



Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines
École doctorale CRIT (Culture, Régulation, Institution et Territoire)

THÈSE DE DOCTORAT

Histoire et Archéologie des Mondes Anciens

Présentée et soutenue publiquement par

Barbara COUTURAUD

le 02 Juillet 2013

**Mise en scène du pouvoir
au Proche-Orient au III^e millénaire :
étude iconographique du matériel d'incrustation
en coquille de Mari**

Volume I – Texte

Directeur de thèse :

Pascal BUTTERLIN (Professeur – Université Paris I, attaché à l'UVSQ)

Membres du jury :

Dominique BEYER (Professeur – Université de Strasbourg)

Catherine BRENIQUET (Professeur – Université Blaise Pascal)

Sophie CLUZAN (Conservateur du patrimoine – Musée du Louvre)

Rita DOLCE (Professeur – Université Roma Tre)

Béatrice MULLER-MARGUERON (Directeur de recherche CNRS – UMR 7041)

*À mes parents,
À ma sœur,*

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Pascal Butterlin, qui m'a accordé sa confiance en me confiant l'étude de ce corpus et en m'ouvrant la porte de la communauté scientifique mariote. Je garde en mémoire notre première rencontre en février 2007 comme étant celle d'un nouveau départ dans le monde de l'archéologie, et je lui suis reconnaissante d'en avoir été l'initiateur. Ses conseils avisés lors de nos nombreuses conversations, sa disponibilité et son soutien sans faille m'ont toujours été d'une aide précieuse.

Je tiens à saluer ici la mémoire de Georges Tate, qui a dirigé les deux premières années de recherche de cette thèse, jusqu'à sa disparition en 2009. Mes pensées vont également au souvenir de Serge Cleuziou, qui a dirigé mes recherches en maîtrise et en DEA. Pendant ces deux années, j'ai pu travailler à la problématique des images du pouvoir aux époques akkadiennes et néo-assyriennes. Je lui sais gré de m'avoir soutenu dans mon profond désir d'étudier très tôt l'iconographie proche-orientale.

Ma gratitude va en direction des membres du jury. Je remercie Beatrice Muller-Margueron qui m'a toujours volontiers reçu et a suivi ce travail depuis le début, contribuant, notamment par ses critiques, à l'affinement de mon argumentation. Je remercie également Rita Dolce, Catherine Breniquet, Dominique Beyer et Sophie Cluzan pour le temps qu'ils ont accordé à la lecture et à l'évaluation de ce travail.

Je tiens à associer à ces remerciements Jean-Claude Margueron, pour les nombreuses conversations enrichissantes que nous avons pu avoir, et qui ont servi de base au mûrissement de certaines idées de ce travail.

Cette étude n'aurait pas pu être réalisée sans une bourse d'aide à la mobilité internationale octroyée en 2008 par l'Institut français du Proche-Orient et dont j'ai bénéficié jusqu'en 2011. Cette aide m'a permis de mener mes recherches dans les meilleures conditions. Je tiens ici à remercier François Burgat et Marc Griesheimer, respectivement directeur de l'institut et directeur du département d'Archéologie et histoire de l'Antiquité. Je tiens aussi à remercier les directeurs et conservateurs des musées syriens dans lesquels j'ai pu étudier les collections lors de ce séjour de trois années en Syrie : Bassam Jamous, Michel al-Maqdissi, Myassar Yabroudi, Moayen al Ali, Yasser Shouhan et Ahmad Saleh. Pour sa part, Sophie Cluzan m'a gracieusement ouvert les portes des collections du musée du Louvre.

Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée. J'associe à ces remerciements Ali Othman, Hommam Saad, Rima Khawam et Yasmine Kanhouch, pour leur aide précieuse et leur amitié.

Ce travail a bénéficié du concours direct ou indirect de collègues et néanmoins amis de l'Ifpo, à qui je tiens à exprimer ici mon amitié et mes plus vifs remerciements. Je pense plus particulièrement à Guillaume Gernez, Taos Babour, Bérénice Lagarce, Aurélie Jouvenel, Romain Prévalet et Sarah Vilain, dont les multiples conversations ont participé, d'une manière ou d'une autre, à l'élaboration de cette étude. Je tiens aussi à saluer avec émotion les autres membres de l'Ifpo qui m'ont accompagné pendant ces trois années damascènes.

Je dois beaucoup à Michel Piechaczyk, pour tout ce qu'il a pu m'accorder de confiance, de soutien et d'apaisement qui m'ont bien souvent aidé à sortir de situations de doute ou de blocage. Par nos nombreuses discussions au cours de ces sept dernières années, il a su aiguïser mon esprit à la discipline archéologique. Je le remercie aussi vivement de toute la patience qu'il a eu à relire certains chapitres, à me prodiguer de multiples conseils photographiques et à dessiner minutieusement ces petits bonshommes venus d'une Mésopotamie lointaine.

Je remercie aussi tous ceux qui ont joué, à divers moments, les relecteurs attentifs, curieux et ô combien patients : Taos Babour, Armel Bouvier, Marie-Louise Desnel, Mathilde Gelin, Martine Piechaczyk, et plus particulièrement Matthieu Rey, Arnaud Chabrol, Françoise et Christian Couturaud.

Une pensée toute spéciale va aux membres de la mission de Mari, sur ma route depuis le début de ces recherches. Je pense à Julien Chanteau, Helene Criaud, Wael Abu-Azizeh, Joyce Nassar et Sebastien Rey, pour leur amitié et leur soutien, la vivacité de nos multiples conversations et l'émotion de nos moments partagés. Je dois également mentionner le plaisir du voisinage de Dominique Beyer au « LTS du TSP », qui a exhumé les premières incrustations que j'ai pu voir à Mari ; les conversations sur la stratigraphie du Massif Rouge avec Lorraine Sartorius, qui m'ont permis de démêler certains nœuds ; les échanges avec Laurent Colonna d'Istria, Camille Lecompte et Grégoire Nicolet qui, outre Nur Mer, E-kash, chats syriens et musique, ont su grâce à leur énergie et leur engouement porter mon intérêt à l'épigraphie ; les discussions autour des ateliers casse-cailloux avec Raphael Angevin, qui m'a apporté de nombreuses connaissances sur le maniement des silex. Je n'oublie pas Soline Delcros, Françoise Laroche, Virginie Coly, Élise Devidal, Antoine Cavigneaux, Anne-

Caroline Rendu-Loisel, Layla Ayache, Mahmoud Bendakir, Laurent Vallières, Pascal Rieth et Hubert Mathot. À tous, je dois ces moments de partage sur les bords de l'Euphrate, et l'émotion de ces souvenirs, de cette bonne humeur et de ces rires et ces sourires, de tout ce que leur compagnie m'a apporté, sur une terrasse, un Massif Rouge, un bateau, dans une salle archéo ou une porte de Kish.

Last but not least, je ne peux oublier tous ceux, archéologues ou non, collègues ou famille, mais surtout amis qui m'ont accompagné pendant ces années entre Paris, Cabariot, Petra, Amman, Brie, Damas, Mari, Beyrouth, Beydar, Poitiers, Failaka, et dans ce sud-est si joliment ensoleillé de la France. Sans eux, sans le souffle, l'aide, la confiance, l'amour, les volutes, les rires et la joie qu'ils m'ont apportés, il est évident que je n'aurais pas pu mener à bien cette recherche.

Je ne saurais jamais suffisamment remercier mes parents pour le soutien inestimable qu'ils m'ont apporté depuis le moment où j'ai découvert l'archéologie, pour leurs encouragements, leur patience, leur aide, leurs conseils et le temps qu'ils ont consacré à cette thèse, bref, pour avoir toujours su être là.

Enfin, à celui qui se reconnaîtra, je dois le plaisir de discussions sans fin à propos des divers sujets de cette thèse, et de tant d'autres, le soutien, l'apaisement, l'aide plus que bénéfique et la patience exceptionnelle lors des derniers moments éprouvants de la rédaction de ces chapitres. Je dois également – et surtout – le bonheur des premiers moments d'un nouveau chapitre que je n'ai pas encore fini d'écrire.

À eux, ainsi qu'à ma sœur qui a toujours été l'oreille confidente et l'épaule réconfortante, je dois ces quelques pages, et bien plus encore.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Table des matières	6
Avertissement	12
Liste des tableaux	13
Introduction	17
<i>Présentation du sujet</i>	17
<i>Intérêt et problématiques : objet et image, archéologie et iconographie</i>	20
<i>Méthodologie</i>	28
<i>Limites de l'étude</i>	31
Chapitre I. Constitution et gestion du corpus	41
I.1. Les incrustations pour panneaux figuratifs	41
<i>I.1.a. Le panneau figuratif incrusté : tentative de définition</i>	42
<i>I.1.b. L'incrustation : critères morphologiques déterminants</i>	44
<i>I.1.c. Pièces non retenues</i>	47
<i>I.1.d. Quelques indices relatifs aux modes de production</i>	49
I.2. Acquisition et traitement des données	52
<i>I.2.a. Archives de fouilles et sources bibliographiques</i>	53
<i>I.2.b. Identification des pièces</i>	55
<i>I.2.c. Données intrinsèques : matériau, état de conservation et dimensions</i>	56
<i>I.2.d. Données extrinsèques : lieu de découverte et périodisation</i>	57
Chapitre II. Gisements et contexte stratigraphique	59
II.1. Mari, histoire des recherches et histoire de la cité	59
<i>II.1.a. Évolution des problématiques, évolution des méthodes</i>	59
<i>II.1.b. Urbanisme et architecture : terminologie</i>	63
II.2. Les temples	66
<i>II.2.a. Secteur du temple d'Ishtar</i>	66
<i>Ville I</i>	67
<i>Ville II</i>	68

<i>Ville III ?</i>	69
<i>Localisation des incrustations</i>	70
II.2.b. <i>Temple de Ninni-Zaza</i>	72
<i>Localisation des incrustations</i>	74
II.2.c. <i>Temple d'Ishtar</i>	75
<i>Localisation des incrustations</i>	76
II.2.d. <i>Temple de Ninhursag</i>	77
<i>Ville I</i>	78
<i>Ville II</i>	78
<i>Ville III</i>	79
<i>Localisation des incrustations</i>	79
II.2.e. <i>Temple de Shamash</i>	80
<i>Ville II</i>	81
<i>Ville III</i>	82
<i>Localisation des incrustations</i>	82
II.2.f. <i>Temple du Seigneur du Pays</i>	83
<i>Ville II</i>	84
<i>Ville III</i>	85
<i>Localisation des incrustations</i>	85
II.2.g. <i>Temple nord du Massif Rouge</i>	86
<i>Localisation des incrustations</i>	87
II.3. <i>Bâtiments de prestige</i>	88
II.3.a. <i>Les palais</i>	88
<i>Ville II, le « palais »</i>	88
<i>Localisation des incrustations</i>	90
<i>Ville III, Grand Palais Royal – GPR</i>	93
II.3.b. <i>Le quartier administratif</i>	93
<i>Ville II</i>	94
<i>Ville III</i>	95
<i>Localisation des incrustations</i>	96
II.4. <i>Gisements mineurs</i>	97
II.4.a. <i>Le secteur de la Maison Rouge</i>	97
II.4.b. <i>Le quartier du souk</i>	98
II.4.c. <i>Les tombeaux de pierre de la tranchée nord</i>	99

II.5. Provenance inconnue	99
II.6. Synthèse : premiers éléments de datation et caractéristiques des gisements	100
II.6.a. Situation stratigraphique	101
II.6.b. Localisation	104
II.6.c. Réflexions sur le mode de dépôt des panneaux	106
Chapitre III. Typologie et terminologie des formes iconographiques	110
III.1. Personnages	111
III.1.a. Conventions de représentation anatomique	111
III.1.b. Attitude générale : genre et postures	113
III.1.c. Visage et couvre-chefs	116
III.1.d. Vêtements et parures	119
III.2. Animaux	123
III.3. Objets	126
III.3.a. Armes et outils	126
III.3.b. Éléments de chars	127
III.3.c. Accessoires et objets usuels	128
III.4. Éléments décoratifs	128
III.5. Pièces indéterminées	131
Chapitre IV. Identification et modes de représentation des sujets iconographiques .	132
IV.1. Quelques remarques relatives aux problèmes d'identification des genres	132
IV.2. Hommes : caractéristiques générales	135
IV.2.a. Visage : coiffure et barbe	136
IV.2.b. Vêtements masculins	139
IV.3. Femmes : caractéristiques générales	143
IV.3.a. Coiffe et coiffures	143
IV.3.b. Vêtements féminins	145
IV.3.c. Épingles et parures	147
IV.4. Animaux : caractéristiques générales	150
IV.5. Éléments décoratifs	152
IV.6. Soldats	153
IV.6.a. Coiffes	154
IV.6.b. Vêtements	156

IV.7. Prisonniers	158
IV.8. Portefaix	161
IV.9. Attelages	163
<i>IV.9.a. Chars</i>	163
<i>IV.9.b. Équidés et harnachements</i>	168
IV.10. Armes	171
IV.11. Prêtre et prêtresses	174
IV.12. Sacrifices	176
IV.13. Orants	177
IV.14. Personnages assis	179
<i>IV.14.a. Sièges</i>	179
<i>IV.14.b. Accessoires</i>	180
IV.15. Serviteurs et vaisselle	182
IV.16. Synthèse : particularités du répertoire iconographique des incrustations de Mari	184
Chapitre V. Analyse thématique	189
V.1. Le thème militaire ou l'évocation de la victoire	190
<i>V.1.a. Le rôle figuratif des chars</i>	190
<i>V.1.b. Représentation de l'infanterie</i>	193
<i>V.1.c. Représentation des vaincus</i>	198
<i>V.1.d. Les lacunes de la représentation</i>	201
V.2. Le thème cérémoniel ou le rapport privilégié aux divinités	204
<i>V.2.a. L'exercice du culte</i>	205
<i>V.2.b. Personnages assis : scènes de banquet ?</i>	212
V.3. Le thème artisanal ou la représentation du tissage	217
V.4. Synthèse	220
<i>V.4.a. Mélange des thématiques</i>	220
<i>V.4.a. Narration contre évocation, historicité contre symbolisme</i>	222
Chapitre VI. Tentatives d'assemblages	229
VI.1. Présentation des reconstitutions existantes	230
<i>VI.1.a. L'Étendard de Mari</i>	230
<i>VI.1.b. Le panneau du centre administratif dit du Grand Prêtre</i>	235

<i>VI.1.c. Les panneaux des musées</i>	237
VI.2. Nouvelles propositions d'assemblage	239
<i>VI.2.a. Méthodologie</i>	239
<i>VI.2.b. Temple d'Ishtar</i>	242
<i>VI.2.c. « Palais » de la Ville II</i>	244
<i>VI.2.d. Temple de Ninni-Zaza</i>	246
<i>VI.2.e. Le centre administratif dit du Grand Prêtre</i>	248
<i>VI.2.f. Temple de Shamash</i>	250
<i>VI.2.g. Autres gisements</i>	251
VI.3. Synthèse : thématiques, gisements et matériaux	253
Chapitre VII. La production de panneaux figuratifs incrustés au Proche-Orient et la place de Mari	259
VII.1. Kish	260
<i>VII.1.a. Le contexte : le palais A</i>	260
<i>VII.1.b. Les incrustations</i>	264
<i>VII.1.c. Considérations techniques</i>	267
VII.2. Ur	269
<i>VII.2.a. Le contexte : le cimetière dit royal</i>	269
<i>VII.2.b. L'Étendard</i>	271
<i>VII.2.c. Éléments de réflexion sur la composition</i>	277
VII.3. Ebla	280
<i>VII.3.a. Le contexte : le palais G</i>	281
<i>VII.3.b. Les incrustations</i>	283
<i>VII.3.c. Les sujets iconographiques comme référentiels culturels</i>	284
VII.4. Synthèse : les incrustations de Mari en perspective	286
<i>VII.4.a. Les incrustations proche-orientales : caractéristiques communes et différences</i>	287
<i>VII.4.b. Image et écriture</i>	290
<i>VII.4.c. Mari : un centre privilégié ?</i>	293
Conclusions	295
<i>Les apports de l'étude sur les incrustations de Mari</i>	296
<i>Perspectives de recherche</i>	304

Abréviations bibliographiques	308
Bibliographie	310

AVERTISSEMENT

Afin de faciliter la consultation des données, ce travail se présente en quatre volumes.

Le premier volume (vol. I) comprend le texte ponctué de tableaux. Ces derniers présentent parfois des dessins en noir et blanc des pièces¹. Pour des raisons de commodité et de présentation, ces dessins ne sont pas à l'échelle.

Les deux volumes suivants sont consacrés au corpus des incrustations de Mari proprement dit. Le premier (vol. IIa) présente le catalogue détaillé des incrustations. Le deuxième (vol. IIb) contient les planches.

Le dernier volume enfin (vol. III) contient toutes les illustrations comparatives, présentées en figures, et les annexes.

Ainsi, les références aux tableaux renvoient au premier volume, les références aux planches renvoient au deuxième volume, les figures au troisième volume. Les numéros des fragments d'incrustations, en gras dans le texte, sont ceux qui correspondent au catalogue (vol. IIa).

¹ Nous tenons à remercier Michel Piechaczyk pour sa considérable contribution graphique à ce travail par la réalisation de l'intégralité des dessins qui figurent dans cette étude.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : périodisation du Proche-Orient et systèmes chronologiques employés	34
Tableau 2 : périodisation du site de Mari et des principaux secteurs dégagés	61
Tableau 3 : nombre et pourcentage de fragments d'incrustations retrouvés par secteur dégagé	63
Tableau 4 : phasage du temple d'Ishtar	67
Tableau 5 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple d'Ishtar	71
Tableau 6 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le temple de Ninni-Zaza	74
Tableau 7 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le temple d'Ishtar	77
Tableau 8 : phasage du temple de Ninhursag	78
Tableau 9 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple de Ninhursag	80
Tableau 10 : phasage du temple de Shamash	81
Tableau 11 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple de Shamash	82
Tableau 12 : phasage du secteur sud du Massif Rouge	84
Tableau 13 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple du Seigneur du Pays	86
Tableau 14 : phasage du secteur nord du Massif Rouge	87
Tableau 15 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple nord du Massif Rouge	87
Tableau 16 : phasage des palais	88
Tableau 17 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par niveau dans le « palais » Ville II	92
Tableau 18 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le GPR	93
Tableau 19 : phasage du quartier administratif	94
Tableau 20 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par niveaux dans le quartier administratif	96
Tableau 21 : répartition stratigraphique des incrustations de Mari : nombre de fragments par secteur et par phase	103

Tableau 22 : localisation des incrustations de Mari dans les bâtiments : nombre de fragments par secteur et par salle	104
Tableau 23 : le souci du détail : variations possibles dans la représentation des membres supérieurs et inférieurs	112
Tableau 24 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le genre des personnages	113
Tableau 25 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le profil des personnages	114
Tableau 26 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la posture des personnages	114
Tableau 27 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la position des pieds	114
Tableau 28 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les membres supérieurs	115
Tableau 29 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les coiffures	117
Tableau 30 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les barbes	117
Tableau 31 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les couvre-chefs	118
Tableau 32 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les vêtements couvrant le torse	120
Tableau 33 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les vêtements couvrant les membres inférieurs	121
Tableau 34 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les ceintures	122
Tableau 35 : modes de représentation et nombre des fragments d'incrustations figurant les parures	123
Tableau 36 : nombre des fragments d'incrustations figurant diverses parties de corps animal	124
Tableau 37 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les espèces animales	124
Tableau 38 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant plusieurs animaux	125

Tableau 39 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le profil des animaux	125
Tableau 40 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la posture des animaux	125
Tableau 41 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les armes et outils	126
Tableau 42 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les éléments de chars	127
Tableau 43 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les pièces de harnachement	127
Tableau 44 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les accessoires et les objets usuels	129
Tableau 45 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les éléments décoratifs	130
Tableau 46 : modes de représentation de la jupe tuyautée	141
Tableau 47 : modes de représentation des coiffes faites d'un voile	145
Tableau 48 : modes de représentation des vêtements portés par les femmes	146
Tableau 49 : représentations des épingle et des chapelets	147
Tableau 50 : représentations des différentes parties de corps animal	151
Tableau 51 : représentation des hommes portant une toque	155
Tableau 52 : modes de représentation des vêtements portés sur le torse par les soldats ..	157
Tableau 53 : représentations des prisonniers	158
Tableau 54 : représentations des portefaix dont la charge n'est plus visible	161
Tableau 55 : représentations des portefaix dont la charge est visible	162
Tableau 56 : modes de représentation des roues	165
Tableau 57 : représentations des caisses de chars	166
Tableau 58 : représentations des cordages et des guides	167
Tableau 59 : représentations des timons et des passe-guides	167
Tableau 60 : modes de représentation des javelines	172
Tableau 61 : modes de représentation des haches	173
Tableau 62 : représentations de prêtre (?) et de prêtresses	174
Tableau 63 : représentations des sacrifices	176
Tableau 64 : représentations des orants et des différents modes de position de leurs mains	178

Tableau 65 : représentations des sièges	179
Tableau 66 : représentations des divers objets tenus par les personnages assis	181
Tableau 67 : représentations de la vaisselle	182
Tableau 68 : représentations des soldats dans différentes actions	196
Tableau 69 : représentations de danseurs et de chanteurs (?)	215
Tableau 70 : pourcentage des matériaux utilisés par secteur	239
Tableau 71 : pourcentage des thèmes iconographiques représentés par secteur	241

INTRODUCTION

Présentation du sujet

Le corpus qui est au cœur de cette étude est celui des incrustations figurées en coquille marine retrouvées à Mari, datées de la Ville II, soit aux alentours du deuxième tiers du III^e millénaire. Le site de Mari se trouve sur l'Euphrate, approximativement au centre géographique du Proche-Orient (fig. 1). Fondée au début du III^e millénaire, la ville va connaître plusieurs phases d'épanouissement, et subir deux destructions, dont la seconde mettra un terme à l'occupation du site, au XVIII^e siècle av. J.-C. Les fragments d'incrustations retrouvés appartiennent à la Ville II de Mari, soit entre 2700 et 2300 av. J.-C.¹. Ces incrustations, découpées sur le contour de la figure, représentent pour la plupart des personnages². Agencées les unes à côté des autres, elles étaient vraisemblablement incrustées sur des panneaux et formaient des compositions figurées. Retrouvé en fouille, ce corpus a malheureusement autant souffert de destructions dans l'antiquité que des conditions d'enfouissement. Il en résulte que ces incrustations – que nous appellerons désormais *pièces* – se présentent dans leur grande majorité sous la forme de fragments dont la disposition initiale au sein des compositions est aujourd'hui perdue. L'étude de ces pièces permet néanmoins de restituer, dans une certaine mesure, la part perdue de ces images et de réfléchir à la place que prenaient les panneaux figuratifs incrustés dans la culture matérielle du Proche-Orient à cette époque.

Toute étude sur les sociétés anciennes se fonde avant tout sur les objets – textes inclus – qu'elles ont produits. Si cette affirmation semble relever de l'évidence, il faut bien regretter que les recherches ne s'attardent parfois que sur l'objet en lui-même et sur ses qualités intrinsèques, et non pas sur ce qu'il donne à voir de la société qui le produit vivant à un endroit déterminé, à un moment donné. Les objets ne peuvent être conçus et compris qu'en tant que création de cette société. En cela, tout objet est révélateur de celle qui l'a créé. Il n'est jamais une production gratuite, *a fortiori* quand il véhicule un message, écrit ou illustré. L'étude d'un corpus et la mise en place d'un classement puis d'une typologie comme outils

¹ Nous effectuerons une présentation détaillée du site de Mari, de son histoire et son phasage dans le chap. II.

² Voir le catalogue (vol. IIa) et les planches (vol. IIb).

de réflexion n'ont ainsi de sens que dans le cadre d'un objectif précis et d'une approche précise, qui se doivent d'interroger les modes de vie et de pensée des sociétés étudiées.

L'étude de l'objet en tant que support d'une image, comme c'est le cas des incrustations en coquille de Mari, demeure ambiguë. Document précieux, il reste encore trop souvent assimilé à une simple description illustrée du quotidien et sa valeur passe après la documentation textuelle, bien que la réception d'une image soit *a priori* plus rapide et plus percutante que celle d'un texte. De fait, la perception de l'image en tant qu'illustration d'un texte destinée à ceux qui ne sauraient pas lire corrompt les études d'objets. En outre, l'omniprésence des images dans notre quotidien conduit à en négliger la signification profonde et à oublier qu'elles sont vectrices d'une pensée précise. Les Mésopotamiens du III^e millénaire n'étaient certes pas environnés d'une multitude d'images, mais n'en étaient pas moins aptes à tout représenter. La mise en scène et le choix conscient de figurer un motif ou un sujet précis participent de l'élaboration d'un code visuel mis en place par un individu ou une autorité, dans un but déterminé. Idéalement, l'étude des images et des objets qui les supportent doit conduire à décrypter ce code, participant ainsi pleinement à la compréhension de la société qui les a créés.

Le rapport entre image, pouvoir et société induit presque naturellement le concept de propagande³. Ce concept a notamment été présenté et utilisé d'emblée pour certaines études des images néo-assyriennes⁴. Néanmoins, dans le contexte des sociétés du Proche-Orient ancien au III^e millénaire, son utilisation n'est pas couramment admise et sa définition n'est jamais précise. La propagande a pour but de faire admettre une doctrine, de convaincre un groupe humain de manière active et délibérée. Elle est le fait du pouvoir en place et vise un groupe défini. Elle suggère en outre une volonté manifeste d'imposer des idées. Ce terme renvoie plus généralement aux régimes totalitaires modernes et à l'apparition, depuis le XX^e siècle, des médias de masse. Si l'on doit se replacer dans le contexte des sociétés urbaines du Proche-Orient au milieu du III^e millénaire, il faut bien admettre que la compréhension des modalités d'exercice du pouvoir reste encore en proie à de nombreux doutes. Bien que nous paraissant aujourd'hui limités, les outils et objectifs de la propagande semblent déjà en place. Cela est particulièrement perceptible dans le cadre de la représentation des victoires militaires, par exemple. Dans ce cas, les images s'emploient à modifier la réalité en présentant une version déformée des événements, afin d'orienter l'opinion du spectateur. Les images agissent

³ À ce sujet, concernant la distinction entre propagande et apparat, voir Veyne, P., 2002.

⁴ Liverani, M., 1979 ; Garelli, P., 1983.

là en parallèle des textes : les récits pseudo-autobiographiques des souverains ainsi que ceux de leurs batailles s'évertuent à magnifier le pouvoir et humilier les ennemis⁵. Le courage et la valeur des troupes du roi sont le reflet de la protection bienveillante et juste des dieux, s'opposant à la faiblesse et à la lâcheté des ennemis. La question qu'on peut dès lors se poser est la suivante : s'agit-il de manipuler consciemment les avis afin de les convaincre du bien-fondé et de la nécessité de la bataille ? Ou bien s'agit-il de soutenir et valoriser un ordre social ? Si la nuance est difficile à percevoir dans le contexte des sociétés du III^e millénaire, on ne peut pour autant réfuter l'existence d'une idéologie⁶ qui leur est propre, véhiculée, entre autres, par les images. En tout état de cause, l'association et l'interaction entre un pouvoir fort, centralisé et personnalisé par un souverain d'une part, et une communauté importante, notamment mobilisée autour de l'entretien et du service de divinités intégrées au sein même de la société par une mythologie omniprésente d'autre part, ne peut que favoriser la mise en place et l'entretien d'un système de croyances et d'idées qui régissent la structure de cette société. Dans ces conditions, les images en deviennent le véhicule presque naturel. Ces idées sont avant tout celles que l'émetteur souhaite imposer. À cette fin, il communique par des signes et des codes spécifiquement choisis pour être directement compris du public visé. Ce sont ces codes qui font la valeur de l'image. Le discours iconographique, établi au moyen de conventions de représentations appliquées à des formes, à des sujets, à des scènes et, enfin, à des thèmes particuliers, donne aux images une signification toute particulière et conditionne ainsi une réelle mise en scène. L'image n'est ainsi ni la pâle copie d'une réalité ni l'illustration d'un discours écrit. Elle est bien le vecteur d'une pensée, personnelle ou plus généralement politique ; elle célèbre des idées, véhicule des craintes, met en avant des symboles, dans un souci de communication destinée à un public ciblé. Elle est la représentation idéale – dans le sens où elle passe par le prisme d'une idée – de la réalité. L'intérêt de l'image ne réside jamais dans la stricte ressemblance, mais dans la différence entre ce qui est figuré et ce qui doit être interprété, à travers l'œil du spectateur. Au final, c'est dans cet écart que réside l'idée : entre le « réel » et la représentation qui en est faite.

⁵ Sollberger, E., Kupper, J.R., 1971 ; Cooper, J.S., 1983 ; 1986.

⁶ Nous utilisons là ce terme pour exprimer comment certains groupes minoritaires au sein de la société essaient d'établir leur légitimité et leur suprématie sur le reste du groupe par le biais de certaines manifestations et l'établissement de systèmes de croyances, de pensée et de valeurs ; voir Pollock, S., 1999, pp. 173-174 ; ⁶« [...] *visual images and objects can be the most effective tools to legitimate the authority of a dominant social group.* » Marcus, M.I., 1995, p. 2504.

Intérêt et problématiques : objet et image, archéologie et iconographie

À ce jour, Mari est la cité qui a fourni le plus grand nombre d'incrustations, et ce dès la première campagne de fouilles. À ce titre, ce corpus est déjà exceptionnel et justifie à lui seul l'étude et la publication systématique de chacune de ces pièces qui n'ont été, jusqu'à présent, que partiellement publiées⁷. Nous présentons donc ici les 643 pièces qui forment le corpus des incrustations en coquille de Mari⁸.

Au-delà de l'intérêt scientifique qu'offre la publication d'un tel corpus, ce matériel présente aussi l'avantage d'une certaine unité. D'une part, par l'ensemble spatial circonscrit dans lequel il a été découvert, soit la ville de Mari ; d'autre part, par la période chronologique à laquelle il appartient, à savoir le milieu III^e millénaire av. J.-C., qui correspond plus particulièrement à la Ville II de Mari. Cette cohérence permet de replacer ce matériel dans un contexte archéologique et historique relativement précis, qui autorise le dépassement de la simple étude d'objet et permet d'ouvrir la recherche à d'autres formes de problématiques en lien avec le contexte d'émission de l'objet, telles que le cadre de présentation des panneaux, la comparaison avec d'autres supports et d'autres images de la même période, ou encore des réflexions sur le contexte historique et social.

L'autre intérêt de l'étude d'un corpus tel que celui des incrustations de Mari est qu'il couple l'étude des images à l'étude de leur contexte de découverte, mêlant ainsi intimement iconographie et archéologie. Il convient donc d'adopter une démarche qui se revendique de ces deux disciplines qui participent également à la connaissance des sociétés antiques. Lorsqu'il est orné d'une figuration, l'objet retrouvé en fouille requiert l'étude de sa forme, de sa production, de son contexte de découverte, mais également celle des images dont il est décoré et de la façon dont elles sont adaptées au support et au matériau. À l'instar des questionnements et problématiques relevant de la forme d'une céramique, de la taille d'un bâtiment ou de la transcription d'un signe, il convient de s'interroger sur la valeur que porte un objet orné d'une image, valeur tant symbolique que figurative.

⁷ Sur ce point, cf. *infra*, I.2.a.

⁸ Nous tenons à préciser que, pour des raisons extérieures à notre volonté, le matériel d'étude se trouve amputé des découvertes faites entre les campagnes de 1979 à 2005, mentionnées dans Margueron, J.-C., 2004, pp. 290-291, et Margueron, J.-C., à paraître (i). Notre étude intègre par conséquent tout le matériel découvert lors des vingt-et-une campagnes dirigées par A. Parrot de 1933 à 1975, et depuis la quarante-deuxième campagne, effectuée en 2005, sous la direction de P. Butterlin, jusqu'en 2010.

Techniquement, le terme *iconographie* recouvre un champ d'études vaste et varié. Il s'agit communément de l'étude des images propres à un thème, à un artiste, ou de celles qui accompagnent une publication. C'est dans une acception plus large que nous l'utilisons aujourd'hui pour nos travaux, car il s'agira non seulement d'étudier les images caractéristiques d'un matériel et d'une technique particulière, mais également issues d'un contexte géographique, chronologique et social déterminé. Dans la présente étude, nous donnerons ainsi à ce terme d'iconographie un sens proche de celui d'*iconologie*. Ce dernier traduit une méthode d'interprétation des images qui vise à en atteindre la signification intrinsèque, tel qu'elle est conçue depuis le XIX^e siècle et surtout depuis le début du XX^e siècle, à la suite des réflexions d'A. Warburg, puis d'E. Panofsky⁹. L'iconologie se fonde sur l'étude et l'interprétation de signes graphiques utilisés pour une représentation, dont l'agencement met en valeur et véhicule un message. E. Panofsky fut l'un des premiers à reconsidérer l'histoire de l'art sous cet angle et à aborder l'étude des objets et des œuvres d'art comme une « *discipline humaniste* », c'est-à-dire un moyen d'étudier des productions visuelles considérées comme le reflet d'une société, et non plus sous un angle purement esthétique¹⁰. L'iconologie devenait alors la méthode par laquelle on *devait* observer une image ; une étude poussée permettant d'en comprendre la portée symbolique, philosophique et révélatrice d'un certain monde. Les images n'étaient plus seulement des représentations figurées, mais avant tout les messagers d'une société, portant ses valeurs et ses idéaux, par opposition à l'iconographie qui se contentait de décrire et de classer les images, dans une perspective bien plus taxonomique qu'interprétative¹¹. La résurgence du terme iconologie¹² devait, par ailleurs, entériner cette profonde distinction. Force est d'admettre qu'il n'est plus employé de nos jours et que le terme d'iconographie tend à s'imposer de nouveau. Il convient cependant de préciser clairement quelle signification lui attribuer. L'iconographie, telle que nous la concevons ici, traduit bien l'analyse et le décryptage des images dans la perspective du contexte social dans lequel elles sont émises.

La méthode iconologique a été mise en place pour l'étude des images et symboles de la Renaissance et peut ainsi sembler anachronique pour les périodes que nous étudions. Pourtant, on ne peut refuser d'accorder une valeur symbolique, idéologique et sociale, aux images qui sont au cœur de cette étude. Cependant, il existe un obstacle de taille, constitué par

⁹ Panofsky, E., 1967 ; 1969.

¹⁰ Panofsky, E., 1967.

¹¹ Panofsky, E., 1967, pp. 21-22.

¹² D'après l'ouvrage de Cesare Ripa paru en 1593, *Iconologia*.

le manque évident de certitudes historiques. En effet, A. Warburg préconisait l'assistance des textes pour l'interprétation des images¹³. Cette lacune, nous le verrons, ne nous empêche aucunement d'étudier le corpus des incrustations et d'ouvrir quelques pistes de réflexion, quand bien même la validation de ces hypothèses sur le plan historique n'est pour l'heure pas envisageable. À l'inverse, les périodes médiévale ou moderne, par exemple, ont été étudiées de près, car, textes à l'appui, le lien entre l'utilisation de codes visuels et les événements historiques a pu être directement établi. Pour les périodes que nous étudions, rien de tel. Il n'est pas possible d'affirmer avec certitude qu'un événement historique précis a un jour encouragé des sociétés voisines et contemporaines à user de signes visuels bien particuliers, tels que les défilés de soldats vainqueurs ou les scènes de chasse royale. Cette absence de données contextuelles historiques pourrait amener à considérer que, loin de toute certitude, il serait préférable de ne risquer aucune interprétation. De toute évidence, nous ne partageons pas cet avis : il ne faut pas s'abstenir d'analyser ces images. Ainsi, nous ne nous limiterons pas à une description formelle des images du corpus que nous étudions et, en dépit des lacunes de l'histoire ou de l'absence de contextes avérés, nous tenterons de les replacer en contexte et de les interpréter, telle que la préconise la méthode iconologique.

Si E. Panofsky a posé les bases d'une nouvelle approche des images, il restait un obstacle de taille : celui de la subjectivité. En effet, comment un chercheur peut-il être à même de comprendre une image non seulement issue d'un contexte qui lui est étranger – tant il ne maîtrise pas totalement ses références – mais aussi quand lui-même doit l'envisager au travers de ses propres repères sociaux, sans pouvoir se départir de ses jugements personnels¹⁴ ? Dans le sillage d'E. Panofsky se sont placés de nombreux théoriciens qui ont essayé, chacun à leur manière, de dépasser ces obstacles en mettant au point diverses méthodes d'analyses, le plus souvent empruntées à d'autres champs de la recherche ou de la science – d'autant plus quand l'analyse des images se couple à l'archéologie. Il s'agissait ainsi de contrer les interprétations sans fondement en s'inscrivant dans une démarche scientifique : certaines sont empruntées aux études de textes¹⁵ ; d'autres à la médecine¹⁶ ;

¹³ Gombrich, E.H., 1986.

¹⁴ À ce sujet, voir les critiques pertinentes, bien que rapidement évoquées, de Jacques Thuillier, qui pointe l'absence de réflexion autour de la notion d'esthétique de l'image dans la démarche prônée par E. Panofsky. Ce dernier revendiquait, par ailleurs, que le seul intérêt de l'image tient dans ce qu'elle nous apprend de la société qui l'a produite ; Thuillier, J., 2003, pp. 90-96.

¹⁵ Tel que l'exégèse biblique, selon H. de Lubac, qui y voyait quatre sens : le sens littéral, le sens allégorique, le sens moral, et le sens analogique ; de Lubac, H., 1959.

¹⁶ Bruneau, P., Balut, P.-Y., 1997.

d'autres, enfin, aux méthodes logicistes¹⁷. Il n'est pas dans le propos de la présente introduction d'apporter une réponse à ce débat épistémologique fécond, mais l'on pourrait également se demander si l'analyse des images doit – ou peut – se hisser au rang de méthode scientifique, et dans quelle mesure.

L'image doit avant tout être considérée comme une source de connaissance. En ce sens, l'iconographie en tant qu'étude a pu être qualifiée de « *discipline auxiliaire* »¹⁸ de l'histoire de l'art, sans aucune connotation péjorative. Il demeure malgré tout incontestable que ces différents mouvements – à la tête desquels se trouve le structuralisme s'inspirant du modèle linguistique – ont permis de jeter les bases d'une méthode iconographique. Elle vise à déconstruire le sujet d'étude afin d'en étudier ses plus petits éléments constitutifs, leur rapport et leur logique interne¹⁹. Il devenait ainsi possible de comprendre le code propre aux images. Tous ces grands courants articulent leur analyse autour des mêmes éléments fondamentaux, que l'on pourrait qualifier de composants d'une structure interne, destinée à être décomposée. Mais là où l'on chercherait à appliquer une méthode unique et universelle, on en viendrait à ne pas assez prendre en compte le facteur éminemment subjectif inhérent à l'émission d'une image. C'est à se demander si, finalement, l'abondance de ces théories ne porte pas en soi un constat d'échec. Faudrait-il alors se résoudre à admettre qu'on ne peut, par une seule et unique méthode, extraire et comprendre les multiples niveaux de signification d'une image et accepter qu'« *aucune démarche systématique et univoque ne peut servir de méthode d'analyse de l'image* »²⁰ ? C'est probablement la raison pour laquelle les enquêtes fondées sur les représentations figurées sont souvent considérées comme biaisées, car le risque de surinterprétation est grand et l'on peut aisément faire dire ce que l'on veut aux objets, et éluder ce qui n'entrerait pas dans le cadre des objectifs :

« Parce qu'ils ne "parlent" pas, objets et images doivent être éclairés par autre chose qu'eux-mêmes. La réalité est ainsi réduite à une lecture qui convient dans le cadre de l'illustration de l'histoire. Un tel exercice est efficace et souvent brillant. Mais une telle démarche peut être parfaitement ethnocentrique, assimilant le "lecteur" que nous sommes au "spectateur" du passé, en faisant fi des idées de ce dernier et surtout des moyens de les appréhender, en évacuant du discours savant ce

¹⁷ Gardin, J.-C., 1974 ; Gardin, J.-C., Lagrange, M.-S., 1975 ; Gardin, J.-C., 1979.

¹⁸ H. Damish en préface de Schapiro, M., 2000, pp. 5-27.

¹⁹ Leroi-Gourhan, A., 1964 ; Gardin, J.-C., 1974 ; Renfrew, C., Bahn, P., 1991. Pour ce qui est de l'application de cette méthode dans le champ des images égyptiennes, voir Tefnin, R., 1980 et 1983.

²⁰ Duprat, A., 2007.

qui embarrasse ou ce dont on ne sait que faire, en vertu d'une "sémantique universelle" qui est évidemment une fiction scientifique. »²¹.

Ainsi, il est vrai que les images se soumettent aux questions qu'on leur pose et peuvent, selon l'angle de vue, dire tout et son contraire. Cela devient particulièrement patent alors que la perception des sociétés du Proche-Orient au III^e millénaire, par exemple, progresse et se modifie d'année en année. Les images n'apportent plus les mêmes réponses, car les questions sont désormais différentes. L'évolution même du regard porté par la recherche sur les images le prouve assez.

Dans le cadre de l'archéologie orientale, la place des images et de l'iconographie est particulièrement ambiguë. Si l'iconographie doit être considérée comme une discipline auxiliaire de l'histoire de l'art, elle l'est tout autant de l'archéologie. Cela apparaît évident dès lors qu'il ne s'agit plus seulement d'étudier une image, mais également l'objet qui la supporte. À l'analyse de la structure interne de l'image, il faut pouvoir coupler une analyse des caractères externes de l'objet – forme et matériau –, de son contexte d'émission, de son mode de production et du lieu qui l'abrite. Mais la rencontre entre archéologie et iconographie, particulièrement dans le champ des recherches proche-orientales, ne s'est pas toujours faite sans heurts ni malentendus. Il est en effet frappant de voir que les études d'objets figurés au Proche-Orient ne se sont jamais déterminées et qu'il n'existe pas de manuels de méthodologie propre à l'iconographie, à l'étude des images et des objets figuratifs tels qu'il en existe pour d'autres périodes. Il serait par ailleurs incorrect de dire qu'il n'existe qu'une seule et unique méthode pour décrypter des images. Il semble néanmoins que, pour les périodes que nous étudions, l'étude des images se situe dans un « vide disciplinaire », ni tout à fait archéologie, ni réellement histoire de l'art²².

Les premières publications archéologiques sur le Proche-Orient et, de fait, le premier coup de projecteur sur la discipline, mettaient en lumière, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les grandes capitales néo-assyriennes, leurs palais et surtout leurs bas-reliefs sur orthostates, déployant un programme iconographique aussi riche que complexe²³. Ces publications se distinguent particulièrement par la beauté de leur iconographie et les relevés

²¹ Breniquet, C., 2012, p. 93.

²² « [...] on ne saurait affirmer que l'archéologie orientale a connu un renouvellement semblable à celui d'autres disciplines dans le champ de l'étude des documents figurés. » ; Breniquet, C., 2008, p. 223.

²³ Voir entre autres Botta, P.-E., Flandin, E., 1849-1850 ; Layard, A.H., 1853 ; 1867 ; Place, V., Thomas, F., 1867-1970.

des orthostates. Là, l'intérêt n'était pas porté sur la compréhension des images, mais sur ce qu'elles renvoyaient d'un monde relativement inconnu, mais qui faisait grandement écho aux récits de l'Ancien Testament, en ressuscitant des cités et des rois aux noms ancrés dans les traditions judéo-chrétiennes : Babylone, Ninive, Nimrud, Sardanapale, etc. Le courant des recherches menées par ces orientalistes mus par des visions bibliques s'est prolongé jusqu'au milieu du XX^e siècle. L'image n'apportait à cette époque que des informations sur les us et coutumes des lointains Mésopotamiens et de Sumériens relativement inconnus, en aidant à mieux envisager les *realia*, ces objets du quotidien qui ne pouvaient survivre à la fouille archéologique et qui représentaient la face cachée de ces sociétés : les vêtements, les coiffures, le mobilier, etc. L'image était alors conviée dans le débat de deux façons : soit elle servait à appuyer et illustrer ce que d'autres sources avançaient – archéologie, architecture, épigraphie²⁴ – soit elle servait de base à des études spécifiques sur les tenues ou les coiffures, en vue de mieux comprendre les modes de vie²⁵.

Dès le milieu du XX^e siècle, l'image commence à être mise en valeur, le plus souvent sous la forme de catalogues qui traduisent bien l'intérêt que l'on porte alors aux représentations, et la nécessité de les classer et de les organiser. Ce phénomène se traduit par l'élaboration de catalogues de musées²⁶, de catalogues thématiques présentant les objets sous un angle chronologique, monographique ou en fonction du support²⁷, ou de manuels cumulant le minimum de savoir requis sur l'histoire, l'histoire de l'art, l'archéologie et l'architecture de périodes et de zones géographiques plus ou moins clairement définies²⁸. Ces catalogues demeurent, aujourd'hui encore, une source inestimable sur la culture matérielle du Proche-Orient – et tel est bien le rôle d'un catalogue – mais il faut néanmoins admettre que l'étude demeure très limitée et que, du point de vue de l'iconographie, on reste bien loin de l'interprétation et d'une analyse poussée du matériel. L'intention est bien de placer l'image au centre de la recherche et du débat, mais son étude n'y est pas approfondie et reste aussi superficielle qu'auparavant. Quelques exceptions notables ont néanmoins proposé une analyse

²⁴ Le décor du vase d'Uruk interprété comme la représentation du rite du mariage sacré en est un exemple ; Frankfort, H., 1969 ; Bahrani, Z., 2002.

²⁵ Par exemple, Heuzey, L., 1887 ; Van Buren, D., 1930 ; Przyluski, J., 1931 ; Corbiau, S., 1936 ; Spycket, A., 1954. Le récit d'une enquête menée chez des barbiers afin de comprendre si les barbes des statues étaient naturelles ou postiches dans Mallowan, M.E.L., 1936, est particulièrement symptomatique de cette façon d'envisager les représentations.

²⁶ Amiet, P., 1976 ; 1979 ; 1981.

²⁷ Woolley, C.E.L., 1934 ; Frankfort, H., 1939 ; 1943 ; Maxwell-Hyslop, K.R., 1971.

²⁸ Moortgat, A., 1967 ; Frankfort, H., 1969. Voir aussi Parrot, A., 1960 ; Strommenger, E., Hirmer, M., 1962 ; Amiet, P., 1977.

de matériel et une enquête iconographique poussée²⁹. D'autres articles ont présenté des réflexions sur des objets précis, mais beaucoup manquent encore de remise en contexte³⁰.

Il faut attendre les années 1980 pour que des études iconographiques qui définissent une nouvelle approche de l'image en interrogeant réellement sa structure interne, son organisation et son contexte d'émission voient le jour³¹. Dans cette perspective, de nombreuses études concernant les bas-reliefs néo-assyriens du I^{er} millénaire ont vu le jour. Avec l'aide de connaissances plutôt bien admises du contexte politique de l'époque et très souvent grâce à un contexte archéologique connu, il a été possible d'étudier non seulement la structure interne des images et les questions de narration³², mais également les programmes iconographiques, à la lumière de l'idéologie royale assyrienne³³, replaçant enfin les images au cœur de l'époque qui les a produites.

Concernant les périodes que nous étudions, certaines études thématiques récentes portent un regard nouveau sur les objets et les images, mettant en avant des problématiques d'ordre thématique, social, contextuel, chronologique ou artisanal, telles que les questions de décapitation et de mutilation des corps dans des représentations à caractère militaire³⁴, de tissage³⁵, d'économie et d'échanges³⁶ ou l'étude contextuelle de dépôts de statues³⁷, pour ne citer que celles qui nous ont poussées à interroger le corpus des incrustations de Mari sous de nouveaux angles. À Mari même, citons enfin pour l'exemple les recherches portant sur les sceaux-cylindres qui ont su intimement mêler contexte politique et contexte archéologique dans l'approche iconographique³⁸. Méthode qui a par ailleurs démontré son efficacité dans le

²⁹ Amiet, P., 1961 ; Dolce, R., 1978 (a) ; Spycket, A., 1981 ; ces trois ouvrages majeurs demeurent des références en ce qui concerne, respectivement, l'étude de la glyptique, des incrustations et de la statuaire.

³⁰ Barrelet, M.-T., 1952 ; 1970.

³¹ Les études d'objets d'I. Winter, sous forme d'articles, se placent, sans conteste, à la tête de ce mouvement et nous ont inspiré dans une large mesure : Winter, I.J., 1985 ; 1986 (a) ; 1986 (b) ; 1987 ; 1992 ; 1996 ; 1999 (a) ; 1999 (b) ; 2002 ; 2006 ; 2009 (a) ; 2009 (b). Dans la même mouvance, il nous faut citer d'autres études qui ont suscité notre vif intérêt dans le cadre de cette recherche : Margueron, J.-C., 1996 ; Nigro, L., 1998 ; Pierre-Muller, B., 1990 ; Bahrani, Z., 2002. Il nous faut également citer la publication de Groenewegen-Frankfort, H., 1978, qui, loin de proposer un énième manuel dit d'histoire de l'art mésopotamien, soulève les questions de narration, de structure et de mouvement dans les images proche-orientales. Enfin, celle de Forest, J.-D., 1996, propose aussi des études d'objets sous l'angle du contexte social et idéologique.

³² Voir par exemple Reade, J., 1979 ; 1980 ; Robins, G., 1990 ; Albenda, P., 1997 ; Lumsden, S., 2004.

³³ Reade, J., 1972 ; Liverani, M., 1979 ; Garelli, P., 1982 ; Bachelot, L., 1991 ; Parpola, S., 1993 ; Dolce, R., Nota Santi, M. (dir.), 1995 ; Marcus, M.I., 1995 ; Vivante, A. (dir.), 1996 ; Parpola, S., 1999 ; Reed, S., 2007.

³⁴ Bahrani, Z., 2004 ; 2008 ; Dolce, R., 2004 ; 2005 ; Richardson, S., 2007.

³⁵ Breniquet, C., 2000 ; 2008.

³⁶ Quenet, P., 2008.

³⁷ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011 ; Evans, J.M., 2012 ; Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître.

³⁸ Beyer, D., 2007.

cadre de problématiques chronologiques, et a renouvelé la connaissance de la succession des rois de Mari et des synchronismes avec la ville d'Ebla³⁹. On peut également parler des récents réexamens de la statue d'Ishgi-Mari⁴⁰ ou du quartier administratif et de la place des incrustations dans la définition des espaces du bâtiment⁴¹.

Nous situons notre étude dans ce courant rattaché à une approche contextuelle des objets, car il ne s'agit pas d'étudier seulement l'image ou l'objet, mais bien les deux, prenant en compte le cadre dans lequel ils sont apparus, ont vécu et ont cessé d'être. La prise en compte de ce contexte est nécessaire pour comprendre l'objet et proposer de restituer ainsi les éléments manquant, *a fortiori* dans le cas d'un corpus aussi lacunaire que celui des incrustations de Mari. Les images tirent leur spécificité du support sur lequel elles sont apposées, et vice-versa. Il s'agit donc bien, au-delà de l'étude d'images ou d'objets, d'études d'objets figurés, les deux devant trouver ensemble une complémentarité. C'est aussi pour cela qu'il ne peut exister une seule et unique méthode d'analyse, car les possibilités d'explorations sont nombreuses et doivent être complémentaires : dimensions technique, sociale, esthétique, contextuelle, chrono-culturelle, religieuse, économique, stylistique, symbolique, etc. Ces artefacts peuvent être interrogés sous différents angles, qu'il faut pouvoir définir en amont de toute étude. Il convient également de prendre en compte, comme nous l'avons évoqué plus haut, que le chercheur sera motivé par certains aspects bien plus que par d'autres et ne saura, de ce fait, appliquer une analyse objective. On ne saurait pour autant éviter la question de laquelle serait la plus à même d'atteindre une meilleure compréhension de l'objet. Ne serait-ce pas plutôt à travers la multiplicité des méthodes, des démarches et des chercheurs, que l'objet, passé lui-même à travers le prisme d'une société, sera à même de délivrer toute la substance qu'il renferme ? Décrivant longuement le processus mental auquel est soumis le chercheur, E. Panofsky insiste sur l'interdépendance de l'archéologie et de l'histoire de l'art :

« L'humaniste qui a affaire à des actions et créations humaines, doit s'engager dans un processus mental de caractère synthétique et subjectif : il doit mentalement ré-accomplir ces actions et re-crée ces créations. C'est en fait par ce processus que les objets réels des "humanités" accèdent à l'existence. Car il est évident qu'un historien de la philosophie ou de la sculpture ne s'occupe pas de livres ou de statues en tant qu'ils sont dotés d'une existence matérielle, mais en tant qu'ils sont porteurs de significations. Et il n'est pas moins évident que le seul moyen d'appréhender ces significations est de re-produire, et par là, littéralement, de "réaliser" les pensées qu'expriment les livres, les conceptions artistiques

³⁹ Archi, A., Biga, M.G., 2003 ; Margueron, J.-C., 2004.

⁴⁰ Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

⁴¹ Margueron, J.-C., 2007 (e).

qu'incarnent les statues. L'historien de l'art soumet ces "matériaux" à une analyse archéologique rationnelle [...].

Mais ces "matériaux", c'est lui-même qui les constitue, au moyen d'une re-création esthétique intuitive, qui inclut la perception de l'appréciation de la "qualité" [...].

Mais alors, comment élever l'histoire de l'art au statut érudit et respectable, si ces objets mêmes n'accèdent à l'existence qu'au terme d'un processus irrationnel et subjectif ?

[...] La vraie réponse réside en ceci, que la re-création esthétique intuitive et l'enquête archéologique sont interdépendantes [...]. En réalité les deux démarches ne se succèdent pas elles s'interpénètrent. La synthèse re-créatrice sert de fondement à l'enquête archéologique ; en retour l'enquête archéologique sert de fondement au processus re-créateur ; l'une et l'autre se qualifient et se rectifient mutuellement. Quiconque est mis en présence d'une œuvre d'art, soit qu'il la re-crée esthétiquement ou mène à son propos une enquête rationnelle, est affecté par ses trois composantes : forme concrète, idée (dans le cas des arts plastiques, le sujet) et contenu. »⁴².

Ainsi, dans cette étude, nous nous plaçons résolument dans une démarche archéologique, car les incrustations sont ici étudiées à l'égal de tout autre objet archéologique, en prenant en considération le matériau ou le contexte de découverte. Notre analyse n'évacue pas pour autant les apports de l'histoire et de l'histoire de l'art. En effet, ces objets étant le support d'images, et étant profondément ancrés dans la période historique majeure qu'est le milieu du III^e millénaire, on ne saurait se passer de ces deux disciplines en ignorant radicalement l'importance de chacune dans le cadre de l'étude du corpus des incrustations.

Méthodologie

Dans ce cadre, notre objectif est double : il nous faut, comme nous l'avons souligné, étudier autant l'objet que l'image. Il s'agit donc, d'une part, de trouver un mode d'étude qui puisse s'envisager sous un axe formel et descriptif de l'objet et de son image, mais qui permette également, d'autre part, de les replacer dans un contexte historique et social plus large. Ces images, aujourd'hui désolidarisées, répondaient à un besoin, à une volonté. Il importe en effet de bien prendre en compte qu'une image n'est jamais le fruit du hasard, mais relève toujours d'une « intention »⁴³ : communication, mémoire, commémoration, protection magique, etc. Comme le précise E. Panofsky, cette intention se trouve de fait placée dans

⁴² Panofsky, E., 1969, pp. 41-43.

⁴³ Panofsky, E., 1969, p. 39.

l'objet et implique, d'une part, une volonté créatrice et, d'autre part, un récepteur visuel, un public :

« Les objets créés de main d'homme qui ne sollicitent pas une perception d'ordre esthétique sont communément appelés "pratiques". On peut les répartir en deux classes : les véhicules d'informations et les outils ou appareils. [...] La plupart des objets qui sollicitent une perception d'ordre esthétique, c'est-à-dire des œuvres d'art, relèvent aussi de l'une ou l'autre de ces deux classes. [...] La ligne de démarcation où s'achève le domaine des objets pratiques, et où commence celui de l'art, dépend de l'"intention" des créateurs. "Intention" qui ne peut être déterminée de façon absolue. D'abord parce que des "intentions" ne sont pas susceptibles, per se, d'être définies avec une précision scientifique. Ensuite, parce que les "intentions" d'hommes produisant quelque objet que ce soit sont conditionnées par les normes de leur époque et de leur milieu [...]. En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces "intentions" est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique [...]. Une certitude n'en est pas moins acquise : plus la proportion entre les accents portés sur "l'idée" et sur la "forme" approche un état d'équilibre, et plus éloquentement l'œuvre révélera son "contenu". Ce "contenu" [...] c'est la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique »⁴⁴.

Partant de ce principe, nous avons adopté une démarche qui donne autant de place à l'objet – la « *forme* » – qu'à l'image – l'« *idée* » – pour aboutir finalement à quelques pistes de réflexion relatives à la fonction de l'objet – le « *contenu* ».

L'intention portée par un objet ne peut pas être le point de départ de l'étude iconographique. Il est en effet dangereux, en iconographie, d'utiliser une image pour servir le présumé ou le point de départ du discours. C'est d'abord en étudiant le contexte de l'objet, puis les critères intrinsèques de l'image, ses modes de représentations, enfin en établissant des comparaisons que l'on pourra émettre des hypothèses concernant la fonction et le message de l'objet.

Pour cette étude, nous nous sommes inspirée d'un protocole d'étude élaboré par E. Panofsky qui distingue la signification primaire ou naturelle – divisée en signification de fait et signification expressive –, la signification secondaire ou conventionnelle, et la signification intrinsèque ou contenu⁴⁵. On peut ainsi établir une grille de lecture à trois niveaux, ou trois échelles :

⁴⁴ Panofsky, E., 1969, pp. 39-41.

⁴⁵ Panofsky, E., 1967, pp. 13-45.

