

CENTRE FRANCO-ÉGYPTIEN
D'ÉTUDE DES TEMPLES DE
KARNAK
LOUQSOR (ÉGYPTE)
USR 3172 du Cnrs



المركز المصري الفرنسي
لدراسة معابد الكرنك
الاقصر (مصر)

Extrait des *Cahiers de Karnak* 8, 1985.

Avec l'aimable autorisation de Éditions Recherche sur les Civilisations (Adpf/MAEE).
Courtesy of Éditions Recherche sur les Civilisations (Adpf/MAEE)



UN NOUVEL ASSEMBLAGE DE *TALÂTÂT*: UNE PAROI DU *RWD-MNW D'ATON*

Jean-Luc CHAPPAZ

1. INTRODUCTION

L'assemblage qui fait l'objet de cette étude est l'œuvre de Philippe Marle, coopérant dessinateur attaché au Centre Franco-Egyptien des Temples de Karnak. Il fut réalisé en 1977, à partir des *talâtât* exhumées du IX^e pylône. Dans un premier temps, Ph. Marle reconstitua quelques scènes éparses, puis il les regroupa¹. Un extrait fut alors publié par J. Lauffray, à titre d'illustration des travaux du Centre². L'assemblage ainsi formé bénéficia de l'examen attentif de plusieurs personnes, en particulier Françoise Le Saout et Claude Traunecker, qui formulèrent leurs commentaires, critiques, observations, réserves, etc. C'est qu'en effet, à l'encontre du "mur de Louqsor", les raccords entre les scènes peuvent être sujets à caution : souvent, seule une *talâtât* autorise la liaison et il est donc impossible de vérifier le bien fondé des raccordements par d'autres pierres.

Mais à côté de cet aspect purement "technique", F. Le Saout et Cl. Traunecker entamèrent un sérieux dossier destiné aux commentaires, dont j'ai largement profité lorsque cette étude me fut confiée³.

1. Seules quelques modifications de détails sont intervenues depuis lors. Pour les références et les notes, j'adopte les abréviations proposées par le *Lexikon der Ägyptologie*.

2. Voir J. Lauffray, *Karnak VI* (1980), 38, 61, 68, 87-89 et *Karnak, Domaine du Divin* (Paris 1979), p. 174 (fig. 140). Cet assemblage inclut également un groupe de musiciennes étudiées par L. Manniche, *Kémi* 21 (1971), 157-158 et fig. 4.

3. C'est pour moi un très agréable devoir de remercier, pour leur chaleureux accueil, leur confiance et leur aide, l'équipe du Centre Franco-Egyptien des Temples de Karnak, en particulier J.-Cl. Golvin et J.-Cl. Goyon, directeurs, F. Le Saout, épigraphiste, Cl. Traunecker, égyptologue, et A. Bellod, photographe. Ma reconnaissance va également à Sayed Abd el-Hamid et Abd el-Hamid Ma'arouf, de l'Organisation des Antiquités, dont le dévouement a grandement facilité mon travail.

Enfin, je remercie vivement la Société Académique de Genève pour l'aide financière apportée lors de ces missions.

2. DESCRIPTION GÉNÉRALE

Ce nouvel assemblage de 199 *talâtât* (77 carreaux et 122 boutisses) comprend deux registres. Celui du bas, le plus complet (4 scènes), est caractérisé par un mouvement général droite-gauche, celui du haut (3 scènes), par un mouvement de la gauche vers la droite. Le thème dominant est celui du roi (et de la reine) en déplacement sur un char.

2.1 Provenance

Toutes ces *talâtât* proviennent exclusivement du IX^e pylône. Dans leur grande majorité, elles formaient la treizième assise du bourrage du môle ouest (fig. 1). Le tableau ci-dessous dresse l'inventaire de la position du rempli de ces pierres dans le pylône :

Assise	Nombre de <i>talâtât</i> utilisées dans cet assemblage.	Pourcentage dans cet assemblage
10	1	0,50 %
11	10	5,02 %
11/12	6	3,01 %
12	1	0,50 %
13	165	82,91 %
14	8	4,02 %
15	8	4,02 %
TOTAUX	199	99,98 %

2.2 Dimensions

Cet assemblage est reconstitué sur 13 assises de *talâtât* (numérotées de bas en haut). Si l'on admet une hauteur moyenne de 0,22 m par bloc, nous estimons la hauteur totale à 2,86 m. Cependant, la première assise ne comprend que deux pierres (boutisses) et la treizième une seule : l'assemblage n'est donc "compact" que sur une hauteur de 2,42 m (assises 2 à 12).

Nous rencontrons un phénomène similaire si nous voulons évaluer la longueur de l'assemblage. Celui-ci est reconstitué sur 57 boutisses d'une longueur moyenne de 0,26 m (1/2 coudée), d'où une longueur totale de 14,82 m. Toutefois, si nous excluons les quatre dernières pierres en carreau, isolées, sa dimension est ramenée à 12,74 m.

Tous ces chiffres représentent des dimensions minimales et ne peuvent pas tenir compte des interstices nécessaires pour le mortier.

Tel quel, cet assemblage est loin d'être complet. En effet, une paroi de 14,82 m sur 2,86 devrait comporter un minimum de 560 pierres et il en faudrait 384 pour un assemblage "compact" de 12,74 x 2,42 m. Dans le premier cas, seuls 35,5 % (199/560 *talâtât*) des décors sont retrouvés, dans le second, 50 % (192/384).

2.3 Règles pour l'assemblage

Comme pour le mur du Musée de Louqsor, une règle impérative a dicté le travail de reconstitution. A une assise en boutisse (ici les assises impaires) succède une assise en carreau⁴. Entre elles, les assises en boutisse sont toujours alignées à la verticale. Les pierres en carreau chevauchent trois boutisses et les assises en carreau sont décalées entre elles verticalement de la longueur d'une demi-*talâtât* (1/2 coudée = une boutisse ; fig. 2).

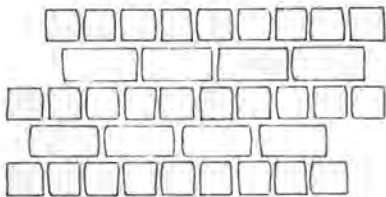


Fig. 2 : Schéma montrant le principe de l'assemblage.

2.4 Les décors (vue synthétique)

I. Le premier registre (bas)

Scène I, 1 : Tout à droite subsistent quelques éléments de la suite royale (soldats et flabellifères) qui se précipitent vers une grande porte précédée (?) d'un portique que vient de franchir le char royal.

Scène I, 2 : Cette seconde scène précède en réalité celle qui, par commodité, porte le numéro 1. On y voit le roi, de taille héroïque, illuminé des rayons d'Aton, conduisant son char lancé au galop. Au-dessus des chevaux, un bref texte fait allusion à la grande offrande. Sur deux registres, une escorte sert d'avant-garde (flabellifères et porte-sandaes ?), alors que trois groupes de personnages lui font face et lui rendent hommage.

Scène I, 3 : Le roi, sous les rayons solaires, a mis pied à terre, pendant qu'un serviteur maîtrise les chevaux et qu'un autre aide le souverain à descendre. Un second texte surmonte cette scène (également allusion à des offrandes).

Scène I, 4 : Si les trois premières scènes se déroulaient en plein air, la quatrième est plus intime et a pour cadre un bâtiment. Elle se divise en deux registres. En bas : des magasins ; en haut : Néfertiti (sous le disque), des musiciennes et des offrandes florales. Le roi est simplement nommé, et devait figurer dans une lacune.

II. Le second registre (haut)

Scène II, 1 : Tout à gauche, des magasins.

Scène II, 2 : Suivie d'une escorte (?) et de flabellifères, la reine s'apprête à prendre place dans son char, alors qu'un serviteur retient les chevaux.

Scène II, 3 : Le char de la souveraine est lancé au galop. Une escorte de soldats (?) court, formant l'avant et l'arrière-garde.

Pour une vision synthétique de cet assemblage, je renvoie le lecteur au schéma de la figure 3.

4. J. Lauffray, *Karnak VI* (1980), 70.

3. SCÈNE I, 1

L'élément dominant de cette scène est une grande porte, précédée d'un portique à deux colonnes. Elle est conservée sur huit assises. Le montant gauche paraît être resté anépigraphe, alors que le droit, à hauteur de la quatrième assise, comporte une scène de massacre rituel⁵. Sous les rayons du disque, on voit le roi, coiffé de la couronne rouge de Basse-Egypte et revêtu d'un pagne classique dont la ceinture remonte haut sur les reins. De sa main droite levée, il saisit le harpé, tandis que sa main gauche tient une canne et agrippe les cheveux d'un groupe d'ennemis barbus qu'il s'apprête à frapper. Il s'agit très certainement de Syriens, géographiquement en liaison avec la couronne portée par le roi. Une inscription était prévue et aurait dû encadrer le disque. On remarque en effet, à chaque extrémité, deux cartouches vides, suivis de deux lignes verticales destinées à délimiter les colonnes des épithètes. Aucune trace de signes, même peints, n'est visible. Il est à relever que l'espace prévu pour les épithètes du dieu est trop restreint ; par ailleurs, s'il s'agissait des cartouches royaux, on comprendrait mal pourquoi ils auraient été dédoublés et leur présence au-dessus des ennemis n'aurait guère de sens. Derrière le roi court l'inscription (fig. 4) :



Fig. 4: Texte de la scène de massacre de la scène I, 1.

Protection et vie sont derrière lui.

Cette formule, ici réduite à ses éléments clés, est des plus banales sur un tel décor⁶.

La scène est entièrement close, le hiéroglyphe du ciel, soutenu par deux piliers, forme un cadre avec la ligne de sol.

Contrairement à une tradition qui veut voir en Akhenaton un souverain exclusivement pacifique, ce type de décor (scène de massacre) est bien attesté dans les représentations de l'époque amarnienne⁷, et l'on connaît au moins une campagne nubienne sous ce règne⁸.

On relèvera l'absence de symétrie dans le choix décoratif. Personnellement, je ne peux proposer que deux explications pour tenter de comprendre les raisons qui poussèrent les artistes à limiter la figuration de la scène de massacre à un montant, la logique nous faisant attendre un roi coiffé de la couronne blanche du Sud exécutant des Nubiens sur le montant gauche. L'une tiendrait aux conventions artistiques et aux problèmes de "rabattement". Le montant droit figurerait l'*extérieur* (vers lequel les forces hostiles sont rejetées) et le gauche serait en fait l'*intérieur* du montant. Fidèles à la simultanéité iconographique d'événements distincts dans le temps, par un raccourci fréquent dans leurs compositions, les Egyptiens auraient donc utilisé la porte comme un "passage", tant au sens premier qu'à un degré plus élevé. Le montant droit représenterait l'extérieur parce que, dans l'esprit de celui qui décode l'image, le roi n'a pas encore franchi cette porte ; le gauche serait considéré comme l'intérieur, car le roi vient de passer le seuil. Pour le spectateur, la porte sert alors de passage entre deux scènes.

Mais ces considérations "littéraires" demanderaient à être étayées par d'autres exemples. Pourtant, je ne puis en fournir. Les décors des tombes de Tell el-Amarna⁹ prouveraient plutôt qu'on représente l'extérieur seul (présence des mâts de pylône par exemple). Il en va de même pour d'autres époques.

La seconde explication, moins probante, est d'ordre magique. En effet, l'orientation de la scène de massacre du montant droit est conforme au rôle symbolique qu'elle doit jouer pour cette porte : le roi, venant de l'intérieur du bâtiment, extermine les forces hostiles surgies de l'extérieur¹⁰. Sur le montant gauche, une telle disposition aurait fait provenir et rejeter les ennemis en direction de la figure royale de la scène suivante. Inverser l'orientation pour pallier ce mauvais effet optique aurait placé le roi à l'extérieur de la porte, les ennemis à l'intérieur, le souverain les rejetant alors vers l'intérieur. Il s'en serait suivi une interprétation bien délicate et en contradiction totale avec le rôle et la fonction de ces scènes. Devant la difficulté, il est probable que l'artiste aura préféré s'abstenir de noter la scène symétrique pourtant attendue.

5. Publication par R. Sa'ad, *Kémi* 20 (1970), 187-193 et J. Lauffray, *Karnak* VI (1980), 89.

6. *Wb.* III 414, 20-415, 2.

7. Pour Karnak, voir F. Le Saout et Cl. Traunecker, *Karnak* VII (1982), 69 (n.7) ; R. Sa'ad, *l.c.*, 187-193 ; W. Smith & D. Redford, *The Akhenaten Temple Project* (abr. *ATP*) (Warminster 1976), I, Pl. 23, 2 et 3 ainsi que la *talâtât* 32.226. Sur la pierre 32.405, des rayons tendent la massue et le harpé. Pour Amarna, voir G. Roeder, *Amarna-Relief aus Hermopolis* (Hildesheim 1969), Pl. 191 (PC 127) = C. Aldred, *Akhenaten, Pharaoh of Egypt* (Londres 1968), fig. 51 = J.D. Cooney, *Amarna Relief from Hermopolis...* (Brooklyn 1965), p. 82-85. Procédant d'une idée analogue, il convient de mentionner aussi les reliefs de *sm3-t3wy* sculptés par exemple sur la fenêtre des apparitions à Tell el-Amarna, où les ennemis traditionnels (du nord et du sud) sont liés symboliquement sous le roi (cf. Davies, *Amarna* II, Pl. 33-34 ; VI, Pl. 4 et 9 ; etc.). A Karnak, on retrouve aussi ce motif, par ex. 32.214, 32.225, 32.262, 32.265, etc. Voir aussi les bordures d'un pavement d'Akhetaton où sont figurés des étrangers prisonniers (cf. W.M.F. Petrie, *Amarna*, Pl. 2).

8. A.R. Schulman, *The Nubian War of Akhenaten*, dans *L'Egyptologie en 1979* (Paris 1982), 299-316 et W. Helck, *SAK* 8 (1980), 117-126 (= stèle d'Amada, cf. *Urk*, IV, 1963 et Sandman, *Texts from Akhenaten*, p. 146, et stèle de Bouhen, cf. H.S. Smith, *The Fortress of Buhen. The Inscriptions* (Londres 1976), p. 124 et Pl. 39 et 75).

9. Par exemple Davies, *Amarna* I, Pl. 12, 25, 27 ; II, Pl. 18 ; IV, Pl. 6 ; etc. On remarquera que cet assemblage est le seul exemple, à ma connaissance, où la porte est traversée par un cortège.

10. Traditionnellement, les ennemis sont abbatués devant le dieu et le roi lui fait face (le dieu vient du sanctuaire et le roi de l'extérieur). Ici le dieu (le disque) plane au centre de la scène et les données iconographiques sont bousculées. Il s'agit dès lors de protéger le bâtiment en expulsant l'élément hostile (cf. Ph. Derchain, *BSFE* 46 (1966), 21 sq. ; sur ces rites apotropaïques, voir aussi J. Yoyotte, *Annuaire EPHE V^e section*, 99 (1980-81), 31-102). Des différentes scènes de massacre connues pour l'époque, une seule peut être utilisée (les autres étant conservées sur des pierres isolées, sans contexte suffisant). Il s'agit d'une cabine élevée à la proue d'un bateau. Néfertiti y abat et repousse des ennemis qui "surgissent" devant l'embarcation (cf. Roeder, *o.c.*, Pl. 191). Sur cet assemblage également, le roi est inversé, tourné vers l'extérieur, car il ne peut faire face à une divinité. Dans une large mesure d'ailleurs, le roi représente le dieu (cf. nos notes 111-113).

Sur le linteau, au centre, devaient être accolés quatre cartouches verticaux du dieu. La reconstitution conserve la partie supérieure du cartouche gauche et les restes (bases) de deux autres (fig. 5) :



Fig. 5: Cartouches dogmatiques du dieu sur le linteau de la porte de la scène I, 1.

... horizon (en son nom de Shou qui est [Aton]).

Le linteau était surmonté d'une corniche bordée, en haut et en bas, par un boudin.

Le portique est de présentation plus délicate. Au-dessus du montant gauche se remarque le haut d'un pilier (ou d'un abaque) qui soutient une architrave, elle-même surmontée d'une corniche (ou d'un toit bombé ; le boudin inférieur est nettement visible). Plus à droite, on retrouve des éléments de cette architrave que soutiennent deux colonnes à chapiteau épanoui, plus hautes que la porte d'une assise. S'agit-il d'une cour à portique ou d'une avant-porte ? Dans le premier cas, la cour serait à droite (où l'assemblage est interrompu et nous prive de tout contrôle), dans le second, le porche (qui surmonte la porte) paraît démesuré¹¹ : de plus, on ne peut exclure la présence d'une succession de cours devant un bâtiment important : la position de ces colonnes devient dès lors très relative¹² et ne se comprendrait que par rapport à un édifice majeur (ici, celui de la scène I, 4). Architecturalement parlant, on ne peut exclure aucune des deux hypothèses, l'accroche d'un portique à l'enceinte d'une cour, utilisant le mur comme soutien, va de soi. Par ailleurs, le temple d'Hibis présente un exemple clair d'une colonnade en avant-porte dont l'architrave est appuyée sur le toit du bâtiment principal¹³.

Sur la droite, les personnages sont figurés sur deux registres. Au registre inférieur, en suivant l'ordre du cortège, on trouve en tête six porte-éventail. Revêtus de pagne traditionnel, coiffés d'une perruque courte, ils avancent à grandes foulées en courbant le dos (respect), soutenant de leur bras gauche un éventail hémisphérique. Ils sont suivis par un groupe de cinq personnages prosternés

11. Il est regrettable de ne pas disposer du bas de l'assemblage, qui noterait certainement l'enceinte, et permettrait d'être plus affirmatif. A Amarna, une porte est précédée d'un porche moins élevé qu'elle (Davies, *Amarna* IV, Pl. 26), alors que dans le jardin royal, les porches dominent les portes (*ibid.* I, Pl. 21), de même qu'une construction dans CoA III, Pl. 68,6. Voir également la curieuse composition, intégrant dans un "monogramme" une porte vue de face et un porche de profil (Davies, *o.c.*, III, Pl. 16).

12. Voir à Karnak la succession de cours et de pylônes.

13. Je dois cette information à Claude et Françoise Traunecker. Cf. H.E. Winlock, *The Temple of Hibis in el-Khargeh Oasis*, (New York 1941), I, p. 26-32 et Pl. 5-7. Voir aussi Davies, *Amarna* I, Pl. 21.

(porteurs d'enseignes ? ; il ne reste que le manche d'où pend un ruban), le visage, aujourd'hui perdu, certainement contre terre. Viennent ensuite huit soldats agenouillés, tenant dans leur main gauche un harpé et une canne (?)¹⁴. Leur bras droit est levé en signe d'adoration¹⁵.

Au registre supérieur, un groupe de soldats court derrière le souverain. Trois sont entièrement reconstitués et les traces de quatre autres subsistent. Ils sont coiffés d'une perruque à une frange, et revêtent un pagne dont le devant se termine en pointe¹⁶. Leur main gauche est ramenée sur la poitrine et tient un harpé qui remonte derrière la tête. Le bras droit est en avant. Le personnage de tête porte un bâton de sa main droite et un étui est accroché à sa ceinture, descendant le long de sa cuisse gauche. L'état de conservation ne permet pas de juger si les autres saisissaient également un bâton ; en revanche, seul le premier nous montre cet étui à la ceinture. Il devrait s'agir d'un insigne de commandement.

Sous les colonnes, à mi-distance entre les deux registres, sont figurés des policiers (?)¹⁷. En perruque courte, courbés en avant, ils tiennent une matraque de leurs deux mains. L'arrière de leur corps est masqué par le fût des colonnes. Les restes d'une perruque et d'un dos nous indiquent que ce motif se répétait en dessous, à une demi-hauteur sous le premier registre du cortège.

