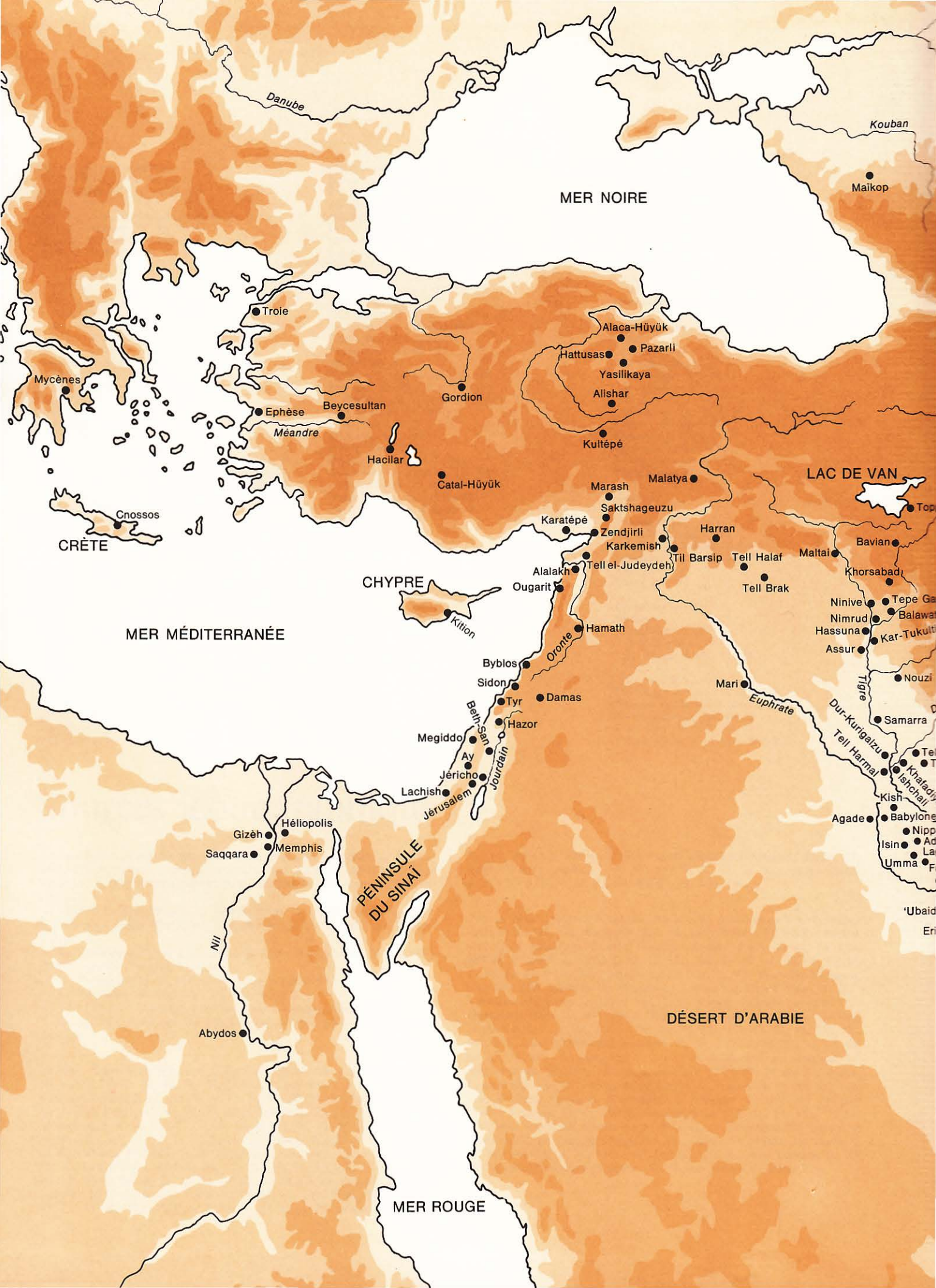




LES MERVEILLES
DES GRANDES
CIVILISATIONS



Danube

Kouban

MER NOIRE

Maikop

Troie

Alaca-Hüyük

Hattusas

Pazarli

Yasilikaya

Alislar

Mycenes

Ephèse

Beycesultan

Gordion

Kultépé

Hacilar

Catal-Hüyük

Marash

Malatya

LAC DE VAN

CRÈTE

Cnossos

MER MÉDITERRANÉE

CHYPRE

Kition

Karatépé

Saktshageuzu

Zendjirli

Karkemish

Tell el-Judeydeh

Til Barsip

Harran

Tell Halaf

Tell Brak

Maltai

Khorsabad

Ninive

Nimrud

Hassuna

Assur

Kar-Tukult

Nouzi

Samarra

Tell Harmal

Kish

Agade

Babylone

Nippur

Adad

Umma

'Ubaid

Eri

Ougarit

Alalakh

Hamath

Byblos

Sidon

Tyr

Damas

Hazor

Megiddo

Ay

Jéricho

Lachish

Jérusalem

PÉNINSULE
DU SINAI

Héliopolis

Memphis

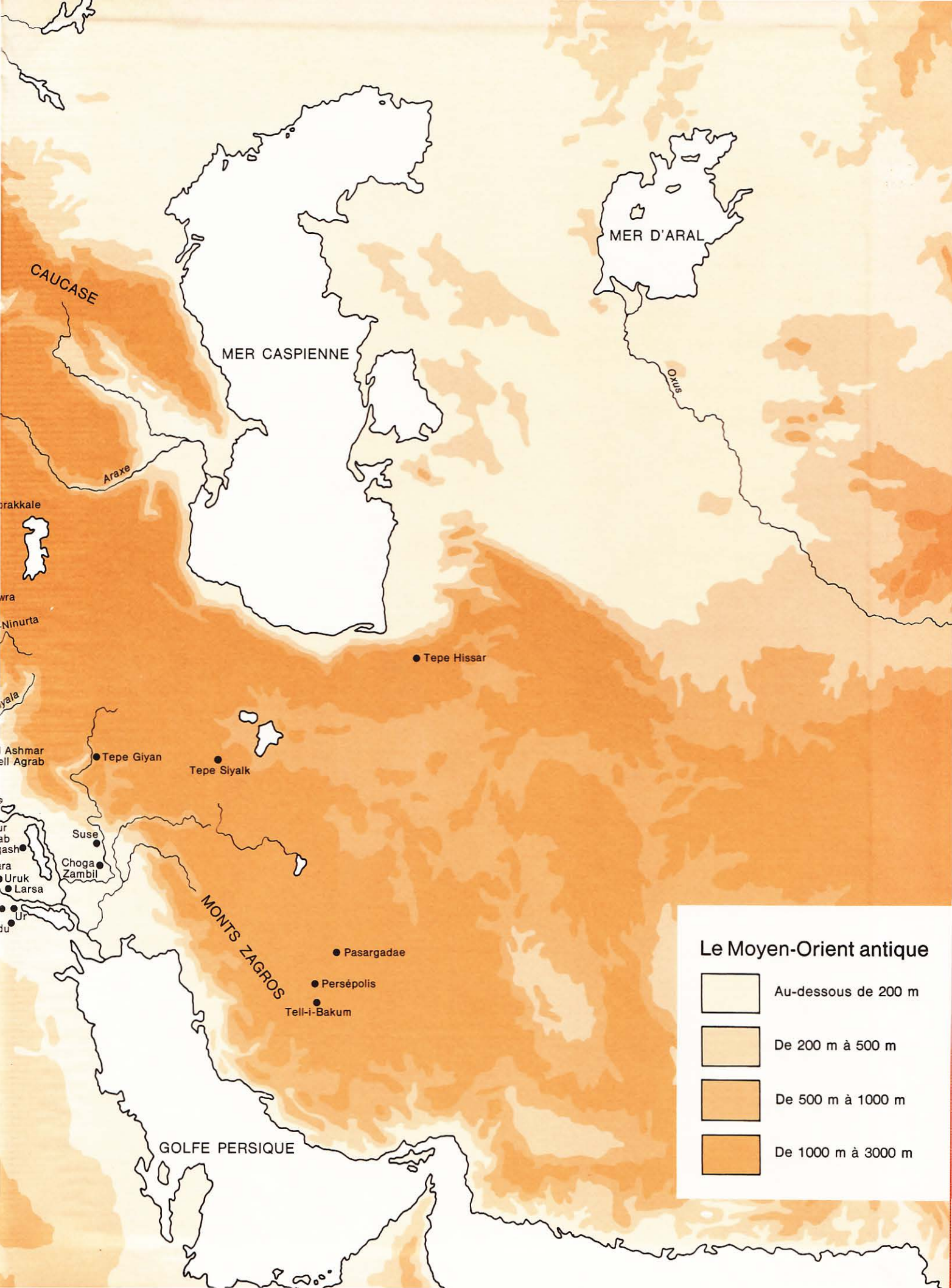
Gizéh

Saqqara

Abydos

DÉSERT D'ARABIE

MER ROUGE







LE MOYEN-ORIENT ANTIQUE

GIOVANNI GARBINI

Professeur à l'Institut
d'études proche-orientales, Université de Rome.

Traduit de l'anglais par
MARIE-LAURE LE GAL

Pages précédentes : Relief provenant du Palais d'Assurbanipal à Ninive, montrant le roi à la chasse au lion.

© THE HAMLYN PUBLISHING GROUP LIMITED, LONDRES, 1966 © ÉDITIONS DE CRÉMILLE, GENÈVE, 1969

General Editors

TREWIN COPPLESTONE
London

BERNARD S. MYERS
New York

IMPRIMÉ EN HOLLANDE PAR N.V. DRUKKERIJ SENEFELDER - AMSTERDAM

Table des Matières

8 Introduction

9 La Mésopotamie

La civilisation sumérienne - Étude de l'art sumérien - L'architecture prédynastique - La sculpture prédynastique - Les sceaux prédynastiques - La première crise de la civilisation sumérienne : période transitoire - La période dynastique - L'architecture de la période dynastique - L'arrière-plan de la sculpture, pendant la période dynastique - Les écoles régionales de sculpture, pendant la période dynastique - Sculpture de la II^e dynastie - Les reliefs de la II^e dynastie - Les arts mineurs - La période akkadienne (2350-2150 av. J.-C.) - La sculpture akkadienne - Les sceaux akkadiens - La période néo-sumérienne (2150-1950 av. J.-C.) - L'art néo-sumérien - La période Isin-Larsa et la période babylonienne - L'architecture et la peinture - La sculpture - Les sceaux babyloniens - La domination kassite - Les Assyriens - La période néo-assyrienne - Assurnasirpal II - Salmanasar III - Teglath-Phalasar III - Sargon II et Sennachérib - Assurbanipal - La peinture assyrienne - L'architecture et les villes assyriennes - La période néo-babylonienne.

70 Les régions périphériques

La Palestine ancienne : Jéricho - L'Anatolie ancienne - L'Iran ancien - L'art proto-élamite - Les influences sumériennes - La civilisation de la vallée de l'Indus - La Syrie et la Palestine au III^e millénaire - La sculpture syro-palestinienne - L'Anatolie au III^e millénaire - L'ascension des peuples montagnards au II^e millénaire - La civilisation hittite - L'architecture et la sculpture hittites - L'État de Mitanni - La renaissance iranienne - La Syrie et la Palestine au II^e millénaire - L'architecture syro-palestinienne - La sculpture syrienne - Les arts mineurs syriens - Démembrement suivi d'un redressement partiel - L'architecture syrienne pendant le I^{er} millénaire - Les reliefs syriens - La Phénicie et la Palestine - L'art phénicien - Le Luristan - L'empire perse - L'art perse - L'Anatolie au I^{er} millénaire - La Syrie et la Palestine : phase finale - La Phénicie.

111 L'Égypte

Considérations générales - L'Égypte prédynastique : grandes lignes - L'art au début de la période dynastique - L'architecture dynastique - La sculpture dynastique - L'Ancien Empire : l'âge de la pyramide - La sculpture de l'Ancien Empire - Les reliefs de l'Ancien Empire - Le Moyen Empire : arrière-plan historique - L'art du Moyen Empire - La XI^e dynastie - La XII^e dynastie - La seconde période transitoire - Le cosmopolitisme du Nouvel Empire - Le Nouvel Empire - La sculpture sous le règne de la reine Hathshepsut - Le règne de Thoutmosis III et la période qui suivit - La peinture du Nouvel Empire - La révolution d'Amarna - Le style Amarna - La période transitoire avant la XIX^e dynastie - La peinture thébaine à la fin du Nouvel Empire - La sculpture de l'ère ramesside - La période transitoire avant la période saïte - La dynastie saïte - La fin de l'art égyptien.

167 L'expansion de l'art du Moyen-Orient antique

La Nubie - L'Arabie du Sud - L'Éthiopie - La civilisation phénicienne au-delà des mers - L'art punique.

Planches en couleurs

1	Vue du Nil, près d'Assouan	17	55	Vue de Persépolis, du poste de garde de Xerxès	91
2	Vue du Jourdain, près de Jéricho	18	56	Vue d'ensemble de Persépolis	92
3	Les cèdres du Liban	18	57	Le palais de Darius, Persépolis	92
4	Les ruines de Babylone	19	58	Relief, de Persépolis	93
5	Les ruines de Jéricho	20	59	Plaque en ivoire, du trésor de Ziwiye	94
6	Tour néolithique de Jéricho	20	60	Vase rhyton, bol et fleurons provenant d'un trésor achéménien	95
7	Restes des premiers temples sumériens, à Uruk	21	61	Tasse, de Hasanlu	95
8	Le ziggurat d'Uruk	22	62	Tombeaux achéménien de Naqsh-e Rostam	96
9	La pyramide à degrés de Zoser	23	63	Tombeau d'Artaxerxès II	96
10	Les pyramides de Gizeh	24	64	Obélisque d'Aksum, Abyssinie	113
11, 12	Le sphinx de Chéphren, et détail	25, 26	65	Vue de Motye	114
13	Le ziggurat d'Ur	27	66	Le tophet de Tharros, en Sardaigne	114
14, 15	L'« Étendard d'Ur »	28	67	Intérieur du temple de la vallée de Chéphren à Gizeh	115
16	Tête de taureau, ornant le devant d'une lyre, d'Ur	29	68	Rahotep et sa femme Nofret	116
17	Casque de Meskalamdug, d'Ur	30	69	Le pavillon du Jubilé de Sésostri I ^{er}	117
18	Gobelet, d'Ur	30	70, 71	Reliefs du pavillon de Sésostri I ^{er}	118, 119
19	Ornement de table d'offrande, d'Ur	31	72	Statue du roi Mentuhotep	119
20	Vase de style Suse I	32	73	Les colosses de Memnon	120, 121
21	Figure assise, d'Ubaid	49	74, 75	Le temple de la reine Hatshepsut, à Deir el-Bahri, et détail	122, 123
22	Relief représentant Imdugub, d'Ubaid	50	76	Colonnade centrale de Deir el-Bahri	123
23	Coupe d'Ubaid	50	77	Cour d'Amenhotep III, temple d'Amon, Louksor	124
24	Gudea, de Lagash	51	78	Colonnade d'Amenhotep III, temple d'Amon, Louksor	125
25	Fresque du palais de Zirimlin à Mari	52	79	Pylônes d'entrée du temple d'Amon, à Karnak	125
26	Vase, de Khafajah	52	80	Temple de Ramsès III à Médinet Habu	126
27	Vase, d'Alaca-Hüyük	53	81	Relief du temple de Médinet Habu	126
28	Étendard représentant un cerf, d'Alaca-Hüyük	54	82	Vestibule de Kom Ombo	127
29	Étendard en forme de disque, d'Alaca-Hüyük	54	83	Tête de Taharqa	128
30	Vase, de Kültépé	55	84	La vallée des Rois à Thèbes	145
31	Vase, de Conellé	56	85	Fresque du tombeau d'Itet à Medum	146
32	Vue des ruines du temple d'Hattusas	57	86	Fresque du tombeau d'Ity à Gêbelein	146
33, 34	La porte des lions, Hattusas, et détail	57, 58	87, 88	Fresques du tombeau de Nakht, Thèbes	147, 148
35, 36	Sphinx de la porte du Sphinx à Alaca-Hüyük	59	89	Fresque du tombeau de Menna, Thèbes	149
37	Le sanctuaire rocheux de Yazilikaya	60	90	Peinture ornant une voûte, tombeau de Khonsu, Thèbes	150
38	Relief : cortège de douze dieux, Yazilikaya	61	91	Fresque du tombeau de Ramose, Thèbes	151
39	Relief : Tudhaliyas IV, protégé par le dieu Sarumma	61	92	Fresque du palais d'Amarna	152, 153
40	Vase, d'Alalakh	62	93	Tête de Néfertiti	154
41	Relief, de Malatya	62	94	Le dernier cercueil intérieur du sarcophage de Toutankhamon	155
42	Statuette, de Megiddo	63	95, 96	Fresques du tombeau de Meye, à Thèbes	156
43	Bol, d'Ougarit	64	97	Fresque du tombeau d'Userhet, à Thèbes	157
44	Assiette en argent du trésor de Ziwiye	81	98	Détail du « livre des morts »	158
45	Le temple des obélisques à Byblos	82	99	Fresque du tombeau de Pashedu, Thèbes	158
46	Ruines à Byblos	82	100, 101	Fresques du tombeau de Sennedjem, Thèbes	159
47	Plaque en terre cuite, de Kish	83	102	Stèle funéraire de Nes-Khonsu-pa-Khered	160
48	Ivoire phénicien, de Nimrud	84			
49	Ivoire syrien, de Nimrud	85			
50, 51	Fresques assyriennes du palais de Til Barsip	86, 87			
52	La porte d'Ishtar à Babylone	88			
53	Détail de la façade de la salle du Trône, Babylone	89			
54	Le ziggurat de Choga Zambil	90			

[illegible]

Introduction

Les chiffres dans les marges renvoient aux illustrations : caractères gras pour les hors-texte en couleurs, italiques pour les illustrations en noir et blanc.

La longue histoire de l'homme tel que nous le connaissons aujourd'hui, commence il y a entre un million et un demi-million d'années. Pendant très longtemps l'homme vécut d'une façon simple et primitive, dominé par le climat et la géographie, luttant pour survivre, errant en quête d'abri et de nourriture. Des groupes entiers pouvaient périr à la suite d'une erreur de jugement, ou si instinct et intuition leur manquaient. Puis, après des milliers d'années, dans certaines régions favorables, l'homme apprit à vivre en communautés. Il put élever une famille dans une sécurité relative, faire des récoltes, élever des animaux, se bâtir des abris. C'est alors que l'organisation plus stable et plus complexe d'une civilisation évoluée devint possible. Ignorant les origines du monde et cependant conscient d'un ordre naturel, l'homme s'interrogea, et les premières formes de religion furent le fruit de cette réflexion. Le besoin d'ordre et de responsabilité sociale, à l'intérieur du groupe, suscita l'apparition du droit et de la royauté. L'homme était passé d'une culture primitive à une culture évoluée.

Ce livre étudie l'évolution historique et sociale de certaines civilisations évoluées et leurs formes d'expression artistique. On trouve les plus anciennes réalisations artistiques, politiques et religieuses de ces cultures, dans la région connue aujourd'hui sous le nom de Moyen-Orient antique. Cette région s'étend depuis l'Égypte et l'Anatolie à l'ouest, jusqu'au plateau iranien à l'est et se prolonge vers le sud, englobant l'Arabie. Les traits géographiques de cette vaste contrée sont extrêmement variés. De grandes artères fluviales coupent cette zone désertique, la vallée du Nil en Égypte et celle du Tigre et de l'Euphrate en Mésopotamie.

Cette dernière, d'après la tradition biblique, n'est autre que l'Éden ou Paradis terrestre. Entre le Tigre et l'Euphrate, au pied des collines qui bordent les chaînes montagneuses du nord, se trouve le « Croissant fertile ». Il décrit un arc depuis le nord de la Mésopotamie jusqu'à la Palestine, en passant par le nord de la Syrie et la région côtière méditerranéenne (Phénicie). Au-dessous de ce croissant s'étend le désert syro-arabique, et au-delà, les plateaux d'Iran traversés, d'est en ouest, par des chaînes de montagnes.

C'est là que se développèrent les plus anciennes civilisations. Ayant pris naissance dans les vallées des fleuves — d'abord en Mésopotamie, puis en Égypte et aux Indes (dans la vallée de l'Indus), les cultures présentèrent certaines ressemblances dans leurs phases pré-dynastiques. Ainsi, au début de l'histoire du Moyen-Orient, les fleuves étaient les grands centres d'attraction. Les peuples nomades qui amenaient leurs troupeaux dans les vallées, apprenaient à canaliser les eaux du fleuve et à irriguer les terres. La culture, puis le commerce du blé s'ensuivirent. La stabilité économique dépendait de l'excédent de blé, et le commerce avec les régions les plus pauvres se développa.

Cependant, les mouvements ethniques et culturels n'étaient pas limités aux plaines. Les communications entre l'est et l'ouest étaient possibles par les vallées du nord; ce n'est que récemment que l'on a insisté sur ce fait. C'est ainsi que des relations lièrent l'Iran, l'Anatolie et le Caucase, relations dont les effets devaient se faire sentir plus tard, lorsque les Kassites et les Hittites descendirent du nord. Ces peuples « montagnards », qui parlaient en général l'indo-européen, devaient changer le cours de l'histoire ancienne en Orient.

Néanmoins, les impulsions créatrices les plus fortes des civilisations antiques au Moyen-Orient, naquirent dans les vallées du Nil, de l'Euphrate et du Tigre. Les Égyptiens et les Sumériens furent les premiers à élaborer des structures politiques complexes et puissantes. Mais s'il est vrai de dire que les conditions étaient les mêmes pour tout le monde — les grands fleuves devaient être mis en valeur afin de procurer subsistance et pouvoir — il n'en reste pas moins que l'évolution politique et culturelle des deux races fut totalement différente.

L'Égypte a toujours eu une double nature, le nord et le sud, respectivement appelés Basse et Haute Égypte, qui recherchaient leur indépendance. Ce dualisme fut toujours tenu en échec par un pouvoir

central très fort qui maintint plus ou moins l'unité de l'Égypte sous l'autorité du pharaon qui était investi de pouvoirs divins. En Mésopotamie, d'autre part, l'unité politique fut rarement maintenue, à cause de la puissance individuelle des cités. Chez les Sumériens, le gouvernement était théocratique, et en Mésopotamie, il était décentralisé. Les dirigeants sumériens n'accédèrent jamais à la dignité divine. Ils représentaient le dieu sur terre et intercédèrent auprès de lui au nom du peuple.

Dans les régions voisines, Iran, Syrie-Palestine, Anatolie, les structures politiques étaient fortes parfois, comme chez les Hittites en Anatolie et les Élamites en Iran. Cependant, dans l'ensemble, leurs pouvoirs étaient faibles, car leurs royaumes occupaient d'immenses territoires et constituaient des proies faciles pour leurs puissants voisins, l'Égypte et la Mésopotamie.

La civilisation du Moyen-Orient antique nous paraît très uniforme car nous la voyons avec un recul considérable. En fait, elle varie beaucoup d'une région à l'autre; la civilisation sumérienne diffère non seulement de celle de l'Égypte, mais aussi de celle de Babylone, qui en découle pourtant directement. Cependant les réalisations de ces civilisations furent parallèles et elles firent quelques échanges. C'est à peu près à la même époque qu'apparut l'écriture avec des caractères similaires : hiéroglyphes en Égypte, caractères cunéiformes en Mésopotamie et écriture proto-élamite en Iran. Les caractères égyptiens révèlent un sens artistique plus grand et les arts graphiques changeaient d'une région à l'autre, même si les sources d'inspiration étaient identiques. Il ne faut pas oublier, en règle générale, que l'Égypte, du fait de sa position géographique, est toujours restée fidèle à elle-même dans le domaine de la langue aussi bien que dans ceux de l'art, de la religion et de la politique. Par contre, dans les régions asiatiques, les races se succédaient continuellement, entraînant des bouleversements linguistiques, politiques et culturels. Pendant trois millénaires, l'art égyptien montra une continuité unique. (Les œuvres de C. Aldred, en Angleterre, et de S. Donadoni en Italie, sont capitales pour comprendre l'âme de l'art égyptien.) En Asie, au contraire, les arts s'influencèrent d'une région à l'autre et leur niveau de perfection resta plus bas, dans l'ensemble, qu'en Égypte.

Lorsque nous examinons les œuvres d'art de n'importe quelle société primitive, nous ne devons pas oublier que ceux qui les ont faites avaient des critères d'appréciation différents des nôtres. À côté des considérations sociales, politiques et religieuses, nous fondons nos jugements sur l'esthétique. De nos jours, nous voulons à tout prix de la « beauté ». Nous recherchons cette qualité indéfinissable aussi bien dans l'art contemporain que dans l'art d'autrefois. Nous considérons, par exemple, la sculpture égyptienne et nous essayons de l'évaluer en tant qu'« œuvre d'art ». Mais nous oublions que les sociétés primitives ne se préoccupaient pas d'esthétique. Ainsi, en Grèce, le mot « art » n'existait pas. Pour les Égyptiens ou les Sumériens, la sculpture servait à vénérer les dieux, à célébrer des victoires, à décorer un palais ou une sépulture. Le concept de beauté aurait semblé déplacé, si ce n'est incompréhensible. Si nous voulons considérer l'art du Moyen-Orient antique d'un point de vue esthétique — et il est difficile de faire autrement — nous devons prendre garde à ne pas appliquer notre propre échelle de valeurs à des œuvres exécutées il y a tant de siècles.

La Mésopotamie

Le territoire de l'ancienne Mésopotamie — le pays des deux fleuves — correspond approximativement, de nos jours, à la République d'Irak. La Mésopotamie n'a pas de frontières naturelles et elle se perd aux confins de l'Iran, à l'est, de l'Anatolie, au nord et de la Syrie à l'ouest. (L'art de ces pays sera étudié au chapitre suivant : « Régions périphériques ».) Le relief de la Mésopotamie est plat, son uniformité n'est rompue que par les vallées du Tigre et de l'Euphrate et par les « tells » ou collines artificielles faites lorsque les villes furent bâties et qui subsistent encore de nos jours. On peut retracer l'histoire des premières colonies en Mésopotamie, grâce aux poteries trouvées dans les sites de Tell Hassuna, Samarra, Tell Halaf et Tell al-'Ubaid. Mais l'histoire véritable de l'art et de la civilisation en Mésopotamie, commence seulement à la période Uruk, qui semble coïncider avec l'arrivée des Sumériens.

Pour plus de commodité, il convient de diviser l'histoire de la civilisation mésopotamienne en deux époques : l'une, sumérienne; l'autre, sémite. La première (3500-2350 av. J.-C.) comprend une période de préparation — la période prédynastique — et une période d'épanouissement classique — le début de la première dynastie. La seconde est divisée en trois parties. La période sémite commença vers 2350 av. J.-C., avec la dynastie d'Akkad. Après une brève renaissance sumérienne, lors de la troisième dynastie d'Ur, la prédominance sémite réapparut pendant la période ancienne babylonienne et demeura pendant les périodes kassite, néo-assyrienne, et néo-babylonienne. Le gouvernement de la Mésopotamie par les Mésopotamiens se termina en 539 av. J.-C., lors de la conquête de Babylone par les Perses.

LA CIVILISATION SUMÉRIENNE

Cette civilisation apparut dans le sud de la Mésopotamie, pendant la seconde moitié du quatrième millénaire av. J.-C. Par leur langue (et sans doute, par leur origine) les Sumériens étaient des intrus dans le système ethnique de la Mésopotamie. Il semble qu'ils soient venus des hauts plateaux d'Iran. Cependant, ils parvinrent si bien à s'intégrer à la population indigène que leur origine étrangère ne nous est connue aujourd'hui que parce que certaines villes ne portent pas des noms sumériens. Si les Sumériens imposèrent leur langue à la population, ils conservèrent le mode de vie qu'ils avaient trouvé et contribuèrent à son évolution.

L'irrégularité des cours du Tigre et de l'Euphrate nécessita la construction de digues et de canaux afin d'assurer la continuité du débit des eaux et de prévenir les inondations désastreuses. Ainsi irrigué, le sol riche et limoneux du sud de la Mésopotamie devint très fertile. Privé, comme aujourd'hui, de ces aménagements, le sud de la Mésopotamie n'est plus que steppes et marécages.

Tout d'abord, les Sumériens se groupèrent en communautés agricoles qui vivaient de l'élevage du gros bétail et des moutons et de la culture du blé et des palmiers. (L'art sumérien primitif porte l'empreinte très nette de ce mode de vie.) La véritable civilisation sumérienne apparut lorsque ces communautés s'organisèrent en collectivités



1. Vase, de Samarra. Argile cuite et peinte. Staatliche Museen Zu Berlin. On n'est pas encore sûr des origines de la culture de Samarra. Sans doute iranienne, ses poteries rappellent celles de Tepe Siyalk II. Ainsi désignées — du nom d'un site qui se trouve sur le Tigre — les poteries de Samarra ont été découvertes dans une vaste région qui s'étend, vers l'ouest, jusqu'au nord de la Syrie. Elles sont caractérisées par des bandes étroites remplies d'ornements géométriques et datent de la première moitié du cinquième millénaire av. J.-C. La culture de Samarra fut précédée — au nord de la Mésopotamie — par celle de Tell Hassuna et suivie par celle de Tell Halaf.

2. Figurine féminine, d'Ubaid. Période prédynastique. Première moitié du quatrième millénaire av. J.-C. Terre cuite. Hauteur : 14 cm. British Museum, Londres. Ces figurines comptent parmi les plus anciennes découvertes remontant à la période prédynastique. Elles représentent quelquefois une mère allaitant un enfant. Les renflements sur les épaules sont peut-être des tatouages. La culture d'Ubaid est la première culture préhistorique du sud de la Mésopotamie, où elle parvint, en provenance du plateau d'Iran.



capables d'entreprendre les travaux considérables que requérait une agriculture à grande échelle.

Une organisation de ce genre nécessitait un pouvoir central fort, qui prit, avec les Sumériens, un aspect théocratique. Ainsi, le centre d'intérêt de la vie et de la civilisation sumérienne devint le temple, maison du dieu qui gouvernait la cité. Le grand prêtre, ou *en*, qu'assistaient de nombreux subalternes, représentait le dieu. Il cumulait pouvoirs politiques et religieux. L'*ensi*, ou gouverneur, avait un statut similaire. Ce n'est que dans la dernière phase de l'histoire sumérienne, que l'autorité politique, incarnée par le *lugal* ou roi, devint indépendante du temple. Les idées politiques des Sumériens évoluèrent en fonction de ces données économiques et sociales fondamentales.

24 Le dirigeant idéal était un pacifiste toujours désireux de bâtir des temples pour les dieux et des canaux pour son peuple. Aux yeux des Sumériens, plus qu'un sentiment humanitaire, c'était une nécessité fondamentale d'une importance considérable au début de leur civilisation et qui devait demeurer tout au long de leur histoire. Ce n'est que beaucoup plus tard que les Babyloniens transformèrent cette conception de la royauté.

ÉTUDE DE L'ART SUMÉRIEN

Il est malheureusement difficile de reconstituer les premières étapes de l'art sumérien. Il nous reste très peu d'objets d'une période couvrant un millier d'années, ce qui constitue un formidable obstacle. En outre, les quelques œuvres que nous avons, se répartissent irrégulièrement entre des sites et des types différents. Ainsi, à côté d'une profusion de sceaux cylindriques, les découvertes sont rares en ce qui concerne les autres arts mineurs ; de même les vestiges considérables, en sculpture, de Khafajan et Telloh (ancien Lagash) restent sans contrepartie dans le domaine des découvertes archéologiques en des lieux importants, comme Ur et Uruk. Un autre facteur vient compliquer les choses dans l'étude de l'art sumérien, c'est l'incertitude de la chronologie. Des savants éminents ont fait remonter les mêmes objets à des époques très différentes. Enfin, l'évolution de l'érudition historico-artistique, en ce qui concerne l'ancienne Asie occidentale, demeure insuffisante. Les recherches sont demeurées sur le plan philosophique. Si quelques études dans le domaine de l'analyse des styles — comme celles d'Anton Moortgat et d'Henri Frankfort — nous ont aidés, la validité de ces méthodes quant à l'étude de l'art dans le Moyen-Orient antique n'a pas encore été prouvée.

Si l'on compare l'art sumérien aux réalisations des Égyptiens à la même époque, l'infériorité des Sumériens en matière d'expression et de style, apparaît nettement. Ces divergences entre les arts des deux peuples s'expliqueraient sans doute par la différence de leurs goûts artistiques ; mais leurs sources d'inspiration étaient, elles aussi, étonnamment dissemblables. La disparité est surtout frappante dans le domaine de la sculpture où les réalisations sumériennes sont souvent médiocres. L'une des raisons en est la pauvreté en pierre propre à la sculpture dans le sud de la Mésopotamie, ce qui n'était pas le cas en Égypte. Les faibles importations de matières premières

entravaient la création des guildes d'artisans qui, comme en Égypte, auraient fait leur métier de père en fils. L'habileté technique, en Égypte, compensait souvent le manque d'inspiration. L'absence de pierre en Mésopotamie explique le fait que, au début, la sculpture s'inspira de modèles égyptiens. Tenue pendant longtemps pour l'une des expressions les plus typiques de la civilisation mésopotamienne, la sculpture sur pierre cessa pratiquement d'exister à la fin de la période sumérienne. La sculpture babylonienne est surtout exécutée en bronze.

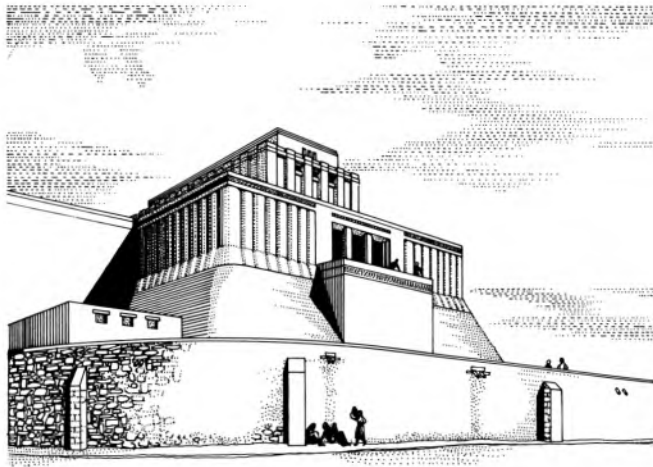
L'ARCHITECTURE PRÉDYNASTIQUE

L'art sumérien commence à Uruk, l'Érech de la Bible, pendant les derniers siècles du quatrième millénaire av. J.-C., par une série d'œuvres qui témoignent du haut degré de civilisation de la ville. Uruk se trouve en basse Mésopotamie, à l'est de l'Euphrate. Les conditions, dans la vallée du fleuve, ne se prêtaient pas à des constructions élaborées. Les grands roseaux des marais étaient tout juste bons à faire des abris pour les animaux. On ne trouvait ni bois ni pierre. Seule la boue du fleuve était en quantité illimitée. Les briques de boue qui semblent avoir été inventées à une époque antérieure par les Iraniens, étaient de forme allongée. On les séchait au soleil, et, en les maintenant avec un mortier de boue, on pouvait élever des murs.

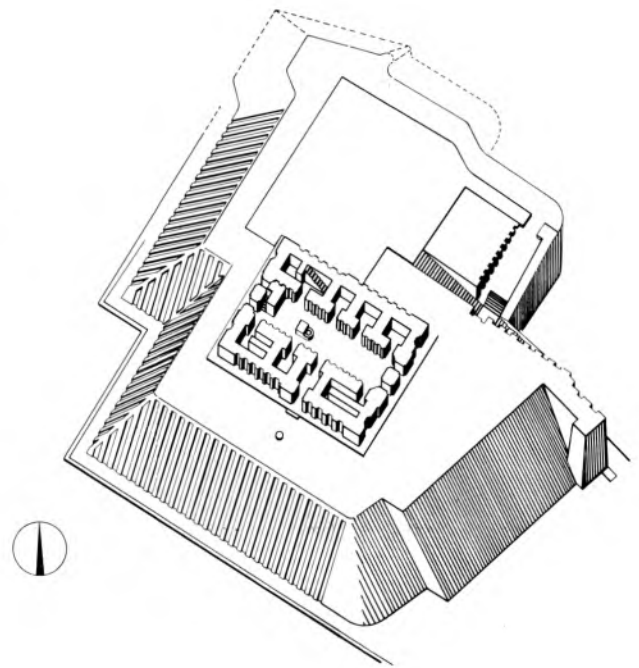
En grande partie à cause de son prestige religieux, Uruk demeura l'un des centres les plus importants du monde sumérien. A la première période appartiennent deux grands ensembles sacrés : l'enceinte de *E-anna* (« la maison du ciel ») et l'« Anu Ziggurat », surmonté par le Temple Blanc. L'enceinte de *E-anna*, comprenait un groupe de temples dont on ne peut mentionner que les plus importants. Le Temple de Calcaire, qui tire son nom du matériau de construction inhabituel dont il est fait, est un large rectangle. Au centre se trouve une vaste pièce en forme de T bordée par des chambres plus petites. Un grand nombre d'entrées sont percées de chaque côté du bâtiment. Malgré l'emploi de pierre au lieu de brique — matériau employé dans la plupart des autres temples sumériens — le bâtiment est doté de contreforts, caractéristiques des temples de brique.

Ces contreforts sont typiques de l'architecture religieuse sumérienne et furent copiés par les Égyptiens. Ils servaient à maintenir de hautes structures de bois à l'aide de lourdes masses d'argile. Plus tard, les architectes sumériens utilisèrent les contreforts dans un but décoratif : ils servaient non seulement à rompre la monotonie des murs, mais aussi leur donnaient une sorte de rythme sculptural qui mettait à profit les effets de lumière. Cette architecture est rigoureusement symétrique, à la fois dans la distribution intérieure et dans le traitement des murs, à trois dimensions.

Le Temple de Calcaire est relié à un autre temple par une cour monumentale dont un côté offre huit piliers et quatre demi-colonnes dressés sur une sorte de plate-forme. Il est surprenant de trouver de telles colonnes dans l'architecture mésopotamienne et plus encore de les voir ornées d'un revêtement coloré. Des milliers de cônes de



3. Reconstitution du temple d'Eridu. Période prédynastique. C'est à Eridu (aujourd'hui : Abu Shahrein) que l'on a découvert le plus ancien édifice religieux sumérien. Ce temple, construit sur une plate-forme artificielle qui annonce le véritable Ziggurat, avait des murs fortifiés. Lors des fouilles, l'on découvrit une quantité d'arêtes de poisson sur le sol de la cella, et l'on a suggéré que le temple était dédié à Enki « le maître de la terre »; édifice appelé plus tard par les Sémites Ea, « maison des eaux douces ».



4. Plan du Temple Blanc à Uruk. Période prédynastique. 3200-3000 av. J.-C. Le Temple Blanc, ainsi dénommé parce que ses murs étaient blanchis à la chaux, surplombait « l'Anu ziggurat » qui, par ordre d'importance, est le second sanctuaire d'Uruk. La pièce centrale est flanquée, au nord-est, de cinq chambres. On entrait par une porte aménagée sur le côté sud-ouest et qui ouvrait sur un couloir menant à la cella. Dans un coin se dressait un autel et, à quelques mètres, une table de sacrifice en brique, avec un foyer semi-circulaire.

teintes différentes en terre cuite sont imprimés sur le mur de plâtre, formant ainsi des zigzags et des losanges. Une fois encore, les architectes sumériens ont réussi à égayer la brique au moyen de dessins géométriques. Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve ces dessins quelques

16 siècles plus tard, décorant certains objets d'art (des instruments de musique, par exemple) et sur des couvertures faites très récemment par les tribus de Bédouins.

L'autre principal édifice religieux d'Uruk, l'Anu Ziggurat, comprend une immense plate-forme de brique, légèrement irrégulière, à laquelle on accède par des marches. D'un côté de la plate-forme en terrasse se dressait

4 un bâtiment appelé « Temple Blanc » qui est assez différent du temple de calcaire de l'enceinte *E-anna*. De forme régulière, le Temple Blanc est cependant moins large que le Temple de Calcaire. Sur la pièce centrale, rectangulaire, donnent de petites chambres groupées sans souci de symétrie.

3 Cette façon de bâtir les temples sur une plate-forme, comme le temple d'Eridu, le plus ancien de tous, est typique de l'architecture sacrée des Sumériens. Du point de vue pratique, cette élévation du temple au-dessus de la plaine était due à la nécessité de le préserver des inondations; en outre, au fur et à mesure que le bâtiment était reconstruit ou complété, son niveau s'élevait. Mis à part ces considérations pratiques, cette élévation des temples correspondait certainement à une idée religieuse profondément ancrée, car — cette région alluviale étant plate — il ne peut s'agir là que d'une volonté expresse. Les Sumériens imaginaient que leur dieu vivait sur une

montagne. Ils le plaçaient, moralement et littéralement, sur un plan supérieur à celui des hommes. Cette conception de la divinité que symbolisait l'élévation du temple, aboutit plus tard au véritable ziggurat et illustre l'apparition de la croyance en une divinité dont la nature transcendait celle des hommes. Cette notion était totalement étrangère aux peuples sémites semi-nomades qui entrèrent en contact avec la culture sumérienne et qui se fixèrent plus tard en Palestine; en fait l'histoire biblique de la Tour de Babel révèle la surprise des patriarches devant cette conception religieuse qui différerait totalement de celle des peuples sémites du désert.

LA SCULPTURE PRÉDYNASTIQUE

Les monuments dont nous venons de parler dénotent une évolution artistique et culturelle très poussée dans la période de formation de la civilisation sumérienne. Les sculptures de la même époque sont, elles aussi, révélatrices. La « stèle de la chasse » d'Uruk est une pièce remarquable. C'est un fragment de pilier en granit où l'on voit, dans deux scènes différentes, un roi qui chasse

5 le lion. Dans la scène principale, réalisée à une plus grande échelle, on voit le roi bander son arc face à deux lions blessés. La seconde scène montre le même personnage qui transperce un lion. On ne comprend pas clairement ce que signifie cette stèle car il semble improbable qu'elle ait été exécutée uniquement pour rappeler une expédition de chasse royale. Elle fait peut-être indirectement allusion à quelque importante opération militaire. Quoiqu'il en soit,



5. (ci-dessus) « **Stèle de la chasse** », d'Uruk. Période prédynastique. 3200 av. J.-C. Granit. 78 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Cet étonnant fragment d'une sculpture sumérienne ancienne, montre deux épisodes d'une chasse au lion. En haut, un roi attaque les animaux avec un long javelot, en bas avec un arc bandé. La scène a peut-être une signification symbolique ou historique.

6. (ci-dessus, à droite) **Vase, d'Uruk**. Période prédynastique. 3200-3000 av. J.-C. Albâtre; hauteur : 92 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Ce vase élégant a été découvert dans l'enceinte de E-anna à Uruk. Les frises en relief célèbrent l'offrande des fruits de la terre à la déesse de la fertilité. On trouve ici et aux figures 7 et 8, le même sens du volume.

7. **Statuette d'un homme barbu, d'Uruk**. Période prédynastique. 3200-3000 av. J.-C. Albâtre. 18 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Cette figure du début de la période prédynastique est l'un des premiers exemples de sculpture sumérienne, en ronde bosse. L'artiste a voulu montrer que la barbe était artificielle. Les yeux sont des coquillages avec des pupilles en lapis-lazuli. C'est l'exemple le plus ancien que nous ayons d'une statue cultuelle typiquement sumérienne représentant un roi ou un prêtre en prière devant la divinité.



la ressemblance entre ces scènes et celles de la « palette des chasseurs » de la période prédynastique contemporaine en Égypte, est frappante.

Un autre objet venant d'Uruk est particulièrement intéressant. Il s'agit d'un vase cylindrique en albâtre, légèrement évasé au sommet et de forme conique à la base. L'extérieur est décoré de quatre bas-reliefs superposés. De bas en haut, les frises représentent des épis de blé, des animaux domestiques, un cortège de serviteurs nus portant des offrandes, et enfin, la déesse Inanna recevant des dons, devant son temple. La signification de ces scènes est claire : elles commémorent la présentation des fruits de la terre à la déesse de la fertilité. Cette cérémonie montre qu'à cette époque les hommes s'intéressaient avant tout à l'agriculture. Une scène pastorale où l'on voit des troupeaux près du parc à moutons qui orne le côté d'un abreuvoir en albâtre venant d'Uruk, reflète la même préoccupation.

Ce sont là les plus importantes sculptures en relief de l'époque. Le style est le même pour toutes et il est caractérisé par un réalisme profond et par une grande compréhension des volumes. Les figures sont disposées avec un sens de l'équilibre dans la composition qui reflète le même amour de l'ordre et de la solennité que l'on a remarqué dans la réalisation des temples. On a l'impression d'une société puissante, sereine et sûre d'elle.

Les plus belles œuvres d'art de cette époque, cependant, sont les sculptures en ronde bosse. On connaît mal leurs antécédents. Elles furent précédées par une série de statuettes en terre cuite, en général des figures féminines nues qui appartiennent à la période 'Ubaid. Cependant, il n'y a aucun lien entre ces statuettes d'argile et les sculptures sur pierre qui sont de conception toute différente, à la fois par le style et par l'esprit. Il est donc difficile de trouver les œuvres qui ont précédé celles d'Uruk dont nous allons bientôt parler. Une seule chose est certaine : c'est que leur style est d'une maturité remarquable, qui n'a pu être atteinte qu'après de longues périodes d'essais.

On a trouvé un groupe de statuettes en pierre, d'origine inconnue, qui représentent un homme nu, barbu, les mains sur la poitrine. On ne connaît pas la date à laquelle ces figures furent exécutées, mais il semble qu'elles appartiennent à la période prédynastique. Elles ressemblent beaucoup à une statuette égyptienne représentant un homme (qui se trouve à Oxford, au Musée Ashmoléen); cette figurine représente un homme nu, barbu, et qui porte une sorte de braguette caractéristique des peuples d'Afrique du Nord à cette époque. Il est intéressant de remarquer que dans cette figure, comme dans les figures sumériennes, les artistes ont voulu montrer que les barbes étaient fausses. Malgré l'incertitude des dates, il semble probable que ces figures soient les premières manifestations de la sculpture en ronde bosse sumérienne et qu'elles s'inspirèrent d'œuvres égyptiennes. Elles annoncent les chefs-d'œuvre de cette époque : le buste d'un roi et un masque de femme, qui, tous deux, viennent d'Uruk. Le buste, découvert il y a quelques années seulement, témoigne d'une complète maîtrise technique et d'un remarquable sens artistique. Le traitement du corps dévêtu montre le même soin porté au volume que celui



8. Tête de femme, d'Uruk. Période prédynastique. 3200-3000 av. J.-C.; marbre blanc; 20 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Cette célèbre tête, appelée la « dame de Warka », témoigne d'une grande compréhension des problèmes de la sculpture en ronde bosse. Faisant sans doute partie d'une sculpture complète, le dos de la tête est cependant plat et elle est munie de trous afin qu'on puisse l'attacher à une surface verticale.

que l'on a remarqué en ce qui concerne les reliefs, mais le style est nettement supérieur. On retrouve les mêmes qualités dans le célèbre masque connu sous le nom de « la dame de Warka ». Là, le modelage très délicat provoque un subtil jeu de lumière autour des yeux et de la bouche. La douceur du visage accentue l'intensité d'expression de la bouche et des yeux aux orbites vides et ne peut qu'émouvoir profondément ceux qui aujourd'hui contemplent ce masque.

LES SCEAUX PRÉDYNASTIQUES

Une étude de l'art sumérien serait incomplète si elle ne mentionnait pas cette branche de la production artisanale qui devait rester le trait le plus caractéristique de toute la civilisation mésopotamienne : la décoration des sceaux cylindriques. Contrairement à ce qui se passa dans la Préhistoire, puis en Égypte et en Occident, le sceau mésopotamien ne prit pas la forme d'une estampille ou d'un coin; il était cylindrique et sa surface était entièrement décorée. L'abondance de ces petits objets nous permet de suivre l'évolution artistique mieux que ne peuvent le faire les objets plus grands, mais aussi plus rares. (De même, l'histoire de la peinture grecque nous



9 a - e. (à gauche) Impression de sceau cylindrique prédynastique, d'Uruk. Musée d'Irak, Bagdad. Les sceaux cylindriques prédynastiques sont très libres dans la composition et très vivants dans la manière. On voit ici plusieurs scènes :

- a) animaux et figures mythologiques devant le temple;
- b) les yeux du dieu qui voient toute chose;
- c) offrandes apportées à un tombeau par voie maritime et terrestre;
- d) procession d'animaux sacrés dont trois sortent d'étables en bois;
- e) animaux nourris par des figures qui portent des brindilles.

La représentation de bâtiments sur les sceaux cylindriques est d'une grande importance car c'est la seule façon, pour nous, de savoir que les édifices existaient, chose que nous ne pouvons déduire autrement que de la découverte de fondations.

11. (à droite) Tablette en calcaire, de Kish. 3500 av. J.-C. Musée Ashmoléen, Oxford.

12. (ci-dessous, à droite) Tablette d'Aanepadda. 2600 av. J.-C. British Museum, Londres.

13. (extrême-droite) Stèle d'Assurbanipal. VII^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres. Dans ces trois exemples, de périodes très diverses, apparaît l'évolution de l'écriture, depuis les premiers pictographes jusqu'aux caractères cunéiformes. A la figure 11, on voit la plus ancienne forme d'écriture, avec des signes représentant une main, un pied, une cliaie à battre le blé. La figure 12 montre la forme sumérienne d'écriture cunéiforme qui fut au début de la stylisation des signes picturaux des premiers temps. A la figure 13, la graphie a pris un aspect nouveau, très différent des autres. Elle diffère, par ses angles aigus, de la forme archaïque élégante utilisée à Babylone. Cette stèle porte un fragment du récit épique de Gilgamesh, dans la version assyrienne, et décrit le Déluge.

est connue, uniquement grâce à des vases ornés de figures en rouge et noir.)

Les sceaux les plus anciens d'Uruk sont non seulement exécutés dans le même style que les bas-reliefs — composition libre, réalisme, grandes masses volumétriques —, mais aussi le choix des sujets traités exprime la même attitude fondamentale. Les sceaux d'Uruk montrent des scènes sacrées et religieuses dans lesquelles les dieux prennent une forme entièrement humaine. On trouve également des frises purement décoratives, représentant des animaux. Ces frises utilisent un motif d'origine égyptienne où les animaux ont de longs cous entrelacés, motif sans doute inspiré de la girafe; enfin, l'on voit des scènes faisant allusion à la guerre, où des prisonniers sont représentés, liés, devant le roi.

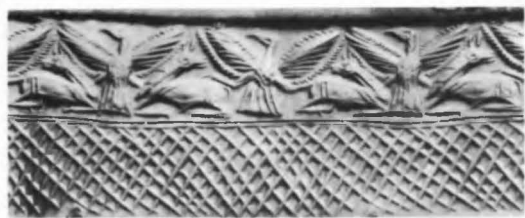
LA PREMIÈRE CRISE DE LA CIVILISATION SUMÉRIENNE : PÉRIODE TRANSITOIRE

L'épanouissement de la civilisation et de l'art sumérien, que nous venons de voir, à Uruk, pendant les derniers siècles du quatrième millénaire av. J.-C. fut brusquement interrompu vers le début du troisième millénaire. Une période de civilisation sumérienne commença alors, qui

devait durer environ trois siècles, et qui dénote non seulement un déclin de la qualité et de la quantité des œuvres d'art, mais aussi un bouleversement spirituel profond.

Cette période de crise qui annonce la période dynastique est la première à venir affecter le cours de l'évolution culturelle sumérienne. Aujourd'hui, nous ne pouvons que présumer la cause de cet arrêt dans l'évolution culturelle du pays : peut-être des troubles politiques intervinrent-ils, dus à l'arrivée des peuples sémites; peut-être une crise interne vint-elle frapper la société sumérienne, provoquée par quelque événement imprévu. L'on ne peut s'empêcher de penser à la légende sumérienne du Déluge, qui marque une division entre les premières dynasties, de type mythologique, et celles de la période que nous appelons protodynastique. Quoiqu'il en soit, dans le domaine artistique, le passage de la période prédynastique à la période dynastique, se fit, semble-t-il, progressivement.

Parmi les caractéristiques du nouvel art protodynastique, la forte tendance à l'expressionnisme, le sens du mouvement, la présentation dramatique des figures furent dans une certaine mesure annoncées dans quelques œuvres prédynastiques de la période transitoire. Quelques



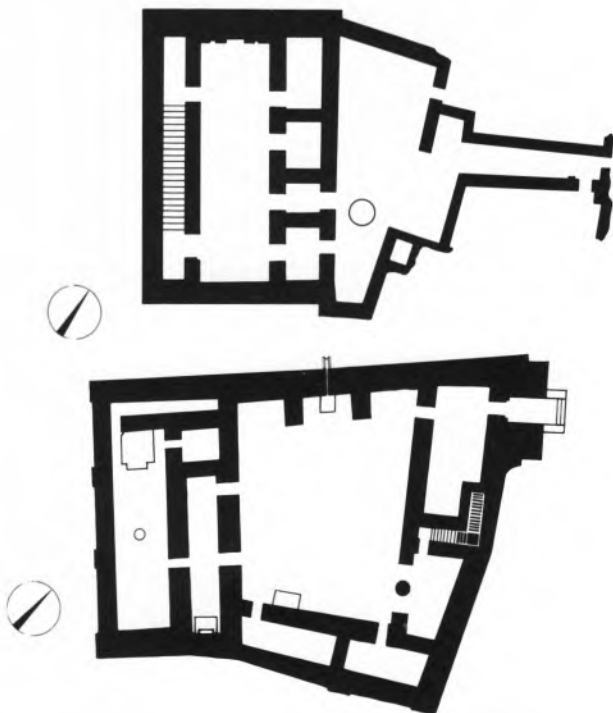
110. (à gauche) Impression de sceaux cylindriques représentant des oiseaux et autres animaux. Première période dynastique, 3000-2700 av. J.-C. Louvre, Paris. Ce sceau montre des figures qui se perdent presque dans un flot de lignes. Les oiseaux qui ressemblent à des aigles, avec leurs ailes déployées et leurs serres tendues pour protéger les antilopes, représentent un dieu et annoncent le motif de la reproduction en noir n° 22.





14. *Cruche à bec, d'Uruk*. Période de transition. 3000-2700 av. J.-C. Calcaire jaune. 20,3 cm. Musée d'Irak, Bagdad. La façon dont sont représentées les figures sur cette cruche est entièrement différente de celle des frises ordonnées de la figure 6. Le traitement est plus massif et plus dynamique. Le lion luttant avec le taureau fait presque perdre de vue l'usage auquel est destinée cette cruche et reflète la préoccupation causée par les terribles luttes de la vie.

15 a, b. *Les temples de Sin II et VIII, à Khafajah*. Période de transition avant le début de la période dynastique. Première moitié du troisième millénaire av. J.-C. Les reconstructions successives du temple de Khafajan montrent l'évolution, depuis un plan simple, avec une seule « cella » (a) jusqu'à la nouvelle combinaison avec deux salles de culte (b) et une suite irrégulière de chambres. A la différence du temple d'Uruk (figure 4) il n'y a plus qu'une seule entrée, et le temple est entouré d'une haute enceinte.



vases de pierre décorés avec des sculptures en haut-relief, venant d'Uruk et d'Ur, reflètent une sensibilité artistique 14
entièrement différente de celle qui transparaît, par exemple, dans les scènes religieuses du vase d'albâtre déjà cité. On trouve maintenant des troupes attaquées par les lions et défendus par un héros nu (« motif de Gilgamesh »). 6
Une attitude nouvelle devant le monde, est apparue : la lutte de l'homme contre son entourage. Le style de ces vases ne peut être comparé à celui des exemples précédents ; les figures semblent sortir des limites du vase et l'étouffer sous leur masse et par leur force dramatique. Un monde entièrement nouveau approche.

LA PÉRIODE DYNASTIQUE

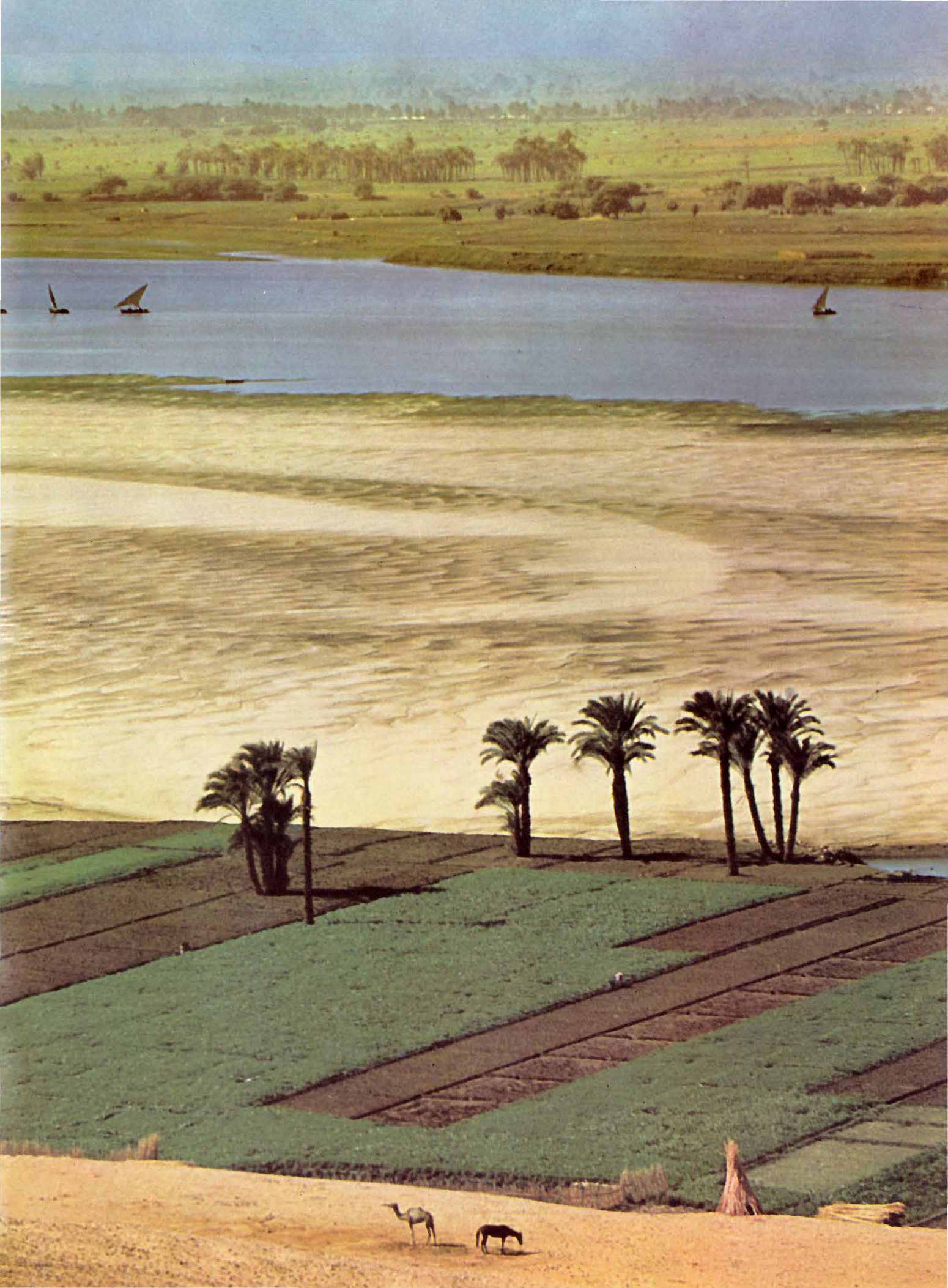
L'art de la période dynastique en Mésopotamie prit racine dans l'époque de crise qui marqua la fin de la période prédynastique. Il se produisit à ce moment un arrêt dans la production artistique, et des efforts durent être faits pour créer un nouveau langage artistique à partir d'éléments inspirés de traditions plus récentes. Cette phase transitoire, qui correspond en gros aux trois premiers siècles du troisième millénaire av. J.-C. et qui rattache la fin de la période prédynastique au début de la période dynastique, est assez peu productive. Les sceaux 10
sont à peu près les seules œuvres d'art qui nous restent de cette époque. Les sceaux sont surtout exécutés dans le style dit « style broché » dans lequel les motifs les plus fréquents d'antan sont perdus dans un flot de lignes. Ce mépris pour l'intégrité des formes habituelles reflète une attitude profondément intellectuelle. Ce n'est que plus tard que cet intellectualisme devait atteindre une maturité totale, mais à cette époque, il se traduit par une transformation de l'écriture. La forme première des pictographes changea au fur et à mesure que la graphie devenait 11
une écriture rigoureuse, que nous appelons aujourd'hui 12, 13
cunéiforme. (Cela contraste avec l'Égypte où les symboles pictographiques étaient encore en usage.) Cette évolution est étroitement liée à celle des sceaux. Dans la nouvelle écriture les caractères ne se rapportent plus à la réalité, et, stylisés, deviennent des dessins géométriques (triangles, losanges, rectangles, croisillons).

L'ARCHITECTURE DE LA PÉRIODE DYNASTIQUE

Le renouveau économique et artistique en Mésopotamie pendant la période dynastique — vers 2700 av. J.-C. — transparaît dans un grand nombre d'importants édifices publics bâtis dans les cités sumériennes ou dans celles

(Suite page 33)

1. (ci-contre) *Vue du Nil près d'Assouan*. Le Nil a toujours été la force vitale de l'Égypte. Lorsque la calotte glaciaire recula, au nord de l'Europe, à la fin de la dernière période glaciaire, il y a 20 000 années, le dessèchement des pâturages d'Afrique du Nord contraignit les tribus de chasseurs à se masser dans la vallée fertile du fleuve. Dans un pays qui aujourd'hui ne reçoit pratiquement jamais de pluies, le Nil était un espoir sans cesse renouvelé pour ces gens d'origine africaine qui formaient la couche inférieure de la société égyptienne. Ce sont leurs premiers travaux pour équiper le Nil (digues, canaux) qui occasionnèrent la formation de communautés organisées.





2. (ci-contre, en haut) **Vue du Jourdain près de Jéricho.** Le Jourdain est le principal fleuve de Palestine. Son cours est long de 215 km. Il prend sa source dans les monts de l'Anti-Liban, traverse la vallée du Grand-Rift et se jette, au sud, dans la mer Morte. Avec l'Oronte, il forme la frontière entre la bande côtière agricole d'Asie occidentale et le désert syrien. Au cours de l'histoire, il a toujours séparé les peuples sédentaires des peuples nomades. Traverser le Jourdain a toujours été un événement dans l'histoire d'Israël.

3. (ci-contre, en bas) **Les cèdres du Liban.** Les célèbres cèdres du Liban qui autrefois formaient d'immenses forêts, sont aujourd'hui en nombre réduit. Dans l'Antiquité, cette région produisait tout le bois de charpente pour le Proche-Orient, depuis l'Égypte jusqu'à la Mésopotamie. L'exportation du bois faisait de ce pays une région prospère. Le cèdre du Liban est souvent cité dans les Écritures et symbolise la puissance, la prospérité et la longévité.

4. (ci-dessous) **Les ruines de Babylone.** Babylone fut d'abord célèbre en tant que capitale des premiers rois babyloniens dont le plus connu est Hammurabi. Cependant, ces ruines sont celles de la seconde période importante dont l'apogée fut marquée par la construction massive d'édifices, sous le règne de Nabuchodonosor (604-562 av. J.-C.). Aujourd'hui, des tas de briques sont tout ce qui reste de la plus splendide et de la plus célèbre des villes du monde antique. La prospérité des villes mésopotamiennes venait de la canalisation très complexe des eaux du Tigre et de l'Euphrate. Lorsque ce système d'irrigation fut détruit, les déserts et les marécages réapparurent.



5. (à droite) **Les ruines de Jéricho.** Située dans le désert de Judée, près d'une oasis, Jéricho fut bâtie sur les bords d'un affluent du Jourdain. Au septième millénaire, le petit village néolithique devint une ville prospère. Les petites huttes fragiles furent remplacées par des maisons rondes bâties en briques de boue séchée, sur des fondations de pierre, avec de profonds sous-sols. Plus tard, on éleva des fortifications impressionnantes : le mur, de 1,50 m d'épaisseur, s'élève au-dessus d'un fossé profond.

