bien mis en valeur dans *J. E. A.*, 1944 (vol. 30), p. 34. Il a utilisé entre autres les textes de notre soubassement, que je lui avais communiqués.

Pyr., 729, 900, mot masculin. Le suffixe *-y* n'est pour ainsi dire jamais écrit dans ces deux noms divins; ce sont deux orthographes archaïques immobilisées. Pour *bhdt-y*, on trouve cependant une série d'exemples très clairs dans un groupe de stèles d'Edfou de la deuxième période intermédiaire. Il s'agit de stèles fort médiocres, datant d'une époque où la tradition graphique a été rompue; on y écrit à la fin du mot le suffixe *⊞* : $\underline{\text{---}} \text{⊞}$ ⁽¹⁾. Ce sont là de vraies fautes d'orthographe par rapport à la tradition, mais qui sont très précieuses pour nous; la prononciation réelle a exigé momentanément une représentation plus exacte, qui disparaît d'ailleurs rapidement.

407. Le signe de la ville ⊞ ne manque jamais dans notre monument derrière chacun des deux noms, et il en est de même ailleurs presque toujours. C'est qu'en effet, ce qui caractérise ce faucon et ce vautour, est qu'ils sont originaires et propriétaires des deux villes *bhd-t* et *nhb*. C'est là leur nom personnel par opposition aux autres vautours et aux autres faucons. C'est comme dieux de ces deux villes qu'ils intéressent le roi; ils lui apportent une protection qui remonte évidemment à l'époque où le roi du nord et le roi du sud avaient chacun pour capitale une de ces deux villes. L'emploi des deux noms divins comme protecteurs du roi n'est donc pas seulement la simple répétition d'une formule traditionnelle; il s'agit certainement d'une survivance utilitaire ⁽²⁾.

408. A côté de ce parallélisme entre ces deux divinités du sud et du nord, protectrices du roi, il existe un autre parallélisme entre deux autres divinités qui jouent le même rôle : le vau-



Fig. 31.

tour et l'uréus. Sur le grand pilier osiriaque de Sésostris I^{er} trouvé également à Karnak par Legrain ⁽³⁾ et contemporain par conséquent de notre monument, en haut d'une scène d'offrandes par le roi se trouve le décor suivant (fig. 31). Ici c'est la déesse serpent du nord $\text{I} \text{⊞}$ (*wd-yt*

⁽¹⁾ Voir *Annales du Service*, t. IX, p. 1 et planche; XVII, p. 237; XVIII, p. 52; XXI, p. 64, 189 et planche; XXII, p. 113; XXIII, p. 185, XXIX, p. 6; *Urk.*, IV, 31, 15.

⁽²⁾ Notons que le signe ⊞ formait un groupement intéressant avec le --- final. Celui-ci, placé seul à la fin de ces deux noms, derrière le --- et après --- , aurait donné une mauvaise carrure: le groupement calligraphique ⊞ a pu conserver le ⊞ .

⁽³⁾ *The Egyptian Museum, a brief description of the principal monuments* (1937), n° 11; cf. aussi G. MASPERO, *Guide du visiteur au musée du Caire* (1912), n° 17, p. 6.

nb-t t-wy) qui remplace le faucon devant le vautour et on sait assez quel rôle ont joué ces deux divinités pour caractériser les deux Égyptes. Ce n'est pas le lieu de rechercher à quel moment cette autre déesse du nord a joué le même rôle que le faucon de *bhd-t*⁽¹⁾. Notons seulement deux choses :

1° A Karnak, sous Sésostri I^{er}, les deux couples de divinités protectrices coexistent.

2° Il y a fusion partielle entre le vautour et l'uréus. Le serpent du nord *w-d-yt*, emprunte le corps du vautour du sud en conservant seulement sa tête de serpent. Ce serait un point de



Fig. 32.

repère pour l'étude de ces syncrétismes qui tiennent tant de place dans la religion égyptienne. La déesse serpent peut prendre encore un autre aspect plus surprenant : dans Pépi II⁽²⁾, $\overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{B}} \overline{\text{C}} \overline{\text{D}} \overline{\text{E}}$ est figurée par une femme coiffée de la dépouille du vautour, mais la tête du vautour est remplacée par une tête de serpent (fig. 32). Inversement *nbb-t* peut être figurée par un serpent couronné de $\overline{\text{H}}$: dans *Bubastis*, pl. 44, A, on a $\overline{\text{H}} \overline{\text{A}} \overline{\text{B}} \overline{\text{C}} \overline{\text{D}} \overline{\text{E}}$ représentée par $\overline{\text{F}}$, en parallélisme avec $\overline{\text{G}} \overline{\text{H}} \overline{\text{I}}$ représentée par $\overline{\text{J}}$.

409. 2° LES ÉPITHÈTES ACCOMPAGNANT LES NOMS DIVINS. Elles sont variées, mais toutes sont connues. Il y a gradation dans leur importance relative : la fréquence de tel ou tel titre a une signification. Certainement il y avait intérêt à faire figurer dans un même monument, comme le nôtre, le plus grand nombre possible de ces épithètes. Or chaque scène disposant de fort peu de place à côté de l'image de l'oiseau, le seul moyen de faire figurer un nombre important de ces adjectifs était de les varier d'une scène à l'autre.

Voici la liste des adjectifs du faucon et du vautour dans l'ensemble des scènes (étroites ou larges). Je noterai seulement quelques remarques, tous ces termes étant bien connus :

410. Le faucon $\overline{\text{K}} \overline{\text{L}} \overline{\text{M}} \overline{\text{N}} \overline{\text{O}}$ *bhd-t-y* est appelé :

1° $\overline{\text{P}} \overline{\text{Q}}$ « le dieu grand » (22 fois) : *ntr < i >*.

2° $\overline{\text{R}} \overline{\text{S}}$ « le moucheté de plumes » (22 fois) : *s-b šw-wt*.

⁽¹⁾ Beaucoup de noms de divinités sont ainsi des adjectifs nisbés formés sur le nom de la ville qui est leur domaine personnel. Citons seulement $\overline{\text{T}} \overline{\text{U}} \overline{\text{V}} \overline{\text{W}} \overline{\text{X}} \overline{\text{Y}}$ *nb-t-y* nom de Seth, $\overline{\text{Z}} \overline{\text{A}} \overline{\text{B}} \overline{\text{C}} \overline{\text{D}} \overline{\text{E}}$ *wb-st-yt*, *Urk.*, IV, 432, 9 stèle de $\overline{\text{F}}$, XVIII^e dynastie.

⁽²⁾ JÉQUIER, *Le monument funéraire de Pépi II*, t. II, Le Caire 1938, pl. 39.

- 3° « celui qui est dans le ciel » : *imy p.t* (scènes 12, 12').
- 4° « maître du ciel » (22 fois) : *nb p.t*; parfois pour remplir un blanc (scènes 11', 19', 4, 17).
- 5° « maître des deux terres » : *nb t.wy* (scènes 7-8, 28).
- 6° « maître de Mesen » : *nb msn* (10 fois).
- 7° « chef de l'*itr.t* de la Haute-Egypte » : *hnty itr.t šm(y).t* (scènes 4, 6).
- 8° « chef de l'*itr.t* de Haute-Egypte et de l'*itr.t* de Basse-Egypte » : *hnty itr.t šm(y).t mht(y).t* (scène 19).
- 9° « celui qui sort de l'*akhet* » : *pr m h.t* (scènes 4, 17, 18').

411. Les six premiers adjectifs n'offrent aucune lecture consonnantique à côté du signe-mot ; seul est écrit quatre fois : pour remplir un blanc. Il s'agit là de titres anciens et traditionnels, remontant à l'époque où l'écriture n'éclairait point encore un signe par sa lecture consonnantique. Dans de pareils titres, la lecture n'offrirait point d'hésitation possible ; on a donc pu sans aucun inconvénient les immobiliser sous leur forme ancienne. Cela est vrai d'un très grand nombre de titres. Il en est un, par exemple, le quatrième : qu'on rencontre à toutes les époques à des centaines d'exemplaires, mais dont la lecture ne nous est connue que par un seul document, la stèle de Souti et Hor du British Museum⁽¹⁾. A la ligne 9, au milieu d'un texte en orthographe normale, on a *bik i' s'b šw.wt*, « le grand faucon tacheté de plumes ». Si cette stèle ne nous était point parvenue, qui qualifie le dieu dans un hymne religieux et non plus dans une formule figée, nous discuterions encore sur la lecture possible des deux signes . Ce titre concerne seulement l'aspect physique de l'oiseau : le faucon pèlerin (c'est la variété que Loret reconnaît dans le dieu Horus⁽²⁾) se distingue précisément des autres faucons par son plumage moucheté sur toute la poitrine.

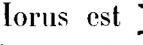
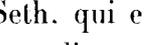
412. *msn* ville du Delta appartenant à Horus *bhdt.y* comme appartient à *nhb.t*, au sud.

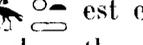
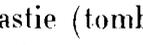
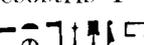
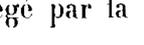
Les trois autres titres (7, 8, 9), au contraire, comportent des éléments de lecture plus ou moins complets. Ne peut-on penser qu'il s'agit de titres accordé plus récemment que les autres au dieu Horus *bhdt.y*.

413. Le titre n° 7 *hnty itr.t šm(y).t* surprend d'abord. *Bhdt.y* est un dieu du nord, et il est ici à la tête de l'*aterit* de Haute-Egypte. Or, nous avons deux fois (scènes 4 et 6) cette même

⁽¹⁾ Il s'agit de deux architectes du temps d'Aménophis III. La stèle souvent citée a été redonnée avec traduction et bibliographie par VAILLE dans *B. I. F. A. O.*, 1942, t. XLI, p. 25-30. Cf. aussi J. S. F. GARROT, *C. A. I. B.*, 1948, p. 543-549, et *J. E. A.*, 1949 (vol. 35), p. 63-68. Le signe représente ici un pluriel, procédé de notation archaïque dont nous oublions trop souvent l'existence.

⁽²⁾ LORET, *Horus le faucon* dans *B. I. F. A. O.*, 1903, t. III, p. 3-4 et pl. II.

appellation; une double erreur serait sans vraisemblance. Notons qu'ici même (titre 8, scène 19) le dieu est à la fois chef des deux aiterit, celle de Haute-Egypte et celle de Basse-Egypte. Dès la VI^e dynastie, il est  chez Pepi II ⁽¹⁾. De même à Licht, sur les socles des statues de Sésostris I^{er} ⁽²⁾, nous avons  (fig. 34 et 36); ce même Horus est  en face de Seth, qui est normalement . Après l'union des deux Egyptes, chacun des deux dieux a pu cumuler les fonctions de l'autre avec les siennes propres, mais ce serait le résultat d'une évolution postérieure et ces titres plus récents auraient une orthographe plus récente. Les deux autres, déesses du sud et du nord, le vautour et l'uréus, peuvent même mélanger leur personnalité, § 408 : le vautour du sud peut prendre une tête de serpent pour figurer la déesse serpent du nord : par exemple sur le grand pilier osiriaque trouvé par Legrain à Karnak et qui date justement de Sésostris I^{er} comme notre chapelle (Musée du Caire, voir la figure 31) ⁽³⁾. Cette combinaison s'est perpétuée jusqu'aux basses époques. Pareille alliance du sud et du nord méritera un examen spécial.

414. Le titre  « celui qui sort de l'*akhet* » doit être aussi un qualificatif plus récent appliqué au dieu faucon. Quand celui-ci, qui était déjà , eut pris un rôle solaire, une origine orientale s'imposait pour lui. Remarquons que le mot  est encore écrit ici sous sa forme ancienne, c'est-à-dire avec le signe-mot  : c'est la seule orthographe que connaissent les Pyramides. Il s'agit, dans notre chapelle d'un archaïsme, car le nouveau signe  qui remplace  est en plein usage depuis longtemps. Le plus ancien exemple que je connaisse date de la V^e dynastie (tombe de Ti ⁽⁴⁾, où l'on a l'orthographe ). Sur le pilier de Sésostris I^{er} ⁽⁵⁾ que nous avons déjà cité, au-dessus du faucon planant comme ici, nous avons . Les deux orthographes sont donc en usage simultanément et dans les mêmes conditions. Notons que le signe  est garni de grains de sable par exemple dans les scènes 14, 18; ce sable est en réalité un élément caractéristique de ce signe qui représente un espace indéterminé de terrain hors de la vallée du Nil ⁽⁶⁾. Le sable est indiqué même sur les signes extrêmement sommaires de la I^{re} dynastie; ensuite il est très souvent négligé (par exemple dans notre chapelle, scènes 4 et 9) et il ne reste que la silhouette ovale ⁽⁷⁾, indication trop sommaire car ce même ovale rempli de lignes d'eau figure normalement un espace d'eau naturel, non creusé de mains d'homme, par exemple dans . Notons que le  final dans  est protégé par la finale du participe.

⁽¹⁾ JÉQUIER, *Le monument funéraire de Pépi II*, t. II, Le Caire 1938, pl. 50-51.

⁽²⁾ J. E. GAUTHIER et G. JÉQUIER, *Mémoire sur les fouilles de Licht*, Le Caire 1902, p. 36.

⁽³⁾ *The Egyptian Museum, a brief description of the principal monuments* (1937), n° 11.

⁽⁴⁾ Cf. MARIETTE, *Mastabas*, p. 113.

⁽⁵⁾ Voir plus haut, § 408.

⁽⁶⁾ Sur le signe  voir à l'épigraphie, pl. XVI; cf. aussi KEENTZ, *B. I. F. A. O.*, 1920 (t. XVII), p. 141, 152, 173, et LACAU, *Sur le système hiéroglyphique*, Le Caire 1954, p. 27, 123-124.

⁽⁷⁾ Il est très fréquent, notamment dans notre chapelle, que les détails intérieurs d'un signe soient supprimés, bien qu'ils soient le plus souvent tout à fait caractéristiques, par exemple : ; ; ; ; . (avec les étoiles).

415. Les qualificatifs du vautour sont :

1° $\uparrow\textcircled{\ominus}$ « la blanche de *nḥn* » (29 fois) : *ḥd·t nḥn*.

2° $\text{𐀀} \text{𐀁}$ « la longue d'ailes » (16 fois) : *w·t rmn* (?) (15', 16').

3° $\text{𐀂} =$ et 𐀃 « maîtresse des deux terres » (11 fois : *nb·t t·wy* (24', 9', 23).

4° $\text{𐀄} \text{𐀅}$ « maîtresse de la terre de Haute-Egypte » (4 fois) (1', 21', 22, 24).

5° $\text{𐀆} \text{𐀇}$ « maîtresse de la ville *f'g* » (2', 5, 26).

6° $\text{𐀈} \text{𐀉}$ et $\text{𐀊} \text{𐀋}$ « maîtresse du château *ntry sm* de la Haute-Egypte » (15', 22', 24', 25'-26', 16. 1-2).

7° $\text{𐀌} \text{𐀍}$ « celle qui rassemble les arcs » *dm·t pd·wt* (24, 25').

416. Même archaïsme de l'orthographe que pour le faucon: pas de lecture des signes sauf dans (5) et dans (7). Dans (5) le nom de la ville *f'g* n'ayant pas de signe-mot, il fallait l'écrire phonétiquement. Dans (7), la lecture *dm·t* est nécessaire pour éviter la confusion du signe *dm* avec le signe 𐀎 *dr* presque pareil.

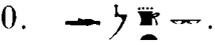
417. Le vautour a un nom féminin : or les adjectifs qui se rapportent à ce nom ne prennent pas la finale 𐀏 du féminin : c'est là l'état primitif. On écrit le 𐀏 uniquement lorsque ce petit signe peut aider à la carrure du groupe avec les signes voisins et éviter un blanc. Par exemple, dans $\uparrow\textcircled{\ominus}$, le 𐀏 est toujours écrit parce que le $\textcircled{\ominus}$ placé seul derrière un signe vertical \uparrow serait en déséquilibre : $\uparrow\textcircled{\ominus}$. Dans $\text{𐀀} \text{𐀁}$, le 𐀏 est toujours écrit parce qu'il comble vide entre les deux branches tombantes du signe 𐀀 . 𐀂 (*nb·t*) prend un 𐀏 uniquement quand on assure ainsi un meilleur groupement avec les signes voisins, par exemple : 𐀃 (24', 9', 23) ou : $\text{𐀄} \text{𐀅}$ (15, 16'). De même dans : $\text{𐀆} \text{𐀇}$ (21', 22, 24), dans : $\text{𐀈} \text{𐀉}$ [𐀊] (1'), dans : $\text{𐀊} \text{𐀋}$ (25'-26'), en face du groupement $\text{𐀌} \text{𐀍}$.

418. Dans $\text{𐀀} \text{𐀁}$ nous avons également un autre archaïsme : le signe 𐀁 est évidemment pour le duel « longue des deux ailes »; le pluriel et le duel, répétons-le, n'étaient pas marqués primitivement dans l'écriture. La lecture n'est pas précisée, peut-être *rmn*? Le signe 𐀁 qui est différent de 𐀂 semblait clair. Les deux titres $\uparrow\textcircled{\ominus}$ et $\text{𐀀} \text{𐀁}$ caractérisent le vautour par son aspect extérieur (comme $\uparrow \text{𐀎}$ pour le faucon) : le grand vautour est blanc et il a de longues ailes. $\text{𐀄} \text{𐀅}$ *sm* « la terre de Haute-Egypte », c'est celle que protège le vautour.

419. De la ville *f'g* nous ne savons rien ⁽¹⁾; c'est évidemment un second domaine du vautour à côté de *nḥb*, comme *msn* est un second domaine du faucon, à côté de *bḥd·t*. Le signe 𐀇 a la valeur *g* à l'époque classique : il est vraisemblable qu'il a dû représenter à l'origine une gutturale différente du $\text{𐀇} = g$, mais qui a abouti plus tard à un *g*. Le signe lui-même ne s'est guère

⁽¹⁾ GAUTHIER, *Dictionnaire des noms géographiques*, t. II, p. 160.

conservé que dans des noms géographiques à orthographes figées (cf. GARDINER, *Gram.*², p. 526, V 33).

420. — . Le signe-mot  « une botte (de lin?) » indique bien le sens technique du radical *dm*, c'est : « lier en une gerbe », en une botte, comme on lie les tiges du lin⁽¹⁾. Ici nous avons la lecture en toutes lettres pour éviter la confusion avec le signe *dr*, trop semblable. Sur le pilier de Sésostris I^{er} que nous avons déjà cité, au-dessus de la scène de Ptah serrant le roi dans ses bras, nous avons au contraire, à côté du vautour, l'orthographe archaïque  qui a survécu, question de place. Il est clair que  représente ici un pluriel non exprimé : *pd-wt*, l'opération de « botteler » implique qu'on a affaire à plusieurs arcs. Dans le système hiéroglyphique primitif, répétons-le, car nous l'oublions parfois, ni le duel ni le pluriel ne sont exprimés. Cette épithète si particulière du vautour se retrouve souvent. Rappelons que l'on offre au roi mort dans sa tombe cinq uréus et cinq vautours ; ce sont des amulettes, dont je pense qu'elles doivent protéger par paires chacune des cinq personnalités dont se compose le roi. On les trouve énumérées, par exemple, dans la Pyramide de la reine Neit⁽²⁾. Elles ont chacune leur nom personnel ; or le troisième vautour dans Neit s'appelle  (l. 57). Sous la XII^e dynastie, ces dix amulettes sont souvent représentées dans les sarcophages, sur les frises d'objets mis à la disposition du mort⁽³⁾ : tout mort jouit à ce moment des insignes et des rites royaux (couronne, sceptre, etc.). Le nom de notre vautour y est légèrement différent ⁽⁴⁾ ou []⁽⁵⁾. Le signe  *dmd* est un demi synonyme et demi homophone de *dm* et le mot arc est mis ici logiquement au pluriel, en orthographe classique et non plus archaïque. Sans doute s'agit-il des neuf arcs.

421. 3^o LES SOUHAITS ACCOMPAGNANT LES NOMS DIVINS. Le troisième élément du texte accompagnant chacun des deux oiseaux divins, c'est l'affirmation qu'il donne la vie (et tout ce qui accompagne la vie) ou le souhait qu'il puisse faire ce don. Le verbe  ou , *rdi* « donner », est toujours écrit par un seul signe ; rien n'indique sa forme grammaticale, ni par suite sa fonction. Nous retrouvons la même formule à côté du nom du dieu Amon ou du nom des autres dieux ; elle accompagne normalement leur image dans toutes nos scènes. Considérons-la comme un souhait. Ce don de la vie, c'est ce qu'on demande à tout dieu avec une étonnante obstination, et ce que le dieu accorde avec une inépuisable générosité. Nos deux oiseaux divins apportent dans leurs serres le  ou le  et cette image est commentée par un texte plus ou moins développé suivant la place dont on dispose à côté de l'oiseau.

⁽¹⁾ Dans BORCHARDT, *S'ahu-re*, t. II, Leipzig 1903, pl. 8, le signe montre bien les fleurs du lin en haut des tiges bottelées.

⁽²⁾ JÉQUIER, *Les pyramides des reines Neit et Apouit*, Le Caire 1933, pl. VIII, col. 57. Cette partie de la liste est détruite dans JÉQUIER, *Monument funéraire de Pépi II*, t. II, pl. II, au-dessous des colonnes 216 + 12-18.

⁽³⁾ JÉQUIER, *Les frises d'objets des sarcophages*, Le Caire 1921, p. 15.

⁽⁴⁾ Sarcophage de  au Louvre, côté 4, 3^e registre, n^o 8 (inédit).

⁽⁵⁾ Caire, sarcophage n^o 28083, dans LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouvel Empire*, Le Caire 1904.

422. Dans la grande majorité des cas, on a la formule la plus simple : $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ « qu'il donne la vie (le faucon) » et : $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ « qu'elle donne la vie (le vautour) ». Mais il faut comprendre, comme toujours, que c'est le début d'une formule, début qui vaut pour toute la formule. On a en effet les variantes suivantes plus développées.

$$\begin{array}{l}
 \text{A côté de : } \overleftarrow{\text{𓂏}} \left\{ \begin{array}{ll} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 19'-20'. \\ \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 3'-4', 8', 28'; 20. \\ \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 4'. \end{array} \right. \\
 \\
 \text{A côté de : } \overleftarrow{\text{𓂏}} \left\{ \begin{array}{ll} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 22, 27. \\ \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 3', 8', 11; 27. \\ \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} & 4'. \end{array} \right.
 \end{array}$$

Ces variantes pourraient être encore plus développées si la place le permettait, comme nous le verrons tout à l'heure.

423. Les deux signes $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ et $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ sont strictement équivalents dans les Pyramides; $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ n'est pas autre chose que le signe $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ placé sur la main, ce qui signifie qu'on a affaire à l'action exprimée par le radical rdj et non à l'objet figuré par $\overleftarrow{\text{𓂏}} = rdj$. Cette adjonction de la main à un signe pour indiquer l'action est un procédé fréquent dans le système graphique primitif, dont il reste seulement des survivances à l'époque classique. En réalité l'emploi de l'un ou de l'autre des deux signes, équivalents du point de vue phonétique, dépend uniquement du groupement calligraphique que l'on veut obtenir pour éviter un blanc. Nous avons ici des lignes *horizontales*; il est clair que $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ signe vertical suivi de $\overleftarrow{\text{𓂏}}$, signe horizontal soit : $\overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}}$ ou inversement $\overleftarrow{\text{𓂏}}$, signe horizontal suivi de $\overleftarrow{\text{𓂏}}$, signe vertical soit : $\overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}} \overleftarrow{\text{𓂏}}$ donneraient deux groupements défectueux. La représentation graphique du verbe est donc commandée ici par la forme matérielle du pronom-suffixe masculin $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ ou féminin $\overleftarrow{\text{𓂏}}$. Ceci implique que le pronom $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ était encore distinct de la valeur $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ au moment où notre formule s'est constituée graphiquement. Bien entendu, sous Sésostris I^{er}, le $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ et le $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ étaient déjà confondus, ces deux valeurs interchangeant dès la XI^e dynastie, et l'on aurait pu écrire $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ comme $\overleftarrow{\text{𓂏}}$. Mais le groupement ancien dû à une différence phonétique s'est conservé traditionnellement même quand il n'avait plus de raison d'être phonétique. Il était satisfaisant et habituel; naturellement, en Egypte comme partout, l'orthographe est toujours en retard sur la prononciation. Nous verrons plus loin que cette même préoccupation du groupement aboutit dans les lignes *verticales* à un choix inverse entre $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ et $\overleftarrow{\text{𓂏}}$: dans $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ on a un groupe carré bien préférable à $\overleftarrow{\text{𓂏}}$: c'est donc $\overleftarrow{\text{𓂏}}$ que l'on emploie et non $\overleftarrow{\text{𓂏}}$.

LES PERSONNAGES ET LEURS TEXTES

424. Nous avons vu plus haut la position réciproque des personnages : figures 27-28, faces étroites à deux personnages et figures 29-30, faces larges à trois personnages. Ces figures sont accompagnées de textes dont la position et la signification sont soumises à des règles fort nettes. La place dont on dispose, c'est-à-dire l'espace libre qui subsiste entre les figures une fois la scène mise en place, commande naturellement la longueur et le développement des textes mais non pas leur emplacement, ni leur orientation qui demeurent logiques et constants.

Le schéma théorique ci-joint (fig. 33) permettra de repérer les observations qui vont suivre :

En X, le couronnement, qui a été examiné plus haut, § 398.

425. LE DIEU. En A, au-dessus du dieu, deux lignes verticales orientées face au dieu. Elles contiennent les paroles que celui-ci adresse au roi. Ces paroles sont introduites comme toujours par la formule $\overline{\text{r}} \text{ } \overline{\text{d}}$ *dd mdw in* « paroles dites par ... (le dieu un tel) ». Le nom du dieu lui-même est accompagné d'une qualification plus ou moins longue. Vient ensuite l'énoncé des dons que le dieu accorde au roi comme conséquence de la scène figurée.

En B. En face de la coiffure du dieu, une seconde fois, son nom, horizontalement, avec ou sans adjectif.

En C. Son action, affirmation ou souhait plus ou moins développé.

En D. Sur la boucle de sa ceinture, le nom du dieu, seul ou avec adjectif, figure pour la troisième fois (il est parfois oublié).

En F. Derrière le dieu, un objet ou une formule de protection.

Tous ces textes se rapportant au dieu sont orientés vers lui.

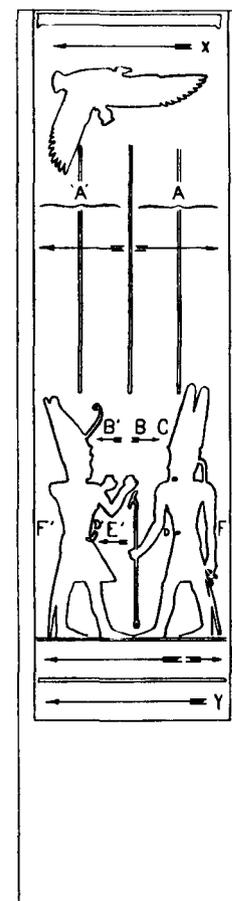


Fig. 33.

426. LE ROI. En A'. Au-dessus du roi, deux lignes verticales, orientées face au roi. Elles contiennent : 1° le protocole partiel du roi; 2° la qualification « aimé de tel ou tel dieu »; 3° l'affirmation rituelle $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{r}}$ plus ou moins développée.

B'. Au-dessus ou devant sa coiffure, son nom seul ou avec une qualification.

D'. Sur la boucle de la ceinture, le nom du roi pour la troisième fois (parfois oublié).

E'. Le titre de la scène : il indique l'action que le roi accomplit.

F'. Formule ou objet de protection derrière le roi.

Tous ces textes se rapportant au roi sont orientés vers lui.

427. Remarquons d'abord que le roi, dans notre chapelle, ne parle pas au dieu : évidemment la place était mesurée, ce qu'il pouvait dire au dieu devait passer après ce que celui-ci

lui disait. A Abydos, à Edfou au contraire, où les scènes sont plus développées, le roi parle aussi au dieu; les paroles du roi étaient évidemment de tout temps un des éléments de chaque scène mais, de même que l'on a fait un choix dans le déroulement d'une cérémonie et que l'on décompose en tranches nettement séparées les différents moments de cette cérémonie pour ranger ensuite côte à côte les images ainsi découpées, de même aussi dans chacune de ces images isolées, on ne donne que l'essentiel du texte. Dans les deux cas, pour l'ensemble de la cérémonie et pour chaque scène, une figuration abrégée vaut pour le tout.

428. Chacune des figures du dieu et du roi est accompagnée de son nom trois fois répété à des places différentes. Pourquoi? En Egypte tout être figuré est accompagné de son nom. Le nom est un complément de l'image qui n'est pas certes d'une nécessité absolue, mais que l'on ne néglige jamais sans raison. Il en est ainsi depuis le début de l'histoire de la décoration égyptienne. Qu'il s'agisse d'une scène religieuse ou d'une scène de la vie privée, le dessinateur écrit à côté de chaque objet figuré « *ceci est tel objet* », à côté de chaque personnage « *ceci est un tel* ». Enfin à côté de l'ensemble de chaque scène, un titre en précise la signification ⁽¹⁾.

Voyons quelle est la portée exacte de ce procédé dans des scènes comme les nôtres.

429. LE NOM DU ROI (fig. 33, B'). Chaque figure du roi est accompagnée de son nom. Il en est ainsi dans tous les temples où le roi est reproduit à des centaines d'exemplaires. Ce nom peut suppléer, dira-t-on, à la ressemblance qui était tout à fait illusoire. Le nom permet au spectateur d'identifier immédiatement l'auteur de la scène, sans aucune hésitation, aussi ce nom est-il affiché sur les dédicaces des architraves ou sur les montants des portes. Cette identification est de première importance pour le roi. Il a intérêt à ce que son œuvre lui demeure attribuée; satisfaction d'amour-propre sans doute, mais surtout il faut qu'il reste l'auteur réel, légal si l'on peut dire, et du temple et de chaque cérémonie figurée dans ce temple. De cette façon seulement, il sera assuré auprès du dieu des bienfaits qu'il espère légitimement obtenir en échange de ses fondations , suivant la formule rituelle (architrave D 2' pl. 11). Il ne faut pas que la reconnaissance du dieu puisse s'égarer. Le nom du roi devant sa coiffure est donc utile; c'est un des cartouches, seul ou précédé le plus souvent des mots :  et suivi de la formule :  plus ou moins développée. Tout ceci dépend de la place laissée vide par la position et le geste du roi.

⁽¹⁾ La même association du texte et du dessin se rencontre dans des domaines artistiques entièrement indépendants de l'Égypte. Rappelons seulement que le nom accompagne très souvent l'image dans les mosaïques de l'art classique par exemple et chez nous au Moyen Âge dans les fresques et les tapisseries, mais je n'établis ici aucune comparaison; un même rite, un même geste, un même procédé tout à fait identiques en apparence dans deux civilisations séparées, peuvent avoir une origine et une signification entièrement différentes d'un domaine à l'autre. On le sait assez bien, mais on l'oublie souvent. Nous chercherons ici une explication tirée seulement de ce que nous savons de la psychologie égyptienne elle-même.

430. De même ces mots sont écrits verticalement ou horizontalement ou en mélangeant les deux directions, afin de réaliser un meilleur groupement. Quand le nom du roi n'est pas écrit devant lui, c'est faute de place (scènes 1-2, deux scènes d'angles plus étroites à cause du tore, scènes 11-12, 15, 17, 26, 30). Parfois la tête du roi se trouvant placée exactement sous le cartouche contenu dans le protocole, il est inutile de répéter le nom; la ligne verticale sert de double étiquette : 1'-2', 3'-4', 9', 17', 21', 27', 7, 9-10, 18, 23, 27.

On emploie, tantôt le cartouche-nom, tantôt le cartouche-prénom, sans qu'il y ait alternance régulière. Remarquons qu'à côté du nom du roi, il n'y a pas d'indication de son action, comme nous en trouvons une à côté du nom du dieu en C; le titre de la scène suffit à indiquer cette action.

Le nom enfermé dans l'ovale de la boucle de la ceinture (fig. 33, D') est évidemment un redoublement de précaution pour identifier la personne royale. Elle suppose un pouvoir magique de l'écriture dont nous allons parler tout à l'heure. C'est en effet un texte qui ne peut intéresser que le dieu seul, car il est d'une écriture si fine qu'on a peine à le lire de fort près.

431. Le protocole qui se trouve placé au-dessus de la tête du roi n'est complet, avec ses cinq noms, que dans deux scènes seulement, 1'-2' ⁽¹⁾. Dans toutes les autres scènes, il ne comprend qu'un choix parmi les cinq noms royaux. Il y en a presque toujours trois ou quatre; deux fois, il n'y en a que deux (scènes 27-30). Aucune règle apparente dans le choix des noms. On ne pouvait les faire figurer tous les cinq sans supprimer l'adjectif accompagnant les noms royaux « *aimé de tel dieu* » et cet adjectif était important. On s'est donc contenté de varier d'une scène à l'autre les noms que l'on pouvait y loger, de façon que chacune des personnalités royales ait sa place et sa part. Il est extrêmement rare que deux protocoles soient identiques, même dans les scènes les plus strictement parallèles (par exemple 1-2, 7-8, 9-11, 13-14; 1'-2').

432. Dans les soixante scènes, le protocole commence toujours logiquement par le nom d'Horus inscrit dans le *sereh*, l'ordre des autres noms est variable. Le vautour ou le faucon planant tendent le signe Ω ou le signe ♀ précisément au-dessus de la tête du faucon placé sur le *sereh*; c'est cette partie du roi, la première, qui reçoit l'influence de ce signe et la transmet.

433. Cinquante-quatre fois le faucon perché sur le *sereh* ne porte pas de couronne. Une fois il porte la couronne blanche du côté sud (3') et une fois la couronne rouge du côté nord (4'), en parallélisme exact. Quatre fois il porte la double couronne, scènes 24'; 4, 13-14 ⁽²⁾. Pas de règle par conséquent : on utilise au mieux la place dont on dispose dans le dessin, le faucon sans couronne est suffisant.

⁽¹⁾ Nous avons vu que ce protocole complet se retrouve également sur les montants de la porte est et sur l'architrave F1.

⁽²⁾ Dans les représentations du ♀ humain, le faucon du *sereh* porte la double couronne; de même le faucon du *sereh* dans les montants des deux portes est et ouest, pl. 9.

Notons que, quand le faucon du *sereh* porte une couronne, *jamais* cette couronne n'est munie de l'uréus. Ce serpent est une adjonction strictement réservée aux couronnes du roi, elle manque aux couronnes du faucon ancêtre du roi ⁽¹⁾.

434. Le protocole royal est normalement de deux lignes. Il comprend trois lignes dans les scènes 8'-10' (faces larges, qui n'ont pourtant que deux personnages, à cause du mât dressé entre eux). Enfin, deux fois, le protocole ne comprend qu'une seule ligne, scènes 21', 27. Nous examinerons plus loin la signification des adjectifs qui suivent le protocole.

435. LE NOM DU DIEU. Le nom du dieu est placé juste contre son image (fig. 33, B). C'est une véritable étiquette, qui ne doit pas être séparée de l'image, laquelle lui sert de déterminatif. Le vœu, au contraire Δf (fig. 33, C) est placé en avant du nom; il en est tout à fait indépendant. Le nom naturellement est le plus important des deux, il manque très rarement; le vœu, au contraire, peut être plus facilement laissé de côté; il est lui-même plus ou moins développé. Il en est exactement de même pour l'oiseau planant dans le couronnement de la scène. Lui aussi est accompagné de son nom, de ses épithètes et de la définition de son action.

Nous reviendrons sur les épithètes qui accompagnent le nom du dieu. Notons que l'orthographe du vœu diffère suivant l'espace dont on dispose pour le loger (comme dans le couronnement des scènes, § 423); on a Δf ou $\text{—} \text{f}$. Enfin, quelquefois, faute de place, il n'y a ni le nom du dieu, ni la formule (scènes 3-4, 11-12, 29, 3'-4', 24); on a le nom seul dans les scènes 8, 16.

En D (fig. 33), le nom du dieu sur la boucle de la ceinture peut manquer parfois, simple oubli du graveur car sa présence est toujours utile.

436. Si la présence constante du nom du roi à côté de son image doit avoir une raison d'ordre pratique: permettre de l'identifier, en est-il de même pour le nom du dieu qui accompagne aussi régulièrement toute figure divine? Il ne peut s'agir ici d'éviter une confusion et de préciser une personnalité. Chaque dieu, en Egypte, est toujours représenté d'une façon identique: ses vêtements, ses attributs sont restés les mêmes, ou peu s'en faut, depuis l'Ancien Empire jusqu'à la période romaine. Dans un même temple, la même image du même dieu est répétée cent fois, elle ne peut pas ne pas être reconnue immédiatement comme telle: c'est une figuration rituelle dont les caractéristiques permanentes ne permettent pas de se tromper. Le spectateur le plus inculte ne pouvait hésiter à reconnaître Amon, Min, Hathor, etc. ⁽²⁾.

Le nom ajouté à l'image du dieu semble donc une précaution inutile: mais l'inutile n'est pas dans les habitudes égyptiennes. En réalité nous avons affaire ici à une raison théorique, psychologique: pour un Egyptien, l'écriture à elle seule possède en elle-même un pouvoir

⁽¹⁾ Schäfer a montré que, sur la couronne royale elle-même, l'uréus est une adjonction relativement récente, *Ä. Z.*, 1904, vol. 41, p. 62.

⁽²⁾ Faut-il ajouter que les scènes religieuses des temples n'étaient pas destinées à la foule, qui n'avait pas accès dans le temple et ne savait pas lire, mais à des Egyptiens instruits des choses religieuses et qui ne pouvaient interpréter inexactement une image divine.

magique. Il est indispensable d'avoir présente à l'esprit cette conception si étrange à nos yeux pour rendre toute leur signification aux procédés de la figuration égyptienne.

437. Pour un Egyptien, toute figure dessinée ou modelée a une réalité propre, est douée d'une part de vie : l'image d'un être, dessin ou statue, multiplie cet être, lui assure une réalité plus grande. Cela nous l'admettons⁽¹⁾. Il faut aller plus loin et admettre le pouvoir *créateur* de l'écriture. La représentation graphique du nom possède une valeur d'existence pour le porteur du nom. La parole est un mode d'existence pour l'objet nommé ; l'écriture est un autre mode d'existence pour l'objet écrit. La forme (le modelé ou le dessin) donne de la vie, le nom prononcé donne de la vie, la représentation du nom par l'écriture donne de la vie. Ajouter à l'image d'un objet son nom, c'est ajouter à l'existence de cet objet. Une formule agit, bien entendu, quand elle est prononcée, mais une formule simplement écrite agit par son simple contact. Sa vertu peut même être transmise par contact indirect : les formules magiques gravées sur l'objet de culte que nous appelons « stèle d'Horus sur les crocodiles » transmettent leur pouvoir par l'intermédiaire de l'eau qui les a baignées et que l'on boit⁽²⁾. Un nom écrit à côté d'une image ajoute à la réalité de cette image ; il en est le complément indispensable, exactement comme la couleur qui, ne l'oublions pas⁽³⁾, accompagnait obligatoirement toute figuration complète, ronde-bosse ou dessin. La couleur n'était pas seulement un élément esthétique, c'était un élément de réalité. Il en est de même du nom écrit. Dessin, couleur, nom ou texte s'aident mutuellement à rendre un être plus réel.

LE TITRE DES SCÈNES

438. Le titre d'une scène (fig. 33, E') est naturellement un élément toujours utile, à la fois pour bien préciser la nature de la cérémonie représentée et pour aider à sa réalisation magique. Il est toujours placé verticalement entre le dieu et le roi, et comme il exprime une action faite par le roi à l'égard du dieu, il est toujours orienté vers le roi⁽⁴⁾.

Le geste du roi réalise l'action indiquée par le titre et le titre agit en collaboration, si l'on peut dire, avec le geste. Si le roi ne parle pas au dieu, c'est que le titre de la scène comporte

⁽¹⁾ C'est Maspero qui a mis en lumière cette idée que les figurations des tombes ont le pouvoir d'assurer au mort la jouissance effective de tout ce qui est représenté sur les murs : *Journal asiatique*, mai-juin 1880, p. 419, cité par VIREY, *Tombeau de Rekmara, Mémoires Mission*, t. V, Le Caire 1894, p. 5, note 2. Erman dans la dernière édition de sa *Religion égyptienne* rejetait encore cette théorie et Capart dans son compte rendu de la *Chronique d'Égypte* s'en étonne à juste titre. GARDINER, *The tomb of Amenemhêt*, p. 19, adopte au contraire l'interprétation de Maspero, qui ne semble plus contestable.

⁽²⁾ LACAU, *Les statues « guérisseuses » dans l'ancienne Égypte, Monuments et mémoires, Fondation E. Piot*, 1921-1922 (t. XXV), p. 189-209 et pl. XV-XVI.

⁽³⁾ Nous l'oublions souvent et nous avons beaucoup de peine à restituer par la pensée la mosaïque de couleurs qui recouvrait tout monument égyptien, y compris les textes. Nous avons séparé *forme* et *couleur* : véritable absurdité pour un Egyptien. Une statue coloriée nous choque, ou du moins nous surprend ; nous sommes à l'inverse du sentiment égyptien, mais cela seulement depuis la Renaissance.

⁽⁴⁾ Sauf erreur du scribe comme dans la scène 10', où le titre « ériger le mât » est orienté vers le dieu, sans doute parce que ce titre contient le nom d'Amon-Ré qui, lui, doit être tourné normalement vers le dieu. Cette orientation du nom divin a entraîné celle du reste de la formule.

la réalisation de la scène tout entière, y compris les paroles du roi. Cet élément du décor est donc très utile, mais il n'est jamais indispensable : il manque quand la place manque. Ici il y a près de la moitié des scènes qui n'ont pas de titre faute de place (27 sur 60)⁽¹⁾.

Le titre lui-même est souvent suivi de la formule $\overline{\text{sm}} \Delta \ddagger$: c'est là encore une précaution supplémentaire qui peut faire défaut, on ne la trouve que dans onze titres sur trente-trois⁽²⁾.

439. Quel est le sens de cette petite formule qu'on rencontre à toutes les époques? C'est une action faite ou subie par le roi : le pronom $\overline{\text{sm}}$ représente le roi, car il est remplacé par le pronom féminin $\overline{\text{sm}}$ ou $\overline{\text{sm}}$ quand c'est la reine qui opère, à Deir el-Bahari par exemple⁽³⁾. Est-ce une conclusion de la scène, une conséquence de l'action désignée par le titre : « il est fait doué de vie » ou « qu'il soit fait doué de vie »? Aucune variante d'écriture ne nous indique la forme verbale employée. La même formule termine, nous le verrons, les textes placés sous les pieds du roi, qui parlent de la première fête *sed* (§ 455). Ne peut-on penser à une autre interprétation. Ce texte ne veut-il pas dire : « il (le roi) fait » ou « qu'il fasse (cela, la cérémonie) étant doué de vie »? Le Δ serait un pseudo-participe. On affirmerait ou l'on souhaiterait que l'image du roi demeure *vivante*, afin de pouvoir réaliser réellement ce que représente la scène pour l'éternité; voir § 551-552 et 558-559.

CE QUI SE TROUVE DERRIÈRE LES FIGURES

440. Derrière le dieu et derrière le roi peuvent figurer deux éléments de protection (fig. 33, F et F') : 1° des objets à valeur magique, éventail, chapelle, etc.; 2° une formule $\overline{\text{sm}} \ddagger$ etc. Ces deux éléments sont indépendants, ils peuvent être réunis ou employés séparément. Leur présence est toujours utile et désirable, mais elle n'est jamais indispensable. Ici encore la place dont on dispose domine toute la question.

441. 1° LES OBJETS. Derrière le dieu Amon, il n'y a normalement ni objet, ni formule spéciale. Deux fois seulement (7' et 21') il y a une ligne verticale de texte; c'est la suite de la ligne placée au-dessus du dieu et qui descend jusqu'en bas du tableau pour remplir l'espace laissé libre derrière son image. Dans (21'), le dieu s'avance vers le roi qu'il serre dans ses bras, laissant un vide derrière lui, il y a de même une ligne de texte derrière le roi pour la même raison. Dans (7'), il y avait aussi place pour une ligne derrière Amon.

Derrière Amon-Min, il y a au contraire toute une série d'objets. Certains d'entre eux font évidemment partie du matériel de culte propre à cette forme d'Amon et il n'est pas surprenant qu'ils manquent derrière l'Amon normal, mais remarquons tout de suite que la présence de ces objets est non seulement facilité mais presque exigée quand on a affaire à l'image d'Amon-Min pour remplir l'espace qui resterait vide sans cela derrière cette image. En effet le bras levé

⁽¹⁾ Il peut même manquer quand il y avait la place possible, par exemple dans (20') en face de (19'), de même dans (26) et dans 30'; chaque scribe avait ses habitudes personnelles.

⁽²⁾ Dans les scènes 11, 17, 19, 30; 10', 13', 15'-16', 19', 28'-29'.

⁽³⁾ Sur la porte de granit, à l'entrée de la cour de la troisième terrasse.

sous le flagellum est figuré en perspective égyptienne, comme faisant un angle droit avec le corps du dieu, position qui serait pénible du point de vue anatomique, mais qui pose un problème du point de vue figuration. Il faut mettre quelque chose sous ce bras, autrement on aurait un blanc qui déséquilibrerait la scène : un espace non utilisé dans une scène, c'est pour un Egyptien certainement une faute de goût, mais c'est surtout une faute de méthode pratique.

442. Voici les objets qui figurent derrière Amon-Min :

1° Le terrain de culture préparé pour l'irrigation, avec les trois laitues qui y sont plantées. Nous avons déjà examiné la signification de ce mode de représentation du jardin d'Amon-Min (scène 17, § 221). Cette représentation est partout identique. On la retrouve dans quatorze scènes (17, 19, 21, 23-24, 29-30; 5'-6', 17', 19', 26', 29'-30').

2° La tente-chapelle d'Amon-Min, deux fois (scènes 8', 10').

3° La chapelle $\overline{\text{A}}$, cinq fois (scènes 13'-14', 23'-24', 28').

4° L'éventail de deux types différents (pl. 38 et 40), trois fois (23'-24', 28') et deux fois (13'-14'), cf. pl. 33.

La présence de ces objets n'est nullement obligatoire; voici par exemple la série des scènes dans lesquelles le dieu n'a derrière lui, sous son bras, que la suite de la seconde ligne de texte vertical placé au-dessus de lui : 1'-2', 4', 9', 12', 18', 20', 25', 27'; 11-12, 20, 26, 27.

443. 2° LA FORMULE. Mais à la place de ce texte ordinaire, on peut placer sous le bras un texte spécial apportant au dieu une protection particulière : c'est la formule bien connue $\text{+++} \text{♀}$ etc., plus ou moins développée. Le sens du mot +++ devra être précisé (influence, fluide, protection magique?). Il s'agit évidemment d'une transmission de vie ou d'une garantie de vie. Cette formule, nous la trouverons à toutes les époques, toujours *derrière* les images du roi ou des dieux. Ici elle figure dans les scènes suivantes, derrière Amon-Min, seule ou avec quelque objet de protection.

1° Avec un objet de protection, la *zhn-t* du dieu $\text{+++} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉}$, c'est la formule la plus réduite. Il y a là deux moyens de protection placés côte à côte, mais indépendants, l'image et le texte, scènes 8'-10'.

2° Seule : $\text{+++} \text{♀} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ ⁽¹⁾ (11'); $\text{+++} \text{♀} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ (22); $\text{+++} \text{♀} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ (15'-16', 18).

444. Derrière le roi la même formule se retrouve avec des développements variés :

1° Seule : $\text{+++} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉}$ (2); $\text{+++} \text{♀} [\text{♀}] \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ (13-14); $\text{+++} \text{♀} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ (25'); $\text{+++} \text{♀} \overline{\text{A}} \text{☉} \text{♀}$ (10').

2° Avec un éventail.

Notons que, derrière le roi, nous pouvons avoir aussi un objet de protection sans la formule, scène 3. Enfin un éventail est placé également derrière l'emblème d'Anubis qui, lui aussi, a besoin de protection, scène 4.