Dans l'encadrement de la porte, dans leur prolongement, se trouvent deux personnages (policiers ?), le dos courbé, les mains en direction du sol. Ils sont vêtus d'un pagne sur lequel est passé un tablier. Sur la même ligne que les soldats du second registre, deux personnages courent. Ils font partie du même groupe d'après leur costume (pagne et perruque), mais ils ne portent pas d'arme et tiennent de la main droite un gourdin (?)¹⁸.

4. SCÈNE I, 2

Le roi sur son char, lancé au galop, constitue le thème majeur de cette seconde scène. Coiffé de la couronne bleue, il apparaît le buste enveloppé des rayons solaires, dont les mains présentent alternativement des signes *w3s* et *nh*¹⁹. Son visage est aujourd'hui détruit, mais on distingue encore son menton proéminent. Sur sa nuque flotte un ruban, et ses épaules sont recouvertes d'un large collier *wsh*. Il est vêtu d'un pagne plissé dont la ceinture s'évase dans le dos et remonte haut sur les reins, dégageant un ventre légèrement bedonnant. Un devant triangulaire, orné de rubans, décore le pagne. Par-dessus, le roi porte une fine tunique plissée, nouée sur la poitrine, qui lui enveloppe l'épaule gauche, tandis que la droite paraît nue. Sur le torse, de part et d'autre du nœud de la tunique, et sur les bras, sont gravés les doubles cartouches dogmatiques du dieu²⁰. Les mains du roi saisissent les rênes et un fouet (droite) dont la lanière retombe contre le manche.

14. Dans les cortèges de Tell el-Amarna, le roi est escorté de policiers et de soldats (par ex. Davies, *Amarna* II, Pl. 13). Ici, ce sont plutôt des courtisans, à l'exception de cette scène I, 1.

15. Attitude similaire, cf. U. Bouriant, G. Legrain & G. Jéquier, *Monuments pour servir à l'étude du culte d'Aton...*, MIFAO 8 (Le Caire 1908), Pl. 2.

16. Sur ce pagne, voir Davies, *Amarna* I, p. 11.

17. *ss3w*. Cf. Davies, *Amarna* I, Pl. 22 et 24 ; II, Pl. 40 ; III, Pl. 8 et 12 ; IV, 5 ; VI, 26 ; etc. Voir aussi ATP1, Pl. 50, 2 et 3.

18. Cf. Davies, *o.c.*, I Pl. 9 et 18.

19. Sur l'association de ces deux signes-symboles à cette époque, voir en dernier lieu M. Malaise, "Aton, le sceptre *ouas* et la fête *sed*", *GM* 50 (1981), 47-64.

20. Détail qui s'observe sur quelques statues d'Akhenaton. Voir par exemple H. Brunner, *Ein Torso Echnatons in Tübingen* dans *L'Egyptologie en 1979* (Paris, 1982), 219-226 = E. Brunner - Traut & H. Brunner, *Die Ägyptische Sammlung der Universität Tübingen* (Mainz am Rhein, 1981), p. 35-36 et fig. 74-77 et Hayes, *Scepter* II, p. 285 (fig. 173).

Le disque solaire est encadré des noms et épithètes du dieu (fig. 6) :



Fig. 6 : Cartouches dogmatiques et épithètes du disque de la scène I, 2.

(... Rê-Hor...) (en son nom [de] Shou qui est Aton), l'Aton vivant^a, le grand, celui qui est dans les fêtes jubilaires, le maître du ciel et de la terre, qui réside au Rwd-mnw d'Aton pour toujours.

a. Les compléments phonétiques *n* et *h* ne sont pas notés.

Devant le visage du roi, alignés sous le premier cartouche dogmatique et en plus petit module, les noms et titres du souverain (fig. 7) :



Fig. 7 : Cartouches royaux de la scène I, 2.

Le maître des deux terres (... Rê ouâ-en...), le maître des couronnes (... Aton)^a.

a. Originellement (²Imn-htp ntr hq3 W3st), transformé en (3h - n - ²Itn). Les traits verticaux sont les restes des épithètes du premier cartouche royal, qui ressortent aujourd'hui clairement sous le palimpseste.

Le char correspond au véhicule habituellement utilisé pour la guerre ou la chasse. Les parois du caisson ne sont pas indiquées ; celui-ci est délimité par une rambarde qui en marque le contour extérieur. Obliquement, sur la gauche, est fixé un étui pour les armes (arcs, javelots). Une grande roue à six rayons²¹ est conforme au modèle de la fin de la XVIII^e dynastie. Artistiquement, on remarquera que la roue est rendue en bas-relief dans le creux tandis qu'elle est seule sur le champ de figuration.

21. Ce détail ne peut plus être utilisé comme critère de datation. Cf. J.K. Hoffmeier, *Observations on the Evolving Chariot Wheel in the 18th Dynasty*, dans *JARCE* 13 (1976), 43-45 et B. Jaeger, *Essai de classification et de datation des scarabées Menkhéperrê*, *OBO Series Archaeologica* 2 (Fribourg-Göttingen 1982), p. 199-202. Une roue de char est examinée en détail par M. A. Littauer & J. Crouwel, *An Egyptian Wheel in Brooklyn*, dans *JEA* 65 (1979), 107-120.

En revanche, dès qu'elle chevauche le caisson, elle est sculptée en bas-relief²². L'extrémité de l'essieu n'est pas visible, mais on distingue la clé de blocage des roues²³. Un peu en avant, sur le côté du plancher, est fixée une figurine de prisonnier nubien que l'on rencontre habituellement sur le décor des caissons²⁴. Le timon est accroché au plancher et maintenu par une pièce perpendiculaire attachée au haut du caisson. Telle une figure de proue, un disque²⁵ le domine et émerge sur la nuque des chevaux.

L'attelage est constitué de deux étalons²⁶ qui ne se distinguent que par les jambes et la tête ; en effet, le corps du premier masque le second. Le joug proprement dit n'est pas visible, mais un demi-croissant sur l'épaule du cheval représente le coussin sur lequel il s'appuie. Une bricole enserrant le poutrel de l'animal (traction) ; une sangle détendue, contre les coudes, servirait à faire reculer le véhicule²⁷. Peu de décorations paraissent accrochées à l'attelage. On ne remarque qu'une courroie qui part de l'épaule du cheval. Les guides se rassemblent sur le joug²⁸, puis rejoignent le mors et une courroie reliée à la garniture de tête et au joug oblige l'animal à maintenir la tête droite. Un panache de cinq grandes plumes confère à l'attelage sa majesté royale.

Au-dessus des chevaux est gravé un texte en partie conservée (fig. 8). Il reste difficile d'évaluer la longueur des lacunes, car on ne connaît pas la dimension exacte des plumes, ni celle de la première colonne²⁹ (les col. 2, 3 et 4 semblent n'avoir comporté qu'un cadrat) :



Fig. 8 : Texte de la scène I, 2.

22. Cf. Cl. Vandersleyen, *De l'usage du relief dans le creux à l'époque ramesside*, dans *BSFE* 86 (1979), 16-38 (spéc. : 17, 23-25).

23. Très bonne description des éléments d'un char par B. Letellier & M. Nelson, dans le catalogue de l'exposition *Ramsès le Grand* (Paris 1976), p. 242-263.

24. *Ibid.*, p. 246-254. Voir aussi H. Carter & P.E. Newberry, *The Tomb of Thoutmôsis IV*, *CG Caire* (Westminster 1904), Pl. 12.

25. Cf. E. Drioton, *Le prétendu nom du char d'Aménophis II*, dans *ASAE* 45 (1947), 57-61.

26. Sur la nécessité d'employer des étalons vu le mode de traction, voir C. Lefebvre des Noëttes, *L'attelage et le cheval de selle à travers les âges*, (Paris 1931), p. 44.

27. *Ibid.*, p. 45-46 et *La force motrice animale à travers les âges*, (Paris 1924), p. 8.

28. B. Letellier & M. Nelson *o.c.*, p. 257.

Sortie (ou : apparition)...² du gouverneur^a,³ celui que favorise^b Aton,⁵ pour consacrer^c la grande offrande^d nombreuse^e, un million de toute chose,⁷ des centaines de milliers^f de bœufs^g ʔjw3,⁸ selon le nombre^h exact^h et pur pour son kaⁱ.

a. Expression courante pour désigner le roi à l'époque amarnienne, mais on trouve généralement *hq3 nfr*.

b. Forme verbale relative. On attendrait une forme imparfaitive. La lecture n'est pas certaine, le *ʔ* n'est pas sûr.

L'épithète *hsy n ʔIn* serait éventuellement possible, quoique dans les tombes amarniennes (plus de 70 exemples relevés chez Sandman, *Texts from Akhenaten*) ce soient les courtisans qui se déclarent *hsy n* + roi²⁹. Sur le sens du mot *hsy*, cf. B. van de Walle, *Les textes d'Amarna se réfèrent-ils à une doctrine morale ?*, dans *OBO 28* (Fribourg-Göttingen 1979), 257 sqq. et J. Assmann, *Weisheit, Loyalismus und Frömmigkeit*, dans *OBO 28*, p. 31 sqq.

c. *rd ʔjt*, les deux *ʔ* sont clairs sur la *talâtât*.

d., *rd ʔjt m3 ʔ3bt*. Habituellement *sm3 ʔ3bt*. On interprétera *rd ʔjt m3 ʔ3bt* comme le tour factitif néo-égyptien (cf. G. Lefebvre, *Grammaire de l'égyptien classique*, § 229, et J. Černý & I. Groll, *A Late Egyptian Grammar* (Rome 1978), p. 454 sqq.) Sur la chapelle d'Hatshepsout à Karnak, on trouve deux fois *rd ʔjt m3 ʔ3bt ʔ3t* (cf. P. Lacau & H. Chevrier, *Une chapelle d'Hatshepsout à Karnak* (Le Caire 1977), p. 214, § 325 et 298, § 492). On pourrait imaginer dans la lacune un *ʔ*, mais il y aurait alors deux verbes (*rd ʔjt* et *sm3*) avec un complément d'objet direct commun (*ʔ3bt*). Cf. encore J.-C. Goyon, *Confirmation* (IFAO Bd'E 52, 1972), p. 6 et 96, n. 117.

Sur les composantes de la grande offrande, voir ci-dessous, la note g et le texte de la scène I, 3, note i.

e. *ʔ3w*, participe en fonction d'adjectif. On rencontre habituellement *wrt* ou *ʔ3t*. *ʔ3* a également le sens de "varié" (cf. D. Meeks, *AL I*, 73 (77.0753), II, 79 (79.0805) et III, p. 55 (79.0551)).

f. *hh n* ..., puis *hfnw m* ... Plus qu'une recherche de rupture stylistique, il doit s'agir d'une confusion phonétique entre *m* et *n*, dont les textes amarniens fournissent de nombreux exemples (cf. F. Behnk, *Grammatik der Texte aus el Amarna* (Paris 1930), p. 7 - 8 (§ 9)).

g. *r-ʔnw* a le sens de "chaque (fois que)". Toutefois, le sens premier de *ʔnw* est bien "le nombre" (cf. M. Korostovtsev, *Grammaire du néo-égyptien* (Moscou 1973), p. 106 (§ 90) et *Wb. V*, 376 - 377).

Malgré la lacune et l'absence de déterminatif, la lecture *ʔnw* semble sûre (avec métathèse du *ʔ* et du *n*). On pourrait songer à lire *rn(n) ng3w*, mis en parallèle avec *ʔjw3* dans les textes d'Hatshepsout (P. Lacau & H. Chevrier, *o.c.*, p. 173 (§ 234) et 214 (§ 325)), mais on se heurterait à d'autres difficultés : absence de déterminatif, manque de parallélisme (les bœufs *ʔjw3* ne sont pas *rn(n)* et paraissent plutôt associés aux bœufs *wndw* à Tell el-Amarna, enfin, et surtout, il faudrait solliciter excessivement le signe *ʔ*, qui ressemble plus à un *nw* qu'à un *g*.

h. D. Meeks, *AL I*, 147 (77.1586); II (78..603) et III, 109 (79.1105).

i. Le *k3* reste une notion familière et en vogue dans la religion atonienne et est l'un des mots les plus fréquents dans les textes (mais ceux-ci proviennent surtout des tombes...). Le dieu, le roi et les particuliers en sont pourvus (cf. C. Castioni, *Le ka royal à Amarna*, mémoire de licence de l'université de Genève, inédit (sans date)).

Derrière le roi, deux porteurs d'éventail, au crâne rasé et vêtus d'un pagne à devanteau triangulaire empesé. En dessous, un personnage, le dos courbé, coiffé d'une perruque courte, les mains vers le sol, se prosterne. Il est en partie masqué par la porte. On relèvera que, sur cet assemblage, les montants de la porte et les piliers sont toujours prioritaires sur les personnages, qu'ils masquent régulièrement, donnant l'impression d'une construction vue de face, en avant du cortège, alors qu'il s'agit simplement d'un "rabattement". Cette priorité des éléments d'architecture sur les êtres humains me paraît exceptionnelle³⁰.

29. *nb t3wy*, *w'-n-R'*, *hq3 nfr*, *ntr nfr*, etc.

30. Les personnages sont figurés devant les constructions dans *ATPI*, Pl. 58 et Davies, *Amarna III*, Pl. 8 et 30; et *IV*, Pl. 18 où un bœuf qui passe une porte est caché par un montant et masque à son tour le second.

En dessous, apparaissent sept têtes de personnages (perruques à longues mèches). Ils (?) tiennent un *flabellum* orné d'une grande plume unique et sont comparables à l'escorte qui suit immédiatement Néfertiti à la scène II, 2³¹. L'inclinaison des plumes n'est toutefois pas la même et les *flabellum* paraissent être tenus légèrement en avant. Devant ce groupe, l'arrière du buste d'un personnage avec une perruque identique. Dans cet assemblage, ce sont les seules traces directes évoquant la présence de Néfertiti dans le cortège du registre inférieur.

Devant le roi avancent quatre porteurs d'éventail, semblables à ceux qui le suivent, mais représentés un peu plus grands : même éventail hémisphérique, même crâne rasé (prêtres ?), dos légèrement incliné, pagne à devanteau empesé triangulaire. Ils sont pieds nus et saisissent le manche de l'éventail à deux mains. En dessous courent quatre personnages iconographiquement proches (pagne, crâne rasé, torse incliné). Leur bras droit pend en avant, le gauche est replié sur la poitrine. Le plus proche du roi tient une paire de sandales dans sa main gauche³².

Face au cortège, on remarque trois groupes de courtisans, sur trois registres. Les premiers, disposés en trois paires, portent une perruque courte et un pagne empesé (la ceinture remonte haut sur les reins). Ils sont agenouillés et lèvent les bras en signe de louanges en direction du roi. L'artiste ne paraît les avoir dédoublés que par les visages, le second se profilant un peu en avant du premier. Au centre, cinq personnes (perruque courte) "flairent la terre" à l'arrivée du roi. En dessous, formant un groupe compact, cinq courtisans³³ (perruque courte) élèvent les bras en signe d'adoration. Devant eux, une brève colonne de texte (fig. 9) :

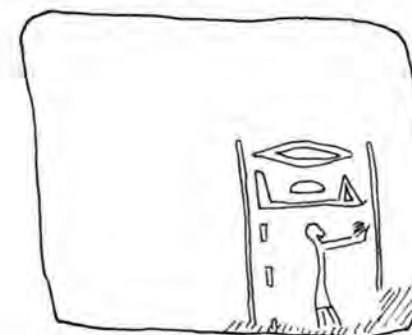


Fig. 9 : Texte devant un groupe de courtisans de la scène I, 2.

Vouer des louanges...

31. On retrouve fréquemment, souvent associés à des porteurs d'éventail, ces personnages à Tell el-Amarna. Ce sont des femmes qui paraissent jouer un rôle considérable, puisqu'elles se déplacent en char, derrière le couple royal et ses enfants (par exemple : Davies, *Amarna I*, Pl. 10 et 19). Elles portent deux types de perruque : à longues mèches, comme sur notre exemple (*ibid.*, II, Pl. 8 et 15; V, Pl. 15); courte avec une frange (*ibid.*, I, Pl. 22 et 24, 25; II, Pl. 5, 7, etc.). Dans la tombe de Houya cependant, ce sont des hommes qui portent ces *flabellum*, loin de la présence royale (*ibid.*, III, Pl. 5 et 7). Voir aussi *ATPI*, Pl. 41, 48 et 58 et C. Aldred, *Akhenaten...* (Londres 1968), fig. 104.

32. Motif courant dans l'iconographie des déplacements royaux : que l'on songe à la palette de Narmer où le souverain est suivi de son porte-sandales. Sa pose n'a cependant rien à voir avec le prêtre *ʔjmy-hnt hm ntr tpy n* (*Nfr-hprw-R' w'-n-R'*), qui tient les chaussures royales accrochées à un bâton lors des cérémonies cultuelles (cf. S. Tawfik, *ATPI*, p. 97 et Pl. 7 et 39, 3; M. Doresse, *GM 46* (1981), 46).

33. Cf. Davies, *Amarna IV*, Pl. 22.

5. SCÈNE I, 3

Le char a stoppé sa course, fait demi-tour et le roi en descend. Le char et l'attelage, moins bien conservés que les précédents (scène I, 2) n'offrent que peu de différences. Pour les chevaux, on notera la présence d'un plus grand nombre de plumes visibles, car celles du second coursier dépassent entre les interstices du panache du premier. Les brides sont tendues sur le dos des animaux et un palefrenier leur fait face pour les maîtriser³⁴. Mal conservé, on distingue cependant les boucles d'une perruque frisée et son pagne à devanteau plissé.

Le char est représenté selon son profil droit. Curieusement, l'étui pour les armes est cette fois accroché à droite. Deux courroies relient le timon au caisson, à la perpendiculaire³⁵. La roue a six rayons, le moyeu est nettement visible, nous montrant la clé de blocage. Une figurine de prisonnier est sculptée en avant. Le souverain ayant quitté le véhicule, il est possible de représenter les parois du caisson³⁶, non décorées.

Le roi se dirige vers un bâtiment. Sa tête et ses épaules sont enveloppées des rayons solaires (disque vu de face, protégé par le cobra lové auquel une croix de vie est accrochée). Les extrémités des rayons n'ont pas été retrouvées. Le souverain est coiffé de la couronne bleue. Son visage n'est guère distinct (mutilation), si ce n'est l'oreille. Un ruban pend sur la nuque. Son costume est le même qu'à la scène précédente et une queue cérémonielle est fixée au pagne³⁷.

Près de la roue du char, un courtisan (crâne rasé, pagne à devanteau empesé remontant haut sur les reins) lève les deux bras en direction du roi. Il paraît présenter quelque chose que je ne parviens pas à discerner. Au-dessus monte une tige (? dans l'alignement de la première ligne de séparation du texte) à laquelle quatre brins (?) sont attachés (?). Je ne peux proposer actuellement aucune explication.

34. Davies, *Amarna* I, Pl. 25, 26, 29; II, Pl. 33, 35; III, Pl. 17.

35. Voir par exemple le char du musée de Florence: I. Rosellini, *Monumenti dell'Egitto*, vol. II, Pl. 122 et J.-F. Champollion, *Mon.* IV, Pl. 438.