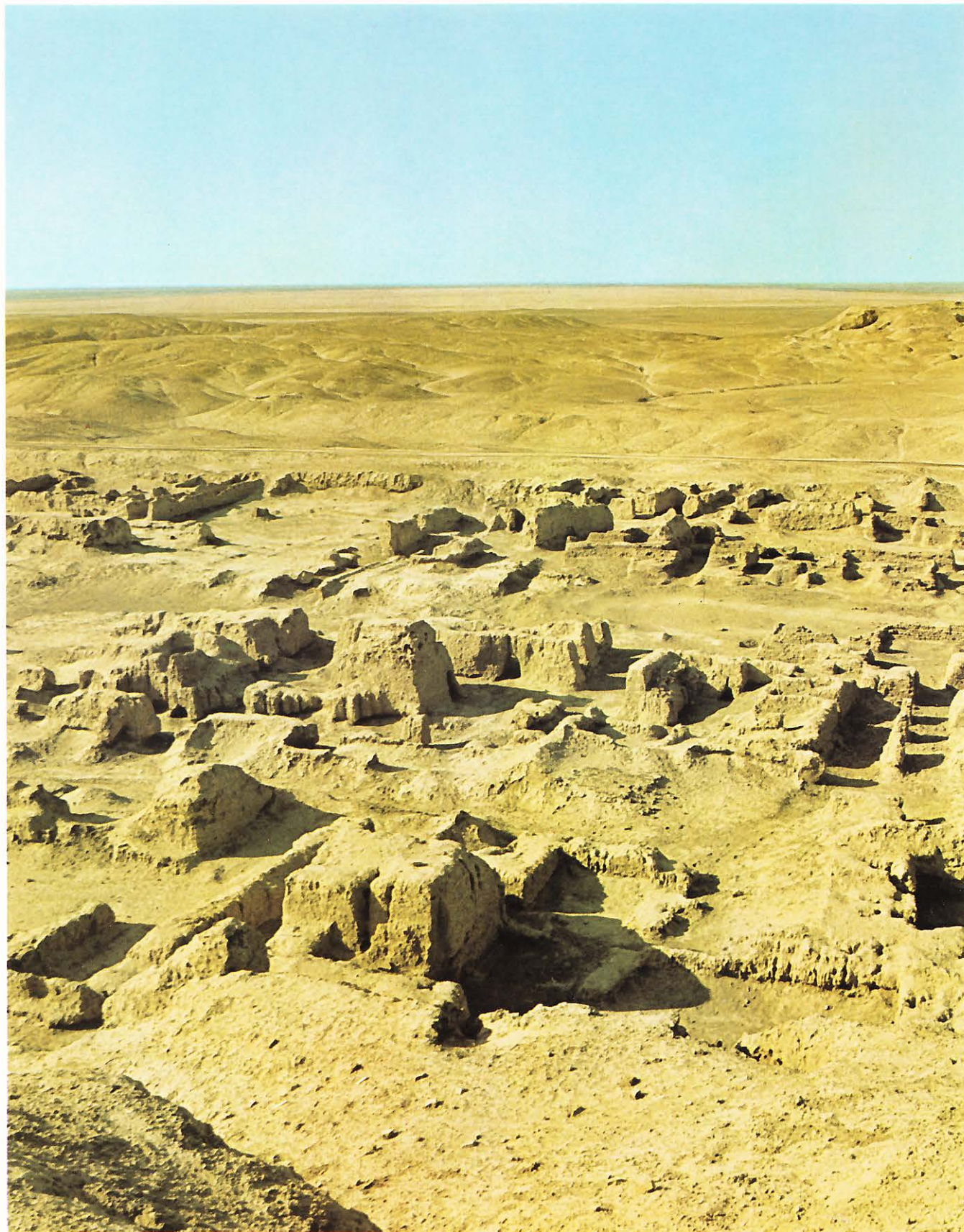
6. (ci-dessous) **Tour néolithique de Jéricho** (détail). L'imposante tour circulaire en pierre, découverte à l'intérieur des fortifications, est encore debout. L'escalier intérieur comprend 28 marches de pierre qui conduisent au sommet de l'édifice. Au bas des marches, un couloir mène à une porte qui donne sur le côté est de la tour.



7. Restes des premiers temples sumériens, à Uruk. Fin du quatrième millénaire. La ville d'Uruk (aujourd'hui : Warka) était l'un des plus grands centres des débuts de la civilisation sumérienne. Elle se trouve sur la rive orientale de l'ancien lit de

l'Euphrate, qui coule maintenant à quelques kilomètres à l'ouest. Pendant la seconde moitié du quatrième millénaire, Uruk était une ville prospère, avec une enceinte de plusieurs kilomètres. Les façades des temples et des édifices publics étaient

décorées de mosaïques faites de cônes d'argile aux couleurs vives qui formaient des dessins géométriques. Ce sont là les plus anciens restes, en Mésopotamie, d'édifices bâtis à une échelle monumentale.







8. (ci-contre) Le ziggurat d'Uruk, vu du nord-est. Tout au long de son histoire, depuis les temps préhistoriques jusqu'à l'époque de l'empire parthe, au II^e siècle av. J.-C., la ville d'Uruk fut, à plusieurs reprises, agrandie et reconstruite. Le bâtiment le plus imposant de la période prédynastique, est le Ziggurat, énorme plateforme artificielle de forme irrégulière bâtie en briques de boue séchée maintenues par de l'argile. Au sommet de la plate-forme se trouvait le Temple Blanc, dédié à Anu, le dieu du ciel. On aperçoit nettement sur cette photo l'emplacement des escaliers.

9. (ci-dessus) La pyramide à degrés de Zoser, à Saqqara. Troisième dynastie. 2650-2630 av. J.-C. Cet édifice fut construit sous la direction de l'architecte Imhotep et devait servir de monument funéraire pour le roi. Il se distingue par ses proportions orgueilleuses et par le fait que l'on employait, pour la première fois, la pierre, à grande échelle. La pyramide, bien qu'elle ressemble au ziggurat des Sumériens, est employée pour un usage différent. En Mésopotamie, la tour était destinée à recevoir une

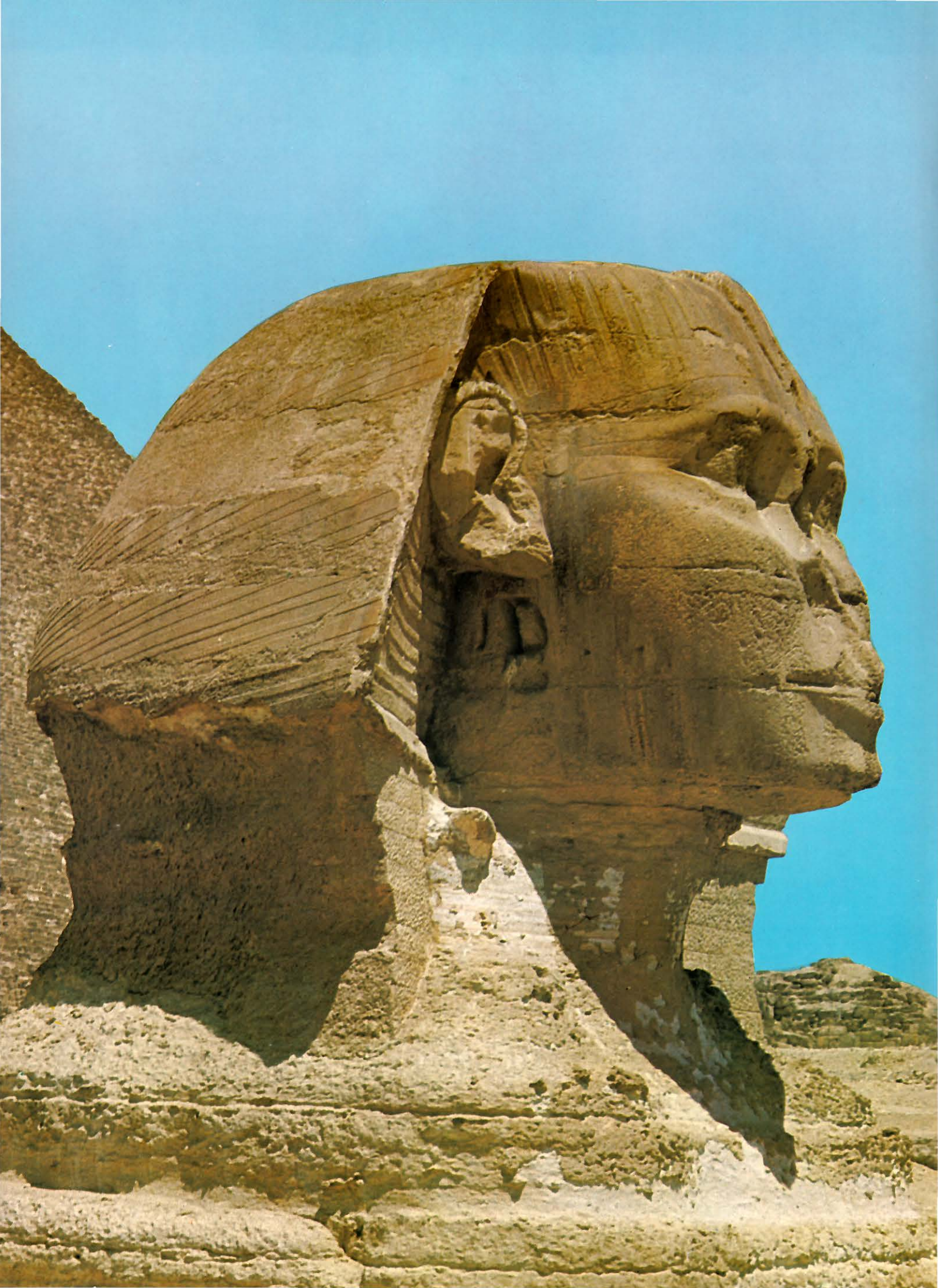
chapelle sur son sommet, pour symboliser le passage du niveau terrestre au niveau céleste. En Égypte, la pyramide était la demeure des morts. Sa hauteur ne faisait qu'augmenter la splendeur de ce qui était, en fait, une enceinte. Le mur que l'on voit à gauche, en partie restauré, offrait une façade qui rappelle la manière mésopotamienne. Il entourait un temple mortuaire, une cour d'apparat et d'autres bâtiments.





10. (ci-contre) **Les pyramides de Gizèh vues du sud.** IV^e dynastie. Par un effet d'optique, la pyramide de Chéphren a l'air plus grande que la grande pyramide de Chéops qui se trouve derrière elle. Le vizir Hémon, cousin du roi Chéops, fut chargé de bâtir la Grande Pyramide, pour laquelle il fallut plus de deux millions de grands blocs de calcaire. Les pierres pour l'intérieur du monument étaient extraites sur place, tandis que les plus beaux blocs de calcaire destinés à la façade, venaient par voie fluviale, de Tura. La pyramide de Mykérinos, devant, est flanquée par les petites pyramides de trois de ses reines.

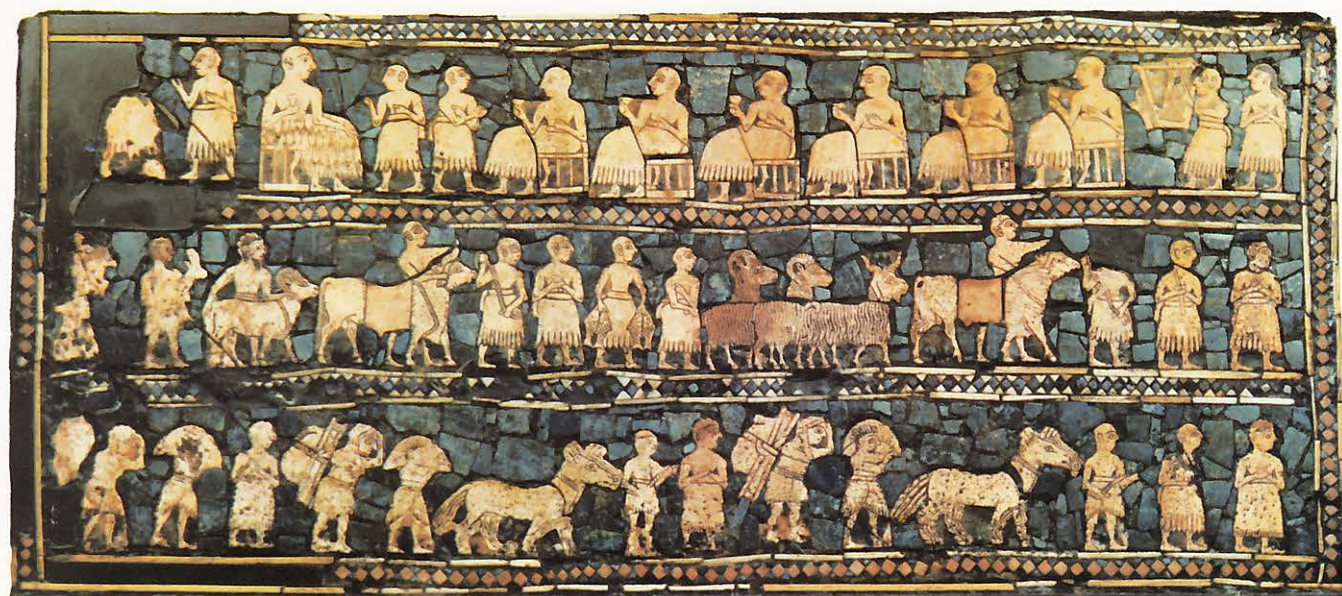
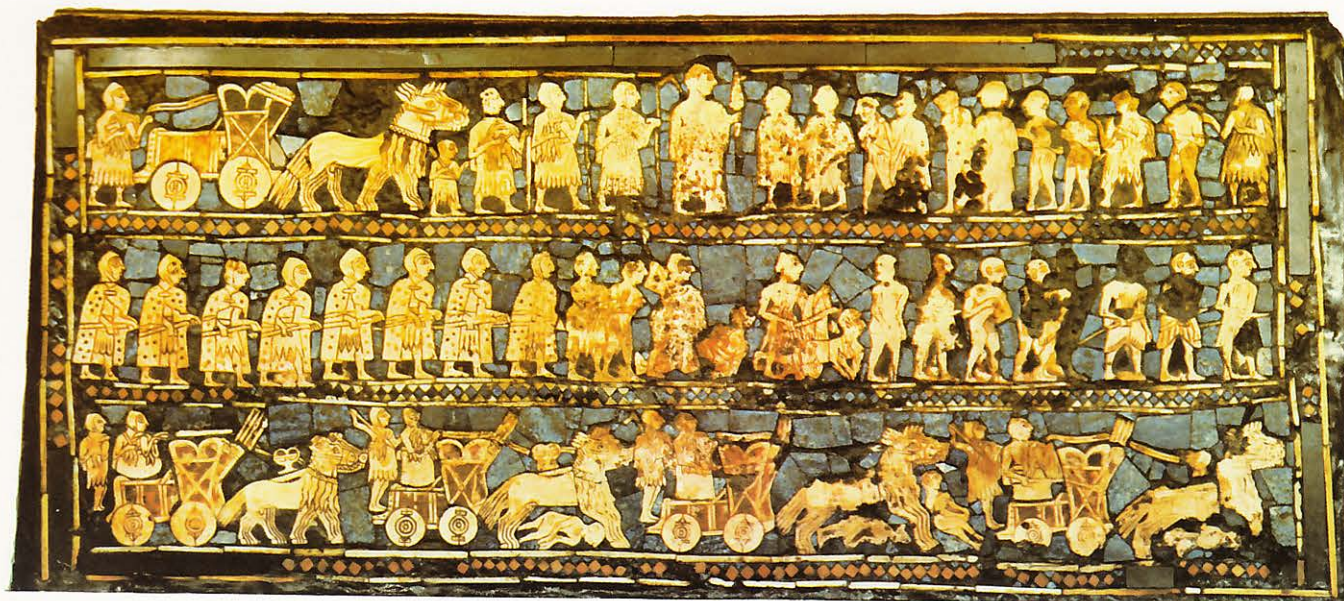
11. (ci-dessus) **Le sphinx de Chéphren.** IV^e dynastie; hauteur : 20,11 m. Le grand sphinx se trouve près de la chaussée qui reliait le temple de la pyramide de Chéphren au temple de la Vallée (voir couleur n° 67). Le temple de la pyramide se dressait non loin de la pyramide de Chéphren dans l'enceinte qui entourait les trois pyramides de Gizèh. Le temple de la Vallée, était situé hors les murs, près de la région fertile inondée par le Nil. De conception semblable, les deux temples étaient utilisés dans des buts différents, en rapport avec les derniers rites funéraires exécutés pour le roi mort.





12. (ci-contre) **Le sphinx de Chéphren** (détail). IV^e dynastie. Environ 2500 av. J.-C.; largeur du visage : 4,10 m. Le Sphinx gardien fut sculpté dans un monticule rocheux de la carrière où l'on avait taillé les blocs destinés à la pyramide de Chéphren. Le corps est celui d'un lion, la tête est humaine et porte la coiffure royale. Malgré les attaques des éléments, qui rappellent que ce sphinx garde les sépultures depuis des siècles et des siècles, ce sphinx exerce toujours sur nous la même fascination que sur les Grecs qui en firent le symbole du mystérieux et de l'énigmatique.

13. (ci-dessus) **Le ziggurat d'Ur**. Ur III. 2150-2050 av. J.-C. L'imposant ziggurat d'Ur est bien conservé, car il fut entièrement muni d'un revêtement en brique. Il fut construit sous le règne de Ur-Nammu, fondateur de la III^e dynastie d'Ur; il était sans doute surmonté par un temple dédié au dieu-lune Nanna, mais dont il ne reste aucune trace. Les murs en pente, que l'on atteignait par trois escaliers, sont entièrement percés d'ouvertures que l'on voit sur cette photo. Elles furent sans doute ménagées pour empêcher l'intérieur en briques de boue séchée de se craqueler à la saison des pluies.



14, 15. (ci-dessus) L'« étendard d'Ur ». Début de la II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Incrustations d'écaille, de calcaire rouge et de lapis-lazuli; hauteur : 20,3 cm. British Museum, Londres. L'« étendard » d'Ur fut découvert dans l'un des plus anciens tombeaux du cimetière royal. Les deux panneaux sont placés dos à dos dans un cadre de bois; ils sont légèrement inclinés et l'objet est trapézoïdal. Le panneau supérieur montre des scènes de guerre. Dans la frise du haut, le roi, qui vient de descendre de son char, reçoit les captifs. Au centre l'on voit, à gauche, des soldats casqués, armés de lances, et portant de longs manteaux; à droite, se trouvent des ennemis vaincus. Dans la frise du bas,

on voit quatre chars passant sur les corps des morts. Du côté de la paix (en bas) est représenté d'abord une scène de banquet où les courtisans assis boivent en compagnie de leur roi en écoutant de la musique. La lyre (à droite) est semblable à celles que l'on a trouvées à Ur (voir couleur n° 16). Au milieu, on voit des serviteurs conduisant des bœufs et des bœufs; au centre, une figure tient deux poissons dans chaque main. En bas, enfin, on aperçoit des hommes lourdement chargés, d'autres menant deux ânes sauvages, peut-être butin de guerre. On ne sait pas à quoi servait l'étendard; mais on a suggéré qu'il formait la table d'harmonie d'un instrument de musique.

16. (ci-contre) Tête de taureau dorée, ornant le devant d'une lyre, d'Ur. Début de la II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Bois recouvert d'or, hauteur : 29,5 cm. Musée d'Irak, Bagdad. On a souvent trouvé des instruments à cordes (harpes, lyres) dans les scènes de fêtes représentées sur les sceaux du début de la période dynastique. Plusieurs pièces de ce genre furent découvertes dans le cimetière royal d'Ur. Les caisses de résonance sont souvent incrustées de nacre et de lapis-lazuli, comme l'est l'« étendard » (couleur n°s 14, 15). La tête de taureau montre que l'art des métaux ouvrés avait atteint, à l'époque, une grande perfection et des résultats charmants en matière d'incrustation.





17. (ci-dessus) **Casque de Meskalamdug, d'Ur.** Début de la II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Or; hauteur : 23 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Ce casque comporte une chevelure et des oreilles finement modelées. Il est fait d'un seul bloc d'or. On l'a trouvé dans la tombe du prince Meskalamdug, croit-on, avec un bol en or, des armes et des ornements.



18. (à gauche) **Gobelet, d'Ur.** Début de la II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Or; hauteur : 13,5 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Les lignes simples de cette pièce pleine de grâce sont caractéristiques des vases trouvés à Ur. Elles montrent la grande habileté des Sumériens à travailler le métal et le goût raffiné des classes dirigeantes.

19. (ci-contre) **Ornement de table d'offrande, d'Ur.** Début de la II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Or, argent, lapis-lazuli, écaillé et calcaire; hauteur : 50 cm. British Museum, Londres. Cette étrange figure, souvent appelée « le bélier pris dans un fourré », qui est apparemment un symbole de fertilité, a été découverte dans la fosse funéraire d'Ur. Le bélier est représenté pris dans les branches d'un buisson en fleurs. La technique qui consiste à faire une figure à partir de matériaux précieux et qui contrastent, atteint son apogée dans une œuvre comme celle-ci.





qui subissaient l'influence des Sumériens. Les temples sont les plus caractéristiques de ces bâtiments et si on les compare à ceux qui furent élevés précédemment, on s'aperçoit que d'importants changements se sont produits.

- ¹⁵ Bâti en plusieurs étapes, le Temple de Sin à Khafajah a évolué depuis un plan primitif archaïque (bien qu'il ne soit doté que d'une entrée) jusqu'à une combinaison tout à fait nouvelle avec deux salles de culte parallèles, de taille inégale, précédées par une série de pièces et de cours. La grande innovation consiste sans doute à avoir élevé le temple non pas sur une plate-forme monumentale autour de laquelle la cité aurait gravité, mais de l'avoir encastré au cœur de la ville dont il est séparé par une haute muraille. Dans d'autres cités, comme Tell Asmar et Mari, le plan du temple est légèrement différent — plus ou moins carré, avec une vaste pièce centrale flanquée de chambres et de chapelles.

Bien que l'état actuel des recherches ne nous permette pas d'établir un prototype, ces différentes combinaisons semblent partager un même souci, celui d'isoler le centre religieux du temple, le saint des saints, afin de le rendre presque inaccessible. Cette idée qui est diamétralement opposée à celle qui a présidé à la construction des premiers temples sumériens, annonce les temples sémites bâtis plus tard en Syrie et qui comportent trois pièces successives. Cela ne veut pas dire que les temples mésopotamiens du troisième millénaire correspondent à une mentalité religieuse influencée par la culture sémite, mais signifie plutôt qu'à cette époque, toute l'Asie occidentale commença à accepter l'idée d'une relation entre Dieu et l'homme, ce qui était différent des croyances répandues pendant le quatrième millénaire.

Si nous nous tournons vers l'architecture profane, nous trouvons pour la première fois un grand ensemble d'édifices formant un palais. On a découvert cet ensemble à Kish, ville qui devait devenir très puissante pendant la I^{re} dynastie. Le palais de Kish est fait de groupes d'édifices contigus. Le plan d'un de ces groupes allait être typique de l'architecture profane mésopotamienne : une vaste cour centrale, sur laquelle donnent les pièces qui l'entourent. Là aussi, l'ensemble est cerné par un mur d'enceinte massif rectangulaire. Près de cet ensemble s'en trouve un autre, plus petit, dont on ne connaît pas l'usage, et dont le trait caractéristique est la présence de quatre piliers de brique, alignés. Bien que nous n'en ayons aucune preuve, c'est sans doute à cette époque que l'on commença à bâtir des murs d'enceinte autour des cités, moyen de défense jusqu'alors négligé en Sumérie.

20. (ci-contre) Vase de style Suse I. Début du quatrième millénaire av. J.-C. Argile cuite; hauteur : 25,2 cm. Louvre, Paris. Ce vase élégant est approximativement contemporain du gobelet d'Ubad (couleur n° 23). Cependant, sa sveltesse est caractéristique des poteries prédynastiques de Suse, de même que les animaux et les oiseaux qui le décorent. Une série d'oiseaux à long cou ornent le bord du vase et, au-dessous, l'artiste a peint un bouquetin, dont les cornes encerclent un motif géométrique. Cette stylisation des animaux rappelle le « style animalier » des anciens peuples d'Asie centrale.



16. Reconstitution du temple de Khafajah. Le temple n'étant plus isolé sur une plate-forme comme à Eridu (n° 3) ou à Uruk (n° 4), le sanctuaire devait être séparé de la ville d'une autre façon. Deux murs de forme ovale protégeaient la partie sacrée. Le sanctuaire est bâti selon l'ancien principe des contreforts.

L'ARRIÈRE-PLAN DE LA SCULPTURE, PENDANT LA PÉRIODE DYNASTIQUE

La sculpture sumérienne en ronde bosse est assez uniforme. A part quelques figures animales, surtout du bétail, le thème est le même : celui du fidèle ou de l'orant, homme ou femme, en prière devant le dieu. Le plus souvent ces figures sont debout, parfois assises, rarement à genoux. Ce champ restreint s'explique lorsque l'on sait à quel effet les Sumériens faisaient ces statues. L'objectif presque exclusif des artistes était de « peupler » les temples de rois, de prêtres et de notables. Ainsi, la statue sumérienne était chargée de représenter le fidèle et d'adresser au dieu une prière perpétuelle.

L'origine religieuse d'une telle sculpture explique que certaines œuvres sumériennes soient différentes des statues égyptiennes de l'Ancien Empire. Dans la mesure où elle devait être placée dans un tombeau où nul être vivant ne pouvait la voir, la statue égyptienne représentait l'essence même du défunt : telle était sa signification. C'est ce qui explique la vitalité puissante des figures de l'Ancien Empire. ⁹¹

La statue sumérienne, elle, bien qu'elle fût presque invisible dans les sombres recoins du temple où on l'avait mise, supposait une dépendance vis-à-vis du dieu chez qui elle se trouvait. Cela explique l'importance accordée à des détails iconographiques tels que le fait de joindre les mains et aussi l'accentuation donnée au regard qui était fixé sur le dieu. Reflétant la tendance expressionniste de l'art à cette époque, le visage commençait à l'emporter sur tout le reste de la statue. ¹⁷

Après une interruption de la production artistique (nous possédons seulement une statuette de Khafajah, représentant une femme en prière, d'un travail assez grossier,



17. Statues de personnages en prière, de Tell Asmar. 2700-2600 av. J.-C. Gypse veiné, hauteur : 72 et 59 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Ces statues étaient placées sur les corniches des sanctuaires. A Tell Asmar, on a trouvé un groupe de dix statues de ce genre qui représentaient toutes des personnages en prière. Ces deux-ci, cependant, sont plus grandes que les autres, et on pense qu'elles représentent un dieu et une déesse. Elles tiennent un gobelet et, sur le socle de la figure masculine, on a représenté le dieu Imdugud.

et un peu plus ancienne que les statues que nous allons citer) les archéologues ont découvert un grand nombre de pièces aux caractéristiques assez inhabituelles, dont il est bon de parler. La répartition de ces œuvres est très inégale. Les statues du début de la I^{re} dynastie (2700-2600 av. J.-C.) viennent surtout de régions limitrophes : la région du fleuve Diyala (Tell Asmar, Khafajah, Tell Agrab) et Tell Khuera, en Syrie. La Sumérie n'a produit de statues qu'à Nippur. Un exemple isolé vient de Umma.

Dans la période suivante (début de la II^e dynastie : 2600-2350 av. J.-C.) ce sont encore des régions de l'extérieur qui dominent : Diyala (bien que les exemples soient peu nombreux), Mari, en Syrie, Assur au nord. Mais la Sumérie a cette fois-ci une production importante venant de : Lagash, Adab, Ur, 'Ubaid, Nippur, Uruk. On peut difficilement attribuer une pareille distribution au hasard des fouilles. Il ne fait aucun doute qu'au début de la période dynastique, Uruk n'était plus la capitale culturelle



18. Statue d'un prêtre chauve, de Tell Asmar. 2700-2600 av. J.-C. Gypse veiné. 40 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Ce prêtre d'Abu (dieu auquel le temple de Tell Asmar était dédié) se trouvait avec le groupe de statues de la figure 17. L'expression est moins intense, mais la sculpture montre que l'artiste était préoccupé par les effets de lumière et par les formes géométriques.

qu'elle avait été pendant la période prédynastique. En outre, l'art en Sumérie obéissait à des lois d'uniformité, comme le prouve la ressemblance étroite entre des statues provenant de sites très éloignés géographiquement les uns des autres, et ce, surtout au début de la période dynastique.

En ce qui concerne le style, l'évolution la plus importante est la disparition complète de la tendance réaliste qui caractérisait la période prédynastique. Les statues de la I^{re} dynastie furent exécutées dans une atmosphère fortement teintée de l'expressionnisme et de l'intellectualisme qui étaient apparus pendant la période transitoire (3000-2700 av. J.-C.). A cette époque, les lignes directrices de l'évolution future de l'art sumérien, semblent avoir été fixées.

L'uniformité du type, de l'iconographie et, dans une certaine mesure, du style qui caractérise la sculpture de la première dynastie, l'a fait considérer comme un style

particulier appelé style abstrait ou encore « Mesilim ». Mais il ne faut pas oublier que le terme « abstrait » est bien vague puisqu'il peut s'appliquer à des styles très différents. En outre, dire que plusieurs œuvres exécutées en des endroits différents à une époque qui couvre presque un siècle, sont d'un même style, c'est accorder trop d'importance à certains prototypes. C'est aussi négliger les caractéristiques de certains autres exemples. C'est pourquoi il est bon de passer rapidement en revue les écoles régionales de la sculpture, pendant la période dynastique.

LES ÉCOLES RÉGIONALES DE SCULPTURE, PENDANT LA PÉRIODE DYNASTIQUE

Les plus anciennes sculptures de la période dynastique ont en commun avec les œuvres prédynastiques certains caractères iconographiques. Cependant, les différences de style sont grandes. Comme nous l'avons remarqué, le réalisme, l'intérêt pour l'aspect narratif et la prédilection pour les volumes imposants ont été remplacés par une tendance expressionniste où le soin autrefois donné au volume s'est porté sur les contrastes de tonalité. Dans les plus belles œuvres, ces contrastes sont rendus par des jeux de lumière; dans les œuvres moins raffinées, l'artiste les obtient en peignant de couleurs vives certaines parties de la statue.

Le groupe le plus homogène de sculpteurs dynastiques vient de Tell Asmar (autrefois : Eshnunna). Il comprend des orants vêtus de longues robes drapées de façon à laisser apparaître le haut du corps. En règle générale, les hommes portent de grandes barbes et leurs cheveux arrivent aux épaules. Parfois ils sont chauves. Les femmes sont vêtues de longues tuniques qui leur laissent le dos et le bras droit nus. L'intérêt porté aux formes géométriques est remarquable, surtout en ce qui concerne les femmes. Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est l'expression intense des visages.

Dans les sculptures de Khafajah, on distingue, parmi les styles, plusieurs tendances. Certaines œuvres ne présentent pas l'emphase géométrique de Tell Asmar et sont d'un réalisme qui n'est pas soutenu par une habileté technique suffisante. D'autres pièces ont été exécutées avec une géométrie presque trop grossière qui fait ressembler les jupes des femmes à des gobelets à l'envers. Un troisième type, cependant, montre une grande maîtrise des formes : les courbes sont habilement utilisées et les masses traitées avec soin. Le plus bel exemple de sculpture de ce genre est la statue d'Urkisal.

A part le réalisme qui les rapproche des sculptures de Khafajah, celles de Tell Agrab sont aussi remarquables par le doux modelé des visages. Parmi les autres cités, seules Nippur et Tell Khuera en Syrie ont produit un nombre appréciable de pièces, à cette époque. Elles présentent quelques particularités, mais se ramènent toujours aux tendances générales de cette période. Enfin, certaines statuette de bronze, de la région du Diyala pour la plupart, offrent les caractéristiques de la sculpture sur pierre par une plus grande liberté d'expression. Cela laisse supposer que le sculpteur sumérien était plus à l'aise pour travailler le métal que la pierre.

SCULPTURE DE LA II^e DYNASTIE

Pendant la II^e dynastie (2600-2350 av. J.-C.) la sculpture changea beaucoup. On a montré comment les anciens centres de la région du Diyala déclinaient; de nouveaux centres, comme Mari et Lagash, progressaient, au contraire, produisant des œuvres pleines de vie et de richesse. Certes, on assiste à quelques innovations (statues de figures assises, et de couples; jupes à volants) mais les changements les plus prononcés affectent le domaine du style. La tendance expressionniste de la I^e dynastie cède le pas au réalisme et au volume. Nous l'avons remarqué, ces tendances se faisaient déjà jour à Khafajah, mais maintenant, elles vont devenir des dominantes. La crise qui avait suivi la période prédynastique, ayant été maîtrisée, les Sumériens reprirent confiance en eux et cette confiance se traduisit par une sculpture pleine de majesté. C'est à cette époque qu'apparaît la sculpture narrative historique. Le Sumérien abandonne son rôle d'orant soumis à la majesté divine, il n'est plus obsédé par la puissance implacable des forces naturelles, il reprend son empire sur le monde. Toujours fidèle aux dieux, il se tourne vers la conquête des terres étrangères. Dans cette atmosphère, presque épique, qui atteint son apogée pendant la période akkadienne, l'art retrouva ses qualités puissantes d'antan et leur donna un nouvel épanouissement.

Les écoles artistiques qui fleurirent dans les villes proches du Diyala ne furent pas très influencées par ce courant nouveau : elles abandonnèrent la symétrie exagérée et l'expressionnisme, mais elles ne s'intéressèrent guère à ce nouveau sens du volume et des masses. (Il est évident que ces centres subirent une éclipse pendant la II^e dynastie, car leurs œuvres se rarifièrent et perdirent leur qualité.) En Sumérie, les quelques œuvres qui nous restent sont pleines de puissance et d'une force d'expression surprenante. La plus importante de ces œuvres est sans doute une statue découverte à 'Ubaid, et que l'on appelle « Kurilil ». Seuls la tête et le buste de cette figure assise sont étudiés en détail. On ne peut pas dire que cette pièce soit réaliste et cependant la tête en est si puissante qu'il se dégage de toute la statue une impression de monumentalité.

C'est en dehors de la Sumérie, à Mari, sur l'Euphrate, que se trouve le centre le plus prolifique de la II^e dynastie. Les figures masculines et féminines, tout en partageant la sensibilité des œuvres sumériennes, font preuve d'une inspiration et d'une vie que ces dernières n'ont pas. Les figures masculines ont une qualité presque surhumaine; quant aux représentations féminines, elles dépassent en grâce toutes celles que l'on trouve en Sumérie. Mari fait preuve d'un esprit de nouveauté qui est peut-être dû à l'influence syrienne.

LES RELIEFS DE LA II^e DYNASTIE

A côté de la sculpture en ronde bosse, la II^e dynastie produisit également des reliefs. Outre les masses (comme celle de Mesilim de Kish, qui reprend les tendances de la période prédynastique), il y a de nombreuses dalles rectangulaires en terre cuite. On ne sait pas exactement à



20. Plaque votive d'Urnanshe, venant de Lagash. Début de la II^e dynastie. 2600-2350 av. J.-C. Calcaire. 40 cm. Louvre, Paris.

Urnanshe, monarque de Lagash, est représenté avec un panier rempli de boue sur la tête, boue qui servira à couler les premières briques d'un nouveau temple. Au-dessous, on le voit célébrer l'achèvement de l'édifice. Bien que la sculpture en soit grossière, ce relief est intéressant, car il est à l'origine de l'évolution du relief historique.

19. (à gauche) Statue d'Ebih-II, de Mari. Début de la II^e dynastie. 2600-2350 av. J.-C. Albâtre; hauteur : 52,5 cm. Louvre, Paris. Les statues de Mari, sur l'Euphrate, à l'écart de la Sumérie proprement dite, sont pleines d'une vie que n'ont pas les œuvres sumériennes. Cette figure du surintendant du temple, à Mari, est remarquable. Le traitement décoratif de la barbe et de la jupe huppée n'enlève rien à la majesté de la figure.

quoi servaient ces dalles; elles devaient être utilisées pendant les cérémonies religieuses.

Ces dalles sont décorées de scènes de banquets, où l'on voit des rangées de fidèles chargés d'offrandes, ou des scènes de bataille. Pendant la II^e dynastie, ces scènes représentent le roi entouré de sa famille, portant un panier de briques destinés à élever un temple. Du point de vue artistique, ces dalles n'offrent rien de remarquable, mais elles ont un relief : par la forme et le sujet, elles serviront de base au relief historique. Les scènes sur ces dalles sont réparties en registres, et parfois, la figure d'un dieu ou d'un roi est représentée à une plus grande échelle. Malheureusement un seul relief historique de cette époque nous est parvenu : la scène de la victoire du roi Eannatum, de Lagash, (appelée parfois « stèle des vautours »). Les deux côtés de ce fragment de stèle portent des reliefs et des inscriptions. D'une part, on voit plusieurs épisodes d'une bataille (le roi à la tête de ses troupes, les cadavres des ennemis), de l'autre, le dieu Ningurud tenant des ennemis emprisonnés dans un filet. La qualité narrative de la stèle est remarquable, mais ce qui l'est plus encore c'est le fait que, pour la première fois, nous trouvons un récit en images d'un événement historique.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, les perspectives qui s'offraient aux Sumériens avaient beaucoup changé à cette époque. C'est à ce moment que Lugalzaggisi roi d'Umma, fonda un empire qui devait tomber aux mains du roi sémite Sargon. C'est ainsi que la civilisation mésopotamienne passa d'une phase urbaine à une phase

impériale. Bien que cette évolution ait eu lieu sous la domination sémite, elle n'eût pas été possible sans les progrès réalisés auparavant par la société sumérienne. L'art de cette époque reflète nettement cette évolution historique.

LES ARTS MINEURS

Notre étude de l'art dynastique serait incomplète si elle ne tenait pas compte des arts mineurs. Citons d'abord l'art glyptique des sceaux, comparable, par le style, aux autres arts. Après la période de crise marquée par le style broché, les scènes représentées sur ces sceaux témoignent de l'apparition d'une tradition et d'un style nouveaux. Les sceaux qui se bornaient à reproduire des animaux stylisés et des décorations géométriques, s'enrichissent de scènes religieuses et mythologiques : lutte d'un héros contre des animaux, banquets et scènes mythologiques. Le style évolua lui aussi. La qualité linéaire et sans ordre du style broché fut remplacée pendant la première période protodynastique par des figures représentées en entier et par des compositions soigneusement équilibrées. Ces tendances s'affirmèrent pendant la période akkadienne qui suivit où l'on rechercha les effets rythmiques, calculés, des figures. Dans ce domaine, les Akkadiens poursuivirent, avec des résultats remarquables, l'effort commencé à la période dynastique précédente.

La perfection technique atteinte par les artistes de la II^e dynastie est très bien illustrée par la splendeur sophis-



21. « Stèle des Vautours », de Lagash. Début de la II^e dynastie. 2400 av. J.-C. Calcaire. Hauteur : 180 cm. Louvre, Paris. Ce fragment de la stèle de victoire du roi Eannatum de Lagash, montre le roi partant en guerre à la tête de sa lourde infanterie, et passant sur les cadavres des ennemis. Au-dessous, on le voit dans son char de guerre, une lance à la main; sur un autre fragment, les vautours lacèrent les têtes de ses ennemis, d'où le nom donné à cette stèle.

22 a, b. Impressions de sceaux cylindriques du début de la période dynastique. 2700-2350 av. J.-C. British Museum, Londres. Après le style broché de la période transitoire (noir n° 11) les sceaux du début de la période dynastique se tournèrent vers la composition ordonnée. Ici, nous voyons :

- a) des animaux et des créatures mythologiques;
b) une scène de banquet.



tiquée des objets découverts dans les sépultures royales d'Ur. Lors des funérailles importantes, on sacrifiait plus de soixante-dix serviteurs pour qu'ils accompagnent le roi dans son voyage vers l'au-delà. Cette période fut très prospère et la perfection atteinte par les artistes a justifié la célébrité de certaines pièces : des tasses, un casque et une épée en or, ainsi que des têtes de taureau ornant les instruments à cordes. Le chef-d'œuvre de ces pièces (bien qu'on ne puisse le classer dans la catégorie des « arts mineurs ») est le grand relief en cuivre d' 'Ubaid qui représente Imdugud, l'aigle à tête de lion, tenant dans ses serres deux cerfs dos à dos. Mais la vigueur créatrice et l'habileté technique de l'art sumérien de cette époque apparaissent surtout dans les pierres incrustées (les scènes pleines de vie qui ornent les instruments de musique et les deux enseignes) en nacre, par exemple (les figurines de Mari).

LA PÉRIODE AKKADIENNE (2350-2150 AV. J.-C.)

La lente évolution artistique, qui eut lieu pendant les trois siècles de la période dynastique, atteint son apogée pendant la période akkadienne. Pendant ces deux siècles, la Mésopotamie retrouva son unité sous la dynastie sémitique fondée par Sargon et qui eut pour capitale Agade (Akkad). Bien que les érudits aient longtemps cru que la domination des dirigeants sémites avait produit une sorte de rupture avec la tradition artistique sumérienne, on sait aujourd'hui que la période akkadienne vit l'épanouissement du génie artistique sumérien. La domination sémitique se fit peu sentir dans le domaine de l'art. Tout en suivant la tradition de la période dynastique, l'art akkadien fut plein d'originalité et de fécondité. La mentalité s'assouplit, oublia les craintes religieuses pour peindre la vie de chaque jour. La période akkadienne fut à la Mésopotamie ce que le xv^e siècle fut à l'Italie et le xvi^e siècle à l'Europe entière.

LA SCULPTURE AKKADIENNE

S'il nous reste peu de chose dans le domaine architectural, par contre, la sculpture est représentée par des pièces de premier ordre. Malheureusement, peu de pièces nous sont parvenues, mais la qualité et les caractéristiques de celles que nous possédons — même si elles nous font regretter la perte des autres — nous permettent de connaître les tendances artistiques de cette époque. Le fait que l'on ait trouvé de très belles pièces de la période akkadienne à Suse, en Iran, où les rois élamites — plusieurs fois victorieux en Mésopotamie — les avaient emportées comme butin, montre combien l'on attachait de valeur à ces œuvres, à l'époque.

Parmi les statues, se trouvent une figure sans tête d'Assur et la partie inférieure d'une statue de Manishtusu, fils de Sargon. La majesté, que l'on cherchait à atteindre pendant la II^e dynastie, a été parfaitement rendue dans la statue de Manishtusu, qui montre le mouvement de spirale déjà utilisé dans la statue dynastique d'Urkisal. Cette figure témoigne de la victoire finale de l'artiste sur le statisme traditionnel. Cette maîtrise de l'expression apparaît dans la splendide tête de bronze de Ninive, très



23. Vase d'argent d'Entemena. Début de la II^e dynastie. 2600-2350 av. J.-C.; hauteur : 34,9 cm. Louvre, Paris. Ce remarquable exemple d'orfèvrerie sumérienne a été découvert, intact, à Lagash (aujourd'hui Telloh). On y voit le dieu à tête de lion : Imdugud, avec deux lions à ses côtés. On retrouve le même sujet sur un relief d'Ubaid (couleur n° 22) et à la base de la plus grande des figures, noir n° 17.



24. Tête de bronze, de Ninive. 2350-2150 av. J.-C. 36,6 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Ce célèbre exemple de sculpture akkadienne, qui représente peut-être Sargon, reflète une nouvelle conception de la royauté. La tête fière a une dignité jusqu'alors inconnue. Les cheveux sont coiffés à la mode sumérienne : tressés, noués autour de la tête et ramassés en chignon (voir le casque, couleur n° 17).

25 raffinée et même légèrement académique, où la reproduction minutieuse des détails et la composition rigoureusement géométrique atténuent la force que l'on trouve dans certaines autres pièces, comme la stèle de Naram-Sin. Cette œuvre est sans doute le chef-d'œuvre de l'art akkadien. La stèle de Naram-Sin est un modèle de synthèse et de stylisation, avec sa force pyramidale, la composition triangulaire de la scène, la stylisation subtile des éléments du paysage, le mouvement ascendant des soldats et la figure casquée du roi un peu plus grande que les autres figures. Son élégance, quoiqu'un peu figée, n'est pas inerte. On trouve d'autres fragments de reliefs narratifs, représentant des batailles, qui possèdent le même sens des formes. Ils rappellent, par certains côtés, ce qui est peut-être le plus grand monument de l'art figuratif romain : la colonne Trajane. Mais ces œuvres mésopotamiennes n'ont pas la piété, la révérence qui font la valeur des pièces romaines. Même dans ses plus belles réalisations, l'art du Moyen-Orient, semble-t-il, ne nous touche pas directement.

LES SCEAUX AKKADIENS

Comme on pouvait le supposer, c'est par les sceaux que nous sommes le mieux renseignés sur l'art akkadien. Ils nous apportent une confirmation ou un éclaircissement

au sujet des traits fondamentaux des autres arts, mais aussi, par les images qu'ils nous donnent et qui ont disparu du monde des arts « majeurs », ils nous aident à comprendre la culture akkadienne. Ces sceaux reflètent, outre un renouveau du goût pour la nature, une tendance aux compositions bien équilibrées, si possible géométriques. Cet aspect conventionnel est confirmé par l'importance nouvelle donnée aux inscriptions qui accompagnent parfois les sceaux, pour des raisons pratiques. L'inscription, d'habitude mise en cartouche, fait maintenant partie de la composition et on peut la considérer comme un élément décoratif d'importance égale à celle des figures. C'est la suite logique d'une évolution entamée par la « stèle des vautours », où l'inscription a sa place dans la composition et n'a pas été simplement ajoutée à la scène, comme une légende.

Plus important encore est le répertoire des thèmes que l'on trouve dans les sceaux. Les sujets traditionnels (la lutte d'un héros contre des animaux) sont traités en motifs décoratifs dans des compositions pleines d'élégance où la signification religieuse ou magique est d'importance 26
secondaire. Malheureusement, les sujets mythologiques ne peuvent être correctement interprétés, à cause de la perte des textes littéraires de l'époque. Les scènes mythologiques sont représentées avec une richesse de détails



25. (à gauche) **Stèle de Naram-Sin, roi d'Akkad.** 2300 av. J.-C. Grès rouge (2 m). Louvre, Paris. Naram-Sin, coiffé du casque à cornes des dieux, un pied sur les corps de ses ennemis, se tient devant une montagne stylisée. Au-dessous, un arbre indique qu'il s'agit d'une région boisée. Des soldats gravissent un sentier de montagne. Pendant l'Antiquité, on accorda tant de valeur à cette stèle que les Elamites l'emportèrent plus tard à Suse parmi leur butin de guerre et ajoutèrent une inscription que l'on distingue sur le flanc de la montagne.

26 a, b. (ci-dessous) **Impressions de sceaux cylindriques akkadiens.** 2350-2150 av. J.-C. British Museum, Londres, et Musée d'Irak, Bagdad. Les sceaux des Akkadiens reflètent le même sens aigu de la composition que l'on remarque dans la stèle de Naram-Sin. Les scènes mythologiques comme celles-ci, bien qu'elles soient courantes, ne peuvent s'expliquer à cause de la perte des textes littéraires contemporains.



qui les rendent pleines d'intérêt. Parfois, les incidents rapportés tiennent du merveilleux, comme dans le mythe d'Etana, le berger qui fut ravi par un aigle et emporté aux cieux. (Le mythe d'Etana annonce l'histoire grecque de Ganimède.)

LA PÉRIODE NÉO-SUMÉRIENNE (2150-1950 AV. J.-C.)

L'invasion des Gutiens, un peuple iranien, ternit considérablement l'éclat de la culture akkadienne. Ce peuple envahit le nord de la Mésopotamie et tenta de poursuivre la politique impériale de la dynastie de Sargon, mais en vain. Dans le domaine artistique, les Gutiens, peuple rétrograde, capable seulement d'imitation maladroite, ne firent aucune innovation. Le Sud, que l'invasion ne semble pas avoir touché, parvint à se redresser politiquement, ce qui permit à la III^e dynastie d'Ur de dominer pendant quelque temps l'Asie occidentale.

C'est alors qu'on assiste à un phénomène étrange, remarquable surtout à Lagash : les artistes, héritiers directs des traditions akkadiennes, les abandonnèrent et se tournèrent ouvertement vers les modèles de la période dynastique. La civilisation sumérienne, épuisée par la domination politique et ethnique des Sémites, retournait avec lassitude à ses propres sources. Les Sumériens

niaient la splendeur païenne de la période akkadienne, pour se retirer dans le monde pieux et tranquille de leurs ancêtres. Cela ne manque pas d'être surprenant. Bien que cette crise ait un parallèle, à l'étranger, dans celle qui provoque la chute de l'Ancien Empire égyptien, on ne s'explique pas qu'elle n'ait pas été suivie d'une renaissance, car des circonstances semblables en Égypte amenèrent la fondation du Moyen Empire. L'inspiration sumérienne était sans doute tarie. Une invasion massive de la Mésopotamie par les Amorrites sémites commença pendant les derniers siècles du III^e millénaire. Les Sumériens payaient le tribut de l'instabilité politique due à la chute de l'empire akkadien et à la domination d'éléments sémites sans valeur. L'invasion des Amorrites provoqua une rapide sémitisation du pays. De pair avec ceci, venait un déclin culturel, malgré les efforts des nouveaux venus pour conserver l'héritage sémite déjà existant.

L'ART NÉO-SUMÉRIEN

Malgré l'épuisement spirituel fondamental, la période néo-sumérienne fut encore une période de création artistique. La forme essentielle en architecture est le ziggurat. Le ziggurat dérive de l'ancien temple érigé sur une plate-forme ; il consiste en une série de terrasses superposées

- trois, à cette époque — que surmonte le temple. Les sites et éléments choisis par Urnammu, le premier des rois de la III^e dynastie d'Ur qui ait entrepris la construction de ziggurats, reflètent les idées qui inspirèrent cette architecture nouvelle. La nostalgie du passé est évidente, soit parce que les ziggurats étaient bâtis à l'emplacement des anciens temples, soit parce qu'ils les rappelaient par leur structure. Cependant, les efforts de la période akkadienne n'avaient pas été stériles. Ils apportèrent le goût de la clarté et de la symétrie et le sens de la monumentalité. Il n'en reste pas moins que les ziggurats sumériens demeurent fidèles à leurs origines. Le fait d'avoir choisi un type d'architecture où l'idée de la plate-forme artificielle transparait toujours a permis d'éviter le recours à la stylisation intellectuelle des Égyptiens.

- En ce qui concerne la sculpture, les tendances de la période néo-sumérienne apparaissent avec une netteté particulière dans les nombreuses statues de Gudéa, *ensi* ou roi de Lagash; ces pièces sont les seules qui nous soient parvenues d'une production qui dut être considérable. Il faut remarquer, avant tout, l'abandon de la statue royale telle qu'on la concevait pendant la période akkadienne, en faveur d'un retour à la statue du fidèle en prière. Ce retour aux formes anciennes se fait dans un style qui rappelle la tradition akkadienne. La recherche des effets de lumière ne fait aucun doute. Quelques détails sont frappants, tels les pieds ou la courbe des sourcils. Il ne faut pas oublier que le réalisme apparent de certaines statues (comme celui de la tête de bronze de Ninive) cache un goût délicat de la stylisation. Cette stylisation révèle les aspirations métaphysiques de Gudéa : sa profonde piété est attestée par de nombreuses inscriptions.

- Dans les reliefs, ce sont les motifs religieux qui dominent, comme on pouvait s'en douter. Les stèles de Gudéa et d'Urnammu montrent les rois en adoration devant le dieu. Cette période voit l'avènement d'une nouvelle idée religieuse : celle de l'intermédiaire divin entre le dieu plus puissant et le fidèle, idée qui allait persister très longtemps.

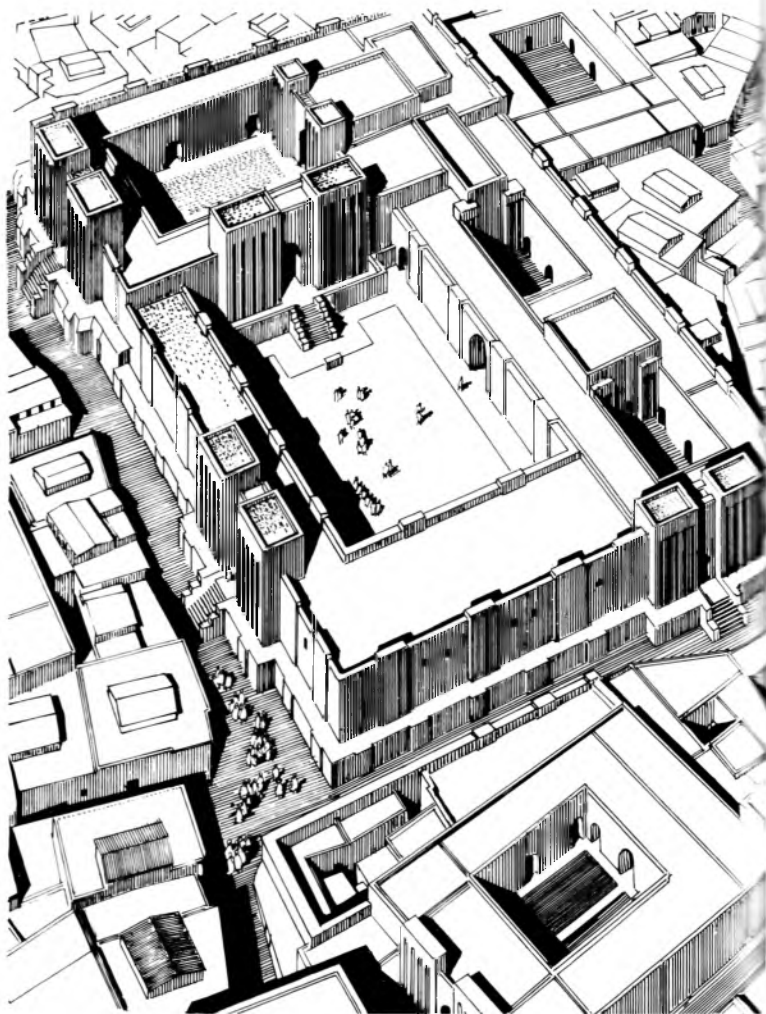
- Enfin, la différence entre les sceaux akkadiens et les sceaux néo-sumériens est frappante. Les sujets mythologiques disparaissent brusquement. Cependant, du point de vue du style, les meilleurs exemples s'en tiennent à des compositions qui ont déjà fait leurs preuves. Le schématisme vertical des figures, qui rappelle celui des sculptures, est habilement ajusté aux denses colonnes de caractères qui, à cette époque, commencent à remplir une grande partie de la surface du cylindre. Parfois, l'espace vide autour de chaque figure a sa valeur propre dans la composition. Les caractères continuent à jouer un rôle essentiel.

LA PÉRIODE ISIN-LARSA ET LA PÉRIODE BABYLONIENNE

La fin de la puissance néo-sumérienne en Mésopotamie, fut suivie d'une série de dynasties locales, en général sémites (période Isin-Larsa, 1950-1850 av. J.-C.). La plus remarquable fut la dynastie babylonienne qui parvint à réunifier la Mésopotamie. Cette évolution, qui dura depuis la fin du III^e millénaire av. J.-C. jusqu'au milieu du II^e millénaire av. J.-C., fit définitivement de la



27. Sceau cylindrique néo-sumérien et impression. 2150-1950 av. J.-C. British Museum, Londres. Cette scène montre un homme en prière présenté à un dieu assis sur un trône par un intermédiaire divin. Ici, les caractères s'alignent dans des colonnes bien tracées.



28. Reconstitution du temple d'Ishtar-Kititum, à Ischali. Période Isin-Larsa. 1950-1850 av. J.-C. Le temple d'Ishtatim appartenait au royaume indépendant d'Ishunna, l'un des nombreux et importants États indépendants qui furent créés après la chute de la III^e dynastie d'Ur et avant l'unification de tout le pays par l'Amorrite Hammurabi. Pour atteindre le sanctuaire d'Ishtar, le fidèle, une fois entré dans la cour, devait gravir les marches et se tourner vers la droite dans l'enceinte, pour faire face au dieu.

Sumérie une force politique et ethnique, bien que, naturellement, ce soit l'œuvre réalisée par les Sumériens qui constitue la base indispensable de la civilisation babylonienne.

Il est bon de préciser ce que l'on entend par « civilisation babylonienne ». Son trait le plus caractéristique est l'usage de la langue sémite, largement enrichie cependant de mots d'origine sumérienne. La religion babylonienne est, fondamentalement, sumérienne — ou plus exactement, mésopotamienne —, malgré le fait que certains dieux aient reçu des noms sémites; c'est ainsi qu'Inanna devint Ishtar. La langue liturgique était sumérienne et sumérien le nom du dieu national : Marduk.

La prédominance profonde de l'élément sémite fut la conséquence de l'invasion des Amorrites, peuple à demi barbare venu de Syrie. Certes, les Amorrites apportèrent quelques traits culturels — leur dieu Amurru, certaines conceptions différentes de celles des Sumériens; dans l'ensemble cependant, ils ne purent que s'adapter à la civilisation préexistante. Il en résulte que — au lieu de revitaliser la Mésopotamie, comme les Hyksos l'avaient fait pour l'Égypte —, les Amorrites prolongèrent pendant des siècles l'agonie de la Sumérie sans opérer de transformations profondes.

L'ARCHITECTURE ET LA PEINTURE

Rares sont les vestiges architecturaux de cette époque. A Tell Harmal, près de Bagdad, les archéologues ont découvert les ruines d'une cité aux rues régulières et aux maisons spacieuses de type grandiose. A Ishchali, sur le Tigre, le monument le plus important est le temple d'Ishtar-Kititum, vaste ensemble rectangulaire qui comprend trois sanctuaires. Mais les vestiges les plus importants sont, de loin, ceux du palais royal de Mari, sur l'Euphrate. Ce palais se compose d'une série de pièces groupées autour de deux grandes cours, et quelques autres plus petites. Le palais fut agrandi à plusieurs reprises mais le plan original fut toujours respecté. Les deux grandes cours conduisaient respectivement à une salle du trône et à une enceinte sacrée. Les murs de quelques-unes des pièces étaient ornés de fresques dont on a retrouvé des vestiges. L'une d'elles représente des scènes de sacrifices, une autre montre le couronnement d'un roi et des figures de dieux. Sur un autre panneau on voit la déesse dans un paysage peuplé d'animaux fantastiques.

Ces trois panneaux sont tout ce qui nous reste en matière de peinture mésopotamienne du deuxième millénaire, mais leur style laisse supposer l'existence d'écoles aux traditions anciennes. A part les vêtements que portent les personnages, les scènes de sacrifices sont dans la tradition suméro-akkadienne qui commença avec la stèle d'Eannatum, où l'on voit des figures alignées et le roi, représenté à une plus grande échelle que les autres personnages. Le deuxième panneau relève, au contraire, de la tradition iconographique, apparue pendant la période néo-sumérienne, puis très répandue sous l'empire babylonien. Le troisième panneau est intéressant par les motifs égyptiens qu'il reproduit. L'influence égyptienne



29. Tête d'un prince, de Suse. Période Isin-Larsa. 1950-1850 av. J.-C. Diorite. 15 cm. Louvre, Paris. On a longtemps pensé que cette tête était celle d'Hammurabi (xviii^e siècle av. J.-C.); on la croit maintenant plus ancienne. Si on la compare aux statues de Gudea (couleur n° 24), on s'aperçoit qu'elle est de caractère plus impressionniste. On l'a trouvée à Suse où elle avait été apportée, comme butin.

vint sans doute par la Syrie, comme le motif de la spirale le laisse croire.

LA SCULPTURE

Dans le domaine de la sculpture, nous possédons, pour la période de Isin-Larsa, des statues de Mari et d'Eshnunna, encore qu'elles aient été découvertes à Suse, en Iran, où elles avaient été emportées avec du butin. Bien que ces œuvres soient également de tradition néo-sumérienne, elles ont leur valeur intrinsèque que l'on peut étudier sous deux angles différents. D'une part, les masses sont plus lourdes et les figures plus figées (statues d'Eshnunna et statue de Ishtup-Ilum, de Mari); d'autre part, on y trouve une sorte de calligraphie pleine de grâce qui s'applique aux détails des vêtements et de la barbe (statues, de Mari, de Puzur-Ishtar et d'Idi-Ilum). Une tête d'homme de toute beauté, de Suse, occupe une place à part (elle fut



30 a, b. Stèle d'Hammurabi. Ancienne période babylonienne. XVIII^e siècle av. J.-C. Basalte; 2,25 m. Louvre, Paris. Hammurabi, roi de Babylone et législateur, est représenté devant le dieu du soleil, Shamash, qui tient à la main l'anneau et le bâton. Sur la stèle, gravé en minuscules caractères cunéiformes, on voit le célèbre « code d'Hammurabi », le premier d'entre ces « codes » que l'on ait connu. Nous savons maintenant que d'autres codes ont précédé celui d'Hammurabi. Il s'agit d'un genre littéraire qui apparut, pour la première fois, pendant la période sumérienne et qui, sous une forme littéraire, décrivait l'idéal social du monarque.



peut-être importée de Babylonie); on a longtemps cru qu'elle représentait Hammurabi, mais il semble qu'elle soit trop ancienne pour cela. Dans cette pièce, la rigidité académique de la barbe est atténuée par l'intérêt qu'éveille le visage aux rides profondes, encore accentuées par les jeux de lumière. Le relief incisé au sommet de la célèbre stèle d'Hammurabi (au Louvre) a malheureusement peu de valeur artistique : elle est froidement stylisée et manque de vie. Une statue de déesse de Mari, cependant, ne manque pas d'originalité et utilise avec honneur les clairs-obscur.

Un genre moins remarquable, très répandu à l'époque, est la production des figures en terre cuite moulées. Ces objets sont sans doute dus à des cultes populaires. Ils représentent divers sujets : animaux, musiciens, dieux et, parfois, compositions mythologiques insolites.

LES SCEAUX BABYLONIENS

Les sceaux de la période babylonienne ont deux caractéristiques. On assiste, d'abord, à un renouveau de l'iconographie tant prisée autrefois en Sumérie. Ensuite, les artistes ont emprunté à la Syrie des motifs comme celui du dieu Amurru, celui de la vache protégeant son veau, celui du sphinx, etc. Dans la majorité des cas cependant, le répertoire des figures est représenté maladroitement, et l'on n'a plus la vivacité narrative et la finesse des compositions des temps précédents.

LA DOMINATION KASSITE

Les Kassites, après s'être établis en Élam, conquièrent la Babylonie et s'y établirent. A leur domination, qui dura pendant une grande partie de la seconde moitié du II^e millénaire (1550-1150 av. J.-C.), correspond une période créatrice, malgré le peu de cas qu'en font certains érudits. A la différence des Amorrites qui se contentèrent de l'héritage appauvri des Sumériens, les Kassites insufflèrent une vie nouvelle à la culture babylonienne et c'est particulièrement évident dans le domaine artistique. C'est à eux que l'on doit la renaissance architecturale dont on a trouvé trace à Dur-Kurigalzu, capitale fondée par le roi Kurigalzu au XIV^e siècle et dans l'ancienne cité d'Uruk, également, comme en témoigne le temple, petit mais plein d'originalité d'Inanna, bâti par le roi Karaindash. Les murs extérieurs de ce temple sont en dalles de terre cuite



31. Impression de sceau cylindrique babylonien. XVIII^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres. Ce sceau babylonien est réalisé dans un style moins vigoureux que les œuvres néo-sumériennes précédentes. Les artistes syriens, puis assyriens, allaient faire des œuvres nettement supérieures. Un homme portant une masse, accompagné d'une déesse suppliante se tient devant Nergal, dieu de la peste et de la mort. Il tient une masse à trois têtes. L'inscription dit : « Apil-Sin, fils de Silli-Ishtar, serviteur du dieu Nin-Shubar. »

32. Détail de la façade du temple d'Uruk. Période kassite. 1600-1100 av. J.-C. Ce temple fut bâti par le roi kassite Karaindash à la fin du XV^e siècle av. J.-C. et dédié à la déesse Inanna. Les murs extérieurs étaient en brique, et on y avait ménagé des niches où se trouvaient les statues des dieux; ici, une divinité porte le « vase des eaux » d'où les eaux ruissellent (couleur n° 25).

et comportent des saillies alternant avec des enfoncements, à la manière sumérienne. Mais dans les recoins, on avait disposé des reliefs représentant des dieux — en terre cuite également —, tandis que les saillies étaient ornées de motifs linéaires d'inspiration religieuse vraisemblablement. Cette prédilection pour la terre cuite se retrouve à Suse en Iran, à la même époque; dans cette veine, on a retrouvé des sculptures à Dur-Kurigalzu, représentant une tête d'homme barbu (avec des vestiges de peinture noir et blanc) et une lionne. Ces statues, pleines de vie, contrastent violemment avec la froide rigidité des statues babyloniennes.