- la première, *pré-iconographique*, est, d'une part, purement descriptive et formelle et s'intéresse, d'autre part, au contexte de production et d'émission de l'*objet*. Elle consiste principalement à définir et envisager ses qualités intrinsèques et son contexte archéologique et stratigraphique ;

- la deuxième est *iconographique*, il s'agit de regarder et d'analyser l'*image* ou le *groupe d'images*, de les décomposer pour mieux appréhender l'association des formes et des sujets ;

- le dernier niveau d'interprétation, enfin, consiste à replacer l'objet dans un *contexte* plus large, celui de la société qui l'a créé. Ce dernier niveau est celui de l'*iconologie*.

En d'autres termes, il s'agit d'envisager l'objet en description, l'image en analyse et le contexte en interprétation. Nous avons suivi cette façon d'appréhender les objets : dans un premier temps, la présentation du matériel d'étude dans ce qu'il a de plus formel et de son contexte de découverte (chapitres I et II) ; dans un deuxième temps, l'étude exclusivement iconographique du matériel de Mari, en établissant une progression dans l'analyse (chapitres III, IV et V) afin de mieux comprendre les canons de représentation spécifiques aux incrustations de Mari et tenter des assemblages d'incrustations susceptibles de figurer sur un même panneau (chapitre VI) ; enfin, l'adoption d'une vision plus large des incrustations au Proche-Orient (chapitre VII).

Dans le premier chapitre, nous expliquerons comment, et sur quels critères précis, nous avons défini le corpus des incrustations, en réfléchissant notamment à leur support, les panneaux figuratifs incrustés. Nous expliquerons comment nous les avons sélectionnées parmi tous les artefacts de Mari, puis répertoriées et indexées au sein d'une base de données. Nous aborderons également les matériaux, leur acquisition et les techniques de fabrication des incrustations.

Dans le deuxième chapitre, nous procéderons à une analyse des contextes de découverte, à savoir les divers bâtiments dans lesquels les pièces ont été mises au jour, ainsi que leurs niveaux stratigraphiques. Cette analyse nous a notamment permis de préciser nos connaissances des modalités de dépôt des panneaux, et d'apporter ainsi les premiers éléments de réflexion sur leur fonction.

Le troisième chapitre présente la typologie des plus petits éléments constitutifs de l'image représentés sur les incrustations, appelés formes iconographiques – coiffures, vêtements, accessoires. Au long de ce chapitre, nous proposerons aussi une terminologie précise de ces formes.

Dans le quatrième chapitre, nous nous intéresserons à l'association de ces formes en sujets iconographiques. C'est sur la base d'identification des sujets que nous avons établi le catalogue des incrustations de Mari⁴⁶. Cette première étape de l'analyse iconographique a permis d'aborder les conventions de représentation propres aux incrustations de Mari.

Le cinquième chapitre propose une analyse de l'interaction de ces sujets au sein de thèmes iconographiques. Ce travail d'analyse nous a permis d'envisager quelles grandes directives ont pu motiver les représentations sur incrustations, axées autour de grandes thématiques. Ce travail de reconnaissance thématique nous a notamment permis d'interroger la pertinence de la notion de narration comme outil d'analyse des panneaux figuratifs incrustés.

Dans le sixième chapitre, en nous appuyant sur les apports de l'analyse établie dans les chapitres précédents⁴⁷, nous reviendrons sur les reconstitutions déjà avancées, et proposerons des groupes sous forme d'assemblages cohérents. Sans être des reconstitutions, ces derniers ont été établis sur la base de critères précis permettant de réunir les incrustations qui auraient pu figurer sur un même objet.

Le septième chapitre enfin s'écarte légèrement du matériel de Mari pour embrasser une vision plus large des incrustations au Proche-Orient. Nous effectuerons ainsi une brève analyse des incrustations retrouvées dans trois autres grands sites du Proche-Orient, Kish, Ur et Ebla. Nous comparerons ces corpus à celui de Mari, afin d'envisager sa place au sein de la production proche-orientale. Cette analyse comparative nous permettra notamment d'émettre quelques réflexions sur les panneaux figuratifs incrustés, sur leur valeur au sein de la société et sur leur fonction.

Limites de l'étude

Les deux axes principaux de l'approche sont orientés vers l'objet – définition et contexte d'émission – et les images qu'ils supportent – reconnaissance et analyse. Néanmoins, il nous faut annoncer ici quelques aspects manquants ou non abordés.

⁴⁶ Vol. IIa ; les planches sont présentées dans le vol. IIb.

⁴⁷ Nous éludons volontairement de ce schéma de progression l'étape qui consiste à envisager la notion de scènes, qui résultent de l'association et de l'interaction de deux sujets minimum. En effet, les panneaux de Mari n'ont pas été retrouvés complets, à quelques très rares exceptions près qui sont assez bien conservées. Il n'est donc pas possible d'envisager les scènes qui relèvent de la structure et de l'organisation des sujets entre eux.

Pour des questions de temps, de compétences et de moyens, nous n'avons pas effectué d'études archéométriques concernant les matériaux et leur caractérisation. Nous n'avons pas non plus abordé les questions de taille et de travail de la coquille de manière expérimentale. En ce qui concerne la caractérisation des matériaux, nous nous sommes principalement fondée sur des sources bibliographiques qui nous ont néanmoins permis de proposer quelques coquillages ayant pu servir de matériau de base aux incrustations⁴⁸. Pour les questions de taille et de travail de la coquille, nous avons procédé par analogie avec d'autres régions, à savoir le Golfe aux V^e et IV^e millénaires⁴⁹. Des études plus poussées auraient demandé des compétences et des moyens qui n'étaient pas les nôtres au moment de cette recherche, mais nous espérons pouvoir approfondir ce travail à l'avenir.

Concernant les images, nous traiterons les représentations en tant qu'images, et non pas en tant qu'œuvres d'art, dans le sens où les questions de style et d'esthétique ne seront pas de notre propos. En ce qui concerne les questions de style, il nous semble que les données stratigraphiques concernant les incrustations de Mari ne sont pas assez fiables⁵⁰. En effet, le style ainsi que les grands courants stylistiques ne peuvent être déterminés que s'ils reposent sur des données précises. Ces dernières doivent être fondées sur le dégagement de niveaux archéologiques clairement établis dans la stratigraphie d'un bâtiment ou d'un secteur, et doivent reposer sur la certitude que les niveaux en questions correspondent à la production de l'objet. Or, en ce qui concerne le corpus que nous étudions, il n'existe aucune certitude à ce sujet⁵¹. Les niveaux dans lesquels les fragments d'incrustations ont été retrouvés correspondent aux niveaux de destruction des panneaux, et nous ne connaissons ni la durée de vie de ces objets ni les possibilités de réutilisation. Ainsi, il nous semble que si l'on ne peut assurer ces données à la base, l'établissement d'une typologie des fragments prenant en compte le style s'avère délicat, plus particulièrement à l'échelle réduite de la Ville II de Mari, et pose donc de sérieuses difficultés. Les questions d'esthétique quant à elles impliquent une réflexion préliminaire sur cette notion dans le Proche-Orient ancien, sur laquelle les sources sont pauvres concernant le milieu du III^e millénaire. Cela suppose également de pouvoir adopter un discours qui s'éloigne suffisamment de nos propres critères de définition du

⁴⁸ Tosi, M., Biscione, R., Durante, S., 1981 ; Bosch, D., Bosch, E., 1982 ; Gensheimer, T.R., 1984 ; Oguchi, K., 1992.

⁴⁹ Charpentier, V., 1994 ; 2002 ; Charpentier, V., Méry, S., 1997 ; Prieur, A., 1999 ; Charpentier, V., Méry, S., Phillips, C., 2004.

⁵⁰ Voir notamment Evans, J.M., 2012, pp. 46-75, qui revient sur l'établissement des styles des statues de la Diyala.

⁵¹ Voir l'étude des gisements, chap. II.

« beau » pour l'envisager dans la Mésopotamie du III^e millénaire. De ce point, nous rejoignons I.J. Winter lorsqu'elle explique :

*« There are at least two good reasons why a comprehensive study of Mesopotamian aesthetics has not yet been undertaken. First is the apparent difference between Western definitions of "the aesthetic" and Mesopotamian cultural production; and second is the absence of cuneiform documents that present the "Mesopotamian view". To overcome these two hurdles, neither Western definitions of the aesthetic experience can be accepted uncritically. »*⁵²

Il nous faut enfin énoncer un certain nombre d'obstacles auxquels s'est heurtée notre étude, et dont la prise en compte pose certaines limites au travail d'analyse. Le premier est relatif aux questions de chronologie. Le site de Mari, comme beaucoup d'autres, possède une périodisation interne et un phasage propre qu'il est bien souvent délicat de synchroniser, tant avec les sites voisins qu'avec la chronologie du Proche-Orient ancien de façon plus large. Concernant cette dernière, les recherches sont toujours en cours et ne cessent de soulever des problèmes. Trois chronologies ont été établies, dites haute, moyenne et basse⁵³. Dans le cadre de cette étude et pour plus de simplicité, nous nous référerons à la chronologie moyenne, la plus couramment utilisée.

La périodisation du site de Mari se divise en trois phases définies sur des critères de stratigraphie urbaine⁵⁴. Mais le site se trouvant approximativement au centre géographique du Proche-Orient et, de fait, au carrefour de différentes régions pour lesquelles une chronologie différente et localisée a été adoptée, il faut également faire référence à des systèmes chronologiques englobant des régions plus larges.

La chronologie la plus longtemps utilisée et qui, bien que contestée, sert encore largement de référence, est celle du sud de la Mésopotamie, dite des Dynasties Archaïques⁵⁵, que nous abrègerons en DA. Elle est découpée en trois phases, DA I, DA II et DA III, et recouvre presque les deux premiers tiers du III^e millénaire, entre 2900 et 2300 av. J.-C.⁵⁶.

⁵² Winter, I.J., 1995, p. 2569.

⁵³ Pour plus d'informations sur ces questions, voir Brinkman, J.A., 1977 ; Gasche, H., Armstrong, J.A., Cole, S.W., Gurzadyan, V.G. (dir.), 1998 ; Reade, J., 2001.

⁵⁴ Cf. *infra*, II.1.

⁵⁵ Voir Porada, E., Hansen, D.P., Dunham, S. (dir.), 1992.

⁵⁶ Voir Diakonoff, I.M., 1974 ; Postgate, J.N., 1992 ; Yoffee, N., 1995 ; Lamberg-Karlovsky, C.C., 1996 ; Baines, J., Yoffee, N., 1998 ; Pollock, S., 1999 ; Huot, J.-L., 2004 ; Van De Mierop, M., 2007.

	ÉCOLE ALLEMANDE	MÉSOP. DU SUD	MARI	ÂGE DU BRONZE	ARCANE
3100-3000		JEMDET NASR		BA I	
3000-2900	JEMDET NASR				ECM 1
2900-2800	Période de transition	DA I	MARI – VILLE I		
2800-2700	MESILIM	DA II	Lacune stratigraphique	BA II	ECM 2
2700-2600	FARA				
2600-2500	MESKALAMDUG	DA IIIa			ECM 3
2500-2400	UR I	DA IIIb	MARI – VILLE II	BA III	ECM 4a
2400-2300				BA IVa	ECM 4b
2300-2200		AKKAD			ECM 5
2200-2100		UR III			
2100-2000			MARI – VILLE III	BA IVb	ECM 6
2000-1900		ISIN-LARSA		BRONZE MOYEN I	
1900-1800					
1800-1700		PALÉO-BABYLONNIEN		BRONZE MOYEN II	
1700-1600					ECM 7

Tableau 1 : périodisation du Proche-Orient et systèmes chronologiques employés

Cette période fait suite à la culture dite urukéenne du IV^e millénaire. Les trois phases ont été établies sur des critères stylistiques – glyptique et céramique –, stratigraphiques et architecturaux des sites phares de la Diyala : Khafajah, moderne Tuttub, Eshnunna, sur le tell Asmar, et le site actuel de tell Agrab⁵⁷. Cette périodisation est évidemment restrictive dès lors qu'on cherche à l'étendre à tout le Proche-Orient⁵⁸. Néanmoins, faute de mieux, elle reste la périodisation de référence pour le sud de la Mésopotamie. Elle a par ailleurs aujourd'hui supplanté celle établie par l'école allemande⁵⁹ qui se basait également sur des critères stylistiques, tout en s'appuyant sur la Liste Royale Sumérienne⁶⁰. Cette liste, rédigée entre le XIX^e et le XVII^e siècle av. J.-C., est une compilation de plusieurs tablettes unissant traditions écrites et orales⁶¹. Elle présente une succession de rois et de dynasties qui ont régné sur le pays dit de Sumer – correspondant à la Mésopotamie du sud – depuis les époques antédiluviennes où la royauté descendit du ciel et choisit Eridu pour s'y installer, jusqu'au XIX^e siècle av. J.-C. Ce document part du principe que les pays de Sumer et d'Akkad ont toujours vécu sous le règne d'un seul homme, alternativement établi dans différentes villes, parmi lesquelles Eridu, Kish, Uruk, Ur, Isin, Larsa ou Mari (fig. 1). Apparaissent ainsi des noms de souverains légendaires, tels qu'Etana, Enmerkar, Dumuzi ou Gilgamesh. Dans leurs mains, le pouvoir semble être une notion bien plus qu'une réalité, et les données archéologiques, trop pauvres, ne permettent pas de recouper ces légendes avec les faits historiques. Quelle que soit la valeur que l'on accorde à cette liste, il faut bien admettre que sa découverte a largement modifié la perception de la chronologie de la Mésopotamie : on parle encore de la période dite Isin-Larsa, par exemple, et la périodisation de la cité d'Ur est relative à ses trois dynasties mythiques. Cette liste recense surtout les cités-États⁶² du sud de la Mésopotamie, et bien que la ville de Mari y figure, elle est considérée comme en périphérie

⁵⁷ Frankfort, H., 1924 ; 1939 ; 1964.

⁵⁸ La période du DA II est notamment remise en question pour n'être qu'un particularisme régional sur une courte période ; Porada, E., Hansen, D.P., Dunham, S. (dir.), 1992 ; Evans, J.M., 2007.

⁵⁹ Périodisation utilisée entre autres dans Moortgat, A., 1967 ; Dolce, R., 1978 (a). Voir aussi Boehmer, R.M., 1969.

⁶⁰ Jacobsen, T., 1939 ; réétudiée dans Glassner, J.-J., 1993 ; Marchesi, N. Marchetti, G., 2011, pp. 114-128.

⁶¹ Glassner, J.-J., 1993, pp. 137-138.

⁶² Le terme de cité-État pour caractériser le système politique du Proche-Orient avant l'arrivée des Akkadiens est sans doute impropre, puisqu'il renvoie au pouvoir d'une ville unique, contrairement au terme de royaume qui en comprend plusieurs. C'est ce dernier terme que l'on utilise pour désigner les systèmes politiques du II^e millénaire. Mais les termes désignant les souverains, pour les époques qui nous concernent, n'étant pas clairement établis, pas plus que le concept de royauté, on continue, faute de mieux, à employer le terme de cité-État. La particularité de ce système, autant que du vocable, est qu'il renvoie à des unités politiques de petite taille, centrées autour d'une ou deux cités, mais relativement homogènes : le territoire même de ces cités-États est plus ou moins celui du Proche-Orient, futur « empire » akkadien.

de ce système géographique. L'adoption d'une périodisation fondée sur la Liste Royale Sumérienne correspond par ailleurs à une vision particulièrement « mésopotamocentriste » qui estime qu'en dehors du sud de la Mésopotamie n'existe aucun centre rayonnant dans le courant du III^e millénaire. La découverte de Mari, plus encore celle d'Ebla, a démontré que les cités-États qui précédèrent la domination akkadienne de même que leur culture matérielle n'étaient pas confinées à la Mésopotamie méridionale. Les incrustations le montrent amplement, et leur étude permet, entre autres, de nuancer cette vision⁶³.

Afin de s'affranchir d'un système chronologique restrictif, nous parlerons de Bronze ancien – abrégé en BA, et sous-divisé en quatre périodes, BA I, BA II, BA III et BA IV – pour se référer au Proche-Orient sur la totalité du III^e millénaire. Mais il ne faut pas perdre de vue que chaque région est l'objet de particularismes, de la Palestine à l'Iran, du Golfe à l'Anatolie, qui ne peuvent faire en même temps référence à une seule chronologie. Depuis 1998, une tentative d'uniformisation et de mise en correspondance des diverses chronologies régionales est en cours avec le projet ARCANE⁶⁴ – *Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East*. Dans ce cadre chronologique, la cité de Mari se trouve intégrée à la région de Mésopotamie centrale – *Early Central Mesopotamia, ECM*.

Dans cette étude, nous traiterons de sites aussi géographiquement éloignés qu'Ebla et Ur, et nous ne souhaitons pas appliquer à l'un la périodisation de l'autre. En outre, il n'est pas dans le propos de cette étude de présenter, à travers le prisme des incrustations, un nouveau système de datation, d'autant plus que les contextes de découverte sur les différents sites sont, nous le verrons, loin d'être précis⁶⁵. Pour simplifier les choses, nous nous baserons donc essentiellement sur deux systèmes de dénomination. De manière générale, nous parlerons de la chronologie du Bronze ancien ; dans le cas du sud de la Mésopotamie en revanche, nous parlerons de la chronologie du DA⁶⁶.

Une deuxième limite concerne celle des cadres chronologiques et géographiques de notre étude. Nous l'avons dit plus haut, le matériel de Mari se rapporte à une période historique et à un espace géographique définis qui correspondent à la fois à la ville de Mari et au milieu du III^e millénaire. Ces deux espaces, ces deux limites, sont donc ceux que nous allons plus particulièrement exploiter dans le cadre des comparaisons.

⁶³ Cf. *infra*, chap. VII.

⁶⁴ [<http://www.arcane.uni-tuebingen.de/>]

⁶⁵ Cf. *infra*, chap. VII.

⁶⁶ La chronologie du DA est celle qu'utilise A. Parrot.

En ce qui concerne le cadre chronologique, il nous semble évident que nous nous restreindrons au III^e millénaire, plus particulièrement au Bronze ancien. En effet, cette période inclut, sur les deux premiers tiers du III^e millénaire et sous une même expression, des siècles qui sont définis par ce que l'on appelle couramment, d'une part, la seconde révolution urbaine et, d'autre part, la naissance de l'impérialisme avec l'avènement de l'époque akkadienne. Il ne nous appartient pas ici de revenir sur ces notions ni sur les limites chronologiques posées par la recherche. Précisons seulement que tel est le cadre chronologique qui nous servira de principal référent. Ajoutons par ailleurs que la technique de l'incrustation n'a pas vu le jour à cette période, mais était déjà connue, soit sous la forme d'éléments géométriques ou de motifs floraux en ornementation de céramique à vocation rituelle⁶⁷, soit d'incrustations en terre cuite pour la décoration murale⁶⁸, soit enfin sous la forme plus éloignée de mosaïques de cônes à Uruk⁶⁹. D'une certaine façon, et d'un point de vue technique, les incrustations en coquille de Mari sont les héritières de ces productions. Cependant, la vocation de l'objet décoré diffère. De même, la technique ne disparaît pas à la fin du III^e millénaire, mais évoluera sous différentes formes, dont l'une des plus abouties verra le jour au I^{er} millénaire sous la forme d'incrustations très élaborées en ivoire, pour mobilier⁷⁰. Le but de cette étude n'est pas de retracer l'histoire et l'évolution de l'incrustation au Proche-Orient antique. C'est la raison pour laquelle nous ne dépasserons pas le cadre chronologique que nous nous sommes imposé.

La définition du cadre géographique obéit à la même logique. L'incrustation n'est évidemment pas propre au Proche-Orient, moins encore à Mari. Ce type de technique est également connu dans le Golfe arabo-persique⁷¹, en Asie centrale⁷² ou en Égypte⁷³. Il nous semble toutefois incongru, pour les raisons évoquées précédemment, d'établir des comparaisons avec des régions aussi éloignées. En outre, Mari fait partie, au III^e millénaire, d'un réseau de cités-États, établissant des liens et des contacts entre elles. Parmi ces cités,

⁶⁷ Aruz, J. (dir.), 2003, p. 18, n° cat. 4.

⁶⁸ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, pp. 34-39.

⁶⁹ Aruz, J. (dir.), 2003, p. 18, n° cat. 5.

⁷⁰ Voir par exemple Barnett, R.D., Davies, L.G., 1975 ; Mallowan, M.E.L., 1978 ; Crawford, V.E., Harper, P.O., Pittman, H., 1980.

⁷¹ Vase en chlorite ou stéatite incrusté (deuxième moitié du III^e millénaire) : Aruz, J. (dir.), 2003, p. 230, n° cat. 226.

⁷² Parures incrustées de pierres d'Harappa (env. 2600-1900 av. J.-C.) : Aruz, J. (dir.), 2003, p. 394, n° cat. 282 ; poids à anses et vases en chlorite ou stéatite incrustés d'Iran ou d'Asie centrale (deuxième moitié du III^e millénaire) : Aruz, J. (dir.), 2003, pp. 338-339, n° cat. 235-236.

⁷³ Incrustations pariétales en argile et gypse, bijoux incrustés de pierres ou mobilier incrusté d'ivoire, datés des IV^e et V^e dynasties (env. 2600-2350 av. J.-C.) : Arnold, D., Grzymiski, K., Ziegler, C. (dir.), 1999, pp. 168-170, n° cat. 22 ; pp. 180-181, n° cat. 28-29 ; p. 323, n° cat. 151.

Kish, Ebla et Ur entretenaient d'étroits contacts avec Mari et ont également produit des incrustations figurées. C'est donc principalement avec ces dernières que les comparaisons nous ont semblé le plus pertinentes. Enfin, les productions de quelques autres citées, elles aussi comprises dans les limites de la Mésopotamie antique, seront aussi conviées à la comparaison (fig. 1) : Suse, Eridu, le tell moderne d'al-Ubaid, Uruk, Larsa, Lagash, Girsu, Umma, Adab, Nippur, Tutub, Eshnunna, le tell moderne de tell Agrab, Assur, Terqa, Nabada et le site moderne de tell Khuera.

Une dernière difficulté rencontrée au cours de nos recherches concerne le caractère lacunaire du corpus, notamment imputable aux techniques de fouille. Les premières incrustations ont été retrouvées dès la première campagne et toutes les suivantes ont fourni, à diverses échelles, du matériel d'incrustation. Il est évident, cependant, qu'afin de récolter au mieux l'intégralité des pièces, sur un sol ou dans un comblement, seule la technique de la fouille fine est efficace. Or, ce type de fouille n'a pas été appliqué au début des recherches sur le site de Mari. A. Parrot, inventeur du site, l'avoue lui-même, « nombreux sont les fragments recueillis dans les déblais »⁷⁴. Cela n'a nullement empêché la découverte d'un nombre important de fragments d'incrustations, mais qui ne reflète qu'une partie des ensembles originaux. En effet, ce corpus n'est qu'une partie d'un tout. La cité de Mari n'a pas été intégralement fouillée et l'on peut légitimement s'attendre à dégager, à l'avenir, d'autres bâtiments et donc d'autres pièces d'incrustations qui viendront alors enrichir le corpus sur lequel nous travaillons ici.

Ce problème relatif à l'état fragmentaire du matériel a posé quelques difficultés dans l'établissement de la typologie⁷⁵. En effet, l'exercice de la reconnaissance des plus petits éléments constitutifs d'une image est la première étape nécessaire à toute étude iconographique. C'est seulement par l'étude de l'association de ces formes iconographiques que l'on peut identifier et déterminer clairement un sujet, afin d'analyser et d'interpréter ensuite les thèmes représentés sur les panneaux figuratifs incrustés de Mari. C'est sur cette base que toute l'analyse iconographique est rendue possible. Néanmoins, il faut bien saisir la part de subjectivité propre à une telle étape ainsi qu'à l'établissement d'une typologie.

Le premier aspect de cette subjectivité tient aux problématiques déterminées en amont de l'étude et dont peut dépendre le souci du détail dans l'établissement des types. C'est la

⁷⁴ Parrot, A., 1967 (b), p. 241.

⁷⁵ Cf. chap. III.

raison pour laquelle nous avons distingué, défini et décrit en des termes précis les types de formes représentées. Cette typologie ne se base sur aucun modèle, puisqu'elle est spécifique aux incrustations de Mari et résulte de l'observation de chaque pièce. Elle n'est donc pas définitive non plus, puisque la découverte de nouvelles pièces pourrait venir l'enrichir de nouvelles formes.

Le second aspect, important puisqu'il détermine réellement un pan de notre étude, renvoie à l'état fragmentaire du matériel. Un des exemples les plus flagrants concerne la reconnaissance des armes, attribut grâce auquel on peut notamment reconnaître un soldat. Le fer étant la partie fragile de l'incrustation et de petite taille, c'est très souvent un élément qui disparaît. Ainsi, quand le fer n'est plus conservé, l'arme peut s'assimiler à un bâton tenu en main et ne permet donc plus d'affirmer que le personnage qui le tient est un soldat. De manière générale, la position largement dominante des formes qui demeurent indéterminées dans le corpus, car non préservées ou mal conservées, met bien en évidence le problème de la reconnaissance⁷⁶. Ce dernier accroît les difficultés d'identification des sujets et restreint – sans toutefois l'empêcher – l'analyse thématique. À l'instar du fer des armes, les parties fragiles des incrustations figurant des personnages – les têtes, les bras et les jambes – sont celles qui ont le moins résisté. Par conséquent, toutes les informations relatives à la diversité des représentations des visages ou à la nature des objets tenus en main se voient ici aussi amoindries. En dernier lieu, citons le cas de la reconnaissance des espèces animales, lui aussi entravé par l'aspect fragmentaire du corpus qui empêche de déterminer le rôle précis qu'ils jouent sur les images. Ce problème relatif à la reconnaissance et à la détermination des sujets nous semble très important dans cette étude : il faut donc bien prendre en compte que les types ne correspondent en aucun cas à une réalité absolue, mais reflètent simplement l'état actuel du matériel.

La majeure partie du corpus des incrustations ayant été découverte sous la direction d'A. Parrot, il reste le principal pourvoyeur de la documentation relative à ces objets. De fait, nous demeurons presque entièrement dépendants non seulement de ses archives, mais également de ses interprétations personnelles. C'est la raison pour laquelle nous faisons souvent référence à ses hypothèses et interprétations. Ces nombreux renvois n'ont pas pour but la critique simpliste et réductrice du travail de nos prédécesseurs. Mais, demeurant le principal référent, il nous semble important de citer ses commentaires, quand bien même

⁷⁶ Voir chap. III et annexes 5 et 6 (vol. III).

certaines interprétations sont aujourd'hui dépassées, en ce qui concerne les recherches sur les gisements, par exemple. Il est alors nécessaire de se fonder sur ses rapports de fouilles qui s'assimilent trop souvent à des interprétations personnelles plutôt qu'à des relevés systématiquement établis. En outre, sa vision et son rapport aux objets figurés, plus particulièrement aux incrustations, sont propres à une époque et à une pensée orientaliste chargée de poncifs relatifs, entre autres, aux questions ethniques – opposition entre Sumériens et Sémites, tentative d'identification et de reconnaissance de traits physiques particuliers –, aux questions de genre par rapport à la place et la perception de la femme, qui entrave ses propositions de restitutions des panneaux par exemple, qui n'ont là plus rien de scientifique.

En soulevant ce point, le propos n'est pas de critiquer les anciennes théories, mais au contraire de s'y référer afin de les confronter aux nôtres. Il faut bien noter, à cet égard, que ce matériel a très injustement été ignoré des recherches et que hormis les premières publications d'A. Parrot, son inventeur, il a été tenu à l'écart des publications généralistes⁷⁷. Ce désintérêt résulte vraisemblablement de son piètre état de conservation. De ce fait, les incrustations ont été reléguées à un rang inférieur, au profit de l'étude des statues, des grandes stèles, des plaques perforées ou des sceaux-cylindres, souvent mieux préservés. Pourtant, et le volume du corpus de Mari l'atteste, les panneaux figuratifs incrustés faisaient partie, au même titre que les autres supports, de l'univers visuel du Proche-Orient ancien. Il semble bien que, au cœur de ce monde, la ville Mari se soit particulièrement distinguée dans ce type de production. Il faut donc rendre sa place à ce matériel et rendre hommage à son inventeur pour s'être justement intéressé à ces petits objets, dans leur intégralité, en dépit de la difficulté que représente la confrontation à un matériel fragmentaire et sans jamais négliger leurs multiples aspects qui permettent, à leur manière et au même titre que les autres supports imagés, de comprendre un peu plus les sociétés du III^e millénaire.

⁷⁷ À l'exception notable de quelques catalogues d'exposition que nous avons inclus à notre bibliographie : Amiet, P. (dir.), 1983 ; Weiss, H. (dir.), 1985 ; Cluzan, S., Delpont, E., Moulierac, J. (dir.), 1993 ; Fortin, M., 1999 ; Aruz, J. (dir.), 2003. Cf. *infra*, I.2.a.

Chapitre I. CONSTITUTION ET GESTION DU CORPUS

L'incrustation est une technique qui se décline différemment selon l'objet destiné à être orné¹. Il convient donc, avant toute analyse, de revenir sur le type d'incrustation et le type d'objet incrusté qui sont le sujet de notre étude. Pour cela, nous proposons de présenter ici la démarche adoptée afin de circonscrire le corpus des incrustations de Mari à 643 pièces² : dans un premier temps, l'établissement de caractéristiques précises qui ont permis de définir et de sélectionner notre matériel et, dans un second temps, la recherche documentaire qui a conduit à l'obtention puis à la gestion des données récoltées. Enfin, en dépit du manque d'informations relatives aux modes d'acquisition et aux techniques de production, nous leur avons consacré une sous-partie, car ils participent également à la reconnaissance et à la définition du matériel d'étude.

I.1. Les incrustations pour panneaux figuratifs

L'incrustation étant une technique, il convient d'abord de distinguer les différents types d'objets destinés à être incrustés, car de leur aspect, de leurs dimensions et de leur fonction dépendent directement l'incrustation et l'image qu'elle supporte. Ces objets peuvent être répartis en trois grandes catégories :

- les statues composites (fig. 35) : en ronde-bosse, représentant des animaux (fig. 35a³) ou des personnages (fig. 35b⁴), elles ont la particularité d'être constituées d'éléments de divers matériaux, coquille ou pierre, insérés dans une couche de bitume, sur une âme de bois. Les éléments d'incrustations représentent alors des parties de la statue et ne sont pas, en soi, le support d'images ;

- les objets usuels : sièges, pièces de mobilier, instruments de musique (fig. 34c⁵), plateaux de jeu (fig. 34a⁶, 34b⁷), etc. Les incrustations ne constituent là que l'ornementation,

¹ Comme l'écrivait déjà C.L. Woolley : « *the separate pieces of encrustation are subordinate to the whole and have no individual value* » ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 262.

² Voir le catalogue de l'intégralité des pièces de cette étude, vol. IIa, et leur illustration sur planches, vol. IIb.

³ Bélier dressé, tombe PG 237, Ur ; or, cuivre, lapis-lazuli, coquille, argent, calcaire rouge et bitume ; Ht. : 42,6 cm ; daté du DA IIIa, 2600-2500 av. J.-C. ; British Museum, n° d'inv. AN 122200.

⁴ Statue de femme assise, palais G, Ebla ; stéatite, calcaire, jaspe ; Ht. : 5,3 cm ; l. : 2,2 cm ; datée entre 2350 et 2250 av. J.-C. ; musée d'Idlib, n° d'inv. 3209.

⁵ Lyre retrouvée à Ur, dans la tombe 1237 ; or, lapis-lazuli, coquille, calcaire rouge, bitume et bois ; Ht. : 112,5 cm ; DA III ; British Museum, n° d'inv. AN 121198.

décorative ou symbolique, et sont souvent limitées en dimensions, car conditionnées par l'aspect, la taille et la fonction de l'objet ;

- les panneaux figuratifs enfin, support des incrustations au cœur de cette étude.

1.1.a. Le panneau figuratif incrusté : tentative de définition

L'une des difficultés relatives à la définition de cette catégorie est la quasi-absence d'exemplaires complets découverts. Dans une telle situation, essayer de décrire ces objets implique évidemment une part importante de spéculation. Nous utiliserons ici le terme de panneau figuratif incrusté, car il présente un double avantage : d'une part, il évoque un objet orné de scènes figurées composées d'incrustations, tel qu'on peut se le représenter à partir de l'Étendard d'Ur⁸ (fig. 29), seul exemplaire conservé ; d'autre part, le terme ne restreint pas l'objet à des critères morphologiques ou dimensionnels trop précis. Nous n'utiliserons donc pas le terme d'étendard, dérivé d'une interprétation fonctionnelle de C.L. Woolley concernant l'objet d'Ur⁹ : retrouvé dans une tombe, au-dessus de l'épaule d'un homme, le fouilleur l'a naturellement considéré comme étant posé sur le sommet d'une hampe, tel un emblème que l'on brandit lors de défilés militaires, une sorte d'enseigne. Si ce terme impropre a longtemps été utilisé, il ne l'est plus aujourd'hui que pour qualifier l'objet d'Ur et ponctuellement, par analogie, pour qualifier les reconstitutions de Mari¹⁰ (fig. 20) ou d'Ebla (fig. 31).

Mentionnons ici la découverte dans le cimetière d'Ur d'un meuble orné d'incrustations figurées extrêmement mal conservées, interprété par le fouilleur comme une garde-robe¹¹. À Mari, aucun indice ne va dans le sens d'incrustations destinées à décorer du mobilier. Sans plus d'indices, nous conserverons donc le terme de panneaux, qui peut aussi bien convenir à des parties de mobilier.

Il est important de préciser que jusqu'à la découverte de l'Étendard d'Ur, on se représentait généralement les incrustations sous l'aspect vague de frises murales, car elles ont été décrites et interprétées ainsi en 1923 par C.L. Woolley et H.R. Hall sur le site du tell al-

⁶ Plateau de jeu retrouvé à Ur, dans la tombe PG 580 ; coquille, calcaire rouge et lapis-lazuli ; Ht. : 14 cm ; l. : 11,4 cm ; DAIII ; British Museum, n° d'inv. BM 16742.

⁷ Plateau de jeu, retrouvé à Ur, dans la tombe PG 513 ; coquille, calcaire rouge et lapis-lazuli ; Ht. : 11 cm ; l. : 30,1 cm ; DAIII ; British Museum, n° d'inv. BM 120834

⁸ L'Étendard d'Ur ainsi que les pièces d'Ebla et de Kish seront étudiés en détail plus loin, chap. VII.

⁹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 266.

¹⁰ Cf. *infra*, VI.1.a.

¹¹ « *Wardrobe chest* » ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 80, n° cat. U.10441 ; vol. II, pl. 94.

Ubaid¹². C'est également ainsi que S. Langdon et E. Mackay ont interprété et restitué les pièces retrouvées à Kish la même année¹³ (fig. 30). Le système précis de fixation dans ces deux contextes n'a jamais été expliqué ni décrit en détail et l'on pense aujourd'hui que, concernant les pièces d'al-Ubaid, l'interprétation en frises murales est probablement erronée¹⁴. Quant à celles de Kish, rien ne milite non plus en faveur d'une telle disposition. Ici aussi, nous serions tentée de penser à des panneaux mobiles.

Le support de ces panneaux était certainement le bois. Ce matériau de base n'a pas survécu à l'enfouissement. Si le contexte clos des tombes d'Ur a permis de le préserver, ce n'est pas le cas des objets de Mari, détruits et recouverts par les décombres des bâtiments qui les abritaient. Ainsi rien ne permet de dire aujourd'hui quel type de bois était utilisé. Les vestiges archéologiques, en revanche, ont montré qu'il était revêtu d'une fine couche de bitume dans laquelle étaient enfoncées les incrustations¹⁵ (fig. 16b). Certaines pièces étaient peut-être maintenues différemment. La pièce **133**, par exemple, est la seule du corpus à présenter deux petits trous à sa base, témoignant peut-être d'un autre mode de fixation. Aucun indice ne permet de définir l'aspect ni les dimensions des panneaux disparus de Mari. Si l'objet d'Ur présente une silhouette très particulière, ainsi qu'une organisation des panneaux en trois registres (fig. 29), rien n'indique que tous se présentaient ainsi. On peut tout aussi bien imaginer un simple cadre de bois, aux dimensions variables – comme l'ont proposé quelques musées pour certaines reconstitutions (fig. 22). L'avantage du modèle d'Ur réside dans son volume qui lui permet de tenir sur une surface, sans appui ni soutien. À l'inverse, un simple panneau de bois plat nécessite soit un système de suspension pour être accroché à une paroi, soit un soutien oblique à l'arrière, sauf s'il est posé de biais contre un mur.

L'organisation interne des panneaux de Mari, le nombre de registres et la position des pièces sont également inconnus. Néanmoins, grâce à la découverte de petits fragments suffisamment préservés (fig. 16d), on sait que les bordures des compositions et les séparations entre registres étaient faites d'associations d'éléments décoratifs non figurés, géométriques, principalement des rectangles, des carrés et des triangles de divers matériaux – coquille, pierre noire ou pierre rouge (fig. 20-22, pl. 12-13). La découverte à Mari de quelques fragments de

¹² Hall, H.R., Woolley, C.L., 1927 ; cf. *infra*, VII.1.

¹³ Langdon, S., 1924 ; Mackay, E., 1929.

¹⁴ À ce propos voir Forest, J.-D., 1999, pp. 33-55.

¹⁵ Pour les recherches sur le bitume, voir Forbes, R.J., 1936 ; Connan, J., Deschenes, O., 1996 ; 2007.

placage en or invite à les considérer comme prenant part à la composition des panneaux¹⁶. Entre les figures en coquille étaient placés des éléments en pierre noire tels que l'on peut les voir encore conservés sur la pièce **641** ou sur les panneaux 1968 et 5113 (fig. 16b, 22c). Ces éléments qui composaient le fond des panneaux n'ont pas de taille ou d'aspect standardisé. Bien que quantitativement moins abondants, de petits morceaux de lapis-lazuli ont aussi pu être utilisés. Précisons que le cadre de cette étude ne nous a pas permis de caractériser le type de pierre entrant dans la composition de ces bordures. Cependant, par analogie avec l'Étendard d'Ur, on admet généralement que la pierre rouge serait du calcaire rouge et la pierre noire du schiste.

1.1.b. L'incrustation : critères morphologiques déterminants

Parmi les quelques milliers d'objets archéologiques exhumés du site de Mari, et partiellement publiés, il a fallu, dans un premier temps, sélectionner les pièces qui pouvaient être des fragments d'incrustation. Le choix s'est effectué selon :

- la forme : par définition, une incrustation est destinée à être enfoncée ou insérée dans un matériau qui la fixera. Pour des raisons d'adhérence, l'incrustation doit donc être plate, au moins sur une partie de son revers (fig. 12) ;
- l'aspect : une des deux surfaces au moins doit être polie ainsi que les tranches qui peuvent même être biseautées. C'est une pratique fréquente lorsque l'incrustation est épaisse et qu'il s'agit de renforcer son adhérence et d'assurer sa fixation (fig. 12) ;
- l'ornementation : une des surfaces, voire les deux dans le cas de ratés¹⁷, doit présenter un décor incisé.

Selon la catégorie d'objets définie plus haut¹⁸, il existe différents types d'incrustations : les pièces des statues composites figurent des parties de corps humains ou animaux (fig. 10a¹⁹-b²⁰) ; les incrustations des objets usuels se présentent comme des

¹⁶ Nicolini, G., 2010, pp. 334, 335, 336-337, n° cat. 175, 177, 184, pl. 578-579, 584-587, 600-613.

¹⁷ C'est le cas des pièces **47** et **382**, qui sont la face et le revers d'une seule et même incrustation.

¹⁸ Cf. *supra*, pp. 41-42.

¹⁹ Figure de bovin pour statue composite M. 2748, retrouvée dans le temple d'Ishtar, salle 5 ; coquille nacrée ; Ht. : 2,2 cm ; l. : 2,2 cm.

²⁰ Mèche de vêtement pour statue composite M. 2925, retrouvée dans le temple de Shamash ; coquille non nacrée ; Ht. 2,1 cm ; l. : 7 cm.

plaquettes quadrangulaires qui constituent un cadre dans lequel est gravé un motif, un sujet ou une scène (fig. 10c²¹).

Les incrustations pour panneaux figuratifs, quant à elles, sont découpées sur leurs contours : qu'il s'agisse d'un personnage, d'un animal ou d'un objet, les bords de l'incrustation correspondent généralement aux bords du sujet. Pour des questions qui relèvent très certainement des ateliers et artisans, les sujets peuvent être faits d'un seul tenant dans une coquille ou résulter de l'accolement de plusieurs pièces : par exemple, le char sur la pièce **523** présente sur une seule pièce la caisse et la roue, alors que ces deux parties de l'attelage sont traditionnellement gravées sur deux pièces distinctes²². La pièce est ensuite incisée afin de marquer les détails. Une technique qui s'assimile au champlevé est parfois utilisée. Elle consiste à évider le fond sur quelques millimètres, afin de mettre en valeur le sujet ou certaines parties de la figure, telles que la barbe ou le vêtement, comme on le voit, entre autres, sur les pièces **130** ou **409**. Des détails peuvent aussi être mis en évidence par de la couleur : noir, probablement par du bitume, comme sur les pièces **99** ou **407**, ou rouge, comme dans les incisions de la pièce **498**. Ces colorations, encore visibles sur les photographies réalisées au moment de la découverte, ont parfois disparu. Sur la pièce **638**, les stries représentées entre les pattes de l'animal sont peut-être destinées à mieux fixer le bitume. Des traces de pâte blanche ont également été observées sur certaines pièces telles que les rosaces **279** ou **327**, mais nous pensons qu'il s'agit moins de coloration que de traces résiduelles de *djuss* : elles se présentent en effet souvent débordant hors des incisions, et sont probablement dues à l'enfouissement des pièces sous les décombres des bâtiments.

Le matériel d'incrustation en coquille marine est très largement majoritaire à Mari. La coquille est le résultat de la sécrétion calcaire produite par certains mollusques autour de leur corps²³. Certaines portent un revêtement formé de plusieurs couches régulières, la nacre. Parce que c'est elle qui assure la croissance en épaisseur, elle est d'une extrême résistance du vivant de l'animal. En revanche, elle se fragilise à sa mort, entraînant le délitement de ses couches. Dans certaines atmosphères, une coquille nacrée peut donc perdre totalement sa nacre. Cela se traduit de deux façons sur la surface de la coquille : soit les couches supérieures

²¹ Plaquette ornée d'yeux, M. 4876, retrouvée dans le « palais », niveau P-1 ; coquille non nacrée ; Ht. : 1,7 cm ; l. : 3,1 cm ; incrustation en plaquette à décor mythologique M. 2134, retrouvée dans le temple de Shamash ; coquille non nacrée ; Ht. : 1,6 cm ; l. : 3 cm.

²² Seule une étude attentive des tranches des pièces, qui n'a pas été réalisée systématiquement dans le cadre de cette étude, aurait permis d'approfondir ces questions sur les techniques de fabrication.

²³ Tosi, M., Biscione, R., Durante, S., 1981 ; Bosch, D., Bosch, E., 1982.

ont disparu, soit la surface ne présente plus l'aspect irisé propre à la nacre, mais une surface légèrement poudreuse. Ces cas de figure ont été identifiés sur les pièces **75** et **615** par exemple.

Deux types de coquillages ont été employés pour la fabrication des incrustations à Mari, l'un nacré, l'autre non. Ici encore, nous n'avons malheureusement pas pu déterminer avec précision les espèces utilisées ; cela permettrait pourtant d'apporter de plus amples informations sur les questions d'acquisition et de commerce des coquilles. Il faut néanmoins garder en mémoire que la reconstitution des échantillons de coquillages présents aux IV^e et III^e millénaires dans les mers et fleuves du Proche-Orient reste soumise à de nombreuses incertitudes²⁴. Ainsi les hypothèses émises ci-après demanderont-elles confirmation. A. Parrot avait déjà noté la différence entre les matériaux utilisés, ne se trompant pas sur la nature de la coquille nacrée, mais utilisant différents termes pour définir les coquilles non nacrées, *coquille mate*, *ivoire* ou *columelle*. Si le terme de *coquille mate* semble justifié par opposition à la coquille nacrée, les deux autres sont impropres. On sait aujourd'hui que l'ivoire n'a pas été utilisé pour la confection des incrustations destinées aux panneaux de Mari. Il n'est d'ailleurs que rarement travaillé en Mésopotamie au Bronze ancien²⁵. Quant au terme de *columelle*, il ne peut en aucun cas être utilisé pour définir la nature de la coquille. En effet, la columelle correspond *stricto sensu* à l'axe central, épais, autour duquel se développe la coquille d'un gastéropode. Ce terme renvoie donc à une partie de la coquille, et non à sa composition.

En ce qui concerne les coquilles nacrées, quatre espèces de bivalves peuvent avoir été utilisées : *Pinctada margaritifera* (Linné, 1758), *Pinctada radiata* (Leach, 1814), *Isognomon isognomon* (Lightfoot, 1786) et *Isognomon legumen* (Gmelin, 1791)²⁶. On pense en général aux espèces *Pinctada margaritifera* et *Pinctada radiata* (fig. 13a) pour la confection des objets nacrés en Mésopotamie et en Iran dans le courant du III^e millénaire²⁷. Elles sont très légèrement bombées au revers (fig. 12b) et présentent de petites cavités qui correspondent aux marques d'attache du mollusque à la coquille propres à cette espèce²⁸ (fig. 14). Dans le cadre du matériel de Mari, de telles marques sont clairement identifiables sur les pièces **56**, **96**, **375** ou **643**, entre autres, ce qui atteste donc de l'utilisation de ces coquilles spécifiques. Ces espèces se trouvent sur les côtes du Golfe arabo-persique, de l'océan Indien ou de la mer

²⁴ À ce propos voir Gensheimer, T.R., 1984.

²⁵ Caubet, A., 1996.

²⁶ Charpentier, V., Méry, S., 1997 ; Bosch, D., Bosch, E., 1982.

²⁷ Tosi, M., Biscione, R., Durante, S., 1981 ; Quenet, P., 2008, pp. 141-143.

²⁸ Communication personnelle V. Charpentier.

Rouge. Ajoutons qu'il existe dans l'Euphrate de petits bivalves nacrés, *Unio tigridis Bourguignat* (Lea, 1852), couramment appelés valves d'Unio²⁹ (fig. 13c). Leur utilisation pour la taille d'incrustations nous semble néanmoins peu probable, en raison de leurs morphologies, petites et très incurvées, et de l'aspect très épais de leur coquille.

En ce qui concerne les coquilles non nacrées, deux types de coquillages ont pu être utilisés, le *Fasciolaria trapezium* (Linné, 1758) et le *Lambis truncata sebae* (Kiener, 1843)³⁰ (fig. 13b). Ce dernier est plus spécifiquement reconnaissable aux lignes de croissance très particulières de sa coquille, observables notamment sur les pièces **1**, **67** ou **88**. Les deux espèces se trouvent sur les côtes d'Arabie orientale et les côtes septentrionales de l'océan Indien. Il s'agit de grands gastéropodes dont la colonne centrale et la coquille ont pu permettre la coupe de plaques en moyenne plus épaisses que celles des coquillages nacrés.

I.1.c. Pièces non retenues

Certains objets en coquille peuvent être confondus avec des incrustations, dont quelques-uns ont été enregistrés à tort comme des incrustations (fig. 11). Il s'agit de pièces qui, d'un point de vue morphologique, ne correspondent pas à des incrustations telles que nous les avons définies, et peuvent se caractériser par un système de suspension. Il s'agit alors d'hameçons (fig. 11a³¹) ou d'amulettes (fig. 11c³²). Nous ne les avons donc pas pris en compte dans le corpus. Nous n'avons pas non plus tenu compte des anneaux, qu'il s'agisse de bijoux ou d'éléments plus petits, sans doute destinés à l'ornementation vestimentaire (fig. 11b³³). Enfin, la catégorie dite des grandes roues à rayons a été retirée (fig. 11d³⁴). De notre point de vue, et faute d'informations relatives à la fonction de ces objets qui pourraient être des éléments de parures ou des attaches de vêtement, il ne s'agit pas d'incrustations, encore moins de représentation de roues, comme l'avait suggéré A. Parrot³⁵ : d'une part, l'invention de la roue à rayons est nettement postérieure³⁶ ; d'autre part, la dimension de ces

²⁹ Oguchi, K., 1992.

³⁰ Bosch, D., Bosch, E., 1982.

³¹ Hameçon M. 1107, provenance inconnue (temple d'Ishtar ?).

³² Amulette M. 815 retrouvé dans le « palais » ; coquille non nacrée ; Ht. : 1,6 cm ; l. : 2,6 cm ; amulette M. 210, retrouvée dans le temple d'Ishtar ; coquille nacrée ; Ht. : 2,7 cm ; l. 2,4 cm.

³³ Anneau M. 3469 ; coquille nacrée ; diam. : 2,3 cm.

³⁴ Élément de parure M. 4550, retrouvé dans le « palais », salle 25 ; coquille nacrée ; diam. : 7,8 cm ; élément M. 4469, retrouvé dans le « palais », salle 24 ; coquille nacrée ; diam. : 8,2 cm.

³⁵ Parrot, A., 1967, p. 21 ; roues appelées « à raies ».

³⁶ Littauer, M.A., Crowell, J.H., 1979 ; nous reviendrons plus loin et plus en détail sur la question des roues, cf. *infra*, IV.9.a.

pièces, comparée à celle des incrustations figurant des roues dans le corpus, suggère un char dont la taille dépasserait de loin tout ce que l'on a pu exhumer³⁷.

Il a également fallu retirer de notre étude les pièces qui entrent dans la composition des statues composites et des objets usuels. En ce qui concerne les éléments pour statues, nous avons retiré les pièces en légère ronde-bosse, les pièces représentant des membres humains ou animaux, et les grandes languettes très incurvées qui figurent le pelage d'animaux et qui ne peuvent pas s'ajuster sur une surface plane (fig. 10a-b). De la catégorie des incrustations pour objets usuels, nous avons retiré toutes les plaquettes quadrangulaires à sujet mythologique, quand nous avons pu les définir comme telles, de même que les plaquettes décorées d'yeux qui entrent également dans cette catégorie (fig. 10c).

Deux pièces particulières n'ont pas été intégrées à notre corpus, bien qu'elles correspondent presque à tout point de vue à des incrustations pour panneaux figuratifs. Il s'agit du Guerrier à l'herminette³⁸ (fig. 23a) et du Grand ivoire³⁹ (fig. 23b). En ce qui concerne le Guerrier à l'herminette, deux arguments invitent à la prudence : sa forme incurvée d'une part, qui tend à l'interpréter comme le revêtement d'un manche de poignard⁴⁰, et sa provenance d'autre part, car cette dernière pièce a été rachetée à un marchand et ne provient donc pas avec certitude de Mari⁴¹. Quant au Grand ivoire, ses dimensions surpassent de loin les dimensions moyennes des incrustations⁴².

Nous n'avons pas non plus incorporé les quelques incrustations figurées en pierre retrouvées à Mari (fig. 24). Elles ornaient peut-être des panneaux, mais, pour des questions esthétiques, ne devaient pas faire partie des mêmes ensembles que les incrustations en coquille. Les incrustations en pierre sont par ailleurs bien connues à Kish (fig. 30c) ou al-

³⁷ Les roues à rayons ont un diamètre mesurant en moyenne 8 cm, contre une moyenne de 3,5 cm pour les roues représentées sur les incrustations.

³⁸ Provenance inconnue, rachetée à un marchand ; coquille non nacrée ; Ht. : 93 mm ; l. : 44 mm ; ép. : 9 mm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 18215 ; Parrot, A., 1956, p. 135, fig. 77, pl. LV.

³⁹ Découvert dans le temple d'Ishtar, espace 20 ; coquille non nacrée ; Ht. : 170 mm ; l. : 95 mm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 20188 ; Parrot, A., 1956, p. 152, pl. LIX.

⁴⁰ Parrot, A., 1956, p. 136.

⁴¹ Parrot, A., 1956, pp. 134-135. Par ailleurs, l'idée selon laquelle le Guerrier à l'herminette proviendrait de Mari est remise en question par la découverte d'un exemplaire très similaire à Ur ; Dolce, R., 1978 (a), vol. II, p. 89, n° cat. U191, tav. XXXIII.

⁴² Cette pièce mesure 170 mm de haut, alors que manquent la tête et les pieds ; en comparaison, le personnage le plus grand du corpus des incrustations, intégralement conservé, correspond à un prisonnier debout sur la pièce 427, et mesure 115 mm de haut.

Ubaid, et surtout à Ebla⁴³ (fig. 31). À Mari, elles sont plus rares que celles en coquille. Nous n'avons pas non plus tenu compte des fragments de coquille d'œuf d'autruche qui n'étaient probablement pas destinés à décorer des panneaux ou des meubles, et ce pour deux raisons : la coquille est trop incurvée pour être encastrable et l'aspect de leur tranche résulte visiblement d'un phénomène de casse plutôt que de taille.

Le problème de la sélection s'est enfin posé pour tous les éléments décoratifs et géométriques qui entraient dans la composition des encadrements et des bordures (pl. 12-13). À l'inverse des pièces précédentes, nous les avons inclus au corpus, qu'ils soient en coquille – nacrée ou non – en lapis-lazuli, en pierre rouge ou en pierre noire. Nous avons tout à fait conscience que ces incrustations pouvaient tout aussi bien décorer des pièces de mobilier telles que des sièges ou des coffres, des cols de céramiques⁴⁴, ou encore servir d'ornementation murale sur pilier circulaire, comme c'est le cas dans le temple de Ninhursag à al-Ubaid⁴⁵. Mais ne pouvant déterminer avec précision quand tel est le cas, nous avons répertorié ces pièces dans le présent travail.

1.1.d. Quelques indices relatifs aux modes de production

Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est malheureusement pas possible de restituer toute la chaîne de production des incrustations, ou plus largement des panneaux figuratifs, bien qu'il s'agisse là d'un aspect important de toute étude de matériel. De la pêche du coquillage à la livraison du panneau à son commanditaire, il n'existe que quelques informations éparses.

Au sujet de la région de provenance des coquillages, on pense généralement au Golfe arabo-persique et à la région du delta de l'Indus plus qu'à la mer Rouge ou à la mer Méditerranée⁴⁶. En effet, de nombreux textes, qu'il s'agisse de mythes ou d'inscriptions royales, attestent d'échanges intenses effectués entre ces régions au Bronze ancien⁴⁷. Ces textes mentionnent principalement des échanges ayant trait aux métaux ou pierres, mais rien

⁴³ Cf. *infra*, chap. VII.

⁴⁴ Parrot, A., 1956, pl. LXXI.

⁴⁵ Hall, H.R., Woolley, C.L., 1927, pp. 100-102, pl. XXXIV, n° cat. TO.429-31 ; Aruz, J. (dir.), 2003, pp. 86-87, n° cat. 45.

⁴⁶ Bosch, D., Bosch, E., 1982 ; Quenet, P., 2008.

⁴⁷ Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971 ; Bottéro, J., Kramer, S.N., 1977 ; 1989.

n'interdit d'associer les coquilles marines à ces ensembles. Ces dernières années, les recherches archéologiques ont aussi pu témoigner du rapport privilégié entre la Mésopotamie et le Golfe⁴⁸. C'est d'ailleurs à cette époque que l'utilisation de la coquille s'est grandement développée en Mésopotamie⁴⁹. En revanche, ces textes ne livrent aucune information précise sur la nature concrète de ces échanges, ni de manière générale ni sur la coquille en particulier⁵⁰. On sait néanmoins que les coquilles, plus spécifiquement en nacre, font partie intégrante de la culture matérielle des populations habitant les côtes d'Arabie orientale dès le V^e millénaire, qui en faisaient usage pour la fabrication des parures ou des hameçons⁵¹. Les pintadines notamment sont aisément récoltables : immatures, elles sont présentes sous forme de colonies dans les eaux peu profondes du Golfe. Elles sont faciles à récolter dans les eaux, mais aussi sur les grèves où elles sont rejetées par la mer. Une fois adultes, elles migrent en eaux plus profondes, sont moins rejetées, mais restent néanmoins accessibles. Les huîtres matures sont les seules susceptibles de fournir une nacre assez épaisse pour être taillées⁵². Mais encore faudrait-il qu'elles soient choisies prioritairement en raison de la qualité de leur coquille. On peut tout aussi bien penser que la pêche de coquillages servait avant tout un objectif alimentaire, et que la découpe des coquilles résultait d'un processus de recyclage⁵³. Il est aujourd'hui difficile de trancher sur ce point et, *a fortiori*, d'extrapoler sur la nature de l'approvisionnement en Mésopotamie de ces coquilles.

Soulignons enfin que la coquille a probablement une valeur symbolique qu'il est difficile de saisir avec précision, mais que l'on ne peut ignorer après la découverte de nombreuses espèces dans les dépôts de fondation, comme celui du temple de Ninhorsag à Mari, par exemple⁵⁴.

⁴⁸ Nous ne développerons pas ici les résultats ni les problématiques soulevés par ces recherches. Pour plus d'informations, voir par exemple Potts, D.T., 1978 ; 1983 ; 1993 ; Cleuziou, S., 1986 ; Cleuziou, S., Tosi, M., 1989 ; Lamberg-Karlovsky, C.C., 1996, pp. 154-165 ; Possehl, G., 1996 ; Quenet, P., 2008.

⁴⁹ Quenet, P., 2008.

⁵⁰ C'est la raison pour laquelle nous n'aborderons pas ici ces questions de commerce et d'échanges au Proche-Orient au III^e millénaire ; pour plus de détails, voir entre autres Oppenheim, A.L., 1954 ; Lamberg-Karlovsky, C.C., 1972 ; Crawford, H.E.W., 1973 ; Foster, B.N., 1977 ; Hawkins, J.D. (dir.), 1977 ; Khol, P.L., 1978 ; Westenholz, A., 1984 ; Silver, M., 1985 ; Edens, C., 1992 ; Potts, D.T., 1993 ; Potts, T.F., 1993 ; 1994 ; Quenet, P., 2008 ; pour la coquille plus particulièrement voir Tosi, M., Biscione, R., Durante, S., 1981 ; Gensheimer, T.R., 1984 ; Kenoyer, J.M., 1984 ; Charpentier, V., 1994.