36. Davies, *o.c.*, I, Pl. 26 et 29; II, Pl. 35; III, Pl. 12. Les autres exemples sont moins clairs.

37. Lorsque le roi est représenté en pied, à Amarna, on ne rencontre qu'une fois ce même costume pourvu de la queue cérémonielle (*ibid.* VI, Pl. 26). Akhenaton porte cette queue cérémonielle sur les stèles-frontière (*ibid.* V, Pl. 26, 29, 33 et 42), voir aussi *ibid.* IV, Pl. 31 et VI, Pl. 2 et 16 et une fois dans les remplois d'Hermopolis (Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 1-2). Tous ces exemples sont antérieurs au changement du nom dogmatique. En revanche, cet élément (exclusivement royal, Néfertiti n'en paraît pas pourvue) est absent de la parure en Davies, *Amarna* I, Pl. 17, 28, 30; II, Pl. 17, 18, 20, 41; III, Pl. 9; IV, Pl. 7, 15, 16, 23 et V, Pl. 3. Deux exemples restent indéterminés IV, Pl. 5 et VI, Pl. 3.

Le disque solaire est entouré des cartouches dogmatiques et d'épithètes (fig. 10):



Fig. 10: Cartouches dogmatiques et épithètes du disque de la scène I, 3.

([Que vive] Rê-Harakhty^a qui se réjouit à l'horizon) (en son nom de Shou qui est Aton), Aton vivant, le grand, celui qui est dans [les fêtes jubilaires, maître du ciel et de la terre], qui réside au rwd mnw [d'Aton] pour toujours.

a. 3hry noté  (cf. E.S. Bogoslovkij, Ju. Ja. Perepelkin. *Die Revolution von Amen-Hotep IV, I. Band. Moskau 1967*, in *GM* 61, 1983, p. 55). Ce serait la forme "tardive" de la graphie du premier cartouche dogmatique, mais les découvertes des talâtât de Karnak semblent bousculer la chronologie établie par le savant russe.

Devant le roi, ses cartouches, qui devaient être alignés sous ceux du dieu (à gauche) et de dimension identique (fig. 11):



Fig. 11: Cartouches royaux de la scène I, 3.

...(Néfer-khéperou-[Rê] - ouâ-en-Rê)... (Akhen [aton])^a [grand dans] son temps de vie.

a. Palimpseste.

Au-dessus du char et des chevaux, un texte de quatorze colonnes (fig. 12), avec plusieurs lacunes:

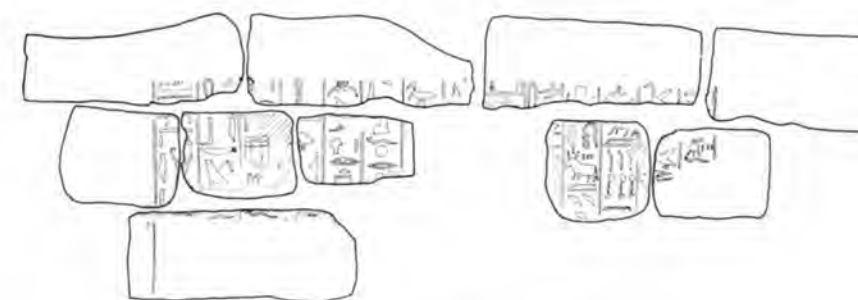


Fig. 12: Texte de la scène I, 3.

Toucher terre^a par sa majesté^{b,2} comme un faucon^c lorsqu'il [se pose]^{d,3} sur le palais. Il est⁴ réjoui^e. [Son cœur]^f est heureux de faire une sortie (?)⁶ [pour] son père. Consacrer (?)⁸ (...) ⁷ (...) ⁸ (...) ⁹ Offrir [toute] chose^h (...) ¹⁰ Sacrifierⁱ (...) ¹¹ Consacrer^j des bœufs^{jw3} par centaines de milliers,¹² des bœufs wnw par dizaines de milliers, des milliers^k ¹³ de volailles (?) (...) celui qui crée cela¹⁴ véritablement¹ [par] ses rayons^m.

a. mn² j t3 ou mn hr t3 ("aborder" ou "rester sur terre"). La lacune entre le n de mn et les deux extrémités de signes verticaux est d'un demi-cadrat. C'est un peu juste pour  (var. ) , trop pour  (à la rigueur ). En soi, cette hésitation n'affecte guère le sens du texte : après la course au galop, le roi met pied à terre. Grammaticalement, mn² j peut être transitif (Wb. II 74, 4 - 6)³⁸, et l'expression mn hr est également bien attestée (Wb. II 61, 8 - 11). Dans le contexte narratif de cet assemblage, l'expression mn² j t3 (verbe d'action) me paraît préférable à un verbe d'état, même si son sens ordinaire suggère une activité nautique (voir cependant infra, par. 12). Grammaticalement, du reste, nous avons affaire à un infinitif narratif (cf. Lefebvre, Grammaire § 401, 1 et Gardiner, EG § 306, 2). Curieusement, le t3 est senti comme inséparable du verbe.

b. Dans la lacune, place pour  ou . En général, à Amarna, le mot hm s'écrit avec le déterminatif  ou , mais  se trouve occasionnellement (Sandman, Texts from Akhenaten, p. 90, 6 et 91, 18).

Le suffixe f est sûr.

c. Métaphore intéressante, mais peu originale, entre l'oiseau qui se pose dans son nid et le roi qui retourne dans son palais (cf. graphie du nom d'Horus). Voir Wb. I 445, 1 et IV 200, 4 sqq. (srh est métaphore du trône). Après srh, on attendrait un suffixe, non noté.

Sur le rapport entre le char et le faucon-roi, voir P. Krieger, RdE 12 (1960), 56, H. Altenmüller & A.M. Moussa, SAK 9 (1981), 71, n. v et 72 - 73, n. an (pour l'époque éthiopienne) et D. Redford, JARCE 13 (1976), 59, n. 101. Sur le faucon et le srh, on consultera A. Gutbub, BdE 32 (1961), p. 320, W. Barta, MDAIK 24 (1969), 51 - 57 (premières dynasties) et M. Gilula, JEA 68 (1982), 259 - 265.

Sur le faucon, métaphore relative au roi, F. Le Saout nous fait part des références suivantes : Caminos, LEM (1954), p. 45 ; K. Kitchen, JEA 50 (1964), 52, Kitchen, Ram. Inscr. I, 17, 15 ; 39, 9 ; 231, 7 ; II 172, 3, J. Yoyotte, Kêmi 15 (1959), 70 - 74 ; Urk. IV 159, 13 et 391, 5, Sander-Hansen, Inschriften 19. Dyn., I, 1, 15 ; Grapow, Bild. Ausdrücke, p. 89 et LA. II, col. 97 - 99.

d. Restituer htp ou shtp dans la lacune (cf. Urk. IV 896, 9 : htp.f srh (...) h'w m Hrs 3 st - avènement d'Aménophis II).

e.   (pseudo-participe, cf. Gardiner, EG § 323 et Lefebvre, Grammaire, § 663). Cette courte proposition pourrait désigner le nom du palais, mais il paraît curieux que celui-ci ne comporte pas une référence ou au dieu, ou au roi. Par ailleurs, pour désigner le nom d'une tente édifée lors de la fondation d'Akhetaton, l'Égyptien utilise la formule nty rn.f r (Sandman, o.c., p. 122, 15 - 18).

f. Le suffixe f n'est pas sûr. Auparavant, lacune d'un demi-cadrat qui conviendrait bien pour ²jb : [²jb.f] 3w. L'expression 3wt-²jb est bien attestée à Amarna (Sandman, o.c., p. 48, 14 ; voir aussi Wb. I, 4, 7 - 8 et 4, 17 - 19). La suite pose problème : "à accomplir une sortie/apparition (?)". Ce qui reste du dernier signe avant la lacune suggère la lecture , et permet deux reconstitutions : hr ²prt prt n ²jt.f ("faire une sortie en procession - pour son père", cf. Wb. I, 519, 17 et 525, 7 sqq.), ou hr ²prt prt hrw n ²jt.f ("faire une invocation - d'offrandes - pour son père", cf. infra, n. g). Le verbe ²jr² marque ici l'emphase (cf. Korostovstev, Grammaire du néo-égyptien, p. 273 - 275, § 310, in fine). G. Lefebvre (Grammaire, § 408 - 410) et Gardiner (EG § 485, 2) signalent l'emploi de ²jr² devant les verbes de mouvements. Voir également F. Behnk, Grammatik der Texte aus el Amarna (Paris 1930), p. 43 § 58, dans une construction différente (sgm.f), ici remplacée par une forme pseudo-verbale.

g. Ce qui reste du texte est délicat à interpréter :  (...)  (...). Sous le premier groupe, un haut de signe qui pourrait convenir à , mais décentré, il n'est donc totalement sûr. Le b3 est certain, et le dernier signe probable (éventuellement ). En proposant une lecture hrp pour le premier groupe, on rapprochera ces bribes d'une phrase telle : hrp.k.n.f b3kwt stwt.f ("Tu lui consacres les produits de ses rayons", Sandman, o.c., pp. 81, 10 et 91, 4) et on tentera une restitution : hrp.f (ou : hrp hm.f) b3kwt stwt.f n.jt.f (p3 ltn²nh²?) (II - ou : sa majesté - consacre les produits de ses rayons à son père (l'Aton vivant)).

Le professeur J.-Cl. Goyon nous suggère une autre interprétation, qui s'enchaînerait à la phrase précédente : hr ²prt prt-hrw n ²jt.f R² r shtp b3.f m ht nbt (pour faire une invocation d'offrandes à son père Rê pour satisfaire son ba en toute chose." cf. Edfou I, 105, 11 ; 450, 7 et 492, 8). Cette lecture suppose une graphie  pour Rê, que Wb. II, 401 indique comme tardive. On trouve cependant, pour Amarna, une graphie  sur un document trouvé à

Memphis (cf. B. Löhr, SAK 2 (1975), 152 - 153), et  dans la phrase m3 3ht-²ltn ²jr.n R² n s3.f (Sandman, o.c., p. 30, 17). Contrairement au ka, le ba est plus rare dans les textes amarniens et n'y est pas associé au dieu. La graphie en est  ou  (cf. Sandman, o.c., p. 4, 2 ; 4, 13 ; 6, 8 ; 34, 3-4 ; 49, 4 ; 55, 10). Ici, l'oiseau est seul.

38. Le verbe mn² j n'est pas attesté dans d'autres textes amarniens.

h. d²jt ²jh. h et t sont sûrs. On peut, sans trop de risque, suppléer nbt, ce qui ne nous éclaire guère pour la suite.

i. sm³ est sûr. Ensuite quelques traces. Les deux premières peuvent convenir pour n.f, ensuite, un rou un ²jr, dont je ne peux rien tirer.

Après ce verbe, on attend la mention d'une offrande (principalement la "grande offrande" - ²3bt -, cf. Ph. Derchain, El-Kab (Bruxelles 1971), p. 61 - 62 ; voir aussi notre scène I, 2, note d., à la rigueur le début de la liste de ses composantes, ce que nous trouvons à la colonne suivante.

Dans les textes, la grande offrande (²3bt ²3t) ne semble pas répondre à un formulaire précis. A l'époque qui nous concerne, nous trouvons, par exemple, chez Kherouef : sm³ ²3bt ²3t m ²jw3 wnw³⁹ ht nbt nfrt w'bt n ... (Urk. IV 1864, 18) ; sm³ ²3bt ²3t (Urk. IV 1907, 9). Sur les stèles-frontière (seules mentions "officielles") : sm³ ²3bt ²3t n (...) m t hnt ²jw3 k3w⁴⁰ 3pdw ²jr p dqrw sntr qbhw rnpwt nbt nfrt (...) (Sandman, o.c., p. 105, 9 - 14) et d²jt m³ ²3bt m t hnt ²jw3 wnw k3w⁴¹ 3pdw ²jr p dqrw sntr rnpwt nbt nfrt (Sandman, o.c., p. 123, 13 - 124, 4). Cette offrande est particulièrement importante, puisqu'elle accompagne la fondation de la ville.

Ailleurs, et plus tardivement, la succession ²jw3 wnw est de mise (cf. Derchain, o.c., p. 61 - 62, qui cite également Dendera IV, 170, 6 - 171, 1, suivi des oiseaux r3).

Dans le contexte de notre scène I, 2, la ²3bt ²3t (t) est composée de "toute chose" et de "bœufs ²jw3⁴²".

j. hrp ou ssp (?).

k. Énumération décroissante, avec rupture de construction dès les milliers : h3w n. Ensuite, place pour un signe d'un demi-cadrat (mais peut-être rien) et, à la colonne 13, un oiseau en vol. On peut comprendre ce signe comme un déterminatif (voir un idéogramme) pour la volaille (cf. Gardiner, EG, p. 472, G 41 : influence du hiératique) et envisager une lecture r3 (l'oie, Wb. II 393, 1 - 5) ou 3pd.

Une autre solution consisterait à comprendre le n comme celui du datif, et l'oiseau en vol comme l'article p3, d'où une lecture "pour l'[Aton], celui qui crée cela (n p3 [²ltn] p3 ²jr st)". Le chiffre h3w serait alors à lier avec qbw : "des bœufs wnw par dizaines de milliers et milliers". Une telle construction est attestée par deux fois à Tell el-Amarna, avec, il est vrai, des valeurs plus élevées : Sandman, o.c. p. 38, 17 - 39, 1 (mh t3wy m nfrw.k hhw hfnw m ht nbt m3² n (?) k3.k) et 121, 11 - 14 (m hhw hfnw m ht).

l. Traces pouvant éventuellement convenir à m3². Il s'agirait ici d'un adverbe (sur m3² comme adverbe, cf. Lefebvre, Grammaire, § 538).

m. Les pattes de l'oiseau sont sûres, d'où la restitution proposée m stwt.f. Malgré un emploi fréquent, je n'ai pu trouver ce mot associé au verbe ²jr² dans les textes amarniens. Parmi les images efficaces, on relèvera que le roi est issu (pr) des rayons (Sandman, o.c., p. 59, 12 ; 75, 7 ; 90, 9), façonné (qd) par ceux-ci (ibid., p. 75, 15), qu'ils dispensent vie et puissance (²nh et w3s, ibid., p. 69, 10) ou les fêtes jubilaires (sd, ibid., p. 76, 9), qu'ils nourrissent (mn², ibid., p. 95, 9) les champs (s) et font prospérer (sw3d, ibid., p. 72, 10).

6. SCÈNE I, 4

Le bâtiment où pénètre le roi constitue la dernière scène de ce premier registre. Elle s'articule en trois parties : représentation de la "façade", scènes d'intérieur (magasins) et scènes cultuelles.

La façade est précédée de trois fines colonnes bleues, à chapiteau épanoui. A la base des chapiteaux est peinte une série de ligatures d'où s'échappe, sur la droite, un ruban rouge.

Nous trouvons ensuite une porte à linteau brisé. Dans l'état de l'assemblage, elle est légèrement dissymétrique. Le linteau droit est surmonté d'une corniche bordée par un boudin. Au-dessus, les restes de cinq cobras lovés, coiffés du disque solaire, tournés vers l'intérieur. En face, nous trouvons un dispositif comparable, où huit cobras sont conservés. A droite, à la hauteur des têtes des uraei, une ligne horizontale paraît figurer un tore supplémentaire ; ce détail n'est pas net à gauche.

Quelques textes (fig. 13) sont peints en rouge sur le fond jaune-ocre du linteau brisé droit :

39. Écrit :    . A mon sens, le déterminatif est "distributif" et vaut pour les deux sortes de bœufs.

40.          

41.          

42. En préparant cet assemblage, Ph. Marle avait réalisé un groupement d'une quinzaine de pierres représentant des bœufs menés en procession. A ce jour, ils ne peuvent être intégrés à l'ensemble, mais devaient tout de même exister à proximité. L'un est légendé rnn ²jw3 7 (...) (2994) ; ces talâtât proviennent des assises 11-12, 12 et 13 du pylône ; les bœufs se dirigent de la droite vers la gauche. Notons qu'aucune scène de boucherie n'est attestée dans les remplois de ces assises.



Fig. 13 : Texte peint sur le montant droit de la porte de la scène I, 4.

*Le dieu parfait, le maître des deux terres, (Nefer-khéperou-Rê ouâ-en-Rê), doué de vie.
(Rê-Harakhty, qui se réjouit...)
(...)
Le maître des deux terres (... Rê ...)
Le maître des couronnes (Amen...)^a.*

a. Le texte n'a pas été corrigé lorsque le roi changea son nom d'Aménophis en Akhenaton.

Ces textes sont encadrés d'une fine double ligne rouge, couleur qui indique également les palmettes de la corniche.

Cette porte est encore fermée, les vantaux sont très clairement gravés.

Au-dessus, nous trouvons un disque dont les rayons sont représentés devant la porte, avec un *uraeus* protecteur de face, une croix de vie accrochée à son cou, ainsi légendé (fig. 14) :

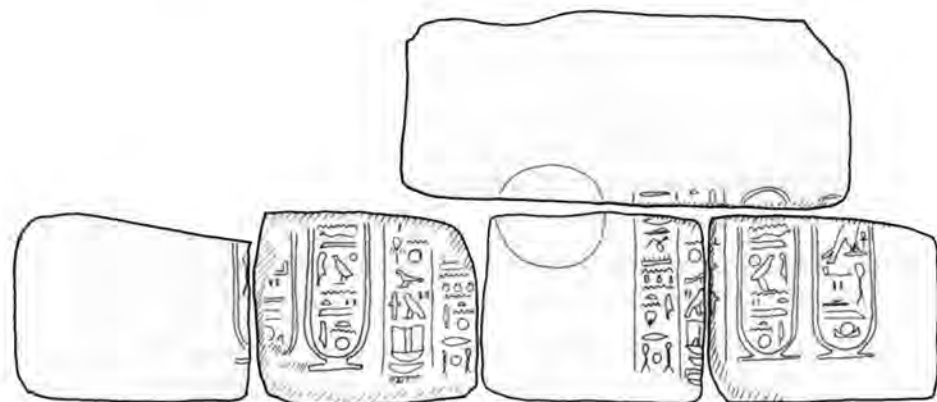


Fig. 14 : Cartouches dogmatiques et épithètes du disque au-dessus de la porte de la scène I, 4.

(Que vive Rê-Harakhty qui se réjouit à l'horizon) ([en] son nom de Shou qui est Aton), Aton vivant, le grand, celui qui est dans les fêtes jubilaires, le maître du ciel, le maître de la terre, [qui réside au] Rwd mnw d'Aton pour toujours.

Au-dessous de ces textes, on remarque, de chaque côté, une ligne horizontale. Par ailleurs, au-dessus du linteau gauche, s'élèvent, sur la gauche et au centre, trois colonnettes terminées par des chapiteaux épanouis (fig. 15), et des traces d'un dispositif comparable (abaques ?) subsistent à droite. Incontestablement, une construction (un baldaquin ?) soutenue par trois colonnettes, surmontait ces linteaux brisés. Un tel dispositif ne se rencontre jamais à Tell el-Amarna, sauf dans les représenta-

tions de la fenêtre des apparitions⁴³ (voir cependant *infra*, par. 11). Celle-ci est constituée d'un linteau brisé surmonté d'un second linteau brisé en saillie vers l'intérieur. Rien de tel ici.