Un trait caractéristique de la Babylonie kassite est le ³³ *kudurru*, sorte de borne de démarcation ornée de figures et d'inscriptions. On peut considérer le *kudurru* comme une évolution des stèles — celle d'Hammurabi, au Louvre, par exemple —, mais les *kudurrus* kassites sont aussi une innovation. De forme plus ou moins cylindrique, les *kudurrus* sont couverts d'inscriptions et de symboles religieux. Sans disparaître tout à fait, la représentation anthropomorphe du dieu devient rare. La surface de la borne était en général divisée en bandes parallèles où l'on plaçait les symboles. Parfois les textes sont encadrés. Ce goût de la clarté et des plans soigneusement disposés se retrouve dans les sceaux. Le traditionnel fidèle néo-sumérien debout devant le dieu avec une légende est remplacé, pendant la période kassite, par une composition hiératique dominée par une haute figure isolée et flanquée de colonnes de caractères.

LES ASSYRIENS

Pendant la période kassite en Babylonie, un nouveau peuple apparut au nord de la Mésopotamie : les Assyriens. Cependant, les premières œuvres d'art incontestablement assyriennes datent du milieu de la période assyrienne, dans la seconde moitié du II^e millénaire. Elles ne sont pas particulièrement nombreuses, mais il en reste suffisamment pour que nous puissions nous faire une idée du degré de maturité et d'indépendance atteint dans une région mésopotamienne auparavant placée sous le contrôle culturel du sud de la Mésopotamie et, plus tard, sous celui d'une culture anatolienne qui gagna l'Iran.

En architecture, l'évolution est claire : le temple de Sin et Shamash d'Assur, élevé par Assur-Nirari I^{er} vers 1500 av. J.-C., offre déjà les caractéristiques que l'on





33. Borne de démarcation de Marduknadinakhe. Période kassite. 1100 av. J.-C. British Museum, Londres. Les bornes frontière kassites, appelées *kudurrus*, étaient ornées de reliefs représentant les dieux qui protégeaient la ligne de démarcation. On y voyait aussi des rois qui garantissaient aux propriétaires la possession de leurs terrains. Nombreux étaient les reliefs de caractère religieux, mais les dieux étaient représentés presque exclusivement à l'aide de symboles.

retrouvera dans le temple d'Anu et Adad, dans la même cité : un double sanctuaire, avec deux cellas donnant sur une vaste cour et deux ziggurats. Le temple d'Assur à Kar-Tukulti-Ninurta, capitale bâtie par Tukulti-Ninurta 1^{er}, au XIII^e siècle, comprend une cella, flanquée de pièces plus petites, et un ziggurat. L'apparence régulière du ziggurat dans les sanctuaires assyriens trahit l'importance que lui donnaient l'architecture et la religion assyriennes qui le considéraient comme un élément séparé, indispensable au bon fonctionnement du temple. Le pinacle en gradins, couronnant le haut des murs, est très répandu à l'époque ; ce motif iranien, très ancien, fut adopté aux Indes et en Syrie dès le III^e millénaire, mais ne fut utilisé couramment en Assyrie qu'à cette époque, puis il gagne l'Anatolie, la Palestine et, finalement, l'Arabie.

En ce qui concerne la sculpture, il est bon de faire mention de plusieurs reliefs. L'un d'eux représente le roi Tukulti-Ninurta adorant un symbole divin, en deux scènes différentes. Sur un autre relief, on voit un roi, au sommet d'un obélisque, tenant des prisonniers en laisse. D'autres fragments de sculpture représentent des scènes de guerre. Ces quelques pièces sont très importantes car elles prouvent l'existence — dès cette époque — du relief narratif assyrien. Il faut considérer les reliefs narratifs comme une invention de l'ouest, car ils étaient déjà apparus sur les murs de la ville hittite de Malatya. 41

Mais c'est dans l'art des sceaux que les Assyriens brillèrent particulièrement. Se détournant de la tradition babylonienne et adoptant un répertoire d'origine mitannienne (syrienne), les sceaux assyriens parvinrent bientôt à un style et à une iconographie où l'harmonie de la composition, le modelage des figures, la vie des scènes représentées n'avaient jamais été égalés en Mésopotamie, depuis la période akkadienne. 34

LA PÉRIODE NÉO-ASSYRIENNE

L'art assyrien de la période néo-assyrienne (1000-612 av. J.-C.) se distingue surtout par les grands palais qu'édifièrent ces rois, plus heureux que les autres dans leurs guerres impérialistes. Les quatre derniers siècles de l'histoire assyrienne ne furent pas toujours glorieux. Ils furent marqués par de longues périodes pendant lesquelles la production artistique semble avoir été pauvre. Cette époque ne fut pas uniquement consacrée à des guerres cruelles, malgré les apparences ; ce fut aussi une ère d'évolution historique et de préparation spirituelle. Une civilisation vénérable, qui avait fleuri pendant des millénaires, se préparait à céder la place à un monde nouveau qui allait être enrichi par un apport à la fois occidental et oriental. Les périodes d'accalmie qui séparaient les règnes glorieux, leurs hauts faits d'armes et leurs grandes réalisations architecturales, ne constituaient que des pauses après lesquelles l'évolution interrompue se poursuivait. Les rois victorieux avaient à leur service des artistes d'une habileté consommée, qui respectaient et entretenaient les traditions. C'est ce qui faisait la force des Assyriens, qui, pour la première et la dernière fois après la période sumérienne, jetèrent les bases d'une évolution artistique continue et solide, malgré l'apparente monotonie du sujet traité.



34. Sceau cylindrique néo-assyrien. 1000-700 av. J.-C. British Museum, Londres. La scène que l'on voit ici est semblable à celle de la figure 37 (noir). Le roi, protégé par des génies ailés à tête d'aigle, s'approche d'un arbre sacré. Au-dessus, plane le dieu Assur dans un disque solaire ailé, motif accompagné d'une inscription égyptienne, ce qui se produit également sur des reliefs achéménien.

35. Statue d'Assurnasirpal II, de Nimrud. 883-859 av. J.-C. Calcaire, hauteur : 1,06 m. British Museum, Londres. Cette statue froidement cérémonieuse du roi, porte une inscription qui rappelle son nom, son titre et ses campagnes victorieuses. Il porte un crochet et un sceptre, attributs royaux qui ressemblent beaucoup à ceux des rois égyptiens (couleur n° 94). Ce portrait n'a rien de personnel, le maintien est compassé, la tête impassible.



Naturellement, l'art néo-assyrien ne manquait pas d'une forte production d'objets appartenant aux arts mineurs et de pièces personnelles qui reflétaient le goût de la cour. Cependant, ces objets n'atteignent jamais à la perfection des œuvres réalisées en l'honneur du roi. Les grands reliefs sur roche de Bavian et Maltai, commandés par Sennachérîb (704-681 av. J.-C.) représentent le roi en compagnie de deux dieux et une rangée de sept divinités debout sur des animaux. On retrouve très souvent ces deux scènes. Bien que ces reliefs se rapprochent de ceux d'Anatolie et d'Élam, ils ne renseignent pas plus que les décorations des palais royaux. Les rares statues en ronde bosse — l'une d'Assurnasirpal II, l'autre, de Salmanasar III et deux autres représentant des dieux — ne sont remarquables que par leur perfection académique. Rappelant celles de la Syrie du Nord, elles représentent avec soin cheveux et barbe, mais n'offrent pas d'autre intérêt. Une statuette d'ambre (musée des Beaux-Arts de Boston) est de toute beauté par la douceur du modelé — qui rappelle à nouveau la Syrie du Nord — et par les détails du pectoral qui orne la poitrine du personnage.

Les plus beaux exemples de sceaux, qui n'atteignent pas toujours à la perfection de ceux de la période assyrienne, témoignent du même intérêt pour les détails narratifs. En général, les corps sont maintenant dessinés à grands traits. La même sécheresse linéaire caractérise les inscriptions de l'époque. Les compositions des sceaux néo-assyriens représentent surtout des dieux (Ishtar en armes), des scènes de culte, souvent en présence du roi. On trouve également de nombreuses scènes de combat contre des monstres ailés, thème qui allait être repris par les Perses achéménien. Il semble que ce motif évoque le sentiment religieux de cette époque où l'on se préoccupait de la lutte entre le bien et le mal. Quelques reliefs sont des tentatives diverses et souvent maladroitement d'imitation d'un genre étranger; mais la production de carreaux, de vases émaillés et d'objets en métal est propre à l'art assyrien et l'apparente, d'une part à l'art mitanien, d'autre part, aux futures réalisations des Perses.

ASSURNASIRPAL II

Ayant ainsi fait un bref tour d'horizon des œuvres d'importance moyenne de l'art assyrien, tournons-nous vers les réalisations plus importantes faites pour les rois. L'art néo-assyrien s'affirme sous le règne d'Assurnasirpal II (883-859 av. J.-C.) dont les statues ont déjà été citées. Ce roi érigea un grand palais à Nimrud (autrefois : Kalkhu), ville qu'il rebâtit. Le palais est de tradition mésopotamienne par le groupement des pièces autour des cours, mais on y voit une innovation, introduite pour la première fois sous le règne d'Adadnirari I^{er} (xiii^e siècle av. J.-C.) qui consiste à grouper des pièces dans un coin de la cour principale. (C'est peut-être ce qui inspira le plan des palais royaux palestiniens du premier millénaire.)

Les murs des endroits publics étaient revêtus de grandes dalles de pierre ornées de reliefs, et les entrées du palais étaient flanquées d'énormes figures de taureaux ailés à tête humaine, sculptés en relief et en ronde bosse. Ces figures, chargées de faire fuir les forces du mal, étaient exécutées dans le même esprit que les statues. Elles

témoignent d'une minutieuse attention aux détails linéaires, d'une certaine affectation peut-être, mais par leur taille elles donnent un sentiment de puissance. Les lions qui gardent l'entrée du palais de Ninurta à Nimrud, sont beaucoup plus vivants, malgré le soin apporté aux détails et les inscriptions qui les recouvrent. Ils sont inspirés de modèles anatoliens et syriens.

On peut diviser en deux groupes les reliefs qui ornent le bas des murs du palais d'Assurnasirpal. Le premier groupe représente le roi accompagné par des génies ailés, accomplissant quelque rite sacré; parfois, les génies bien-faisants — de types différents — sont seuls. Dans l'autre groupe, on voit des épisodes de campagnes militaires du roi et de ses chasses. Assez curieusement, dans le premier groupe, l'inscription — serrée — coupe les figures à mi-hauteur; par contre, dans le second groupe, les inscriptions qui tiennent lieu de légendes sont gravées sur des pierres en saillie qui séparent les scènes en registres. Outre les différences de composition — on compte une seule scène religieuse et plusieurs scènes narratives en registres, par dalle —, le style n'est pas le même pour les deux groupes. Dans le premier groupe, les lignes sont aiguës et nettes, les figures, hiératiques. Cela rappelle les statues cultuelles. Dans les scènes narratives, au contraire, les lignes s'adoucissent et le relief est plus plastique : les mouvements des figures semblent libres et sans contrainte.

Ces scènes débordent de vie : sièges, batailles, parades triomphales de chars et de prisonniers y sont représentés. Certains épisodes, comme celui de la traversée d'un fleuve par des soldats, sont décrits avec une richesse de détails et un soin de la composition remarquables. Les hommes s'aident d'outres gonflées et les vagues sont élégamment stylisées. Dès que le roi apparaît dans une scène, les figures se raidissent, la composition devient froide, si bien que — dans les scènes de chasse — les animaux semblent seuls vivants et comme indépendants des humains qui les attaquent.

L'apparition imprévue d'un art du relief de si haute qualité en Assyrie, appelle une explication qui, malheureusement, ne peut être tout à fait satisfaisante. La disparition du relief historique de Mésopotamie, au temps de la dynastie akkadienne, nous oblige à considérer le relief assyrien, soit comme une innovation, soit comme un emprunt fait à quelque autre pays. D'autre part, on a attesté que des fragments de scènes historiques assyriennes dataient du II^e millénaire. La preuve en est l'existence de l'« Obélisque blanc » que quelques érudits attribuent au règne d'Assurnasirpal II, tandis que d'autres le font remonter à une date plus ancienne : au règne d'Assurnasirpal I^{er} (XI^e siècle av. J.-C.). Mis à part les détails vestimentaires qui parlent en faveur du règne le plus ancien, c'est le type de composition utilisé sur l'obélisque qui importe ici; les scènes sont réparties en huit registres, et dans chacun, des événements se suivent sans lien. Une figure est parfois coupée, à l'angle de l'obélisque. Parfois, une scène n'a aucun rapport avec ce qui suit ou ce qui précède. Il arrive, enfin, que l'orientation des mouvements change brusquement. L'artiste, de toute évidence, a eu du mal à donner une unité à des éléments iconographiques différents.





38. (ci-dessus) **La chasse au lion du roi Assurnasirpal**. 883-859 av. J.-C. Hauteur : 93 cm. British Museum, Londres. Ce relief, qui vient lui aussi de Nimrud (voir noir n° 37), représente le roi bandant son arc devant un lion. Les scènes de chasse comme celle-ci, sont, par la composition et le mouvement, beaucoup plus libres que les scènes religieuses. Le motif de la chasse au lion avait un sens religieux et symbolique dans le Moyen-Orient antique. Il fut utilisé à partir du quatrième millénaire av. J.-C. (stèle d'Uruk, noir n° 5) jusqu'à l'époque sassanienne. Le roi personnifiait le bien écrasant les forces du mal.

36. (ci-contre, en haut) **Taureau ailé à tête humaine, de Nimrud**. Période d'Assurnasirpal II. Albâtre; hauteur : 3,14 m. British Museum, Londres. Cette colossale figure gardait l'une des entrées du palais d'Assurnasirpal, à Nimrud. Elle marque l'apogée de la sculpture assyrienne, par sa puissance majestueuse et le soin porté aux détails.



37. (ci-contre, en bas) **Relief du palais nord-ouest d'Assurnasirpal, à Nimrud**. 883-859 av. J.-C. Albâtre; hauteur : 2,18 m. British Museum, Londres. Fragment d'un relief rituel représentant le roi s'approchant d'un arbre sacré, accompagné d'un génie à tête d'aigle, qui porte des offrandes. Une inscription relatant les victoires du roi, traverse le centre de la dalle.

39. (ci-dessus) **Soldats traversant une rivière** (pour la date et la provenance, voir noir n° 37). Les scènes d'où le roi est absent nous paraissent plus vivantes et peut-être même plus attrayantes. Ici, on voit des soldats traverser une rivière sur des outres en peau gonflées. Remarquer la stylisation du fleuve qui contraste avec le réalisme des figures. En fait, chaque chose est représentée en accord avec des lois strictes.

40. (ci-dessous) **Détail des portes de bronze de Balawat**. Règne du roi Salmanasar III. 858-824 av. J.-C. Hauteur de chaque bande : 27 cm. British Museum, Londres. Pendant les fouilles sur l'emplacement de la cité assyrienne de Balawat, on découvrit deux paires de portes. La plus célèbre de ces deux paires, dont nous voyons ici un détail, représente, en longues bandes étroites, des épisodes d'expéditions militaires dirigées par le roi.



Si nous nous tournons maintenant vers l'« Obélisque brisé », qui remonte certainement au règne d'Assurnasirpal II, les hésitations et la naïveté que l'on trouve dans l'« Obélisque blanc » ont disparu : la composition est parfaitement équilibrée. Cela prouve qu'un précédent aux reliefs d'Assurnasirpal II a existé en Assyrie. Là, cependant, la situation est semblable à celles des reliefs de la Syrie du Nord : le répertoire des thèmes existait déjà, mais pas la technique du relief. La solution la plus vraisemblable serait que les Assyriens aient emprunté à l'Anatolie et à la Syrie du Nord l'idée de décorer le palais de reliefs, en utilisant des thèmes déjà employés et en les enrichissant parfois de motifs venus de l'ouest. Cela expliquerait le ressemblance iconographique qui existe entre les reliefs assyriens et les reliefs historiques du Nouvel Empire égyptien. Il paraît difficile d'imaginer un lien direct ; les éléments communs pourraient s'expliquer par une inspiration à partir de modèles syriens et anatoliens. Cela dit, il n'en reste pas moins que les reliefs d'Assurnasirpal sont l'œuvre d'artistes exceptionnellement doués qui réussirent à exprimer quelque chose d'entièrement neuf avec les matériaux que leur avait fournis la tradition de cette époque.

SALMANASAR III

Le successeur d'Assurnasirpal II, Salmanasar III (858-824 av. J.-C.) éleva plusieurs édifices à Assur, ainsi que le mur qui encerclait la ville. Cependant, aucun relief mural de son règne ne nous est parvenu. Malgré tout, il nous reste deux monuments qui, bien que différents, nous renseignent assez bien sur les nouvelles tendances artistiques qui se faisaient jour ; ce sont : l'« Obélisque noir » et les portes de bronze de Balawat. L'« Obélisque noir », dernier exemple d'un genre qui remonte au deuxième millénaire et qui fut sans doute le plus proche antécédent des reliefs muraux, répartit les scènes en cinq plans. Chaque scène occupe la largeur totale d'un plan, si bien que la division de l'espace est parfaitement logique.

Malgré la clarté de certaines scènes, comme celle des rois étrangers — y compris Jéhu, d'Israël —, prostrés devant le monarque assyrien, la séparation abrupte des scènes a gêné l'imagination de l'artiste, et la même scène est parfois répétée sur plusieurs faces. La tendance contraire se fait jour sur les portes de bronze de Balawat, qui sont séparées en douze bandes longues et étroites où sont insérés des reliefs narratifs. Ici, nous trouvons une transposition de la technique du relief mural sur un autre élément et, en outre, la longueur des bandes a contraint l'artiste à intégrer des figures dans des scènes et donc, à nous présenter des épisodes narratifs complexes. Souvent, l'artiste a tourné la difficulté en exécutant de longues files de figures presque identiques. Dans d'autres cas, il s'est servi du roi sur son trône, ou de tout autre personnage assis, comme centre de la scène réunissant les deux moitiés du relief.

Du point de vue narratif, l'artiste qui a dessiné les portes n'a pas eu l'imagination créatrice des auteurs des reliefs d'Assurnasirpal ; cependant, les portes de Balawat représentent un progrès par rapport à la période précédente : l'artiste s'intéresse beaucoup aux paysages où

se déroulent les scènes ; la traversée d'un fleuve par des soldats, s'aidant d'outres gonflées, l'exploration de la source du Tigre, la description de la ville de Tyr, bâtie sur une île, tout est prétexte à déployer la verve narratrice de l'auteur. La trouvaille qui consiste à montrer les sources du Tigre comme des « fenêtres » ouvertes dans la montagne est jolie et originale.

TEGLATH-PHALASAR III

Après Salmanasar III, il y a une brèche de quatre-vingts années dans l'histoire de l'art assyrien, jusqu'au règne de Teglath-Phalasar III (745-725 av. J.-C.), dont nous connaissons les reliefs — du palais de Nimrud — par quelques fragments. Bien que le sujet qu'ils traitent ne soit pas nouveau (conquêtes de villes, batailles contre les Arabes), les reliefs de Teglath-Phalasar sont originaux par leur conception de l'espace. Certains secteurs, délimités par des colonnes de caractères, ne sont pas remplis même par des éléments de paysages, comme cela s'était déjà produit. Cela indique l'avènement d'une conception organique de l'espace, qui, pour être inconsciente, n'en est pas moins vraie. Une même bande peut contenir des figures sans liens apparents qui les unissent.

On peut supposer, certes, que les différents plans sont une ébauche grossière de perspective, mais cela semble improbable. Il semble, plutôt, qu'entre chaque figure, il n'y ait pas d'« espace » mais une simple surface, qui pourrait être occupée au besoin par une figure. Cette hypothèse semble confirmée par un relief représentant une cité assiégée devant laquelle les soldats transportent leur butin, qu'ils n'ont pu arracher qu'après la chute de la ville. Tout près, d'autres soldats, sculptés à une plus grande échelle, creusent une brèche dans un mur derrière lequel on voit des combattants. On ne peut s'empêcher de penser que l'artiste a mêlé les phases du récit, en les mettant là où il y avait de la place.

(Suite page 65)

21. (ci-contre) *Figure assise, d'Ubaid*. II^e dynastie. 2600-2350 av. J.-C. Basalte, avec des restes de peinture ; hauteur : 37, 5 cm. British Museum, Londres. Cette figure est l'une des pièces les plus importantes de la sculpture de la II^e dynastie. Sa force et sa majesté sont nouvelles dans l'art sumérien. Comme les figures contemporaines de Mari, les bras sont croisés sur la poitrine, et les mains jointes en un geste de prière. On a longtemps cru que cette statue représentait Kurlil, chef guerrier d'Uruk, mais il semble qu'on se soit trompé, car on a retrouvé ce nom gravé sur une autre pièce.

Si nous nous tournons maintenant vers l'« Obélisque brisé », qui remonte certainement au règne d'Assurnasirpal II, les hésitations et la naïveté que l'on trouve dans l'« Obélisque blanc » ont disparu : la composition est parfaitement équilibrée. Cela prouve qu'un précédent aux reliefs d'Assurnasirpal II a existé en Assyrie. Là, cependant, la situation est semblable à celles des reliefs de la Syrie du Nord : le répertoire des thèmes existait déjà, mais pas la technique du relief. La solution la plus vraisemblable serait que les Assyriens aient emprunté à l'Anatolie et à la Syrie du Nord l'idée de décorer le palais de reliefs, en utilisant des thèmes déjà employés et en les enrichissant parfois de motifs venus de l'ouest. Cela expliquerait le ressemblance iconographique qui existe entre les reliefs assyriens et les reliefs historiques du Nouvel Empire égyptien. Il paraît difficile d'imaginer un lien direct ; les éléments communs pourraient s'expliquer par une inspiration à partir de modèles syriens et anatoliens. Cela dit, il n'en reste pas moins que les reliefs d'Assurnasirpal sont l'œuvre d'artistes exceptionnellement doués qui réussirent à exprimer quelque chose d'entièrement neuf avec les matériaux que leur avait fournis la tradition de cette époque.

SALMANASAR III

Le successeur d'Assurnasirpal II, Salmanasar III (858-824 av. J.-C.) éleva plusieurs édifices à Assur, ainsi que le mur qui encerclait la ville. Cependant, aucun relief mural de son règne ne nous est parvenu. Malgré tout, il nous reste deux monuments qui, bien que différents, nous renseignent assez bien sur les nouvelles tendances artistiques qui se faisaient jour ; ce sont : l'« Obélisque noir » et les portes de bronze de Balawat. L'« Obélisque noir », dernier exemple d'un genre qui remonte au deuxième millénaire et qui fut sans doute le plus proche antécédent des reliefs muraux, répartit les scènes en cinq plans. Chaque scène occupe la largeur totale d'un plan, si bien que la division de l'espace est parfaitement logique.

Malgré la clarté de certaines scènes, comme celle des rois étrangers — y compris Jéhu, d'Israël —, prostrés devant le monarque assyrien, la séparation abrupte des scènes a gêné l'imagination de l'artiste, et la même scène est parfois répétée sur plusieurs faces. La tendance contraire se fait jour sur les portes de bronze de Balawat, qui sont séparées en douze bandes longues et étroites où sont insérés des reliefs narratifs. Ici, nous trouvons une transposition de la technique du relief mural sur un autre élément et, en outre, la longueur des bandes a contraint l'artiste à intégrer des figures dans des scènes et donc, à nous présenter des épisodes narratifs complexes. Souvent, l'artiste a tourné la difficulté en exécutant de longues files de figures presque identiques. Dans d'autres cas, il s'est servi du roi sur son trône, ou de tout autre personnage assis, comme centre de la scène réunissant les deux moitiés du relief.

Du point de vue narratif, l'artiste qui a dessiné les portes n'a pas eu l'imagination créatrice des auteurs des reliefs d'Assurnasirpal ; cependant, les portes de Balawat représentent un progrès par rapport à la période précédente : l'artiste s'intéresse beaucoup aux paysages où

se déroulent les scènes ; la traversée d'un fleuve par des soldats, s'aidant d'outres gonflées, l'exploration de la source du Tigre, la description de la ville de Tyr, bâtie sur une île, tout est prétexte à déployer la verve narratrice de l'auteur. La trouvaille qui consiste à montrer les sources du Tigre comme des « fenêtres » ouvertes dans la montagne est jolie et originale.

TEGLATH-PHALASAR III

Après Salmanasar III, il y a une brèche de quatre-vingts années dans l'histoire de l'art assyrien, jusqu'au règne de Teglath-Phalasar III (745-725 av. J.-C.), dont nous connaissons les reliefs — du palais de Nimrud — par quelques fragments. Bien que le sujet qu'ils traitent ne soit pas nouveau (conquêtes de villes, batailles contre les Arabes), les reliefs de Teglath-Phalasar sont originaux par leur conception de l'espace. Certains secteurs, délimités par des colonnes de caractères, ne sont pas remplis même par des éléments de paysages, comme cela s'était déjà produit. Cela indique l'avènement d'une conception organique de l'espace, qui, pour être inconsciente, n'en est pas moins vraie. Une même bande peut contenir des figures sans liens apparents qui les unissent.

On peut supposer, certes, que les différents plans sont une ébauche grossière de perspective, mais cela semble improbable. Il semble, plutôt, qu'entre chaque figure, il n'y ait pas d'« espace » mais une simple surface, qui pourrait être occupée au besoin par une figure. Cette hypothèse semble confirmée par un relief représentant une cité assiégée devant laquelle les soldats transportent leur butin, qu'ils n'ont pu arracher qu'après la chute de la ville. Tout près, d'autres soldats, sculptés à une plus grande échelle, creusent une brèche dans un mur derrière lequel on voit des combattants. On ne peut s'empêcher de penser que l'artiste a mêlé les phases du récit, en les mettant là où il y avait de la place.

(Suite page 65)

21. (ci-contre) **Figure assise, d'Ubaid**. II^e dynastie. 2600-2350 av. J.-C. Basalte, avec des restes de peinture ; hauteur : 37, 5 cm. British Museum, Londres. Cette figure est l'une des pièces les plus importantes de la sculpture de la II^e dynastie. Sa force et sa majesté sont nouvelles dans l'art sumérien. Comme les figures contemporaines de Mari, les bras sont croisés sur la poitrine, et les mains jointes en un geste de prière. On a longtemps cru que cette statue représentait Kurlil, chef guerrier d'Uruk, mais il semble qu'on se soit trompé, car on a retrouvé ce nom gravé sur une autre pièce.





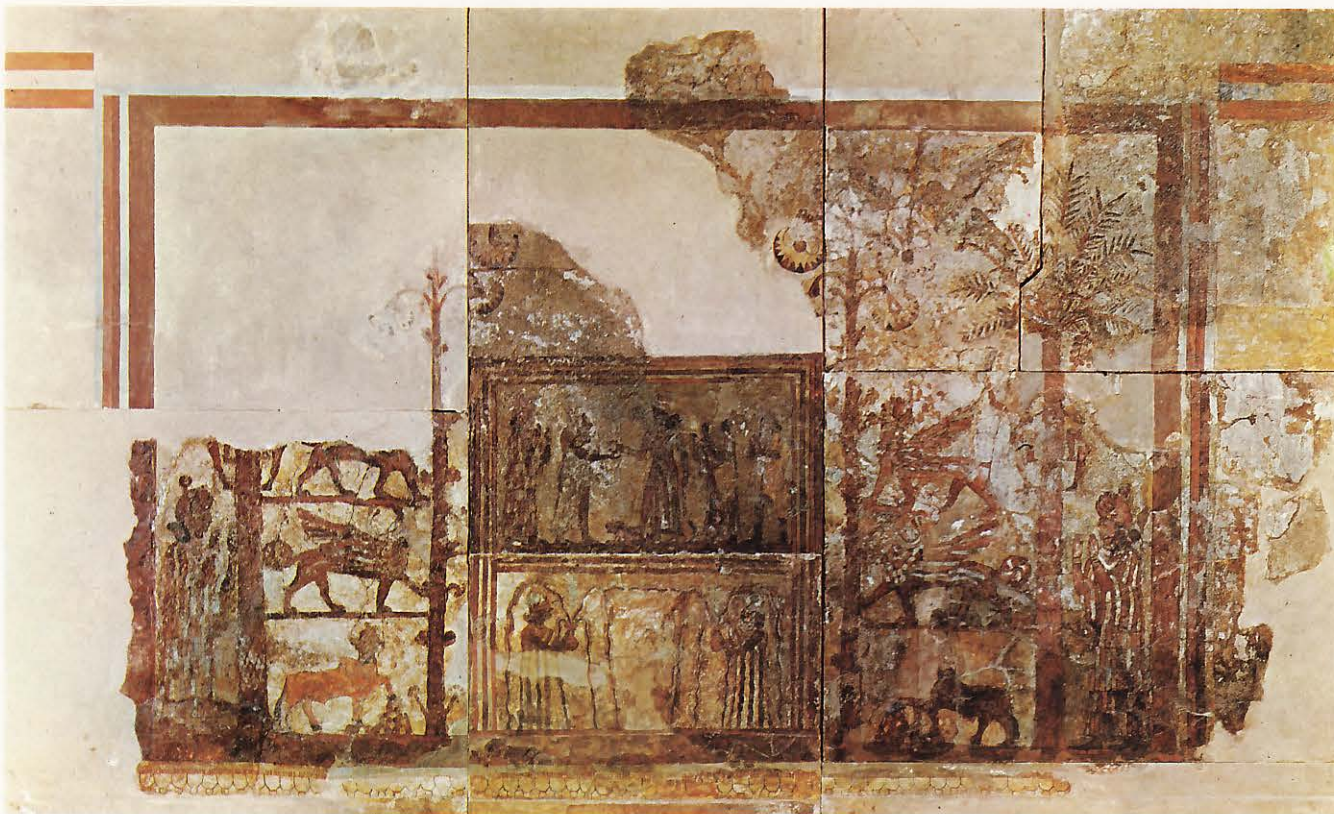
22. (ci-dessus) **Relief représentant Imdugud, d'Ubaid.** II^e dynastie. 2600-2400 av. J.-C. Cuivre sur bois. Largeur : 2,38 m. British Museum, Londres. Imdugud, l'aigle à tête de lion bienveillant, est représenté, ailes déployées, protégeant deux cerfs. Dans cette composition « héraldique » l'artiste sumérien a tenté d'augmenter la puissance de l'aigle sacré en exécutant deux fois l'objet de sa protection. Le relief devait sans doute dominer l'entrée d'un temple.

23. (ci-dessous) **Coupe, d'Ubaid.** Période prédynastique. Début du quatrième millénaire av. J.-C. Poterie peinte; hauteur : 17 cm. British Museum, Londres. La poterie d'Ubaid, dont nous avons ici un exemple typique, se caractérisa dans sa phase ultime par des dessins géométriques sur fond clair. Faite à la main, elle est contemporaine de la poterie de Suse (couleur n° 20). La comparaison de ces deux récipients montre que la décoration iranienne est beaucoup plus raffinée.

24. (ci-contre) **Gudéa, de Lagash.** Période néo-sumérienne. 2150-2050 av. J.-C. Diorite; hauteur : 73,6 cm. British Museum, Londres. Les fouilles faites par les Français à Lagash (Telloh, aujourd'hui) ont mis au jour des statues de Gudéa, gouverneur ou *ensi*. Il est toujours représenté sous l'aspect d'un fidèle dévot et les textes que nous possédons confirment qu'il l'était. Ces sculptures appartiennent à la période de « renaissance » sumérienne. La qualité du modelage dans un matériau aussi dur, ne peut que nous impressionner.







25. (ci-dessus) Fresque du palais de Zirimlin, à Mari. 2040-1870 av. J.-C. Peinture sur plâtre; hauteur : 1,70 m. Louvre, Paris. L'une des plus anciennes fresques mésopotamiennes conservées jusqu'à ce jour. A gauche, on voit des créatures mythologiques, près d'un arbre sacré. Au centre (en haut) le roi devant la déesse Ishtar, et (en bas) des dieux portant des vases d'où l'eau s'échappe. A droite, détail narratif plein de charme : deux figures grimpant à un palmier.



26. (à gauche) Vase, de Khafajah. Période dynastique. Début du troisième millénaire. Poterie peinte; hauteur : 30 cm. Musée d'Irak, Bagdad. Exemple des pièces dites « écarlates » où l'on voit des figures humaines et animales peintes en rouge orangé sur un fond jaune pâle. Cette poterie témoigne de l'existence d'une unité culturelle séparée, commune à l'Élam et à la Mésopotamie orientale, même après l'apparition de la civilisation sumérienne en Mésopotamie. Cependant, au milieu du troisième millénaire, cette région périphérique allait être entièrement attirée dans l'orbite culturelle de la Sumérie.



27. Vase, d'Alaca-Hüyük. 2400-2200 av. J.-C. Or; hauteur : 15,3 cm. Musée archéologique d'Ankara. On sait encore peu de chose sur les hommes de l'âge du bronze d'Alaca-Hüyük (des Hattites sans doute) qui précédèrent les Hittites en Anatolie. Les pièces de valeur découvertes dans leurs tombeaux témoignent d'une grande habitude du

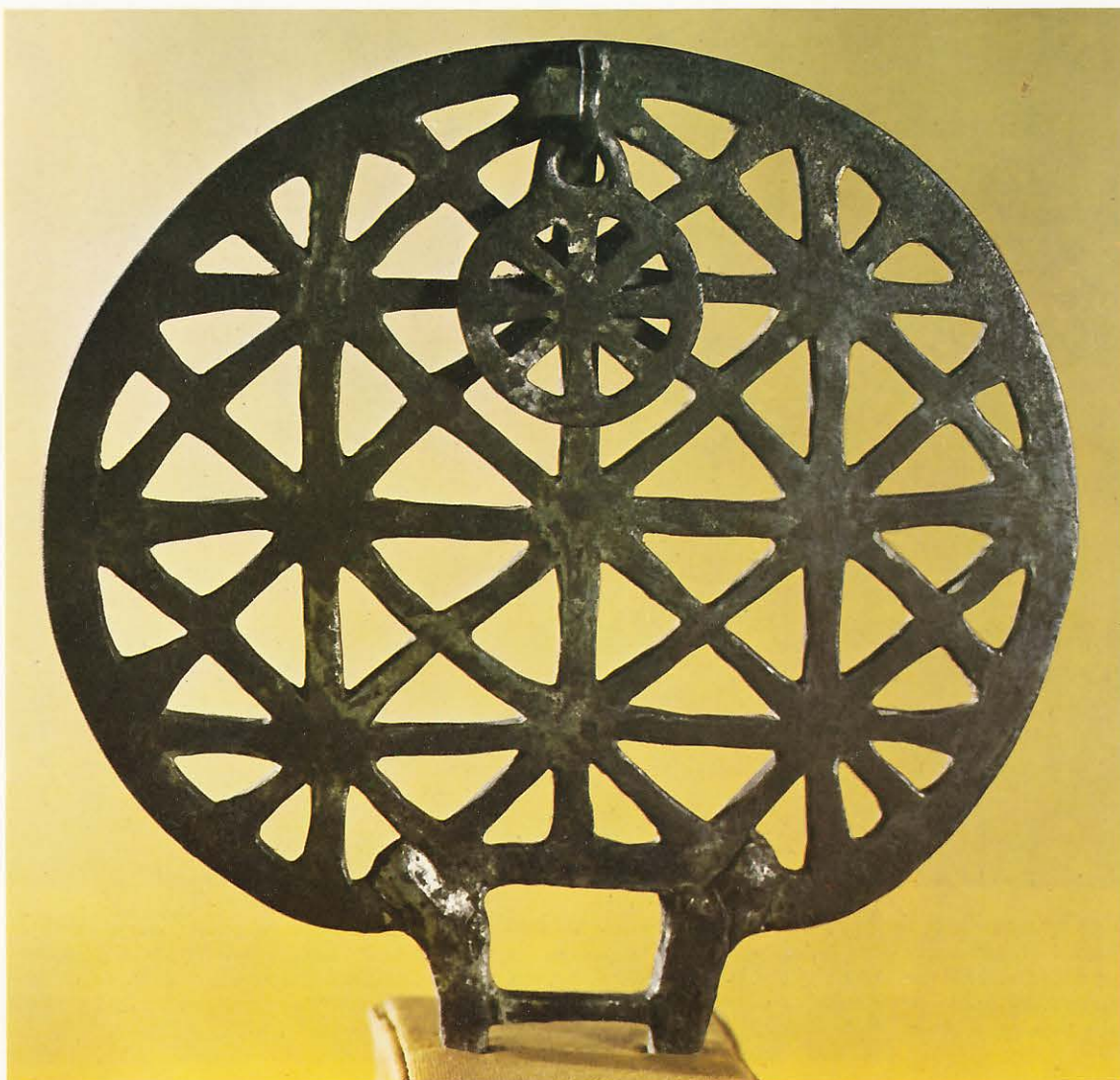
travail du métal, et ils étaient peut-être en rapport avec le Caucase. Ils savaient souder, incruster, marteler les métaux précieux, et exécutèrent également des reliefs repoussés. Les décorations de leurs vases en or sont toujours des motifs géométriques, les lignes zigzagantes étant leurs dessins préférés.



28. (à gauche) **Étendard représentant un cerf, d'Alaca-Hüyük.** 2400-2200 av. J.-C. Bronze incrusté d'argent. 52 cm. Musée archéologique d'Ankara. Parmi les découvertes faites à Alaca-Hüyük, on compte beaucoup d'étendards, ainsi appelés car on pense que ces bronzes surmontaient de longues piques.

29. (ci-dessous) **Étendard en forme de disque, d'Alaca-Hüyük.** 2400-2200 av. J.-C. Musée archéologique d'Ankara. Les étendards représentant des disques solaires sont les premiers dans l'histoire du Proche-Orient. On en a trouvé beaucoup dans les tombes royales d'Alaca-Hüyük.

30. (ci-contre) **Vase, de Kültepe.** XVIII^e siècle av. J.-C. Argile. Musée archéologique d'Ankara; hauteur : 39,8 cm. Les vases fuselés avec des becs de ce genre furent exécutés en Anatolie à la fin du troisième millénaire et pendant le deuxième millénaire av. J.-C. Cette poterie d'Alishar II, due à une culture du nord de l'Anatolie, a été découverte à Kültepe, important centre commercial assyrien.







31. Vase, de Conellé. Début du deuxième millénaire av. J.-C. Poterie verdâtre; hauteur : 30 cm. Musée archéologique, Ancône. Ce vase appartient à la culture préapennine qui a fleuri en Italie centrale au début du deuxième millénaire av. J.-C. La forme du vase et sa décoration s'inspirent clairement de modèles d'Anatolie et des

Balkans. La culture de Conellé (site proche d'Arcevia) et d'autres cultures de Sicile, de Sardaigne et d'Almeria en Espagne, témoignent de l'émigration de guerriers et de bergers orientaux dans le sud de l'Europe, à cette époque. Ils introduisirent l'usage du bronze dans ces régions.

32. (en haut) **Vue des ruines du temple à Hattusas.** Période impériale hittite, 1400-1200 av. J.-C. La capitale hittite de Hattusas était bâtie sur un plateau rocheux non loin de l'emplacement où se trouve aujourd'hui le village turc de Boghazhoy. Elle était puissamment fortifiée : une enceinte, avec des tours à intervalles réguliers, entourait complètement la colline. A l'intérieur des murs on a retrouvé les restes de cinq temples et d'un palais royal.



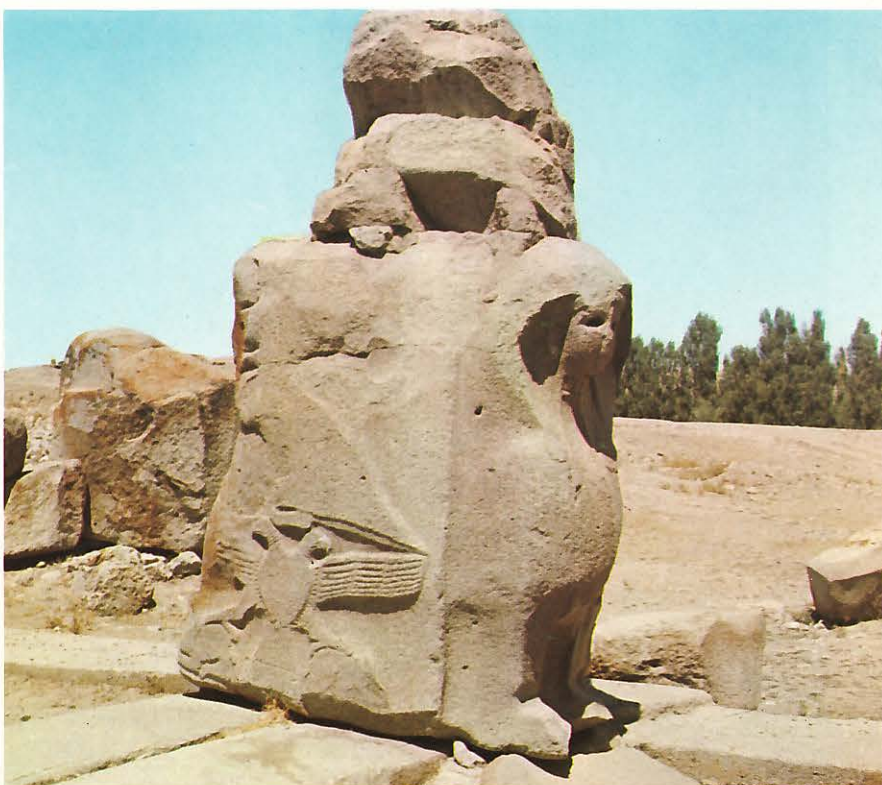
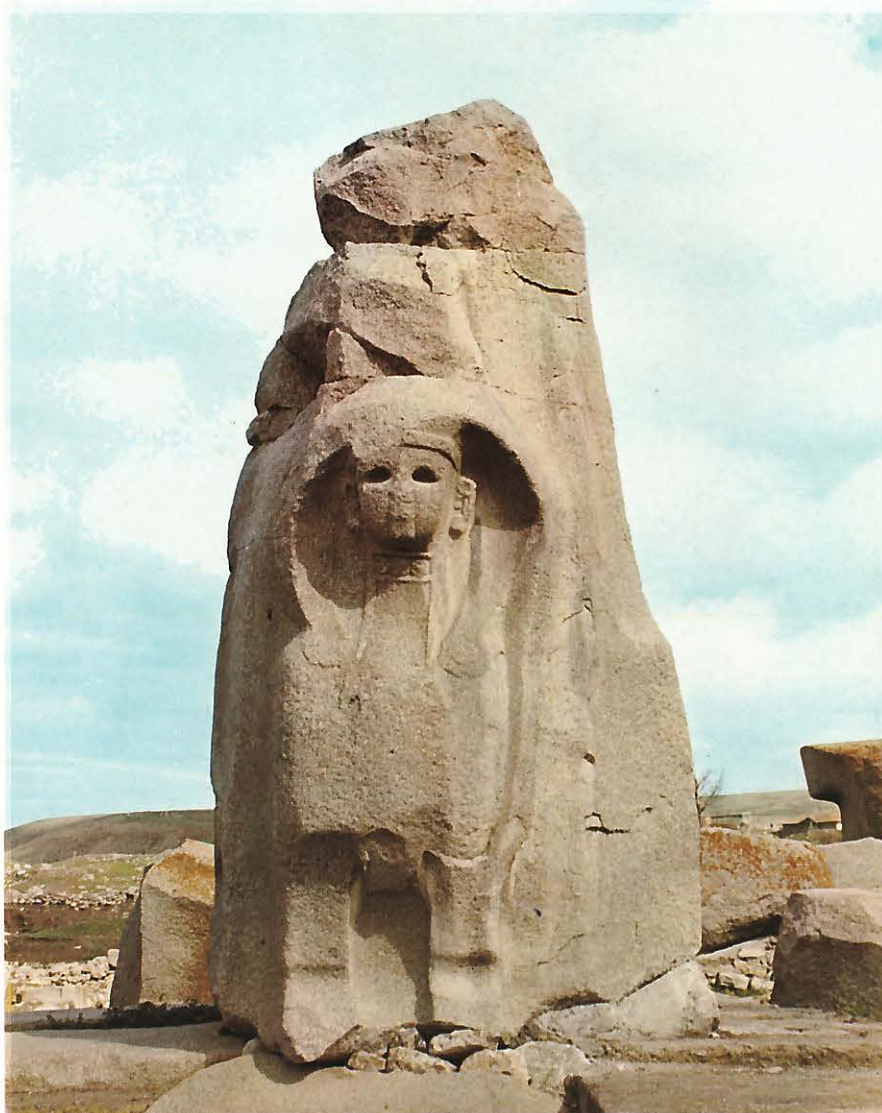
33. (en bas) **La porte des Lions, Hattusas.** Période impériale hittite, XIV^e siècle av. J.-C. La pièce d'architecture la plus remarquable d'Hattusas est le mur d'enceinte, long de six kilomètres et demi. La célèbre porte des Lions, au sud-ouest de la ville, était faite d'énormes blocs de pierre sur lesquels les animaux sont sculptés. C'est l'une des sculptures les plus remarquables de la période impériale hittite (voir page suivante).





34. (ci-contre) Détail du lion de droite dans la reproduction couleur n° 33.

35, 36. (à droite, en haut et en bas). Le sphinx de la porte du Sphinx à Alaca-Hüyük. Période impériale hittite. Milieu du xiv^e siècle av. J.-C. La porte du Sphinx, comme la porte des Lions, gardait l'entrée de la ville. Elle fut bâtie sur les tombeaux du début de l'âge du bronze évoqués aux reproductions couleur n°s 27 et 29. Le motif du sphinx vint sans doute d'Égypte en Anatolie en passant par la Syrie, mais, symbole masculin à l'origine, il est devenu féminin. Si l'idée de créatures gardiennes apparut d'abord en Mésopotamie, les Hittites la développèrent sous forme de monuments, forme que l'Assyrie devait reprendre plusieurs siècles plus tard.







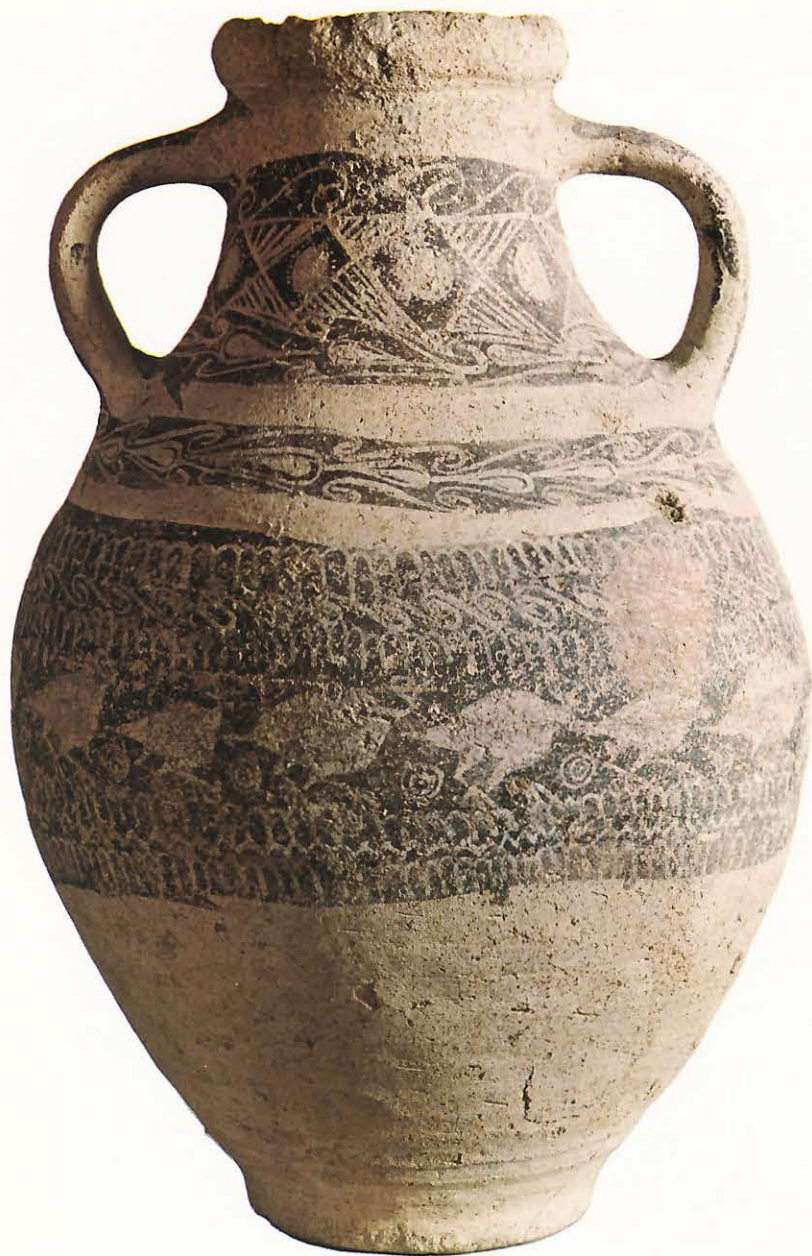
37. (ci-contre) Le sanctuaire rocheux de Yazilikaya. Période impériale hittite. 1350-1250 av. J.-C. A trois kilomètres environ de Hattusas, près d'une source, se trouve l'impressionnant sanctuaire rocheux de Yazilikaya. De profondes fissures dans les rochers furent employées comme lieux de culte. Les deux principaux abris ou chambres sont ornés de nombreux reliefs sculptés représentant des dieux, des déesses et des rois. Devant l'ouverture du sanctuaire, afin de protéger les pièces de l'intérieur, se trouvaient un poste de garde et

un temple. Une fois le temple traversé, le visiteur se trouvait soudain face à face avec deux longues processions d'environ soixante-dix personnages qui se dirigeaient vers le fond de la première salle.

38. (ci-dessus) Cortège de douze dieux, Yazilikaya. Période impériale hittite. 1350-1250 av. J.-C.; hauteur des figures : 80 cm. Ce relief de la salle du sanctuaire représente douze dieux guerriers armés de cimenterres et portant de hauts chapeaux de forme conique.

39. (ci-dessous) Le roi Tudhaliyas IV, protégé par le dieu Sarumma (Sharma). Période impériale hittite. 1250 av. J.-C. La religion hittite était caractérisée par une étonnante tolérance. Dans leurs textes, les Hittites parlent des « mille dieux » de leur royaume, et ils adaptèrent sans doute les cultes locaux d'Anatolie à leur propre polythéisme. Sur ce relief, Sharma protège le roi Tudhaliyas IV, dont le nom est inscrit dans le cartouche, en haut.





40. (à gauche) Vase, d'Alalakh. 1500-1200 av. J.-C. Argile cuite et peinte, hauteur : 33,3 cm. British Museum, Londres. L'État de Mitanni fut créé par les Hurriens, vers le milieu du deuxième millénaire av. J.-C. Il se trouvait au nord-ouest de la Syrie, dans la haute vallée de l'Euphrate. Les éléments les plus caractéristiques de l'art mitannien apparaissent dans les sceaux cylindriques et les poteries. Différents sites syriens, y compris Alalakh sur l'Oronte, et Nuzi, ont produit de jolies poteries décorées d'élégants motifs d'oiseaux et de plantes, peints en blanc sur un fond sombre.

41. (ci-dessous) Relief, de Malatya. 850-700 av. J.-C. Calcaire, hauteur : 55 cm. Musée archéologique, Ankara. Bien qu'elle ait été annihilée dans la plus grande partie de l'Anatolie, la tradition hittite survécut longtemps dans le nord de la Syrie. Près du haut Euphrate, Malatya (l'ancien Melidi) semble avoir particulièrement conservé la culture hittite. Ce relief orthostatique représente un archer qui se prépare à lancer une deuxième flèche au lion qui se cabre. Un autre homme tire sur les rênes du char. Un chien court près des sabots des chevaux.

42. (ci-contre) Statuette, de Megiddo, Palestine. 1350-1200 av. J.-C. Bronze couvert d'or. Institut oriental, Chicago. L'art syrien du deuxième millénaire présente certaines contradictions. D'une part, le travail des métaux révèle une grande habileté technique (voir couleur n° 43); d'autre part, la sculpture est d'une simplicité naïve; quant aux statuettes en métal, elles n'ont pas beaucoup évolué depuis le troisième millénaire. Il semble donc que les meilleures réalisations aient été d'inspiration étrangère. Cette statuette représente sans doute un monarque de Megiddo.







SARGON II ET SENNACHÉRIB

Les reliefs commandés par Sargon II pour décorer le palais construit dans la nouvelle capitale qu'il avait fondée, Khorsabad (autrefois : Dur-Sharrukin, « cité de Sargon »), sont divisés en deux groupes (comme ceux d'Assurnasirpal II). Certains représentent le roi avec sa suite, d'autres, le roi chassant, d'autres encore, des scènes se déroulant en plein air. Dans l'immense scène des courtisans, tous les personnages ont le même visage et la même attitude. Mais leur défilé ordonné et solennel, leurs insignes et ornements soigneusement indiqués, parviennent à rendre l'idée de la majesté du roi. Dans d'autres reliefs qui se plient à la tradition, on trouve pour la première fois une conception cohérente de l'espace, telle quelle avait commencé à se manifester sous Teglath-Phalasar III. Dans les scènes qui représentent le transport du bois par mer, l'artiste a volontairement superposé les groupes de figures pour donner l'impression de plans qui se succèdent en profondeur.

Ce goût de la perspective et des paysages où des figures sont mises en scène (chasseurs dans les arbres, travailleurs traversant un fleuve en barque), est plus sensible encore dans les reliefs de Sennachérib (704-681). Dans les reliefs du palais de Ninive, les figures ne se détachent jamais sur un arrière-plan nu. Il faut les repérer dans un décor d'arbres, de montagnes ou dans les ajoncs d'un marécage. Quand un arrière-plan précis fait défaut, divers détails sont ajoutés pour associer les figures à leur décor.

Mais les reliefs de Sennachérib méritent qu'on s'y intéresse pour d'autres raisons. Les scènes sont observées avec un intérêt nouveau pour le détail humain. Parfois, l'artiste remarque un geste spontané et le fixe sur la pierre en l'accompagnant d'une légende explicative. Les figures sont répétées en séries, mais elles sont nées d'une impulsion de l'artiste qui a pitié de l'humanité souffrante. Dans les rangées de prisonniers tirant une statue énorme, l'un des hommes pose sa main avec lassitude sur celui qui le précède. L'un des esclaves qui déplacent des pierres sous la surveillance de gardes armés, s'accroche au vêtement



41. Relief du palais de Sargon, à Khorsabad. Néo-assyrien. 721-705 av. J.-C. Albâtre, hauteur du détail : 96,5 cm. Louvre, Paris. Ce détail représente le transport du bois par mer. La lourde poutre est posée à la proue d'un bateau d'apparence assez fragile. La figure de proue est une tête de cheval.

42. Relief du palais de Sennachérib, à Ninive. 704-681 av. J.-C. British Museum, Londres. Cette scène représente des esclaves occupés à tirer une statue colossale vers le palais. Ce détail plein de vie n'a rien du caractère cérémonieux des reliefs où l'on voit le roi.



43. (ci-contre) Bol, d'Ougarit (aujourd'hui : Ras Shamra). XIV^e siècle av. J.-C. Or ; diamètre : 17 cm. Musée d'Alep. L'influence de l'Égypte sur la Syrie fut considérable au deuxième millénaire av. J.-C., et les artistes qui travaillaient les métaux apprirent sans doute à le faire d'artisans égyptiens. Ce petit bol repoussé est orné de frises concentriques. Sur la frise la plus proche de l'extérieur on voit des scènes de chasse au lion et des animaux ailés mythiques. Sur la seconde frise, deux taureaux et deux lions sont séparés par des arbres stylisés chargés de grenades. Dans la rosace centrale on voit des chèvres et des gazelles. La simplicité révèle une certaine faiblesse dans la composition.

de son voisin. Nous remarquons la bienveillance de l'artiste envers une famille cachée dans un bateau parmi les roseaux; nous surprenons la fuite dramatique d'un cheval vers des marécages, talonné par des soldats qui le poursuivent. L'art narratif assyrien atteint son apogée dans ces reliefs. La compassion transparait dans la présentation des événements terribles, thèmes inévitables de cet art officiel. On ne retrouve plus ces caractéristiques dans les reliefs qui suivent, sous Assurbanipal (668-626), qui furent différemment orientés.

ASSURBANIPAL

Le palais d'Assurbanipal, à Ninive, abonde en scènes de guerre. Les détails descriptifs, beaucoup plus nombreux, sont accompagnés d'inscriptions brèves qui présentent la scène. Tout cela est très intéressant, car nous sommes ainsi renseignés sur les costumes, les peuples et les cités antiques. Les artistes d'Assurbanipal ont parfois recours au système des registres superposés (qui n'avait pas été abandonné, même sous le règne de Sennachérib). Ou bien alors ils adoptent une composition plus vaste, s'étalant sur plusieurs registres. Dans les scènes de batailles, ils atteignent presque au baroque : les cadavres s'entassent, les soldats assyriens tuent et pillent, tandis que les morts et les agonisants gisent, le corps tordu. Mais ce monde où la cruauté fait la loi, éveille parfois la pitié chez l'artiste. S'il décrit les rangs de prisonniers, c'est peut-être que sa sympathie va à ces hommes déshérités. L'un des reliefs représentant Suse abandonnée, fut certainement l'œuvre d'un artiste sensible. Il reproduit la ville, ses maisons, des arbres et un fleuve; dans un bois sacré élamite on voit un sanctuaire et son autel, au sommet d'un coteau. Le contraste entre ces lieux déserts et les colonnes d'infortunés prisonniers illustre de façon émouvante l'horreur de l'exil.

Cependant l'artiste assyrien devait dissimuler ses sentiments de pitié lorsqu'il représentait les campagnes et cérémonies royales. Cette attitude est frappante dans les scènes de chasse du palais d'Assurbanipal, à Ninive. Dans un décor plein de vie composé par la foule venue acclamer le roi et les cordons de soldats, on voit se dérouler la chasse dont le clou est une libation faite sur un monceau de lions abattus. Selon la tradition, le roi — sur son char, à pied, à cheval — garde partout son attitude compassée; il semble presque privé de vie. Mais cette attitude change lorsque l'artiste représente des animaux, morts ou en fuite, et le groupe des serviteurs se préparant pour la chasse. Ces scènes témoignent d'une remarquable qualité artistique. Le relief est très bas, presque réduit à des contours, délicats, mais le modelage, très léger, est mis en valeur par les jeux de lumière. C'est volontairement que le relief est bas, car on a découvert un petit relief en argile, sans doute une esquisse, où le relief est beaucoup plus haut. C'était donc là un effet de style.

Après les réalisations exécutées sous le règne de Sennachérib il ne restait aucun progrès à faire. Les artistes d'Assurbanipal supprimèrent complètement le décor, lui substituant des plans vides, que l'imagination devait remplir, grâce au jeu des relations qui unissaient les figures. Habituellement groupées, elles se distinguent les unes des autres par

44. (ci-contre) **Dogues chassant des ânes sauvages.** Détail d'un relief du palais nord d'Assurbanipal, à Ninive. 668-626 av. J.-C.; hauteur : 53 cm. British Museum, Londres. Cette représentation poignante des animaux en fuite, fait penser que l'artiste ressentait quelque compassion devant le sort des ânes sauvages. Les animaux sont sculptés avec une extraordinaire subtilité. Cette scène de chasse, parmi tant d'autres, décorait les murs du palais d'Assurbanipal.

43. (ci-dessous) **La prise de Suse.** Relief du palais d'Assurbanipal, à Ninive. 668-626 av. J.-C. British Museum, Londres. Au centre, l'artiste a représenté la ville arrosée par un fleuve, presque comme s'il s'agissait d'un plan. On distingue très clairement les maisons, les rues et les palmiers qui poussent en dehors de l'enceinte. Au-dessous, femmes et enfants élamites sont emmenés en captivité. Dans l'eau, les chevaux morts et agonisants se mêlent aux fragments de chars démantelés.





des détails simples mais révélateurs. Dans les figures animales que les traditions de la cour autorisaient à rendre avec plus de liberté, l'artiste donnait libre cours à son inspiration, révélant sa maîtrise de la technique de la composition lyrique.

LA PEINTURE ASSYRIENNE

A côté des reliefs muraux, la peinture se conformait, elle aussi, aux mêmes traditions. A part quelques fragments du palais de Sargon, à Khorsabad, qui font partie d'une composition purement décorative, nous possédons quelques vestiges venant d'un palais de Til Barsip, et qui datent probablement du règne de Teglath-Phalasar III.

50 On y retrouve les thèmes familiers des reliefs : scènes de
51 la cour et batailles navales. Les figures sont dessinées avec un contour épais et les noirs et les rouges des peintures contrastent heureusement avec la blancheur mate des murs. Quelques stèles votives, exécutées en bas-relief et qui datent de règnes divers, représentent également le roi dans l'attitude du vainqueur des ennemis ou dans le rôle de grand prêtre.

LES VILLES ET L'ARCHITECTURE ASSYRIENNES

Ce sont les ruines de la ville de Khorsabad, fondée par Sargon et qui demeura inachevée après sa mort, qui nous donnent la meilleure idée de ce qu'étaient les cités et l'architecture assyriennes. La ville est plus ou moins carrée, entourée d'une enceinte percée de sept portes; les plus importants édifices de Khorsabad sont groupés
45 au nord-ouest; ce côté ne possède qu'une porte, au lieu de deux. Ces édifices sont sur une sorte de terrasse et entourés par un autre mur, ce qui forme un genre de citadelle. Quelques-unes des portes sont monumentales et flanquées de taureaux ailés à tête humaine et parfois d'un gigantesque relief représentant un héros en train d'étrangler un lion — l'ancien motif de Gilgamesh. Le palais royal, qui comprenait un ziggurat et un ensemble de temples, avait deux entrées principales dont l'une comprenait des tours et des sculptures parmi lesquelles on ne comptait pas moins de douze taureaux ailés à tête humaine.

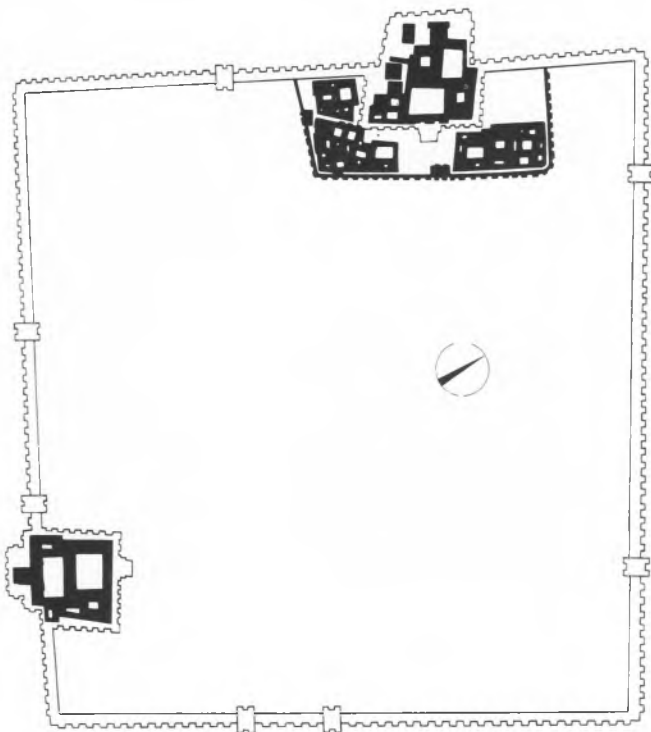
Disposé autour de deux vastes cours, le palais est de forme régulière, ce qui révèle le même goût de la clarté que dans les villes. Une caractéristique intéressante est la salle du trône, vaste pièce rectangulaire très longue où l'on entre par le côté. Placé sur une estrade monolithique dont la base est sculptée, le trône se dresse au milieu du plus petit côté, à droite en entrant. Cela rappelle la disposition des temples assyriens et souligne le caractère sacré du roi.

Parmi les autres édifices de Khorsabad, citons le palais « F » qui se dresse à l'autre bout de la ville. L'entrée à portique est munie de colonnes en forme de bulbe, d'un type très répandu en Syrie du Nord. Le palais « F » est, en fait, une imitation du *hilani*, comme Sargon lui-même le reconnaît dans l'inscription suivante : « Devant les portes du palais, j'ai élevé un portique semblable à celui que les Hittites (Syriens du Nord) appellent *bit-hilani* en langue amorrite » (c'est-à-dire la langue de l'Ouest).

Assurbanipal fut le dernier grand roi d'Assyrie. Une décade après sa mort, les Mèdes, alliés aux Babyloniens, détruisirent Ninive (612 av. J.-C.), écrasant à jamais la puissance syrienne.