⁽¹⁾ La formule est toujours écrite verticalement, ce qui donne lieu à un abrègement et à un groupement anormal de $\overline{\text{A}}$ et de ☉ , voir scène 2, où je renvoie à la grammaire de Lefebvre qui a bien noté l'existence de ce procédé graphique, *Gramm.*, § 64. Lire partout $\text{♀} \text{---} \overline{\text{A}} \text{---} \text{☉} \text{---} \text{♀}$.

La formule se rencontre donc sept fois dans notre monument, derrière le dieu Amon-Min. et cinq fois, derrière le roi.

445. Or, dans toutes les scènes religieuses, à toutes les époques, on constate de même l'emploi de cette formule aussi bien derrière les dieux que derrière le roi, derrière la reine ou derrière une princesse ⁽¹⁾.

Quelle en est la signification? Nous l'avons dit : un apport de vie ou une protection de vie. Mais la place qu'occupe la formule est de première importance. Nous disons qu'elle est placée *derrière* le dieu, ce qui est exact matériellement, car elle est écrite dans le dos du dieu ou du roi. Mais en réalité, le but de la formule c'est d'*entourer* de vie le dieu ou le roi. Le mot  employé ici veut dire « *autour de* », sens que Gardiner a précisé autrefois ⁽²⁾.

446. Au sommet du pilier, sous le ciel qui limite la scène par en haut, nous avons un dieu-oiseau (scène étroite) ou deux dieux-oiseaux, faucon ou vautour (scène large), qui apportent par en haut, au roi seul ou bien au dieu et au roi, le signe de la vie .

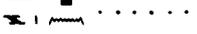
Au-dessous du sol qui limite la scène par en bas, nous avons, nous allons le voir, l'affirmation que la vie  et ses suites  se trouvent « *aux pieds* »  du roi. Sur le soubassement des faces est et ouest de notre chapelle, ce même groupe de signes se trouve placé aux pieds :   d'Amon.

Entre ces deux extrémités de la scène (ciel et terre) se place notre formule qui entoure les deux images de ce même don de vie. Il s'agit de créer *au-dessus, au-dessous et tout autour* du roi et du dieu, une atmosphère de vie.

447. Nous avons exactement la même préoccupation dans certains textes des Pyramides. Quand le roi mort doit monter au ciel, on prend soin de lui assurer divers éléments de protection dont on spécifie qu'ils sont placés l'un sur sa *tête*, l'autre à ses *pieds* et le troisième à ses *côtés*. Cette énumération des trois parties du corps assure au mort un enveloppement complet de protection. Il suffit de rappeler un de ces textes, *Pyrr.*, § 992 c (P 199) :   : « *sa force d'esprit -ba' étant sur lui, ses pouvoirs magiques étant à ses côtés, son prestige (?) étant à ses pieds* ⁽³⁾ ».

⁽¹⁾ Encore une statistique à faire en ce qui concerne les dieux. Elle pourrait peut-être donner des résultats intéressants suivant les localités, les époques, les cultes, etc. Voici seulement quelques indications. On trouve la formule à Abydos (édition Calverley) derrière les dieux Amon, II, pl. 12, Anubis, III, pl. 41, Isis, III, pl. 43, 46 ; — à Deir el-Bahari (édition Naville), derrière Amon, pl. 2, 46, 47, 54 ; Osiris, pl. 34 ; Anubis, pl. 37 ; Hathor, pl. 43 ; Harahé, pl. 2 ; — à Karnak, pyramidion d'un obélisque d'Hatšepsowé — KUENTZ, *Obélisques (C G C)*, Le Caire 1932, n° 17012, p. 20-24 et pl. VII-IX ; sur les quatre faces, etc.

⁽²⁾ GARDINER, *P. S. B. A.*, 1903 (t. 25), 334-336. Le sens primitif est bien « *derrière* » : *h'* c'est la « *nuque* », nom de partie du corps qui est devenu une préposition (et qu'on retrouve, je pense, en sémitique, dans *ḥr*). Le sens de : « *autour* » est dérivé : passer par derrière quelque chose, c'est en faire le tour, mais ce sens dérivé est très clair.

⁽³⁾ Les formules des § 477^{a-b}, 940^{a-b}, 1472^{b-c}, donnent par place d'autres éléments de protection comme  (§ 940^b). On peut aussi intervertir ces éléments, mais toutes les formules énumèrent la tête, les pieds, les côtés du mort. Le duel  « *les deux côtés* » est l'équivalent du mot  « *autour* ». Dans le conte du naufragé ou dit de l'île (Papyrus de l'Ermitage n° 1115, l. 84-86)  « *cette île dont les deux côtés sont dans les flots* ».

LES TEXTES EN BAS DES SCÈNES

448. Dans chacun des soixante tableaux, au-dessous de la ligne de terre sur laquelle sont posés les personnages et qui encadre la scène par en bas, comme le ciel l'encadre par en haut, il y a *toujours* deux lignes de texte (fig. 33, Y). Elles comprennent des formules assez variées. Avant d'examiner ces formules, une constatation est nécessaire. Tous ces textes concernent uniquement le roi, et non le dieu. Aussi sont-ils toujours orientés, suivant la règle générale, vers la face du roi. Un seul mot : $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$, le premier de la première ligne, qui se trouve toujours placé juste au-dessous de l'image du dieu Amon (par exemple scènes 1-2), est dirigé en sens inverse du roi et par conséquent en sens inverse du texte : il est dirigé vers le dieu. Il exprime, en effet, une action du dieu à l'égard du roi; il est donc normal qu'il soit orienté vers le dieu. Le roi est déclaré « *aimé d'Amon* », épithète qui s'imposait dans un monument dédié à ce dieu. Mais cette qualification d'importance toute spéciale est exprimée aussi d'une façon spéciale. C'est une phrase composée d'un verbe *mrj* (au passif), écrit phonétiquement, et d'un sujet logique qui est l'image même du dieu Amon placée au-dessus du verbe *mrj*; c'est un mélange de texte et de dessin (voir scènes 1-2).

449. Il en est de même dans la scène 3; le mot $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ est orienté dans le sens du dieu Anubis dont il dépend, et dont l'image est placée au-dessus de lui. Dans la scène 4, le mot est orienté dans le sens de l'emblème d'Anubis 𓄏 , qui le surmonte. Cet emblème est vivant, nous l'avons vu, et peut aimer le roi. Dans ces deux cas, le mot est placé en sens inverse du reste de l'écriture. Mais il arrive aussi que le mot $\text{𓄏} \text{𓄏} \text{𓄏}$ soit placé sous un dieu qui, lui, a la même orientation que le roi et, dans ce cas, le mot a la même orientation que le reste du texte se rapportant au roi : par exemple scène 7', au-dessous du dieu Montou et scène 14, au-dessous d'Amon-Min porté.

450. Dans les deux lignes de texte vertical qui sont placées au-dessus du roi (fig. 33, A'), celui-ci, à la suite de son protocole, déclare qu'il est « *aimé* » de tel ou tel dieu, mais jamais il ne dit à *cette place*, qu'il est aimé d'Amon. C'était en effet inutile puisqu'il le dit ailleurs, sous la figure même du dieu au bas du tableau, et en liaison avec elle. Il est clair que la présence de l'image même du dieu dans cette désignation donnait à celle-ci une valeur particulière. Ce jeu d'écriture n'était point sans raison; tout a une valeur et une intention dans le décor égyptien.

451. Les formules varient selon l'espace dont on dispose au bas des tableaux. Nous n'avons pas ici de figures qui commandent l'emplacement et le développement des textes mais la largeur des piliers varie : il y a huit piliers carrés et huit piliers oblongs et, sur certaines faces larges ou étroites, les murs d'entre piliers viennent rétrécir l'espace libre au-dessous des scènes. Quatre schémas permettront un classement rapide de ces dispositifs :

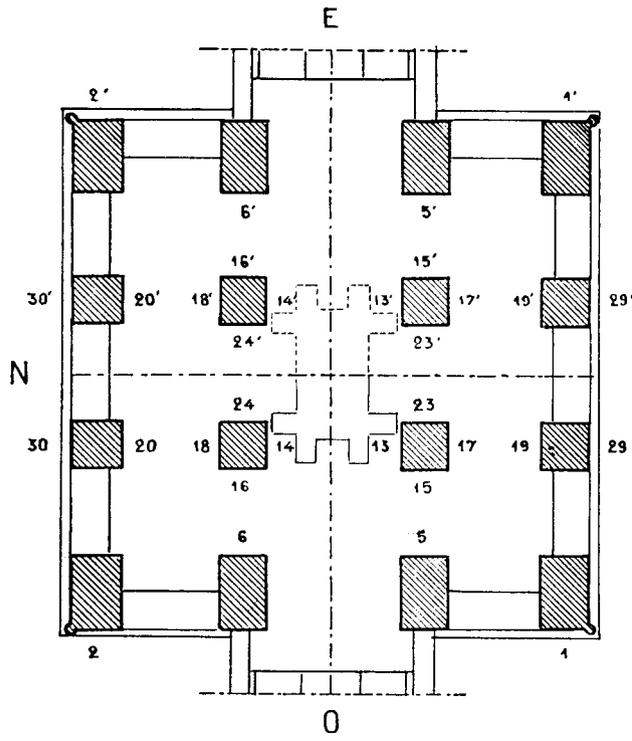


Fig. 34.

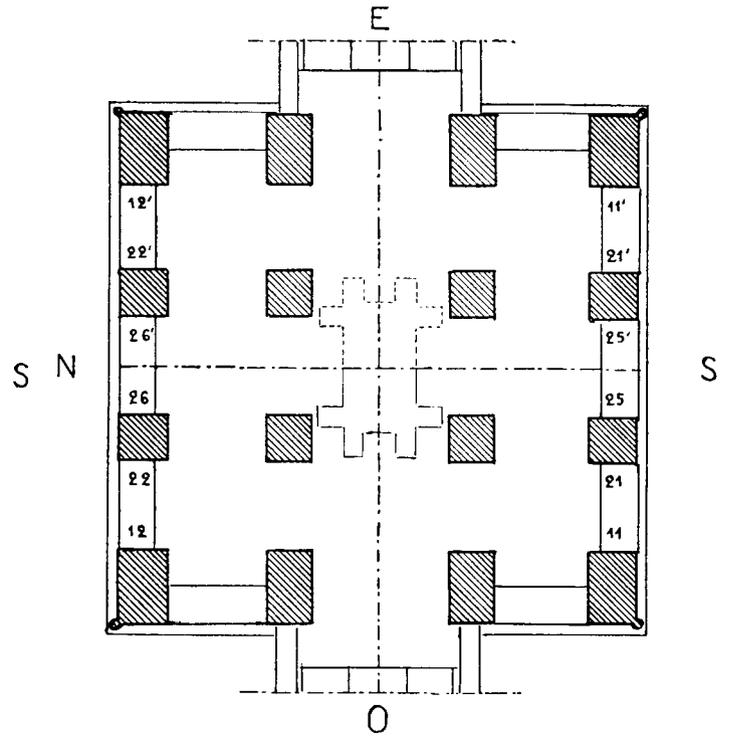


Fig. 35.

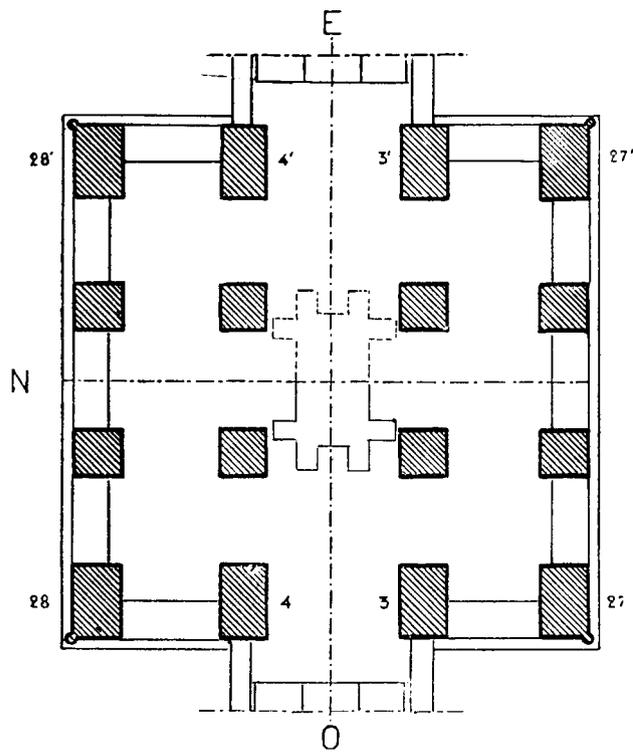


Fig. 36.

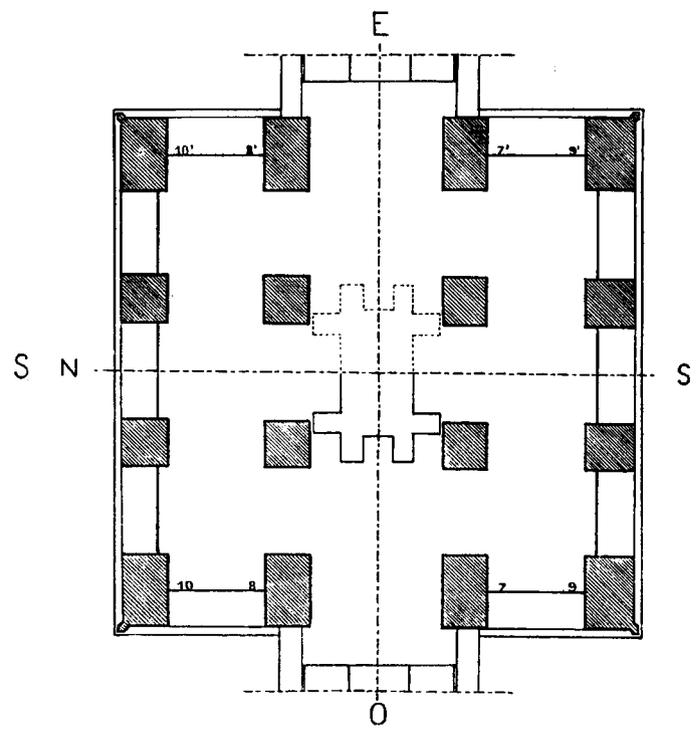


Fig. 37.

Fig. 34 : Les huit petites faces des piliers oblongs (1-2, 1'-2', 5-6, 5'-6'). Les vingt-quatre faces des piliers carrés (13-14, 13'-14', 15-16, 15'-16', 17-18, 17'-18', 19-20, 19'-20', 23-24, 23'-24', 29-30, 29'-30').

Fig. 35 : Les quatre petites faces des piliers oblongs qui sont rétrécies par le mur-bahut (11-12, 11'-12'). Les huit faces des piliers carrés qui sont rétrécies par le mur-bahut (21-22, 21'-22', 25-26, 25'-26').

Fig. 36 : Les huit grandes faces des piliers oblongs (3-4, 3'-4', 27-28, 27'-28').

Fig. 37 : Les huit grandes faces des piliers oblongs rétrécies par le mur-bahut (7-9, 7'-9', 8-10, 8'-10').

Les différentes formules que nous allons passer en revue ne sont pas strictement affectées à telle ou telle place; la plupart du temps, c'est leur longueur qui commande leur emplacement.

452. 1° La première formule, de beaucoup la plus fréquente, est celle qui se trouve en première ligne, et qui comprend la qualification «aimé d'Amon» dont nous venons de parler; elle est du type $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$ (fig. 33). C'est l'affirmation classique que le roi (aimé d'Amon), est «doué de vie, de durée, de bonheur, de santé, comme le soleil éternellement». Comme toujours la formule peut être allongée, par exemple par le don de «la joie» $\text{𓅓} \text{𓅓}$ (19, 5', 19', 23'). Dans ce cas on supprime le plus souvent $\text{𓅓} \text{𓅓}$, faute de place. On peut aussi, au lieu du substantif composé, employer l'expression $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$ (16, 31, 18', 20') «celui dont le cœur est dilaté». 𓅓 et 𓅓 peuvent être deux relatifs comme deux participes passifs.

A la suite de cette formule, il y a une fois $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$ (31). Plusieurs fois, l'énumération est suivie du mot 𓅓 (5, 19, 23-24, 5', 13', 14', 23'). C'est une abréviation, un rappel du fait que le mot 𓅓 se trouve derrière chacun des dons dans la formule complète (§ 106).

453. Cette formule se rencontre sur toutes les faces étroites (il y en a 32) (fig. 34), sauf sur trois d'entre elles où l'on a la seconde formule (13, 15'-16') § 455; je ne vois pas de raison apparente à cette différence.

La formule se retrouve également, toujours en première ligne, sur les faces larges (fig. 36), scènes 3'-4', 28'. Mais sur les autres faces (3-4, 27-28, 27'), elle est réduite à sa plus simple expression: $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$, qui vaut pour le tout. Enfin, elle figure, en première ligne encore, sur les huit faces larges qui, étant rétrécies par les murs-bahuts, ont seulement la même largeur que les faces étroites (fig. 37): 7-9, 9', 8'-10', 8-10. Dans la scène 7', la formule est raccourcie en: $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$ parce que l'on a voulu mettre à la suite, sous le dieu Montou, l'épithète $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$. Nous verrons que, sur les faces étroites rétrécies par le mur-bahut, la formule manque, faute de place (fig. 38, § 456). En réalité cette formule existe partout, sauf sur ces petites faces avec mur-bahut, et trois fois sur les petites faces ordinaires (13, 15'-16').

454. La formule $\text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓} \text{𓅓}$ ne constitue pas un texte à part. Dans les scènes 3', 4', 28' (fig. 36), elle fait suite en première ligne à $\text{𓅓} \text{𓅓}$ etc.; elle exprime la conséquence, la

conclusion de cette première formule « afin qu'il guide les vivants comme le soleil éternellement ». Le tout ne tient dans la première ligne que dans les faces larges. Dans les faces larges, mais resserrées par un mur-bahut, on a exactement la même séquence (8'-10', 9', 10) (fig. 37), mais, faute de place, elle est partagée entre les deux lignes; le mur-bahut supprime en effet partout la moitié de la largeur disponible.

La même formule (?) mutilée se trouve dans un texte vertical derrière Amon (7'). On a l'orthographe ⚡ dans (3'-4') et ⚡⚡⚡ dans (10) : question de place à remplir; le mot —, nous l'avons vu, n'est qu'une précision supplémentaire; en réalité il n'est jamais indispensable.

455. 2^o Une seconde formule est celle qui se rapporte à la célébration de la fête *sed*. Elle est du type : ⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡ « première fois des fêtes *sed*, il l'a fait (la fête) éant doué de vie ». — La chapelle a été élevée à l'occasion de la première fête *sed*. Cette indication se retrouve sur un très grand nombre de monuments. De cette fête, dont nous savons si peu de chose, nous constatons du moins qu'elle était l'occasion pour le roi de constructions nombreuses et importantes dont la dédicace pouvait être célébrée peut-être le jour même de la fête *sed* ⁽¹⁾. Il s'agit ici de la première fête *sed*. Il était intéressant de noter quels étaient tous les monuments construits à l'occasion de cette fête, puisqu'on demandait dans ces mêmes monuments le renouvellement de cette fête des « millions de fois ».

Cette indication figure, en général, en seconde ligne au-dessous de la formule précédente à laquelle elle fait suite (21 fois en seconde ligne dans les faces étroites). Quand elle figure en première ligne sur les faces larges (3-4, 27-28, 27'), c'est qu'elle fait simplement suite à la formule précédente très abrégée. Elle est en seconde ligne dans (28'), face large, parce que la première formule plus développée occupe toute la première ligne.

456. 3^o La troisième formule est du type : ⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡⚡ (1-2) « toute vie, toute durée, tout bonheur, toute joie sont aux pieds du dieu bon que voici ». ⚡ c'est le démonstratif des objets rapprochés; il désigne ici le roi dont on voit l'image juste au-dessus de cette partie de la formule. Elle se trouve en seconde ligne (25 fois) sur les faces des piliers carrés (sans mur-bahut). Elle se trouve également et en seconde ligne sur les faces larges appuyées à des murs-bahuts (4 fois), scènes 7-8, 9, 7'.

Sur les faces étroites appuyées à des murs-bahuts (fig. 35) la place se trouve très restreinte; aussi nous n'avons qu'une seule formule et réduite, celle-ci, aux éléments indispensables. Elle occupe à elle seule les deux portions de ligne qui restent disponibles. On a le dispositif donné par la figure 38. Dans deux cas (22', 26), le texte est même encore plus réduit, le ⚡ est supprimé et l'on a seulement : ⚡⚡⚡⚡⚡⚡.

457. Ce que signifie la présence de cette formule aux pieds du roi en bas d'un tableau, nous le verrons (§ 558, 559), mais ce qui est intéressant est de constater que ce souhait est bien le souhait final, celui qui clôt la scène par en bas. D'abord il est toujours placé en seconde ligne,

⁽¹⁾ Il faudrait dresser la liste des monuments élevés par chaque roi pour la première fête *sed*.

Ces deux monuments doivent faire partie des accessoires de la fête *sed*, comme notre chapelle elle-même; nous avons vu que nous n'en pouvons rien dire de plus. La forteresse se retrouve personnifiée sur le soubassement de la façade nord-est, à côté d'autres monuments de Sésostris I^{er} également personnifiés.

460. 5° Une dernière formule est connue; au-dessous des deux scènes 3' et 4', en seconde ligne (au-dessous des formules 1 et 4), nous avons :



«Il fait (ou «qu'il fasse») des millions de fêtes *sed*, étant couronné sur «celle qui élève les deux couronnes d'Horus»».

C'est la conclusion, qui indique la destination du monument : le roi doit célébrer des millions de fête *sed*, étant couronné «sur» (= dans) cette chapelle même (voir § 290 et pl. 28).

LES DIEUX

461. Parmi les dieux, les uns sont représentés par des images extrêmement soignées et détaillées. Elles sont accompagnées du nom et des épithètes de la divinité, comme toujours. C'est une documentation précieuse pour l'iconographie religieuse : il s'agit d'images datées et dues aux ateliers de la capitale ⁽¹⁾. D'autres dieux sont simplement nommés dans les formules avec leurs épithètes habituelles.

Voici la liste de ces deux séries de divinités :

462. 1° Les dieux figurés en image sont les suivants (par ordre de fréquence) :

	<i>Amon</i> sous son aspect personnel, dix-sept fois dans les scènes; dans les textes, le nom est déterminé par  .
	<i>Amon en forme de Min</i> , quarante-deux fois dans les scènes; deux fois dans les textes des architraves C2' et D2, avec le déterminatif  .
	<i>Montou</i> , quatre fois : (10, 27, 3', 7').
	<i>Atoum</i> , une fois : (4') et comme déterminatif spécial () dans les textes des scènes 22, 26, 18', 21', 28'.
	(<i>Anubis</i>), une fois : un homme à tête de chacal (3); ses emblèmes  (4) et  (3).
	(<i>Thot</i>), une fois : un homme à tête d'ibis (4). Ibis sur l'enseigne, architrave C2' et D2'.
	<i>Horus dans le grand château</i> (<i>m hwt t t</i>) (27').
	<i>Horus maître des domaines</i> (<i>hnty prw</i>) : (28).
	<i>Ptah</i> , avec son image comme déterminatif : (5').
	<i>Raḥarāhté</i> : (9).

Tous ces dieux peuvent figurer également dans les textes.

463. 2° Les dieux qui apparaissent dans les textes mais n'ont pas d'image sont les suivants (par ordre alphabétique) :

	<i>imn-t</i> [Amonit] (18).
	<i>psd-t t</i> (17, 13').

⁽¹⁾ Rappelons que le nom divin sans image du dieu doit être accompagné normalement du déterminatif général  : c'est la règle, mais, comme nous l'avons signalé, il y a des exceptions. Il est remarquable que  (Horus) n'ait jamais le déterminatif ; le faucon perché sur le  était lui-même le déterminatif divin dans les *Textes des Pyramides*.

	<i>Ntr bw iwnw</i> (7, 6').
	<i>Ntr nb hw-t w-t</i> (8, 13, 18, 7).
	<i>R</i> [Ré] (7).
	<i>Hr m hw-t et w-t</i> (22')
	<i>Hr nb hw-t w-t</i> (12)
	<i>Hr nd it(i)·f</i> (<i>αρενδωτης</i>) (25').
	<i>Gbb</i> [Gebeh] (20').

AMON

464. Cette chapelle nous offre les plus belles et les plus anciennes images d'Amon. Ce qui frappe tout d'abord, c'est que les deux formes si différentes d'Amon sont exactement équivalentes du point de vue religieux : ce sont les deux aspects d'un seul et même dieu. Pour simplifier, j'appelle Amon le dieu du type normal et Amon-Min le dieu momifié et ithyphallique. Mais nous devons nous rappeler que le nom de Min n'apparaît pas une seule fois sur ce monument, le dieu a été absorbé par Amon. Notons que l'Amon-Min est beaucoup plus fréquent que l'Amon normal : nous avons dix-sept fois seulement l'Amon ordinaire et quarante-deux fois l'Amon-Min. Je n'en vois pas la raison. De même Amon se rencontre treize fois du côté ouest et quatre fois seulement du côté est.

465. L'image d'Amon-Min présente une particularité qu'il faut signaler : dans toute une série de cas, le phallus du dieu a été légèrement gratté. On sait que la moindre parcelle d'un objet sacré peut avoir une action bienfaisante, croyance universellement répandue. Ici il est clair qu'une parcelle de cet organe divin devait avoir une efficacité particulière. Il s'agit là d'un rite antérieur à l'ensevelissement de la chapelle par Aménophis III. Il peut prouver que cette chapelle est restée longtemps en usage avant cet ensevelissement. Les nombreux graffiti que Chevrier a relevés avec soin sur les parois ne peuvent dater de la démolition du monument (voir cependant, dans la partie *Epigraphie*, le commentaire des planches XXXVI-XXXVII). Evidemment ni les grattages, ni les graffiti n'étant autorisés, il a fallu du temps pour que ces manifestations de piété (et de sans-gêne) aient pu se produire ⁽¹⁾.

466. Voici d'abord le tableau de toutes les épithètes du dieu Amon sur notre monument ⁽²⁾ : les unes figurent à côté des images du dieu, série A, les autres dans les textes seulement, série B.

⁽¹⁾ Aucun rapport, bien entendu, avec les martelages chrétiens dus à un sentiment de pudeur. Il conviendra d'étudier l'importance qu'a pu prendre aux différentes époques l'usage de la poudre même du monument sacré, mélangée à la boisson, par exemple.

⁽²⁾ Je donne toutes les variantes graphiques : dans un monument daté et aussi soigné, elles ont de l'intérêt.

SÉRIE A.

A côté de l'image d'Amon.

A côté de l'image d'Amon-Min.

1		11'-12'; 18'; 19'-20'; 23'; 26-27.
2	 3'; 7'; 22'; 7-8; 15; 25; 28.	 9'; 13'; 15'; 26'; 27'; 11; 12; 17; 19; 20; 24; 30.	
	 16.	 19'.	
3	 16.	 25', 22.	
3	 9, 15, 22'.	 5', 30'.	
4	 7'.	
5	 1, 25.	 22, 23; 17'.	
6	 10.	
7	 11; 13'.	
8	 8 cf. 8'	
9	 13	
10	 14	
11	 5'	
12	 21	
13	 8'	
14	 10'	
15	 30'	
16	 12'	
17	 5	
18	 20'	
19	 6	 11', 28'	
20	 2	
21	 7	 1'	
22	 8'	

23	15		
24		21'		
25	19, 4' 16'		
26	14'		
27	30'		
28	6', 18		
29	2'; 18'; 26'; 24'		
30		6		14' 28'
31	29'		
32	23'		
33	24'		
34	29		
35	10'		
36	2'		

SÉRIE B.

467. Epithètes d'Amon qui ne sont pas jointes à une des deux images du dieu, mais qui figurent seulement dans les textes ; elles peuvent par conséquent se rapporter à l'une ou à l'autre des deux formes du dieu.

Soubassement.

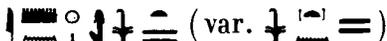
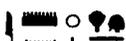
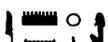
	soubassement sud-ouest.
	soubassement nord-ouest.
	soubassement sud-est, pl. 2.

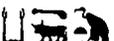
Le soubassement nord-est est mutilé, pl. 2.

Portes.

	linteau des 2 portes, pl. 9.
	montant de la porte ouest, pl. 9 (à droite).
	montant de la porte est, pl. 9 (à gauche).

Architraves.

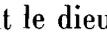
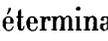
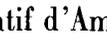
	architrave extérieure nord-ouest, § 52.
 (var. )	arch. extérieure côté est, pl. 2.
	arch. A 1', pl. 10.
	arch. A 2', pl. 10.
	arch. B 1', pl. 10.
	arch. A 1', A 2', B 2, B 1', B 2', C 1, C 1', D 1', pl. 10 et 11.
	arch. C 2', pl. 11.

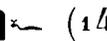
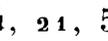
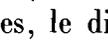
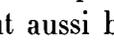
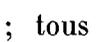
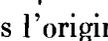
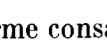
Deux fois le nom  est employé seul, sans le nom d'Amon, dans les textes des architraves D₂ et C₂' et, les deux fois, il est déterminé par le signe , pl. 11.

 D₂ et  C₂'

468. Ce tableau des qualifications d'Amon dans notre chapelle était nécessaire. Il nous montre la variété des titres que possède le dieu lors du *heb sed* de Sésostri I^{er}, cinquante ans après l'avènement de cette nouvelle dynastie qui a introduit ou développé son culte à Thèbes.

Il s'agit d'autre part d'un monument important érigé dans le temple principal d'Amon. Ce catalogue des épithètes du dieu a donc pour nous une valeur particulière, et il a des chances d'être assez complet.

469. On constate tout de suite que les deux formes d'Amon reçoivent exactement les mêmes noms et les mêmes épithètes. Partout le dieu s'appelle  ou , et le nom de Min n'apparaît pas. Deux fois seulement (arch. D₂ et C₂') le nom  est employé seul sans le nom d'Amon (et avec le déterminatif d'Amon-Min). Une fois (2') le nom de  est précédé de celui de , et l'image est celle d'Amon-Min.

470. Partout ailleurs les titres d'Amon et d'Amon-Min sont les mêmes. Sans doute les épithètes qui sont originellement celles de Min sont appliquées le plus souvent à la forme d'Amon-Min. Ainsi les titres  (14, 21, 5'),  (8', 10')  (30') et le nom  (18, 19, 4', 6', 14', 16', 30') sont appliqués à Amon-Min. Mais, dans tous ces exemples, le dieu s'appelle seulement  et la forme normale d'Amon elle-même reçoit tout aussi bien le nom de  (21'). Remarquons aussi que  et  sont strictement équivalents; tous les autres adjectifs sont adjoints indifféremment à ces deux dénominations, le  est présent ou absent, suivant la place dont on dispose.  s'est donc adjoint , Ré, dès l'origine. Nous avons déjà dit que cela lui était indispensable pour qu'il pût devenir le père du roi : le terme consacré  ne pouvait être supprimé devant le nom du roi, il fallait donc que Ré et Amon fussent un seul et même dieu.

471. L'épithète $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$, celle qui fut de tout temps la caractéristique spéciale d'Amon et qui a survécu à l'époque grecque dans le complexe Ἀμωνασιωντηρ , est ici courante. Sethe⁽¹⁾ avait pensé que ce titre n'avait été donné à Amon que sous la XVIII^e dynastie, c'est-à-dire au moment où Thèbes était devenue réellement la capitale, dominant sans conteste toutes les autres villes d'Égypte, et où elle était victorieuse au dehors. Hypothèse séduisante, mais inexacte : nous voyons que le dieu a réclamé dès l'origine de sa fortune le privilège d'être « le roi des dieux ». C'est un titre nouveau. Aucun dieu n'était jusque là « le roi » des autres dieux⁽²⁾.

Enfin Amon est accompagné de son épouse Amonit, scène 16, à laquelle je renvoie, § 511.

472. En dehors du dieu Amon (sous ses deux aspects), auquel s'adressent les cérémonies que le roi célèbre personnellement devant lui, le roi est en rapport, dans ces mêmes scènes, avec une série d'autres divinités. Les unes sont représentées l'aidant directement dans la célébration du culte devant Amon. Pour d'autres, qui ne sont pas figurées, le roi rappelle seulement qu'il en est « aimé ». La formule « aimé de tel dieu » est un qualificatif qui suit directement le protocole du roi placé au-dessus de sa tête. Il est clair que le roi doit avoir des raisons précises pour affirmer qu'il est aimé de tel ou tel dieu, ce qui revient à demander la protection de ce dieu, et que ces adjectifs, par conséquent, peuvent nous apprendre quelque chose sur les rapports du roi avec ces dieux. Il convient donc d'examiner la série de ces adjectifs.

473. Bien entendu, Sésostri I^{er} affirme tout d'abord qu'il est aimé d'Amon : $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$. Il le déclare sur le montant des deux portes et sur les architraves, c'est-à-dire dans la dédicace même et dans la partie la plus visible de la chapelle. Cela est logique puisque le monument est consacré à Amon. Dans les scènes proprement dites, l'affirmation que le roi est « aimé d'Amon » est répétée mais présentée, nous l'avons vu (scène 1 et § 111), d'une façon tout à fait spéciale. Le mot est placé juste au-dessous de l'image du dieu Amon et la phrase « aimé d'Amon » se compose d'un verbe, écrit phonétiquement, et d'un sujet (logique), écrit par son image placée au-dessus du verbe⁽³⁾. Cette phrase se rencontre au bas de quarante-deux des scènes où figure Amon (sous ses deux formes)⁽⁴⁾.

Naturellement, elle ne se rencontre jamais après le protocole royal, dans les lignes verticales placées au-dessus du roi, elle y ferait double emploi puisqu'elle figure déjà sous une forme parlante, mêlée à la scène elle-même. Après le protocole, le roi est toujours « aimé » par un autre

⁽¹⁾ SETHE, *Amun und die acht Urgötter*, § 292 c.

⁽²⁾ Dans les *Pyramides*, § 1458 c, une seule fois Horus est appelé $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$: (i)r(i) p·t nswt ntr·w. Ce cumul des deux titres est unique : $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$ est le titre normal de $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$ (Gbb). En tous cas Horus n'a conservé aucune des deux épithètes à l'époque classique.

⁽³⁾ Il en est de même quand le roi est « aimé » par un dieu autre qu'Amon et qui se trouve lui aussi figuré, comme Amon, dans une des scènes, par exemple : scène 3, le roi est aimé par Anubis, scène 4, par l'emblème d'Anubis, scène 7', par Montou ; dans ces trois exemples le mot $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆑} \text{𓆑}$ dans la ligne horizontale est orienté vers la figure du dieu auquel il se rapporte.

⁽⁴⁾ Quand elle manque, c'est faute de place : lorsque le mur d'entre-piliers rétrécit la largeur de la ligne et ne laisse pas de place libre, précisément sous l'image du dieu. C'est le cas dans les scènes 11-12, 21-22, 25-26 ; 11'-12', 21'-22', 25'-26'.

dieu qu'Amon. C'est une affection divine qui vient s'ajouter à celle d'Amon. Il ne peut s'agir que d'amis et d'associés d'Amon.

Dans les dédicaces des architraves et des portes le nom d'Amon est lui-même accompagné d'adjectifs qui, nous l'avons vu, ont une signification intéressante pour le roi.

MONTOU

474. Amon est donc le dieu principal dans la province de Thèbes et le roi des dieux en général. Voyons ce qu'est devenu son prédécesseur Montou ⁽¹⁾. Quels sont ses rapports avec le nouveau venu et avec le roi?

Il est dans les meilleurs termes et avec Amon et avec le roi. C'est lui-même, en personne qui, quatre fois, conduit le roi devant Amon pour que ce dernier lui accorde différentes faveurs (scènes 10, 27, 3', 7').

475. 1° Dans (7') Amon donne au roi « la royauté des deux terres suivant l'ordre de Ré » et lui met la vie 𓆎 devant le nez. Montou lui-même, placé derrière le roi, déclare qu'il lui donne $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆏}$ —. Le mot $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆏}$ placé au-dessous de Montou, dans la ligne inférieure, rappelle que le roi est aimé de Montou. Dans la scène parallèle 9', c'est le double du roi qui, placé derrière lui, le conduit à Amon-Min.

476. 2° Dans (10) Amon dit qu'il « renouvelle » au roi de « faire des millions d'années de fêtes Sed »; il lui met en même temps la vie 𓆎 dans le nez et le lui dit dans une formule spéciale supplémentaire. Montou, derrière le roi, déclare qu'il est en « $\text{𓆎} \text{𓆎}$ pour son fils Sésostris ».

Dans la scène parallèle 9 c'est $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$ qui, placé derrière le roi, le conduit.

477. 3° Dans (27) Amon-Min déclare qu'il « donne la grande neuvaine comme protection 𓆎 au roi ». Montou, placé devant le roi et le conduisant, déclare qu'il lui donne le dieu appelé « le millions d'années », comme protection, que ce dieu ne s'éloignera pas du roi; il ajoute que le dieu « le million de vies » appartient à Sésostris.

Dans la scène parallèle 28, c'est $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$ qui conduit le roi à Amon.

478. 4° Dans (3') Amon fait $\text{𓆎} \text{𓆎}$ (*nm*) au roi et lui promet $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆏}$ —. Montou, placé devant le roi, le conduit par la main en face d'Amon en lui mettant 𓆎 devant le nez. Il s'adresse à tous les dieux (sans doute la neuvaine) pour leur dire de conduire le roi afin qu'il renouvelle ses fêtes Sed. Dans la scène parallèle 4', c'est Atoum placé devant le roi qui le conduit par la main en face d'Amon-Min, en lui mettant 𓆎 devant le nez.

479. Ces scènes à trois personnages ne peuvent se trouver naturellement que sur les faces longues des piliers oblongs. Montou opère aussi bien devant Amon que devant Amon-Min;

⁽¹⁾ Sur Montou, voir les publications de BISSON DE LA ROQUE, consacrées à ses fouilles de Médamoud et de Tod, *Rapports sur les fouilles de Médamoud*, 6 vol., Le Caire 1926-1931; *Tôd*, Le Caire 1937 et ses *Notes sur le dieu Montou*, *B. I. F. A. O.*, 1941 (t. XL), p. 1-49. Sur le taureau Bouchis, qui ne paraît pas ici, voir FAIRMAN, dans SIR ROBERT MOND et H. MYERS *The Bucheum*, t. II (Londres 1934), p. 38 et sqq.

aucune différence, ici encore, entre ces deux formes du dieu. Aucun rapport apparent entre la nature de la scène et la présence de Montou. Dans les deux scènes parallèles 3' et 4', nous avons Atoum et Montou qui conduisent chacun séparément le roi. En réalité (nous l'avons vu, § 281) c'est une double simplification d'une scène connue dans laquelle ces deux dieux conduisent ensemble le roi devant le dieu, en le tenant chacun par une main. Comme on ne pouvait loger quatre personnages dans une seule face longue, on a coupé les deux scènes en deux. Chacune d'elles devrait comprendre les deux dieux Atoum et Montou placés à droite et à gauche du roi, et le conduisant une fois devant Amon (3'), l'autre fois devant Amon-Min (4')⁽¹⁾.

Dans les scènes de ce type, Montou est toujours le premier, il est à droite du roi; Atoum ne vient qu'en second, il est à gauche. Montou, en effet, a conservé de son rôle de chef du nome, le privilège d'être le chef de la neuvaine de Karnak, nous le verrons, § 494⁽²⁾. Ici Montou est bien le premier puisqu'il figure dans la scène du côté sud qui est la première des deux.

480. Deux fois le roi prend soin de déclarer qu'il est aimé de Montou. Nous allons retrouver toute une série de divinités dont le roi proclame ainsi qu'il est aimé, cela à la suite de son protocole, au-dessus de sa tête. Montou, dans cette énumération, figure avec deux adjectifs caractéristiques :

 Scène 20 : offrande de la laitue à Amon-Min.

 Scène 12' : offrande de la boisson  à Amon-Min.

Remarquons que le nom divin prend ici le déterminatif général des divinités parce qu'il figure dans un texte séparé de l'image du dieu lui-même; au contraire, dans les quatre noms de Montou accompagnant les représentations personnelle du dieu, nous n'avons pas ce déterminatif qui était inutile.

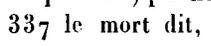
481. Voici les adjectifs accompagnant le nom du dieu quand il est figuré (4 fois) :

 Scène 3', 27.

 Scène 10.

 Scène 7'.

⁽¹⁾ Pour ce parallélisme existant entre Montou et Atoum dans leur rôle auprès du roi, voir entre autres Louxor, salle à gauche du sanctuaire de la barque — Karnak, VII^e pylône — Médinet-Habou (Thoutmès III), *Urk.*, IV, 508, 14 — bas-relief d'Amenemhet I^{er} à Licht, J. E. GAUTHIER et G. JÉQUIER, *Mémoire sur les fouilles de Licht*, Le Caire 1902, p. 94, fig. 108.

⁽²⁾ La neuvaine, originaire d'Héliopolis, a peut-être été introduite à Thèbes par Montou lui-même avant le triomphe d'Amon. En tous cas, il en est le chef sous la XVIII^e dynastie. Dans la stèle 20712 du musée du Caire (dont la date d'ailleurs n'est pas sûre) publiée par H. O. LANGE et H. SCHAEFER, *Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs*, t. II (Berlin 1908), p. 337 le mort dit, l. 5-6  (6)  (faut-il rétablir  ou  dans la lacune avant ): « J'étais quelqu'un qui purifie les guéridons de Montou, seigneur du nome thébain, qui ravitaille les autels de sa neuvaine ».

A l'époque classique, il y a quatre Montou résidant dans quatre localités différentes : Thèbes, Erment, Tod, Médamoud ⁽¹⁾. Dans notre chapelle, nous n'avons que trois de ces localités : $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (3, 7', 27), $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (10, 20) et $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (12'); nous n'en pouvons conclure que le quatrième Montou, celui de $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (Médamoud) n'existait pas encore. Cela est possible, puisque les fouilles du sanctuaire de Médamoud n'ont livré aucun document antérieur à Sésostri II et à Sésostri III ⁽²⁾.

Mais remarquons que le dieu n'est nommé dans notre chapelle qu'incidemment et six fois seulement; l'argument *a silentio* ne porte pas. C'est ainsi qu'il n'est pas question non plus du taureau de Montou dans notre chapelle; or cette forme du dieu est connue à Tod dès la XI^e dy nastie ⁽³⁾.

482. Montou est $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (10, 27, 3'); c'est là son titre principal; il est en effet le dieu du nome de Thèbes et il conserve ce titre jusqu'à la fin de la civilisation égyptienne. Amon ne le lui a jamais enlevé, ce qui est compréhensible : devenu « roi des dieux », celui-ci n'avait que faire d'un titre de dieu local. Dans la liste des nomes de Haute-Egypte qui figure sur la face sud du soubassement, nous verrons que seul Montou est nommé comme dieu de Thèbes; il n'est pas question d'Amon. Il est si bien le dieu du nome qu'il a aussi le surnom d'« Horus thébain » $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (7'). Ce nom est à lire *hr w-s-ty* comme le prouvent les graphies : $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (Caire 20712), $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (Louvre C. 68) et $\text{𓄿} \text{𓄿}$ (*Annales du Service*, 1903, t. IV, 129) ⁽⁴⁾. C'est un nisbé formé sur un nom géographique, comme $\text{𓄿} \text{𓄿}$ *bhd.ty* (§ 406).

483. Il n'est pas question encore de $\text{𓄿} \text{𓄿}$, Montou-Ré. Seul Amon s'est incorporé la personnalité de Ré. C'est seulement plus tard que les autres dieux se permettront pareille assimilation et trouveront utile d'imiter Amon ⁽⁵⁾. Notons enfin la différence entre $\text{𓄿} \text{𓄿}$, $\text{𓄿} \text{𓄿}$, le « maître » de la province et celui qui « réside » dans ces deux villes.

484. Le vêtement de Montou est intéressant. Dans nos quatre exemples, le dieu porte uniformément la *šento* avec queue, mais ce n'est pas là son costume habituel. A Tod, nous avons

⁽¹⁾ DRIOTON, *Chronique d'Égypte*, n° 12 (juillet 1931), p. 259-270. Ces quatre Montou sont figurés sur les modèles de barque d'Aménophis II trouvés dans sa tombe, voir DARESSY, *Fouilles de la vallée des rois*, Le Caire 1902 (C. G. C.), p. 239-242, n° 4944 à 4946, pl. XLVIII-XLIX et G. A. REISNER, *Models of ships and boats*, Le Caire 1913 (C. G. C.), p. 97.

⁽²⁾ BISSON DE LA ROQUE, *Notes sur le dieu Montou*, B. I. F. A. O., 1941 (t. XL), p. 8; DRIOTON, *Médamoud* dans *Fouilles de l'Institut français, Rapports Préliminaires*, t. IV, Le Caire 1927, p. 1.

⁽³⁾ BISSON DE LA ROQUE, *Notes sur le dieu Montou*, B. I. F. A. O., 1941 (t. XL), p. 7.

⁽⁴⁾ Ces trois exemples sont cités par SETHE, *Amun und die acht Urgötter*, § 4, mais il les sépare à tort du nom de Montou. Dans LANGE-SCHÄFER, stèle du Caire 20712 (t. II, p. 337), 𓄿 a été lu 𓄿 par erreur; de même à l'index (t. III, Berlin 1925), p. 30.

⁽⁵⁾ Khnoum-Ré à Eléphantine, *w-p-w-rt-Ré* à Abydos, Min-Ré à Coptos, Sobk-Ré à Ombos. Cf. SETHE, *Amun und die acht Urgötter*, § 237. Il faudra dater ces syncrétismes. Pour $\text{𓄿} \text{𓄿}$ « Montou-Ré qui est dans Thèbes »; voir *Urk.* IV, 829, 14 (= LEPSIUS, *Denkm.*, Text IV, 1). Ce serait le plus ancien exemple; c'est un fragment d'Erment, datant sans doute de Thoutmès III. Sous Aménophis II, des exemples clairs sont à noter sur les barques, dans la tombe du roi. DARESSY, *Fouilles de la vallée des rois* (C. G. C.), Le Caire 1902, p. 241-242, note (2), n° 4944, 4945.

une série de très belles représentations de Montou, de la XI^e dynastie, et, à Médamoud, des représentations de la XII^e dynastie ⁽¹⁾. Il est presque toujours vêtu du pagne et du corselet soutenu aux épaules par deux bretelles, garnis tous deux de plumes (en cuir). C'est là son costume personnel normal ⁽²⁾, celui qu'Amon lui emprunte et que nous lui avons vu porter dans une série de scènes 3', 6, 12. Cette différence de costume chez Montou me semble tout à fait explicable. A Tod et à Médamoud, Montou est chez lui, dans son rôle de propriétaire du temple, c'est à lui qu'on adresse l'offrande. A Karnak au contraire, dans notre chapelle, Montou n'est qu'un hôte d'Amon; il est un simple auxiliaire du roi dans les quatre cérémonies où il figure : ces deux rôles méritent des vêtements différents. D'autant mieux qu'Amon porte précisément le costume qu'il a emprunté à son voisin (scènes 10 et 3').

485. Il y aurait lieu d'examiner dans quelles circonstances un roi ou un dieu porte la *šento*; ce serait là comme toujours, pour toutes les questions que nous pose chaque détail de nos scènes,

Fig. 39.