La fenêtre des apparitions n'est pourtant pas inconnue de Thèbes. Deux *talâtât* de Karnak conservent des traces d'un baldaquin (fig. 16 et 17)⁴⁴ et P. Anus a bien mis en évidence la représentation thébaine d'un palais avec une telle construction⁴⁵. Enfin, on songera à la tombe de Râmosé⁴⁶. Celle-ci nous intéresse particulièrement, car c'est un des rares exemples thébains non reconstitués. Comme sur notre assemblage, elle est formée d'une porte à linteaux brisés, surmontée d'un baldaquin sur chaque montant. Les seconds linteaux en saillie sont absents. Cette fenêtre est également précédée de colonnes à chapiteau épanoui⁴⁷. Comme sur notre assemblage, le roi est encore dénommé Aménophis. Un dernier problème réside dans la localisation de ce monument. Le disque qui surmonte la fenêtre de Râmosé est légendé : "qui est au milieu du *Gm-p3-²Itn* dans le domaine (*pr*) d'Aton", celui de notre assemblage se réfère au *Rwd mnw n²Itn r nhh*. Cela ne me semble pas un obstacle insurmontable, car la fenêtre des apparitions édifée à Amarna se situe clairement dans le palais royal⁴⁸. Il n'y a aucune raison qu'il n'en ait pas été de même à Thèbes⁴⁹. Dans ce cas précis, la référence au *Rwd mnw n²Itn r nhh* intervient surtout au sujet du bâtiment sur lequel cette fenêtre des apparitions a pu être représentée, et concerne au premier chef le disque solaire ; chez Râmosé, le choix s'est porté sur le *Gm p3²Itn m pr²Itn* dans la mesure où il devait être le plus important des temples thébains où résidait le dieu⁵⁰.

Sur notre assemblage, la porte est représentée fermée, puisque le roi se rend au palais.

Deux obstacles s'opposent toutefois à la certitude de cette identification. D'une part, habituellement, lorsqu'elle est fermée, la fenêtre des apparitions est figurée de très petite taille⁵¹. D'autre part, c'est un édifice de nature royale, dans l'encadrement duquel le souverain apparaît ; ici, il se dirige vers la fenêtre, ce qui est un non-sens (il devrait venir du palais si les artistes avaient voulu représenter le "prologue" à l'apparition) ; de plus, l'élément dominant et significatif de la scène, le souverain émergeant en gloire, céderait le pas à un événement mineur sans signification apparente⁵².

L'emplacement des magasins n'est pas certain. Il se pourrait qu'ils doivent être repoussés quatre assises plus bas. La présence des fûts de colonnes me paraît cependant un indice déterminant pour les rattacher à cet assemblage.

43. Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 60 (436-VII A) et 191 (PC 127) ; Davies, *Amarna I*, Pl. 6, 10, 18, 25 et 26 ; II, Pl. 10, 13, 33, 41 ; III, Pl. 13, 16, 17 ; IV, Pl. 8 ; VI, Pl. 4, 17, 19 et 29 ; et A. Badawy, *Le dessin architectural chez les anciens Egyptiens* (Le Caire 1944), 95 sqq., 169 sqq. ; H. Ricke, *Der Grundriss des Amarna Wohnhauses*² (Osnabrück 1963), p. 58 sqq.

44. Voir également ATP I, Pl. 61, 62 (dans cet exemple, il peut s'agir d'une porte fermée) et 70.

45. P. Anus, *Un domaine thébain d'époque "amarnienne"*, dans BIFAO 69 (1971), 82 sqq. (fig. 9 et 10).

46. N. de Garis Davies, *The Tomb of Vizier Ramose* (Londres 1941), Pl. 33.

47. *Ibid.*, Pl. 34.

48. Sur son rôle, J. Assmann, *SAK* 8 (1980), 25 - 26 et *JNES* 31 (1972), 154.

49. A moins de supposer que chaque temple thébain atonien ait été pourvu d'un tel édifice.

50. Sur la lecture *gm/gmt*, cf. Gohary, *Glimpses of Ancient Egypt*, (Warminster 1979), 30 - 31.

51. Voir *infra*, notes 78 - 81.

52. Je reviendrai sur les problèmes d'identification de cette construction dans le commentaire général (par. 11).

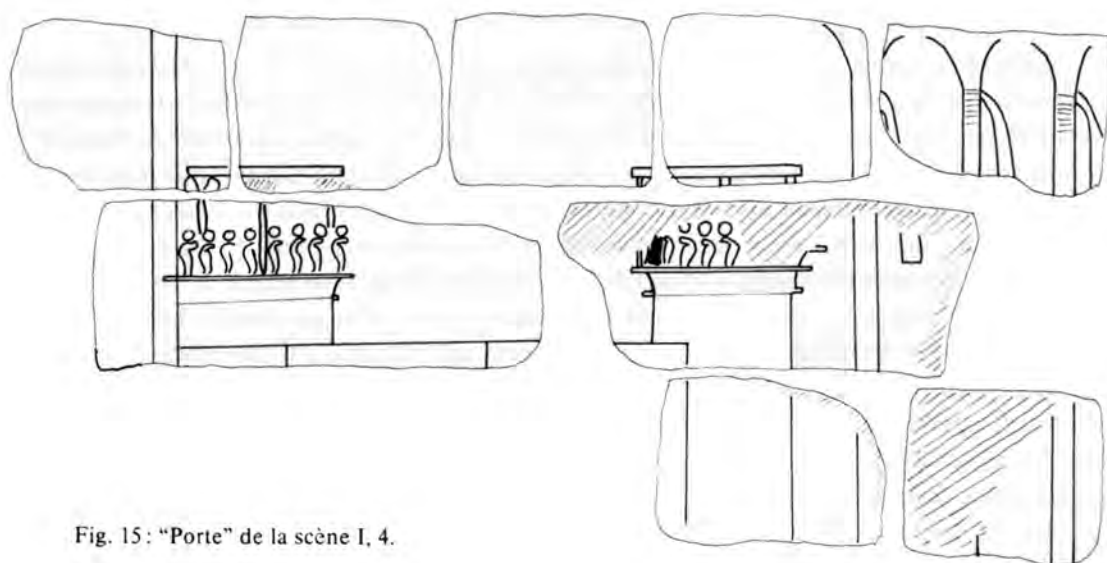


Fig. 15: "Porte" de la scène I, 4.

Fig. 16: *Talâtât* 26.132, avec représentation probable de la fenêtre des apparitions. (Cl. A. Bellod).Fig. 17: *Talâtât* 27.793, avec représentation probable de la fenêtre des apparitions, close. (Cl. A. Bellod).

Ils sont précédés de portes simples, toutes fermées (montants, linteau, corniche à boudin). Le plafond du premier local est soutenu par deux colonnes à chapiteau épanoui. A l'intérieur, sur un escabeau, une corbeille largement remplie. Le suivant présente différentes marchandises sur des supports, réparties sur plusieurs niveaux de sol : deux rangs formés par quatre cruches, une corbeille remplie⁵³ et un tabouret (?). En dehors, sur la droite, une corbeille identique à celle observée dans la première pièce (à colonnes), mais plus petite.

Plus à gauche se trouvent deux rangées de jarres sur des supports, qu'un serviteur époussette (patte à poussière et plumeau en forme d'éventail)⁵⁴. Enfin, cette section se termine par la présentation d'étoffes, alors qu'un autre serviteur déplace un support⁵⁵.

Derrière la porte, sous les rayons solaires qui atteignent sa couronne et dispensent des signes *nh* et *w3s*, se trouve la reine. Ce qui reste du personnage permet de remarquer sa coiffure : un *modius* surmonté d'un disque solaire (autour duquel s'enroule un cobra) et de deux hautes plumes, enserrées dans des cornes lyriques⁵⁶. Le bras droit de la souveraine est encore présent, il est tendu en avant, la paume ouverte. Les cartouches dogmatiques du dieu sont gravés sur son biceps. Devant elle (fig. 18) :

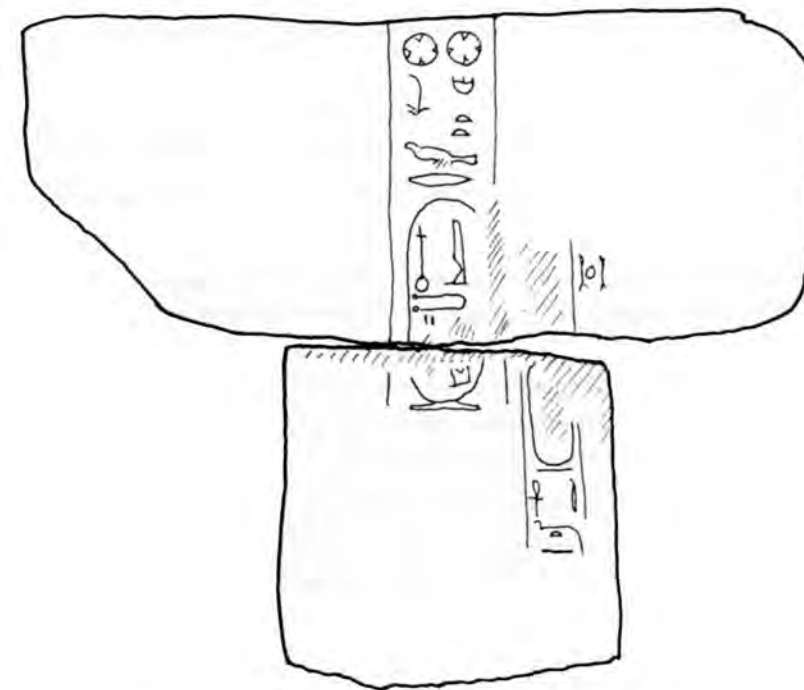


Fig. 18: Texte devant la figure de Néfertiti, scène I, 4.

[La maîtresse de Haute et Basse Egypte], la grande épouse royale, (Néfertiti).
... (...), vivante pour toujours, éternellement^a.

a. Je ne peux expliquer pourquoi cette mention est dédoublée. Peut-être la seconde fut-elle ajoutée après le changement du nom de Néfertiti en (*Nfr-nfrw-?In Nfrt-?j-?j*).

53. Motif similaire sur le "mur de Louqsor". Voir aussi, par exemple, Davies, *Amarna* III, Pl. 9.

54. La propreté paraît être un souci constant sous le règne d'Akhenaton. Sans être exhaustif, on peut citer Petrie, *Amarna*, Pl. 5 ; CoA III, p. 47 ; ATP I, Pl. 61, 67, 70 ; Lauffray, *Karnak* VI, p. 78 ; Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 63, 64, 83, 207 ; Davies, *Amarna* I, Pl. 11, 18, 25 et 33 ; II, Pl. 14 ; VI, Pl. 4, 17, 19, 28, etc., et la scène II, 1 de notre assemblage.

55. Mouvement comparable : Petrie, *Amarna*, Pl. 5.

56. M. Malaise, *SAK* 4 (1976), 215 - 236.

A droite du disque solaire (fig. 19) :

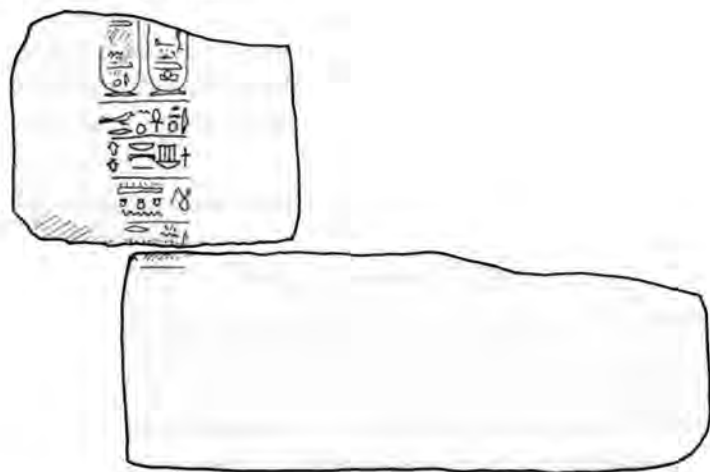


Fig. 19 : Cartouches dogmatiques et épithètes du disque au-dessus de Néfertiti, scène I, 4.

(... qui se réjouit à l'horizon) (... de ... qui est Aton), Aton vivant, le grand, celui qui est dans les fêtes jubilaires, le maître du ciel et de la terre, qui réside au Rwd mnw d'A[ton] pour [toujours].

Sur des supports, devant la reine, légèrement au-dessus d'elle, sont disposés deux coffrets au couvercle incliné.

Un groupe de musiciennes lui fait suite : longues robes, colliers larges *wsh* (bracelets pour l'une d'elles et boucles d'oreilles discoïdales pour une autre), elles sont coiffées d'une perruque longue dont une mèche descend sur la clavicule. Leurs instruments ne sont pas tous aisément discernables. Celle de gauche joue d'une grande harpe⁵⁷. La suivante devrait tenir un luth⁵⁸, si l'on en juge par le mouvement, mais aucun instrument n'a jamais été gravé. La figure suivante est détruite, puis on remarque une flûtiste et une dernière musicienne, détruite⁵⁹.

Tout à gauche, un disque solaire rayonnant illumine des offrandes florales. Celles-ci devaient être consacrées par le roi, puisqu'on retrouve son cartouche près des musiciennes, orienté vers l'offrande. Elle se compose de deux bouquets, d'où émergent une tige de papyrus et deux lotus en bouton⁶⁰.

57. Mouvement comparable : CoA I, Pl. 38 ; Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 189 (PC 113) et 192 (PC 145), pour ne prendre que quelques exemples.

58. Roeder, *o.c.*, Pl. 69 (440 - VII D) et K. Bosse-Griffiths, *JEA* 66 (1980), 70 - 82.

59. Ce groupe fut publié par L. Manniche, *Kémi* 21 (1971), 152 - 158. Orchestre comparable : ATPI, Pl. 69, 2. Dans les tombes amarniennes, des orchestres de femmes se produisent dans le palais (banquet), cf. Davies, *Amarna* I, Pl. 32, ou y répète (*ibid.* III, Pl. 33 et VI, Pl. 28). Dans le temple, ce sont plutôt des orchestres d'hommes qui jouent en l'absence du roi (*ibid.* I, Pl. 11 et 33). À deux reprises, des orchestres (l'un de femmes, l'autre d'hommes étrangers) sont figurés sur deux registres superposés sans qu'il soit possible de déterminer les raisons de leur présence ou le lieu où s'exprime leur talent (*ibid.* III, Pl. 5 et 7). Sur le rôle de ces orchestres, voir la belle étude de L. Manniche, *CdE* 53 (N° 105) (1978), 13 - 21.

60. Les offrandes florales sont abondantes pendant cette période : pour le culte à Aton, voir par exemple ATPI, Pl. 53, 3 et 8, Aldred, *Akhenaten* (Londres 1968), fig. 5 et 47, Davies, *Amarna* II, Pl. 8 et 12 ; III, Pl. 4, 9 ; IV, Pl. 15 et 16, 35. Dans CoA I, Pl. 32, un serviteur est chargé de fleurs qu'il porte sur son dos, alors qu'une femme apporte un bouquet en Davies, *Amarna* I, Pl. 9. L'offrande florale fait partie du culte funéraire adressé au défunt (voir Davies, *o.c.*, II, Pl. 23 ; V, Pl. 9 ; deux des petites stèles d'Any, cf. *ibid.* V, Pl. 21 et 22 ; et U. Bouriant, G. Legrain & G. Jéquier, *Monuments pour servir à l'étude du culte d'Atonou...*, dans MIFAO 8 (Le Caire 1908), Pl. 10 et 12 - funéraires de la princesse Mâketaton -).

Les textes mentionnent le roi et le dieu, sans référence spécifique à l'acte liturgique (fig. 20 et 21) :

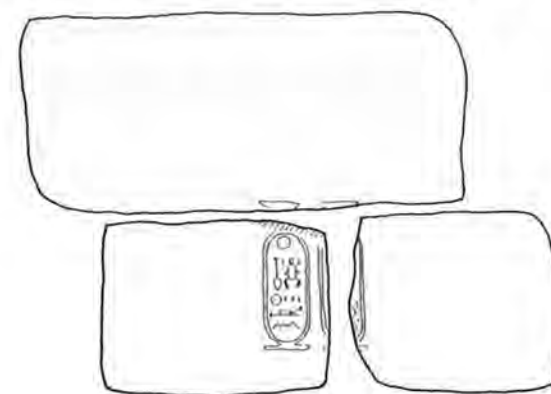


Fig. 20 : Cartouches royaux au-dessus de l'offrande florale, scène I, 4.

Le maître... (Nefer-khéperou-Rê ouâ-en-Rê)

Le maître... (...).

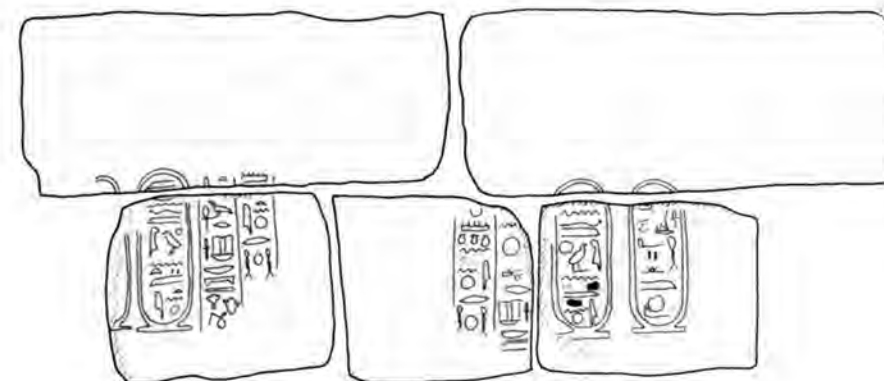


Fig. 21 : Cartouches dogmatiques et épithètes du disque au-dessus de l'offrande florale de la scène I, 4.

(Que vive [Rê]-Har[akhty] qui se réjouit à l'horizon) (en son [nom] de Shou qui est Aton) Aton vivant, le grand, qui est dans les fêtes jubilaires, le maître du ciel et de la terre, qui réside au Rwd^a mnw d'Aton pour toujours.

a. Dans le texte de gauche, le hiéroglyphe *rwd* est inversé.

7. SCÈNE II, 1

À l'extrême gauche, nous retrouvons des magasins. Comme dans la scène I, 4, toutes les marchandises sont soigneusement rangées sur des supports : ce sont d'abord deux séries de cruches de taille moyenne, surmontées de plus grosses, que des serviteurs au crâne rasé époussetent. Viennent ensuite des coffrets au couvercle incliné, de dimensions variées (quatre rangs) et des produits non identifiés placés dans des paniers, qui sont également l'objet des soins de deux serviteurs pourvus d'une patte à poussière et d'un plumeau en forme d'éventail. Une porte est figurée.

8. SCÈNE II, 2

La reine s'apprête à monter dans son char. Les chevaux sont retenus par un serviteur, dont le devant du pagne s'orne de plis travaillés. L'attelage et le char ne présentent pas d'éléments nouveaux significatifs par rapport aux modèles royaux des scènes I, 2 et I, 3. On y remarque le disque fixé à l'avant du timon, pour autant que le raccord soit bon⁶¹.

Néfertiti est représentée debout, dans une robe serrée. Un serviteur l'aide à prendre place sur le véhicule⁶². Devant elle, la fin d'une inscription (fig. 22) :



Fig. 22 : Texte devant Néfertiti, scène II, 2.

(...) [vivante] pour toujours, éternellement.

Derrière elle, en un rang serré, un groupe de flabellifères identiques à ceux rencontrés dans la scène I, 2, puis quatre porteurs d'éventail au crâne rasé. Ils sont suivis par quatre personnages (policiers ?), le dos courbé, en perruque courte. Le premier a posé ses mains sur ses genoux et tient un bâton (matraque ?) sous son aisselle, le deuxième est penché, son arme à terre. Le troisième et le quatrième se tiennent comme le premier, les mains vides (?), sans bâton apparent. Il ne reste qu'une main d'un cinquième, ce qui ne permet guère de restituer son activité (il n'a pas l'air incliné). Devant eux court une légende (fig. 23) :



Fig. 23 : Texte devant les serviteurs de la scène II, 2.