LA PÉRIODE NÉO-BABYLONIENNE

La chute de l'empire assyrien marque la fin de l'art assyrien, trop lié à la cour et à ses besoins pour vivre indépendamment d'elle. Même si l'art assyrien a laissé quelques traces dans l'art d'autres peuples et d'autres régions, cela n'est dû qu'à la diffusion de certains modèles. La Babylonie fut le dernier fief de la culture mésopotamienne et, dans une certaine mesure, son histoire rappelle celle de l'Égypte dans sa dernière étape. Nous avons vu comment la domination kassite avait apporté une phase de renouveau culturel et artistique en Babylonie. Malheureusement le rétablissement des dynasties nationales qui se maintinrent pendant plusieurs siècles, jusqu'à la chute de Babylone, sonna le glas de tout futur renouveau culturel. La Babylonie du premier millénaire, que les Grecs tenaient pour le royaume de la sagesse, ne fut guère plus qu'un musée où les traditions séculaires, surtout celles de Sumérie, étaient regroupées, étudiées et entretenues.



45. **Plan de la ville de Khorsabad.** VIII^e siècle av. J.-C. La ville de Khorsabad fut consacrée peu de temps avant la mort de son fondateur : Sargon II. Sa superficie était d'environ 259 hectares; elle comprenait deux principaux ensembles d'édifices. Au nord de la ville, se dressait la citadelle, dans les murs de laquelle on avait bâti le palais royal, des temples, un ziggurat et des ambassades étrangères. Une forteresse semblable protégeait l'entrée sud de la ville.



46 a, b. **Impressions de sceaux cylindriques assyriens.** IX^e-VII^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres. Les sceaux cylindriques assyriens semblent avoir joué un rôle dans les rites religieux, en particulier ceux des fêtes du nouvel an, où le roi demandait la protection des dieux pour lui et pour son peuple.

a) La déesse Ishtar, debout sur un animal, porte un arc et des flèches.

b) Un génie ailé qui porte la barbe bouclée des Assyriens sépare deux taureaux ailés qui s'affrontent.

Lorsqu'il ne suivait pas la tradition assyrienne, l'art de cette époque, que l'on connaît encore trop peu, semble avoir respecté la tradition kassite. Parmi les œuvres de cette période on compte des bornes de démarcation portant des figures de rois — chose qui n'existait pas chez les Kassites — qui s'inspirent des bornes assyriennes, mais leurs styles sont plus variés, leurs lignes plus douces et leur modelé moins accusé.

Dans cette Babylonie qui s'était coupée de l'extérieur pour s'absorber dans la contemplation de ses gloires passées, les barbares Araméens accédèrent au pouvoir quelques années avant la chute de Ninive. Comme les Amorrites du second millénaire, les Araméens n'avaient



47. (ci-dessus) **Stèle de Mardukpaliddina.** Période néo-babylonienne. 721-703 av. J.-C. Marbre noir; hauteur : 46 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Les bornes de démarcation néo-babyloniennes sont dans la tradition de l'art kassite et ont peu de chose en commun avec la sculpture assyrienne (noir n° 33). Les formes arrondies et le relief mieux rendu rappellent la stèle d'Hammurabi (noir n° 30).

pratiquement pas de culture propre. Cependant, ils cherchèrent à assimiler celle qui agonisait et tentèrent de jouer un rôle politique. Ils parvinrent à imposer leur langue au pays. La dynastie chaldéenne, du nom de la tribu araméenne à laquelle appartenait la famille gouvernante, poursuivit la politique impérialiste de l'empire assyrien.

Sous Nabuchodonosor II, la puissance chercha à s'exprimer sous la forme d'une architecture monumentale. Mais puissance et ambition, même de nos jours, ne sont pas des garanties de succès. L'emploi des briques émaillées ornées de figures animales symboliques — lions, taureaux et un genre de griffon —, pour décorer la Porte

47
48

4
53
52



48. Relief, de Tell Ahmar. VIII^e siècle av. J.-C. 1,21 m. Louvre, Paris. Ce relief représente la déesse Ishtar debout sur un lion qu'elle tient par des rênes. Au-dessus de sa couronne, on voit l'étoile, l'un de ses attributs. Cette pièce rappelle les œuvres du nord de la Syrie, plutôt que l'influence de l'Assyrie qui était cependant plus proche.

d'Ishtar et la rue principale de Babylone, n'est que l'application — à plus grande échelle — d'un principe déjà connu du temps des Kassites.

49

En outre, les grands édifices de la Babylonie chaldéenne — le célèbre ziggurat appelé Etemanki (la tour de Babel), les temples et le palais royal avec ses fameux « jardins suspendus », qui se sont avérés modestes et décevants, lors des fouilles — n'offrent aucune innovation comparable à celles des réalisations assyriennes. Seule la disposition de la salle du trône, fait exception. Comme en Assyrie, le plan babylonien rappelle celui du temple, mais maintenant le trône se trouve au milieu du mur le plus long et il est précédé d'une longue cella. Le principe de la théophanie remplace l'idée assyrienne d'un dieu caché influant sur le concept de la royauté.

A part l'architecture, les découvertes archéologiques, pour la période babylonienne, sont rares. Cela laisse supposer que les objets qui se trouvaient dans les splendides édifices dont les ruines sont encore visibles de nos jours, ont été pillés ou détruits. Il semble que, si nous n'avons retrouvé aucune sculpture, c'est parce qu'à partir de la période kassite, la Babylonie a préféré la sculpture sur métal, proie facile pour les pillards (Hérodote parle d'une statue en or de Marouk qui fut emportée par Xerxès, et Diodore de Sicile fait mention de trois autres statues en or, volées également par les Perses). Quelques reliefs sur pierre et sur terre cuite illustrent le retour aux motifs archaïques néo-sumériens et babyloniens. De même, en Égypte saïte et ptolémaïque, le principe d'un renouveau des formes antiques l'emporte. Tous les rois chaldéens, le dernier surtout, Nabonidus, furent des restaurateurs zélés des vieux édifices, de style ancien. Ils s'enorgueillissaient particulièrement de retrouver les premiers textes des rois sumériens. Dans le relief de Nabuapaliddin, nous trouvons même une scène de présentation, caractéristique de la période néo-sumérienne.

L'art babylonien, à la différence de celui de l'Assyrie, s'éteignit doucement. Le déclin — qui, en fait, avait commencé dès le deuxième millénaire av. J.-C., et que la domination kassite avait enrayé pendant un certain temps — se poursuivit pendant la période chaldéenne, malgré la pompe et l'éclat extérieurs. Il s'accéléra pendant la période achéménienne, lorsque pour la première fois depuis trois millénaires, l'hégémonie culturelle et spirituelle fut à nouveau exercée par les Iraniens. Pendant la période hellénique, Ninive n'était plus qu'un souvenir et Babylone, comme la Rome médiévale, était envahie par les champs et les jardins.



49. (ci-dessus) Reconstitution de l'enceinte principale du temple de Babylone. Staatliche Museen zu Berlin. L'enceinte du sanctuaire est entourée par des murs à piliers. A l'intérieur se trouve un temple bas avec deux cours carrées. Le grand ziggurat à cinq gradins — « Tour de Babel » de la Bible — est surmonté d'un petit sanctuaire à l'ancienne manière sumérienne.

Les régions périphériques

La vaste région dont nous allons maintenant parler forme un arc immense qui embrasse la Mésopotamie depuis le golfe Persique au sud-est, jusqu'à la Méditerranée, à l'ouest. Bien que les régions périphériques ne soient pas homogènes, elles se caractérisent par l'absence de fleuves centraux comme il y en a en Égypte et en Mésopotamie et par une prédominance de collines, de montagnes et de plateaux. L'Anatolie, qui correspond aujourd'hui à la Turquie, touche la Mésopotamie au nord, et c'est là, en outre, que le Tigre et l'Euphrate prennent leur source. La Syrie et la Palestine, que nous considérons comme un tout, occupent la région située entre l'Égypte et la Mésopotamie. Du point de vue culturel, la région syro-palestinienne fut influencée tour à tour par les deux grandes civilisations du Moyen-Orient. L'Iran est le plus vaste des pays périphériques et, bien que l'Élam — au sud-ouest — ait été très lié à la Mésopotamie, les régions de plateaux du centre et du nord de l'Iran, jouirent souvent d'une indépendance culturelle considérable.

Ce livre traite avant tout des grandes traditions de la civilisation du Moyen-Orient antique, qui apparut vers le quatrième millénaire av. J.-C. A cette époque la « révolution urbaine » comme on l'a appelée, permit aux hommes de créer les premiers systèmes d'écriture et d'administration publique. La concentration de richesses qui en résulta stimula la création d'œuvres d'art. Des découvertes récentes en Palestine, en Anatolie et en Iran, cependant, ont mis au jour des œuvres qui datent du niveau de civilisation qui précéda celui-ci, dans le Moyen-Orient antique. Notre étude des régions périphériques doit donc commencer par là.

LA PALESTINE ANCIENNE : JÉRICO

5, 6 Dès le septième millénaire av. J.-C., Jéricho prit les dimensions et le statut d'une ville protégée par une véritable enceinte. Une tour néolithique imposante subsiste, contenant un escalier intérieur qui donne accès au sommet de la tour. Elle est construite en pierres, d'une taille importante, et aujourd'hui encore mesure huit mètres. On a laissé entendre que la prospérité de Jéricho dépendait surtout de son commerce florissant. La chasse et la pêche n'auraient pu être la base de l'évolution de la ville et même si les deux mille habitants vivaient de l'agriculture, une autre source de richesse existait certainement. Jéricho était bien située pour entreprendre des relations commerciales. Elle possédait le monopole des ressources de la mer Morte, lorsque l'on pouvait encore en obtenir des produits aussi précieux que le sel et le soufre. L'obsidienne, la néphrite d'Anatolie, les turquoises du Sinaï et les porcelaines de la mer Noire, y ont été découvertes, ce qui nous permet d'affirmer l'existence de rapports commerciaux lointains.

50 Outre leurs techniques architecturales avancées, les habitants de Jéricho étaient des sculpteurs accomplis. On a découvert des figures en terre cuite qui dénotent une certaine habileté, mais les découvertes les plus intéressantes sont, de loin, les crânes d'homme qui, pour des raisons sans doute religieuses, étaient recouverts d'un fin enduit de plâtre afin de reproduire les traits humains. Le raffi-



50. Crâne recouvert de plâtre, de Jéricho. Septième millénaire av. J.-C. Musée d'Amman, Jordanie. Dix crânes semblables ont été découverts à Jéricho, pendant les fouilles. Le plâtre est habilement modelé sur le crâne, pour représenter les traits humains, et les yeux sont en porcelaine. Sans doute en rapport avec quelque culte d'ancêtres, certains crânes offrent des traces de peinture.

51. Déesse-mère, de Çatal-Hüyük. Anatolie. Début du sixième millénaire av. J.-C. Argile cuite; hauteur 9,2 cm. Musée archéologique, Ankara. L'une des figurines de culte de la déesse de la fertilité, découverte dans un sanctuaire néolithique, à Çatal-Hüyük. Les cheveux sont tirés derrière la tête et les oreilles sont en relief, mais les yeux sont seulement marqués par une légère dépression dans l'argile. C'est là le plus ancien témoignage d'un culte de la déesse-mère en Anatolie, qui allait se poursuivre jusqu'à l'époque romaine.





52. Déesse-mère, de Hacilar. Anatolie. 5700-5600 av. J.-C. Argile cuite; hauteur : 10,5 cm. Musée archéologique, Ankara. Un peu plus ancienne que celle de Çatal-Hüyük (noir n° 51) cette figure a des cuisses, une croupe et des avant-bras épais. Les yeux sont incisés. Des figurines de terre cuite de ce genre étaient très répandues dans le Moyen-Orient antique, depuis la Méditerranée jusqu'aux Indes.

nement du modelé de ces têtes n'est dû qu'en partie à la structure osseuse de base. La subtilité avec laquelle les traits sont reproduits, nous permet de les considérer comme de véritables sculptures. Cela nous donne également une idée de ce qu'étaient les habitants de Jéricho.

L'ANATOLIE ANCIENNE

Des nécessités religieuses sont à l'arrière-plan de l'art le plus ancien, en Anatolie, qui apparut d'abord à Çatal-Hüyük, au sud de la Turquie. Là, on a retrouvé, à différents niveaux, des traces de structures religieuses, dont les plus anciennes remontent à la première moitié du VII^e millénaire av. J.-C. Il y a six sanctuaires dont les murs sont décorés de reliefs et de peintures. Les reliefs représentent en général des têtes de taureaux à longues cornes, de taille et de degré de stylisation variés. Les peintures de Çatal-Hüyük qui furent récemment mises au jour par l'archéologue anglais James Mellaart sont les premiers exemples connus de fresques. Les plus anciens sont surtout de type géométrique, bien qu'il ne faille pas négliger une scène représentant de petits hommes sans tête, encerclés par d'énormes oiseaux aux ailes semblables à des peignes. Les plus récentes peintures, qui datent de la fin du VII^e millénaire, comptent, entre autres, des scènes de chasse et de danse. Exécutées en rouge, en rose et parfois en noir, sur un fond d'un blanc rosâtre et crémeux, les figures masculines ont une liberté de mouvements étonnante et leur vie est encore accentuée par les contours délicats. Les figures féminines, elles, sont peintes en blanc et elles sont lourdes et épaisses.

On a découvert dans les sanctuaires, des figures féminines en terre cuite ou en pierre, seules en général, parfois par paires. C'est à ce moment qu'apparaît le culte typiquement anatolien de la déesse-mère qui devait persister jusqu'à l'adoption du christianisme. La déesse est représentée sous les traits d'une jeune femme, d'une femme donnant naissance à un enfant, ou d'une vieille femme. En général, les seins sont de taille exagérée et la figure évoque souvent la fécondité.

Les découvertes faites à Hacilar, au sud-ouest de la Turquie, parmi lesquelles les plus anciennes remontent au VI^e millénaire av. J.-C., sont un peu antérieures, mais assez semblables à celles de Çatal-Hüyük. A Hacilar également, on a trouvé des figurines féminines, aux hanches larges, qui parfois montrent des traces de peinture. Mais les découvertes les plus importantes de Hacilar sont les poteries. C'est la première fois que la céramique apparaît dans la partie occidentale du Moyen-Orient et l'on a suggéré que la Turquie du Sud est l'un des deux centres d'où — vers 6000 av. J.-C. — l'art de la poterie fut diffusé dans tout le monde antique. Seules d'autres fouilles pourront infirmer ou confirmer cette hypothèse d'une double origine de la céramique — les monts Zagros en Iran et la Turquie se disputent cet honneur. Les savants cependant s'accordent pour dire que les céramiques d'origine iranienne gagnèrent surtout la Mésopotamie et les plateaux syriens, tandis que les céramiques anatoliennes se répandirent dans les régions syro-palestiniennes et surtout vers l'Europe du Sud-Est. Les poteries peintes



54. (ci-dessus) **Impression de sceau cylindrique proto-élamite.** Fin du quatrième millénaire. British Museum, Londres. Ces chèvres stylisées aux longues cornes recourbées forment une frise alors qu'elles s'opposent dans la manière mésopotamienne. La Mésopotamie s'inspira de motifs proto-élamites.

53. (à gauche) **Cruche en terre cuite, de Hacilar.** Fin du sixième millénaire av. J.-C.; hauteur : 34 cm. Musée archéologique, Ankara. Cette cruche est typique des poteries de la fin de la période Hacilar, décorées en blanc sur fond rouge, ou en rouge sur fond blanc. Cet exemple est orné de spirales.

de la période Hacilar II (5500-5300 av. J.-C.) représentent l'apogée de l'art de la céramique en Anatolie ancienne. Les dessins, rouges sur fond crème, sont des combinaisons géométriques de spirales, de triangles ou de losanges. Des vases à long col, à poignées tubulaires ou à oreilles, des tasses ovales, des plats creux ont été découverts et on a même trouvé un pot en forme de déesse assise.

L'IRAN ANCIEN

Les premières poteries peintes du Moyen-Orient apparurent vers la fin du VI^e millénaire, dans les régions les plus à l'est; à Tell i-Bakun et à Tepe-Siyalk sur le plateau iranien, à Tell Hassuna, en Mésopotamie. La diffusion de ces poteries ornées d'abord de simples dessins géométriques, puis de triangles et de losanges, se fit d'est en ouest. Cette phase initiale fut suivie, vers le début du V^e millénaire, par un type plus évolué, les poteries de Tepe-Siyalk qui sont semblables à celles de Samarra, en Mésopotamie, déjà mentionnées. Les potiers iraniens, qui aimaient à exécuter des tasses et de grandes coupes, commencèrent à dessiner des animaux très stylisés, surtout des oiseaux et des cerfs presque géométriques tant ils étaient réduits à des abstractions linéaires.

Avec la poterie, les figures iraniennes et mésopotamiennes se répandirent vers l'ouest, gagnèrent la Syrie et une partie de l'Anatolie. Ce fait est très important car il suppose l'existence de relations culturelles et commerciales embrassant une vaste région, et l'adoption par dif-

férents peuples des formes culturelles les plus avancées puisqu'elles étaient dues à des peuples beaucoup plus évolués et mieux organisés.

L'IRAN ET LA MÉSOPOTAMIE

A la fin du quatrième et au troisième millénaire av. J.-C., la Sumérie fit le premier pas vers une évolution culturelle de tout l'ouest de l'Asie. En conséquence, les arts des différents pays de cette région dépendirent plus ou moins de l'art de la basse Mésopotamie. Cependant, certaines contrées gardèrent quelque originalité; en fait, l'existence de pareilles différences est la conséquence naturelle de la diffusion rapide d'une civilisation qui s'enthousiasmait pour le bronze, dans de vastes régions qui émergeaient à peine du niveau néolithique de leur évolution culturelle. La Sumérie fit jaillir l'étincelle vitale de façon plus sensible que l'Égypte, dont la sphère d'influence était beaucoup plus limitée.

Pour prendre un exemple concret de la dépendance de l'Iran vis-à-vis de la Mésopotamie, les archéologues ont découvert que la « branche » Suse de la culture 'Ubaid, possède une physionomie qui lui est propre. Bien que la poterie de Suse soit directement liée à celle d' 'Ubaid, 23 mésopotamienne, elle a des traits fins qui lui sont propres. Les calices, hauts et élégants, sont typiques de Suse. Leur 20 décoration, brune sur fond jaune, comprend surtout des animaux très stylisés (oiseaux et cerfs, suivant l'habitude iranienne), mais ces figures ont le mérite particulier d'être

habilement disposées sur le vase afin de produire une décoration pleine d'harmonie et où la stylisation des figures soit plus raffinée.

Il ne faut pas oublier cependant, que, par bien des côtés, la culture sumérienne chevauche celle de l'Iran, surtout à l'ouest, en Élam. Les cultures préhistoriques du nord de la Mésopotamie (Tell Hassuna, Samarra, Tell Halaf) étaient étroitement liées à l'Iran, mais cela est en partie vrai pour les cultures du sud également ('Ubaid, Eridu). Au nord de la Mésopotamie, où la culture sumérienne exerçait une influence sans y être profondément enracinée, les relations avec le plateau iranien et avec l'Anatolie sont évidentes. Au sud, cependant, où était née la culture sumérienne, la disposition des liens qui avaient tout d'abord existé avec l'Iran, servit de base à des échanges intermittents entre les deux pays.

Ainsi, bien que la Mésopotamie fût le partenaire le plus mûr, des échanges mutuels se firent : politiquement et culturellement, les deux pays s'influencèrent tout à tour. La longue séparation culturelle qui eut lieu en Mésopotamie, entre la période 'Ubaid et la phase prédynastique qui suivit, eut une contrepartie en Élam, où les poteries peintes de style Suse I disparurent et cédèrent le pas à une nouvelle phase qui rappelle la toute première civilisation sumérienne. La civilisation proto-élamite rappelle, par bien des aspects, celle de Sumérie. Elle inventa une écriture distincte, que les savants déchiffrent peu à peu. Les sceaux cylindriques étaient également utilisés et l'on a émis l'hypothèse qu'ils avaient été inventés sur le plateau iranien. Mais quelques régions d'Iran se tinrent à l'écart de cet échange culturel avec la Mésopotamie. Des découvertes faites à Tepe-Giyan, par exemple, prouvent la vitalité ininterrompue au troisième millénaire av. J.-C. d'un type de poterie dérivé de celles de Suse I.

L'ART PROTO-ÉLAMITE

L'architecture iranienne du troisième millénaire est particulièrement inconnue des archéologues modernes, mais la sculpture proto-élamite est représentée par quelques pièces qui méritent que l'on s'y attarde. À part quelques statuettes d'argile représentant des nus féminins obèses aux attributs sexuels exagérés, on compte quelques sculptures sur calcaire — figures féminines, un homme tenant un vase, un singe — qui rappellent les premières œuvres de la période protodynastique sumérienne, mais que l'on doit considérer comme étant d'inspiration purement provinciale.

Plusieurs pièces intéressantes, cependant, ont été récemment mises au jour. Elles représentent un homme debout dont la tête rappelle les œuvres sumériennes, mais le reste de la figure est totalement différent. Le corps semble couvert de graduations et le buste est drapé dans un vêtement à rayures horizontales. Cette pièce reflète un intérêt pour ce qui est monstrueux, que l'on retrouve dans les sceaux. Malheureusement, ces statuettes sont les seules que nous possédions, qui représentent les premières étapes de la sculpture élamite, sous un aspect qui ne soit pas influencé par des œuvres sumériennes.

Comme en Mésopotamie, les sceaux sont remplis de

dessins compliqués. Dans les deux pays, les sceaux représentent des groupes ou des rangées d'animaux, mais les créatures monstrueuses sont plus typiques de l'Iran. Les sceaux proto-élamites surpassent en général leurs contreparties sumériennes plus anciennes, par la variété des thèmes, qui suggèrent une imagination plus vive. Les monstres représentés sont les plus menaçants que les peuples de la plaine pouvaient imaginer.

54

À la différence de la Mésopotamie, l'Iran du III^e millénaire produisit un bon nombre de poteries peintes. À Suse, l'arrêt qui brisa la continuité à la suite de la disparition du style I, fut suivi d'un nouveau courant, le style II, dont le répertoire de figures comprenait surtout des oiseaux, avec parfois des ailes semblables à des peignes. Le style Suse II fut imité à Tepe-Giyan, où les vases sont parfois décorés d'une bande étroite. Mais l'Iran oriental préféra une poterie monochrome aux formes élégantes qui s'inspiraient d'objets en métal ouvré.

LES INFLUENCES SUMÉRIENNES

Pendant la seconde moitié du troisième millénaire, l'originalité de l'art proto-élamite céda le pas à une imitation non déguisée de modèles sumériens, sans doute à la suite des invasions de l'Élam par les rois d'Akkad. La haute figure du roi victorieux dominant ses ennemis, si parfaitement réalisée dans la stèle de Naram-Sin, apparaît maintenant en Iran, bien qu'elle quitte la stèle pour se porter dans le décor grandiose d'un flanc de montagne. Cet aspect de l'art mérite que l'on s'y attarde, car il annonce, plusieurs millénaires à l'avance, l'un des traits les plus caractéristiques de l'Iran achéménien et sassanien. A cette époque, les peuples qui occupaient le plateau, au nord et à l'est de la vallée des deux fleuves, l'avaient depuis longtemps assimilé. Les reliefs sur roche de Yazilikaya, en Anatolie, sont un autre exemple de ce thème, à l'ouest, cette fois-ci.

25

37, 38, 39

La sculpture en ronde bosse rappelle également les modèles sumériens, comme la statue de la déesse Inanna, dédiée au roi Puzur-Inshushinak. Plusieurs siècles plus tard, une paire de stèles de Suse imite le motif babylonien répandu — que l'on voit dans la stèle d'Hammurabi — le roi devant le dieu soleil. La dépendance de l'Iran vis-à-vis de l'art mésopotamien devait continuer pendant la plus grande partie du deuxième millénaire av. J.-C.

30

LA CIVILISATION DE LA VALLÉE DE L'INDUS

L'art iranien du troisième millénaire, surtout en ce qui concerne la décoration des vases, influença profondément les régions situées plus à l'est; les cultures préhistoriques de la vallée de l'Indus, au Pakistan occidental, dont on sait qu'elles entrèrent en relations commerciales étroites avec le pays de Sumer, firent des emprunts, directs ou non, à la culture irano-mésopotamienne. La construction en briques non cuites en est un exemple. Dans le domaine de la décoration des vases, l'influence des modèles iraniens (surtout Suse, Giyan et Siyalk) peut se déceler à Quetta (IV^e millénaire) et à Kulli, Rana-Ghundai et Harappa au III^e millénaire.



55. Tête, de Tell Brak. 3000 av. J.-C. Albâtre blanc; 17,8 cm. British Museum, Londres. L'une des plus anciennes pièces de sculpture de la Syrie du Nord, à notre connaissance. Cette tête, au modelé audacieux, a le nez accusé et les grands yeux des figures de cuivre ci-contre. Comme la célèbre « dame de Warka » (noir n° 8) la tête est plate, derrière, et peut être attachée à une surface plane. Cependant, elle est indépendante de toute tradition sumérienne et marque les débuts de la sculpture en ronde bosse syrienne.

Les liens culturels entre la vallée de l'Indus et les sociétés contemporaines vivant plus à l'ouest, furent coupés au deuxième millénaire par l'invasion d'un nouveau peuple — sans doute les Aryens qui parlaient l'indo-européen et qui détruisirent la civilisation préhistorique indienne. Presque à la même époque, d'autres envahisseurs, en partie indo-européens également, ravagèrent les États établis en Iran et en Mésopotamie, affaiblissant de la sorte la civilisation sumérienne.

LA SYRIE ET LA PALESTINE AU TROISIÈME MILLÉNAIRE

Tournons-nous maintenant vers une région située à l'ouest des centres culturels que nous venons d'étudier. Au troisième millénaire av. J.-C., la région syro-palestinienne (qui comprenait la Syrie, le Liban, Israël et la Jordanie actuels), était encore au seuil de son histoire, même si l'on sait qu'à l'époque chalcolithique la Palestine eut une culture qui lui était propre (peintures de Teleilat-Ghassul, et ivoires de Beersheba). Autant que nous sachions, elle n'avait pas sa propre écriture. Mais cela ne veut pas dire que le niveau culturel de la région était bas. Cette contrée



56. Figures de cuivre de Tell el-Judeydeh. 2900 av. J.-C. Hauteur : 19 et 13 cm. Oriental Institute, Chicago. Six statuettes de métal ont été découvertes à Tell el-Judeydeh, en Syrie du Nord. Les personnages ci-dessus représentent probablement des orants; ils sont typiquement syriens; l'homme porte la large ceinture et une coiffure conique ou « casque »; leurs yeux grands ouverts et leurs lèvres serrées leur donnent une expression très vivante.



57. (ci-dessus) **Fragment de sculpture, de Tell Mardikh.** Fin du troisième millénaire av. J.-C. Basalte; hauteur : 31 cm. Musée d'Alep, Syrie. Ce fragment, qui vient d'une vasque rituelle, a été découvert à Tell Mardikh en 1964. C'est l'un des rares exemples que nous possédions de l'art syrien du troisième millénaire. Les découvertes récentes ont conduit les archéologues à supposer qu'une

culture a fleuri en Syrie — surtout pendant la seconde moitié du troisième millénaire — qui, tout en s'inspirant beaucoup de la Sumérie, avait des particularités qui lui étaient propres. C'est cette culture qui fut introduite un peu plus tard en Babylonie par les Amorrites et qui fut à l'origine de l'art babylonien. Le fragment représente la tête d'un homme-taureau mythique.

devait résister aux pressions politiques exercées par l'Égypte et la Mésopotamie, car les dirigeants de ces pays étaient attirés par les possibilités d'expansion qui s'offraient en Syrie et en Palestine.

La Syro-Palestine, peuplée par des groupes linguistiques divers (y compris une grande proportion de peuples sémites appelés Canaanites) était incapable d'opposer un front uni aux avances des deux cultures évoluées de l'époque. Mais ces peuples sémites étaient habiles à choisir les courants qui leur étaient le plus favorables. Des cultures locales originales se développèrent, mais détachées à la fois de l'Égypte et de la Mésopotamie.

Bien que nous ne sachions pas grand-chose de la Syrie et de la Palestine du III^e millénaire, certains éléments sont évidents. Dans la première moitié du troisième millénaire, la Syrie se trouvait dans l'orbite de la culture sumérienne (Tell Khuera). Peu après le milieu du troisième millénaire, de nombreuses villes furent fondées, qui furent ensuite détruites vers 2000 av. J.-C., lors de l'invasion amorrite. Dans la seconde moitié du millénaire, la Mésopotamie domina plusieurs fois le pays (d'abord sous le règne du

roi Lugalzaggisi d'Uruk, puis de Sargon, et enfin sous la III^e dynastie d'Ur). Ces périodes de domination étrangère expliquent la faiblesse politique du pays, mais elles laissent également penser qu'il était assez fort, économiquement, pour supporter les conquêtes et la domination étrangère.

LA SCULPTURE SYRO-PALESTINIENNE

L'aspect le plus important de l'art en Syrie et en Palestine, au troisième millénaire av. J.-C., est la sculpture. Bien qu'elle s'inspirât surtout de la Mésopotamie, les artistes réussirent à donner un renouveau à leurs modèles. A Tell Brak, on a découvert des têtes en pierre sculptée qui témoignent d'une indépendance totale vis-à-vis des modèles mésopotamiens de la période transitoire contemporaine. Cette originalité est particulièrement sensible, vers le milieu du millénaire, lorsque les liens entre les deux pays furent le plus étroits. Des villes comme Tell Khuera et Mari, bien qu'elles appartenissent géographiquement à la Syrie, entraient — en pratique — dans l'orbite culturelle mésopotamienne. Mais l'art de Mari

de l'est vers l'ouest. Non seulement la civilisation cycladique vient d'Anatolie, mais celle de la Crète, dans sa période formatrice, lui doit aussi beaucoup. Toutes les cultures de l'âge du bronze et de l'âge du fer en Europe viennent, au-delà de la mer Égée, d'Anatolie. De petits groupes d'aventuriers anatoliens attirés vers l'ouest par l'appât des terres fertiles, emmenèrent avec eux les techniques de la poterie et du travail du métal. L'Anatolie se trouve à l'arrière-plan de cultures italiennes, comme celles de Remedello, Rinaldone, Gaudio, Conellé, de cultures siciliennes (Serraferlicchio, Castelluccio et Piano Conte), de cultures de Sardaigne (Anghelu Ruju et San Michele) et de la culture ibérique d'Almería. Cela est largement prouvé par les formes des vases (comme celui qui l'on a trouvé à Conellé), les tombeaux collectifs et l'emploi de symboles tels que les cornes et la double spirale.

L'ASCENSION DES PEUPLES MONTAGNARDS AU DEUXIÈME MILLÉNAIRE

Tandis que le sud de la Mésopotamie, l'Élam et, dans une certaine mesure, la région syro-palestinienne étaient les héritiers de la culture sumérienne, au deuxième millénaire av. J.-C. une grande partie de l'Asie occidentale suivait un chemin différent, à la suite de l'apparition de peuples nouveaux. Pendant les derniers siècles du troisième millénaire et les premiers siècles du deuxième millénaire, des groupes ethniques nouveaux et dynamiques vinrent, de l'est et du nord-est, dans cette région.

Ces peuples, qui n'étaient pas particulièrement nombreux, mais bien organisés, se fixèrent dans des régions où les anciennes cultures avaient fleuri : les Hurriens, en Mésopotamie et en Syrie — après avoir repoussé les Hyksos en Palestine —, les kassites au sud de la Mésopotamie, et les Hittites en Anatolie. Tous ces peuples, malgré leurs langues et leurs cultures diverses, avaient quelques traits communs : ils se servaient du cheval et du char de guerre et leur technique du travail du métal était raffinée. Ils s'installèrent tous dans les hauts plateaux et c'est pour cette raison que certains érudits modernes les appellent « peuples montagnards ».

À la différence des Gutiens et des Amorrites sémites qui les précédèrent, ces peuples ne troublèrent pas l'ordre politique et culturel des régions où ils arrivaient, mais ils allaient donner une unité et une orientation historique nouvelle à la civilisation du Moyen-Orient antique.

LA CIVILISATION HITTITE

Les Hittites, « fils de Heth » comme les appelait l'Ancien Testament, ont fait l'objet d'une controverse depuis les premières découvertes archéologiques du XIX^e siècle. À l'apogée de leur puissance, ils possédaient l'un des empires les plus forts du monde antique et pouvaient même défier l'Égypte. Cependant, malgré les documents que nous possédons — de nombreuses tablettes d'argile découvertes dans leur capitale, Hattusas (aujourd'hui Boghaz-Koy) —, nous savons peu de chose de leur histoire. On suppose qu'ils pénétrèrent en Anatolie par vagues successives, et

s'assurèrent graduellement la domination des différentes régions. Ils ne s'emparèrent certainement pas du pays en une seule et spectaculaire invasion. Ils n'imposèrent pas non plus une culture toute faite à un peuple assujéti, mais ils adoptèrent, au contraire, certaines coutumes et croyances locales.

Si nous ne connaissons pas clairement les conséquences historiques de la venue des Hittites en Anatolie et si nous ne comprenons pas parfaitement les caractéristiques de leur art, nous avons pu cependant en éclaircir certains aspects. À la fin du troisième millénaire et au début du deuxième, par exemple, la plus grande partie de l'Anatolie produisait un type particulier de poteries caractérisées par des formes élancées et des couleurs où dominait le brun rosâtre. Ces poteries qu'on appelle « Alishar II » semblent liées à une culture du nord de l'Anatolie. Plus tard, devenues les poteries « cappadociennes », elles adoptèrent des décorations géométriques et parfois des animaux.

C'est cette culture que rencontra, au deuxième millénaire, une colonie de marchands assyriens, à Kültepe, en Anatolie centrale. À cette époque également, on fabriquait des vases d'argile en forme d'animaux qui, bien qu'ils soient moins raffinés à nos yeux que les élégants vases d'Alishar II, sont d'un réalisme charmant. Dans le sud du pays, une culture quelque peu différente existait. Des découvertes faites à Beycesultan, indiquent à nouveau qu'à cette époque, les Hittites n'avaient pas encore réalisé une emprise totale sur le pays, car les poteries sont de style différent.

Autre trace d'originalité : on a découvert dans cette région un grand palais et un sanctuaire de type syrien. Il reste peu de chose de la première phase de l'art hittite. Mais lorsque l'empire et sa capitale, Hattusas, s'affirmèrent, vers la fin du XVIII^e siècle av. J.-C., les artistes avaient derrière eux une tradition bien établie, qui mêlait les motifs locaux à des emprunts faits à la Mésopotamie par l'intermédiaire de la Syrie, et parfois teintés d'éléments égyptiens.

L'art du Nouvel Empire (1450-1190 av. J.-C.), lorsque la domination hittite s'étendit à presque toute l'Anatolie et à une partie de la Syrie (où elle entra en contact avec l'Égypte en expansion) est mieux connu. Mais comme les vestiges importants se limitent à trois centres — la capitale : Hattusas, faisant encore l'objet de fouilles ; le sanctuaire de Yazilikaya tout proche, et les murs de la ville d'Alaca-Hüyük — on peut encore difficilement retrouver une ligne d'évolution. Ainsi, « l'art hittite » est pour nous un ensemble d'œuvres, dont quelques-unes sont de toute beauté, mais qu'aucun lien logique ne réunit.

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE HITTITES

On pourrait dire, à bon endroit, que l'art hittite s'est exprimé de la façon la plus remarquable dans l'architecture, mais ce serait incomplet. L'architecture, pour les Hittites, ne consistait pas uniquement à bâtir une cité ; elle signifiait aussi sculpter, et les reliefs et figures qui ornent leurs palais et leurs murs font partie intégrante des édifices. Cette fusion de deux arts est un apport



59 a, b. La « porte du Guerrier », Hattusas. xiv^e siècle av. J.-C.; hauteur : 2 m. Musée archéologique, Ankara. La « porte du Guerrier » ou « du Roi » se trouvait à l'est de Hattusas, la capitale hittite. La figure d'un dieu protecteur est sculptée en haut-relief, à tel point que la tête est aux trois-quarts modelée. Le curieux mélange de

sculpture et de façade et de profil les tegmen, car il provoque des ambiguïtés, comme pour la statue en terre cuite qui semble enroulée à la taille. En (b) l'encre et le décalage des photographies sur les lieux et les ombres parfaites en sont dans le noir. Aujourd'hui, il se trouve au Musée d'Ankara.



60. Un roi et une reine faisant des libations devant un taureau. Relief orthostatique d'Alaca-Hüyük. ^{xiv}^e siècle av. J.-C. Basalte; hauteur : 1,26 m. Musée archéologique d'Ankara. Ce relief faisait face à une des tours qui protégeaient la « porte du Sphinx » d'Alaca-Hüyük (voir couleur n^{os} 35, 36). Les figures sont représentées en bas-relief,

se détachant à peine du fond qui a été creusé au ciseau. Les détails des vêtements sont incisés plutôt que modelés. Le roi porte la robe de prêtre, un long manteau, un bâton recourbé et un chapeau plat. Du point de vue de la qualité, ce relief n'est qu'un écho de l'art de la cour d'Hattusas, où les artistes les plus habiles travaillaient.

original des Hittites, qu'ils transmirent à la Syrie, puis au monde assyrien.

³² Les cinq édifices mis au jour à Hattusas et qui sont sans doute des temples donnent une idée de l'esprit d'invention des Hittites. Mais pour étudier l'architecture monumentale, nous devons nous tourner vers les murs d'Hattusas et d'Alaca-Hüyük. Faits d'énormes blocs de pierre, ces murs révèlent une compréhension parfaite de la stratégie militaire. Les portes, « en tenaille », c'est-à-dire défensives, sont des plus caractéristiques. Elles consistent en énormes blocs de pierre qui forment une entrée sur un plan parabolique. Ces portes sont flanquées de reliefs destinés à faire fuir les forces du mal (ceci est peut-être un emprunt fait à la Mésopotamie) et, sur une certaine distance, la partie externe du mur est décorée de dalles sculptées en bas-relief. Cette décoration des dalles nues au moyen d'une frise sculptée se retrouve plus tard dans des œuvres typiquement syro-hittites où la partie inférieure du mur est également ornée de sculptures orthostatiques. (Cette habitude allait être reprise plus tard encore par le courant gréco-oriental, comme on le voit sur les tambours inférieurs des colonnes du temple d'Artémis à Éphèse.) Les reliefs découverts près des portes hittites représentent un nombre limité de thèmes :

- des sphinx (Hattusas et Alaca);
- des lions et un dieu guerrier (Hattusas).

Ces figures sculptées dans de grands blocs semblent jaillies des pierres. Il est tentant de rechercher des antécédents mésopotamiens ou égyptiens à ces figures. Il y en

a certainement eu, mais les Hittites les ont simplement pris au départ, puis leur ont donné une forme entièrement nouvelle.

Pour étudier cette nouvelle tendance, examinons la figure du dieu guerrier sculpté en bas-relief sur l'un des montants de la porte royale d'Hattusas. La figure, casquée et portant une jupe courte, est représentée de profil, mais le buste est de face, suivant un principe répandu dans le Moyen-Orient antique. Il est intéressant de voir comment l'artiste a traité ce brusque changement de plan. La poignée de la hache paraît bizarrement incurvée ainsi que l'épée courte passée à la ceinture. Cela s'explique, non pas par la forme particulière des armes hittites, mais par l'effort naïf du sculpteur pour tenter de relier l'une à l'autre ces deux représentations du corps, l'une de face et l'autre de profil. Dans la position de face, le fer de la hache et la garde de l'épée sont placés dans un plan parallèle à celui du buste. Mais si l'artiste avait représenté les armes droites cela aurait signifié que la hache et l'épée étaient tenues verticalement et non pas obliquement. C'est pour cela que dans la partie inférieure de la figure — de profil — la hache et l'épée ont cette forme qui les fait paraître courbées. Remarquons enfin que la lame de l'épée se trouve devant la figure alors qu'il eût été plus logique qu'elle soit cachée derrière.

Non loin de la capitale, les reliefs de Yazilikaya, sculptés sur la façade rocheuse d'un sanctuaire en plein air, ^{37, 38} représentent des rangées de dieux se tenant en général sur des animaux et accompagnés de symboles religieux.



61. Aigle à deux têtes saisissant deux lièvres. Relief ornant un côté de la « porte du Sphinx », d'Alaca-Hüyük. XIV^e siècle av. J.-C. A Alaca-Hüyük plusieurs courants artistiques se rencontrent. Le sphinx lui-même est d'origine égyptienne, bien que la coiffure soit

un apport syrien. L'aigle à deux têtes est un motif sumérien. La technique de sculpture est la même que celle du relief orthostatique de la page précédente (noir n° 60).

- 39 Parfois un roi apparaît aux côtés d'un dieu, représenté à une plus grande échelle. Outre leur valeur intrinsèque, les reliefs de Yazilikaya offrent un intérêt documentaire pour la compréhension de l'esthétique hittite. Là, de nouveau, la surface rocheuse est séparée en bandes.

Le dernier groupe de sculptures du Nouvel Empire hittite consiste en une série d'orthostats décorés en relief, d'Alaca-Hüyük, où ils ornaient la partie inférieure des murs de part et d'autre de la « porte des Sphinx ». Des scènes de chasses royales et de sacrifices sont représentées.

- 60 Le relief est bas et sans modelage interne, les détails sont indiqués par de simples lignes. Mais ils ont une valeur documentaire considérable. Par son originalité, il est évident d'une part, que cet art était typiquement anatolien et, d'autre part, que ces œuvres ont dû s'inspirer de modèles disparus, provenant sans doute de la capitale hittite d'Hattusas. Ce qui est plus important encore, elles ouvrent la voie aux reliefs que l'on exécutera plus tard dans les sites du nord de la Syrie : Karkemish, Malatya et Zincirli, et peut-être aussi en Assyrie.

L'ÉTAT DE MITANNI

Vers le milieu du deuxième millénaire, le puissant royaume de Mitanni apparut au nord-ouest de la Mésopotamie. L'État de Mitanni fut le seul que créèrent les Hurriens. La domination politique exercée par cet État sur l'Assyrie, fut marquée par une forte influence culturelle qui ne se manifesta que plus tard. Bien que nous sachions peu de chose de l'art mitannien — la capitale Washukkanni, est, avec Agade, la seule grande ville du Moyen-Orient antique que l'on n'ait pas retrouvée — nous pouvons remarquer que lorsque l'art assyrien commença de fleurir vers le XIV^e siècle, il était entièrement indépendant des traditions du sud de la Sumérie et de la Babylonie. D'autre part

les liens qui unissent le nouvel art assyrien à l'ensemble culturel de l'ouest — ou plus exactement, à l'ensemble culturel des peuples montagnards (qui se trouvaient aussi à l'est) — sont clairs. Ce serait refuser l'évidence historique que de nier que la source du nouveau statut culturel de l'Assyrie se trouvait dans la tutelle culturelle exercée par les Mitanniens hurrites.

Aujourd'hui, les caractéristiques de l'art mitannien apparaissent très nettement dans les sceaux et les poteries. Cette poterie est unique en son genre en Asie occidentale à cette époque. Après une longue prédominance de poteries monochromes avec, à l'occasion, des décorations géométriques, divers sites en Syrie produisent une poterie ornée d'élégants motifs blancs sur fond noir. Ce sont des spirales, des rosettes, des oiseaux stylisés et des motifs géométriques. Parfois apparaissent des compositions plus ambitieuses, avec des plantes pleines d'élégance. L'origine de cette poterie qui mêle à des motifs syriens et anatoliens des motifs égéens, pose un problème sérieux, car les modèles minoens qui semblent être la source de cette

(Suite page 97)

44. (ci-contre) Assiette en argent du trésor de Ziwiye. Fin du VII^e siècle av. J.-C. Diamètre : 35 cm. Musée archéologique de Téhéran. Cette assiette d'argent gravé a été découverte dans un trésor composé d'objets en or et en argent, près de Sakkiz dans l'Azerbaïdjan iranien. Les trois motifs d'animaux disposés en cercles concentriques sont typiquement scythes : l'oiseau de proie stylisé, au bec recourbé, le lièvre en train de courir et la créature qui ressemble à un lynx représentée à quatre pattes, ou debout, par couples opposés. Sur d'autres objets provenant du même trésor, on retrouve le lièvre et le lynx.





45. (à gauche) Le temple des Obélisques à Byblos.

46. (ci-dessous) Ruines à Byblos. Dès 2700 av. J.-C., Byblos acquit une importance considérable en tant que port d'où partaient les cèdres du Liban. Au début du deuxième millénaire, sous le règne des puissants rois de la XII^e dynastie, Byblos devint pratiquement le vassal de l'Égypte. Entre 2000 et 1800 av. J.-C., des œuvres d'art égyptiennes furent introduites en Syrie et influencèrent profondément les artistes et sculpteurs locaux. On a découvert dans les tombeaux des rois byblites des cadeaux faits par les souverains égyptiens. Le temple des Obélisques, qui date de 1900 av. J.-C. s'inspire directement de l'architecture égyptienne. Ce temple était dédié au dieu-soleil; mais, à Byblos, les obélisques étaient alignés, ce qui n'existait pas en Égypte.



47. **Plaque en terre cuite, de Kish.** Période babylonienne. 1800 av. J.-C. Hauteur : 10 cm. Ashmolean Museum, Oxford. Ce relief représente un dieu barbu qui tient un sceptre dans chaque main. De

nombreuses plaques et figures en terre cuite furent exécutées à cette époque, représentant des musiciens, des figures mythologiques ou des dieux. Ces objets devaient être des objets cultuels.



48. (ci-dessous) **Lionne attaquant un jeune Éthiopien dans un bosquet de papyrus.** Dernier quart du VIII^e siècle av. J.-C. Ivoire recouvert d'or et incrusté de lapis-lazuli et de cornaline; hauteur : 10,2 cm. British Museum, Londres. C'est dans le palais d'Assurnasirpal, à Nimrud, que l'on a découvert cet ivoire, parmi d'autres. Cette pièce fait partie d'une paire, dont on pense qu'elle décorait un meuble. Les ivoires syriens et phéniciens étaient exportés et on en a retrouvé en divers endroits. Cet ornement ravissant est l'un des plus beaux exemples des œuvres d'art phéniciennes et le réalisme de cette scène est tout à fait inhabituel.

49. (ci-contre) **Panneau en ivoire, de Nimrud.** Syrien. IX^e-VIII^e siècle av. J.-C. Hauteur : 10 cm. On a trouvé cet ivoire dans le palais du nord-ouest, à Nimrud, avec d'autres pièces qui semblent avoir fait partie d'un même ensemble décoratif. Le jeune homme imberbe, vêtu d'un costume qui rappelle celui des rois égyptiens, tient le tronc d'un arbre qui a la forme d'un lotus géant. La main droite est levée en un geste d'adoration de l'arbre sacré.









50. (ci-contre) Bateau de guerre avec des rameurs et des soldats.

51. (ci-dessus) Deux dignitaires. Période néo-assyrienne. Sans doute règne de Teglath-Phalasar III, 744-727 av. J.-C. Peinture sur plâtre. 75,6 cm. Musée d'Alep. On a découvert ces fragments de peinture dans le palais du gouverneur à

Til-Barsip, sur l'Euphrate. Le fragment de gauche décrit une bataille navale; le navire est mû par de longs avirons. L'une des figures est très nette, à la barre. Dessus, un autre guerrier barbu et casqué fait le guet. A droite, on voit deux dignitaires, de profil. Ils portent le costume de cour : bandeaux, boucles d'oreilles et robe brodée. Les têtes aux contours noirs et épais, ressortent sur le fond blanchâtre.



52. (ci-contre) **La porte d'Ishtar, Babylone.**
Brique émaillée (14,30 m).

53. (ci-dessous) **Détail de la façade de la salle du trône du palais de Babylone : lion polychrome.** Règne de Nabuchodonosor II (604-562 av. J.-C.). Staatliche Museen zu Berlin. Les portes principales de Babylone et les murs de la « voie processionnelle » étaient recouverts de briques émaillées aux couleurs vives. Les animaux

étaient d'abord modelés sur un panneau d'argile rectangulaire. Pendant que l'argile était encore molle, on découpait le panneau en petites briques qui étaient émaillées, cuites, puis à nouveau assemblées sur la façade. Les murs crénelés devaient être très impressionnants. Cette technique intéressa tant les Achéménien qu'ils firent venir chez eux des artisans babyloniens pour reproduire les mêmes dessins sur les murs de Suse.





54. (ci-dessus) Le ziggurat de Choga-Zambil. Exemple le plus oriental de cet édifice typiquement babylonien, le ziggurat de Choga-Zambil date du XIII^e siècle av. J.-C. et fut sans doute construit par le roi Untash-Khuban. Sa capitale, autrefois Dur-Untashi, « ville d'Untash », se trouvait en Iran occidental, non loin de Suse. Ce ziggurat est l'un des mieux conservés. Sur les cinq escaliers d'origine, trois sont encore intacts.

55. (ci-contre) Vue de Persépolis, du poste de garde de Xerxès. 518-460 av. J.-C. On entrait dans la ville par un poste de garde à l'intérieur duquel se trouvaient une paire de taureaux à tête humaine. A l'arrière-plan on voit l'escalier qui mène à la salle d'audience de Darius I^{er}, dont les colonnes sont toujours debout. Au-delà, se trouve le palais de Darius (couleur n° 57).







56. (ci-contre, en haut) **Vue d'ensemble de Persépolis.** La ville de Persépolis fut bâtie pendant trois règnes successifs : celui de Darius I^{er}, qui commença à la bâtir en 518 av. J.-C., celui de Xerxès et d'Artaxerxès I^{er}, 460 av. J.-C. Elle fut construite sur une plate-forme artificielle, limitée au nord et au sud par des montagnes. Au milieu de cette photo, qui regarde vers le nord-ouest, on voit la salle du Trône de Xerxès (la « salle aux cent colonnes »). A gauche, derrière le palais de Darius, on aperçoit la salle d'audience.

57. (ci-contre, en bas) **Le palais de Darius, Persépolis.** La porte massive et les fenêtres du palais sont bien conservées. Elles comprennent quatre morceaux différents comme en Égypte et en Grèce, mais elles sont parfois sculptées dans un seul bloc de pierre, ou bien les trois quarts font partie du même bloc et le reste est sculpté dans un autre bloc. Les murs de brique ont disparu aujourd'hui.

58. (ci-dessus) **Détail de l'escalier conduisant à la salle d'audience de Darius I^{er}.** 518-460 av. J.-C. Ce grand escalier est entièrement orné de reliefs représentant de longues files d'« immortels », de porteurs, de présents étrangers, de courtisans et d'autres dignitaires. Le but de la décoration était de montrer la puissance du roi, d'une part, la variété des peuples du royaume, d'autre part. Darius fit sculpter par des artisans ioniens, les reliefs de Persépolis qui ont cependant une certaine raideur orientale. Les scènes narratives des reliefs assyriens sont absentes et les figures semblent presque pétrifiées.



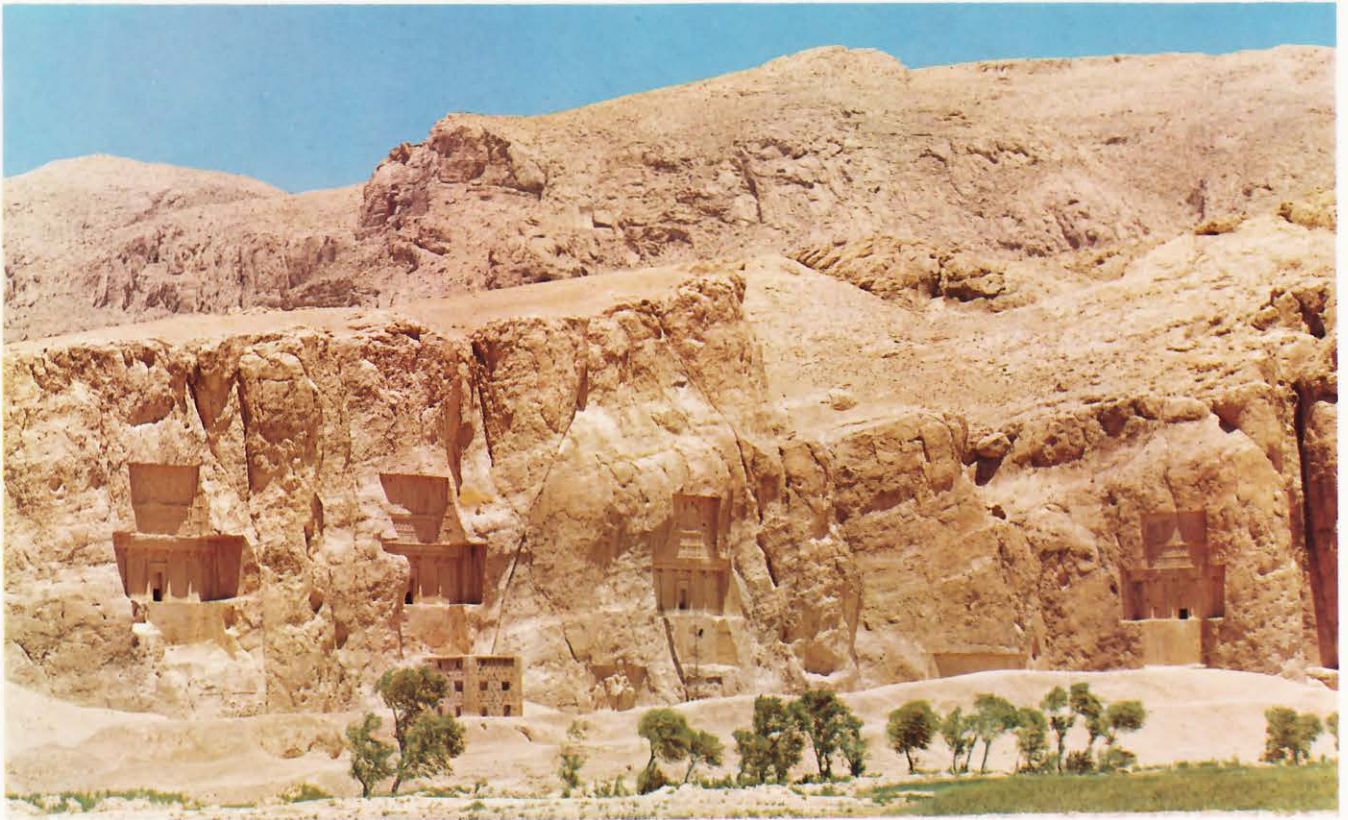
59. Plaque d'ivoire du trésor de Ziwiye. IX^e-VIII^e siècle av. J.-C.; hauteur : 15,2 cm. Musée archéologique de Téhéran. Cette plaque, de style assyrien, est divisée en trois registres. En haut, un homme se bat contre un lion. Dans le deuxième registre, trois figures barbues, typiquement assyriennes, se suivent en procession. En bas, dans le registre endommagé, un homme lutte contre un taureau. La plaque fait partie du grand trésor découvert près de Sakkiz, dans l'Azerbaïdjan iranien, qui comprenait aussi l'assiette en argent, couleur n° 44.



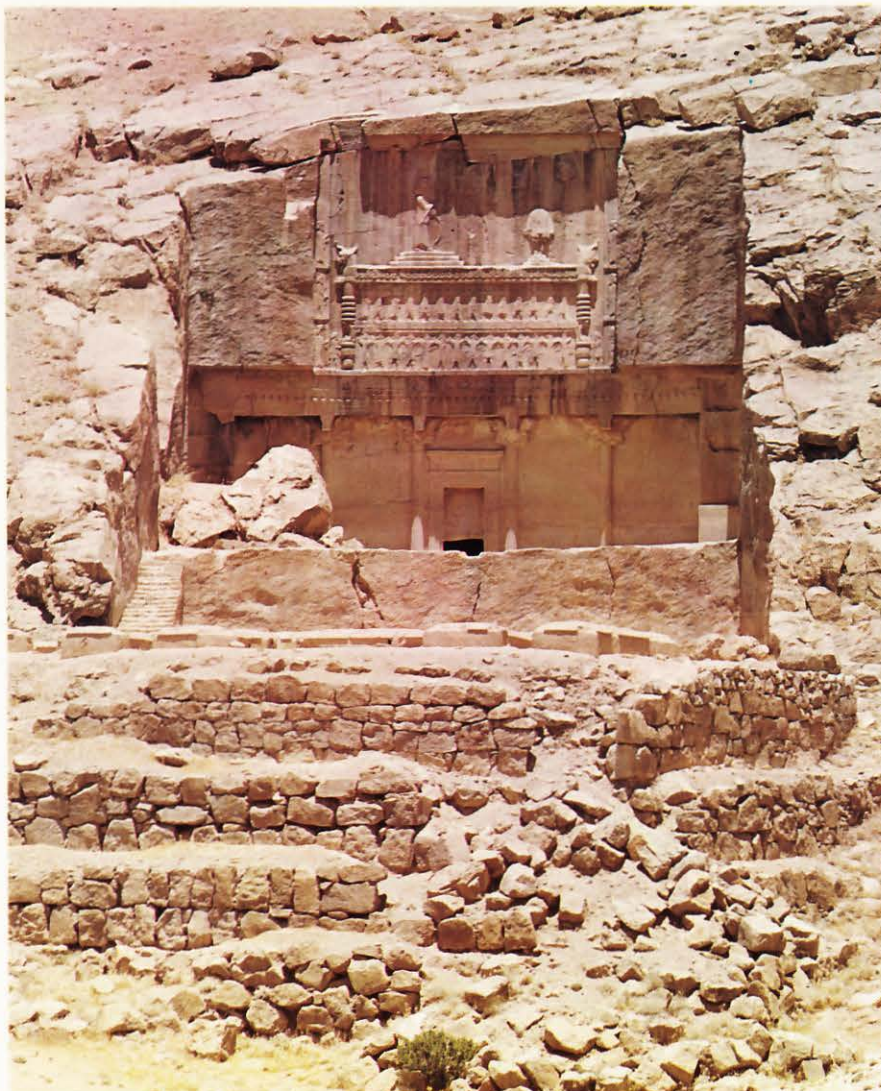
60. (ci-dessus) Vase rhyton, bol et fleurons provenant d'un trésor achéménien. v^e siècle av. J.-C. Or. Musée archéologique de Téhéran. Dans tous les métaux ouvrés perses on remarque un certain goût pour les formes animales, et une adaptation habile de ces formes à des fins décoratives. Ce ravissant rhyton en forme de lion ailé, découvert seulement en 1955, est l'un des plus beaux exemples de métal ouvré achéménien. Le bol en or porte une inscription cunéiforme qui fait le tour du bord du bol et qui confirme sa provenance royale.



61. (à gauche) Tasse, de Hasanlu, Azerbaïdjan iranien. 900 av. J.-C. Or. Musée archéologique de Téhéran. Cette tasse en or repoussé, qui fait partie du « trésor de Hasanlu », bien qu'elle soit d'inspiration assyrienne, est très originale par sa décoration. Toute une série d'épisodes mythologiques sont représentés, que nous ne pouvons encore expliquer. On pense que la tasse est scythe.



62. (ci-dessus) Tombeaux achéméniens de Naqsh-i-Rustam, près de Persépolis.



63. (à gauche) Tombeau d'Artaxerxès II. Du temps de Darius, tous les rois achéméniens étaient enterrés dans des sépultures creusées dans le roc, près de Persépolis. Il y a quatre tombeaux semblables. Les façades, larges d'environ dix-neuf mètres, comprennent chacune quatre colonnes et une porte centrale. Au-dessus de l'entrée, court une frise comprenant deux rangées de figures. Une figure du roi se tenant devant un autel, la surmonte. Près du tombeau se trouve un temple qui comprend une petite tour carrée et une seule pièce. On dit que les Achéméniens n'ont pas construit de temples imposants destinés au public, cependant nous connaissons trois sanctuaires qui n'ont qu'une seule pièce et parmi lesquels figure celui de Naqsh-i-Rustam; un autre temple a également été découvert récemment en Iran oriental. Il semble que les Achéméniens adoraient leurs dieux en plein air, car les autels que nous avons découverts se trouvent dans des régions désertes, loin des villes ou des sanctuaires.



62. **Impression de sceau cylindrique, de Mitanni.** XIV^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres. Les Hurriens, qui se fixèrent dans les plaines syriennes du nord étaient de nouveaux venus, comme les Hittites en Anatolie, et les Kassites en Babylonie. Leurs dirigeants étaient des Indo-Européens, qui fondèrent l'État de Mitanni. Ils n'avaient pas d'art qui leur fût propre, à part quelques éléments, reconnaissables sur leurs sceaux et sur leurs poteries. Ce sceau est divisé en deux parties, mais la composition est plus libre et les motifs ne sont pas étroitement liés par l'espace qui les entoure. Les motifs typiquement mitanniens sont les arbres sacrés, le griffon et le pilier de vie. Le guilloché est syrien.

tendance nouvelle avaient disparu plusieurs siècles avant l'apparition de la poterie mitannienne.

A l'opposé de l'empire hittite, où les cachets dominent, les Mitanniens adoptèrent les sceaux cylindriques mésopotamiens. Les sceaux mitanniens sont ornés de motifs originaux; le répertoire comprend surtout des griffons, des animaux ailés, des piliers sacrés, des arbres de vie stylisés, des disques ailés et des palmettes. Il y a aussi quelques compositions mettant en scène des figures, telle celle du meurtre du démon Humbaba, motif qui apparaît en Mésopotamie dès le troisième millénaire et que l'on retrouve plus tard, dans un relief de Tell Halaf. La composition semble apprécier la disposition pyramidale.

Hors du domaine des arts mineurs, les Mitanniens ont laissé peu de chose : un morceau de fresque de Nuzi offre des métopes en alternance avec des palmettes, des têtes de taureau et un motif de tête de femme (peut-être inspiré du type courant égyptien Hathor); citons également des terres cuites représentant des animaux ou des vases à visages humains.

LA RENAISSANCE IRANIENNE

Sur le plateau iranien, ou du moins dans sa partie occidentale, la seconde moitié du deuxième millénaire fut le théâtre d'une renaissance politique et culturelle. Les plus importants vestiges architecturaux de cette époque ont été découverts à Dur-Untash (aujourd'hui Choga-Zambil), ville fondée non loin de Suse par le roi élamite Untash-Khuban. Outre la partie sacrée qui compte les restes de quatre petits temples, les archéologues ont découvert un grand ziggurat à cinq étages. C'est l'endroit le plus oriental où l'on ait découvert un exemple de ce type de monument et c'est sans doute le mieux conservé de tous. Par sa structure cependant, il est très différent de ses contreparties mésopotamiennes, surtout par le fait que l'accès au sanctuaire se faisait de l'intérieur. On a trouvé à Suse un relief en terre cuite de même facture que celui du temple kassite de Karaindash, à Uruk. Les figures en relief cependant, s'étendent plus largement à la surface du mur, tandis que le mur est peu creusé. Il faut aussi remarquer la présence d'une inscription en caractères très serrés qui traverse le relief. Cela montre que l'écriture avait évolué à cette époque au point d'être intégrée dans la composition. Il est intéressant de noter que, lorsque le roi élamite Shutruknakhunte modifia la stèle de Naram-Sin, qui avait été transportée à Suse comme butin, il fit ajouter une inscription élégante sur le flanc de la montagne représentée devant le roi akkadien. Un groupe de statues suggère l'existence d'une tradition locale excellente de travail du métal, qui remonte peut-être à la Mésopotamie. Parmi ces statues, citons celle de la reine Napirasu, épouse du roi Untash-Khuban. La jupe porte une inscription élamite, autre exemple de l'emploi de l'écriture à des fins décoratives.

63. **Statue de la reine Napirasu, de Suse.** Élamite. Milieu du XIII^e siècle av. J.-C. Bronze : 1,29 m. Louvre, Paris. Cette splendide statue de bronze est le plus bel exemple que nous possédions du travail du métal chez les Élamites. La figure fut fondue en deux étapes : on fit d'abord une enveloppe extérieure de 3 cm d'épaisseur environ, puis on la remplit de métal. L'inscription sur la jupe donne le nom du sujet qui était la femme du roi Untash-Khuban. Une malédiction est lancée contre quiconque tentera de détruire ou de voler la statue. Cette œuvre témoigne du niveau élevé auquel les artistes étaient parvenus dans le domaine du métal ouvré, à cette époque. C'est sans doute sous l'influence élamite que les plus importantes statues de dieux, en Babylonie, pendant les premiers millénaires, furent exécutées en métal, bronze ou or.



LA SYRIE ET LA PALESTINE AU DEUXIÈME MILLÉNAIRE

Au début du deuxième millénaire, la Syrie resta à l'écart des courants culturels provoqués par les déplacements des peuples montagnards. C'est assez surprenant, car ces

mêmes peuples allaient, plus tard, y fonder un État. A cette époque, l'art syrien garda la direction qu'il avait prise pendant la deuxième moitié du troisième millénaire, empruntant et transformant des motifs mésopotamiens. La culture mésopotamienne ayant légèrement décliné dans la première moitié du deuxième millénaire, les œuvres syriennes, surtout les sceaux, dépassèrent souvent leurs modèles. Historiquement, cela signifie que la destruction de nombreuses villes à la suite de l'invasion des Amorrites, vers 2000 av. J.-C., n'arrêta pas l'évolution de la civilisation syrienne. Une fois fixés dans les cités qu'ils avaient épargnées, les Amorrites furent heureux d'adopter une civilisation supérieure à la leur.