⁵¹ Charpentier, V., 1994 ; 2002 ; Charpentier, V., Méry, S., 1997 ; Prieur, A., 1999 ; Charpentier, V., Méry, S., Phillips, C., 2004.

⁵² Charpentier, V., 2002.

⁵³ Charpentier, V., Méry, S., Phillips, C., 2004.

⁵⁴ Beyer, D., Jean-Marie, M., 2007.

Les techniques de taille pourraient être originaires des régions pourvoyeuses de coquilles. Les plus anciennes traces du travail de la nacre proviennent également des sites côtiers du Golfe, aux V^e et IV^e millénaires⁵⁵. Ces techniques sont adaptées à la fragilité du matériau. On connaît cinq étapes à la fabrication d'un objet en coquille⁵⁶ :

- le sciage : soit on réalise une première ligne de perforation avant de détacher la pièce de la coquille, soit on effectue un rainurage par des incisions répétées ;

- l'abrasion : une fois la pièce détachée, les deux faces ainsi que la tranche sont abrasées pour égaliser la surface. Pour les pièces en nacre, on a pu observer deux méthodes qui dépendent peut-être de la qualité de la coquille : soit la coquille externe est légèrement abrasée, soit elle l'est entièrement jusqu'à apparition des couches de nacre (fig. 12). Pour cette étape, des limes en calcaire ou en grès peuvent être utilisées pour renforcer la nacre et empêcher ou limiter son exfoliation⁵⁷. Du sable, du tissu ou des peaux animales peuvent aussi être utilisés. L'abrasion peut également être réalisée avant le sciage afin de réguler la zone de découpe. En effet, une surface régulière limite tout dérapage d'outils et permet, dans une certaine mesure, de réduire l'épaisseur de la surface à travailler ;

- la perforation : des outils comme le trépan en métal pour le travail de la pierre, ou le foret à archet, en association avec des mèches de silex, peuvent être utilisés. Elle peut aussi se faire par percussion indirecte ;

- le polissage : plus doux que l'abrasion, il est nécessaire pour effacer toute trace d'outil et peut, comme l'abrasion, se faire au moyen de sable, de tissus ou de peaux ;

- la gravure : elle peut être réalisée avec un outil en pierre ou en métal.

Par analogie, on peut appliquer aux incrustations de Mari ces mêmes techniques. La question non résolue reste celle du matériau des outils, à savoir si les outils en métal ont remplacé les outils en silex⁵⁸, ou si le silex a perduré, comme le confirmerait l'étude d'E. Coqueugniot sur un ensemble de pièces en silex retrouvées à Mari, interprétées comme des outils servant à la fabrication des incrustations en coquille⁵⁹. Cet ensemble est composé de 1639 pièces, parmi lesquelles des déchets de débitage, des nucléus et des outils neufs ou abandonnés après utilisation, tels que des microperçoirs avec épaulement, des micromèches

⁵⁵ Charpentier, V., 1994 ; 2002 ; Charpentier, V., Méry, S., 2008.

⁵⁶ Prieur, A., 1999.

⁵⁷ Charpentier, V., Méry, S., 1997 ; Charpentier, V., 2002 ; E. Coqueugniot pense aussi à des outils comme ceux retrouvés dans la salle 13 du temple de Ninni-Zaza, publiés dans Parrot, A., 1967 (b), p. 195, fig. 241-242 ; Coqueugniot, E., 1993.

⁵⁸ Moorey, P.R.S., 1994.

⁵⁹ Coqueugniot, E., 1993.

sans épaulement et des lamelles à troncature concave (fig. 15). Les microperçoirs, généralement utilisés pour percer, ont révélé qu'ils étaient ici utilisés pour graver ou inciser. En ce qui concerne les lamelles, il semble que l'intérêt de l'outil ne réside pas dans la concavité de la troncature, mais dans les deux extrémités pointues, servant au travail de gravure, soit en traction, soit en poussée. En somme, les deux outils auraient servi à la gravure, la différence principale résidant dans la précision du résultat : les microperçoirs, plus fragiles, présentent l'avantage d'une incision plus fine et plus précise, car mieux contrôlée ; en revanche, les lamelles permettent d'entailler la coquille de manière plus profonde⁶⁰.

La découverte de ces pièces réparties entre les salles 1, 3, 5 et 6 du niveau P-1 du « palais » de la Ville II⁶¹ (fig. 7b) pose les questions de la nature des ateliers spécialisés⁶², du statut des artisans en général et des formes et conditions de fabrication des pièces d'incrustations en particulier. Notons que ce type d'outils a été retrouvé en d'autres endroits du « palais », ce qui suggérerait l'existence d'autres ateliers de confection d'incrustations⁶³. E. Coqueugnot cependant avance la thèse d'ateliers ponctuels, et l'idée selon laquelle il semblerait que dans un même atelier étaient fabriqués les outils et les incrustations, hypothèse fondée sur la présence de pièces non usagées et de nucléus au sein de l'ensemble.

I.2. Acquisition et traitement des données

Pour la gestion des 643 pièces du corpus, nous avons procédé à des enregistrements dans une base de données *FileMaker*. Il ne s'agit pas ici d'une base de données à architecture complexe, mais d'un moyen efficace d'enregistrer les données propres à chaque pièce, et d'en gérer le classement. À chacune sont attachées une fiche descriptive et une fiche iconographique (fig. 19). La fiche descriptive rassemble des données spécifiques que nous avons reportées dans le catalogue (vol. IIa) et sur lesquelles il est utile de revenir ici⁶⁴.

⁶⁰ La pièce **406** présente des incisions de tailles différentes : cela pourrait peut-être témoigner de l'utilisation de ces deux outils sur une même incrustation.

⁶¹ Parrot, A., 1975.

⁶² À propos de ces ateliers à Mari, voir Margueron, J.-C., à paraître (i). Voir aussi Margueron, J.-C., 1979.

⁶³ Dans le locus 22 de la fouille, au sud de la salle 96, ou dans la salle 85, au niveau P-2, dans le secteur de la porte (fig. 8) ; Margueron, J.-C., à paraître (f) ; à paraître (i).

⁶⁴ Les données issues de la fiche iconographique seront détaillées plus loin, chap. III.

I.2.a. Archives de fouilles et sources bibliographiques

Les données proviennent, dans un premier temps, des archives de la mission archéologique de Mari⁶⁵. Nous avons travaillé à partir des fiches-objets qui, dans leur meilleure version, comportent le numéro d'objet, une photographie, parfois un dessin, un descriptif, des mesures, la date de découverte et le lieu de conservation. Cette version complète est malheureusement rare et les réalités de l'enregistrement de terrain sont parfois bien différentes. Pour faciliter la manipulation puis la lecture de ces archives, nous avons tenu compte de l'année et de la campagne au cours de laquelle chaque pièce a été découverte (annexe 3). Cette information a parfois permis de parer aux manques de précision de certaines fiches-objets. En effet, toutes les campagnes d'A. Parrot, à une exception près, ont livré des incrustations et, en l'absence d'informations précises sur le lieu de découverte écrit sur la fiche, l'indication de la campagne de fouille par le biais de la date de découverte a permis de restreindre les secteurs aux zones fouillées cette année-là. La consultation du fonds photographique de la mission a permis d'exploiter autant les photographies des pièces que celles des secteurs de fouilles, apportant là encore un lot d'informations non négligeables.

Dans un second temps, l'étude et l'observation des pièces en musée nous ont permis de compléter les informations absentes ou mal référencées et de pallier certaines lacunes dans les enregistrements. Au total, 535 pièces, soit un peu plus des 4/5^e du corpus, ont été étudiées en musée (annexe 2). À cette occasion, nous avons pu documenter les pièces par le biais de photographies, à partir desquelles ont été réalisés des dessins⁶⁶.

En parallèle, nous avons exploité certaines sources bibliographiques. Le premier type de source correspond aux publications de la mission archéologique. Il s'agit d'abord des rapports préliminaires, publiés dans la revue *Syria* – 1933-1974 – pour les campagnes menées sous la direction d'A. Parrot⁶⁷ et dans les revues *Mari*, *Annales de Recherches Interdisciplinaires* – 1979-1991 – et *Akh Purattim* – 1993-2010 – pour les campagnes menées

⁶⁵ Conservées jusqu'en 2010 à l'université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines, dans les locaux du laboratoire URMED, et conservées depuis à la Maison Archéologie et Ethnologie René-Ginouvès, sur le campus de l'université Paris X-Nanterre.

⁶⁶ Par Michel Piechaczyk.

⁶⁷ Parrot, A., 1935 ; 1936 ; 1937 ; 1938 ; 1939 ; 1940 ; 1952 ; 1953 (b) ; 1954 ; 1955 ; 1962 ; 1964 ; 1965 (a) ; 1965 (b) ; 1967 (a) ; 1969 ; 1970 ; 1971 ; 1972 ; 1975.

sous la direction de Jean-Claude Margueron⁶⁸ puis de Pascal Butterlin⁶⁹. Ces rapports de fouilles ont principalement permis d'étudier les gisements, les phasages⁷⁰, et d'établir les plans (fig. 3 à 8). Nous nous sommes ensuite appuyée sur les monographies publiées des temples d'Ishtar, d'Ishtarat, de Ninni-Zaza et du palais de la Ville III⁷¹. Ces publications présentent non seulement une description architecturale des bâtiments, mais aussi un catalogue des objets archéologiques retrouvés, parmi lesquels les incrustations. 348 pièces, soit environ la moitié du corpus, sont publiées dans ces monographies. 113 pièces sont par ailleurs évoquées dans les rapports, soit par la mention vague de la localisation d'un lot, soit illustrées par une photographie. Au total, 461 pièces sur les 636 découvertes par A. Parrot sont publiées, soit un peu moins des deux tiers du corpus. Les 7 pièces découvertes sous la direction de P. Butterlin lors de la 47^e campagne de fouilles en 2010 sont, quant à elles, inédites⁷².

À ces publications, sur lesquelles repose l'essentiel de l'acquisition de nos données bibliographiques, s'ajoutent d'autres ouvrages que nous pourrions qualifier de complémentaires. La publication de R. Dolce, en premier lieu, reste la seule à avoir traité des incrustations⁷³. Son travail recense non seulement toutes les incrustations retrouvées en Mésopotamie, mais propose aussi une périodisation s'étalant de la fin du IV^e millénaire jusqu'à la période akkadienne, ainsi qu'une analyse iconographique. Même si l'on peut émettre quelques réserves sur les questions de classification chronologique⁷⁴ et, en ce qui concerne les pièces de Mari, regretter que seule une partie du corpus publié par A. Parrot figure dans le catalogue – 372 pièces⁷⁵ – il n'en reste pas moins que son ouvrage demeure, aujourd'hui encore, la principale référence sur le sujet. Enfin, nous nous sommes appuyée sur quelques catalogues d'exposition⁷⁶. La sélection n'est pas exhaustive et se limite aux

⁶⁸ Margueron, J.-C., 1983 ; 1984 ; 1987 (b) ; 1990 ; 1993 (a) ; 1997 (a) ; 2007 (a) ; 2007 (c) ; 2007 (d) ; à paraître (a) ; à paraître (b) ; à paraître (c) ; à paraître (d) ; à paraître (e) ; à paraître (f) ; à paraître (g) ; à paraître (h).

⁶⁹ Butterlin, P., 2008 (a) ; 2010.

⁷⁰ Cf. chap. II.

⁷¹ Parrot, A., 1956 ; 1958 (a) ; 1958 (b) ; 1959 ; 1967 (b).

⁷² Je tiens ici à remercier Dominique Beyer, qui les a exhumées, de me permettre de les publier ici.

⁷³ Dolce, R., 1978 (a). Pour les incrustations d'Ebla qui ne figurent pas dans son étude, voir 1975 ; 1977 ; 1980. Voir aussi Moorey, P.R.S, 1967, qui traite plus sommairement les incrustations.

⁷⁴ Sur ce point, voir les questions de chronologie traitées en introduction, pp. 33-36.

⁷⁵ Ce chiffre totalise le nombre de pièces précisément identifiées par un numéro d'objet et/ou une photographie.

⁷⁶ Amiet, P. (dir.), 1983 ; Weiss, H. (dir.), 1985 ; Cluzan, S., Delpont, E., Moulierac, J. (dir.), 1993 ; Fortin, M., 1999 ; Aruz, J. (dir.), 2003.

catalogues qui ont publié certaines incrustations de Mari par une notice détaillée, un commentaire et des photographies de qualité.

1.2.b. Identification des pièces

Il existe trois types de numéros pour chaque pièce du corpus (annexe 1). Chacune est identifiée prioritairement par un numéro d'objet, donné en principe dès sa mise au jour, indiquant ainsi l'ordre des découvertes. Il existe deux types de numéro d'objet. Pour la grande majorité des pièces découvertes lors des fouilles menées par A. Parrot, la numérotation est continue, précédée de *M.* pour *Mari*. À partir de 1979, et jusqu'à nos jours, la numérotation n'est plus continue, mais se base sur la situation en plan de l'objet archéologique, d'après le carroyage du site⁷⁷. En ce qui concerne les incrustations, quelques pièces ne possèdent pas de numéro d'objet. Pour un groupe, il s'agit de pièces non pas enregistrées par les fouilleurs lors de leur découverte en 1934, mais par le musée du Louvre qui leur a attribué un numéro d'inventaire⁷⁸. Pour les autres pièces, les informations relatives à l'enregistrement ont disparu, mais elles ont été photographiées. Notons que certaines pièces possèdent un même numéro d'objet, car elles ont été enregistrées comme un lot. Dans la plupart des cas, nous les avons séparées. À l'inverse, certaines pièces possèdent deux numéros d'objet quand deux fragments d'une même incrustation ont été assemblés, soit lors de l'étude postérieure à la fouille, soit lors de notre travail en musée. Nous avons alors réuni les numéros par l'intermédiaire d'un trait d'union, le plus petit placé en premier.

Un deuxième type de numéro correspond au numéro d'inventaire, en principe attribué par le musée où sont conservées les pièces, à savoir pour les incrustations les musées du Louvre, d'Alep, de Damas et de Der-ez-Zor (annexe 2). Dans certains cas, des fragments d'incrustations cassées ont été répartis entre deux musées différents et possèdent ainsi deux numéros d'inventaire. Pour toutes les pièces conservées au Louvre, le numéro d'inventaire est précédé des lettres *AO* pour *Antiquités orientales* et correspond soit à la pièce elle-même, soit

⁷⁷ Après l'utilisation de deux carroyages différents sous la direction d'A. Parrot, le site de Mari (fig. 2) est depuis 1979 découpé en 15 grands secteurs (250 m est-ouest sur 500 m nord-sud) désignés par un chiffre romain ; chaque secteur est subdivisé en carrés de 10 m de côté, désigné par un chiffre arabe en ordonnée et une lettre en abscisse ; chaque carré, enfin, est divisé en 4 quadrants, NO pour nord-ouest, NE pour nord-est, SO pour sud-ouest et SE pour sud-est ; Margueron, J.-C., 2004, p. 564. À l'intérieur de ces quadrants, la numérotation des objets est continue : par exemple, l'objet IX F 48 SO 1 correspond au premier objet trouvé dans le quadrant sud-ouest du carré F 48 du secteur IX.

⁷⁸ Cf. *infra*, pp. 99-100.

à une reconstitution sous l'aspect d'un panneau. Dans les musées syriens, une partie seulement du corpus a reçu un numéro d'inventaire. Là encore, il se réfère soit à la pièce elle-même, soit au panneau. Pour certaines pièces, le lieu de conservation demeure inconnu.

Enfin, un troisième et dernier numéro renvoie à notre catalogue (vol. IIa) et a été attribué selon un classement par sujet iconographique. C'est par ce numéro que nous faisons référence aux pièces, en gras dans le texte.

1.2.c. Données intrinsèques : matériau, état de conservation et dimensions

Concernant le matériau, étant donné que les espèces de coquillages n'ont pas été déterminées avec certitude, nous utilisons les termes de *coquille nacrée* et *non nacrée*. Une difficulté s'est posée pour les pièces que nous n'avons pas pu voir en musée. Nous avons alors travaillé à partir de photographies anciennes, principalement en noir et blanc. Deux cas de figure se sont alors présentés : quand nous avons pu identifier qu'il s'agissait de coquille, mais sans pouvoir préciser si elle était nacrée ou non, nous avons utilisé le terme de *coquille* seul ; quand nous doutons qu'il puisse s'agir de coquille, nous avons qualifié le matériau d'*inconnu*. En effet, nous avons observé, dans de rares cas, que des pièces en pierre ont été enregistrées comme étant de la coquille. Ces quelques doutes mis à part, la distinction principale s'est donc faite entre la coquille nacrée et la coquille non nacrée, avec une très nette prédominance de la coquille nacrée : 65,38 %, soit 440 pièces sur 643, contre 25,40 %, soit 171 pièces non nacrées (annexe 4). Les autres matériaux, lapis-lazuli, pierre noire ou pierre rouge n'interviennent que très ponctuellement, et ne concernent que les éléments décoratifs.

L'état de conservation a également été pris en compte. Seules 93 pièces sont entières, soit 14,46 % du corpus, dont la moitié sont de petits éléments décoratifs. Précisons que nous qualifions d'*entières* les pièces non cassées ou celles dont les cassures n'entravent pas la compréhension du sujet représenté (annexe 7). On comprend facilement que les éléments décoratifs, de petite taille, ont été plus facilement préservés. La rareté de la complète préservation s'explique par deux raisons. La première remonte au III^e millénaire et à la violente destruction de la cité de Mari par les Akkadiens. La mise à sac de la ville s'est accompagnée de la destruction systématique des bâtiments. En ce qui concerne les panneaux,

il est possible qu'ils aient été volontairement détruits avant la dégradation des bâtiments⁷⁹. La seconde raison est relative à un problème taphonomique inhérent au matériau qui, selon le milieu d'enfouissement, peut s'abîmer extrêmement vite et se déliter dès sa mise à l'air libre. Il est donc évident qu'après destruction et éparpillement, le recouvrement des incrustations pendant plusieurs millénaires a provoqué une fragilité du matériau, suivi de son délitement. Ce phénomène continue à jouer après leur mise au jour et, malheureusement, à notre connaissance, rien ne peut s'y opposer⁸⁰. Nous avons nous-mêmes pu constater qu'il ne reste aujourd'hui presque plus rien de certaines pièces bien conservées lors de leur découverte (fig. 17).

Le dernier type de données intrinsèques correspond aux dimensions des pièces, hauteur et largeur, indiquées en millimètres dans le catalogue (vol. IIa). Elles traduisent généralement les dimensions maximales de la pièce. Parfois, elles varient entre une valeur minimale et une valeur maximale, pour les pièces qui présentent un aspect particulier ou une cassure (fig. 18). Cette prise en compte a facilité les assemblages et s'est avérée utile notamment pour pallier des erreurs constatées dans les publications. Ainsi, les hauteurs conservées varient de 2 à 120 mm, et les largeurs de 3 à 151 mm. L'épaisseur des pièces a également été mesurée, ici aussi en valeurs maximales et minimales. Cette donnée a pu nous renseigner sur le type de coquilles utilisé, plates et épaisses dans le cas des coquilles non nacrées, courbes pour les coquilles nacrées. Nous avons également pu constater que les bords de la coquille, plus fins, étaient aussi parfois utilisés pour la confection des incrustations. L'épaisseur varie ainsi de 1 à 11 mm, soit une moyenne de 3,5 mm, toutes pièces confondues, 3,2 mm pour les coquilles nacrées et 4,2 mm pour les coquilles non nacrées.

1.2.d. Données extrinsèques : lieu de découverte et périodisation

Les données extrinsèques sont relatives au cadre contextuel des pièces. Il s'agit de renseigner, le plus précisément possible, trois informations primordiales : le bâtiment ou le secteur de découverte ; la localisation au sein de cet espace, à savoir la salle d'un bâtiment, le carré de fouille d'un secteur ou un sondage ; la position stratigraphique, enfin, telle que la phase, le niveau ou la cote altimétrique, quand ils sont renseignés. Pour obtenir ces

⁷⁹ Cf *infra*, chap. II.

⁸⁰ Il faut évoquer ici une restauration des pièces conservées au département des Antiquités orientales du musée du Louvre, réalisée en 2009. Les restaurations ont été effectuées au Paraloid B 72/44 (50/50) dans de l'éthanol 50/50 en poids. Communication personnelle S. Cluzan.

informations, nous avons exclusivement travaillé à partir des données issues des recherches sur Mari – rapports de fouilles, monographies et plans. Ainsi, la dénomination des secteurs, le phasage et la périodisation sont propres à Mari⁸¹.

Nous avons évoqué, en introduction, les difficultés que soulèvent les questions chronologiques au Proche-Orient⁸². À cela, il faut ajouter la difficulté que l'on rencontre aujourd'hui à intégrer la périodisation de Mari au sein d'une chronologie précisément datée⁸³. En conséquence, il en va de même pour les pièces du corpus. Mentionnons ici la datation des incrustations établie par R. Dolce sur la base chronologique élaborée par l'école allemande⁸⁴ et fondée sur les données de la Liste Royale Sumérienne⁸⁵. Sans adhérer pour notre part à cette chronologie, considérée aujourd'hui comme dépassée et sans écho réel à Mari, il nous a néanmoins semblé utile, à titre indicatif, de reporter ces datations dans le catalogue lorsqu'elles correspondent aux pièces du corpus des incrustations de Mari. En l'occurrence, elles ont été datées entre les périodes dites de Mesilim – correspondant à la première partie du DA II, entre 2750 et 2700 av. J.-C. –, de Meskalamdug – correspondant au DA IIIa, entre 2600 et 2500 av. J.-C. – et de la première dynastie d'Ur – Ur I, correspondant grossièrement au DA IIIb, entre 2500 et 2400 av. J.-C.

⁸¹ Pour l'analyse détaillée des gisements, voir chap. II.

⁸² Cf. *supra*, pp. 33-36.

⁸³ Cf. *supra*, tableau 1, p. 34.

⁸⁴ Cf. *infra*, chap. II.

⁸⁵ Dolce, R., 1978 (a).

Chapitre II. GISEMENTS ET CONTEXTE STRATIGRAPHIQUE

Les données issues des archives de fouilles concernant la situation stratigraphique et la localisation précise des incrustations sont partielles, parfois inexistantes. Nous avons pu, quand les indications étaient suffisantes, replacer les incrustations dans la périodisation générale du site de Mari. En recoupant les informations à notre disposition se dessinent plusieurs caractéristiques communes. Les incrustations, seuls éléments restants après destruction des panneaux figuratifs incrustés, ont été principalement retrouvées dans des temples. Pour la plupart d'entre eux, la divinité adorée a pu être identifiée. Ces édifices sacrés ont pu être caractérisés comme tels grâce à leurs installations et à leur organisation architecturale. D'autres espaces ne sont pas des temples à proprement parler, mais partagent avec eux, par leur organisation spatiale ou le matériel retrouvé, certaines caractéristiques. Il s'agit sans aucun doute de bâtiments officiels et non pas d'habitations communes.

II.1. Mari, histoire des recherches et histoire de la cité

L'histoire de la ville de Mari telle qu'on la connaît aujourd'hui est à mettre en parallèle avec les problématiques successives établies en amont des fouilles. Travailler sur des pièces dont les découvertes s'étendent sur près de soixante-quinze ans nécessite de revenir sur les méthodes employées par les fouilleurs et sur les hypothèses émises, revues ou corrigées au cours de cette période¹.

II.1.a. Évolution des problématiques, évolution des méthodes

En août 1933, le tell Hariri livre fortuitement une statue². Les Musées nationaux y envoient A. Parrot qui associe très vite le site à l'ancienne cité de Mari, grâce à une inscription gravée sur l'épaule de la statue du roi Ishgi-Mari³ (fig. 26e), découverte lors de la première campagne de fouilles. Il y en conduira vingt-et-une autres, jusqu'à l'automne 1974.

¹ Sur l'histoire des fouilles et les objectifs successifs, voir Parrot, A., 1945 ; 1979 ; Margueron, J.-C., 2004, pp. 10-17 ; Butterlin, P., 2009 ; 2010.

² Le tell avait déjà été repéré et décrit par W.F. Albright en 1925 dans *BASOR*, 21, pp. 19-20, et *JAOS*, 46, pp. 223-224 ; il est le premier à proposer l'identification du tell à l'antique cité de Mari dans *AfO*, 7, 1931-1932, p. 166.

³ Retrouvée dans le temple d'Ishtar, espace 20 ; gypse ; Ht. : 27,7 cm, l. : 10,3 mm ; musée d'Alep, n° d'inv. 10406 ; Parrot, A., 1956, pp. 68-70, fig. 46, pl. XXV-XXVI.

Le regard que porte A. Parrot sur le site et sur son histoire reste empreint d'un certain orientalisme romantique qui se laisse facilement appréhender au fil de la lecture des rapports de fouilles. Sa vision de l'Histoire est parfois très simpliste, faite d'oppositions entre Sémites barbus et Sumériens glabres⁴, ainsi que de batailles acharnées qui mèneront à la destruction de la cité, des temples et de tous les objets s'y trouvant. Pendant ces années de dégagement, Mari a livré la plus grande part de son matériel, non pas par pur hasard de fouilles, mais parce qu'A. Parrot a délibérément œuvré au dégagement du centre monumental de l'ancienne cité, à savoir ses palais et ses temples (fig. 9). Sans surprise, ce sont ces derniers qui ont fourni textes, statuaire et autres objets prestigieux. Cette recherche menée en vue du dégagement d'architecture monumentale et d'objets dits précieux a amené A. Parrot à en négliger quelque peu la stratigraphie, principalement lors des toutes premières fouilles. Cela présente un autre désavantage évident : les secteurs plus pauvres en matériel et les bâtiments dont l'organisation n'a pas été immédiatement comprise ont été négligés, voire abandonnés. Ainsi, la localisation spatiale et stratigraphique précise des objets archéologiques a parfois été omise ou très vaguement reportée, ce qui pose alors, dans le cas précis de notre étude, de nombreux problèmes. En effet, il reste malaisé de reprendre l'étude d'un secteur plusieurs dizaines d'années après un premier dégagement, surtout en tenant compte des divers phénomènes d'érosion propres aux constructions en terre crue.

Ce n'est qu'avec les fouilles suivantes, successivement dirigées par J.-C. Margueron entre 1979 et 2004 et P. Butterlin depuis 2005, que sont posées les bases d'une réelle réflexion stratigraphique, d'un intérêt pour l'environnement de Mari et de l'aménagement de son territoire, en interrogeant notamment les raisons de l'établissement de la cité et de son évolution urbanistique.

Fondée aux alentours de 2900 avant notre ère, la ville se présente dès sa fondation comme un ensemble circulaire d'un diamètre de 1,9 km, traversé par un canal artificiel et fermé par un mur d'enceinte intérieur et une digue extérieure. Peu de choses sont connues de cette première phase de la ville, appelée Ville I, de ses fondateurs, de sa création et des raisons et des conditions de son déclin⁵.

⁴ « On comprend facilement la rage des Sumériens, ayant pénétré dans le palais de Mari, se voyant ainsi représentés et saccageant sans pitié les panneaux nacrés qui faisaient d'eux des prisonniers, poussés comme un troupeau. » ; Parrot, A., 1969, p. 206.

⁵ Pour un état de la question, voir Margueron, J.-C., 2004, pp. 118-122 ; 2007 (f) ; 2008 ; Butterlin, P., 2008 (b) ; Muller, B., à paraître.

2900-2800	VILLE I		Digue extérieure, enceinte intérieure. Zones artisanales et unités domestiques. Bâtiment monumental (?)
2800-2700			
2700-2600			
2600-2500	Lacune stratigraphique⁶		
2500-2400	VILLE II	<i>X^e dynastie de la Liste Royale Sumérienne ?</i>	Deux remparts. « Palais ». Quartier administratif. Quartier du Souk. Secteur de la Maison Rouge. Massif Rouge. Temples d'Ishtar, de Shamash, de Ninhursag, de Ninni-Zaza, d'Ishtar, du Seigneur du Pays, temple nord du Massif Rouge.
2400-2300			
2300-2200	VILLE III	<i>Shakkanakku gouverneurs</i>	Deux remparts. Temples de Shamash, de Ninhursag, temples Anonymes. <i>Sahuru</i> . Haute Terrasse et temple aux Lions. Palais Fantôme. Grand Palais Royal. Petit Palais Oriental.
2200-2100		<i>Shakkanakku restaurateurs</i>	
2100-2000		<i>Shakkanakku royaux</i>	
2000-1900		<i>Shakkanakku tardifs</i>	
1900-1800			
1800~1760			

Tableau 2 : périodisation du site de Mari et des principaux secteurs dégagés⁷

La ville de Mari est réoccupée aux alentours de 2550 av. J.-C. Les restes de la première ville sont arasés, le site est nivelé et la Ville II de Mari, celle que l'on connaît le plus par les recherches archéologiques, se développe (fig. 2) : un centre monumental, comprenant un grand espace interprété comme un palais, un quartier à vocation administrative, une terrasse culturelle appelée Massif Rouge et des temples, chacun dédié à une divinité, dont six au moins sont connues de nos jours⁸ : Ishtar, Ishtar, Ninni-Zaza, Ninhursag, Shamash et le Seigneur du Pays. Ajoutons l'Enceinte Sacrée au sein du « palais », définie comme un temple, mais dont la divinité est inconnue. En dehors de ce centre monumental ont été dégagés les deux remparts de la ville, intérieur et extérieur, des quartiers d'habitations domestiques autour

⁶ L'hypothèse de l'abandon, un premier temps esquissée, est aujourd'hui revue : les derniers niveaux de la Ville I ayant disparu lors du nivellement et des réaménagements du site en vue de l'établissement des niveaux postérieurs, il faut se garder de parler d'abandon. Communication personnelle J.-C. Margueron

⁷ La terminologie des secteurs dégagés est directement empruntée de Margueron, J.-C., 2004.

⁸ Les textes ont pu fournir certaines informations concernant les autres divinités honorées à Mari et dont les temples n'ont pas été découverts ; voir Cavigneaux, A., à paraître.

de la Maison Rouge et dans le chantier F, et d'autres dédiés à des activités économiques et artisanales au quartier dit du Souk ou au chantier B. De l'histoire politique de la ville, on ne connaît que les noms de quelques souverains que l'on raccroche à la mythique X^e dynastie citée dans la Liste Royale Sumérienne⁹. La fin de la Ville II est marquée par une destruction violente et volontaire, associée à un incendie. Cet acte est archéologiquement une indication précieuse, car il représente un marqueur temporel stratigraphiquement visible, déjà repéré par A. Parrot dès les premières fouilles. La destruction serait le fait d'un roi akkadien, mais le débat persiste toujours pour savoir s'il s'agit de Sargon ou de son petit-fils Naram-Sin. Deux tablettes retrouvées à Nippur et datées du règne de Sargon citent explicitement l'année où la ville de Mari est détruite¹⁰. Les textes attribués à ce même souverain mentionnent par ailleurs la ville de Mari, alors qu'elle est absente des faits d'armes de Naram-Sin qui ne cite qu'Ebla et Armanum¹¹. Les données épigraphiques qui ont permis d'établir des synchronismes entre les chronologies d'Ebla et de Mari confirmeraient cette version¹². À l'inverse, selon J.-C. Margueron qui fonde ses arguments sur des considérations textuelles, architecturales, céramologiques et archéologiques, Sargon aurait détruit Ebla, mais épargné Mari à qui il aurait simplement demandé le versement d'un tribut. C'est donc, selon lui, à Naram-Sin qu'il faudrait attribuer la destruction de Mari puis sa reconstruction partielle¹³.

À la suite de cette destruction, certains quartiers de la ville sont presque immédiatement reconstruits et des gouverneurs sont installés par le pouvoir akkadien, les *Shakkanakku*¹⁴. Les données archéologiques du début de cette Ville III sont rares. À la chute de la dynastie akkadienne, ces gouverneurs *Shakkanakku* s'émancipent et continuent de diriger la cité. Au tournant du XIX^e siècle, la ville tombe sous le contrôle d'une dynastie amorrite et reste sous sa domination jusqu'à sa destruction définitive par Hammurabi de Babylone aux alentours de 1760 av. J.-C. Cette dernière chute entraîne l'abandon du site, dont les occupations ne seront plus que ponctuelles.

⁹ Glassner, J.-J., 1993, p. 140.

¹⁰ Westenholz, A., 1974 ; 1975.

¹¹ Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971 ; pour les inscriptions de Sargon, pp. 97-100, plus particulièrement IIA1b ; pour les inscriptions de Naram-Sin, pp. 106-112, IIA4b, IIA4e, IIA4q.

¹² Archi, A., Biga, G., 2003 ; Charpin, D., 2005 ; Marchesi, G., Marchetti, N., 2011.

¹³ Pour plus de détails voir Margueron, J.-C., 2004, pp. 301-312 ; 2007 (f) ; Butterlin, P., 2010. D'autres ont vu deux destructions à Mari, une première par Sargon, peut-être partielle, et une seconde par Naram-Sin ; De Meyer, L., Pons, N., 2002, se basant notamment sur d'anciennes hypothèses, dans A. Archi, 1985 (a).

¹⁴ Pour un état des recherches, voir Butterlin, P., 2007.

II.1.b. Urbanisme et architecture : terminologie

Dans les rapports de fouilles d'A. Parrot, les dénominations concernant les édifices ou les aménagements internes varient d'une campagne à l'autre et ne sont pas nécessairement réemployées par les fouilleurs suivants. Il convient donc, dans un premier temps, de définir la terminologie adoptée pour les secteurs et les bâtiments que nous allons étudier. Le but de cette partie n'est évidemment pas de faire une analyse architecturale des monuments de Mari, mais, par souci de clarté, de préciser les termes qui reviendront régulièrement au cours de l'étude des différents gisements dans lesquels des incrustations ont été trouvées.

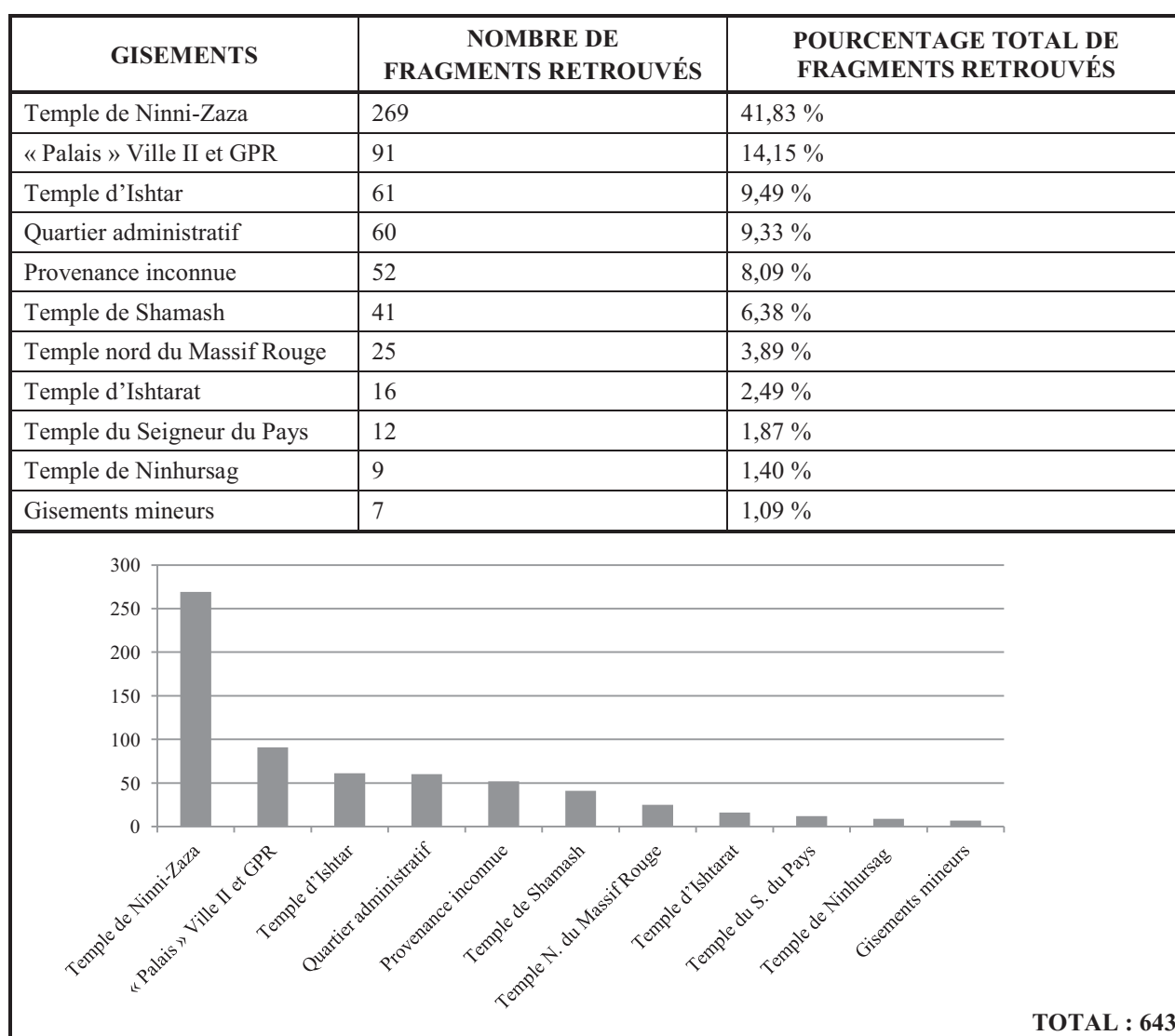


Tableau 3 : nombre et pourcentage de fragments d'incrustations retrouvés par secteur dégagé

Les temples, tout d'abord, sont caractérisés par la divinité qui y est adorée. Nous étudierons ainsi les temples d'Ishtar (fig. 3), de Ninni-Zaza (fig. 4), d'Ishtarat (fig. 4), de

Ninhursag (fig. 6) et de Shamash (fig. 6). Lors des premières campagnes de dégagement, ce dernier est nommé temple P25, du nom du carré dans lequel il se situe¹⁵. La divinité ayant été identifiée depuis, nous n'utiliserons plus ce terme. Le même cas de figure se présente pour le temple du Seigneur du Pays, anciennement appelé temples Anonymes¹⁶ (fig. 5). Un dernier temple enfin, dédié à une divinité non identifiée, a été incomplètement dégagé. Ce bâtiment se situant sur la face nord-est du Massif Rouge, nous le désignons comme le temple nord du Massif Rouge (fig. 5).

Concernant les terrasses cultuelles, il convient de distinguer le Massif Rouge, daté de la Ville II, et la Haute Terrasse¹⁷ associée au temple aux Lions, datant de la Ville III (fig. 5). L'utilisation de ces dénominations précises évitera toute confusion autour des termes *terrasse* ou *ziggurat* utilisés par A. Parrot pour désigner les deux édifices. Voisines, elles n'ont *a priori* pas fonctionné en même temps : lorsque la Haute Terrasse et le temple aux Lions ont été construits, le Massif Rouge était déjà condamné par un coffrage de briques et n'était sans doute plus destiné à fonctionner comme terrasse cultuelle¹⁸.

La deuxième catégorie de bâtiments que nous allons étudier, et dans lesquels ont été retrouvées des incrustations, ne sont pas des temples *stricto sensu*. Nous les avons définis comme des bâtiments de prestige, car si leurs fonctions sont encore sujettes à débats, il est évident qu'il s'agit de bâtiments importants, sièges d'activités en lien étroit avec le fonctionnement des temples et l'administration palatiale.

À l'ouest du Massif Rouge se développe tout un quartier datant de la Ville II, partiellement détruit par la construction postérieure de la Haute Terrasse (fig. 5). Au sein de ce quartier se trouve un bâtiment complètement dégagé et désigné par J.-C. Margueron comme le centre administratif du Grand Prêtre¹⁹. Des fouilles récentes entreprises à l'ouest de ce bâtiment ont permis de dégager les restes d'un autre bâtiment, probablement administratif, qui a notamment livré une grande quantité d'empreintes de sceaux-cylindres²⁰. Il semblerait donc que ce secteur ait eu une vocation administrative, c'est pourquoi nous y ferons référence en l'appelant le quartier administratif. Ce secteur a cependant été longtemps nommé par les

¹⁵ Parrot, A., 1953 (b).

¹⁶ A. Parrot pensait avoir affaire à plusieurs temples, ce qui explique le terme au pluriel. L'appellation *temple du Seigneur du Pays* n'est effective que depuis la quarante-septième campagne (2010) ; Butterlin, P., 2010.

¹⁷ Avec majuscules, d'après Margueron, J.-C., 2004.

¹⁸ Butterlin, P., à paraître (a) ; à paraître (b).

¹⁹ Margueron, J.-C., 2004, pp. 259-261 ; 2007 (e).

²⁰ Beyer, D., 2007.

premiers fouilleurs *dépendances du temple de Dagan* ou *dépendances de Dagan*, termes qui aujourd'hui ne sont plus appropriés²¹.

Quant au « palais » enfin (fig. 7-8), nous n'utiliserons pas le terme de *palais présargonique* employé par A. Parrot pour désigner ce bâtiment du III^e millénaire, par opposition au Grand Palais Royal, parfois abrégé GPR, correspondant au palais de la Ville III. Nous lui préférerons le terme de « palais » Ville II²².

Les salles principales des temples dans lesquelles des incrustations ont été retrouvées sont essentiellement le Lieu Saint et le Lieu Très Saint, que nous abrègerons parfois en LS et LTS²³. Nous abandonnerons ainsi les termes latins d'*ante-cella* et de *cella*, très souvent employés par A. Parrot. Dans l'organisation du temple, le Lieu Saint précède généralement le Lieu Très Saint, et est souvent l'endroit privilégié pour le dépôt des offrandes. Le Lieu Très Saint, quant à lui, se définit comme l'espace le plus sacré du temple, lieu de résidence de la statue divine.

Dans ces salles se trouvent certains aménagements spécifiques²⁴, parmi lesquels de petites plateformes basses destinées à recevoir la statue divine ou le trône divin et des tables d'offrandes ; nous parlerons de ces installations sous le terme générique de podiums. Nous réserverons le terme d'autel au lieu du sacrifice. Le long des murs courent souvent de petites banquettes, peu hautes, au pied desquelles on trouve parfois des barcasses, terme employé par A. Parrot et entré dans le langage commun pour désigner de petits réceptacles installés dans le sol, parfois à l'aplomb des murs ou des podiums. On peut aussi trouver des *favissae*, terme désignant une fosse ou cachette aménagée dans un sol ou dans une installation, dans laquelle est conservé du matériel sacré. Ce matériel peut être constitué d'offrandes abîmées ou cassées qui, de par leur caractère sacré, ne peuvent être jetées. La *favissa* peut aussi correspondre à un dépôt volontaire destiné à sanctifier un lieu lors de sa fondation.

²¹ Lors de la fouille à l'ouest du temple de Ninhorsag, A. Parrot a dégagé des bâtiments dits présargoniques, c'est-à-dire datés de la Ville II, sans aucune certitude d'être encore dans l'enceinte même du temple de Ninhorsag. Il a alors émis l'hypothèse que ce bâtiment pouvait être celui précédant le temple aux Lions, qu'il pensait alors dédié au dieu Dagan. Lors des fouilles du quartier administratif, il remarqua que les bâtiments se poursuivaient sous la Haute Terrasse, vers le sud, et émit l'idée qu'ils pouvaient être en connexion avec les bâtiments fouillés précédemment en limite du temple de Ninhorsag. De là vient l'idée que le quartier administratif correspond aux dépendances du temple de Dagan ; Parrot, A., 1962, pp. 162-163.

²² Nous plaçons le terme entre guillemets suite aux réinterprétations récentes concernant la fonction du bâtiment ; voir Margueron, J.-C., à paraître (i).

²³ Margueron, J.-C., 2004, pp. 249-254.

²⁴ La terminologie suivante est reprise de Margueron, J.-C., 2004.

Nous présenterons successivement, pour chaque bâtiment ou secteur, sa stratigraphie et son plan. Nous parlerons de phases architecturales pour ce qui concerne les transformations ou réaménagements des bâtiments et nous utiliserons le terme de niveaux pour les occupations, dans le cas où des sols successifs et/ou des exhaussements ont pu être révélés : ainsi un même bâtiment peut présenter plusieurs phases, au sein desquelles se succèdent différents niveaux.

Dans de nombreux cas, des études menées par J.-C. Margueron ont permis de mieux définir les phases et niveaux fouillés par A. Parrot et de réajuster le phasage. De même, les recherches en cours autour du Massif Rouge conduisent à réexaminer la périodisation du secteur et des bâtiments environnants. Cependant, nous avons choisi de présenter à chaque fois les deux phasages, l'ancien et le nouveau, car de nombreuses publications gardent encore le phasage et la terminologie établis par A. Parrot. C'est évidemment aussi celle qui est utilisée dans les archives de la mission de cette époque. Pour plus de clarté, nous présenterons donc, à chaque fois, un tableau d'équivalences entre le phasage d'A. Parrot et le phasage revu ou corrigé. Que ce soit pour les niveaux ou pour les salles, nous emploierons de préférence le dernier système usité.

II.2. Les temples

II.2.a. Secteur du temple d'Ishtar

Cet édifice est le premier bâtiment fouillé à Mari²⁵ (fig. 3, pl. 36-39, 66a-68a). Comme cela a souvent été remarqué, il a fait les frais de l'inexpérience des fouilleurs²⁶. Ainsi, de nombreuses incohérences relatives à l'interprétation des phases, des niveaux et du plan ont été repérées. En outre, les limites mêmes du bâtiment n'ont pas été déterminées avec certitude, ce qui a entraîné un débordement de la fouille sur les bâtiments voisins. C'est pourquoi nous parlons de secteur du temple, car certains fragments d'incrustations ont été retrouvés en périphérie. Contrairement aux autres bâtiments, le temple d'Ishtar a été intégralement démonté pour faire l'objet d'une fouille stratigraphique. A. Parrot a identifié six phases

²⁵ Résultats des quatre premières fouilles (1933-1937) publiés dans Parrot, A., 1935 ; 1936 ; 1937 ; 1938 ; publication monographique dans Parrot, A., 1956. Reprise du secteur au chantier J-4 lors de la trente-sixième campagne (2000) sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de J.-L. Montero Fenollós, rapport publié dans Margueron, J.-C., 2007 (b) ; à paraître (d).

²⁶ Tunca, Ö, 1984 ; Margueron, J.-C., 2007 (b).

architecturales – qu’il appelle niveaux²⁷ – et J.-C. Margueron, lors de son réexamen du secteur, en a identifié sept. Seules les trois dernières correspondent au temple *stricto sensu*.

PHASAGE PARROT	PHASAGE MARGUERON		
niveau f	phase 1	angle de mur au nord du secteur	VILLE I
niveau e		bâtiment aux Fondations de pierres	
niveau d	phase 2	terrasse de pierres à l’est	
	phase 3	unités domestiques	
	phase 4	tombeaux de pierres	
lacune stratigraphique			
niveau c	temple Ib Ishtar Ancien 1	temple d’Ishtar	VILLE II
niveau b	temple Ia Ishtar Ancien 2		
niveau a	temple II Ishtar Récent		

Tableau 4 : phasage du temple d’Ishtar

Ville I

La phase la plus ancienne qu’A. Parrot ait repérée correspond à quelques reliquats de murs en terre crue²⁸. Elle n’est pas considérée comme une phase par J.-C. Margueron qui l’associe à la suivante²⁹. Il semble donc que la première occupation de l’endroit soit celle du bâtiment aux Fondations de pierres. A. Parrot a associé à ce niveau une grande terrasse de pierres. Or, les fouilles réalisées en 2000 ont montré qu’elle correspondait à une phase à part entière³⁰. La phase 3 est ce qu’A. Parrot pense être la résidence du personnel religieux, associée à ce qui est selon lui le temple initial d’Ishtar. Il ne s’agit pas d’un grand ensemble homogène, mais de plusieurs petites unités, dont aucune n’a malheureusement été entièrement délimitée. Cette phase-là a beaucoup souffert de l’installation ultérieure de tombeaux de

²⁷ Lors de la deuxième campagne de fouille (1934-1935), A. Parrot a d’abord établi quatre niveaux de sol en sondant la salle 17, numérotés de a à d, du plus ancien au plus récent. À partir de la troisième campagne (1935-1936), il inverse la numérotation et l’applique aux phases architecturales du secteur du temple, de a à e, du plus récent au plus ancien. Les niveaux indiqués sur les fiches des objets découverts lors de la deuxième campagne ont donc été modifiés en conséquence.

²⁸ Pour les plans de ces niveaux, voir Margueron, J.-C., 2007 (b), fig. 1-2.

²⁹ Margueron, J.-C., 2007 (b), p. 133.

³⁰ Margueron, J.-C., 2007 (b) ; à paraître (d).

pierres. A. Parrot a associé ces tombeaux au niveau d, mais ils représentent en réalité une phase ultérieure, la phase 4.

Ville II

Les trois derniers niveaux d'A. Parrot représentent en réalité deux phases d'aménagement du sanctuaire. Celui-ci est installé sur une couche assez importante qui correspond au nivellement du site lors de la transition entre la Ville I et la Ville II. Cette couche semble avoir scellé trois tombeaux de pierres. Qu'il s'agisse de la phase récente ou de la phase ancienne, le complexe est divisé en deux espaces : à l'ouest les espaces saints et à l'est des salles plus ou moins importantes et vraisemblablement dénuées de caractère sacré (fig. 3).

Dans un premier état – niveaux b et c d'A. Parrot, temple I/ phase Ishtar Ancien pour J.-C. Margueron (fig. 3b) – le temple est principalement dégagé dans sa partie ouest. Cette dernière est composée d'une grande salle 15, dallée de pierres de gypse, bordée par un portique sur les côtés nord et est, à laquelle on accède par une porte au nord-est. Cette salle serait le Lieu Saint et, selon A. Parrot, il s'agirait d'une cour à ciel ouvert. Il appuie son hypothèse sur la présence d'un drain évacuateur³¹. Pour J.-C. Margueron, en revanche, le Lieu Saint est une salle nécessairement couverte³². Cinq niveaux de sols ont été dégagés par A. Parrot. Au sud on accède au Lieu Très Saint 17, muni d'un podium plâtré et de nombreuses barcasses.

Dans la partie est, quelques salles ont été incomplètement dégagées.

Dans un état récent – niveau a d'A. Parrot, temple II/ phase Ishtar Récent pour J.-C. Margueron (fig. 3a) – le temple est toujours composé du Lieu Saint 15 dont le portique est remplacé par deux murs, et du Lieu Très Saint 17. À celui-ci est accolé, à l'ouest et sans communication, un deuxième Lieu Très Saint 18, auquel on accède au sud par un espace en contrebas, 20. Les limites sud de cet espace ne sont pas clairement définies : A. Parrot y voit une cour, notamment en raison de son dallage de gypse, et propose une restitution du mur sud suivant l'axe de la rue qui passait selon lui au-dessus d'un collecteur. Il est d'ailleurs précisé dans le rapport de fouilles que l'embranchement a été retrouvé, mais n'est pas reporté sur le

³¹ Parrot, A., 1956, pp. 13-14.

³² Margueron, J.-C., 2004, p. 248.

plan³³. Quant à la salle 18, l'identification comme un LTS repose principalement sur les descriptions qu'en a faites A. Parrot³⁴. Selon J.-C. Margueron, la fouille présente trop de lacunes et d'incohérences pour permettre une telle interprétation d'un ensemble de deux salles qui pourraient n'avoir aucun rapport avec le temple en lui-même³⁵. Il demeure que la connexion entre cet espace 20 et le LTS 18 reste difficile à établir³⁶. De cette phase, A. Parrot a dégagé quatre niveaux de sols dans le LTS 17.

À l'est se trouvent les bâtiments annexes, de l'autre côté d'un couloir 19, sous lequel passe un collecteur. Pour A. Parrot il s'agit des logements des prêtres. L'entrée se fait par un vestibule 1 qui mène directement au sud vers quatre salles, 2, 3, 4 et 5. Le vestibule 1 est prolongé à l'ouest par un long couloir doublement numéroté 7 et 16, desservant, selon les interprétations d'A. Parrot, deux entrepôts 8 et 9, une loge de gardien 10 et un petit hall intérieur 11. Celui-ci dessert une salle barlongue 6 et une série de trois salles en enfilade 12, 13 et 14, interprétées comme le logement des femmes d'après les quelques objets retrouvés, notamment des bijoux³⁷. Ce dernier niveau a subi la destruction « *par la masse, la pioche, et le feu* »³⁸.

Ville III ?

Les niveaux postérieurs à la destruction du temple ont totalement disparu³⁹. Néanmoins, A. Parrot évoque des aménagements destinés à accueillir les niveaux supérieurs du temple, notamment dans le LTS 17⁴⁰. Selon lui, le temple d'Ishtar a persisté en Ville III : il en veut pour preuve les attestations textuelles de rituels au culte d'Ishtar trouvées à Mari même⁴¹. Ceci étant, et malgré la permanence habituelle dans la localisation des sanctuaires, rien ne prouve *a priori* que le temple de la Ville III ait été installé sur les restes du temple

³³ Parrot, A., 1937, p. 57 ; sur le plan schématique, nous avons donc fait apparaître les limites supposées du temple à l'endroit où passent ces collecteurs (fig. 3a).

³⁴ Parrot, A., 1956, pp. 35-38.

³⁵ C'est la raison pour laquelle, dans l'état actuel de ses publications, presque rien n'est dit concernant les salles 18 et 20, la première apparaissant comme étrangère au tandem Lieu Saint-Lieu Très Saint sur les plans, la deuxième n'étant pas représentée comme une salle. Communication personnelle J.-C. Margueron.

³⁶ À ce sujet voir les remarques de Tunca, Ö, 1984.

³⁷ Parrot, A., 1956, p. 40.

³⁸ Parrot, A., 1956.

³⁹ Margueron, J.-C., 2004, p. 375.

⁴⁰ Parrot, A., 1956.

⁴¹ Dossin, G., 1938.

précédent en Ville II. De plus, aucune trace de ces installations ne semble avoir été dégagée, ou plutôt n'a été solidement enregistrée.

Localisation des incrustations

Les premières incrustations ont été trouvées dans ce sanctuaire et, bien que désolidarisées, A. Parrot les a rassemblées dans une reconstitution qu'il a appelée l'Étendard de Mari⁴² (fig. 20), par analogie avec l'Étendard d'Ur⁴³ (fig. 29). Ici, peut-être plus qu'ailleurs, il faut être prudent. Si, *a priori*, la plupart des incrustations proviennent de la dernière phase du temple, le plan final de l'édifice reste sujet à caution.

Pour 54 pièces sur 61, il est certain qu'elles proviennent du temple tel qu'il a été délimité par A. Parrot et nous avons pu leur attribuer une salle et une phase.

La majorité de ces 54 pièces provient de l'espace 20 qui n'existe que dans la dernière phase du temple. C'est là un élément de datation non négligeable : les pièces sont non seulement attribuables à une phase d'agrandissement, mais surtout à celle qui a subi la destruction.

Parce que la limite sud du temple n'a jamais été définie avec certitude, les limites de l'espace 20 ne peuvent pas, dans l'état actuel de la documentation, être clairement précisées (fig. 3a). Sur les premières fiches-objets, beaucoup de pièces ont pour localisation le « *secteur sud du temple* ». Dans la monographie parue quelques années plus tard, le lieu de découverte de ces mêmes pièces devient l'espace 20 et elles sont intégrées à la reconstitution de l'Étendard. Nous en déduisons donc qu'elles ont été trouvées dans l'espace 20 qui n'était pas encore défini comme tel lors des premières campagnes de dégagement. En suivant cette logique, il faudrait sans doute également attribuer à l'espace 20 les quelques pièces dont il est indiqué qu'elles avaient été retrouvées dans le secteur sud. Elles ne sont pas publiées dans la monographie d'A. Parrot, mais figurent dans la reconstitution de l'Étendard (fig. 20).

Nous avons vu plus haut que l'espace 20 posait problème dans l'organisation architecturale du temple. Outre sa nature et ses limites mal définies, cet espace pose également problème dans sa relation avec la salle 18. En effet, l'existence même de ces salles

⁴² Que nous discuterons plus loin, cf. VI.1.a.

⁴³ Cf. *infra*, VII.2.

s'explique difficilement au regard du plan type des temples de Mari qui comprend un seul tandem Lieu Saint-Lieu Très Saint, dont les éléments sont clairement identifiables et distincts.

salles \ phases	SALLES DU TEMPLE							secteur sud	NP	total
	1-2	4-5-6	11	15 (LS)	17(LTS)	18 (LTS ?)	espace 20 (LS ?)			
<i>Ishtar Ancien 2</i>	.	1	.	.	2	1	.	.	.	4
<i>Ishtar Récent</i>	1	1	1	2	3	2	37	.	.	47
<i>NP⁴⁴</i>	3	4	3	10
total	1	2	1	2	5	3	40	4	3	61

Room/Phase	Ishtar Ancien 2	Ishtar Récent	NP
1-2	0	1	0
4-5-6	1	1	0
11	0	1	0
15 (LS)	0	2	0
17(LTS)	2	3	0
18 (LTS ?)	2	2	0
20 (LS ?)	0	37	3
secteur sud	0	0	4
NP	0	0	3

Tableau 5 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple d'Ishtar

La salle 18 a été considérée par A. Parrot comme un LTS au vu de ses installations, consistant en des banquettes, dont une avec *favissa*, et des barcasses (fig. 3a). Pourtant, on notera que ce temple serait le seul à posséder deux LTS qui, de plus, ne communiqueraient pas entre eux. Mais étant donné que cette salle 18 n'existe que dans la dernière phase de construction du sanctuaire, nous pourrions la considérer comme un ajout tardif. Autre particularité que l'on explique mal : cette salle ne donne accès qu'à l'espace 20. La nature de ce dernier ne manque pas de soulever également de nombreuses questions. S'il s'agit d'une cour, comme le pensait A. Parrot, à cause de son dallage, nous nous étonnons que des objets tels que les panneaux incrustés y aient été conservés. En revanche, et toujours en supposant qu'il s'agit d'une cour, nous pourrions imaginer que, lors de la mise à sac du bâtiment, les objets aient été pris d'une autre salle pour être finalement brisés dans cette cour. Si tel est le cas, cette autre salle ne peut qu'être la salle 18, le LTS. À l'inverse, s'il ne s'agit pas d'une

⁴⁴ La mention *NP* vaut pour *non précisé*, quand nous n'avons pas d'informations suffisantes pour associer les fragments d'incrustations à une salle ou phase particulière.

cour, mais d'une salle fermée, sa position précédant la salle 18, le Lieu Très Saint, en fait en conséquence un Lieu Saint. Ainsi, nous pourrions imaginer que les salles 18 et 20 forment un autre tandem LS-LTS, en écho aux salles 15 et 17.