Serviteurs^a du domaine (?).^b

a. *rwḏ*. Cf. *Wb.* II 413, 12 sqq.

Sur ce titre, jugé particulièrement vague, voir P. Vernus, *Karnak VI* (1980), 224 ; D. Redford, *ATPI*, p. 108 - 109 ; D. Meeks, *AL I*, 214 (77.2356) ; II, 220 (78.2388) ; III, 168 (79.1737) et F. Le Saout & Cl. Traunecker, *Karnak VII*, (1982), 69, n. 46 et surtout J.-M. Kruchten, *OLA* 6, 517-525 (administrateurs liés à la gestion domaniale). Si ce titre concerne bien le groupe qui vient d'être décrit, il faut en déduire que les policiers - dont notre document présente bien l'iconographie habituelle - font partie de l'ensemble des *rwḏw*.

b. Pas de traces dans la lacune. Vu le contexte, on proposera une lecture [r3] *pr*.

61. La tête du cheval me semble très petite.

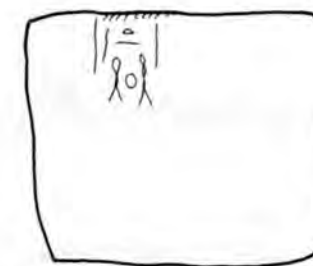
62. Au-dessus de lui, le signe , peut-être le début de *s'š3w* (policier), titre assez fréquent sur les *talâtât*, cf. Redford, *ATPI*, p. 109.

9. SCÈNE II, 3

Cette dernière scène nous montre le déplacement de la reine. Elle est montée sur son char, conduit par un cocher qui harcèle les chevaux⁶³. Les parois du caisson masquent les jambes des deux personnages⁶⁴. On relèvera la présence d'un étui pour les armes, accroché au char de la reine comme à celui du roi. Derrière elle (fig. 24) :



Fig. 24 : Texte derrière Néfertiti, scène II, 3.

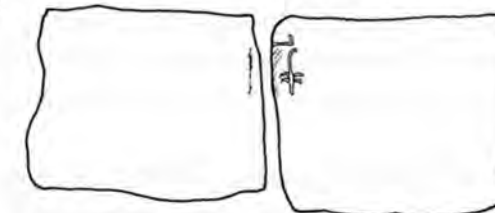


... La grande [épouse royale] (Néfer-néferou-Aton Néfertiti)^a, [vivante] pour toujours, éternellement.

a. Dans ce cartouche, le dieu Aton n'est pas noté en écriture rétrograde, comme il le sera régulièrement plus tard (cf., en dernier lieu, H.G. Fischer, *The Orientation of Hieroglyphs, part. I, Reversals*, New York 1977, p. 92-93). Cette mention doit compter parmi les premières du nom développé de la souveraine, ce qui pourrait expliquer cette anomalie. Elle remet en cause également les théories de Perepelkin, selon lesquelles le nom développé de Néfertiti n'apparaîtrait pas avant l'an 8 (cf., E.S. Bogoslovskij, *GM* 61 (1983), 58-59), car le décor de cet assemblage est antérieur à l'an 6 (nom d'Aménophis IV corrigé en Akhenaton), à moins d'admettre que ce cartouche soit une addition postérieure à la décoration générale de la paroi (cf. les deux cartouches de Néfertiti de la scène I, 4)⁶⁵.

Devant la souveraine, le dos incliné, courent des soldats (?) dont on ne distingue plus que les jambes, le pagne et le manche d'une arme ou d'un étendard.

Immédiatement derrière elle, un personnage en perruque courte, qui avance au pas de course, est légendé (fig. 25) :



Le directeur [du harem] royal⁶⁶.

Fig. 25 : Le "directeur du harem royal", scène II, 3.

63. Un cocher guide également le char de Néfertiti dans *CoA I*, Pl. 43, 3.

64. C'est également le cas dans Davies, *Amarna II*, Pl. 13, mais ne représente pas une règle générale.

65. Contre cette thèse, le bloc E 13482 ter du Musée du Louvre (cf. PM, *TB II*, 1972, p. 190 et J.-L. Chappaz, *Le premier édifice d'Aménophis IV à Karnak* dans *BSEG* 8 (1983), 38 - 40, où les cartouches du roi sont corrigés et où Néfertiti porte son nom "récent", à moins qu'il ne s'agisse aussi d'un ajout...

66. Sur ce titre, D. Redford, *ATPI*, p. 107 - 108.

Il était suivi d'une petite troupe dont il ne reste plus que les pieds, et la légende (fig. 26) :



Fig. 26 : Serviteurs de la scène II, 3.

Serviteurs.

Un dernier personnage s'incline devant le cortège. Au-dessus, des soldats courent derrière le char.

10. CRITIQUE DE L'ASSEMBLAGE ET PROBLÈMES DE MÉTHODES

10.1 Critiques

Le point faible de ce grand assemblage réside dans l'impossibilité de vérifier certaines liaisons, qui souvent ne reposent que sur la juxtaposition probable, mais non certaine, de deux *talâtât*. Il est inutile donc de préciser que toute pierre isolée ou unique qui rattacherait deux groupes est sujette à caution, sauf lorsqu'un deuxième, voire un troisième détail, permet d'assurer le raccord. A titre d'illustration, on peut mettre en évidence la *talâtât* 2456 (haut du char de Néfertiti de la scène II, 3), reliée à ses voisines inférieures par le texte, la largeur du caisson du char, la courroie qui lie ce dernier au timon et la queue des chevaux. En revanche, cette pierre n'est liée à la *talâtât* de gauche (4247) que par la jambe d'un personnage : ce dernier raccordement ne peut passer pour convaincant.

Si l'on examine, de droite à gauche, cet assemblage, on est ainsi amené à formuler bien des réserves. Tous les personnages (scène I, 1) qui se dirigent vers la porte peuvent avoir fait partie de la suite du roi, aucun n'y figure avec certitude. Les piliers et la porte forment un ensemble assez compact, les liaisons paraissent acceptables (la boutisse 3081 - partie supérieure gauche de la porte - pourrait être discutée, mais l'alignement de l'architrave correspond au sommet des colonnes de l'avant-porte).

Plus problématique est la liaison entre les scènes I, 1 et I, 2. En effet, tout repose sur les deux porteurs d'éventail (lesquels sont du reste "comprimés" contre le montant de la porte). Ils ne se raccordent au char royal que par la main et le manche de l'éventail du premier, et l'extrémité triangulaire de son pagne. Une cassure autorise à loger le pied du personnage. Ces éléments rendent la liaison possible, mais non totalement certaine.

Les personnages en avant des chevaux (scène I, 2) sont également contestables. Les porteurs d'éventail ne sont reliés au texte que par la ligne verticale de séparation et rien ne les rapproche des personnages du registre inférieur. De plus, les trois couples de personnages agenouillés qui leur font face peuvent à leur tour être isolés, car *strictement aucun détail* ne les rattache au reste de la scène. Les figures qui précèdent le porteur de sandales sont hypothétiques, et la liaison entre les scènes I, 2 et I, 3 repose *uniquement* sur le pied d'un des personnages prosternés.

J'ai déjà souligné l'incertitude quant à l'emplacement exact des magasins de la scène I, 4. La liaison entre les deux carreaux 3178 et 3097 apparaît même aberrante au premier abord. Pourtant, on observe que la ligne de sol sous le tabouret de la première pierre est encore indiquée sur la seconde, mais cela ne pourrait être qu'une éraflure sur l'épiderme du bloc.

Gênant aussi le bâtiment de cette scène : les deux linteaux sont dissymétriques (le droit est plus étroit, le boudin qui souligne le bas de la gorge n'est pas le même à droite et à gauche). Plus à gauche, la présence de Néfertiti reste hypothétique : les rayons solaires qui l'illuminent ne sont pas totalement droits ! Cette courbure existe pourtant déjà entre la *talâtât* 3426 et la boutisse 3309 (à droite au-dessus de la reine) dont le rapprochement ne me semble pas devoir être remis en doute.

Pour terminer, on signalera que Néfertiti n'est reliée aux musiciennes que par le coffret qui est devant elle, qui évoque la forme abîmée visible sur la pierre suivante.

Ces remarques, très négatives, doivent pourtant être compensées par d'autres critères.

En premier lieu, on soulignera que cet assemblage ne fait aucune entorse à la règle de l'alternance des assises (boutisses - carreaux - boutisses - carreaux en retrait - etc.). Pour ce qui est des scènes les plus complètes (I, 1 ; I, 2 et I, 3), on ne peut que constater une remarquable intégration des pierres entre elles.

Il convient ensuite d'être sensible à l'unité du thème : les déplacements du roi et de la reine. Les deux textes précisent les raisons de ce mouvement : la grande offrande (*rd ʿjt m3c ʿ3bt, sm3c*), où il est chaque fois question de bœufs sacrifiés (*ʿjw3*) en grand nombre.

Quelques détails sont constants dans cet assemblage. La paroi est régulièrement désignée comme faisant partie du *Rwd mnw n ʿIt n r nhh*⁶⁷, le nom d'Akhenaton est toujours en palimpseste sur celui d'Aménophis IV (sauf lorsqu'il a été peint, où il n'a pas été corrigé). Cela nous permet du reste d'entrevoir sa datation, en tenant compte des deux éléments suivants :

a) Dès l'an 4, le nom de dieu est écrit en deux cartouches⁶⁸, son iconographie de disque rayonnant est établie et Néfertiti apparaît publiquement avec le roi⁶⁹.

b) En l'an 6, Aménophis IV a changé son nom en Akhenaton⁷⁰.

Le temple a donc été édifié (du moins décoré) entre l'an 4 et l'an 6 (plus vraisemblablement 5) et est resté en fonction jusqu'au changement du nom royal, puisque ses cartouches ont été adaptés ; en revanche, les cartouches dogmatiques du dieu n'ont pas été modifiés.

En dernier lieu, on relèvera l'homogénéité du emploi de ces *talâtât* dans le môle ouest du IX^e pylône : près de 83 % des pierres proviennent de l'assise 13, ce qui suppose une destinée commune⁷¹.

67. Sur les temples atoniens de Thèbes, voir M. Doresse, *Les temples atoniens de la région thébaine*, dans *Orientalia* 24 (1955), 113 - 135 et S. Tawfik, *ATP* I, p. 59 - 63.
A Akhetaton, un *Rwd mnw n ʿIt n r nhh* fait partie du *Gm p3 ʿIt n*, lui-même inclus dans le *pr ʿIt n m 3ht-ʿIt n* (cf. *CoA* III, p. 191 sqq.).

68. D. Redford, *JARCE* 13 (1976), 55 et E.S. Bogoslovskij, *GM* 61 (1983), 53 - 55.

69. J.-L. Chappaz, *BSEG* 8 (1983), 41.

70. En dernier lieu, E.F. Wente, *The Gurob Letter to Amenhotep IV* dans *Serapis* 6 (1980), 209 - 215.

71. Beaucoup de pierres utilisées pour la reconstitution du mur de Louqsor proviennent également de l'assise 13. Comme la paroi de Louqsor appartient au *Tny mnw* et non au *Rwd mnw*, on doit en déduire que les deux édifices ont été démolis et remployés en même temps. Une solution plus audacieuse peut aussi être envisagée : *Tny mnw* et *Rwd mnw* ne seraient que les noms de parties d'un plus grand monument (par exemple le *Gms p3 ʿIt n*). Dès lors, il serait loisible d'imaginer que le *Tny mnw* et le *Rwd mnw* étaient accolés (deux cours successives ?) et que cet assemblage forme le revers du mur de Louqsor (voir note 67).

10.2 Remplois et évaluation des lacunes

Partant de l'idée que cet assemblage exprime un aller et un retour, chacun figuré sur un des deux registres, et compte tenu de l'homogénéité très forte de cette reconstitution, je me suis livré à une étude statistique de la direction des mouvements de l'ensemble des personnages et des éléments de chars enregistrés sur les *talâtât* des assises 7 à 17 du IX^e pylône, pour tenter de comprendre comment le démontage du monument atonien s'était effectué et évaluer les probabilités de reconstitution du registre supérieur⁷².

Pour cela, on peut formuler deux hypothèses :

1. Les temples atoniens sont démontés et les *talâtât* sont, au fur et à mesure, réutilisées directement dans le bourrage du pylône. Logiquement, le haut des parois doit se trouver dans les couches les plus profondes du bourrage (dans le cas précis, assises 14 et suivantes).

ou :

2. Les temples atoniens sont démolis, et les *talâtât* stockées en attendant leur emploi. Le haut des parois se retrouve alors dans les couches hautes du bourrage (assises 12 et précédentes).

Mouvements de personnages⁷³

assises	droite à gauche	gauche à droite	total
7	34 (43,6%)	44 (56,4%)	78
8	58 (63 %)	34 (37 %)	92
9	35 (34,6%)	66 (65,4%)	101
10	53 (56,4%)	41 (43,6%)	94
11	82 (58,1%)	59 (41,9%)	141
11/12	38 (52,8%)	34 (47,2%)	72
12	106 (64,6%)	58 (35,4%)	164
13	81 (65,3%)	43 (34,7%)	124
14	98 (60,1%)	65 (39,9%)	163
15	63 (57,3%)	47 (42,7%)	110
16	43 (60,6%)	28 (39,4%)	71
17	6 (54,5%)	5 (45,5%)	9
TOTAL	697 (57,1%)	524 (42,9%)	1221

72. Où l'on attend de nouveau le roi en char ; de même, Néfertiti et d'éventuels courtisans manquent en bas.

73. Pour ce compte, j'ai pris en considération les *talâtât* qui contiennent des éléments de personnages, quels que soient la conservation et le nombre de personnages représentés (figures entières ou fragmentaires) : les chiffres ne concernent donc pas le nombre de personnages, mais celui des *talâtât*. Si deux personnages en sens contraire sont représentés sur une pierre, elle est comptabilisée deux fois.

Ces chiffres me paraissent révélateurs. Seules les assises 7 et 9 offrent de bonnes probabilités de restituer les scènes du registre supérieur. Avant de poursuivre la présentation et l'analyse d'autres chiffres, il y a lieu de souligner que les assises 12 à 14 du remploi, où l'on s'attendrait le plus à trouver d'autres éléments appartenant à cet assemblage, présentent une prédominance du mouvement droite-gauche de 63,2 %, contre 36,8 % de déplacement gauche - droite⁷⁴. La même expérience menée directement sur l'assemblage offre 70,7 % de mouvements droite-gauche contre 29,3 % de déplacement dans l'autre sens.

Éléments de chars.

assises	droite-gauche	gauche-droite	indéterminés	total
7	10 (90,9%)	0 (-)	1 (9,1%)	11
8	4 (66,6%)	1 (16,7%)	1 (16,7%)	6
9	2 (40 %)	3 (60 %)	0 (-)	5
10	3 (27,3%)	7 (63,6%)	1 (9,1%)	11
11	6 (75 %)	2 (25 %)	0 (-)	8
11/12	3 (50 %)	2 (33,3%)	1 (16,7%)	6
12	7 (70 %)	2 (20 %)	1 (10 %)	10
13	11 (91,7%)	1 (8,3%)	0 (-)	12
14	44 (86,3%)	6 (11,7%)	1 (2 %)	51
15	20 (76,9%)	3 (11,5%)	3 (11,5%)	26
16	9 (64,3%)	5 (35,7%)	0 (-)	14
17	—	—	—	—
TOTAL	119 (74,4%)	32 (20 %)	9 (5,6%)	160

A nouveau, ces chiffres mettent en évidence les assises supérieures du bourrage (9 et 10), qui sont les seules à proposer des indices d'un mouvement de la gauche vers la droite. Les probabilités d'ajouter de nouveaux éléments à cet assemblage feraient rechercher les compléments du registre supérieur dans les couches hautes (7 - 10) et, pour le registre inférieur, dans les couches profondes (14 - 17)⁷⁵. On remarquera cependant qu'il n'y a pas d'éléments de grands chars orientés gauche-droite dans les assises 7 - 10, ce qui nous impose deux conclusions possibles : l'hypothèse d'un aller et d'un retour, non vérifiable, est fautive, ou les éléments du registre supérieur sont ailleurs dans Karnak (môle oriental du IX^e pylône ?).

74. Peut-être la partie droite de l'assemblage ?

75. C'est l'assise 14 qui contient le plus d'éléments de petits chars. Il pourrait s'agir de courtisans à la suite ou au-dessous du roi (scène I, 1 et I, 2).

En ce qui concerne la question de la démolition du bâtiment atonien, les chiffres obtenus nous incitent à la prudence. Les indices qui nous feraient rechercher dans les couches hautes du bourrage les éléments supérieurs de la paroi suggèrent, plus qu'ils ne démontrent, que le remploi s'est effectué en deux temps : démontage de la paroi initiale et stockage des pierres, puis remploi dans le bourrage du pylône d'Horemheb⁷⁶.

11. LES BÂTIMENTS

Dans l'état actuel de cet assemblage, l'interprétation des bâtiments représentés me paraît insoluble. Si l'on reprend l'ensemble des données internes, on constate l'existence de :

1. Une porte ouverte (scène I, 1), avec deux colonnes sur sa droite où l'assemblage s'interrompt graduellement ;
2. Une porte fermée (scène I, 3), précédée de trois grandes colonnes et surmontée de colonnettes ;
3. À l'intérieur du bâtiment commandé par la porte 2 (si l'assemblage est bien correct) : Néfertiti, des musiciennes, un autel et des magasins (scène I, 4) ;
4. Le mouvement du roi nous indique clairement qu'il passe précipitamment la porte 1, pour aller vers 2 ;
5. Le roi met pied à terre et se dirige vers la porte 2, qui fait obstacle à la progression rapide du char ;
6. Son déplacement est lié à la consécration de la grande offrande (*r rd 3jt m3c 3bt...*) ;
7. Lorsqu'il passe la porte 1, le texte précise que le roi effectue l'acte de sortir (*prj*) ou d'apparaître⁷⁷ ;
8. Arrivant devant le bâtiment 2, il est comparé au "faucou (ou à un faucou) qui se pose (?) sur son palais" ;
9. Les épithètes qui encadrent le disque solaire mentionnent exclusivement le *Rwd mnnw n 3tn r nhh*. A ces informations fournies par l'assemblage, on peut ajouter quelques précisions que nous apportent d'autres documents amarniens ;
10. Le seul bâtiment dont les linteaux brisés soient surmontés de colonnettes est la fenêtre des apparitions⁷⁸ ;

76. Contre cette opinion, à propos du *Tny mnnw*, J. Lauffray, *Karnak VI* (1980), 69 et 71.

77. D. Meeks, *AL I*, 133 ; II, 139 ; III, 98.

78. D. Arnold, *LÄ II/1* (1975), 14 S.V. Erscheinungsfenster. Son iconographie n'est pas établie immuablement. Voici ce que nous pouvons relever à Tell el-Amarna :

Fenêtre close, le linteau brisé apparaît toujours en saillie au-dessus d'un mur, sauf dans deux exemples mal conservés (Davies, *Amarna IV*, Pl. 8 et Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 60). En guise de baldaquin s'élève une colonnette (Davies, *Amarna I*, Pl. 25 et 26 ; II, Pl. 13 et 14), ou, dans les autres cas, deux par linteau (*ibid.*, I, Pl. 10, 18 ; II, Pl. 41 Hölscher, *ZÄS 67* (1931), 49, fig. 2 ; III, Pl. 13 ; IV, Pl. 8 ; VI, Pl. 17 ; Roeder, *o.c.*, Pl. 191). Parfois, un pilier paraît soutenir l'édicule à l'angle extérieur (Davies, *o.c.* III, Pl. 13 ; IV, Pl. 8 et Roeder, *o.c.*, Pl. 191), mais ce détail pourrait simplement délimiter le balcon du point de vue de la représentation artistique. Dans deux cas, un porche de trois colonnes est représenté (Davies, *o.c.* II, Pl. 41 et Roeder, *o.c.*, Pl. 60), alors qu'il y en a deux partout ailleurs (dans la réalité, 2 x 2, comme nous le montrent trois exemples "de face" - Davies, *o.c.* I, Pl. 25 et 26 ; III, Pl. 13 et IV, Pl. 8). Lorsque la fenêtre est ouverte et que la famille royale y apparaît (Davies, *o.c.* I, Pl. 6 ; II, Pl. 10, 33 ; III, Pl. 16 et 17 ; VI, Pl. 4, 19 et 29), le linteau est toujours dédoublé, soutenu par deux colonnettes (sauf en II, Pl. 10), un pilier d'angle n'est figuré qu'une fois (II, Pl. 33) et, à l'exception de IV, Pl. 19 (non représenté), il y a toujours un porche de deux colonnes (celles de I, Pl. 6 ne sont pas alignées sur le haut du balcon).