L'ARCHITECTURE SYRO-PALESTINIENNE

Si nous essayons de comprendre la position culturelle de la Syrie, nous ne devons pas oublier que c'est dans le domaine de l'architecture — l'art le plus lié aux conditions géographiques locales et par conséquent le mieux placé pour résister aux pressions de l'étranger — qu'elle est le plus indépendante des civilisations voisines. Parmi les édifices dignes d'intérêt, citons trois monuments palestiniens du III^e millénaire av. J.-C., découverts à Tell Gat, Ay et Megiddo, et dont l'usage est incertain. Les deux premiers comprennent une pièce articulée avec des piliers régulièrement espacés, précédée par une vaste cour. A Alalakh, sur la côte nord de la Syrie, on a découvert les vestiges d'un palais datant du II^e millénaire av. J.-C., aux épaisses colonnes de brique, qui rappellent celles de Mésopotamie, et — ce qui est plus important —, un temple typiquement syrien. La comparaison avec des modèles plus petits, en argile, découverts à Tell Sulaymiyya, laisse supposer que le temple comprenait, en avant, un autel et un escalier, puis, à plusieurs mètres en arrière, une cella, ou sanctuaire. Si cette reconstitution est exacte, nous avons là un édifice unique dans tout le Moyen-Orient antique.

L'architecture de la Syrie continuait à faire preuve d'originalité. Le plus important édifice de cette époque, le palais de Yarim-Lim à Alalakh (xviii^e siècle av. J.-C.), est complètement différent d'un palais contemporain un peu plus grand, édifié à Mari. Une cour divise le palais d'Alalakh en deux ailes, l'une destinée aux cérémonies officielles, avec des pièces vastes et régulières, l'autre qui était habitée. Cette aile possède un second étage avec des colonnes de bois reposant sur des bases en basalte. Ce palais, premier exemple d'habitation princière typiquement syrienne, allait plus tard inspirer les rois assyriens. La caractéristique principale en est l'*hilani*, vaste salle d'audience dont l'entrée, munie de colonnes, donne sur une grande antichambre. La partie inférieure des murs, dans les salles les plus importantes, est recouverte de reliefs orthostatiques, tout comme dans les édifices antérieurs des Hittites et des Assyriens. Le palais de Yarim-Lim, il est intéressant de le remarquer, rappelle par certains aspects les palais de Beycesultan en Anatolie et ceux de la Crète minoenne.

L'architecture religieuse syrienne de cette époque est représentée par plusieurs temples. A Ougarit, trois d'entre eux comprennent une cour avec un autel, d'où l'on passe

successivement dans un pronaos et une cella. A Byblos, un temple comprend deux cours placées l'une derrière l'autre; le niveau de la seconde est un peu plus élevé, et elle contient la cella et de nombreux obélisques de tailles variées. A Byblos toujours, un autre temple, qui était encore intact à l'époque romaine, était composé de trois salles contiguës que précédait une cour où se trouvaient des statues colossales représentant des dieux assis et des rois dans l'attitude des pharaons égyptiens.

L'architecture palestinienne est quelque peu différente. L'hégémonie égyptienne interdisait l'érection de palais royaux comme celui d'Alalakh. Néanmoins, un certain nombre de villes, y compris Jéricho, Shechem, Megiddo et Tell Beyt-Mirsim, possédaient des habitations princières qui étaient des versions agrandies des maisons du pays. Cependant, plus typiquement palestiniens sont les murs d'enceinte dont la partie externe est en pente et dont les portes « en tenaille » rappellent celles des Hittites.

Pendant la seconde moitié du deuxième millénaire, l'édifice le plus important est le palais syrien de Niqmepa à Alalakh (fin du xv^e siècle). Il est du même genre que le palais de Yarim-Lim, avec quelques transformations : un escalier conduit à l'entrée munie d'un portique d'où l'on pénètre directement dans le palais. Le plan de l'édifice est très régulier, presque carré, et les salles vastes y dominent.

Ce palais représente une étape intermédiaire entre le palais de Yarim-Lim et l'*hilani* typique du premier millénaire. Dans une deuxième phase, le palais fut agrandi, on y ajouta une autre aile, à l'est, et une série de pièces au nord. A la différence du palais de Mari, où les agrandissements sont difficilement décelables, le palais de Niqmepa, sépare entièrement la partie la plus récente en lui donnant sa propre enceinte, même là où les deux parties se touchent.

Les édifices religieux de cette époque sont multiples et variés. A Alalakh, tout comme à Niqmepa, l'un des palais a des pièces plus larges que longues. Le temple d'Alalakh ressemble au temple de Byblos par ses trois pièces contiguës, mais il n'a pas de cour. Ce type fut suivi pendant un certain temps, recevant quelques transformations.

En Palestine, le temple de Lachish est différent du type archaïque — pièces rectangulaires, piliers centraux, entrée du côté le plus long de la salle — et s'inspire sans doute d'un modèle égyptien : pièce carrée aux piliers centraux donnant sur un petit sanctuaire. Des temples semblables furent bâtis à Beth-San, sur l'ordre des pharaons Amenhotep III et Ramsès II.

LA SCULPTURE SYRIENNE

L'évolution de la sculpture syrienne au deuxième millénaire reflète très nettement la position particulière occupée par l'art de cette région. Au troisième millénaire, la sculpture syrienne dépendait plus ou moins de l'art sumérien (Mari, Tell Khuera) ou bien alors, était de piètre qualité. Dans un milieu artistique aussi vivant, l'on aurait pu s'attendre à ce qu'un style indépendant apparût, s'inspirant de l'art sumérien — ou parvenant à une finesse qui



64. Idrimi, roi d'Alalakh. Période syrienne. xv^e siècle av. J.-C. Figure en pierre blanchâtre. Trône en basalte; hauteur : 1,04 m. British Museum, Londres. Cette sculpture assez primitive est surtout intéressante par la longue inscription gravée sur elle. Les nombreuses vicissitudes de la vie du roi, y compris sept années d'exil au pays de Canaan, sont énumérées. L'expédition victorieuse contre les Hittites en est le plus bel exploit. Le butin qu'il pillait lui permit de former une cour où il régna pendant trente ans.



65. Yarim-Lim (?) d'Alalakh. 1750 av. J.-C.; hauteur : 16 cm. Musée du Hatay. Cette tête remarquable, représentant peut-être le roi d'Alalakh, témoigne, de la part du sculpteur syrien, d'une sûreté qui est entièrement absente de la statue d'Idrimi (noir n° 64). Cette pièce est de la même époque que le règne d'Hammurabi, avec qui Yarim-Lim correspondait. Cette tête, un des plus beaux exemples de la sculpture syrienne du II^e millénaire, prouve l'existence d'une tradition artistique évoluée, en Syrie, et qui avait assimilé les connaissances techniques des artistes sumériens.

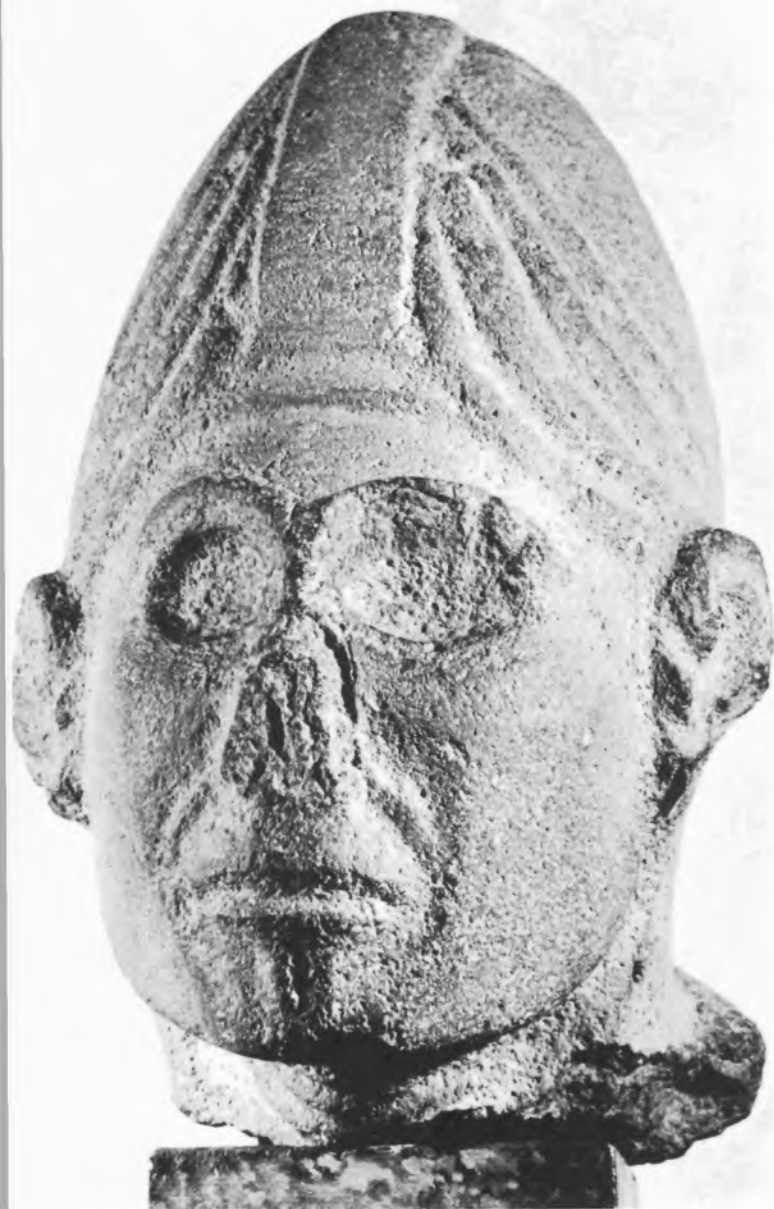
lui eût été propre. Seule la première de ces éventualités se réalisa pleinement, comme le montrent, par exemple, les sceaux. La production locale ne s'éleva jamais au-dessus d'un modeste niveau de réalisation, excepté lorsque se faisait directement sentir l'influence des cultures voisines. Quelques petites idoles d'Alalakh, une stèle d'Abou-Ireyn, le « colosse » de Byblos (imitation du pharaon debout) sont étonnamment primitifs. La même critique peut s'adresser à la statue bien connue du roi Idrimi, d'Alalakh. Certes, la tête est pleine de vie, mais la figure d'Idrimi présente les inconvénients dus à la tentative de parvenir à la monumentalité jointe à un traitement de la pièce en surfaces planes.

L'horizon s'éclaircit lorsqu'on se tourne vers la tête masculine d'Alalakh (xviii^e siècle) qui, pense-t-on, représente Yarim-Lim en personne, et qui est de toute beauté. Modelé à grands traits, le visage contraste avec les cheveux minutieusement représentés. L'accent est mis sur les yeux, la bouche et les sourcils. Une autre tête, de Jabbul, semble syrienne, mais elle diffère complètement, par le style, de celle de Yarim-Lim. Une ride esquissée au-dessus de la bouche, la grossièreté volontaire des

traits, habilement mis en valeur par les jeux de lumière, font songer à une imitation voulue de modèles égyptiens du Moyen Empire, telles les statues de Sésostri III et d'Amenemhet III.

Il semble évident que, dès que les artistes syriens tentaient de s'élever au-dessus du niveau artisanal, ils se tournaient vers des modèles étrangers, qu'ils réinterprétaient à leur manière sans pour autant déguiser les sources de leur inspiration. Ainsi les artistes relativement évolués, au service des cours, s'inspiraient-ils de modèles étrangers, tandis que les artisans plus humbles étaient contraints de se contenter de leurs propres ressources. La meilleure confirmation de cette hypothèse est fournie par les statuettes en métal. Cette branche artistiques existait déjà au troisième millénaire et se prolongea dans le deuxième millénaire. La figure assise d'un roi de Megiddo, pleine d'un charme naïf, n'a pas l'orgueil que l'on eût pu attendre d'un art fait à la cour. Ces figures étaient en bronze revêtu d'or.

À cette époque, les artistes syriens inventèrent un type de stèle sculptée en bas-relief et ornée d'une bordure. L'une d'elle vient d'Ougarit (aujourd'hui Ras-Shamra);



66 (ci-dessus). **Tête d'une divinité, de Jabbul.** 1800 av. J.-C. Basalte; hauteur : 34 cm. Louvre, Paris. Cette tête étonnante, d'inspiration surtout syrienne, est très différente, quant à l'exécution, de celle de Yarim-Lim (noir n° 65). La comparaison avec la statue d'Amenemhet III (noir n° 103) fait songer à une influence égyptienne. Bien qu'elle soit endommagée, l'expression de cette tête n'en est pas moins frappante.



67 (à droite). **Stèle d'un dieu des éléments, d'Ougarit.** XIV^e siècle av. J.-C.; hauteur : 1,44 m. Louvre, Paris. Le dieu des éléments était très important, dans le panthéon syrien. Mais si le sujet est syrien, l'attitude du dieu — levant sa masse — rappelle la pose d'un roi égyptien écrasant l'ennemi. La silhouette mince est dessinée mi de face, mi de profil : ceci est également égyptien. Cependant, il porte la coiffure à cornes des dieux syriens, et de grands éclairs s'échappent de sa lance. La ligne ondulante, au bas de la stèle, représente peut-être la région montagneuse où les dieux résident.

elle représente un dieu des éléments tenant une lance. L'attitude, la minceur de la figure et d'autres caractéristiques sont d'inspiration égyptienne, tandis que le costume est anatolien. Sur les stèles palestiniennes, on trouve également des éléments égyptiens.

- ⁶⁹ Le sarcophage du roi Ahiram, découvert à Byblos, est également une pièce importante des derniers siècles du deuxième millénaire. Il s'inspire de modèles égyptiens (comme la plupart des œuvres d'art de Byblos), mais ses flancs sont décorés de reliefs de type syro-palestinien, qui annonce le style futur des reliefs syro-hittites.

LES ARTS MINEURS SYRIENS

L'une des branches les plus originales de l'art syrien du deuxième millénaire, est celle des sceaux. Bien que cet art remonte à la période du chalcolithique en Syrie, l'épanouissement réel de la sculpture des sceaux commença au XVIII^e siècle et dura plusieurs centaines d'années. Les sceaux syriens qui adoptent le type cylindrique mésopotamien ont un répertoire qui comprend certains éléments babyloniens, mais on trouve aussi des motifs locaux — figures divines et humaines, motifs religieux et purement décoratifs — ainsi que des éléments égyptiens. Malgré la variété des sources, l'art syrien de la sculpture des sceaux offre une unité et une cohérence qui le distinguent

- ⁶⁸ de la production mésopotamienne contemporaine. L'originalité syrienne est surtout remarquable par le sens de la composition et les positions pleines de vie des figures. La surface du cylindre est séparée en registres souvent encadrés par un guillochis. Ces traits se retrouvent dans les œuvres des centres septentrionaux (Alalakh, Alep), mais aussi du sud (Hazor). Partout ailleurs, diverses écoles apparaissent. Ougarit préféra un traitement linéaire où les figures isolées étaient privées de tout relief. Les motifs égyptiens étaient plus répandus.

Dans la deuxième moitié du millénaire, le sud — où l'école septentrionale avait exercé une influence moindre et où les motifs étrangers étaient mieux connus — créa son propre style où dominait le goût de l'ornement. Cela apparaît dans les motifs d'arabesques et dans les figures animales, soit en groupes, soit en lignes. La Palestine a produit de nombreux sceaux scaraboides, le type Hyksos en particulier, avec une décoration en spirale d'inspiration égéenne.

Pendant la seconde moitié du deuxième millénaire un nouvel art apparut, dont l'avenir allait être brillant : la sculpture des ivoires. La technique remonte à des temps préhistoriques, mais ce n'est que sous l'influence de l'Égypte du Nouvel Empire que la Syrie obtint des artistes habiles dans cette branche. L'iconographie et le style trahissent une inspiration égyptienne, mais pour la sculpture de leurs sceaux, les artistes syriens parvinrent à forger une tradition indépendante basée sur le goût de l'ornement.

- ⁴³ Enfin, cette période vit la création d'une autre spécialité qui allait avoir beaucoup de succès : le travail de l'or et de l'argent ; ainsi, une assiette et une tasse en or, d'Ougarit, un pectoral d'aspect égyptien, de Byblos, une plaque, de Tyr, décorée de scènes de chasse, d'animaux et



68 a-d. Impressions de sceaux cylindriques syriens. a) British Museum, Londres. b, c, d) Staatliche Museen zu Berlin. Les sceaux cylindriques syriens, tout en empruntant leurs motifs à l'Égypte et à la Mésopotamie, ont cependant une originalité et une perfection qui leur sont propres. L'homme-taureau (b) se retrouve dans des sceaux de la période Ur III. On voit aussi des piliers de vie (d) sur des sceaux mitanniens, et le sphinx est, bien sûr, un motif égyptien. Mais la répartition des figures en frises séparées par des rosettes et des guillochis est un apport syrien.

69 (ci-dessous) Sarcophage d'Ahiram, roi de Byblos. XIII^e siècle av. J.-C. ; hauteur, sans le couvercle : 80 cm. Louvre, Paris. La scène représentée sur le côté de ce sarcophage est une fête funéraire à la mode égyptienne, où l'on apporte des offrandes au monarque décédé. Il est assis sur un trône splendide ayant la forme d'un lion ailé ; et dans la frise, en haut, sont dessinés des boutons de lotus. Les lions, à la base, sont, en comparaison, grossièrement modelés. Le relief rappelle une scène semblable ornant un ivoire contemporain de Megiddo, et annonce une tradition iconographique qui aura cours plus tard sur les reliefs syro-hittites. Le sarcophage, exécuté au XIII^e siècle, fut utilisé pour le roi Ahiram au X^e siècle.



de créatures mythologiques. Pendant le premier millénaire av. J.-C., les objets de luxe en ivoire, en verre coloré, en or et en argent allaient contribuer à faire la célébrité des artistes syriens, et le commerce de ces pièces devint florissant.

DÉMEMBREMENT SUIVI D'UN REDRESSEMENT PARTIEL

L'art de la Syrie au deuxième millénaire, que nous avons examiné à la lueur, à la fois de son originalité et de sa dépendance vis-à-vis de la Mésopotamie, puis, plus tard, vis-à-vis des modèles égyptiens, fut gravement touché par l'invasion des « Peuples de la Mer » qui pénétrèrent en Asie occidentale vers 1200 av. J.-C., détruisant l'empire hittite et d'autres cités et repoussant les Égyptiens dans le delta du Nil. Dans la confusion qui s'ensuivit, les Araméens et les Hébreux se fixèrent en Syrie et en Palestine. Les conséquences culturelles de ces événements furent considérables. A part quelques éléments attardés à Malatya, la culture hittite disparut complètement. L'influence de l'Égypte fut très diminuée. La culture syrienne qui avait été plus ou moins uniforme dans toute la région, fut dissoute en petits groupes régionaux. Cela se produisit parce que les villes importantes avaient disparu et aussi parce que des changements ethniques s'étaient produits dans tout le pays.

Trois régions principales se détachèrent :

1° La Syrie du Nord fut divisée en États puissants et indépendants que caractérisait une population mêlée comprenant Hittites, Hurriens et Araméens. La culture se détacha de la tradition mésopotamienne séculaire; ses véritables affinités allaient maintenant aux peuples montagnards. Plus tard, cette culture syrienne vit s'offrir à elle d'excellentes perspectives en vue d'une évolution indépendante.

2° La Phénicie réussit à demeurer enracinée dans la tradition du deuxième millénaire. Mais la détérioration de la situation politique, dans l'arrière-pays dominé par les Araméens, et dans la région méditerranéenne où la chute des Mycéniens avait laissé le champ libre, créa une rupture entre la culture phénicienne et celle de l'arrière-pays de ces deux groupes. De solides relations maritimes avec l'Égypte laissaient prévoir une influence artistique future.

3° La Palestine passe d'un provincialisme arriéré dépendant étroitement de l'Égypte, à des relations très étroites avec ses voisins : la Phénicie et la Syrie du Nord.

Il est indispensable, pour étudier l'art de ces pays, de connaître leur arrière-plan historique. Il ne faut pas attendre de chefs-d'œuvre de la part des artisans palestiniens qui se bornaient à imiter, dans la mesure du possible, les œuvres phéniciennes. Il ne faut pas non plus attendre de la Phénicie qu'elle fasse des innovations, car elle était entièrement absorbée par ses intérêts commerciaux. L'art phénicien comprend presque uniquement des objets de luxe. C'est vers la Syrie du Nord que nous devons nous tourner pour trouver de belles œuvres d'art. Là, la tradition du deuxième millénaire demeura intacte pendant des périodes très troublées, et la disparition des Hittites et des Mitanniens laissa le champ libre à l'évolution de cités prospères dont les princes étaient des mécènes.



70. Relief orthostatique, de Karkemish. Début du premier millénaire av. J.-C. Basalte; hauteur : 1,75 m. Musée archéologique, Ankara. Karkemish était plus lié à l'empire hittite qu'à toute autre ville du nord de la Syrie. Du point de vue de la technique, les reliefs orthostatiques rappellent ceux des Hittites. Cependant, le sujet est nouveau, et allait être utilisé plus tard par les Assyriens qui appréciaient beaucoup les scènes où l'on voyait des chars de combat.

71. Relief orthostatique, de Tell Halaf. 1^{er} siècle av. J.-C. Basalte; hauteur : 60 cm. Musée d'Alep, Syrie. Le palais de Kaparu, à Tell Halaf, fut décoré avec des reliefs orthostatiques ou non. Ce détail représente trois créatures supportant un disque solaire ailé et rappelle un motif répandu sur les sceaux mitanniens. La figure de l'homme-taureau est de tradition syrienne et remonte aux reliefs de Tell Mardikh, à la fin du troisième millénaire (voir noir n° 57).





72. **Guerrier, de Zincirli.** 850 av. J.-C. Basalte; hauteur : 1,42 m. Staatliche Museen zu Berlin. Les sculpteurs, à Zincirli, ont représenté quelques divinités dans leurs reliefs. Ici, un dieu guerrier est représenté en costume hittite, avec le chapeau haut, la jupe courte et les souliers pointus. Le relief est peut-être moins heureux que ceux de Karkemish.



73. **Relief orthostatique, de Karatépe.** 750 av. J.-C. Basalte. Ce détail des reliefs de la porte sud montre une procession de musiciens portant des cymbales, des harpes et des pipeaux. Karatépe était une petite forteresse bâtie près des monts Taurus. Bien que les reliefs de Karatépe ne supportent pas la comparaison avec ceux des autres villes syro-hittites, les sujets qu'ils traitent offrent beaucoup d'intérêt. Remarquer la harpe au devant arrondi, une forme grecque. Dans l'Antiquité, des groupes de musiciens itinérants se rendaient d'une cour à l'autre.

L'ARCHITECTURE SYRIENNE PENDANT LE PREMIER MILLÉNAIRE

Au début du premier millénaire, l'architecture syrienne fut le témoin de l'évolution d'un type de palais princier appelé *hilani*. Cet édifice se caractérise par une salle d'audience plus large que longue. Devant la salle d'audience se trouve une antichambre similaire avec une entrée à portique à laquelle on accède par un escalier. Ce type d'édifice est le produit d'une longue évolution dont nous avons étudié le premier stade avec le palais de Yarim-Lim et que l'on peut considérer comme un apport purement syrien à l'art des peuples montagnards. A Zincirli, à Tell Halaf, à Tell Tayanat et à Saktshageuzu, on a découvert des exemples d'*hilani*. Dans ces édifices, les colonnes du portique, qui devaient être en bois, se tenaient sur des bases de pierre représentant des couples d'animaux, en général des lions. Sur la partie inférieure des murs se trouvaient des orthostats qui supportaient des sculptures en relief, à la manière hittite. Il est évident que, bien que les motifs de ces reliefs soient surtout des motifs syriens des arts mineurs (sceaux, en particulier), leur adaptation à l'échelle monumentale des reliefs n'a pu se faire sans un précédent hittite.

LES RELIEFS SYRIENS

Le caractère des reliefs de la Syrie du Nord change considérablement d'une ville et d'une période à l'autre. Les plus anciens sont ceux du « grand mur de la Sculpture » à Karkemish, qui remontent à la seconde moitié du x^e siècle av. J.-C. Ils représentent des figures de dieux vus de face et de profil et des guerriers montés sur des chars. Les reliefs du « mur du Héraut » à Karkemish sont un peu plus récents et représentent surtout des dieux à l'aspect monstrueux. Plus récent encore, l'« arc-boutant royal » (v^e siècle) montre des scènes de la vie et de la cour du roi Araras. Du fait de la chronologie incertaine de nombreuses sculptures de Karkemish, on ne peut encore retracer l'évolution stylistique de ces œuvres. En tout cas, les reliefs sont caractérisés par la répétition des figures (comparer avec les reliefs hittites de Yazilikaya), la netteté des contours, et une certaine manière de donner de la profondeur au relief en faisant chevaucher les plans. Ce goût pour les reliefs et les figures se détachant sur le fond de ces reliefs se retrouve dans le traitement de l'écriture par les sculpteurs hittites. A la différence de la plupart des autres graphies de l'Antiquité, les caractères sont sculptés en relief plutôt qu'incisés. Cette technique fut encore employée dans les inscriptions aramaïques des villes de la Syrie du Nord, sous l'influence hittite.

Après Karkemish, les reliefs des autres villes de la Syrie du Nord semblent plutôt provinciaux. A Zincirli, les figures sont amollies et les visages sont tous semblables, mais à Tell Halaf, les figures sont d'une plénitude et d'une vivacité qui frisent le grotesque. A Karatépe, la tradition a été conservée. A cause de certains motifs nettement hittites, on ne peut assigner une date aux reliefs de Malatya. Leur style cependant laisse croire qu'ils sont contemporains des reliefs des autres villes. Enfin, les reliefs de Saktshageuzu et quelques autres de Zincirli devraient être cités



74. Stèle funéraire, de Marash. VIII^e siècle av. J.-C. Basalte; hauteur . 75 cm. Louvre, Paris. Les stèles funéraires sont très rares dans l'ancien Moyen-Orient. Le groupe le plus important vient de Marash, et nous renseigne sur les rites religieux syriens. Cette stèle représente le scribe Tarhunpiyas, debout sur les genoux d'une femme assise. Il tient d'une main un style, et de l'autre un faucon.

à cause des traces d'influences assyriennes qu'ils trahissent. Malgré leur apparent raffinement, les reliefs assyriens sont mornes et dépourvus de fantaisie.

Il faut rapprocher de ces reliefs un groupe important de stèles dont le style et l'iconographie sont semblables et qui montrent à quel point ce genre de sculpture fut répandu.

74 Les stèles de Marash, qui sont de grande qualité, sont également intéressantes du fait que ce sont les seules, en Asie occidentale, qui aient été réalisées dans un but funéraire. Deux tendances se dessinent dans les multiples sculptures en ronde bosse. L'intérêt porté au volume et à la monumentalité caractérise la première de ces tendances, tandis que dans l'autre, la primauté est donnée aux surfaces, surtout en ce qui concerne la finesse des lignes et la douceur des modelés.

Comme exemple de la première de ces tendances, citons la statue du dieu Atarlukas de Karkemish et celle de Hadad, de Zincirli. La tête monumentale de Karkemish fait partie de la seconde tendance; elle a été découverte récemment à Malatya. Les statues de Tell Halaf (à

quelques exceptions près) appartiennent au même groupe. La statue d'un roi, de Malatya, occupe une place à part. La tête, empreinte de froideur, révèle l'inspiration assyrienne, mais le corps drapé avec élégance dans un vêtement plissé dénote un certain sens de la monumentalité. Enfin, les figures de lion, pleines de puissance, peuvent être considérées comme les plus caractéristiques de toute cette phase de la sculpture. De styles très variés, elles rappellent toutes celles des portes des Lions des cités hittites. 75

Notre étude de l'art de la Syrie du Nord serait incomplète si elle ne faisait mention de la sculpture sur ivoire. Cette branche qui apparut pendant les derniers siècles du deuxième millénaire, dans plusieurs centres artistiques, y compris Ugarit et Megiddo, obtint rapidement une très grande réputation. Une école de Syrie du Nord, que l'on a pu situer — lors de récentes découvertes — à Hamath, rivalisa avec les écoles phéniciennes. Si l'on compare les ivoires phéniciens à ceux de la Syrie du Nord qui appartiennent au groupe Loftus, de Nimrud, actuellement au British Museum, on s'aperçoit que ces derniers offrent deux caractères distincts : une iconographie plus variée, qui s'explique en partie par l'influence des thèmes propres aux reliefs, et une technique de sculpture qui consiste à creuser l'ivoire plus profondément. 49

LA PHÉNICIE ET LA PALESTINE

Le contexte artistique général de la Phénicie et de la Palestine au début du premier millénaire diffère beaucoup de celui de la Syrie du Nord, bien que, nous l'avons déjà dit, les deux pays aient bien des choses en commun. On peut expliquer dans une certaine mesure la rareté des pièces venant des régions du sud, par l'insuffisance des fouilles dans les grandes villes phéniciennes de Tyr et de Sidon. Certains facteurs historiques entrent également en jeu. Les Phéniciens s'intéressaient avant tout au commerce maritime; la Palestine, elle, répugnait à exécuter des œuvres figuratives. En outre, l'influence exercée sur ces deux pays par les traditions culturelles assyriennes et anatoliennes s'affaiblissait. Ces facteurs contribuèrent à isoler quelque peu la Phénicie et la Palestine (qui se rapprochèrent du fait du relâchement de la pression égyptienne) et à les éloigner de l'influence stimulante des cités du nord.

L'ART PHÉNICIEN

Il ne reste pratiquement rien de l'architecture phénicienne de cette époque, bien que des écrits parlent de la reconstruction de plusieurs temples, à Tyr. On peut se faire une idée de cette architecture grâce à la description, dans la Bible, du temple de Salomon à Jérusalem, qui fut élevé par des Phéniciens et il est intéressant de remarquer que ce temple, comme ceux de Syrie, possédait trois pièces contiguës. Un plan semblable se retrouve à Tell Tayanat, dans un temple adjacent au palais royal, tout comme celui de Jérusalem, bien qu'il ait été bâti plus tard. On trouve en Palestine plusieurs autres demeures princières : à Samarie, à Megiddo et à Ramat-Rahel. Ces palais sont bâtis d'après le même plan (cour très vaste et bâtiments



75 a et b. La « porte des Lions », de Malatya. 1x^e siècle av. J.-C. Basalte; hauteur : 1,31 m. Musée archéologique, Ankara. Les lions de Malatya s'inspirent directement des sculptures plus récentes des portes de Hattusas (couleur n^{os} 33, 34). Ils sont typiquement hittites par leurs oreilles, leurs nez froncés et leurs langues pendantes. L'habitude de représenter des lions comme gardiens des cités, née en Anatolie et en Syrie du Nord, gagna tout l'ancien Moyen-Orient. Quelques siècles plus tard, ces figures gardiennes réapparaissent à el-Ula (autrefois Dedan) en Arabie centrale.

groupés dans un coin de cette cour), selon une technique semblable et avec des décorations identiques (larges chapiteaux à volutes empruntés à la Phénicie). Ces chapiteaux ne sont sculptés que d'un côté et fixés contre les murs de la cour. En Syrie du Nord, les murs des cités sont munis de portes « en tenaille ».

L'absence presque totale de sculpture en ronde bosse et en relief est très décevante. Deux sculptures d'Amman, en Jordanie, sont tout ce que nous possédons à ce jour. La Palestine a produit un bon nombre de petites figurines en terre cuite, assez grossières, qui représentent en général des figures féminines dont les têtes ont été moulées. Mais le refus de représenter les divinités, aussi bien en Palestine qu'en Phénicie, réduisait ce genre d'œuvres à de simples manifestations artisanales, d'importance assez secondaire.

La grande expansion du commerce phénicien provoqua, au contraire, une augmentation de la production d'objets de luxe : textiles (tous disparus malheureusement), verre teint imitant des modèles égyptiens, ivoires et œuvres importantes en métaux précieux, tel que coupes et assiettes en argent ou en bronze. L'abondance des traits iconographiques égyptiens et le caractère décoratif de la composition donnent une certaine unité à ces œuvres qui, de toute évidence, n'étaient pas exécutées uniquement en Phénicie, mais aussi à Chypre et dans les villes du nord de la Syrie. Bien qu'on n'en soit pas sûr, il semble que certaines des coupes découvertes à Nimrud, en Assyrie,

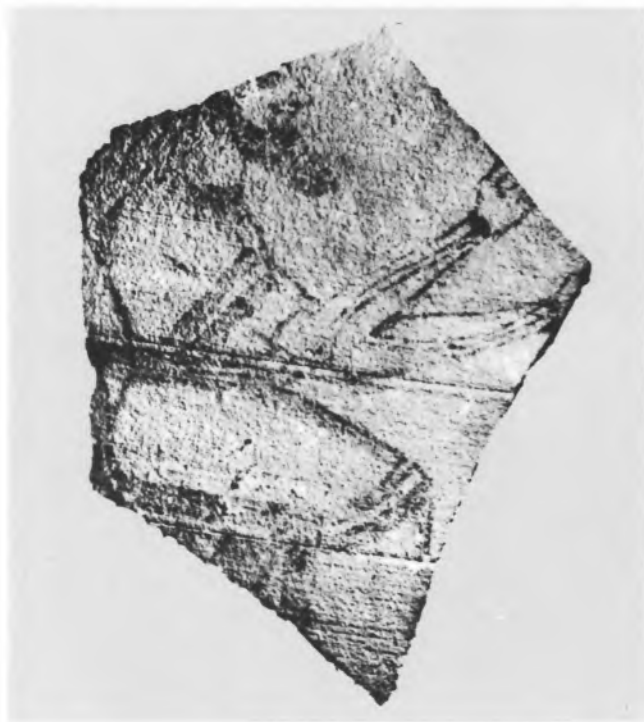
rappellent les ivoires, ce qui les rattacherait au travail du métal de la Syrie du Nord. Cependant, du point de vue artistique, les plus belles œuvres phéniciennes sont les ivoires.

Là aussi, les motifs les plus fréquents sont égyptiens (dieux et sphinx), mais on trouve également des exemples des thèmes syriens de la vache allaitant son veau, de la tête de la femme apparaissant à une fenêtre, différents types de griffon et des chapiteaux à volutes ou palmiformes. Destinés à orner des meubles, ces ivoires étaient parfois peints et enrichis d'incrustations, comme c'est le cas pour les deux exemples de Nimrud, dont l'un représente un visage de femme et l'autre un Éthiopien attaqué par une lionne dans un fourré de papyrus.

48

Les sculpteurs de sceaux de cette époque finirent par abandonner le sceau cylindrique mésopotamien en faveur des modèles égyptiens et anatoliens. De nombreux motifs égyptiens sont employés (sujets religieux et sphinx particulièrement), mais l'on trouve également des griffons, des lions, des chèvres, des animaux héraldiques, des scènes cultuelles, bref, le répertoire habituel des arts mineurs. Un fragment de poterie de Ramat-Rahel représentant un homme assis sur un trône, un roi sans doute, constitue une pièce unique. Le style fait songer à un modèle assyrien, transmis par la Phénicie (remarquer la barbe), où l'on a découvert des figures semblables sur des sceaux. Aux VIII^e et IX^e siècles av. J.-C., les œuvres phéniciennes et de la Syrie du Nord furent imitées en Anatolie, à

76



76. Fragment de poterie peinte, de Ramat-Rahel. VII^e siècle av. J.-C. Hauteur : 12,5 cm. Argile cuite. Département d'archéologie, Université hébraïque de Jérusalem. Ce fragment représente un homme assis sur un trône. C'est sans doute une œuvre phénicienne, mais d'inspiration assyrienne. La figure, un roi, sans doute, a les bras tendus et reçoit apparemment un tribut. Ce fragment, et un autre qui vient aussi de Ramat-Rahel, sont les seuls exemples de peinture syro-palestinienne du début du premier millénaire.

Chypre et en Grèce où l'art dit « orientalisant » fleurit et gagna toute la région méditerranéenne.

LE LURISTAN

Si nous nous tournons une fois encore vers l'Iran, nous apercevons que l'épanouissement de l'art de l'Élam, aux XIII^e et XII^e siècles av. J.-C., devait être éphémère, car cette période vit l'infiltration de nouveaux peuples venus du Caucase et d'Asie centrale, qui provoquèrent un déplacement vers l'est du centre culturel du Moyen-Orient. A la fin du deuxième millénaire et au début du premier, les plus importantes œuvres d'art produites en Iran furent les célèbres « bronzes du Luristan ». Les tombeaux du Luristan, au nord de l'Élam, renfermaient des milliers d'objets en bronze, ornements pour chevaux en majorité (mors, ornements de brides, etc.), mais aussi des épées, des haches et des objets décoratifs, tels que des vases. C'étaient là des objets précieux de nomades guerriers qui se déplaçaient fréquemment d'un lieu de pâturage à un autre. Bien qu'il n'existe pas de nom global, pour désigner ces peuples errants (on compte parmi eux des Cimmériens, des Scythes et des Mèdes), on est certain qu'ils se rattachent aux peuplades occupant la Russie du Nord et l'Asie centrale.

Les thèmes représentés sur les bronzes sont souvent en rapport avec la mythologie mésopotamienne; beaucoup évoquent la légende de Gilgamesh, le héros qui triomphe des animaux. On trouve aussi des animaux confrontés et des motifs stylisés comme celui de la rosette et de l'arbre



77. Ornement en bronze, du Luristan. 900 av. J.-C.; hauteur : 30 cm. Louvre, Paris. Des pièces riches et variées de bronze découvertes au Luristan, appartenaient aux tribus de nomades montés des plaines d'Asie centrale. Cette pièce se plaçait au bout d'une hampe. Elle représente un héros, entre deux bêtes, dont les corps arqués forment un cercle. Le même sujet est représenté au-dessous, mais flanqué cette fois-ci de deux têtes d'oiseau.

de vie. Tout ce monde d'images exprimait un sens de la fantaisie qui manque totalement de réalisme, mais que gouvernent des lois très strictes de composition (le couplage des figures horizontalement et verticalement indique un sens de la symétrie). En d'autres termes, l'art des bronzes du Luristan est proche du style dit « animalier » qui fleurit en Asie, depuis la Russie occidentale jusqu'à la Mongolie, et qui trouva son expression la plus typique dans les objets découverts dans les célèbres tombeaux de Pazyryk, en Sibérie.

Les trésors de Ziwiye et d'Hasanlu sont très influencés par l'Assyrie, mais proches cependant de l'art d'Asie centrale. Les plus anciens des objets qui les composent sont sans doute deux vases repoussés, l'un en or, l'autre en argent, d'Hasanlu, dans l'Azerbaïdjan iranien. Les surfaces sont couvertes de scènes en relief et de figures mythologiques jamais rencontrées auparavant. Bien que l'on trouve quelques traces d'influences assyriennes, ces reliefs demeurent profondément originaux par la conception et le sujet traité. Les nombreux objets de valeur du trésor de Ziwiye — bracelets, plaques, pectoraux, une grande assiette en or et en argent — remontent à la fin du VII^e siècle. Bien qu'ils annoncent l'art achéménien, ils sont d'inspiration encore assyrienne.

L'EMPIRE PERSE

Depuis le milieu du VI^e siècle jusqu'au milieu du IV^e siècle, l'Asie occidentale et l'Égypte formèrent un seul et vaste empire, dirigé par la branche perse des Achéménien.



78. Relief d'Ahura-Mazda à Persopolis. ^v^e siècle av. J.-C. Ce relief du dieu achéménien Ahura-Mazda le représente chevauchant un disque solaire ailé, comme le dieu assyrien Assur. On retrouve ce

motif à Naqsh-e Rostam et à Bisutun. Mais si l'iconographie est perse (d'inspiration assyrienne), la sculpture est l'œuvre d'artistes ioniens.

Puis, en 330 av. J.-C., le Moyen-Orient tomba sous la domination culturelle des Grecs. On peut être tenté de considérer l'empire achéménien comme la dernière manifestation de la culture du Moyen-Orient, mais il n'en est rien. L'empire de Cyrus, certes, est de la même lignée que les empires de Nabuchodonosor, Sargon II, Hammurabi, Sargon le Grand, Lugal-Zaggisi — mais à une différence près. Le centre vital de la civilisation ne se trouva plus à Akkad ou en Babylonie, ni même en Iran, mais à Athènes.

Les rois achéméniens ne parvinrent pas au renouveau intellectuel qu'ils recherchèrent certainement. L'Égypte apporta la salle hypostyle et les sphinx, la Babylonie les briques émaillées, l'Assyrie les taureaux à tête humaine, mais tous ces éléments, si riches autrefois, étaient maintenant vides de toute signification. Les Perses eux-mêmes avaient un nouvel esprit : une conception religieuse et politique de la vie totalement différente des idées qui avaient obsédé le Moyen-Orient pendant des siècles et des siècles, et ce nouvel esprit ne pouvait s'exprimer à travers les formes du passé. Toute tentative de réaliser une synthèse vigoureuse de tous les grands styles précédents était vouée à l'échec, et c'est ce qui se produisit lorsque Alexandre essaya de parvenir à une fusion culturelle.

Cependant, cet esprit nouveau que les Perses avaient instauré ne devait pas disparaître avec leur art et leur empire. Il était profondément enraciné dans l'âme de ce peuple, et il leur permit de résister à l'expansion de l'hellénisme. Les Parthes qui triomphèrent des Grecs et devinrent les véritables successeurs des Achéméniens, créèrent le premier art perse authentique. C'est ainsi que l'évolution historique entamée sous Cyrus ne mourut pas

avec Darius III mais fut poursuivie, au contraire, à l'époque sassanide.

L'ART PERSE

Vu à la lumière de cette perspective plus vaste, l'art achéménien perd l'intérêt qui s'attache aux grandes aventures humaines. Bien qu'il puisse être parfois unique en son genre, très évocateur et raffiné, il manque totalement d'inspiration créatrice. Ugo Monneret de Villard remarque avec justesse que « cet art, ne contenait pas, fût-ce à l'état embryonnaire, les promesses d'un avenir neuf et glorieux, mais il n'était que la dernière manifestation des plus anciennes traditions du Moyen-Orient. L'incendie de Persépolis allumé par les successeurs d'Alexandre, n'était pas l'holocauste d'une culture en pleine vie, mais le bûcher funéraire d'un spectre ».

Cependant, les édifices immenses de Pasargadae, de Suse et de Persépolis ne manquent pas de grandeur. Les palais en ruine sur leurs plates-formes artificielles avec leurs salles aux multiples colonnes et leurs entrées gardées par de grands monolithes sculptés, donnent encore une impression de puissance impériale. Le caractère sacré de la monarchie est accentué partout par les représentations d'Ahura-Mazda, sculpté à la manière assyrienne : un buste sur un disque ailé. A Persépolis, le pinacle à degrés qui conserve chez les Iraniens sa signification sacrée originale, souligne la conception cosmique de la cité qui était celle de ce peuple. Les reliefs qui décorent les escaliers — longues files de dignitaires et de porteurs d'offrandes, scènes symboliques de combats

55, 56

78

58

81

contre des monstres — montrent la puissance du roi et exaltent le champion courageux qui triomphe des forces du mal. Ainsi, le thème assyrien du roi qui tue le lion en combat singulier symbolise la lutte entre le bien et le mal. Cet aspect religieux de l'art achéménien réapparaît constamment.

La dépendance des Perses à l'égard de l'art du relief assyrien est indubitable, mais l'exécution est grecque comme le prouvent le traitement des draperies et une affirmation très nette dans les inscriptions qui énumèrent les contributions des différentes provinces de l'empire à la réalisation de l'édifice. Les immenses salles à colonnes sont d'inspiration égyptienne, mais ces colonnes sont disposées d'après des concepts très différents. Les chapiteaux sont rares : suivant une très ancienne tradition sumérienne et élamite, on leur a donné une autre dimension, symbolique, en les dotant de représentations d'animaux (chevaux, taureaux) vus de face. L'iconographie assyrienne l'emporte à nouveau dans les reliefs placés près des portes. Parfois cependant, des figures éclectiques apparaissent, tel le génie ailé de Pasargadae qui combine des caractères égyptiens et assyriens. Une autre différence existe entre les reliefs de Persépolis et les reliefs assyriens : le roi est représenté à une plus grande échelle que les autres figures.

62, 63 Les tombes royales creusées dans la roche à Naqsh-e Rostam constituent l'un des aspects les plus séduisants de l'art achéménien. S'inspirant des traditionnels reliefs sur roche iraniens, cette branche artistique s'enrichit d'une conception architectonique, disposant les figures sur un arrière-plan de salles à colonnes. Plus tard, les rois sassanides allaient reprendre ce genre de reliefs. Les métaux ouvrés constituent un aspect particulièrement séduisant de l'art perse. De nombreux objets précieux en or et en argent nous sont parvenus, intacts : bracelets, 79 vases, un rhyton à tête de lion, un poisson en argent et 60 des poignards et ceintures incrustés de pierres précieuses. Ils témoignent tous d'une technique accomplie et d'un plaisir évident à créer des ornements.

L'ANATOLIE AU PREMIER MILLÉNAIRE

La chute de l'empire hittite, bien qu'elle ait conduit, en Anatolie orientale, à la création d'États-Cités qui dépendaient sur les plans culturel et politique de la Syrie du Nord, laissa un vide politique sur le plateau central, vide que vinrent bientôt combler les Phrygiens. Mais ce peuple ne parvint pas à créer un État puissant, et l'apparition d'un art digne d'intérêt chez eux ne se produisit que longtemps après leur immigration dans cette région. Les premiers monuments phrygiens remontent au VIII^e siècle. Malgré un certain nombre de découvertes récentes, l'art phrygien reste encore peu connu. Sa caractéristique majeure est un goût prononcé pour la décoration qui apparaît dans les ornements qui ont recours aux motifs géométriques. A ce type appartiennent les visages sculptés dans la roche de la « Cité de Midas », et les incrustations d'un trône en bois découvert dans une sépulture princière, à Gordion, la capitale phrygienne. Le goût des ornements, l'emploi de tombeaux-tumulus et certains types de poterie sont les seuls éléments qui rapprochent les Phrygiens



79. (ci-dessus) **Bracelet du trésor d'Oxus.** v^e siècle av. J.-C. Or; hauteur : 12,3 cm. British Museum, Londres. Ce bracelet, à l'origine, devait être incrusté de pierres précieuses. Il comporte deux griffons qui s'affrontent — motif favori des Perses — et c'est un chef-d'œuvre de l'art des métaux ouvrés. Les porteurs de présents (noir n° 81) tiennent des bracelets semblables.

81 (ci-contre) **Porteurs de présents syriens.** Relief de l'escalier du Tripylée, à Persépolis. v^e siècle av. J.-C. Le splendide escalier du Tripylée est orné de frises qui représentent des tributaires venus de tout l'empire. Ici, on voit des émissaires syriens apportant au roi des objets en métaux précieux, vases, bols et bracelets.

80 (ci-dessous) **Chapiteau bicéphale, de Suse.** 464-358 av. J.-C. Paris, Louvre. Ce chapiteau vient de la salle du trône du palais de Darius, à Suse. Cette œuvre des artistes achéménien est remarquable. Le sommet du chapiteau est formé par deux taureaux dos à dos, qui supportent les poutres en deux endroits différents. Sous les pattes de devant des animaux se trouve une double volute. Ces chapiteaux qui nous semblent étranges, devaient être grandioses dans leur cadre original, couronnant des colonnes peintes et cannelées.





des nomades qui apparurent en Iran à la fin du deuxième millénaire.

82 Tout comme en Iran, les nouveaux venus en Anatolie furent influencés par l'art préexistant, surtout dans le domaine de l'iconographie. Ainsi, par exemple, les terres cuites peintes de Pazarli offrent une adaptation très vivante de motifs assyriens — chèvres qui s'affrontent et que sépare un arbre de vie — et de motifs grecs — centaures et guerriers, qui rappellent ceux que l'on voit sur les poteries mycéniennes. Une statue découverte récemment à Boghazkoy, qui représente la déesse Cybèle flanquée de deux joueurs de flûte, trahit une certaine influence ionienne, bien que les draperies rappellent les sceaux syriens du II^e millénaire, tandis que le haut chapeau cylindrique est un motif typiquement anatolien.

L'art de l'Anatolie centrale et occidentale tomba de plus en plus sous la coupe grecque. Les tendances de la période phrygienne, furent reprises par les artistes lydiens et lyciens. Mais ces artisans étaient des provinciaux qui exprimaient en termes locaux une grande culture étrangère, sans lui apporter aucune note personnelle. Nous sommes à nouveau devant le processus historique d'emprunt qui fut à la source de l'art hittite, mais la différence est que les conditions politiques dans l'empire hittite autorisèrent la transformation des influences culturelles étrangères. La manière dont certains thèmes religieux subsistèrent montre à quel point l'Anatolie résista à l'hellénisation qui allait devenir plus tard totale. Pendant le 1^{er} siècle av. J.-C., l'énorme tumulus érigé par le roi Antiochus I^{er} de Commagène, qui est orné de statues et de reliefs repré-

sentant le roi en compagnie de différents dieux, témoigne de la fusion d'éléments grecs et orientaux sur des bases en partie mésopotamiennes et en partie hittites.

Pendant les premiers siècles du I^{er} millénaire av. J.-C., le puissant royaume d'Urartu au nord-est de l'Anatolie, avec sa capitale Tushpa (aujourd'hui Toprakkalé) résista à l'Assyrie. Les découvertes faites à Toprakkalé, surtout les plus récentes, celles de Karmir-Blur (autrefois : Teshebani), près du lac Sevan, ont prouvé la véracité des dires de certaines annales assyriennes ainsi que de certains reliefs. Les métaux ouvrés constituent la branche la plus importante de l'art d'Urartu : chaudrons ornés d'appliqués figuratifs, casque du roi Argishti, décoré de reliefs repoussés de type assyrien. Ces imitations provinciales rappellent par certains aspects les reliefs repoussés des vases de Hasanlu. La réputation dont jouissaient les métaux ouvrés d'Urartu était très grande : ils étaient exportés et imités en Grèce et parvinrent jusqu'en Etrurie. Mais la destruction de cet État à la fin du VI^e siècle, par les Scythes, mit fin à l'épanouissement de cet art remarquable. 83 61

LA SYRIE ET LA PALESTINE : LA PHASE FINALE

L'assujettissement de la Syrie et de la Palestine à la domination assyrienne, puis babylonienne, amena la destruction des villes et la déportation en masse des habitants. A la suite de ces calamités, l'art de la Syrie du Nord et de la Palestine fut réduit à néant et ce n'est que plus tard que celui de la Phénicie put refleurir. On peut s'expliquer



82. Reliefs en terre cuite, de Pazarli. VIII^e siècle av. J.-C. Musée archéologique, Ankara. Ces fragments, découverts à Pazarli, en Arabie, non loin d'Hattusas, sont l'œuvre d'artistes phrygiens qui décorèrent les édifices de plaques de terre cuite émaillées. Le motif est d'origine grec.

83. Chaudron de bronze et trépied, d'Altintépé. VIII^e siècle av. J.-C. Musée archéologique, Ankara. La capitale de l'État d'Urartu, était Tushpa (aujourd'hui Toprakkalé), sur le lac de Van. L'Urartu était célèbre pour ses métaux ouvrés qui étaient exportés dans des régions lointaines, jusqu'en Étrurie, par exemple. Ce splendide chaudron est décoré de têtes de taureau.



cette situation en se reportant aux événements historiques. L'art des villes syriennes et palestiniennes était un art de la cour. Avec la destruction des cités, sa raison d'être disparaissait. En outre, les violences de la conquête minèrent l'économie de ces pays.

Lorsque les choses redevinrent normales pendant la période perse, les traditions locales avaient été trop longtemps étouffées pour renaître. Une tradition artistique apparut, empruntant des motifs aux cultures plus heureuses de la Grèce et de la Perse. C'est ainsi que commença une évolution qui, longtemps mûrie, ne devait jamais s'épanouir : l'hellénisation de la Syrie. Cependant, la Perse, elle aussi, apporta de nombreux motifs, dont quelques-uns étaient d'origine assyrienne ; mais la vigueur artistique et politique de la Syrie avait été brisée et il n'y eut pas d'art syrien proprement dit pendant le I^{er} millénaire av. J.-C.

LA PHÉNICIE

La destinée des Phéniciens, comme lors de la précédente invasion des « Peuples de la Mer », fut totalement différente. Leurs villes étaient d'importants centres commerciaux et leur renouveau économique fut encouragé par les rois achéménien qui avaient besoin d'une flotte méditerranéenne. Les cités phéniciennes se redressèrent rapidement et purent renouer des liens commerciaux et culturels. Cependant, l'interruption avait été longue, et les Phéniciens durent vivifier à l'étranger les sources de leur inspiration. Ils firent des emprunts à la Perse et à Chypre, mais plus proche d'eux se trouvait l'Égypte et son art qui avait fait ses preuves. L'utilisation des motifs égyptiens devint une tradition artistique en Phénicie. Elle fut encouragée par le fait que l'Égypte était liée politiquement à la Phénicie au sein du vaste empire perse traversé sans arrêt par des guerriers et des marchands qui tissaient des liens étroits entre l'Asie et l'Afrique.

C'est ainsi qu'au VI^e siècle apparut un nouveau courant d'influence égyptienne en Phénicie, qui se fit sentir jusque dans le domaine de l'architecture, laquelle jusqu'alors s'inspirait de modèles de la Syrie du Nord : le sanctuaire de Marathos est une imitation très claire d'un sanctuaire égyptien. Également égyptienne était la coutume qui consistait à enterrer les morts dans des sarcophages. Ces tendances furent tout d'abord purement égyptiennes, mais par la suite elles s'adaptèrent aux tendances grecques. Très tôt, les motifs grecs furent introduits en Phénicie. Mais tout comme en Syrie et en Palestine, les classes humbles demeurèrent fidèles au passé, surtout dans le domaine de la religion. De la sorte, certaines traditions demeurèrent vivaces et se manifestèrent en des endroits inattendus ; le plan des temples romains de Syrie témoigne d'une conception archaïque dissimulée sous des ornements grecs. Encouragées par une attitude religieuse nettement antioccidentale, ces tendances s'épanouirent pleinement chez les Parthes d'Iran. Ils créèrent aussi des formes artistiques originales, telles celles des Arabes nabatéens et de Palmyre. Dans un cadre culturel neuf, des motifs très anciens mésopotamiens et syriens se mêlèrent à des éléments grecs transformés d'étrange façon.

L'Égypte

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La vallée du Nil évoque sur la carte une plante tropicale sinueuse dont les régions du Fayoum seraient le bourgeon, et le Delta, la fleur. Lorsqu'on remonte le fleuve en venant du Soudan, l'Égypte proprement dite commence à la première cataracte. Les quatre cinquièmes du cours du fleuve, à partir de là, font partie de la Haute-Égypte — couloir étroit de terres fertiles bordées, de part et d'autre, de hautes falaises ou de déserts. Le Delta, ou Basse-Égypte est large et plat, mais il est, lui aussi, bordé d'immenses étendues désertiques qui contrastent avec la richesse du sol alluvial, dans le Delta. Les chutes de pluie sont rares en Égypte et l'agriculture dépend entièrement des inondations annuelles du Nil. C'est pour cette raison qu'Hérodote appelait l'Égypte « un don du Nil ».

Les conditions climatiques n'ont pas toujours été ce qu'elles sont aujourd'hui. A l'époque paléolithique, l'Afrique du Nord était beaucoup plus humide, mais au fur et à mesure que la calotte glaciaire se retirait au nord, l'Afrique du Nord commença de se dessécher, ce qui obligea les peuples chasseurs qui l'occupaient à se fixer le long des rives du grand fleuve. Ils se groupèrent en communautés de plus en plus nombreuses et établirent les institutions politiques nécessaires pour assurer l'irrigation indispensable à la culture. Peu à peu, ces communautés se regroupèrent en territoires ou *nomes* ayant chacun ses particularités religieuses et culturelles. Ces nomes étaient à leur tour groupés en deux régions : la Haute et la Basse-Égypte. Même après que le pays eut été unifié au début de la période dynastique, la distinction demeura entre la Haute et la Basse-Égypte.

La géographie de l'Égypte eut des effets culturels et politiques importants. La région cultivable relativement grande, au nord, et la très longue région formant la Haute-Égypte, au sud, étaient unies par nécessité géographique et ces deux régions avaient tendance à suivre des voies différentes ou, plus souvent, à tenter de se dominer réciproquement. L'unité politique de l'Égypte résulta de cette prépondérance alternée du nord et du sud. C'est ainsi qu'une sorte de dualisme politique est à la base de l'évolution historique de l'Égypte antique. Ce dualisme fut encore augmenté par des contrastes ethniques et culturels. Au nord, la proximité de l'Asie avec ses techniques plus avancées, se faisait fortement sentir. L'Égypte du Sud, cependant, était au seuil de l'Afrique, que dominait encore une culture de chasseurs. Mais l'Égypte n'était ni l'Asie, ni l'Afrique. C'était « les deux pays », la synthèse dynamique de deux attitudes fondamentales et ce contraste est éternel. Le goût de la fantaisie, l'amour du symbolisme et le sens religieux de l'Égypte se purifièrent sans cesse au cours de son histoire pour atteindre à une profonde humanité. Celle-ci est, en dernière analyse, plus proche de notre sensibilité que les abstractions parfois excessives de l'Asie occidentale. De manière assez paradoxale, l'idée d'un Royaume des Morts, but de l'existence, permettait aux Égyptiens d'accepter la vie telle qu'elle était.

On divise en général l'histoire égyptienne en trente et une dynasties, d'après la chronologie établie par Manetho,



84. Bol prédynastique (céramique). 1^{ère} moitié du IV^e millénaire av. J.-C. Diamètre : 19,4 cm. Musée des Beaux-Arts, Boston. Ce bol en céramique rouge de la culture amratiennne est orné d'hippopotames stylisés et d'une bordure géométrique. Ce motif est typiquement africain.



85. Fresque, d'Hierakonpolis. Période prédynastique. 3200 av. J.-C. Musée égyptien du Caire. Cette fresque venant d'un tombeau gerzéen à Hierakonpolis représente des bateaux et des scènes de chasse au lion. Le fond jaune se détache sur une bordure noire; les figures sont noires, blanches et rouge brique. Ces motifs sont typiques de la culture gerzéenne, mais il y a aussi certaines traces asiatiques.

prêtre égyptien de l'époque romaine. La plupart des historiens s'entendent pour grouper les dynasties les plus importantes, lorsque la civilisation égyptienne fleurissait, en quatre périodes principales : l'Ancien, le Moyen et le Nouvel Empire, puis l'Empire saïte. Ces quatre époques furent séparées par de longues périodes d'anarchie et de confusion. La longue ère de préparation, qui aboutit à l'unification de l'Égypte, s'appelle la période prédynastique.

Le facteur le plus important de l'organisation sociale pendant la période dynastique est la position du pharaon, ou roi. Le pharaon était considéré comme un dieu vivant qui ne dépendait de personne, au ciel ou sur terre. Certains érudits ont mis en lumière les affinités qui existent entre les rois divins de l'Égypte antique et les rois-prêtres des tribus modernes d'Afrique occidentale, issus tous deux, sans doute, des chefs d'Afrique du Nord. On a dit que ces sociétés primitives étaient de type matriarcal, et que la royauté était transmise par les femmes; ceci expliquerait les nombreux mariages entre frères et sœurs de l'Égypte dynastique et aussi que des femmes aient accédé au trône, la plus célèbre étant Hatshepsut, sous le Nouvel Empire. Quoiqu'il en soit, le pouvoir absolu dont jouissaient les pharaons contraste avec la subordination relative du souverain mésopotamien, qui se considérait comme le simple représentant du dieu dont il tenait son pouvoir.

En pratique, certes, le pharaon dépendait de nombreux dignitaires. Ces dignitaires prirent l'habitude de se succéder de père en fils, dans chacune de leurs régions. En conséquence, le séparatisme des nomes put se donner libre cours et miner l'autorité du pharaon. En outre, plus tard, la puissance et la richesse des prêtres qui se considéraient comme les véritables gardiens des traditions égyptiennes, augmentèrent peu à peu et leur pouvoir devint considérable.

L'art égyptien se caractérise par une préférence pour la pierre, à l'opposé de la Mésopotamie où l'absence de carrières favorisa des techniques plus appropriées à un autre matériau. Les savants ont parlé — à bon droit — du caractère « cubique » de la sculpture égyptienne par opposition avec l'aspect « cylindrique » des œuvres sumériennes, qui convient mieux au métal.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que — lorsque les Égyptiens tentèrent d'imiter les contreforts sumériens — ils se soient tournés vers la pierre et non vers la brique. Mais la mode passa rapidement et laissa la voie libre à des inventions originales mieux adaptées au tempérament égyptien.

L'unité politique joua un rôle décisif dans l'évolution de l'art égyptien. Les modèles créés à la cour étaient répétés dans toute l'Égypte. Hors de ces canons, il y avait à peine place pour un art provincial.

L'ÉGYPTÉ PRÉDYNASTIQUE : GRANDES LIGNES

Après les périodes néolithique (5000 av. J.-C.) et chalcolithique (4000 av. J.-C.) le quatrième millénaire vit la naissance d'une culture amratienne, au sud, caractérisée par une belle céramique polie, peinte en rouge et ornée de lignes blanches. Les scènes représentées sur ces poteries

⁸⁴ sont typiquement africaines : hippopotames et fleurs

stylisées. Un peu plus tard (3600 av. J.-C.) le nord vit naître la culture gerzéenne dont le centre se trouvait dans la région du Fayoum. La poterie de cette culture est décorée à l'ocre rouge sur fond clair et reproduit un monde où fourmillent hommes et animaux, ainsi que de longues barques portant des sortes d'autels. La vigoureuse culture gerzéenne se répandit dans toute l'Égypte, dominant la culture amratienne. Ainsi se préparait l'unification de l'Égypte.

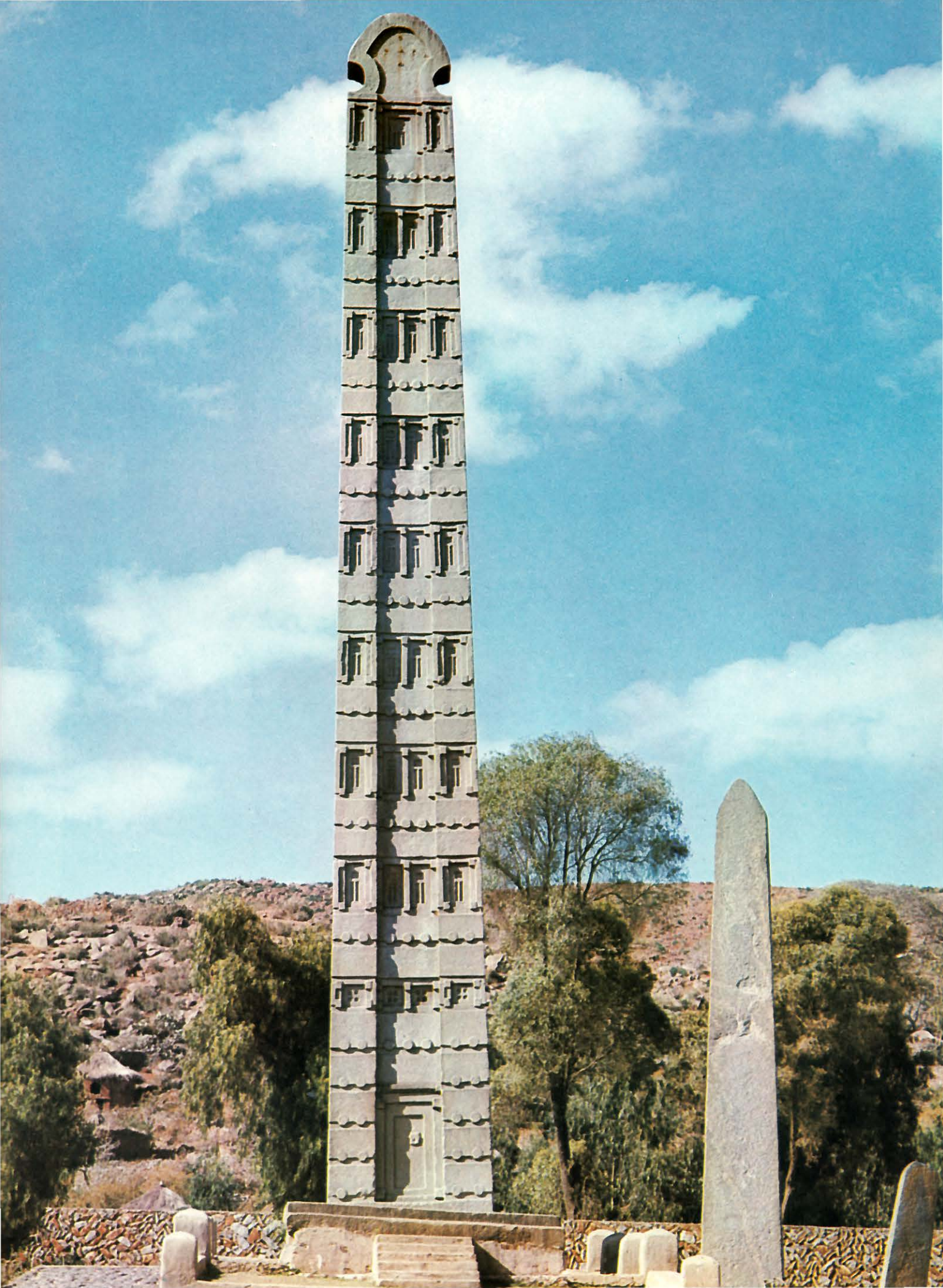
Pendant les derniers siècles du IV^e millénaire av. J.-C., tandis qu'en Égypte la culture gerzéenne cédait le pas à la période dynastique et qu'en Mésopotamie, la culture 'Ubaid allait être remplacée par la phase prédynastique d'Uruk, les deux pays, jusqu'alors isolés, nouèrent des liens. La culture mésopotamienne gagna l'Égypte, influençant fortement le caractère de la fin de la période gerzéenne et du début de la période dynastique. Tandis que la Mésopotamie évoluait lentement et régulièrement, l'Égypte se transforma assez soudainement. Certes, les influences mésopotamiennes jouèrent un rôle de catalyseur, mais ce brusque progrès de la civilisation égyptienne, demeure sans explication. Plusieurs éléments mésopotamiens apparaissent en Égypte à la fin de la période prédynastique et au début de la période dynastique : construction en brique, bâtiments munis de contreforts, sceaux cylindriques et héros flanqué de deux animaux (le motif de Gilgamesh). Les éléments égyptiens découverts en Mésopotamie sont moins importants : formes de vases, motifs d'animaux aux longs cous entrelacés et peut-être l'habitude de sculpter sur pierre les statues des rois.