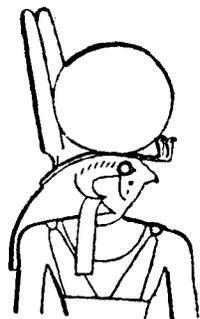
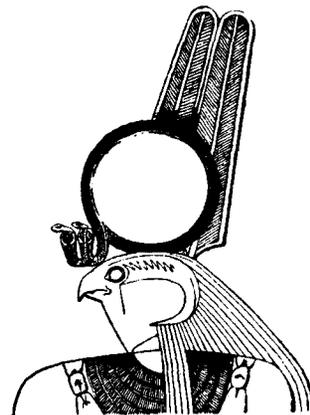


Fig. 40.



une longue recherche. Il me semble, d'après un premier examen, que la *šento* est le costume que le roi revêt quand il doit courir ou se livrer à quelque exercice violent ⁽³⁾. C'est en effet, le vêtement qui gêne le moins le mouvement des jambes. Ici par exemple, nous avons vu que le roi le porte quand il doit s'agenouiller devant le dieu (scènes 21-22, 23'-24'). Il est vrai qu'il porte encore la *šento* dans deux scènes (1-2) sur la façade ouest, où je ne vois pas de raison spéciale à la présence de ce vêtement, (le roi est encore dehors et se rend vers le temple). A toutes les époques le roi porte toujours la *šento* dans les scènes si fréquentes de course devant le dieu ou quand il fait le geste d'assommer ses ennemis sur la façade des temples. Dans les statues figurant le roi à genoux et faisant offrande, il porte toujours la *šento* ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Pour le costume en plumes, voir BISSON DE LA ROQUE, *Tôd* (Le Caire 1937), fig. 40 (p. 89), 43, 44 (p. 90-91) et *Médamoud* (1930), pl. 13 et 14; (1931), pl. 9.

⁽²⁾ *Tôd*, pl. XIX, un dieu à tête de faucon porte la *šento* mais est-ce bien un Montou? sa coiffure (*mutilée*) est un  avec double uréus.

⁽³⁾ Rappelons que la prise de la *šento* constitue une cérémonie spéciale.

⁽⁴⁾ Il n'en est pas ainsi sous l'Ancien Empire, cf. la statue n° 119 du Caire, L. BORCHARDT, *Statuen und Statuetten* (C. G. C.), t. I (Berlin 1911), p. 119-120 et pl. 26.

Notons qu'ici la *šento* est portée par deux autres dieux qui, comme Montou, guident le roi vers Amon, ce sont Atoum, scène 4' (en parallélisme avec Montou, 3') et Anubis, scène 3.

486. La coiffure de Montou reste la même dans nos quatre scènes, et elle est identique à ce qu'elle est à Tod et à Médamoud, où nous avons des images très détaillées : un grand disque solaire muni de deux uréus, qui se dressent côte à côte, est posé en avant de deux grandes plumes verticales, qui sont fixées sur la couffieh. Cette coiffure, comme toujours chez les dieux à tête d'animal, cache le raccord entre le masque animal et le corps humain (fig. 39 et 40).

Les deux plumes derrière le disque sont très différentes des deux plumes de la coiffure d'Amon. Il en est de même à Tod ⁽¹⁾. S'agit-il chez Montou de deux grandes plumes de faucon puisqu'il est un faucon? Les plumes d'Amon, qui lui viennent de Min, seraient-elles au contraire des plumes d'autruche?

ATOUM

487. Atoum est figuré une seule fois (scène 4'). Il conduit le roi par la main en face d'Amon-Min, en présentant le φ devant le nez du roi. C'est, nous l'avons vu, le pendant exact de la scène 3', où Montou joue le même rôle. Montou étant le chef de la province, il passe avant Atoum, qui n'est à Karnak que le chef de la neuvaine importée d'Héliopolis.

Atoum est vêtu de la *šento* à queue comme Montou en face (3'), ce qui est anormal, et coiffé comme toujours de la double couronne \mathfrak{A} (sans uréus); la barbe tressée, un collier. Il porte son titre principal $\mathfrak{A} - \mathfrak{B}$ et il dit au roi « *Viens en paix pour voir ton père Amon-Ré* ».

488. Or Atoum est identifié à Amon dans la scène 2', où le dieu Amon-Min est appelé $\mathfrak{A} - \mathfrak{B}$ $\mathfrak{C} - \mathfrak{D} = \mathfrak{E} - \mathfrak{F} - \mathfrak{G} - \mathfrak{H} - \mathfrak{I} - \mathfrak{J}$. Cette assimilation des deux dieux, nous la retrouvons à la même époque et à Karnak même sur le grand pilier osiriaque de Sésostri I^{er} ⁽²⁾. Le roi y est dit « *aimé d'Atoum-Amon-Ré* » $\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F} - \mathfrak{G} - \mathfrak{H} - \mathfrak{I} - \mathfrak{J}$. Les deux fois, le dieu $\mathfrak{A} - \mathfrak{B}$ est placé en premier dans ce nom complexe, mais le déterminatif, sur le pilier osiriaque, porte le costume et la coiffure d'Amon, tandis que dans (2'), l'image est celle d'Amon-Min ⁽³⁾.

Plus tard, nous avons l'ordre inverse entre ces deux noms. Sous Thoutmès III par exemple, nous avons $\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F}$, par exemple : stèle du vizir $\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F}$ (*Urk.*, IV, 1032, 10), et $\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F}$, tombe d'Amenemhiet (DAVIES-GARDINER, pl. 31).

Nous avons même le triple complexe : $[\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F} - \mathfrak{G} - \mathfrak{H} - \mathfrak{I} - \mathfrak{J} - \mathfrak{K} - \mathfrak{L} - \mathfrak{M} - \mathfrak{N} - \mathfrak{O} - \mathfrak{P} - \mathfrak{Q} - \mathfrak{R} - \mathfrak{S} - \mathfrak{T} - \mathfrak{U} - \mathfrak{V} - \mathfrak{W} - \mathfrak{X} - \mathfrak{Y} - \mathfrak{Z}]$ (Amon seul martelé) dans la tombe de $\mathfrak{A} - \mathfrak{B} - \mathfrak{C} - \mathfrak{D} - \mathfrak{E} - \mathfrak{F} - \mathfrak{G} - \mathfrak{H} - \mathfrak{I} - \mathfrak{J} - \mathfrak{K} - \mathfrak{L} - \mathfrak{M} - \mathfrak{N} - \mathfrak{O} - \mathfrak{P} - \mathfrak{Q} - \mathfrak{R} - \mathfrak{S} - \mathfrak{T} - \mathfrak{U} - \mathfrak{V} - \mathfrak{W} - \mathfrak{X} - \mathfrak{Y} - \mathfrak{Z}$ (*Urk.*, IV, 934, 11).

Il faudra démêler dans quelle mesure ces changements d'appellations peuvent correspondre à une évolution dans les doctrines.

⁽¹⁾ Les fouilles de Médamoud et de Tod nous ont livré une iconographie de Montou extrêmement importante. Pour la coiffure de Montou, se reporter aux planches suivantes : BISSON DE LA ROQUE, *Tôd* (Le Caire 1937), pl. XX (c'est notre fig. 39), XXIII, XXVII (notre fig. 40).

⁽²⁾ Il est figuré dans JÉQUIER, *Les temples memphites et thébains*, Paris 1920, pl. 17, fig. 3.

⁽³⁾ Le déterminatif d'Atoum est tout différent dans les scènes 22, 26, 18', 21', 28'.

489. Il est intéressant de voir que, sous la XII^e dynastie, ☉ Ré passe après  dans le groupement, tandis que  passe avant. Depuis la V^e dynastie, le roi est fils de Ré : . La XII^e dynastie devait forcément revendiquer cette paternité au profit du nouveau dieu , patronyme de la dynastie. L'annexion de Ré à Amon s'imposait donc pour assurer cette filiation sans choquer la tradition et sans renoncer au bénéfice de la protection de Ré. Mais Ré passait au second plan ; ce qui importait, c'était le rôle nouveau d'Amon. Doit-on penser que c'est pour légitimer le rôle paternel d'Amon que fut inventée la théorie qui exigeait l'intervention personnelle du dieu auprès de la reine pour la procréation de chaque roi ? Cette théorie ne date-t-elle pas du triomphe d'Amon, donc de la XII^e dynastie ? Elle a duré, notons le, jusqu'à Alexandre et a conduit celui-ci à l'oasis de Siouah. Les Ptolémées ont continué la tradition ⁽¹⁾.

L'annexion de , avec sa neuvaine, est peut-être plus ancienne, et on a conservé à ce dernier la première place. En tous cas, le rôle de  n'exigeait pas qu'il fût subordonné à Amon. Ses procédés de création n'avaient rien à faire avec les procédés humains. Ce qui n'empêche pas, qu'il soit considéré lui aussi, nous allons le voir, comme le père charnel du roi.

490. Plus tard, le rôle d'Amon grandissant, Atoum descend au second rang, et au besoin au troisième. C'est ce qui s'est produit à Héliopolis même : quand les deux dieux Ré et Atoum furent réunis en un seul, c'est Atoum qui est passé au second rang. Le complexe  apparaît déjà dans quelques textes des Pyramides ⁽²⁾. Il est fréquent dans les textes religieux des sarcophages du Moyen Empire ⁽³⁾, mais, dans la grande majorité de ces textes, ☉ et  sont encore nettement distincts.

LA NEUVAINES

491. La neuvaine joue un rôle très important à Karnak, à côté d'Amon, sous la XVIII^e dynastie. Notre chapelle nous apprend quelque chose sur son rôle sous la XII^e dynastie. Tout d'abord, le roi déclare deux fois qu'il est « aimé de la grande neuvaine » :

(13') 

(15) 

On précise qu'il s'agit de la « grande neuvaine » ; c'est donc qu'une petite neuvaine existait aussi à Karnak à côté de la grande, dès le temps de la XII^e dynastie ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Au mammisi d'Edfou, voir CHASSINAT, *Le Mammisi d'Edfou*, Le Caire 1939, préface. Au mammisi de Dendérah, même théorie concernant Auguste.

⁽²⁾ §§ 145 b, 152 a, 154 a, 156 a, 158 a, 160 a, 1686 b, 1694 a.

⁽³⁾ Dans les textes des sarcophages, il faudra examiner dans quels nomes et sous quelle influence ☉ a été ajouté devant . A Assiout, sarcophage du Musée du Caire n° 28118, côté 4, extérieur on a :  ; le soleil est placé directement sur le traîneau. Jeu de mot « graphique » (cf.  pour ) ; le soleil porté sur le traîneau indiquait sans doute l'union étroite des deux dieux, dont les noms ne forment plus qu'un seul signe.

⁽⁴⁾ Nous verrons les deux neuvaines, grandes et petites, à Licht, sous Sésostris I^{er}. La grande et la petite neuvaine d'Héliopolis figurent dans les *Pyramides*, §§ 177 a, 178 a.

492. Sur l'architrave D₂ (§ 82), le « taureau de sa mère » (Kaméphis) s'adresse également à la grande neuvaine « résidant dans Karnak » :



Elle est dite « de Karnak » pour la distinguer de la neuvaine d'Héliopolis, dont elle tire son origine, mais diffère notablement par sa composition (1).

Chaque dieu, dans chaque province, devait avoir, à l'imitation d'Héliopolis, sa grande et sa petite neuvaine. Le groupe de vingt-sept signes 𓀗 qui revient plusieurs fois dans les Pyramides (§§ 278 c, 511 c, 1064 b), constitue le pluriel (triple répétition) du groupe 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗. Il figure l'ensemble des neuvaines des différents dieux. Dans le § 1064 b, la grande neuvaine d'Héliopolis est appelée la « maîtresse des neuvaines », 𓀗𓀗𓀗 (27 signes 𓀗).

493. Remarquons que nous avons ici les deux orthographe : l'ancienne : 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 (neuf signes 𓀗 ; c'est la seule orthographe dans les Pyramides) et la nouvelle : 𓀗𓀗𓀗 (2). Elles sont employées suivant la place libre : la première dans les scènes 8', 13', 27', 20, 22, 27 ; la seconde dans les scènes 15, 26, 18', 21', sur les architraves D 2 et B 2'.

494. Quelle était, sous la XII^e dynastie, la composition de cette grande neuvaine de Karnak ? Au temps de la XVIII^e dynastie, malgré son nom, elle comprend en réalité quinze membres (3). Ce sont d'abord les neuf membres de la neuvaine d'Héliopolis : Atoum, Shou, Tefnout, Gebeb, Nout, Osiris, Isis, Seth, Nephthys. On a transporté telle quelle à Karnak cette neuvaine d'Héliopolis qui, dans les Pyramides, s'appelle déjà la grande neuvaine (§ 1660 c) à côté d'une petite neuvaine (§§ 177 a-178 a). Dans les Pyramides, suivant la doctrine héliopolitaine, c'est Atoum qui est le chef de ce groupe de dieux (4), lequel forme une vraie famille. Atoum crée le premier couple d'une façon toute personnelle : Shou et Tefnout, lequel compte a engendré le second couple : Gebeb et Nout, lequel à son tour a engendré le troisième couple : Osiris et Isis et le quatrième : Seth et Nephthys.

A Karnak, c'est Montou, le dieu de la province, qui se place en tête de cette neuvaine importée d'Héliopolis et en devient le chef ; Atoum passe au second plan (5). Amon et Amonit restent en

(1) On ne l'oppose pas ici à une autre neuvaine de quelque dieu voisin. Nous avons vu, p. 172, qu'il est question d'une neuvaine de Montou dans une stèle du Caire (n° 20712) dans laquelle le mort déclare qu'« il purifie la table à libation de Montou... maître du nome de Thèbes et approvisionne les autels de sa neuvaine ». Au contraire, quand on parle de 𓀗𓀗𓀗] 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗, stèle du Caire n° 20242, *psd-t* doit désigner l'ensemble des membres de la neuvaine de Karnak, dont Gebeb fait lui-même partie, et non une neuvaine spéciale propre à Gebeb ; cf. stèle du Caire, n° 20730. Mais bien entendu chaque dieu, dans chaque nome, avait à côté de lui sa neuvaine personnelle qui collaborait avec lui. Cf. *Urk.*, IV, 565, 9-10 : 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗. La grande neuvaine d'Abydos est citée dans *Urk.*, IV, 99, 5-11.

(2) Il faudra examiner la chronologie de ces deux procédés d'écriture.

(3) La grande et la petite neuvaines de Karnak (chacune de 15 membres) sont représentées au VIII^e pylône de Karnak, *LEPSIUS, Denk.*, III, 125.

(4) 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 § 304 c ; 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 𓀗𓀗𓀗 § 1660 c.

(5) C'est pour cela que Montou est à droite et Atoum à gauche pour conduire le roi devant Amon (scènes 3'-4')-

dehors de la neuvaine qu'ils ont accueillie dans leur domaine à Karnak⁽¹⁾. On a donc déjà une organisation nouvelle de dix membres par cette adjonction de Montou, qui prend la tête du groupe. Mais, à côté de Montou, il y a dans le voisinage de Karnak une série de dieux avec lequel Amon entretient de bons rapports : ils sont ajoutés à la suite de ce groupe de dix. Ce sont : *Horus* (11) peut-être celui de *Nhn*, *Hathor* (12) de Dendérah (?), *Sobk* (13) de Crocodilopolis, *Taninyt* (14) et *Iounyt* (15), les deux compagnes de Montou à Erment⁽²⁾. C'est là un groupement purement artificiel, où les nouveaux venus n'ont plus aucune parenté avec les anciens membres de la première neuvaine. Pourtant, nous allons voir qu'il s'agit d'un « corps » (𓂏, comme disaient les Egyptiens), ayant une individualité réelle. Exemple frappant de la façon dont, en Egypte, on pouvait créer de toutes pièces un être nouveau par la simple addition d'une série d'êtres distincts. Deux dieux : 𓂏 et 𓂏 ou trois dieux : 𓂏, 𓂏 et 𓂏 en forment un seul, tout en conservant leur individualité propre. Les cinq personnes coexistant en la personne du roi forment un seul roi. Neuf dieux en constituent un seul et, quand on leur ajoute six membres nouveaux, ce groupement conserve la même unité que le précédent ; il garde même le nom illogique, mais convenu, de « neuvaine ».

495. Quels sont, dans notre chapelle, les rapports que la neuvaine entretient avec le roi et avec Amon ? Nous avons déjà vu que le roi se dit « aimé de la neuvaine » (13'-15). Amon déclare qu'il fait de la neuvaine la protectrice (𓂏) du roi et que celui-ci est un des membres de la neuvaine, cf. scènes 26, 27.

Le dieu Amon donne 𓂏𓂏 au roi 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏 « en présence de la neuvaine », (22).

Le dieu *Hr m hwt* 𓂏𓂏 déclare que le roi est 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏 « droit de cœur en présence de la grande neuvaine ».

La neuvaine joue jusqu'ici un rôle d'auxiliaire et de témoin, qui est très naturel⁽³⁾.

496. Mais voici qui est plus étonnant. Amon déclare que son fils Sésostris est sorti « du flanc de la neuvaine », comme il dit que celui-ci est sorti de son propre flanc.

(20) 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏

(8') 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏

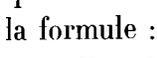
C'est aussi le sens des paroles que Montou adresse aux dieux 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏⁽⁴⁾ « Voici (le Roi N) de votre flanc ».

⁽¹⁾ Il peut arriver d'ailleurs qu'ils se placent tous deux en tête de la série, mais sans en faire partie eux-mêmes ; LEGRAIN, NAVILLE, *L'aile Nord du pylône d'Aménophis III à Karnak*, Paris 1902, pl. 12 B ; cf. SETHE, *Amun und die acht Urgötter*, § 41.

⁽²⁾ Cf. SETHE, *Amun und die acht Urgötter*, § 41.

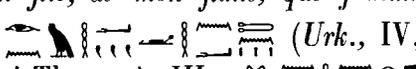
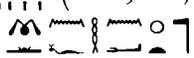
⁽³⁾ Cf. *Pyr.*, § 2 c. 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏 « il lui a accordé son héritage, devant la grande neuvaine », cf. § 1689 c.

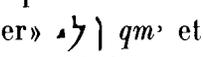
⁽⁴⁾ Je ne pense pas qu'on puisse considérer ici 𓂏, comme désignant le groupe, l'ensemble de la neuvaine dont Sésostris serait un des membres. On a ce sens dans : 𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏𓂏 « tu as pris l'héritage de ton père Gebeb, devant la corporation de l'Ennéade dans Héliopolis », *Pyr.* § 1689 a.

497. Nous verrons que le roi est dit fils () de plusieurs dieux, mais le mot z' , indique simplement une descendance, et non une filiation charnelle immédiate. Quand Amon ou Amon-Min, qui sont un seul et même dieu, disent que le roi est leur fils, ils ont soin d'ajouter au mot  la formule : , « qui est de mon flanc » *nḫ h·t·i*. Atoum étant identifié à Amon, le roi peut être dit « fils du flanc d'Atoum ». Mais le « flanc », le , d'une « neuvaine », c'est-à-dire de la personnification d'un groupe de dieux, cela est plus qu'étrange. Et pourtant Amon insiste clairement sur le fait qu'il s'agit d'une filiation charnelle. Deux fois il déclare qu'Atoum a fait le roi de « la chair de la neuvaine » :

(18') 
Mon fils Heperkaré, de mon flanc, qu'Atoum a fait de la chair de sa neuvaine.

(21') 
Sésostris, fils d'Atoum, de son flanc, qu'il a fait avec la chair de la neuvaine.

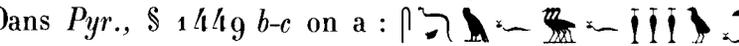
Même affirmation d'Amon sous la XVIII^e dynastie. Il s'adresse à la neuvaine pour lui dire « Venez pour voir la fondation belle et pure que m'a faite mon fils, de mon flanc, que j'aime (Thoutmès III), lui que j'ai fait d'une chair unique avec vous »  (*Urk.*, IV, 862, 14). On dit de Horus « maître de *Bhn* », à propos du roi Thoutmès III :  « il se joint à sa neuvaine pour être créé de leur chair » (*Urk.*, IV, 807, 1 et 812, 7). A Karnak, dans la salle des fêtes de Thoutmès III, on a :  « qu'a fait Atoum avec la chair de la neuvaine » (*Urk.*, IV, 552, 8).

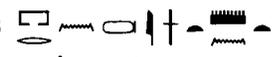
498. Une neuvaine devient donc une personne susceptible de donner le jour à un roi. Dans les Pyramides, la théorie est très clairement exprimée. Au § 258 b (*Ounas*), on dit en parlant du roi :  « Gebeb t'a créé, la neuvaine t'a mis au monde ». Le parallélisme avec Gebeb pourrait faire supposer une faute : le groupe des neuf  remplacerait  *psd·t*, qu'on aurait confondu avec  *Nout*, la femme de Gebeb, et cet enfantement collectif qui, même en mythologie, est tout de même un fait singulier, serait dès lors le résultat tout simplement d'une faute d'orthographe ⁽¹⁾. En réalité, il n'en est rien, la graphie  pour *psd·t* est postérieure aux *Textes des Pyramides*; elle ne peut, par conséquent, s'être substituée dans *Ounas*, par erreur, à un groupe  antérieur, pour être remplacée ensuite par . C'est la neuvaine qui a collaboré avec Gebeb pour « créer »  et « fabriquer » , *msi* le roi Ounas. Notons tout de suite que *msi* veut dire aussi « fabriquer », et pas seulement « enfanter », ce qui rend la formule moins singulière ⁽²⁾.

499. Dans les Pyramides, la neuvaine ou les deux neuvaines agissent à plusieurs reprises d'une façon qui exige également qu'elles constituent des personnifications réellement vivantes  « Gebeb a dit ce qui est sorti de la bouche de la neuvaine »,

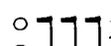
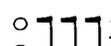
⁽¹⁾ Voir ce que dit SETHE, *Uebersetzung und Kommentar*, I, p. 254.

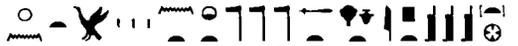
⁽²⁾ *Msi* veut dire fabriquer une chapelle, modeler une statue, etc. *MICE*, copte « enfanter » est sans doute un dérivé à la forme *pi'el*, mais ceci pose un autre problème.

§ 162 b (*Ounas*). Ici encore, nous avons le parallélisme avec Gebeb, mais la neuvaine a une bouche. Dans *Pyr.*, § 1449 b-c on a :  (18 fois $\overline{\overline{7}}$) «il entend sa puissance et ses faveurs de la bouche de la double neuvaine». Là, chacune des deux neuvaines a une bouche et parle.

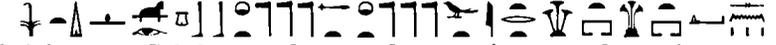
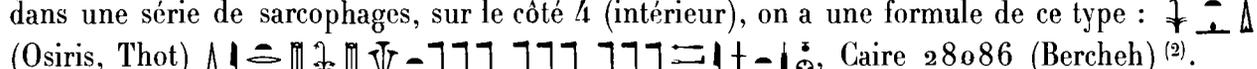
Dans  (*Pyr.*, § 262 a) : le roi «sort entre les cuisses de la neuvaine» et nous revenons à l'enfancement collectif.

Dans  (18 fois le signe $\overline{\overline{7}}$) «il sort entre les cuisses des deux neuvaines», § 1087 c, le roi sort à la fois entre les cuisses de deux neuvaines différentes; le problème se complique. Y a-t-il, dans ce passage, une faute et faut-il rétablir une seule neuvaine, ou bien deux neuvaines peuvent-elles être considérées à leur tour comme réunies elles aussi en une seule personne, comme le sont Atoum et Amon (scène 2)?

500. Rappelons que la grande et la petite neuvaines sont représentées trois fois, personnifiées chacune par un Nil, sur le socle de deux des statues, précisément de Sésostris I^{er}, à Licht ⁽¹⁾. Ces deux personnalités composites, étiquetées  et , symbolisent un groupe de dieux et ont la même réalité, évidemment, pour un Égyptien, que le Nil personnifiant à côté d'eux, «le grain» , «le Nil» , «le jugement»  et «le commandement»  (fig. 31 dans l'ouvrage de JÉQUIER). On est en droit de leur prêter des actions humaines et, en fait, elles lient les deux plantes du nord et du sud sous le trône du roi Sésostris.

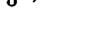
501. La neuvaine de Karnak possède un personnel de danseuses : comme Amon et Hathor,  «les danseuses de la grande neuvaine qui réside dans Karnak» (*Urk.*, IV, 1059, 13, tombe d'Amenemhet).

502. Enfin la grande et la petite neuvaine jouent le rôle de divinités, à côté d'autres dieux, dans les proscynèmes :

 etc. «Don accordé par le Roi, par Osiris, par Gebeb, par la grande neuvaine, par la petite neuvaine, par le domaine (itr.t) du Nord, par le domaine (itr.t) du Sud, etc.»; de MORGAN, *Dahchour*, I (1895), fig. 219 et 218 (tombe du roi Hor). La personnification des deux  est également intéressante. A Meir et à Berchéh, dans une série de sarcophages, sur le côté 4 (intérieur), on a une formule de ce type :  (Osiris, Thot)           (Caire 28086 (Berchéh) ⁽²⁾.

Sous la XVIII^e dynastie, de même, sur la stèle d'Aïmosé, on a ce texte :  (le roi)  (la reine)  (*Urk.*, IV, 29, 1).

⁽¹⁾ J.-E. GAUTHIER et G. JÉQUIER, *Mémoire sur les fouilles de Licht*, Le Caire 1902, fig. 30, p. 34; 32, p. 35.

⁽²⁾ LACAU, *Sarcophages (C.G.C.)*, tome I, Le Caire 1904, p. 231. Variantes d'orthographe dans les sarcophages n° 28040-28041, 28055 à Meir, et n° 28085, 28087-28092, 28094 à Berchéh. On y trouvera le mélange, comme dans notre chapelle, des deux graphies  et .

LES HORUS

503. Une série d'Horus différents sont nommés sur notre chapelle. Trois sont figurés, aidant le roi dans le culte d'Amon, ce sont :

(28)  «Horus chef des domaines»

(9)  «Raḥarāḥte chef de Karnak»

(27')  «Horus dans le grand château»

Les autres Horus sont simplement cités comme aimant le roi.

504. 1° L'Horus  *Hr hnty prw*, (scène 28) conduit le roi vers Amon. Il a une tête de faucon sans coiffure; il est vêtu du pagne et du corselet à écailles, costume propre à Montou et adopté par Amon (3', 6, 10), mais que Montou lui-même ne porte pas, nous l'avons vu, quand il est figuré dans notre chapelle. Dans la scène parallèle à celle-ci, par exemple (scène 27), Montou porte la *šento*. C'est la première image que nous ayons de cet Horus «chef des demeures» (ou plutôt «des domaines») dont nous ne savons presque rien. KUBENTZ (*B. I. F. A. O.*, 1931 [t. XXX], p. 848 et 895), dans son commentaire du chapitre 106 du *Livre des Morts*, a réuni les quelques données que nous possédons sur ce dieu. Je rappelle en note ses références ⁽¹⁾.

Le fils d'Isis né dans les marais de Khemmis porte ici une dénomination dont la portée nous échappe; c'est pourtant à ce titre qu'il intéresse Amon.

505. 2° Le dieu  est figuré, scène 9, derrière le roi. Il a une tête de faucon couronnée d'un disque solaire entouré d'une uréus; il porte un collier et est vêtu de la *šento* avec queue.

C'est un dieu d'Héliopolis, qui n'est qu'un hôte d'Amon à Karnak. Il a soin d'ajouter à son nom l'adjectif . C'est en effet en tant qu'hôte de Karnak qu'il peut aider le roi auprès d'Amon. Dans la scène 14, le roi déclare qu'il est aimé de ce même dieu.

⁽¹⁾ 1° Il paraît une fois dans les *Pyramides*, § 133 c;

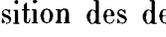
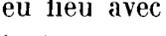
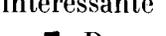
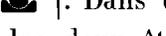
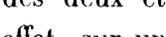
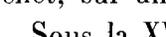
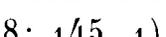
2° Dans un autre passage des *Pyramides*, § 695 b les deux Horus (c'est-à-dire Horus et Seth, duel *a potiori*) sont tous deux qualifiés de  (la même phrase dans le chapitre 178 du *Livre des Morts* [BUDGE, p. 166, l. 11]);

3° Dans le *Livre des Morts* (chap. 106). Il semble être dans les deux cas un dieu approvisionnement;

4° Sur une colonne du British Museum (*A Guide to the Egyptian galleries, sculpture* [1909], p. 117) Aménophis III se dit aimé de ;

5° Sur une stèle du Louvre (C 119), ptolémaïque, on a le titre . Cette stèle est commentée par SPIEGELBERG dans *Kêmi*, II, p. 108; SCHOTT, *Urkunden Mytholog. Inhalts* (1929), p. 10-11, l. 5 : ^{sic} et MARIETTE, *Abydos*, I, 30 b, 2-3 = CALVERLEY, II, pl. 29 : 

C'est un dieu composite, formé de trois autres dieux, Ré, Horus, Ahté. Ici nous avons une anomalie dans l'orthographe de son nom. Le signe  est placé sur l'enseigne , comme si l'on avait affaire au déterminatif général des noms divins dans les Pyramides. Mais ce déterminatif divin n'est pas employé dans notre chapelle, nous avons partout . Dans la scène 13, le signe  est très mutilé.

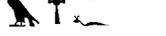
506. Ce dieu ne figure pas encore aux Pyramides. Une seule fois, on rencontre le groupe  (dans P. 1049); mais il faut considérer ce groupement comme une simple apposition des deux noms divins  et , sans coordination et sans fusion entre eux. Seule la fusion entre  et  · *h·ti* est réalisée à ce moment. Où et quand la réunion a-t-elle eu lieu avec ? Nous la rencontrons sous la XII^e dynastie, comme ici dans une orthographe intéressante à Licht ⁽¹⁾, où nous avons, dans une formule , après Osiris, le dieu . Dans ce texte les noms divins sont écrits phonétiquement, en supprimant les images des deux êtres vivants  et  qui pourraient déranger le mort : ces noms se trouvent, en effet, sur un sarcophage ⁽²⁾.

Sous la XVIII^e dynastie, le rôle de ce dieu sera considérable à Héliopolis (*Urk.*, IV, 144, 8; 145, 1) et à Karnak (voir plus loin § 514).

507. 3^o Le dieu  est figuré dans la scène 27'. Il n'a pas la tête de faucon, mais bien la figure humaine, ce qui surprend. Couffieh et barbe, pagne court à queue. Il conduit vers Amon-Min le roi, qu'il précède, et qui le tient par le poignet. Il déclare donner « *sa place* (à lui Horus), *sa dignité, sa propriété à son fils Sésostris qui est juste de cœur en présence de la grande neuvaïne* ». Ces mêmes dons sont accordés au roi dans la scène 9 par *Raharakté*. Sous la XVIII^e dynastie, nous retrouvons la même série de dons, parfois plus développés, et qui sont accordés par Amon (*Urk.*, IV, 563, 14), par Osiris (*Urk.*, IV, 571, 4), par Harsiesi (*Urk.*, IV, 571, 11) ⁽³⁾. Chacun des termes employés correspond évidemment à un des attributs techniques de la royauté; il serait intéressant de préciser.

Le roi déclare également qu'il est :  (22') et  (12).

508. En dehors des trois Horus qui sont figurés à côté du roi et l'aident dans l'adoration d'Amon (28, 9, 27'), le roi, à la suite de son protocole, se décerne les épithètes de :

1		(22')
2		(12)
3		(14)
4		(25')

Le n^o 1 est l'Horus figuré dans la scène 27', que nous venons de voir. Le n^o 2 est l'équivalent du n^o 1; on a de même  (Statue du Caire, n^o 994, catalogue BORCHARDT) et

⁽¹⁾ GAUTHIER-JÉQUIER, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, pl. 17.

⁽²⁾ LACAU, *Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires*, *Z. Ä. S.*, 1914 (vol. 51), p. 1-64.

⁽³⁾ Même formule, à Deir el-Bahari, NAVILLE, pl. 17 — à Amada, GAUTHIER, *Le temple de Amada*, pl. 40 : c'est Horus *bhd-ty* qui parle au roi.

𓆎—𓆏 (Statue du Caire, n° 559). Le n° 3 est figuré dans la scène 9, que nous avons vue également. C'est un dieu d'Héliopolis, en résidence à Karnak.

509. Quand au n° 4, *Hr-nl-ît(i):f* (αρενδωτης), c'est un voisin, un des dieux de Coptos. On le trouve cité sur un bas-relief de Coptos, précisément de la XII^e dynastie (PETRIE, *Koptos*, pl. XIII, 2). A Akhmim, il figure à côté de Min et d'Isis comme leur fils, et il complète la triade locale : encore une triade très artificielle et de fabrication récente. Dans notre chapelle, nous l'avons vu, Min n'est pas nommé, mais Amon lui a emprunté son apparence si particulière et l'a annexé à sa personnalité. D'autre part, Amon a amené avec lui sa compagne personnelle, si l'on peut dire, 𓆎, dont le roi se dit aimé (scène 18). Il n'est pas encore question de Mout, mais il n'est pas question non plus de 𓆏 comme troisième membre de la triade d'Amon. La date et les circonstances de l'avènement de Khonsou comme fils d'Amon nous échappent encore ⁽¹⁾. Ne peut-on supposer qu'au début de la XII^e dynastie, Amon, en s'annexant la personnalité de Min, a résolument adopté son fils *hr-nl-ît(i):f*. Il se proclamerait aimé de ce fils, comme il se dit aimé de sa femme Amonit, 𓆎. La présence de ce nom divin pose, on le voit, un problème intéressant.

510. Le roi se dit encore « aimé du dieu, maître du grand château » 𓆎—𓆏𓆏𓆏𓆏 (8, 13, 18, 7'). Ce dieu peut être aussi bien Horus ou Atoum ; tous deux, nous l'avons vu, sont maîtres du « grand château » (12, 22') ou y résident (22). Le « grand château » fait partie du temple d'Héliopolis.

Le roi est aimé également « du dieu des âmes d'Héliopolis » 𓆎𓆏𓆏𓆏𓆏 (7, 6'). Ce dernier dieu est, sans doute, Atoum lui-même. Il est représenté sur une stèle du British Museum, tome IV, pl. 8, donnant la vie au nez du faucon royal placé sur son *sereh*.

LA DÉESSE AMONIT 𓆎

511. Le roi est aimé d'Amonit 𓆎, scène 16. Nous avons déjà vu cette épouse d'Amon à côté du dieu, § 509. Elle n'est nommée qu'une fois sur notre monument.

PTAH

512. Le roi se dit « aimé de Ptah » 𓆎𓆏𓆏𓆏𓆏, dans la scène 5'. C'est le seul endroit où Ptah soit nommé sur notre monument. Le nom est déterminé par l'image propre du dieu. Celui-ci est représenté momifié, tenant devant lui 𓆏 et 𓆏 (la tête est détruite). Il est logé dans un naos ouvert par devant, dans sa partie supérieure seulement ⁽²⁾. Le nom divin est accompagné d'un seul de ses adjectifs : 𓆏 « maître des deux terres ». Cet adjectif, Amon semble l'avoir

⁽¹⁾ Les fondations du temple de Khonsou ne nous ont rien appris à ce sujet, mais nous n'avons mis à nu que leur face extérieure. Le temple entier (de Ramsès III) est construit avec des blocs remployés. Borchardt a signalé l'importance des blocs de l'escalier du pylône, qui figurent clairement des épisodes d'une fête de *heb-sed*.

⁽²⁾ Pour ce dispositif, qui se retrouve dans la plupart des naos contenant une statue divine, voir G. LEFEBVRE, *Le tombeau de Pésoiris*, tome I, Le Caire 1923, p. 91, fig. 11.

adopté, aux scènes 8, 8'. En tout cas, il a adopté une autre épithète de Ptah :  (scène 15' et sur les architraves, à droite et à gauche de la porte est). Cette épithète ne figure pas d'ailleurs dans notre chapelle comme appliquée à Ptah, mais elle est courante sous la XVIII^e dynastie.

513. Amon ne pouvait oublier le dieu de Memphis, la seconde capitale de l'Égypte. Ici encore, comme pour Ré, c'était pour lui, une association nécessaire, mais il n'y a pas eu assimilation réelle. Ptah est simplement un hôte de Karnak. Sous la XVIII^e dynastie, il a son temple personnel dans l'enceinte de la propriété d'Amon. Un premier temple, qui était en briques, disent les textes, a été reconstruit en pierres par Thoutmès III⁽¹⁾. Ce premier temple date-t-il de la XII^e dynastie? Cela est très vraisemblable et les mots « *aimé de Ptah* » montrent que Sésostris I^{er} désirait déjà la protection du dieu de Memphis⁽²⁾.

Héliopolis tenait une plus grande place que Memphis dans la théorie religieuse et dans la théorie royale en particulier; aussi Amon s'était incorporé le dieu Ré et le dieu Atoum, qui déjà n'en faisaient plus qu'un.

514. Il s'est de même assuré la collaboration de l'Horus d'Héliopolis : . Nous ne savons pas si cet Horus héliopolitain a eu un temple particulier à Karnak du temps de la XII^e dynastie, mais il a joué un grand rôle sous la XVIII^e. C'est lui qui a servi plus tard de base à la grande réforme atonienne, laquelle devait aboutir tout simplement à la suppression d'Amon : l'invité remplaçait son hôte. Ce sont les différents moments de cette évolution que l'on voudrait suivre clairement; nous devinons à demi ce qui s'est passé sans pouvoir rien préciser encore du détail des faits, et encore moins des causes de ces faits.

THOT

515. Dans la scène 4, Thot est représenté par un prêtre portant un masque d'ibis. Il est placé au centre entre le *iw-n-m-wt-f* et le « *chef des médecins* » pour diriger une cérémonie. Il remplit sa fonction normale de *hry-hb-t* des dieux. A ce titre, il porte la bande transversale passant en travers de la poitrine, de l'épaule droite au flanc gauche; c'est l'insigne de ce personnage. Dans la main gauche, il tient le rouleau contenant la formule à réciter. Au-dessus de lui, un petit ciel étoilé, comme au-dessus de chaque scène. Son nom :  « *maître (de la ville) des huit* », est écrit selon l'usage ancien sans le déterminatif de la ville. Pas de déterminatif non plus du nom divin; l'image même du dieu joue ce rôle.

516. Sur les deux architraves C 2' et D 2', le dieu Thot s'adresse à Kaméphis d'une part, et aux dieux de Haute-Égypte et de Basse-Égypte, d'autre part. Son nom est orthographié autre-

⁽¹⁾ LEGRAIN, *Le temple de Ptah Ris-Anbou-f, Annales du Service*, 1902 (t. III), p. 38-66 et 97-114; p. 109, l. 3 on lit:  (Urk., IV, 765, 12).

⁽²⁾ Toutefois dans le temple de Ptah, Legrain, qui l'a déblayé, n'a trouvé comme document antérieur à Thoutmès III qu'une stèle d'un Antef et un autel de la XII^e dynastie (Amenemhet I^{er}), lequel n'est pas dédié à Ptah.

ment : $\text{—} \equiv \equiv \text{⊕} \text{☉}$, avec le déterminatif de la ville ⊕ ⁽¹⁾. Mais surtout, il faut ici un déterminatif du nom divin; on se sert de l'*ibis*, qui est l'image ancienne du dieu.

Thot était de tous temps le *hry-hbt* des dieux; Amon ne pouvait se passer de son concours.

ANUBIS

517. Anubis paraît sous trois formes différentes : 1° C'est un prêtre à masque de chacal conduisant le roi, dans la scène 3 (registre inférieur). Il est désigné seulement par son titre de $\text{𓆎} - \text{𓆏} \text{hnty zh ntr}$; 2° Dans la scène 3, registre supérieur, il est représenté par son emblème 𓆎 enfermé dans 𓆏 . Cet emblème est appelé lui aussi $\text{𓆎} - \text{𓆏}$; 3° Dans la scène 4, il est représenté par son autre emblème 𓆎 , qui est appelé $\text{𓆎} \text{☉} \text{𓆎} - \text{𓆏}$. Sur le rôle possible, mais peu clair, d'Anubis dans ces deux scènes, je renvoie à la description des scènes, § 114-148.

TOUS LES DIEUX

518. Enfin, de peur d'oublier aucun ami, le roi déclare qu'il est « *aimé des dieux* » : $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎}$ $\text{𓆎} \text{𓆎}$, scènes 19, 23, 29, ou pour plus de précision encore, « *aimé de tous les dieux* » : $\text{𓆎} \text{𓆎} \text{𓆎} -$ $\text{𓆎} \text{𓆎}$, scènes 1-2, 10, 17, 24, 15'. Le mot — est supprimé seulement quand la place manque; la confusion n'était pas à craindre.

⁽¹⁾ Sethe a noté le parallélisme des deux orthographes, *Amon und die acht Urgötter*, § 65.

LE DOUBLE

519. Le rôle du 𓄏 , le « double », est comparable ici à celui des dieux. Ce n'est pas le lieu de reprendre dans son ensemble la question du 𓄏 . Nous examinerons seulement ici ce que notre monument peut nous suggérer de nouveau sur cette conception capitale des Egyptiens.

Le roi est accompagné de son double (nous conserverons le mot consacré) sept fois seulement, et celui-ci se présente sous deux aspects différents :

1° Quatre fois le double est un homme surmonté du signe 𓄏 .

Il est de la même taille que le roi et le suit, exactement comme le suivent les dieux Montou (7', 10) ou Raḥaraḥté (9). Mais cette représentation du double sous la forme humaine ne se trouve que sur quatre des faces *larges* des piliers oblongs, c'est-à-dire sur des faces qui, seules, peuvent contenir des scènes à trois personnages de même taille (7-8; 9'; 28').

2° Trois fois le double est figuré sous la forme d'une simple enseigne portant le 𓄏 . Cette enseigne animée par deux bras est placée elle aussi derrière le roi, mais elle figure uniquement sur les faces *étroites* des piliers, c'est-à-dire sur celles qui ne peuvent contenir que des scènes à deux personnages (5'-6', 26'). C'est évidemment la question de la place dont on dispose qui a commandé l'emploi de ces deux formes qui sont pratiquement équivalentes. Examinons le détail des scènes.

LE 𓄏 HUMAIN

520. Le double de forme humaine présente dans notre chapitre plusieurs particularités importantes. Deux fois il pose la main gauche sur l'épaule gauche du roi (9', 28') au lieu de le suivre simplement à distance, comme toujours, sans le toucher. Il fait dans ce cas ce que fait Montou dans les scènes 7, 10 et Raḥaraḥté dans la scène 9. Dans la scène 9', pour libérer sa main gauche qu'il pose sur l'épaule du roi, il tient ensemble dans sa main droite le bâton vertical surmonté de la tête royale et la grande plume d'autruche : ce sont là ses deux attributs habituels, qu'il tient ordinairement séparément dans chaque main (par exemple dans 7). Ce bâton à tête royale, il le tient juste derrière le dos du roi, exactement comme Montou (dans 7') tient derrière le dos du roi le sceptre 𓄏 auquel est accroché le signe 𓄏 dirigé vers la nuque du roi. Dans les deux cas, nous avons le même geste destiné à exercer une influence sur le roi. Quel est d'ailleurs le rôle de la tête royale, je l'ignore. Nous sommes réduits à des suppositions plus ou moins vraisemblables.

521. Dans la scène 28', la main gauche du double repose aussi sur l'épaule du roi mais la tige verticale est supprimée dans la main droite du double, laquelle tient seulement la plume 𓄏 et le 𓄏 . Cette tige verticale n'est donc pas indispensable à l'action du double sur le roi. La raison de cette suppression est très simple : nous sommes bien sur la face large d'un pilier,

mais c'est la face *extérieure* d'un pilier d'angle. Or le tore d'angle vertical diminue la largeur de la surface utilisable; on a donc rapproché l'image du double de celle du roi en supprimant la tige droite, dressée entre ces deux images.

522. Dans la scène 8, c'est la plume horizontale dans la main droite qui a été supprimée; il ne reste que le ☿ ; c'est un oubli du dessinateur car il y avait toute la place nécessaire. Dans la scène correspondante 7, la plume ← et le ☿ sont à leur place normale; la tige de la plume passe derrière le corps du roi parce que celui-ci est face à gauche : c'est la règle de perspective que nous avons souvent rappelée.

523. Le costume, dans ces quatre images du double humain, est identique : pagne court à queue avec plissage latéral, semblable à celui d'Amon (7', 8, 7), collier, barbe nattée comme celle des dieux. La tête est couverte de la coufieh plissée, dont un pan tombe devant chaque épaule. Sur cette coiffure est attachée par un lien tombant en arrière la tige horizontale de l'enseigne ⌋ ; la tige verticale est supprimée. Bien entendu, les deux bras du ⌋ contenant le *sereh* sont posés *transversalement* sur le support horizontal; mais en perspective égyptienne, ils sont figurés de *face*, donc *parallèlement* au support. Sur cette tige horizontale est posé le signe ⌋ embrassant le *sereh*, qui contient lui-même le nom d'Horus du roi. Sur le *sereh*, le faucon couronné de la double couronne ☉ . Il y a ici la place; on met donc la double couronne. Dans les protocoles royaux des lignes verticales au-dessus du roi, nous avons vu, au contraire, qu'il n'y a jamais de couronne : c'est donc un accessoire utile mais non indispensable. Notons encore que cette double couronne du faucon sur le *sereh* ne porte *jamais* l'uréus.

524. Il est clair que ce rôle du double humain était tenu par un prêtre habillé en double, et suivant le roi. Le roi lui-même, qui ne pouvait officier personnellement dans toute l'Égypte, alors que la théorie lui en faisait un devoir, était représenté par un prêtre déguisé en roi, de même qu'Amon n'était qu'un prêtre déguisé en dieu. Nous allons voir pourtant que, pour le double, la question est moins simple qu'elle ne paraît.

LE ⌋ ENSEIGNE

525. Sur les faces étroites des piliers, il n'y avait place, nous l'avons vu, que pour deux personnages; il n'était donc pas possible d'y faire figurer derrière le roi un *double humain* de même grandeur que le roi et le dieu. Si donc on veut loger un double sur une de ces faces, il ne peut être représenté que sous sa forme réduite, celle de « l'enseigne animée ». Trois fois on a employé ce procédé (5'-6', 26'). Pourquoi? Parce que dans ces trois scènes, le roi se penche vers le dieu Amon-Min et le serre à la taille. Il se penche pour respirer le souffle de vie sortant du nez du dieu Amon-Min; celui-ci, *momifié*, ne pouvait tendre le signe ☿ au nez du roi, comme le fait Amon. En se penchant, le roi laisse derrière lui un espace vide qu'il faut combler; tout blanc est fâcheux et il serait absurde de le laisser inutilisé. Le double réduit, le double-enseigne, remplit fort bien cet office et d'une façon utile au roi, le double étant un élément de protection de première importance. On aurait pu d'ailleurs combler ce vide par

Il conviendra d'examiner l'emploi que l'on fait de ce compagnon du roi à travers toute la figuration égyptienne de toutes les époques. Dans notre monument, il apparaît clairement qu'on le loge derrière le roi uniquement quand la place le permet, qui, sans cela, resterait vide. Suivant la largeur de cette place, on emploie le  humain (scènes larges) ou le  enseigne (scènes étroites).

Dès la VI^e Dynastie, nous ne rencontrons le plus souvent le  que dans les scènes où il y a derrière le roi un espace vide commode pour le loger. Chez Pépi II ⁽¹⁾, pl. 8 de la publication de Jéquier, le roi est penché en avant pour assommer ses ennemis; dans le vide laissé libre derrière lui par cette image, on a logé le double, qui a son sol personnel. A la planche 36, il en est de même; sur la planche 41 le roi courant est penché en avant; son double est logé derrière lui. Sur les planches 61 et 81 nous avons les deux parois parallèles sud et nord du sanctuaire : le roi est assis et, derrière lui, sur cette longue paroi, où la place ne manque pas, on a représenté son . Mais notons qu'ici la présence du  royal est nécessaire, car le repas funéraire qui est figuré devant le roi sur ces deux parois est offert à la fois au roi   et à son double   (pl. 85, mur nord) ⁽²⁾.