11. À Akhetaton, cette fenêtre se trouve dans le palais⁷⁹, son emplacement à Thèbes est incertain⁸⁰ ;
12. Lorsque le roi et la reine n'y prennent pas place, la fenêtre des apparitions est figurée minuscule à l'intérieur du palais. Elle est alors fermée, comme le reste du palais⁸¹ ;
13. Bien qu'il reste délicat de tirer une règle générale en raison des nombreuses cours, on peut toutefois remarquer que les portes des temples sont ouvertes lorsque le souverain officie, du moins celles qui mènent à l'autel devant lequel se trouve le roi⁸² ;
14. En revanche, lorsqu'Akhenaton et sa famille sont absents, les portes sont closes⁸³ ;
15. Les autels, même lorsqu'aucune action liturgique n'est représentée et que les portes sont closes, sont toujours garnis d'offrandes abondantes⁸⁴ ;
16. On remarque la présence d'orchestres dans la cour des temples clos (hommes seulement) ou dans le palais (par exemple dans le harem)⁸⁵ ;
17. Lorsque le roi pénètre dans un temple, il est toujours à pied ; son char l'attend à l'extérieur⁸⁶ ;
18. En revanche, les chars peuvent être stationnés dans la cour du palais lorsque le roi apparaît à la fenêtre. La porte principale de la cour est alors close⁸⁷ ;
19. À Amarna, lorsque la famille royale se déplace en char, c'est dans trois cas pour se rendre du palais au temple⁸⁸, dont les portes sont ouvertes ou fermées. Dans un exemple, elle quitte le temple⁸⁹ ;
20. L'escorte royale ne pénètre pas dans les bâtiments⁹⁰.

Comment concilier ces différentes observations ?

En s'inspirant du point 19 (mais en contradiction avec le point 20), on peut supposer que le roi quitte le palais 1, 4, 7 pour aller au temple 2 consacrer la grande offrande 6. Il met pied à terre devant la porte du sanctuaire (5, mais le texte 8 parle du *srh*) dont la porte est fermée 14. Cependant, Néfertiti est déjà à l'intérieur 13 et la porte devrait alors être ouverte. L'orchestre jouerait pendant le culte (contradiction avec 16). Enfin, le bâtiment 2 pourrait être une fenêtre des apparitions 10, laquelle est figurée trop grande 12 et ne se trouve normalement pas dans un temple 11, pas plus qu'un orchestre de femmes 16.

79. Une seule fois, la fenêtre est absente (Davies, *o.c.*, III, Pl. 33).

80. Dans un palais pour P. Anus, *BIFAO 69* (1971), p. 82 sqq. Incertain dans les autres exemples. Relevons l'absence du "double linteau" chez Râmosê (Davies, *Ramose*, Pl. 33 : la fenêtre y est précédée de trois ou quatre colonnes, son balcon est soutenu par deux colonnettes et deux piliers d'angle par linteau, cf. Davies, *ZÄS 60* (1925), 52 et n.1 ; Hölscher, *ZÄS 67*, 50) et *ATPI*, 61 (linteau unique, pas de balustrade). Certaines figurations thébaines pourraient en réalité représenter le palais d'Amarna.

81. Cette fenêtre occupe presque tout le palais dans Davies, *Amarna III*, Pl. 13.

82. Davies, *Amarna I*, Pl. 25 ; II, Pl. 18, 19 ; III, Pl. 8 ; IV, Pl. 5 et Bouriant, Legrain & Jéquier, *o.c.*, Pl. 1.

83. Eventuellement, celles d'édifices adjacents, où il n'y a pas d'officiants. Cf. Davies, *o.c.* I, Pl. 10, 11 et 12, 25, 33 ; II, Pl. 13 ; III, Pl. 30 ; IV, Pl. 5, 18.

84. Voir note précédente.

85. Voir *supra*, note 59. Seuls des orchestres d'hommes ont accès au temple.

86. Davies, *o.c.* I, Pl. 25 ; III, Pl. 8 ; IV, Pl. 5.

87. Exemples indiscutables : Davies, *o.c.*, VI, Pl. 4 et 19 (porte de la cour fermée et chars à l'intérieur). Probables : *ibid.* II, Pl. 33 et 35, 37 et III, Pl. 17.

88. *Ibid.* I, Pl. 10 (palais et temple clos) ; II, Pl. 13 (palais clos seul représenté derrière les chars) ; III, Pl. 30, 31 et 32 (temple seul représenté, portes ouvertes).

89. *Ibid.* IV, Pl. 20 (le roi quitte le temple, clos).

90. Ce qui n'empêche pas le personnel de nettoyage d'être à l'œuvre dans les bâtiments clos (par exemple, *ibid.* I, Pl. 11 et 12, 19). Dans un cas, on s'active à l'arrivée imminente du souverain (*Ibid.* III, Pl. 30). Un soldat passe même la porte (service de sécurité ?).

En ce qui concerne la question de la démolition du bâtiment atonien, les chiffres obtenus nous incitent à la prudence. Les indices qui nous feraient rechercher dans les couches hautes du bourrage les éléments supérieurs de la paroi suggèrent, plus qu'ils ne démontrent, que le remploi s'est effectué en deux temps : démontage de la paroi initiale et stockage des pierres, puis remploi dans le bourrage du pylône d'Horemheb⁷⁶.

11. LES BÂTIMENTS

Dans l'état actuel de cet assemblage, l'interprétation des bâtiments représentés me paraît insoluble. Si l'on reprend l'ensemble des données internes, on constate l'existence de :

1. Une porte ouverte (scène I, 1), avec deux colonnes sur sa droite où l'assemblage s'interrompt graduellement ;
2. Une porte fermée (scène I, 3), précédée de trois grandes colonnes et surmontée de colonnettes ;
3. À l'intérieur du bâtiment commandé par la porte 2 (si l'assemblage est bien correct) : Néfertiti, des musiciennes, un autel et des magasins (scène I, 4) ;
4. Le mouvement du roi nous indique clairement qu'il passe précipitamment la porte 1, pour aller vers 2 ;
5. Le roi met pied à terre et se dirige vers la porte 2, qui fait obstacle à la progression rapide du char ;
6. Son déplacement est lié à la consécration de la grande offrande (*r rd ʿjt m3c ʿ3bt...*) ;
7. Lorsqu'il passe la porte 1, le texte précise que le roi effectue l'acte de sortir (*prj*) ou d'apparaître⁷⁷ ;
8. Arrivant devant le bâtiment 2, il est comparé au "faucou (ou à un faucou) qui se pose (?) sur son palais" ;
9. Les épithètes qui encadrent le disque solaire mentionnent exclusivement le *Rwd mnw n ʿIt n r nhh*.
A ces informations fournies par l'assemblage, on peut ajouter quelques précisions que nous apportent d'autres documents amarniens ;
10. Le seul bâtiment dont les linteaux brisés soient surmontés de colonnettes est la fenêtre des apparitions⁷⁸ ;

76. Contre cette opinion, à propos du *Tny mnw*, J. Lauffray, *Karnak VI* (1980), 69 et 71.

77. D. Meeks, *AL I*, 133 ; II, 139 ; III, 98.

78. D. Arnold, *LÄ II/1* (1975), 14 S. V. Erscheinungsfenster. Son iconographie n'est pas établie immuablement. Voici ce que nous pouvons relever à Tell el-Amarna :

Fenêtre close, le linteau brisé apparaît toujours en saillie au-dessus d'un mur, sauf dans deux exemples mal conservés (Davies, *Amarna IV*, Pl. 8 et Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 60). En guise de baldaquin s'élève une colonnette (Davies, *Amarna I*, Pl. 25 et 26 ; II, Pl. 13 et 14), ou, dans les autres cas, deux par linteau (*ibid.*, I, Pl. 10, 18 ; II, Pl. 41 Hölscher, *ZAS* 67 (1931), 49, fig. 2 ; III, Pl. 13 ; IV, Pl. 8 ; VI, Pl. 17 ; Roeder, *o.c.*, Pl. 191). Parfois, un pilier paraît soutenir l'édicule à l'angle extérieur (Davies, *o.c.* III, Pl. 13 ; IV, Pl. 8 et Roeder, *o.c.*, Pl. 191), mais ce détail pourrait simplement délimiter le balcon du point de vue de la représentation artistique. Dans deux cas, un porche de trois colonnes est représenté (Davies, *o.c.* II, Pl. 41 et Roeder, *o.c.*, Pl. 60), alors qu'il y en a deux partout ailleurs (dans la réalité, 2 x 2, comme nous le montrent trois exemples "de face" - Davies, *o.c.* I, Pl. 25 et 26 ; III, Pl. 13 et IV, Pl. 8). Lorsque la fenêtre est ouverte et que la famille royale y apparaît (Davies, *o.c.* I, Pl. 6 ; II, Pl. 10, 33 ; III, Pl. 16 et 17 ; VI, Pl. 4, 19 et 29), le linteau est toujours dédoublé, soutenu par deux colonnettes (sauf en II, Pl. 10), un pilier d'angle n'est figuré qu'une fois (II, Pl. 33) et, à l'exception de IV, Pl. 19 (non représenté), il y a toujours un porche de deux colonnes (celles de I, Pl. 6 ne sont pas alignées sur le haut du balcon).

11. À Akhetaton, cette fenêtre se trouve dans le palais⁷⁹, son emplacement à Thèbes est incertain⁸⁰ ;
12. Lorsque le roi et la reine n'y prennent pas place, la fenêtre des apparitions est figurée minuscule à l'intérieur du palais. Elle est alors fermée, comme le reste du palais⁸¹ ;
13. Bien qu'il reste délicat de tirer une règle générale en raison des nombreuses cours, on peut toutefois remarquer que les portes des temples sont ouvertes lorsque le souverain officie, du moins celles qui mènent à l'autel devant lequel se trouve le roi⁸² ;
14. En revanche, lorsqu'Akhenaton et sa famille sont absents, les portes sont closes⁸³ ;
15. Les autels, même lorsqu'aucune action liturgique n'est représentée et que les portes sont closes, sont toujours garnis d'offrandes abondantes⁸⁴ ;
16. On remarque la présence d'orchestres dans la cour des temples clos (hommes seulement) ou dans le palais (par exemple dans le harem)⁸⁵ ;
17. Lorsque le roi pénètre dans un temple, il est toujours à pied ; son char l'attend à l'extérieur⁸⁶ ;
18. En revanche, les chars peuvent être stationnés dans la cour du palais lorsque le roi apparaît à la fenêtre. La porte principale de la cour est alors close⁸⁷ ;
19. À Amarna, lorsque la famille royale se déplace en char, c'est dans trois cas pour se rendre du palais au temple⁸⁸, dont les portes sont ouvertes ou fermées. Dans un exemple, elle quitte le temple⁸⁹ ;
20. L'escorte royale ne pénètre pas dans les bâtiments⁹⁰.

Comment concilier ces différentes observations ?

En s'inspirant du point 19 (mais en contradiction avec le point 20), on peut supposer que le roi quitte le palais 1, 4, 7 pour aller au temple 2 consacrer la grande offrande 6. Il met pied à terre devant la porte du sanctuaire (5, mais le texte 8 parle du *srh*) dont la porte est fermée 14. Cependant, Néfertiti est déjà à l'intérieur 13 et la porte devrait alors être ouverte. L'orchestre jouerait pendant le culte (contradiction avec 16). Enfin, le bâtiment 2 pourrait être une fenêtre des apparitions 10, laquelle est figurée trop grande 12 et ne se trouve normalement pas dans un temple 11, pas plus qu'un orchestre de femmes 16.

79. Une seule fois, la fenêtre est absente (Davies, *o.c.*, III, Pl. 33).

80. Dans un palais pour P. Anus, *BIFAO* 69 (1971), p. 82 sqq. Incertain dans les autres exemples. Relevons l'absence du "double linteau" chez Râmosé (Davies, *Ramose*, Pl. 33 : la fenêtre y est précédée de trois ou quatre colonnes, son balcon est soutenu par deux colonnettes et deux piliers d'angle par linteau, cf. Davies, *ZAS* 60 (1925), 52 et n.1 ; Hölscher, *ZAS* 67, 50) et *ATPI*, 61 (linteau unique, pas de balustrade). Certaines figurations thébaines pourraient en réalité représenter le palais d'Amarna.

81. Cette fenêtre occupe presque tout le palais dans Davies, *Amarna III*, Pl. 13.

82. Davies, *Amarna I*, Pl. 25 ; II, Pl. 18, 19 ; III, Pl. 8 ; IV, Pl. 5 et Bouriant, Legrain & Jéquier, *o.c.*, Pl. 1.

83. Eventuellement, celles d'édifices adjacents, où il n'y a pas d'officiants. Cf. Davies, *o.c.* I, Pl. 10, 11 et 12, 25, 33 ; II, Pl. 13 ; III, Pl. 30 ; IV, Pl. 5, 18.

84. Voir note précédente.

85. Voir *supra*, note 59. Seuls des orchestres d'hommes ont accès au temple.

86. Davies, *o.c.* I, Pl. 25 ; III, Pl. 8 ; IV, Pl. 5.

87. Exemples indiscutables : Davies, *o.c.*, VI, Pl. 4 et 19 (porte de la cour fermée et chars à l'intérieur). Probables : *ibid.* II, Pl. 33 et 35, 37 et III, Pl. 17.

88. *Ibid.* I, Pl. 10 (palais et temple clos) ; II, Pl. 13 (palais clos seul représenté derrière les chars) ; III, Pl. 30, 31 et 32 (temple seul représenté, portes ouvertes).

89. *Ibid.* IV, Pl. 20 (le roi quitte le temple, clos).

90. Ce qui n'empêche pas le personnel de nettoyage d'être à l'œuvre dans les bâtiments clos (par exemple, *ibid.* I, Pl. 11 et 12, 19). Dans un cas, on s'active à l'arrivée imminente du souverain (*Ibid.* III, Pl. 30). Un soldat passe même la porte (service de sécurité ?).

Imaginer un mouvement inverse rencontre pratiquement autant de contradictions. Le roi quitte le temple (1, 4, 7, 19, mais une escorte aussi nombreuse a-t-elle pu pénétrer dans la cour 20 ?) pour retourner au palais 2, 5, 8, 10, 11, 16, 18, dans le but d'aller y consacrer la grande offrande 6, lieu pour le moins surprenant ! Par ailleurs, je comprends mal ce qu'il ferait devant une fenêtre des apparitions close, dont la dimension reste trop importante 12, ni pourquoi la porte du temple reste ouverte 14 et ce que Néfertiti fait déjà dans le palais.

Supposer que seul un bâtiment est ici représenté (porte 1 ouvrant sur une cour qui donne accès au corps principal 2) ne permet guère de lever tous les doutes : s'il s'agit du temple, le roi ne peut y pénétrer en char 17 et il ne peut pas consacrer la grande offrande dans son palais 6.

Sans doute convient-il alors de nuancer la rigueur de certaines observations et de prendre un peu de liberté par rapport aux données relevées sur les documents d'Amarna. N'oublions pas que cette paroi fut sculptée entre l'an 4 et l'an 5 vraisemblablement, qu'elle concerne le domaine thébain, et que les dispositions cultuelles ont pu évoluer dans le temps en fonction de la topographie d'Akhetaton.

Malheureusement, cette "option souple" autorise, elle aussi, des interprétations parfaitement contradictoires...

Si à Akhetaton, la fenêtre des apparitions se trouve dans le palais⁹¹, peut-on être sûr de son emplacement à Thèbes ? En réalité, rien ne l'indique définitivement ; elle pourrait à la rigueur se trouver dans un temple, voire être représentée ici en grande dimension vu la nouveauté de cet élément. Elle ne serait qu'accessoire à la scène, et le roi se contenterait de passer devant. Néanmoins, cette hypothèse est fort peu fonctionnelle. Tous ces propos reposent cependant sur une affirmation, suggérée il est vrai par des parallèles précis et exclusifs 10 : ce bâtiment est une fenêtre des apparitions. S'agirait-il au contraire d'une simple porte précédée d'un porche, les colonnettes au-dessus du linteau indiquant alors une cour à portique située derrière cette porte⁹² ? Certes, aucun exemple contemporain ne viendrait nous le démontrer⁹³, mais cette hypothèse doit être envisagée si l'on veut tenter de dissiper les contradictions où nous mène une trop stricte observation des données précédentes.

L'interprétation qui suggère que le bâtiment 2 est le palais repose également sur le texte 8. Or, si nous examinons de plus près le fonctionnement de la métaphore (*mnꜥj t3/mn hr t3ꜥjn hm.f m bꜥjk shꜥp (?)*. *f hr srh*), on constate la juxtaposition de trois termes :

COMPARÉ	COMPARANT
<i>mnꜥj/mn hr</i>	... (<i>shꜥp</i> ?)
<i>t3</i>	<i>srh</i>
<i>hm</i>	<i>bꜥjk</i>

J'ai déjà insisté sur la banalité de cette image, mais il y a peut-être lieu de prendre certaines distances vis-à-vis de la portée de ces trois termes, en se demandant ce que l'auteur de ce bref texte voulait dire. Insiste-t-il sur la rapidité du roi en char, qui vole tel un oiseau et se pose (met pied à terre) ou veut-il signifier que cette terre est le sol du palais ? Et où pourrait se poser un faucon, image royale, ailleurs que sur un *srh* dans l'esprit d'un rédacteur égyptien ? Cet édifice n'est donc pas obligatoirement le palais.

91. Sur le palais d'Amarna, voir Vandier, *Manuel* II, p. 1006 sqq.

92. Voir par exemple la difficulté à représenter le sanctuaire qui fait suite au *pr-hꜥy* (cf. Vandier, *o.c.* II, p. 852 sqq.), dont une salle à colonnes prolonge les môles du pylône. Ces colonnes sont généralement figurées dans le pylône (cf. Davies, *o.c.* I, Pl. 11 - 12, 25 ; II, Pl. 19 ; III, Pl. 30 ; IV, Pl. 7, 18, 20).

93. Remarquons dans Davies, *Amarna* I, Pl. 28, la présence de petites pièces au-dessus de portes. Si elles étaient soutenues par des colonnes, celles-ci feraient suite aux montants. C'est du reste ce qui se passe dans *CoA* III, Pl. 68,6.

Les musiciennes n'auraient rien à faire dans un temple, mais une évolution théologique peut être envisagée pour autoriser leur présence au début du règne. Du reste, elles paraissent exclues à Tell el-Amarna du fait d'un argument *a silentio*.