L'ART AU DÉBUT DE LA PÉRIODE PRÉDYNASTIQUE

Il n'y a pas de rupture nette entre l'art de la fin de la période prédynastique et celui du début de la période dynastique. Dans le site le plus important de la période transitoire — à Hiérokopolis, capitale de la Haute-Égypte — se rencontrent les différents courants de la fin de la période prédynastique. En même temps, les styles et motifs caractéristiques de la période dynastique apparaissent (I^{re}-III^e dynastie : 3100-2600 av. J.-C.). Une fresque découverte à Hiérakonpolis constitue un exemple remarquable de l'art prédynastique. Des scènes diverses sont dispersées sur la fresque. Cette œuvre appartient à une phase où la liberté de style était totale et où l'artiste ne se préoccupait pas des problèmes d'espace. Comparées à des œuvres postérieures, les scènes semblent flotter dans les airs.

(Suite page 129)

64. (ci-contre) **L'obélisque d'Aksum, Abyssinie.** IV^e siècle av. J.-C. Cet étrange obélisque est un monument typique de la civilisation éthiopienne qui fleurit au IV^e siècle av. J.-C., et qui s'inspire de modèles égyptiens connus en Éthiopie, grâce à des rapports avec le royaume nubien de Napata. Sa décoration cependant, avec les portes stylisées, s'inspire de l'Arabie du Sud.







65. (ci-contre, en haut) Vue de Motye. Motye, petite île située à l'est de la Sicile, était le site d'une colonie phénicienne prospère, fondée au début du 1^{er} millénaire av. J.-C. Sur cette photo, on voit la porte nord, mais les murs sont plus récents. Motye était la plus importante ville carthaginoise de la région sicilienne. Elle fut détruite par Denys de Siracuse en 397 av. J.-C.

66. (ci-contre, en bas) Le tophet de Tharros, en Sardaigne. Tharros était une ville phénicienne, située sur la côte ouest de la Sardaigne. La forte influence carthaginoise est prouvée par l'existence de ce *tophet*, endroit sacré où les animaux et les enfants étaient sacrifiés à Baal-Hammon et Tanit. Les cendres des victimes étaient placées dans des urnes que l'on voit nettement sur cette photo. On a également trouvé, au cours des fouilles, des stèles votives. Lorsque cette photo fut prise, elles étaient encore enfouies dans le sable.

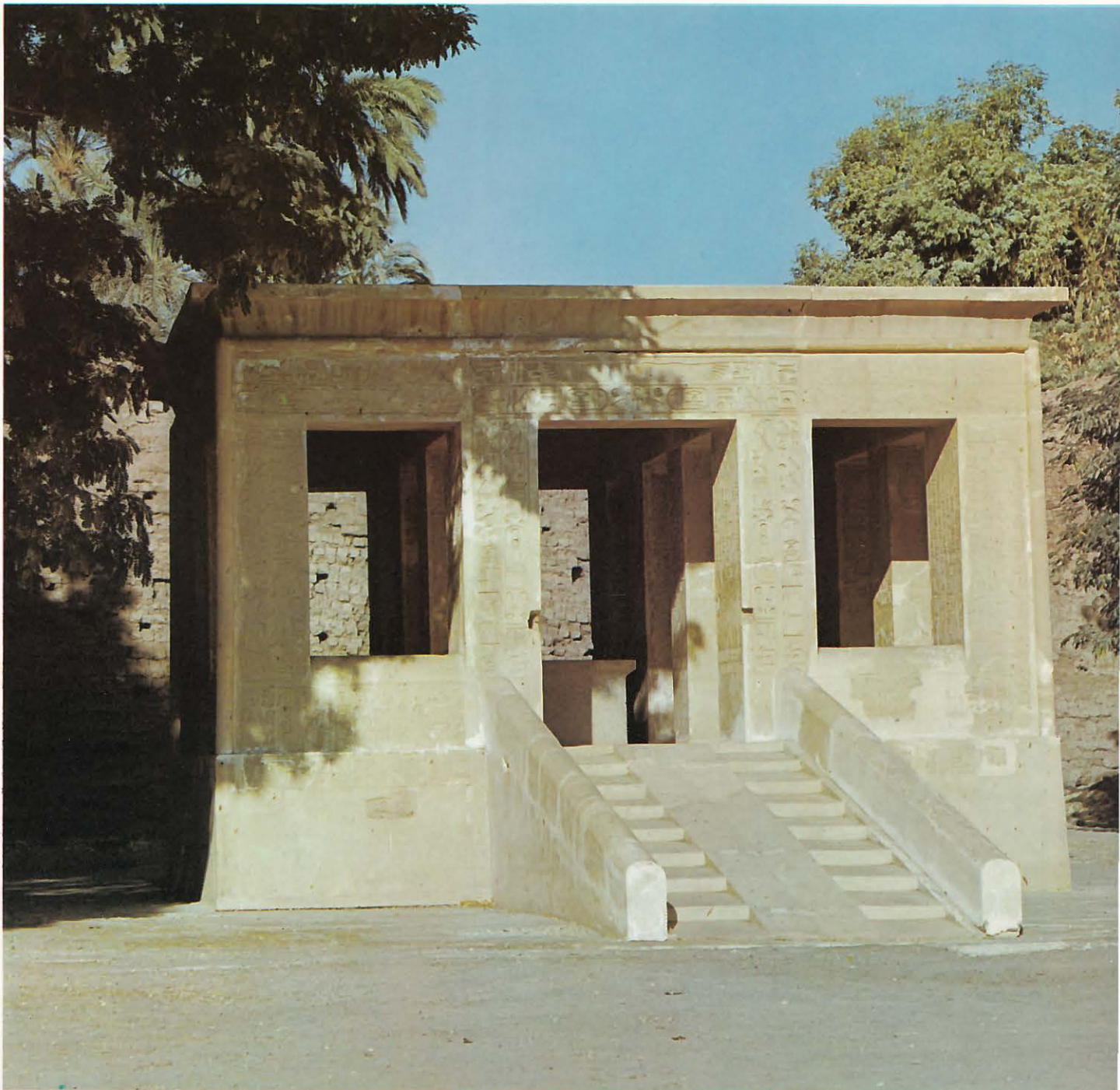
67. (ci-dessus) Intérieur du temple de la vallée de Chéphren, à Gizèh. IV^e dynastie. Le temple de la Vallée est le mieux conservé des édifices ancillaires de Gizèh. Il est bâti en blocs de calcaire massifs avec des dalles de granit rouge poli. Les piliers étaient taillés dans des monolithes de granit rouge et la lumière filtrait sur le sol d'albâtre par des ouvertures ménagées entre la voûte et le haut des murs. Des statues de Chéphren étaient placées à intervalles réguliers dans la salle.



68. (ci-contre) **Rahotep et sa femme Nofret.** IV^e dynastie. 1,20 m. Musée du Caire. Les statues en calcaire peint de Rahotep, fils du roi Snefru, et de sa femme Nofret, ont été découvertes dans le tombeau de Rahotep, à Medum. Les personnages sont assis sur des trônes en forme de cube dont les dossiers portent des inscriptions disant leurs noms et leurs titres. Rahotep était

grand prêtre d'Héliopolis et commandant en chef de l'armée; il est représenté la main droite sur la poitrine et la main gauche sur la cuisse. Les couleurs des figures sont conventionnelles; un brun rougeâtre pour l'homme, et un jaune crème pour la femme. La féminité de Nofret est accentuée par un collier et un bandeau aux couleurs vives. Les yeux sont incrustés.

69. (ci-dessous) **Le pavillon du jubilé de Sésostri I^{er}.** XII^e dynastie. 1940 av. J.-C. Le petit pavillon de Sésostri I^{er} a été récemment reconstitué à Karnak. Presque tous les blocs de calcaire ont été récupérés dans les fondations du pylône d'Amenhotep III. On accédait par deux escaliers au pavillon dressé sur une plate-forme. Des balustrades basses reliaient les piliers externes et quatre piliers internes entouraient le trône du roi pour les cérémonies du jubilé. Ces piliers sont ornés de très beaux reliefs (voir couleur n^{os} 70, 71).





70, 71. (ci-contre et ci-dessous) **Reliefs du pavillon de Sésostris I^{er}**. XII^e dynastie. 1940 av. J.-C. Détails des piliers du pavillon.

70. Le roi, à droite, se tient devant le dieu Amon qui a pris l'aspect de Min et qui tient le fléau, symbole de royauté.

71. Pilier d'angle nord-ouest. Un roi offre un emblème sacré à Amon.

72. (à droite) **Statue du roi Mentuhotep**. XI^e dynastie. 2050 av. J.-C. 1,82 m. Musée du Caire. La statue en grès du roi Mentuhotep fut découverte dans un tombeau vide de tout autre objet, près du temple mortuaire du roi, à Deir el-Bahri, à Thèbes. Un peu plus grande que nature, cette puissante figure porte la robe blanche du jubilé et la couronne rouge de la Basse-Égypte.







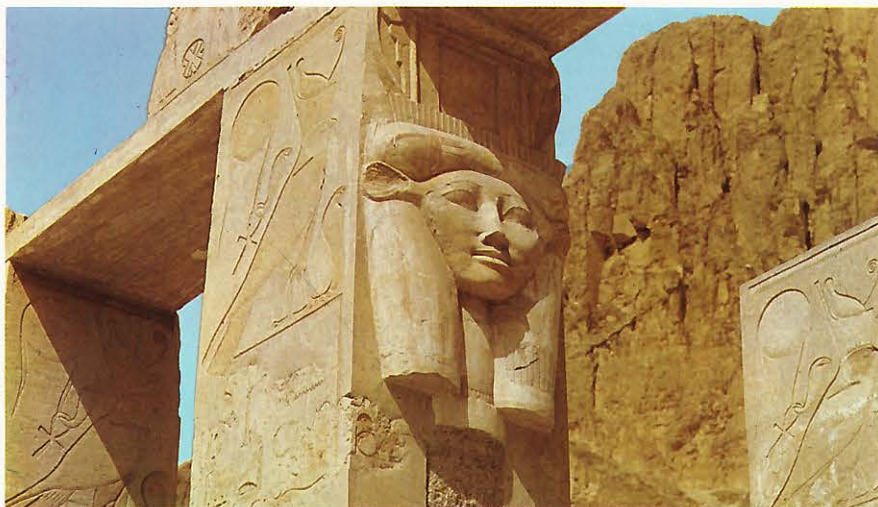
73. (pages précédentes) **Les Colosses de Memnon.** XVIII^e dynastie. Ces deux énormes figures royales dominent la plaine thébaine et aident à se rendre compte de la grande échelle à laquelle fut réalisé le temple tout proche d'Amenhotep III, dont il ne reste que des ruines. Hauts de plus de 20,40 m à l'origine, les colosses étaient sculptés en quartzite apporté des carrières de la Montagne Rouge, près d'Héliopolis.

74. (ci-dessous) **Le temple de la reine Hatshepsut, à Deir el-Bahri.** XVIII^e dynastie. 1480 av. J.-C. Ce temple funéraire fut bâti pour la reine Hatshepsut et son père Tuthmosis I^{er}, par son favori, l'architecte Senmut. Bâti au pied des falaises de grès de la rive ouest du Nil, à Thèbes, le temple de calcaire fait face à l'est aux temples de Karnak et de Louksor, sur l'autre rive. Le temple d'Hatshepsut ressemble au temple du Moyen Empire de Mentuhotep tout proche, mais n'a pas de pyramide dans la cour d'entrée. Le besoin de protéger

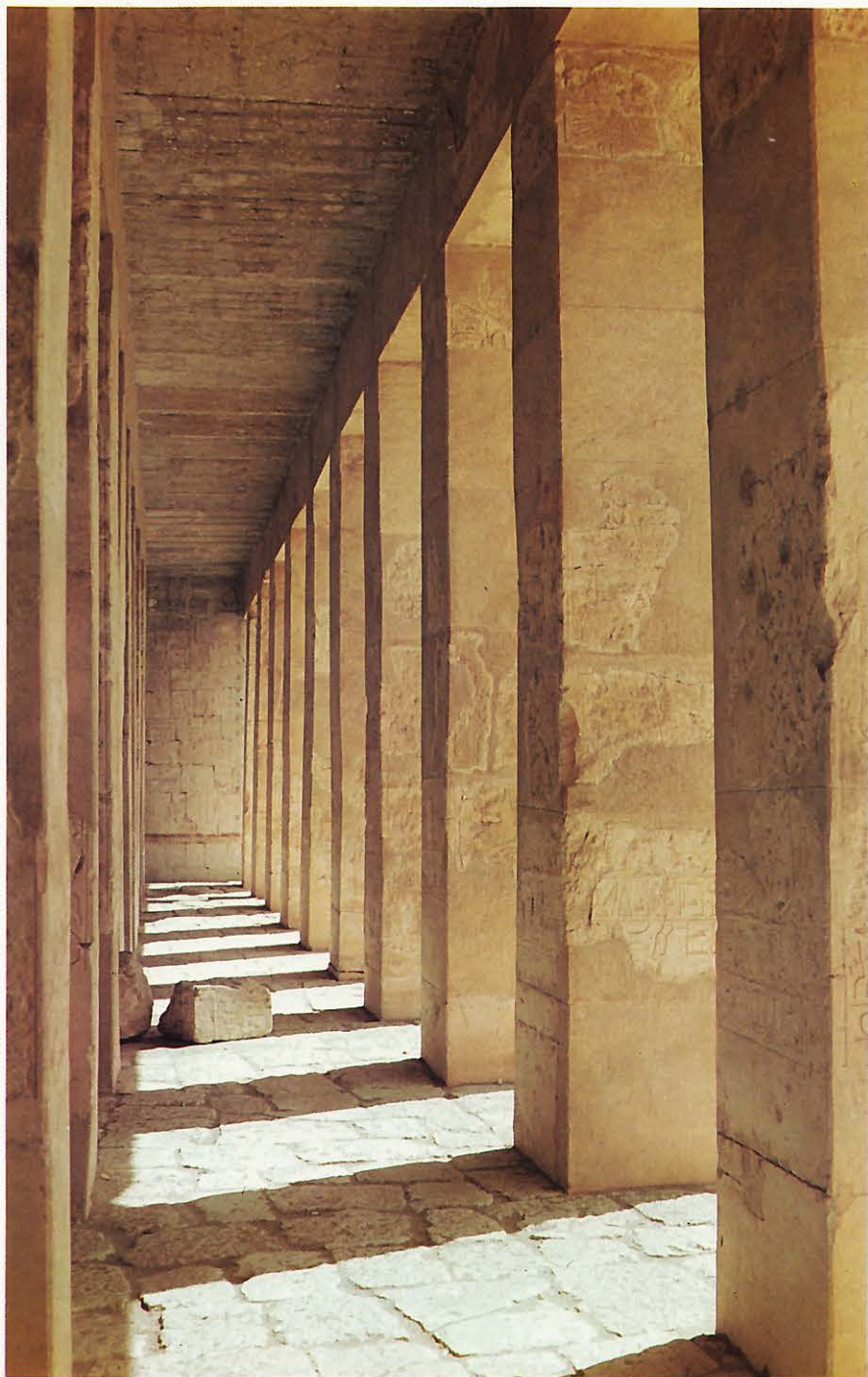
et de cacher les corps des monarques morts fit que l'on encastra les tombeaux royaux dans la paroi rocheuse derrière le temple. Le temple de la reine Hatshepsut comprend deux terrasses entourées d'une haute muraille. On accède à ces terrasses par des rampes; des colonnades bordent les terrasses à droite et à gauche. Deux rangées de colonnes font le tour de la terrasse supérieure; au centre, un sanctuaire, taillé dans la falaise, est dédié à Amon. Il y avait aussi des chapelles dédiées à Hathor, déesse des morts, et à Anubis.



75. Détail, Deir el-Bahri. XVIII^e dynastie. 1480 av. J.-C. Pilier avec la tête d'Hathor, du sanctuaire d'Hathor, au sud de la première terrasse de Deir el-Bahri.



76. Colonnade centrale de Deir el-Bahri. XVIII^e dynastie. 1480 av. J.-C. Vue de la colonnade centrale au sud de la seconde terrasse du temple. Toutes les colonnades de Deir el-Bahri sont décorées de reliefs parmi lesquels on compte la célèbre série qui narre l'expédition de la reine Hatshepsut, à Punt.

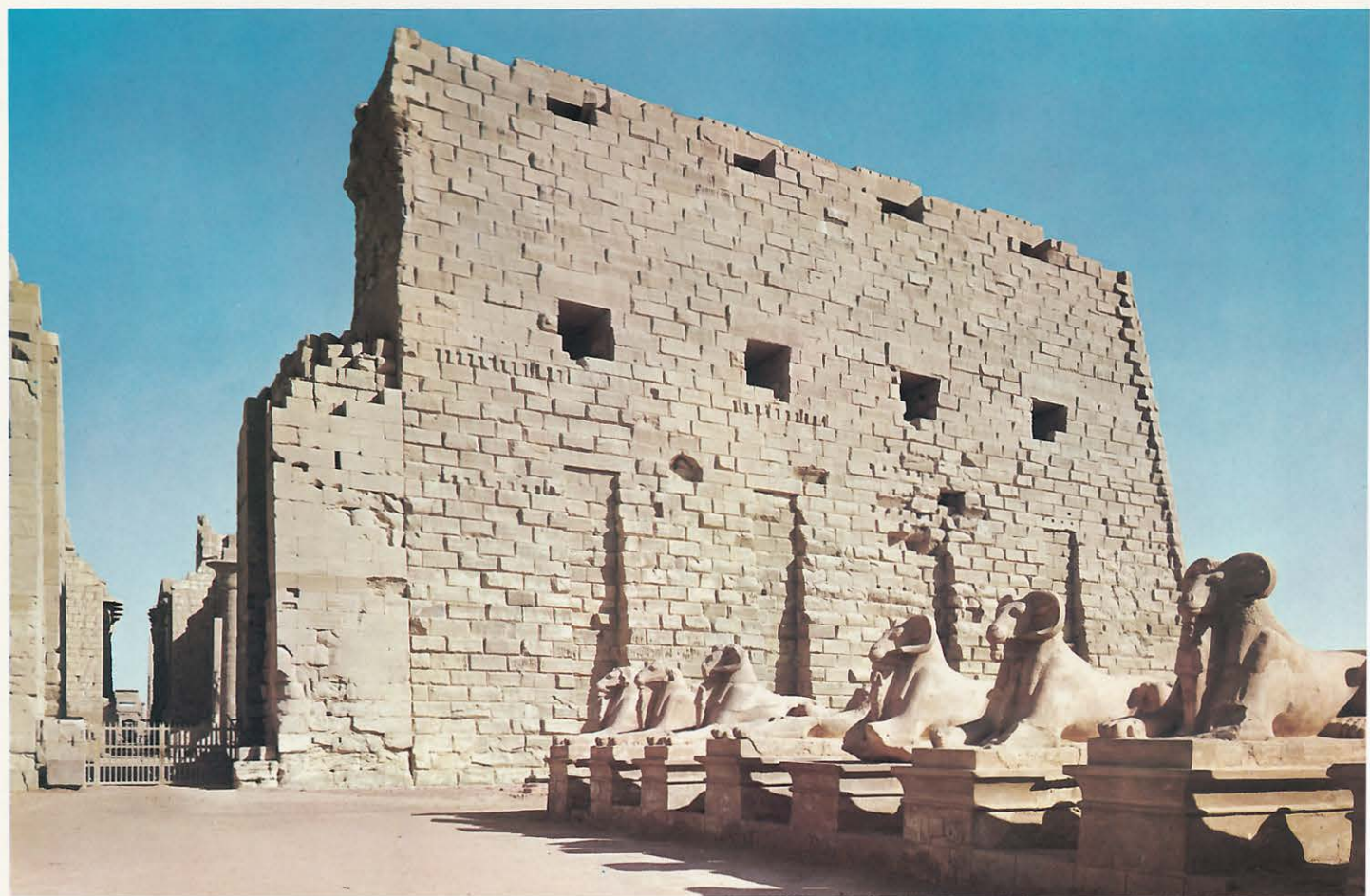




77. (ci-dessus) Cour d'Amenhotep III, temple d'Amon, Louksor. XVIII^e dynastie. 1400-1360 av. J.-C. Le temple de Louksor était dédié à Amon-Mut-Khons. La cour d'Amenhotep III était entourée, de trois côtés, par deux rangées de colonnes. Sur le quatrième côté, au sud, se trouve un vestibule avec quatre rangées de huit colonnes. Les colonnes aux chapiteaux lotiformes sont parmi les plus belles en Égypte. Le fût de la colonne représente les tiges des plantes, et le chapiteau, le bourgeon de la fleur. Les jeux d'ombre et de lumière dans la cour, et la lumière tamisée dans le vestibule, forment une sorte de progression jusqu'au sanctuaire, plus obscur, qui contient l'image du dieu.

78. (ci-contre, en haut) Colonnade d'Amenhotep III, temple d'Amon, Louksor XVIII^e dynastie; 1400-1360 av. J.-C. Cette colonnade comprend sept colonnes campaniformes de chaque côté. Les colonnes imposantes ont des chapiteaux en forme de lotus épanoui. Ceci était peut-être destiné à devenir une salle hypostyle.

79. (ci-contre, en bas) Pylônes d'entrée du temple d'Amon, à Karnak, et allée des Béliers. Sous le règne de Ramsès II, le temple de Louksor était relié au temple de Karnak par une allée bordée de sphinx à tête de bélier. Une allée semblable conduisait de Karnak au temple de Mut, et une autre au quai. Les deux pylônes d'entrée étaient les derniers de six paires qui allaient être élevées pendant la construction du temple par les monarques successifs. Chaque année l'idole d'Amon remontait le Nil dans une barque sacrée, depuis Karnak jusqu'à Louksor, à l'occasion du jubilé.





80. (ci-dessus) Temple de Ramsès III, à Medinet Habu, Thèbes. XX^e dynastie. 1190-1160 av. J.-C. Sur le côté nord de la première cour du temple, des statues colossales du roi, sous les traits d'Osiris, sont dressées contre les piliers. Semblable, par le plan et la taille, au Ramseum bâti par Ramsès II, le temple de Médinet Habu, sur la rive occidentale du Nil comprenait un palais, des bâtiments administratifs, des quartiers militaires, des réserves, des jardins et des étangs.

81. (ci-dessous) Relief du temple de Médinet Habu (détail). XX^e dynastie. 1190-1160 av. J.-C. Une figure grandeur nature du roi Ramsès III chassant des taureaux sauvages est gravée sur le mur du fond du premier pylône. On s'aperçoit de l'influence de la peinture sur les reliefs par le fait que les taureaux sont en partie cachés par des roseaux, et par l'apparition d'un décor réaliste qui intègre la rangée des archers dans la scène principale.

82. (ci-contre) Vestibule de Kom-Ombo. Période ptolémaïque. 145 av. J.-C. Le pittoresque temple de Kom-Ombo fut érigé pour servir de sanctuaire à deux divinités : Sobek le dieu à tête de crocodile, et Horus, le dieu à tête de faucon. Les dix piliers du double vestibule sont ornés de chapiteaux palmiformes.





83. Tête de Taharqa. XXV^e dynastie. Granit noir, hauteur : 35 cm. Musée égyptien du Caire. La remarquable tête sculptée du roi nubien Taharqa (690-666 av. J.-C.), est tout ce qui reste de la statue entière. Les traits négroïdes vigoureusement modelés, indiquent la

race d'origine du roi nubien. Les Nubiens rejetèrent le goût un peu caduc du Nouvel Empire et tentèrent de retourner directement aux sources classiques de l'Ancien Empire.



L'éventail des thèmes traités dans ces fresques laisse prévoir toutes les caractéristiques de l'art prédynastique en Égypte. Parmi ces motifs figurent les bateaux en forme de croissant des poteries gerzéennes, les chèvres aux longues cornes recourbées et les animaux qui s'affrontent de part et d'autre d'une figure debout. Le dernier d'entre eux est d'origine nettement sumérienne. On le retrouve

⁸⁶ sur le manche d'un poignard en ivoire de Gebel el-Arak.

⁸⁵ Les fresques de Hiérakonpolis reproduisent en outre des scènes de combats. Parmi elles citons des duels entre des guerriers — qui semblent constituer divers épisodes du même combat — et un soldat brandissant une masse et s'apprêtant à tuer trois ennemis, rendus à plus petite échelle. Cette figure allait devenir typique de l'iconographie en Égypte dynastique et allait être par la suite exportée en Asie occidentale.

⁸⁵ Les thèmes des fresques de Hiérakonpolis, réapparaissent, souvent sous une forme plus évoluée, dans d'autres monuments de cette époque, tels que les palettes de Narmer, d'Oxford et la palette des Chasseurs. On suppose que Narmer et Ménès, premier pharaon de la période dynastique, ne font qu'un. La palette de Narmer est capitale pour la compréhension de l'art égyptien des époques à venir. Les scènes ne se mêlent plus mais sont séparées en registres horizontaux dont la hauteur variera suivant l'importance donnée à la scène représentée. Par la suite, les lignes de séparation constitueront les lignes de base sur lesquelles les figures seront posées. La qualité « flottante » de l'art prédynastique est bannie à jamais.

⁸⁸ La présence d'hiéroglyphes sur les palettes montre à quel point, en Égypte, l'art et l'écriture étaient liés. Ils atteignirent tous deux à cette époque un stade de perfection, et leurs relations allaient toujours être étroites, par la suite. Après avoir examiné les qualités stylistiques de cet art, nous devons nous tourner vers son contenu. C'est la première fois en Égypte que l'on a recours à des images pour illustrer des événements réels. Les dures batailles qui conduisirent à l'unification des « deux pays » se reflètent sans équivoque dans les monuments que nous venons de citer et la mention du nom du roi indique une tentative pour raconter l'histoire, que l'on ne retrouvera que beaucoup plus tard en Mésopotamie. L'importance est donnée au pharaon, dont la position élevée est symbolisée par le fait qu'il est représenté à une échelle beaucoup plus grande que les autres figures. Cet aspect annonce l'apparition de la sculpture monumentale pendant la première dynastie.

L'ARCHITECTURE DYNASTIQUE

Les rois de la 1^{re} dynastie abandonnèrent Hiérakonpolis et installèrent leur capitale à This, près d'Abydos, en Haute-Égypte. Les archéologues ont découvert des cimetières à Abydos, mais il s'agit de simples cénotaphes, les véritables inhumations ayant lieu au nord, à Saqqara, près de Memphis. Ces cimetières et les scènes qui ornent les monuments nous renseignent sur l'architecture égyptienne des premières dynasties. Les tombeaux ordinaires, désignés par le mot arabe *mastaba* ont la forme de pyramides basses, tronquées, et sont dotés d'une ou de plusieurs salles. Une forme plus complexe est réservée aux tombeaux royaux qui rappellent les édifices séculaires,



86. Manche de couteau en ivoire, de Gebel el-Arak. Période prédynastique. 3200 av. J.-C. ; hauteur du couteau : 27,9 cm. Louvre, Paris. La poignée en ivoire de ce poignard est couverte des deux côtés de sculptures représentant des scènes de guerre et de chasse. Sur ce côté, l'on voit des groupes qui s'affrontent, des morts et des navires, étrangers ou non.

87. Petite palette décorée, d'Hiérakonpolis. Fin de la période prédynastique. 3150 av. J.-C. Ardoise; hauteur : 43 cm. Musée ashmolean, Oxford. La palette d'Oxford est plus petite que la palette de Narmer (noir n° 88). Des deux côtés, est sculptée une paire de *canidae*, peut-être des hyènes, embrassant une scène où s'affrontent animaux réels et imaginaires. Parmi eux, une figure déguisée en chacal joue d'un instrument de musique.





du moins, à l'extérieur. Ces ensembles complexes, de forme rectangulaire, possèdent plusieurs salles, à des profondeurs diverses et sont en brique. A l'extérieur, les murs forment des saillies semblables à des contreforts et des enfoncements profonds. Ces *mastabas* s'inspirent donc directement de l'architecture mésopotamienne, même dans le matériau employé. Ce genre de murs où alternent zones d'ombre et de lumière séduisit pendant un certain temps les Égyptiens. Mais une tradition aussi étrangère à l'Égypte ne pouvait espérer survivre très longtemps.

La phase capitale de cette architecture est représentée
 9 par la pyramide à degrés construite à Saqqara par Imhotep, pour le célèbre pharaon de la troisième dynastie : Zoser. Imhotep, le premier architecte que nous connaissons, se rendit célèbre par la suite par sa sagesse. La pyramide à degrés, formée par la superposition de six *mastabas* de taille décroissante, trahit une recherche de la grandeur qui, ici, est pleinement atteinte grâce à l'utilisation ingénieuse de formes préexistantes. La grande innovation, c'est l'emploi de la pierre. Cela signifiait l'abandon d'un matériau consacré par un usage séculaire, mais qui se révélait inapte aux besoins d'une société qui croissait rapidement.

Pendant la troisième dynastie, la capitale fut transportée à Memphis, au nord, et ce déplacement coïncide avec le progrès réalisé dans le monument de Zoser. Le goût de l'Égyptien du Sud pour la décoration apparaît constamment dans les édifices funéraires de Zoser : les murs des chapelles sont garnis de demi-colonnes ornées parfois de cannelures et parfois couronnées de chapiteaux lobi-formes. Mais ce monument, qui se trouve à la frontière de deux étapes de culture, laisse aussi prévoir ce que sera

plus tard l'architecture. La surface lisse et élégante des hautes murailles mise discrètement en valeur par les demi-colonnes élancées est déjà loin des plans massifs, coupés de niches, de la tradition mésopotamienne. L'effet grossier du jeu d'ombre et de lumière a été rejeté en faveur d'une surface presque unie qui laisse prévoir la pureté géométrique des pyramides de Gizeh, de la quatrième dynastie. 10

LA SCULPTURE DYNASTIQUE

C'est au début de la période dynastique qu'apparut la sculpture monumentale. La comparaison de l'une des deux statues presque identiques du pharaon Khasekhem 89 (II^e dynastie) avec une statuette prédynastique — aujourd'hui à Oxford — montre l'importance accrue que l'on 90 donne au roi et à la notion de royauté en Égypte dynastique. Les statues de Khasekhem sont loin d'être grandeur nature et ne sont pas beaucoup plus grandes que la statuette prédynastique, mais elles donnent une forte impression de monumentalité, qualité totalement absente 91 de la figure prédynastique. L'attitude du pharaon assis sur son trône, l'attention plus grande portée aux traits du visage sont typiques de cette période. En fait, ces caractères réapparaissent sous une forme presque exagérée dans une statue de Zoser. Les traits sont rendus de manière 92 expressionniste, tandis que le reste du corps se confond presque avec la masse inerte du trône. Comme le monument funéraire de Zoser, cette statue parvient aux limites 9 des ressources expressives de l'art des premières dynasties.

La sculpture du relief offre également ces qualités que l'on peut appeler à juste titre expressionnistes, sans oublier cependant qu'il n'est fait ici aucune allusion à l'école

88 *a, b.* (ci-contre) **Palette du roi Narmer, d'Hiérakonpolis.** I^{re} dynastie. 3100 av. J.-C.; ardoise; hauteur : 66 cm. Musée égyptien du Caire.
a) Sur l'envers de la palette on voit le roi Narmer portant la couronne blanche de la Haute-Égypte, brandissant une masse pour tuer un ennemi. Au-dessus se trouve le roi-faucon Horus.
b) Sur l'avant, on voit le roi avec la couronne de la Basse-Égypte dans un cortège. Au centre, se trouvent deux serpents-léopards aux cous entrelacés et, en bas, le roi, sous la forme d'un taureau, écrasant une ville. Le nom du roi est inscrit en haut, entre les deux têtes d'Hathor.

89. (ci-dessous) **Statuette en basalte.** Période prédynastique. 3300 av. J.-C. 40 cm. Ashmolean Museum, Oxford. Cette figure d'homme ou de dieu que l'on fait en général remonter à la période prédynastique, est d'origine inconnue. Une comparaison avec la statue du roi Khasekhem (noir n° 90) fait ressortir la rigidité de cette pièce, par ailleurs fort bien sculptée. Ces statues durent inspirer les statues des temples sumériens (noir n° 7).



artistique moderne : le terme désigne une simplification dont le but est d'augmenter l'impression produite sur l'observateur. Le mouvement dans les figures de captif sculptées à la base des statues de Khasekhem est si bien pris sur le vif, que nous en oublions leurs posture peu naturelle et l'incongruité qu'il y a à trouver des figures décoratives de ce genre sur une statue qui veut refléter la grandeur majestueuse. N'oublions pas que l'attitude flottante mais souple des prisonniers existait déjà à la période prédynastique (voir la partie inférieure du dos de la palette de Narmer), si bien qu'au début de la période dynastique il était naturel que ces figures soient intégrées au répertoire décoratif de l'époque. Un autre aspect de cette tendance expressionniste apparaît dans une figure féminine représentée sur une stèle funéraire de la II^e dynastie de Saqqara. Le corps gracile est alourdi par une énorme coiffure minutieusement représentée. Il existe une exception à cet expressionnisme général, c'est la stèle de Djed, le Roi-Serpent de la I^{re} dynastie, stèle qui est considérée comme un chef-d'œuvre de l'art dynastique. Cette œuvre est remarquable par l'équilibre délicat de ses formes précises et simples.

L'ANCIEN EMPIRE — L'ÂGE DES PYRAMIDES

La IV^e dynastie (2600-2480 av. J.-C.) marque le début et l'apogée de l'art de l'Ancien Empire. Alors, les divers aspects du style du début de la période dynastique furent complètement revus. Les modes du passé furent remplacées par un style différent qui correspondait à une conception nouvelle. La représentation servile de la réalité céda le pas à un traitement plus détaché et plus abstrait. Les grandes œuvres d'art de cette époque allaient atteindre à une perfection des formes propres à fournir des bases solides aux artistes des périodes futures.

En architecture, cette conception artistique apparaît avec le plus de force dans les trois colossales pyramides de Gizèh, bâties par les trois pharaons Chéops, Chéphren et Mykérinos. La simplicité cristalline de ces constructions est le fruit d'une longue période de gestation. Depuis qu'elles existent, elles symbolisent la présence éternelle de la civilisation égyptienne. Le rationalisme abstrait de cette architecture qui se borne en général à des moyens d'expression purement géométriques, apparaît également dans des édifices très différents, telle la salle à colonnes, adjacente à la pyramide de Chéphren. Là, l'espace est divisé en sortes de cases par d'énormes monolithes constituant des piliers et des linteaux rigoureusement rectangulaires.

On comprend aisément que le caractère ambitieux de ces édifices qui nécessitaient une énorme concentration de ressources économiques et politiques, n'ait pu être conservé indéfiniment. Les crises qui débutèrent à la fin de la IV^e dynastie et qui sévirent pendant les V^e et VI^e dynasties (2480-2200 av. J.-C.) ne restèrent pas sans conséquences. Malheureusement, les savants n'ont pas encore découvert l'origine de ces crises. Elles se reflètent dans la disparition progressive de la conception aristocratique idéale qui laissa son empreinte sur tant d'œuvres de la IV^e dynastie. En architecture, le grand obélisque du pharaon Neuserre à Abou-Ghourob (V^e dynastie) est.



90. Statue assise du roi Khasekhem, d'Hiérakonpolis. Fin de la II^e dynastie. 2700 av. J.-C. Ardoise verte, hauteur : 56 cm. Musée égyptien du Caire. Le roi, drapé dans un long manteau et portant la couronne blanche de la Haute-Égypte, est assis sur un trône cubique. Cette représentation du roi Khasekhem, et une autre statue en calcaire presque identique, aujourd'hui à Oxford, est le plus ancien exemple de statue royale. La base du trône est ornée de figures incisées représentant des ennemis tués.

sans doute possible, une variante de la pyramide et n'aurait pu exister sans les précédents des monuments de Gizèh. Dans son essence, cependant, le temple d'Abou-Ghourob est plus proche de la pyramide à degrés de Zoser, de la III^e dynastie, que des grandes pyramides de la IV^e dynastie. Il est le fruit d'une idée brillante, mais réalisée sans la grandeur de la IV^e dynastie, ni la profonde humanité du monument de Zoser.

LA SCULPTURE DE L'ANCIEN EMPIRE

Les caractères essentiels que nous avons observés dans l'architecture de l'Ancien Empire réapparaissent dans d'autres domaines de l'art. L'œuvre la plus intellectuelle, en sculpture, est sans doute la statue en diorite de Chéphren, au Caire. Selon la coutume établie, le pharaon est représenté de face, assis sur son trône; la main gauche est posée à plat sur la cuisse, la main droite est fermée. Si on la compare à la figure de Zoser, déjà citée, on s'aperçoit que la statue de Chéphren manque de force expressive. D'un réalisme méticuleux, elle manque cependant de chaleur. Le physique, les détails vestimentaires servent

seulement à créer des symétries, des correspondances géométriques et des zones habilement réparties d'ombre et de lumière. Le faucon, symbole du pouvoir royal, perché derrière la tête du pharaon et que l'on ne peut voir que de côté, vient confirmer cette interprétation abstraite et symbolique de l'œuvre. Ce traitement idéalisé de la figure humaine, représentée non pas pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle symbolise : la dignité de la personne royale, existe plus ou moins dans d'autres œuvres, telles les statues de Ranefer et les « têtes de réserve ».

Ces caractéristiques sont moins fidèlement observées dans de nombreuses sculptures qui semblent plus expressives et plus humaines. La statue d'Hémon, vizir de Chéops, par exemple, bien qu'elle ressemble beaucoup à celle du pharaon assis, n'en donne pas moins une impression fort différente. L'accent est mis sur le visage charnu et modelé avec douceur, qui forme un puissant contraste avec le cube rigide du siège et enlève à la figure toute sa monumentalité.

Des résultats à peu près semblables sont atteints, par des moyens différents, dans les magnifiques statues de Rahotep et de sa femme Nofret. Même si l'artiste voulait atteindre la monumentalité, l'effet recherché est adouci par l'introduction de détails descriptifs et de la couleur. Cette tendance est particulièrement évidente dans la statue de la femme dont la masse sombre de cheveux et le collier ressortent auprès de la blancheur de ses habits. A cela vient s'ajouter le modelé très subtil que l'on discerne sous la robe et les nuances obtenues en superposant du blanc au blanc. Ces éléments contribuent à idéaler la figure mais d'une manière doucement sensuelle encore accentuée par les courbes qui adoucissent tous les angles.

A cette catégorie de portraits idéalisés certes, mais plus humains, appartiennent les figures du prince Ankhaf et celles de Mykérinos et de sa femme. La statue du scribe assis, actuellement au Louvre, occupe une place à part. Le réalisme apparent de la figure se combine si bien à son caractère géométrique qu'elle donne une impression très différente de celle que produit le Chéphren en diorite. La figure du scribe paraît pleine de vivacité contenue encore accentuée par les yeux vifs et perçants, toutes qualités que ne possède pas la statue du pharaon.

Ces figures s'accompagnent, surtout pendant les V^e et VI^e dynasties, d'un grand nombre de statues pleines de vie et de simplicité que l'on peut considérer comme des œuvres dues à l'art provincial. Les personnes représentées ne sont pas des princes, mais de hauts dignitaires; cependant les procédés de composition sont empruntés à l'art de la cour. L'attitude de l'artiste est différente; les statues reflètent un mode de vie beaucoup plus simple que celui de la cour. A cette catégorie appartiennent la statue en bois du « Sheikh el-Beled », le groupe sculpté du nain Seneb et de sa femme. Ce sont là des portraits domestiques où la dignité officielle cède la place à une aisance familière, et les traits sont reproduits avec fidélité, et même affection.

Il est très significatif, quant à l'histoire politique et culturelle de l'Égypte, que vers la fin de l'Ancien Empire cette tendance provinciale (qui se trouve à l'opposé de la tendance traditionnelle de la IV^e dynastie) fut officiel-



91. (ci-dessus) **Le roi Zoser**. Ancien Empire. III^e dynastie. 2650-2630 av. J.-C. Calcaire; hauteur : 1,40 m. Musée égyptien du Caire. Cette statue très personnelle du pharaon, découverte dans la chambre des statues, au nord de la pyramide à degrés de Saqqara, porte encore des traces de peinture : blanche pour le manteau, brune pour la peau, et noire pour les cheveux. A l'origine, les yeux étaient incrustés. Les titres et le nom du roi sont inscrits sur le piédestal.



92. *a* (ci-dessus), *b* (ci-dessous) **Le roi Chéphren**. Ancien Empire, IV^e dynastie. 2560 av. J.-C. Diorite d'un gris foncé; hauteur : 1,67 m. Musée égyptien du Caire.

a) Cette statue assise a été découverte dans le temple de la vallée de Chéphren à Gizèh (couleur n° 67). Le trône a des pattes de lion surmontées de tête de lion à crinière. Au-dessus du front est dressée une tête de serpent sacré ou *uraeus*, symbole de la puissance royale.
b) Vue de profil. Le dieu-faucon Horus se voit nettement, perché derrière la figure royale, transmettant sa force au dirigeant.





93. (ci-dessus) Tête « de réserve » d'un prince, de Gizéh. Ancien Empire; IV^e dynastie. 2600-2480 av. J.-C. Calcaire. Grandeur nature. Musée des Beaux-Arts, Boston. Fait partie d'un groupe de têtes appelées « de réserve », découvertes dans les tombeaux des familles de Chéops et de Chéphren, à Gizéh. Les cheveux sont représentés comme un bonnet très ajusté et les yeux ne sont pas incrustés. On pense que ces « têtes de réserve » étaient placées dans les tombeaux, pour le cas où la véritable tête momifiée serait dérangée ou endommagée.

94. (à droite) **Ranefer, grand prêtre de Ptah**. Ancien Empire. Début de la V^e dynastie. 2400 av. J.-C. Calcaire ; hauteur : 1,85 m. Musée égyptien du Caire. L'un des plus beaux exemples de l'art statuaire idéaliste memphite, cette figure a conservé des traces de peinture et c'est l'une des deux statues découvertes dans le tombeau des prêtres de Saqqara.



lement adoptée par les pharaons eux-mêmes, comme le montre la statue de Pepy I^{er} agenouillé, aujourd'hui au musée de Brooklyn. Pour réaliser le chemin parcouru entre la IV^e et la VI^e dynastie, il suffit de mentionner ⁹⁹ que, dans la statue en albâtre du même Pepy I^{er}, le pharaon est représenté sur son trône par pure habitude ⁹² semble-t-il; si on le compare au faucon de Chéphren, l'oiseau qui accompagne la figure de Pepy I^{er}, semble plutôt être une douce colombe.

LES RELIEFS DE L'ANCIEN EMPIRE

L'une des formes artistiques les plus typiques de l'Ancien Empire est la sculpture de reliefs. Les murs des tombeaux privés et ceux des temples funéraires bâtis par les rois sont ornés de reliefs narratifs dotés d'inscriptions. Les monuments royaux soulignent les actes politiques et religieux du roi dans le but de rappeler sa gloire à jamais. Dans les tombeaux qui ne sont pas royaux cependant, on trouve des représentations de scènes quotidiennes grâce auxquelles le défunt, qui y est représenté à une échelle plus grande que les autres personnages, pourra chercher réconfort lors de son séjour au tombeau. Les reliefs toujours très bas, sont souvent en couleurs. L'absence de clairs-obscur et de profondeur fait qu'il n'y a pas tellement de différence entre les reliefs et la peinture, tous deux étant de simples représentations à deux dimensions.

Les scènes funéraires égyptiennes sont narratives et c'est ce qui explique leur absence des temples funéraires royaux de la IV^e dynastie. Un art tourné vers la grandeur, d'une abstraction totale, n'avait rien de commun avec les incidents de la vie quotidienne. Les reliefs existaient déjà pendant la III^e dynastie, et ils commencent à faire leur apparition dans les tombeaux pendant la IV^e dynastie. Les reliefs du tombeau de Khufukaf et de sa femme trahissent une réelle sensibilité. Les reliefs du temple funéraire du pharaon Sahure, à Abousir, remontent au début de la V^e dynastie. A côté des scènes d'hommage apparaissent des batailles où l'on voit des rangées de prisonniers, des ennemis décimés, etc. Ces scènes témoignent d'un intérêt humain porté aux événements (mais sans pitié pour les vaincus) et une souplesse du style qui n'a rien de commun avec la froide perfection de la phase précédente. La tendance réaliste et provinciale décelée dans la sculpture des V^e et VI^e dynasties réapparaît dans de nombreux reliefs qui reproduisent des scènes agricoles et de la vie quotidienne. Dans les tombeaux d'Akhhotep, Ptahhotep et Mereruka (tous à Saqqara), où les scènes sont alignées, les incidents vivants ne manquent pas. Aucune cependant ne parvient au degré de raffinement des décorations du tombeau de Ti, à Saqqara.

Si les Égyptiens ne distinguèrent jamais nettement les reliefs de la peinture, puisque ces reliefs étaient peints en général, l'Ancien Empire cependant offre quelques



95. **Le roi Mykérinos et la reine Chamerernebti.** Ancien Empire. Hauteur : 1,42 m. Musée des Beaux-Arts, Boston. Ce beau portrait est finement modelé, bien que partiellement poli seulement. On l'a découvert dans le temple de la vallée, à Gizèh. La présence de la reine au côté du monarque donne à cette sculpture un aspect moins conventionnel et plus intime qui contraste avec la grandeur solitaire de la statue de Chéphren.



96. **Statuette d'un notable, de Saqqara.** Ancien Empire, V^e dynasties. 2470 av. J.-C. Hauteur : 53 cm. Louvre, Paris. Le notable représenté comme un scribe, tient de la main gauche un rouleau de papyrus et sa main droite, rendue avec précision, tenait autrefois un outil pour écrire. On a découvert beaucoup d'autres statues de ce genre, toutes dans la même position. Les yeux incrustés de cette statue donnent une impression de vive intelligence.

85 exemples de fresques pures. Parmi celles-ci la charmante frise des oies, de Medum, est sans doute la plus connue.

LE MOYEN EMPIRE : ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE

La fin de la VI^e dynastie (2200 av. J.-C.) marque le début de plus d'un siècle de luttes intestines en Égypte. Pendant cette période appelée première période transitoire (VII^e-X^e dynastie) la puissance du pharaon fut remplacée par l'autorité précaire de chefs locaux sans cesse dressés les uns contre les autres. Cette crise fut finalement enrayée par l'énergie et la détermination du chef thébain Mentuhotep I^{er} qui réunifia l'Égypte et fonda le Moyen Empire. Bien que la stabilité politique soit rétablie, et ce pour une longue période (XI^e-XIII^e dynastie; 2080-1640 av. J.-C.) la confiance qui régnait sous l'Ancien Empire ne fut jamais rétablie. L'attitude ancienne basée sur une foi solide en la stabilité de l'ordre existant incarné par le divin pharaon, avait été balayée par la violence qui avait ravagé l'Égypte.

Ainsi l'ordre ancien était, lui aussi, soumis à la dégénérescence et à la destruction. Mais en réalité, la période féodale — c'est-à-dire la première période intermédiaire — avait vu éclater une crise qui était déjà latente pendant la V^e et surtout la VI^e dynastie. Les conflits sociaux qui allaient miner l'Ancien Empire se firent jour peu à peu au fur et à mesure que la noblesse usurpait les prérogatives religieuses et politiques qui, à l'origine, étaient l'apanage



97. **Le nain Seneb et sa famille.** Ancien Empire. VI^e dynastie. 2350-2200 av. J.-C. Le Caire, Musée égyptien. Calcaire peint; hauteur : 33 cm. Découvert dans le tombeau du nain Seneb, à Gizèh, ce groupe familial montre la tendance au réalisme, dans la sculpture. Personnage important de la cour, Seneb fut enterré dans un *mastaba*, privilège accordé à peu de gens.



100. (ci-dessous) **Relief du tombeau de Ti à Saqqara.** Ancien Empire, V^e dynastie. 2480-2350 av. J.-C. Calcaire peint. Cette scène exécutée avec brio, est l'une de celles qui ornent le tombeau de Ti, et qui représentent des scènes de la vie quotidienne. Les figures commencent à se chevaucher et les gestes sont plus vivants que dans les reliefs précédents.



99. (ci-dessus) **Statuette de Pepy I^{er}.** Ancien Empire. VI^e dynastie. 2350-2200 av. J.-C. Albâtre; hauteur : 25 cm. Brooklyn Museum, New York. Figure assise de Pepy I^{er} qui tient dans ses mains croisées le crochet et le fléau de la royauté et porte la robe de jubilé et la couronne blanche de la Haute-Égypte. Le faucon, perché sur le dossier du trône cubique symbolise le dieu royal Horus. Cette statuette comprend tous les attributs conventionnels des statues des rois égyptiens, mais elle exprime plus de douceur que les œuvres précédentes (voir noir n° 92).

98. (à gauche) **Kaaper, prêtre et haut dignitaire.** Ancien Empire; V^e dynastie. 2480-2350 av. J.-C. Bois; hauteur : 1,09 m. Musée égyptien du Caire. Souvent appelé le « Magistrat du village » ou « Sheikh-el-Beled » à cause de sa ressemblance avec l'ancien chef du village moderne, cette figure corpulente est un exemple magnifique de sculpture sur bois en ronde bosse. Les pieds et le devant des jambes ont été restaurés et le bâton noueux n'est pas original. Rien ne reste de la couche de stuc d'origine, mais les yeux — d'un réalisme surprenant — sont incrustés dans des paupières de cuivre, aujourd'hui de couleur verte.



du seul pharaon. Une fois que fut accepté un climat de compétition, il était inévitable que des hommes venus d'autres couches sociales que celles des hauts dignitaires de la cour, se hissent aux rangs les plus élevés. Le pessimisme qui se reflète dans la littérature du Moyen Empire trahit plus la désillusion d'une noblesse privée de ses privilèges qu'un besoin profond de créer un ordre nouveau.

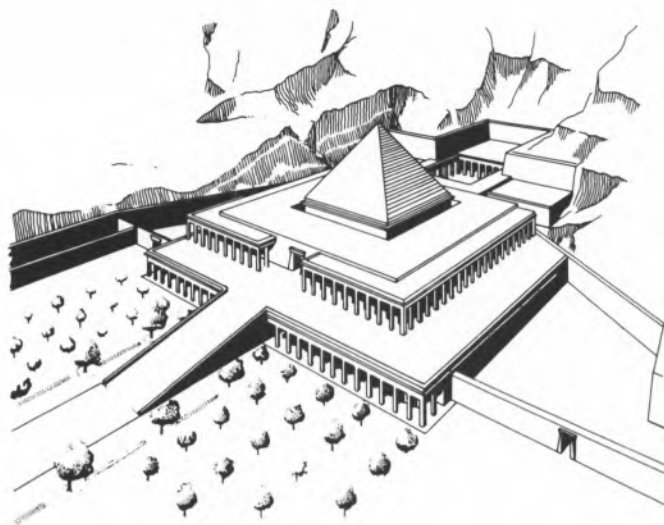
Un dénouement, cependant, était inévitable ; la perte de la confiance en la stabilité divine de l'ordre universel amena la réflexion sur la faiblesse et la versatilité humaines. L'Égypte se sentait confrontée avec les tristes réalités de la vie. Cette nouvelle attitude ne pouvait pas servir de base à une civilisation harmonieuse comparable à celle de l'Ancien Empire ou à l'humanisme héroïque de la Grèce du ^v^e siècle. Les contradictions internes du Moyen Empire, qui ne furent dominées qu'en apparence pendant le long règne de Sésostri I^{er} — fils d'Amenemhet I^{er}, le fondateur de la XII^e dynastie — allaient provoquer une nouvelle crise pendant la seconde période transitoire.

L'ART DU MOYEN EMPIRE

L'art reflète ces bouleversements avec fidélité. Les rares découvertes de pièces datant de la période féodale annoncent quelques caractéristiques de l'art du Moyen Empire. En ce qui concerne l'iconographie, stèles et peintures funéraires se limitent à la tradition de l'Ancien Empire, scènes de banquets funéraires ou de la vie quotidienne. Mais l'harmonie équilibrée des œuvres du passé, cède de plus en plus le pas à une nouvelle sensibilité où le goût de la couleur se joint à la narration naïve. Il en résulte des œuvres charmantes, mais dont le style manque de bases solides. Cependant les expériences naïves de la première période transitoire laissèrent leur empreinte : le détail descriptif allait devenir l'un des principaux éléments du style du Moyen Empire.

Sous le règne de Mentuhotep I^{er}, pendant la XI^e dynastie, on pose les bases d'une expression artistique convenant aux nouvelles aspirations de la cour et servant de modèle à tout le pays. Mais à la différence de l'art de l'Ancien Empire, on parvient mal à cerner l'idée directrice de l'art du Moyen Empire : ces éléments sont très complexes et certains semblent s'opposer directement à d'autres. En fait, l'art de cette époque est modelé par des forces très variées. La diversité ne peut s'expliquer par l'existence d'« écoles » artistiques différentes au nord et au sud. On ne peut pas non plus mettre en avant le fait que la nouvelle dynastie se rapproche plutôt du sud. Nous pouvons cependant essayer de retrouver les caractéristiques essentielles de l'art du Moyen Empire.

Tout d'abord, on continue de respecter les aspects positifs de la tradition de l'Ancien Empire, ce qui se traduit par une imitation de l'iconographie et par le retour aux procédés stylistiques d'autrefois. Mais ce retour aux sources ne pouvait donner de résultats vraiment satisfaisants. L'Ancien Empire excellait à attribuer à chaque sentiment un mode d'expression bien précis. S'il est un thème sous-jacent à l'art du Moyen Empire, c'est bien la tragique incapacité à retrouver la sérénité qui caractérisait



101. Reconstitution du temple funéraire de Nebhepetre Mentuhotep, à Deir el-Bahri, Thèbes. Moyen Empire. XI^e dynastie. 2070-2019 av. J.-C. L'ensemble funéraire de Mentuhotep comprenait une pyramide entourée par une salle à colonnades et un déambulatoire. Le tout se dressait sur une plate-forme à laquelle des portiques faisaient face et où l'on accédait par une rampe. Derrière la pyramide et au même niveau se trouvait une salle à colonnes et une cour à colonnades taillées dans le roc et sous lesquelles se trouvait le tombeau du roi. Cet édifice servit de modèle pour le temple de Hatshepsut (voir couleur n° 74).

102. Sennuy. Moyen Empire. XII^e dynastie. 1991-1778 av. J.-C. Granit gris ; hauteur : 1,67 m. Musée des Beaux-Arts, Boston. Le mari de Sennuy, le prince Hapijedefai, était gouverneur de Kerma, en Nubie, pendant le règne de Sésostri I^{er}. Cette statue, découverte dans son tombeau, est d'une qualité qui montre l'influence des ateliers royaux. La perruque, finement sculptée, et les traits pleins de beauté sont remarquables.





103. Tête de figure assise, représentant Amenemhet III. Moyen Empire. XII^e dynastie. 1840-1792 av. J.-C. Calcaire jaune, dur; hauteur de la figure : 1,60 m. Musée égyptien du Caire. Cette magnifique figure de Amenemhet III exécutée dans la tradition memphite a une expression sereine mais presque triste. Les oreilles particulièrement grandes sont peut-être une caractéristique artistique de l'époque.



104. Sphinx à crinière ayant les traits d'Amenemhet III. Moyen Empire. XII^e dynastie. 1840-1792 av. J.-C. Granit noir; hauteur: 99 cm. Musée égyptien du Caire. Ce sphinx, découvert à Tanis avec trois autres, à peu près semblables, est celui dont les traits sont le mieux conservés. Le visage est entouré d'une crinière de lion stylisée, au lieu de porter la coiffure royale habituelle.

l'Ancien Empire. La crise de la période féodale a détruit à jamais l'assurance d'une société qui se considérait comme parfaite et inébranlable. Les artistes du Moyen Empire apportent un sentiment nouveau de souffrance et d'instabilité.

A la différence des œuvres précédentes, les portraits des pharaons et des Égyptiens du Moyen Empire nous semblent trompeurs. En fait, ils sont aussi stylisés que leurs prédécesseurs de l'Ancien Empire : l'idéal seul a changé. Nous n'avons plus le dieu pharaon, ou l'homme sûr de conserver son essence vitale au-delà de la mort. Nous sommes en face du pharaon-roi, militant courageux ou homme sage qui envisage avec sérénité une vie dans l'au-delà qui ressemblera beaucoup à celle d'ici-bas. Tant que ces concepts nouveaux furent exprimés avec les formes de l'Ancien Empire, les œuvres qui en résultèrent furent médiocres. Mais lorsque ces idées nouvelles se furent forgé leurs propres moyens d'expression, l'on vit apparaître des chefs-d'œuvre.

Si l'on veut comprendre la sculpture du Moyen Empire, il faut savoir que les formes doivent recevoir la lumière qui joue maintenant un rôle majeur. Les volumes de l'Ancien Empire sont adoucis par le modelé et les jeux de lumière et d'ombre. Comme à d'autres reprises dans l'histoire de l'art — par exemple pendant l'Empire romain aux III^e et IV^e siècles de notre ère — les contrastes d'ombre et de lumière vont être utilisés pour exprimer le drame d'une époque inquiète.

LA XI^e DYNASTIE

La XI^e dynastie a laissé peu d'œuvres d'art, et la plupart sont liées au nom de Mentuhotep I^{er}. Bien que son temple funéraire construit à Deir el-Bahri, non loin de Thèbes,

sur l'autre rive du Nil, soit assez endommagé, on peut le 101 reconstituer. Il y avait deux grandes cours à portiques superposées. Sur celle du haut se dressait une pyramide. Devant l'édifice on avait ménagé un espace planté d'arbres où l'on accédait à une rampe qui conduisait à la cour supérieure. Derrière la pyramide, on avait aménagé une autre cour à portique, creusée dans le roc. Le Moyen Empire appréciait les tombeaux creusés dans la roche, avec des corridors à piliers semblables à ceux des autres édifices.

Les pharaons continuèrent à élever des pyramides, mais elles étaient plus petites et jouaient un rôle secondaire. En sculpture, la statue funéraire de Mentuhotep I^{er} 72 constitue une œuvre importante. Les couleurs vives — vêtements blancs, couronne rouge, peau brune — la rendent très différente des œuvres de l'Ancien Empire. Cette statue qui demeura, semble-t-il, unique en son genre, donne une impression de puissance, et ce, à l'aide de moyens très simples, libres des entraves de la tradition.

LA XII^e DYNASTIE

Les œuvres les plus importantes du Moyen Empire sont dues à la XII^e dynastie. La statue colossale d'Amenemhet I^{er} est un compromis entre une imitation de l'Ancien Empire et le goût nouveau pour les surfaces modelées et les jeux d'ombre et de lumière. Avec Sésostris I^{er} cependant, les tendances se détachent clairement. Quelques figures de Sésostris I^{er} debout ou assis sur son trône sont une imitation sans équivoque des modèles de l'Ancien Empire. Elles sont froides et les effets d'ombre et de lumière détruisent la qualité massive des œuvres de l'Ancien Empire. Quelques figures cependant — comme les statues sans tête du British Museum et de New York —

réussissent à unir ces deux aspects stylistiques. Dans la statue de Londres, le sculpteur a représenté le dirigeant calme et pensif. La statue de New York, elle, joint à la beauté du modelé, le soin du détail et rappelle la figure de
 102 Sennuy, au Musée des Beaux-Arts de Boston, qui est sans doute la plus belle œuvre de cette époque. Dans la statue de Boston, l'accent est mis — de profil — sur les lignes brisées et les angles aigus, mais vu de face, le corps est modelé délicatement, et la tête exprime une beauté idéale qui rappelle l'art grec.

Toutes les œuvres de cette époque n'offrent pas les mêmes qualités, bien sûr. Il est révélateur cependant que l'un des rares édifices qui subsiste encore à Karnak
 69 — la chapelle de Sésostri I^{er} — soit conçu à la même échelle, profondément humaine. Les reliefs qui le décorent
 70, 71 — hiéroglyphes ou scènes figuratives — sont étonnamment vivants.

Sous le règne de Sésostri II, le climat spirituel changea. Plusieurs portraits de ce pharaon et de sa femme Néfret donnent une impression de monumentalité, mais aussi de monotonie. Ce n'est plus le caractère humain du roi qui est mis en valeur, c'est sa force et sa puissance. La perruque de Néfret, représentée en détail, et son menton un peu dressé, répondent à ce souci. L'équilibre des sculptures de l'époque de Sésostri I^{er} a disparu. Les statues qui imitent celles de l'Ancien Empire trahissent l'incapacité du sculpteur à exprimer un sentiment personnel; celles qui n'imitent pas les œuvres de l'Ancien Empire tentent en vain d'exprimer une grandeur disparue.

Le règne de Sésostri III fut marqué par un retour aux qualités des œuvres du règne de Sésostri I^{er}. Les innovations de cette époque furent exploitées pleinement sous Amenemhet III. De nouveau les sculpteurs ont recours à la lumière qui met en valeur le modelé. Mais sous le règne
 105 de Sésostri III, le ciseau creuse la pierre plus profondément; ce qui n'avait été qu'un léger sillon devient une ride profonde, barrant le front et donnant au visage un aspect sombre et tragique. La bonté sereine de Sésostri I^{er} est aussi révolue que l'implacable sévérité des pharaons de l'Ancien Empire. Aux jeux de lumière s'ajoute l'abondance des détails, comme le montre une statue du British Museum. Une fois de plus, le modèle est Sésostri I^{er}, mais le style a changé : la douceur du modelé a fait place à une rigidité linéaire.

Ces caractéristiques sont plus poussées dans les figures d'Amenemhet III, le dernier grand pharaon de la XII^e dynastie du Moyen Empire. Quelques-uns de ses portraits
 103 sont de la même veine que ceux de son prédécesseur; les
 104 traits sont marqués et l'expression est tragique. D'autres, comme la figure du Caire en costume de grand prêtre, ainsi que celle où le pharaon est représenté sous les traits d'un sphinx, joignent à ces qualités une lourdeur baroque due au soin porté à représenter les détails du costume. Un sens aigu des contrastes donne au souverain un masque tragique.

Vers la fin de la XII^e dynastie, un nouveau style apparut en peinture qui devait peu de chose aux précédents de l'Ancien Empire. Le tombeau d'Ukhotep, à Meir, et le cercueil de Djehuty-Nekht, qui se trouve aujourd'hui à
 106



105. Sésostri III. Moyen Empire. XII^e dynastie. 1878-1841 av. J.-C. Granit; hauteur : 1,49 m. Provenant de Deir el-Bahri. Aujourd'hui au Musée égyptien du Caire. Les traits les plus remarquables de cette figure sont : le front ridé, les oreilles et les bras énormes et l'ornement passé au cou du roi. A part cela, la statue est conventionnelle avec l'*uraeus* sur le tablier et la coiffure.