530. A Louxor, sous Aménophis III, il apparaît clairement que le double-humain ou le double-enseigne sont figurés de place en place, simplement à titre d'indication, de rappel. Faire figurer partout le  (humain ou enseigne) derrière chaque image du roi, eût été trop encombrant : de même qu'une formule ou un dessin réduits ont le même pouvoir qu'une formule ou un dessin complets, de même une seule figure de  dans un registre vaut pour toutes les scènes de tout le registre. Il conviendra de faire le relevé de tous les exemples du  dans tous les temples. Il en est de ce point comme de tant d'autres : le répertoire des scènes, à plus forte raison celui des détails des différentes scènes, nous manque encore. A Louxor, j'ai vérifié que parmi des vingtaines de scènes, il y a seulement vingt-quatre exemples du  de forme humaine et vingt et un exemples du  enseigne. Le  humain seul a été martelé par Akhénaton; celui-ci a respecté partout l'image de son père, mais l'image du double de ce dernier était divine et devait disparaître. Pour Aménophis III, ces deux formes de  jouent exactement le même rôle et le choix entre elles dépend uniquement de la place à remplir derrière le roi. Le  humain se rencontre quatorze fois dans la *première* scène d'un registre, le  enseigne quinze fois dans la *première* scène d'un registre et quatre fois dans la *dernière*, ce qui suffit et évite la répétition de l'image dans toutes les autres scènes. Notons que, lorsque le  se trouve dans une scène au milieu d'un registre, c'est uniquement parce que le roi se penche ou lève le bras, laissant un blanc à combler derrière lui.

531. A Louxor encore, dans la salle aux douze colonnes, à droite et à gauche de la porte du second sanctuaire, se trouvent deux scènes parallèles exactement de la même dimension

⁽¹⁾ JÉQUIER, *Le monument funéraire de Pépi II*, t. II, Le Caire 1938.

⁽²⁾ Même formule dans la chambre funéraire de la reine Neit. JÉQUIER, *Les Pyramides des reines Neit et Apout*, Le Caire 1933, pl. XI, col. 112-113; dans la Pyramide de Pépi II, la partie correspondante est détruite.

du roi comme le ferait une statue divine. Le roi « *aimé de son* 𓂏 », c'est une formule qui caractérise d'une façon particulièrement intéressante les rapports du roi et du double. Nous en avons un autre exemple très curieux qu'il faut citer : sur une statue du roi Hyksos $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$ (Caire n° 389), le souverain se donne le qualificatif de : $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$ « *aimé de son double* ». Ici encore le 𓂏 est traité comme un dieu ⁽¹⁾.

535. Des deux formes équivalentes du 𓂏 , le 𓂏 humain et le 𓂏 enseigne, laquelle est la primitive ? Le 𓂏 enseigne est-il une réduction pratique, une simplification du personnage coiffé de cet emblème contenant le *sereh* ? Ou bien le 𓂏 humain est-il une *personnification* d'un signe servant à exprimer une faculté, un pouvoir spécial, de caractère divin ?

536. Le nom de ce pouvoir spécial, que nous avons quelque peine à préciser, s'écrivait avec le signe 𓂏 qui est son homophone (quelle que soit d'ailleurs l'origine de ce signe 𓂏 , avec lequel, sans doute, le mot qu'il écrit, n'a aucun rapport étymologique). Ce signe graphique servant d'image à une idée qui, elle-même, est sans image possible, mais est représentable par un homophone, devient le symbole de cette idée, comme 𓂏 est devenu le symbole de la vie. Le concept du *k* ayant un caractère divin, on a placé son image graphique 𓂏 sur une enseigne 𓂏 , comme on y a placé une série considérable de signes figurant les dieux ou les emblèmes des nomes, qui sont d'anciens êtres divins. On a eu ainsi le complexe 𓂏 , lequel devait agir sur les différentes personnalités composant le roi, et tout d'abord sur la plus ancienne, le roi en tant qu'Horus. On loge donc entre les bras du 𓂏 un second complexe, le palais royal surmonté d'un faucon et contenant le nom du faucon du roi, et l'on obtint le groupe 𓂏 .



Fig. 41.

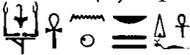
Cette combinaison de signes est déjà réalisée sous la I^{re} dynastie. Nous l'avons (fig. 41) sur un vase trouvé par Amélineau à Abydos (AMÉLINEAU, *Nouvelles fouilles d'Abydos*, I (1899), pl. XXXIII = MORET, *Le Nil et la civilisation Egyptienne* (1938), p. 140, fig. 32). C'est une triple combinaison de signes : 𓂏 la chapelle, le 𓂏 et le 𓂏 , c'est-à-dire « *la chapelle du double de l'Horus 'nd-ib* ». Le vase qui nous a conservé ce nom faisait partie des objets de culte appartenant à la chapelle consacrée au double du roi.

537. Mais ce groupe de signes peut être animé en lui donnant deux bras, comme on anime les signes 𓂏 et 𓂏 , etc. Ces deux bras tiennent chacun un emblème, le 𓂏 et le 𓂏 , dont nous ignorons encore la signification et la portée, mais qui caractérisent l'action du double sur le roi.

La figuration du double sous forme humaine ne nous donne donc pas d'indication sur l'origine du 𓂏 . Le double, quelle que soit sa valeur première, n'a pas plus nécessairement sa forme humaine que la mer, le grain, les saisons, le 𓂏 (*hw*), les forteresses, les temples, etc., qui sont figurés couramment comme des êtres humains coiffés de leur nom. On sait assez que la

⁽¹⁾ On pourrait penser que ce roi Hyksos en employant cette formule tout à fait exceptionnelle, quoique logique, a voulu éviter de nommer son dieu personnel, mal vu des Egyptiens, mais ce serait sans doute faire de l'histoire romancée.

personnification d'un être matériel ou d'une idée morale est chose courante dans l'ancienne Egypte ⁽¹⁾.

538. Notons enfin que le  peut même être figuré par un personnage qui ne porte aucun des attributs caractéristiques de sa personnalité, c'est-à-dire sans l'enseigne contenant le *sereh*, sans la plume, sans le bâton avec la tête royale. Au revers de la porte du VII^e Pylône à Karnak (c'est-à-dire du côté nord de cette porte), derrière le dieu Thot sur un des montants, derrière la déesse *sfh.t-bwy*, sur l'autre montant, nous avons un homme en costume ordinaire tenant à plat sur ses mains un rouleau ou une écritoire (?), qu'il apporte à chacun des dieux occupés à écrire les années du roi. Il se nomme . Il est coiffé de la coufieh, porte la barbe divine et le pagne court, comme le  classique.

539. Ainsi, sur ce problème de la nature et de la forme première du , notre chapelle n'apporte pas d'éclaircissements définitifs, ce qui n'est pas surprenant, car nous sommes ici bien loin des origines. Le problème est à reprendre dans son ensemble, mais nous avons pu signaler une série de précisions de détail, qui sont nouvelles et intéressantes.

⁽¹⁾ GARDINER, *Personification*, *Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. IX, Edimbourg 1917, p. 787-792.

SIGNIFICATION DES SCÈNES

540. Qu'est-ce que nous apprennent les scènes elles-mêmes de notre monument ?

En très grande majorité, comme toujours, ce sont malheureusement des scènes courantes, reproduisant des cérémonies connues, figurées à toutes les époques, à des dizaines d'exemplaires. Leur signification reste le plus souvent obscure, mais la moindre variante peut être instructive. Nous avons essayé de relever ces variantes. La fréquence même de certaines des scènes peut avoir une portée.

541. Notons d'abord que les mêmes scènes se déroulent devant Amon ou devant Amon-Min. Ceci ne prouve rien en ce qui concerne l'absolue identité, très claire par ailleurs, des deux aspects de ce même dieu Amon, car ces mêmes scènes figurent également dans le culte de beaucoup d'autres dieux tout à fait différents. Il convient de le noter : les rituels généraux du culte ont une grande uniformité dans tous les nomes. Il y a eu contagion de toute une partie du rituel d'une province à l'autre. A quelle époque et dans quelles conditions, à partir de quel sanctuaire la théorie pratique du culte divin s'est-elle répandue, c'est ce qu'il sera très intéressant de démêler. La propagation a dû se faire très anciennement, mais nous n'avons encore que très peu de scènes de culte de l'Ancien Empire, tous les temples divins de cette époque ayant disparu. Il ne nous reste que les temples *funéraires* des rois. Les rois sont, il est vrai, des dieux, mais dans quelle mesure leur culte est-il identique à celui du dieu du nome, nous ne le savons pas.

542. Bien entendu, dans chaque nome, les mythes et les particularités qui correspondent à ces mythes dans le culte du dieu local ont subsisté ; les Grecs nous en citent maints exemples ⁽¹⁾. Mais il s'est produit pour le culte divin ce qui s'est produit pour les rites funéraires. Ceux-ci, après le triomphe de la doctrine osirienne, si consolante pour l'homme, se sont répandus dans toute l'Égypte : le traitement de la momie est le même dans tous les nomes. A partir de quelle époque, il faudra le préciser. Le traitement de la statue divine est d'ailleurs le même que celui de la momie humaine : dans les deux cas, le but est le même : donner la vie à un être inanimé et le nourrir. Mais le procédé a-t-il été inventé pour le dieu ou pour le mort ?

543. Les textes religieux mis à la disposition du mort sont aussi d'une étonnante uniformité. Dès la XII^e dynastie, par exemple, ils sont les mêmes à travers toute l'Égypte, d'Eléphantine à Memphis. Une collection de textes considérés comme particulièrement efficaces, a été adoptée partout : les chapitres concernant le dieu local sont au contraire extrêmement rares dans chaque nécropole.

⁽¹⁾ Voir dans HÉRODOTE, II, 63, les fêtes de Paprémis et DRIOTON, *Les fêtes de Bouto*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 1943 (t. XXV), p. 1-19.

Rappelons d'abord rapidement les scènes courantes, qui ne nous donnent aucune indication particulière concernant le culte propre d'Amon, s'il y en a eu un, ni ne nous apprennent rien de spécial non plus en ce qui concerne la destination de notre monument.

GESTES DU ROI ENVERS LE DIEU

A. *Le roi fait quatre fois la prière* $\overline{\text{I}}$ * : *dw' ntr*.

544. Cette scène revient huit fois, toujours par paire (1'-2' ; 15'-16' ; 19'-20' ; 29'-30'). Les deux exemplaires se correspondent du sud au nord. Une fois (29'), dans le titre, le $\overline{\text{I}}$ est remplacé par le nom $\overline{\text{I}}$, et la formule $\overline{\text{I}}$ « quatre fois » est supprimée.

C'est la prière préparatoire qui sert d'introduction à toute cérémonie. Le geste des deux mains tendues à plat sur le pagne triangulaire se retrouve sur nombre de statues de rois⁽¹⁾ ou de particuliers⁽²⁾. Il s'agit de statues à but utilitaire : le mort est figuré commençant une prière, c'est une image profitable⁽³⁾. Cette scène est extrêmement fréquente à toutes les époques puisqu'elle doit inaugurer toute cérémonie⁽⁴⁾. Ici elle figure uniquement dans la moitié est et uniquement devant Amon-Min. Y a-t-il à cela une raison ?

545. La prière est répétée quatre fois, comme plusieurs autres cérémonies, par exemple $\overline{\text{I}}$ dans notre chapelle même (voir plus loin, § 548) ou $\overline{\text{I}}$, etc. Comme les scènes parallèles sont l'une au nord, l'autre au sud de la chapelle, on devait répéter la formule quatre fois pour le roi du nord et quatre fois pour le roi du sud.

546. Dans cette cérémonie, le roi a partout le même costume : le pagne triangulaire. Dans (19'-20'), il porte en outre deux bandes rayées tombant verticalement du collier, à droite et à gauche de la poitrine⁽⁵⁾. Mais la coiffure du roi varie : 1° dans les scènes 15'-16' ; 19'-20' ; il est coiffé de la perruque ronde avec uréus au front ; 2° dans (1'-2'), il porte $\overline{\text{I}}$ et $\overline{\text{I}}$; 3° dans (29'-30') il porte $\overline{\text{I}}$ (30') et $\overline{\text{I}}$ (29'). Chaque fois qu'il y a changement de coiffure, on doit supposer que l'on commence une cérémonie différente ; mais ici la séquence des scènes nous échappe.

B. *Le roi consacre quatre fois des offrandes avec le sceptre* $\overline{\text{I}}$.

547. Titre $\overline{\text{I}}$. Ce type de scène revient six fois, 11-12 ; 25-26 ; 9' ; 18' cf. § 203. Deux fois seulement le titre précise ce qui est l'objet de la consécration : $\overline{\text{I}}$ $\overline{\text{I}}$ (25) et $\overline{\text{I}}$ $\overline{\text{I}}$ 12. Ailleurs, le titre est abrégé faute de place. Dans (9'), trois registres

⁽¹⁾ Statues royales du Caire ; à partir du Moyen Empire : Amenemhet III, n°s 42014-42016, 42020 ; Thoutmès III, n°s 594, 633 ; Aménophis II, n° 42074 ; Tout-ankh-Amon, n° 42091 ; Ramsès IV, n° 42151.

⁽²⁾ Caire, n°s 426, 467, 551, pagne triangulaire ; n°s 403, 427-428, 475, 520, pagne long.

⁽³⁾ Rappelons que toute statue en Egypte ajoute à la vie de celui qu'elle représente ; elle a donc toujours une destination utilitaire.

⁽⁴⁾ On la rencontre quarante-deux fois à Edfou, CHASSINAT, *Le Temple d'Edfou, Index général des scènes*, t. VIII.

⁽⁵⁾ Même ornement à Coptos et ici, dans la scène 26.

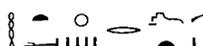
d'offrandes sont figurés juste au-dessous du titre général; dans (11, 18'), rien ne figure faute de place. Dans (26), le geste seul figure, bien que l'espace disponible soit le même que dans la scène parallèle 25.

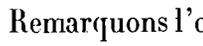
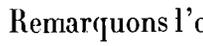
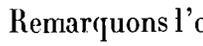
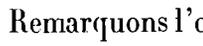
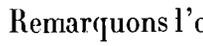
548. Ce mode de consécration demandera une étude spéciale. Il est extrêmement fréquent à toutes les époques; on le trouve plus de vingt fois à Edfou. Je citerai également quatre scènes différentes qui figurent sur les blocs de quartzite rouge provenant du sanctuaire de la barque sacrée à Karnak (blocs qui avaient été réemployés par Aménophis III dans les fondations du III^e pylône et sont encore inédits). On y rencontre :

 (blocs 207 et 221), c'est notre scène 12;

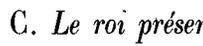
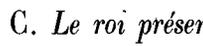
 (blocs 176 et 303), devant les coffres de vêtements sur traîneaux;

 (bloc 273), devant un grand tas d'offrandes, correspond à notre scène 9';

 (blocs 150, 173, 216), c'est l'équivalent de notre scène 25.

Remarquons l'orthographe du verbe sous la XVIII^e dynastie :  au lieu de :  sous la XII^e. La forme  doit correspondre à l'infinitif féminin du radical *tertiaie infirmae* : *hwi* (= 210Y6 au *pi'el*)  est le second élément du verbe composé. En copte on a le verbe composé 21T00T „. Est-ce le dérivé direct de notre verbe ou un autre composé de type analogue, le  étant remplacé par le mot plus jeune T0P6, à l'état construit T00T „?

Ces scènes s'adressent à différents dieux. Dans notre monument, je ne puis déterminer à quel moment de la cérémonie ces consécration intervenaient, ni leur signification particulière. Elles ne nous apprennent rien sur le culte propre d'Amon.

C. *Le roi présente* ( ou ) *au dieu l'eau, le vin, le lait, des pains, l'encens, etc.*

549. Série de scènes connues, avec ou sans titre⁽¹⁾.

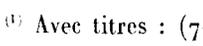
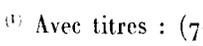
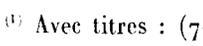
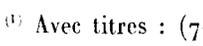
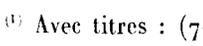
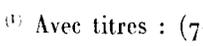
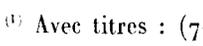
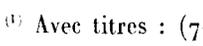
Nous avons signalé dans la description de chaque scène les détails qui paraissaient nouveaux.

D. *Le roi à genoux présente au dieu deux vases* * (l'eau et le vin). Scènes 21-22; 23'-24'.

550. Quelle est la signification spéciale de cette position à genoux, nous ne savons. De nombreuses statues représentent la même scène : un roi ou un particulier à genoux, offrant deux vases⁽²⁾. Le roi, dans ce rite, est vêtu de la *šento*⁽³⁾.

E. *Le roi embrassant le dieu Min*, scènes 5'-6'; 25'-26'.

551. Pas de titre. La scène est fréquente ailleurs. Sa signification peut, je crois, se deviner, bien que nous n'ayons jamais de titre; il n'y a pas de place entre les deux personnages. Le

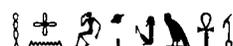
⁽¹⁾ Avec titres : (7-8, 13', 30), le pain ; (14', 29), le pain ; (17), le lait, ; (18), le vin ; (15, 17'), l'eau ; (19, 22'), l'encens, ; (12'), ; (11'), . Sans titre : la laitue, (23, 20); les oignons, (24).

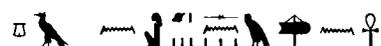
⁽²⁾ Caire, nos 42013, 42031, 42055, 42059-42062, 42073, etc.

⁽³⁾ Voir plus haut ce que nous disons de la *šento* de Montou, § 484.

d'expressions bien connues le montrent clairement, mais la démonstration demanderait de longs développements. Rappelons seulement quelques formules :

 Urk., IV, 944, 1.
«*parce que ton doux souffle de vie est dans ma narine*»

 Urk., IV, 752, 3; 651, 5 (dans les serments).
«*puisse ma narine être rajeunie sous l'effet de la vie et du bonheur*»

 Urk., IV, 613, 13.
«*j'ai privé leurs narines du souffle de vie*»

 Urk., IV, 767, 12.
«*en sorte qu'ils manquèrent du souffle de vie*»

F. *Le roi dresse le mât devant Amon-Min (8'-10').*

553. C'est une scène empruntée au culte de Min; elle a lieu devant Amon-Min. Les deux tableaux (8' et 10') se font suite; ce sont les deux moments d'une même cérémonie. La scène 10' est bien connue, mais nos deux figurations nous apportent des éléments nouveaux d'interprétation très intéressants. Je renvoie à la description des deux scènes, § 307-323, où j'ai insisté sur les précisions que nous fournissent pour la première fois ces deux tableaux. Le rite de l'érection du mât mériterait une monographie⁽¹⁾. Mais que vient faire cette cérémonie dans l'ensemble du décor de notre chapelle, je ne sais.

G. *Le roi fait porter devant lui par un prêtre la statue d'Amon-Min (13-14; 30').*

554. Je renvoie à la description de la scène 13. C'est évidemment une statue de bois, assez légère pour qu'on puisse la porter. Le prêtre et son vêtement sont intéressants. On devait apporter la statue sur l'autel disparu qui était au centre de la travée centrale. Remarquons seulement que le dieu dans son maillot ne peut marcher, comme marchait le prêtre déguisé en Amon; il faut donc qu'il soit porté, même s'il n'est réellement, ce qui est possible, qu'un prêtre emmaillotté, lequel peut seulement prononcer les phrases placées au-dessus de l'image du dieu. Mais que fait cette scène au milieu du décor de la chapelle, je l'ignore.

H. *Le roi accomplit une série de rites concernant Anubis (3-4).*

555. Il s'agit de 6 tableaux, vraiment nouveaux et qui se font suite, où paraissent le dieu Anubis à tête de chacal ou ses deux emblèmes  et . Le dieu Amon n'apparaît ici que dans la scène 4, pour mettre le signe  devant le nez du faucon royal placé sur le *serekh*, scène fréquente ailleurs. Je renvoie à ma description (§ 116-146) : je ne peux donner d'interprétation satisfaisante de cet ensemble. Le rapprochement que j'ai tenté avec quelques passages des *Dramatische Texte* et avec certaines formules des Pyramides correspondrait assez bien avec

⁽¹⁾ Le dernier travail est celui de GAUTHIER, *Les fêtes du dieu Min*, p. 142-150.

Il ne s'agit pas d'accorder ce don par une simple déclaration; il s'agit de le transmettre matériellement par contact en touchant le nez du roi avec le signe φ . Le texte a soin de préciser que Amon donne le φ à la narine $\overline{\text{𓆎}} \text{𓆏}$ du roi. Ce geste caractéristique accompagnant la formule ne peut être accompli que par Amon ou par des dieux figurés par un prêtre déguisé en dieu. Amon-Min ne le peut pas, puisqu'il n'a pas de bras disponible. Jamais il ne dit qu'il donne le φ «à la narine» du roi. Nous avons vu que le roi vient chercher le souffle de vie dans le nez du dieu.

Amon accorde la vie au roi en tendant le φ devant son nez dans les scènes suivantes : 1-2; 4; 5-6; 9-10; 15-16; 7', 22' (dans les scènes 4; 15-16; 7, 22''; le texte ne parle pas de la narine).

Montou donne la vie au roi de la même façon à la scène 3', cf. scène 7', et aussi Atoum (4') et Anubis (3).

559. Notons que le roi reçoit parfois un grand nombre de signes φ (1-2, 7'). Plus il en reçoit, plus il a de vie; dans la scène 27, il reçoit 𓆏 , c'est-à-dire un million de signes φ . La vie est un produit dont on peut recevoir une quantité plus ou moins grande. La formule seule peut suffire, le geste seul peut suffire également (1-2); mais les deux procédés réunis sont évidemment préférables quand on a de la place, exactement comme le nom à côté de l'image ou le titre à côté de la scène sont utiles sans être indispensables. Mais, de même que la formule est plus ou moins complète, jusqu'à être réduite à φ seul, de même l'objet matériel présenté au nez du roi est plus ou moins complexe :

- φ est présenté seul dans (1-2, 10; 7');
- φ est présenté au bout de 𓆏 dans (4, 9);
- φ est présenté au bout de 𓆏 dans (6, 16);
- φ est présenté au bout de 𓆏 placé lui-même en haut du sceptre 𓆏 dans (5);
- φ est présenté lié à 𓆏 au bout de 𓆏 dans (15);
- φ est présenté au bout de 𓆏 lié à 𓆏 au bout de 𓆏 dans (22').

Donc le signe φ à lui tout seul vaut comme *mot* pour toute la formule et comme *objet* pour toute la série des objets. Il faut noter que les mots 𓆏 et 𓆏 qui ne peuvent pas être figurés par un objet matériel homophone ne sont pas présentés au nez du roi⁽¹⁾.

560. Il y a en tout 34 scènes (sur 60) dans lesquelles le dieu accorde au roi $\varphi \text{𓆏} \text{𓆏}$. Il faudrait examiner si c'est là une proportion normale. Quelquefois ce don est le seul (14', 15' 24'; 18), le plus souvent il en accompagne d'autres. Normalement il commence la série des dons (1-2; 5-6; 7; 9-10; 13-14; 15-16; 18-19; 22; 23; 30; 1'; 14'; 15'; 17'; 23'-24', 27', 28', 29', 30'). Plus rarement, il vient après une autre phrase (3', 8', 9', 10', 12', 19'). Mais sa fréquence semble indiquer une intention particulière. Peut-on penser que ce refrain correspond à la destination même de la chapelle? Si celle-ci fait partie de la fête *sed* et que cette

⁽¹⁾ On aurait pu le faire en réalisant un objet formé du groupe de lettres composant le mot. Par exemple 𓆏 est devenu un bijou-amulette à Dahchour (DE MORGAN, I, pl. 19, n° 30 et II, pl. 5, n° 30). Certainement ce groupe orthographique *matérialisé* transmettait «la joie» au porteur; le dieu aurait pu le présenter au roi.

fête correspond bien à un nouveau couronnement et à un rajeunissement du roi, la préoccupation de renouveler la provision de vie du roi serait ici tout à fait naturelle. Je n'ai pas fait la statistique de l'emploi de cette formule aux différentes époques et dans les différents monuments.

561. 2° Le dieu accorde au roi de « faire des millions d'années de fêtes *sed* ». Ceci serait très normal si notre chapelle était bien en rapport avec les fêtes *sed*; mais comme ce don est fréquent sur d'autres monuments, une statistique serait nécessaire avant de rien conclure.

C'est Amon et Amon-Min qui accordent l'un et l'autre ce don au roi. Rappelons les textes où ce don divin est exprimé :

1.  (2')

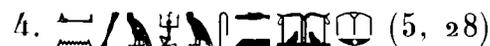
Je t'accorde de faire des millions d'années de fêtes sed très souvent.

2.  (1)  (13')⁽¹⁾

Je t'accorde de faire des millions de fêtes sed, alors que tu es vivant comme le soleil.

3.  (10)

Je renouvelle pour toi de faire des millions d'années de fêtes sed.

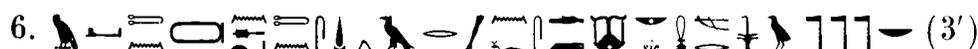
4.  (5, 28)

J'accorde de renouveler des millions d'années de fêtes sed.

5.  (25')

J'établis tes annales pour faire des millions d'années de fêtes sed, tu vis éternellement.

C'est Amon-Min qui parle. Montou, conduisant le roi vers Amon, s'adresse à tous les deux pour leur dire :

6.  (3')

Recevez Sésostris, né de votre flanc, venez pour lui renouveler les fêtes sed parce que tous les dieux l'aiment.

7.  (3'-4').

Il (le roi) fait des millions d'années en fêtes sed, étant couronné sur la chapelle « celle qui élève la double couronne d'Horus ».

562. Ces deux dernières formules 6 et 7 sont particulièrement intéressantes pour déterminer l'affectation spéciale de notre chapelle. Dans la scène 3' (formule 6), Montou invite tous les dieux à venir « renouveler le *heb-sed* du roi à cause de l'amour que lui portent tous les dieux »; c'est donc dans notre chapelle qu'une partie au moins de la cérémonie s'accomplissait.

⁽¹⁾ Le signe  n'a pas le  sur la tête, faute de place.

565. Ce don revient cinq fois (4', 7', 16', 11, 29). Amon l'accorde « conformément au décret de son père (*le père du roi*) Ré » 7', 29. Ce don revient constamment dans les textes de monuments variés (très souvent dans le sanctuaire de la barque). Rien là de caractéristique.

566. Amon donne de même  (1', 10', 26', 9, 12), ce qui est courant.

4° Don du *s'h* , de « la dignité » royale. Trois fois (8, 17, 9').

Ici encore, on agit sur l'ordre de Ré. La différence entre cette « dignité », *s'h*, et « la royauté des deux terres » elle-même, nous échappe. Il devait y avoir là deux intronisations différentes.

La formule est fréquente à toutes les époques. Dans (9) et (27), c'est Raḥaraḥté et Horus dans le grand château qui donnent leur « dignité » (*s'h*) au roi.

567. 5° Dans la scène 3', Amon, pour accueillir le roi conduit par Montou, fait la cérémonie  (*nini*) : il étend en avant les deux mains sur chacune desquelles coule un filet d'eau ; c'est une cérémonie fréquente qui, elle aussi, mériterait une étude. Il doit s'agir d'une purification par l'eau, mais nous ne savons rien ni des conditions matérielles dans lesquelles on l'exécutait, ni de sa portée et de ses suites. Notre nouvelle représentation n'ajoute rien qui puisse nous éclairer. Ce n'est pas un don particulier fait au roi, ni un rite propre à notre chapelle.

568. 6° Le dieu donne au roi différentes couronnes, ce qui cadrerait bien avec le *heb-sed*, mais ces mêmes dons reparaissent souvent sur d'autres monuments :   (20, 26) ;   et   (27'),   (28) ;   (20) ;   (12).

7° Il fixe ses annales (12), (25).

569. 8° Il lui donne la protection (χ) de , « le million d'années », personnifié (27), ou la protection de la neuvaine (26, 27). Il lui donne également le , « le million de vies », personnifié. Ces personnifications sont nouvelles.

570. 9° Le dieu constate la beauté des « fondations » () que le roi lui a consacrées (21, 24). Son cœur se réjouit quand il voit les « beautés du roi » (1-2 ; 5'-6') ; arch. C 2, et les preuves de son amour pour lui (2).

S'il lui donne la vie, c'est à cause des faveurs () que le roi lui a accordées (8'). Il lui accorde « des années d'éternité », en « paiement () de cette fondation belle et pure (*notre chapelle*) qu'il lui a faite », arch. D 2'. Tout ceci est normal et bien connu au Nouvel Empire.

571. 10° Le dieu serre le roi dans ses bras (21'). Seul Amon a les bras libres pour réaliser ce geste : derrière le roi et derrière le dieu, la ligne verticale de texte continue pour remplir le vide laissé par les deux figures qui sont rapprochées. Aucune place entre elles pour les titres. C'est l'inverse des scènes où le roi se penche vers Amon-Min (5'-6' ; 25'-26') et le tient embrassé.

572. Ce qui est très frappant, c'est l'identité de ces formules de la XII^e dynastie avec celles que nous a léguées la XVIII^e (1). Cette dernière, qui a copié du point de vue artistique la XII^e avec tant de soin, n'a fait que reprendre également le formulaire de cette époque glorieuse, laquelle d'ailleurs copiait elle-même la VI^e dynastie (2).

Il est vraisemblable que le formulaire de la XII^e se retrouverait à la VI^e dynastie si nous avions des monuments religieux de même type datant de l'Ancien Empire.

*
* *

573. En réalité les scènes réellement nouvelles sont peu nombreuses dans cette chapelle elle-même de type nouveau. Rappelons simplement : les scènes 3 et 4 où Anubis joue le principal rôle; les deux scènes de l'érection du mât (8'-10') qui nous apportent du nouveau sur une cérémonie très connue; les scènes 21-22, 23'-24'; figurant le roi à genoux offrant des vases; les trois scènes du transport d'Amon-Min, 13-14 et 30'. Pour tout le reste, nous avons des équivalents sous le Nouvel Empire; bien entendu des variantes, nous l'avons vu dans la description, sont souvent très instructives.

574. Un point sur lequel il y a lieu d'insister, c'est la façon dont est conçue la parenté du roi vis-à-vis des différents dieux. Tous les dieux l'appellent « mon fils », le terme général employé pour désigner un descendant mâle.

Amon appelle le roi dix fois : « mon fils », Amon-Min trente deux fois. Amon et Amon-Min lui disent :  « c'est moi qui suis ton père » (8, 10', 20').

Le dieu Montou (7') appelle Sésostri : « mon fils ». Il est le chef de la neuvaine qui, elle, a fabriqué le roi de sa chair, .

Le dieu *Hr m hwt cwt* (27') et le dieu *Hr hnty prw* (28) appellent Sésostri : « mon fils ».

Mais, dans nombre de cas, la filiation du roi par rapport au dieu est précisée par les mots :  « celui de mon flanc » ou :  « celui de son flanc », expression indiquant la filiation directe. Amon désigne ainsi Sésostri dans les scènes 7, 9, 15-16, 3', 22'. Amon-Min fait de même dans les scènes 12, 17, 18, 24, 27, 4', 10', 15', 16', 18', 19'.

575. Donc les deux formes d'Amon, simple ou ithyphallique, emploient la même formule. Il en est de même exactement pour la forme Amon-Ré, ce qui est normal, puisqu'Amon-Ré et Min ne constituent plus qu'un seul dieu.

Le roi est également fils « de son flanc », , par rapport à Atoum (21', 26); ceci encore est normal parce que nous avons vu , Atoum et , Amon réunis en une seule personne (2').

De même il est naturel que le roi soit dit , par rapport à la neuvaine divine (20, 8'); nous avons vu le rôle de la neuvaine dans la formation du roi, § 496-499.

(1) Rappelons seulement : scène 10 = *Urk.*, IV, 573, 10 et scène 27 = *Urk.*, IV, 564, 16.

(2) La XII^e dynastie, quoique thébaine, rompant avec les usages funéraires de la XI^e, s'est fait enterrer à Memphis sous des Pyramides dont le temple extérieur est identique à celui des Pyramides de la VI^e. Du point de vue de l'art, elle a ressuscité le style de la VI^e dynastie, comme la XVIII^e à Thèbes a ressuscité à son tour le style de la XII^e; mais ceci est une question sur laquelle il n'y a pas lieu d'insister ici.

576. Mais ce qui est singulier, c'est que ce soit Amon ou Amon-Min lui-même qui, tout en appelant Sésostris : « mon fils », déclare qu'il est : « fils d'Atoum de son flanc ». (21'); ou qui affirme accorder au roi « son fils » tel ou tel don, en suivant l'ordre de son père (*celui du roi*) Ré (7', 9', 27', 29') ou selon l'ordre de son père Atoum (16, 28').

Inversement, il est aussi singulier que ce soit Atoum en personne qui conduise le roi vers Amon-Min « pour qu'il voie son père Amon-Ré » (4'). Il y a donc division de cette triple personnalité divine Amon-Ré-Atoum⁽¹⁾. Chacun des éléments conserve une existence propre et peut agir non seulement séparément sur le roi, mais encore agir en faveur d'un des autres dieux avec lequel il a cependant fusionné. Cette existence à la fois collective, si l'on peut dire, et individuelle appartient à la même conception que la personnalité collective de la neuvaine. La logique égyptienne antique n'est pas la nôtre.

⁽¹⁾ Sans compter Min qui n'apparaît plus que comme un des déguisements, si l'on peut dire, d'Amon.

LE SOUBASSEMENT

577. Le décor du soubassement qui entoure notre chapelle est tout à fait indépendant de celui des piliers. Nous avons vu qu'il est entièrement gravé en creux, parce qu'il est placé en réalité sur une enceinte extérieure théorique, cf. § 14-28. Il comporte deux parties, correspondant à deux intentions différentes : les deux façades est et ouest et les deux façades nord et sud.

Les deux façades est et ouest (pl. 2 et fig. 41) montrent chacune, des deux côtés de la porte d'entrée, une série de quatre personnages agenouillés présentant des offrandes. Ce sont seize personnifications, hommes et femmes, d'un type bien connu. Au-dessous de chacun de ces quatre tableaux de quatre figures court un long texte couronné d'un ciel, qui énumère la série des biens et des pays que l'on met aux pieds du dieu Amon.

FAÇADE OUEST ET FAÇADE EST

LES PERSONNIFICATIONS

FAÇADE OUEST (fig. 41 et scène 1, en bas).

578. A. *Côté droit de la porte*, c'est-à-dire moitié sud de la chapelle. Quatre personnages agenouillés (Fig. 41).

1° Le Nil. Il est représenté par un Nil à genoux; son nom est placé au-dessus de sa tête sans la toucher $\text{𓂏} \text{𓂏}$. Il est du type classique; longue étoffe enveloppant les cheveux, barbe divine, un collier; les seins pendants, un gros ventre soutenu par une ceinture qui maintient deux bandes d'étoffe devant le phallus⁽¹⁾.

Ses deux mains présentent un signe 𓂏 *htp*, sur lequel sont posés deux vases 𓂏 ; le signe est traversé par un signe 𓂏 vertical et deux signes 𓂏 sont suspendus au bras par des cordelettes. C'est le résumé, extrêmement réduit et symbolique, de ce qui est indispensable au dieu : la nourriture (le pain du signe 𓂏 et la boisson), les deux dons de vie 𓂏 et de bonheur 𓂏 ⁽²⁾.

Les deux textes qui accompagnent la figure du Nil renouvellent ces deux catégories de dons et il en sera de même pour toutes les figures suivantes, a) : un texte vertical $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$
[𓂏] 𓂏 « je t'apporte toutes les bonnes choses qui sont en moi »; b) : devant le nom du personnage $\text{𓂏} \text{𓂏} \text{𓂏}$. Ce n'est point là du remplissage, chaque répétition a une action, comme chaque figure.

⁽¹⁾ Il y a deux bandes d'étoffe normalement, mais une seule apparaît ici dans la position à genoux.

⁽²⁾ Les 𓂏 accrochés par un fil rappellent le groupe de trois 𓂏 que le roi tient à la main par des cordelettes après les avoir reçus du dieu dans les scènes 1-2.

579. 2° Une forteresse représentée par un Nil à genoux; il est identique au précédent. Au-dessus de sa tête, l'enceinte de la forteresse est posée sur la tige horizontale de l'enseigne ∇ ; cette tige repose elle-même sur la tête du Nil. On ne voit pas l'attache de cette tige contre la perruque. A l'intérieur de l'enceinte de la forteresse, son nom $\circ \text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$. La

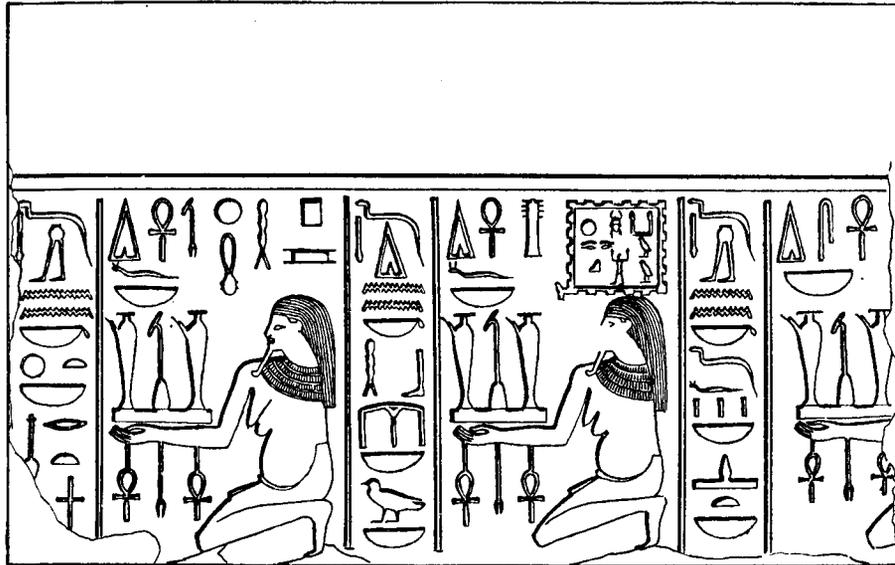


Fig. 41.

représentation est très soignée; on voit nettement aux quatre angles un massif rectangulaire et, sur chacun des côtés, quatre bastions ou contreforts⁽¹⁾.

Nous avons rencontré le nom de cette forteresse dans les scènes 3-4, 13; 27-28; 15'-16', 27'. Il est nouveau pour nous. Il a été analysé au § 148. Le mot «forteresse» étant masculin ($\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$) en égyptien⁽²⁾, celle-ci est représentée par un Nil. C'est une création personnelle de Sésostris I^{er}, puisqu'elle porte son nom; elle devait avoir une importance particulière à ses yeux étant donné que c'est là qu'il a élevé le pavillon 𓆎 pour célébrer le *heb sed*.

Devant le Nil, verticalement $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$ «Je te donne tout résultat-de-chasse (d'oiseaux)». Devant le nom de la forteresse : $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$.

580. 3° Une femme personnifiant la chapelle appelée $\circ \text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$ «les places de provisions de Heperkerē». Le nom est écrit à l'intérieur d'une enceinte placée sur la tige horizontale de l'enseigne ∇ reposant sur la perruque; les deux liens pendent en arrière sur la perruque. Le mot $\text{𓆎} \text{𓆏}$ est féminin, sa personnification est une femme. Celle-ci est à genoux, robe collante à bretelles; même coiffure que les Nils, un collier. Elle présente les mêmes objets que les Nils. Devant elle, verticalement : $\text{𓆎} \text{𓆏} \text{𓆐} \text{𓆑} \text{𓆒} \text{𓆓} \text{𓆔} \text{𓆕}$.

⁽¹⁾ Il y aurait lieu d'étudier ailleurs les signes représentant les différentes enceintes de type analogue. Leurs caractéristiques, extrêmement simplifiées, doivent demeurer reconnaissables dans une gravure soignée.

⁽²⁾ GARDINER, *J. E. A.*, 1916 (t. III), 185.

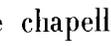
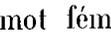
Ces deux termes très généraux en apparence devront être précisés. Ils figurent dans le texte horizontal au-dessous des quatre personnages à genoux. Le mot  figure dans le nom du château; il est naturel que sa personnification en fasse l'offrande au dieu. Devant le nom : .

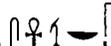
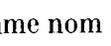
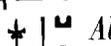
581. 4° Un Nil personnifiant le lac appelé  « le Lac du Sud ». Ce nom est placé au-dessus de la coiffure sans la toucher.

Devant lui verticalement  « Je te donne les plantes annuelles et toutes les choses douces ». Devant son nom . Est-ce un lac? Ce lac est-il le lac Moeris? ⁽¹⁾ Il est bien placé du côté sud de la chapelle. Il se rencontre plusieurs fois comme ici en parallélisme avec un Lac du Nord, lequel est placé par erreur dans la moitié sud de notre chapelle.

582. B. *Côté gauche de la porte*, c'est-à-dire moitié nord de la chapelle (Scène 2, en bas).

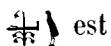
1°-2°. Les deux premiers personnages manquent, le mur-bahut qui les portait n'a pas été retrouvé.

583. 3° Une chapelle appelée  « la chapelle de la Pyramide de Heperkerē appelée *hnm-sywt* ». C'est le temple funéraire de la pyramide de Sésostris I^{er}, celle de Licht. Elle est personnifiée par une femme identique à la précédente. Ce n'est pas, en effet, la pyramide elle-même dont il s'agit ici; le mot *pyramide* est masculin (), mais bien le *temple* , mot féminin, attaché à cette pyramide. Ce temple est donc personnifié par une femme. Nous sommes à la première fête *sed*; la pyramide de Licht et son temple sont achevés depuis longtemps: on commençait chaque pyramide dès le début du règne. Ce temple peut apporter ses offrandes à Amon. Tous les textes concernant cette personnification ont disparu.

584. 4° Une femme personnifiant la chapelle appelée . La femme est identique à la précédente. Devant elle . Cette chapelle personnifiée par une femme se retrouve sur un bas-relief de Sésostris découvert autrefois par Legrain dans la cour de la cachette à Karnak; devant son nom . Le même nom est donné à une forteresse dans *l'Onomasticon du Ramesseum* dont GARDINER vient de nous donner la publication. Il avait eu la complaisance de me communiquer une épreuve de la planche II a, où l'on trouve au n° 209   comme nom d'une . Celle-ci est située dans la liste entre , près de *Hou* et  *Abydos*.

FAÇADE EST (pl. 2)

A. *Côté gauche de la porte*, c'est-à-dire moitié sud de la chapelle. Quatre personnages (pl. 2).

585. 1° Un Nil identique aux précédents. Son nom  est posé juste sur sa tête. C'est donc la personnification de la Haute Egypte.  est masculin, il est donc représenté par un Nil.

⁽¹⁾ Voir HENRI GAUTHIER, *Dictionnaire géographique*, t. V (1928), p. 123-124.

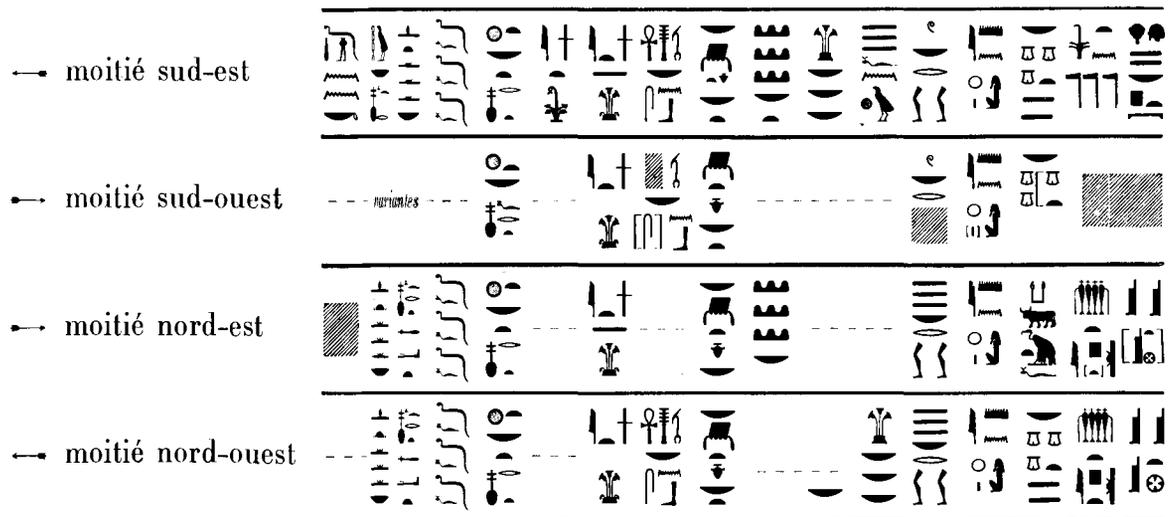
592. 4° Un Nil personnifiant la mer . Ce nom est placé assez loin au-dessus de la tête. Le Nil est identique aux précédents, sauf qu'un des signes  est suspendu à son bras par l'anneau .

Devant lui, verticalement :  « Je te donne toutes les bonnes choses qui sont en moi ». Devant son nom : .

*
* *

593 Nous avons là le décor classique du soubassement des temples, des chapelles et des murs d'enceinte : une série de personnifications apportant leur tribut d'offrandes au dieu. Elles sont toujours tournées vers l'entrée du temple. Les personnages sont debout ou à genoux, comme ils le sont ici. On n'avait que peu d'espace : 16 places en tout pour pareille procession ; on a donc fait un choix raisonné. Aucun nome ; les provinces sont énumérées sur les côtés nord et sud. La Haute et Basse Egypte se faisant face et commençant logiquement les deux listes, puis deux lacs (?) naturels, la mer, un bassin artificiel appartenant à Amon, le Nil et sans doute en face, dans la lacune, le  une saison (celle de l'inondation), quatre chapelles et deux forteresses construites par le roi Sésostris. Ces chapelles et ces forteresses sont des fondations royales : chacune d'elles a son individualité, son nom personnel, ses revenus ; elles sont bien à leur place ici pour approvisionner Amon. Chacune est personnifiée et apporte la « vie », comme le fait toute image, et les provisions pour entretenir cette vie.

594. Au-dessous de chacun des quatre compartiments du soubassement est et ouest (pl. 2), sur le socle qui porte toute notre chapelle, se trouve un texte destiné à assurer au dieu Amon tout un ensemble de dons. Il s'agit d'une même formule quatre fois répétée :



Les lignes de traits indiquent les parties communes.

Les variantes ne changent rien à la signification du texte ; elles nous intéressent seulement pour montrer comment à cette époque le scribe, tout en conservant une réelle liberté, maintenait pourtant une régularité surprenante dans l'application d'un système graphique, qui prêtera plus tard à une si grande fantaisie.

595. Quant au sens de ces formules, il est très important. Les personnifications apportent *aux pieds* du dieu Amon trois catégories de dons, dans l'ordre suivant :

1° des provisions matérielles provenant de Haute et Basse Égypte :  et . Ce sont les deux grandes catégories de provisions constamment *mises en parallèle* et personnifiées ⁽¹⁾, comme d'autres collectivités.

2° toute la vie et toutes ses suites (durée, bonheur, santé, etc.).

3° tous les pays étrangers.

Le dieu a donc besoin ici, exactement comme le roi en bas de chaque pilier, d'avoir à *ses pieds* la vie. On y ajoute des provisions et des pays étrangers, qui naturellement doivent apporter également leurs richesses au dieu. Il faudra étudier toutes les formules qui mettent ainsi *aux pieds* du dieu et du roi un ensemble de dons toujours identiques. Ces formules sont extrêmement fréquentes. En fait, elles peuvent se rencontrer au-dessous de toute image royale ou divine. A la base des piliers carrés, où le roi et le dieu sont représentés en face l'un de l'autre, motifs si fréquents dans la décoration égyptienne, nous avons constamment (ce qui manque sur les piliers de notre chapelle) l'énumération des pays étrangers. Les textes concernant les pays étrangers sont plus ou moins développés; toujours ils tendent à embrasser comme ici, en quelques termes très généraux, l'ensemble des êtres humains, , , .