Un dernier obstacle doit encore être levé : Néfertiti est déjà à l'intérieur du bâtiment. Elle n'a certainement pas précédé le roi et refermé la porte sur elle. Plus probablement, nous avons là un raccourci artistique, une simultanéité de la composition qui nous montre une partie des cérémonies qui ont lieu dans cet édifice après l'entrée du roi. Du reste, une ligne de séparation démarque la porte et le reste du bâtiment.

J'ai sollicité à l'extrême quelques-unes des précédentes observations : elles permettent dès lors de proposer une première solution, discutable car difficilement fondée : le roi se trouve devant la porte du temple, il s'en approche pour briser le sceau du sanctuaire⁹⁴, selon le rite matinal⁹⁵ et aller y consacrer la grande offrande.

Que faire dès lors de la porte 1 ? Certainement pas la porte principale de la cour d'un temple où tant de monde et un char (!) ne pénétreraient pas. Rien ne s'oppose à y voir celle du palais, voire même la porte d'une ville, ce qui expliquerait comment un cortège si considérable peut l'emprunter⁹⁶.

Malheureusement, cette souplesse extrême peut parfaitement être adaptée à une démonstration contraire. Si nous conservons l'idée que la porte 1 appartient à un édifice profane (la porte de la cour du palais par exemple), le fait qu'un important cortège figure à sa droite ne peut gêner. Dans la démonstration précédente, j'ai considéré les textes comme des descriptifs et des compléments de l'action du roi, dans une idée de simultanéité. Ces textes présentent cependant plusieurs lacunes : faut-il dès lors imaginer qu'ils commentent un acte passé, en d'autres termes que le souverain rentre heureux *après* avoir consacré la grande offrande ? Les scènes I, 2 et I, 3 se dérouleraient ainsi dans la cour du palais. La porte 2 devient bien une fenêtre des apparitions, représentée de très grande dimension, car elle marque la limite entre la partie publique du palais (la cour) et la partie intime⁹⁷. La porte en est fermée, puisque le roi ne l'utilise pas directement.

Une chapelle est édifée parmi les pièces des appartements royaux et, en l'absence du souverain, des musiciennes jouent devant des offrandes florales. Il est gênant de trouver des femmes dans un lieu de culte, mais plutôt normal de les voir à l'intérieur du palais.

Quant à Néfertiti, sa présence à l'intérieur peut s'expliquer de deux façons (peu probantes, il est vrai). Elle aura précédé le roi - ce qui est peu vraisemblable, car habituellement elle le suit -, ou elle sera restée au palais, sans participer à l'offrande d'où revient le roi - ce qui est également peu probable, Akhenaton et Néfertiti ayant l'habitude d'officier "en couple". Ce décor serait-il alors le témoin d'une phase intermédiaire, au cours de laquelle le roi se réservait encore l'exclusivité de certains rituels ?

94. A. Moret, *le rituel du culte divin journalier en Egypte*, (Paris 1902), p. 30 sqq.

95. Un ultime argument pourrait être ajouté, qui tient du jeu de mots et de l'inconscient du rédacteur. Le roi sur son char (cf. *infra*, par 182) joue ici le rôle du soleil dans sa barque aux époques traditionnelles. Sur cette composition, c'est donc un substitut du dieu qui aborde dans le temple, palais d'un dieu dont les prétentions à l'universalité et à la royauté sont indiquées par un double cartouche qui enserme son nom (en dernier lieu : U. Luft, *Beiträge zur Historisierung der Götterwelt und Mythenschreibung*, dans *Studia Aegyptiaca* IV (Budapest, 1978), p. 120 sqq.

96. Lorsqu'Akhenaton fait visiter le *T3 šwt R* à la reine Tiy, plusieurs dignitaires leur font suite dans la première cour (cf. Davies, *Amarna* III, Pl. 8 et 9).

97. Dans un tel cas, à Amarna, les artistes ont allongé démesurément cet édifice derrière une image du roi (Davies, *o.c.* VI, Pl. 17).

Quel pouvait être l'emplacement de ces édifices sur le terrain ? L'imprécision résultant de ma tentative d'interprétation ne facilite pas la réponse à cette question. L'un pourrait être (devrait être, s'il s'agit d'un temple) le *Rwd mnw n³ Itn rnhh*, et l'autre reste indéterminé (surtout s'il s'agit du palais : à supposer qu'Akhenaton ait vécu à Malgata, il lui faut encore traverser le Nil !). Imaginer que le roi se rend à une chapelle extérieure, voire de chapelle en chapelle est aussi possible (un temple semble avoir été érigé sur la rive gauche de Thèbes⁹⁸). On comprendrait mal cependant pourquoi cette représentation figure sur une paroi du *Rwd mnw*.

Une ultime solution peut être envisagée. Le complexe atonien de Karnak comprend de nombreux bâtiments, dont les destinations restent mal connues. L'un d'eux peut avoir joué le rôle d'un palais de cérémonie, notamment en liaison avec les rites de la fête *sed*.⁹⁹ Le déplacement royal en char ne contredit pas cette hypothèse, dans la mesure où il s'inscrit dans le cadre d'une procession (par. 12).

En conclusion, il me reste à espérer que de nouvelles découvertes permettront soit d'éclaircir l'emplacement de la fenêtre des apparitions à Thèbes ou l'interprétation de cette curieuse porte, soit de compléter cet assemblage, levant une partie des nombreux doutes que j'ai dû émettre.

12. LE THÈME DU CHAR À TELL EL-AMARNA

Les chars, comme véhicules de transport, jouent un grand rôle dans les représentations amarniennes, et la famille royale paraît donner le ton à cette nouvelle vogue¹⁰⁰.

Apparu à l'époque Hyksôs¹⁰¹, le char fut surtout destiné à la guerre ou à la chasse : l'élan des chevaux lancés au galop étant particulièrement susceptible de mettre en évidence l'image de force et de promptitude militaires ou cynégétiques que voulaient donner les rois du Nouvel Empire. L'assimilation du char aux exploits (guerriers) du roi est d'ailleurs telle que les Egyptiens ont utilisé les différents éléments de ce symbole dans un hymne au roi triomphant¹⁰², où chaque pièce du char sert à amener (par jeu de mots ou métaphore) une louange nouvelle du souverain. À côté de cette thématique iconographique ou littéraire qui lie le roi au char, celui-ci fut utilisé par l'armée, qui en fit l'un des

98. M. Doresse, *Orientalia* 24 (1955), 228 - 229.

99. Cf. J.-C. Goyon, *Confirmation* p. 33.

100. Davies, *Amarna* I, Pl. 10 et 17 ; II, Pl. 13 et 16 ; III, Pl. 32 ; IV, Pl. 20 et 22. *ATPI*, Pl. 12 présente les éléments de plusieurs chars royaux confondus en une seule planche. Voir aussi Vandier, *Manuel* IV, p. 674 sqq.

101. Sur le char et ses emplois, voir par exemple, Vandier, *o.c.* IV p. 825 sqq. ; J. Yoyotte dans Posener, Sauneron & Yoyotte, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, (Paris 1959), p. 51 - 53 (art. "cheval") ; A. Erman & H. Ranke, *La civilisation égyptienne* (Paris 1976), (trad. Mathien), p. 734 - 736 ; G. Jéquier, *Matériaux pour servir à l'établissement d'un dictionnaire d'archéologie égyptienne*, dans *BIFAO* 19 (1922), 15 - 17, 22, 153 - 154, 158, 218 et 220 ; O. Nuoffer, *Der Rennwagen im Altertum* (Leipzig 1904), I, p. 10 - 30 ; W. Decker, *GM* 20, (1976), 9 - 16 ; J.K. Hoffmeier, *SSEAJ* 10 (1980), 195 - 200 ; C. Lefebvre des Noëttes, *La force motrice animale à travers les âges* (Paris 1924), p. 1 - 31 et *L'attelage et le cheval de selle à travers les âges*, (Paris 1931), p. 44 - 61 ; etc. Sur le cheval, L. Störk, *L'Égypte* 17 (1982), col. 1009 - 1013 ; A.R. Schulman, *JNES* 16 (1957), 263 - 271.

Pour la description du char, cf. B. Letellier & M. Nelson, Catalogue de l'exposition *Ramsès le Grand*, (Paris, 1976), p. 242 - 263 ; J.E. Quibell, *Tomb of Yuaa and Thuiu*, *CG Caire*, (Le Caire 1908), p. 65 et Pl. 51 - 56 ; H. Carter & P.E. Newberry, *The Tomb of Thoutmôsis IV*, *CG Caire* (Westminster 1904), p. 24 - 33 et Pl. 10 - 12. Sur sa fabrication, S. Sauneron, *BIFAO* 54 (1954), 7 - 12 et A.M. Moussa, *JEA* 70 (1984), 52 et Pl. 13,2. De bonnes illustrations de son emploi dans I. Rosellini, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, vol. I, Pl. 46 sqq., 67, 74 sqq., 124 sqq.

102. Cf. l'hymne dit "au char", W.R. Dawson & T.E. Peet, *The so-called Poem on the King's Chariot* dans *JEA* 19 (1933), 167 - 174 ; A. Erman, *ZAS* 18 (1880), 93 - 96 ; voir aussi A. Erman & H. Ranke, *o.c.*, p. 532. C'est sans aucun doute à propos de cette composition que J. Yoyotte (*o.c.*, p. 52) écrit : "Le char de Pharaon était un être héroïque à l'instar de son possesseur : un dieu vivait en chacune de ses pièces et des hymnes lui étaient adressés."

fers de lance de sa stratégie¹⁰³, réservé aux courtisans et à la haute société égyptienne. Nulle part, à ma connaissance, le char ne semble utilisé prioritairement comme un moyen de transport rapide¹⁰⁴, si ce n'est pendant la période amarnienne, où le pouvoir s'est pourtant peu soucié d'exhiber ses vertus militaires ou guerrières.

Pourtant, le char est omniprésent partout où se déplace la famille royale amarnienne¹⁰⁵, non seulement pour décrire, comme sur notre assemblage, un mouvement rapide, mais aussi lorsqu'Akhenaton, Néfertiti et leurs filles officient face à Aton, où leurs véhicules les attendent à proximité et paraissent toujours prêts à démarrer¹⁰⁶. Ceux-ci se distinguent aisément des chars de courtisans ou de policiers¹⁰⁷ par leurs décorations : plumes sur la tête des chevaux, disque au sommet du timon¹⁰⁸, harnachement. Malgré le changement d'affectation, les véhicules de la famille royale conservent l'étui pour les armes sur le côté du caisson. Il ne semble guère possible de retracer une évolution typologique du char royal amarnien. Sur un exemple postérieur à l'an 9 (changement du nom dogmatique du dieu), le disque est absent du timon¹⁰⁹, mais présent sur d'autres exemples de cette période du règne¹¹⁰. À Karnak en revanche, les pendeloques accrochées aux épaules des chevaux sont moins élaborées.

Une telle insistance à nous montrer ce véhicule ne saurait être fortuite. Les déplacements royaux n'ont jamais constitué un thème fondamental des décors égyptiens, si ce n'est associés à une procession cultuelle ou à des cérémonies particulières¹¹¹. S'il n'est pas possible de déceler une telle association à Tell el-Amarna, on est en quelque sorte contraint de conclure que le déplacement royal y est devenu la procession en soi, dans laquelle le souverain joue le rôle de l'incarnation divine. Ceci n'est pas pour nous surprendre. Les textes font du roi l'*enfant* (*p3 šr-j*)¹¹² "privilégié" du dieu, entretiennent une ambiguïté permanente entre le dieu, senti comme le *ka* du roi¹¹³, et le roi, comme forme

103. A. Kadry, *Officers and Officials in the New Kingdom*, dans *Studia Aegyptiaca* 8, (Budapest 1982), p. 7 ; voir aussi A.R. Schulman, *JARCE* 2, (1963), 75 - 98 et A. J. Spalinger, *SSEAJ* 11 (1981), 37 - 58.

104. Voir cependant C. Zivie, *Studia Aegyptiaca* 1 (1974), 421 - 433, qui relate les parcours en char des princes royaux pour rendre hommage au sphinx et insiste avec raison sur l'aspect solaire de cet exercice physique.

105. Le char n'est pas l'unique mode de transport : sur quelques représentations, le roi et la reine sont en palanquin : par exemple Davies, *Amarna* III, Pl. 13, *ATPI* (page de garde et Pl. 38, 41, 58).

106. À l'extérieur des bâtiments, représentations régulières de chars attelés et de cochers. Cf. Davies, *Amarna* I, Pl. 25 et 26, 29 ; II, Pl. 33 et 35, 37 et 40 ; III, Pl. 8 et 12, 17 ; IV, Pl. 5, 17 ; VI, Pl. 18 ; Bouriant, Legrain & Jéquier, *o.c.*, Pl. 1 et 4.

107. Davies, *o.c.* I, Pl. 9 ; II, Pl. 33 ; IV, Pl. 19, 26 ; VI, 20.

108. Cet élément se retrouve occasionnellement sur des chars de particuliers, cf. *ibid.* II, Pl. 11.

109. *Ibid.*, IV, Pl. 20 et 22.

110. *Ibid.*, II, Pl. 13.

111. Procession où le roi accompagne le dieu, fête *sed*, "sortie du palais" pour se rendre auprès de divinités (purification), par exemple Parker, Leclant et J.-Cl. Goyon, *Taharqa* (1979), p. 12 et Pl. 7 ; également J. Leclant, *BIFAO* 53 (1953), p. 144.

112. Voir le "cadet" du dieu. Par exemple Sandman, *Texts from Akhenaten*, p. 8, 8 ; 21, 14 - 15 ; 28, 3 ; 37, 16 ; 59, 12 (*d³jk s(w) m³ j³ Itn p3y.k šr³ jpr m stwt.k*) ; etc. Le roi est aussi le fils (*s3*) du dieu (*ibid.*, p. 22, 8 ; 30, 17, 32, 11 ; 43, 12 ; etc.), ce qui est conforme à la phraséologie royale égyptienne.

113. *Ibid.*, p. 3, 9 (*j3w n.k p3³ Itn³ nh nb nhh k3 nswt nb (3wy)*) ; 17, 3 ; 22, 8 ; 28, 5 ; etc. On peut discuter sans fin pour savoir si l'expression *k3 nswt* est une épithète de l'Aton vivant, donc que ce dernier est le *ka* du roi, ou s'il convient de suppléer une conjonction de coordination avant cette expression (voir H. Brunner, *ZAS* 97 (1971), 16-17). Cette ambiguïté est, je crois, voulue : dans une large mesure, l'Aton vivant n'est autre qu'Akhenaton (cf. Sandman, *o.c.*, p. 22, 8 et K. Sethe, *NAWG* 1921, 106).

vivante du dieu¹¹⁴. Bien plus, Néfertiti joue le rôle réservé ordinairement aux déesses dans le panthéon traditionnel¹¹⁵. Tout se passe comme si le couple royal et ses enfants tentaient de suppléer l'iconographie mythologique rejetée officiellement¹¹⁶.

Le choix du véhicule devient dès lors primordial. Dans les épisodes de la fête *sed*¹¹⁷, lors de la remise d'apports (*ḥnw*), Akhenaton utilise la sédia, car il apparaît surtout comme roi¹¹⁸. Incarnation divine, il lui importe de trouver un véhicule qui se démarque de la barque¹¹⁹ divine traditionnelle et qui permette d'afficher une transparence conforme au culte solaire (en plein air), mais qui puisse répondre au même but social que la barque divine. C'est sur le char qu'Akhenaton porte son choix, tout en s'efforçant de le solariser¹²⁰.

Le véhicule est alors constitué d'éléments qui évoquent volontiers la théologie solaire, à commencer par la dorure du char proprement dit, qui rappelle la couleur du soleil ou la chair divine¹²¹. Le timon est orné d'une "figure de proue" sous la forme d'un disque, certainement de face en réalité¹²². Chez Tout-Ankh-Amon, c'est même un faucon coiffé du disque solaire (Rê-Harakhty)¹²³ qui domine le timon, le manche du fouet portant à son tour une inscription qui mentionne l'astre du jour¹²⁴. A la rigueur, au risque de mettre en évidence une symbolique quelque peu grossière, les roues du véhicule ont pu être assimilées au soleil.

114. Voir le nombre de prières ou d'hymnes adressés directement au roi ou à la reine ; de même, le texte parallèle des prières de Méryrê et Panehesi que l'un adresse à *P3 ḥn nḥ* et l'autre au *ka* du roi (Sandman, *o.c.*, p. 17, 13-14 et sqq.).

115. J.A. Wilson, *Akh-en-Aton and Nefertiti* dans *JNES* 32 (1973), 235 - 241.

116. M. Müller, *Die Darstellungen der Königsfamilie in Amarna*, dans *L'Egyptologie en 1979* (Paris 1982), p. 281 - 284.

117. A Karnak, le roi est porté sur la sédia, mais des chars (vides) suivent la procession (*ATP* I, Pl. 58).

118. Vandier, *Manuel* IV, p. 354 - 363.

119. La barque divine semble presque totalement absente à Tell el-Amarna. Pourtant, elle serait nommée sur un bas-relief publié par J.-F. Romano, *A Youthful Archer from El-Amarna*, dans : *Artibus Aegypti* (Bruxelles 1983), p. 129 - 135 (spéc. 134 - 135) et H. Brunner, *GM* 78 (1984), 49 - 50. Dans les textes, Toutou porte, à une reprise, le titre embarrassant de *b3k tpy n (Nfr-hprw-R' w'-n-R')* (cf. Davies, *Armana* VI, Pl. 14 ; Sandman, *o.c.*, p. 72, 11 - 12 ; R. Hari, *Répertoire onomastique amarnien*, *AH* 4 (1976), 312). Peut-il s'agir d'une métaphore pour désigner sa fonction ordinaire de chambellan ? C'est également dans sa tombe qu'on trouve un texte (Sandman, *o.c.*, p. 85, 18) avec une unique mention de barque qui pourrait avoir une connotation religieuse (*mkt*).

A Thèbes, Paser se vante d'être un "porteur de la barque" (cf. R. Hari, *o.c.*, 105), sans préciser à quelle époque il exerçait cette fonction, ni surtout pour quelle divinité. C. Traunecker nous signale amicalement la représentation de la poupe d'une barque divine sur une des *talâtât* exhumées à Karnak (n° 144). Dans le domaine funéraire, les rites prévoient peut-être que le cercueil est transporté sur une barque : *hry-hb sw'bw'j3 mirtt* Sandman, *o.c.*, p. 101,8.

120. Cette idée de substitution d'un char à la barque, dans sa réalité sociale pour la vie quotidienne des anciens Egyptiens, m'a été suggérée par Cl. Traunecker.

Aucune divinité égyptienne n'utilise ce mode de transport, en raison probablement de l'introduction tardive de ce véhicule en Egypte. En revanche, l'idée n'est pas originale, puisque deux divinités "importées" l'utilisent : Ched (cf. H. Brunner, *GM* 78 (1984), 49 - 50) et Astarté (cf. J. Leclant, *Syria* 37 (1960), fasc. 1 - 2, 54 - 58 et Pl. 1 ; exemple tardif, puisqu'il provient d'Edfou) ; également *LÄ* 1/4 (1973), 502. Voir aussi L. Kákósy, *Bark and Chariot* dans *Studia Aegyptiaca* 3 (1977), 57, qui mentionne le rapport entre Seth et le char de guerre, ce qui ne nous surprend guère, puisque Seth est le protecteur de Rê.

121. F. Dumas, *La valeur de l'or dans la pensée égyptienne* dans *RHR* 149 (1956), 9 sqq. et, en dernier lieu, F. Dunand, *BSFE* 93 (1982), 37.