À titre d'hypothèses, nous pouvons proposer deux cas de figure : soit l'espace 20 est une cour et les objets brisés proviennent de la salle 18, possible LTS ; soit c'est une salle fermée qui joue alors le rôle de LS. Dans cet ordre d'idée, les objets pourraient provenir de l'espace le plus sacré du sanctuaire⁴⁵.

Une dernière remarque peut enfin être faite concernant deux fragments d'incrustations de la salle 18 retrouvées dans la terre des installations du mur nord⁴⁶, au sujet desquelles A. Parrot écrit qu'elles auraient été positionnées là dans le but de sanctifier ces aménagements⁴⁷. Un dépôt volontaire dans les banquettes sous-entendrait une fonction purement symbolique des incrustations, ce que nous nous proposons de discuter plus loin⁴⁸.

II.2.b. Temple de Ninni-Zaza

Les temples contigus et non communicants de Ninni-Zaza et d'Ishtarât ont été dégagés lors de deux campagnes, en 1952 et 1953 (fig. 4, pl. 40-50, 71-72). Le temple de Ninni-Zaza a été partiellement refouillé en 1990 et 1991 dans le chantier G⁴⁹. Les deux bâtiments se différencient nettement par plusieurs aspects : leur superficie, qui varie du simple au double en faveur du temple de Ninni-Zaza, la taille plus importante de ses murs et le soin porté à sa décoration architecturale. Ce dernier détail est plus particulièrement intéressant, car les redans sur l'extérieur de ses murs ont été conservés lorsque l'on a ajouté à ses côtés le temple d'Ishtarât : le temple de Ninni-Zaza est donc antérieur à celui d'Ishtarât. Dans les rapports

⁴⁵ Récemment, S. Cluzan et C. Lecompte ont noté que la plupart des objets retrouvés dans le temple d'Ishtar, notamment les statues et les vases en pierre tendre, proviennent de cet espace 20. Ils ont ainsi émis l'hypothèse d'un butin entreposé là, et non emporté par les ennemis ; Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

⁴⁶ Les pièces 2 et 155.

⁴⁷ Parrot, A., 1936, p. 6.

⁴⁸ Cf. *infra*, II.6.b.

⁴⁹ Résultats des fouilles des deux temples dégagés lors des huitième et neuvième campagnes (1952-1953) publiés dans Parrot, A., 1953 (b) ; 1954 ; publication monographique dans Parrot, A., 1967 (b). Reprise des fouilles sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de D. Beyer pour les vingt-huitième et vingt-neuvième campagnes (1990-1991) au chantier G, publiées dans Margueron, J.-C., 1997 (a). La contiguïté des bâtiments a fait que lors des premiers dégagements, les fouilleurs n'ont pas tout de suite repéré les deux bâtiments distincts. Ainsi la salle 1 du premier plan publié dans le rapport de la huitième campagne, appartenant au temple de Ninni-Zaza, est devenue la salle 13.

préliminaires, A. Parrot note à maintes reprises l'état de réelle destruction et de saccage des bâtiments.

Une seule phase et deux niveaux de sol ont été dégagés, le plus récent datant de la destruction de la Ville II. Les fouilles récentes ont permis de mettre au jour les phases antérieures du temple de Ninni-Zaza qui pourraient dater de la Ville I, mais rien qui ne s'assimile à de l'architecture religieuse et donc à un temple préexistant⁵⁰. La fondation du temple serait donc contemporaine de la fondation de la Ville II. Les deux édifices, après la destruction de la ville, sont recouverts de lambeaux d'habitations datant du début de la Ville III⁵¹.

L'organisation du temple de Ninni-Zaza s'accorde assez bien à sa configuration particulière en « éperon », commandée par les voies qui le bordent, la *Via Sacra*⁵² au nord-ouest et la Rue de la Maquette à l'ouest (fig. 4). Ce temple s'organise autour d'un grand espace central 12, auquel on accède de la rue par un vestibule 11. De forme presque carrée, cet espace central qui joue le rôle du Lieu Saint est richement décoré : les murs sont ornés de niches bitumées et de redans à double ressaut, relevés de noir. Deux niveaux de sols ont été trouvés : le niveau 1 – inférieur – est plâtré et aménagé d'allées empierrées et bitumées ; le niveau 2 – niveau supérieur à diviser en deux, a et b – est en terre battue. Une banquette, le long des murs, remplace à ce niveau les allées⁵³. Cette salle 12 redistribue vers d'autres parties du bâtiment, au sud-ouest : d'un côté, deux salles en enfilade, 19 et 20, légèrement plus élevées que l'espace central ; de l'autre, un couloir 14 qui conduit aux salles 21 et 15. La salle 12 était, selon A. Parrot, un espace à ciel ouvert, une cour, notamment en raison de la découverte d'un drain évacuateur. Les recherches postérieures remettent pourtant en doute sa contemporanéité avec ce niveau⁵⁴. Pour J.-C. Margueron, s'il s'agissait d'une cour, le décor n'aurait pas survécu⁵⁵. Une petite salle 16, dans l'angle ouest, ne possède étrangement aucun accès au rez-de-chaussée. Seul un escalier mènerait à un étage ou à une terrasse. Au nord-ouest se trouve une petite salle 17, interprétée comme une cuisine, également accessible par l'espace 12. Du côté nord-est, deux accès conduisent en contrebas vers une grande salle oblongue 13, à laquelle on accédait par deux marches côté nord-ouest et par une forte pente

⁵⁰ Margueron, J.-C., 1997 (b) ; Beyer, D., à paraître.

⁵¹ Parrot, A., 1953 (b), p. 205.

⁵² Aussi appelée *rue 18* dans Margueron, J.-C., 1997 (a), ou *voie Sacrée* dans Margueron, J.-C., 2004.

⁵³ Margueron, J.-C., 1997 (a).

⁵⁴ Margueron, J.-C., 1997 (a), p. 46.

⁵⁵ Margueron, J.-C., 2004, pp. 242-243.

côté sud-est. Dans ce Lieu Très Saint, comme dans la salle 12, deux niveaux de sols ont été repérés. Au niveau inférieur se trouvent divers aménagements, barcasses, podiums et banquettes qui n'existent plus lors du rehaussement pour le niveau supérieur en terre battue.

Localisation des incrustations

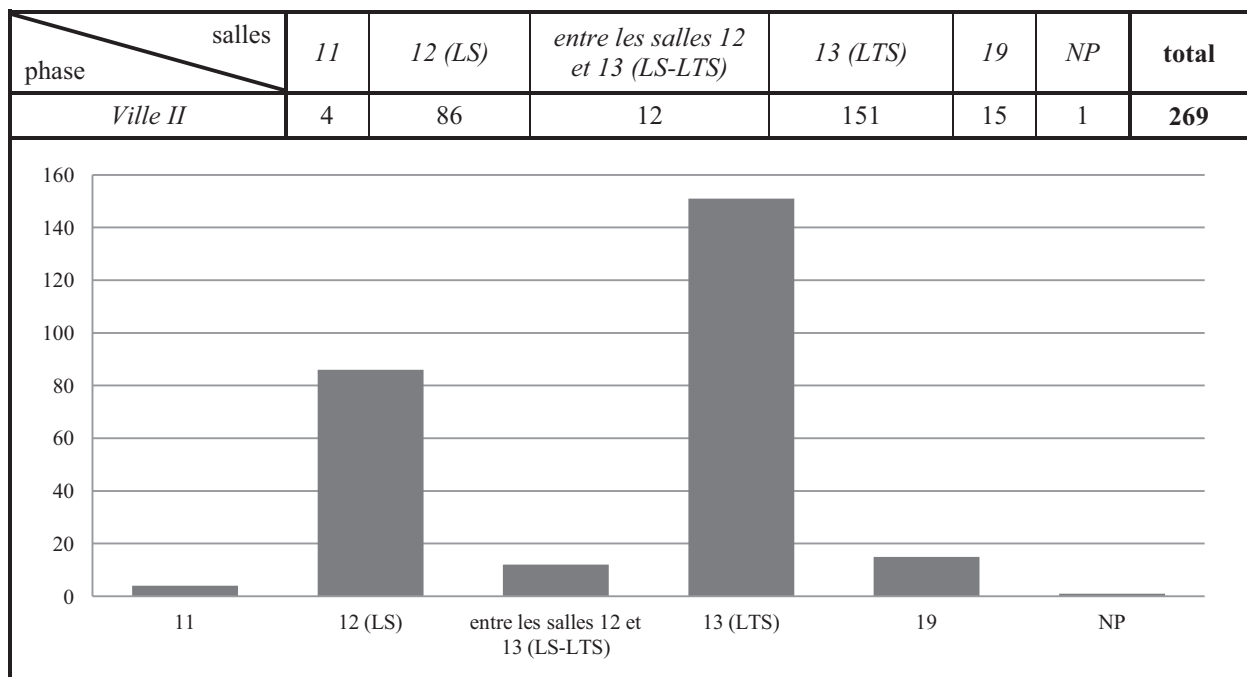


Tableau 6 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le temple de Ninni-Zaza

A. Parrot n'a malheureusement jamais indiqué à quel niveau de sol appartiennent les incrustations qu'il a trouvées. Mais il précise de manière générale et à plusieurs reprises qu'elles viennent du niveau incendié, tout comme la plupart de la statuaire retrouvée⁵⁶. Nous en déduisons donc qu'il s'agit du niveau 2. Notons tout de même les doutes émis par Ö. Tunca, suivant en cela J. Börker-Klähn, sur l'appartenance des statues de ce temple au niveau supérieur incendié. Le premier attribue les statues à une *favissa* creusée dans la salle 13, fosse dont une partie se trouverait dans la moitié nord-ouest de la salle⁵⁷. La seconde avance l'idée que le niveau incendié serait le niveau inférieur⁵⁸. De manière plus générale, nous remarquerons que, d'une partie à l'autre du temple, les différences altimétriques des niveaux décrits par A. Parrot pourraient aussi révéler que le fouilleur n'a pas partout dégagé des niveaux contemporains.

⁵⁶ Parrot, A., 1967 (b), pp. 11, 14, 199.

⁵⁷ Tunca, Ö., 1984, pp. 189-190.

⁵⁸ Börker-Klähn, J., 1980.

249 pièces sur 269 ont été retrouvées éparpillées entre les salles 12 et 13, à savoir les Lieu Saint et Lieu Très Saint, espaces les plus sacrés du temple (fig. 4). Un petit ensemble de 15 pièces a été retrouvé dans la salle 19 ; nous pouvons tout à fait imaginer qu'un panneau était entreposé là⁵⁹.

A. Parrot mentionne au moins une incrustation présente dans une banquette de la salle 13⁶⁰. On peut ici aussi se demander s'il faut attribuer une valeur symbolique à l'incrustation retrouvée dans cette installation, comme il le fait pour celles du temple d'Ishtar dans le même contexte.

II.2.c. Temple d'Ishtar

Le temple d'Ishtar, contrairement à son voisin, n'a peut-être pas été entièrement dégagé (fig. 4, pl. 51a) : il semble bien que l'on ait mis au jour le cœur du temple, dont l'organisation est très similaire à celle du temple de Ninni-Zaza, mais il pourrait se poursuivre vers le sud-est⁶¹.

On accède au temple depuis une petite rue sur son côté nord-est vers la salle 1 qui correspond à un vestibule d'entrée (fig. 4). Cette salle était plus marquée par des traces d'incendie que les autres salles du complexe⁶². À gauche, elle conduit vers deux salles en enfilade, 9 et 10. Pour A. Parrot, ce n'est plus le temple. Ö. Tunca abonde dans ce sens, sur la base, peut-être un peu fragile, d'une photographie qui montrerait que le passage entre les salles 9 et 1 correspond à une intrusion ultérieure⁶³. En face, la salle 1 débouche sur la salle 6, presque carrée, qui tient le rôle d'espace central et redistribue vers d'autres espaces. Cette salle est le Lieu Saint et, comme pour le temple de Ninni-Zaza, se pose ici la question de sa couverture⁶⁴. Au sud-est, on accède au Lieu Très Saint dans la salle 5, équipée de deux

⁵⁹ Cf. *infra*, VI.2.d.

⁶⁰ Pièce 70 ; Parrot, A., 1967 (b), p. 30.

⁶¹ « Pour Ishtar, la construction se prolonge en appendice vers le sud, au-delà de la salle 10, mais on n'attend là rien d'essentiel [...]. Faute de temps, il ne nous fut pas possible de pousser dans cette direction. Nous avons seulement constaté qu'il n'y avait plus rien là de religieux. » ; Parrot, A., 1967 (b), pp. 15 et 21.

⁶² Parrot, A., 1967 (b), pp. 17-18.

⁶³ Tunca, Ö., 1984, p. 59, d'après la photographie publiée dans Parrot, A., 1967 (b), fig. 8, p. 17.

⁶⁴ J.-C. Margueron y voit plutôt une pièce couverte, notamment car A. Parrot écrit avoir retrouvé des poutres carbonisées ; Margueron, J.-C., 2004, p. 244. Or, A. Parrot mentionne du « bois carbonisé au pied du mur sud », pas des poutres ; à d'autres endroits, notamment dans la salle 1, A. Parrot évoque clairement des poutres carbonisées. Si tel était le cas ici aussi, on peut penser qu'il l'aurait très certainement mentionné, les poutres n'étant pas les seuls objets en bois amenés à brûler dans un tel bâtiment ; Parrot, A., 1967 (b), p. 21.

podiums sur les petits côtés, et de barcasses ; au sud-ouest on accède à deux salles en enfilade, 3 et 4 ; au nord-est sur une petite salle 7. Sur le côté nord-ouest se trouvent les salles 2 et 8 dont les murs, en façade de la *Via Sacra*, ont disparu. A. Parrot atteste de la présence de murs, mais explique qu'ils ont souffert d'un éboulis provenant du Massif Rouge, acte volontaire de nivellement lors d'un réaménagement du secteur⁶⁵. Cette explication ne règle pas pour autant le problème de la communication avec la salle 6 et l'absence d'accès pour ces deux salles. A. Parrot a relevé de nombreuses traces de feu dans le temple et au moins deux niveaux de sol dans la salle 5 : le niveau 1, plus ancien et plâtré, et le niveau 2, plus récent et en terre battue⁶⁶. La configuration est la même que dans le temple de Ninni-Zaza. Malheureusement, aucune cote d'altitude n'est indiquée sur les plans.

Enfin, au sud-est, se trouvent les salles 1A, 2A, 3A et 4A, mais pour A. Parrot, il ne s'agirait plus du temple.

Localisation des incrustations

Il a été retrouvé assez peu d'incrustations figurées dans le temple d'Ishtarat. De plus, les quelques pièces découvertes étaient relativement éparpillées, ce qui nous laisse difficilement envisager la présence d'un panneau intégral (fig. 4).

Aucune précision n'est donnée quant au niveau de sol auquel rattacher les pièces, qu'il s'agisse du niveau de l'incendie ou d'un niveau antérieur. Pour plus de la moitié des pièces, la salle n'est pas précisée non plus.

En outre, il est fait mention d'une incrustation qui a été trouvée « à l'extérieur »⁶⁷. Il est évidemment impossible de savoir s'il s'agit d'une incrustation venant de la salle 2 ou de la salle 8, ou d'une incrustation trouvée dans la rue. En effet, la pièce a pu être trouvée dans la *Via Sacra*, potentiellement charriée et venue de plus haut dans la rue, ou tout simplement mélangée à la terre lors de la refonte des lieux. Les incrustations sont de petite taille et l'on sait comment la terre peut-être réemployée. Ainsi, il ne fait aucun doute que certaines incrustations n'ont pas été retrouvées sur leur lieu d'origine, ce qui conduit à réfléchir aux

⁶⁵ Parrot, A., 1967 (b), p. 17.

⁶⁶ A. Parrot évoque à propos du seuil « plusieurs dalles de pierre superposées, ce qui attestait plusieurs restaurations » ; Parrot, A., 1967 (b), p. 17 ; voir aussi p. 20.

⁶⁷ Pièce 408 ; Parrot, A., 1967 (b), p. 258

raisons de la présence de ces petites pièces dans des banquettes ou des murs, comme c'est également le cas pour les temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza.

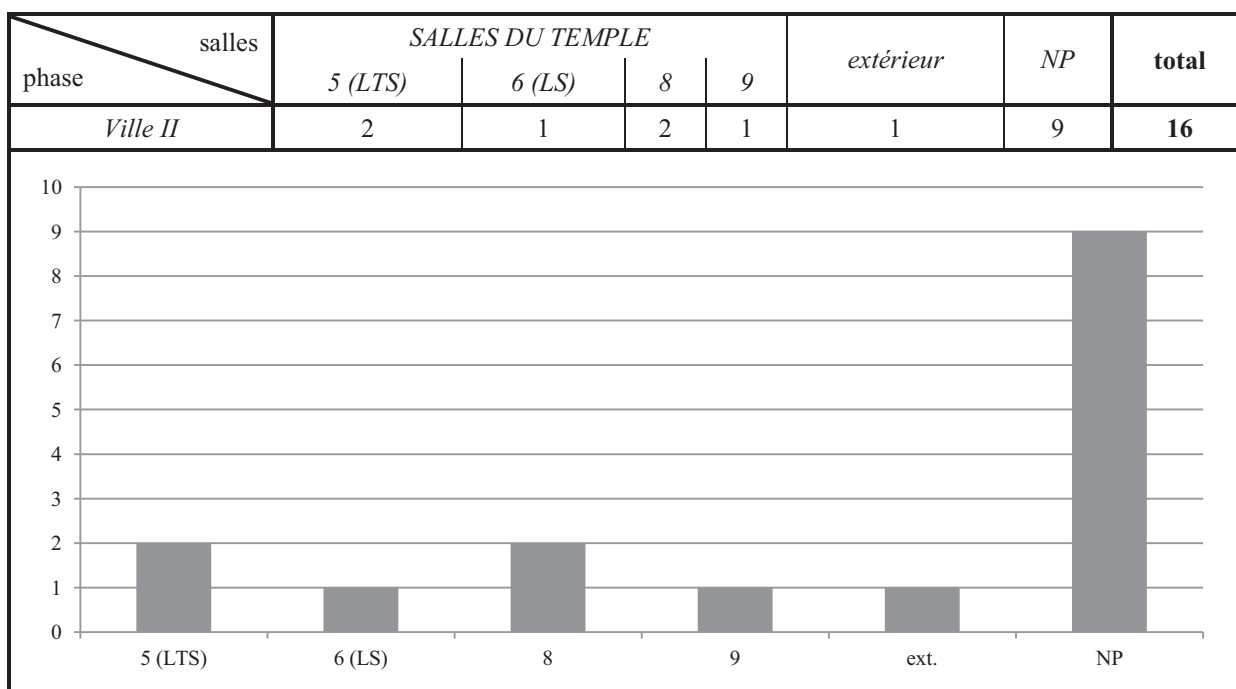


Tableau 7 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le temple d'Ishtar

II.2.d. Temple de Ninhursag

A. Parrot a principalement dégagé le bâtiment datant de la Ville III (fig. 6, pl. 51b). J.-C. Margueron, quant à lui, a repris l'étude du temple au chantier G⁶⁸.

Force est de constater, à la lecture des rapports préliminaires, qu'A. Parrot ne peut assurer la nature des bâtiments qu'il dégage pendant la progression de la fouille. L'observation des plans alors publiés de ce secteur révèle bien ces problèmes (fig. 9) : le secteur sud du Massif Rouge est très complexe, notamment en raison de l'environnement immédiat de la Haute Terrasse qui a détruit et recouvert les niveaux Ville II⁶⁹. A. Parrot ne sait ainsi plus s'il exhume, dans la partie ouest, le temple de Ninhursag ou un autre sanctuaire qui pourrait très bien être le prédécesseur du temple aux Lions dans les niveaux Ville II⁷⁰. De

⁶⁸ Rapports des sixième (1937), septième (1938), neuvième (1953) et dixième (1954) campagnes de fouilles publiés dans Parrot, A., 1939 ; 1940 ; 1954 ; 1955 ; rapports des vingt-neuvième et trentième campagnes (1991-1993) et de la trente-deuxième à la quarante-et-unième campagne (1995-2004) au chantier G sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de D. Beyer publiées dans Margueron, J.-C., 1997 (a) ; 2007 (a) ; à paraître (a) ; à paraître (b) ; à paraître (c) ; à paraître (d) ; à paraître (e) ; à paraître (f) ; à paraître (g) ; à paraître (h).

⁶⁹ Plan A102 de J. Brusson.

⁷⁰ Parrot, A., 1954, p. 158.

plus, ce secteur n'a été fouillé ni intégralement ni de façon systématique. Ainsi, les temples de Shamash et de Ninhursag ne sont que partiellement connus.

PHASAGE PARROT	PHASAGE MARGUERON 1	PHASAGE MARGUERON 2 ⁷¹	
		niveau V	bâtiment monumental (?) VILLE I
		niveau IV	
niveau IV	niveau IV	niveau III	temple VILLE II
niveau III	niveau III	niveau II	fondations du temple
niveau II	niveau II		temple VILLE III
niveau I	niveau I	niveau I	habitats

Tableau 8 : phasage du temple de Ninhursag

Ville I

Les fouilles récentes ont permis d'explorer les phases profondes, IV et V⁷². La présence d'un temple en Ville I n'a pas pu être démontrée avec certitude. Les vestiges témoignent d'un bâtiment imposant, par les restes d'une importante maçonnerie en brique crue, vestige éventuel d'une terrasse, d'un possible premier temple ou d'un bâtiment à caractère palatial.

Ville II

À cette époque, aucun indice ne prouve que le temple soit dédié à la déesse Ninhursag. Cette attribution vient des niveaux supérieurs, en Ville III, où l'on sait que la déesse est vénérée dans ce sanctuaire. Par déduction, on peut alors supposer que le temple de la Ville II est également dédié à cette même divinité, malgré la variation du plan du bâtiment⁷³. Ce changement de plan pourrait aussi jouer en la faveur d'un changement de divinité adorée.

En raison des nombreuses perturbations du secteur que nous avons évoquées plus haut, les limites en extension du bâtiment ne sont pas connues avec certitude (fig. 6). La seule à être assurée se situe à l'est, où passe la *Via Sacra*. Le bâtiment se définit par un espace central avec des aménagements rituels, probablement le Lieu Saint, donnant au sud vers ce

⁷¹ Utilisé pour la première fois dans le rapport préliminaire de la trentième campagne (1993) publié dans Margueron, J.-C., 2007 (a).

⁷² Margueron, J.-C., à paraître (b) ; Beyer, D., à paraître.

⁷³ Pour le plan du temple de Ninhursag en Ville III, voir Margueron, J.-C., 2004, p. 379, fig. 39.

qu'A. Parrot a appelé « *la salle à banquettes* »⁷⁴, à l'ouest vers un autre grand espace et des dépendances, dont une cuisine⁷⁵, et au nord, par un escalier, vers le Lieu Très Saint.

Dans cette salle, les fouilles récentes ont mis au jour plusieurs niveaux de sol⁷⁶. Ces mêmes fouilles ont permis, grâce à un sondage réalisé à cheval sur la salle à banquettes et l'espace central, de définir deux niveaux à la phase III⁷⁷. C'est au niveau le plus récent, IIIa, qu'a été dressé un mur pour diviser l'espace central et ménager la salle à banquettes. Nous en déduisons donc que lorsqu'A. Parrot parle de la salle à banquettes, il parle du dernier niveau Ville II du temple, le niveau IIIa.

Ville III

Le temple de Ninhorsag, bien identifié comme tel en Ville III⁷⁸, change quelque peu dans son organisation⁷⁹. Il se présente comme un bâtiment à deux salles dont le plan au sol rappelle celui des temples-tours de la côte levantine. Contemporain de la Haute Terrasse et du temple aux Lions, il est directement construit sur les restes nivelés de la Ville II.

Localisation des incrustations

Peu d'incrustations ont été retrouvées dans ce temple et, de même que pour le matériel du temple d'Ishtar, dans l'état actuel des découvertes, nous ne pouvons que difficilement évoquer un panneau à part entière. À l'exception d'une incrustation retrouvée dans les fondations du temple de la Ville III⁸⁰, la plupart des pièces ont été retrouvées dans la salle à banquettes et correspondent donc au dernier niveau de la phase Ville II, plus précisément au niveau IIIa.

⁷⁴ Sur les fiches-objets et dans Parrot, A., 1954, p. 169.

⁷⁵ Margueron, J.-C., à paraître (e).

⁷⁶ Margueron, J.-C., à paraître (a).

⁷⁷ Margueron, J.-C., 2007 (a).

⁷⁸ Parrot, A., 1940, pp. 5-8.

⁷⁹ Margueron, J.-C., 2004, p. 379, fig. 39.

⁸⁰ Pièce **81**.

Un tiers des pièces a été retrouvé dans la salle à banquettes (fig. 6). C'est aussi là qu'a été retrouvée la plus grande partie de la statuaire⁸¹. La nature de cette salle n'a pas été clairement définie. Or, si l'on s'en réfère au modèle habituel des temples de Mari, le lieu de dépôt de telles offrandes est habituellement le Lieu Saint. De plus, il semble que l'espace central n'a été divisé en deux qu'à un stade final. Dans cet ordre d'idées, ne pourrait-on pas supposer que la salle à banquettes, « *sorte d'annexe du Lieu Saint* »⁸², ait aussi joué, dans une certaine mesure, ce rôle ? Dans ce cas, à l'instar du temple de Ninni-Zaza, les incrustations seraient ici aussi principalement cantonnées aux espaces les plus sacrés.

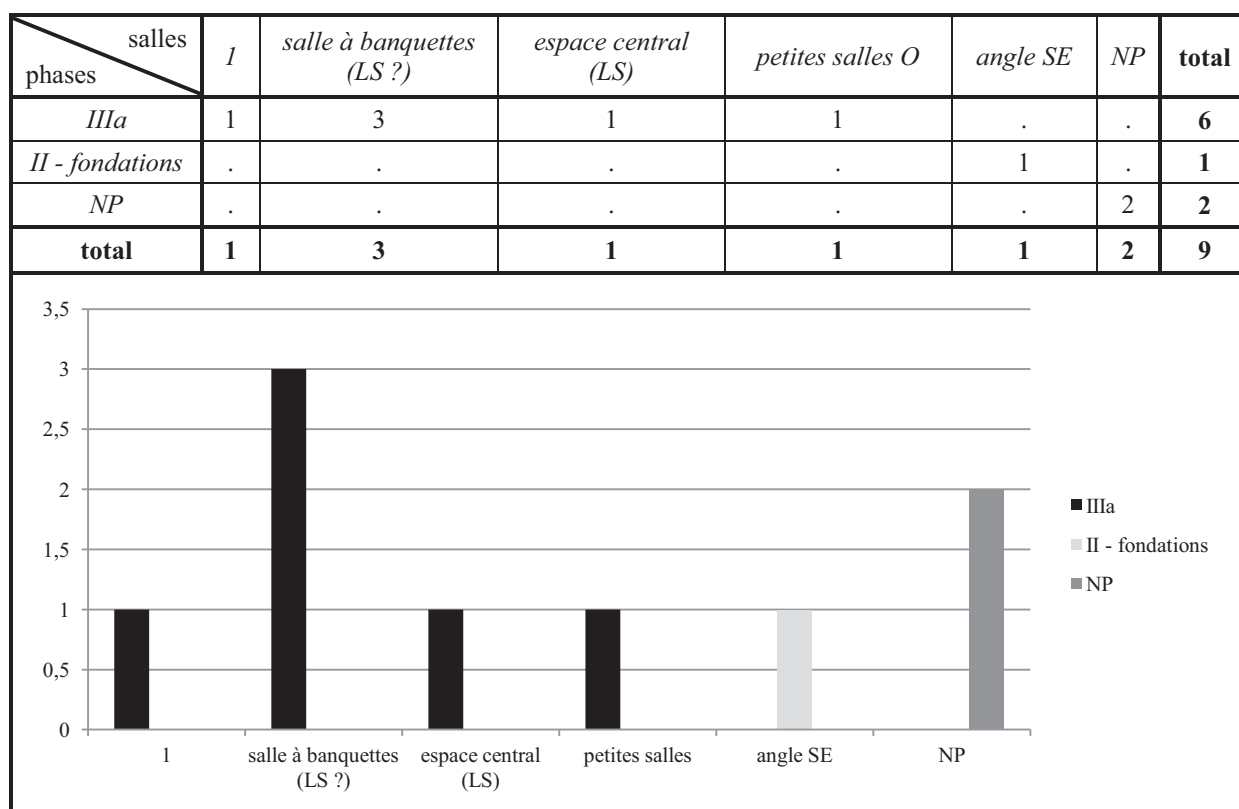


Tableau 9 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple de Ninhorsag

II.2.e. Temple de Shamash

À l'instar du temple de Ninhorsag, auquel il semble être accolé sur son côté nord, le temple de Shamash n'a pas été complètement dégagé⁸³ (fig. 6, pl. 52-53, 74-75). Et tout comme son voisin, on sait que le temple était dédié à Shamash en Ville III, mais rien ne

⁸¹ Parrot, A., 1940, p. 17.

⁸² Beyer, D., à paraître.

⁸³ Rapports de fouille des huitième (1952), neuvième (1953), dixième (1954) et quatorzième (1964) campagnes dans Parrot, A., 1953 (b) ; 1954 ; 1955 ; 1965 (a).

permet d'affirmer que tel était déjà le cas pour le bâtiment de la Ville II. Cependant, et à la différence du temple de Ninhursag, l'organisation générale du temple de la Ville II est assez similaire à celui de la Ville III⁸⁴. On serait donc porté à croire que le bâtiment, en Ville II, était également dédié à Shamash.

PHASAGE ⁸⁵		
I	temple	VILLE II
II	temple <i>Shakkanakku</i>	VILLE III
III	temple amorrite	

Tableau 10 : phasage du temple de Shamash

Les niveaux repérés par A. Parrot ne sont pas clairement définis. En effet, ce temple a subi des restaurations au début de la Ville III qui ont profondément altéré les niveaux Ville II. Le plan est aussi incertain que la stratigraphie : les limites ne sont pas assurées avec certitude et les salles dégagées ne sont pas toutes numérotées (fig. 6). L'étude de l'organisation du bâtiment, notamment en Ville III, a été reprise par J.-C. Margueron, mais il semble qu'en l'absence de nouvelles fouilles, le temple de Shamash doit être considéré comme un nouveau point d'interrogation⁸⁶.

Ville II

Dès les premières fouilles, A. Parrot a repéré trois niveaux de sol, dont le dernier est le niveau incendié. Il correspond donc au dernier état de la Ville II.

La *Via Sacra* qui passe à l'est du temple assure la limite du sanctuaire de ce côté (fig. 6). Au nord se trouve le temple de Ninhursag, contigu. Mais on ne saurait affirmer auquel des deux temples appartiennent les quelques salles dégagées entre les deux bâtiments. Ce sont les deux seules limites assurées. Le plan présente deux grandes salles. Au sud, la salle 1 dont l'espace est aménagé par trois piliers sur deux côtés, formant une sorte de portique. L'espace était couvert : A. Parrot a retrouvé au sol, entre ces piliers, des poutres carbonisées⁸⁷. On pourrait voir là le Lieu Saint. Au nord-est se trouve une grande salle non

⁸⁴ Pour le plan du temple de Shamash en Ville III, voir Margueron, J.-C., 2004, p. 503, fig. 492.

⁸⁵ Nous avons nous-mêmes établi ce phasage d'après les observations d'A. Parrot.

⁸⁶ Margueron, J.-C., 2002.

⁸⁷ Parrot, A., 1953 (b), p. 201.

numérotée par laquelle on accède en montant une série de marches de terre. À part une barcasse sur le côté droit de l'escalier, cette salle n'a livré aucun aménagement. Même si le sanctuaire n'est pas entièrement dégagé, il semble que l'on en ait dégagé au moins le cœur, avec le LS et le LTS.

Ville III

Lors des fouilles, A. Parrot a pu identifier au moins deux phases appartenant, semble-t-il, à la Ville III. Un premier temple, bâti à l'époque *Shakkanakku*, a presque totalement disparu sous les traces du temple d'époque amorrite, édifié sous le règne de Yahdun-Lim⁸⁸. Au nord-ouest se situe le monument « à redans », d'époque amorrite⁸⁹.

Localisation des incrustations

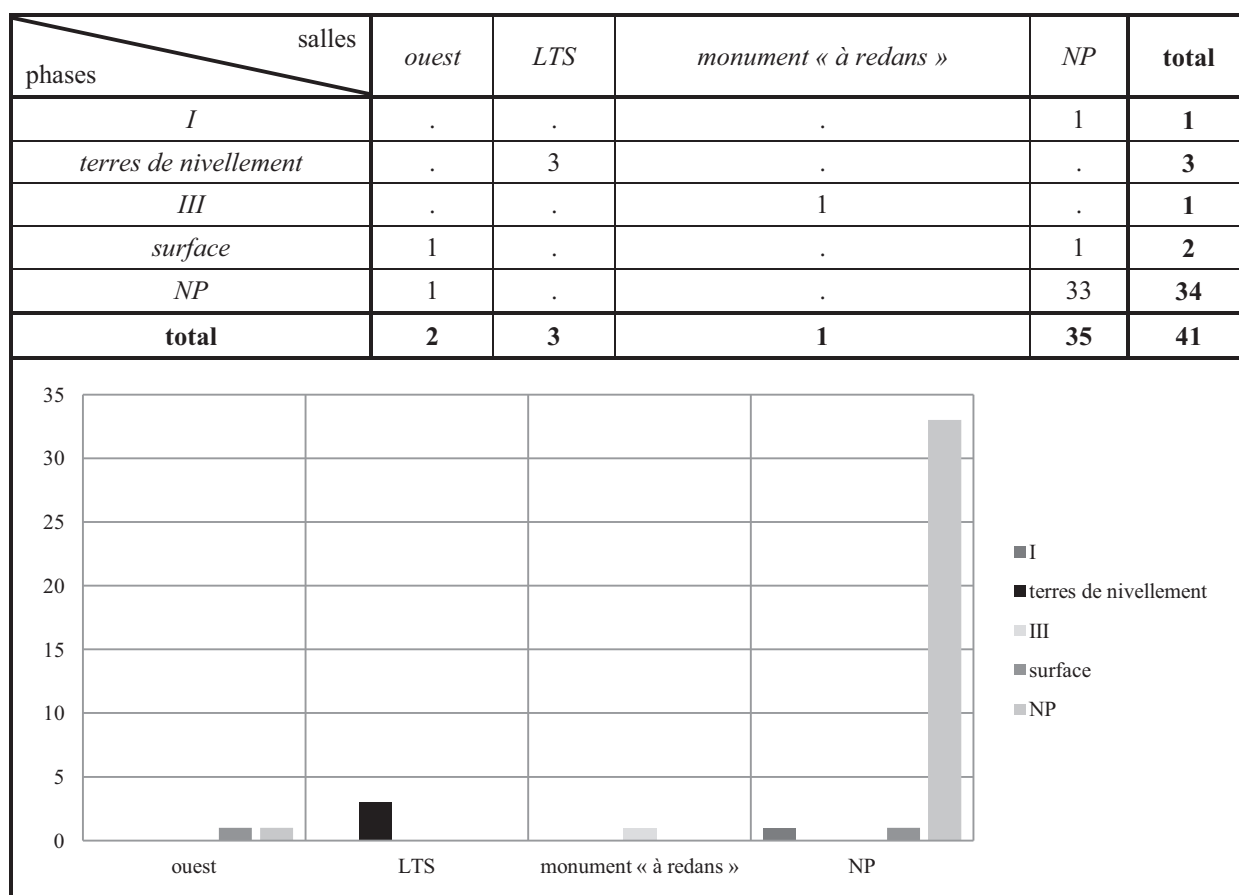


Tableau 11 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple de Shamash

⁸⁸ Margueron, J.-C., 2004, p. 503, fig. 492.

⁸⁹ Margueron, J.-C., 2004, pp. 504-505.

Bien que les informations relatives aux pièces retrouvées dans ce temple soient très pauvres, il a été possible d'attribuer une phase à cinq d'entre elles. A. Parrot note tout de même, dans un rapport de fouille, que la majorité des objets retrouvés appartient au niveau de sol incendié⁹⁰. Nous pourrions donc, par extrapolation, inclure les incrustations à ces objets, mais sans plus d'indices, nous nous en sommes abstenue. Notons que trois pièces ont été retrouvées dans les terres de nivellement entre les temples de la Ville II et de la Ville III, une pièce dans le temple amorrite et deux pièces en surface. Nous pouvons nous demander si elles appartiennent réellement à ces niveaux où s'il s'agit là d'un phénomène de « remontée » dû aux réemplois successifs de la terre lors des réaménagements du bâtiment.

Quant aux salles dans lesquelles les pièces ont été retrouvées, aucune précision ne se trouve sur les fiches-objets. Grâce aux rapports de fouilles, nous avons pu attribuer un lieu de découverte à six pièces sur un total de quarante. Trois ont été retrouvées dans le Lieu Très Saint (fig. 6).

II.2.f. Temple du Seigneur du Pays⁹¹

Situé sur la face sud du Massif Rouge et en étroite liaison avec lui⁹², ce temple n'est pas entièrement dégagé⁹³ (fig. 5, pl. 55b). L'attribution de ce temple au Seigneur du Pays a été déterminée après la découverte d'une *favissa* contenant quatorze fragments de restes abîmés de statuettes, dont quatre inscrits⁹⁴. En conséquence, il est fortement probable que les temples dits Anonymes dégagés par A. Parrot et datés du début de la Ville III ne soient en réalité qu'un seul bâtiment, dédié à la même divinité. Par extension, on rappellera que les dépôts de fondation du temple aux Lions évoquaient aussi le Seigneur du Pays⁹⁵ : il est vraisemblable

⁹⁰ Parrot, A., 1953 (b), p. 201.

⁹¹ Initialement dégagé sous le nom de temple nord-est au chantier G, et rebaptisé depuis 2010 temple du Seigneur du Pays au chantier TSP.

⁹² Sur les dernières recherches et hypothèses de restitution du monument en lui-même et de son environnement, voir Butterlin, P., 2010 ; à paraître (a) ; à paraître (b).

⁹³ Niveaux supérieurs du secteur dégagés lors des sixième (1938), neuvième (1953), dixième (1954) et douzième (1961) campagnes, rapports publiés dans Parrot, A., 1940 ; 1954 ; 1955 ; 1962. Reprise des fouilles lors des trente-cinquième et trente-sixième campagnes (1999-2000) sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de D. Beyer au chantier G, publiées dans Margueron, J.-C., à paraître (c) ; à paraître (d). Le temple et son environnement sont réétudiés depuis la quarante-sixième campagne (2009) sous la direction de P. Butterlin et la responsabilité de D. Beyer au chantier TSP et de B. Couturaud aux chantiers TSE et TSO ; Beyer, D., à paraître ; Butterlin, P., 2010.

⁹⁴ Butterlin, P., 2010 ; Butterlin, P., à paraître (c) ; Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître.

⁹⁵ Dossin, G., 1940.

que ce temple ait été déplacé à l'époque des *Shakkanakku* à l'emplacement de ce que l'on appelle aujourd'hui le temple aux Lions.

PHASAGE PARROT	PHASAGE MARGUERON	
	III	temple du Seigneur du Pays (ancien) ——— VILLE II
	II	temple du Seigneur du Pays (récent)
III	I	temples Anonymes
II		esplanade à portique- <i>Sahuru</i> -temple aux Lions- VILLE III
I		Haute Terrasse

Tableau 12 : phasage du secteur sud du Massif Rouge

Ville II

Deux états de ce temple ont été clairement établis. Dans un état ancien, trois niveaux de sols ont été repérés. Sur le plus récent, le sol IIIa, a été installé un comblement de briques crues afin de procéder au rehaussement du bâtiment. Sur ce comblement s'établit le temple dans sa phase récente, avec deux niveaux de sols, dont le plus récent, IIa, correspond au niveau final de la Ville II⁹⁶.

Seul le Lieu Très Saint a été entièrement dégagé (fig. 5). Au nord, à la phase II, le LTS est inséré dans la façade sud du Massif Rouge, sur une profondeur de 4 m. Ses murs est et ouest sont directement liés à la façade de la terrasse. Cette proximité immédiate indique clairement que ce bâtiment fonctionnait avec la terrasse⁹⁷. On retrouvera par ailleurs la même configuration en Ville III, avec l'association du temple aux Lions et de la Haute Terrasse. À l'est, une salle a été partiellement dégagée. Il s'agit peut-être d'une galerie, d'après la récente mise au jour de ce qui semble être un pilier. Cette salle assurait peut-être le rôle de sas entre la *Via Sacra* et le LTS dans sa phase la plus récente. À l'ouest, dans l'état actuel des fouilles, pourrait se trouver une esplanade fermée au nord par un mur orienté est-ouest, directement dans le prolongement de la façade sud du Massif Rouge. Dans ce mur a pu être dégagée une porte bouchée qui assurait, dans un état ancien, la communication avec les bâtiments se trouvant sur l'aile ouest du Massif Rouge. Même si le plan n'est pas encore entièrement défini, il ne fait pas de doute, au vu des installations telles que barcasses et podiums qui ont

⁹⁶ Beyer, D., à paraître.

⁹⁷ Il ne s'agit donc pas du temple-tour, comme suggéré dans Margueron, J.-C., 2004, p. 237.

été retrouvées, que le bâtiment correspond à un temple. La découverte de statuettes d'orants dédiées à la divinité vient confirmer cette hypothèse⁹⁸.

Ville III

Les fouilles récentes ont pu remettre au jour les premiers niveaux Ville III de ce secteur, niveaux qui correspondent aux fondations en pierres des murs des temples Anonymes dégagés par A. Parrot⁹⁹. Il y a clairement une permanence entre l'organisation du temple du Seigneur du Pays et les temples dits Anonymes, partiellement dégagés¹⁰⁰. De plus, la communication avec l'environnement occidental du Massif Rouge semblait également assurée par la « *chambre aux yeux* »¹⁰¹, dans l'angle sud-ouest. La datation de l'ensemble est présumée akkadienne, d'après la découverte dans un des murs du bâtiment d'un sceau-cylindre akkadien¹⁰². Cette phase suivrait donc tout juste le grand incendie final de la Ville II et serait contemporaine du niveau P-0 du « palais » Ville II¹⁰³.

La zone est ensuite réaménagée avec l'installation de la Haute Terrasse et du temple aux Lions. Le secteur sud du Massif Rouge devient alors une vaste esplanade d'accès, aménagée d'un portique et conduisant au *Sahuru*¹⁰⁴.

Localisation des incrustations

Relativement peu d'incrustations ont été retrouvées dans ce temple qui n'est pas totalement dégagé à l'heure actuelle. La moitié des incrustations ont été retrouvées dans le comblement entre les sols IIB et IIA, ce dernier correspondant au niveau qui a subi l'incendie final. Les pièces ont été principalement retrouvées dans le LTS (fig. 5).

Deux pièces ont été retrouvées en Ville III, deux autres en surface. Il pourrait s'agir d'incrustations retrouvées hors de leur contexte d'origine¹⁰⁵.

⁹⁸ Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître.

⁹⁹ Margueron, J.-C., 2004, p. 247, fig. 236.

¹⁰⁰ Beyer, D., à paraître. Pour un plan des temples Anonymes, voir Margueron, J.-C., 2004, p. 378, fig. 366.

¹⁰¹ Parrot, A., 1937, p. 11.

¹⁰² Sceau-cylindre M. 2734 ; Parrot, A., 1954, p. 153, pl. XV-1.

¹⁰³ Cf. *infra*, II.3.a.

¹⁰⁴ Margueron, J.-C., 2004, p. 381, fig. 371.

¹⁰⁵ Cf. *infra* pour les problèmes de localisation stratigraphiques des fragments, II.6.a.

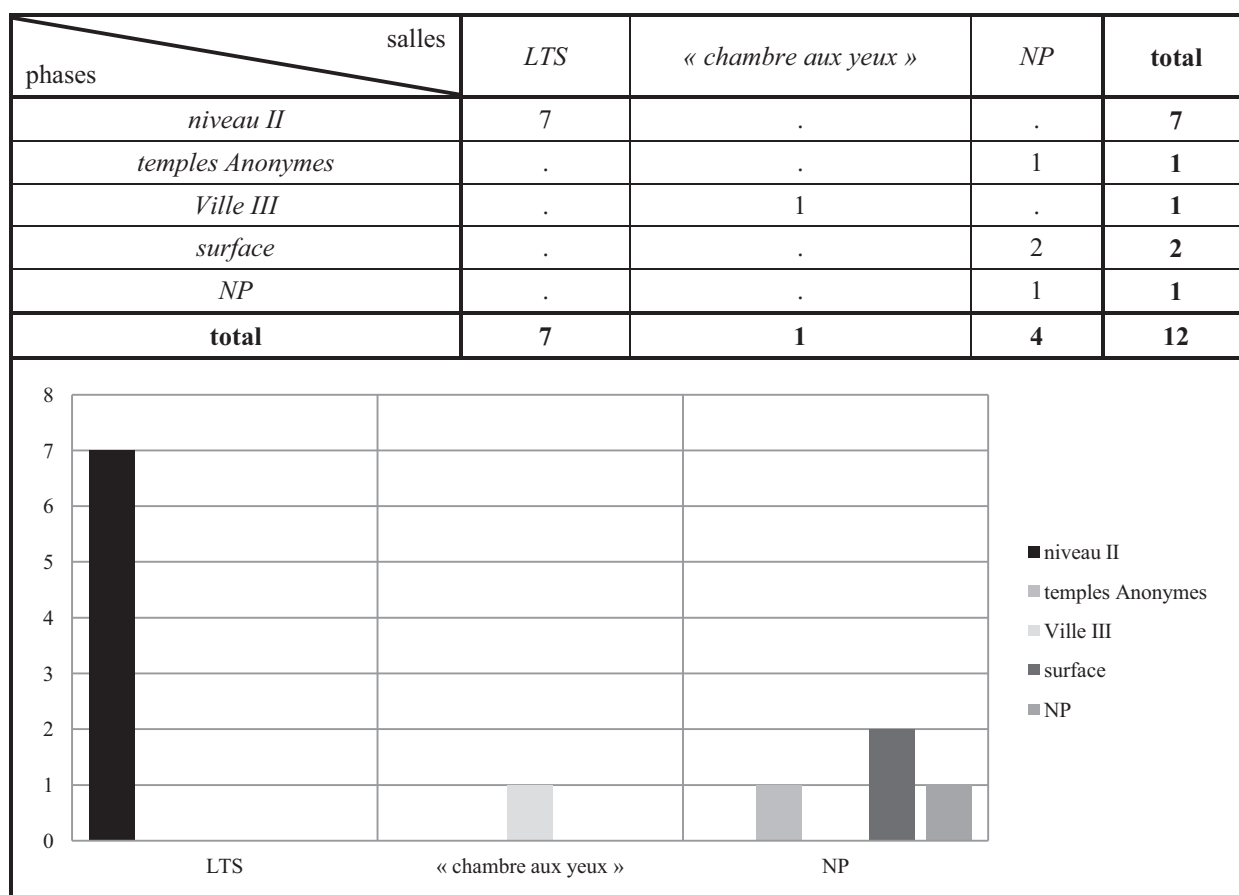


Tableau 13 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple du Seigneur du Pays

II.2.g. Temple nord du Massif Rouge

Contre la façade nord-est du Massif Rouge, sept salles ont été dégagées, correspondant à un « sanctuaire présargonique »¹⁰⁶. Dans l'état de dégagement du bâtiment, elles ne forment pas une unité complète et fermée¹⁰⁷ (fig. 5, pl. 54-55a, 76). Dans une de ces salles a été mis au jour un podium décoré de redans, qui suggère une vocation cultuelle pour ce bâtiment, c'est pourquoi nous parlons de temple. Cependant, la divinité adorée reste inconnue.

L'édifice est inconnu dans ses parties nord et est (fig. 5). Toute la partie sud a probablement été détruite lors de l'élargissement de la façade nord du Massif Rouge¹⁰⁸. Dans sa partie ouest, il est compliqué de faire la liaison avec les bâtiments dégagés sur la face occidentale du Massif Rouge. La salle 1, aménagée d'un podium à redans, doit sans doute

¹⁰⁶ Parrot, A., 1952, p. 193.

¹⁰⁷ Dégagé lors des septième et huitième campagnes (1951-1952), rapports publiés dans Parrot, A., 1952 ; 1953 (b). Reprise des fouilles au chantier TN2 de la quarante-troisième à la quarante-sixième campagne (2006-2009) sous la direction de P. Butterlin et les responsabilités successives de D. Beyer, L. Ayache et J. Chanteau, partiellement publiées dans Butterlin, P., 2008 (a) ; 2010.

¹⁰⁸ Butterlin, P, à paraître (a) ; à paraître (b).

correspondre au LS ou au LTS de l'édifice. Le fouilleur, dans les archives, et en référence aux incrustations qui y ont été retrouvées, en parle parfois comme de la « *chambre aux plaquettes* ».

PHASAGE BUTTERLIN		
niveau V (?)	temple (?)	Ville II
niveau IV (?)		
niveau III	perturbé	Ville III
niveau II	fondations	
niveau I	occupation <i>squatters</i>	Ville III (ou postérieur)

Tableau 14 : phasage du secteur nord du Massif Rouge

Localisation des incrustations

phases	salles	1 - « chambre aux plaquettes » (LS/LTS ?)	4	2	7	NP	total
	<i>temple Ville II</i>		1	4	2	3	.
NP		15	15
total		1	4	2	3	15	25

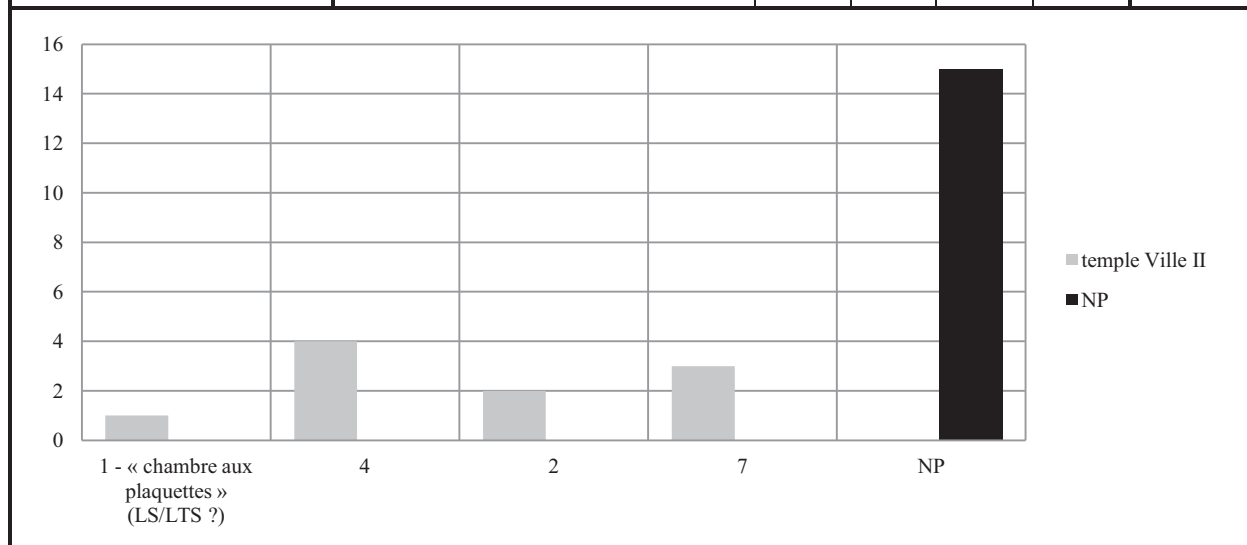


Tableau 15 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par phase dans le temple nord du Massif Rouge

Trop d'informations manquent encore quant à la localisation exacte des incrustations. A. Parrot n'a repéré de façon claire que le niveau dit présargonique, seule indication stratigraphique.

Les rares fragments d'incrustations pour lesquels il existe des informations géographiques sont éparpillés aléatoirement sur la face nord (fig. 5).

II.3. Bâtiments de prestige

II.3.a. Les palais

PHASAGE PARROT 1 ¹⁰⁹	PHASAGE PARROT 2 ¹¹⁰	PHASAGE MARGUERON	
	PP3 ¹¹¹	P-3	
PP1 – « palais inférieur »	PP2 – « palais inférieur »	P-2	VILLE II
PP2 – « palais supérieur »	PP1 – « palais supérieur »	P-1	
		P-0 (Akkad)	
« Palais de Zimri-Lim » ¹¹²	« Palais de Zimri-Lim »	Palais Fantôme	VILLE III
		GPR <i>Shakkanakku</i>	
		GPR amorrite	

Tableau 16 : phasage des palais

Il est important de distinguer ce qu'A. Parrot appelait dans les rapports de fouilles le palais présargonique (fig. 7-8, pl. 56-59, 68b-70) qui correspond au bâtiment de la Ville II¹¹³, du palais dit Grand Palais Royal qui, dans l'état actuel des connaissances, correspond principalement au palais amorrite détruit par Hammurabi¹¹⁴. Cependant des traces confirment l'existence d'un palais intermédiaire au tout début de la Ville III, appelé le Palais Fantôme, puis d'une phase du GPR, datant elle aussi de la période *Shakkanakku*¹¹⁵.

Ville II, le « palais »

A. Parrot n'a décelé que deux grands niveaux, *PP1* pour *palais présargonique 1* et *PP2* pour *palais présargonique 2*. Un niveau plus ancien, *PP3*, a été atteint dans l'Enceinte

¹⁰⁹ Mis en place à la seizième campagne de fouille (1966) ; Parrot, A., 1967 (a), p. 9.

¹¹⁰ Mis en place à la dix-septième campagne de fouille (1968) ; Parrot, A., 1969.

¹¹¹ Deviné dès la dix-neuvième campagne de fouille (1971) ; Parrot, A., 1971, p. 258.

¹¹² Même s'il distingue plusieurs phases d'aménagement, il utilise de manière générique ce terme.

¹¹³ Sur les nouvelles interprétations de ce bâtiment, voir Margueron, J.-C., à paraître (i).

¹¹⁴ Dégagés de la deuxième à la sixième campagne (1934-1938), et de la quatorzième campagne jusqu'à la dernière campagne d'A. Parrot (1964-1974), rapports de fouilles publiés dans Parrot, A., 1936 ; 1937 ; 1938 ; 1939 ; 1940 ; 1965 (a) ; 1965 (b) ; 1967 (a) ; 1969 ; 1970 ; 1971 ; 1972 ; 1975 ; étude monographique du GPR dans Parrot, A., 1958 (a) ; 1958 (b) ; 1959. Reprise des fouilles de la vingt-troisième à la quarante et unième campagne (1980-2004) sous la direction de J.-C. Margueron et les responsabilités successives de J.-Y. Monchambert, B. Muller, E. Ciavarini-Azzi, M. Schneider et M. Muftah, publiées dans Margueron, J.-C., 1983 ; 1984 ; 1987 (b) ; 1990 ; 1993 (a) ; 1997 (a) ; 2007 (a) ; 2007 (c) ; 2007 (d) ; à paraître (a) ; à paraître (b) ; à paraître (c) ; à paraître (d) ; à paraître (e) ; à paraître (f) ; à paraître (g) ; à paraître (h). Reprise des fouilles depuis 2005 sous la direction de P. Butterlin et sous les responsabilités successives de M. Schneider et H. Criaud aux chantiers Palais Sud 1 et 2, partiellement publiées dans Butterlin, P., 2008 (a) ; 2010.

¹¹⁵ Margueron, J.-C., 2004, p. 368, fig. 355 ; p. 371, fig. 361.

Sacrée. Les fouilles et recherches menées par J.-C. Margueron ont permis d'en préciser la stratigraphie. Quatre niveaux existent, mais le bâtiment n'a visiblement pas évolué de la même manière sur toute sa surface, et ce phasage n'est pas applicable partout : les quatre niveaux sont présents dans l'Espace 4 et l'Enceinte Sacrée ; en revanche dans le secteur de la porte, seuls deux niveaux sont perceptibles¹¹⁶ (fig. 7-8).

Le bâtiment a été directement construit sur le nivellement début Ville II. Le niveau P-3, le plus ancien, n'a été repéré qu'à l'endroit de l'Enceinte Sacrée, dans la salle 26¹¹⁷. Après un exhaussement de 70 cm se trouve le niveau P-2 (fig. 8). Il semble que la fin de ce niveau soit marquée par un effondrement de la toiture du bâtiment, accident ou conséquence d'un tremblement de terre¹¹⁸. Le rehaussement du niveau pour asseoir P-1 est de 2,50 m (fig. 7b). La fin de P-1 est marquée par un incendie et on a tout lieu de croire qu'il s'agit de l'incendie mettant fin à la Ville II. Au niveau de P-0 (fig. 7a), les enduits ont été refaits et à certains endroits le sol a été surélevé. Il ne semble pas que la fin de P-0 soit liée à un acte violent, mais au contraire que le bâtiment ait été quitté puis comblé pour permettre une construction ultérieure. Ce niveau révèle la nature akkadienne de l'occupation de Mari. Il est certain que s'il est postérieur à l'incendie, il appartient techniquement à la Ville III.