596. Ce n'est pas le lieu d'étudier l'ensemble de ces formules, que l'on rencontre non seulement à la base de scènes comme les nôtres, sur les piliers, mais sous les trônes, sous la *sédia* transportant le roi, sous des scènes variées. Le dieu a besoin que des personnifications lui apportent, à lui-même aussi bien qu'au roi, toute cette série de dons, de même qu'il a besoin comme le roi d'être entouré du  de vie, ce qui lui manque souvent ici et ailleurs faute de place. N'est-ce pas là quelque chose de surprenant? Nous voyons que le dieu, aussi bien que le roi, doit être entouré d'un triple rempart de vie au-dessus de sa tête, autour de lui, à ses pieds. Est-ce à dire que chaque dieu a besoin lui aussi de voir sa vitalité soutenue et prolongée comme celle d'un mortel? Assurément les dieux ressemblent ici aux hommes qui, en Égypte, comme ailleurs, les ont créés à leur image, mais ce qu'on leur accorde pourtant sans discussion, c'est la durée indéfinie. Ils se battent, se jouent des tours, se tuent au besoin, quitte à ressusciter, mais ils durent. Je crois que dans les scènes des temples, c'est en tant qu'*image* que le dieu a besoin d'être entouré de vie. Il faut que l'image du dieu survive, exactement comme celle du roi, pour que ce dieu ait à jamais la jouissance de son temple et de ses offrandes et le roi celles des dons que le dieu lui accorde en remerciement, c'est-à-dire d'abord et avant tout la vie, ici-bas bien entendu, mais ensuite pour l'éternité.

597. Pour que l'image du dieu puisse accorder la vie indéfiniment à celle du roi, il faut que cette image elle-même continue à vivre; la vie des deux images est nécessaire au dieu comme au roi. Dès lors les formules écrites et les objets magiques dont on les a entourées également toutes les deux prennent une signification très pratique. Bien entendu, nos scènes représentent

⁽¹⁾ Par exemple sur la table d'offrandes de Licht : GAUTHIER-JÉQUIER, fig. 17 et 19,  est personnifié par un Nil et  par une femme.

réellement des cérémonies réelles dans lesquelles les prêtres déguisés l'un en dieu, l'autre en roi jouaient le scénario figuré. Cette imagerie assurait au dieu les dons royaux et au roi les dons du dieu et cela du vivant du roi : le décor religieux est un mélange de cérémonies rituelles réalisées effectivement dans le temple et d'éléments purement symboliques, aussi efficaces pour autant, bien qu'il s'agisse de simples images. Il n'y avait dans le temple ni faucon, ni vautour dressés planant au plafond⁽¹⁾. Le ciel —, la terre —, le sceptre †, ces trois signes *hiéroglyphiques* devenus des images, opérant simplement en tant qu'images, forment à toute scène religieuse un cadre artificiel et purement conventionnel⁽²⁾. Par contre, un prêtre déguisé en Amon touchait effectivement le nez du prêtre déguisé en roi avec un signe †, et cela est figuré au naturel.

598. Ce qui différencie nettement les décorations *religieuses* des temples des décorations *civiles* des tombes⁽³⁾, lesquelles pourtant avaient même but : assurer la jouissance de ce qui est représenté, c'est cette préoccupation d'assurer aux premières l'éternité par des moyens magiques. Notons que, même dans un décor civil, l'élément symbolique reparait quand il s'agit du roi. Sur le coffret de Tout-Ankh-Amon, le roi sur son char au galop est surmonté d'un petit ciel de protection, et cela au milieu d'une scène de bataille traitée pour le reste d'une façon tout à fait réaliste.

599. La puissance des images comme celle des formules peut être considérée comme sans limites. Ici elles *réalisent* le culte dont elles sont la figuration. Capart⁽⁴⁾ avait insisté avec raison sur le fait que la théorie qui veut que le roi seul puisse officier devant le dieu dans tous les temples n'était réalisable que parce que les images des temples opéraient à la place du roi. Ajoutons qu'en plus du culte en image, le culte *réel* avait lieu effectivement grâce au déguisement des prêtres en dieu et en roi. Mais l'image perpétuait le culte par le roi, après la mort du roi.

600. Il importait donc d'assurer l'éternité des images. Le terme « *maison des millions d'années* » pour désigner les temples funéraires prend un sens très précis. C'est un propos assurément assez ambitieux que de souhaiter à un monument des millions d'années, mais ce n'est pas un non-sens ; les souhaiter à un roi en personne, c'est aller vraiment contre l'évidence. Par l'intermédiaire du monument, la durée indéfinie du roi prend un caractère admissible. N'est-ce pas peut-être, sous l'effet de cette préoccupation : faire durer un monument dont l'existence assure celle d'un roi, que les architectes égyptiens ont inventé la construction en pierre ? Dans un climat où la brique crue est un matériau excellent, bon marché et d'une fabrication et d'un emploi très simples, il est vraiment possible que ce soit une idée morale et religieuse qui ait créé l'usage de la pierre. Le temple ou la tombe devait durer au delà d'une vie humaine pour assurer le bonheur et du dieu et du mort : on a donc employé un matériau durable. Le monument

⁽¹⁾ On *réalisera* l'idée au plafond de l'allée centrale de tous les temples dès le Nouvel Empire. Toute théorie égyptienne se traduit en images.

⁽²⁾ Rappelons-nous d'ailleurs que tous les plafonds sont des ciels ornés d'étoiles dès la IV^e dynastie. A l'époque ptolémaïque le décor floral du bas des murs traduisait la théorie qui faisait du plancher du temple le sol de l'Égypte.

⁽³⁾ Pour la décoration des palais royaux et des demeures, nous manquons d'éléments de comparaison. A Tell el-Amarna nous avons des scènes extrêmement réalistes et vivantes, les oiseaux dans les marais par exemple.

⁽⁴⁾ CAPART, *Abydos, Le temple de Sêti I^{er}*, Bruxelles 1912.

prodigieux de Djoser à Saqqarah n'est que la réalisation de cette idée. On a copié en pierre pour l'usage du roi mort les constructions de briques qui lui ont suffi de son vivant.

Enfin songeons que cette théorie des images opérant par elles-mêmes d'une façon permanente permet de comprendre comment le clergé égyptien a admis sans aucune difficulté que les Ptolémée, qui ne quittaient guère Alexandrie, ou les empereurs romains, qui ne venaient pas en Egypte, pouvaient exercer cependant leur métier de prêtre-roi et comment ils ont trouvé logique de construire de nouveaux temples au nom de ces souverains absents.

FAÇADE SUD ET FAÇADE NORD

NOMES ET MESURES DIVERSES

601. Sur les deux côtés sud et nord, le soubassement est divisé verticalement en 22 colonnes d'égale largeur.

Chacune des colonnes est divisée elle-même horizontalement en six cases. Ces six cases contenant de haut en bas :

- 1° le nom d'une province (nome) du sud (côté sud) ou du nord (côté nord).
- 2° le nom d'un dieu et d'une capitale du nome.
- 3° la surface du nome en *atours* (*itr-w*), *milles* et *st-t*.
- 4° le mot *st-t*.
- 5° ce que l'on retranche de la *st-t* (100 coudées) pour avoir la *st-t* locale.
- 6° le reste de cette soustraction, c'est-à-dire la valeur locale de la *st-t*.

Du côté nord où les 16 nomes de Basse Égypte laissent six cases vides, on a fait figurer dans ces cases, à la suite des nomes, une série de mesures (hauteur de l'inondation, longueur de l'Égypte, etc.).

FAÇADE SUD (Pl. 3)

602. Sur le côté sud, il s'agissait de faire tenir dans ces 22 cases les 22 nomes de Haute Égypte. Or dans la dernière colonne (la 22^e), il fallait indiquer par un titre ce que contenait chacune des six rangées horizontales. Nous verrons que les troisième et quatrième nomes sont réunis en une même case, la troisième, ce qui libère la vingt-deuxième pour loger les titres. Ces titres sont les suivants :

603. 1° Dans les deux premières cases horizontales placées au bout des deux premières rangées, on a :



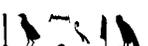
« Depuis le nome de *mdn-t* jusqu'à la région d'Eléphantine qui est à la tête des nomes de Haute Égypte ».

Plusieurs signes sont groupés d'une façon anormale, mais qui s'explique facilement.

 le nom du dernier nome (le 22^e) de Haute Egypte, est supposé placé sous le  qui le suit; c'est une métathèse graphique connue. Il faut lire *m mdr.t* (?) « depuis le nome de *Mdr.t* ».  est placé avant le nom d'Eléphantine. Il se peut que ce soit un simple déterminatif indiquant qu'il s'agit de la région d'Eléphantine, ou bien nous avons la construction du génitif direct (état construit) « le désert d'Eléphantine », ou bien encore l'inversion « Eléphantine du désert ». — Le  est placé avant  (bien qu'il soit la seconde consonne de ce syllabique) par groupement calligraphique.  « depuis », opposé à  « jusqu'à » c'est le parallélisme courant :   =  ⁽¹⁾. —   = *imy-hnt* (LEFEBVRE, *Grammaire*, § 522) « celui qui est à la tête de ».

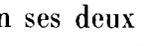
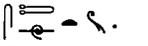
Eléphantine est souvent désignée comme étant « en tête des nomes »  et  (voir H. GAUTHIER, *Dictionnaire Géographique*, t. V, p. 30), c'est en effet toujours le premier nome dans les énumérations ou dans les défilés des nomes personnifiés. Sans doute, simplement parce que toute énumération commence toujours par le sud.

Ces deux petites lignes sont le titre de la première rangée de cases contenant la série des nomes. On les a placées dans deux cases parce que la phrase était trop longue pour une seule. Au contraire, sur la face nord, où l'on avait de la place, nous verrons que le titre parallèle s'étend sur cinq cases de la première rangée.

604. 2^o Au-dessous, on a un second titre :  « l'endroit où se trouve la *st.t* ».

C'est le titre de la seconde rangée, qui contient les noms des dieux et des capitales de nomes. Ce sont dans chaque province la ville et le dieu qui ont charge de conserver la valeur exacte de la mesure-étalon *st.t* propre à cette province. Remarquons que le mot   indiquerait que l'on désigne régulièrement pour chaque nome l'endroit, c'est-à-dire la ville où la mesure-étalon est conservée. Or, si nous avons souvent la ville et le dieu (2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 16), nous avons quelquefois le dieu seulement (1, 7, 10, 12, 13, 15, 20, 21). Evidemment la mesure en question devait être sous la garde du dieu ainsi nommé dans son temple habituel et il n'était sans doute pas nécessaire de préciser le nom de la ville où se trouvait ce temple. Le dieu protecteur de la mesure-étalon n'est pas forcément le dieu du nome sous la XII^e dynastie; c'est souvent un dieu plus ancien.

La *st.t* variait légèrement de valeur d'une province à l'autre, nous allons le voir, comme variaient nos toises locales dans la France d'autrefois. Il fallait donc préciser ces valeurs différentes.

605. 3^o Au-dessous un troisième titre  (dans une quatrième case); c'est en réalité le titre de la troisième rangée. Cette rangée nous donne en effet pour chaque nome sa surface évaluée en *itr.w*  et en ses deux sous-multiples le mille  et la *st.t* .

C'est un véritable cadastre général de l'Egypte par province. Dans chacune des cases de cette rangée on a une série de chiffres qui représentent : 1^o des  *itr.w* dont le nom figure seulement dans le titre général de la case 22; 2^o des ; 3^o des  *st.t*. Il s'agit bien entendu

⁽¹⁾ SETHE, *Dramatische Texte*, Leipzig 1928, p. 20 (inscription de Shabaka, l. 2)  « du commencement jusqu'à la fin »; LEFEBVRE, *Grammaire*², § 490, 1 et 2.

d'unités de surface. Le mot 𓆎 l'indiquerait si on pouvait hésiter; ce mot et sa variante $\text{𓆎} \text{—}$ ne désignent jamais qu'une surface tandis que $\text{𓆎} \text{—}$ et 𓆎 peuvent désigner également des mesures de longueur.

606. $\text{𓆎} \text{—}$ a un déterminatif intéressant. Il s'agit de l'image d'une surface quadrangulaire mais disposée en longueur, non en carré. Ceci est normal pour un Egyptien puisque la $\text{st}^{\cdot}t$, le mille et l' $\text{itr}^{\cdot}w$ ne représentent pas des multiples de la coudée-carré, mais des multiples de la coudée-surface disposés en bande ou en longueur⁽¹⁾.

607. Pour évaluer exactement la surface de chaque nome, il faut connaître la valeur locale de la $\text{st}^{\cdot}t$, unité de mesure qui variait avec chaque province. Les trois rangées de cases inférieures qui, elles, sont gravées sur le socle général supportant la chapelle⁽²⁾, nous donnent le moyen de calculer la valeur de cette unité dans chaque nome. Avec la valeur de cette *unité* locale, on pourra calculer exactement la surface des différents nomes d'après le chiffre de la surface globale indiquée au-dessus.

608. Les titres qui figurent dans les trois cases suivantes (4, 5, 6) indiquent en quoi consiste cette opération : trouver la valeur de la $\text{st}^{\cdot}t$. C'est une simple soustraction.

- | | | |
|----|--|--|
| 4) | | « calcul de la $\text{st}^{\cdot}t$ ou connaître la $\text{st}^{\cdot}t$ »; la $\text{st}^{\cdot}t = 100$ coudées-surface. |
| 5) | | « retrancher (soustraire) de la $\text{st}^{\cdot}t$ », ce que l'on retranche de la $\text{st}^{\cdot}t$. |
| 6) | | « le reste », le nombre de coudées-surface qui restent. |

609. Un seul exemple suffira : la coudée étant de *sept* palmes et la palme de *quatre* doigts, on a pour la case 13 le résultat suivant :

	la $\text{st}^{\cdot}t = 100$ coudées
	on retranche 2 coudées, 4 palmes
	il reste 97 coudées 3 palmes, valeur de la $\text{st}^{\cdot}t$ dans ce nome, le treizième.

Inutile de faire cette série de soustractions; notons seulement qu'il y a quelques erreurs de calcul ou plutôt de gravure : face sud, colonnes 3, 5-6, 7-8, 13; face nord, colonne 9. Cela

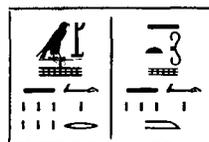
⁽¹⁾ GARDINER, *Gram.*, § 266; GARDINER, *P. S. B. A.*, 39 (1916), 184.

Ces unités de surface disposées en longueur, pour le dire en passant, sont très compréhensibles dans un pays qui n'est qu'un long ruban de territoire, sans largeur pratique. C'est ainsi que le mot *terre* est figuré par un signe long et mince —, qui n'est que la silhouette générale de l'Égypte. Les mots — ■, « cette terre-ci », veulent dire « l'Égypte », la terre noire cultivable. Bien entendu, le monde est construit comme l'Égypte et une contrée située hors de l'Égypte est figurée en surface par un signe ◯ (garni de sable), qui n'est que la silhouette élargie de la terre d'Égypte elle-même : elle en diffère à la fois par le sable qu'on y représente et par sa largeur. Une surface d'eau naturelle est figurée par la même silhouette mais garnie intérieurement de lignes d'eau.

⁽²⁾ Exactement comme le texte se rapportant à Amon est gravé sur les deux façades est et ouest de ce socle.

paraît surprenant : si on affichait pareil calcul dans un temple, c'est qu'on lui attribuait une valeur réelle, il aurait dû être exempt de fautes. Mais nous avons vu des exemples de nombreuses distractions des scribes, au cours de notre examen, et nous allons en retrouver d'autres assez graves. Il semble que le soin apporté matériellement à la gravure et que la perfection même de la technique ait fait tort à l'exactitude. On sait assez que les manuscrits les plus soignés ne sont pas pour autant les plus corrects.

610. Ce calcul de la *st.t* propre à chaque nome permet de comprendre une donnée qui figure sur les coudées *votives*, et qui était restée sans explication. Sur une des faces de ces coudées, on trouve gravée la série des nomes. Chaque nome occupe une des divisions de la coudée, un des *doigts* (il y en a 28 dans une coudée). Au-dessous du nom du nome et dans la même case, se trouve une indication de mesure, dont nous ne comprenions pas la signification. Prenons par exemple les deux premières cases d'une coudée du Caire :



Les mots « une coudée 3 palmes $\frac{1}{2}$ » dans la première case, « une coudée 3 palmes $\frac{1}{3}$ » dans la seconde, ne sont autre chose que la longueur qu'il faut soustraire de 100 coudées pour avoir la valeur de la *st.t* dans la province. C'est ce calcul que notre chapelle nous a fait connaître. Il est exprimé sur les coudées d'une façon très sommaire, mais très claire quand on connaît le procédé. Il était indispensable que sur un instrument de mesure complet comme la coudée votive, cette donnée fût exprimée pour chaque nome; aussi ne manque-t-elle jamais.

FACADE NORD (PL. 42)

611. Le côté nord, nous l'avons dit, est divisé en 22 colonnes comme le côté sud, mais les seize premières colonnes seulement étaient occupées par des noms de nomes. Les seize nomes de Basse Egypte sont présentés exactement dans les mêmes conditions que les 22 nomes de Haute Egypte.

Sous la XII^e dynastie, la Basse Egypte ne comprenait encore que 16 nomes. Cette constatation est surprenante, mais n'est pas discutable. Il est vrai qu'une portion de ce soubassement nord n'a pas été retrouvée : c'est le mur-bahut qui était placé entre les deux piliers médians de cette façade nord. Mais la largeur de cette partie manquante est nettement délimitée par ces deux piliers et cette largeur ne pouvait contenir que quatre nomes exactement. Les noms de ces quatre nomes manquants et l'ordre dans lequel ils se succédaient seront discutés plus loin.

612. La dix-septième colonne comprend à la troisième rangée horizontale (celle qui donne le chiffre des *itr.w*, milles et *st.t*) le titre général $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$, comme dans la colonne 22 du côté sud.

Au-dessous, les trois dernières cases (4, 5, 6) de cette colonne 22 nous donnent l'indication de la *soustraction* qu'il faut faire comme sur le côté sud, col. 22

	= calcul de la <i>st.t</i>
	= soustraction de la <i>st.t</i>
	= reste de la <i>st.t</i>

sont les termes techniques mathématiques.
a. Un a été sauté par le graveur.

613. Le titre général se rapportant aux noms mêmes des nomes et qui se trouve à la colonne 22 sur le côté sud est placé ici dans la première rangée de cases à travers les colonnes 18-22. La rédaction de ce titre est parallèle à celle du titre du sud, mais les signes ont été distribués entre les cases du tableau. Voir pl. 42.



« Depuis *bhd-t* (jusqu')aux *ph-w* de Memphis, qui est à la tête des nomes de Basse Egypte. »

Il est clair que « jusqu'à », a été oublié devant , et que est placé après , seulement par symétrie avec du côté sud, bien que le mot *bhd-t* ne puisse nullement être placé sous le signe . Noter que n'est encore qu'une ville; elle n'a pas le signe du nome qu'elle aura plus tard.

614. Sous la XII^e dynastie, le Delta était donc divisé en seize nomes seulement. Cette constatation est importante. Nous savions que la Haute Egypte, depuis la VIII^e dynastie au moins, était partagée en vingt-deux nomes⁽¹⁾, mais pour la Basse Egypte, nous en étions réduits aux listes récentes, qui nous donnent vingt nomes. Il était clair, d'après maints détails de leur constitution même, que les deux listes des nomes, telles qu'elles nous sont parvenues, avaient subi de sérieuses modifications au cours de l'histoire. Mais on replaçait volontiers ces modifications dans une période très ancienne, peut-être préhistorique. Les vingt-deux nomes de Haute Egypte et les vingt nomes de la Basse Egypte que nous donnent les listes grecques formaient d'ailleurs un total de quarante-deux nomes. Or ce chiffre de 42, par un hasard étrange, correspondait aux quarante-deux dieux chargés de juger quarante-deux péchés, dans la célèbre « confession négative » du *Livre des Morts*. Cette coïncidence, qui ne portait d'ailleurs que sur le chiffre 42, semblait nous obliger à admettre que la série des nomes avait été fixée anciennement et était restée invariable jusqu'à l'époque grecque⁽²⁾.

⁽¹⁾ Liste de Coptos publiée par MORET, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1914, p. 665.

⁽²⁾ Deux nomes sont ajoutés pour la première fois à Edfou dans la liste de Basse Egypte sous Ptolémée XI, sans doute pour ramener au même chiffre de 22 nomes les deux moitiés de l'Egypte.

615. C'était l'opinion unanime de tous les égyptologues : Erman⁽¹⁾ ; Sethe⁽²⁾ ; Steindorff⁽³⁾, etc. En fait Maystre a très bien reconnu que les quarante-deux juges de la confession négative (de la « déclaration d'innocence », comme il l'appelle plus exactement) n'ont aucun rapport avec les quarante-deux nomes⁽⁴⁾ et sa démonstration était claire. Il ajoutait (p. 132, note 3) : « il n'est pas certain que l'Égypte ait compté quarante-deux nomes à l'époque de la composition du 125 B, c'est-à-dire vers le milieu de la seconde période intermédiaire ». Nous savons maintenant qu'il n'y avait que trente-huit nomes en tout sous la XII^e dynastie, et nous allons en voir trente-neuf sous la XVIII^e dynastie (Hatshepsowet).

616. Notre chapelle nous apporte donc la preuve que le chiffre de quarante-deux nomes, en tout cas, n'a rien à voir dans la question des quarante-deux juges, puisqu'il n'existait pas encore quarante-deux nomes sous Hatshepsowet.

L'histoire de la création et de l'organisation successive des vingt-deux nomes de Haute Égypte avant la VIII^e dynastie et des 16 nomes de Basse Égypte avant la XII^e reste à faire.

Rappelons enfin qu'à partir de la période romaine, les subdivisions et les remaniements ont été nombreux dans l'organisation des nomes. Gauthier nous a donné un exposé complet de cette période tardive et compliquée de la vie des provinces.

617. Sur le côté nord, le reste de l'espace disponible dans les colonnes 18-22 est rempli par des indications de mesures qui n'ont rien à faire avec les nomes et que nous retrouverons tout à l'heure. Voyons d'abord les nomes.

618. Nous passerons rapidement en revue ces deux listes de nomes, en signalant seulement ce qu'elles nous apportent de nouveau à un premier examen.

Il ne peut être question ici d'établir une monographie de chaque nome, mais l'admirable publication de GARDINER (*Onomastica*) d'une information si abondante et si précieuse me dispense de quantité d'observations qui feraient désormais double emploi. Je renvoie une fois pour toutes à cette publication ; personne ne pourra plus rien dire sur les nomes sans s'y reporter constamment.

⁽¹⁾ *Die aegyptische Religion*, Berlin 1909, p. 120.

⁽²⁾ SETHE, *Urgeschichte*, § 40 et 42.

⁽³⁾ STEINDORFF, *Die aegyptischen Gaue*, Leipzig 1909, p. 876.

⁽⁴⁾ Ch. MAYSTRE, *Les déclarations d'innocence*, Le Caire 1937, p. 132 ; on trouve là une bibliographie de la question.

NOMES DE HAUTE EGYPTE

1^{er} NOME $\overline{\xi}$ $\overline{\text{—}}$ $\overline{\text{—}}$ (ÉLÉPHANTINE)⁽¹⁾
(Pl. 3 et 40)

619. Ce nome n'a pas d'emblème propre; il est désigné par son nom seulement, lequel n'est pas placé comme tous les autres sur une enseigne — , ce qui est logique puisqu'il ne s'agit pas d'un objet sacré, mais d'un simple nom géographique. Il en est de même sous la V^e dynastie dans la liste des nomes d'Abou-Gorab⁽²⁾: le nom est placé directement, sans enseigne, sur la tête de la personnification du nome. Dans la liste des nomes de la Haute Egypte de la VIII^e dynastie (de Coptos) publiée par Moret⁽³⁾, le nom est écrit — $\overline{\xi}$ $\overline{\text{—}}$ sans enseigne, alors que tous les autres noms sont accompagnés de — . Il s'agit évidemment d'une région ajoutée à l'Egypte et qui n'avait pas, au moment de cette annexion, d'emblème religieux personnel⁽⁴⁾.

620. Nous avons la lecture de ce signe ξ une seule fois dans les Pyramides, § 1867 a⁽⁵⁾ — $\overline{\xi}$ $\overline{\text{—}}$ $\overline{\text{—}}$. Remarquons les trois déterminatifs: celui des Pyramides $\overline{\text{—}}$, celui de notre chapelle $\overline{\text{—}}$, celui de la liste Moret $\overline{\text{—}}$.

621. Mais, bien entendu, on a uniformisé et ce nom géographique a été traité comme un emblème. Il en est déjà ainsi dès le temps de notre monument: à Licht sur la table d'offrandes de Sésostri I^{er} qui était placée dans la première cour du temple funéraire, ce nome est figuré par un Nil portant sur sa tête $\overline{\xi}$ $\overline{\text{—}}$ ⁽⁶⁾. Ce Nil fait pendant directement dans la décoration du socle à un autre Nil qui représente le premier nome de Basse Egypte et qui porte sur la tête $\overline{\text{—}}$ ⁽⁷⁾; il fallait équilibrer les deux personnages.

622. Le dieu de ce premier nome pose également un problème. C'est ici un Horus, un faucon, sans autre qualification. L'oiseau est identique d'aspect à l'Horus *bhd.ty*, le dieu du second nome, qui est placé dans la case à côté, ce qui rend la comparaison facile. C'est la

⁽¹⁾ Je joins ici les appellations courantes sous lesquelles nous désignons les nomes le plus souvent d'après les géographes grecs ou latins. Elles ne préjugent rien sur la lecture du nom égyptien de chaque nome.

⁽²⁾ C'est ce qu'a bien fait remarquer STEINDORFF dans *Die aegyptischen Gaue und ihre politische Entwicklung* (1909), p. 870.

⁽³⁾ A. MORET, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1914, p. 565.

⁽⁴⁾ Dans les *Pyramides* jamais ce nom n'est déterminé par $\overline{\text{—}}$; peut-être désigne-t-il encore une région séparée, ou bien tout simplement n'est-il pas cité à titre de nome.

⁽⁵⁾ Signalé par ERMAN, *Z.Ä.S.* (1908) (t. 45), p. 128.

⁽⁶⁾ Il n'y a pas $\overline{\text{—}}$ au pied de l'enseigne non plus que pour le nome voisin, le 2^e. Il est vraisemblable tout simplement que les deux moitiés de cette face de l'autel ont été décorés par deux équipes d'ouvriers différents. Voir GAUTHIER-JÉQUIER, fig. 19 et AHMED BEY KAMAL, *Tables d'offrandes* (C. G. C.), 23001, pl. I.

⁽⁷⁾ Remarquons d'ailleurs que ce premier nome de Basse Egypte, comme celui de Haute Egypte, est une création récente. Steindorff a insisté avec raison sur ce point, p. 870. Il n'a pas non plus d'emblème propre et son nom; c'est simplement le nom de la capitale « les murs blancs ». Et pourtant, dans la liste des nomes du nord sur notre chapelle, nous verrons qu'il est déjà placé sur une enseigne. On commence à régulariser.

première fois que nous voyons ce premier nome dans son ensemble, sous la protection d'un Horus. Je ne connais qu'une allusion à ce faucon. Un Sésostri, sans doute le nôtre, déclare qu'il a élevé un temple à ce dieu $\text{Horus} \rightarrow \text{Temple} \rightarrow \text{Faucon} \rightarrow \text{Sésostri}$ ⁽¹⁾.

623. A l'époque classique, nous avons dans le premier nome du sud une triade composée de Khnoum le dieu de la cataracte, Anouqit, déesse de l'île de Sehel, et Satis, déesse d'Eléphantine; triade anormale d'ailleurs, visiblement artificielle et relativement récente.

En même temps la Nubie a un dieu spécial ddwn , qui ne se rencontre qu'en Nubie. Gauthier a rassemblé tout ce que nous savons de ce dieu ⁽²⁾; c'est peu de chose. Il est figuré comme un homme à Semneh ⁽³⁾, mais dans les Pyramides, Gauthier a soin de le signaler, son nom est le plus souvent déterminé par un oiseau ⁽⁴⁾. Cet oiseau d'ailleurs est tout à fait différent du faucon que nous avons ici.

Il faut noter de même qu'en Nubie, à l'époque classique, il existe une série de dieux Horus qualifiés chacun par le nom de la ville où on l'adore Ibrim , Kouban , Wadi Halfa ⁽⁵⁾. Ne sont-ils pas des descendants de l'Horus dieu de toute la Nubie, qui figure sur notre liste? Celui-ci aurait survécu sous ces différents noms dans une série de villes, tandis qu'il était remplacé à Eléphantine par la triade Khnoum, Anouqit et Satis.

624. Enfin il faut remarquer les dimensions anormales du nome : 10 *itr.w*, 7 milles, 7 *st.t*. Les quatre plus grands nomes de Haute Egypte (le 8^e, le 13^e, le 18^e, le 22^e) ne dépassent pas 6 *itr.w*, 6 milles. Ceci correspond bien à l'annexion d'une province nouvelle en dehors des limites normales de l'Egypte. Ces dimensions anormales ont-elles un rapport avec le problème, très postérieur, du Dodécaschène? Nous avons affaire ici à des *itr.w* de surface, non de longueur.

2^e NOME $\text{Apollinopolis Magna}$ (PL. 3 et 40).

625. On est surpris que l'emblème du nome soit tout différent de ce qu'il sera à l'époque classique, où nous avons toujours Faucon . Ce qui est plus surprenant encore, c'est que cet emblème soit également différent de ce qu'il est sur l'autel de Licht, lui aussi de Sésostri I^{er} ⁽⁶⁾, où nous avons Plume c'est-à-dire le nom de l'époque classique, Plume étant bien le signe *wts*.

Ce premier signe Plume est lu normalement *wts* à l'époque grecque. Il manque dans notre liste et est remplacé par la plume Faucon . Plusieurs emblèmes de nomes, nous le verrons, sont surmontés

⁽¹⁾ DARESSY, *Annales du Service*, 1903 (t. IV), p. 102, l. 4. Il faudrait revoir l'original qui n'est pas entré, je crois, au Musée du Caire.

⁽²⁾ H. GAUTHIER, *Le dieu nubien Doudoun*, *Revue Egyptologique*, Nouvelle série, 1920 (vol. II), p. 1-41.

⁽³⁾ H. GAUTHIER, *Le dieu nubien Doudoun*, p. 12.

⁽⁴⁾ H. GAUTHIER, *Wadi es-Sebouah*, p. 30, 201, 220-221; *Pyr.*, § 803 c, 1017 a, 1718 a, 994 d, 1476 a.

⁽⁵⁾ SUR les limites variables de ce nome, voir GARDINER, *Z. A. S.* 1908 (t. 45), 139, note 1.

⁽⁶⁾ JÉQUIER, fig. 19 et AHMED BEY KAMAL, *Tables d'Offrandes*, pl. I.

de la plume ꜥ, qui indique toujours que le signe orné de cet indice est un être divin ou sacré et non un être ordinaire ou un simple signe d'écriture. Est-ce le cas ici ? Et un Horus préposé à ce nome aurait-il été remplacé plus tard par Horus *bhd-ty* ? Mais la plume n'occupe pas la place normale sur le signe ꜥ ; elle est devant lui. D'autre part, antérieurement à la XII^e dynastie, le signe placé devant le faucon n'est pas la plume, mais un signe qui représente ꜥ ou ꜥ très simplifié : on a par exemple à la VI^e dynastie, dans une tombe d'Edfou publiée par DARESSY ⁽¹⁾, l'orthographe ꜥ ꜥ. Dans la liste de Coptos publiée par Moret, on a ꜥ. Dans une tombe de Mo'allah, datant de la première période intermédiaire, on a : ꜥ, J. VANDIER, *Mo'allah*, Le Caire 1950, p. 163.

626. Ou bien ce signe ꜥ peut être considéré comme équivalent à ꜥ, ou bien c'est un signe tout différent que l'on aura interprété ensuite comme équivalent à *wts*. Plusieurs emblèmes de nomes ont été ainsi mésinterprétés, plus ou moins consciemment, pour leur donner une signification, par exemple ꜥ devenant ꜥ. Le deuxième nome aurait pris plus tard le nom religieux de sa capitale, c'est-à-dire *wts-t Hr*, le « perchoir » ou « la chaise à porteurs » d'Horus. C'est ce que pense Steindorff ⁽²⁾. En tous cas, il est impossible d'admettre que ꜥ soit devenu ꜥ sous la XII^e dynastie.

627. Il faut noter que ce nom du deuxième nome de la Haute Égypte est identique à celui du troisième nome de la Basse Égypte. A Licht, sous le même roi Sésostris I^{er}, si nous avons l'orthographe normale, c'est sans doute que le scribe a fait confusion avec le deuxième nome de Haute Égypte. Nous retrouverons d'autres confusions, fort surprenantes dans un monument de cette importance.

628. Je ne sais pas ce que signifie ꜥ à côté du nom du nome ; cette indication manque dans toutes les autres listes. Les nomes 7 et 8 de Basse Égypte résultant de la division d'un nome ancien en deux autres, on note avec raison qu'il y a une moitié est et une moitié ouest. Pour le quatorzième nome (Tanis) de la Basse Égypte, on a également un signe ꜥ qui n'est pas clair.

629. Le nom du dieu, dans la deuxième rangée, c'est ꜥ ꜥ. L'Horus de la ville de *Behdet*, située à l'extrême nord de l'Égypte, est depuis longtemps installé à Edfou ⁽³⁾. Il y est venu dans des circonstances que nous ignorons encore. Ici, la présence du nom de sa ville d'origine est nécessaire pour le distinguer de l'Horus voisin, celui du premier nome. Mais Edfou ayant pris le nom de *bhd-t*, et de « *bhd-t* du sud » quand l'Horus *bhd-ty* y fut installé, on peut avoir ici aussi bien le nom d'Horus et le nom de sa ville en apposition, sans liaison entre eux.

Sa surface : 3 *itr-w*, 2 *milles*, 1 *st-t* est comparable à la moyenne des autres provinces de la Haute Égypte.

⁽¹⁾ *Annales du Service*, 1917 (t. XVII), p. 136, l. 3 de la stèle = SETHE, *Urk.*, I, 253, 4.

⁽²⁾ STEINDORFF, *Die ägyptischen Gaue*, etc., p. 872.

⁽³⁾ Notons que ni la ville de ꜥ ꜥ, ni l'Horus de cette ville ne figurent dans les Pyramides. Ils appartiennent à un autre milieu religieux.

3^e NOME  (EILEITHYIAS POLIS)
(pl. 3 et 40)

630. Ce nome et les deux suivants, le quatrième  et le cinquième (), sont groupés en une seule division, qui n'a d'ailleurs que la largeur de deux seulement. Dans le premier registre, le nom du cinquième nome a même été supprimé complètement. Et pourtant, dans le troisième registre, chacun de ces nomes comporte une évaluation de sa surface en *itr.w*, *milles* et *st.t* comme tous les autres nomes. Il y a également trois fois l'évaluation de la valeur de la *st.t* : elle est la même d'ailleurs dans ces trois nomes ⁽¹⁾. Il est clair qu'il y a eu tentative de fusion entre ces trois nomes; fusion politique, administrative ou religieuse. Nous avons vu qu'Amon s'était assimilé Min. Il a dû vouloir supprimer la province *religieuse* de ce dieu, mais il ne supprime pas le dieu Min lui-même, qui subsiste avec sa capitale dans la ligne au-dessous, celle qui donne le  : l'endroit de la *st.t*. Il n'a pas supprimé non plus Montou, son prédécesseur à Thèbes. La suppression est compréhensible pour le cinquième nome, celui de Min, mais pour le troisième (Eileithyias polis = El-Kab), on ne voit pas dans quelle mesure et pour quelle raison Sésostriis aurait voulu le réunir à Thèbes. Cette hypothétique tentative de fusion, dont nous n'avons pas d'autres preuves ailleurs, devait échouer, puisque la liste de la XVIII^e dynastie donne ces trois nomes séparément.

631. Le signe  est ici rond. Sur l'autel de Licht, il est très nettement ovale . Encore une différence sensible entre les traditions de deux ateliers contemporains, mais de deux régions différentes. Sethe a bien montré que les deux barres placées à l'intérieur de l'enceinte sont verticales, c'est partout le cas dans notre chapelle. Il a émis l'hypothèse ⁽²⁾ très vraisemblable qu'il s'agit de l'image d'une construction spéciale, particulièrement vénérée dans le 3^e nome et qui lui a servi d'emblème. Partout nous avons  dans l'adjectif qui accompagne le nom du vautour , mais jamais nous n'avons à côté le déterminatif de la ville . Cela est normal : il s'agit du monument sacré lui-même, non de la ville à laquelle il a donné son nom. Le déterminatif  est nécessaire dans le nom de la déesse *nḥb.t*; il n'a pas de raison d'être à côté de .

632. Les deux plumes placées au-dessus du signe  ont exactement la même signification que la plume simple indiquant qu'un objet est considéré comme sacré : c'est un vrai déterminatif de *sens*, pour empêcher toute confusion. Si l'on a deux plumes au lieu d'une, c'est simplement parce que nous avons affaire à un objet qui n'est pas dissymétrique et qu'il faut en protéger les deux moitiés. Il en est de même pour , emblème du nome 8 ⁽³⁾.

633. Dans le registre en dessous, on a pour le nome 3 les deux indications :  et . Le premier mot pourrait être le nom du monument *nḥn*, mais le rond ne contient pas les deux

⁽¹⁾ C'est-à-dire que l'on retranche la même quantité de coudées de la *st.t* valant 100 coudées, soit une coudée 4 palmes. Le résultat de la soustraction est d'ailleurs inexact ; on devrait avoir là 3 fois comme reste 98 coudées 3 palmes. Il y a ainsi quelques erreurs de calcul.

⁽²⁾ SETHE, *Urgeschichte*, § 45.

⁽³⁾ Voir SETHE, *Urgeschichte* § 9 ; cette règle est souvent en défaut.

traits. D'autre part \Rightarrow correspond normalement à un \Leftarrow non à un \odot ; or nous n'avons jamais que la valeur h dans la lecture de ce nom propre.

4^e NOME  (THEBAE)
(pl. 3 et 40)

634. Pour le 4^e nome, le dieu nommé est  \Rightarrow , qui a toujours conservé son rôle de maître du nome. Il n'est pas question d'Amon. Le crocodile doit être celui de Crocodilopolis, qui a été introduit dans la grande neuvaine de Karnak⁽¹⁾. Le culte de Sobk existait à Thèbes⁽²⁾. Il a deux plumes sur la tête, ce qui est exceptionnel. Je ne sais ce que représente \Leftarrow \cdot ⁽³⁾.

5^e NOME (COPTOS)
(pl. 3)

635. L'emblème normal du nome lui-même :  « les deux Horus », est supprimé. Le nom du dieu et de la capitale du nome semblent figurer en seconde ligne : \cdot  \odot  *Gbty-w* et *Min*. Mais avons-nous ici les deux noms de la ville et du dieu? Ces deux noms peuvent être en simple apposition, ou bien en coordination par inversion : « de Coptos, le dieu Min ». Même question pour le nome 9, Akhmim. Dans les deux cas, puisqu'il s'agit d'un même dieu, il est important de bien préciser la ville qu'il habite.

Le nom de la ville doit être ici le pluriel (*Gb-ty-w*) d'un nisbé fait sur un mot féminin $\ast gb-t$ ⁽⁴⁾. Mais il est plus vraisemblable, puisque le nom de Min est supprimé partout ailleurs, que le dieu soit désigné ici par un adjectif *nisbé* formé sur le nom de sa ville : *Gb-tyw-y* « celui de la ville *Gb-tyw* ». Ce serait un *nisbé*, fait sur le pluriel d'un autre *nisbé*. Quoi qu'il en soit, cet adjectif est déterminé par l'image du dieu.

Min est un nouveau venu dans ce nome; il remplace les deux Horus (Horus et Seth, *duel a potiori*) commémorés par l'emblème du nome. Et pourtant, c'est lui qui a la charge du cadastre du nome et de son unité de mesure.

6^e NOME  (TENTYRA)
(pl. 3)

636. Le crocodile porte sur le dos le déterminatif divin de la plume. On a discuté⁽⁵⁾ sur le sens de cette plume, transformée plus tard en un couteau piqué dans l'œil du saurien. On voit ici que c'est bien l'indicatif de l'image divine.

⁽¹⁾ Sur ce crocodile de  \Rightarrow  : voir KUENTZ, *B. I. F. A. O.*, 1929 (t. XXVIII), p. 153-154.

⁽²⁾ KUENTZ, *ibid.*, p. 154-156.

⁽³⁾ Il y a une déesse  \Leftarrow  à tête de lionne qui est associée à Sebek sur une stèle du Ramesséum, KUENTZ, *ibid.*, p. 156.

⁽⁴⁾ KUENTZ, *B. I. F. A. O.*, 1920 (t. XVII), p. 133, note 5.

⁽⁵⁾ STEINDORFF, *Die ägyptischen Gauen*, p. 872, pense que le couteau a précédé la plume et SETHÉ, *Urgeschichte*, § 49, croit le contraire.

La déesse est « *Hathor, maîtresse de Denderah* ». Quant à , est-ce le nom du crocodile local, qui est l'emblème même du nome? Nous ne connaissons pas le nom de cet emblème. Il est possible, bien entendu, qu'il s'agisse d'un nom trilitère dont les deux premières lettres seulement seraient écrites devant le signe-mot. Le crocodile possédait, en Egypte, des appellations extrêmement variées.

637. On est surpris que l'emblème du nome, l'ancien dieu de la province évidemment, soit resté son enseigne, alors qu'à l'époque classique le crocodile était un animal maudit dans ce même nome. En tous cas, la malédiction n'existait pas encore sous la XII^e dynastie, puisque nous avons ici un crocodile à côté d'Hathor. C'est sans doute à la suite de cette malédiction qu'on changea la plume plantée sur son dos en un couteau. Nouvel exemple d'un emblème de nome singulièrement modifié, mais pourtant conservé, à la suite d'une évolution dans les croyances religieuses. L'ancien protecteur du nome devenu un dieu maudit dans ce même nome ⁽¹⁾, le changement est radical. Sous la XII^e dynastie, il survit sans doute ici dans le rôle de protecteur des mesures officielles.

7^e NOME  (DIOSPOLIS PARVA)
(pl. 3)

638. Ici l'emblème du nome est resté le dieu du nome, ce qui est fort rare. Nous retrouvons le même fait au 18^e et 19^e nomes de Haute Egypte et au 7^e et 8^e nomes de Basse Egypte. Le plus souvent, un dieu nouveau s'est substitué au dieu-emblème.

Le nom de l'emblème est , *Pyr.*, § 1096 b. Encore un objet qui demanderait une étude. Ici le , dans le second registre, a été oublié par le graveur ou, plus simplement, on a ajouté devant le signe-mot une partie seulement de sa lecture, le signe *b*, comme il arrive souvent : la lecture complète devant un signe-mot n'est jamais nécessaire. Le mot est bien féminin, le passage des Pyramides le montre et une des statues de Mycérinus représente ce nome sous l'aspect d'une femme ⁽²⁾, portant ce signe sur la tête. Même image dans *S'a;hu-ré*, pl. 20.

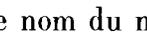
639. Cet emblème se compose de deux parties : 1^o En haut, une face humaine avec deux oreilles de vache et surmontée de deux cornes. Ces cornes sont plus enroulées aux extrémités que celles d'une vache ordinaire. 2^o Au-dessous, l'amulette que nous appelons la boucle d'Isis. Cet emblème est aussi une amulette portée au cou. (*Stèle d'Abydos*, MARIETTE, II, pl. 23). Il figure dans le titre  fréquent sous l'Ancien Empire. Chez Mycérinus, le signe porte encore la plume  entre les cornes. Dans tous les emblèmes dont la signification religieuse était claire comme celui-ci, ce déterminatif  était inutile, et a disparu.

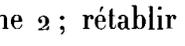
⁽¹⁾ Se rappeler les récits de STRABON, 17, 814 et de JUVENAL, *Sat.*, 15, 33. Cf. SPIEGELBERG, *R. T.*, 1901 (vol. 23), 101.

⁽²⁾ G. A. REISNER, *Mycérinus*, Cambridge 1931, pl. 38 et 44. Le même passage des *Pyramides* (§ 1096 b) montre aussi qu'il s'agit bien d'un être divin.

8^o NOME  (ABYDOS)

(pl. 3)

640. Cet emblème reste énigmatique et notre chapelle n'apporte rien de nouveau pour son interprétation. Nous avons les deux plumes, parce que l'objet est symétrique. L'image sert à écrire le nom du nome :  *Pyr.*, § 627 b; 867 a; 1716 a, mais avait-il un nom personnel?

Le dieu d'Abydos est à ce moment Osiris. L'Osiris-momie qui déterminait le nom du dieu  est identique à celui du grand pilier osiriaque de Karnak, son contemporain. L'ordre des signes est troublé dans la ligne 2; rétablir  -      . Nous avons là, normalement, le nom du dieu et celui de la capitale du nome. L'emblème lui-même n'a rien à faire avec Osiris qui est récent dans la province. Il pourrait peut-être se rapporter au chacal qui a précédé Osiris. Il est possible encore qu'il concerne un troisième dieu local antérieur aux deux autres.

L'appellation de *hnty imntyw* désigna d'abord un chacal qui a précédé Osiris dans le nome. Nous avons là encore un bel exemple d'un dieu du nord (voir le 9^e nome de Basse Egypte) qui s'est transporté au sud et en a remplacé un autre, certainement après le triomphe de la doctrine osirienne de survie. Osiris a pu remplacer facilement le chacal, qui lui aussi s'occupait spécialement des morts.

9^e NOME  (PANOPOLIS)

(pl. 3 et 41)

641. Un emblème  qu'on hésite à interpréter. Ce signe a deux lectures : comme nom de dieu, il se lit *Min*, *Pyr.*, § 424 b  (T); comme nom de ville ou de province, il se lit  *hm*; ou *whm*; nous retrouverons cette valeur à propos du 2^e nome de Basse Egypte.

C'est un signe symétrique; il devrait donc porter deux plumes et non pas une seule. Il a d'abord porté deux plumes : par exemple sous la VI^e dynastie, à Akhmim, sur un sarcophage on a deux fois le titre  ⁽¹⁾. C'est le nom du nome; au contraire le nom du dieu, dans les sarcophages de ce type n'a pas la plume. Plus tard, on a une seule plume comme ici et, ensuite, disparition complète de cet accessoire qui n'est plus considéré comme utile.

Le nom de la ville  (Akhmim) est celui de la capitale du 9^e nome à l'époque classique. Comme pour le 5^e nome, on doit se demander si nous avons bien ici le nom de la ville suivi de celui du dieu. Sont-ils liés et comment? Avons-nous apposition ou coordination par inversion? Nous aurions plutôt un adjectif *nisé* appliqué au dieu *ipw-y* ⁽²⁾ et déterminé par son image.

Notons qu'ailleurs nous avons l'ordre inverse : le dieu, plus le nom de la ville (16, 17).

⁽¹⁾ P. LACAU, *Sarcophages antérieurs au Nouvel Empire*, n° 28004.

⁽²⁾ Le nom propre du Nouvel Empire :  en serait-il un dérivé?

10^e NOME  (APHRODITOPOLIS)

(pl. 3 et 41)

642. Le serpent dans le nom du nome, doit-il se lire $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏} \text{Pyr.}, § 792 a$, ou bien $\text{𓏏} \text{𓏏} = \text{var. } \text{𓏏} \text{Pyr.}, § 1564 a$?

Le nom du dieu est écrit d'une façon exceptionnelle. Le 𓏏 , signe-lecture, est placé au-dessus du signe-mot, le bélier lnm ; mais surtout ce signe-mot est traité comme un pluriel. Le pluriel, marqué par w , doit être une graphie de la finale nominale $-w$ qui, phonétiquement, est identique. Petrie avait signalé cette orthographe il y a longtemps dans une inscription d'Éléphantine. Le *Wörterbuch* cite $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$.

Pas de nom de ville.

11^e NOME — signe détruit — (HYPSSELIS)

(pl. 3)

643. L'emblème, le dieu *Seth*, n'a pas été supprimé volontairement. A cette date, *Seth* n'est pas persécuté; il est intact d'ailleurs, à côté d'Horus, dans la case placée au-dessous. Horus et Seth semblent loger ensemble dans une ville $\text{𓏏} \text{𓏏} \text{𓏏}$. Je ne connais pas cette ville.