122. Drioton, *ASAE* 45 (1947), 60 - 61.

123. L. Kákósy, *l.c.*, 58 ; B. Letellier & M. Nelson, *o.c.*, p. 257.

124. *Ibid.*

A son tour, la représentation des chevaux s'insère dans l'iconographie nouvelle. Même si l'ornement de tête, de hautes plumes¹²⁵, n'est pas une création amarnienne, il n'en demeure pas moins qu'elles évoquent le dieu Shou¹²⁶ (en tout cas phonétiquement présent dans les premiers cartouches dogmatiques). Enfin, on retiendra le curieux ensemble accroché au joug, qui pend sur l'épaule du cheval. On peut imaginer de simples rubans décoratifs, dans un cas cependant, il s'agit d'un collier de perles curieusement disposées (fig. 27), rappelant la *menat*¹²⁷, dont le rôle régénérateur n'a pas à être démontré ici¹²⁸.



Fig. 27 : Ornement de chevaux, d'après Davies, *Amarna* III, Pl. 22 et 22 A.

Un dernier élément doit encore être évoqué : l'étui des armes, dernier signe de l'usage guerrier du véhicule. Dans la mesure où toutes les pièces du char sont soit fonctionnelles, soit symboliques, il ne m'apparaît guère probant de l'interpréter comme un oubli dû à la tradition. Il conviendrait plutôt d'y voir l'aspect négatif d'Aton qui, comme toute divinité solaire, est à la fois bénéfique et dangereux.

125. Le char d'Aménophis II en est dépourvu (cf., en dernier lieu, *The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art, Catalogue* (Le Caire 1979), p. 68 - 69 = Aldred, *Akhenaten...* (Londres 1968), fig. 12), mais sur les parois du char de Thoutmès IV, cet ornement est bien visible (cf. H. Carter & P.E. Newberry, *The Tomb of Thoutmès IV, CG Caire*, Westminster 1904, p. 24 sqq. et Pl. 10 et 11). Il y a lieu de rectifier Vandier, *Manuel* IV, p. 674, qui voyait en ces plumes une invention amarnienne.

126. B. Van de Walle, *Survivance mythologique dans les coiffures royales de l'époque amarnienne* dans *CdE* 55 (No 109 - 110) (1980), 23 - 36.

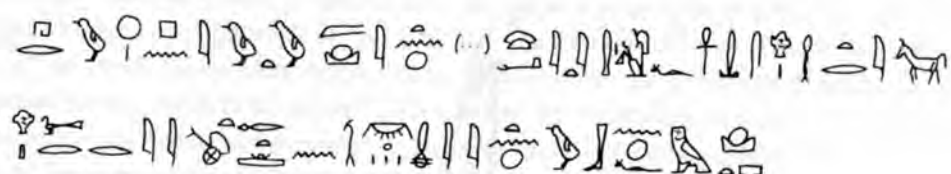
127. Davies, *Armana* IV, Pl. 32.

128. Cette observation m'a été communiquée par M. Philippe Germond que je remercie vivement. Sur les *menat*, en dernier lieu, J. Quaegebeur, *BSFE* 98 (1983), 17 sqq. Les instruments hathoriques restent fréquents à Amarna, à commencer par les sistres, que les dames de la famille royale agitent pour Aton. S'agit-il de renouveler le moteur érotique de la création, tel que l'a démontré Ph. Derchain (*Hathor quadrifrons*, Istambul 1972) ? Pour l'emploi du sistre à Amarna, voir Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 1 - 2, 7, 15, 17, 23, 183 ; R. Cotteville-Giraudet, *Medamoud, FIFAO* 13 (Le Caire 1936), p. 10 (fig. 10) ; Petrie, *Amarna*, Pl. 10, 11, 12 ; Bouriant, Legrain & Jéquier, *Monuments pour servir...*, Pl. 1 ; *CoA* I, Pl. 34 ; III, Pl. 65, 10 ; 66, 3 ; 67, 11 ; 69, 5 ; 71, 2 ; Aldred, *Akhenaten...* (Londres, 1968), Fig. 5, 6, 47, 105, *ATPI*, Pl. 10 ; 19 (?) ; 28, 2 ; 30 ; 32, 6 ; Davies, *Armana* I, Pl. 25 et 26 ; II, 5, 8 ; IV, 5, 31 ; V, 3, 26, 33 (stèle-frontière). Il faut ajouter à ces sistres les amulettes hathoriques trouvées à Akhetaton, cf. R. Hari, *Fs Westendorf* (Göttingen 1984), 1044 - 1045 et M. Pasche, *Survivance de certaines traditions religieuses à Amarna : les amulettes*, mémoire de licence de l'Université de Genève, 1983, inédit. Dans le domaine hathorique, il convient de noter encore des chapiteaux sculptés à l'image du visage de cette déesse relevés dans *CoA* III, 70, 8 et sur une *talâtât* du Musée de Turin (Inv. Suppl. 1805 : tête d'Hathor au visage féminin et aux oreilles de vache). De même, lors des funérailles de Mâketaton, la reine porte sa couronne habituelle surmontée d'un petit disque enserré dans des cornes (Bouriant, Legrain & Jéquier, *o.c.*, Pl. 1).

même si les textes insistent davantage sur les bienfaits du dieu¹²⁹. Ce carquois évoquerait alors les flèches, telles celles que Sekhmet, œil de Rê, menace de répandre parmi les hommes¹³⁰.

Dans l'iconographie, des chars apparaissent dans des "réserves"¹³¹, et font partie des "trésors" des magasins d'Aton ou du roi. Sur au moins trois *talâtât* de Karnak, quelques chars sont inventoriés dans les listes d'offrandes des magasins des temples (?) : le nom (*wrrt*) y est suivi de l'indication d'une fête ou d'un moment de l'année¹³² (*hb wpt rnpt, k3-hr-k3*). Ils paraissent donc affectés à des célébrations particulières (Nouvel An, fête de Khoiak), et je ne leur imagine guère d'autre emploi que celui d'être utilisés pour une procession.

Le char est peu attesté dans les textes amarniens. On n'en trouve en réalité qu'une mention, triple, sur les stèles-frontière¹³³.



Ce jour, on est à Akhetaton (...). Apparition de sa majesté, V.P.S., sur l'attelage, sur le grand char d'électrum comme Aton lorsqu'il point à l'horizon¹³⁴.



Aller vers le sud. S'arrêter¹³⁵ par sa majesté, V.P.S., sur son char en présence de son père¹³⁶ (...).



Pharaon, V.P.S., se tient debout, apparaissant sur le grand char d'électrum (pour contempler les stèles)¹³⁷.

129. Voir cependant Sandman, *Texts from Akhenaten*, pp. 84 - 86, texte malheureusement très mutilé, qui conserve les rares indices des colères possibles d'Aton. Il convient aussi de ne pas oublier que les rites doivent également apaiser (ou satisfaire) le *ka* du dieu (*shp k3.f*) (Voir Sandman, *o.c.*, p. 69, 11) ou du roi (?) (*ibid.*, p. 40, 4). L'épithète *shp ʿIti/Rʿ* est aussi fréquente (*cf. ibid.* pp. 60, 1; 61, 7; 81, 9; voir également CoA III, pp. 198 - 199).

130. Ph. Germond, *Sekhmet et la protection du monde*, AH 9 (1981), p. 298 sqq. et BSEG 2 (1979), 23 - 29 et J. Yoyotte, BSFE 87-88, (1980), 46 - 75.

131. Roeder, *Amarna-Reliefs*, Pl. 209 (PC 275) et Davies, *Amarna II*, Pl. 37 et 39; III, Pl. 24 et VI, Pl. 20.

132. Cf. F. Le Saout & Cl. Traunecker, *Karnak 7* (1982), 68 (*talâtât* 29.137, 29.358, 29.456).

133. Sandman, *Texts from Akhenaten*, p. 105, 1 - 4, 122, 15 - 123, 4 et 130, 5-9.

134. Je suis ici la version de la stèle S (*ibid.*, p. 122, 6 - 123, 1).

135. On remarquera le choix du verbe, causatif de *mn* (*cf. notre scène I, 3*).

136. Sandman, *o.c.*, p. 124, 9 - 16, Je suis ici la leçon de la stèle Q.

137. Sandman, *o.c.*, p. 130, 5 - 9. Je suis ici la version de la stèle S.

La comparaison introduite dans le texte a (et dans une certaine mesure dans c) est intéressante : l'arrivée du roi sur son char doré est à l'image du lever du soleil¹³⁸. Le choix du vocabulaire est également révélateur. L'Égyptien dispose de plusieurs mots pour désigner le char : en optant pour *wrryt*, le rédacteur joue sur la sonorité *wrrt*, qui évoque la couronne pharaonique¹³⁹, mais aussi l'*uraeus* qui protège tant la couronne que le soleil¹⁴⁰. Les deux verbes sont eux aussi utilisés avec soin. Si *wbn* est exclusivement associé au lever physique du disque Aton, *hʿj* signale l'apparition soit du dieu (lever d'Aton), soit du roi dans des contextes solennels¹⁴¹. Il marque donc la prééminence du roi, l'importance de son action, sa supériorité littéraire et abstraite, tandis que la forme apparente du dieu (le disque Aton) est reléguée dans une comparative introduite par un verbe "technique" et physique.

Une confirmation du rôle particulier qu'entend jouer le roi sur son char est fournie par la *talâtât* 4627 de Karnak, où se distinguent encore la barrière du caisson et le pagne royal, suivis de la légende (fig. 28) : Apparition de [sa] majesté.



4 6 2 7

Fig. 28. *Talâtât* 4627 (Cl. A. Bellod).

A nouveau, le verbe *hʿj* confère au souverain sur son char une importance pratiquement sacrée¹⁴², puisque ce verbe sert aussi à introduire des processions.

Dans la tombe d'Any à Tell el-Amarna, ont été retrouvées six petites stèles votives¹⁴³. Cinq ont pour thème des offrandes funéraires accomplies par des serviteurs ou le frère du défunt. La sixième fait exception¹⁴⁴, elle nous montre Any sur son char, nomme le cocher et Any, et, au lieu de l'indication d'une offrande, souhaite au bénéficiaire de voir le roi lui accorder une "belle sépulture" et d'atteindre l'état d'*ʿjm3h*. Cette stèle tranche trop sur les autres pour être anodine. S'il s'agissait simplement d'un monument érigé par Any à son cocher¹⁴⁵, il aurait très certainement pris soin, comme il l'a

138. Voir le manche du fouet de Tout-Ankh-Amon, qui comporte un texte qui joue sur la même métaphore : "Le dieu parfait (...) qui apparaît (*hʿj*) sur l'attelage (*ssmt*) comme Rê se lève" (*cf. B. Letellier & M. Nelson, o.c.*, p. 257 et L. Kákossy, *o.c.*, 58 - 59).

139. Wb. I 333, 12.

140. Wb. I 333, 13.

141. Wb. III 240, 4 - 6 et D. Meeks, AL I, p. 271 - 272 (77.3008); II, p. 274 (78.2957) et III, p. 212 (79.2158).

142. Image comparable déjà sur le scarabée de la chasse aux taureaux sauvages (Aménophis III). Cf. N. Grimal, MIFAO 105, (1981), p. 114 (n. 330) et Urk. IV, 1739. Contrairement à l'interprétation de W. Helck et de N. Grimal, je ne pense pas qu'Aménophis III monte un cheval. Il est sur son attelage, donc son char (*cf. l'iconographie de la chasse aux taureaux de Ramsès III sur le 1^{er} pylône du temple de Médinet-Habou, cf. PM, TBII, 1972, p. 516-517*).

143. Davies, *Amarna III*, Pl. 31 - 33 et Sandman, *Texts from Akhenaten*, p. 67 - 68.

144. Davies, *o.c.*, III. Pl. 32 et Sandman, *o.c.*, p. 68, 5 - 7.

145. Ou par son cocher à Any, avec son autorisation.

fait pour les cinq autres, de le rendre efficient pour son propre culte funéraire¹⁴⁶ par la représentation d'une offrande. Or la seule évocation durable produite par l'image de cette stèle reste le fait de bénéficier de parcours en char, soit à la suite d'une procession royale, soit à l'image du souverain.

Le dernier argument sur le rôle symbolique du char est plus discutable et extérieur à l'Égypte proprement dite. Il apporte toutefois des informations non négligeables sur la thématique du char dans le Proche-Orient. Il est en effet admis depuis longtemps que certains versets du Psaume 104 ont été empruntés au grand hymne à Aton¹⁴⁷, les deux textes glorifiant un créateur et son œuvre. Dans le poème hébraïque, l'Éternel domine sa création en la parcourant des cieux :

*Ps 104, 3 : Il prend les nuées pour son char,
il s'avance sur les ailes du vent*¹⁴⁸.

Ce concept du dieu tout puissant progressant sur un tel véhicule mérite un bref examen, et pourrait peut-être se rapprocher du char amarnien, bien que ce verset ne soit pas un emprunt direct à l'Égypte. Le terme biblique *rēkūb* est malheureusement un *hapax*¹⁴⁹, qui se rattache sans problème à la racine *merkābā* (char)¹⁵⁰. Parmi les différentes mentions du char dans l'Ancien Testament, on relèvera les notions de véhicule de guerre, de transport, mais aussi d'instrument cultuel et de char de triomphe ou de parade¹⁵¹. Il semble bien qu'en Israël, l'évocation littéraire du char possède le même pouvoir d'expression de la force, de la rapidité et de la puissance d'un maître qu'en Égypte¹⁵², mais il reste délicat d'y voir une influence exclusivement amarnienne.

Ces différents éléments nous autorisent, je crois, à considérer la thématique du char de parade comme le substitut du véhicule traditionnel des processions divines : la barque sacrée¹⁵³. Cette idée n'est pourtant pas totalement originale. L. Kákósy¹⁵⁴ a bien démontré l'existence, dès le Moyen Empire, de barques à roues ou de "navigation par terre"¹⁵⁵. Il est dès lors aisé de considérer le char

comme une "barque" de sol, idée qui se perpétuera jusqu'à l'époque grecque. Du reste, sur notre assemblage, un groupe de courtisans loue l'arrivée du roi sur son char (*rd-jt-j3w*) comme s'il s'agissait de l'apparition d'une figure divine et c'est par une expression empruntée au vocabulaire nautique que le rédacteur du texte de la scène I, 3 désigne la fin de la course du souverain¹⁵⁶ : *mn-jt3*, littéralement "toucher terre, aborder". C'est ce que fait d'ailleurs le soleil dans son périple nocturne qui, d'heure en heure, aborde (*mn-j*) dès qu'il entre dans un nouveau territoire¹⁵⁷ : si aux époques classiques il navigue encore en barque, son incarnation terrestre¹⁵⁸, pendant la période atonienne, lui préfère un véhicule neuf.

RÉSUMÉ

A partir des *Talâtât* extraites du IX^e pylône, en 1977, Ph. Marle donnait les bases d'un grand assemblage que l'auteur a achevé et complété. Cent quatre-vingt-dix-neuf éléments correspondant à deux registres s'organisent autour du déplacement du roi et de la reine sur les chars d'apparat, formant à l'origine une longueur de paroi supérieure à 12 m, pour une hauteur de 2,42 m. Le décor regroupe soldats, dignitaires et musiciennes autour du couple royal et de leurs chars. Les textes conservés indiquent que les souverains se rendaient au *Rwd-mnw n-jtn* de Karnak pour y consacrer la grande offrande (*3b.t 3.t*). Quelques éléments architecturaux figurés fournissent des précisions sur l'aspect de la partie antérieure du lieu de culte atonien. Le char royal, bien représenté, peut être étudié à fond en reliant les représentations thébaines aux nombreuses scènes d'Amarna illustrant le thème du char. Il ressort de l'étude que le char est un instrument liturgique et processionnel, sorte de substitut à la barque, spécifiquement lié à l'apparition en gloire du souverain.

146. Qui ne disparaît pas à Amarna. Cf. E. Drioton, *ASAE* 43 (1943), 15 - 43 et R. Hari, *La religion amarnienne et la tradition polythéiste*, dans *Fs Westendorf*, (Göttingen 1984), 1048 sqq.

147. En dernier lieu. P. Auffret, *Hymnes d'Égypte et d'Israël*, *OBO* 34, Fribourg-Göttingen 1981, p. 175 sqq.

148. Traduction de L. Segond, Paris-Bruxelles 1964.

149. Cf. W. Gesenius, *Handwörterbuch über das alte Testament*, (Leipzig 1921), p. 760 et L. Koehler & W. Baumgartner, *Lexicon in Veteris Testamenti Libros*, (Leyde 1953), p. 892.

150. Cf. Koehler & Baumgartner, *o.c.*, p. 567 (accadien : *markab.t-u*, cf. W. von Soden, *Akkadisches Handwörterbuch*, (Wiesbaden 1972), II, p. 747 ; égyptien : *mrkbt*, cf. *Wb.* II 113, 4). Je remercie chaleureusement le Dr Werner Vycichl pour l'aide qu'il m'a apportée dans l'étude de ce point particulier.

151. Par exemple : Jér. 17, 22 et 22,5. Qu'on pense également à Elie et son char de feu (2R 2, 11 - 12 et 2R 6, 17). Pour la parade et le triomphe à bord d'un char, voir celui de Joseph (Gen. 41-42,3) signalé par J. Vergote, *Pharaonic Egypt* (Jérusalem, 1985), p. 291.

152. Et même au-delà, puisque Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique de Diodore de Sicile* traduite du grec par Ferd. Hoefer (Paris 1865), p. 126 - 127 et C.H. Oldfather, *Diodorus of Sicily, The Loeb Classical Library*, (Londres 1976), I, p. 382 - 383) raconte que la reine Sémiramis édifia un temple où figurait une statue de Rhéa, assise sur un char en or. A cette figure, il faudrait naturellement ajouter celle d'Hélios dans la mythologie classique...

153. Pour J. Assmann, la fenêtre des apparitions jouerait un rôle comparable : Akhenaton s'y montrerait en lieu et place d'une figure divine (*SAK* 8, 1980, p. 25 - 26 et *JNES* 31 (1972), 154).

154. *Bark and Chariot*, dans *Studia Aegyptiaca* 3 (1977), 57 - 65.

155. Voir les exemples donnés par L. Kákósy, *o.c.*, et la barque à roues d'Ahotep (cf. B. Landström, *Ships of the Pharaohs*, Londres 1970, p. 98 et G. Daressy, *ASAE* 21 (1921), 129 - 137).

156. ou *mn-jt3*, ce qui n'a guère d'importance, le sens étant le même. Dans le second cas, cela pourrait tout au plus signifier que le rédacteur a voulu corriger la graphie trop curieuse du déterminatif, en abusant du sens du verbe d'état *mn* : en quelque sorte, il créerait un jeu de mot par métaphore phonétique. Voir aussi la stèle-frontière (Sandman, *Texts from Akhenaten*, p. 124, 9 sqq.) : *šmt m-jntyt* (litt. : "aller en voguant vers le sud") ; mais le verbe *jntj* a rapidement pris le sens d'"aller au sud", sans incidence sur le mode de transport choisi. On remarquera néanmoins que dans cet exemple, ce verbe est déterminé par un bateau.

157. B. George, *Studia Aegyptiaca* 1 (1974), 107.

158. A cet égard, il est troublant de constater qu'une représentation de Ched sur un char, datant précisément de l'époque amarnienne, paraît être légendée par les mots "barque de Rê", seuls restes d'un texte mutilé qui nous incite malgré tout à la prudence (cf. J.F. Romano, *Artibus Aegyptii*, Bruxelles 1983, 134-135 et H. Brunner, *GM* 78 (1984), 49-50).