Le « palais » de la Ville II n'a pas été intégralement fouillé¹¹⁹. Du sud au nord, trois grands espaces ont été dégagés (fig. 7-8) : l'Enceinte Sacrée et quelques salles attenantes au sud ; l'Espace 4 ; le secteur de la porte au nord. Au niveau de P-0, à l'est de l'Espace 4, se trouve la salle aux Piliers. Un sondage a enfin été réalisé sous la salle du trône du GPR.

L'Enceinte Sacrée s'organise autour d'une grande salle qui joue le rôle d'espace central et de Lieu Saint, la salle 26¹²⁰. Celle-ci donne accès au sud au Lieu Très Saint composé des salles 46 et 45, cette dernière aménagée d'un podium. Cet espace de l'Enceinte Sacrée se distingue du reste de l'édifice par un long couloir qui le ceinture à l'ouest – salles 31, 32, 33, 58, 57 –, au sud – salles 48, 49, 50 –, à l'est – salles 61, 62, 47 – et par des salles « tampons » au nord – salles 30, 14, 15, 20. Les murs de l'Enceinte Sacrée sont ornés sur les faces extérieures de niches et de redans qui, du couloir, donnent visuellement à cet espace un

¹¹⁶ Margueron, J.-C., 2004, pp. 195-233 ; Margueron, J.-C., à paraître (j).

¹¹⁷ Margueron, J.-C., 2004, p. 196, fig. 172.

¹¹⁸ Margueron, J.-C., 2004, pp. 206-207 ; Margueron, J.-C., à paraître (j).

¹¹⁹ À l'instar de J.-C. Margueron, nous avons indiqué en chiffres arabes les numéros des salles du « palais » Ville II, numérotés en chiffres romains par A. Parrot.

¹²⁰ Le cours de la fouille a conduit A. Parrot à diviser cette salle en deux, 26 au nord et 27 au sud ; nous les avons réunies sous le numéro 26 (fig. 7-8).

statut indépendant, une sorte d'autonomie architecturale au sein même du bâtiment. Cette ornementation est très similaire à celle du temple de Ninni-Zaza. La particularité ne réside d'ailleurs pas uniquement dans le décor soigné apporté aux murs, mais également dans l'existence même de cet espace, qui en fait un véritable sanctuaire au sein du bâtiment. Immédiatement à l'ouest, quelques salles ont été dégagées, dont l'organisation ressemble de près à celle de l'Enceinte Sacrée, autour des salles 39 et 40. Au sud de l'Enceinte Sacrée se trouve un ensemble de petites salles, notamment les restes d'un escalier dans la salle 56 qui confirme la présence d'un étage.

Au nord de l'Enceinte Sacrée et en communication directe avec elle par les salles « tampons » 30, 14, 15 et 20, se situe le secteur de l'Espace 4 qui correspond ici aussi à une grande salle centrale autour de laquelle se trouvent plusieurs petites salles. Fait particulièrement intéressant pour notre étude, les restes du probable atelier de taille d'incrustations ont été découverts dans les salles 1, 3 et dans le passage entre les salles 5 et 6¹²¹ (fig. 7b). À l'ouest de l'Espace 4, au niveau P-0, a été dégagée une salle qui ressemble à l'Enceinte Sacrée par la décoration de ses murs, ornés de niches et de redans sur leur façade extérieure (fig. 7a). Cette salle est aussi exceptionnelle par la présence de piliers. Pour J.-C. Margueron, il s'agit ici de la salle du trône, datant de la période akkadienne¹²².

Tout au nord, enfin, a été dégagé le secteur de la porte. Depuis la fondation du bâtiment, elle est demeurée à cet endroit. Ce type de porte à tenailles monumentale donne accès au cœur du bâtiment vers le sud et, par des couloirs latéraux, aux espaces plus confinés de l'édifice. Aucune incrustation n'a été retrouvée dans ce secteur.

Localisation des incrustations

Afin de retrouver les niveaux d'origine des fragments d'incrustations, il faut, dans un premier temps, revenir sur la progression des fouilles, campagne après campagne.

Dès la première campagne de dégagement du « palais » de la Ville II (1964), A. Parrot a tout de suite repéré le sol et l'élévation de P-1, mais n'a pas repéré P-0 : sur les plans de la première campagne de fouilles, ce sont les niveaux de P-1 qui apparaissent¹²³. Sur les plans de la campagne suivante, la quinzième (1965), les niveaux P-1 et P-0 sont toujours confondus, en

¹²¹ Cf. *supra*, I.1.d.

¹²² Margueron, J.-C., 2004, pp. 226-227.

¹²³ On reconnaît notamment le perron de la salle 4 dans Parrot, A., 1965 (a), fig. 17.

ce qui concerne les installations de la salle 26 par exemple¹²⁴. En ce qui concerne les sols, A. Parrot fait la distinction, sur les fiches-objets, entre un niveau supérieur et un niveau inférieur, la plupart des objets se trouvant sur ce dernier. En réalité, ce niveau inférieur, dit présargonique, prend en compte les sols de P-1 et P-0 confondus, le niveau supérieur correspondant au palais dit de Zimri-Lim. Aucune indication précise n'existe donc pour différencier les pièces appartenant au niveau P-1 ou P-0, c'est pourquoi nous mentionnons le niveau *P-0 / P-1* dans le catalogue.

Ce n'est qu'à la seizième campagne (1966) qu'il atteint le niveau P-2 et distingue alors deux niveaux dans les dégagements, cette fois au sein même du palais dit présargonique : un « *palais supérieur* » ou « *premier niveau présargonique* » et un « *palais inférieur [...] sous le premier niveau présargonique* », qui devient PP2¹²⁵. Le terme de *niveau supérieur* ne désigne donc plus le niveau GPR. En revanche, la distinction entre P-1 et P-0 n'étant toujours pas faite, il correspond toujours aux niveaux P-1 et P-0 confondus.

À la dix-septième campagne (1968), A. Parrot découvre des incrustations dans le secteur au sud de l'Enceinte Sacrée et précise que les pièces se trouvent dans les débris incendiés. Cela correspond, pour la première fois et avec certitude, au niveau P -1.

D'après les données, la majorité des incrustations, 68 sur un total de 85, ont été retrouvées dans les niveaux P-0 et P-1 (fig. 7), dont 39, plus de la moitié, appartiennent avec certitude au niveau P -1. Le reste, en raison des problèmes évoqués plus haut, ne peut être attaché avec précision à l'un ou l'autre niveau¹²⁶. Notons l'existence d'un petit lot appartenant au niveau P-2 (fig. 8).

Les incrustations se répartissent sur trois secteurs.

Tout d'abord, le secteur le plus au nord est celui qui se trouve autour de l'Espace 4, avec un petit lot de 9 incrustations réparti sur quatre salles appartenant principalement aux niveaux P-0 ou P-1 (fig. 7).

Vient ensuite le secteur de l'Enceinte Sacrée, avec 36 incrustations sur 85, réparties entre les niveaux P-0, P-1 et P-2 (fig. 7-8). La plupart des incrustations sont regroupées autour des salles 24, 26-LS et 46-LTS. Les salles 26 et 46 correspondent aux salles les plus sacrées

¹²⁴ Parrot, A., 1965 (b), fig. 4, p. 202.

¹²⁵ Parrot, A., 1967 (a), p. 9.

¹²⁶ Nous avons reporté l'aire de distribution des incrustations appartenant sans certitude aux niveaux P-1 ou P-0 sur le plan du niveau P-0 (fig. 7a), afin de faire clairement la distinction avec les pièces appartenant avec certitude au niveau P-1 (fig. 7b).

de ce sanctuaire. La salle 24, enfin, directement accessible à partir de l'espace central 26, a également une position privilégiée.

salles niv.	ESPACE 4				ENCEINTE SACRÉE								SECTEUR SUD						NP	tot.	
	1	3	4	10	16	17	24	accès 24-26	accès 2 5-26	26 (LS)	29	46 (LTS)	49	50	51	accès 49-52	52	54			56
P-2	.	.	1	.	1	2	5	.	1	10
P-2 sol	1	.	1	2
P-1	1	2	.	1	1	.	1	.	26	5	.	.	37
P-1 sol	.	1	1	2
P-0/ P-1	4	.	1	1	.	.	11	1	1	4	.	1	.	.	.	2	.	1	1	.	28
P-0/ P-1 sol	1	1
NP	1	.	2	1	1	5
tot.	5	1	2	1	1	2	12	2	1	8	1	9	1	2	1	2	26	6	1	1	85

Tableau 17 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par niveau dans le « palais » Ville II¹²⁷

Le dernier lot provient du secteur sud de l'Enceinte Sacrée, au-delà du mur qui la ceint. 39 pièces sur 85 y ont été retrouvées, dont 26 dans la salle 52. La distribution des incrustations retrouvées dans ce secteur est assez intéressante et le schéma de répartition sur le plan le montre bien (fig. 7). Une zone pratiquement uniforme a livré des incrustations, à l'exception de deux petites salles, les salles 55 et 53. Hasard de fouille et de dispersion ? C'est tout à fait possible. Selon J.-C. Margueron, les pièces proviendraient de panneaux conservés à

¹²⁷ Ce tableau ne prend pas en compte les incrustations retrouvées en 1999 dans l'Espace 4 au niveau P-2 ; Margueron, J.-C., à paraître (c) ; à paraître (i).

l'étage, ce qui expliquerait d'une part la répartition et résoudrait, d'autre part, le problème de la présence d'un panneau dans ce secteur, qui ne semble en rien être sacré ou prestigieux¹²⁸.

Ville III, Grand Palais Royal – GPR

A. Parrot a retrouvé quelques incrustations dans les niveaux du GPR, principalement des éléments décoratifs. Une seule figure se distingue de ce lot, un fragment de soldat sur la pièce **483**. Il semble qu'à la fin du III^e millénaire, les incrustations décoratives étaient courantes, comme l'atteste notamment une « *mosaïque* »¹²⁹ retrouvée dans la salle 70 du GPR amorrite, incrustée de figures géométriques en coquille.

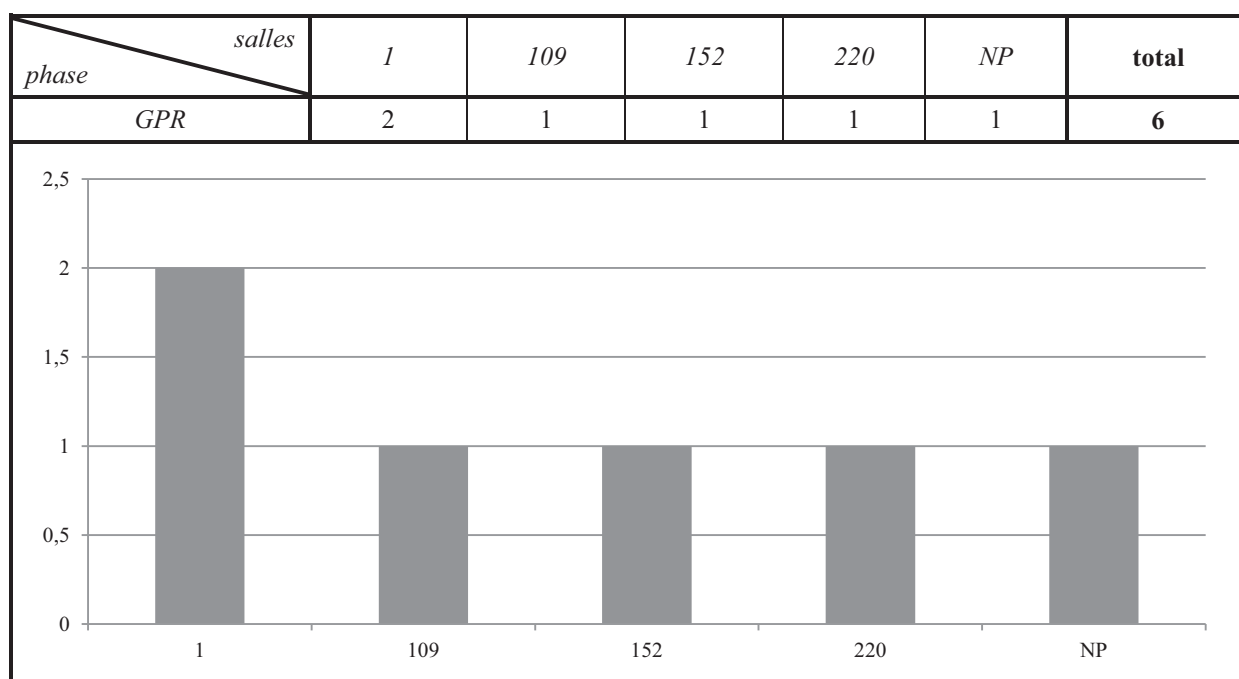


Tableau 18 : nombre de fragments d'incrustations par salle dans le GPR

II.3.b. Le quartier administratif

Ce quartier est limité à l'ouest par la présence du « palais » Ville II, au nord par une limite de fouille arbitraire au-delà du mur dit du temenos, plus tardif, au sud par la Haute Terrasse et, à l'est, nous limitons ce secteur à l'endroit d'un vaste espace, noté A sur les plans

¹²⁸ Margueron, J.-C., 2004, p. 209.

¹²⁹ Parrot, A., 1959, pp. 105-107.

(fig. 5, pl. 60-63a, 73)¹³⁰. Si le lien avec les temples et l'univers religieux a bien été mis en valeur¹³¹, il est également possible que ce secteur et ses activités soient en rapport avec la présence de femmes. Cette hypothèse se fonde sur la découverte, lors de fouilles récentes, d'empreintes de sceaux-cylindres au nom de dames de l'entourage royal¹³².

PHASAGE PARROT	PHASAGE MARGUERON ¹³³	NIVEAUX ¹³⁴		
	niveau 3	VII	unités architecturales Ville I	
	niveau 2	VI	unités architecturales Ville II	
	niveau 1	V		
« niveau inférieur »	niveau 0	IV		
« niveau supérieur »		III		
Esplanade de la Haute Terrasse		IIc	remblais de nivellement (rouge)	
		IIb	couche de galets	
		IIa	dallages	
		Id	remblais de nivellement	Ville III
		Ic	couche de galets	
		Ib	remblais de nivellement	
		Ia	sol de terre battue	

Tableau 19 : phasage du quartier administratif

Ville II

A. Parrot a repéré deux niveaux de murs en pisé. Le niveau inférieur, le niveau IV, a été soigneusement arasé pour permettre la reconstruction du niveau supérieur, le niveau III, dont les murs sont installés sur les précédents. Le niveau supérieur, conservé parfois sur presque 2 m de hauteur, a subi la destruction violente de l'incendie marquant la fin de la

¹³⁰ Rapports des onzième, douzième et treizième campagnes de fouilles (1960-1963) publiés dans Parrot, A., 1962 ; 1964. Reprise des fouilles au chantier H de la trente-deuxième à la trente-cinquième campagne (1995-1999) sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de M. Muftah, publiés dans Margueron, J.-C., 2007 (d) ; à paraître (a) ; à paraître (b) ; à paraître (c).

¹³¹ Margueron, J.-C. 2007 (e).

¹³² Beyer, D., 2007, pp. 181-184, n° cat. 4 ; pp. 186-188, n° cat. 7 à 9.

¹³³ D'après J.-C. Margueron, les deux niveaux dégagés par A. Parrot n'en sont qu'un, un niveau d'élévation et un niveau de fondation – communication personnelle. Ce niveau daterait, de plus, de l'époque akkadienne, sans rejeter pour autant l'hypothèse qu'il ait déjà pu exister à la fin de la Ville II ; Margueron, J.-C., à paraître (b).

¹³⁴ Nous avons nous-mêmes établi ces niveaux, prenant la décision de partir du plus récent au plus ancien, conformément aux descriptions d'A. Parrot.

Ville II, repéré partout ailleurs dans le centre monumental¹³⁵. A. Parrot a notamment retrouvé des fragments de poutres calcinées¹³⁶.

On peut diviser ce secteur en quatre espaces, répartis de part et d'autre de couloirs de circulation, dont deux au moins sont bien dégagés (fig. 5) : un couloir est-ouest, étrangement bouché, matérialisé par les salles 14, 14 bis et 34, et un couloir nord-sud avec les salles 2, 6 bis et 6. À l'est de ce dernier se situe le vaste espace A, dont on ne sait s'il faut le rattacher à la fin de la Ville II, comme le quartier administratif, ou au début de la Ville III, comme le temple-tour et les bâtiments environnants¹³⁷. Un deuxième espace, partiellement fouillé, se trouve au nord du couloir 14. Il s'agit principalement de longues salles, dont tous les accès ne sont pas dégagés, ce qui complique l'interprétation. Enfin, au sud du couloir 14, la zone peut être divisée en deux, de part et d'autre de la salle 17. À l'ouest, tout d'abord, se trouvent des salles et des espaces qui n'ont probablement pas été totalement dégagés. En effet, le grand espace 8a, dépourvu de murs, n'a pas de sens dans ce secteur où l'on voit bien que le tissu urbain est très resserré, à moins qu'il ne s'agisse d'un vaste espace de type cour ou placette. D'autre part, à l'est de la salle 17 se trouve un ensemble de salles qui forme une unité cohérente, celle définie comme le centre administratif dit du Grand Prêtre par J.-C. Margueron. La majorité des incrustations ont été retrouvées dans cette unité. Elle se divise en trois ailes qui ne sont pas accessibles à partir des mêmes endroits : trois salles, 16, 12 et 13, sont accessibles par la salle 17, à l'ouest ; deux salles non communicantes, 8 et 9, sont flanquées sur le côté sud de l'unité ; enfin, par la salle 6 bis à l'est, on accède à un espace central 11 qui distribue vers trois salles, 9, 10, peut-être une cuisine selon A. Parrot¹³⁸, et la salle 15, pourvue des restes d'un escalier.

Ville III

Après la destruction de la cité à la fin de la Ville II, ce secteur est remblayé par une couche de terre rouge épaisse de 2,50 m en moyenne, provenant du Massif Rouge. Ce remblai a servi de niveau de départ pour installer successivement un dallage en briques et un sol de

¹³⁵ Parrot, A., 1962, p. 159.

¹³⁶ Parrot, A., 1962, p. 161.

¹³⁷ Nous tenons à préciser que nous n'avons pas trouvé trace, dans les archives, des incrustations qui auraient été découvertes dans le temple-tour ; Margueron, J.-C., 2004, p. 237.

¹³⁸ Parrot, A., 1962, p. 163.

terre battue. Chacun repose sur une nappe de galets, probablement surmontée de la rampe d'accès à la Haute Terrasse que l'on situe là, bien qu'aucun reste n'ait été retrouvé¹³⁹.

Localisation des incrustations

42 incrustations sur 60 appartiennent au niveau III, le niveau incendié de la Ville II et 12 pièces appartiennent aux niveaux de la Ville III, niveaux de réaménagement de la zone.

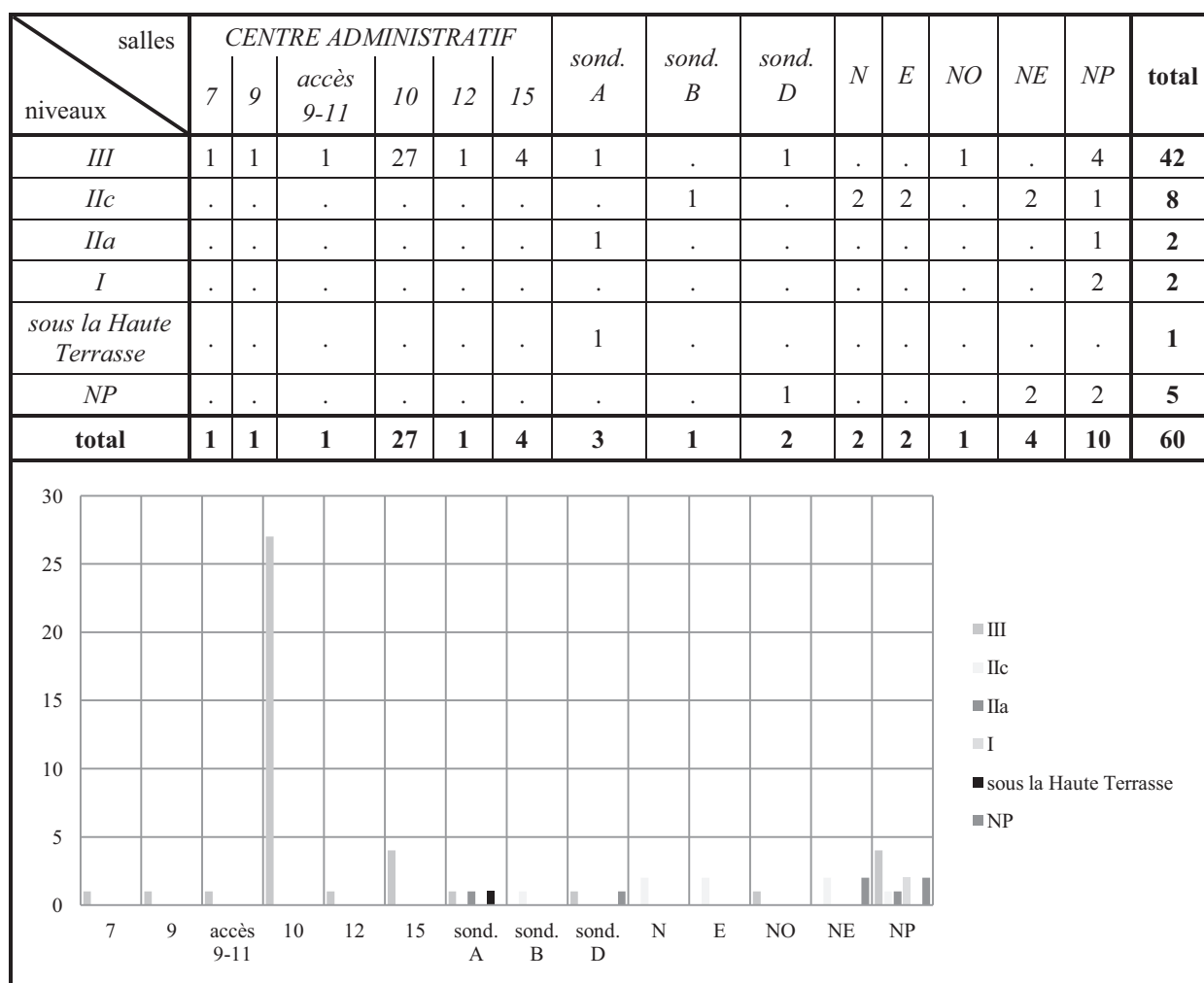


Tableau 20 : nombre de fragments d'incrustations par salle et par niveaux dans le quartier administratif

La localisation précise des pièces pose quelques problèmes, principalement parce que le premier repérage de ce secteur a eu lieu lors de la onzième campagne de fouilles (1960), la seule qui n'ait pas fait l'objet d'un rapport préliminaire. Elle est uniquement évoquée en

¹³⁹ Margueron, J.-C., 2004, p. 385.

introduction du rapport de la douzième campagne¹⁴⁰. A. Parrot y précise qu'il a effectué quatre sondages, A, B, C et D, sous l'esplanade nord de la Haute Terrasse, exhumant de l'architecture visiblement « *présargonique* », « *à une profondeur jamais inférieure à trois mètres* »¹⁴¹. Or, à notre connaissance, aucun plan n'indique l'emplacement de ces sondages¹⁴². Ce n'est qu'aux deux campagnes suivantes qu'il explore plus largement le quartier, en partageant la zone en trois secteurs, occidental, central et oriental, délimités par les murs de refend de l'esplanade. Les salles qu'il dégagne ne sont pas numérotées et les pièces qu'il y trouve ne portent que des indications par rapport aux points cardinaux. Ainsi, pour 24 pièces sur 60, il est impossible de connaître l'emplacement exact de leur découverte.

Les seules pièces à propos desquelles il existe des informations précises sont celles retrouvées dans l'unité domestique au sud du couloir 14, le centre administratif dit du Grand Prêtre. Elles sont clairement associées au niveau incendié, le niveau III (fig. 5).

La répartition des incrustations dans les salles non communicantes 12 et 9, ou 10 et 7, va dans le sens d'objets entreposés à l'étage et éparpillés après une chute du niveau supérieur, comme l'a suggéré J.-C. Margueron¹⁴³.

II.4. Gisements mineurs

Sous cette catégorie nous avons regroupé les trois seuls gisements où ont été exhumés moins de cinq fragments d'incrustations, ce qui correspond à 1/10^e de la moyenne des fragments retrouvés par gisement¹⁴⁴.

II.4.a. Le secteur de la Maison Rouge

Quatre fragments d'incrustations ont été retrouvés dans les carrés R 28, Q 28 et Q 27 du second carroyage établi sous la direction d'A. Parrot, lors de la dixième campagne (1954)

¹⁴⁰ Parrot, A., 1962, pp. 152-155.

¹⁴¹ Parrot, A., 1962, p. 155.

¹⁴² S'agit-il des carrés de fouilles visibles sur certaines photos anciennes ? Margueron, J.-C., 2004, p. 329, fig. 308.

¹⁴³ Margueron, J.-C., 2007 (e).

¹⁴⁴ 643 incrustations pour 13 gisements donnent une moyenne de 49,46 soit, arrondie, de 50 fragments d'incrustations par gisement. Ce chiffre est bien évident purement indicatif.

(pl. 63b, pièces **150**, **263**, **327** et **629**)¹⁴⁵. Ils correspondent au sondage entrepris lors de la neuvième campagne qui a révélé un quartier domestique ainsi que ce que l'on a appelé la Maison Rouge¹⁴⁶. Plusieurs phases sont apparues au fouilleur : une première, séleucide, matérialisée par des tombes ; une deuxième, akkadienne, avec un bâtiment qui a notamment livré un lot d'objets en bronze, dont quelques-uns inscrits aux noms de deux filles de Naram-Sin¹⁴⁷ ; enfin, une phase Ville II avec la Maison Rouge à proprement parler, dont les murs brûlés pourraient permettre de dater sa destruction au moment de l'incendie final. Cette déduction est cependant à considérer avec prudence, car il semble que ce soit la seule maison du quartier à avoir brûlé. Il ne s'agit en tout cas pas d'une maison ordinaire, comme le fait remarquer le fouilleur, car la découverte de tablettes économiques en fait un bâtiment lié à des fonctions administratives. En outre, la découverte d'une statue d'un porteur de caprin¹⁴⁸ et d'une partie de maquette architecturale¹⁴⁹, et la présence de banquettes et barcasses dans l'espace central lui attribuent aussi une vocation culturelle ou cérémonielle, peut-être limitée au cadre d'un culte domestique.

Dans les rapports, il n'est pas fait mention des incrustations retrouvées là et donc, par extension, des niveaux ou phases auxquelles rattacher les pièces, à une exception près qui porte la mention « *niveau présargonique* »¹⁵⁰.

II.4.b. Le quartier du Souk

Deux pièces ont été retrouvées dans ce quartier où A. Parrot a pu identifier deux phases (pl. 63b, pièces **122** et **149**)¹⁵¹ : une première datant de la fin de la Ville II, incendiée, et une seconde datant de la réoccupation au tout début de la Ville III, peut-être de l'époque d'Akkad comme le montreraient les fouilles récentes. Le quartier ayant été dégagé en une

¹⁴⁵ Plan de situation dans Margueron, J.-C., 2004, p. 147, fig. 120.

¹⁴⁶ Rapports de fouilles des neuvième et dixième campagnes (1953-1954) publiés dans Parrot, A., 1954 ; 1955. Reprise des fouilles lors des trente-neuvième (2002) et quarante-et-unième campagnes (2004) sous la direction de J.-C. Margueron et la responsabilité de J.-O. Gransard-Desmond, publiées dans Margueron, J.-C., à paraître (f) ; à paraître (h).

¹⁴⁷ Parrot, A., 1955, p. 195, pl. XVI.

¹⁴⁸ Parrot, A., 1955, p. 198, fig. 8.

¹⁴⁹ Parrot, A., 1955, pp. 192-194, pl. XV.

¹⁵⁰ Remarque sur fiche-objet.

¹⁵¹ Fouillé lors de la deuxième campagne (1934-1935), rapport publié dans Parrot, A., 1936. Reprise des fouilles lors des trente-cinquième et trente-sixième campagnes (1999-2000) au chantier L, publiées dans Margueron, J.-C., à paraître (c) ; à paraître (d). Plan de situation dans Margueron, J.-C., 2004, p. 147, fig. 120.

seule campagne et les fiches-objets ne portant aucune indication, nous ne pouvons savoir où les deux pièces ont été précisément retrouvées, ni à quelle phase les rattacher.

II.4.c. Les tombeaux de pierre de la tranchée nord

Lors de la première campagne de fouille (1933-1934), A. Parrot a creusé une grande tranchée partant de la localisation du temple de Shamash et se dirigeant vers le nord du tell. Dans cette zone, il a dégagé des tombeaux construits en dalles de gypse (pl. 63b, pièce **328**)¹⁵². Ils sont similaires aux grands tombeaux de pierre retrouvés sous le temple d'Ishtar et datent peut-être de la même période, de la Ville I¹⁵³. Très peu d'archives renseignent sur ces fouilles, lors desquelles une seule incrustation a été retrouvée. L'unique indication sur le niveau d'appartenance de cette pièce est altimétrique, puisqu'il précise qu'elle a été dégagée à 1,30 m de profondeur. Étant donné qu'il n'existe aucune coupe stratigraphique, cette information est inexploitable.

II.5. Provenance inconnue

Pour 52 pièces (pl. 64-65), il nous a été impossible de retrouver les numéros d'objet et donc les informations relatives aux contextes de découverte. Une pièce a été retrouvée dans les déblais¹⁵⁴. D'autres ont été photographiées, mais nous n'avons pas retrouvé les fiches-objets correspondantes.

Néanmoins, nous avons pu étudier au musée du Louvre une série de 45 pièces ne portant aucun numéro de fouille, mais ayant un numéro d'inventaire propre au musée (pl. 64). Il a été possible de mettre ces pièces en rapport avec celles représentées sur une photographie issue des archives, inscrite au dos « *pièces non inventoriées en 1934* »¹⁵⁵. D'après nous, ces pièces qui n'ont pas été enregistrées lors de la fouille, mais à leur entrée au musée, sont vraisemblablement des fragments provenant du secteur du temple d'Ishtar. En effet, la date de 1934 peut correspondre aux deux premières campagnes, lors desquelles ont été dégagés le temple, le secteur de la Haute Terrasse et les niveaux amorrites du palais. Selon toute

¹⁵² Rapport de fouilles publié dans Parrot, A., 1935. Un plan de situation de cette tranchée est publié dans Jean-Marie, M., 1990, p. 320.

¹⁵³ Margueron, J.-C., 2007 (b).

¹⁵⁴ Pièce **631**.

¹⁵⁵ Photographie n° 978.

vraisemblance, les fragments devraient provenir du temple¹⁵⁶. Néanmoins, sans plus de preuves, nous avons jugé préférable de les classer parmi les pièces de provenance inconnue¹⁵⁷.

II.6. Synthèse : premiers éléments de datation et caractéristiques des gisements

L'exercice de la localisation spatiale et stratigraphique permet de réfléchir à la nature des salles et des bâtiments dans lesquels étaient entreposés ces objets, reflétant ainsi la valeur que l'on y accordait, et permet d'établir un éventail chronologique d'utilisation des panneaux.

Cet exercice ne répond malheureusement pas aux questions que l'on peut formuler quant à la présentation de ces incrustations. On pourrait en effet raisonnablement penser qu'un relevé précis de l'emplacement au sol des pièces d'incrustations aurait permis de déterminer la nature de la surface incrustée : frise murale ou objet isolé. Nous serions tentée d'y voir des d'objets disposés dans les salles, puis brisés sur place ou dans les salles voisines. Quelques rares indices vont dans ce sens. Premièrement, il nous semble que si les incrustations étaient agencées en frises pariétales, leur position au sol à la suite de l'effondrement du mur aurait pu le révéler, ce que le fouilleur aurait probablement relevé. Le deuxième indice concerne les aires de répartition des pièces. Si les objets avaient été écrasés sur place par la chute des superstructures, et non pas violemment et volontairement détruits de main d'homme, les pièces d'incrustations appartenant à un seul et même panneau auraient été découvertes regroupées, à l'instar de l'Étendard d'Ur écrasé par la chute de pierres de couverture. Or, aucun regroupement significatif n'a été particulièrement signalé¹⁵⁸. Enfin, en ce qui concerne le temple d'Ishtar, on peut déduire de la localisation des pièces et de la nature des salles que les objets ont été détruits ailleurs que dans leur lieu de dépôt. Mais face à la faiblesse des données, ces indices et, par extension, les hypothèses formulées demeurent fragiles et ne peuvent en aucun cas faire figure de loi générale. Cela dit, ces données, même partielles, permettent d'établir un premier bilan.

¹⁵⁶ Cf. *infra*, VI.1.a.

¹⁵⁷ Nous avons néanmoins distingué ces pièces dans le catalogue (vol. IIa) en ajoutant la mention (*temple d'Ishtar ?*).

¹⁵⁸ Et on ne peut, là, mettre en cause la maladresse des fouilleurs : le dégagement d'éléments retrouvés dans le GPR a permis d'établir que les pièces appartenaient à un panneau mural, qu'il appelle *mosaïque* ; Parrot, A., 1959, pp. 105-107. Ces questions de répartition spatiale des pièces faisaient donc, d'une manière ou d'une autre, partie des préoccupations d'A. Parrot.

II.6.a. Situation stratigraphique

À partir des données stratigraphiques, nous pouvons obtenir quelques premiers renseignements quant à la datation de ces objets. Mais avant de livrer des conclusions, deux remarquent s'imposent.

La première tient à la durée de vie d'objets tels que les panneaux figuratifs incrustés. En effet, comme pour tout matériel archéologique, il faut se garder de penser que la couche dans laquelle les pièces ont été trouvées correspond strictement au moment où l'objet a été fabriqué. On sait qu'un objet, quel qu'il soit, peut traverser les années et être réutilisé ou gardé¹⁵⁹. Les éléments stratigraphiques renseignent donc avant tout sur la date à laquelle l'objet a cessé d'être utilisé.

La seconde remarque relève aussi de considérations purement archéologiques et à trait au déplacement des objets sur un site de terre crue soumis à une érosion accentuée, particulièrement lorsque les objets sont de petite taille, tels que les incrustations. En effet, sans revenir ici de manière exhaustive sur les processus de construction d'un site, de son abandon et de sa lente érosion, deux points méritent d'être rappelés. D'une part, après abandon, le processus d'érosion d'un tell en terre crue, favorisé par le vent ou la pluie, entraîne un lessivage des terres qui déplace le petit mobilier ; on peut ainsi tout à fait le retrouver ailleurs qu'à son lieu de dépôt premier. D'autre part, on sait que lors de la construction ou de la rénovation d'un bâtiment en terre crue, la terre utilisée pour la confection des briques est généralement celle qui se trouve à portée de main. Ainsi, il n'est pas inconcevable de retrouver des fragments d'objets attachés à une période précise dans les briques de bâtiments postérieurs. Il nous semble donc qu'il faille être prudent avec les données stratigraphiques et garder une vision très générale et large des résultats.

Si l'on veut cependant essayer de tirer quelques conclusions à partir d'éléments stratigraphiques propres à Mari, plusieurs grandes phases se dégagent pour chaque bâtiment, avec, en repère presque permanent, l'incendie qui a marqué la fin de la Ville II. C'est le seul élément à peu près fiable qui autorise la mise en relation de contemporanéité des différents bâtiments. Cet exercice ne peut être affiné, au vu de l'imprécision des données. En effet, rien ne permet à l'heure actuelle d'assurer un strict lien de contemporanéité entre les phases et

¹⁵⁹ Evans, J.M., 2013, pp. 159-161.

niveaux de chaque édifice¹⁶⁰, et aucun élément ne permet d'associer avec certitude les phases dégagées à des dates ou à des périodes de règne de souverains à Mari, à plus forte raison, de souverain mésopotamien¹⁶¹.

Selon les observations des fouilleurs, nous avons donc différencié :

- une phase *pré-incendie* qui correspond au cours de la Ville II ;
- une phase *incendie*, la dernière de la Ville II, marquée dans les édifices ;
- une phase, *post-incendie* qui suit l'incendie et marque la reconstruction quasi immédiate à certains endroits de la ville, notamment avec des travaux de terrassement et de nivellement ;
- une phase *Ville III avancée*, correspondant à la fin de la période *Shakkanakku* et/ou à la période amorrite.

Une dernière partie du corpus n'est rattachée à aucune phase et correspond aux fragments d'incrustations pour lesquelles nous ne possédons pas d'information – NP – ou retrouvées en surface.

Il en résulte très clairement que les 2/3 du corpus des incrustations – 430 pièces sur 643, soit 66,87 % du corpus – ont été retrouvés dans la couche qui a subi la destruction de la fin de la Ville II.

Cela ne nous renseigne aucunement sur la date d'apparition de ces objets. Néanmoins, il faut remarquer qu'aucune incrustation n'a été retrouvée en Ville I. Ce sont des objets qui semblent donc apparaître avec la Ville II. Seuls trois édifices ont livré des pièces associées à un niveau antérieur à celui qui a subi l'incendie : dans le temple d'Ishtar, il s'agit du niveau Ishtar Ancien 2 ; dans le « palais » Ville II, du niveau P-2 ; dans le temple du Seigneur du Pays, du niveau de sol précédant celui qui a subi l'incendie. Il ne s'agit jamais des premières phases de la Ville II. Nous proposons donc de situer l'apparition de ces objets à Mari dans le

¹⁶⁰ J.-C. Margueron avait suggéré un lien de contemporanéité, en établissant un rapprochement stylistique entre les installations cultuelles du niveau P-2 de l'Enceinte Sacrée et des temples de Ninni-Zaza, d'Ishtar, d'Ishtarat et de Ninhorsag d'un côté, et celles des niveaux P-1, P-0 et des temples Anonymes de l'autre ; Margueron, J.-C., 1985. D. Beyer a quant à lui récemment mis en lumière certaines ressemblances entre l'Enceinte Sacrée et les temples de Ninhorsag et de Ninni-Zaza : la décoration de redans sur les murs extérieurs ; les allées bitumées ; l'espace central cerné de salles ; le LTS barlong accessible à partir de l'espace central. Un autre rapprochement a été établi entre les dispositifs rituels de ce même niveau P-2 et ceux du niveau III du temple de Ninhorsag : plateforme de *tabuk* à cavité centrale et bassin accompagné de récipients métalliques ; Beyer, D., à paraître.

¹⁶¹ Nous nous démarquons en cela de la logique de datation suivie par R. Dolce, qui attribue à la période dite de Meskalamdug (2600-2500 av. J.-C.) les incrustations des temples d'Ishtarat et de Ninni-Zaza, et à la période dite d'Ur (2500-2400 av. J.-C.) la majorité des incrustations du « palais » et du temple d'Ishtar ; Dolce, R., 1978 (a).

courant de la Ville II, soit au XXV^e siècle – DA IIIb, deuxième moitié du BA III –, gardant à l’esprit que la situation de ces incrustations reste relativement imprécise.

secteurs	phases	pré- incendie	incendie	post- incendie	Ville III	NP- surface	total
<i>temple d’Ishtar</i>		4	47	.	.	10	61
<i>temple de Ninni-Zaza</i>		.	269	.	.	.	269
<i>temple d’Ishtarar</i>		.	16	.	.	.	16
<i>temple de Ninhursag</i>		.	6	1	.	2	9
<i>temple de Shamash</i>		.	1	3	1	36	41
<i>temple du Seigneur du Pays</i>		7	.	1	1	3	12
<i>temple nord du Massif Rouge</i>		.	10	.	.	15	25
« palais » Ville II et GPR		12	39	29 ¹⁶²	6	5	91
<i>quartier administratif</i>		.	42	10	3	5	60
<i>Maison Rouge</i>		4	4
<i>quartier du Souk</i>		2	2
<i>tombeaux de pierre</i>		1	1
<i>provenance inconnue</i>		52	52
total							
		23	430	44	11	135	643

Tableau 21 : répartition stratigraphique des incrustations de Mari : nombre de fragments par secteur et par phase

La mise à sac de la cité par les Akkadiens semble, pour sa part, correspondre au moment où la présence d’incrustations dans les bâtiments se raréfie. En effet, les pièces retrouvées dans les niveaux postérieurs à l’incendie sont relativement peu nombreuses – 55 pièces sur 643, soit 8,55 % du corpus. Si l’on tient pour acquis que les panneaux

¹⁶² Ces 29 pièces sont celles que nous n’avons pu rattacher à l’une des phases P-1 ou P-0. De manière arbitraire, nous les avons associées ici à la phase post-incendie P -0. De toute évidence, si elles appartenaient au niveau qui a subi l’incendie P-1, cela ne changerait que peu notre dénombrement et renforcerait la majorité des pièces associée à la phase incendiée.

appartiennent à la phase de destruction de la Ville II et que l'on n'en retrouve quasiment plus par la suite, est-ce à dire qu'à partir de l'époque d'Akkad, ces objets n'existent plus ? Cette assertion reste à nuancer, car si la technique de l'incrustation perdure, tout porte à croire que l'on assiste à l'arrêt de la production de panneaux figuratifs¹⁶³.

II.6.b. Localisation

secteurs	salles	LS	LS/LTS ?	LTS	accès LS-LTS	autres	NP	total
		<i>TEMPLES</i>	<i>temple d'Ishtar</i>	2	51	5	.	.
<i>temple de Ninni-Zaza</i>	86		.	151	12	19	1	269
<i>temple d'Ishtar</i>	1		.	2	.	4	9	16
<i>temple de Ninhursag</i>	1		3	.	.	3	2	9
<i>temple de Shamash</i>	.		.	3	.	3	35	41
<i>temple du Seigneur du Pays</i>	.		.	7	.	1	4	12
<i>temple nord du Massif Rouge</i>	.		1	.	.	9	15	25
<i>BATIMENTS DE PRESTIGE</i>	<i>« palais » Ville II et GPR</i>	8	.	9	.	73	1	91
	<i>quartier administratif</i>	50	10	60
<i>GISEMENTS MINEURS</i>	<i>Maison Rouge</i>	4	4
	<i>quartier du Souk</i>	2	2
	<i>tombeaux de pierre</i>	1	1
<i>PROVENANCE INCONNUE</i>		52	52
Total		98	55	177	12	162	139	643

Tableau 22 : localisation des incrustations de Mari dans les bâtiments : nombre de fragments par secteur et par salle

¹⁶³ Les incrustations de forme géométrique destinées à décorer les pièces de mobilier ou la bordure d'autres types de compositions seront toujours produites ; voir par exemple Parrot, A., 1959, pp. 105-107

Les gisements que nous avons qualifiés de mineurs et qui correspondent au secteur de la Maison Rouge, à celui des tombeaux de pierre et au quartier du Souk, ont quant à eux livré peu d'incrustations, sept au total. Comme nous l'avons remarqué plus haut, on peut se demander si la présence d'incrustations en ces lieux ne relèverait pas d'un hasard de déplacement de ces objets. Notons néanmoins que ces secteurs n'ont pas été intégralement fouillés. Des fouilles ultérieures permettront peut-être de les associer à la présence d'un panneau. En attendant, nous nous permettons de les retirer des données présentées dans le tableau ci-dessus. Ainsi, la majorité des incrustations semblent provenir de deux types d'édifices : les temples et les bâtiments de prestige.

En ce qui concerne les temples, nous notons la présence quasi exclusive de ces pièces dans les Lieux Saints et Lieux Très Saints. Sur sept temples avérés, et sans compter les incrustations pour lesquelles il n'existe aucune information précise, 270¹⁶⁴ pièces sur 364 se trouvent réparties entre Lieux Saints et Lieux Très Saints, soit près de 74 %, avec une nette faveur pour les Lieux Très Saints, qui comptent 168 pièces contre 90 pour les Lieux Saints¹⁶⁵. Rappelons qu'il s'agit là du lieu où les objets ont été détruits, et que cela ne préjuge aucunement des autres potentiels lieux de dépôt des panneaux avant destruction.

Deux bâtiments ne correspondent pas à des temples et sortent de ce schéma quasi exclusif du temple comme lieu de dépôt des panneaux. Le premier, le « palais », pose encore problème quant à sa fonction et son état de dégagement partiel. Qu'il s'agisse d'un palais ou d'un bâtiment ayant une autre vocation, plusieurs points attirent pourtant l'attention sur l'exceptionnalité de l'édifice. Sa localisation, tout d'abord, qui accueillera par la suite le palais des souverains de la Ville III. Sa taille ensuite, de près de 2 hectares. L'accès, par une porte à tenaille, indique que l'entrée est protégée et contrôlée. Enfin, ce bâtiment tient sa spécificité au fait qu'il possède en son sein une aile qui, par son organisation architecturale, est clairement assimilable à un sanctuaire, l'Enceinte Sacrée. C'est là qu'a été retrouvée près de la moitié des incrustations¹⁶⁶.

Les bâtiments du quartier administratif ne présentent, quant à eux, aucun caractère architectural ni aucune installation qui pourrait les assimiler à des temples. Au contraire, en termes d'organisation, ils s'assimilent bien plus à des habitations. Ils sont cependant situés au

¹⁶⁴ Ce chiffre ne prend pas en compte les 55 pièces retrouvées dans des salles dont nous ne sommes pas sûre qu'il s'agit bien du LS ou du LTS.

¹⁶⁵ Ce calcul s'appliquant aux temples *stricto sensu*, nous n'avons pas pris en compte les pièces de l'Enceinte Sacrée.

¹⁶⁶ Cf. *supra*, pp. 88-93.

cœur du centre monumental et religieux de la cité, entre le « palais » et la terrasse cultuelle. De plus, les tablettes qui y ont été retrouvées ou les empreintes au nom de personnes appartenant à l'entourage du roi semblent indiquer qu'il s'agit d'un bâtiment à vocation administrative.

Ces deux bâtiments sont donc en rapport avec l'administration et l'entourage du souverain. S'il ne s'agit pas de temples, il ne fait en revanche aucun doute, au vu des activités qui y sont exercées et les personnes qui les fréquentent, qu'il s'agit de bâtiments « prestigieux », à tout le moins centraux dans le rôle de la cité.

II.6.c. Réflexions sur le mode de dépôt des panneaux

Ayant présenté nos résultats et hypothèses quant à la localisation des panneaux, nous pouvons maintenant interroger les panneaux figuratifs incrustés par rapport aux lieux où ils ont été déposés avant leur destruction finale : les temples et les bâtiments du « palais » et du quartier administratif. Ils représentent en effet les pôles majeurs qui régissent l'organisation et le fonctionnement des cités-États au cours du III^e millénaire¹⁶⁷.

Le palais est évidemment le lieu de résidence du souverain, à l'image du temple qui est celui de la divinité. Les études traitant de l'évolution du palais en tant que bâtiment – et parallèlement des temples – recourent celles qui envisagent l'évolution et l'organisation des villes au cours des IV^e et III^e millénaires¹⁶⁸. Il apparaît que le palais n'est pas seulement une résidence prestigieuse visant à marquer le caractère exceptionnel de celui qui y habite, mais qu'il devient progressivement un véritable centre administratif qui abrite et gère à la fois les institutions qui garantissent le bon fonctionnement de la cité : entrepôt et magasins, salles d'archives, ateliers, etc. De fait, par un processus dont les tenants et les aboutissants ne sont pas encore pleinement compris, les individus qui sont liés au fonctionnement de ces différents pôles semblent pouvoir se prévaloir d'un statut relativement distinct du reste de la cité¹⁶⁹. En

¹⁶⁷ Pour une vue d'ensemble de la structure de la société au III^e millénaire, voir Diakonoff, I.M., 1974 ; Postgate, J.N., 1992 ; Yoffee, N., 1995 ; Lamberg-Karlovsky, C.C., 1996 ; Baines, J., Yoffee, N., 1998 ; Pollock, S., 1999 ; Huot, J.-L., 2004 ; Van De Mierop, M., 2007.

¹⁶⁸ Margueron, J.-C., 1979 ; 1982 ; 1987 (a) ; 1987 (b) ; 1989 ; à paraître (i) ; Aurenche, O., 1982 ; 1985 ; Tunca, Ö., 1984 ; Forest, J.-D., 1999 ; Huot, J.-L., 2005.

¹⁶⁹ L'Épopée de Gilgamesh, par exemple, évoque un conseil des anciens, ce qui laisserait entendre que le roi était alors entouré et assisté ; Bottero, J., 1992. D'autres avancent que les anciens ne sont pas forcément des chefs de tribus ou de clans, mais une forme d'élite : Van de Mierop, M., 1999. On imagine ainsi que les décisions concernant la cité passent par un conseil ; Jacobsen, T., 1943 ; Diakonoff, I.M., 1974 ; Postgate, J.N., 1992, pp. 80-81 ; Van de Mierop, M., 1999. Certains minorent le pouvoir effectif de ce conseil ; Falkenstein, A., 1974. De cet entourage, nous n'avons pas d'informations directes à même d'éclairer le fonctionnement de l'administration et la gestion de l'État. Mais son existence semble attestée, notamment par les tablettes d'Ebla ;

témoignent notamment les quelques titulatures inscrites sur les statues et qui permettent d'identifier – et sans doute aussi de valoriser – le rôle effectif des individus assumant ces fonctions : intendants, hérauts, prêtres, musiciens, etc. Les plaques perforées, à l'instar des statues, mettent également en lumière l'activité d'individus tels que les scribes ou les marchands¹⁷⁰. Abrités dans le palais ou dans des bâtiments à vocation administrative, ces individus aux activités distingués semblent constituer une véritable « *oligarchie urbaine* »¹⁷¹.

Les temples, à la lumière des sources textuelles, apparaissent également comme des institutions qui se distinguent notamment par leurs richesses et leurs activités foncières et économiques, contrôlées par une forme de clergé¹⁷². Le réexamen des textes du temple de Lagash a permis d'apporter plus d'éclairage sur la puissance de ce groupe, notamment composé de propriétaires fonciers importants¹⁷³. À l'instar du palais, le temple détient aussi à son service tout un personnel administratif lié à la comptabilité et à la gestion des biens, mais aussi des bergers pour gérer les troupeaux de bétail, des artisans qui travaillent à la confection de vêtements ou d'objets, des cuisiniers, des menuisiers, des forgerons, etc.¹⁷⁴. Ainsi, au III^e millénaire, le temple se place comme un acteur économique de premier plan.

Considérant cette conception des institutions et des bâtiments qui les abritent, comment envisager la place des panneaux figuratifs incrustés dans de tels lieux ? Le dépôt dans les temples semble *a priori* lié à une pratique religieuse¹⁷⁵. L'entrée au temple devait être limitée en raison de son caractère privé en tant que demeure du dieu, et l'espace sacré n'était accessible qu'aux membres du clergé et à quelques personnes importantes de la cour, parmi lesquelles le roi. Le Lieu Saint et le Lieu Très Saint sont les salles où s'exerçait en pratique le

Archi, A., 1982. Dans cette même ville, on sait que le roi était secondé par un homme, appelé *lugal*, sorte de vizir, personnage le plus haut placé de l'administration ; Astour, M., 1992 ; Matthiae, P., 1980 ; Archi, A., 2002.

¹⁷⁰ Romano, L., 2012.

¹⁷¹ Steinkeller, P., 1993.

¹⁷² Diakonoff, I.M., 1974 ; Forest, J.-D., 1996. Voir aussi Maekawa, K., 1973-1974 ; Foster, B.R., 1981.

¹⁷³ Le premier déchiffrement des tablettes économiques du temple de la déesse Bawa de Lagash avait d'ailleurs alimenté la théorie de la *citée-temple*. Ce terme a été un temps utilisé pour définir la réalité politique du système des sociétés du Bronze ancien. Selon ce schéma, le pouvoir de type théocratique s'appuierait sur le temple comme centre effectif du pouvoir, et serait le concentrateur et dispensateur des forces et des rendements de la cité. Cette notion de citée-temple, déjà esquissée par A. Schneider, a été défendue par E. Deimel ; Schneider, A., 1920 ; Deimel, E., 1931. Voir aussi Jacobsen, T., 1943 ; 1957 ; Frankfort, H., 1978 ; Falkenstein, A., 1974. Ce dernier auteur soutenait notamment l'idée selon laquelle, à la fin de la période dite archaïque, le temple n'était plus le seul propriétaire mais partageait les richesses avec le roi, sa femme, les princes et divers dignitaires. La théorie de la citée-temple n'est aujourd'hui plus de mise, certains chercheurs ayant pu montrer, entre autres, que la propriété privée existait aussi ; Diakonoff, I.M., 1969 ; Gelb, I.J., 1969. A

¹⁷⁴ Falkenstein, A., 1974.

¹⁷⁵ Voir entre autres Dhorme, E., 1949 ; Rosengarten, Y., 1960 ; Limet, H., 1989 ; Postgate, J.N., 1992. Voir *infra*, V.2.

service de la divinité, par l'exécution de rites très précis dont témoignent les installations. Le Lieu Très Saint, par exemple, est l'espace le plus sacré où trône la statue¹⁷⁶. C'est aussi dans ces salles que l'on déposait des statues dont la nature votive ne fait plus de doute, formellement attestée par les inscriptions que portent certaines d'entre elles¹⁷⁷. C'est précisément dans ces espaces qu'ont été retrouvés les panneaux figuratifs incrustés. À l'instar de celle des statues, la présence de panneaux participe-t-elle de ce genre de pratiques votives ? C'est une possibilité. Les objets déposés à ces endroits, au plus près des dieux, deviendraient des monuments propitiatoires ou expiatoires, scellant une forme de contrat passé entre le dédicant et la divinité, ils expriment un désir de se placer directement sous les yeux, donc sous la protection des divinités¹⁷⁸. Les panneaux figuratifs incrustés, au même titre que les statues, deviendraient ainsi porteurs d'une forme de valeur symbolique et, en quelque sorte, le substitut du donateur.

À ce sujet, un point à envisager concernant la possible nature religieuse ou symbolique des panneaux est celui de la *damnatio memoriae*, pratique qui implique par la destruction de l'image l'anéantissement de la mémoire d'un individu¹⁷⁹. Ce phénomène est particulièrement bien documenté dans le domaine de la statuaire. Les mains, les yeux, le nez et la bouche, conçus comme le propre d'un homme, sont méticuleusement mutilés. En détruisant la figuration, on détruit l'individu, et son souvenir. On peut donc légitimement se demander si les panneaux figuratifs incrustés, à l'instar de la statuaire, n'ont pas été victimes de cette destruction volontaire. En témoignent, par exemple, les zones de répartition des incrustations. Selon nous, ces zones ne témoignent vraisemblablement pas de la destruction des objets sur place, en raison de l'effondrement ou de la démolition des bâtiments, mais certainement plus une destruction réfléchie. Les envahisseurs auraient alors eu conscience de ce qu'ils attaquaient, et donc de l'idée véhiculée par les images représentées sur les panneaux figuratifs incrustés, images dont la valeur symbolique aurait été suffisamment importante pour mériter une destruction brutale. Ils auraient ainsi détruit l'objet comme symbole de l'image et des valeurs qu'elle supportait.

Mais il faut également considérer que les panneaux n'ont pas été exclusivement retrouvés dans des temples, démontrant ainsi qu'ils n'étaient peut-être ni conçus ni exclusivement destinés à une fonction religieuse. Pour ce qui concerne les pièces retrouvées

¹⁷⁶ Aucune statue de culte n'a été formellement retrouvée pour nos périodes ; voir à ce sujet Spycket, A., 1968.

¹⁷⁷ Voir Evans, J., 2012, plus particulièrement pp. 76-110.

¹⁷⁸ Gronewegen-Frankfort, H.A., 1978 ; Winter, I.J., 1992 ; 2009 (b).

¹⁷⁹ Brandes, M.A., 1980 ; Evans, J., 2012, pp. 137-143 ; Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître.

dans le centre administratif dit du Grand Prêtre, elles ont chuté de l'étage supérieur, dont on ne sait malheureusement pas ce qu'il abritait¹⁸⁰ : peut-être un espace privé, auquel cas le panneau incrusté entrerait par la même occasion dans la catégorie des objets personnels ; peut-être un lieu public, ou semi-public, dans lequel le panneau tiendrait un rôle de décoration, d'ornementation ou de valorisation des individus représentés¹⁸¹. Il en va de même pour certaines pièces retrouvées dans le « palais », qui auraient pu, elles aussi, tomber de l'étage¹⁸². Au-delà de Mari, rappelons que l'Étendard d'Ur a été retrouvé dans une tombe, où il a pu être déposé comme objet personnel du défunt¹⁸³.

Il semblerait donc que les panneaux n'étaient pas conçus dès leur fabrication comme des objets à forte valeur symbolique et religieuse, mais probablement comme des objets « profanes », qui pouvaient, après utilisation, revêtir une valeur symbolique et être utilisés comme *ex-voto*, et être ainsi offerts à titre personnel à une divinité. À ce propos, rappelons l'hypothèse émise par A. Parrot concernant les pièces retrouvées entre les lits de briques des podiums ou des murs des temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza¹⁸⁴, qu'il concevait comme des dépôts symboliques. Là se pose la question de la vie de l'objet après sa destruction. Concernant les petites pièces, comme nous l'avons déjà souligné¹⁸⁵, leur déplacement s'effectue facilement et leur position dans les briques peut être aussi le résultat d'un hasard, de la même manière que l'on retrouve des tessons dans les briques sans que cela n'ait à voir avec un dépôt volontaire.

¹⁸⁰ Cf. *supra*, II.3.b.

¹⁸¹ Cette question interroge plus spécifiquement la valeur iconographique de l'image que nous étudierons dans les chapitres suivants.

¹⁸² Cf. *supra*, II.3.a.

¹⁸³ Cf. *infra*, VII.2.

¹⁸⁴ Cf. *supra*, pp. 72, 75.

¹⁸⁵ Cf. *supra*, p. 101.