12^e NOME  (HIERACON)

(pl. 3)

644. La lecture du complexe 𓏏 est toujours discutée. Aucun éclaircissement ici. L'orthographe du nom de la déesse est intéressante. C'est le nom de la lionne $\text{m} \cdot \text{t}$, avec un suffixe en $\text{𓏏} \text{𓏏}$; le tout signifie : « celle qui a l'aspect d'une lionne ». Le déterminatif ici n'a pas la tête de lionne que l'on attendrait. Plusieurs noms de déesses sont formés avec ce suffixe $\text{𓏏} \text{𓏏}$. Sous l'Ancien Empire on a la graphie plus simple $\text{𓏏} \text{𓏏}$, qui ne montre pas la dérivation⁽¹⁾. Notre orthographe reparaitra à l'époque grecque.

13^e NOME  (LYCOPOLIS)

(pl. 3)

645. L'emblème est un arbre, à déterminer, dont le nom finit par un 𓏏 . Nom féminin comme l'indique l'adjectif $\text{hnt} \cdot \text{yt}$. La lecture, reconnue par Sethe⁽²⁾, est 𓏏 , plus tard 𓏏 . Le dieu est « l'ouvreur des chemins » ($\text{wp} \text{w} \cdot \text{wt}$) d'Assiout.

Un nome ayant pour emblème un arbre a été divisé en deux autres régions, mais qui conservent le même emblème : un nome méridional et un nome septentrional. Le sud et le nord sont ici

⁽¹⁾ SETHE, *Urk.*, I, 76, 10; 80, 4 (Deir el Gebrawi); *Urgeschichte*, § 53.

⁽²⁾ *Urgeschichte*, § 57 (p. 47).

PROPP
DU
C. F. E. E
TEMPLES DE

représentés par deux expressions anciennes, conformes au principe d'orientation des Egyptiens. Le sud, c'est ce qui est « devant », le nord, ce qui est « derrière ». Même division pour les nomes 20-21.

14^e NOME  (CUSÆ)

(pl. 3)

646. Moitié nord du même nome. Pour le [-], voir nome 21; dans la liste de Coptos (VIII^e dynastie), on a . La déesse est normalement Hathor « *maîtresse de Cusæ* ». On reconnaît des débris du signe . La déesse est représentée ici par son image; dans le nome 6, au contraire, son nom est écrit phonétiquement.

Cette division en deux tient-elle à l'étendue trop grande du nome primitif? En effet, en additionnant la surface des deux nomes, on a 10 *itr-w*, ce qui dépasse largement la moyenne des autres nomes. Mais pour les deux nomes 20 et 21, le nome primitif n'aurait eu que 5 *itr-w*, 8 milles, ce qui serait très normal. Maspero pensait que chaque nome représentait en gros la surface de terrain qui pouvait s'approvisionner pratiquement au marché central, celui de la capitale du nome. Cette raison d'ordre matériel et économique est intéressante, mais d'autres causes ont pu agir. Une déesse aussi importante que Hathor de Cusæ pouvait réclamer une province à elle, en face du loup de Lycopolis.

15^e NOME  (HERMOPOLIS MAGNA)

(pl. 3 et 26)

647. Le dieu  m'est inconnu. Il a pu précéder Thot (singe ou ibis), qui vient du Nord.  fait penser à l'emblème du nome, « le lièvre », d'autant mieux que le nom de ce nome semble avoir une finale féminine :  ANTHES, 59, *Z. Ä. S.*, 1924 (t. 59), 100, *LEPS.*, *Denk.*, II, 113 b (Sheikh Saïd). Mais à cette époque  ne peut pas être le déterminatif générique d'un nom de déesse; il ne peut représenter qu'un serpent femelle divin, puisqu'il est posé sur le déterminatif de la corbeille. On connaît en effet un serpent femelle :  à Hermopolis (ANTHES, *Hatnub*, pl. 13). La déesse a survécu plus longtemps que le dieu. Elle a été remplacée elle-même par *nḥm-t w-y*, l'épouse de Thot.

16^e NOME  (IBIU?)

(pl. 3 et 26)

648. Devant l'oryx est placée une botte de tiges, exactement comme à Béni-Hasan ⁽¹⁾. Plus tard, sur le dos de l'oryx, on plante un Horus : évolution dans les idées religieuses qu'il

⁽¹⁾ F. LL. GRIFFITH, *Beni Hasan*, vol. III (Londres 1896), pl. 1 (Frontispice).

faudra dater. Le dieu est un Horus; la capitale est $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ ⁽¹⁾. Nous devons avoir ici un état construit : «l'Horus de Hibnou», de même que nous aurons dans le nome suivant «le chien de Hibnou».

17^e NOME  (CYNOPOLIS)
(pl. 3 et 26)

649. Ici le dieu-enseigne est un chien (*Cynopolis*). Il est resté le dieu du nome, ce qui est assez rare; il est donné comme un dieu de $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ *Hbn·w*, exactement comme l'Horus du nome précédent. Avons-nous affaire à un nome d'abord unique, celui de l'oryx, avec la seule capitale $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$? Dans cette capitale, on pouvait peut-être adorer un chacal (chien) et un faucon-Horus associés. Les esprits de *Pou* ($\text{𓏏} \text{𓏏}^*$) ont des têtes de chacal, et les esprits de *Nhn* ($\text{𓏏} \text{𓏏}^*$) ont des têtes de faucon. Ce nome aurait été ensuite divisé en deux, l'un conservant son emblème ancien (le 16^e), l'autre prenant comme emblème l'autre dieu, le chacal (le 17^e). Comparer le cas des 4^e et 5^e nomes de Basse Egypte.

18^e NOME  (HIPPONUS)
(pl. 3)

650. Emblème complexe. Un Horus est posé sur une barque. Cette barque est placée sur un socle de forme unique; notre figuration n'ajoute aucun détail utile. C'est ce socle seul qui sert d'enseigne au dieu sur sa barque : le 𓏏 devient inutile et le tout repose directement sur le signe du nome 𓏏 . C'est le seul emblème qui soit dans ce cas. Le tout rappelle la barque sur traîneau du dieu Sokaris.

A la deuxième ligne de notre texte, on voit que cet emblème est resté le dieu du nome. Sur le nom de ce dieu, voir *Z. A. S.*, 1910 (t. 47), p. 48-58. C'est un *nisé* fait sur un duel féminin : *nti·i*, «celui des deux griffes», comme  *nbt·i*, «celui des deux déesses». A côté de lui, le nom de la capitale du nome $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$; mais je ne sais que faire de 𓏏 et de 𓏏^* .

19^e NOME  (OXYRHYNCHOS)
(pl. 3)

651. Le dieu du nome, c'est l'emblème du nome. Il a même le déterminatif des noms divins : $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$. Ce dieu a un clergé ($\text{𓏏} \text{𓏏}^*$, Caire 1385). Son nom sert à former des noms propres sous l'Ancien Empire : $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$, Caire 1537.

$\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ doit être un *nisé* qualifiant le dieu : «celui de la ville de *wns*», comme *Hr bhd·ty*. Il y a une ville $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ au chapitre 125 du *Livre des Morts* (25^e paragraphe de la «confession négative»), mais nous ne savons où la placer.

$\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ est également un mot nouveau. Il n'est pas question de $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$, la capitale du nome à l'époque classique. La lecture de $\text{𓏏} \text{𓏏}^*$ reste toujours discutée.

⁽¹⁾ R. WEILL et P. JOUGUET, *Horus-Apollon au Kôm el-Ahmar de Zawiet el-Maietîn. Mélanges Maspero*, II, Orient Grec, Romain et Byzantin, Le Caire 1934, p. 81-104.

20^e NOME  (HERACLEOPOLIS)
(pl. 3)

652. L'emblème est un arbre du nom de . Un nome ayant pour emblème cet arbre a été divisé en deux : un nome sud *hnt.t* (20) et un nome nord *phw.t* (21), exactement comme pour le 13^e et le 14^e. A la deuxième ligne, rien n'a été gravé; c'est certainement par erreur. On a repoussé d'un rang vers la gauche le texte qui devait être gravé sous le 20^e nome. Sous le 21^e, en effet, on a un bélier, le dieu *Hnm*. Or le dieu du 20^e nome à l'époque classique, c'est le bélier nommé  (αρσαφης).

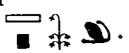
21^e NOME  (NILOPOLIS)
(pl. 3 et 25)

653. Les noms des deux divinités de ce nome ont été repoussés d'une case et sont inscrits par erreur sous le 22^e nome comme nous venons de le dire : ce sont  et . Le nom de Neit est déterminé à la fois par son emblème propre et par le déterminatif général de la femme. Cet emblème de Neit se retrouve aux nomes 4 et 5 de Basse Egypte⁽¹⁾.

Sobk est un fils de Neit :  «*N. apparaît avec Sobk, fils de Neit*», *Pyr.*, § 510 a = W. 627. Nous avons des statuettes de Neit allaitant deux petits crocodiles. Même réunion des deux divinités à Saïs (noms 4 et 5 de Basse Egypte). Sobk est représenté momifié comme dans les *Pyramides*; il n'a pas besoin de \dagger sur le dos.

22^e NOME  (APHRODITOPOLIS)
(pl. 3 et 25)

654. La forme du signe  est intéressante, mais n'éclaire pas définitivement la nature de l'objet figuré. On comparera la forme qu'il a dans *Ouni*, l. 15 et n^o 34.

Je ne sais que faire des quatre signes . Il doivent représenter des éléments spéciaux au 22^e et dernier nome. Est-ce que les deux derniers hiéroglyphes ne représenteraient pas le Nord de la Haute Egypte () , ce qui conviendrait bien à ce dernier nome de Haute Egypte? Mais qu'est-ce que  (ou peut-être )?

⁽¹⁾ Pour les emblèmes de Neit voir NEWBERRY, *P. S. B. A.*, 1906 (vol. 28), p. 68-74 et pl. I-II et JÉQUIER, *B. I. F. A. O.*, 1908 (t. VI), p. 27-31.

NOMES DE BASSE EGYPTE

1^{er} NOME  (MEMPHIS)
(pl. 42)

655. Le nom du nome est récent; il ne correspond pas à un emblème, mais est une appellation tirée d'une construction de Ménès, «le mur blanc»⁽¹⁾. Le nom  ne paraît pas dans les *Textes des Pyramides*, qui sont pourtant gravées dans ce même nome; mais ces textes sont plus anciens que la création du nome et de Memphis.

Ici, ce nom de ville est assimilé à celui d'une divinité protectrice et placé sur l'enseigne des nomes. Dans la Pierre de Palerme (V^e dynastie) on a  (revers l. 4 n° 3) et  (l. 3 n° 1), sans enseigne; les autres nomes ont une enseigne. Dans *Ptah-hotep II*, 4, 10, nous avons . On a procédé autrement, nous l'avons vu, pour le premier nome de Haute Egypte. C'est le nom d'une région et il n'a pas encore reçu l'enseigne: l'annexion de cette région à l'Egypte doit être plus récente que la création du premier nome de Basse Egypte. Notons que, pour le troisième nome de Haute Egypte, on a affaire aussi à une construction: @ le *nḥn*, qui est devenu l'emblème du nome. Une construction pouvait bien être considérée comme un être sacré, mais nous ne rencontrons pas ici une conception originelle; il s'agit d'une assimilation postérieure.

656. Le dieu qui figure dans la deuxième rangée, «l'œil blanc d'Horus résidant dans Memphis» est nouveau dans ce nome. Au-dessous de , il n'y a la place que pour un seul ; c'est donc un masculin se rapportant à Horus, non à l'œil (féminin). Nous ne savons rien du rôle d'un Horus à Memphis. Mais il est bien connu que des deux yeux d'Horus, l'un était blanc l'autre était vert (ou noir, cf. *Pyr.*, § 33)⁽²⁾. L'œil blanc d'Horus est personnifié à Edfou (CHASSINAT, *Edfou*, II, 218, pl. 43 c, l. 33) dans le laboratoire par une porteuse de parfums. L'œil blanc est celui qui protège la Haute Egypte, l'œil vert (ou noir) est celui qui protège la Basse Egypte. Or ici l'œil blanc est chargé de veiller sur la coudée locale dans le premier nome de Basse Egypte, cela semble étrange. Il n'en est rien si l'on admet avec Sethe que ce premier nome de Basse Egypte, créé par Ménès, a été pris en réalité sur le territoire de la Haute Egypte⁽³⁾. L'adjectif «blanc», appliqué au mur dans  se rattacherait également à cette théorie. On a dû conserver cet élément ancien dans le nome nouveau et nous aurions là une intéressante confirmation de l'idée de Sethe.

⁽¹⁾ SETHE, *Beiträge zur ältesten Geschichte Aegyptens (Untersuchungen III)*. Leipzig 1905, notamment p. 124-125.

⁽²⁾ Des graines blanches et des graines vertes sont assimilées naturellement à chacun de ces deux yeux dans le rituel des offrandes, *Pyr.*, 96 a et c et 108 b-c.

⁽³⁾ SETHE, *Beiträge*, p. 126-129.

2^e NOME  (LETOPOLIS)
(pl. 42)

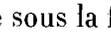
657. Les données inscrites ici ne nous apportent rien de nouveau; ce sont les noms classiques. L'emblème du nome, sans doute une pièce de viande d'où sort l'os, n'est pas plus net que d'habitude. Il se retrouve identique à la même époque sur l'autel de Sésostris I à Licht (GAUTHIER-JÉQUIER, *Mémoire sur les fouilles de Licht*, Le Caire 1902, fig. 19)⁽¹⁾.

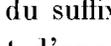
658. Le nom du dieu est du type connu « celui qui réside dans (ou qui est à la tête de) la ville de *wlm* (ΟΥΩΗΜ, اوسيم) ». C'est encore un dieu désigné par le nom de la ville où il réside. Cette appellation prend plusieurs formes :     *Pyr.*, § 810 b, ou simplement    , § 1723 a (N) ou  , § 419 a *hnt·i* (*W*)*lm*, ou   , § 2078 c. Nous avons ici la lecture *lm* du signe , valeur connue d'ailleurs, non seulement dans le nom de la ville, mais dans le radical du verbe de négation *lm*⁽²⁾. Ce dieu est un Horus momifié, avec un flagellum sur le dos.

3^e NOME  (APIS)
(pl. 42 et 40)

659. L'emblème du nome est identique à celui du deuxième nome de Haute Egypte, nous l'avons vu, mais dans ce dernier, il semble le résultat d'une erreur⁽³⁾. La lecture du faucon avec la plume n'est pas connue. C'est l'orthographe ordinaire du mot *imnt-t*, c'est-à-dire « celle de l'ouest » (ou celle de la droite). Ce mot était-il aussi le nom du nome ?

660. Le nom du dieu  est accompagné du déterminatif divin, parce qu'il est écrit phonétiquement, sans signe-mot. Plus tard, une ville de ce nome s'appelle  « la ville d'Apis »; c'est l'*Απῖς* des géographes grecs.

Le nom de la ville est intéressant. Il faut lire  « le château de la vache », les signes sont déplacés pour la carrure du groupe. On connaît le nom de cette ville sous la forme ⁽⁴⁾.

Ce qui est nouveau, c'est la finale . Il s'agit d'une déesse-vache dont le nom est dérivé du nom de l'animal par l'adjonction du suffixe . On ne voit pas d'ailleurs nettement le pis de la vache, les cornes seules sont d'une vache.

⁽¹⁾ Le dessin chez Gauthier-Jéquier n'est pas clair, fig. 19 : on serait tenté d'y voir une patte droite de devant, le *hps*. En réalité la photo dans AHMED BEY KAMAL, *Tables d'offrandes* (C.G.C.), pl. I, montre qu'il s'agit d'autre chose : c'est une pièce de viande plus large et plus courte; l'extrémité antérieure est ronde, sans os sortant comme ici, l'autre extrémité est cassée, elle devait présenter un os sortant, comme sur notre chapelle.

⁽²⁾ Notons en passant que dans le nom de la ville, il sert à écrire un radical *wlm*; cf. les formes coptes et arabes. Le *w* ou le *i* initial en syllabe atone ne se note pas dans l'écriture archaïque, cf.  = *itm-w*,    = *wb'st-t* (β)ουβασις (dans tous les noms propres composés).

⁽³⁾ Il faut noter que cette erreur (?) se répète sur le sanctuaire de la barque sacrée élevé par la reine, où le 2^e nome de Haute Egypte et le 3^e de Basse Egypte ont le même emblème.

⁽⁴⁾ *Pap. funér.*, n° 3079 du Louvre. Voir les variantes dans GAUTHIER, *Dict. géogr.*, IV, p. 51.

4^e ET 5^e NOMES  (PROSOPITE ET SAÏTE)
(pl. 42)

661. Le dessin de l'emblème ne donne aucune indication nouvelle.

Voici encore un ancien nome coupé en deux, dont les deux moitiés ont conservé le même emblème. Ceci est arrivé plusieurs fois : nous l'avons déjà vu pour les nomes 13-14 et 20-21 de la Haute Egypte ; nous retrouverons la même division en deux pour les nomes 7-8 de Basse Egypte. Il faut noter ici que l'on emploie deux expressions nouvelles pour montrer que l'un des nomes est au sud et l'autre au nord. On dit que l'un des emblèmes est  *rs-y* « méridional » et l'autre  *mh-ty* « septentrional », au lieu de dire  *hn-ty* « qui est en avant » et  *phw-y* « qui est en arrière » (13-14 ; 20-21). Les deux expressions ont le même sens, exactement. On pourrait penser à une différence de dialecte, mais je crois qu'il s'agit simplement d'une question de date. La division des deux nomes 4-5 de Basse Egypte doit être plus récente que celle des nomes de Haute Egypte. A ce moment, on n'emploie plus l'expression ancienne *hn-ty*, *phw-y* qui est sortie de l'usage et l'on se sert de deux termes nouveaux, les seuls qui aient survécu en copte : $\rho\eta\varsigma$ et $\mu\alpha\iota\tau$.

La division des quatre nomes de Haute Egypte est déjà réalisée avant la VIII^e dynastie (liste Moret).

662. Dans le tombeau de  (fin III^e ou IV^e dynastie), le nome  n'est pas encore divisé en deux ; il est nommé sans adjectif⁽¹⁾ (*Urk.*, I, 2, 1-3-7), de même dans Saïouré.

Remarquons que la mesure de la *st·t* est la même dans les deux nomes, il en est toujours ainsi quand deux nomes proviennent de la division d'un nome plus ancien.

663. Les deux dieux sont communs aux deux nomes : on les a placés côte à côte, à cheval sur les deux cases contenant les deux nomes et la disposition des signes montre : 1^o que Neit est la plus importante des deux ; en effet, elle est la mère de Sobk ; 2^o que tous deux résident dans la même ville : Saïs.

Plus tard chacun des deux nomes aura sa capitale. Bien entendu, rappelons-nous que notre tableau peut représenter une division ancienne, et que cette division, en tous cas, ne concerne que le tableau des mesures. L'étalon de mesure qui existait avant la division, reste le même et il est sous la garde des deux mêmes dieux dans les deux nomes.

664. Les deux mêmes dieux figurent dans le 21^e nome de Haute Egypte.

Il faut résoudre ainsi le groupement .

La ligne verticale de séparation des deux cases aurait dû être supprimée, au moins en partie, comme entre 7 et 8. Le nom de la ville placé verticalement devant les deux noms divins se rapporte aux deux dispositifs d'abréviation.

⁽¹⁾ Cf. SETHE, *Z. Ä. S.*, 1907-1908 (vol. 44), p. 26-28.

Il faut se rappeler que la ville même de Saïs était divisée en deux  et .

6^e NOME  (XOIS)

(pl. 42)

665. L'emblème est un taureau dont le nom $\mathbf{u} = h\cdot s\cdot w$ est écrit devant ses pattes sur l'enseigne. Plus tard ce nom est écrit .

Dans la seconde case, un groupe de signes que je ne comprends pas. $\mathbf{u} \parallel \mathbf{h}$ doit être le nom du taureau; \mathbf{u} peut être une forme ancienne de , qui se lit $h\cdot s$; avec le suffixe $-w =$ «taureau de montagne, du désert, taureau sauvage». Les deux signes \mathbf{u} et  sont bien distincts à l'époque classique, la forme ancienne (?) \mathbf{u} a pu subsister, immobilisée dans le nom du nome. Le nom de la ville est devenu plus tard . Est-ce un pluriel? On a ; cf. *SETHE, Urgeschichte*, § 186.

7^e ET 8^e NOMES   ET   (METELIS (?) ET PITHOM)

(pl. 42)

666. Un nome du harpon a été divisé en deux. La division ici n'est pas faite du nord au sud mais de l'est à l'ouest; on précise que le premier nome constitue la moitié ouest $\mathbf{h} \mathbf{w}$ et le second la moitié est $\mathbf{h} \mathbf{w}$. L'indication placée au-dessous est commune aux deux provinces (comme dans les nomes 4-5)  «le harpon dans $hww\cdot w$ ». Je ne sais que faire de $hww\cdot w$. Est-ce le pluriel d'un mot $hw\cdot w$, nom du signe \mathbf{h} («le harpon dans les liens»? La ligne de séparation entre les deux cases a été supprimée.

667. Dans la palette de Hiérakonpolis⁽¹⁾,  doit être le nome du harpon, qui n'est pas encore divisé en deux. Rien que de très naturel à ce qu'un nome ait eu pour emblème un harpon. Etant donné l'importance du Nil et de la pêche en Egypte, cette arme jouait un grand rôle et pouvait avoir un caractère sacré⁽²⁾. Le harpon d'Horus est au premier plan à Edfou; son image est une amulette efficace⁽³⁾.

9^e NOME  (BUSIRIS)

(pl. 42)

668. Rien à signaler de particulier. Le dieu Osiris dans sa ville de  $Dd\cdot w$ est le gardien de la $st\cdot t$.

A partir d'ici quatre nomes nous manquent, ceux dont les noms étaient gravés sur le mur-bahut placé entre les deux piliers centraux de cette façade nord. Le bloc correspondant n'a pas

⁽¹⁾ QUIBELL, *Hierakonpolis*, I, pl. 29.

⁽²⁾ L'hoplolâtrie est un phénomène fréquent dans beaucoup de civilisations.

⁽³⁾ Il conviendra d'examiner le rôle du prêtre , «porteur de harpon?». par ex. dans NAVILLE, *Festival Hall*, pl. 24.

été retrouvé. Il n'était pas forcément enfoui dans le pylône; un des murs-bahuts avait été retrouvé, il y a longtemps, par Legrain, dans la cour de la cachette. La liste reprend à la quatorzième colonne et nous donne encore trois nomes, mais dans un ordre différent de celui des listes classiques: 16, 13, 14. Il conviendra donc de rechercher quels étaient les nomes disparus et dans quel ordre ils se suivaient. Voyons d'abord ceux qui restent.

16^e NOME (col. 14)  (MENDES)
(pl. 42)

669. Le « poisson » qui sert d'emblème est le dauphin. Une déesse coiffée de ce « poisson » s'appelle « celle qui est à la tête des poissons » :  ; *mhj-yt* est un collectif en  sur la racine *mh-i* « nager, flotter ». On a , comme dans les deux titres de même formation  et .

Le poisson-emblème a-t-il ce même nom? Le nom de la capitale  *Dd.t*, est à distinguer de  du 9^e nome, ce que nous oublions souvent.

13^e NOME (col. 15)  (HELIOPOLIS)
(pl. 42 et 26)

670. Rien à dire de l'emblème, qui est normal. Sa signification est toujours discutée⁽¹⁾. Là encore, il ne s'agit pas d'un objet, mais d'un nom.

Au-dessous, deux déesses, Isis et Oubastit, et un nom de ville :  *z.w*. Nous sommes dans le nome d'Héliopolis et il n'est question ni de Ré, ni d'Atoum. De même  *wn.w*, la capitale classique, de notoriété pourtant suffisante, n'y figure pas. Ces deux dieux et cette capitale ne devaient jouer aucun rôle en ce qui concerne les mesures. A la place de la capitale, une ville , inconnue. C'est là sans doute qu'était conservée la *st.t* - étalon du nome et c'est à ce titre seul, croyons nous, qu'elle est nommée. Était-ce une capitale plus ancienne qui n'a gardé que le rôle de gardienne des mesures? Ici nous perdons pied.

Plus tard, on détachera une partie de ce nome pour créer le dix-huitième nome, qui aura pour déesse Oubastit; ce treizième nome est un grand nome de 15 *itr.w*, on pouvait le diviser.

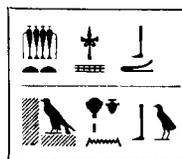
14^e NOME (col. 16)  (TANIS)
(pl. 42)

671. « La pointe orientale », encore un nom au lieu d'un emblème. A moins que le mot *hn.t* comme l'a proposé NEWBERRY (*Ä Z*, 50, 121) ne remplace un emblème réel, « le crocodile ». Le mot *hn.t* est, en effet, un des noms du crocodile. Dans *Mtn*, on a  (*Urk.*, I, p. 2, 11).

⁽¹⁾ SETHE, *Urgeschichte*, § 306; il renvoie à *Z. Ä. S.*, 1928 (vol. 63), p. 53, où Junker énonce une autre hypothèse.

Le remplacement serait d'ailleurs ancien car, dans la pierre de Palerme (V^e dynastie), on a déjà  - † (sans l'enseigne, *revers* l. 3, n^o 1 ; l. 4, n^o 3). Que fait ici le mot  ?

672. Les noms du dieu et de la ville sont très mutilés. Par un hasard très heureux et vraiment exceptionnel, un fragment du sanctuaire de la barque sacrée, construit par Thoutmès III, vient combler cette lacune. Ce sanctuaire portait sur son soubassement, comme notre chapelle elle-même, une liste des nomes avec les mêmes indications. Quand il a été remplacé par Philippe, le granite du monument a été débité et remployé un peu partout dans le temple de Karnak. Chevrier vient de retrouver un nouveau morceau qui nous donne pour nos deux cases incomplètes le double que voici :



ce qui permet de compléter ainsi notre texte en :



M. Montet a mis Tanis à l'ordre du jour; il aura sans doute bientôt des précisions sur cet Horus tanite et sur cette ville, dont nous ne savons rien.

673. Quels sont les quatre nomes qui se trouvaient sur le mur-bahut absent et dans quel ordre y figuraient-ils? Nous avons une liste des nomes de la XVIII^e dynastie qui nous permettra de compléter notre série. C'est la liste qui se trouve sur le soubassement (côté Nord) du sanctuaire de la barque érigé à Karnak par Hatshepsout, dont nous avons souvent parlé.

XII ^e dyn.	1	2	3	4	5	6	7	8	9					16	13	14	
XVIII ^e dyn.			3	4				8	9	11	10	12	15	16			17

fig. 42.

Cette liste est elle-même incomplète, mais elle nous apporte des précisions intéressantes. Il suffit d'aligner l'une au-dessus de l'autre les deux listes (fig. 42), pour voir que nos quatre nomes absents étaient, et dans cet ordre, les nomes 11, 10, 12, 15.

674. Sous la XVIII^e dynastie, un dix-septième nome  *bhd.t*, se trouve mentionné à la suite des seize nomes de la XII^e. À quel moment et dans quelles circonstances cette adjonction

a-t-elle été faite, nous ne savons. Le nom du nome $\overline{\text{H}}\text{⊗}$, c'est le nom de sa capitale, celle que l'on oppose à $\overline{\text{F}}\text{⊗}$ du sud comme étant la ville la plus au nord de l'Égypte; nous allons retrouver cette opposition tout à l'heure. C'est un bel exemple d'un nom de ville devenant nom de nome et cela, à l'époque historique. Nous comprenons tout de suite par cet exemple ce qui a pu se passer antérieurement pour les autres nomes qui n'ont pas d'emblème réel. A quel moment les trois autres nomes de la Basse Égypte (18, 19, 20) ont-ils été créés et de quels nomes antérieurs ont-ils été détachés, c'est ce qu'il faudra préciser.

Rappelons seulement ici que pour le nome 19, la chose a dû se faire en deux temps. On a dû détacher d'abord un nome H qui a été divisé ensuite en deux autres, nord et sud. Notons que Brugsch (*Geog. Insch.*, I, pl. 12, n° IV) a relevé à Gournah (Ramsès II) le nom d'un nome H . Ce serait notre nome nouveau, avant la division. Il est remarquable que cette division récente ait donné lieu à une tentative d'archaïsme : pour qualifier le nome du sud et celui du nord on a employé l'ancienne formule $\text{Hn}\cdot\text{t}(y)$ et $\text{Hw}\cdot\text{t}(y)$ comme dans les nomes de Haute Égypte 13-14 et 20-21, en contraste avec H et ∞ désignant les deux nomes 4 et 5 de Basse Égypte. Le nom du nome est figuré par un enfant coiffé de la couronne rouge. En réalité, c'est une simple graphie du nom de la ville de $\text{H} = \text{H} - \text{H} \text{⊗}$, $\text{H} \text{⊗}$, *im-t* (cf. $\text{H} \text{⊗}$ la déesse de cette ville, comme $\text{H} \text{⊗}$ est la déesse de la ville $\text{H} \text{⊗}$). Cette image humaine a paru constituer un emblème plus clair que la graphie ordinaire. Nul doute que l'on aurait fait de même si l'on avait eu un mot-image pour représenter la ville de *bhd-t*. Il existe, il est vrai, un siège du nom de $\text{H} \text{⊗}$ dont on aurait pu utiliser l'image, mais c'était un mot masculin et le nom de la ville est un féminin. Quant au 20^e nome, on lui a donné pour emblème l'image et le nom du dieu de sa capitale, *Spd-w*.

675. Steindorff a déjà fait remarquer que si, pour la Haute Égypte, l'ordre des nomes était imposé normalement par leur succession régulière le long du cours du Nil, en revanche dans le Delta l'ordre suivi dans l'énumération pouvait dépendre de considérations variées, et cet ordre a changé en effet. La liste de la XVIII^e suit le même ordre que celle de la XII^e; on copiait avec soin cette époque. Les nomes qui nous manquent sont donc dans cet ordre :

11^e $\text{H} \text{⊗}$, 10^e $\text{H} \text{⊗}$, 12^e $\text{H} \text{⊗}$, 15^e $\text{H} \text{⊗}$

MESURES DIVERSES

(pl. 42)

676. Nous avons vu que les seize nomes de la Basse Egypte et les titres des registres correspondants occupent les dix-sept premières colonnes du côté nord et que le titre général de la série des nomes du nord s'étend sur le premier registre à travers les colonnes 18 à 22. Tout l'espace restant libre de ce côté nord (22 colonnes, comme sur le côté sud) est occupé par une série de *mesures* que nous allons examiner et qui n'ont rien à voir avec le cadastre des nomes.

1° HAUTEUR DE L'INONDATION

677. Voir les colonnes 18-22, registres 2 et 3 (pl. 42). Les signes ne sont pas toujours disposés de façon régulière parce que le cadre des colonnes verticales constitue une gêne pour leur groupement. Nous rétablirons l'ordre réel.

Dans les colonnes 18-19 (registres 2 et 3), nous avons le calcul de la hauteur de l'inondation du Nil dans les trois localités placées *a*) à l'extrémité sud du pays, *b*) à l'entrée du delta et *c*) à l'extrémité nord, c'est-à-dire *Eléphantine*, *Per ḥaꜣpy* et *Behdet*.

Voici le texte, disposé régulièrement :

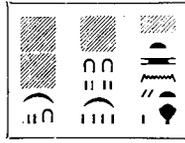
Calcul de l'inondation du Nil dans :		
Eléphantine	<i>Per-ḥaꜣpy</i>	<i>ph-w de Behdet</i>
Hauteur du Nil 21 coudées 3 palmes 3 palmes 1/3	12 coudées 3 palmes 3 doigts	6 coudées 3 palmes 3 doigts

⁽¹⁾ Dans il y a un oublié; même graphie sur le sanctuaire de Thoutmès III.

678. Ce parallélisme entre au sud et au nord, que nous retrouverons dans le calcul suivant et dans la mesure de la longueur totale de l'Egypte, nous montre bien clairement que est la ville la plus au nord de l'Egypte. Ceci d'ailleurs rend difficile son identification avec Damanhour, autre cité d'Horus, comme le dit son nom, mais qui n'est pas du tout à l'extrême nord de l'Egypte. est devenue la capitale d'un 17^e nome (créé avant Hatshepsowet) qui porte le nom de cette ville. Ce nom deviendra ; à quel moment? Gardiner, à qui j'avais communiqué ce passage, l'a utilisé dans son étude sur *bḥd.t*, *J. E. A.* 30 (1944), p. 33-34, à laquelle on voudra bien se reporter. Edfou n'est devenu une qu'au moment où Horus *bḥd.ty* s'y est installé.

679. L'expression est nouvelle. c'est le complément général explétif d'une série de verbes : , etc. *sšm*, c'est « conduire, diriger, organiser par avance, faire

Sur le papyrus de Tanis (pl. IX, n° 8), on a un débris seulement de cette évaluation :



Le texte d'Edfou (éd. CHASSINAT, VI, p. 200, l. 9) donne  « Le Nil sort des cavernes à son heure, il monte à Eléphantine de 24 coudées, 3 palmes 1/4 ».

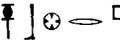
Rappelons enfin la célèbre statue du Nil couché, entouré de seize petits enfants, qui sont les 16 coudées de sa hauteur idéale : l'art classique a concrétisé l'idée égyptienne⁽¹⁾.

2° AUTRE CALCUL

684. A côté de l'évaluation de cette inondation idéale dans trois localités, nous avons, dans les trois colonnes suivantes 20-22, un second calcul, qui doit être celui de la hauteur de l'eau de l'inondation au-dessus de la surface des champs. De combien d'eau faut-il que la terre cultivable () soit recouverte pour avoir une bonne récolte ? Ici encore, nous avons un de ces dispositifs en tableau que les Egyptiens appréciaient fort parce qu'ils leur évitaient des répétitions mais qui nous permettent quelquefois d'hésiter (pl. 42 et 25).

Le titre, placé à cheval sur les deux colonnes précédentes 18-19, restait valable pour les deux suivantes 20-21 ; on ne le répétait pas. Mais il y a ceci de particulier que le  est employé la première fois au sens de « dans » et la seconde fois au sens de « depuis ». D'autre part, dans la dernière colonne 22, nous avons une indication complémentaire qui se rapporte aux deux colonnes précédentes, « ce qui est au-dessus des terres cultivées ». La 3^e case de cette dernière colonne, qui est aujourd'hui mutilée, devait être vide (comme les deux premières cases de la colonne 17).

685. Il faut rétablir le tableau de la manière suivante :

Calcul de l'inondation du Nil, ce qui est au-dessus des terres (cultivées).

Depuis Eléphantine jusqu'à Per-ḥapy : 3 coudées^(b), 3 palmes, 3 doigts 1/3

(depuis) Per-ḥapy jusqu'aux ph-w de Bḥd-t : 4 coudées, 3 doigts.

a.  écrit ici avec métathèse graphique, le  passant devant le , veut dire d'abord « la terre cultivée », le limon du Nil. C'est la terre avec laquelle on fait les briques ; c'est ce sens technique que nous avons ici et non le sens général dérivé « les champs », c1w2c.

b. Il est vraisemblable que l'on avait ici 4 coudées, la lacune ne permet pas de décider.

⁽¹⁾ Une réplique de cette statue se trouve dans les jardins des Tuileries près de la place du Carrousel.

Cette précision (3 doigts $\frac{1}{3}$) dans l'évaluation de cette hauteur d'eau optima a quelque chose de surprenant. Quelque raison religieuse justifiait sans doute la notation de cette fraction supplémentaire; l'expérience pratique ne pouvait guère, semble-t-il, constater une différence appréciable dans les résultats dus à la présence ou à l'absence de ce tiers de doigt d'eau en plus ou en moins.

686. Ces calculs de deux hauteurs de l'inondation, nous les retrouvons sur les coudées votives. A côté de la coudée ordinaire, instrument courant de mesure de longueur, qui a 0 m. 525 de long et porte uniquement les subdivisions normales, c'est-à-dire 7 palmes chacune de 4 doigts (soit 28 doigts en tout), il existe une coudée *votive* ayant exactement la même forme et les mêmes dimensions, mais qui porte sur toutes les faces des indications de mesure de différentes catégories. L'étude de cet instrument est à faire. Disons de suite que nous n'en connaissons pas un seul exemplaire complet, mais les nombreux fragments que nous possédons permettent d'en rétablir la décoration complète. On a gravé sur cet instrument, type de l'unité de longueur, non seulement ce qui concerne les subdivisions de cette unité de longueur (palme et doigt), mais une série d'autres mesures dont certaines n'ont rien à faire avec la coudée. Deux tableaux donnent par exemple le calcul des heures du jour par les longueurs d'ombres et des heures de nuit par le volume d'eau écoulé d'une clepsydre.

687. On y trouve également entre autres l'indication des deux hauteurs du Nil que nous venons d'examiner. Je reproduis le passage qui nous intéresse, lequel se trouve, très incomplet d'ailleurs, sur deux coudées du Musée du Caire ⁽¹⁾ provenant de la grande cachette de Karnak :



Remarquons que, sur ces deux coudées, le mot 𓂏 est suivi d'un certain nombre de coudées : sur notre monument, la colonne 22 est mutilée sous ce même mot et, dans notre hypothèse, devrait être vide. Le mot 𓂏 (non précédé de 𓂏 et suivi de \bullet et de —) reste d'ailleurs sans signification sur les coudées. Ce désaccord entre la chapelle et les coudées n'est pas plus surprenant que ceux que nous allons constater tout à l'heure. Attendons pour être fixés sur ce point d'avoir retrouvé d'autres fragments des deux chapelles qui sont des copies de la nôtre et dont nous parlerons tout à l'heure.

688. Dans la partie inférieure des colonnes 18-22 (registres 4, 5, 6), nous avons encore d'autres mesures. Ces colonnes ont été partagées chacune en deux parties égales, ce qui donne 10 colonnes et 30 cases, dans lesquelles on a logé les textes suivants :

⁽¹⁾ Ce sont celles qu'a étudiées BORCHARDT, *Ein weiterer Versuch zur Längenbestimmung der ägyptischen Meilen (itr-w)* dans la *Festschrift für K. F. Lehmann-Haupt* (1921), p. 119. Cf. aussi BORCHARDT, *Allägyptischen Zeitmesser*, Berlin-Leipzig 1920, pl. II.

3° LONGUEUR DE L'EGYPTE

pl. 42 (18-19)

689. Pour les Egyptiens, la longueur totale de l'Égypte du Sud au Nord, d'Eléphantine à *Behdet*, est de 106 *itr-w* : c'est une mesure officielle. Nous la connaissons par plusieurs documents du Nouvel Empire et Borchardt en avait déduit une évaluation assez précise de la longueur de l'*atour* (*itr-w*), mesure de longueur cette fois-ci, et non plus de surface⁽¹⁾. Cette même mesure figure sur notre chapelle (colonnes 18-19); elle était donc déjà *officielle* dès la XII^e dynastie. Mais nous allons constater en même temps que notre scribe a commis dans son tableau plusieurs graves confusions et des oublis surprenants.

690. Voici ce que nous donne notre monument :

18		19		20
a	b	a	b	a
* ↓	⊥ ♂	⊥	⊥	vide
vide	⊥ ♂	⊥	⊥	⊥ ♂
vide	⊥ ♂	⊥	⊥	⊥

Et voici ce qu'il faut rétablir :

18		19		20	
a	b	a	b	a	b
* ↓	⊥ ♂	⊥	vide	vide	vide
vide	⊥ ♂	⊥	⊥	⊥	⊥ ♂
vide	⊥ ♂	vide	⊥	vide	⊥

⁽¹⁾ BORCHARDT, *Nilmesser und Nilstandsmarken*, 1906, p. 54, note 3 et *Ein weiterer Versuch*, etc., dans la *Festschrift für K. F. Lehmann-Haupt*, Vienne-Leipzig 1921. p. 119.

Ce qui devra se traduire :

« total général des *itr-w* : 106 :

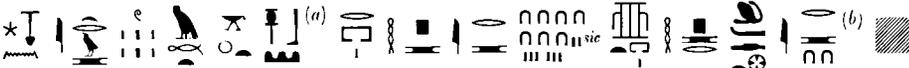
depuis Eléphantine (jusqu'à) *Per-Haipy*, 86 (*itr-w*);

depuis *Per-Haipy* (jusqu')aux *ph-w* de *Bhd-t*, 20 (*itr-w*) ».

Cette traduction appelle de nombreux éclaircissements.

691. Comparons d'abord ce dispositif avec les autres textes qui nous donnent la mesure de 106 *itrw-w* pour la longueur de l'Égypte.

D'abord trois coudées du Caire :

1°  Nectanébo, $\frac{31|12}{22|1}$
Caire : $\frac{31|12}{22|1}$

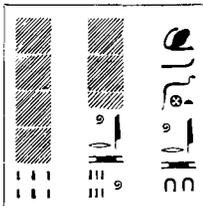
a.  a été sauté par le scribe.

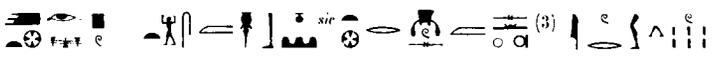
b. Les deux graphies  (1) et  (5, 6, voir plus bas) montrent bien que le  médial de  était tombé dans le nom de la mesure, comme il est tombé dans les mots du même radical signifiant «le canal», *ετοορ*, et «le Nil», *ειερο* (*itr-w εἰ>w*).

2°  Caire : $\frac{31|12}{22|3}$

3°  Osorkon $\frac{31|12}{22|3}$
Caire : $\frac{31|12}{22|3}$

4°  etc. Aménophis III⁽¹⁾

5°  Papyrus de Tanis⁽²⁾.

6°  Edfou, VI, 200⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Coudée datée d'Aménophis III; c'est la plus ancienne connue et la plus belle comme gravure. Elle a été trouvée par Sami Gabra dans le souterrain de la nécropole des Ibis à Tounah el-Gebel (Achmouneïn). Il a eu l'obligeance de m'autoriser à utiliser ce document très important.

⁽²⁾ F. LL. GRIFFITH - W. M. F. PETRIE, *Two hieroglyphic papyri from Tanis*, Londres 1889, pl. IX, n° 9. Remarquons dans 3, 4, 5, l'orthographe  faux archaïsme : le  ancien remplacé par un  quand celui-ci eut acquis la valeur phonétique du signe .

⁽³⁾ Ce groupe en parallélisme avec  est incompréhensible : ce doit être évidemment le groupe  mal interprété (même nombre de signes, groupés de même). Ce texte est gravé à Edfou, qui s'appelait aussi . Le graveur, oubliant l'autre *bhd-t*, celle du nord, ne pouvait considérer Edfou comme placée à l'extrémité nord de l'Égypte : il a gravé un nom quelconque à la place.

⁽⁴⁾ CHASSINAT, *Edfou*, VI, p. 200, l. 5-6 et t. XIV, pl. 57 r. Aussi dans BRUGSCH, *Thesaurus*, 3, 604, l. 8-9.

692. Revenons au texte de notre chapelle.

* ∇ est à lire *dmd-sm*. Ce titre, case 18 a, se retrouve identique sur la première coudée; dans la seconde on a seulement * = *dmd*. La formule $\nabla \nabla$ est bien connue : elle exprime le « total général ». C'est celle que l'on emploie, par exemple, dans une liste d'offrandes disposée en tableau, pour indiquer que tous les totaux obtenus au bas de chaque colonne sont ensuite totalisés dans une dernière ligne. On en trouve un bel exemple dans MARIETTE, *Karnak*, pl. 14. Ici nous n'avons qu'une simple addition de deux sommes.

Ce qui est intéressant, c'est l'emploi de * avec la valeur *dmd*. On connaît cette valeur pour ce signe * à l'époque ptolémaïque; cf. CHASSINAT, *Edfou*, VII, p. 187 dernière ligne et p. 188. l. 4, 11, 14, où l'on a quatre fois la graphie *...*... en variante de $\nabla \nabla \nabla \nabla$. Les quatre fois, l'éditeur a accompagné le second * d'un *sic* ⁽¹⁾; il a bien fait, étant donné la rareté de cette valeur pour *. Au *Wörterbuch*, 5, p. 460 on a $\nabla \nabla$ comme surnom d'Osiris et p. 462 en bas $\nabla \nabla$ surnom du soleil (tombes des rois), avec le déterminatif * parmi d'autres déterminatifs. On retrouve l'expression * ∇ sous la XVIII^e dynastie dans la dédicace du temple de Montou à Karnak ⁽²⁾, en tête d'une liste donnant le détail en poids des matériaux précieux qui ont été employés dans le temple ⁽³⁾.

693. Il est intéressant de voir que l'emploi de * avec la valeur *dmd* à l'époque ptolémaïque n'est que le rappel d'une valeur ancienne datant au moins de la XII^e dynastie; elle est sans doute antérieure. Cette résurrection des valeurs anciennes est constante à l'époque ptolémaïque. Dans les coudées, au contraire, nous avons la reproduction traditionnelle d'une orthographe courte, fossilisée dans une formule pratique.

694. Dans la colonne 19 a, la première case, très mutilée, offre les traces d'un trait oblique qui doit être un débris de ∇ « cent ». Il faut en effet à cette place le chiffre 106. Cette restitution s'impose. Mais nous en avons très heureusement la confirmation. A. Varille a trouvé dans les fondations du temple de Montou à Karnak (parmi d'autres fragments provenant d'une chapelle qui était la copie de la nôtre et dont nous avons déjà signalé l'existence) un bloc portant précisément, par une chance trop rare en archéologie, un double de notre passage mutilé.

Ce fragment que Varille m'a autorisé à utiliser, donne ceci ⁽⁴⁾ :

	∇ $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{III} \end{matrix}$	vide
		
	0	0 0

⁽¹⁾ C'est une formule répétée cent quatre fois sur la face extérieure du mur d'enceinte, côté ouest et sud (p. 29-42) et quatre-vingt-huit fois côté est et nord (p. 178-189). Les scribes se sont ingénies, comme il arrive souvent, à varier les orthographes de ces répétitions interminables, c'est ce qui explique l'emploi exceptionnel de * avec la valeur *dmd*. Les quatre exemples sont voisins les uns des autres, sur le côté nord.

⁽²⁾ Ce texte publié par BOURIANT, *Rec. de Travaux*, a été redonné en un dessin très soigné par VARILLE, *Karnak*, I, pl. 26, l. 4 (1943).

⁽³⁾ D'autres exemples du groupe * ∇ sont sortis des inépuisables fondations du III^e pylône de Karnak. Inutile d'en faire ici le relevé.

⁽⁴⁾ Le morceau porte la cote K. 1759 sur sa fiche d'inventaire.

Nous devons donc rétablir $\text{ⲛ} \text{ⲓ} \text{ⲓ}$ dans la case 19 *a* de notre chapelle. Nous voyons en même temps que la case à côté 19 *b*, mutilée elle aussi, était vide.

695. Dans la colonne 18 *b* en bas, le scribe a oublié un trait, et nous avons par erreur 85 *itr-w* au lieu de 86, erreur excusable à côté de celles que nous allons rencontrer. Les deux traits ⲛ dans le double de Varille montrent qu'il en était probablement de même dans la copie.

696. Dans la colonne 19 *a*, au milieu, j'avais restitué un ⲛ au-dessus du *ph-w* de *Per-ha:py* dont les traces sont claires. Le double ne donne pas ce ⲛ qui serait nécessaire. Les signes du nom de la ville *Per-ha:py* étaient en désordre dans notre chapelle; on le voyait à travers les lacunes. Le double a reproduit ce même désordre.

Enfin, dans la case inférieure de 19 *a*, nous avons un chiffre ⲛ tout à fait inutile. En effet, la distance entre *Per-ha:py* et *Bhd-t* est de 20 *itr-w* et ce chiffre figure à sa place normale dans la colonne à côté 19 *b*. Ce signe ⲛ est donc en l'air entre les deux chiffres normaux 85 (= 86) et 20.

697. Mais il y a plus : après l'indication normale de la colonne 19 *b* (2^e rangée) « depuis *Per-ha:py* » il faudrait, dans la colonne 20 à côté, « jusqu'à *Behdet* ». Or cette indication indispensable pour justifier le chiffre 20 inscrit en dessous a été sautée et la colonne qui suit (20) commence une autre série d'indications. On ne peut voir s'il en était de même sur le double, qui est brisé à la limite de cette colonne.