Boston, sont les plus remarquables représentants de ce style.

La profonde insécurité de cette époque qui sembla s'atténuer sous le règne de Sésostri I^{er}, se manifesta — nous l'avons déjà dit — par la variété des styles, en ce qui concerne l'art officiel. La qualité de l'art du Moyen Empire est le fruit d'un passé glorieux, désormais mythique, et d'un présent plein d'incertitude.

LA SECONDE PÉRIODE TRANSITOIRE

La fin de la XII^e dynastie vit l'avènement d'une nouvelle période d'anarchie en Égypte, appelée seconde période transitoire. C'est alors que les Hyksos, peuple sémitique,

envahirent l'Égypte et fondèrent un État dans le Delta, dont la capitale fut Tanis. Les Hyksos furent expulsés par une dynastie thébaine qui réunifia le pays et fonda le Nouvel Empire (1570 av. J.-C.). Bien que ces événements rappellent ceux qui se produisirent pendant le Moyen Empire, la réalité fut quelque peu différente. La période féodale de la première période transitoire provoqua une crise interne qui mettait en question le système de valeurs d'une société, mais qui put être dominée. Instruite par le passé, la société du Moyen Empire ressentit un besoin profond de renouveler, même sur une petite échelle, le patrimoine spirituel dont elle avait hérité.

Pendant la seconde période transitoire, cependant un nouveau facteur apparut, car l'invasion des Hyksos sembla rendre l'Égypte consciente de l'existence de civilisations autres que la sienne. La réaction de l'Égypte, en temps normal, eût été le chauvinisme et une exaltation de la fierté nationale. Mais à cette époque, l'Égypte avait besoin de valeurs nouvelles et étrangères. Ce nouvel état d'esprit devait donner une force nouvelle à un organisme que de longues crises avaient appauvri. Pour la première fois depuis la période prédynastique, l'Égypte joua un rôle important dans la vie politique et culturelle de la Méditerranée orientale et de l'Asie occidentale. Ces échanges furent profitables de part et d'autre.

Nous verrons, le moment venu, quel fut l'apport de l'Égypte à l'Asie; mais il faut bien se dire que — tout en restant fidèle à sa nature — l'Égypte n'aurait pu atteindre l'épanouissement qu'elle connut sous le Nouvel Empire si elle n'avait pas reçu de l'est et du nord, c'est-à-dire d'Asie occidentale et de la région égéenne, des forces nouvelles.

LE COSMOPOLITISME DU NOUVEL EMPIRE

Ces considérations nous amènent à parler d'un problème qui est d'une importance majeure pour le Nouvel Empire. Nous avons parlé de l'entrée de l'Égypte sur la scène internationale de la seconde moitié du deuxième millénaire av. J.-C. et de l'échange d'idées et de techniques qui en était résulté. Maintenant, à une époque où la religion et la culture égyptiennes se faisaient accueillantes à des idées, à des inventions (le char de guerre, la cuirasse), à des mots venus de l'étranger, il eût été curieux que l'art n'eût pas lui aussi fait des emprunts. Mais en fait, à part quelques imitations de fresques crétoises, l'art égyptien était immunisé contre les influences extérieures.

Cette résistance peut se comprendre si l'on songe que l'art du Nouvel Empire fut façonné en opposition voulue avec les modèles des XI^e et XII^e dynasties et si l'on considère la force des traditions séculaires en Égypte. Mais lorsque — comme pour les reliefs de Deir el-Bahri et les scènes historiques de la XIX^e dynastie — nous trouvons des éléments totalement étrangers à la tradition égyptienne mais insérés dans un décor par ailleurs totalement égyptien, nous devons nous demander si ces aspects de l'art du Nouvel Empire ne sont pas dus à des éléments égéens ou asiatiques. L'Égypte ne se serait pas inspirée directement du modèle, il s'agirait plutôt d'une atmosphère qui aurait gagné l'Égypte. Cette attitude nouvelle se

traduisit par une plus grande liberté d'expression. En Asie, cette liberté d'expression existait du fait de l'absence de traditions solidement établies comme en Égypte. Dans une Égypte plus libre, les activités du pharaon pouvaient être considérées d'un point de vue moins abstrait et moins symbolique. Une approche plus humaine et par conséquent plus historique devint possible.

Cette nouvelle tendance apparut tout d'abord dans les reliefs de Deir el-Bahri et parvint à son apogée lors de l'explosion de la révolution artistique et religieuse provoquée par Amenhotep IV (Akhenaton) qui permit à ces innovations de s'intégrer à l'héritage traditionnel, dans l'art de la cour de la XIX^e dynastie. Cette évolution n'impliqua pas nécessairement la présence constante de modèles asiatiques, mais il ne fait aucun doute qu'un sang neuf renoua l'art égyptien pendant le Nouvel Empire.

LE NOUVEL EMPIRE

Les premières manifestations artistiques du Nouvel Empire sont encore teintées des influences du Moyen Empire, ce qui peut s'expliquer par l'origine thébaine de la XII^e comme de la XVIII^e dynastie. Cette continuité, cependant, prouve que l'hiatus de la seconde période transitoire n'avait pas balayé les problèmes hérités du Moyen Empire. Les meilleures statues de l'époque, au modelé délicat et aux effets de lumière étudiés, rappellent celles d'Amenhemet III, mais elles n'ont pas la puissance dramatique des précédentes œuvres. La beauté formelle va de pair avec une sérénité qui, loin de résoudre les difficultés, les détourne.

Le véritable point de départ de l'art du Nouvel Empire est le règne de la reine Hatshepsut (1500-1480 av. J.-C.), dont la construction du temple funéraire de Deir el-Bahri marque l'apogée. La première chose frappante dans ce temple, c'est le site où il fut élevé. Conçu par l'architecte Senmut, ce vaste édifice se trouve près du temple funéraire de Mentuhotep, datant du Moyen Empire. Ce temple dut servir de modèle, mais des modifications furent apportées au plan, pendant la construction. Le grand temple de Hatshepsut est semblable à celui de Mentuhotep par sa structure, à part la suppression de la pyramide. Mais l'échelle de l'édifice est beaucoup plus vaste, et une troisième terrasse, très grande et dotée de sa propre rampe d'accès, précède les deux autres. C'est cette innovation qui provoqua la suppression de la pyramide, car elle eût gâté le contraste des plans horizontaux se détachant sur les falaises vertigineuses de l'arrière-plan.

Bien que la décoration des quais et des murs du temple porte la marque de l'inspiration traditionnelle, retournant aux sources de l'Ancien Empire, les traces d'une nouvelle tendance sont nettes. Le réalisme charmant de certains profils, tel celui de la reine mère Ahmes, et la vivacité narrative des scènes, sont certainement des innovations. Les scènes narrant l'Expédition du Punt sont particulièrement importantes : outre leur liberté et leur vivacité qui permet une pointe de satire à l'égard de la corpulente reine africaine, c'est la première fois dans l'art égyptien qu'un thème individuel est traité à l'échelle narrative. Jusqu'alors, les artistes s'étaient bornés à faire allusion

74, 75, 76

101

75



106. Cercueil peint de Djehuty-Nekht. Moyen Empire. XII^e dynastie. 1991-1778 av. J.-C. Bois (cèdre sans doute). Musée des Beaux-Arts de Boston. Face interne du couvercle du cercueil extérieur de Djehuty-Nekht, d'el-Bersheh. Les contours des figures sont d'une finesse inhabituelle, les hiéroglyphes bien ordonnés, et les dessins de la fausse porte, à gauche, faits avec minutie. La même porte, dominée par deux yeux, est répétée sur le cercueil intérieur, afin que la momie puisse sortir de sa sépulture et y rentrer.

107. La reine Hatshepsut. Nouvel Empire. XVIII^e dynastie. 1501-1480 av. J.-C. Granit noir. Grandeur nature. Metropolitan Museum of Art, New York (Rogers Fund, 1930). De nombreuses statues de la reine Hatshepsut la représentent comme un homme, avec les attributs royaux. Cette pièce, découverte dans son temple mortuaire à Deir el-Bahri, la représente vêtue d'un long manteau, portant des colliers et la coiffure ornée, devant, d'un *uraeus*.



aux événements historiques, condensant l'épisode en quelques scènes et les représentant avec des procédés fixes à caractère symbolique.

LA SCULPTURE SOUS LE RÈGNE DE LA REINE HATSHEPSUT

Il n'est pas surprenant que le point de départ des nombreuses statues de la reine Hatshepsut soit la tradition de la cour, et que les artistes se soient inspirés des modèles du Moyen Empire; nous avons donc le costume et l'attitude habituels du souverain. Le goût du modelé, de la délicatesse et du raffinement est de plus en plus évident, surtout en ce qui concerne le visage. Cela est dû en partie à la féminité personnelle de la reine et en partie à un nouvel intérêt porté à la grâce en tant que qualité positive.

Un bon exemple nous est donné par une figure assise, aujourd'hui à New York, dans laquelle l'artiste a su saisir et rendre la féminité du visage, petit, et mettre l'accent sur la poitrine, malgré la solennité du style officiel. En faisant la part des énormes différences historiques, cette œuvre rappelle l'atmosphère « galante » du XVIII^e siècle, en France. L'intérêt porté aux formes nouvelles apparaît également dans un groupe de figures représentant le vizir-architecte Senmut avec la petite princesse Nefrure.

Les types établis de la statuaire égyptienne forment le point de départ de diverses tentatives d'intégration d'une seconde figure à des formes créées pour une seule figure. On constate sans surprise que les solutions appelées à rencontrer le succès furent celles qui employèrent un rythme insinuant pour échapper aux contraintes de la tradition.

LE RÈGNE DE TUTHMOSIS III ET LA PÉRIODE QUI SUIVIT

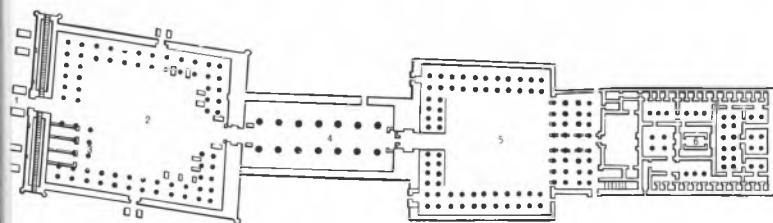
La tendance qu'avaient les artistes du règne d'Hatshepsut à infuser une grâce raffinée aux formes traditionnelles augmenta encore sous son successeur : Tuthmosis III. Les statues de ce pharaon sont d'une élégance raffinée obtenue par un traitement délicat des effets de lumière. Elles suivent la voie ouverte par le Moyen Empire, mais les ombres épaisses sont remplacées par des effets subtils qui semblent adoucir les surfaces arrondies. Un exemple frappant nous est fourni par un immense relief représentant le pharaon en train de détruire ses ennemis, sculpté sur un pylône du temple d'Amon, à Karnak. La figure de Tuthmosis III se détache avec netteté des autres figures qui se profilent très légèrement. L'architecture de cette époque est caractérisée par les contrastes d'ombre et de lumière et par l'emploi de décors pittoresques. Le temple d'Amon à Karnak en est le plus bel exemple.

Entre 1448 et 1377 (règnes d'Amenhotep II, de Tuthmosis IV et d'Amenhotep III), le style évolua graduellement. C'est l'époque des programmes de construction ambitieux. Sous Amenhotep III le grand temple d'Amon fut construit à Louksor. Du fait de son bon état de conservation, cet édifice impressionnant nous donne un large aperçu de ce qu'était un temple, pendant le Nouvel Empire.

La première chose qui frappe le visiteur est la dispo-



108. Figure debout de Tuthmosis III, de Karnak. Nouvel Empire, XVIII^e dynastie. 1502-1448 av. J.-C. Ardoise grise dure. 2 mètres. Musée égyptien du Caire. La comparaison avec la momie indique que la ressemblance avec Tuthmosis III est frappante, avec le nez plein de noblesse, et le cou bref. Il porte la couronne blanche de la Haute-Égypte. La base est ornée de sept arcs représentant des nations étrangères.



109. Plan du temple d'Amon-Mut-Khons, à Louksor. Nouvel Empire; XVIII^e dynastie. Tous les bâtiments du temple construit sous Amenhotep III sont disposés le long d'un axe cardinal. On avait accès au sanctuaire d'Amon (6), entouré de petites salles et de petits vestibules, par une grande cour (5) (voir couleur n° 77), puis une colonnade aux chapiteaux lobiformes (4) (voir couleur n° 78). Le pylône (1) et la première grande cour (2) furent construits sous le règne de Ramsès II et sont situés 7° plus à l'est que l'axe du reste du temple, d'une part parce que l'entrée du temple d'Amenhotep était légèrement de biais, mais aussi parce que Ramsès voulait conserver les trois sanctuaires plus anciens et les colonnes de Tuthmosis III.

sition des bâtiments sur un même axe. Les cortèges religieux devaient entrer dans la grande cour en passant entre des tours aux flancs inclinés et pénétrer dans des salles de plus en plus petites jusqu'au sanctuaire, la plus petite de toutes les pièces du temple, dans lequel quelques-uns seulement étaient admis. Ce passage de vastes cours bien éclairées à des salles hypostyles où régnait la pénombre, puis à des pièces confinées, symbolisait le passage du connu au secret. Ce processus apparaît nettement si l'on étudie le plan du temple de Louksor.

Les Colosses de Memnon, érigés aussi par Amenhotep III, pour accompagner son temple funéraire, reflètent à nouveau son goût de la grandeur. Ces statues étaient sculptées dans d'énormes blocs de quartzite, qui provenaient de plus de six cents kilomètres. Leur taille — vingt mètres — indique combien le temple devait être vaste.

Les sculpteurs, surtout les sculpteurs officiels, n'apportèrent aucune modification importante à leur style pendant les dernières années du règne d'Amenhotep III; ils se contentèrent de répéter avec académisme les formes élégantes des portraits officiels des premiers pharaons de la dynastie. La tête de la reine Tiy est la seule exception à cette uniformité, ainsi qu'une tête en bois sculpté qui représente peut-être la même reine, où le style gracieux de la cour est soudain abandonné pour une manière plus austère. C'est en peinture qu'il faut observer à cette époque des progrès dans le style.

LA PEINTURE DU NOUVEL EMPIRE

La peinture est l'une des contributions les plus importantes de l'art du Nouvel Empire, non seulement à cause des nombreuses œuvres qui nous sont parvenues, mais aussi en raison de leur haute valeur artistique. Elle est représentée par des papyrus illustrés, par des sarcophages peints et surtout des peintures ornant les tombeaux creusés dans la roche non loin de Thèbes. Il y a eu, certes, des peintures dans les tombeaux des périodes précédentes, mais le type le plus répandu était le relief peint dans lequel le relief était l'élément le plus important. La peinture, souvent disparue, ne servait qu'à rendre les reliefs plus vivants. Dans les cas où de véritables peintures étaient exécutées, elles remplaçaient les reliefs qu'elles imitaient. Mais les conditions physiques dans la région de Thèbes, où le calcaire friable convenait mal à la sculpture de reliefs, coïncida avec l'apparition de tendances nouvelles qui préféraient les scènes narratives vivantes, libres de toute tradition. Ainsi apparut une nouvelle branche artistique. La peinture acquit bientôt ses propres caractéristiques. La peinture du Nouvel Empire montre l'évolution rapide d'un art qui, parti de données qui étaient en gros celles du Moyen Empire, parvint finalement à la virtuosité des œuvres de la période Ramesside.

La grande nécropole thébaine se trouve sur la rive gauche du Nil, face aux temples de Karnak et de Louksor d'où les corps momifiés des morts étaient transportés en barque, en grande pompe. C'est là que se trouvent les temples funéraires de Deir el-Bahri et de Medinet Habu et — dans la célèbre Vallée des Rois — les tombeaux royaux des pharaons du Nouvel Empire. Tout près, se



110. Tête de la reine Tiye. Nouvel Empire. XVIII^e dynastie. 1440 av. J.-C. Bois d'if peint, or et incrustations. Hauteur : 10,7 cm. De Medinet Gurob. Aujourd'hui au Staatliche Museen zu Berlin. Ce visage royal a une expression dédaigneuse, presque méprisante. La reine Tiye, fille d'un prêtre de Min, à Akhim, était une roturière qui devint la femme d'Amenhotep III. Les yeux sont incrustés, les boucles d'oreilles sont en or et en lapis-lazuli; la coiffure était recouverte de plâtre et de tissu orné de petites perles bleues.



111. Porteurs de présents. Détail d'une fresque du tombeau de l'architecte Senmut à Deir el-Bahri. Nouvel Empire, XVIII^e dynastie. 1490 av. J.-C. Pendant la deuxième période transitoire et les premières années du Nouvel Empire, l'Égypte s'intéressa de plus en plus aux cultures autres que la sienne. Une réceptivité nouvelle aux influences étrangères transparaît dans cette œuvre qui représente des porteurs de présents chargés de vases minoens. La décoration a été soigneusement observée et reproduite

tiennent les cimetières privés des dignitaires du royaume, à Deir el-Medina, Sheikh abd el-Qrnah et el-Asasif. Les peintures des tombeaux royaux répondaient à des canons rigides d'iconographie, et, tout en étant de premier ordre du point de vue technique, car elles étaient l'œuvre d'artistes accomplis, elles laissaient peu de place à l'inspiration personnelle. C'est pourquoi les tombeaux privés présentent souvent plus d'intérêt par la richesse des détails narratifs qu'ils nous proposent.

Pendant les deux cent cinquante années de la XVIII^e dynastie, la peinture traversa plusieurs phases, ne progressant pas toujours, car les périodes de maniérisme étaient suivies d'un retour aux formes traditionnelles. Jusqu'au règne de la reine Hatshepsut, les peintures s'inspirent directement du Moyen Empire. Les teintes sont opaques, les gestes mesurés et conventionnels, la composition symétrique. Dans le tombeau de Senmut, cependant, on découvre des traces d'influences minoennes. Une scène montrant des donateurs crétois, représente avec minutie des vases de Crète. Toute la peinture reflète l'atmosphère du style minoen, avec les figures à tailles fines qui nous sont familières depuis les fresques de Cnossos.

Pendant le règne de Tuthmosis III, une évolution se produisit dans l'emploi de la couleur. Au lieu de teintes

unies, on a des nuances variées d'une même teinte, et les figures offrent des traces de modelé. Le tombeau de Rekhmire, vizir du roi, contient un grand nombre de scènes vivantes représentant différents métiers — forgerons, artistes, etc. Cependant le dessin est encore figé, même si la composition est habile.

Pendant la seconde moitié du xv^e siècle av. J.-C., la liberté des peintres égyptiens devint totale. Si les premières phases avaient été, d'une part, conventionnelles, d'autre part, originales, à l'époque d'Amenhotep II et de Tuthmosis IV, les peintres avaient abandonné la technique traditionnelle de leurs prédécesseurs. La touche est celle d'artistes qui s'intéressent à la forme aussi bien qu'au contour. Les figures sont groupées librement et sans se plier à des règles établies. Les sujets traités sont toujours les mêmes — banquets funéraires, danseurs, travailleurs des champs — mais l'interprétation est personnelle et variée.

L'intérêt porté au paysage, innovation dans l'art égyptien, apparaît dans un fragment venant du tombeau de Nebamun, et qui se trouve aujourd'hui au British Museum. Un étang est représenté avec des poissons répartis à la surface, comme s'il s'agissait d'une vue aérienne, et l'étang est bordé d'arbres en fleurs.

Les célèbres tombeaux de cette époque, ceux du scribe Nakht, de Menna et d'Horemheb, sont remplis de scènes vivantes destinées à distraire le défunt et à lui rappeler les côtés agréables de l'existence. Les scènes de chasse dans les marais sont un sujet apprécié. Le mort, en compagnie de sa femme et de ses filles, descend un cours d'eau en barque et l'on voit de nombreux poissons et du gibier. On se sert de filets et de javalots et, dans un détail du tombeau de Nakht, nous apercevons des hommes en train de haler un filet plein de canards sauvages. Dans une autre scène du même registre on voit des serviteurs plumer les canards et les préparer, pour les mettre dans de grandes jarres où ils seront conservés. Dans une autre scène de chasse du tombeau de Menna, une jeune fille se trouve à la proue d'une barque, tenant son père par la taille pour ne pas tomber et elle porte un bouquet de lotus. La richesse incroyable des tons bruns ressort sur le fond crème et les couleurs franches se bornent à deux teintes : le blanc de la robe de la jeune fille et le noir de ses cheveux. C'est comme si l'on invitait le défunt à se rappeler — avec un plaisir presque sybarite — les bons moments de sa vie.

Un changement allait se produire cependant sous Amenhotep III. On pouvait redouter que le charme naïf des scènes narratives sombre dans l'insipidité académique. Les artistes s'intéressaient maintenant aux problèmes de proportions, de volumes, de lignes et de couleurs; les peintures et surtout les reliefs, tout en gardant le raffinement typique du Nouvel Empire, risquaient d'être figés par les règles auxquelles ils devaient se plier. Un exemple de cette phase nouvelle est la fresque du tombeau de Ramose, vizir d'Amenhotep III puis d'Akhenaton. Une scène de pleureuses, dans les tons noirs, blancs et bruns, traduit une expression élégante et conventionnelle de la douleur.

Cette étude de la peinture du Nouvel Empire nous a révélé d'abord une tentative timide de liberté, dissimulée par une iconographie encore traditionnelle, puis des œuvres où les nouvelles tendances s'affirment ouvertement. Une sorte de bouillonnement se manifeste parfois nettement et parfois demeure caché, troublant à peine la surface traditionnelle de l'art de cette époque. Les premiers signes avant-coureurs d'une crise se manifestent et seront suivis d'une violente explosion de forces neuves sous le règne d'Amenhotep IV.

LA RÉVOLUTION D'AMARNA

Amenhotep IV est une figure unique de l'histoire égyptienne. Ce pharaon « hérétique » s'opposa implacablement à la religion officielle centrée sur le dieu thébain Amon, et fonda un culte nouveau : celui du dieu-soleil, Aton. L'imbroglio des divinités égyptiennes allait faire place à un seul dieu. Cette « conversion » fut symbolisée par l'abandon de l'ancien nom d'Amenhotep, qui comprenait le nom haï d'Amon; le pharaon prit le nouveau nom d'Akhenaton, « serviteur d'Aton ».

La révolution d'Akhenaton provoqua une rupture violente avec le passé. La nouvelle religion devait nécessairement faire disparaître un certain nombre de tradi-

tions de la civilisation égyptienne. Pour échapper à l'atmosphère de la cour thébaine, la capitale fut transportée à Akhetaton (« l'horizon d'Aton ») aujourd'hui el-Amarna. La ville s'installa dans un nouveau site qu'Aton lui-même, disait-on, avait choisi. Après la mort d'Akhenaton, cependant, ses successeurs, plus orthodoxes, abandonnèrent la capitale nouvelle.

La révolution religieuse de la période Amarna — (ainsi appelée, du nom de la capitale : el-Amarna) eut des conséquences importantes dans le domaine artistique qui trahit nettement le caractère révolutionnaire de l'époque. La rupture avec le passé qui avait été pressentie à l'époque précédente et qu'Akhenaton avait poussée à l'extrême, se manifesta dans l'art par une sorte de défi direct, lancé aux motifs et aux traditions officielles du passé.

Les figures colossales d'Akhenaton, placées dans le temple d'Aton, à Karnak, représentent la première phase du nouvel art. La grâce de la sculpture officielle a disparu et les traits du pharaon sont rendus avec une laideur qui fait songer à la caricature : visage long, lèvres épaisses, corps maigre, poitrine creuse et hanches larges. Cependant, l'art d'Amarna ne se contenta pas de rejeter les règles traditionnelles; il en remplaça quelques-unes par d'autres, nouvelles.

En fait, les figures colossales d'Akhenaton sont tout aussi stylisées que celles de son prédécesseur Amenhotep III. Au lieu d'avoir recours à l'habituelle idéalisation académique, les sculpteurs voulurent respecter les traits d'Akhenaton; ils les exagérèrent même et aboutirent ainsi à une sorte de distorsion expressionniste. L'art d'Amarna est tout aussi lié à la cour que celui qui le précéda, mais l'atmosphère de cette cour avait radicalement changé. En outre, il est évident que personne, pas même Akhenaton, ne pouvait créer du jour au lendemain une nouvelle école artistique. D'ailleurs, Bek, le principal sculpteur d'Akhenaton à Amarna, était le fils de Men, sculpteur d'Amenhotep III.

LE STYLE AMARNA

Après le transport de la capitale, à el-Amarna, la maturité des œuvres d'art grandit; le style, devenu indépendant, réfléchit les tendances de l'époque ou du moins celles de la cour. Si nous nous tournons vers la magnifique série de portraits, ceux du pharaon et de sa famille (y compris la célèbre reine Néfertiti) et ceux des courtisans, nous reconnaissons certaines particularités stylistiques et quelques conventions iconographiques. En dernière analyse, on doit admettre qu'il n'y a pas de différences essentielles — à part le style — entre les figures du pharaon hérétique et celles de Sésostri III, par exemple, que l'on peut voir à New York.

Comme pendant le Moyen Empire, la lumière est l'élément essentiel de cette sculpture, mais les plans sont plus nettement délimités malgré la douceur du modelé; les yeux et la bouche sont marqués par des dépressions un peu plus accentuées. La nouveauté, qui est peut-être plus apparente que réelle, c'est l'apparition



84. (ci-dessus) **La Vallée des Rois à Thèbes.**

Les tombeaux des rois des dix-huitième, dix-neuvième et vingtième dynasties furent encastrés dans la roche, dans un défilé montagneux situé derrière Thèbes. Cette « Vallée des Rois » est dominée par la pyramide rocheuse naturelle du sommet de El-Qorn (à droite). Les tombeaux, alignés, étaient taillés dans la roche, et comprenaient un grand nombre de salles à piliers et de petites pièces. Derrière le temple de Médinet Habu, une vallée semblable abritait les tombeaux des reines et des membres de la famille royale.



85. (ci-dessus) **Oies dans un marais** (détail). Du tombeau d'Itet à Medum; aujourd'hui au Musée égyptien du Caire. IV^e dynastie. 2600-2480 av. J.-C. Peinture sur plâtre; hauteur : 20 cm. Ce rare exemple de peinture de l'Ancien Empire représente une frise de six oies dont trois marchent vers la droite et trois vers la gauche. Un peu figées, les oies sont cependant peintes avec réalisme et les couleurs sont très gaies.

86. (ci-dessous) **Serviteurs ligotant une vache morte et portant des offrandes.** XI^e dynastie. Fin de la première période transitoire. Peinture sur plâtre (1 m sur 1,45 m). Vient du tombeau d'Ity, se trouve aujourd'hui au Musée égyptien de Turin. La chapelle d'Ity, à Gebelein, était un simple édifice de brique

avec une voûte cintrée et recouverte de plâtre. Aux coins de la pièce, de fines colonnes de bois étaient peintes de manière à suggérer que les scènes ornant les murs se passaient sous un dais. Les couleurs aux contrastes plus accusés, ont changé depuis l'Ancien Empire. Les figures sont plus allongées et variées, mais un peu figées.





87. Oiseaux pris dans un filet. Tombeau de Nakht, Sheikh-abd-el-Qrnah, Thèbes. Milieu de la XVIII^e dynastie. Fresque. Ce détail représente des oiseaux pris dans un filet, dans les marais. Une ligne bleue autour du filet figure l'eau, un groupe de serviteurs tirent la prise sur la rive. Les canards entassés et en complet désarroi sont représentés avec une liberté réaliste qui n'a rien de commun avec l'attitude figée des oies, couleur n° 85.



Hieroglyphic text in a vertical column on the right side of the image. The text is written in black ink and includes several symbols, including a lotus flower, a bird, and a seated figure.

88. (ci-contre) **Porteur d'offrandes.** Détail du mur sud, tombeau de Nakht, Sheikh-abd-el-Qrnah, Thèbes. Milieu de la XVIII^e dynastie. Fresque. Pour préparer leur vie dans l'autre monde, on donne aux morts nourriture et boisson en abondance, à la fois littéralement et sur des fresques. Ici, un porteur d'offrandes qui fait partie d'une série de figures semblables ornant le mur sud du tombeau, offre des fleurs et des fruits.

89. (ci-dessous) **Tête de jeune fille portant dans ses cheveux un bouton de lotus.** Tombeau de Menna, Sheikh-abd-el-Qrnah, Thèbes. Milieu de la XVIII^e dynastie. Règne de Tuthmosis IV. 1425-1415 av. J.-C. Fresque. Le tombeau de Menna contient les plus beaux exemples de peinture du Nouvel Empire. Ce portrait délicat d'une jeune fille fait partie d'une peinture qui représente une expédition dans les marais, sujet toujours apprécié.







90. (ci-contre) Peinture ornant une voûte, représentant des oiseaux, des papillons et des sauterelles (locustes). Tombeau de Khonsu, Sheikh-abd-el-Qrnah, Thèbes. Milieu de la XVIII^e dynastie. Règne de Touthmosis IV (1425-1415 av. J.-C.). Fresque. Même dans les tombeaux, les peintres devaient se plier à des règles iconographiques pour représenter les figures. Mais lorsqu'ils observaient la nature, ils pouvaient peindre avec personnalité et spontanéité, comme le prouve cette décoration d'une voûte avec des oiseaux et des insectes.

91. (ci-dessus) Groupe de pleureuses. Tombeau de Ramose, Sheikh-abd-el-Qrnah, Thèbes. Milieu de la XVIII^e dynastie. Ramose fut le dernier vizir d'Amenhotep III et le premier d'Akhenaton. Cette peinture appartient à la phase qui précède immédiatement la période Amarna. Elle se distingue par sa clarté linéaire et est très différente, par exemple, du style du tombeau de Nakht. Les figures sont plus minces et austères. Les couleurs se limitent au gris-brun et au noir, et seuls les yeux sont cerclés de noir.

92. (pages suivantes) Deux filles d'Akhenaton. Période Amarna. (1370-1350 av. J.-C.); fresque; hauteur de la figure de gauche : 23 cm. Ashmolean Museum, Oxford. Ce fragment de fresque ornait un mur du palais d'Amarna. Il faisait partie d'un groupe familial. Les princesses ont les crânes allongés, les hanches rondes et les jambes minces qui caractérisent la période Amarna. Malgré les exagérations dues au style, les rapports affectueux des deux sœurs sont suggérés avec beaucoup de charme.







93. (à droite) Tête de Néfertiti. Période Amarna. Calcaire et plâtre peint; hauteur : 48 cm. Stiftung Preuss. Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin. Cette tête est sans doute l'une des œuvres les plus connues de l'art égyptien. Elle est pleine de grâce et de délicatesse, sans les exagérations de la période Amarna. A l'exception des yeux et des épaules, la sculpture est entièrement peinte dans les tons naturels. La bouche, tendre, est peinte en rouge vif. La femme d'Akhenaton n'a pas l'attitude figée de tant de portraits royaux égyptiens. La coiffure et le collier mettent en valeur la tête noble et pensive.

94. (page suivante) Le dernier cercueil intérieur du sarcophage de Toutankhamon. Provenant du tombeau de Toutankhamon à Thèbes. Dernier de la XVIII^e dynastie. Or, orné de pierres semi-précieuses et verre. 1,87 m de hauteur. Musée égyptien, Le Caire. Ce solide cercueil d'or, le dernier cercueil intérieur de trois sarcophages, montre l'étonnante habileté du travail du métal dans le Nouvel Empire. L'or repoussé (environ 2,5 à 3,5 mm d'épaisseur) est finement poli et gravé, et les milliers de petites pièces incrustées sont taillées individuellement pour s'ajuster. Le roi porte la coiffure royale qui tombe sur ses épaules, ornée de deux animaux divins : le cobra et le vautour. Il porte également la « barbe des dieux ». Dans ses mains il tient la crosse et le fléau.





95. (à gauche) Les parents de Meje.

96. (ci-dessous) Voyage funéraire. Tombeau de Meje, Deir el-Médina, Thèbes. Aujourd'hui au Musée égyptien, Turin. Fin de la XVIII^e dynastie. Dans la peinture de la période post-Armana, on remarque (couleur n° 95) un nouvel intérêt pour le modelé. On devine la couleur de la chair sous les vêtements, là où ils sont ajustés au corps. Dessous, on voit un voyage rituel représenté avec un grand soin de la composition.

97. (ci-contre) Dames sous un sycamore. Tombeau d'Userhet, Thèbes. XIX^e dynastie. 1301-1234 av. J.-C. Fresque. (66 × 45 cm). Ce détail représente la femme et la mère d'Userhet assises sous un sycamore et tenant des coupes ornées. Les détails de leurs vêtements et de leurs bijoux sont peints avec beaucoup de goût. Leurs coiffures sont compliquées, et sur leurs têtes se trouvent des cônes de parfum. Cette œuvre, l'un des plus beaux exemples de la peinture de cette époque, possède un éclat qui ne sera jamais surpassé.







98. (ci-dessus) **Détail d'un « livre des morts »** XX^e dynastie. Papyrus (20 × 45 cm). Musée égyptien de Turin. Les rouleaux de papyrus du « livre des morts » qui étaient placés dans le sarcophage avec le défunt (dans le cas présent : Oneru) tout en nous fournissant de nombreux renseignements, sont en eux-mêmes des œuvres d'art. Ici, un voyage funéraire et une scène de moisson, sont représentés. Parfois, ces illustrations étaient agrandies et adaptées pour faire des fresques (voir noir n° 100).



99. (à gauche) **Pashedu, sous un palmier.** Tombeau de Pashedu, Deir el-Médina, Thèbes. XX^e dynastie. Fresque. Dans ce détail plein de charme, le défunt est représenté sous un palmier, se baissant pour boire l'eau d'un ruisseau. Le fond, ocre jaune, et les contours nets de chaque détail de la composition sont des traits caractéristiques de la période Ramesside.

100. (ci-contre, en haut). **La récolte du lin.**
101. (ci-contre, en bas) **Table chargée d'offrandes.**

100 et 101. Tombeau de Sennedjem, Deir el-Médina, Thèbes. XX^e dynastie. Fresque. Le tombeau de Sennedjem est le mieux préservé du village de Deir el-Médina; il est couvert de scènes religieuses qui représentent le défunt et sa femme rencontrant les dieux et les déesses dans l'autre monde. En haut, on voit le défunt et sa femme récoltant le lin; en bas, sur une table, sont placées des fleurs de lotus, de la nourriture et de la boisson.





du portrait proprement dit. A la différence des figures des époques précédentes, celles d'Amarna reproduisent le physique véritable des personnes qui sont représentées. Ce ne sont peut-être pas des portraits au sens occidental du terme, le sculpteur n'essaie pas consciemment de saisir la personnalité du modèle, mais il ne fait aucun doute que les caractéristiques de l'individu étaient reproduites dans la sculpture d'Amarna, et ce, pour la première fois.

Un autre exemple de l'intérêt que suscitent les portraits est l'existence de têtes en plâtre. On ne sait pas s'il s'agit de masques coulés sur le visage de la personne vivante ou si ces têtes étaient modelées dans l'argile. Une chose est certaine : c'est la première fois que l'on voit des têtes de ce genre. Elles reproduisent la réalité de manière frappante, et le modelé des yeux et de la gorge dénote une subtilité et une compréhension du physique réel qui sont absentes, même à cette époque, de la sculpture conventionnelle.

Un beau fragment de fresque, découvert à Amarna et qui se trouve aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford, représente les deux filles d'Akhenaton, assises sur des coussins; ce fragment devait faire partie d'un groupe familial. L'artiste a enfin surmonté la rigidité schématique de figures parallèles, dans une composition. Les fillettes se font face et les deux courbes de la composition sont parfaitement satisfaisantes. Le relief (figure 113) représente le pharaon, en famille, assis dans son palais, en adoration devant le disque solaire. Ici, le maniérisme de l'époque est à son comble, les figures sont déformées et la scène est au bord de la sentimentalité.

S'étant écarté de la voie de l'art traditionnel, l'art d'Amarna dans sa dernière phase fut cependant capable de raffinement et d'élégance. La rupture avec le passé était le seul moyen de répondre à un nouveau besoin artistique, dans le cadre de la cour. Jusqu'à cette époque, les courants nouveaux n'avaient été que marginaux, le plus souvent dans un cadre où la tradition se faisait un peu moins rigide, dans les fresques des tombeaux, par exemple (surtout dans les scènes de la vie quotidienne, où apparaissent des esclaves) et dans certains reliefs narratifs. Le règne bref d'Akhenaton fut une tentative — dont les effets ne pouvaient être durables — pour légitimer une révolution qui couvait depuis un certain temps. Moins heureux qu'un futur réformateur religieux, Constantin,

Akhenaton se vit non seulement refuser le titre de « grand », mais en outre on retira son nom de tous les monuments.

LA PÉRIODE TRANSITOIRE AVANT LA XIX^e DYNASTIE

La réaction qui suivit la mort d'Akhenaton, paisible d'abord, devait conduire à un étouffement rapide de toutes les perspectives ouvertes par l'art d'Amarna. Toutankhamon fut le jeune successeur d'Akhenaton. Sa célébrité est due au fait que, de tous les tombeaux du Nouvel Empire, seul le sien fut découvert intact. Son règne et la période pendant laquelle le chef militaire Horemheb se prépara à prendre le pouvoir furent marqués par la continuité, affaiblie, de courants artistiques qui étaient apparus sous Akhenaton, mais avec un certain retour aux traditions anciennes. Les scènes représentées sur des panneaux de bois incrustés d'or et d'ivoire découverts dans le tombeau de Toutankhamon révèlent ce retour aux reliefs traditionnels des pharaons, bien que le maniérisme du temps d'Akhenaton soit toujours présent. Des scènes peintes sur d'autres panneaux de bois représentant des scènes de guerre et de chasse sont plus vivantes. Dans ces scènes, la liberté de la composition provoque un fouillis chaotique de figures qui se détachent sur un fond représentant des paysages (l'intérêt porté aux paysages avait été une des caractéristiques de l'art d'Amarna). Ces motifs réapparaissent dans les reliefs du tombeau d'Horemheb, à Saqqara. Là, la vivacité de la composition est toujours tenue en échec par un dessin minutieux qui isole et groupe consciencieusement les figures.

Le règne d'Horemheb marque la transition entre la XIX^e et la XXI^e dynastie et en même temps le rejet définitif de l'héritage d'Amarna. Ce refus se matérialise par la tentative de faire disparaître à jamais le nom d'Akhenaton. On ordonna aux artistes de retourner à l'art du début de la XVIII^e dynastie. En dehors de la cour, on peut difficilement parler d'un retour à des formes anciennes, puisque l'art d'Amarna n'avait pas pénétré profondément les couches plus humbles de la société.

LA PEINTURE THÉBAÏNE À LA FIN DU NOUVEL EMPIRE

La réaction contre Amarna se répercuta dans les peintures des tombeaux privés de la fin de la XVIII^e et du début de la XIX^e dynastie. L'une des plus riches périodes est celle des deux sculpteurs Nebamun et Ipuky. Elle offre tout l'intérêt des périodes transitoires, témoignant de la perfection technique du passé, et y ajoutant un sens de la vivacité qui fut une contribution spécifiquement ramesside. La scène où l'on voit une veuve caressant les pieds du cercueil en forme de momie devant la porte du tombeau, atteint à une grâce raffinée difficile à égaler.

L'élégance des tombeaux privés contraste beaucoup avec les reliefs ornant les tombes royales, telle celle de la reine Néfertari, femme de Ramsès II. Les reliefs peints sont d'un académisme froid, qui caractérise également les reliefs de Seti I^{er}.

La XX^e dynastie vit le déclin progressif de l'art des peintures funéraires. Le début de la période ramesside

102. (ci-contre) Stèle funéraire de Nes-khonsu-pa-Khered. XX^e-XXI^e dynastie. Peinture sur bois (2,95 × 1,75 m). Musée égyptien de Turin. La défunte est représentée adorant le dieu-soleil Re-Harakhte-Aton, qui est assis et tient le fléau et le crochet (voir couleur n° 94). Au-dessus de la tête de faucon se trouve le disque solaire, entouré du serpent sacré ou *uraeus*. Dans le registre du bas, est représenté un paysage avec un jardin à l'entrée du tombeau de Nes-khonsu-pa-Khered.

112. (ci-contre) Amenhotep IV, connu plus tard sous le nom du roi Akhenaton. Nouvel Empire; XVIII^e dynastie; 1375 av. J.-C. Calcaire. Plus du double de la grandeur nature; site d'origine : Karnak. Maintenant au Musée égyptien du Caire. Ce fragment d'une statue colossale a été découvert dans le temple d'Aton, près du temple d'Amon, à Karnak. Portant encore le nom d'Amenhotep, elle représente le monarque avant qu'il ne transporte sa capitale à Amarna. La stylisation presque décadente des traits est typique de la sculpture, sous le règne d'Akhenaton. Akhenaton était le fils de la reine Tiye et d'Amenhotep III.



avait vu le dernier épanouissement de l'art du Nouvel Empire. Pendant les XIX^e et XX^e dynasties, les peintures funéraires furent toujours exécutées, mais sans innovations. Les scènes sont peintes en couleurs vives et chaque pouce de surface libre est soigneusement recouvert. Les sujets sont les mêmes : scènes d'offrande ou de la vie des champs, voyages funéraires des morts. La richesse des couleurs et l'assurance avec laquelle les scènes sont reproduites reflètent la prospérité de la période impériale. Mais quelque chose manque. Ces scènes, décoratives certes, semblent machinales, sans doute à cause de leur répétition.

113. (ci-dessous) Akhenaton, Néfertiti et trois de leurs filles. Nouvel Empire, XVIII^e dynastie. Période Amarna. 1370-1350 av. J.-C. Calcaire; hauteur : 43,5 cm. Staatliche Museen, Berlin. Cette stèle sculptée en creux et peinte, servit probablement d'autel. Sujet peu conventionnel, ce portrait de la famille royale la représente sous les rayons du disque solaire, Aton.

LA SCULPTURE DE L'ÈRE RAMESSIDE

Le retour nostalgique au passé, recherché par les rois ramessides des XIX^e et XX^e dynasties, malgré la disparition irrévocable de ce passé, ne peut éviter de faire quelques concessions tacites à la période Amarna. Ceci apparaît dans la statue de Ramsès II, qui se trouve au musée égyptien de Turin. Elle s'accroche aux idéals de Touthmosis III et cependant offre une certaine virtuosité, assez remarquable (noter la manche du bras levé). Mais si nous observons attentivement le traitement de la bouche et des yeux, nous nous apercevons que l'héritage d'Amarna est évident. Dans un domaine, cet héritage fut décisif, même si l'évolution commença dès le début de la XVIII^e dynastie : c'est le domaine du relief historique.

Bien qu'il soit en partie retourné au stade des reliefs narratifs de la reine Hatshepsut, le nouvel art du relief n'aurait pu atteindre sa forme caractéristique sans les expériences et les idées Amarna, inspirées par un intérêt humain pour les faits et gestes du pharaon. A l'exception des détails des ennemis vaincus, les reliefs historiques





114. Masque en plâtre d'une vieille femme, d'Amarna. Nouvel Empire. XVIII^e dynastie. Période Amarna. 1370-1350 av. J.-C. Hauteur : 27 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Les rides autour des yeux et sur le front de cette vieille femme, et les cheveux qui se devinent sous son bonnet, sont plus réalistes que tout ce que l'on avait vu jusqu'alors dans la sculpture égyptienne. On ne sait pas si ces masques étaient faits sur des personnes vivantes, ni à quoi ils servaient.

115. Statuette de la reine Néfertiti. Nouvel Empire. XVIII^e dynastie. Période d'Amarna. 1370-1350 av. J.-C. ; hauteur : 40 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Ce délicieux portrait de la reine Nefertiti est l'un des plus beaux exemples de sculpture du règne d'Akhenaton. Sa taille fine et ses hanches larges correspondent à la mode de l'époque.



de Seti I^{er} et de Ramsès II trahissent une conception tout à fait courtisane du roi. La coïncidence de l'épanouissement soudain de ce genre artistique avec les campagnes syriennes de Seti I^{er} nous force à nous poser une question, même si nous ne pouvons encore y répondre : l'engouement pour cet art n'est-il pas dû à l'influence hittite très forte en Syrie du Nord ?

Les dernières œuvres du Nouvel Empire, comme les plus anciennes, sont empreintes d'un idéal de grandeur colossale. Dans cette période finale de la gloire égyptienne, pendant la XIX^e dynastie, d'immenses édifices furent élevés dans toute l'Égypte — depuis le temple de Seti I^{er} à Abydos, jusqu'au temple de Ramsès II à Thèbes et au temple d'Amon construit par le même roi à Louksor. La prédilection pour les édifices colossaux atteint son

apogée dans le prodigieux temple creusé dans le roc d'Abou-Simbel, en Nubie, érigé par Ramsès II. Avec le grand temple funéraire de la XIX^e dynastie de Ramsès III à Medinet Habu près de Thèbes, prend fin l'art du Nouvel Empire. ^{80, 81}

PÉRIODE TRANSITOIRE AVANT LA PÉRIODE SAÏTE

La période qui va de la mort de Ramsès III (1165 av. J.-C.), au milieu de la XX^e dynastie, jusque vers 720 av. J.-C., est une période sans éclat de la culture et de l'art égyptiens. Privée de son empire colonial en Asie occidentale, affaiblie par la lutte des prêtres thébains contre le pharaon, l'Égypte entrait dans une longue période de crise. Cette époque est comparable aux première et deuxième périodes

de transition, bien que l'anarchie ne fût pas aussi totale. L'Égypte ne devait jamais se remettre tout à fait de cette crise, due en partie à des causes économiques. Le monde antique abandonnait l'usage du bronze et se tournait vers celui du fer et l'Égypte qui avait du cuivre pour fabriquer le bronze, ne possédait pas de fer. Pendant les trois premiers siècles du I^{er} millénaire av. J.-C., aucune construction d'édifice ne fut entreprise. On continua de produire des sculptures et des reliefs parfois élégants, mais de plus en plus académiques. L'artisanat put échapper à cette stagnation culturelle. Les objets en métaux ouvrés découverts dans les tombeaux de Tanis, dans le Delta (XXI^e-XXII^e dynastie) sont de très belle qualité.

Une amélioration se produisit lorsque le roi Nubien Piankhy, transporta sa capitale à Napata pour conquérir l'Égypte, où il fonda la XXV^e dynastie. La Nubie avait longtemps reçu l'influence culturelle égyptienne, et les rois nubiens étaient prêts à tenter l'impossible pour parvenir à une renaissance. C'est le début de la quatrième et dernière période de la civilisation égyptienne. Les Nubiens étaient incapables d'ouvrir des voies nouvelles à la culture égyptienne, mais ils luttèrent contre les formes sans vie du Nouvel Empire en retournant résolument aux sources classiques de l'Ancien Empire. C'est pourquoi il n'y a rien de surprenant à ce que les rois nubiens aient construit des pyramides à Napata.

Piankhy restaura de nombreux temples égyptiens, et d'autres encore reçurent les soins des rois nubiens. Les aspects les plus frappants de ce renouveau artistique apparaissent dans le domaine de la sculpture où les artistes rejetèrent les effets caducs si longtemps appréciés et retournèrent aux anciens modèles. Le sens du volume réapparut après avoir presque complètement disparu dans la période d'enthousiasme ramesside pour les effets de lumière. Cependant ces effets, dans les grandes surfaces, ne furent pas dédaignés, comme le prouve le groupe de statues de ⁸³ Taharka, du temple d'Amon à Napata. On observe des tendances semblables dans l'art du relief. A Kawa, en Nubie, Taharka commanda des reliefs qui imitaient les compositions de l'Ancien Empire. Mais les reliefs de Piankhy à Napata trahissent un réalisme qui semble être directement nubien; parmi ces traits réalistes, citons l'importance donnée aux muscles des jambes qui rappellent les reliefs assyriens contemporains.

LA DYNASTIE SAÏTE

Les réalisations de la dynastie nubienne en Égypte furent coupées net par l'invasion des Assyriens, qui, pendant un certain temps, annexèrent l'Égypte (671-663 av. J.-C.).

Les rois nubiens se retirèrent une fois de plus à Napata, où ils établirent un État indépendant qui dura presque un siècle et transmit la culture égyptienne au sud. En raison de troubles intérieurs, les Assyriens ne purent consolider leurs conquêtes, et Psammeticus, gouverneur de Saïs, dans le Delta, réussit à libérer le pays et à établir une nouvelle dynastie, la XXVI^e (663-525 av. J.-C.).

Pendant la période saïte (du nom de la capitale Saïs) le retour aux formes anciennes, amorcé pendant la période nubienne, fut encore accentué. La renaissance du passé

n'était pas due seulement à une question d'inspiration, mais à une tentative consciente pour reproduire les formes et les idéals de jadis. Bien que quelques œuvres intéressantes aient été produites, le résultat général fut une sorte d'art « archéologique ».

Il ne faut pas, cependant, sous-estimer un autre facteur, dû à la période nubienne. C'est le sens du détail naturaliste dans l'art du portrait et des reliefs où il se joignait à un sens très sûr du volume. Ces caractéristiques sont évidentes dans quelques œuvres du début de la XXVI^e dynastie, tels les reliefs des tombeaux thébains; là, le décor suggéra un retour aux tendances du Moyen Empire. Dans les statues, l'accent est mis sur le volume conçu en termes de masses géométriques, tandis que dans le relief, le goût du détail descriptif l'emporte, favorisant un contour linéaire épais.

Quelques sculpteurs furent incapables d'échapper à l'influence des œuvres du Moyen Empire. Ils en tirèrent parfois un bon parti, obtenant un effet sensuel, comme le montre le fragment du musée de Brooklyn représentant une femme allaitant son nourrisson. Les œuvres saïtes du nord de l'Égypte n'ont pas cette étincelle créatrice, et le traditionalisme qui appauvrit l'art ramesside persista malgré la nouvelle manière d'imiter et de copier les modèles anciens.

LA FIN DE L'ART ÉGYPTIEN

Malgré ses faiblesses internes, l'art égyptien opposait une résistance surprenante aux tentatives venues de l'extérieur. Ni la courte domination assyrienne, ni l'occupation perse, plus stable (525-404 av. J.-C.) ne laissèrent de traces appréciables dans l'art égyptien. Les quatre siècles de contact avec les Grecs, qui précédèrent la conquête d'Alexandre et la fondation de la dynastie ptolémaïque à la fin du IV^e siècle av. J.-C., n'eurent qu'un effet superficiel. Les différences entre les deux cultures étaient trop profondes pour permettre une véritable synthèse.

Des œuvres comme les « petites têtes vertes » de Berlin et de Boston et le relief de Nectanebo (British Museum) sont encore de tradition égyptienne, bien que les figures en relief trahissent une certaine compréhension de l'art grec. L'influence grecque est plus marquée dans des œuvres comme le relief du tombeau de Petosiris (fin du IV^e siècle av. J.-C.) où l'une des figures est un net défi à la tradition égyptienne. Mais les cas de fusion véritable sont très rares, même pendant la période ptolémaïque. 119

Plus répandue est la simple insertion d'un motif grec dans un décor indigène, où l'on voit les rois ptolémaïques présider des cérémonies traditionnelles. Les artistes égyptiens avaient tendance à suivre les chemins de la tradition, qui, depuis longtemps, était devenue incapable d'une quelconque renaissance. Par contraste, la nouvelle capitale Alexandrie sur la Méditerranée, devint le foyer d'une école d'art grec.

Le domaine de l'architecture est un peu plus brillant. S'il n'y avait pas d'équivalents à d'autres périodes de l'histoire — Perse achéménienne, déclin de l'empire romain, fin de la période gothique en Europe médiévale —



116. Scène de bataille sur un coffre peint, ayant appartenu à Toutankhamon. Nouvel Empire. XVIII^e dynastie. 1358-1349 av. J.-C. Longueur totale : 50 cm. Musée égyptien du Caire. Cette composition dramatique avec la figure remarquable du roi dans son char et la confusion des guerriers et des chiens, à gauche, est plus vivante que bien des peintures de l'époque. Le couvercle du coffre est orné de

scènes de chasse. La comparaison avec les palettes d'Oxford et de Narmer (noir n^{os} 87, 88) et le relief de Ramsès III à Médinet Habu (couleur n^o 81) montre une similarité dans la manière dont les scènes de bataille et de chasse sont représentées, à plus de mille années d'intervalle.



117. Le général Horemheb, en scribe. Nouvel Empire; XVIII^e dynastie. 1355 av. J.-C. Granit gris; hauteur : 1,16 m. Metropolitan Museum of Art, New York (Don de Mr. et Mrs. Everit Macy, 1923). Cette œuvre date de l'époque où Horemheb était encore commandant en chef de l'armée de Toutankhamon, et fut faite avant qu'il ne devint roi. Il est représenté en scribe militaire, écrivant un long hymne en l'honneur de Thoth, dieu du savoir. Le style rappelle celui du règne d'Amenhotep III, par la posture traditionnelle, les gestes et le costume, mais la période Amarna a laissé sa trace dans l'expression adoucie du visage, les plis des vêtements et l'aspect général, moins conventionnel.

il semblerait surprenant que, vers la fin, la civilisation égyptienne ait pu produire des monuments qui, tout en respectant la tradition, répondirent aux besoins contemporains d'une manière telle qu'ils sont les meilleures réalisations de l'époque. Les temples d'Edfu, Kom-Ombo, Denderah et, le plus célèbre, Philae, se rapprochent des salles hypostyles à colonnes ornées et à pylônes à reliefs. Les architectes de cette époque sont très nettement attirés par le pittoresque. Les beaux chapiteaux lobiformes, les colonnes et les piliers du temple d'Horus à Edfu et du kiosque de Trajan à Philae, donnent à cette architecture une qualité très raffinée. Parfois, il semble que les contraintes de la tradition l'aient sauvée de la mignardise rococo.

L'effondrement final de la tradition culturelle égyptienne ne se produisit qu'à l'adoption du christianisme, au IV^e siècle de notre ère. Avec la fermeture des temples et la dispersion des prêtres, la connaissance de l'écriture hiéroglyphique, clé indispensable pour la compréhension de l'Égypte antique, disparut totalement. Le déchiffrement, par Champollion, de la graphie égyptienne, ouvrit l'ère moderne d'archéologie égyptienne, et l'histoire de ses quatre mille années de civilisation put être graduellement reconstituée.



118. **Statue de Ramsès II.** Nouvel empire. XIX^e dynastie. 1301-1234 av. J.-C. Granit noir; hauteur : 1,94 m. Sans doute de Thèbes. Aujourd'hui au Musée égyptien de Turin. Bien que le roi soit représenté ici d'une manière conventionnelle, avec la couronne bleue et l'*uraeus* et tenant le crochet royal, son costume est plus contemporain que traditionnel. La figure de la reine représentée à une plus petite échelle, se trouve près de sa jambe gauche et celle de son fils, près de sa jambe droite.



119. (à droite) **Tête de vieil homme.** Période ptolémaïque. 200 av. J.-C. Schiste; hauteur : 10,5 cm. Musée des Beaux-Arts de Boston. Cette tête remarquable semble être de style conventionnel. On la fait remonter, avec d'autres sculptures de ce genre, soit à la XXVI^e, soit à la XXVII^e dynastie, mais il semble que cette dernière date soit la vraie. Le traitement plastique des sourcils, des paupières et du front est remarquable.

120. **Piliers de la salle hypostyle du temple d'Amon, à Karnak.** Nouvel Empire. XIX^e dynastie. 1318-1200 av. J.-C. Cette vue peu banale des hauts piliers de l'aile centrale de la salle hypostyle permet de voir très nettement les énormes chapiteaux campaniformes et les reliefs qui datent du règne de Seti I^{er} et des Ramsès. A l'arrière-plan, on aperçoit le haut des chapiteaux lotiformes de l'aile intérieure, et l'architrave et la corniche supportant les restes de la claire-voie et les fenêtres.



L'expansion de l'art du Moyen-Orient antique

Notre étude de l'art du Moyen-Orient antique serait incomplète si elle ne faisait mention de quelques cultures limitrophes, dépendant des traditions centrales. Parfois, des motifs artistiques étaient diffusés dans des régions lointaines; c'est ainsi que les formes de la poterie iranienne influencèrent la culture chinoise néolithique de Yang-Shao. Nous laisserons de côté des diffusions de ce genre qui sont inévitables dans toute tradition artistique majeure. Nous fixerons notre attention sur des diffusions plus proches et plus complètes.

LA NUBIE

La culture égyptienne, dans sa dernière période, acquit un nouveau satellite, au sud. Lorsque les Assyriens arrachèrent au trône des pharaons la dynastie éthiopienne, la culture éthiopienne fut conservée en Nubie où elle demeura longtemps fidèle à la tradition égyptienne. Au IV^e siècle av. J.-C., la capitale se transporta vers le sud, de Napata à Méroë, provoquant un déplacement du centre culturel. Le nord du pays, la Basse-Nubie, demeura dans l'orbite de l'Égypte ptolémaïque et la Haute-Nubie, y compris la capitale, entra en contact plus direct avec les cultures primitives d'Afrique centrale et orientale. Pendant environ sept cents ans, jusqu'à la destruction du royaume de Méroë par l'État éthiopien d'Aksum, vers le milieu du IV^e siècle apr. J.-C., le Soudan fut le foyer d'une culture florissante inspirée de celle de l'Égypte, mais douée d'une force suffisante pour avoir son originalité propre.

Tout comme à Napata, les rois continuèrent de bâtir des temples et des pyramides de type égyptien; mais les idées helléniques pénétrèrent aussi: un établissement thermal, à Méroë, dont la façade est ornée de figures sculptées, trahit une influence grecque. L'aspect le plus intéressant de l'art méroïte est l'originalité avec laquelle il adapta la tradition iconographique égyptienne qui avait été à la base de toutes ses réalisations. Un thème fréquent des reliefs royaux est celui du roi frappant les captifs sur la tête. Des thèmes aussi mélodramatiques plaisaient à Méroë, en partie à cause des possibilités décoratives qu'ils offraient.

Dans un relief qui se trouve au Worcester Art Museum, Massachusetts, nous reconnaissons l'origine égyptienne de la scène, mais presque rien d'autre qui soit égyptien ne subsiste — à part quelques petits détails iconographiques et stylistiques. La disposition élégante des captifs et la figure du roi rappellent vaguement l'art indien, et la petite figure avec l'éventail de cérémonie qui se tient près du monarque rappelle un Nike (personnification de la victoire), en costume parthe.

Une autre sculpture sur roche intéressante, de Gebel Qeili, datant de la première moitié du I^{er} siècle av. J.-C., représente un roi entouré de captifs liés. Le buste du dieu-soleil représenté à la manière hellène tend une fleur au roi et tient une corde à laquelle sont reliés les liens qui entravent un groupe de captifs. La figure du roi est assez conventionnelle, mais un groupe d'ennemis tués, précipités au bas d'une cascade, est représenté avec un peu plus de réalisme. La composition est de

qualité et on ne peut s'empêcher de songer que ce relief nubien est le dernier descendant du relief ornant la base de la statue de Khasekhem. Il semble que la tradition égyptienne ait décrit un cercle complet et soit revenue fusionner dans ses formes les plus spontanées avec la source africaine dont elle était née. 90

Dans le contexte de l'histoire culturelle, la civilisation méroïte est très importante, en tant qu'exportatrice d'éléments égyptiens, de l'obélisque en particulier, à la civilisation éthiopienne, avec sa capitale Aksum. Mais puisque deux courants culturels se rencontrent ici — l'un venant du nord, l'autre de l'est — il semble préférable d'en reporter l'explication au paragraphe sur l'Éthiopie.

L'ARABIE DU SUD

Tandis que les conquérants assyriens dévastaient la Syrie, une tradition qui devait beaucoup à ce pays se développait, au sud, sur la frange du désert d'Arabie. La longue chaîne d'oasis reliant les villes syriennes au Yémen était déjà une route du commerce avant l'arrivée des Assyriens, et les techniques et idées étaient diffusées, par cette route, du nord vers le sud. Nous connaissons encore trop peu de chose sur l'art de l'Arabie préislamique pour pouvoir affirmer quoi que ce soit, mais il semble que cette contrée lointaine dut beaucoup à la médiation des voyageurs. Les influences syriennes dominantes se mêlèrent à d'autres influences venues de Mésopotamie, d'Iran et des Indes. Comme cela arrive souvent dans les régions limitrophes où des conditions politiques favorables protègent la culture, ces influences purent servir à créer du nouveau.

Vers le milieu du premier millénaire av. J.-C., des tombeaux creusés dans la roche, flanqués de lions en haut-relief, apparurent au milieu du désert d'Arabie, à el-Ula (autrefois : Dedan). Un lien avec les figures un peu plus récentes du nord de la Syrie semble indéniable. L'apparition de tombeaux semblables de pur style nabatéen, un demi-millénaire plus tard, près d'une autre oasis, Medain Salih (autrefois : Hegra), fait songer à un courant culturel continu, allant du nord au sud.

Le Yémen, l'*Arabia Felix* des Anciens, fut le centre d'une école florissante d'art religieux, dès le début du premier millénaire av. J.-C. Cette base religieuse contraste avec le centre d'intérêt ordinairement politique dans l'art du Moyen-Orient. Dans les grands ensembles architecturaux découverts à Marib et à Sirwah, on a retrouvé un certain nombre de temples. Ils semblent s'inspirer de modèles achéménien. Récemment, un autre temple a été mis au jour à Khor Rori, en Oman, au sud-est de l'Arabie.

Le sanctuaire d'Awwam, à Marib, le plus caractéristique de ces temples, a un grand mur d'enceinte elliptique avec un péristyle à piliers, sur l'un des côtés. Cet édifice rappelle un temple récemment mis au jour en Afghanistan par une expédition archéologique italienne. La construction du mur d'enceinte rappelle l'architecture syrienne et palestinienne. Un trait particulier de l'architecture du sud de l'Arabie est le mur doté de niches de plus en plus profondes. Cette caractéristique vient apparemment de Mésopotamie où ces murs ont été construits depuis la période sumérienne jusqu'à la période néo-babylonienne.



121. (à gauche) **Le tophet de Salammbô, Carthage.** C'est là le plus important *tophet* ou enceinte sacrée, conservé jusqu'à nos jours. Les urnes contenaient les cendres d'enfants et d'animaux sacrifiés. Les petites stèles datent du v^e au ii^e siècle av. J.-C. et sont décorées, soit par une niche surmontée d'une corniche, soit par des pilastres de style égyptien.

122. (au centre) **Tête en verre punique.** Musée du Bardo, Tunis. Cette petite tête est très expressionniste. Ces têtes avaient des qualités curatives à demi magiques et elles étaient peintes de couleurs vives.

123. (à droite) **Masque de démon.** Musée du Bardo, Tunis. Dans le monde punique, les masques de démons avaient des pouvoirs curatifs et on les mettait dans les tombeaux et les tophets. Les masques de démons, utilisés pour dire l'avenir, apparurent également en Mésopotamie et furent imités plus tard par les Grecs et les Phéniciens.

En outre, la Mésopotamie (par l'intermédiaire de la Syrie peut-être) est la source des pinacles crénelés qui couronnaient les édifices.

La sculpture — surtout des statues votives et des reliefs sculptés sur des stèles et des autels — est assez rudimentaire. Une statue en bronze du v^e siècle, de Marib, de piètre qualité, est cependant intéressante par son iconographie phénicienne. La pose rappelle l'art statuaire cyprio-phénicien du v^e siècle av. J.-C., et la peau de lion est un élément grec.

Les reliefs représentent en général des scènes d'offrande et des chameaux. Bien qu'il s'agisse fondamentalement d'art local, on trouve dans les reliefs des motifs étrangers : ainsi le motif de la chèvre semble venir d'Iran. Ce motif qui devait être symbolique à l'origine, apparaît dans un très beau relief qui se trouve aujourd'hui à Marseille, où deux rangées superposées de chèvres sculptées en haut-relief entourent une inscription élégante, surmontée d'une frise architecturale. Il est intéressant de noter que l'écriture du sud de l'Arabie était souvent utilisée à des fins artistiques, tout comme les hiéroglyphes hittites en Syrie au début du premier millénaire. Les deux pays préféraient l'écriture en relief à la version incisée.

L'ÉTHIOPIE

Pendant la première moitié du premier millénaire, l'Arabie eut une colonie culturelle bien à elle lorsque les Yéménites émigrèrent sur l'autre rive de la mer Rouge, en Éthiopie. Ils trouvèrent là une culture d'origine égyptienne qui avait été transmise par Méroë. Les œuvres peu connues qui résultèrent de cette fusion, méritent que l'on s'y attarde.

⁶⁴ Les monuments les plus caractéristiques sont sans doute

les obélisques d'Aksum qui réussirent à combiner une forme architecturale égyptienne à des décorations venues du sud de l'Arabie.