Chapitre III. TYPOLOGIE ET TERMINOLOGIE DES FORMES ICONOGRAPHIQUES

L'analyse iconographique des incrustations de Mari repose sur quatre niveaux différents que nous avons organisés en quatre chapitres. Dans un premier temps, nous proposons ici d'établir une typologie des éléments de base qui composent les sujets illustrés. Nous appellerons ces éléments des *formes*. Il faut bien prendre en considération que les sujets iconographiques représentés par les incrustations de Mari répondent à la fois à une grande diversité, mais aussi à certaines normes et à certains codes très précis. L'intérêt de cette typologie est donc, avant d'entamer l'identification puis l'étude des sujets et des thèmes iconographiques, de permettre d'établir la terminologie et l'éventail des formes iconographiques représentées. Les données présentées ici sont issues de la fiche iconographique de notre base de données¹ (fig. 19).

Pour plus de simplicité et de clarté, nous avons réparti les incrustations en quatre groupes : personnages, animaux, objets, éléments décoratifs. Au sein de chacun de ces groupes, nous avons répertorié les types de formes iconographiques² qui conditionnent les représentations. Pour les personnages et les animaux par exemple, nous avons notamment enregistré les traits physiques particuliers, la position des membres, la posture générale du corps ou les accessoires associés. Ce recensement, nécessaire, est loin d'être exhaustif, puisque les pièces étant le plus souvent fragmentaires, beaucoup de détails restent indéterminés. Quant au choix des termes employés, il peut paraître arbitraire, surtout face à certains types relativement peu figurés. Nous avons néanmoins opté pour les termes qui sont, selon nous, les mieux à même de caractériser les formes figurées sur les incrustations, et déjà employés, pour la plupart, pour la description des autres supports, statues ou plaques perforées. Aux types de formes retenus au sein de chaque groupe, nous présentons un tableau qui fait état de la représentativité par un dénombrement³ et présente, par un dessin, la forme associée au terme.

¹ Elles sont indiquées en italique dans le catalogue, vol. IIa.

² Distingués en gras dans ce chapitre.

³ Les diagrammes associés à ces dénombrements sont présentés dans l'annexe 5.

III.1. Personnages

Le premier groupe rassemble la majorité des pièces du corpus, relative à des personnages et assimilable à des fragments figurant des parties de corps humains ou des vêtements. Ainsi, sur 453 pièces, sont représentés 265 bas de corps, 217 bustes et 179 têtes. 11 pièces ne représentent qu'un fragment de vêtement.

III.1.a. Conventions de représentation anatomique

Dans un premier temps, avant d'envisager les types représentés, il est utile de revenir sur les conventions de représentations des hommes et des femmes telles qu'elles se dégagent du corpus. Précisons que tous sont adultes puisqu'il n'existe aucune représentation d'enfants dans le corpus.

Tous les personnages, hommes ou femmes, ont le visage représenté de profil. L'œil a l'aspect d'une amande, la paupière du haut souvent plus arquée que la paupière du bas. L'iris et la pupille sont marqués par un évidement circulaire ; par un jeu d'ombre, ce simple creusement suffit à rendre le centre de l'œil plus foncé, mais il peut aussi être incrusté de bitume. Tous les yeux sont ouverts, sauf dans le cas du personnage sur la pièce **436**, représenté couché sur le ventre, piétiné par un équidé et probablement mort. L'œil fermé est alors figuré par une incision longitudinale. Le personnage sur la pièce **3** présente également, à la place d'un iris bien rond, une petite incision : bien que moins nettement exprimée, il s'agit peut-être aussi de la figuration d'un personnage mort. Le sourcil, représenté par une simple incision parfois rehaussée de noir, est très incurvé, suivant ainsi la forme de l'œil en amande. D'un bout à l'autre, le sourcil surmonte tout l'œil et se termine toujours à la ligne de profil du visage, à la naissance du nez. Celui-ci est plus ou moins marqué et une légère incision curviligne évoque l'aile du nez. Les lèvres sont charnues. La bouche est le plus souvent fermée, même si l'incision qui figure le pli peut donner à penser que la bouche est délibérément ouverte. L'orientation de ce trait semble parfois donner à voir un sourire ; A. Parrot aimait l'interpréter comme le rendu de l'état d'esprit du personnage⁴. Plus prosaïquement, nous pensons qu'il ne s'agit que de l'orientation arbitraire donnée à l'incision par le graveur. S'il en était autrement, nous ne comprenons pas ce que pourrait alors exprimer

⁴ Remarques sur fiches-objets.

le sourire de tant de prisonniers, sur les pièces **427**, **430** ou **444**, entre autres. L'oreille enfin, quand elle n'est pas masquée par un casque ou un voile, prend l'aspect plus ou moins élaboré et soigné d'un C majuscule, parfois dédoublé pour figurer l'hélix. Les représentations les plus poussées figurent le tragus, comme sur les pièces **1**, **29** ou **590**, par exemple.

L'autre mode de figuration commun à tous les personnages est celui des membres et du torse, ce dernier étant toujours représenté de face, sauf dans le cas de la pièce **417** où le torse n'est pas visible et donc peut-être suggéré de profil. Il est intéressant de remarquer que c'est parfois dans l'exécution des membres des personnages que se révèle le souci du détail et la dextérité du graveur. Les mains, par exemple, peuvent être représentées de la manière la plus basique, consistant en une forme vaguement rectangulaire. Parfois, le détail est poussé jusqu'à la figuration des ongles. La représentation intermédiaire consiste à placer au milieu de la main une simple incision, afin d'évoquer le pouce séparé du reste du poing. Qu'elle tienne ou non quelque chose, la position la plus fréquente est le poing fermé, le pouce étant alors le doigt le plus long. Le coude plié, dans ce même souci du détail, peut aussi être évoqué par une petite incision figurant la saillie de l'humérus, l'épicondyle sur le profil externe et l'épitrachée sur le profil interne.

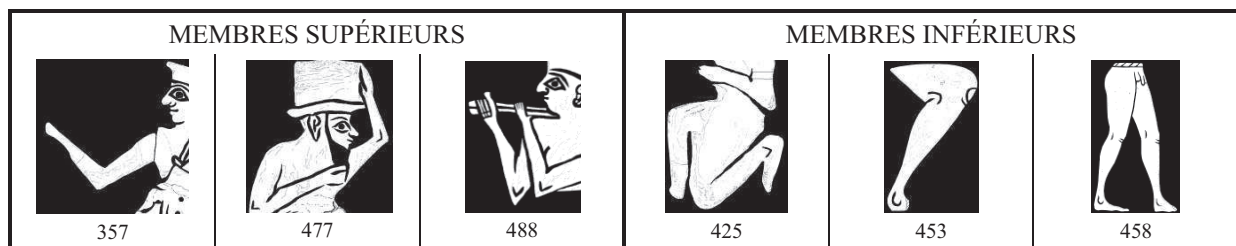


Tableau 23 : le souci du détail : variations possibles dans la représentation des membres supérieurs et inférieurs

Les malléoles des chevilles peuvent également être représentées, ainsi que les genoux quand ils ne sont pas recouverts d'un vêtement : la rotule et le pli sous-rotulien à l'avant, ainsi que le creux poplité à l'arrière, sont soulignés par de petites incisions. Notons que la représentation peut être dépendante de l'attention du graveur : sur la pièce **575**, par exemple, l'incision qui figure le tendon est à l'envers ; le graveur a visiblement manqué de vigilance à ce moment. Les deux pieds sont toujours représentés à plat, ce qui ne traduit pas le mouvement de la marche. La voûte plantaire est habituellement évoquée par une légère ondulation. Seuls les personnages agenouillés ou accroupis présentent au moins un pied ne reposant que sur les orteils. Les pieds sont toujours nus. La première attestation

iconographique de chaussure date, à notre connaissance, de la période akkadienne, et est représentée pour la première fois sur la stèle de Naram-Sin⁵ (fig. 39e).

III.1.b. Attitude générale : genre et postures

La détermination du genre des personnages s'est principalement appuyée sur la reconnaissance iconographique d'objets, d'accessoires ou de tenues spécifiques aux hommes ou aux femmes, parfois en accord avec les représentations de la statuaire de Mari (fig. 26, 27, 28). Dans le corpus des incrustations, les personnages de sexe **masculin** sont largement majoritaires, tandis que les personnages **féminins** sont en nombre très inférieur. Pour un quart du corpus, composé de pièces qui ne présentent plus aucun attribut reconnaissable, le sexe reste **indéterminé**⁶ : en effet, si certaines parures sont propres aux femmes et les armes ou vêtements militaires propres aux hommes, certains fragments de vêtements ou de membres ne permettent pas de déterminer le genre du personnage. Ils sont donc classés parmi les personnages de sexe indéterminé.

GENRE DES PERSONNAGES	sexe masculin 305 pièces sur 453 (67,33 %)
	sexe indéterminé 114 pièces sur 453 (25,17 %)
	sexe féminin 34 pièces sur 453 (7,50 %)

Tableau 24 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le genre des personnages

Le visage et les membres sont systématiquement représentés de profil sur un torse figuré de face. Le profil **droit** est le plus souvent représenté, mais on ne peut pas pour autant dire qu'il est favorisé par rapport au profil **gauche**. Pour quelques cas, le profil est **indéterminé**. On compte, enfin, quelques exceptions, telles que des personnages se faisant face, allant en sens opposé ou regardant derrière eux, comme on peut le voir respectivement sur les pièces **588**, **366** ou **19**, par exemple. On parle alors de profils **multiples**.

⁵ Retrouvée à Suse ; calcaire ; Ht. : 2 m ; l. : 1,05 m ; datée du règne de Naram-Sin, deuxième moitié du XXIII^e siècle av. J.-C. ; musée du Louvre, n° d'inv. Sb 4.

⁶ La mention *indéterminé* indique que les parties concernées sont cassées ou abîmées et que nous ne pouvons donc pas les identifier.

PROFIL DES PERSONNAGES	profil droit 206 pièces sur 453 (45,47 %)
	profil gauche 184 pièces sur 453 (40,62 %)
	profil indéterminé 53 pièces sur 453 (11,70 %)
	profils multiples 10 pièces sur 453 (2,21 %)

Tableau 25 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le profil des personnages

La posture est indiquée par les membres inférieurs, mais dans plus de la moitié des cas, elle reste **indéterminée**. Quand elle a pu être interprétée, c'est principalement **debout** que sont représentés les personnages. Quelques-uns sont **assis**, parfois **agenouillés**⁷ et, dans deux cas, **couchés** face contre terre.

POSTURE DES PERSONNAGES	indéterminée 258 pièces sur 453 (56,95 %)
	debout 150 pièces sur 453 (33,11 %)
	assis 29 pièces sur 453 (6,40 %)
	agenouillée 14 pièces sur 453 (3,09 %)
	couchée 2 pièces sur 453 (0,44 %)

Tableau 26 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la posture des personnages

POSITION DES PIEDS	indéterminée 299 pièces sur 453 (66 %)
	pieds l'un derrière l'autre 113 pièces sur 453 (24,95 %)
	pied gauche devant 19 pièces sur 453 (4,19 %)
	pied droit devant 15 pièces sur 453 (3,31 %)
	pieds joints 7 pièces sur 453 (1,54 %)

Tableau 27 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la position des pieds

La position des pieds est **indéterminée** dans la majorité des cas. La convention de représentation la plus fréquente est de faire figurer les pieds **l'un derrière l'autre**. Leur

⁷ Ce terme vaut également pour les personnages accroupis.

position exacte, l'un par rapport à l'autre, ne peut être perçue que pour les individus nus. Ainsi, quand les personnages sont debout ou agenouillés, ils sont plus nombreux à avoir le **pied gauche devant** plutôt que le **pied droit devant**, mais la différence n'est pas assez prononcée pour que l'on puisse parler d'un réel choix de représentation. Notons qu'à deux exceptions près, les personnages ayant le pied gauche devant vont à droite et ceux ayant le pied droit devant vont à gauche. Il pourrait s'agir ici d'une autre convention de représentation. Enfin, dans quelques rares cas, les personnages ont les **pieds joints**.









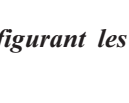
POSITION DES MEMBRES SUPÉRIEURS	indéterminée 295 bras droits et 311 bras gauches sur 453 (65,12 % et 68,65 %)	
	plié devant 78 bras droits et 57 bras gauches sur 453 (17,22 % et 12,58 %)	
	replié sur le torse 15 bras droits et 18 bras gauches sur 453 (3,31 % et 3,97 %)	
	tendu devant 17 bras droits et 14 bras gauches sur 453 (3,75 % et 3,09 %)	
	attachés dans le dos 30 pièces sur 453 (6,62 %)	
	baissé 15 bras droits et 11 bras gauches sur 453 (3,31 % et 2,43 %)	
	sur les cuisses 1 bras droit et 6 bras gauches sur 453 (0,22 % et 1,33 %)	
	levé 1 bras droit et 5 bras gauches sur 453 (0,22 % et 1,10 %)	
	derrière 1 bras droit et 1 bras gauche sur 453 (0,22 % et 0,22 %)	

Tableau 28 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les membres supérieurs

Tout comme les pieds, les bras sont souvent cassés pour des raisons évidentes de fragilité, inhérente à la position de ces éléments dépassant souvent de la masse principale de

l'incrustation. Pour plus de la moitié des personnages, la position des bras est donc **indéterminée**. La représentation la plus courante est celle qui consiste à figurer les bras **pliés devant** le corps. Pour les prisonniers dont les bras sont **attachés dans le dos**, seul le bras du côté du spectateur est représenté. L'autre bras, caché par le précédent, n'apparaît pas, mais la torsion non naturelle de cette posture est suggérée par une excroissance exagérée de l'épaule du bras caché. Dans quelques cas, le bras est **tendu devant**, suggérant que le personnage tire ou pousse quelque chose devant lui. Le bras peut également être **replié sur le torse**, pour suggérer les bras croisés ou les deux mains ramenées à la poitrine. Quelques personnages ont un bras **baissé** ou, au contraire, **levé** pour tenir un objet sur la tête, par exemple. De rares exemplaires figurent le bras positionné **derrière** le buste pour, semble-t-il, tirer quelque chose. Enfin, certains personnages assis ont un des bras qui repose **sur leurs jambes**. Il faut ici noter que, lorsque le bas du corps manque, la position du bras sur les jambes peut s'assimiler, sans moyen de distinction, à la position d'un bras baissé. L'état malheureusement fragmentaire des incrustations prête parfois à mésinterpréter la réalité de la représentation.

III.1.c. Visage et couvre-chefs

Dans quelques cas seulement il a été possible d'identifier la coiffure des personnages, mais la plupart du temps elle demeure **indéterminée**. Dans le groupe des pièces suffisamment bien conservées, plus de la moitié des personnages sont **chauves**. D'autres ont la **tête couverte**, soit d'un casque pour les hommes, soit d'un voile⁸ pour les femmes ; on ne peut donc déterminer la nature de la coiffure. Trois types de coupes de cheveux sont récurrents : les cheveux **longs à boucle finale** chez les hommes, descendant jusqu'au bas du dos ; les cheveux coupés aux **épaules**, uniquement portés par les femmes coiffées d'un *polos*⁹ ; les cheveux **mi-long et bouclés**, portés par une catégorie de prisonniers agenouillés, les boucles se présentant comme des anglaises et le haut de la tête sans doute ceint d'un bandeau. Un cas unique, sur la pièce **20**, présente des cheveux **longs et raides** très épais, tombant sous les épaules.

⁸ Nous utilisons le terme générique de voile, dans son sens premier, comme un morceau d'étoffe destiné à recouvrir la tête, car aucun indice ne nous permet de définir plus spécifiquement sa nature ni son aspect ; cf. *infra*, IV.6.a. Voir aussi Goodnick Westenholz, J., 1990, p. 513.

⁹ Faute d'un terme plus approprié, nous avons gardé celui-ci, passé dans le langage courant, mais qui désigne à l'origine la coiffe cylindrique sans bord portée par certaines déesses grecques.







COIFFURES	indéterminée 288 pièces sur 453 (63,58 %)	
	chauve 95 pièces sur 453 (20,97 %)	 14
	tête couverte 43 pièces sur 453 (9,49 %)	 410 144
	cheveux longs à boucle finale 15 pièces sur 453 (3,31 %)	 621
	cheveux aux épaules 7 pièces sur 453 (1,54 %)	 576
	cheveux mi-longs bouclés 4 pièces sur 453 (0,88 %)	 450
	cheveux longs raides 1 pièce sur 453 (0,22 %)	 20

Tableau 29 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les coiffures





BARBES	indéterminée 264 pièces sur 453 (58,28 %)	
	imberbe ¹⁰ 129 pièces sur 453 (28,48 %)	 74
	barbe longue 55 pièces sur 453 (12,14 %)	 380
	barbe bouclée 3 pièces sur 453 (0,66 %)	 591
	barbe courte 2 pièces sur 453 (0,44 %)	 77

Tableau 30 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les barbes

¹⁰ Étant donné que les dénombrements que nous présentons dans nos tableaux prennent en compte les hommes et les femmes, nous avons, pour le cas des barbes, placé les femmes sous le type imberbe.

Quand cela n'est pas **indéterminé**, la grande majorité des personnages est **imberbe**. Certains hommes portent la barbe. Le plus fréquemment elle se porte **longue**, taillée de manière rectangulaire, laissant le haut des joues nu et tombant sur le haut de la poitrine. À deux exceptions près sur les pièces **20** et **80**, la barbe est toujours légèrement creusée et devait sans doute être rehaussée de coloration noire. À côté de cette forme iconographique répétitive et très largement représentée de barbes longues, on trouve quelques originalités : trois personnages portent une barbe **bouclée**, tombant sur le haut du torse ; deux autres portent une barbe **courte**, figurée par de petites incisions sur les joues.








COUVRE-CHEFS	indéterminé 295 pièces sur 453 (65,12 %)	
	aucune coiffe 101 pièces sur 453 (22,30 %)	
	casque simple 20 pièces sur 453 (4,41 %)	 397
	toque 10 pièces sur 453 (2,21 %)	 87
	voile 9 pièces sur 453 (1,99 %)	 137
	polos 6 pièces sur 453 (1,32 %)	 576
	casque à jugulaire 6 pièces sur 453 (1,32 %)	 364
	casque pointu 4 pièces sur 453 (0,88 %)	 388
	casque clouté 2 pièces sur 453 (0,44 %)	 395

Tableau 31 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les couvre-chefs

Pour plus de la moitié des pièces, la conservation n'est pas suffisante pour évaluer la présence d'un couvre-chef, type qui reste donc **indéterminé**. De manière générale, les personnages ne portent **aucune** coiffe. Le couvre-chef le plus porté est le casque : c'est généralement un **casque simple**, non ornementé. Dans six cas, il est équipé d'une **jugulaire** ; dans quatre autres, le haut du casque est surmonté d'un petit bulbe qui donne l'aspect d'un **casque pointu** ; dans deux cas enfin, il est **clouté**. À part cette coiffe militaire, certains hommes portent une **toque**. Les femmes quant à elles portent deux types de couvre-chefs : certaines sont coiffées du **polos** ; d'autres ont les cheveux couverts d'un **voile**.

III.1.d. Vêtements et parures

Les vêtements, souvent appelés *kaunakes*¹¹ dans la littérature, étaient faits de peau ou de laine tissée. Les tissus sont soit représentés lisses, soit agrémentés de mèches qui pourraient représenter la laine. Il reste néanmoins hasardeux de déterminer la nature exacte de ces habits en fonction de représentations et de conventions de figuration qui nous échappent encore. Ici, à nouveau, lorsque les pièces sont cassées ou lorsque le torse est visible, mais le vêtement difficilement identifiable, les pièces sont placées dans la catégorie des **indéterminés**. La majeure partie des hommes sont **torse nu**¹². Les hommes représentés en contexte militaire peuvent porter une sorte de protection. Il en existe deux types. La première est une **peau à mèches** de longueur variable, couvrant une épaule et laissant l'autre nue, qui se porte en oblique sur la poitrine, fixée au moyen d'une attache. La seconde protection est ce que l'on interprète comme une **bande de cuir cloutée**, simplement posée sur une épaule. Selon les cas elle descend aux genoux ou aux orteils. Les femmes, quant à elles, ne sont jamais torse nu¹³. Elles portent dans de rares cas une sorte de **peau à mèches**, mais le plus souvent c'est un **châle frangé** posé sur les deux épaules et maintenu par une ou deux épingles au niveau de la poitrine. Les deux pans, frangés à l'intérieur, tombent sur la taille et se terminent en pointe. Un personnage enfin, sur la pièce **575**, porte un **long manteau** descendant jusqu'aux pieds, qui pourrait aussi être une cape.

¹¹ L. Heuzey cita le premier ce terme, d'après un vêtement mentionné dans *Les guêpes* d'Aristophane et cité par Julius Pollux ; Heuzey, L., 1887. Voir aussi Przyluski, J., 1931

¹² C'est le cas de tous les prisonniers.

¹³ Nous discuterons plus loin cette assertion, cf. IV.1.






VÊTEMENTS COUVRANT LE TORSE	indéterminé 241 pièces sur 453 (53,20 %)	
	torse nu 133 pièces sur 453 (29,36 %)	 474
	peau à mèches 31 pièces sur 453 (6,84 %)	 147 380
	bande de cuir cloutée 29 pièces sur 453 (6,40 %)	 357
	châle frangé 18 pièces sur 453 (3,97 %)	 144
	long manteau 1 pièce sur 453 (0,22 %)	 575

Tableau 32 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les vêtements couvrant le torse

Il existe trois grands types de vêtements recouvrant les membres inférieurs : les jupes, descendant sous les genoux ; les pagnes, au-dessus du genou ; les robes, portées par les femmes. Les jupes sont la catégorie offrant le plus de diversité dans le corpus des incrustations de Mari. Il existe deux façons de les représenter : soit l'intégralité du vêtement est constituée de mèches, soit uniquement la partie inférieure. De même, alors que les mèches sont souvent représentées très simplement en pointe, il existe une autre façon de les figurer, de manière plus détaillée et complexe, en soulignant par de nombreuses incisions verticales et légèrement ondulées la nature de la laine : nous parlerons alors de languettes et non plus de mèches. Précisons qu'alors que nous différencions les jupes par leur longueur et l'ornement – mèches ou languettes –, A. Parrot les distingue selon leur nature : les jupons-*kaunakes* entièrement recouverts de mèches ou de languettes ; les jupons à un rang terminal de mèches ou de languettes ; les jupes plissées ou tuyautées dont le pli court sur toute la hauteur du vêtement¹⁴.

¹⁴ Parrot, A., 1956 ; 1967 (b).












VÊTEMENTS COUVRANT LES MEMBRES INFÉRIEURS	indéterminé 237 pièces sur 453 (52,32 %)	
	jupe à un rang terminal de mèches 103 pièces sur 453 (22,74 %)	 641
	aucun vêtement 48 pièces sur 453 (10,60 %)	
	robe 17 pièces sur 453 (3,75 %)	 577
	pagne à mèches 9 pièces sur 453 (1,99 %)	 575
	jupe entièrement recouverte de mèches 8 pièces sur 453 (1,77 %)	 228
	jupe à un rang terminal de languettes 8 pièces sur 453 (1,77 %)	 56
	jupe entièrement recouverte de languettes 7 pièces sur 453 (1,54 %)	 624
	jupe tuyautée 5 pièces sur 453 (1,10 %)	 70
	jupe à longs plis 4 pièces sur 453 (0,88 %)	 73
	jupe à longues mèches 3 pièces sur 453 (0,66 %)	 97
	pagne à franges 3 pièces sur 453 (0,66 %)	 479
	pagne à languettes 1 pièce sur 453 (0,22 %)	 483

Tableau 33 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les vêtements couvrant les membres inférieurs

Dans la majorité des cas, le type de vêtement reste **indéterminé**, soit car la pièce est cassée, soit car elle n'est pas suffisamment conservée pour que l'on puisse évaluer la longueur et la nature de la jupe. La majorité des jupes sur les fragments suffisamment conservés est représentée avec des mèches placées uniquement sur **un rang terminal**. Quelques exceptions montrent des jupes **entièrement** recouvertes de mèches. Les **jupes à languettes**, quant à elles, sont le moins représentées. Quelques-unes ne montrent qu'un **rang de languettes**, dont la moitié avec une séparation prononcée entre le haut de la jupe, lisse, et les languettes. Quelques modèles figurent de **longues mèches** sur toute la hauteur de la jupe, d'autres de **longs plis**. Un dernier modèle, la **jupe tuyautée**, est fait de quatre faisceaux de plis sortant de la ceinture, un à l'avant, un à l'arrière et un sur chaque côté¹⁵. Concernant le modèle des pagnes, ce sont aussi les **pagnes à mèches** sur un rang terminal qui sont le plus représentés. Le **pagne à languettes** n'est figuré qu'une fois dans le corpus. Il en existe un modèle se terminant par des **franges**. Les **robes**, quant à elles, ne sont portées que par des femmes¹⁶. Elles se terminent par un rang de mèches pointues. On ne sait pas comment se présente le haut car il est toujours recouvert du châle frangé. Enfin, les hommes qui ne portent **aucun vêtement** sur les membres inférieurs sont nus.



CEINTURES	indéterminée 251 pièces sur 453 (55,41 %)	
	ceinture à nœud 104 pièces sur 453 (22,96 %)	 642
	aucune ceinture 65 pièces sur 453 (14,35 %)	
	ceinture sans nœud 33 pièces sur 453 (7,28 %)	 592

Tableau 34 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les ceintures

Il semble que toutes les jupes se fermaient au moyen d'un lien se nouant dans le dos. C'est ce que nous avons appelé une **ceinture à nœud**, présente sur une grande partie des jupes. Parfois la ceinture est visible, mais figurée **sans nœud**. Dans ce cas, il est impossible de déterminer si cela résulte d'une cassure ou s'il s'agit d'un type particulier de ceinture sans

¹⁵ Nous avons repris ce terme d'après A. Parrot qui qualifie ainsi les jupes du même type sur la statue M. 2347-2454 (fig. 26d) ; Parrot, A., 1967 (b), p. 101. Le même modèle de jupe est figuré sur certaines incrustations en pierre de Mari (fig. 24b-c). Voir la discussion à ce sujet plus bas, p. 141.

¹⁶ En conséquence, même lorsque le vêtement des femmes n'est pas intégralement conservé, il est de fait interprété comme une robe.

nœud. Pour plus de la moitié des pièces, le haut de la jupe n'est pas visible et la présence d'une ceinture reste donc **indéterminée**. Enfin, les personnages nus ainsi que les robes ne sont évidemment pourvus d'**aucune** ceinture.

Les femmes enfin portent des parures. Il existe deux types de bijoux, les **boucles d'oreilles**, figurées comme un anneau épais, et le **collier**, porté dans un seul cas. Le châle frangé qu'elles portent sur les épaules est fermé par une ou deux **épingles**. Souvent y est attaché un petit **chapelet**, fait de perles ou d'amulettes et se terminant par un sceau-cylindre.





PARURES	chapelet 16 pièces	 577
	épingles 14 pièces	 577
	boucle d'oreille 13 pièces	 130
	collier 1 pièce	 133

Tableau 35 : modes de représentation et nombre des fragments d'incrustations figurant les parures

III.2. Animaux

Le deuxième groupe, composé de 45 pièces, figure des animaux. La détermination des espèces animales représentées dans le corpus des incrustations n'est pas évidente, et dépend en grande partie de l'état de conservation des fragments. En l'occurrence, très peu d'animaux sont assez bien préservés pour que l'on puisse voir l'**intégralité** de leur corps. Le reste du corpus est fragmentaire, représenté par des **têtes**, des **avant-trains** et **arrière-trains**, des **sabots** lorsqu'il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit de **pattes avant** ou de **pattes arrière** et, enfin, des **queues**.

Seules quelques familles et sous-familles d'espèces animales¹⁷ ont ainsi pu être déterminées. Il s'agit principalement de la famille des **équidés**, de la famille des bovidés – avec pour sous-familles les **caprins** et les **bovins** – de la famille des **félidés** et de celle des **poissons**. Pour un tiers des animaux, l'espèce reste **indéterminée**, car seule la représentation de sabots et de queues est conservée, détails qui ne permettent pas de déterminer l'appartenance à l'une ou l'autre famille ou sous-famille, caprins, bovins ou équidés.

PARTIES DE CORPS ANIMAL REPRÉSENTÉES	sabot 13 pièces
	arrière-train 12 pièces
	pattes arrière 11 pièces
	tête 10 pièces
	avant-train 10 pièces
	queue 9 pièces
	pattes avant 6 pièces
	intégralité du corps 5 pièces

Tableau 36 : nombre de fragments d'incrustations figurant diverses parties de corps animal

ESPÈCES ANIMALES REPRÉSENTÉES	équidé 15 pièces sur 45 (33,33 %)
	indéterminée 13 pièces sur 45 (28,89 %)
	caprin 11 pièces sur 45 (24,44 %)
	bovin 4 pièces sur 45 (8,89 %)
	félidé 1 pièce sur 45 (2,22 %)
	poisson 1 pièce sur 45 (2,22 %)

Tableau 37 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les espèces animales

¹⁷ Nous nous sommes volontairement limitée ici à donner les familles ou sous-familles ; la détermination des genres prêtant à discussions, nous y reviendrons, cf. *infra*, IV.4., IV.9.b., IV.12.

Les animaux sont le plus souvent représentés **seuls**, mais le nombre peut être évoqué par la superposition des profils. Ainsi, ils peuvent aussi être figurés en **paire**, ou par groupe de **trois** ou **quatre**.

NOMBRE D'ANIMAUX REPRÉSENTÉS	seul 28 pièces sur 45 (62,22 %)
	par quatre 10 pièces sur 45 (22,22 %)
	par trois 4 pièces sur 45 (8,89 %)
	en paire 3 pièces sur 45 (6,67 %)

Tableau 38 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant plusieurs animaux

La plupart des animaux sont représentés de profil **gauche**, sans qu'ils soient nettement supérieurs en nombre aux profils **droits**. Pour quelques-uns le profil reste **indéterminé**.

PROFIL DES ANIMAUX	profil gauche 20 pièces sur 45 (44,44 %)
	profil droit 16 pièces sur 45 (35,56 %)
	profil indéterminé 9 pièces sur 45 (20 %)

Tableau 39 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant le profil des animaux

Près de la moitié des animaux sont représentés **debout**. Certains caprins sont figurés couchés sur le **dos**, dans le cas de sacrifices ; d'autres caprins ainsi que les poissons sont **portés**. Un tiers des postures reste **indéterminé**.

POSTURE DES ANIMAUX	debout 26 pièces sur 45 (57,78 %)
	indéterminée 13 pièces sur 45 (28,89 %)
	sur le dos 3 pièces sur 45 (6,67 %)
	porté 3 pièces sur 45 (6,67 %)

Tableau 40 : nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant la posture des animaux

III.3. Objets

Le troisième groupe correspond aux objets : au total, 227 objets ou accessoires sont représentés sur 186 pièces. Ils sont de trois natures : 95 représentent des armes ou des outils ; 69 correspondent à des pièces d'attelages, dont 43 à des éléments de harnachement et 26 à des éléments de chars ; enfin, 63 représentent des objets divers et des accessoires usuels.

III.3.a. Armes et outils








ARMES ET OUTILS	manche 57 sur 95 (60 %)	 489	
	javeline 12 sur 95 (12,63 %)	 413	
	corde 11 sur 96 (11,58 %)	 533	 509
	tissu frangé 8 sur 95 (8,42 %)	 413	
	hache 4 sur 95 (4,21 %)	 357	
	carquois 3 sur 95 (3,16 %)	 561	

Tableau 41 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les armes et les outils

Dans la catégorie des armes, l'état fragmentaire des pièces conduit généralement à ne plus voir que le **manche** tenu par les soldats, la partie correspondant au fer étant souvent celle qui disparaît. Dans ce contexte, il est important de préciser que ce que l'on imagine volontiers être le manche d'une arme peut tout aussi bien être un simple bâton ou manche d'outil. Dans l'état actuel des données, il est impossible de mieux le définir. Les armes identifiées comme telles par leur fer sont des **haches** ou des **javelines**. Dans certains cas, lorsque la javeline est

tenue sur l'épaule, une pièce de **tissu frangé** est attachée au bout de la hampe. Ces mêmes javelines sont parfois rangées dans un **carquois** attaché à l'avant des chars. Des **cordes** enfin sont représentées par des torons commis, parfois accolés.

III.3.b. Éléments de chars et de harnachement





ÉLÉMENTS DE CHARS	roues 14 sur 26 (53,85 %)	 515
	caisse 12 sur 26 (46,15 %)	 494
	timon 7 sur 43 (16,28 %)	 530
	passe-guides 6 sur 43 (13,95 %)	 530

Tableau 42 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les éléments de chars






PIÈCES DE HARNACHEMENT	guides 10 sur 43 (23,26 %)	 539
	protège-poitrail 8 sur 43 (18,60 %)	 537
	longe 4 sur 43 (9,30 %)	 498
	harnais de tête 4 sur 43 (9,30 %)	 499
	anneau nasal 4 sur 43 (9,30 %)	 500

Tableau 43 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les éléments de harnachement

Malgré l'état très incomplet des fragments d'incrustations, il a été possible de reconstituer les différentes pièces qui participent à la représentation des chars, à savoir **caisse, roues, timon et passe-guides**, et du système de harnachement des équidés. Celui-ci est assez simple. La tête de l'animal est prise dans un **harnais**. Dans les naseaux est passé un **anneau** auquel sont fixées les **guides**, parfois représentées dans les mains du conducteur. Le **protège-poitrail** de l'animal est parfois représenté. Autour du cou, enfin, est nouée la **longe** qui permet de mener l'animal à la main.

III.3.c. Accessoires et objets usuels

Les accessoires, enfin, peuvent être soit du mobilier, représenté par des **sièges**, soit des objets usuels tenus en main par les personnages. On trouve un large éventail de vaisselle représentée¹⁸ : des **jarres**, des **coupes à piédestal**, des **gobelets coniques**, des **gargoulettes**, des **bols** et, dans un cas, ce qui ressemble à une **situle**. Il existe d'autres types de contenants, tels que des **coffrets** portés sur la tête.

Les personnages assis peuvent tenir en main un objet dont la nature nous échappe encore et qui ressemble à un **fouet**. Un autre s'apparente à un **rameau**. Enfin, divers objets n'apparaissent qu'à une seule reprise : un **instrument de musique** qui, ici, est clairement une lyre ornée à l'avant d'une tête de taureau, une **échelle** maintenue de profil sur l'épaule d'un homme, un **filet** suspendu à un bâton qu'un personnage tient sur son épaule, un **fuseau** tenu par une femme. Enfin, quelques objets restent malheureusement **indéterminés**.

III.4. Éléments décoratifs

Le quatrième groupe enfin correspond à des éléments décoratifs, petites figures géométriques qui ornaient les bordures des panneaux et les séparations entre les registres. Ceux-ci étaient composés d'associations de **rectangles**, de **carrés** et de **triangles**. D'autres formes existent, moins courantes : des formes de **pétales**, parfois à **bords incisés**, des

¹⁸ À l'exception du terme situle, la dénomination utilisée pour les récipients a été sélectionnée selon les définitions fournies dans Yon, M. (dir.), 1981.















ACCESSOIRES ET OBJETS USUELS	siège 13 sur 63 (20,63 %)	 611
	indéterminé 9 sur 63 (14,29 %)	
	gobelet conique 9 sur 63 (14,29 %)	 641
	jarre 5 sur 63 (7,94 %)	 601
	gargoulette 4 sur 63 (6,35 %)	 642
	coupe à piédestal 4 sur 63 (6,35 %)	 603
	rameau 4 sur 63 (6,35 %)	 628
	fouet 4 sur 63 (6,35 %)	 624
	bol 4 sur 63 (6,35 %)	 634
	coffret 2 sur 63 (3,17 %)	 478
	situle 1 sur 63 (1,59 %)	 575
	instrument de musique 1 sur 63 (1,59 %)	 633
	échelle 1 sur 63 (1,59 %)	 473
	filet 1 sur 63 (1,59 %)	 474
fuseau 1 sur 63 (1,59 %)	 142	

Tableau 44 : modes de représentation, nombre et pourcentage des fragments d'incrustations figurant les accessoires et les objets usuels












ÉLÉMENTS DÉCORATIFS	disque à raies 11 pièces sur 68 (16,18 %)	 280
	pétale à bord incisé 9 pièces sur 68 (13,23 %)	 272
	rectangle 8 pièces sur 68 (11,76 %)	
	triangle 6 pièces sur 68 (8,82 %)	
	carré 6 pièces sur 68 (8,82 %)	
	goutte d'eau 6 pièces sur 68 (8,82 %)	 299
	triangle sur bitume 4 pièces sur 68 (5,88 %)	
	haricot 3 pièces sur 68 (4,41 %)	 305
	rosace 3 pièces sur 68 (4,41 %) 82,33	 270
		 269
		 268
	cravate 2 pièces sur 68 (2,94 %)	 292
	feuille de laurier 2 pièces sur 68 (2,94 %)	 306
	pétale simple 2 pièces sur 68 (2,94 %)	 316
	indéterminé 2 pièces sur 68 (2,94 %)	
	losange 1 pièce sur 68 (1,47 %)	
	demi-cercle 1 pièce sur 68 (1,47 %)	
disque simple 1 pièce sur 68 (1,47 %)		
as de pique 1 pièce sur 68 (1,47 %)	 271	

Tableau 45 : modes de représentation, nombre et pourcentage de fragments d'incrustations figurant les éléments décoratifs

disques, simples ou à **raies**, des **demi-cercles**, des **rosaces**, un **losange** à bord incisé. Il existe enfin des figures plus libres, comme des formes de **haricots**, des **feuilles de laurier**, des **as de pique**¹⁹, des **gouttes d'eau**²⁰, dont une nervurée, et des formes de **cravates**. Certaines formes restent **indéterminées**.

III.5. Pièces indéterminées

Nous devons enfin évoquer 23 pièces que nous n'avons pas pu interpréter (pl. 14). Elles correspondent à des fragments et à des formes que, faute de pouvoir identifier comme des personnages, des animaux ou des objets précis, nous ne pouvons associer à un type de figuration connu.

¹⁹ Nous avons repris ces termes d'après A. Parrot ; Parrot, A., 1956, p. 154.

²⁰ A. Parrot a successivement qualifié cette forme de blason ou d'écu.

Chapitre IV. IDENTIFICATION ET MODES DE REPRÉSENTATION DES SUJETS ICONOGRAPHIQUES

Les incrustations de Mari offrent une grande variété de formes iconographiques, tant dans la représentation des personnages et des animaux que dans celle des objets et des accessoires. Assemblées selon certaines combinaisons, ces formes constituent des *sujets* iconographiques que l'on peut individualiser¹. C'est ce que nous proposons d'étudier dans le présent chapitre². Appuyé sur la littérature et l'analyse iconographique, ce travail de reconnaissance se fonde sur l'observation des principes d'association d'accessoires, de postures ou de vêtements, qui permet de définir les sujets iconographiques. Dans une première partie, nous étudierons les sujets correspondant à des représentations très générales – hommes, femmes et animaux – auxquels aucun accessoire ou signe particulier ne permet d'attribuer une fonction particulière. Dans une deuxième partie, nous étudierons des sujets plus spécifiques, caractérisés par leur posture ou des types d'objets auxquels ils sont associés.

Nous nous sommes très largement appuyée sur les attestations archéologiques – *realia* – afin de reconnaître et d'identifier ces sujets iconographiques. Nous n'avons pas hésité, par ailleurs, à faire le parallèle avec d'autres représentations sur divers supports, à Mari, la statuaire principalement. Dans une moindre mesure, nous avons aussi établi des comparaisons avec des représentations issues d'autres sites, jamais très éloignés ni géographiquement ni chronologiquement, de Mari. En iconographie, identification n'est jamais très loin d'interprétation et nous avons plus souvent cherché à interpréter, plutôt qu'à nous abstenir, même si les éléments qui guident l'identification peuvent parfois paraître minces. Dans certains cas difficiles, lorsque l'identification prêtait à discussion, nous l'avons indiqué. Rappelons enfin que, dans ce chapitre, le parallèle avec d'autres objets ou d'autres représentations n'est établi qu'à titre de comparaison pour aider à l'identification des sujets.

IV.1. Quelques remarques relatives aux problèmes d'identification des genres

Avant toute chose, il faut annoncer quelques-uns de nos présupposés, notamment à l'égard de la reconnaissance du genre des personnages. Les vêtements, postures ou attributs

¹ Nous présentons dans l'annexe 6 les diagrammes et dénombrements associés à ces sujets iconographiques.

² L'identification et la répartition des sujets iconographiques que nous proposons ici est celles que nous avons adoptées pour le catalogue (vol. IIa).

particuliers qui sont propres aux représentations d'hommes ou de femmes restent d'ailleurs encore sujets à débat³. La question s'est posée – et se pose encore – pour certaines statues à Mari et, par extension, pour les incrustations, même si la recherche s'y est moins attardée. Il est particulièrement frappant de voir que les premiers chercheurs à avoir traité ces questions ont très souvent appliqué aux Mésopotamiens les codes culturels propres à leur époque : ainsi les hommes ne porteraient pas les cheveux longs⁴, les représentations de femmes seraient nécessairement celles de prêtresses ou de divinités – sous-entendant que seul un tel statut justifierait de les représenter⁵ – la pratique du chant ou de la musique ne pourrait être que le fait de femme⁶, etc. Nous avons donc tenté de dépasser certains de ces poncifs et de déterminer quelles pouvaient être les caractéristiques propres aux hommes et aux femmes représentées dans le corpus des incrustations, à l'appui de la statuaire quand cela été possible. Au-delà de cette tentative de détermination du genre des personnages, une partie des fragments est très mal préservée et reste de genre indéterminé⁷.

Une première remarque tient à l'habillement des femmes : elles ne sont jamais torse nu⁸. Elles sont donc toujours vêtues d'une robe, recouvrant entièrement le corps. Nous

³ À ce sujet, voir McCaffrey, K., 2002.

⁴ « *On sait que les sumériens portaient souvent le chignon formé de leurs propres cheveux [...] mais à notre avis, le chignon porté par les hommes est sûrement postiche* » ; Parrot, A., 1935, p. 23.

⁵ « *Des statuette aussi importantes et aussi raffinées ne peuvent avoir été l'apanage de simples femmes de Mari. Nous y reconnaissons désormais la représentation d'une reine* » ; Parrot, A., 1956, p. 90 ; « [...] *cette femme, assise sur un trône, à demi-voilée, n'apparaît-elle pas comme une sorte de madone. Ne lui aurait-on pas fait trop d'honneur de la représenter ainsi, si elle n'est qu'une femme, fut-elle une prêtresse ?* » ; Parrot, A., 1967 (b), p. 97.

⁶ A. Parrot à propos de la statue du chanteur d'Ur-Nanshe M. 2365-2416 (fig. 28d) : « *Tout bien considéré et sans méconnaître la valeur de détails archéologiques que nous n'ignorons pas nous pensons qu'il n'est pourtant nullement démontré que le personnage soit un homme, fut-il un "castrat". Sentimentalement aussi il nous ferait quelque peine d'avoir à renoncer à cette "grande chanteuse", pour laquelle tout plaide, qui le contestera dès qu'on la regarde.* » ; Parrot, A., 1967 (b), p. 95. D'un strict point de vue épigraphique, il semble ne faire aucun doute qu'il s'agit bien d'un homme ; Sollberger, E., 1969. Pour une revue des différentes théories concernant le genre de ce personnage, voir McCaffrey, K., 2002. Autre confusion des genres, C.E.L. Woolley à propos des figures du chanteur et du musicien sur l'Étendard d'Ur (fig. 29) : « *Behind the last seated figure is a musician playing on the lyre and behind him stands a blackhaired woman with her hands crossed on her breast in the conventional attitude of the singer.* » ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 273. On sait aujourd'hui, notamment grâce aux textes d'Ebla, que le chant et la danse étaient des activités tant masculines que féminines ; Biga, M.G., 1991, p. 302. Voir aussi Cheng, J., 2009, cf. *infra*, pp. 215-216.

⁷ Ils sont donc naturellement répertoriés dans la catégorie des personnages indéterminés du catalogue, cf. vol. IIa, pp. 89-129.

⁸ Contrairement à ce qu'a pu penser A. Parrot : « *Il convient donc de penser que les femmes de Mari n'hésitaient pas à dénuder le haut de leur poitrine et que leurs maîtres n'avaient pas cru devoir s'y opposer...* » ; Parrot, A., 1956, p. 93. Selon P. Amiet, quand les officiants sont torse nu, il ne peut s'agir que de femmes qui, pour des raisons de pudeur, ne peuvent être entièrement nues ; Amiet, P., 1961, p. 267. Les rares exemplaires de femmes nues à Mari sont interprétés comme des divinités, telles que les statuette du Trésor d'Ur, Parrot, A., 1968, pp. 16-22, fig. 7-8, 12-13, 15b, pl. IV-VIII. Quelques statues féminines de la Diyala portent des vêtements très décolletés et quelques-unes semblent se découvrir la poitrine volontairement ; celles-ci sont par ailleurs

sommes donc partie de ce principe pour interpréter toutes les représentations de jupes ou de ceintures à nœud – propres aux jupes –, de genoux découverts ou de torse nu comme relevant de la représentation d’hommes. De même, à l’exception de celles qui sont coiffées d’un *polos*, la chevelure des femmes est toujours couverte d’un voile. Elles ont donc constamment les cheveux recouverts. Notons enfin que, sur les incrustations, seules les femmes portent des parures. Ainsi avons-nous interprété les fragments figurant des cheveux comme étant de sexe masculin et ceux présentant des éléments de parures ou d’épingles comme étant de sexe féminin.

Un deuxième point tient à la posture des personnages. On admet généralement, en ce qui concerne la statuaire en général⁹ et celle de Mari en particulier¹⁰, que les personnages assis sont plus souvent des femmes et que lorsqu’elles sont debout, elles ont les pieds joints sur la même ligne, alors que les hommes ont les pieds décalés, le gauche en avant. Il s’agit certes ici de postures majoritairement représentées, mais nullement généralisées : à Mari, on connaît des statues d’hommes assis, telles que celle qu’Ebih-II¹¹ (fig. 28c), celles représentant des femmes debout (fig. 27a¹²). Et il faut bien admettre, au risque de nous répéter, que le corpus des objets de Mari, statuaire comprise, est partiel et ne constitue aucunement la totalité des exemplaires existants. Dans le corpus des incrustations, en tout état de cause, la posture assise ou debout n’est nullement propre à l’un ou l’autre genre : dans le cas des personnages assis dont le genre a pu être déterminé, se trouvent six femmes pour onze hommes. Quant à la position des pieds, les hommes debout n’ont pas toujours le pied gauche en avant. Les modalités de représentation des pieds joints sont plus complexes. Dans le corpus des incrustations, cinq pièces figurent des femmes aux pieds joints. Une première façon de représenter les pieds est de jouer sur la notion de profondeur et de figurer le pied caché par une ligne de silhouette superposant le pied exposé. C’est ainsi que sont représentés les pieds des trois femmes assises sur les pièces **143**, **144**, **145** et d’une femme accroupie sur la pièce **576**. Par analogie, nous avons déterminé la figure de la pièce **134** comme féminine.

interprétées comme des déesses par le fouilleur. Quoi qu’il en soit, le torse est toujours couvert ; Frankfort, H., 1939, pl. 4, 77, ou 81, entre autres.

⁹ Spycket, A., 1981, p. 107.

¹⁰ Parrot, A., 1967 (b), p. 152. Cette règle ne vaut pas, précise-t-il, pour la statue dite de type égyptisant M. 2347-2454 qu’il pensait être une femme : il s’avère qu’il s’agit très probablement d’un homme ; Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

¹¹ Retrouvée dans l’espace 20 du temple d’Ishtar ; albâtre, coquille, bitume et lapis-lazuli pour les yeux ; Ht. : 52,5 cm ; l. : 20,6 cm ; musée du Louvre, n° d’inv. AO 17551 ; Parrot, A., 1956, pp. 70-71, fig. 47, pl. XXXVII-XXXIX.

¹² Retrouvée dans la salle 15 du temple d’Ishtar ; albâtre ; musée d’Alep ; Parrot, A., 1956, p. 99, pl. XLI.

Bien qu'elle soit partiellement conservée sur le bas du corps, elle se présente exactement comme la précédente. En outre, deux autres pièces du corpus ont les pieds joints, **72** et **73**. Elles sont plus petites et les pieds joints ne sont pas figurés dans la profondeur mais évoqués par la représentation d'un seul pied. Ces deux figures, dont une sur la pièce **72** n'est conservée que dans sa partie inférieure, sont vêtues d'une jupe. La pièce **73**, moins fragmentaire, présente un torse nu et des cheveux qui semblent être pris dans un chignon. Par le torse nu et malgré les cheveux longs coiffés en chignon, il ne fait aucun doute pour nous qu'il s'agit ici d'un homme. À l'inverse, A. Parrot, malgré l'habit masculin, l'a toujours considérée comme une figure féminine, précisément à cause du chignon et de la posture qui évoque, selon lui, une danseuse¹³. Quoiqu'il en soit, si les pieds joints correspondent à un marqueur de la représentation des femmes – dans la statuaire au moins – le torse nu est une caractéristique systématique de la représentation des hommes et prime donc, nous semble-t-il, dans la détermination du genre.

En dépit de certains doutes qui subsistent, voici les bases sur lesquelles se fonde notre propos. Rappelons ici que cette méthode d'identification n'a pas vocation à s'ériger en système d'interprétation absolu – ambition vaine dans le contexte lacunaire du corpus des incrustations. Aussi, les doutes ne sont pas évacués de notre analyse mais seront traités au cas par cas, comme il se doit.

IV.2. Hommes : caractéristiques générales

Les hommes sont caractérisés par certains vêtements ou coiffures particulières (vol IIa, pp. 11-74 ; vol. IIb, pl. 1-6a). Si, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, nous avons pu répartir les hommes en plusieurs catégories, selon la posture ou la fonction sociale – personnages assis, soldats, etc. – une partie des hommes représentés n'a pu être associée à aucune catégorie. Cette série fournit néanmoins de nombreux indices concernant la représentation générale des hommes dans le corpus des incrustations de Mari.

¹³ Parrot, A., 1967 (b), p. 237.

IV.2.a. Visage : coiffure et barbe

Dans leur grande majorité, les hommes du corpus ont le crâne rasé. Cette tendance se retrouve également dans la statuaire de Mari (fig. 26a¹⁴). Cette constatation a amené à considérer que le port de cheveux chez les hommes pouvait correspondre à l'usage de la perruque comme signe de distinction sociale. L'absence générale de cheveux peut aussi s'expliquer par des raisons hygiéniques, en empêchant la prolifération de poux ou autres parasites¹⁵. Ces théories sont difficilement vérifiables et, même si l'on sait que la perruque et les postiches étaient utilisés, rien n'invite à en déduire que toutes les représentations de cheveux doivent être interprétées comme des perruques. Par ailleurs, quand le crâne n'est pas rasé, les cheveux sont représentés longs et toujours par la même figuration : une masse homogène, maintenue derrière les oreilles et tombant jusqu'au bas du dos pour se terminer par une petite boucle. La zone figurative de la chevelure, toujours évidée, était sans doute comblée de pâte noire ou de bitume. Par ailleurs, cet évidement a permis de repérer cette coiffure quand seule la partie supérieure de la tête était préservée, comme c'est le cas sur les pièces **86**, **128** ou **358**, par exemple. Cette coiffure rappelle immédiatement celle d'Ur-Nanshe¹⁶ (fig. 28d) et rien dans son agencement ou dans la représentation de la texture des cheveux ne semble indiquer qu'il puisse s'agir là d'une perruque.

Un cas unique, sur la pièce **20**, montre des cheveux longs et raides figurés différemment. Là, ils ne sont pas représentés en une masse homogène mais par des incisions verticales, comme peignés de part et d'autre d'une raie médiane sur le haut du crâne et maintenus derrière les oreilles. Cette coiffure est tout à fait particulière, d'autant plus qu'elle est associée à une barbe longue, elle aussi traitée par des incisions verticales. Cette figuration n'est pas le mode habituel de représentation des barbes longues, généralement suggérées par un évidement. À notre connaissance, ce type n'est pas représenté dans la statuaire. Un lointain parallèle pourrait être établi avec une statue dite de type égyptisant¹⁷ dont la coiffure, dite hathorique en référence aux représentations de la déesse égyptienne Hathor, est tout à fait

¹⁴ Orant imberbe retrouvé dans le temple de Ninni-Zaza, salle 13 ; brèche calcaire ; Ht. : 45 cm ; Parrot, A., 1967 (b), pp. 59-61, fig. 72-74, pl. XXX-XXXI.

¹⁵ Jacobsen, T., 1987.

¹⁶ Découverte dans le temple de Ninni-Zaza, salle 13 ; gypse, coquille, bitume et lapis-lazuli pour les yeux ; Ht. : 26 cm ; l. : 12,4 cm ; musée de Der-ez-Zor, n° d'inv. 21077 ; Parrot, A., 1967 (b), pp. 89-93, pl. XLV-XLVI.

¹⁷ Statue masculine, mais alors considérée comme féminine par A. Parrot ; Parrot, A., 1967 (b), pp. 99-102. Statue retrouvée dans la salle 14 du temple de Ninni-Zaza ; brèche rosée ; Ht. : 41 cm ; l. : 16 cm ; musée de Damas, n° d'inv. 2074. Pour P. Quenet, cette statue témoigne d'une connaissance des œuvres égyptiennes de la part des artisans de Mari ; Quenet, P., 2008, p. 268.

surprenante (fig. 26d). Les cheveux, de même longueur et maintenus derrière les oreilles, tombent aussi de part et d'autre d'une raie droite médiane sur le haut du crâne. La comparaison s'arrête là car ces personnages sont représentés comme imberbes. Une autre comparaison, peut-être plus pertinente, peut être effectuée avec certaines statues masculines de la Diyala (fig. 37¹⁸) ou encore avec un personnage représenté sur un fragment de stèle daté du règne de Sargon d'Akkad (fig. 39a¹⁹). Ce fragment représente un grand filet dans lequel reposent les corps de plusieurs personnages nus que l'on interprète comme les ennemis vaincus. Entre les mailles de ce filet émerge le buste d'un personnage qui, contrairement aux autres, est barbu et chevelu, de manière tout à fait similaire à celui de l'incrustation de Mari. Cet homme est souvent interprété comme étant le souverain vaincu²⁰. D'un point de vue spécifiquement iconographique, nous noterons que l'impression de la barbe et des cheveux longs ainsi rendus tranche totalement avec la représentation habituelle. Ce mode de figuration pourrait désigner des étrangers. Cela nous paraît tout aussi plausible dans le cas du personnage de la pièce **20**, car il est trop singulier pour n'être qu'une simple manifestation d'originalité du graveur. Néanmoins, établir un parallèle trop systématique entre la représentation atypique d'une forme iconographique et un caractère ethnique peut conduire à des raccourcis simplistes. Dans l'état actuel de nos connaissances, rien ne nous permet de trancher.

La question de la représentation ethnique se pose également pour le personnage de la pièce **80**, dont la barbe est elle aussi traitée en incisions obliques, comme si l'on avait voulu représenter des anglais. Ce mode de figuration se retrouve sur une statue découverte à Tuttub, sur le tell moderne de Khafajah²¹. Le personnage de l'incrustation est d'autant plus atypique que nous interprétons difficilement sa coiffe : il semble que l'arrière de sa tête est comme recouvert d'une cape ou d'un manteau dont serait figuré l'ourlet. Le haut de son crâne ainsi que son front semblent être recouverts d'une frange. Nous ne lui connaissons aucun parallèle similaire. Techniquement, ces incisions supplémentaires ne sont que des détails, mais elles donnent une impression parfaitement différente pour une barbe qui reste morphologiquement la même.

¹⁸ Homme retrouvé dans le temple d'Abu à Eshnunna ; gypse, coquille, calcaire noir et bitume pour les yeux ; Ht. : 29,5 cm ; datée du DA I ou du DA II ; Metropolitan Museum of Art, n° d'inv. 40.156. Couple d'orants retrouvé à Eshnunna dans le temple d'Abu ; gypse, coquille, calcaire noir et bitume pour les yeux ; Ht. : 72 et 59 cm ; DA II ; musée de Bagdad, n° d'inv. IM 19752 et 19751.

¹⁹ Retrouvée à Suse ; diorite ; Ht. : 54,7 cm ; l. : 26 cm ; datée du début de la dynastie akkadienne, deuxième moitié du XXIV^e siècle av. J.-C. ; musée du Louvre, n° d'inv. Sb 2.

²⁰ Nigro, L., 1998.

²¹ Frankfort, H., 1939, pl. 52-53, n° cat. 39.

Une dernière coiffure, enfin, a attiré notre attention : le chignon porté par un homme sur la pièce 73. Les cheveux sont ramenés sur l'arrière de la tête et semblent pris dans un filet. La pièce est assez petite et il est difficile d'affirmer qu'il s'agit bien ici de la coiffure à chignon bien connue car habituellement portée par les souverains mésopotamiens, notamment à Mari par le roi Ishgi-Mari (fig. 26e) : les cheveux sont là répartis de part et d'autre d'une raie médiane et réunis à l'arrière en un chignon maintenu par un fin ruban, le haut du crâne est ceint par une natte. S'agit-il d'un attribut du pouvoir temporel conféré par les dieux ? Le texte de la stèle des Vautours parle d'un « *bandeau royal (?)* »²² que le dieu Utu noue autour du front. Pour A. Parrot, le chignon et le bandeau tressé sont des postiches²³. Cette coiffure n'est connue qu'en contextes exceptionnels : dans des contextes royaux, on pense par exemple au casque de Meskalamdug²⁴ ou à la stèle des Vautours²⁵ (fig. 38a) ; dans un contexte divin, elle est par exemple portée par une divinité féminine²⁶ sur une plaquette de Mari²⁷ (fig. 23c). Sur l'incrustation, cette coiffure a notamment retenu notre attention car elle est portée par un personnage qui, comme nous l'avons évoqué plus haut, avait d'abord été identifié comme une femme, plus particulièrement comme une danseuse. Pour P.R.S. Moorey par exemple, le chignon peut aussi être l'apanage des fils de souverains²⁸. En ce qui concerne l'incrustation, nous ne le pensons pas, car aucun autre attribut ou posture ne justifie un tel statut. Au contraire, il est d'apparence plutôt modeste. Par ailleurs, il faut sans doute différencier le chignon royal qui présente les cheveux réunis en masse et attachés par un lien placé horizontalement, du chignon représenté ici, dont le lien est croisé sur la masse de cheveux. Si le chignon royal est postiche, celui-là semble tout simplement être un type de coiffure. Ainsi, sous cet aspect simple, rien n'indique qu'il serait en effet l'apanage des princes ou des divinités.