Nous devons donc rétablir cette partie du tableau comme nous l'avons indiqué plus haut au § 690.

698. Ce qui est extrêmement frappant, c'est que le second exemplaire de cette chapelle (celui d'Aménophis I^{er}) est la copie textuelle et *non corrigée* de la nôtre. Les fautes qui se rencontrent sur les coudées, instruments votifs qui constituaient des copies courantes d'un type ancien, auraient pu, semble-t-il, être mieux évitées. Elles ne sont pas plus surprenantes cependant que les fautes souvent énormes commises par les copistes du *Livre des Morts* : il s'agissait dans les deux cas d'objets d'usage commercial. Mais sur une chapelle dédiée dans le temple même du dieu Amon, ces erreurs sont vraiment surprenantes.

699. Signalons en passant une faute particulièrement singulière sur deux coudées, n^{os} 3 et 4 de notre liste. Dans le calcul de la longueur de l'Égypte, le mot coudée ⲛ remplace le mot $\text{ⲛ} \text{ⲓ} \text{ⲓ}$: distraction vraiment stupéfiante, qui nous donne d'Éléphantine à *Per-Ha:py* 86 coudées et de *Per-Ha:py* à *Behdet* 20 coudées. Le mot coudée ⲛ figurait dans le calcul précédent, celui de la hauteur de l'eau au-dessus de la terre, et cela dans les deux mêmes régions : le scribe a répété le mot ⲛ . Ce qui est également surprenant, c'est que cette faute qui figure sur la coudée d'Aménophis III (n^o 4) soit répétée sur celle d'Osorkon (n^o 3), quelques siècles plus tard. Cette seconde coudée reproduit fidèlement le texte de la première jusque dans la disposition des signes; c'est une copie d'une exactitude parfaite, y compris les erreurs, ce qui est trop.

4^o AUTRES MESURES

(pl. 42)

700. Enfin, dans les trois dernières colonnes, 20, 21, 22 (pl. 42), nous avons une série d'indications se rapportant évidemment encore à des mesures, mais dont l'interprétation devra être précisée. Sans doute s'agit-il de subdivisions de l'atour (*itr-w*)-surface. On retrouve ces mêmes indications à la même place, c'est-à-dire après l'évaluation de la longueur de l'Égypte (106 atours), dans une série de coudées. Il y a des variantes, mais qui ne me semblent pas éclairer la signification de l'ensemble. Voici le tableau comparatif de ces données :

	20		21		22	
	a	b	a	b	a	b
1 ^o Dans notre chapelle.						vide
						vide
2 ^o Coudée du Caire : Osorkon.						
3 ^o Coudée d'Achmounein : Aménophis III.						
4 ^o Coudée de New-York :						
5 ^o Coudée de Berlin ⁽¹⁾ n ^o 7358.						

701. Je ne sais ce que représente le signe , à côté du mot *itr-w*. Quelle est cette variété d'atour? Est-ce une subdivision de l'atour-surface?

Dans notre chapelle, il y a eu décalage vers la droite de toutes les indications de fractions qui se trouvent au-dessous de chaque nom de mesure : tout doit être reculé d'un rang vers la gauche. Nouvelle preuve que nous n'avons qu'une copie vraiment sommaire d'un exemplaire plus ancien⁽²⁾. Toutes les coudées donnent en effet une même séquence. La coudée d'Osorkon et celle d'Aménophis III, par exemple, ont exactement le même texte; il en est de même, nous l'avons vu, pour le calcul des 106 atours sur ces deux coudées, (cf. § 699) : il s'agit de deux exemplaires identiques, bien que séparés par plusieurs siècles.

⁽¹⁾ BORCHARDT, *Altägyptische Zeitmesser*, 1920, pl. II. Les 2 coudées du Caire sont reproduites sur cette même planche II.

⁽²⁾ Il sera très intéressant de voir sur les deux autres chapelles de même type que le nôtre dont les fragments ont commencé à sortir des fondations de Karnak si ce tableau a été copié plus exactement.

702. Le groupe $\overbrace{\quad}$ sur les coudées correspond à $\overbrace{\quad}$ sur notre chapelle (20 b). Il est très fréquent que $\overbrace{\quad}$, signe-mot de *zšp*, « la palme » ($\omega\omega\pi$) (même valeur phonétique que $\overbrace{\quad}$, image différente) soit réduit à un petit croissant comme ici ou même à un trait : $\overline{\quad}$. Quant à $\overline{\quad}$ de 21 b, il correspondrait à $\overbrace{\quad}$ des coudées d'Aménophis III et d'Osorkon.

703. Voici quel serait le tableau primitif (en notant les variantes) :

- case 20 a : *itr.w* (?) 1 ; *zšp* 1 $\frac{1}{3}$; *db*^c (?) $\frac{1}{6}$, sur tous les exemplaires ;
 case 20 b : *htp.t* ⁽ⁿ⁾ $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{18}$, dans notre chapelle = $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{16}$ (Aménophis III, Osorkon)
 = 2 doigts $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{28}$ (New-York, Berlin) ;
 case 21 a : *h* (ou *h.t*) $\frac{1}{40}$, $\frac{1}{400}$, notre chapelle = $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{50}$, $\frac{1}{100}$ (Aménophis III, Osorkon), détruit sur les deux autres coudées ;
 case 21 b : $\overline{\quad}$ 400 (*sic*), notre chapelle = *zšp* $\frac{1}{40}$, $\frac{1}{400}$ (Aménophis III, Osorkon), détruit sur les deux autres coudées.

a. *htp.t* doit être une division de l'atour ; les déterminatifs $\overline{\quad}$ (chapelle 1), $\overline{\quad}$ (coudées 2 et 3), $\overline{\quad}$ (coudée 4) ne sont pas clairs. Ce mot rappelle le terme rare $\overline{\quad}$, qui paraît désigner une mesure de longueur, et que l'on rencontre quatre fois à Edfou dans le texte du mythe d'Horus (CHASSINAT, *Edfou*, VI, p. 119 $\overline{\quad}$, 114, l. 7 $\overline{\quad}$, 123 et 124 $\overline{\quad}$). Fairman, dans sa traduction de ce texte, donne le sens de « schane » comme une simple conjecture, *J. E. A.*, XXI, p. 30 et note 1. Notre tableau indiquerait une subdivision de l'atour-surface. Le déterminatif $\overline{\quad}$, case 20 b, confirmerait cette interprétation. $\overline{\quad}$ indiquait, au contraire, la longueur, la distance ; cette subdivision *htp.t* vaudrait pour l'atour-longueur comme pour l'atour-surface.

704. Nous avons une case de plus dans notre chapelle (22 a), avec un signe que je ne sais pas reconnaître. Est-ce la fraction $\frac{1}{1000}$, qu'il faudrait ajouter à la division précédente ? Mais alors que deviennent les 400 de la colonne 22 a ? Il est vraisemblable que la dernière case vide 22 b correspond à la case qui a été sautée après 19 b, et qui aurait dû contenir $\overline{\quad}$; cet oubli a reculé toute la liste d'une case.

705. Les deux côtés sud et nord de notre soubassement sont donc tout à fait comparables à une énorme coudée votive portant les indications métriques suivantes :

1° La surface de tous les nomes (il y en a 38) évaluée en *atour* (*itr.w*), *mille* et *st.t*. On donne la valeur de la *st.t* dans chaque nome pour qu'on puisse évaluer exactement les *atours* et les *milles*.

2° La hauteur de l'inondation en coudées à *Eléphantine*, à *Per-ha.py* et à *Behdet* (les deux extrémités de l'Égypte et l'entrée du Delta).

3° La hauteur de l'inondation au-dessus des terres cultivables entre *Eléphantine* et *Per-ha.py* et entre *Per-ha.py* et *Behdet*.

4° La longueur totale de l'Égypte, 106 *atours*, se décomposant en 86 *atours* entre *Eléphantine* et *Per-ha.py* et 20 *atours* entre *Per-ha.py* et *Behdet*.

5° Des subdivisions (?) de l'atour.

706. Ces mesures idéales doivent dater de loin. Nous en avons ici le premier tableau complet. On se rappelle que la pierre de Palerme donne la hauteur du Nil en coudées, année par année

de la I^{re} dynastie à la V^e. Selon une remarque de JÉQUIER, *B. I. F. A. O.* 1906 (t. V), p. 63, les mesures indiquées ne comportent toutes qu'un petit nombre de coudées qui vont en décroissant en moyenne d'année en année. Peut-être s'agit-il de la notation de la hauteur de l'eau au-dessus de la terre cultivée c'est-à-dire notre cote n° 3.

707. Toutes ces mesures sont bien à leur place sur un monument qui fait partie du matériel servant au *heb-sed*. Lors de cette cérémonie, comme le jour du couronnement, il est évident que l'on rappelait et consacrait les mesures officielles, lesquelles devaient rester fixes sous la protection du dieu. C'était évidemment un des devoirs du roi que d'assurer cette fixité grâce au dieu. L'évaluation de la surface de chaque nome servait d'ailleurs à fixer l'impôt du roi et les redevances du dieu. La longueur totale de l'Égypte court peu de risques apparents d'être modifiée, mais il est important que les deux royaumes dont le roi a hérité, soient définis exactement. La hauteur idéale de l'inondation, nous l'avons dit, est un élément capital de la vie nationale : le dieu doit en être le garant. Tout ceci est à sa place dans le temple.

708. Quant aux coudées votives, elles contiennent, nous l'avons vu, ces mêmes données et en outre plusieurs autres catégories de mesures. Les coudées, toutes incomplètes, qui nous sont parvenues, doivent être la reproduction d'une coudée-étalon consacrée dans le temple de Karnak. On en délivrait des doubles, d'une rare inexactitude, nous l'avons vu, ce qui est surprenant. Je voudrais rappeler deux objets importants du Musée du Caire, une *clepsydre* et un *boisseau* qui ont été trouvés tous les deux par Legrain dans la grande cachette de Karnak et qui ont, je pense, la même signification que la coudée théorique dont nous supposons l'existence :

709. 1° Une clepsydre servant à la mesure des heures de nuit par l'écoulement d'un volume d'eau déterminé. C'est un vase tronconique en albâtre, admirablement travaillé, dont le décor et les inscriptions étaient incrustés de pierres ou de pâtes de couleurs. Il date d'Aménophis III. C'est là évidemment un exemplaire de clepsydre exceptionnel. Je pense que c'est la clepsydre-étalon consacrée dans le temple d'Amon. Elle a été précipitée dans la favissa avec tout le peuple de statues, clientes du dieu, que Legrain a retrouvé. Le mobilier sacré et les statues ont été soustraits d'un coup à quelque danger, dans des circonstances que nous ignorons. Cette clepsydre a été étudiée par Daressy⁽¹⁾ et par Borchardt⁽²⁾. Ce dernier cite bon nombre de fragments de clepsydres de même type, qui doivent être des copies de l'étalon.

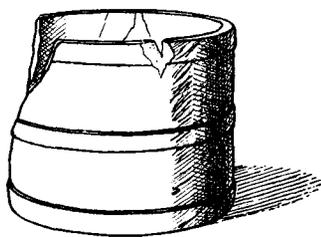


Fig. 43.

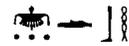
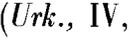
710. 2° Un boisseau en granit noir au cartouche de Thoutmès III. C'est la copie en pierre d'un tonnelet cylindrique en bois, dont la partie haute était ouverte (fig. 43). Les douves verticales qui constituent les parois sont maintenues par trois cercles de métal figurés en relief sur le granit⁽³⁾. L'objet a été décrit par Daressy⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ DARESSY, *Bulletin de l'Institut Egyptien*, 5^e série, t. 9 (1915), p. 9.

⁽²⁾ BORCHARDT, *Altägyptische Zeitmesser* (1920), pl. I.

⁽³⁾ C'est la technique du tonneau moderne, dont nous attribuons l'invention aux Gaulois.

⁽⁴⁾ DARESSY, *Une mesure de 20 hin*, *Annales du Service*, 1919 (t. XVIII), p. 191-192.

C'est un simulacre en pierre d'une mesure en bois. Pareil boisseau en pierre eut été certainement trop lourd pour servir au mesurage des grains, par exemple. Mais le bois pouvait jouer et se distendre; or, ce qui importait, c'était d'assurer la contenance exacte de cette mesure étalon: dans ce but, la pierre, évidemment, valait mieux que le bois. Des boisseaux identiques sont figurés dans le grand tableau des offrandes consacrés à Amon par Thoutmès III sur le mur nord de la salle contenant le sanctuaire de la barque. Les uns sont en argent :  (Urk., IV, 635, n° 30), d'autres sont en bronze :  (Urk., IV, 640, n° 24).

711. Ces deux objets, la clepsydre et le boisseau, sont des étalons de mesure (mesure de l'heure, mesure des matières sèches ou des grains), qui figuraient dans le temple d'Amon sous la protection du dieu. Il y en avait d'autres, évidemment, qui sont peut-être encore au fond de la cachette⁽¹⁾.

L'inventaire de mesures placé sur notre chapelle est donc chose normale dans la maison d'Amon.

712. Que les mesures fussent sous la protection des dieux, nous en avons d'autres preuves. Le cordeau de mesurage que l'on voit en usage dans les scènes champêtres⁽³⁾, ou qui figure sur les genoux de plusieurs statues⁽²⁾ et sur lequel Borchardt a attiré l'attention, est surmonté de la tête de bélier du dieu Amon. C'est un instrument à portée religieuse et la protection du dieu est affichée d'une façon matérielle, certainement efficace⁽⁴⁾. Sans doute y avait-il un cordeau-étalon de ce type dans le temple de Karnak.

Les écrivains chrétiens nous ont rappelé ce qu'il advint de la coudée servant à mesurer la crue du Nil (nous ne savons si pareil instrument différait ou non de la coudée ordinaire). Cette coudée était conservée dans le temple de Sérapis qui, croyait-on, causait la crue. Constantin la fit transporter dans l'église chrétienne, mais Julien l'Apostat la rendit au temple de Sérapis. L'empereur chrétien et l'empereur païen accordaient à cet instrument de mesure une signification religieuse⁽⁵⁾.

713. Enfin les mesures qui se trouvent sur notre chapelle figuraient également sur le sous-bassement des deux sanctuaires successifs de la barque sacrée, celui de Thoutmès III et celui

⁽¹⁾ C'était l'idée de Legrain qu'il pouvait rester des objets en profondeur dans la cachette, mais les eaux d'infiltration ne lui avaient pas permis de descendre plus bas. Ni le mobilier du temple, ni les statues ne sont au complet: la cachette en contient encore, ou bien il y a une autre cachette.

⁽²⁾ DAVIES, *The tomb of two officials*, pl. X et p. 11.

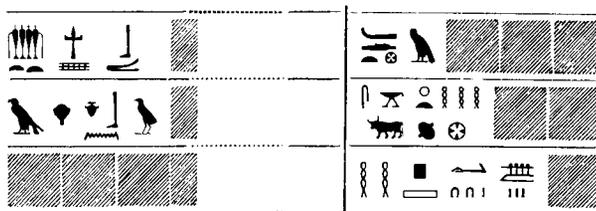
⁽³⁾ BORCHARDT, *Statuen und statuetten*, n° 711, pl. 131; LEGRAIN, *Statues et Statuettes*, 421-28, pl. 77.

⁽⁴⁾ Voir à ce sujet P. BARGUET, *Une statuette de Senemout au Musée du Louvre*, *Chronique d'Égypte*, 1953 (n° 55), p. 23-27 et *Khnoum-Chou, Patron des Arpenteurs*, *Chronique d'Égypte*, 1953 (n° 56), p. 223-227.

⁽⁵⁾ GÉRARD, *Description de l'Égypte, Antiquités*, I, p. 15, note 5. Il renvoie à JABLONSKI, *Pantheon Aegyptiorum* (1750), lib. IV, chap. III, p. 241. Il cite RUFFIN, *Hist. Eccl.*, II, 30; SOCRATE, *Hist. Eccl.*, I, 18; SOZOMÈNE, *Hist. Eccl.*, I, chap. 8 et V, chap. 3.

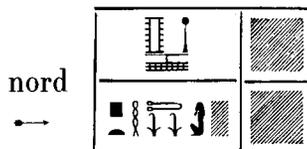
de Philippe, où on ne les a pas remarquées jusqu'ici à cause de leur déplorable état de conservation ⁽¹⁾.

C'est assez dire l'importance que l'on attribuait à ces indications. Elles sont absentes du premier sanctuaire de la barque, celui de la reine, dont les matériaux ont été réutilisés dans les fondations de plusieurs monuments, entre autres celles du III^e pylône. Mais elles figuraient sur le socle du sanctuaire de Thoutmès III, qui a remplacé celui de la reine, et sur le socle aussi du sanctuaire de Philippe, qui a remplacé celui de Thoutmès III. Un grand fragment du sanctuaire de Thoutmès III en granit rose a été redressé par Legrain, dans la cour péristyle sud qui précède le sanctuaire actuel. En bas du tableau figurant le roi et le dieu à grande échelle, on aperçoit sur le socle les quelques débris de signes que voici et que complète un nouveau fragment trouvé par Chevrier en 1948 (celui de gauche).

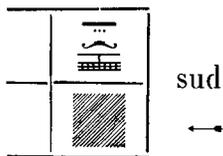


C'est clairement l'équivalent des mesures de la façade nord dans notre chapelle, col. 16 à 18. A gauche de ces quelques signes, sur un autre fragment, on reconnaît des chiffres dans le registre des $\text{I} \text{---} \text{II} \text{---} \text{III}$, c'est-à-dire l'énumération des nomes du nord avec leur surface, pl. 42.

714. Thoutmès III avait ajouté au sanctuaire de la barque remplaçant celui de la reine cette donnée nouvelle qui intéressait le dieu. Quand Philippe a remplacé ce sanctuaire par le sien, il a copié sur ce point Thoutmès III. Toute la partie inférieure du monument de Philippe est actuellement dans un état lamentable : le granit s'est écaillé, emportant images et textes, mais pourtant dans l'angle est de la façade sud et nord (extérieurement), on distingue encore ceci :



L'angle du côté sud, retrouvé par Chevrier en 1947, porte encore :



Ce sont des deux côtés, nord et sud, les débuts des deux listes des nomes. Impossible de voir si les mesures existaient aussi sur le socle inférieur. Philippe a modifié le plan de Thoutmès III sur plusieurs points, mais il a conservé l'indication du cadastre des nomes.

⁽¹⁾ Du sanctuaire de Thoutmès III nous n'avons plus que des fragments. Quant à celui de Philippe, monument pourtant capital, on n'a publié qu'un choix de scènes, il attend toujours une publication intégrale.

*
* *

715. Voici le résumé de nos résultats :

1° Sésostris I^{er}, à l'occasion de son premier jubilé, a dédié à Amon dans l'enceinte du temple de Karnak une chapelle qui s'appelle : .

2° Cette chapelle d'un type nouveau jouait certainement un rôle dans les cérémonies du jubilé. Nous ignorons la place qu'elle occupait dans le temple.

3° Le dieu Amon y figure sous les deux formes d'Amon et d'Amon-Min (ithyphallique). Ces deux formes du dieu y jouent un rôle identique : mêmes cérémonies, mêmes épithètes. Une série de dieux aident le roi dans le culte rendu à Amon qui est déjà roi des dieux.

4° Sur les piliers, à côté des scènes d'offrandes connues mais intéressantes par leur date (XII^e dynastie), quelques-unes sont nouvelles pour nous (3-4, 13-14; 8', 10'), ou apportent des éléments nouveaux d'interprétation.

5° Sur les soubassements des façades est et ouest des personnifications de régions naturelles (Nil, lac), ou de temples et de forteresses fondés par Sésostris I^{er}, apportent à Amon leurs offrandes.

6° Sur le soubassement des façades sud et nord figure une liste complète des nomes de Haute Egypte et de Basse Egypte : 22 pour la Haute Egypte, 16 pour la Basse Egypte : nous apprenons que sous la XII^e dynastie la Basse Egypte était divisée en 16 nomes seulement.

Au-dessous de chaque nom de nome sont inscrites les indications suivantes :

a) La surface du nome exprimé en *atour* (*itr.w*), *mille* et *st.t*.

b) Le calcul de l'unité de surface, la *st.t*, qui pouvait varier avec chaque nome : l'unité ainsi établie permettait de calculer la surface inscrite au-dessous du nom de chaque nome; c'est un cadastre général de l'Egypte.

7° Sur le côté nord du soubassement, une série de mesures supplémentaires sont énumérées : 1° la hauteur de l'inondation à Eléphantine, à Rodah, à Behdet, exprimée en coudées; 2° la hauteur de l'eau au-dessus des terres, en Haute Egypte et en Basse Egypte; 3° la longueur de l'Egypte, d'Eléphantine à Behdet en atours (*itr.w*) de longueur. Toutes ces mesures se retrouvent sur les coudées votives. Elles étaient consacrées dans le temple sous la protection du dieu.

716. Dans ce long examen, j'ai voulu insister surtout sur ce qu'il y a de raisonné et de systématique dans tout décor égyptien.

Il m'apparaît de plus en plus que, pour les Egyptiens, tous les éléments d'une figuration ont une valeur et une portée. Bien entendu, nous devons nous garder de subtiliser et d'avoir dans nos interprétations plus d'ingéniosité qu'ils n'en ont eu dans leurs conceptions. Mais leur désir de donner au dessin une signification et une *efficacité* aussi grande que possible apparaît

si nettement, dans un très grand nombre de cas, qu'il me semble nécessaire de chercher à comprendre leurs intentions jusque dans les moindres détails. Il est clair d'ailleurs que les procédés de décoration dont nous constatons l'emploi dans notre monument devront être étudiés dans toute la longue série des différents monuments égyptiens d'autres types et d'autres époques. Je n'ai relevé ici que quelques points de comparaisons. Les observations que j'ai pu faire sur notre chapelle elle-même devront être multipliées et complétées, est-il besoin de le dire. J'espère seulement n'avoir pas trop donné d'explications douteuses ou inutiles et n'en avoir pas trop oublié de vraiment significatives.

Décembre 1947-Mai 1956.

PIERRE LACAU.

ÉPIGRAPHIE ET DÉTAILS

Les hiéroglyphes étant d'une facture particulièrement soignée, j'ai jugé utile d'en publier des dessins à assez grande échelle, qui permettent une étude plus approfondie et donnent tous les détails. On pourra aussi les comparer avec les hiéroglyphes de même date et peut-être des mêmes ateliers qui figurent sur les reliefs de Sésostris I^{er} à Koptos et à Licht. Les 175 signes présentés sont en général réduits au tiers de la grandeur réelle, sauf pour le groupe , réduit aux deux tiers.

Je donne également quelques scènes remarquables par la nature de leurs détails ou leur sujet, mais dont l'échelle n'est pas constante : on se reportera aux dessins des piliers et de l'ensemble pour avoir leurs dimensions exactes.

Les signes sont classés suivant la méthode employée par Sir A.-H. GARDINER dans son *Egyptian Grammar* : cependant l'ordre de celle-ci n'a pas été rigoureusement suivi, pour des raisons de mise en page, mais les grandes divisions subsistent. En outre, j'ai trouvé intéressant de reproduire un certain nombre de groupes constituant un mot ou une formule fréquente.

RÉPERTOIRE DES SIGNES

- A  Pl. I,  Pl. I, XXI et XXII,  Pl. I.
- B  Pl. V.
- C  Pl. V,  Pl. I,  Pl. I.
- D  Pl. I et XXIV,  Pl. I et XXIV,  Pl. VI, XXI et XXII,  Pl. VI,  Pl. II et XXVIII,  Pl. IV, XXIII, XXVI et XXVIII,  Pl. II, XXI et XXII, XXIII, XXVI et XXVII,  Pl. II,  Pl. IV,  Pl. III,  Pl. III,  Pl. III,  Pl. XX,  Pl. III,  Pl. IV,  Pl. XXVI,  Pl. XXVI,  Pl. IV,  Pl. VI.
- E  Pl. VII, XXV à XXVII,  Pl. VI,  Pl. VI,  Pl. VI,  Pl. XXXVII,  Pl. VI.
- F  Pl. XX, XXIV et XXVI,  Pl. VI et XXVIII,  Pl. VI,  Pl. XVII,  Pl. VI et X,  Pl. VIII,  Pl. XXIII et XXV,  Pl. VIII et XXVI,  Pl. VIII,  Pl. VIII, XXIII et XXV.

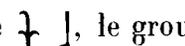
- G  Pl. VIII,  Pl. VIII,  Pl. X et XI,  Pl. X,  Pl. X,  Pl. VII et XIII.  Pl. XIII,  Pl. XII, XXV et XXVI,  Pl. VIII,  Pl. VIII,  Pl. IX,  Pl. IX,  Pl. VIII.  Pl. IX,  Pl. IX,  Pl. XI,  Pl. XX,  Pl. IX, X, XXI, XXII, XXIII et XXV,  Pl. VIII,  Pl. XX.
- H  Pl. XVI et XVII.
- I  Pl. XIII,  Pl. XIII et XXIII à XXV,  Pl. XIII et XXIII à XXVIII,  Pl. XIII.
- L  Pl. XIV, XXI à XXIII, XXVI et XXVII,  Pl. XIV, XV et XXV.
- M  Pl. XX,  Pl. XVI,  Pl. V et XXIII,  Pl. XV et XVI, XXIV, XXV, XXVII et XXVIII,  Pl. XIV et XV, XXI à XXIII, XXVI et XXVII,  Pl. XVI,  Pl. XVI,  Pl. XVI.
- N  Pl. XVI,  Pl. XV, XXI à XXIII, XXVI et XXVII,  Pl. XV,  Pl. XIV, XIX, XXIII à XXVII,  Pl. XVI,  Pl. XX,  Pl. XVI,  Pl. XXI et XXII,  Pl. XXIII à XXVIII,  Pl. XVI,  Pl. XVI,  Pl. XVI.
- O  Pl. XVI, XVII et XXIII,  Pl. XVI, XVII et XXIII,  Pl. XVI et XXVI,  Pl. XVI,  Pl. XVI,  Pl. XVI,  Pl. XXIV et XXVI,  Pl. XVII,  Pl. XVII,  Pl. XVI et XVII,  Pl. X,  Pl. XX, XXIV et XXVI,  Pl. XXVI,  Pl. XVII,  Pl. XVII et XXIII,  Pl. XVII et XXIV.
- P  Pl. XX.
- Q  Pl. XVIII et XXIII,  Pl. XV, XVIII et XXVI.
- R  Pl. XVIII et XXVI,  Pl. XVII, XXIII, XXVI et XXVII,  Pl. XV et XVI, XXI et XXV,  Pl. XVIII.
- S  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XX, XXIII et XXVII,  Pl. XXIII à XXVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XV, XVI, XXIII, XXVI, XXVII et XXVIII,  Pl. XIV et XXVIII.

T	 Pl. XVIII,  Pl. XVII,  Pl. XVIII,  Pl. XI,  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XVI,  Pl. XVIII.
U	 Pl. XVIII,  Pl. XVIII et XXIII,  Pl. XVIII,  Pl. XVIII,  Pl. XX.
V	 Pl. XIX,  Pl. V,  Pl. XXIII,  Pl. XIX,  Pl. XIX,  Pl. XVIII, XIX et XXIII à XXVIII,  Pl. XIX, XXV et XXVIII,  Pl. XIX.
W	 Pl. XVII,  Pl. XIX,  Pl. XIX,  Pl. XIX,  Pl. XIX,  Pl. XIX,  Pl. XIX, XXIII et XXV,  Pl. XIX,  Pl. XVII,  Pl. V.
X	 Pl. XV à XVIII, XX, XXIII à XXVIII,  Pl. XIX,  Pl. XVI et XXIII à XXVIII.
Y	 Pl. XV,  Pl. XV, XXIV et XXVII.
Z	 Pl. XV,  Pl. XV, XVIII et XXVII,  Pl. XIX.

RÉPARTITION DES SIGNES DANS CHAQUE PLANCHE

Pl. I : .

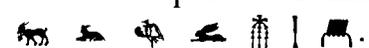
Pl. II : .

Pl. III : , le groupe , le groupe , le groupe .

Pl. IV : .

Pl. V : le groupe , le signe , puis pour terminer le groupe des hiéroglyphes se rapportant à l'homme, quelques signes gravés en creux : , un groupe , un groupe , un groupe , trois signes n'existant ni dans Gardiner, ni à l'Imprimerie de l'I. F. A. O. : une femme debout les bras tombant, une femme à tête de lionne dans la même position, une Sekhmet assise; le signe  et une silhouette osiriaque. Puis viennent deux groupes , cinq dessins du signe-mot d'Atoum.

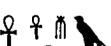
Pl. VI : Les signes .

Passant aux chapitres des mammifères et de leurs parties ou organes, nous avons les signes .

Pl. VII : La planche est occupée par trois variantes du groupe : , que je donne à grande échelle ($\frac{2}{3}$), à cause des détails.

Pl. VIII : La planche comporte les signes , groupés avec 
.

Pl. IX : .

Pl. X : Le groupe formant le nom d'Horus du Roi, comportant les signes :  et  ainsi que le groupe  sur le signe .

Pl. XI : Variantes du groupe ci-dessus, les signes , dont deux axés sur un .

Pl. XII : Le signe .

Pl. XIII : Le groupe ,  : les signes   : les groupes  et .

Pl. XIV : Ces derniers groupes, le cartouche , le groupe .

Pl. XV : Le même groupe, le groupe  ou simplement  ; le groupe , le groupe , le groupe .

Pl. XVI : Une variante du signe  mais qui a un autre sens. Les signes  , le groupe   ; le groupe   ; les groupes   ; les signes    , et les groupes  , le groupe  .

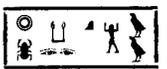
Pl. XVII : Le même groupe , le groupe , les signes     groupés de diverses façons un groupe , le signe  ; le groupe   ; le groupe  .

Pl. XVIII : Le signe , seul ou groupé avec   et  , un groupe , le même signe dans , le signe , les signes   ; le signe  seul ou groupé avec  ; les signes    : un groupe . Les signes         .

Pl. XIX : Un groupe  ; un groupe , les signes  et , deux groupes  , les signes  et , le groupe  , un groupe de trois signes , des variantes du signe , le signe  ; deux groupes comportant les signes   et  , les signes     et .

Pl. XX : Les cartouches .

Puis quelques signes hors classement qui terminent la planche : ,  (en creux)  (en relief)  (en creux)      (en relief) et enfin trois signes de nomes donnant  et  tenant une boucle sur un signe , en creux.

Pl. XXI et XXII : Ces planches sont consacrées à la reproduction de huit variantes de la forteresse  dans le cadre , dont une en creux.

Les planches XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII reproduisent des scènes étudiées d'autre part, et où l'on trouve les signes suivants :

Pl. XXIII :                      et  et le cartouche .

Pl. XXIV :            et le cartouche .

Pl. XXV :                  .

SIGNE . — Différences dans les proportions générales. La main présente généralement le dos, mais nous avons deux exemples où la paume est dessinée, avec les lignes de la main. Deux fois l'ongle est indiqué. Le pouce est plus ou moins détaché de la main, mais la première phalange lui est toujours tangente. Dans deux cas, les doigts ne sont pas dessinés.

PL. III. — SIGNE  : Toujours la même variété dans les dimensions et proportions; aussi bien pour le bras que pour le  tenu dans la main. Un bracelet est indiqué sur deux des figures. La pointe inférieure du  est parfois supprimée.

SIGNE . — La remarque relative aux dimensions et proportions est toujours valable; différence plus importante : deux fois le pouce est représenté en haut; et les deux fois les autres doigts ne sont pas indiqués.

SIGNE . — De la main, on en voit tantôt le dos, tantôt la paume. Dans le premier cas, les ongles sont quelquefois indiqués, dans le second, caractérisé par les lignes de la main, les plis aux articulations des phalanges sont dessinés. L'ongle du pouce est généralement tangent au reste de la main, mais s'en détache pourtant trois fois.

PL. IV. — SIGNE  : Classique.

SIGNE . — Différences dans les dimensions et proportions.

SIGNES  et . — Les différences (dimensions et proportions), dans les deux cas donnés (seuls ou groupés avec le signe  au-dessus), sont moins appréciables. Dans le groupe, si les signes ne présentent pas grandes différences, l'écartement est variable entre eux.

SIGNE  GROUPÉ AVEC  et avec . — Pour la jambe, grandeur et silhouette variables; deux exemples avec l'ongle de l'orteil. Pour le signe  les boules terminant les tiges sont sept fois indiquées. Dans le groupe ], différence notable dans la longueur de la jambe et la largeur de ; le nombre des pointes supérieures de  varie de huit à dix, les dièdres sont, ou bien nets, ou bien arrondis.

PL. V. — GROUPE  : La jambe est indiquée de la même façon sur les deux groupes présentés, mais les détails des fleurs du papyrus sont différents : folioles pour celles de gauche, ondulations angulaires au nombre de trois pour ce même groupe de gauche et de cinq pour celui de droite, ces ondulations représentant probablement le massif de folioles d'où sortent les tiges fleuries. Le  est détaillé différemment : lignes déterminant les losanges d'écailles, obliques dans les deux cas, mais moins serrées à gauche qu'à droite; détail du cou seulement sur la droite.

SIGNE . — Deux exemples classiques de ce signe; dimensions et proportions peu différentes.

SIGNES GRAVÉS EN CREUX. — Les signes qui suivent appartiennent aux inscriptions en creux du bas des piliers et des murs-bahuts. Je n'en donne que quelques exemples, les détails étant peu intéressants, car les signes sont réduits à leur silhouette; la règle des différences de dimensions et de proportions est constante.

SIGNES . — Silhouettes classiques, compte tenu des observations formulée plus haut, sauf toutefois pour l'un des  où la figure, la coiffure et la limite supérieure du vêtement sont indiquées.

SIGNE . — Deux silhouettes de Min classiques. Une silhouette osirienne avec la couronne du Sud.

GRUPE . — Dimensions et dispositions un peu différentes : treize et douze pointes aux signes ; la tête du  plus ou moins rapprochée du .

Je donne cinq dessins du signe-mot du dieu Atoum, notablement différents : coiffure aux stries plus ou moins serrées ou sans stries; collier indiqué seulement par les courbes, quatre, six ou les deux extrêmes seulement; bracelets dans un seul cas, ainsi que détails du ; queue dans trois cas sur les cinq; pagne strié quatre fois; devantail strié trois fois. Siège entièrement détaillé une fois, avec la décoration de plumes seule deux fois, sans détails deux fois. La natte formant socle n'est détaillée que trois fois.

PL. VI. — SIGNE  : Différences habituelles de dimensions et de proportions relatives de l'iris et du dessin des paupières; modelé plus ou moins accentué; dans l'un des cas, l'iris est simplement dessiné par un trait.

SIGNE . — La partie oblongue sur laquelle est sculptée l'œil est entièrement en relief par rapport au fond; elle est doublée d'un trait et d'un léger retrait sur le dessin du bas, où l'œil est plus dessiné que modelé.

SIGNE . — Ici, les trois variantes que je donne sont nettement différentes : le collier qui donne sa valeur à cet hiéroglyphe est porté par deux animaux; dans deux cas, on peut hésiter sur la nature de ce jeune mammifère qui ne peut être à peu près fixée que par la forme de sa queue : c'est très probablement un jeune chevreau quoique ces jeunes animaux aient en Egypte les oreilles tombantes, tout comme la chèvre qui figure sur le troisième exemplaire de ce signe. J'ai cherché à rendre par mes dessins le charme de ces figurines : le modelé, surtout sur le plus petit des deux chevreaux, est à la fois très poussé et très exact. Autre différence, les jeunes chevreaux sont nettement sexués et sont des mâles, le troisième est évidemment une chèvre, quoique les pis ne soient pas indiqués.

SIGNE . — Nous avons ici un très bon exemple de ce signe assez rare et sur lequel on épilogue encore : son attitude est bien celle d'un animal nouveau-né : les deux bosses du crâne qui font penser à un girafon sont très nettes.

SIGNE . — Quatre bons exemples du lièvre du désert, aux oreilles exagérément grossies, mais à la posture très naturelle; on remarquera les détails des oreilles et les différentes façons de traiter les moustaches.

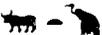
SIGNE . — En fait, ce dessin n'est pas un signe appartenant à un texte : il fait partie d'une scène, devant le sanctuaire d'Anubis: j'ai toutefois jugé utile de le donner car il apporte des précisions de détail, en particulier sur le motif en forme de plume d'autruche qui termine, en avant, la barre horizontale enserrant elle-même la queue du renard dans une sorte de boucle. Les écailles du cobra sont figurées, même dans le cercle supérieur de l'évasement du cou, simplement par des lignes continues dessinant des losanges : ailleurs il en est autrement comme on le verra plus loin. Le canidé est très effilé; comme d'habitude dans cette stylisation, l'œil n'est pas indiqué.

SIGNE . — Nous passons maintenant à un signe qui, jusqu'à présent, ne figure pas dans la collection de l'Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale. Il ne se rencontre qu'une fois sur le monument dans la scène 3, face sud du pilier 1 : c'est une mâchoire de solipède avec les dents et la langue.

SIGNE]]. — Classique, mais bien modelé.

SIGNE . — Un exemple, à comparer avec ceux des planches X et XI. On sait qu'il s'agit de trois peaux de renards reliées par le museau, mais déjà ici la stylisation semble en avoir fait oublier l'origine.

SIGNES  ET . — A comparer avec ceux de la planche VIII. Les éléments hachurés, légèrement obliques par rapport à la verticale, sont toujours au nombre de sept. La partie horizontale, à laquelle ils se rattachent, comporte généralement une suite de courbes dont la corde serait à peu près verticale, mais dont le nombre varie de six à quatorze; un exemple de chacun des deux signes ne les présente pas. Les parties descendantes sont traitées de la même façon, avec cependant des dimensions et une inclinaison variables.

PL. VII. — GROUPE . Nom de l'Amon ithyphallique. La perfection exceptionnelle de ce groupe, au milieu de signes qui sont tous très soignés, m'a amené à donner ces dessins à une échelle double des autres (2/3 de grandeur réelle).

a) *Les trois taureaux.* Remarquables et par leur allure et par les détails qui les différencient. Notons les multiples plis de l'encolure sur le premier, plis qui se réduisent au garrot sur les deux autres, mais ici descendent jusqu'au fanon, alors que le modelé du corps est plus réduit. La puissance de l'épaule est indiquée dans les trois cas, mais davantage encore sur celui du milieu; la tête du troisième taureau est plus détaillée et montre les naseaux et la bouche; les membres sont remarquablement modelés. Sur le dernier, il semble que l'on ait voulu couper symboliquement la tête, les traits du cou sont postérieurs à la sculpture. Ses sabots montrent leur division en deux parties, détail négligé sur les deux images précédentes. Ce dernier groupe tout entier est sculpté avec plus de relief que les deux autres.

b) *Le vautour*. L'attitude caractéristique de ce rapace étant constante, on note également ici de nombreuses variantes dans les détails. Le crâne ne présente de plis que sur deux exemples, mais celui du milieu fait l'intermédiaire entre les deux extrêmes, comportant l'amorce d'une ligne qui descend du sommet du crâne au début du plumage, parallèle à la ligne du cou. Œil plus ou moins enfoncé et plus ou moins gros. Bec caractéristique. Le vautour central comporte seul une globulation, en avant, à la base du cou. Les ailes présentent les éléments de différenciation suivantes : nombre de plumes variable; détails plus fouillés dans le dernier exemple; même division des rémiges en trois rangs; même bande dorsale sans détail sur les trois vautours, cette dernière étant doublée d'un trait avant les rémiges. Plumage des pattes conventionnel, semblable dans l'esprit, mais variable par le nombre des éléments. Plumes de la queue indiquée seulement sur un exemple, de même que les stries des pattes et des serres.

c) *Le serpent*. Ecailles de la tête indiquées sur le signe du centre et donnant une idée exacte de la tête d'un serpent : trois demi-croissants limitent le cou. Ecailles du corps stylisées en losanges par des traits continus, mais d'écartement différent sur les deux premiers, alors que sur le troisième les écailles sont figurées par des traits suivant le sens du corps et des traits presque perpendiculaires : nous verrons ces deux procédés employés sur les exemples qui suivent et sur ceux du cobra (↷).

Les appendices qui figurent les cornes du céraсте sont traités de façon identique.

Les écailles du ventre, simplement indiquées par un trait sur les deux premiers exemples, sont légèrement modelées sur le troisième.

PL. VIII. — SIGNE ☉ : Ces dessins n'apportent aucune clarté sur son origine. Ils varient d'abord par leurs dimensions, ensuite par le nombre des petites protubérances, cinq et sept; les deux pointes sont comprises dans la partie centrale, ou au contraire rejoignent les limites extérieures d'un côté, ou des deux. Dans ce dernier cas, elles se réunissent pour ne former que deux courbes, sans point de contact ou de tangence.

GRUPE ↯↓. — Variantes dans les proportions et dimensions : nombre variable de traits horizontaux et base de la hampe du ↯ avec traits obliques, doubles dans un cas; quadrillage oblique avec oubli d'une des séries de traits sur l'un des signes ↓.

SIGNES ↯ ET ↯. — Caractéristiques : plumes longues du cou, petit rectangle blanc au début des rémiges, ovale sur la queue. Variantes sur l'indication des plumes quant à leur nombre; pas de détail de plumes sur les cuisses; pattes striées ou lisses. Un exemple de la planche IX montre les ailes traitées sans indication du détail des plumes.

SIGNE ↯. — Les deux seuls exemples, donnés face à face, permettent une comparaison facile : on voit nettement le croisement des ailes sur celui de gauche; il est plus confus sur l'autre; le vanneau est traité différemment. Les carrés sur le — sont en nombre différent, ainsi que les lignes verticales et horizontales qui indiquent la vannerie. Les pattes sont différentes aussi.

SIGNE . — Deux représentations de ce signe sur notre édifice ; elles donnent des précisions intéressantes et confirment son origine : il s'agit bien d'une pintade ; la moucheture du plumage le démontre. Si le bec du plus grand oiseau se rapproche trop de celui du rapace que les scribes étaient habitués à dessiner, le second montre bien le bec court et ferme de la pintade ; restent à expliquer les deux bosses du crâne, et le pédoncule, du reste absent sur le second exemple. Le signe utilisé en typographie ne rappelle que de loin la silhouette de cet oiseau.

SIGNE . — Seul exemple ici, il s'agit évidemment d'un oisillon, mais difficilement identifiable.

SIGNES  ET . — Deux espèces différentes d'ibis, bien caractérisées par leurs silhouettes, l'une avec une aigrette descendant le long du cou, l'autre sans aigrette. Le premier, ibis érémite, ne peut être confondu avec le héron garde-bœufs, dont le bec est plus court et droit ; pas de détails de plumage sur cet exemple, mais sur la planche IX, ils sont nombreux et variés. La juxtaposition des figures rend les comparaisons faciles. Sur le troisième  de cette planche, nous voyons les plumes du corps ou du début des ailes traitées comme sur le canard, ce qui est une erreur du dessinateur. En dehors du nombre de plumes changeant d'un exemple à l'autre, on remarque des dispositions tout à fait différentes des plumes de la queue sur les trois signes où elles sont détaillées, certains éléments de cette dernière débordant une fois sur le plumage de l'aile. Sur toutes ces questions, voir le récent et important article de Louis KEIMER, *Interprétation de plusieurs représentations anciennes d'Ibis*, dans *Chronique d'Égypte*, juillet 1954 (n° 58), p. 236-250.

SIGNE . — Il représente très probablement un jabiru ; son bec n'est pas assez long pour être celui d'un héron : pédoncule et plumes de formes et de dispositions différentes, pattes sans ergot.

PL. IX. — SIGNE  : Un autre ibis (ibis sacré), d'une espèce différente du premier et dont l'attitude penchée est habituelle : remarquons la disposition du plumage des ailes, le détail des plumes de la queue, les pattes placées sur nos exemples, de deux façons différentes. Notons également le détail de l'articulation des pattes.

SIGNE . — Deux groupes de trois jabirus : plumage entièrement détaillé dans le dessin inférieur, ailes et queues ; moins détaillé dans le dessin supérieur, pattes non striées.

SIGNE . — Hirondelle ou martinet : variantes dans les détails du plumage. Ligne courbe partant de la naissance du bec et rejoignant l'aile.

SIGNE . — Poussin de caille : la disposition générale des taches ne change pas, mais une certaine fantaisie règne dans le dessin de l'aileron ; les petits traits sous la partie postérieure n'existent pas toujours, l'œil est parfois placé trop en arrière. Un coup d'outil maladroit

rend assez informe la tête de l'un d'eux. Les pattes sont plus ou moins trapues, striées ou non; un doigt manque une fois.

PL. X. — GROUPE  : Nom d'Horus du Roi.

a) *Horus* : deux exemples sans la double couronne, deux exemples avec la double couronne; à signaler les détails du bec et de l'œil et la ligne partant du front, revenant en pointe, pour retourner parallèlement à la ligne horizontale de l'aile. Les plumes de la partie supérieure des ailes sont en nombre différent; les unes sont presque verticales, les autres obliques; les rémiges comportent deux ou trois rangs; les mouchetures du plumage sont indiquées par de petits angles aigus sur le corps et sur la patte correspondant à la face vue, et par un pointillé sur l'autre patte; les serres sont burelées ou pas.

b) *Signe*  : il est détaillé; le trait médian ne manque que sur un seul des exemples; quelquefois une maladresse double ce trait. Trait médian également à l'extrémité de la branche horizontale, qui est ornée dans sa partie centrale de traits verticaux en nombre variable. Le relief en est plus ou moins accentué, comme du reste pour les signes suivants.

c) *Signe*  : ces trois exemples sont simplement indiqués sans ligne ou relief secondaire; pas de symétrie rigoureuse.

d) *Signe*  : à comparer avec les exemples du même signe; sur la même planche.

e) *Signe*  : il ne présente pas de variante dans sa simplicité, mais sa place vis-à-vis des autres signes varie (surtout en hauteur par rapport au ).

Il est facile de voir que la place de chaque signe dans le groupement n'est pas fixée de manière trop rigide, à condition bien sûr que leur ordre soit respecté.

f) *Signe*  : ce signe, qui forme la partie inférieure du cadre, est ici exceptionnellement détaillé. Les mêmes motifs apparaissent aux mêmes endroits, mais il suffit de comparer les quatre exemples pour constater la liberté qui régnait dans leur interprétation. Signalons toutefois la disposition et le nombre des verrous de la porte à deux vantaux.

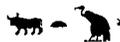
On voit également que, si les colonnes dans lesquelles le texte s'insère sont sensiblement égales en largeur, les dimensions de l'ensemble rectangulaire sont notablement variables, surtout quant à la largeur.

PL. XI. GROUPE . — Mêmes particularités de détails pour les signes de ce groupe, déjà rencontrés dans le groupe précédent, mais plus grande liberté dans la disposition réciproque des signes   par rapport à l'Horus, puisque nous voyons, sur le troisième exemple de la planche XI, les deux signes   non plus au-dessus du signe , mais nettement en dehors. Ce dernier signe  comporte les pendeloques comme dans le signe , mais dessinées ou

modélées en léger relief sur la partie inférieure du signe. Ces pendeloques sont en nombre variant de dix à quatorze. De même, les courbes qui partent des deux cercles varient de deux à six. Les parties descendantes extrêmes se terminent, soit sur une ligne droite, soit par un arrondi qui se complète, dans deux exemples, par un petit cercle.

SIGNE . — Le canard pilet. Je donne plusieurs exemples intéressants de ce palmipède, dont deux axés sur un signe , provenant d'une architrave centrale. Si, là encore, les interprétations personnelles de chacun des dessinateurs restent libres, on constate tout de même que la façon d'indiquer les plumages devait obéir à certaines règles. Les plumes du cou et du corps sont traitées d'une façon toute spéciale, ainsi que celles qui se trouvent sous l'extrémité de l'aile : on ne reconnaît plus les plumes que nous avons déjà vues sur les oiseaux précédents, avec leurs tiges centrales et leurs pennes, et que nous retrouverons sur les chouettes qui suivent : nous sommes en face d'une représentation absolument conventionnelle et variable d'une main de scribe à l'autre. Il est certain, à mon avis, que, quoique les deux canards axés sur le signe  soient très rapprochés, ce n'est pas la même main qui les a exécutés : la tâche de chacun des graveurs devait partir de l'axe de l'architrave : comparer les plumes du dos, les différentes formes de celles de l'aile et de celles se trouvant sous son extrémité. On juge du reste encore mieux cette différence de mains sur l'original que sur les dessins, qui ne peuvent donner une idée exacte de la variété du modelé. Notons également les becs, dont les détails sont différents, ainsi que les pattes. Les autres exemples donnés confirment cette théorie : il est évident qu'un même artiste aura tendance à répéter identiquement les mêmes dessins, comme je l'ai constaté pour moi-même quand j'ai sculpté plusieurs fois le même signe en procédant à quelques restaurations.