L'art de l'Arabie préchrétienne semble fait d'une série d'éléments encore mal connus. Certaines œuvres, tels les « trônes » d'Aksum qui consistent en une plate-forme dressée sur des piliers aux angles courbés, et les obélisques déjà cités, semblent appartenir à la dernière phase de l'histoire aksumite et offrent un certain degré d'indépendance. D'autres monuments rappellent l'art yéménite, comme le petit temple carré de Yeha, un trône orné de bas-reliefs, une statue d'Haulti et une statuette d'Hawila Assaraw. La date relativement ancienne de ces œuvres — v^e siècle av. J.-C. — permet difficilement de dire si cette tradition éthiopienne est due à un art du sud de l'Arabie teint d'influences locales et méroïtes ou si elle est due à un courant culturel parallèle qui exerça à un moment donné une influence sur les œuvres yéménites. Une autre difficulté surgit lorsque nous tentons de retrouver la route prise par certains motifs égyptiens pour gagner l'Éthiopie. Le sphinx de Cascase s'inspire-t-il d'éléments méroïtes ou syriens ?

L'évolution de l'art du sud de l'Arabie et de l'Éthiopie préchrétienne a besoin d'être étudiée plus à fond. Dans ce nouveau chapitre de l'histoire archéologique, l'exploration en profondeur vient seulement de commencer.

LA CIVILISATION PHÉNICIENNE AU-DELA DES MERS

Les migrations phéniciennes établirent un pont entre l'est et l'ouest. A un moment donné, la colonie de Carthage dépassa en importance les cités mères de la Phénicie. On eût pu croire que, lorsque les Phéniciens se fixèrent à l'ouest, leur culture eût rappelé celle de la métropole, mais il n'en

124. **Stèle punique.** Musée du Bardo, Tunis. Cette stèle date du III^e ou II^e siècle av. J.-C. Une inscription précise le nom du donateur : Ammat-Melqart, c'est-à-dire serviteur du dieu Melqart, et les noms des dieux à qui la stèle était offerte : Baal-Hammon et Tanit. Sur le côté on voit une main ouverte, qui signifie une bénédiction.

fut rien. La nouvelle civilisation carthaginoise ou punique est d'origine surtout cyprïote, car les Phéniciens étaient nombreux à Chypre dès la fin du deuxième millénaire.

Bien que Chypre — surtout à l'est, avec la ville de Kition —, ait été profondément influencée par la culture phénicienne, elle conserva des éléments originaux et mycéniens — aussi bien dans l'art que dans la religion — et qui furent transmis aux colonies occidentales. Ainsi ces colonies reçurent une culture très mélangée : un courant fondamental phénicien mêlé à un courant cyprïo-phénicien, tous deux pénétrés par des éléments micénio-minoens, pendant les derniers siècles du deuxième millénaire. En outre, la plupart des émigrants vers l'ouest ne se fixaient pas dans des régions vierges de toute influence culturelle, bien que cela se produisît en Afrique du Nord. Aussi devons-nous tenir compte d'éléments locaux — siciliens, ibériques — qui allaient être rapidement submergés par la vague de l'expansion grecque.

Le résultat de ces entrelacs complexes de facteurs historiques fut une culture dans laquelle seul le langage et, dans une certaine mesure, la religion, demeurèrent fidèles aux sources premières. Dans d'autres domaines, celui de l'art en particulier, nombreux furent les emprunts faits à la Grèce.

L'ART PUNIQUE

Pour bien saisir le caractère particulier de l'art punique, il ne faut pas oublier que l'émigration des Phéniciens vers l'ouest se produisit à une époque où la métropole s'adonnait au commerce plus qu'à l'art. La base mercantile de la puissance carthaginoise ne permit pas à la cour d'encourager l'art et ne se prêta pas à un art civique, comme celui des Grecs. Lorsqu'il n'était pas utilitaire (bien que les Carthaginois importassent de Grèce de nombreux produits de luxe), l'art carthaginois était religieux. Mais la religion basée surtout sur les sacrifices d'enfants enterrés ensuite dans des sanctuaires en plein air, ne se prêtait pas à la construction de temples monumentaux. Lorsqu'il y en avait — on n'en a trouvé aucun vestige, mais ils sont décrits dans certains textes — ils devaient imiter le type phénicien. (Cadix — comme Jérusalem et Tell Tayanat — était réputé pour son temple précédé de deux colonnes.)

123, 124 Le trait le plus caractéristique de l'art punique est encore la stèle sculptée. Placées dans les sanctuaires (que les archéologues appellent *tophets*), ces stèles représentaient des sacrifices d'enfants. Imitant d'abord de simples stèles syriennes, au VI^e siècle elles prennent la forme des chasses égyptiennes, contenant une figure sacrée féminine, ou masculine, ou un *baetyl* ou pilier sacré. A la fin du VI^e siècle, à la suite de l'importation de nouveaux motifs égyptiens



en Phénicie, l'art des colonies adopta quelques éléments iconographiques égyptiens. Mais vers le début du I^{er} siècle, Carthage réagit contre les représentations anthropomorphes des dieux et les remplaça par des symboles. Cette réaction gagna les colonies qui dépendaient de Carthage, excepté le sud de la Sardaigne. Plus tard, encore, l'influence grecque toucha ce genre de monument, et c'est ainsi que l'on trouve des stèles en forme d'édicules grecs ou de niches à colonnes avec, à l'occasion, une figure. Ainsi, ces stèles, de type d'abord cyprïote, adoptèrent-elles le style grec.

La sculpture sur pierre en ronde bosse est rare et reflète les styles locaux, mais les terres cuites sont répandues, de type oriental, en général, avec une base cylindrique. Malheureusement, elles sont de piètre qualité. Plus intéressantes sont les demi-figures en argile moulée. Elles sont d'inspiration ionique, même lorsqu'elles représentent un type de figure égyptien. Les plus importantes sont des masques grotesques, s'inspirant de modèles en bronze. 122 Les terres cuites disparurent à la fin du V^e siècle av. J.-C. 123

Dans les arts mineurs, citons les ivoires qui s'inspirent de ceux de Phénicie, et qui suivent le courant oriental. Citons aussi les verres colorés, les scarabées sacrés (avec la représentation de figures syriennes et égyptiennes et d'hieroglyphes) et les objets en or et en argent. Dans cette dernière catégorie, les artistes puniques purent donner libre cours à leur goût des ornements.

L'art punique, qui n'a jamais eu un caractère original, céda peu à peu devant l'art grec. Depuis le temple de Tharros en Sardaigne, jusqu'aux stèles et statuettes d'argile de type grec découvertes dans toute la région de culture phénicienne, l'art des derniers siècles de l'ère préchrétienne illustre le déclin progressif des formes et motifs puniques. Cette évolution s'acheva pendant la période romaine, lorsque des forces spirituelles étrangères au monde classique, pénétrèrent divers groupes ethniques qui avaient eu auparavant une culture rudimentaire. Un art primitif apparut qui conserva quelques traces d'influence punique. Les stèles funéraires de Sardaigne, les stèles votives de Ghorfa et quelques tombeaux monumentaux érigés en Afrique du Nord représentent le crépuscule de l'art punique. 66

Glossaire des Peuples et Cultures

Achéménides ou Achéménies. Dynastie perse ainsi appelée du nom de son fondateur Achéménès. Cyrus fut le premier roi de la dynastie à régner sur le pays tout entier. La dynastie s'éteignit à la mort de Darius III Codoman, en 330 av. J.-C.

Akkadiens. Nom donné aux rois de la dynastie sémitique fondée par Sargon au ^{xxiv}e siècle av. J.-C. On appelle également ainsi les habitants de leur royaume, le pays d'Akkad, région septentrionale de la Mésopotamie. La dynastie s'éteignit au ^{xxiii}e siècle av. J.-C.

Amorrites. Peuple sémitique de la région occidentale de la Mésopotamie qui s'y infiltra par le nord, à la fin du troisième et au début du deuxième millénaire puis fonda — vers 1900 av. J.-C. — le royaume Amorrite qui devait tomber aux mains des Kassites vers 1540 av. J.-C.

Amratienne (culture). Nom donné à une culture égyptienne préhistorique qui a pour site principal el-Amra près d'Abydos où l'on a trouvé les plus anciens vases de pierre que l'on connaisse (3800 av. J.-C.).

Araméens. Peuple sémitique du centre et du nord de la Syrie. Les Araméens fondèrent trois grandes cités : Damas, Hama, Alep. Ils apparurent au ^{xii}e siècle av. J.-C., au Proche-Orient, envahirent la Mésopotamie et s'emparèrent de Babylone (dynastie chaldéenne).

Assyriens. Habitants de l'Assyrie, sur le cours moyen du Tigre, qui eut successivement pour capitales : Assur, Kalah et Ninive. L'Assyrie était un royaume amorrite (^{xx}e siècle av. J.-C.). Au début du ^{xiii}e siècle av. J.-C. Salmanasar I^{er} transporta sa capitale d'Assur à Kalah. Cette période assyrienne moyenne à laquelle appartient Teglath-Phalasar I^{er} s'acheva en 1000 av. J.-C. Une brillante période d'expansion suivit avec Assurnasirpal II (883-859), Teglath-Phalasar III (745-727 av. J.-C.), Sargon II (722-705 av. J.-C.) et enfin Assurbanipal (668-626). Le royaume assyrien tomba en 610 av. J.-C. aux mains des Mèdes et Babyloniens.

Babyloniens. Amorrites sémitiques qui firent l'unité de la Mésopotamie pendant la période Isin-Larsa à la fin du ⁱⁱⁱe millénaire av. J.-C. et introduisirent la langue sémitique dans la région. Pendant la première période babylonienne (de la fin du ⁱⁱⁱe millénaire au milieu du ⁱⁱe millénaire) les Babyloniens érigèrent d'importants édifices à Mari et Ishchali; ils furent soumis par les Kassites en 1540. Après la victoire des Mèdes et des Babyloniens sur les Assyriens, la période néo-babylonienne commença pendant laquelle fut bâtie Babylone, sous Nabuchodonosor II (cf. Chaldéens). Les Néo-Babyloniens furent écrasés par les Achéménides au ^{vi}e siècle av. J.-C.

Badarienne (culture). Culture égyptienne préhistorique, qui tire son nom du site d'el-Badari, 4000 av. J.-C.

Canaanites. Vaste groupe ethnique d'origine sémitique qui vivait dans la partie occidentale du Proche-Orient à la fin de la période préhistorique et dont la culture — à laquelle se mêlaient de nombreux éléments amorrites introduits en 2000 av. J.-C. — dura jusqu'à la période phénicienne et israélienne.

Carthaginois. Habitants de Carthage, ville fondée en 814 av. J.-C., en Afrique du Nord, près de Tunis, par les Phéniciens, si l'on en croit les écrivains classiques.

Chaldéens. (Nom biblique des Babyloniens.) Ce nom est parfois donné, à tort, aux Sumériens et aux peuples de Mésopotamie, en général. En réalité, ce nom désigne uniquement les tribus d'origine araméenne qui se fixèrent en basse Mésopotamie et fondèrent la dynastie néo-babylonienne aux ^{vii}e et ^{vi}e siècles av. J.-C.

Cimmériens. Tribu d'archers habiles qui vivaient au sud-est de la mer Noire et pénétrèrent en Urartu à la fin du ^{viii}e siècle.

Élamites. Habitants de l'Élam, ayant pour capitale Suse; ils restèrent continuellement en contact avec les habitants de la Mésopotamie, à partir de la première moitié du troisième millénaire. Leur langue fut — avec le perse et le babylonien —, l'une des langues officielles de l'empire de Darius. Dès le ⁱⁱⁱe millénaire av. J.-C. ils avaient inventé un système d'écriture.

Gerzéenne (culture). Culture qui tire son nom du site d'el-Gerza en Égypte; cette culture préhistorique semble avoir remplacé la culture amratienne en 3300 av. J.-C. et dura jusqu'au début de la période prédynastique.

Gutiens. Nomades de l'est de la Mésopotamie qui mirent fin à la dynastie akkadienne au ^{xxiii}e siècle av. J.-C. et gouvernèrent le pays pendant presque un siècle.

Hittites. Peuple de la langue indo-européenne qui se fixa en Anatolie au début du ⁱⁱe millénaire, où ils succédèrent à un peuple non indo-européen appelé les Hattites. Ils avaient pour capitale Hattusas (aujourd'hui Boghazköy). Leur empire aux ^{xix}e et ^{xviii}e siècles av. J.-C. s'étendit jusqu'à Babylone. Ils furent écrasés par les « Peuples de la Mer » en 1200 av. J.-C.

Hurriens (voir Mitanniens.)

Hyksos. Appelés à tort les « Rois Bergers » ces nomades d'origine surtout sémitique venaient de Syrie et de Palestine. Ils envahirent l'Égypte aux ^{xviii}e et ^{xvii}e siècles av. J.-C. et gouvernèrent le pays pendant plus d'un siècle.

Kassites (ou Kosséens). Peuple originaire du nord-est des monts Zagros qui gouverna toute la Mésopotamie pendant trois cent cinquante années, après la chute de la première dynastie de Babylone en 1540 av. J.-C.

Lullubiens. Peuple des monts Zagros, apparenté aux Élamites, qui faisait des incursions à la frontière de la Mésopotamie vers 2300 av. J.-C. Naram-Sin fit ériger une stèle pour célébrer une victoire qu'il remporta sur eux (noir n° 25).

Lyciens. Peuple de langue indo-européenne originaire de la pointe de la péninsule anatolienne.

Lydiens. Peuple indo-européen de la province occidentale d'Anatolie (appelée Lydie par les Grecs). Leur capitale était Sardis. Les Lydiens écrasèrent les Phrygiens au ^{vii}e siècle av. J.-C. et furent à leur tour écrasés par Cyrus en 546 av. J.-C.

Mèdes. Peuple indo-européen qui détruisit l'empire assyrien sous le roi Cyaxarès, en 610 av. J.-C.

Mitanniens. Peuples de langue indo-européenne (Aryens au sens strict du terme), qui gouvernèrent les Hurriens ou Hurrites, et créèrent un royaume indépendant en Syrie, Mitanni. Ils furent particulièrement puissants durant le deuxième millénaire jusqu'au ^{xiv}e siècle av. J.-C., époque à laquelle ils furent écrasés par les Hittites.

Néo-Sumériens (voir à Sumériens).

Perses. Ensemble de tribus nomades et agricoles de langue indo-européenne qui furent unifiées sous les Achéménides. Ils vivaient en Perse (aujourd'hui Iran) et conquièrent les Mèdes, la Babylonie et l'Asie Mineure au ^{vi}e siècle av. J.-C., sous le règne de Cyrus. Ils atteignirent l'apogée de leur puissance sous Darius I^{er} (521-486). La chute de l'empire perse se produisit en 331 av. J.-C. lorsque Alexandre conquiert l'Orient.

Phéniciens. Ancien peuple sémitique composé de marins et de commerçants vivant dans la région côtière du nord-ouest de la Palestine et de la Syrie. Ils inventèrent l'alphabet et exercèrent une influence considérable dans tout le monde méditerranéen au début du premier millénaire av. J.-C.

Philistins. Peuple d'origine anatolienne vivant dans la région côtière du sud de la Palestine, après l'invasion des « Peuples de la Mer » dont ils faisaient partie.

Phrygiens. Peuple indo-européen dont la capitale était Gordion en Anatolie occidentale. Les Phrygiens traversèrent le plateau central, gagnèrent l'est, chassèrent les Hittites de leur capitale, Hattusas, et furent remplacés par les Lydiens au ^{vii}e siècle av. J.-C.

Samaritains. Habitants de la ville de Samarie, capitale du nord du royaume d'Israël; par la suite, on désigna sous ce terme la population entière d'Israël, après la déportation de ses habitants d'origine par les Assyriens (en 722 av. J.-C.), et après que des colons venus d'Orient furent venus s'implanter au royaume d'Israël.

Scythes. Cavaliers nomades originaires de la région située au nord de la mer Caspienne, et qui, à la fin du ^{vii}e siècle, pénétrèrent profondément en Palestine.

Séleucides. Dynastie hellénistique fondée par Séleucos I^{er}; les Séleucides gouvernèrent une grande partie du Proche-Orient pendant cent soixante-quinze années, à partir de 312 av. J.-C. Ils furent expulsés de Mésopotamie par les Parthes venus de Perse.

Sémites. Groupe linguistique composé de plusieurs peuples : Babyloniens, Assyriens, Hébreux, Arabes; ces peuples vivaient depuis l'époque préhistorique dans le « croissant de terres fertiles » et pénétrèrent plus tard en Arabie et en Éthiopie.

Sumériens. Peuple non sémitique qui se fixa en basse Mésopotamie au milieu du ^{iv}e millénaire (sans doute pendant la période d'al 'Ubaid) et qui créa l'une des deux plus anciennes civilisations que l'on connaisse. Les Sumériens disparurent au début du deuxième millénaire. Les Néo-Sumériens sont les Sumériens qui reprirent le contrôle politique du pays entre l'effondrement des Gutis (au ^{xxii}e siècle av. J.-C.) et la chute d'Ur (en 2061 av. J.-C.).

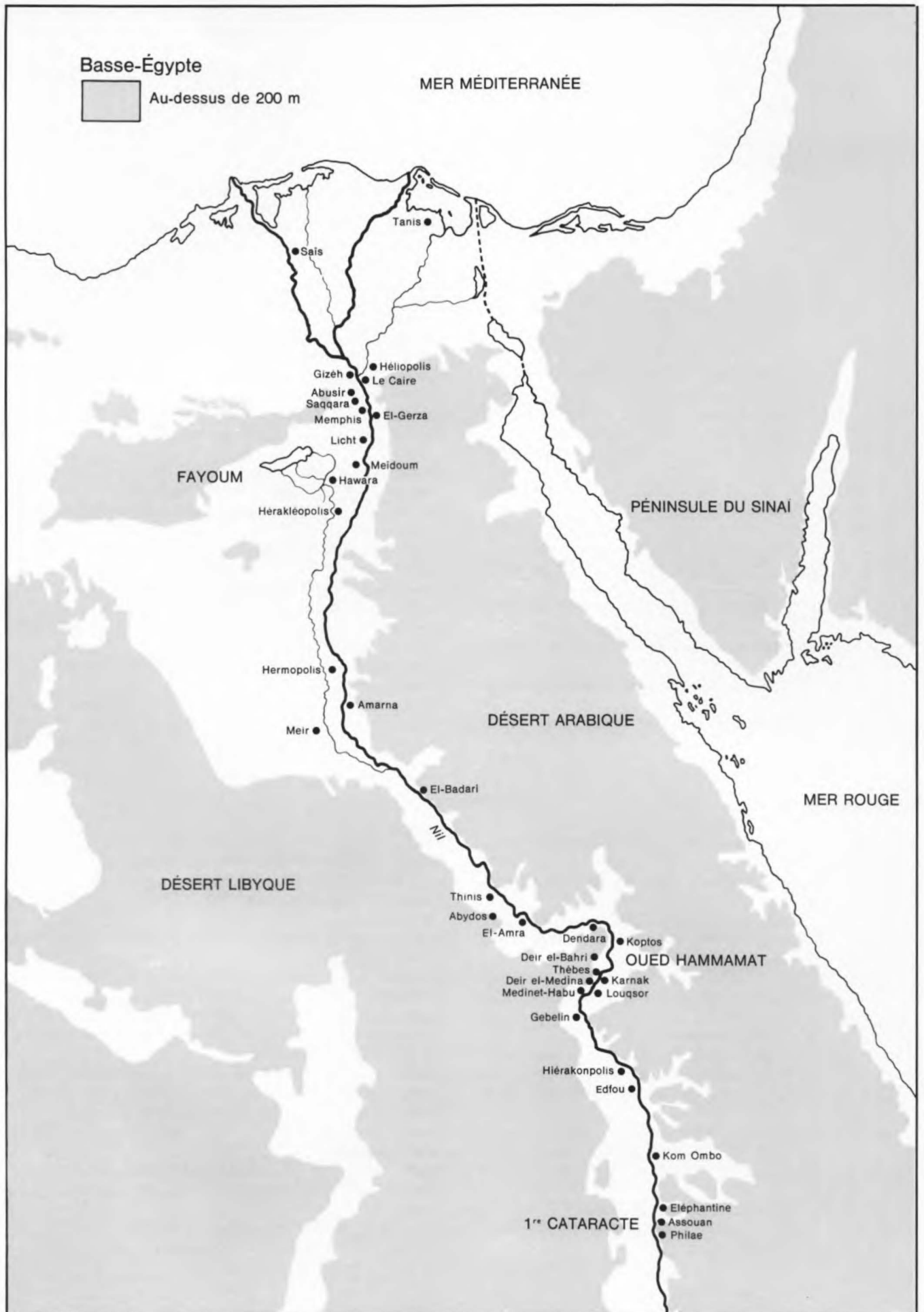
Tasiennienne (culture). Culture égyptienne préhistorique qui tire son nom du site de Deir Tasa, près d'Hérakopolis (5000 av. J.-C.).

Basse-Égypte



Au-dessus de 200 m

MER MÉDITERRANÉE



Bibliographie

Divers

- Delaporte, L. *L'Art de l'Asie Antérieure*, 1932 (Paris)
Frankfort, H. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, 1954 (Penguin Books, Pelican History of Art)
Frankfort, H. *Cylinder Seals*, 1939 (Londres)
Groenewegen-Frankfort, H. A. *Arrest and Movement*, 1951 (Faber)
Lloyd, Seton *The Art of the Ancient Near East*, 1961 (Thames and Hudson; Praeger)
Moortgat, A. *Alt-Vorderasiatische Malerei*, 1959 (Berlin)
Moortgat, A. *Vorderasiatische Rollsiegel*, 1940 (Berlin)
Moscatti, S. *Historical Art in the Ancient Near East*, 1963 (Rome)
Potratz, J. A. H. *Die Kunst des Alten Orients*, 1961 (Stuttgart)
Schäfer, H., and Andrae, W. *Die Kunst des Alten Orients*. 1925 (Berlin)
Wiseman, D. J. *Cylinder Seals of Western Asia* (Batchworth Press)
Woolley, L. *Mesopotamia and the Middle East*, 1961 (Methuen)

Mésopotamie

- Frankfort, H. *Sculpture of the Third Millennium B.C.*, 1939 (Université de Chicago)
Frankfort, H. *More Sculpture from the Diyala Region*, 1943 (Université de Chicago)
Gadd, C. J. *The Assyrian Sculptures*, 1934 (British Museum)
Garbini, G. *Le Origini della Statuaria Sumerica*, 1962 (Rome)
Moortgat, A. *Frühe Bildkunst in Sumer*, 1935 (Leipzig)
Parrot, A. *Nineveh and Babylon*, 1961 (Thames and Hudson)
Parrot, A. *Sumer*, 1960 (Thames and Hudson)
Strommenger, E., and Hirmer, M. *The Art of Mesopotamia*, 1964 (Thames and Hudson; Abrams)
Woolley, L. *The Development of Sumerian Art*, 1935 (Londres)

Régions périphériques

- Akurgal, E. *Phrygische Kunst*, 1955 (Ankara)
Akurgal, E., and Hirmer, M. *The Art of the Hittites*, 1962 (Thames and Hudson)

- Albright, W. F. *The Archaeology of Palestine*, 1960 (Penguin Books)
Barnett, R. D. *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, 1957 (British Museum)
Cecchini, S. M. *La Ceramica di Nuzi*, 1965 (Rome)
Dussaud, R. *L'Art Phénicien du II^e Millénaire*, 1949 (Paris)
Ghirshman, R. *Iran*, 1954 (Penguin Books)
Grohmann, A. *Arabien*, 1963 (Munich)
Harden, D. B. *The Phoenicians*, 1962 (Thames and Hudson)
Kenyon, K. M. *Archaeology in the Holy Land* (Praeger 1960; Benn 1964)
Lloyd, Seton *Early Anatolia*, 1956 (Penguin Books)
Matthiae, P. *Ars Syra*, 1962 (Rome)
Mellaart, J. *Earliest Civilizations of the Near East* 1965 (Thames and Hudson)
Pope, A. U. (ed.) *A Survey of Persian Art*, Vol. I, 1938 (Oxford U.P.)
Porada, E. *Seal Impressions of Nuzi*, 1947 (New Haven)
Pottier, E. *L'Art Hittite*, 2 vol., 1926-30 (Paris)
Van den Berghe, L. *Archéologie de l'Iran Ancien*, 1959 (Leyde)
Vieyra, M. *Hittite Art 2300-750 B.C.*, 1955 (Tiranti)

Égypte

- Aldred, C. *The Development of Ancient Egyptian Art, 3200-1315 B.C.*, 1962 (Tiranti)
Aldred, C. *The Egyptians*, 1961 (Thames and Hudson; Praeger)
Badaway, A. *A History of Egyptian Architecture*, vol. I, 1954 (Gizè)
De Wit, C. *La Statuaire de Tell el-Amarna*, 1950 (Anvers)
Donadoni, S. *Arte Egizia*, 1955 (Turin)
Harris, J. R. *Egyptian Art*, 1966 (Spring Books)
Hornemann, B. *Types of Ancient Egyptian Statuary*, 3 vol., 1951-7 (Copenhagen)
Lange, K., and Hirmer, M. *Egypt : Architecture, Sculpture, Painting*, revised ed. 1961 (Phaidon)
Mekhitarian, A. *Egyptian Painting*, 1954 (Skira)
Petrie, W. M. F. *The Arts and Crafts of Ancient Egypt*, 1923 (Londres)
Smith, W. S. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, revised ed. 1965 (Penguin Books, Pelican History of Art)
Smith, W. S. *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 1949 (Londres)

Index

- Aannepadda 12
 Abou-Ghourof 132
 Abou-Ireyn 99
 Abou-Shahreïn (voir à Èridu)
 Abou-Simbel 163
 Abousir (ou Abusir) 134
 Abydos 129, 163
 Achéménien 46, 69, 73, 107-8, 110, 165, 167, 78, 80, 81, 55-8, 60, 62, 63
 Adab 34
 Adad (temple d'), Assur 44
 Adadnirari 1^{er} 46
 Afghanistan 167
 Afrique (du Nord) 111, 112, 169
 (occidentale) 112
 Agade, 37, 80
 Age du Bronze 76
 Ahiham (sarcophage) 101, 69
 Ahmès 141
 Ahura-Mazda 107, 78
 Aigle à tête de lion (motif) 37, 22
 Akhenaton 140, 144, 161, 162, 112, 113,
 Akkhotep (tombeau d'), Saqqara 134
 Akkad (dynastie) 9, 39, 73, 107
 Akkadiens 35, 37-9, 40, 41, 44, 48, 24, 25, 26
 Aksum 167, 168, 64
 Alaca-Hüyük (ou Hoyük) 76, 77, 79, 60, 61, 27, 28, 29, 35, 36
 Alalakh 80, 98, 99, 101, 40
 Alep 101
 Alexandre le Grand 107, 164
 Alexandrie 165
 Alishar II (poterie) 77, 30
 Almeria 77
 Amarna (période) 144, 161-2, 163, 113-5, 92, 93
 Amenemhet 1^{er} 137-138
 Amenemhet III 99, 139, 140, 103, 104
 Amenhotep II 142, 144
 Amenhotep III 98, 142, 161, 77, 78 (cour et colonnade d'Amenhotep III, au temple d'Amon, à Louksor)
 Amenhotep IV (voir à Akhenaton)
 Amenophis (voir à Amenhotep)
 Amman 105
 Amménénès (voir à Amenemhet)
 Amon 144, 70, 71
 Temple d'Amon à Karnak 142, 11, 9, 79
 Temple d'Amon à Louksor 142, 163, 109, 77, 78
 Temple d'Amon à Napata 164
 Amorrites 40, 41, 43, 67, 68, 75, 77, 98
 Amratienne (culture) 112, 84
 Amurru 41, 43
 Anatolie, Anatolien 9, 44, 45, 46, 48, 70-2, 73, 77, 80, 98, 101, 104, 106, 108-9, 110, 51-3, 27, 30 (voir également à Hittite)
 Anghelu Ruju (culture) 77
 Ankhaïf 132
 Antiochos 1^{er} de Commagène 109
 Anu (temple d') à Assur 44
 Anu Ziggurat 10, 11, 8
 Arabie 44, 167-8
 Araméens 69, 102, 168
 Araras (roi) 103
 « Arc-boutant royal » Karkemish 103
 Arcevia (voir à Conellé)
 Architecture :
 Achéménienne 97, 107, 57-8, 62-3
 Arabie (du Sud) 167
 Assyrienne 44, 45, 46, 67-8, 45
 Babylonienne ancienne 41, 28
 Égyptienne pré-dynastique 112
 du début de la période dynastique 129-30, 9
 de l'Ancien Empire 131-2, 10, 11, 12, 67
 du Moyen Empire 138, 139, 101, 69
 du Nouvel Empire 140-1, 142, 163, 109, 119, 74-81, 84
 des derniers temps 165, 82
 Élamite 54
 Éthiopienne 168
 Hittite 77, 79, 59, 32-7
 de la période Isin-Larsa 42, 28
 Kassite 43, 32
 Néo-babylonienne 69, 49, 52, 53
 Néo-sumérienne 40, 13
 Palestinienne 98, 5, 60
 Phénicienne 104, 5, 65-66
 Punique 169
 Sumérienne
 pré-dynastique 10, 11, 3, 4, 7-8
 du début de la période dynastique 16, 33, 15-16, 13
 Syrienne 98, 103, 45-75, 45, 46
 Argishi (roi) 109
 Artaxerxès II (tombeau d') 63
 Artémis (temple d') à Éphèse 79
 Aryens 74
 Asasif, el 143
 Assur 34, 38, 44, 48
 Temple d', à Kar-Tukulti-Ninurta (ou Kar-Tou-koulti-Ninourta) 44
 Assurbanipal 68
 Stèle d' 16
 Palais d'Assurbanipal à Ninive 66-7, 43, 44
 Assurnasirpal 45, 46, 48, 35
 Palais d'Assurnasirpal à Nimrud 46, 36-9, 48
 Assurnasirpal II 48, 65, 67
 Assur-Nirari 1^{er}, 44
 Assyrien, Néo-Assyrien 44-8, 65-9, 77, 80, 98, 104, 107, 108, 109, 110, 164, 167, 34-46, 50, 51
 Atarlukas 104
 Athènes 107
 Aton 144, 116
 Temple d'Aton à Karnak 144
 Ay 98
 Azerbaïdjan 107
 Babylone 9, 68, 69, 49, 4, 52, 53
 Babylonie, Babylonien 41, 43, 68, 73, 80, 107
 Babylonien ancien 9, 41-3, 44, 69, 28, 31, 25, 47
 Néo-babylonien 9, 68-9, 167, 47, 48
 Baetyl 169
 Balawat 48, 40
 Bavien 45
 Bédouin 11
 Beersheba 74
 Bek 161
 « Bélier pris dans un fourré » 19
 Bersheh 106
 Beth-San 98
 Beycesultan 76, 77, 98
 Bijoux d'Alaca-Hüyük 76
 Bit-Hilani 68
 Boghazkoy 77, 109
 Bornes limitrophes, Kassites 43-4, 33
 Néo-babyloniennes 69, 47
 Bronzes :
 d'Alaca-Hüyük (ou Hoyük) 76, 28, 29
 Akkadiens 38, 24
 Babyloniens 10
 du Luristan 106-7, 77
 Sumériens 35
 d'Uratu 109, 83
 Byblos 98, 101, 45, 46
 Colosse de Byblos 99
 Cadix 169
 Calcaire (temple de) 10, 11
 Canaanites 75
 Canidae 87
 Cappadocienne (poterie) 77, 58
 Carthage 169, 121
 Cascaïe 168
 Casque de Meskalamdug 37, 17
 Castelluccio 76
 Çatal-Hüyük (ou Hoyük) 71, 51
 Caucase 76, 106
 Cercueils peints égyptiens 140, 106
 Chalcolithique (période) 74, 101, 112
 Chaldéenne (dynastie) 69
 Chamerer-nebti (reine) 95
 Champollion 165
 Chapiteaux
 Achéménien 108, 80
 Égyptien 130, 165, 119, 77, 78, 82
 Chéops 131, 132, 10
 Chéphren (roi) 132, 92
 Pyramide de Chéphren 131, 10
 Sphinx de 11, 12
 Temple de la Vallée 67
 Choga Zambil 97, 54
 Chypre 101, 105, 106, 110, 169
 Christianisme 165
 Cimmériens 106
 Cnossos (ou Knossos), 144
 Code d'Hammurabi 30
 Colosse de Byblos 99
 Colosses de Memnon 142, 73
 Conellé, 76, 77, 31
 Constantin (empereur) 161
 Crète 76, 98, 140, 143
 Cunéiforme (écriture) 16, 12, 13
 Cybèle 109
 Cycladique (culture) 76
 Cyliindriques (sceaux) :
 Akkadiens 38-39, 40, 26
 Assyriens 44, 45-46, 34, 46
 Babyloniens anciens 42, 43, 101, 31
 Égyptiens 112
 Kassites 44
 Mitanniens 80, 62
 Proto-Élamites 73, 54
 Sumériens 10, 13, 14, 16, 36, 37, 73, 76, 101, 9, 10, 22
 Néo-sumériens 40, 41, 42, 44, 27
 Syriens 76, 97, 98, 101, 103, 109, 68
 Cypro-Phéniciens 168, 169
 Cyrus 107
 « Dame de Warka » 13, 8
 Darius 1^{er}, palais de, à Persépolis 55-58
 palais de, à Suse 80
 Darius III 107
 Dedan 167
 Deir el-Bahri 138, 140, 141, 143, 101, 105, 107, 111
 72, 74-76
 Deir el-Médina 143, 95, 96, 99-101
 Denderah ou Dendara 165
 Dieux du temps 99, 67
 Diodore de Sicile 69
 Disques, disques solaires 80, 107, 34, 71, 78, 113, 29
 Diyala 34, 35
 Djehuty-Nekht, cercueil de 140, 106
 Djet, stèle de 131
 Dur-Kurigalzu 43
 Dur-Sharrukin 65
 Dur-Untashi (voir à Choga Zambil)
 Dynastique (début de la période) voir à Égypte et Sumérien
 E-Anna (enceinte de) à Uruk 10, 11
 Eannatum (roi) 36, 41, 21
 Ebih-II 19
 Écriture (Évolution de l') 16, 70, 11-13
 Edfu (ou Edfou) 165
 Édicules 169, 39
 Égée (mer) 76, 80, 101, 140
 Égypte 10, 16, 39, 41, 42, 48, 68, 70, 72, 74, 77, 79, 101, 102, 110, 111-169
 Période pré-dynastique 13, 112, 167, 84, 87, 89
 Début de la période dynastique 129-131
 Première dynastie 129, 88
 Deuxième dynastie 130, 90
 Troisième dynastie 130, 132, 91, 9
 Ancien Empire 39, 112, 131-135, 137-139, 139, 164
 Quatrième dynastie 131, 132, 134, 92, 93, 95, 10, 11, 67, 68, 85
 Cinquième dynastie 132, 134, 135, 94, 96, 97, 100
 Sixième dynastie 134, 135, 98, 99
 Première période intermédiaire 135, 137, 140, 164
 Moyen Empire 39, 99, 112, 135-140, 141, 142, 143, 161
 Onzième dynastie, 138, 101, 72, 86
 Douzième dynastie 137, 138-140, 103-6, 69-71
 Deuxième période intermédiaire 137, 140, 164
 Nouvel Empire 48, 101, 112, 140-144, 161-163, 164, 167
 Dix-huitième dynastie 140, 143, 144, 161, 162, 107-117, 73-79, 87-96
 Période Amarna 144, 162-3, 163, 113-115, 92, 93
 Dix-neuvième dynastie 140, 161-2, 118-9, 97
 Vingtième dynastie 162, 80, 81, 98-102
 Période ramesside 143, 162-3, 164
 Vingt-cinquième dynastie 164, 83
 Période saïte 112, 163-164
 Période ptolémaïque 69, 164, 167, 120, 82
 Période romaine 165
 Élam, élamite 38, 43, 45, 67, 70, 73, 77, 97, 106, 108, 63
 Proto-élamite 73, 54
 En 10

- Ensi* 10
Entemena (vase d'argent d') 23
Éphèse, temple d'Artémis 79
Éridou (ou Éridou) 11, 73, 3
Eshnunna 42 (*voir également à* Tell Asmar)
Étana 39
Étemenanki (ziggurat d') 69, 49
Étendard d'Ur 37, 14, 15
Étendard représentant un cerf, Alaca-Hüyük 28
Étendard d'Alaca Hüyük 76, 28, 29
Étendards à disque solaire 76, 29
Éthiopie 167, 168, 64
Étrurie 109
Euphrate 9, 10, 35, 41, 70
- Fayoum (ou Faiyum) 111, 112, 165
Faucon (symbole du) 132, 134
Frankfort, Henri 10
Funéraires (peintures) *voir à* Peintures
Funéraires (stèles) *voir à* Stèles
- Gaudo (culture) 76
Gebel el-Arak 129, 86
Gebel Qeili 167
Gebelein 86
Génies ailés 46, 108, 46 b
à tête d'aigle 34, 37
Gerzéenne (culture) 112, 129, 85
Ghorfa 169
Gilgamesh (motif de) 16, 36, 39, 67, 107, 112, 86
Gizèh 130, 131, 93, 95, 98, 10, 67
Gordion 108
Gothique 165
Grand mur de la Sculpture 103
Grèce 106, 109, 110, 137, 139, 164, 165, 169
Gréco-oriental 79
Groupe d'ivoires de Nimrud 104, 49
Gudéa, de Lagash 40, 24
Guerrier (porte du), Hattusas 79, 59
Guilloché (motif) 101, 62, 68
Gutiens 39, 77
- Hadad 104
Hacilar 71, 72, 52, 53
Hama (ou Hamath) 104
Hammuradi 42, 43, 107, 30
Harappa 73
Hasanlu 107, 109, 61
Hathor 88, 75
Hatshepsut (reine) 112, 140, 141, 142, 143, 163, 107
Temple funéraire, à Deir el-Bahri 140-41, 74-76
Hattusas (ou Hattous) 77, 79, 80, 59, 32-34
Haulti 168
Hawila Assaraw 168
Hazor 101
Hébreux 102
Hegra 167
Hellénisme 107, 110
Hellénistique 69, 165, 167, 169
Hémon 132, 10
Héraut (mur du) 103
Hérodote 69, 111
Hiérakonpolis 112, 129, 85, 87, 88, 90
Hiéroglyphes 129, 139, 165, 88, 106
Hilani 68, 98, 103
Hittites 44, 77-80, 98, 102, 103, 104, 108, 109, 163
168, 59-61, 32-39
Homère 76
Homme-Taureau 57, 68b, 88
Horemheb (général) 144, 161, 162, 117
Horus 88, 92, 99
Horus (temple d'Horus à Edfou) 165
Humbaba 97
Hurriens 77, 80, 102, 140
Hyksos 41, 77, 101, 140
- Idi-Illum 42
Idrimi (roi) 99, 64
Imdugud 37, 17, 23, 22
Imhotep 130, 9
Inanna 13, 41, 73
Temple d'Inanna, à Uruk 43, 32
Indes (art indien) 44, 167
Indus (vallée de l') 73, 74
Incrustations sumériennes 37, 14, 15
Ionien 109, 78
Ipuky et Nebamun (tombeau de) 162
- Iran 9, 46, 70, 71, 72-74, 76, 97, 106, 107-108, 110, 164, 167, 168
(*Voir aussi à* Achéménien, Proto-Élamite)
- Irak 9
Ischali, Ishtar-Kitikum (temple d') 41, 28
Ishtar 41, 46, 46 a, 48, 25
Ishtar (porte d') à Babylone 69, 52
Ishtar-Kitikum (temple d') à Ischali 41, 28
Ishtup-Illum 42
Isin-Larsa (période) 41-43, 28, 29
Israël 74
Itet (tombeau d') à Medum 85
Ity (tombeau d') à Gebelein 86
Ivoires :
Assyriens 59
Égyptiens 129, 86, 87
Phéniciens 104, 105, 169, 48
Puniques 169
Syriens 101, 104, 49
- Jabbul 99, 66
Jardins suspendus de Babylone 69
Jéhu 48
Jéricho 70, 98, 50, 5, 6
Jérusalem 104, 169
Jordanie 74, 105
Jourdain 2
- Kalkhu (*voir à* Nimrud)
Karaindash (roi) 43
(temple de) à Uruk 97, 32
Karatépé 103, 73
Karkemish 80, 103, 104, 70
Karmir-Blur 109
Karnak 139, 142, 143, 144, 108, 112, 119, 69-71, 79
Kar-Tukulti-Ninurta 44
Kassites 9, 43-44, 68, 69, 77, 97, 32, 33
Kawa 164
Khafajah (ou Khafadiyé) 10, 33, 34, 35, 15, 16, 26
Khasekhem (roi) 130, 131, 167, 90
Khonsu, tombeau de Sheikh-Abd-el-Qrna 90
Khor Rori 167
Khorsabad 65, 67, 68, 41, 45
Khufakaf (tombeau de) 134
Kish 33, 11, 47
Kition 169
Kom Ombo 165, 82
Kuban 76
Kudurrus 43, 44, 33
Kulli 73
Kültépé 77, 58, 30
Kurigalzu (roi) 43
Kurlik 35, 21
- Lachish 98
Lagash 10, 34, 35, 36, 39, 20, 21, 24
Liban 74, 3
Lion (motif du) 46, 103, 104, 69, 60
Lions (porte des) Hattusas 79, 33, 34
Lions (porte des) Malatya 104, 75
Lion (rhytons) 108, 58, 60
« Livre des Morts » 98
Louksor 142, 143, 163, 109, 77, 78
Lugal 10
Lugalzaggisi (roi) 36, 75, 107
Luristan (bronzes) 106, 107, 77
Lycien 109
Lydien 109
- « Magistrat de village » 97
Maikop 76
Malatya 44, 80, 102, 104, 75, 41
Malte 76
Maltaï 45
Manetho 101
Manishtusu 38
Marash 104, 74
Marathos 110
Marduk 41, 69
Marduknadinakhe (borne frontière) 33
Mardukpaliddina (stèle de) 47
Mari 33, 34, 35, 37, 41, 42, 75, 98, 19, 25
Masses sumériennes 36
Masques (égyptiens, en plâtre) 161, 114
Masques (puniques grotesques) 169, 123
Mastabas 130
Méandre 76
- Medain Salih 167
Mèdes 68, 106
Medinet Gurob 110
Medinet Habu 143, 163, 80, 81
Méditerranée 102, 106, 165, 168
Medum (ou Meidoum) 135, 85
Megaron 76
Megiddo 98, 99, 104, 42
Meir 139
Melidi (*voir à* Malatya)
Mellaart, James 71
Memnon (Colosses de) 142, 73
Memphis 129, 130
Men 161
Ménès 129
Menna (tombeau de) Sheikh-Abd-el-Qrna 144, 89
Mentuhotep 1^{er} (roi) 135, 137, 138, 72
Temple funéraire, Deir-el-Bahri 140, 141, 101
Mer Morte 70
Mereruka (tombeau de) à Saqqara 134
Méroë 167, 168
Mesilim de Kish 36
Mesilim (style) 34
Meskalamdug (casque de) 37, 17
Mésopotamie 9-69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 97, 102, 110, 112, 167
(*Voir à* Akkadien, Assyrien, Babylonien, Sumérien)
- Métaux ouvrés :
Achéménien 108, 79, 60
d'Alaca-Hüyük 76, 27-29
Assyriens 46
Égyptiens 164
Élamites 97, 63
du Luristan 106, 107, 77
Phéniciens 105
Puniques 169
Scythes 61
Sumériens 35, 37, 23, 16-19, 22
Syriens 76, 99, 101, 102, 56, 42, 43
d'Urartu 109, 83
du trésor de Ziwiye 107, 44
Meye (tombeau de) à Deir el-Médina 95, 96
Midas (cité de) 108
Min 70
Minoen 80, 98, 143, 144, 169, 111
Mitannien 44, 46, 80, 97, 102, 62, 40
Mongolie 107
Monneret de Villard, Ugo 107
Montagnards (peuples) 77, 80, 97, 102
Moortgat, Anton 10
Morte (mer) 70
Motif des animaux affrontés 107, 109, 129, 46b
Motif du taureau 37, 71, 97, 46b, 80, 83, 16
Motye 65
Mycénien 102, 109, 169
Mykérinos (roi) 132, 95
Pyramide de 131, 10
- Nabatéen 110, 167
Nabonidus 69
Nabuapaliddin 69
Nabuchodonosor 69, 107
Nakht (tombeau de), Sheikh-Abd-el-Qrna 144, 87, 88
Napata 164, 167
Napisasu (reine) 97, 63
Naqsh-i-Rustam 108, 62, 63
Naram-Sin (stèle de) 38, 73, 97, 25
Narmer (palette) 129, 131, 88
Narratifs (reliefs) *voir à* Sculpture en relief
Nebamun (tombeau de) 144
Nebamun et Ipuky 162
Nebhepetre Mentuhotep (*voir à* Mentuhotep)
Nectanebo 164
Néfertari (reine) 162
Néfertiti (reine) 161, 113, 115, 93
Néfert 139
Néfrure (princesse) 141
Néo-Assyrien *voir à* Assyrien
Néo-Babylonien *voir à* Babylonien
Néo-Sumérien *voir à* Sumérien
Néolithique 112, 6
Nes-khonsu-pa-Khered (stèle funéraire de) 102
Neuserre (obélisque), Abu Ghurob 132
Nike 167
Nil (vallée du) 102, 111, 1
Nimrud (ou Nimroud) 46, 65, 104, 105, 35-9, 48, 49

- Ninive 38, 40, 68, 69, 24
 Palais d'Assurbanipal 66-7, 43, 44
 Palais de Sennachérib 66, 42
 Ningirsu 36
 Ninurta (temple de) à Nimrud 46
 Nippur (ou Nippour) 34, 35
 Niqmepa 98
 Nofret 132, 139, 68
 Nomes 111, 112
 Nubie, Nubien 163, 164, 167, 83
 Nuzi (ou Nouzi) 80, 97
- « Obélisque blanc » 48
 « Obélisque brisé » 48
 Obélisque de Neuserre, Abu Ghurob 132
 « Obélisque noir » 48
 Obélisques. Aksum 167, 168, 64
 Obélisque (temple de l') à Byblos 45
 Oman 167
 Orfèvrerie (voir à Métaux ouvrés)
 « Orientalisant » (art) 106
 Orthostats
 Alaca-Hüyük 79, 80, 60
 Karkemish 103, 70
 Karatépe 103, 73
 Malataya 41
 Tell Halaf 103, 71
 Oxford (palette) 129, 87
 Oxus (trésor d') 79
- Pakistan 73
 Palais F, à Khorsabad 68
 Palestine 11, 44, 70, 77, 98, 101, 102, 104, 109, 110, 167
 (Voir également à Syro-palestinien)
 Palettes 129, 87, 88
 Palette des chasseurs 13, 129
 « Palmiformes » (chapiteaux) 82
 Palmyre 110
 Papyrus (motif) 130, 165, 119, 77, 78
 Parthe 107, 110, 167
 Pasargadae (ou Pasargades) 107, 108
 Pashedu (tombeau de) à Deir el-Médina 99
 Pazarli 109, 82
 Pazyryk 107
 Peintures :
 Anatoliennes 71
 Égyptiennes
 prédynastiques 112, 129, 85
 Ancien Empire 134-5, 137, 139, 85
 Moyen Empire 137, 139-140, 143, 106, 86
 Nouvel Empire 143, 144, 161, 162, 111, 116, 87-102
 Mitanniennes 97
 Néo-assyriennes 67, 50, 51
 Babyloniennes (anciennes) 41, 25
 Papy 1^{er} 134, 99
 Perse (voir à Iran)
 Persépolis 107, 78, 81, 55-58
 Petosiris (tombeau de) 164
 « Peuples de la Mer » 102, 110
 Philae 165
 Phénicien 102, 104, 105, 109, 110, 168-9, 69, 76, 48, 65, 66
 Phrygien 108-9, 82
 Piankhy (roi) 164
 Piano Conte 76
 Pictographes 16, 11
 Pinacles en gradins 44, 107, 168
 Plaque votive d'Urnanshe 20
 Plâtre (masques égyptiens en) 161, 114
 Plâtre (crâne recouvert de) 70, 71, 50
 Portes de Bronze, Balawat 48, 40
 Porte du Roi ou du Guerrier à Hattusas 79, 59
 Poterie :
 Amratienne 112, 84
 faïence d'Alishar II 77, 30
 faïence « cappadocienne » 77, 58
 faïence d'Halicar 71, 72, 53
 faïence de Samarra 72, 1
 Gerzéenne 112, 129
 Mitannienne 80, 40
 Phénicienne 76
 Phrygienne 108
 Pré-Apennine 31
 Sumérienne 72, 6, 18, 23
 de style Suse I 72, 73, 20
 de Tepe Siyalk 72
- Poteries écarlates 26
 Prédynastique (voir à Égypte, Sumérien)
 Psammeticus 164
 Ptahhotep (tombeau de) à Saqqara 134
 Ptolémaïque (période) 69, 164, 167, 120, 82
 Punique 169, 122-124
 Punt (reliefs de l'expédition) 141, 76
 Puzur-Inshushinak (roi) 73
 Puzur-Ishtar 42
 Pyramides 40, 164
 Gizèh 130, 131, 138, 10
 Pyramides à degrés de Zoser, à Saqqara 130, 9
- Qorn el- 84
 Quetta 73
 Quyunjik (voir à Ninive)
- Rahotep 132, 68
 Ramat Rahel 104, 106, 76
 Ramsès II 98, 162, 163, 118
 Ramsès III 163
 temple de, à Medinet Habu 163, 80, 81
 Ramesseum, à Thèbes 163
 Rana Ghundai 73
 Ranefer, grand prêtre de Ptah 132, 94
 Ras Shamra voir à Ugarit
 Re-Harakhte-Aton 102
 Rekhmire (tombeau de) 144
 Reliefs (sculpture) (voir également à Sceaux cylindriques, Orthostats, Stèles)
 Achéménien 107-8, 78, 81, 58
 Anatoliens 71
 Arabes 168
 Assyriens et néo-assyriens 44, 45-6, 48, 65-7, 108, 164, 34, 36-44, 46
 Babyloniens (anciens) 42, 30, 47
 Égyptiens
 début de la période dynastique 131, 87, 88
 Ancien Empire 134, 100
 Moyen Empire 139, 164, 70, 71
 Nouvel Empire 140, 141 142, 161, 162, 163, 119, 75, 76
 Période saïte 164
 Éthiopiens 168
 Hittites 77, 79-80, 59, 33-9
 Méroïtiques 167
 Néo-babyloniens 69, 47, 48
 Néo-sumériens 40, 27
 Phéniciens 69
 Phrygiens 82
 Sumériens
 prédynastiques 11, 13, 5, 6
 période transitoire 14, 14
 dynastiques 36, 20-2, 22
 Syriens 48, 103-4, 70, 41
 Syro-palestiniens 75
 Remedello (culture) 76
 Repoussé 107, 109, 43, 61
 Révolution urbaine 70
 Rhytons
 Achéménien 108, 60
 Phéniciens 58
 Rinaldone (culture) 76
 Romain (empire) 165
 Rome 69
 Rouge (Mer) 70, 168
 Russie 67, 107
- Sahure 134
 Sais 164
 Saïte (dynastie) 69, 164
 Sakgogozū (ou Saktshageuzu) 103, 104
 Salammbô (tophet de) à Carthage 121
 Salmanasar III 45, 48-9
 Salomon (roi) 104
 Samarie 104
 Samarra 9, 72, 73, 1
 San Michele (culture) 77
 Sanctuaires
 rocheux 37, 38
 Achéménien 108, 62, 63
 Arabes 167
 Égyptiens 138, 143, 84
 Saqqara (ou Sakkarah) 129, 131, 134, 161, 94, 96, 100, 9
 Sarcophages 101, 143, 69
 Sarcophage de Toutankhamon 94
- Sardaigne 169, 66
 Sargon 1^{er} 36, 37, 39, 75
 Sargon II 65, 107
 palais de (à Khorsabad) 65, 67-8, 41
 Sassanide 73, 107, 108
 Scarabées puniques 169
 Sceaux, scarabéoides 101, 105
 (Voir également à Cylindriques)
 Sceaux de style « broché » 16, 36, 10
 « Scribe assis » 132, 96
 Sculpture (voir également à Sceaux cylindriques, Orthostats, Reliefs, Stèles)
 Achéménienne 107-8, 78, 80, 81, 62
 Akkadienne 37-9, 24-6
 Anatolienne 71, 76, 51
 Arabe 168
 Assyrienne, néo-assyrienne 44, 45-6, 48, 65-7, 34-44, 46
 Babylonienne
 ancienne 42-3, 29, 30, 47
 néo- 69, 47, 48
 Égyptienne
 prédynastique 130, 131, 87, 89
 dynastique 130-1, 80, 90
 Ancien Empire 33, 132, 134, 138, 139, 91-100, 68
 Moyen Empire 138-9, 141, 142, 161, 102-5, 70-2
 Nouvel Empire 140, 141-2, 161, 162-3, 107-8, 110, 112-5, 117-9, 73, 75-9, 93
 Période saïte 164, 120
 Éthiopienne 168
 Hittite 77, 79-80, 59-61, 33-9
 Période Isin-Larsa 42-3, 29
 Kassite 43-4, 33
 Mitannienne 97
 Palestinienne 70, 105, 50
 Phrygienne 108, 109
 Proto-élamite 73
 Punique 169, 122, 124
 Sumérienne
 prédynastique 11, 13, 14, 34, 35, 2, 5-8
 période transitoire 14, 16, 75, 14
 dynastique 33-37, 38, 17-22, 21
 néo-sumérienne 40-1, 42, 27, 24
 Syrienne 75, 98-101, 103-4, 55-7, 64-7, 70-5, 42
 Sculpture sur roche
 Hittite 73, 77, 79, 37-9
 Méroïtique 167
 Phrygienne 108
 Scythes 76, 106, 109, 44, 61
 Sémites (peuples) 9, 11, 14, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 75, 102, 140
 Séneb 132, 98
 Senmut 140, 141, 74-6
 (tombeau de) Deir-el-Bahri 143, 111
 Sennachérib 45, 66, 67, 42
 Sennedjem (tombeau de) à Deir el-Médina 100, 101
 Sennuy 139, 102
 Serpents-léopards 88
 Serraferlicchio (culture) 76
 Sésostris 1^{er} 137, 138, 140
 pavillon du Jubilé 139, 69-71
 Sésostris II 139
 Sésostris III 99, 139, 161, 105
 Seti 1^{er} 162, 163
 (temple de) à Abydos 163
 Sevan (Lac) 109
 Shamash 30
 (temple de) à Assur 44
 Sharma 30
 Shechem 98
 Sheikh-Abd-el-Qrna 143, 87-91
 « Sheikh el-Bemed » 132, 97
 Shutruknakhunte (roi) 97
 Sibérie 107
 Sicile 169
 Sidon 104
 Sin (temple de) à Assur 44
 temples, à Khafajah 33, 15
 Sinaï 70
 Sirwah 167
 Soudan 111, 167
 Sphinx (motif) 43, 105, 107, 68, 35, 36, 79
 Sphinx d'Amenemhet III 139, 104
 Sphinx de Chéphren 11, 12
 Sphinx (porte des) Alaca-Hüyük 79, 61, 35, 36
 Spiral (motif) 77, 80, 42, 53

Statuettes *voir à* Sculpture

Stèle d'Assurbanipal 23

Stèle de chasse d'Uruk 11, 13, 5

Stèle de Djet 131

Stèle des Vautours (Eannatum) 36, 39, 41, 21

Stèle d'Hammurabi 42, 43, 73, 30

Stèle de Marduk-Paliddina 47

Stèle de Naram-Sin 38, 73, 97, 25

Stèles

Égyptiennes 131, 137, 113

Funéraires 104, 169, 74, 102

Puniques 169, 124

Syriennes 99, 101, 67

de victoire 36, 21

votives 67, 169

Style animalier 76, 107

Sumérie, Sumérien 9-41, 45, 68, 72, 73, 74, 77, 80, 98, 108, 112, 129, 167

période prédynastique 9-14, 16, 34, 35, 36, 73, 112, 2-9, 7, 8, 23

période transitoire 14-16, 10, 14

période dynastique 9, 14, 16, 33-37, 38, 39, 10-13, 15-22, 14-22

néo-sumérien 39-41, 42, 69, 27, 13, 24

Suse 37, 42, 43, 67, 72, 73, 97, 107, 29, 63, 80, 20

Syrie, Syrien 9, 33, 34, 35, 41, 42, 44, 45, 46, 68, 70, 71, 72, 74-76, 77, 80, 97, 98-104, 105, 109-110, 163, 167, 168, 45, 55-7, 64-68, 70, 72, 75, 41-3, 49

(*Voir également à* Hittite)

Syro-hittite 79, 101

Syro-palestinien 70, 71, 74-6, 77, 98, 101, 57

Taharqa (roi) 164, 83

Tanis 140, 164, 104

Tarhunpiyas 74

Tarxiens 76

Taureau à tête humaine 46, 67, 107, 36, 55

Téglath-Phalasar III 65, 66, 67

Teleilat-Ghassul 74

Tell Agrab 34, 35

Tell Ahmar 48

Tell Asmar 33, 34, 35, 17, 18

Tell i-Bakun 72

Tell Beyt Mirsim 98

Tell Brak 75, 55

Tell Gat 98

Tell Halaf 9, 73, 97, 103, 104, 71

Tell Harmal 41

Tell Hassuna 9, 72, 73

Tell el-Judeydeh 76, 56

Tell Khuera 34, 35, 75, 98

Tell Mardikh 75, 57

Tell Sulaymiyyah 98

Tell Tayanat 103, 104, 169

Tell al-'Ubaid (*voir à* 'Ubaid)

Telloh, (*voir à* Lagash)

Temples (*voir à* Architecture)

Temple blanc, à Uruk 10, 11, 4, 8

« Tenaille » portes en 77, 98, 105

Tepe Giyan 73

Tepe Siyalk 72, 73

Tesheban (*voir à* Karmir-Blur)

Têtes « de réserve » 132, 93

Textiles (phéniciens) 105

Tharros 169, 66

Thèbes 143, 162, 163, 164, 84, 97

This (ou Thinis) 129

Ti (tombeau de) à Saqqara 134, 100

Tigre 9, 41, 48, 65, 70

Til Barsip 67, 50, 51

Tiy (reine) 142, 110

Tophets 169, 121, 66

Topprakkale (*voir à* Tushpa)

Toutankhamon (roi) 161, 116, 94

« Tour de Babel » 11, 69, 49

Trajan (kiosque de) à Philae 165

colonne Trajane à Rome 38

Trésor d'Hasanlu 61

Trésor de Priam 76

Tripylon, Persépolis 81

Troie 76

Tuhdaliyas IV 39

Tuiles

assyriennes 46

babyloniennes 107

Tukulti-Ninurta 1^{er} 44

Turquie 70, 71

Tushpa 109

Tuthmosis III 142, 144, 162, 108

Tuthmosis IV 142, 144

Tyr 48, 101, 104

'Ubaid 13, 34, 35, 37, 72, 73, 112, 2, 21-3

Ugarit 98, 99, 101, 102, 104, 67, 43

Ukhotep (tombeau d') à Meir 139

Ula, el- 167

Umma 34

Untash-Khuban (roi) 97, 54

Ur 9, 10, 14, 34, 37, 39, 40, 75, 13-19

(Étendard d') 14, 15

Uraeus 92, 105, 107, 118, 102

Urtartu 109, 83

Urkisal 35, 38

Urnammu 40

Urnshe 20

Uruk (ou Ourouk) 9, 10-11, 13, 14, 34, 43, 97, 112,

4-9, 14, 32, 7, 8

Userhet (tombeau d') à Thèbes 162, 97

Vallée des Rois à Thèbes 84

Vases :

Assyriens 46

de Khafajah 26

Mitanniens 97, 40

préapennins 31

de Samarra 1

Sumériens 13, 14, 6, 14

Suse I (de style) 20

« Vase des eaux » 32

Villes assyriennes 67, 45

Warka (*voir à* Uruk)

Washukkanni 80

Xerxès 69

Yang-Shao 167

Yarim-Lim (roi), 99, 65

Palais de, à Alalakh 98, 103

Yazilikaya 73, 77, 79, 103, 37-9

Yeha 168

Yémen 167, 168

Zagros (monts) 71

Ziggurats :

Assyriens 44, 67

de Babylone 69, 49

de Choga Zambil 97, 54

d'Ur 40, 13

d'Uruk 10, 11, 8

Zincirli (ou Zendjirli) 80, 103, 104, 72

Zirimplim (palais de) à Mari 41, 25

Ziwiye (trésor de) 107, 44, 59

Zoser (roi) 130, 132, 134, 91

Pyramide de, à Saqqara 130, 132, 9

Sources iconographiques

Les éditeurs adressent leurs remerciements aux personnes et institutions officielles mentionnées ci-dessous, qui les ont aimablement autorisés à reproduire dans le présent ouvrage des extraits de leurs livres ou de leurs collections :

— Mme Enriqueta Frankfort, pour la figure 71, extraite du livre de feu le Professeur Henri Frankfort : *The Art and Architecture of the Ancient Orient*.

— Le Professeur Seton Lloyd, pour la figure 83, extraite de son livre *Early Anatolia* (Penguin Books);

— Le Professeur M. E. Mallowan, pour la figure 55;

— Le Professeur P. Matthiae, pour la figure 57;

— The Oriental Institute, Université de Chicago, pour la figure 111.

Les photographies ont été fournies par les personnes et organismes suivants :

Couleur. Ashmolean Museum, Oxford 47; British Museum, Londres 14, 15, 19, 21, 22, 23, 24, 40, 48, 49; J. Allan Cash, Londres 3, 80; Werner Forman, Prague 9, 12, 64, 68, 74, 75, 76, 83, 89, 91; Professeur G. Garbini, Rome 2, 5, 6, 45, 46, 65, 66; Giraudon, Paris 20, 25; Hirmer Verlag, Munich 4, 7, 8, 13, 16, 17, 18, 26, 30, 43, 50, 51, 72; Michael Holford, Londres 27, 29, 41, 92; F. L. Kennet © George Rainbird, Londres 94; A. F. Kersting, Londres 73, 78, 79; Oriental Institute Museum, Chicago 42; A. Perissinotto, Padoue 36, 37, 38, 39, 54, 57, 62, 63. Joséphine Powell, Rome 28, 44, 55, 56, 58, 59, 60, 61; Mavis Ronson/Picturepoint, Londres 10; Foto Rosso, Turin 86, 95, 96, 98, 102; Scala, Florence 31, 32, 33, 34, 35; Scala/Werner Forman 85; Staatliche Museen zu Berlin

52, 53; Stiftung Preuss, Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin 93; Roger Wood, Londres 1, 11, 67, 69, 70, 71, 77, 81, 82; Joseph Ziolo/André Held, Paris 84, 87, 88, 90, 97, 99, 100, 101.

Noir et blanc. Alinari/Giraudon, Paris 118; Archives photographiques Paris 21, 23, 29, 30b, 80; Ashmolean Museum, Oxford 11, 87, 89; Bildarchiv foto, Marburg 32, 116; Boudot-Lamotte, Paris 41, 42, 64, 121; British Museum, Londres 2, 12, 13, 22a, 22b, 26, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46a, 46b, 54, 55, 62, 68a, 79, 105; Brooklyn Museum, New York 99; Directorate General of Antiquities, Irak 8, 9a-e, 16, 26b; Egyptian Museum, Le Caire 104, 113; Werner Forman, Prague 115; Giraudon, Paris 77, 86; Hatay Museum, Turquie 65; Hirmer Verlag, Munich 5, 6, 7, 14, 24, 60, 70, 75b, 88, 91, 92a, 92b, 94, 97, 98, 100, 103, 108, 112; Michael Holford, Londres 19, 20, 25, 30a, 48, 51, 52, 53, 63, 66, 67, 74, 111; Louvre, Paris 10, 69, 96; Professeur P. Matthiae 57; Metropolitan Museum of Art, New York 107, 117; Musée du Bardo, Tunisie 122, 123, 125; Museum of Fine Arts, Boston 84, 93, 95, 102, 106, 119; Oriental Institute, Université de Chicago 17, 18, 56; Penguin Books, Londres 83; A. Perissinotto, Padoue 59b, 61, 73, 75a, 78, 81; J. Powell, Rome 82; Ramat Rahel Expedition, Jérusalem 76; Service de Documentation français, Versailles 58; Staatliche Museen zu Berlin 1, 47, 49, 59a, 68b-d, 72, 110, 114; Thames and Hudson, Londres 50, 85, 90; Warburg Institute, Londres 71; Roger Wood, Londres 120.