Si la majorité des hommes sont chauves, ils sont également le plus souvent imberbes. À l'instar des cheveux, cela voudrait-il dire que les barbes aussi sont factices ? En observant

²² Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971, p. 49.

²³ Parrot, A. 1935, p. 23 ; 1956, p. 68.

²⁴ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 150, n° cat. U 10000.

²⁵ Retrouvée à Girsu, sur le tell K ; calcaire ; Ht. : 1,80 m ; l. : 1,30 m ; ép. : 0,11 m ; datée de la I^{re} dynastie de Lagash, au milieu du XXV^e siècle av. J.-C., DA IIIb ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 50, 2346, 2347, 2348, 16109.

²⁶ Barrelet, M.-T., 1952.

²⁷ Retrouvée dans le temple d'Ishtar, secteur sud ; coquille ; Ht. : 31,5 cm ; l. : 21,5 cm ; ép. : 0,2 cm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 18962.

²⁸ Moorey, P.R.S., 1996.

attentivement certaines sculptures issues des sites de la Diyala, on peut observer que le rendu ondulé et rehaussé de noir de la barbe se trouve sous une partie lisse, figurée en noir aussi, qui pourrait être interprétée comme une barbe postiche placée sur une barbe naturelle²⁹. La figuration de la barbe pourrait aussi être l'expression d'un âge. La représentation la plus courante est la barbe longue tombant sur la poitrine. Elle est légèrement évidée et souvent remplie de bitume. Il existe cependant quelques rares exceptions ; ainsi les personnages des pièces **77** et **79** portent une barbe courte, traitée par de petites incisions éparses ; la pièce **80** présente une barbe qui semble être faite d'anglaises³⁰ ; la pièce **100** porte également une forme de barbe courte, mais se terminant par de petites boucles. Cette même barbe est portée par deux autres personnages, un homme assis sur la pièce **622** et un orant sur la pièce **591**. Il est donc difficile d'associer ce type de barbe à un thème ou une fonction particulière. Nous noterons qu'aucun homme ne porte de moustache, alors qu'elle était portée par ailleurs dans la région de la Diyala³¹. Ceci étant, la figuration de la moustache sur les statues reste exceptionnelle à cette époque et se généralise plus tard, à l'époque akkadienne.

IV.2.b. Vêtements masculins

Les hommes sont généralement torse nu et portent une jupe, comme sur les statues masculines. Dans le cas de la pièce **179**, dont n'est conservée que la partie inférieure, le personnage, au genre indéterminé, porte une écharpe aux extrémités frangées qui, à notre connaissance, n'est attestée nulle part ailleurs. La représentation la plus commune est celle de la jupe à un rang terminal de mèches, fermée par une ceinture à nœud à l'arrière de la jupe. Grâce à la statuaire, on sait que ce nœud se porte en fait légèrement sur le côté gauche³² (fig. 26b). Si dans certains cas nous avons noté l'absence du nœud, cela est probablement dû à une cassure, comme sur les pièces **2**, **123** ou **592**, par exemple.

Dans le chapitre précédent, nous avons distingué les jupes selon leur figuration, à mèches ou à languettes. Cette distinction nous a semblé importante, car se pose la question de la représentation délibérée ou non de ce type de détail. Nous pouvons remarquer, en effet, qu'à l'inverse de la statuaire où les jupes sont fréquemment représentées avec quatre ou six rangées de languettes sur toute la hauteur du vêtement, les incrustations ont plutôt tendance à

²⁹ Frankfort, H., 1939, pl. 1-3, n° cat. 1 ; 1943, pl. 29, n° cat. 261.

³⁰ La même barbe est figurée sur une statue retrouvée à Khafajah ; Frankfort, H., 1939, pl. 52-53, n° cat. 39.

³¹ Frankfort, H., 1939, p. 50, n° cat. 1, pl. 1-3 ; n° cat. 9, pl. 18-20.

³² Statue masculine retrouvée dans le temple d'Ishtar, salle 18 ; Ht. : 14,5 cm ; musée du Louvre, n° inv. AO 17566 ; Parrot, A., 1956, p. 80, pl. XXXIV.

présenter les jupes lisses, ornées de mèches seulement dans leur partie inférieure³³. Il est possible de l'expliquer de deux façons. Soit la taille réduite des incrustations tend à limiter le souci du détail, qui peut s'exprimer plus librement et facilement sur la statuaire ; ainsi les statues permettent de développer le motif des mèches et des languettes, là où les incrustations ne permettent pas de figurations détaillées. Soit il s'agit réellement de deux natures de tissus différents, les jupes lisses traduisant du feutre ou une peau tannée et les jupes à languettes exprimant un vêtement plus lourd, réellement composé de mèches de laine. D.P. Hansen a avancé l'idée selon laquelle le vêtement composé de plusieurs rangs de languettes pourrait être une sorte de tablier porté par-dessus une jupe lisse³⁴. L'idée, si elle ne peut être démontrée, marque au moins ici une évidence : la représentation de jupes à languettes est plus rare que celle de jupes lisses. Quoiqu'il en soit, même s'il en existe trop peu d'exemplaires pour formuler catégoriquement une conclusion, nous remarquerons tout de même que les pièces **93**, **171**, **172**, **173** et **619** qui présentent des vêtements composés de plusieurs rangs de languettes, sont de taille légèrement plus importante que la moyenne. Ainsi, la dimension du support a peut-être un rôle à jouer. Dans quelques cas, sur les pièces **67**, **117** et **485**, les languettes sont nettement séparées du reste de la jupe par une sorte d'ourlet. De tels exemples sont surtout connus par la statuaire de la Diyala (fig. 37) et quelques exemplaires à Mari (fig. 26c³⁵), dont deux inscrits, la statue de Tagge³⁶ et la statue d'un échanson³⁷. Ce type de jupe exprime peut-être un statut particulier, ethnique ou professionnel.

La jupe à longs plis est portée par deux hommes, l'un sur la pièce **72** – partiellement conservée – l'autre sur la pièce **73**. Cette dernière figure un personnage controversé que nous avons évoqué plus haut³⁸, longtemps considéré comme une femme associée au monde de la danse. Cette jupe est aussi portée sur la pièce **188** par un personnage dont nous ne pouvons déterminer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Enfin, elle est portée par un joueur de lyre sur la pièce **633**. Cette jupe assez particulière est, à notre connaissance, inconnue du registre de la statuaire, mais sera représentée sur une stèle datée du règne de Sargon, portée par les hommes de sa suite (fig. 39b³⁹).

³³ Déjà remarqué par le fouilleur ; Parrot, A., 1967 (b), p. 250.

³⁴ Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998, p. 59.

³⁵ Découvert dans le temple de Ninni-Zaza, salle 13 ; gypse : Ht. : 30 cm ; Parrot, A., 1967 (b), p. 63, fig. 76-77, pl. XXXIII.

³⁶ Parrot, A., 1967 (b), pp. 49-51, fig. 53-55, pl. XXIV.

³⁷ M. 2315-2332-2777, dans Parrot, A., 1967 (b), pp. 44-45, fig. 44-45, pl. XX.

³⁸ Cf. *supra*, p. 73.

³⁹ Découverte à Suse ; diorite ; Ht. : 46 cm ; l. : 35 cm ; datée du début de la dynastie akkadienne, deuxième moitié du XXIV^e siècle av. J.-C. ; musée du Louvre, n^o d'inv. Sb 1.

La jupe tuyautée longue, enfin, semble être fréquemment représentée à Mari. Elle est également représentée sur des incrustations en pierre (fig. 24b⁴⁰, 24c⁴¹). Sa figuration spécifique traduit une forme particulière qui a pu être comprise par l'intermédiaire de la statue dite de type égyptisant (fig. 26d). Les jupes tuyautées ne présentent pas de nœud et leur aspect très particulier nécessitait un autre mode de fermeture et d'attache. Il est possible que les graveurs n'aient pas été très à l'aise avec la figuration de cette jupe, en outre très peu représentée. Deux exemplaires la figurent à peu près de la même manière sur les pièces **64** et **469** ; la pièce **70**, quant à elle, est un peu plus élaborée ; les deux dernières pièces, **98** et **468**, sont à la fois très mal conservées et mal représentées. Bien que plus court, il semble que ce soit le même modèle qui est figuré sur certaines plaques perforées de la Diyala (fig. 38c⁴², 38h⁴³) ou sur la plaque dite au Chariot d'Ur⁴⁴ (fig. 38f).



Tableau 46 : modes de représentation de la jupe tuyautée

En résumé, il existe une grande dominante de la jupe à rang terminal de mèches et il est possible que la taille du support et le degré d'aisance à travailler un tel matériau aient un rôle à jouer dans la figuration du vêtement. La représentation spécifique des types de jupes ne tient pas du hasard, et la représentation de jupes aussi particulières que la jupe tuyautée ou la jupe à longs plis exprime sans doute un marqueur ethnique, social ou professionnel. Il faudrait réussir à définir plus précisément la raison pour laquelle tel type de jupe est figuré plutôt qu'un autre. S. Corbiau avait avancé une raison chronologique, les jupes les plus courtes seraient les plus anciennes⁴⁵ : ainsi le pagne à rang terminal de mèches figuré sur les plaques archaïques de Lagash, Suse, Khafajah (fig. 38) ou la plaque au Chariot d'Ur (fig. 38f) daterait

⁴⁰ Jupe tuyautée M. 4934, retrouvée dans la salle 46 du « palais », niveau P-2 ; gypse ; Ht. : 7,1 cm ; l. 4,7 cm.

⁴¹ Homme portant une enseigne M. 4465, retrouvé dans le « palais », niveau P-2 ; pierre ; Ht. : 11,2 cm ; l. : 6,1 cm.

⁴² Découverte dans le temple de Sin à Tuttub ; calcaire ; Ht. : 20 cm ; l. : 20 cm ; Oriental Institute de Chicago, n° d'inv. A 12417.

⁴³ Découverte dans le temple dit ovale de Tuttub ; calcaire ; Ht. : 32 cm ; l. : 29,5 cm ; datée des environs de 2700 av. J.-C., DA II ; musée de Bagdad, n° d'inv. IM 14661.

⁴⁴ Découverte à Ur, hors contexte précis ; calcaire ; Ht. : 13,5 cm ; l. : 27 cm ; datée des environs de 2700 av. J.-C., DA II ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. CBS 17086.

⁴⁵ Corbiau, S., 1936.

du DA I ; ensuite la jupe passerait sous le genou ; puis elle arriverait au niveau des pieds ; enfin, le modèle le plus récent serait celui qui figure plusieurs rangées de languettes, celui-là même que portent Eannatum sur la stèle des Vautours (fig. 38a) et Ur-Nanshe sur une plaque votive⁴⁶ (fig. 38g). Cette théorie a néanmoins ses limites car, selon son auteur, elle ne concerne pas les personnages de haut rang social qui portent tous la jupe longue, ce qui, en soi, pose par-delà l'hypothèse de base le problème de la reconnaissance des hommes de haut rang. Nous ajouterons, par extension, qu'elle ne concerne pas non plus les femmes. De plus, une telle théorie vaut peut-être pour la statuaire, mais ne peut avoir d'écho sur les représentations en deux dimensions, où cohabitent des jupes de tailles diverses, comme on le voit très clairement sur l'Étendard d'Ur (fig. 29) ou certaines plaques perforées (fig. 38c, 38h). D'autres à l'inverse, tels que C.L. Woolley ou A. Spycket pour ne citer qu'eux, partent du principe que, plus on avance dans le temps, plus on progresse dans le souci du détail : ainsi, les jupes représentées de manière simple, sans mèches ni languettes, seraient plus anciennes que les jupes composées de plusieurs rangées de languettes, les premières caractérisant le DA II, les secondes le DA III⁴⁷. Parallèlement, les jupes les plus élaborées sont celles qui habillent les plus hauts représentants de la société⁴⁸. Cette théorie appliquée aux images est insuffisante et les exemples sont nombreux pour démontrer que le souci du détail et la perfection de la facture ne sont en aucun cas un critère d'avancement chronologique, mais bien une question d'ateliers, de dextérité des artisans, de matériaux travaillés et de contexte de diffusion de ces images⁴⁹.

Certains hommes, enfin, sont nus. Il peut s'agir de prêtres ou de prisonniers⁵⁰. Mais quand aucun indice ne permet de valider une telle interprétation à cause de l'état fragmentaire des incrustations, comme sur les pièces **8**, **84** ou **115**, on peut se demander si les hommes pouvaient être représentés nus.

⁴⁶ Retrouvée à Girsu sur le tell K ; calcaire ; Ht. : 40 cm ; l. : 47 cm ; datée de la I^{re} dynastie de Lagash, vers 2500 av. J.-C., DA IIIb ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 2344.

⁴⁷ Spycket, A., 1981.

⁴⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 238.

⁴⁹ Le propos n'est pas ici de développer ces questions, mais nous pouvons, à titre d'exemple, en évoquer un des plus frappants : la facture des mains et le rendu des phalanges sur les statues en diorite du souverain akkadien Manishtushu sont bien plus détaillés et plus fidèles à la réalité que celle des statues de Gudea, pourtant exécutées plus d'un siècle plus tard.

⁵⁰ Que nous étudierons plus loin, cf. *infra*, IV.11 et IV.7.

IV.3. Femmes : caractéristiques générales

À l'exception des femmes dites au *polos*⁵¹, la représentation de la figure féminine ne présente pas de grandes variantes (vol IIa, pp. 76-87 ; vol. IIb, pl. 10-11a). Dans l'attitude générale, rien ne les distingue des hommes, sauf pour la posture accroupie qui, dans le corpus des incrustations, n'est attestée qu'à travers la figuration de femmes sur les pièces **576** et **134**. Cette posture est propre aux femmes ; les hommes baissés portent toujours un genou en terre. La différence de posture tient, selon nous, au vêtement, plus long pour les femmes et donc moins confortable pour s'agenouiller. Cet élément est non négligeable dans la détermination du sexe des personnages quand ne restent que des fragments.

IV.3.a. Coiffes et coiffures

Le débat sur les coiffures de femmes, qui s'explique par la grande diversité des représentations, soulève de nombreuses questions qui n'ont pas trouvé de réponses à l'heure actuelle⁵². Sur les incrustations de Mari, toutes les femmes ont la chevelure prise dans un voile. La seule partie visible des cheveux est une frange faite de petites boucles sur le haut du front. Il existe deux façons d'arranger le voile.

La première, la plus représentée sur les incrustations, est figurée par un entrecroisement de fines bandelettes recouvrant le crâne, du haut du front jusqu'à la nuque. Cela correspond probablement en réalité à un long turban enroulé en plusieurs tours autour de la tête. A. Parrot pensait à un filet enserrant les cheveux coiffés en chignon sur la nuque⁵³. Cet arrangement du voile est porté par cinq femmes sur les pièces **133**, **137**, **138**, **144** et **145**. Les deux dernières sont strictement identiques. Cette mode du turban drapé portée par certaines statues féminines de Mari (fig. 27b⁵⁴) est très proche de celle des statues féminines du temple d'Ishtar à Assur⁵⁵ ou de celles retrouvées à Khafajah⁵⁶.

Une autre façon d'arranger le voile est figurée de manière beaucoup plus complexe, bien que représentant peut-être une coiffure agencée plus simplement que la précédente. Le

⁵¹ Identifiées comme des prêtresses, elles seront traitées plus loin, cf. *infra*, IV.11.

⁵² Woolley, C.L., 1934 ; Spycket, A., 1954 ; 1981 ; 2007 ; Parrot, A., 1956 ; 1967 (b) ; Frankfort, H., 1939 ; 1943 ; Moorey, P.R.S., 1996 ;

⁵³ Parrot, A, 1935, p. 124 ; 1956, p. 91.

⁵⁴ Tête féminine retrouvée dans le temple d'Ishtar, salle 17 ; albâtre et lapis-lazuli ; Ht. : 60 cm ; l. : 69 cm ; musée du Louvre, n° inv. AO 17563 ; Parrot, A., 1956, p. 91, pl. XXXVIII.

⁵⁵ Andrae, W., 1922, pl. 34-37.

⁵⁶ Frankfort, H., 1939, pl. 72, n° cat. 103.

voile, sans doute du même type que le précédent mais probablement moins long, est posé sur le haut du front, croisé ou réuni à l'arrière de la tête, puis enroulé autour du crâne en un tour, avec la longueur de tissu restant. Certaines statues féminines de Mari aident à comprendre cette coiffure (fig. 27d⁵⁷). Cet ajustement extrêmement simple pourrait être originaire de la région de la Diyala et est souvent appelé « *en résille* »⁵⁸. Représenté de profil, il donne à voir un pan du voile prenant l'aspect d'une virgule, comme sur les pièces **130** ou **148**, ou d'un U, comme sur la pièce **142**. On aperçoit parfois, le plus souvent sur les statues, un petit bouton sommital que l'on devine sur certaines incrustations. Quand elle est fragmentaire, cette coiffure est difficile à interpréter comme telle. C'est sans doute la raison pour laquelle A. Parrot a d'abord interprété les pièces **148** et **149** comme des hommes, alors qu'il s'agit précisément de femmes portant cette coiffe⁵⁹. La pièce **148** est particulièrement abîmée et la pièce **149** est tellement délitée que les incisions au niveau du voile ont disparu, mais la silhouette de la tête est bien celle donnée par un tel arrangement. Cette coiffure a donné lieu à de nombreuses interprétations. Pour A. Parrot, elle est appelée « *ruchée* »⁶⁰ et serait composée de cheveux naturels et nullement d'un voile. Il n'y aurait ainsi qu'un bandeau sur l'avant du crâne, le reste de la coiffure serait fait de cheveux arrangés en chignon plat à l'arrière de la tête et de nattes latérales ramenées sur le dessus, peut-être agrémentées de bandeaux. Pour A. Spycket, il s'agirait d'une coiffure trop complexe pour être faite de cheveux naturels : ce qui est représenté correspondrait donc à des cheveux postiches⁶¹. Ici non plus l'option du voile n'est pas retenue car, principalement sur les statues de la Diyala, la coiffe est agrémentée de motifs chevrons qui font clairement penser à des mèches de cheveux⁶². Mais rien n'empêche de penser qu'il s'agit là de la figuration du matériau d'un type de turban tissé. La question des coiffures épaisses postiches pour les femmes se pose aussi par rapport à la découverte de la tombe de la reine Puabi à Ur. Son crâne était en effet entouré de fines bandelettes de métal, mais de circonférence tellement grande que le fouilleur ne concevait pas qu'elles puissent reposer directement sur la chevelure naturelle de la femme. Il pensait alors à un postiche très large⁶³. En tout état de cause, l'utilisation de perruques ou de postiches n'est

⁵⁷ Retrouvée dans le temple d'Ishtar, salle 18 ; Ht. : 9,3 cm ; l. : 10,3 cm ; musée d'Alep ; Parrot, A., 1956, p. 90, fig. 59, pl. XXXVIII.

⁵⁸ Spycket, A., 1981 ; 2007.

⁵⁹ Il faut bien admettre que le délitement de la pièce au niveau de la joue donne l'impression d'une barbe.

⁶⁰ « [...] une coiffure compliquée qui rappelle un peu la ruche gauffrée et plissée de certaines coiffes monastiques. » ; Parrot, A., 1956, pp. 90.

⁶¹ Spycket, A., 1954.

⁶² Frankfort, H., 1939, pl. 86, n° cat. 131.

⁶³ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 240.

pas remise en question, mais dans le cas des représentations sur les incrustations, il semble très clair que les femmes ont les cheveux voilés. Que le voile soit en réalité fait d'un lourd matériau tissé, qu'il soit maintenu par des bandelettes, comme cela semble être le cas sur la pièce **130**, ou encore que la coiffe voilée soit agrémentée d'épingles, d'anneaux ou de peignes décoratifs, tels qu'on a pu en retrouver en contexte archéologique, n'est pas exclu⁶⁴.

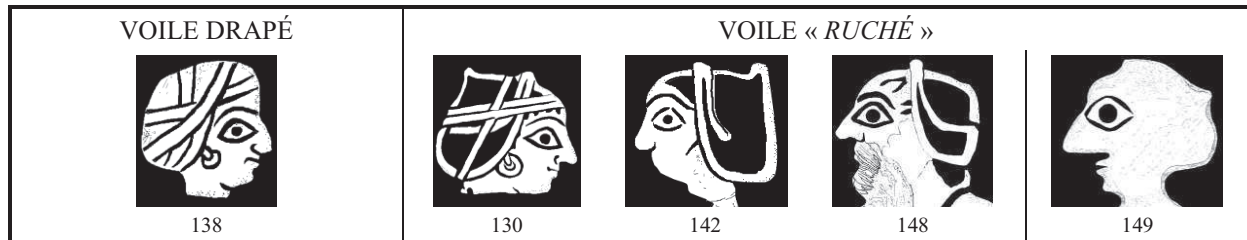


Tableau 47 : modes de représentation des coiffes faites d'un voile

Les femmes mésopotamiennes, les femmes de Mari plus particulièrement, portaient-elles toutes un voile ? Tel est le cas des représentations sur les incrustations et sur les statues de Mari. Tout porterait donc à croire que c'était une pratique du quotidien. Mais se pose avant tout la question de ce que donnent à voir de telles images et, surtout, qui elles représentent et dans quel contexte. Ainsi, le voile, à défaut d'être porté au quotidien par toutes les femmes à Mari – ce qui demeure plausible – pouvait également n'être porté que par certaines d'entre elles, en certaines occasions. Plus tard, à l'époque paléo-babylonienne, le voile sera le signe du statut de femme mariée⁶⁵. Au-delà du statut social, le voile peut aussi avoir des aspects purement pratiques : protection contre le soleil ou contre la poussière. Mais comprendre de quels types de réalité témoignent ces images à cette époque reviendrait à prétendre que l'on possède assez de représentations de femmes en contexte clair ou de sources textuelles concernant leur quotidien à cette époque pour apporter des éléments décisifs de réponse.

IV.3.b. Vêtements féminins

Les femmes portent deux types de vêtements. La mode la plus représentée dans le corpus consiste en une robe longue, parfois plus longue à l'arrière qu'à l'avant, comme clairement attesté sur la pièce **135**. Cette robe ne nécessite pas le port de ceinture puisqu'elle est constituée d'une seule pièce de tissu. On ne sait pas comment elle se présente sur sa partie

⁶⁴ Zettler, H., Horne, L. (dir.), 1998, p. 96, n° cat. 32 ; p. 106, n° cat. 54-55.

⁶⁵ Stol, M., 1995, p. 124.

haute puisque les femmes ainsi vêtues portent sur les épaules un châle dont les deux pans, frangés sur le bord intérieur, se ferment sur la poitrine au moyen d'une ou de deux épingles. C'est la représentation spécifique de ce châle et du bras qui en émerge qui nous conduit à interpréter la pièce **630** comme figurant une femme, ainsi que la pièce **151**, par analogie. Cette tenue – robe et châle – est totalement absente du répertoire de la statuaire.

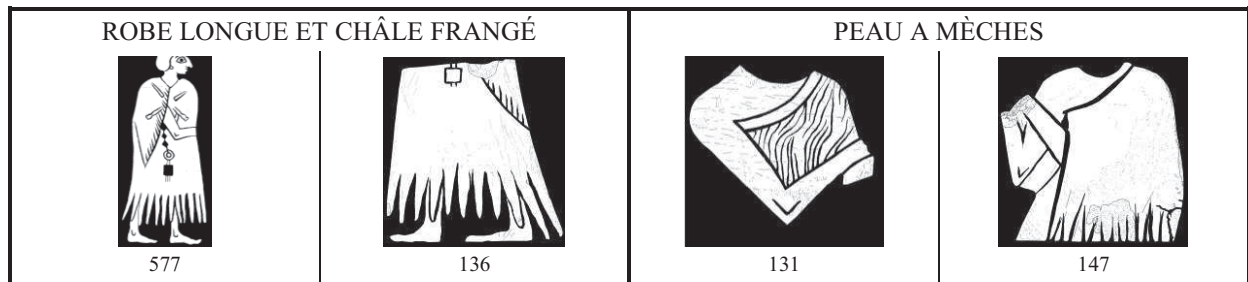


Tableau 48 : modes de représentation des vêtements portés par les femmes

Une autre tenue est attestée par quatre pièces, conservées seulement dans la partie supérieure. Il est donc impossible de connaître l'intégralité du vêtement. Nous avons qualifié ce vêtement de peau à mèches. Elle est très similaire à celle que portent certains soldats⁶⁶. Il s'agit d'un tissu qui passe en biais sur la poitrine, recouvrant entièrement une épaule et un bras et laissant l'autre nu. Dans le cas de la pièce **131**, la peau est intégralement recouverte de mèches et est ourlée sur son bord supérieur. Ce détail est aussi figuré sur la pièce **149**, dont le mauvais état ne permet pas d'attester la présence de mèches. Dans les deux autres cas, sur les pièces **147** et **148**, les mèches ne sont présentes que sur la partie basse du vêtement. Celui-ci tombe jusqu'au niveau de la taille et ne recouvre que le haut du corps. À l'instar du châle frangé, cette tenue nécessite donc un autre vêtement dessous, qui pourrait bien être une robe. Dans les deux premiers cas, en revanche, cette peau à mèches pourrait descendre jusqu'aux pieds. Il pourrait alors s'agir de la tenue dite robe-*kaunakes*⁶⁷, attestée dans la statuaire, s'enroulant autour du corps et présentant à l'avant une sorte d'emmanchure d'où émerge le bras recouvert (fig. 27a). Les statues de la Diyala présentent le même vêtement⁶⁸. Mais les deux fragments d'incrustations ne sont pas assez bien conservés pour assurer qu'il s'agit de ce vêtement. Sur les incrustations, comme sur la statuaire, c'est toujours l'épaule droite des

⁶⁶ Cf. *infra*, pp. 156-157.

⁶⁷ Parrot, A., 1967 (b).

⁶⁸ Frankfort, H., 1939, pl. 73.

femmes qui est découverte, peu importe leur profil. Ce détail se retrouve dans la littérature sumérienne qui mentionne que les femmes portent leur vêtement à gauche⁶⁹.

Notons enfin que les vêtements appelés par A. Parrot « *cape-manteau* » ou « *chasuble* »⁷⁰ portée par certaines femmes sur les statues de Mari (fig. 27c⁷¹, 28b⁷²) ou sur certains sceaux-cylindres (fig. 40a⁷³) n'est pas attestée avec certitude sur les incrustations. Nous avons cependant interprété la bande verticale incisée sur la pièce 628 comme pouvant être l'ourlet de ce vêtement.

IV.3.c. Épingles et parures

L'épingle fermant le châle frangé comporte toujours un chas qui permet la suspension d'un petit chapelet constitué d'amulettes ou de perles et terminé par un sceau-cylindre. Seule la femme représentée sur la droite de la pièce 588 n'a pas de chapelet. La pièce 630, que nous avons interprétée comme une femme vêtue du châle frangé, n'a ni épingle ni chapelet, mais elle est extrêmement mal conservée. Les attestations archéologiques d'épingles, retrouvées le plus souvent en contexte funéraire, mesurent généralement entre 15 et 25 cm (fig. 36). Sur es incrustations, elles sont de trois types.






ÉPINGLE DROITE À TÊTE BOMBÉE	ÉPINGLE DROITE À TÊTE RONDE	ÉPINGLE COURBE À TÊTE LENTICULAIRE	CHAPELETS ET ÉPINGLE NON REPRÉSENTÉE	
				
578	142	143	150	146

Tableau 49 : représentations des épingles et des chapelets

Le plus représenté est celui de l'épingle droite, utilisée par deux, en croix, pour fermer le châle. La tête est représentée plate, mais nous l'assimilerions assez bien au type de

⁶⁹ Rapporté dans Stol, M., 1995, p. 124.

⁷⁰ Parrot, A., 1967 (b).

⁷¹ Statue retrouvée dans le temple d'Ishtar, espace 20 ; Ht. : 11,4 cm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 17558 ; Parrot, A., 1956, p. 97, pl. XL.

⁷² Statue de femme assise, retrouvée dans le temple de Ninni-Zaza, salle 13 ; gypse ; Ht. : 36 cm ; Parrot, A., 1967 (b), pp. 96-98, fig. 134-135, pl. XLVII-L, C.

⁷³ Empreinte de cylindre III Y 3 SE 92, chantier H ; Beyer, D., 2007, pp. 181-184, fig. 4.

l'épingle droite à tête bombée, connue et peut-être créée à Mari⁷⁴ (fig. 36b⁷⁵). Considérant une taille moyenne de 1,60 m pour les femmes et supposant que ces représentations sont fidèles à une échelle réelle, ces épingles mesureraient entre 30 et 40 cm, ce qui paraît beaucoup trop long. La taille des épingles est délibérément exagérée, comme l'attestent par ailleurs les découvertes archéologiques : les deux exemplaires en or et en argent du Trésor d'Ur, pour ne citer qu'eux, mesurent environ 12 cm⁷⁶. Contrairement à ces exemplaires connus dont le chas se trouve juste sous la tête, les représentations montrent que le chapelet est accroché à un chas qui se situerait au milieu de l'épingle.

Le deuxième type est représenté par trois exemplaires sur les pièces **142**, **144** et **145**. Il s'agit de l'épingle droite à tête ronde, ici utilisée seule, piquée à l'horizontale dans le vêtement (fig. 36b⁷⁷). Deux exemplaires de ce type ont été retrouvés dans une tombe à Mari tout près d'un sceau-cylindre⁷⁸. Elles mesurent une dizaine de centimètres, l'une avec chas et l'autre sans. L'ensemble a été retrouvé dans le creux du membre supérieur gauche. Dans une autre tombe, deux épingles de ce type, mesurant une vingtaine de centimètres, ont été retrouvées, situées à l'arrière du bassin d'une femme, fermant probablement un vêtement épais. Plusieurs perles leur étaient associées⁷⁹. La plupart de ces épingles ont cependant été retrouvées au niveau de l'épaule des squelettes, confirmant ainsi la fonction représentée sur les incrustations, la fermeture d'un vêtement porté sur le buste.

Enfin, la pièce **143** présente une épingle courbe à tête lenticulaire, utilisée seule ici aussi (fig. 36b⁸⁰). Les attestations archéologiques tendent à montrer que ce modèle est plus particulièrement typique du nord de la Mésopotamie⁸¹. On en retrouve néanmoins à Ur, exclusivement dans les tombes datées de la I^{re} dynastie, donc du DA IIIb⁸².

Sur les incrustations, les épingles sont généralement percées juste avant la tête, afin de fixer en pendentif un chapelet fait d'amulettes ou de pendeloques, dont la dernière est systématiquement rectangulaire : il s'agit probablement de la représentation d'un sceau-

⁷⁴ Nicolini, G., 2010, p. 319.

⁷⁵ Épingle droite à tête bombée M. 4428, jarre du Trésor d'Ur ; argent et or ; l. : 12,64 cm ; musée de Damas.

⁷⁶ Parrot, A., 1968.

⁷⁷ Épingle droite à tête ronde IV A 17 SO 25, tombe IV A 17 SO T3 ; épingle en argent et anneau en or ; l. : 10,4 cm ; musée de Der-ez-Zor, n° d'inv. 3239.

⁷⁸ Tombe III G 2 NO T1 ; Jean-Marie, M., 1999, p. 192, pl. 231.

⁷⁹ Tombe III G 2 NE T2 ; Jean-Marie, M., 1999, p. 194, pl. 242.

⁸⁰ Épingle courbe à tête lenticulaire M. 790, « palais » ; or ; l. : 10,4 cm ; musée d'Alep.

⁸¹ Quenet, P., 2008, pp. 249-250.

⁸² Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 239 ; vol. II, pl. 231.

cylindre⁸³. Il est intéressant de noter qu'à l'aspect spécifique de l'épingle répond systématiquement une association spécifique de pendeloques :

- le chapelet des épingles droites à tête bombée est constitué de trois perles en losange, d'un anneau et d'un sceau-cylindre. Le losange peut représenter une perle à ailettes, une perle biconique ou une perle rhomboïdale. L'anneau, quant à lui, pourrait être la représentation d'un pendentif annulaire⁸⁴ ;
- le chapelet des épingles droites à tête ronde est constitué de deux perles en losange, puis du sceau-cylindre ;
- enfin, le chapelet de l'épingle courbe à tête lenticulaire est constitué d'une perle en losange, d'une perle ronde et du sceau-cylindre.

On possède également deux attestations de chapelets dont on ne connaît pas le type d'épingle associé puisque la pièce est cassée à ce niveau : le chapelet de la pièce **150** est composé de deux perles en losange, d'un anneau et du sceau-cylindre ; celui de la pièce **146** semble composé du sceau-cylindre en première position, puis d'un anneau d'où pendent deux fils sur lesquels sont enfilées au moins deux perles en losange. Ce dernier exemplaire est particulièrement intéressant car il diffère radicalement des autres. Cette pièce est malheureusement très mal conservée et c'est par la représentation de ce chapelet que nous avons pu déterminer qu'il s'agit là de la représentation d'une femme. Notons enfin l'exception que constitue la pièce **576** sur laquelle le sceau-cylindre n'est pas représenté. Nous pensons qu'il s'agit d'une omission volontaire car, la femme étant accroupie, la représentation du sceau-cylindre se mêlerait à celle des plis de la jupe.

Cette redondance de représentations figurant l'association particulière du chapelet à des épingles spécifiques reflète très probablement une réalité. Des découvertes archéologiques attestent par ailleurs l'existence de ces chapelets, soit par la présence des perles, soit par la conservation d'un petit anneau passé dans le chas de l'épingle⁸⁵. Nous remarquerons, à ce propos, qu'associées aux épingles du Trésor d'Ur se trouvaient des perles dont A. Parrot lui-même notait qu'elles étaient trop peu nombreuses pour faire partie d'un collier⁸⁶. Nous pensons qu'il pourrait précisément s'agir de l'attestation d'un ou de deux chapelets associés aux épingles. De même, à Ur, dans le cimetière dit royal, des épingles ont été retrouvées au

⁸³ Maxwell-Hyslop, K.R., 1971 ; Amiet, P. (dir.), 1983, p. 89 ; Collon, D., 1987.

⁸⁴ Nicolini, G., 2010, pp. 231-232, n° cat. 115, 116 et 117, pl. 378-386.

⁸⁵ Zettler, H., Horne, L. (dir.), 1998, pp. 118-119, n° cat. 85.

⁸⁶ M. 4407 dans Parrot, A., 1968, pp. 27-28, pl. XIV, 1 et B, 3.

niveau de l'épaule gauche de la reine Puabi, associées à des sceaux-cylindres (fig. 36a⁸⁷). Un chapelet composé de perles plates rectangulaires et rhomboïdales a également été retrouvé, se terminant par une amulette de taureau (fig. 36a⁸⁸).

Même si l'oreille n'est jamais représentée, car souvent cachée par le voile, les femmes y portent toutes une boucle consistant simplement en un anneau épais. En revanche, une seule porte un collier, sur la pièce **133**. Il s'agit d'un collier à motif de triangles inversés, porté au ras du cou. Typique de cette époque, ce type de collier est notamment connu pour avoir été retrouvé dans la tombe de la reine Puabi, inhumée dans le cimetière d'Ur (fig. 36c⁸⁹) : il s'agit du *dog collar* ou *neck chocher*, composé de perles triangulaires à passants multiples⁹⁰. Il semble, par ailleurs, qu'il soit caractéristique de l'époque du DA IIIa⁹¹.

Notons enfin que plusieurs accessoires vestimentaires et autres parures pourtant attestés ne sont jamais représentés dans le corpus : bandeau frontal, bracelet de poignet ou de cheville, anneau de nez, ceinture décorative⁹². Notons enfin que les bijoux sont exclusivement portés par les femmes, ce qui est également le cas dans la statuaire. Or, comme en attestent plusieurs découvertes, on sait que les épingles, les sceaux-cylindres, les boucles d'oreilles ou les colliers étaient également portés par les hommes⁹³.

IV.4. Animaux : caractéristiques générales

Nous n'évoquerons ici que les grands principes de la représentation des animaux non attelés (vol IIa, pp. 131-137 ; vol. IIb, pl. 11b). Les équidés ainsi que les animaux représentés

⁸⁷ Cette association est particulièrement mise en évidence sur un croquis de C.L. Woolley, publié dans Collon, D., 2001. Retrouvé à Ur, dans la tombe 337 ; or et lapis-lazuli ; l. : 17,3 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 16829.

⁸⁸ Retrouvé à Ur dans la tombe P 800 ; lapis-lazuli et cornaline ; l. : 12,3 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 16726.

⁸⁹ Retrouvé à Ur, dans la tombe 1237 ; or et lapis-lazuli ; l. : 33,5 ; numéro d'inv. 30-12-706.

⁹⁰ Type M. 315 dans Parrot, A., 1956, p. 172, pl. LXII ; Nicolini, G., 2010, p. 231, n° cat. 114, pl. 375-377.

⁹¹ Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998 ; notons l'omission de l'auteur qui n'évoque qu'une seule représentation de ce collier sur une plaque en terre cuite d'Assur et ne cite pas l'incrustation de Mari. Voir aussi Nicolini, G., 2010.

⁹² À Ur, Woolley, C.L., 1934 ; à Mari, Nicolini, G., 2010.

⁹³ Woolley, C.L., 1934 ; Nicolini, G., 2010.

en groupe et harnachés, seront traités dans la partie dédiée aux attelages⁹⁴ ; les caprins, quant à eux, seront également traités plus longuement dans la partie consacrée aux sacrifices⁹⁵.










	ÉQUIDÉS	BOVINS	CAPRINS	INDÉTERMINÉS
TÊTE	 500	 496	 260	
CORPS	 504	 531	 584	
PATTE	 553			 255 262
QUEUE				 252 507

Tableau 50 : représentations des différentes parties de corps animal

Le corpus des incrustations offre assez peu de représentations d’animaux et seules cinq pièces donnent à voir l’animal dans son intégralité. Il existe cependant certaines caractéristiques communes à la représentation des animaux. Ainsi, ils sont toujours et intégralement figurés de profil. À l’exception de la tête, il y a peu de différences dans la figuration du corps et des pattes des trois espèces de quadrupèdes les plus représentées : les équidés, les bovins et les caprins. Quand les pièces sont assez bien conservées, quelques détails permettent néanmoins de différencier les bovins : une incision longitudinale souligne le muscle de l’épaule, telle que sur les pièces 251 et 256 ; le fanon sous le cou est représenté, comme sur la pièce 531 ; le ventre est agrémenté d’une mèche de poils qui figure le fourreau, comme on peut le voir sur les pièces 496 et 531. Les équidés, quant à eux, possèdent deux incisions sous le ventre pour figurer les côtes, ainsi qu’une petite mèche à l’avant et une à

⁹⁴ Cf. *infra*, IV.9b.

⁹⁵ Cf. *infra*, IV.12.

l'arrière du dos – figurant des mèches de poils ? – visibles sur les pièces **504**, **555**, **559** et **560**. Dans le cas des caprins enfin, les poils, traités comme les mèches des vêtements, sont toujours figurés, sauf sur les pièces **585** et **586** présentant la bête sur le point d'être sacrifiée et sans doute rasée.

À l'inverse, les pattes et les queues ne présentent que peu de différences. Les pattes donnent souvent à voir un petit ergot à l'arrière du sabot, particularité partagée par les bovins et les caprins. Dans le corpus, les pièces **255**, **257**, **262**⁹⁶ et **263** sont représentées ainsi. Nous ne pouvons donc pas les assimiler à une espèce particulière. Les équidés sont les seuls dont les pattes figurent seulement le sabot, comme on le voit sur les pièces **551**, **552**, **553** et **558**. Les queues, enfin, sont toutes représentées lisses dans leur partie supérieure et touffues uniquement à leur extrémité. C'est la raison pour laquelle les pièces **250**, **252**, **253**, **505**, **506**, **507**⁹⁷, **511** et **556** ne peuvent être associées avec certitude à une espèce en particulier.

IV.5. Éléments décoratifs

Les éléments décoratifs présentent une grande diversité de types et peuvent être répartis en trois grandes familles (vol Ila, pp. 139-153 ; vol. IIb, pl. 12-13).

La première catégorie représente les figures géométriques qui faisaient partie des panneaux figuratifs incrustés. Ces éléments décoraient les bordures ou les lignes de séparation des registres. De petits morceaux de ces frises ont pu être retrouvés, encore maintenus par du bitume (fig. 16d). Il s'agit de rectangles, de triangles – qui pouvaient être disposés en symétrie par la pointe – et de carrés qui pouvaient aussi être agencés en losange. À ce propos, il est important de rappeler que ces éléments décoratifs pouvaient tout aussi bien orner des pièces de mobilier et que nous ne pouvons affirmer avec certitude que les figures que nous présentons ici étaient clairement associées à des panneaux. Ces éléments servaient aussi décorer des œufs d'autruche⁹⁸ ou des cols de vases⁹⁹. Les mêmes formes existent aussi en

⁹⁶ Une gazelle selon A. Parrot ; remarque indiquée sur la fiche-objet.

⁹⁷ Ces trois dernières pièces sont interprétées par A. Parrot comme des javelines ; Parrot, A., 1967 (b), p. 217.

⁹⁸ Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998, pp. 70-72.

⁹⁹ Parrot, A., 1956, pl. LXXI..

Pierre rouge, pierre noire et lapis-lazuli. Agencés avec des éléments en coquille blanche, ils permettent de rehausser de couleur les bordures des registres¹⁰⁰.

La deuxième catégorie comprend des éléments un peu plus originaux dans leur forme. Il s'agit de pétales, incisés ou non le long de la bordure, de losanges, de rosaces, de disques simples ou à raies, de demi-cercles, de feuilles de laurier, des formes de cravates et d'as de pique. Pour ces formes-là, nous n'avons aucune attestation archéologique prouvant qu'ils entraient dans la composition des panneaux. On les verrait plutôt orner les extrémités de manches de poignard¹⁰¹ ou du mobilier. Mais rien n'empêche de les associer aux panneaux figuratifs incrustés.

Ces deux derniers groupes semblent clairement associés à la Ville II. Un troisième, quant à lui, pourrait dater de la Ville III de Mari. Il s'agit des gouttes d'eau et des formes de haricots, toujours retrouvés en surface ou dans des contextes de la Ville III et jamais franchement dans des couches datées de la Ville II. Ces formes peuvent être d'ailleurs directement comparées à ce qui a pu être retrouvé dans le Grand Palais Royal d'époque amorrite¹⁰². Cela veut dire soit que les formes de haricot et de gouttes d'eau ont été élaborées plus tardivement, soit qu'elles existaient déjà en Ville II, mais n'ont pas été retrouvées à ce jour. Dans ce dernier cas, les exemplaires de la Ville III ne seraient que les témoins d'une forme utilisée depuis longtemps. À ce propos, et à titre d'exemple, des pétales simples de gypse ont été retrouvés dans le GPR, en décoration murale d'après le fouilleur, ce qui montre la pérennité de cette forme¹⁰³. Nous n'excluons évidemment pas non plus la continuité des autres formes en Ville III.

IV.6. Soldats

Les soldats sont désignés comme tels quand nous avons pu attester qu'ils portent soit une arme dont le fer est clairement visible¹⁰⁴, et donc sans confusion possible avec un manche

¹⁰⁰ Ce sont les mêmes couleurs de base qui serviront à orner les bandes de séparation des registres des peintures du palais de Mari, quelques siècles plus tard ; Parrot, A., 1958 (b). Voir également Pierre, B., 1984 ; 1987 ; Muller-Pierre, B., 1993

¹⁰¹ Comme le proposait A. Parrot ; Parrot, A. 1956, p. 154.

¹⁰² Parrot, A., 1959, pp. 105-107, fig. 76, pl. XXXIV.

¹⁰³ Parrot, A., 1958, pp. 6-7, pl. III ; 1969, p. 201, fig. 6.

¹⁰⁴ Les armes sont traitées plus bas, cf. *infra*, IV.10.

d'outils, soit un casque, soit un vêtement typique de leur fonction, bande de cuir cloutée ou ce que nous avons appelé peau à mèches (vol IIa, pp. 164-197 ; vol. IIb, pl. 15-19).

IV.6.a. Coiffes

Quand la tête est conservée, tous les soldats portent un couvre-chef. Dans la grande majorité des cas, il s'agit d'un casque. Il est le plus souvent figuré dans sa version la plus simple, que l'on suppose en cuir ou en peau¹⁰⁵. Très peu de casques en métal ont été retrouvés en contexte archéologique. Il s'arrête à l'arrière à la base du crâne, sans couvrir la nuque ; la première attestation iconographique de couvre-nuque apparaît peut-être sur la stèle dite de Rimush, mais le mauvais état du fragment ne permet pas de l'assurer¹⁰⁶. Les casques présentent quelques variantes. Sur les pièces **364**, **385**, **391**, **392**, **410** et **415**, ils sont agrémentés d'une jugulaire consistant en une fine lanière qui passe sous la mâchoire. Les casques des pièces **380**, **388**, **389** et **396** sont prolongés dans leur partie sommitale par un petit bouton donnant l'aspect d'un casque pointu, comme attesté à Ur ou à Girsu¹⁰⁷. Sur ce dernier, de petites perforations sont visibles sur les côtés, figurant soit un dispositif d'attache sous le menton, soit un système permettant la couture d'une doublure intérieure. Enfin, les pièces **395** et **421** montrent que la protection sur la tête est faite du même matériau que les bandes de cuir cloutées. Ces pièces sont assez mal conservées et l'on ne peut dire s'il s'agit d'un casque ou de la bande de cuir posée sur la tête. Nous privilégions plutôt la première option. En effet, sur la pièce **395**, il semble que l'intérieur de la protection soit renforcé d'une double épaisseur, particulièrement longue à l'arrière et peut-être la seule attestation d'un protège-oreille. Tous les autres casques recouvrent l'oreille mais un seul cas, sur cette pièce, figure un arrondi qui évoque davantage une protection que l'oreille elle-même. Aucun autre casque ne possède de renfort intérieur, ni même de garde-joue, contrairement à ce qu'avancait A. Parrot¹⁰⁸. Il s'agit ici d'une confusion avec les barbes, parfois sommairement figurées, mais présentes pour la grande majorité des soldats.

Une catégorie de soldats, qu'A. Parrot a appelé les dignitaires, porte non pas un casque mais une toque. Ils sont vêtus de la bande de cuir cloutée et portent une hache sur l'épaule. Cette catégorie est représentée par les pièces **355**, **356** et **357**. Un des hommes est chauve et

¹⁰⁵ Montero Fenollós, J.L., 2003.

¹⁰⁶ Amiet, P., 1976, pp. 25-27, 90-91, n° cat. 25.

¹⁰⁷ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 52, fig. 5 ; Cros, G., 1914, pp. 43-44.

¹⁰⁸ Parrot, A., 1967 (b), p. 209, entre autres.

barbu, les deux autres sont imberbes et portent les cheveux longs à boucle finale. À ces trois premières pièces, nous en rajoutons deux autres. La pièce 359, dont le personnage chauve et imberbe porte une toque et une bande de cuir cloutée et le personnage de la pièce 358 qui, bien que mal conservé, porte une toque et une hache sur l'épaule. On peut même deviner qu'il est imberbe et porte les cheveux longs à boucle finale et la bande de cuir cloutée. Ces cinq personnages sont représentés dans le temple d'Ishtar. La toque, pointue aux deux extrémités, doit être en réalité évasée en haut, semblable au *pakol* afghan. Cinq autres pièces, dans le corpus des incrustations, figurent des toques portées par des hommes, dont aucun n'est assimilable avec certitude à un soldat : la pièce 116 n'est qu'un fragment de toque et ne donne pas à voir le personnage qui la porte ; les hommes sur les pièces 488 et 489 sont torse nu et tiennent un bâton sur l'épaule ; les personnages sur les pièces 87 et 112, également torse nu, ne présentent aucun autre attribut particulier. Notons enfin l'aspect très particulier de la cassure du haut du crâne des pièces 470, 482 et 487, qui suggère peut-être que ces hommes portaient aussi une toque.













SOLDATS	 355	 356	 357	 359	 358
AUTRES	 87	 489	 488	 112	
PORTENT UNE TOQUE ?	 470	 482	 487		

Tableau 51 : représentations des hommes portant une toque

Les autres attestations iconographiques de toque portées par des hommes sont peu nombreuses. Dans la statuaire de Mari, c'est peut-être le couvre-chef porté par un couple d'hommes¹⁰⁹. Sur une incrustation en pierre, à Mari toujours, un personnage, sans doute un

¹⁰⁹ Parrot, A., 1956, pp. 104-106, fig. 66, M. 249-250-262.

porte-enseigne, porte cette toque (fig. 24d¹¹⁰). Ailleurs, c'est une coiffe que l'on trouve sur certaines incrustations de Kish (fig. 30c) et peut-être portée par les personnages représentés sur un vase en stéatite provenant du temple d'Esar à Adab¹¹¹ et sur une plaque perforée de Nippur¹¹². La coiffe particulière qu'est la toque doit être le marqueur d'un statut particulier. Il est difficile de penser qu'il s'agit d'un statut lié étroitement à la fonction militaire, puisque des hommes, qui ne semblent pas être des soldats, la portent aussi. Étant donné qu'on retrouve ce même accessoire à Kish, certains ont avancé l'idée qu'il pourrait marquer l'origine sémite de ceux qui le portent¹¹³.

IV.6.b. Vêtements

Tous les soldats portent une protection sur leur torse nu, à deux exceptions près¹¹⁴. Ces deux dernières sont pourtant, sans aucun doute, des soldats : le personnage de la pièce **374** tient une arme et celui de la pièce **391** porte un casque. Cela revient à dire que, même si la majorité porte une tenue particulière, le soldat peut aussi n'être vêtu que d'une simple jupe. Malgré tout, la protection sur le torse est, selon nous, le vêtement typique des soldats. Elle se décline sous deux formes : la première est une peau à et la seconde une bande de cuir cloutée.

La peau à mèches devait être relativement épaisse et peut s'avérer assez longue, comme on le voit sur les pièces **380** ou **393**. C'est ainsi qu'on a pu la repérer sur certains fragments, quand elle n'est attestée que dans sa partie inférieure, sur les pièces **379** ou **400**, par exemple. Elle est toujours attachée à l'oblique autour de la poitrine, mais, à l'inverse de celle portée par les femmes, elle laisse les deux bras libres de leurs mouvements. Dans un seul cas, sur la pièce **361**, elle n'est pas attachée à l'oblique mais seulement posée sur l'épaule du soldat, comme la porte le Guerrier à l'herminette (fig. 23a) ou encore le soldat tenant le bouclier sur la plaquette de l'Archer de Mari¹¹⁵ (fig. 24a). Il ne semble pas y avoir un côté couvert privilégié : il s'agit aléatoirement d'une épaule ou de l'autre. Les pièces ne sont pas toujours bien conservées, mais l'on peut distinguer au moins quatre modes de représentations

¹¹⁰ Découvert dans le « palais » ; pierre ; Ht. : 11,2 cm ; l. : 6,1 cm ; musée de Damas, n° d'inv. 2501.

¹¹¹ Frankfort, H., 1969, pl. 11a.

¹¹² Hansen, D.P., 1963, pl. V.

¹¹³ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 278 ; Stillman, N., Tallis, N., 1984, p. 123.

¹¹⁴ « On sait que les fantassins qui avaient le torse nu, le protégeaient au moment du combat, par une peau jetée au travers de leur corps » ; Parrot, A., 1956, p. 209.

¹¹⁵ Retrouvée dans le « palais » dans la Ville II, salle 46 ; calcaire ; Ht. : 14,3 cm ; l. : 10 cm ; ép. : 1,4 cm ; musée de Der-ez-Zor, n° d'inv. 11233.

du haut de la peau. Dans sa conception la plus simple sur les pièces **389**, **390**, **397**, **398** et **407**, la bordure ou l'ourlet du haut du vêtement n'est représenté que par un simple trait duquel tombent les mèches, figurées grossièrement. Une autre version montre que l'ourlet en haut du vêtement est un peu plus épais et représenté par deux incisions parallèles, telle une doublure, comme sur les pièces **376** et **393**. Dans une version plus élaborée, sur les pièces **378**, **380**, **385** et **386**, est figurée l'attache du vêtement qui consiste en réalité en un nœud, sauf sur la pièce **380**, où elle ressemble davantage à une agrafe. On peut, dès lors, imaginer ce vêtement comme une pièce de tissu d'où pendent des mèches de laine et dont la partie haute consiste en une bordure plus longue que le tissu lui-même et que les soldats nouent sur leur poitrine. Une dernière version, sur la pièce **382**, ne montre pas le nœud d'attache mais la bordure du vêtement, plus longue, qui tombe sur l'avant.








BANDE DE CUIR CLOUTÉE  413	 360			
PEAU À MÈCHES  361	 385	 376	 390	 382

Tableau 52 : modes de représentation des vêtements portés sur le torse par les soldats

Le deuxième vêtement propre aux soldats est la bande de cuir cloutée de petits disques, vraisemblablement en métal afin de renforcer la protection, ourlée et portée sur une épaule. La pièce **360** est la seule à en présenter une variante plus élaborée puisque la bande semble être tenue par une lanière qui passerait derrière le cou et se rattacherait au niveau de l'ourlet supérieur. La longueur de ce vêtement est variable. Cette bande de cuir n'a évidemment laissé aucune attestation archéologique. Ce même matériau est celui porté par les soldats sur l'Étendard d'Ur, bien que ceux-ci le portent en cape s'attachant en avant du cou et non pas en simple bande sur l'épaule (fig. 29b). Notons que certains textes mentionnent le *nahlaptu* et le *dudittu*, sortes de pectoraux en cuir qui couvrent la poitrine et les bras, sans manches, qui pourraient correspondre à cette bande de cuir¹¹⁶.

¹¹⁶ Stillman, N., Tallis, N., 1984.

Une dernière forme de vêtement est portée par le soldat de la pièce **384**. Nous ne parvenons pas à la déterminer, hormis ce qui ressemble à une attache en forme de croix grecque sur le torse. Aucun autre détail ne va en faveur d'un type de vêtement connu.

La jupe la plus portée par les soldats est la jupe à un rang de mèches sur la partie terminale. On notera le pagne figuré sur les pièces **366**, **365** et **418**, dont on imagine volontiers, par sa taille réduite, qu'il est plus propice aux déplacements rapides et donc utilisé plus aisément par les soldats de l'infanterie légère.

IV.7. Prisonniers

La reconnaissance des prisonniers s'est faite par la conjonction de deux critères : la nudité et l'entrave, cette dernière étant concrètement représentée par des cordes, ou évoquée par des signes qui placent le prisonnier sous la domination d'un autre personnage (vol IIa, pp. 199-219 ; vol. IIb, pl. 20-22).









	DEBOUT	AGENOUILLÉ	COUCHÉ
LIGOTÉ	 427	 450	
CONDUIT PAR LE COU	 430		 436
CONDUIT PAR L'OREILLE	 434	 462	
CONDUIT PAR LES AVANT-BRAS	 442	 443	

Tableau 53 : représentations des prisonniers

Tous les prisonniers sont imberbes, alors que l'on sait que les hommes portaient volontiers la barbe, et aucun ne porte de couvre-chef. Ceux-ci sont tous chauves, à l'exception de ceux représentés sur les pièces **449** et **450**. Ils sont nus, agenouillés et ligotés aux avant-bras. Ils portent une coiffure singulière, qu'A. Parrot interprétait comme une perruque¹¹⁷, et qui consiste en des anglaises tombant aux épaules. Le haut du crâne semble être ceint d'un bandeau. Par analogie, nous avons interprété comme des prisonniers deux autres fragments présentant cette coiffure. Il s'agit des pièces **451** et **452**. Cette coupe de cheveux pourrait aussi évoquer une ethnie particulière.

La représentation de prisonniers nus, entravés par des cordes ou en position de soumission est attestée dès la fin du IV^e millénaire sur des empreintes retrouvées à Uruk dans le niveau IV ou à Suse¹¹⁸. Sur les incrustations, cet état est le plus souvent souligné par des cordes qui ligotent l'homme. Iconographiquement, les cordes sont représentées par deux incisions parallèles, longitudinales, remplies d'incisions obliques. Seules ou par deux, elles sont fixées à deux endroits préférentiels, la taille et les avant-bras. Placées aux avant-bras, elles traduisent que les deux bras du prisonnier sont attachés dans le dos. La position est évoquée par une excroissance de l'épaule cachée, caractéristique des prisonniers et qui marque en fait la torsion due aux liens. Cette posture toute particulière, déjà évoquée sur des sceaux-cylindres¹¹⁹, a permis l'identification des pièces **435**, **439**, **463** et **464** comme étant des prisonniers, bien que les cordes ne soient pas visibles à cause de la mauvaise conservation des pièces.

Une forme d'entrave est aussi traduite par le fait que les prisonniers peuvent être guidés directement par les soldats. Dans ce cas, les mains de celui qui le conduit sont figurées sur le corps du prisonnier. Le plus souvent, un doigt est représenté au niveau de la nuque du prisonnier. Cette incision a longtemps été interprétée comme le fouet du vainqueur ou un petit pli sous-occipital¹²⁰. Mais deux exemples de couples soldat-prisonnier retrouvés entiers (fig. 22c) montrent qu'il s'agit bien du doigt du soldat et indique clairement que la main tient la nuque et contraint ainsi le prisonnier¹²¹. À la différence du pli sous-occipital, représenté

¹¹⁷ Parrot, A., 1967 (b), p. 224.