PL. XII. — SIGNE . — Les observations qui viennent d'être faites se renouvellent pour ce signe, où pourtant la liberté était moins grande. Nous retrouvons les plumes des oiseaux précédant le , même sur les deux chouettes face à face : là aussi la tâche attribuée à chaque travailleur partait de l'axe : si les plumes de l'aile présentent le même jeu, elles ne sont sûrement pas traitées par la même main, et l'on constate des différences évidentes pour les deux plumes de la queue et pour les pattes. Toutefois, l'un des artistes a influencé l'autre pour le modelé de la face, où les différences sont moindres ; on en voit de beaucoup plus considérables sur les autres exemples. La sorte de fleuron qui se trouve dans les angles inférieurs du motif en M n'existe pas sur tous les oiseaux : il est remplacé par un simple creux dont le volume serait une petite pyramide triangulaire, ou purement et simplement supprimé. Notons également les variantes dans les dimensions et dans le dessin de la silhouette.

PL. XIII. — Avec le groupe  surmontant , nous retournons au vautour que nous avons déjà vu à propos du groupe  et nous ouvrons le chapitre des reptiles. Comparons ces différents exemples : nous voyons les mêmes règles générales observées dans l'indication du plumage, avec des variantes d'exécution. L'un des vautours a même les plumes entièrement lisses, et, comme pour les trois précédents, les têtes sont traitées de façon différente.

Les représentations du cobra dressé sur son corps lové donnent une stylisation des écailles du motif circulaire différente de celle de l'exemple de la planche VI. Les écailles du corps lui-même se différencient. Peu de chose à dire ici sur les ♀ , mais on constate une différence entre les signes ♁ , à la fois dans le dessin et dans le modelé. Quant aux — , il est aisé de constater que leurs damiers ne présentent pas le même caractère; différence de mains évidente là aussi, d'autant plus que nous avons des exemples allant par paire.

SIGNE ♁ . — Ce signe, dont je ne donne qu'un seul dessin, est traité partout sans différences de détails; mais il varie sur les originaux dans les dimensions et proportions. La forme des pattes se rapproche plus de celles d'un varan que de celles d'un lézard ou d'un gecko, dont elles n'ont pas les ventouses.

SIGNE ♁ . — Pour ce reptile, nous trouvons deux façons bien distinctes d'indiquer les écailles: d'abord celle que nous avons déjà vue, losanges dessinés par des traits obliques avec une facture particulière pour celui de la scène 21', et quadrillage presque rectangulaire sur les deux exemples, de dimensions différentes, de la scène 16'; ensuite un dessin en forme d'ocelles, celles-ci variant de nombre et réduites à un petit coup d'outil, laissant une empreinte triangulaire dans l'exemple de la scène 27.

Le cou est indiqué par trois demi-croissants peu arqués; ce demi-croissant est suivi une fois d'un dessin d'une surface rectangulaire, et de lignes la joignant à la partie inférieure du cou: je n'en donne qu'un exemple car ce petit motif est rare. Je ne donne également qu'un exemple où le cou n'est pas caractérisé par un dessin spécial. Les deux cas, losanges et ocelles, se trouvent à peu près en même quantité. Le ventre est également indiqué par une ligne d'écailles généralement plus modelées que celles du corps, mais il y a aussi des exceptions, et il n'est parfois pas marqué.

GROUPES ♁ , ♁ , ♁ , ♁ , ♁ (suite pl. XIV). — a) *Cobra*: on trouve les écailles indiquées: 1° par des traits symétriquement obliques (scènes 27', 8, 24', 3 et 11'); 2° par des traits suivant la ligne du corps et d'autres sensiblement normaux à cette courbe; 3° par des traits suivant la ligne du corps et par des traits obliques (scènes 14', 23'); 4° par des ocelles comme pour le ♁ (scène 21).

Le cou est toujours indiqué par un motif triangulaire dont un côté est légèrement courbe; et, entre ce motif et les écailles du corps, on trouve toujours, mais différemment traité, un élément formé ou d'une petite surface quadrangulaire lisse et de trois ou quatre lignes allant vers le ventre, ou bien de trois, quatre ou cinq dessins en larmes, plus ou moins allongés. La bouche est rarement indiquée; la queue, droite, forme un angle assez net avec la fin de la courbe du corps. Comme pour le serpent précédent, les détails du cou sont évidemment conventionnels, mais, si la queue est nettement marquée en réalité chez nos vipères d'Égypte, il n'en est pas de même pour le cobra, chez lequel le corps se termine en queue sans rétrécissement visible.

b) *Signe ♁*: les variantes de ce signe simple ne jouent que sur ses dimensions et ses proportions et aussi un peu sur le modelé, une légère arête étant parfois marquée à sa base (14', 27').

c) *Signe*  : je donne six exemples de ce signe ici, et d'autres à la planche suivante. Les variantes sont constituées par les groupes de trois petits traits, quelquefois deux, qui se trouvent sur la hampe, ou bien qui manquent, une certaine fantaisie régnant dans leur nombre et leur répartition, par la facture des stries sur le panoncule, qui sont plus ou moins serrées, et par l'extrémité de la hampe, le plus souvent coupée droite, mais aussi arrondie (2 S).

d) *Signes*  et  : rien à dire, mais je les ai dessinés dans ces groupes pour montrer qu'ils n'occupent pas rigoureusement la même place l'un par rapport à l'autre.

Pl. XIV. CARTOUCHE . — a) Le cartouche présente toujours une ligne médiane coupée comme par une sorte de lien à la tangence avec la partie droite. Les lignes verticales (cartouche vertical) ou horizontales, dans le cas contraire, qui déterminent le changement de sens des hachures, ne sont pas du même nombre d'un cartouche à l'autre. Les hachures obliques sont le plus souvent serrées et à peu près régulières, mais on rencontre des maladresses (scène 18").

b)  comporte généralement un deuxième cercle concentrique au premier, soit dessiné d'un trait, soit créant un léger défoncement. Il n'est jamais parfaitement circulaire, le diamètre horizontal étant en général plus grand que le diamètre vertical. Ce  occupe une plus grande place dans le cartouche horizontal que dans le vertical, par rapport à la surface inscrite dans le cartouche.

c) *Signe*  : très intéressant par ses variantes : tête dessinée presque chaque fois différemment; corselet lisse, avec ou sans une deuxième ligne suivant le contour extérieur; pointillé avec ou sans la même ligne; élytres lisses, avec un second trait, ou avec trois ou quatre cannelures chacune, à peine indiquées ou au contraire affirmées; mandibules épaisses, arrondies ou présentant une arête, comme pour les pattes. Dans le cas de la scène 10', les élytres ont leurs bords latéraux arrondis, mais c'est exceptionnel.

d) *Signe*  : grande liberté dans les proportions des mains par rapport aux bras, qui sont eux-mêmes plus ou moins allongés; bracelets sur le 18' vertical, qui est particulièrement soigné (voir le  le cartouche  et le groupe  de la même face du même pilier, aussi particulièrement soignés).

GRUPE  . — a)  : silhouette légèrement différente, la partie qui se retourne à l'horizontale étant plus ou moins longue; modelé arrondi ou avec une légère arête, placée au milieu ou un peu en avant du .

b)  : les têtes ne présentent pas les mêmes caractéristiques : antennes jointives ou séparées, de mouvement divers; thorax divisé horizontalement par une ligne droite, la partie supérieure losangée par traits obliques, avec ou sans points au milieu des petits losanges; la partie inférieure quadrillée, avec ou sans points, ou losangée sans point. Ces détails sont très négligés sur le 17. Les ailes sont hachurées finement et comportent quelquefois deux ocelles au tiers ou au quart supérieur; elles sont plus ou moins larges, détachées ou non du thorax, touchent

parfois la pointe de l'abdomen. Les pattes *visibles* sont au nombre de cinq : quatre sous le thorax et la cinquième allongée sous l'abdomen, cette dernière manque au g' ; le dessinateur l'a oubliée dans le détournement du 19', et s'est contenté de la dessiner sur l'abdomen, l'amputant de son extrémité. Ces pattes se terminent comme celles des oiseaux.

L'abdomen est orné transversalement de pointes lisses sur un fond strié dans le sens de la longueur, pointes et stries plus ou moins serrées.

PL. XV. — GROUPE  : Avant d'étudier les variantes de chacun des signes, constatons d'abord que le nom d'Amon-Ré se prête à plusieurs groupements de signes ; dans les quelques exemples que je donne, nous avons les dispositifs suivants : 1 , 2 , 3 , 4 . 1 : dispositif normal, avec différences de dimensions des signes peu appréciables ; 2 (scène 30) : le signe \circ est relativement plus grand que les autres et le 1 occupe à lui seul une ligne de la largeur de la colonne ; 3 (scène 17) : le \circ est encore plus grand et les deux signes $\circ 1$ descendent plus bas que l'extrémité inférieure du \downarrow , le \circ descendant lui-même plus bas que le 1 ; enfin le dispositif 4 (scène 18'), placé dans un texte horizontal, est parfaitement équilibré. Nous avons deux exemples du nom simplement écrit . Ces différents groupements correspondent à la place dont le scribe disposait suivant la longueur du texte à inscrire dans les colonnes.

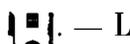
Voyons maintenant les variantes de détails pour chaque signe.

a) *Signe \downarrow* . — Stries serrées et régulières du panoncule ; hampe portant des groupes de deux à quatre traits, le nombre de ces traits dans chaque groupe variant d'un signe à l'autre, ou bien la hampe est lisse. Terminaison inférieure de la hampe par un trait droit.

b) *Signe \blacksquare* . — Le jeu se rapprochant du jeu d'échecs présente les particularités suivantes : le nombre des pions varie de huit à dix ; ils sont de grosseur différente. Le damier est coupé par deux lignes horizontales, mais les verticales sont variables : sept, huit ou neuf, donnant ainsi des damiers de 21, 24 ou 27 cases. Les dimensions et les proportions du rectangle ne sont pas constantes.

c) *Signe \dashv* . — Le nombre des pointes supérieures varie de huit à onze. Le modelé présente les arêtes que forment les intersections des plans inclinés, ou est arrondi comme dans g'. Les extrémités dépassent la ligne générale du bas, sauf deux fois (20') : l'épaisseur du signe n'est pas constante.

d) *Signe \odot* . — Le cercle en relief comporte généralement une deuxième circonférence, au trait ou modelée, mais trois des exemples que j'en donne en sont dépourvus : c'est le signe dont la dimension relativement aux autres varie le plus. Son diamètre horizontal est un peu plus grand que le vertical, sans qu'il y ait une proportion constante entre les deux.

GROUPE . — La différence des places réciproques des signes est moins sensible que dans le groupe précédent, et n'est marquée que par le \blacksquare , qui est plus ou moins haut, jusqu'à atteindre la ligne supérieure du cadrat. Les mêmes remarques que plus haut se répètent pour le signe \downarrow .

a) *Signe* ■ : toujours coupé au milieu par deux ou trois lignes, et limité en haut et en bas par la même disposition de lignes horizontales; hachures verticales serrées et régulières, mais de nombre variable. L'exemple de la scène 15 en est dépourvu.

b) *Signe* ▲ : ce signe occupe toujours la base du cadrat, mais sa dimension change d'un groupe à l'autre : grand dans 20', il est le plus petit dans 13'.

c) *Signe* ¶ : il ne varie que dans ses dimensions, le ruban entourant le rouleau de papyrus étant toujours figuré de la même façon.

GRUPE ¶ | | ▲ ¶ ¶ ¶. — Je donne ce groupe, qui appartient à une formule plus longue et bien connue, à cause de la disposition inversée du groupe ¶ | | par rapport aux autres.

On a vu, antérieurement, les particularités du signe ¶; ce sont les mêmes ici et je n'y reviens pas.

a) *Signe* ¶ : le pic est plus ou moins courbe et incliné, le manche plus ou moins long et épais. Le lien est traité différemment sur chacun des trois exemples et le signe est plus ou moins serré contre le ▲ (voir pl. XVI).

b) *Signe* ¶ : nous avons ici trois exemples de ce signe avec tous ses détails : ligne médiane et petites lignes verticales sur la barre horizontale, aux nombres de onze, quinze et dix-huit.

c) *Signe* ¶ : ce signe est traité d'une façon à peu près constante sur tout le monument : nous le voyons ici avec ses principales variantes. La largeur varie par rapport à la hauteur; il porte le plus souvent un petit tenon en haut, mais ce tenon manque dans 13'; la distance qui sépare les quatre barres horizontales du haut et les hachures intermédiaires sont variables : cinq traits horizontaux; l'évasement de la base n'a pas la même forme.

d) *Signe* ¶ : les trois exemples donnés ici sont caractéristiques des variantes de ce signe; en 13', il est uni, en 17, l'œil est indiqué, enfin en 23, la tête et le corps sont ocellés.

PL. XVI. — **SIGNE SE RAPPROCHANT DU ¶** : Ce signe n'existe qu'une fois, sur une architrave. P. Lacau indique son sens d'autre part, § 70.

SIGNE ¶ — Classique, sans variante sur les reliefs de notre chapelle.

SIGNE ¶. — Deux exemples sensiblement différents de ce signe, qui se jugent aisément par les dessins.

GRUPE ¶ ¶ ET ¶ ¶. — a) *Signe* ¶ : différences de formes et de mouvement des branches et des fleurettes de cette plante. La tige est toujours arrondie, les fleurettes de la partie basse se touchent de différentes façons.

b) *Signe* ¶ : deux exemples très différents du même signe, et différents également du signe typographique. Dans 6, la natte qui forme la couverture retombe derrière le petit édifice, qui ne comporte que deux cornes; petite barrière (?) indiquée devant. Dans 4, la couverture ne

retombe pas; trois cornes sont dessinées mais la barrière manque; socle à plans inclinés devant et derrière.

c) *Signe*  : Le cadre, à peu près rectangulaire, est surmonté de *Khakerou* (cinq, six ou sept, très irrégulièrement indiqués). Il est doublé d'un défoncement dans trois exemples sur cinq; pour les deux autres, une et trois lignes indiquent la base, et le  est, ou simplement indiqué au trait (25'), ou très légèrement en relief (16). Le relief de ce signe est plus marqué quand le défoncement existe et lui-même est ou bien lisse (22'), ou bien détaillé comme ceux que nous avons déjà vus.

SIGNE . — L'un de ces signes est lisse, les autres montrent le lien bottelant les tiges et ses extrémités hachurées dans un cas. Sept ou huit petits cercles.

SIGNE , GROUPES  ET . — Le signe du ciel est représenté avec quatre, cinq ou six étoiles qui sont en très léger relief, suivant sa longueur relative. Le signe  comporte une indication différente des penes de la plume, plus ou moins serrés, et les exemples du signe  confirment les différences déjà signalées relatives au nombre des carrés et des hachures qui ornent la vannerie; dans le dernier groupe, le signe-mot est précédé de sa lecture phonétique.

SIGNE . — Marqué ici de petits points triangulaires.

SIGNES  ET . — Ces deux exemples du bassin le montrent une fois avec les ondulations de l'eau, l'autre avec un simple encadrement.

SIGNE . — Le demi-cercle approximatif inférieur est divisé par quatre ou cinq lignes courbes au trait, irrégulières et maladroitement. La partie supérieure comporte des hachures plus ou moins serrées et également maladroitement.

SIGNE . — Ondulations de l'eau irrégulièrement dessinées.

GRUPE  . — Le premier de ces signes est placé sur un traîneau, ce qui le différencie du signe typographique; quant au second, il est un peu plus détaillé, et les extrémités de sa base sont obliques.

GRUPE  . — Le  qui se trouve à l'intérieur est placé généralement au-dessus du signe , mais on le rencontre une fois au-dessous et une autre fois il a été oublié. Le cadre  présente des différences de proportions et de facture : un peu arrondi, il présente quelquefois l'amorce d'une arête. Les deux autres signes se placent un peu différemment dans les exemples donnés; leurs dimensions et leurs proportions varient (voir pl. XVII).

PL. XVII. — GROUPE   a) *Signe* . La couverture courbée est fixée par des tenons sur les poteaux, tenons qui manquent au poteau du milieu (postérieur, suivant la convention égyptienne) sur 1/4'; l'épaisseur des poteaux varie; les sièges sont représentés lisses une fois, sans distinction du coussin et du siège qui, dans les autres cas, est plus ou moins bien faite. Le socle présente des bords inclinés.

b) *Signe* . Il est bien détaillé. La natte et ses liens qui formaient le naos primitif sont dessinés sur une surface arrondie et assez saillante. La colonne florale centrale s'arrête généralement au même niveau que les parties latérales, mais cependant touche le dessin inférieur en 6 et 14'. Ce dernier motif comporte un losange central et des lignes brisées qui, partant parallèlement au côté du losange, s'amortissent dans les angles externes de la figure. Ces lignes varient par leur nombre et ne sont pas seulement indiquées par un trait, mais par un léger ressaut.

GROUPES ,  ET . — a) *Signe* . Formé généralement de trois cannelures; celles-ci sont interrompues ou non au tiers de la hauteur par une partie ou bien lisse ou bien, comme en 14', ornée de trois légers godrons.

b) *Signe*  : petit pot rond, sans autre variante que ses dimensions.

c) *Signe*  : placé une fois au niveau supérieur du , une fois au-dessus.

d) *Signe*  : signe de la ville dont quelquefois le centre a été négligé. Les angles intérieurs forment de petits redans et le signe est plus ou moins aplati.

e) *Signe*  : à comparer avec les précédents; ce signe comporte ici la globulation signalée à la planche VII, ainsi que les plis de la peau derrière le crâne; les détails du plumage sont finement traités.

f) *Signe*  : la bouche est indiquée, le cou est marqué par deux demi-croissants et les écailles par des lignes parallèles à la direction du corps et d'autres obliques.

SIGNE . — Classique, mais de forme plus ramassée que le signe typographique.

GRUPE . — Le signe  est indiqué avec un double cercle, à l'intérieur duquel se trouvent des ocelles irrégulières et en désordre; le cercle est garni de traits normaux aux circonférences dans l'exemple 13'; dans les deux exemples 18' et 30', ni le double cercle, ni les ocelles ne sont indiqués. Le signe  dessine mieux la forme d'un poignard dans sa gaine que le signe typographique, malgré la réduction de la poignée et l'exagération du pommeau : sur l'exemple 30, le signe n'est que silhouetté. Le signe  varie par la longueur de la partie la plus courte.

GRUPE . — a) *Signe*  : les stries sont réduites à trois lignes dans l'exemple 14', alors qu'elles sont disposées comme dans les cas déjà vus pour les deux autres. Le premier signe est également plus trapu.

b) *Signe*  : il ne présente pas de particularité notable, simple silhouette sans détails, modelé arrondi.

c) *Signe*  : silhouette classique, variété de proportions.

d) *Signe*  : la plume d'autruche avec tous ses détails, qui sont plus ou moins serrés; l'arrondi du sommet est de proportions variables.

PL. XVIII. — SIGNE  par paire, ou groupé avec le  et le  ou le . — Différence de proportions d'un exemple à l'autre; écartement vertical variable des deux signes  et ; les trois traits verticaux très haut dans l'avant-dernier groupe, au bas du cadrat dans le dernier.

SIGNE  par trois se touchant, seul et avec  et . — Dans le groupe de trois, la silhouette du pain comporte de petites pointes douces ainsi que pour le signe seul (19'); ces pointes n'existent pas dans le groupe central ni dans le signe de la scène 13. La natte est indiquée par des lignes serrées dans le groupe de trois, par trois lignes seulement dans (4'), trois et cinq pour les deux autres.

SIGNE . — Un seul exemple avec les détails de la plume; le signe ne présente pas de différence notable dans ses différents exemplaires sur le monument.

Il en est de même pour les signes  et . Je donne un exemple du signe  sans aucun détail; on le rencontre rarement ainsi.

SIGNE  seul ou groupé avec . — La double couronne sur le  est représentée conventionnellement; la hampe de la couronne rouge présente un double trait sur 27; le  touche le haut de cette hampe deux fois sur les trois exemples. Sur 27, une ligne médiane court au milieu du pic; le lien est indiqué différemment, comme plus haut. Le nombre des carrés du damier de vannerie est variable, ainsi que celui des traits des hachures. Cette observation est juste aussi pour les deux groupes  , où les deux couronnes sont représentées séparées, chacune sur un , la couronne de Basse Egypte plus détaillée dans l'exemple 16'.

SIGNE . — Les deux exemples de ce signe le montrent avec la dent du harpon tournée vers le bas; la corde est lisse ou indiquée avec ses torons.

LES SIGNES    sont classiques. — La base du  est différente de celle du signe typographique et ce hiéroglyphe est toujours représenté ainsi. Le  est également classique et bien dessiné. J'insiste de nouveau sur les variantes du signe , dont on trouve cinq exemples dans lesquels le nombre de barres transversales est de cinq ou six. Sur 6, la corde vient s'attacher au sommet de la première barre et en avant ainsi que sur 26, mais sur ce dernier, les torons sont indiqués et le deuxième patin passe à travers la boucle. Sur 22, la corde est également attachée en haut, mais la boucle entoure le deuxième patin qui le traverse; enfin, sur 16, la boucle part de la partie inférieure de la première traverse; sur le dernier exemple dont la boucle présente la même disposition que sur le premier, les patins portent chacun deux fois trois traits.

PL. XIX. — SIGNE  dans les groupes  et . — Dans ces exemples, la corde est toujours figurée avec ses torons. Le  est ici réduit à sa silhouette et le  présente une arête. Un exemple du , que nous retrouverons sur les planches XXV et XXVIII montre qu'il est traité comme le  (la boucle en plus) mais avec la même indifférence quant au nombre des carrés du damier et de leurs hachures.

LES SIGNES  et . — Ne présentent pas de variante de détails.

LE GROUPE . — Confirme cette indifférence pour les damiers, donne deux nouveaux exemples du  avec quadrillage losangé entre les deux barres horizontales, mais dans l'un ce signe n'occupe pas toute la hauteur du cadrat et le  est plus petit que dans l'autre, où sa hauteur et celle du cadrat sont les mêmes.

SIGNE . — Les trois variantes de ce signe montrent la variété de la disposition des liens, au centre, sur la seconde image, et des liens au centre et aux extrémités sur la troisième image, ainsi que des différences notables dans les dimensions.

LE SIGNE  est classique.

Les deux groupes  surmontant  possèdent des détails communs et ne varient que dans les proportions et les dimensions.

LES TROIS SIGNES  sont classiques.

LES VARIANTES DU SIGNE  montrent qu'indifféremment les vases se touchent ou non; deux exemples donnent même trois vases se touchant, le quatrième étant séparé. Les bouchons sont traités avec plus ou moins de soin et ne sont pas toujours dans l'axe des vases; d'autre part, les courbes extérieures ne sont pas rigoureusement semblables. La hauteur et la largeur du signe entier sont légèrement variables.

SIGNE . — Il ressemble au signe typographique, mais est pourvu d'un bec.

LES DEUX EXEMPLES DU . — Différents dans leurs proportions, ils présentent les mêmes détails et nous avons un cas du signe  sans la deuxième circonférence. SIGNE  complet et signe  tel qu'il est toujours figuré.

Par contre LE SIGNE  est sculpté une fois sous l'aspect d'un pain conique; une autre fois un pain arrondi le représente.

LES SIGNES  et  sont classiques. — Les barres transversales du premier dépassant beaucoup moins la panse que dans le signe typographique.

SIGNE . — Trois exemples de différentes dimensions mais avec la même disposition des liens, à ceci près que les extrémités sont rondes ou carrées.

Les trois exemples du signe  montrent aussi des différences de dimensions.

PL. XX. — CARTOUCHE  : Les mêmes remarques sont à faire au sujet de ce cartouche et à propos de celui entourant le nom de *nswt-bity*, en ce qui concerne la ligne médiane et les hachures; cependant *z4'* est exceptionnellement asymétrique. Le signe  est plus ou moins élancé, les oreilles et les yeux sont traités de façon semblable, mais la gueule manque sur trois exemples. Mêmes observations que plus haut pour le signe .

La bouche  n'a un modelé arrondi qu'une seule fois, et présente ordinairement une arête médiane. Rien à dire au sujet du . Par contre les hachures manquent deux fois sur la partie

centrale du  dont les renflements ne sont indiqués qu'en silhouette, dans l'un de ces cas.

Le nombre des pointes supérieures du  varie de huit à dix; les dièdres sont plus ou moins indiqués.

Cette planche est complétée par un certain nombre de signes, sans plus tenir compte du classement adopté.

SIGNE . — En creux sur les listes des nomes. La main et le bras sont très allongés et très maigres, sans détails des doigts.

SIGNE . — La tige centrale est marquée; les fleurettes sont disposées irrégulièrement à l'extrémité des tiges.

SIGNE . — Le faucon est très détaillé, perché sur un objet sphéro-conique, la pointe en bas.

SIGNE . — Maigre, comme le bras.

SIGNE . — La hampe est légèrement renflée et se termine sur un petit évasement.

SIGNE . — La silhouette en est très pure, mais aucun détail n'est indiqué.

SIGNE . — Il est traité comme le précédent, en silhouette seulement.

SIGNE . — N'est pas cité par Gardiner : les deux bras sont très étirés, les mains indiquées toutes les deux du même côté.

SIGNE . — N'existe qu'une fois sur le monument, et malheureusement mutilé. Il est bien modelé, mais sans détail du plumage.

SIGNES  ET . — Classiques.

SIGNE . — L'allume-feu est représenté ici avec deux traits obliques.

Les trois noms des nomes qui suivent et terminent la planche donnent :

SIGNE . — Personnage coiffé des deux plumes, tenant dans la main droite le , dont l'extrémité est mal dessinée, et dans la main gauche le signe du fouet ou du fléau, en silhouette seulement.

SIGNE  ET SIGNE , tenant une boucle dans la main; l'arbre est à silhouette normale, mais la main, plus ou moins courbée, et le bras, sont maigres.

LES SIGNES DÉTERMINATIFS DU NOME  ne sont pas traités de la même façon; le premier ne comporte pas l'écharpe de la potence, mais du côté opposé, deux sortes de boucles qui manquent aux deux autres. Le motif terminal antérieur est plus développé sur celui-là que sur ceux-ci.

Pl. XXI et XXII. — Ces planches sont entièrement consacrées à huit dessins du nom d'une forteresse. Ils montrent surtout les dispositions différentes des signes dans le cadre , ce

dernier étant presque carré dans le cas du signe en creux. Naturellement la place respective des signes est la même. D'une façon générale, les signes sont peu ou pas détaillés, et empâtés. Le  ne comporte que deux fois le double cercle, généralement en relief très arrondi.

SIGNE . — Deux fois en silhouette seulement, avec cependant la tête et les membres modelés. Dans les autres exemples, le corselet et les élytres sont indiqués, mais sans pointillé ni cannelures.

SIGNE . — Plus ou moins épais, les doigts sont indiqués, sauf dans un exemple.

SIGNE . — Classique; plus ou moins grand, mais mutilé plusieurs fois (intentionnellement?)

SIGNES . — Les yeux sont plus ou moins allongés; les sourcils se terminent en pointes ou en carrés, comme l'extrémité extérieure des yeux; iris indiqué quatre fois dans l'ensemble en relief, et aussi dans le creux. Dans un seul cas, ils sont normalement écartés, dans les autres rapprochés à se toucher. Modelé accentué, presque partout.

SIGNE . — Silhouette épaisse; tête et bras trop forts; figure détaillée; ceinture du pagne dans deux cas seulement. Sur le 27', où tous les signes sont les plus grands, le personnage marche sur le bord inférieur du cadre et tient presque la totalité de sa hauteur, cependant que sa figure et ses mains sont à peine ébauchées. Silhouette maigre sur l'exemple en «creux».

SIGNE . — Ce signe, écrit deux fois, est plutôt mal dégrossi, empâté quand il est en relief (silhouette plus correcte en creux); il ne présente aucun détail de tache ou d'aileron. Les pattes du  inférieur de l'exemple 28 portent sur le cadre.

Enfin le cadre présente des différences importantes quant au nombre de redans, puisque ceux-ci varient entre six et neuf, sur le grand côté, et entre deux et quatre sur le petit, non compté le redans d'angle.

*
* *

Dans les planches suivantes (pl. XXIII à XXVIII) nous étudions quelques scènes plus particulièrement intéressantes. En ce qui concerne les signes qu'elles comportent, on se reportera à ce qui précède, et à l'étude de P. Lacau (interprétation). Je me contenterai ici de signaler les éléments les plus remarquables.

PLANCHE XXIII, 1. — Le roi accompagne la statue d'Amon-Kaméphis portée par un grand prêtre.

Le roi a la double couronne, collier et bracelets. Perles de collier, cylindriques pour les cinq premiers rangs, en «larmes» pour le dernier. Le pagne, maintenu par une ceinture à carrés concentriques, avec la boucle portant le nom , est plissé et le devant à motifs rayonnants est recouvert d'un autre devant limité latéralement par un cobra et comportant le même dispositif de perles longues et en larmes que le collier, avec cette différence que ces perles sont plus grosses; la queue est tangente à la jambe postérieure; la main retombant derrière le

corps porte le ☩ avec ses détails, sauf la ligne médiane dans la boucle. Amon-Kaméphis est coiffé du mortier surmonté des deux plumes, très détaillées avec un ruban descendant de moitié jusqu'aux pieds et de section arrondie. Le sourcil est dessiné; l'œil, sans iris, est prolongé par un trait de fard; la barbe est tressée et recourbée. Le collier ne comporte que des perles longues : les deux bandes sont classiques. Le bras levé porte un bracelet; le manche du fléau est orné de traits perpendiculaires à son axe. La partie retombante est ornée de trois longues perles en forme de larmes et de six rangs de trois perles coniques. Le pouce et l'index touchent le manche du flagellum. Le trait limitant la gaine est marqué à la base du phallus. La statue repose sur un socle rectangulaire.

Le grand prêtre porte la perruque à cadenettes large à la base, un vêtement comportant une partie dorsale maintenue par un large ruban en sautoir, partant de l'épaule droite et passant sous l'aisselle gauche, une robe descendant à mi-jambe maintenue par une ceinture dont la boucle se relève, augmentée d'une cordelière à extrémité se terminant par un cylindre.

PL. XXIV. — Le roi, agenouillé sur un socle, présente les pots * à Amon-Kaméphis. Il porte la perruque à cadenettes épousant la forme de la nuque et surmontée d'un cobra, qui descend sur le front avant de se dresser. Le corps du serpent, sa partie érigée et sa tête, sont bien détaillés. Même collier que le précédent, avec en plus le motif en contrepoids derrière les épaules. Celles-ci sont ramenées en avant et non pas rabattues suivant la convention habituelle. Les deux avant-bras, ornés de bracelets, forment un angle aigu pour permettre la vision des deux mains et des pots. La ceinture maintenant le pagne est ornée comme dans la scène étudiée précédemment, mais le pagne comporte deux parties, l'une descendant derrière les cuisses, l'autre tombant entre les jambes : c'est le ☩; cette dernière partie est plissée horizontalement, les plis de la première partant de la ceinture. La queue revient par devant, mais son extrémité a été coupée par le motif du socle. Devant le roi et aux pieds d'Amon-Kaméphis une estrade à deux marches décorée de deux ☩ porte trois pains sphéro-coniques.

Le socle sur lequel le roi est agenouillé est décoré de ☩, alternant avec des ☩.

Amon-Kaméphis est placé sur un double socle; il est coiffé des deux plumes aussi détaillées que les précédentes, mais maintenues autour de la tête par un ruban plat descendant derrière jusqu'aux pieds; une coiffe serrée épouse la nuque.

L'œil ne comporte ni sourcil, ni trait de fard, ni iris. La barbe et le collier sont comme plus haut, bandes classiques mais descendant beaucoup moins bas que dans le premier cas. Le trait limitant la gaine à la naissance du phallus est indiqué. Le bras porte un bracelet.

Les traits ornant le manche du fléau sont plus resserrés que sur 13, et des perles rondes sont intercalées entre les perles en « larmes » et les perles coniques.

Les dimensions des deux Kaméphis sont sensiblement les mêmes, mais le phallus du second est plus gros et placé plus haut que celui du premier; l'avant-bras est moins épais, l'épaule plus effacée, le ruban plus mince.

Derrière le dieu, on voit son naos ☩ sur un socle à plans inclinés, le tore porte les rubans habituels et la corniche les palmes. La porte est au milieu.

Au-dessus du naos, un éventail, constitué par une longue feuille de lotus porté par un manche se terminant en fleur de papyrus, reposant sur le sol par l'intermédiaire du Q détaillé comme sur les cartouches.

PL. XXV. — Le roi est présenté à Amon-Kaméphis par Atoum. Le roi est coiffé de la couronne de Basse Egypte, décorée de trois bandes horizontales de carrés, tandis que deux bandes semblables montent avec la hampe. L'uraeus se dresse sur la couronne.

L'œil est surmonté du sourcil, avec trait de fard prolongeant l'œil; le roi porte le collier déjà vu, mais il est vêtu :

1° D'une tunique ne montant qu'au niveau inférieur des pectoraux, maintenue par une bretelle ornée de traits horizontaux et se fermant par une fibule. La tunique, plissée, est bordée en haut par un motif semblable à celui de la ceinture. La ceinture porte le nom  sur la boucle;

2° D'une jupe plissée, recouverte de deux résilles, dont l'une, arrondie, porte une amulette en forme d'oiseau à sa partie inférieure. L'autre résille est rectangulaire et descend un peu plus bas que la jupe. Bracelet aux bras; le signe ♀ sans ligne médiane dans la boucle; queue descendant, tangente au mollet.

Atoum, coiffé de la double couronne sans uraeus, se retourne vers le roi. Son œil est surmonté du sourcil et prolongé par un trait de fard; pas d'iris. La barbe est lisse, sans indication de tresse. Le collier est comme celui d'Amon-Kaméphis, sans perles larmiformes. Bracelet aux deux bras.

Il n'est vêtu que de la , maintenue par une ceinture ne comportant que des motifs de trois traits, la boucle porte , en tout deux cadrats. Queue comme celle que porte le roi.

Amon-Kaméphis est sur un petit socle; sa coiffure comporte le ruban maintenant les plumes. L'œil est sans sourcil; la barbe est lisse, le collier comme précédemment, les deux rubans très courts et le trait de la gaine indiqué. Ici le phallus a été gratté postérieurement, probablement au moment du démontage, par les ouvriers qui ont manœuvré les pierres.

Le ruban qui descend de la coiffure n'est pas plat, mais de section arrondie.

Cette scène est donnée principalement pour permettre d'étudier le costume du roi.

PL. XXVI. — Voir § 144-148. Le roi est conduit par Anubis.

Dans la première scène, il est coiffé de la perruque à cadettes épousant la forme de la nuque avec un cobra dont le corps est lisse, mais peut-être par usure.

Sésostris I^{er} porte le collier habituel, mais il a les épaules couvertes d'une sorte d'écharpe passant sous le bras gauche, couvrant évidemment le dos et retombant sur le bras droit; je crois pouvoir donner à ce vêtement la forme dessinée sur la figure 19, p. 58, montrant le roi vu de dos. Ce vêtement était inconnu jusqu'à ce jour.

Le pagne et la ceinture sont les mêmes que sur la planche XXIII.

Le roi tient de la main droite une longue canne, terminée comme le poteau de l'édifice .

Dans la scène où il est conduit par Anubis, le roi porte la double couronne, conventionnellement représentée; la couronne blanche apparaissant entièrement, et ce que l'on voit de la couronne rouge étant finement quadrillé. Même pagne et même ceinture, avec la boucle portant le nom $\uparrow\downarrow \overline{\text{—}} \overline{\text{—}}$, dont seuls les derniers signes sont encore lisibles. Bracelets aux deux bras, le signe $\uparrow\downarrow$ porte tous ses détails. La queue pend derrière.

Anubis, caractérisé par sa tête de chacal bien dessinée, mais avec un œil humain allongé du trait de fard; le nez et la bouche sont bien indiqués. La crinière, qui sert d'intermédiaire entre la tête d'animal et le corps humain, comme pour les dieux anthropomorphes (Horus, Thot, Sekhmet, etc.), ne redescend sur la poitrine que du côté droit, alors que souvent elle apparaît sur l'autre épaule. Le collier est à cinq rangs seulement, de perles cylindriques allongées.

La ceinture en partie ornée de lignes longitudinales séparées par quatre séries de quatre traits, portait probablement sur la boucle le nom d'Anubis, suivi peut-être de l'image de son naos; il est vêtu du $\overline{\text{—}}$ déjà décrit, porte des bracelets et la queue semblables à ceux du roi; le $\uparrow\downarrow$ est complet.

Le dieu est précédé de l'image de son naos, pareil à celui que nous avons vu derrière Amon-Kaméphis, mais encore plus allongé dans le sens de la hauteur.

La scène est surmontée du ciel étoilé.

Le signe $\overline{\text{—}}$ apparaît ici pour l'unique fois sur les piliers de notre édifice.

PL. XXVII. — Le roi présente à Amon-Kaméphis le \uparrow de la main droite et tient dans la gauche d'une part une longue canne terminée, en haut, par un motif de folioles imbriquées et renversées et, en bas, par un petit élément formant croix et, d'autre part, une massue \uparrow .

Le roi porte la perruque à cadnettes épousant la nuque, avec le cobra bien détaillé. L'œil est dessiné d'un double trait mais sans sourcil ni trait de fard : le collier ne comporte que quatre rangs de perles mais le dernier est formé de perles en larmes. La main droite tendue devant la poitrine tient le \uparrow dont la partie inférieure évasée représente une fleur de papyrus. Le manche est orné de quatre cercles sous cette fleur et de quatre autres à son extrémité inférieure.

La canne, terminée en haut par le motif en folioles imbriquées et renversées, présente également une ombelle sous la main, mais avec motif très stylisé où l'on reconnaît mal le papyrus; à partir de cette ombelle et jusqu'en bas de la canne, la hampe est rayée de traits horizontaux.

La massue \uparrow porte une décoration en feuilles d'artichauts et son manche, qui s'élargit vers le bas, est également rayé.

Le roi est habillé du pagne maintenu par la ceinture, l'un et l'autre semblables aux précédents : cependant la boucle de la ceinture qui porte la formule $\uparrow\downarrow \overline{\text{—}}$ est prolongée par une boucle se redressant : la queue figure à sa place.

Amon-Kaméphis est coiffé des deux plumes maintenues par le ruban descendant jusqu'aux pieds; la coiffe enserre toute la tête. L'œil est figuré comme celui du roi. La barbe est tressée. Le collier a cinq rangs de perles cylindriques longues. Les deux rubans descendent

jusqu'à la hauteur du phallus (sur lequel n'est pas figuré le trait arrêtant la gaine), qui touche la massue. Par contre ce trait existe sur l'épaule, ce qui indique que le bras entier sortait du vêtement collant.

Bracelet et ongles dessinés. La hampe du flagellum touche la phalange du pouce. Le flagellum est traité comme sur la planche XXIV.

Amon-Kaméphis est sur un socle.

Pl. XXVIII. — Montou présente le roi à Amon-Ré.

Le roi est coiffé de la double couronne, dessinée selon la convention laissant voir toute la couronne blanche. La couronne rouge est lisse; l'uraeus sans détails. L'œil est dessiné par un trait double, sans sourcil ni trait de fard.

Sésostris I^{er} porte le collier mais ici ce collier a sept rangs de perles, le dernier rang étant formé de perles en forme de larmes. Il est vêtu comme les deux fois précédentes. Il tient dans la main gauche une longue canne dont la partie supérieure est légèrement renflée et lisse; sous la main, se voit le même motif en ombelle de papyrus avec les folioles seules indiquées, le bas de la canne traité comme sur la planche XXVII.

Dans la main droite, la massue † comportant les détails déjà vus, à ceci près que les cercles figurés par des traits sont plus nombreux, cinq en haut et six à la base. La ceinture porte la formule ; le pagne et la queue sont comme plus haut ainsi que les bracelets.

Montou, à tête de faucon, coiffé d'un disque précédé de deux uraeus, derrière lequel se dressent deux plumes, non bordées comme celles d'Amon-Ré ou Kaméphis, mais très détaillées.

Les deux uraeus, dont le corps fait le tour du disque, portent tous leurs détails : écailles des corps et stylisation de la gorge renflée.

La tête du faucon est simplement, mais parfaitement rendue; le motif habituel partant du front pour revenir en pointe au-dessus de l'aile et retourné en angle vers le dos apparaît sous la crinière-perruque qui, comme pour Anubis, ne recouvre qu'une épaule. Les stries sont plus serrées que pour Anubis.

Le collier a cinq rangs de perles plus grosses. Un bracelet au bras droit, seul visible. La ceinture, au motif constitué par des groupes de traits verticaux, porte sur sa boucle la formule ; le pagne est le  et comporte la queue.

Amon-Ré est coiffé du mortier descendant sur la nuque surmonté des deux plumes détaillées, avec le ruban en arrière. L'œil est indiqué sans double trait. La barbe est tressée et recourbée. Le dieu porte le collier à sept rangs de perles longues.

Il est vêtu d'une tunique montant jusque sous les pectoraux et soutenue par deux bretelles à fibules; ces bretelles et la tunique portent une décoration de plumes comme celle de la partie supérieure des ailes des oiseaux que nous avons vus; mais la tunique a une bordure ornée d'un motif de carrés concentriques multiples : nous avons déjà vu cette décoration. Les plumes sont régulières et en léger relief les unes sur les autres.

La ceinture porte quatre séries de quatre traits, et un nœud, rappelant le , sans la boucle

supérieure. Les bras ont les bracelets, mais la main qui tombe derrière le dos présente les doigts. Les deux ☿ ne comportent pas la ligne médiane dans la boucle.

Je donne cette scène à cause de cette tunique et à cause de ce signe de la mâchoire d'animal, qui n'existe que là.

Pour terminer cette étude de l'épigraphie du monument de Sésostri I^{er}, les planches XXIX, XXX et XXXI donnent des exemples de vautours et de faucons, les planches XXXII, XXXIII, XXXIV et XXXV présentent des signes ou images dans la reproduction desquels j'ai essayé de donner l'impression du relief; il s'agit de quelques hiéroglyphes particulièrement soignés et d'un groupe d'offrandes figurant sur le pilier nord de la porte ouest. Enfin les planches XXXVI et XXXVII sont consacrées aux plus intéressants des graffiti que l'on remarque sur notre chapelle.

Cette étude architecturale et épigraphique du monument, complétée par le texte de P. Lacau, montre tout l'intérêt des découvertes faites dans le III^e pylône. Sa reconstruction nous a donné un édifice d'une forme jusqu'alors inconnue et d'une époque qui ne nous a presque rien livré. On sait qu'un autre sanctuaire découvert à Karnak dans les mêmes conditions a été reconstruit, celui d'Aménophis I^{er}; sa publication est réservée à M. Pillet, qui a trouvé la majeure partie de ses éléments. Il faut espérer que, parmi les nombreuses pierres extraites des fondations, se trouvent des restes d'autres édifices qui se compléteront par la suite et que l'on pourra également réédifier.

H. CHEVRIER.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE	VII
SANCTUAIRE DE SÉSOSTRIS I ^{er} , par H. CHEVRIER	1
I. Historique de la découverte	1
II. Reconstruction	3
III. Description de l'édifice	6
IV. Technique de la décoration	10
V. Conclusion	11
LE DÉCOR DE LA CHAPELLE, par P. LACAU	13
DESCRIPTION	26
Les deux portes	26
Les linteaux	30
Les quatre montants	31
Les architraves	34
Façades est et ouest	34
Les grandes architraves orientées ouest-est	38
Architrave A	38
Architrave B	41
Architrave A (face intérieure)	44
Architrave B (face intérieure)	45
Architrave C (face sur la galerie centrale)	46
Architrave D (face sur la galerie centrale)	47
Architrave C (face sur la galerie latérale sud)	48
Architrave D (face sur la galerie latérale nord)	49
Les piliers	51
Scènes 1-2	52
Scènes 3-4	58
Scènes 5-6	68
Scènes 7-8	72
Scènes 9-10	75
Scènes 11-12	78
Scènes 13-14	81
Scènes 15-16	84
Scènes 17-18	86
Scènes 19-20	88
Scènes 21-22	90

	Pages.
Scènes 23-24.	91
Scènes 25-26.	93
Scènes 27-28.	94
Scènes 29-30.	97
Scènes 1'-2'.	99
Scènes 3'-4'.	102
Scènes 5'-6'.	106
Scènes 7'-9'.	109
Scènes 8'-10'.	112
Scènes 11'-12'.	118
Scènes 13'-14'.	120
Scènes 15'-16'.	122
Scènes 17'-18'.	123
Scènes 19'-20'.	125
Scènes 21'-22'.	126
Scènes 23'-24'.	128
Scènes 25'-26'.	130
Scènes 27'-28'.	132
Scènes 29'-30'.	134
PRINCIPE DE LA DÉCORATION.	137
Scènes étroites.	137
Scènes larges.	140
Le couronnement des scènes.	140
Les personnages et leurs textes.	151
Les textes en bas des scènes.	159
LES DIEUX.	165
Amon.	166
Montou.	171
Atoum.	175
La Neuvaine.	176
Les Horus.	181
La déesse Amonit.	183
Ptah.	183
Thot.	184
Anubis.	185
Tous les dieux.	185
LE DOUBLE.	187
Le  humain.	187
Le  enseigne.	188

TABLE DES MATIÈRES

	283
	Pages.
SIGNIFICATION DES SCÈNES	195
Gestes du roi envers le dieu	196
Gestes du dieu envers le roi	200
LE SOUBASSEMENT	207
Façade ouest et Façade est. Personnifications	207
Façade sud et Façade nord. Nomes, mesures diverses	214
Nomes de Haute Egypte	220
1 ^{er} nome (Eléphantine)	220
2 ^e nome (Apollinopolis magna)	221
3 ^e nome (Eileithyias polis)	223
4 ^e nome (Thebae)	224
5 ^e nome (Coptos)	224
6 ^e nome (Tentyra)	224
7 ^e nome (Diospolis parva)	225
8 ^e nome (Abydos)	226
9 ^e nome (Panopolis)	226
10 ^e nome (Aphroditopolis)	227
11 ^e nome (Hypsélis)	227
12 ^e nome (Hiéracon)	227
13 ^e nome (Lycopolis)	227
14 ^e nome (Cusae)	228
15 ^e nome (Hermopolis magna)	228
16 ^e nome (Ibiu?)	228
17 ^e nome (Cynopolis)	229
18 ^e nome (Hipponus)	229
19 ^e nome (Oxyrhynchos)	229
20 ^e nome (Héracléopolis)	230
21 ^e nome (Nilopolis)	230
22 ^e nome (Aphroditopolis)	230
Nomes de Basse Egypte	231
1 ^{er} nome (Memphis)	231
2 ^e nome (Létopolis)	232
3 ^e nome (Apis)	232
4 ^e et 5 ^e nomes (Prosopite et Saïte)	233
6 ^e nome (Xois)	234
7 ^e et 8 ^e nomes (Métélis[?] et Pithom)	234
9 ^e nome (Busiris)	234
16 ^e nome (Mendès)	235
13 ^e nome (Héliopolis)	235
14 ^e nome (Tanis)	235

	Pages.
Mesures diverses	238
1° Hauteur de l'inondation	238
2° Autre calcul	240
3° Longueur de l'Égypte	242
4° Autres mesures	246
CONCLUSIONS	251
ÉPIGRAPHIE ET DÉTAILS, par H. CHEVRIER	253
Répertoire des signes	253
Etude des signes	257
TABLE DES MATIÈRES	281