¹¹⁸ Amiet, P., 1961, pl. 47, n° cat. 660, 661 ; à Suse, pl. 17, n° cat. 281, 283.

¹¹⁹ Amiet, P., 1961, pl. 17, n° cat. 281, 283 ; pl. 47, n° cat. 660, 661.

¹²⁰ Remarque sur fiches-objets.

¹²¹ Calmeyer, P., 1967, pour une première proposition ; A. Parrot s'alignera sur cette idée plus tard, dans Parrot, A., 1969, p. 204.

parfois aussi sur les statues, l'incision qui figure le doigt du soldat se prolonge jusqu'à l'oreille. Dans le cas des pièces **412** et **456**, le doigt dépasse largement sur l'oreille du prisonnier et, dans le cas des pièces **435** et **434**, la main est clairement montrée tenant l'oreille, contrairement à ce qu'en pensait initialement A. Parrot, interprétant la main comme la chevelure de personnages féminins¹²². C'est à notre connaissance les seuls exemplaires connus de soldats contraignant par l'oreille le prisonnier qu'ils conduisent. Deux pièces, enfin, montrent que les soldats guident le prisonnier en posant leurs mains sur leurs avant-bras dans le cas de la pièce **443** ou au niveau des coudes sur la pièce **442**.

La plupart des prisonniers sont debout. La nudité permet de repérer une convention iconographique qui n'est pas autrement perceptible, puisque les jambes sont presque toujours cachées par le vêtement : la jambe avancée est toujours la jambe de l'arrière-plan. Certains prisonniers sont agenouillés, ce qui nous conduit à interpréter la jambe nue et agenouillée sur la pièce **453** comme étant celle d'un prisonnier, bien qu'il n'y ait aucun autre signe allant dans ce sens. Ceux-là ne sont jamais conduits par un soldat. Là encore existe une convention de représentation : c'est le membre inférieur du premier plan qui porte le genou en terre.

Deux cas dans le corpus des incrustations figurent des prisonniers allongés. Sur la pièce **436**, l'homme se fait piétiner par un équidé dont on ne reconnaît que le protège-poitrail. Seule la tête du prisonnier est conservée, face contre terre, l'œil clos, sans doute mort. À ce sujet, nous avons évoqué plus haut le personnage de la pièce **3** dont l'œil pourrait être fermé et qui figurerait peut-être aussi un individu mort¹²³. S'il en était ainsi, cela expliquerait aussi la position particulière du bras devant son visage. Cette position du bras est par ailleurs la même que celle du personnage de la pièce **463b**. Ce dernier n'a jamais été considéré comme un homme couché. Par ailleurs, la posture est difficilement identifiable puisque seule une jambe est préservée, l'autre, ainsi que les pieds, ont disparus. Le bras droit est positionné le long du corps, le bras gauche est levé. Cette position des membres supérieurs est singulière, dans le corpus des incrustations. Le détail qui permet d'associer ce personnage à un prisonnier réside dans les trois incisions parallèles sur le haut du crâne, relevées de couleur rouge¹²⁴. Ce personnage est le seul à porter un tel motif dans le corpus. Mais il est en revanche plusieurs

¹²² Parrot, A., 1967 (b), p. 237.

¹²³ Cf. p. 111.

¹²⁴ Pour A. Parrot, il s'agit d'une coiffure singulière ; Parrot, A., 1967 (a), p. 21 ; sur la fiche-objet : « *Bras gauche replié, mais posé sur le front. Sur le crâne ras, très longues mèches ondulées passées au rouge* ». Les incisions sont bien interprétées comme une blessure dans Dolce, R., 1978 (a), vol. II, p. 149.

fois répété sur les incrustations de l'Étendard d'Ur. Bien que ce motif prête à débat¹²⁵, il faut probablement l'interpréter comme la marque de blessures et la peinture rouge est utilisée ici pour évoquer le sang. La proposition que nous formulons quant à sa position allongée procède directement des représentations de l'Étendard d'Ur (fig. 29b), et tout à fait assimilable aux personnages couchés et piétinés par les troupes d'infanterie sur la stèle des Vautours (fig. 38a), pour ne citer que ces exemples.

IV.8. Portefaix

Une catégorie d'hommes du corpus représente des personnages qui tiennent en main des bâtons ou manches d'outils, parfois des cordes. Nous les avons appelés portefaix (vol IIa, pp. 221-235 ; vol. IIb, pl. 23-24). Malheureusement, dans la grande majorité des cas, les charges qu'ils transportent sont cassées et donc perdues. La longue tradition des images mésopotamiennes offre à voir de tels personnages, sur l'Étendard d'Ur par exemple (fig. 29a), jusqu'aux bas-reliefs néo-assyriens du I^{er} millénaire¹²⁶. Ils sont également représentés sur des sceaux-cylindres¹²⁷. Nous n'excluons pas non plus qu'il puisse s'agir, pour certains d'entre eux, de soldats que l'état fragmentaire des pièces empêche d'interpréter comme tels. Mais il est difficile de déterminer s'il s'agit de personnages liés à une activité militaire, portant avec eux des prises de guerre, ou d'ennemis vaincus offrant des tributs. Sans plus de certitudes, le terme de portefaix permet de s'affranchir de toute connotation thématique.

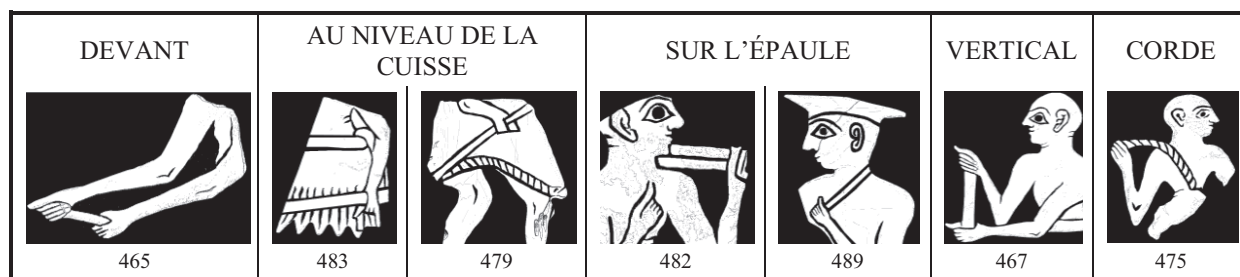


Tableau 54 : représentations des portefaix dont la charge n'est plus visible

Tous les hommes de cette catégorie sont torse nu. La majorité d'entre eux sont chauves et imberbes, à l'exception des hommes sur les pièces 469 et 470 qui portent les

¹²⁵ Nous discuterons ce point plus loin, cf. *infra*, pp. 273-274.

¹²⁶ Benoit, A., 2003, pp. 400-401, 458-461.

¹²⁷ Amiet, P., 1961, pl. 11, n° cat. 203B.

cheveux longs et, pour le dernier, peut-être une toque. Les personnages des pièces 488 et 489 la portent avec certitude. Quelques-uns portent une barbe longue.

La position des mains sur les bâtons ou les cordes de même que l'orientation de ceux-ci traduisent la manière de transporter les charges : le bâton tenu à l'horizontale devant, comme sur les pièces 465 ou 476, montre qu'il sert à pousser quelque chose, un animal peut-être ; le bras peut aussi être baissé au niveau des cuisses, le bâton est alors tenu à l'horizontale ou à l'oblique ; sur l'épaule, le bâton, au bout duquel était probablement suspendu une charge, ou des guides, peuvent ici encore être tenus à l'horizontale ou à l'oblique, comme sur les pièces 466, 474 ou 482 ; tenu à la verticale, il soutient probablement quelque chose, comme sur la pièce 467¹²⁸ ; l'homme peut enfin tirer une corde derrière lui, comme sur la pièce 475.



Tableau 55 : représentations des portefaix dont la charge est visible

Quatre pièces se distinguent néanmoins dans cette catégorie par des charges identifiables. Sur les pièces 477 et 478, deux hommes portent sur leur tête ce que nous avons interprété comme des coffrets, identiques à ceux représentés sur certaines plaques perforées de Khafajah (fig. 38c, 38h) ou un sceau-cylindre retrouvé à Ur et figurant des offrandes¹²⁹. Sur la pièce 474, un personnage tient derrière lui un filet. Ce sujet rappelle immédiatement la face dite mythologique de la stèle des Vautours qui représente des ennemis dans un filet (fig. 38a). Le même sujet est figuré sur une stèle akkadienne¹³⁰ (fig. 39a). La métaphore du filet est aussi courante dans la littérature : le grand filet de divinités telles qu'Enlil, Ninhursag ou Sin, dans lequel elles piègent leurs ennemis, est souvent évoqué dans les récits de guerre de cette époque¹³¹. Or ici, il semble peu probable que cet homme porte plusieurs individus dans son filet. Mais la pièce n'est malheureusement pas assez bien conservée pour déterminer ce que contient le filet. Un dernier homme, enfin, porte une échelle sur la pièce 473. Ce sujet

¹²⁸ Une plaque de Nippur montre un personnage dans la même posture, portant ce qui a été interprété comme un éventail ; Hansen, D.P., 1963, pl. V.

¹²⁹ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 206, n° cat. 189.

¹³⁰ Également représenté sur les peintures du palais de Mari, plus tardive ; Parrot, A., 1958 (b), pl. V-b.

¹³¹ Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971.

est également un *hapax* dans le corpus des incrustations. On pourra par ailleurs s'étonner de la façon dont il tient l'échelle, puisque l'avant de son visage semble être pris entre deux barreaux. Nous avons néanmoins opté pour une telle interprétation. Il ne s'agit en tout cas vraisemblablement pas d'un carcan puisque ce dernier apparaît, iconographiquement et textuellement, à l'époque akkadienne¹³².

IV.9. Attelages

Aucun char n'est apparu intégralement conservé dans le corpus¹³³. Il faut donc reconstituer ces représentations à travers les nombreux fragments d'éléments d'attelage identifiés (vol IIa, pp. 237-266 ; vol. IIb, pl. 25-27) : roues, caisses de char, timons, guides, passe-guides et animaux de trait. La différence entre les termes de chars et chariots dépend principalement du contexte dans lequel ces mots sont usités. En l'occurrence, pour les périodes antiques en général, on a tendance à considérer que les chars possèdent deux roues et sont utilisés pour la chasse, la guerre ou la course, alors que les chariots, à quatre roues, sont réservés au transport. Nous verrons plus loin, dans le chapitre dédié à l'analyse thématique, que cette distinction a relativement peu d'écho pour le III^e millénaire, période pour laquelle l'utilisation des attelages n'est pas encore précisément définie. Ainsi, pour notre étude et parce que ces différences ne sont pas encore clairement établies, nous parlerons génériquement de chars, que le nombre de roues soit de deux ou de quatre.

IV.9.a. Chars

M.A. Littauer et J.H. Crowell ont réduit la typologie des chars utilisés et représentés au cours du III^e millénaire à trois types¹³⁴ : les chars à quatre roues, caractérisés par une caisse sur la plateforme et un timon droit ; les chars à deux roues avec caisse, « *plat-form car* », réplique des engins à quatre roues, mais munis d'un timon arqué ; les « *straddle-car* », à deux roues, sans caisse, mais comportant une selle enfourchée par le conducteur. Sur la base de

¹³² Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971, IIA1a, p. 97 ; Amiet, P., 1976, pp. 27-28, n° cat. 26, fig. 19.

¹³³ Au Proche-Orient, l'étude des attelages et de la charrerie a donné lieu à une littérature abondante, citons Dyson, R.H., 1960 ; Spruytte, J., 1977 ; Zarins, J., 1978 ; Littauer, M.A., Crowel, J.H., 1979 ; 2002 (a) ; 2002 (b) ; Piggott, S., 1983 ; Stillman, N., Tallis, N., 1984 ; Butterlin, P., Margueron, J.-C., 2006 ; quelques représentations sur sceaux-cylindres sont figurées dans Mayer-Opificius, R., 2006.

¹³⁴ Littauer, M.A., Crowel, J.H., 1979.

cette typologie, nous avons tenté de déterminer quel type d'engin est représenté dans le corpus des incrustations de Mari. Pour cela, nous avons cherché à restituer les composantes figurées.

Dans le cas des chars figurés sur les pièces **517** et **523**, les roues, fragmentaires, sont représentées par deux, attestant ainsi de l'existence de chars à quatre roues. Le type de roue utilisé est la roue tripartite, également appelée roue composite. Elle est constituée de deux parties externes prenant l'aspect de croissants qui s'ajustent de chaque côté d'une partie centrale en lentille. Ce type de roues est celui des chars retrouvés dans les tombes PG 789 et PG 1232 du cimetière d'Ur¹³⁵. En revanche, il se différencie légèrement du modèle retrouvé à Mari, dont les deux empreintes sur bitume sont aujourd'hui les plus anciennes attestations archéologiques retrouvées au Proche-Orient¹³⁶. Ces deux roues sont aussi tripartites, mais la partie centrale est quadrangulaire et les deux parties externes en forme de demi-lune. Cependant, le type de Mari étant probablement plus ancien que le type d'Ur, cette différence pourrait attester une évolution morphologique. Elle rattacherait ainsi nos représentations à l'époque du cimetière d'Ur, daté du DA III, plutôt qu'à l'époque de la Ville I de Mari, ce qui, en soi, ne présente rien de surprenant. On ne peut toutefois pas non plus exclure la contemporanéité de ces deux types de roues tripartites¹³⁷. Iconographiquement, les détails de la roue tripartite se retrouvent sur toutes les représentations, à l'exception de la roue sur la pièce **515**. Il pourrait s'agir d'un oubli ou d'une confusion de l'artiste qui aurait mal retranscrit en image le système. Le diamètre des roues de chars découverts dans les tombes des cimetières de Kish, Suse et Ur mesure entre 0,5 et 1 m¹³⁸ ; les deux exemplaires de Mari mesurent 0,6 m. Les trois parties de la roue sont assemblées au moyen de ce que l'on interprète comme des agrafes, associées par deux, trois ou quatre, en haut et en bas. On aurait tendance à penser à des agrafes en métal, pour des questions évidentes de solidité. Or à Ur, C.L. Woolley a bien identifié les marques de ces agrafes, mais précise ne pas les avoir retrouvées, ce qui impliquerait l'utilisation d'un matériau périssable¹³⁹. Les roues devaient aussi être maintenues au moyen d'un assemblage interne ou externe : les deux exemplaires de Mari par exemple n'ont livré aucune trace de ces agrafes et les roues devaient donc être

¹³⁵ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 64, 108-109 ; vol. II, pl. 33, 62a.

¹³⁶ Butterlin, P., Margueron, J.-C., 2006 ; Margueron, J.-C., à paraître (f) ; à paraître (g).

¹³⁷ Butterlin, P., Margueron, J.-C., 2006, p. 324.

¹³⁸ Entre 60 et 100 cm de diamètre pour les roues d'Ur, dans Woolley, CL, 1934, vol. I, pp. 64, 108 ; 50 cm pour les roues du cimetière de Kish, dans Watelin, CL., 1934, p. 30 ; entre 66 et 83 cm pour les roues du cimetière de Suse, dans de Mecquenem, R., 1943.

¹³⁹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 108.

maintenues autrement, peut-être par un type de cerclage¹⁴⁰. Il semble en effet que l'on pouvait poser autour de la roue un cerclage, ou bandage, non seulement afin de mieux contenir les trois parties ensemble, mais également pour mieux parer aux chocs et coups d'un terrain accidenté. Sur les véhicules lourds, donc lents, de tels ajouts semblent moins utiles. En revanche, ils se révèlent nécessaires pour des véhicules plus rapides. À Ur, les cerclages devaient être faits d'un matériau périssable, cuir ou roseau¹⁴¹ ; à Kish, ils étaient peut-être faits de cuir¹⁴² ; plus tard, à l'époque akkadienne, ils pourront être faits de métal¹⁴³. Ce cerclage n'est pas toujours visible sur les incrustations, ce qui pourrait témoigner de la diversité des modèles, si toutes les roues ne comportaient pas de cerclage, ou renvoyer à la dextérité des graveurs et au souci du détail. Le cerclage simple n'apparaît qu'une fois, sur la roue de la pièce 547 et quelques modèles présentent un cerclage denté, sur les pièces 542, 543, 544, 545 et 546. Ce dernier, d'après les attestations archéologiques de Suse, serait en fait un bandage de bois, sur lequel étaient insérés des clous en métal, afin de mieux accrocher les aspérités d'un terrain difficile. Les roues représentées sur les incrustations n'étaient probablement pas solidaires de l'essieu. Cette interprétation vient de la représentation de ce qui pourrait être une clavette à travers le moyeu de la roue. Cette innovation permet de faciliter les virages de l'engin.

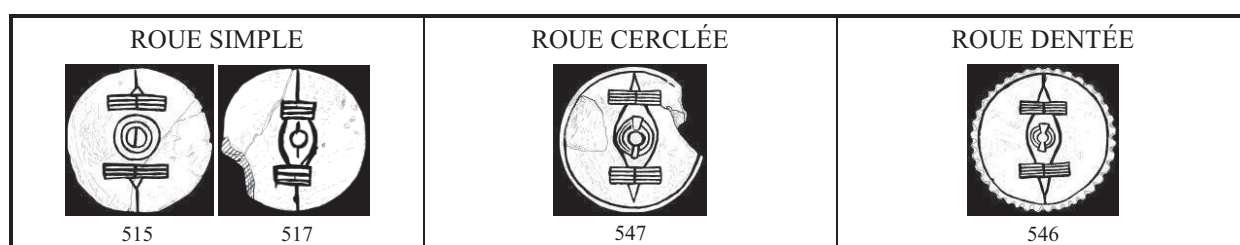


Tableau 56 : modes de représentation des roues

Les caisses de chars, à Mari, sont du type le plus connu, qui est également représenté sur l'Étendard d'Ur (fig. 29b) et semble être le modèle phare de cette époque. C'est celui de la caisse à barreaux et haut tablier. Cette caisse appartient aux chars à quatre roues. Elle reposait très certainement sur une plateforme faite d'entrelacs d'osier ou de cuir, soutenue par les deux essieux. Elle est représentée par deux éléments : la partie arrière de la caisse où se tiennent les

¹⁴⁰ Les auteurs précisent qu'il se pourrait que « la trace blanchâtre repérée sur une partie du pourtour correspond à un reste de peinture blanche qui aurait ceinturé la roue sur sa partie extérieure. » ; Butterlin, P., Margueron, J.-C., 2006, p. 319.

¹⁴¹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 64.

¹⁴² Watelin, CL., 1934, p. 31.

¹⁴³ Littauer, M.A., Crowel, J.H., 2002 (b).

personnages, bordée de petits panneaux latéraux, moins profonds que la plateforme à l'arrière ; à l'avant le tablier, dont le panneau frontal est plus haut que ceux de la plateforme, décoré de diagonales sécantes et d'une rambarde haute laissant un jour. Par convention, le tablier est représenté de face. À l'avant était fixé un carquois rempli de javelines. Sur les incrustations de Mari, ce char n'a pas été retrouvé intégralement, mais plusieurs fragments attestent sa présence. La caisse à barreaux est figurée sur les pièces **520**, **521**, **522** et **523**, de même module, et la pièce **519**, légèrement plus grand. Le haut tablier est attesté par les pièces **525**, **526**, **527** et **528**. La plateforme est toujours évidée sous la caisse et sous le tablier pour permettre l'insertion de la roue. Détail intéressant, sur le haut du tablier de la pièce **525**, on remarque deux bandes parallèles qui figurent les guides attachées aux bêtes qui tirent le char.

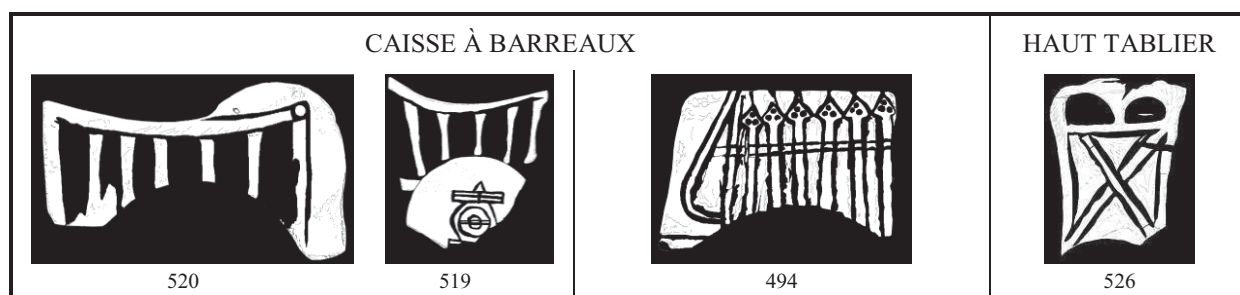


Tableau 57 : représentations des caisses de chars

Une variante de la caisse à barreaux est représentée par les pièces **494** et **550**. Les barreaux ne sont pas, ici, de même nature : ils se terminent en forme de pointes de flèches ornées de petits points. Ces caisses avaient-elles le même type de tablier ? *A priori*, rien ne s'y oppose. Un détail, enfin, sur les pièces **494** et **523** est représenté par un élément que l'on ne retrouve pas ailleurs, une petite poignée qui permet au personnage monté sur la plateforme de s'y tenir. Enfin, la pièce **524** figure peut-être une caisse de char, d'un modèle que nous comprenons mal et dont nous ne connaissons aucun autre exemplaire.

L'état fragmentaire de nos pièces ne permet pas d'identifier les personnages montés sur les chars. Néanmoins, certains fragments qui figurent l'arrière des caisses de chars montrent aussi des pièces de tissu, qui ne peuvent qu'appartenir aux personnages placés dans la caisse, comme sur la pièce **550**. L'évidement très particulier du vêtement de la pièce **370** ne peut s'expliquer que pour y placer une roue de char. La pièce **508**, enfin, est une pièce unique

dans le corpus puisqu'elle montre un conducteur¹⁴⁴. On ne voit que les bras du personnage qui tient les guides dans la main gauche et un bâton dans la main droite. Les guides sont ici évoquées par des bandes pleines, probable figuration de lanières, mais pouvaient peut-être également être figurées comme des cordes, soit faites de deux torons commis ensemble, soit faites de torons accolés¹⁴⁵.



Tableau 58 : représentations des cordages et des guides

La caisse était rattachée au char par un timon droit qui passe entre les bêtes qui tirent le char. À une extrémité, le timon devait être attaché à l'essieu sur un char à deux roues et à l'avant du plancher de la plateforme sur un char à quatre roues. À l'autre extrémité, il était fixé au joug, perpendiculaire, qui relie ainsi le timon aux bêtes. Si le timon est visible, représenté assez schématiquement comme un rectangle aux extrémités évasées et ornées de motifs chevrons qui figurent les cordes, le joug, lui, n'est pas représenté. Sur le modèle de tell Agrab, on voit que le joug – du type joug d'encolure – ne repose que sur les deux bêtes centrales¹⁴⁶.

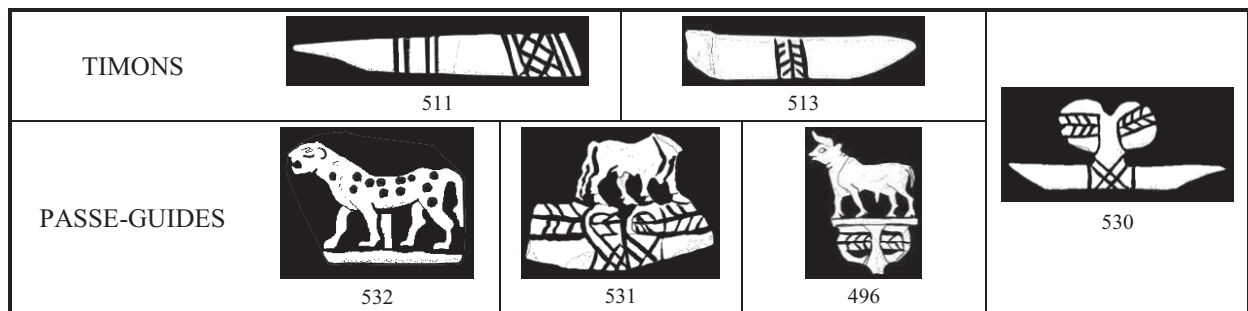


Tableau 59 : représentations des timons et des passe-guides

Sur la pièce **530**, le timon est surmonté d'un passe-guides. Cet élément est normalement fixé au joug mais ce dernier n'étant pas figuré, la convention de représentation

¹⁴⁴ A. Parrot avait dans un premier temps interprété cette pièce comme la représentation d'un joueur de claquoir, par analogie avec une incrustation de Kish (fig. 30e) ; Parrot, A., 1967 (b), p. 208.

¹⁴⁵ Les pièces représentant de tels éléments ont d'ailleurs été placées dans cette catégorie des attelages.

¹⁴⁶ Frankfort, H., 1943, pl. 58-60.

le place sur le timon, de face. Il s'agit d'une pièce de métal, faite de deux anneaux, également appelés clefs, dans lesquels sont passées les guides qui relient le conducteur du char aux bêtes. Dans trois cas, le passe-guides est surmonté de l'emblème d'un animal comme on le connaît par quelques attestations archéologiques (fig. 41b¹⁴⁷). La pièce **532** figure un petit félin tacheté, certainement un léopard. Il ne peut s'agir que de l'emblème animalier d'un passe-guides, d'une part à cause de la petite taille de la pièce, d'autre part parce que l'on devine sous le ventre de l'animal un support vertical qui correspond au support de la figure animale. De manière anecdotique, on pourra faire le rapprochement entre la peau tachetée de l'animal et la bande de cuir cloutée des soldats et constater à quel point l'artisan a remarquablement poussé ici le sens du détail sur une si petite figure. Sur deux autres pièces, **496**¹⁴⁸ et **531**, le passe-guides est surmonté d'une figure de bovin. Dans ces deux cas, on voit très clairement les anneaux et les cordages qui passent dans les clefs.

IV.9.b. Équidés et harnachements

Les attestations archéologiques de chars retrouvés dans les tombes d'Ur ont montré qu'ils pouvaient aussi bien être tirés par des équidés que par des bovins¹⁴⁹. Mais comme nous l'avons précisé plus haut¹⁵⁰, en ce qui concerne les représentations de pattes ou de queues, aucun signe distinctif ne permet de définir de quelle espèce il s'agit. Le cas des queues représentées sur les pièces **505**, **506**, **507** et **556** ou des pattes figurées sur la pièce **503** est symptomatique de ce problème : ces fragments de corps sont vraisemblablement ceux d'animaux de trait, mais rien ne permet de préciser lesquels.

Une des premières attestations iconographiques de traineau est figurée sur une plaque en stéatite de provenance inconnue, tiré par des bovins¹⁵¹. Dans le corpus des incrustations, c'est le genre *Bos taurus* qui est représenté, plus spécifiquement le taureau. Les figurations de cet animal ont des cornes et, dans un cas, un anneau nasal sur la pièce **256**. Le harnachement

¹⁴⁷ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 166, 167a. Passe-guides surmonté d'une figure d'équidé, retrouvée à Ur, dans la tombe PG 800 ; électrum et argent ; Ht. : 13,5 cm ; l. : 10 cm ; British Museum, n° d'inv. BM 121348.

¹⁴⁸ Interprété comme une enseigne par A. Parrot dans la reconstitution de l'Étendard de Mari, cf. *infra*, VI.1.a. ; Parrot, A., 1956, pp. 140-141.

¹⁴⁹ Woolley, CL, 1934, vol. I, pp. 64, 108 ; Dyson, R.H., 1960.

¹⁵⁰ Cf. pp. 150-152, et tableau 50, p. 151.

¹⁵¹ Amiet, P., 1961, pl. 47, n° cat. 662.

ainsi réduit à sa plus simple expression nous conduit à penser que les bovins représentés n'étaient pas destinés à tirer des chars.

Ce rôle était sans doute tenu par les équidés, que l'on a pu identifier avec certitude sur les pièces **498, 499, 500, 501, 502, 504, 551, 552, 553, 554, 558, 559, 560** et **555**. Cette dernière présente une partie du harnachement au niveau du cou de la bête. Seules les têtes d'équidés sont harnachées, sur les pièces **498, 499, 500** et **501**. Quant à savoir de quel équidé il s'agit, les dernières recherches tendent à pencher vers l'âne domestiqué et non plus vers l'hémione ou l'onagre¹⁵². Ceux-ci correspondent à deux sous-espèces d'âne sauvage qui, bien qu'appivoisé, ne devait pas l'être assez pour pouvoir être harnaché. Ils servaient sans doute plus certainement à la reproduction. Quant aux chevaux, même s'ils étaient déjà domestiqués au III^e millénaire, il semble qu'ils n'aient servi à la traction qu'au début du II^e millénaire¹⁵³. Ces ânes domestiqués mesuraient entre 1,14 m et 1,30 m au garrot, tout comme les bovins¹⁵⁴. Ils sont caractérisés par de longues oreilles, une crinière courte et droite et une queue fournie sur la moitié, autant de détails qui se retrouvent sur les incrustations. Les chevaux, à l'inverse, ont une crinière tombante et la queue entièrement fournie, tout comme les espèces hybrides types hémiones ou onagres. Ce sont donc bien des ânes domestiqués qui sont représentés dans le corpus des incrustations.

La façon dont les équidés étaient attachés au joug n'est pas figurée. Il doit sans doute s'agir de simples cordages, une forme de collier souple au niveau de l'encolure. En revanche, le harnais de tête est bien représenté sur les pièces **498, 499, 500** et **501**¹⁵⁵. Il est composé de plusieurs lanières qui enserrant la tête : une têtère derrière les oreilles, solidaire des montants sur les côtés de la tête, parfois agrémentés d'un frontal, d'une muserolle et d'une sous-gorge, dans le cas des pièces **499, 500** et **501**. Les montants maintiennent la muselière. Sur trois pièces, l'anneau nasal est visible. A. Parrot pensait qu'il était passé dans la lèvre supérieure de la bête¹⁵⁶. On estime aujourd'hui qu'il est bien inséré dans le nez : dans la lèvre, il représente une gêne pour l'animal, notamment pour manger. De plus, le harnachement des équidés est directement issu du harnachement des premières bêtes de trait, les bovins, qui possédaient

¹⁵² Vila, E., à paraître.

¹⁵³ Pour un état de la question, voir Zarins, J., 1978 ; Vila, E., 1998.

¹⁵⁴ Vila, E., 1998.

¹⁵⁵ Étant donné qu'il n'existe pas de mors à l'époque qui nous concerne, ce harnais s'assimile plus à un licol. Ainsi, l'emploi des termes *bride* ou *filet*, qui désignent explicitement un harnais de tête composé d'un mors, est erroné.

¹⁵⁶ Parrot, A., 1956, p. 139.

déjà un anneau nasal. C'est à cet anneau que sont attachées les guides, passant dans le passe-guides jusqu'aux mains du conducteur. Sur les pièces, les guides sont visibles, pendantes sous la mâchoire de l'animal. Sur un attelage de quatre bêtes alignées côte à côte, les guides passent à l'intérieur, le long du timon et ne contrôlent que les deux bêtes du milieu, qui donnent l'impulsion aux bêtes situées sur les extrémités¹⁵⁷. Ces dernières n'ont donc pas d'anneau nasal, comme on le voit bien sur la représentation des chars de l'Étendard d'Ur (fig. 29b). Tel est aussi le cas sur les incrustations. De la même manière, seules les deux bêtes du milieu sont sous le joug. Quand le char n'est pas monté, les animaux sont guidés à pied par une longe qui est simplement nouée autour du cou de la bête, comme on le voit sur les pièces **498**, **499** et **500**. Le dernier élément qui compose le harnachement est un protège-poitrail, relativement long, qui protège aussi les pattes¹⁵⁸. Il consiste en de longues mèches suspendues à une bande tissée ou tressée que l'on aperçoit autour du cou de l'équidé sur la pièce **555** ou de celui qui piétine un ennemi sur la pièce **436**. La bande tissée ou tressée autour du cou de l'animal était peut-être occasionnellement faite de métal, comme l'atteste le modèle retrouvé dans une tombe d'Ur, décoré d'yeux¹⁵⁹. Dans le cas de la pièce **537**, on aperçoit le protège-poitrail et la longe juste au-dessus.

L'état fragmentaire des pièces empêche de comprendre l'allure des bêtes. En effet, il est généralement admis qu'au pas, un équidé représenté de profil a les quatre pattes visibles. À l'inverse, au galop, les pattes avant sont alignées dans la même position, ainsi que les pattes arrière. Or, comme nous n'avons pas retrouvé sur une même pièce les pattes associées aux corps, en présence de la figuration d'un faisceau de quatre pattes, on ne peut dire si cela représente quatre équidés en marche ou deux équidés au galop. Il faut aussi prendre en compte le caractère très partiel de la représentation. Sur l'Étendard d'Ur, après observation, on s'aperçoit que quatre chevaux en marche ont droit à la représentation de deux faisceaux de quatre pattes à l'avant, autant à l'arrière (fig. 29b). Représentés au galop, on s'attendrait donc à la représentation d'un faisceau de huit pattes à l'avant et la même chose à l'arrière, dans une posture que l'on pourrait qualifier de cabré allongé. Or, c'est un faisceau de quatre pattes à l'avant et un autre à l'arrière qui est représenté. Sur la seule base de la représentation, on ne peut donc ni déduire le nombre d'animaux attelés ni leur allure de déplacement. Par ailleurs, il est intéressant de noter ici que les expérimentations sur les attelages à quatre roues ont

¹⁵⁷ Clairement visible sur le modèle en bronze de tell Agrab ; Frankfort, H., 1943, pl. 58-60, n° cat. 310.

¹⁵⁸ Dans le but d'éloigner les mouches selon Parrot ; A. Parrot, 1967 (b), p. 231.

¹⁵⁹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 64 ; vol. II, pl. 39.

démontré un défaut majeur : la trop grande rigidité du timon et du joug qui contraint les chevaux d'avancer au même pas¹⁶⁰. Ce qui pourrait donc être une convention de représentation traduit, dans les faits, une réalité. Cette réalité a toutefois quelques limites : la posture du cabré allongé n'a rien de naturelle chez l'équidé qui, dans sa course, n'effectue jamais un tel mouvement.

Notons enfin que les pièces **502**, **504** et **505** présentent trois profils côte à côte. Or les équidés sont habituellement attelés en paire ou par quatre, comme les attestations archéologiques l'ont prouvé¹⁶¹. Il s'agit sans doute d'une erreur de représentation, à moins que la quatrième bête ne soit cachée, comme c'est le cas sur la pièce **498**, où trois profils sont représentés pour quatre paires d'oreilles.

IV.10. Armes

Les représentations d'armes, dans le corpus des incrustations de Mari, sont soit cassées, donc privées de leur fer, soit associées aux soldats ou aux chars (vol IIa, pp. 268-272 ; vol. IIb, pl. 28a). Quand elles sont cassées, le seul élément qui subsiste est le manche dans les mains des soldats. Or, même si tout tend à y voir précisément le manche d'une arme, surtout quand le bâton est tenu à l'oblique sur l'épaule ou à l'horizontale au niveau des cuisses, sans la présence du fer, rien ne permet de le certifier.

L'arme principalement figurée, qui semble être l'arme par excellence du soldat, est la javeline. Dans le cas des pièces **412**, **413**, **414** et **416**, elle est maintenue par une seule main sur l'épaule, au repos, à l'arrière de la tête, le fer pointant vers le bas. Sur les pièces **413** et **416**, le personnage et la javeline sont représentés intégralement. En estimant que le soldat mesure 1,60 m, la javeline, proportionnellement, atteint un peu plus de 1 m. Par comparaison, les proportions observées sur le deuxième registre de la stèle des Vautours donnent des lances d'environ 2 m (fig. 38a). Sur l'Étendard d'Ur, elles tournent autour de 1,40 m pour les soldats du deuxième registre, mais 1,70 m pour le personnage que l'on considère comme étant le roi sur le registre du haut (fig. 29b). Quant aux attestations archéologiques de lances retrouvées dans la tombe PG 789 d'Ur par exemple, elles mesuraient entre 0,90 m et 1,60 m¹⁶². Quoi qu'il en soit, si l'on estime que la représentation sur les incrustations est fidèle à la réalité,

¹⁶⁰ Spruytte, J., 1977.

¹⁶¹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 64, 108 ; Watelin, CL., 1934, p. 30.

¹⁶² Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 68, 303-304.

l'arme tenue par les soldats de Mari est incontestablement une javeline et non pas une lance. La javeline cumule la fonction d'arme de jet que n'a pas la lance – plus longue et plus lourde – et la fonction d'arme d'estoc¹⁶³. C'est également la conclusion de C.L. Woolley face à la découverte de deux armes de ce type, probablement cérémonielles, dans la tombe PG 789¹⁶⁴. Ces dernières se caractérisent par leur légèreté, leur petite dimension autour de 90 cm et l'arrière de leur hampe agrémenté d'une petite fourche (fig. 41a¹⁶⁵). D'après le fouilleur, ces trois caractéristiques techniques permettraient d'améliorer la précision du jet. Ces considérations facilitent la compréhension de la représentation sur la pièce **374** : un soldat tient à l'horizontale un manche court se terminant par un fer. A. Parrot y avait vu la représentation d'un glaive ou d'un poignard, prenant très justement en compte qu'une longue et lourde lance ne peut être tenue ainsi, à la tête¹⁶⁶. Or, le fer ne ressemble pas à celui d'un poignard mais bien à celui d'une lance ou d'une javeline. Ainsi, si l'arme est une javeline, rien ne s'oppose à ce qu'elle soit tenue de cette façon, dans un geste d'attaque lors d'un combat corps à corps. C'est par ailleurs le même geste et la même façon de tenir l'arme que l'on retrouve sur la plaquette de l'Archer de Mari (fig. 24a). Ici encore, il s'agit vraisemblablement d'une javeline. La seule différence entre les deux représentations tient au manche de l'arme, cassé sur l'incrustation.

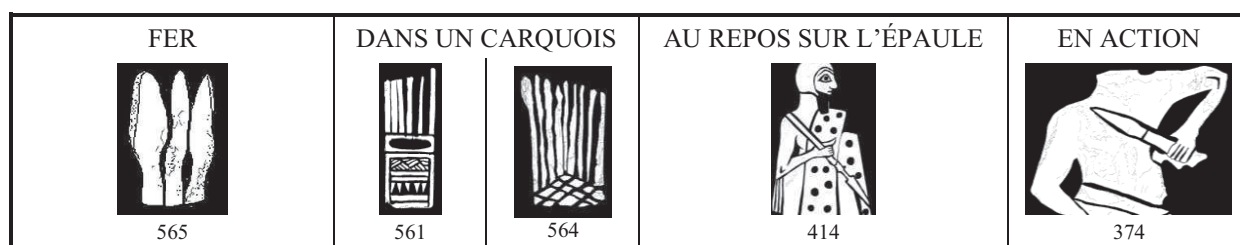


Tableau 60 : modes de représentation des javelines

Ces javelines sont aussi associées aux attelages. Comme nous l'avons vu plus haut¹⁶⁷, à l'avant des chars sont attachés, latéralement, des carquois. Cette disposition est attestée sur les pièces **561** et **564**, où l'on aperçoit distinctement les hampes et le haut du carquois, décoré

¹⁶³ Gernez, G., 2008.

¹⁶⁴ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 68.

¹⁶⁵ Javelines retrouvées à Ur, tombe PG 789 ; argent et électrum ; l. : 34,5 cm et 17 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 16689 et B. 16690.

¹⁶⁶ Parrot, A., 1967 (b), pp. 212-213.

¹⁶⁷ Cf. p. 166.

de croisillons dans le cas de la pièce **564**. Ces croisillons sont également visibles sur la partie supérieure du tablier de la pièce **527**¹⁶⁸. La pièce **571** représente peut-être aussi un carquois.

Quatre exemplaires de haches sont représentés, portés exclusivement par la catégorie des soldats à toque. Elle est posée sur l'épaule, comme le montrent les pièces **355**, **356**, **357** et **358**. Ces haches sont toutes du type hache à collet à lame rectangulaire¹⁶⁹. Sur les pièces **356**, **357** et **358**, la lame est légèrement inclinée vers le bas. Les pièces **356** et **358** sont munies d'un manchon cylindrique, l'un à base droite, l'autre à base oblique. La lame sur la pièce **355** est droite. Ces détails, qui correspondent pourtant à des variantes typologiques, sont-ils intentionnels, en vue de représenter des types précis, ou résultent-ils d'un choix arbitraire de la part de l'artisan ? Les exemplaires sont encore insuffisants pour faire apparaître une dominante dans la figuration. Il ne s'agit en tout cas pas d'herminettes, comme l'avancé A. Parrot, sur la base pourtant très juste que la représentation montre la lame penchée vers le manche¹⁷⁰ : la lame d'une herminette représentée de profil serait beaucoup plus fine¹⁷¹.

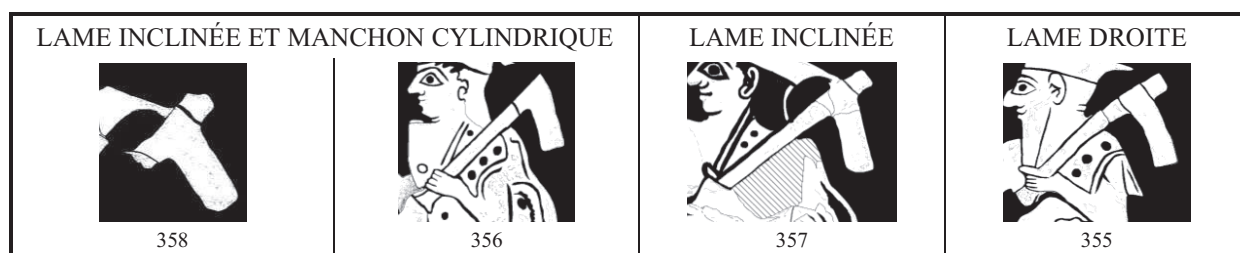


Tableau 61 : modes de représentation des haches

Nous avons placé dans la catégorie des armes un objet très particulier que nous appelons tissu frangé et dont on ne connaît pas la réelle nature. C'est sans doute le même accessoire qui apparaît sur deux sceaux-cylindres à thématique militaire¹⁷² et les empreintes e sceaux d'Ishgi-Mari¹⁷³ (fig. 25). L'élément principal, que nous avons interprété comme un tissu aux extrémités frangées, est suspendu de part et d'autre de l'extrémité de la hampe de la javeline des soldats sur les pièces **412** et **413**. Ce même objet est tenu par un soldat sur la pièce **377**. Isolé, il apparaît sur les pièces **568**, **569**, **570**, **572** et **573**. Dans ces deux derniers

¹⁶⁸ Ces deux fragments pourraient faire partie de la même pièce, mais sont trop mal conservés et ne recollent pas directement ensemble.

¹⁶⁹ La terminologie est issue de la typologie établie dans Gernez, G., 2008.

¹⁷⁰ Parrot, A., 1957, pp. 138-139.

¹⁷¹ Gernez, G., 2008, pp. 220-230.

¹⁷² Amiet, P., 1961, pl. 92, n° cat. 1213 ; pl. 96, n° cat. 1260.

¹⁷³ Beyer, D., 2007, III P 10 NE 25-III Q 10 SO 13 et III P 10 NE 28, p. 193-197, fig. 17.

cas, l'orientation du manche de l'arme sur lequel repose le tissu donne le profil du soldat. A. Parrot a successivement pensé à une sorte de baluchon qui contiendrait les effets des soldats, à la dépouille des vaincus, à leurs habits ou encore à une enseigne-fanion¹⁷⁴. Nous suivons cette dernière hypothèse et proposons de l'assimiler au gonfanon médiéval ; il s'agirait alors simplement d'une enseigne.

Un dernier point mérite d'être ici évoqué. La pièce **407** présente un soldat qui tient des deux mains un objet que nous n'avons pas pu définir avec précision. Certains ont évoqué une fronde¹⁷⁵. La fronde est en effet une arme bien connue à l'époque, attestée archéologiquement par les nombreuses balles de fronde découvertes sur plusieurs sites du III^e millénaire. Nous ne rejetons pas cette hypothèse, elle reste cependant à démontrer dans la mesure où, à notre connaissance, il n'existe pas de représentation clairement établie de fronde pour cette époque.

IV.11. Prêtre et prêtresses

Le corpus des incrustations de Mari figure des personnages dont certains détails conduisent à penser qu'il s'agirait de prêtres et de prêtresses (vol IIa, pp. 274-277 ; vol. IIb, pl. 29). Nous employons volontairement ces termes génériques car, dans l'état actuel des connaissances, il est difficile de pouvoir leur attribuer un rôle plus précis, libateur, sacrificateur ou autre¹⁷⁶.



<p>PRÊTRE (?)</p>  <p>575</p>	<p>PRÊTESSE</p>  <p>577</p>
--	--

Tableau 62 : représentations de prêtre (?) et de prêtresses

Nous avons placé dans cette catégorie un homme très particulier sur la pièce **575**. La partie supérieure de la pièce n'est malheureusement pas conservée. L'homme porte une longue cape qui se ferme probablement au niveau du cou. Celle-ci tombe aux pieds et se

¹⁷⁴ Parrot, A., 1969, p. 204.

¹⁷⁵ A. Otto, communication orale lors du colloque de Damas *Mari ni est ni ouest*, 20-22 octobre 2010.

¹⁷⁶ Nous développerons cette question plus loin, cf. *infra*, pp. 211, 249.

termine par des franges. C'est le seul personnage du corpus qui porte un tel vêtement. Il est également vêtu d'un pagne à mèches muni d'une ceinture dans laquelle est passé un bâton ou le manche d'une arme. Seul son bras droit est conservé, tenant dans la main un récipient à anse que nous interprétons comme une situle. P. Amiet y voit un poids à anse¹⁷⁷. Bien connue au I^{er} millénaire sur les reliefs néo-assyriens, où elle apparaît en contexte religieux¹⁷⁸, la situle n'est, à notre connaissance, guère représentée au III^e millénaire. Bien qu'une telle représentation soit unique dans le corpus, nous placés ce personnage dans la catégorie des prêtres car ses attributs le placent dans la sphère du divin, en raison de la situle d'abord, mais aussi par la cape frangée. Souvent assimilée à des ailes¹⁷⁹, elle est connue pour être portée par des divinités, à Mari entre autres (fig. 23c). L'incrustation pourrait donc représenter une divinité. Si tel était le cas, cela constituerait une exception remarquable dans le matériel de Mari. Il pourrait également s'agir d'un prêtre dans un acte rituel, portant une tenue propre à évoquer la sphère du divin et des ustensiles liés au culte. C'est l'hypothèse que nous avons retenue. Si l'objet passé dans sa ceinture est bien une arme, il pourrait s'agir plus précisément d'un sacrificateur, car rien, que ce soit dans sa tenue ou ses accessoires, ne permet de l'associer à un soldat.

La catégorie des prêtres semble également être représentée par des femmes dites au *polos*. Ce couvre-chef, vraisemblablement spécifique à la région du Moyen-Euphrate¹⁸⁰, est porté sur certaines statues féminines (fig. 27e¹⁸¹, 28b), mais il figure également dans le matériel d'incrustations, sur les pièces **576**, **577**, **578**, **579**, **580**, **581** et **582**. Il s'agit sans doute d'une coiffe faite de matériaux légers, composée d'une tiare haute, évasée sur les côtés, maintenue par un large et épais bandeau qui passe sur le front. Dans sa partie basse, A. Spycket a évoqué un couvre-nuque, dans lequel devaient être cachés les cheveux¹⁸². Le tout forme une coiffure très particulière. Dans le cas de la pièce **582**, le *polos* n'est pas représenté mais, du fait de la forme donnée à la chevelure, nous pouvons associer cette femme à cette catégorie. Ces femmes sont vêtues comme les autres et seule leur coiffe les distingue de celles qui portent simplement un voile. Elles portent une longue robe et un châle frangé sur les

¹⁷⁷ Amiet, P., 1986, p. 57.

¹⁷⁸ Benoit, A., 2003, pp. 396-399.

¹⁷⁹ Barrelet, M.-T., 1952.

¹⁸⁰ Un autre exemplaire est connu à Terqa, publié dans Herzfeld, E., 1914.

¹⁸¹ Tête féminine coiffée d'un *polos*, retrouvée à l'extérieur du temple d'Ishtar ; albâtre et coquille ; Ht. : 14,8 cm ; l. : 12,6 cm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 18212. PARROT, A., 1956, pp. 86-87, fig. 57, pl. XXXVII.

¹⁸² Spycket, A., 1954.

épaules, fermé sur la poitrine par deux épingles à tête droite d'où tombe le chapelet. Il est intéressant, par ailleurs, de remarquer que les épingles droites à tête bombée utilisées en paire ne sont portées, dans le corpus, que par les femmes au *polos*. Deux de ces femmes tiennent en main des objets singuliers, peut-être propres au culte ou à la célébration d'une cérémonie : la femme sur la pièce 579 porte devant elle une coupe à piédestal ; celle de la pièce 576 un objet indéterminé, ovoïde.

IV.12. Sacrifices

Dans le corpus des incrustations de Mari, le sujet du sacrifice est décliné de deux manières (vol IIa, pp. 279-281 ; vol. IIb, pl. 30) : celle qui présente l'animal conduit au sacrifice et celle où des officiants interviennent sur la bête.

Le sacrifice en lui-même est représenté sur les pièces 585, 586 et 587, cette dernière n'étant que partiellement conservée. Dans les trois cas, la bête, un mâle positionné sur le dos, appartient à la sous-famille des caprins, qui regroupe le genre *Capra* – bouc, chèvre, chevreau – et le genre *Ovis*, familièrement appelé mouton – bélier, brebis, agneau. L'animal ici représenté possède des cornes longues et courbes. Les poils ne sont pas figurés par de longues mèches. Il s'agit donc d'une espèce à poil court ou d'un animal préalablement – voire rituellement – rasé. Il n'est pas attaché, mais maintenu par deux hommes, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière, qui lui tiennent les pattes. Sur les pièces 585 et 586, le personnage arrière est assis tandis que le personnage avant est agenouillé maintenant l'animal en posant son genou sur sa gorge. Tous sont torse nu et portent des pagnes à mèches. Le seul personnage assez bien préservé sur la pièce 587, placé à l'avant, est chauve et barbu et maintient l'animal en le tenant par le museau avec sa main gauche.



Tableau 63 : représentations des sacrifices

Dans cette même catégorie, nous avons inclus trois pièces qui n'illustrent pas la cérémonie en elle-même, mais la conduite de la bête au sacrifice. Les deux premières, **583** et **584**, présentent toutes les deux un homme chauve et imberbe, torse nu et vêtu d'une jupe à un rang terminal de mèches, tenant dans les bras, serré contre son torse, un petit caprin. Il s'agit ici d'une espèce à poil long. Sur la pièce **583**, le seul cas où la tête est conservée, on peut voir des cornes longues et droites. La troisième pièce, **588**, présente deux femmes dont les têtes ne sont pas conservées, peut-être des prêtresses, vêtues de la robe longue et du châle frangé maintenu par deux épingles à tête droite auxquelles est suspendu un chapelet. Ces deux femmes se font face et sont placées de part et d'autre d'un caprin à poils longs, mais dont la tête manque. Les femmes, penchées sur la bête, semblent la conduire. Au premier plan se trouve ce qui ressemble à deux supports coniques dont émerge un long bâton vertical, que nous ne saurions interpréter, et qui a conduit à diverses interprétations du sujet central. A. Parrot y a vu un meuble et un dais¹⁸³ ; D. Beyer y a vu un lit pour la préparation du Mariage sacré¹⁸⁴ ; C. Breniquet, un métier à ourdir¹⁸⁵. D'après nous, un parallèle devrait plutôt être établi entre les deux supports et le sujet représenté sur une plaquette en coquille retrouvée à Ur¹⁸⁶ (fig. 38b) ; un homme nu, vraisemblablement un prêtre, tient en mains une gargoulette et une coupe, s'appêtant sans doute à effectuer une libation. Devant lui se dresse un poteau qui ressemble étrangement à ce que l'on a décrit comme un bâton vertical, maintenu sur une base à l'aspect de pattes de taureau. Ce parallèle n'aide pas à définir la nature de l'objet en question, mais le rapprochement avec cette scène d'ordre cérémonielle ne doit pas être négligé. On retrouve ce même support sur un sceau-cylindre placé entre deux personnages assis¹⁸⁷.

IV.13. Orants

Ce groupe rassemble les personnages identifiés dans l'attitude de la prière ou du respect (vol IIa, pp. 283-287 ; vol. IIb, pl. 31). La gestuelle de ces personnages a un écho direct dans la statuaire de Mari et, plus largement, proche-orientale. Le terme d'orant est par ailleurs directement emprunté à la terminologie des statues déposées dans les temples.

¹⁸³ Parrot, A., 1962, pp. 166-167.

¹⁸⁴ In Amiet, P. (dir.), 1983, p. 85 ; un tel lit est représenté sur une plaque perforée dans Frankfort, H., 1939, pl. 112.

¹⁸⁵ Breniquet, C., 2008.

¹⁸⁶ Retrouvée à Ur ; coquille ; Ht. : 7,5 cm ; l. : 4,6 cm ; British Museum, n° d'inv. BM 120850.

¹⁸⁷ Amiet, P., 1961, pl. 89, n° cat. 1180.

L'identification de ces hommes tient d'abord à la position de leurs mains. Elles sont jointes, l'une dans l'autre, au niveau de la poitrine et traduisent la prière. Il s'agit donc, avant tout, d'un signe étroitement associé aux cérémonies religieuses.

Le geste le plus représenté est celui d'un croisement des mains au niveau des pouces, comme représenté sur les pièces **590**, **592**, **593**, **595** et **597**. Le personnage de la pièce **596** esquisse un geste différent qui consiste à enserrer de la main gauche le poing droit. Ce geste, majoritairement effectué dans la statuaire, est relativement minoritaire dans le corpus des incrustations, et peu représenté ailleurs qu'à Mari¹⁸⁸. De même, un seul exemplaire, dans le corpus des incrustations, présente l'emprise d'un poignet par l'autre main sur la pièce **591**¹⁸⁹. Dans le corpus de la statuaire, il n'est aussi effectué qu'à une seule occasion, sur la statue du roi Ishgi-Mari¹⁹⁰ (fig. 26e). Le personnage de la pièce **594** esquisse un geste différent. Il porte à sa bouche son poing droit fermé dont seul émerge le petit doigt, qui vient se dresser à la naissance du nez.

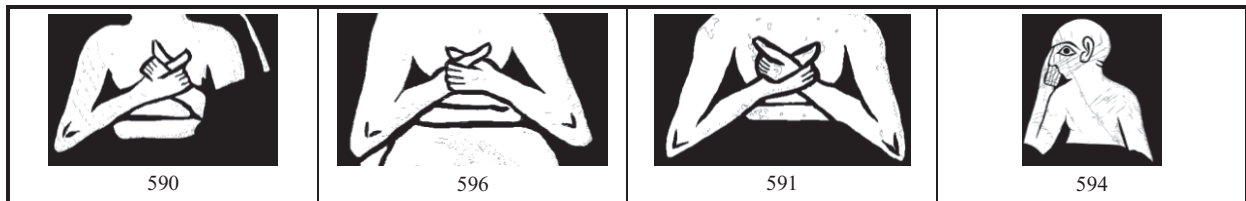


Tableau 64 : représentations des orants et des différents modes de position de leurs mains

Les neuf personnages sont imberbes et chauves, à l'exception de celui de la pièce **590** qui porte les cheveux longs à boucle finale ainsi que celui de la pièce **591** qui porte une barbe courte bouclée. Tous sont torse nu. Seules les pièces **589**, **595**, **596** et **597** sont assez conservées dans la partie inférieure pour permettre d'observer que les orants portent la longue jupe à mèches terminales.

Notons enfin l'existence, sur la pièce **490**, d'un personnage qui n'est pas un orant, mais dont les mains sont jointes de la même manière, non pas pour prier, mais pour tenir un bâton.

¹⁸⁸ Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

¹⁸⁹ Geste qui est exclusif à la statuaire féminine du temple d'Innana à Nippur ; Evans, J.M., 2012, p. 199.

¹⁹⁰ Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

IV.14. Personnages assis

Les personnages assis tiennent une place relativement importante dans le corpus des incrustations (vol. IIa, pp. 294-307 ; vol. IIb, pl. 32-34).

Quelques-uns ont pu être identifiés comme des femmes, sur les pièces **628**, **629** et **630**. Sur la pièce **629**, par exemple, on aperçoit les franges du châle qui recouvre la poitrine et le bout de l'épingle qui la ferme ; sur la pièce **630**, bien que très abîmée, donne à voir ce même châle frangé, fermé au cou ; la pièce **628**, quant à elle, est intéressante car elle pourrait attester, par un petit fragment d'un vêtement qui n'est pas représenté ailleurs dans le corpus, la cape-manteau.

Les autres personnages assis sont des hommes, dont les têtes ne sont généralement pas conservées. Les pièces **614** et **616** figurent des hommes chauves. Les personnages des pièces **613** et **621**, en revanche, ont les cheveux longs à boucle finale. Aucun couvre-chef n'est attesté. Le personnage de la pièce **622** porte une barbe bouclée, trois personnages portent la barbe longue sur les pièces **612**, **614** et **616** et un est imberbe sur la pièce **621**. À l'exception du personnage de la pièce **622**, qui porte une peau à mèches sur le torse à la façon des soldats, tous sont torse nu et la majorité porte la jupe longue à un rang terminal de mèches.

IV.14.a. Sièges

Sur certaines pièces, le siège est encore visible. Sur d'autres, il a disparu, mais l'aspect de la silhouette indique la posture assise. Dans le cas de la pièce **619**, le pli du vêtement au niveau de la taille indique que le personnage est assis. Les pièces **618** et **626**, en l'absence du siège, montrent l'arrière du haut de la jupe d'un personnage assis. Enfin, les pièces **608**, **613**, **614**, **615**, **617**, **620**, **623**, **624**, **628** et **631** présentent le haut de la jupe projetée en avant, en forme de cloche, qui épouse la position des membres inférieurs, pliés à angle droit.

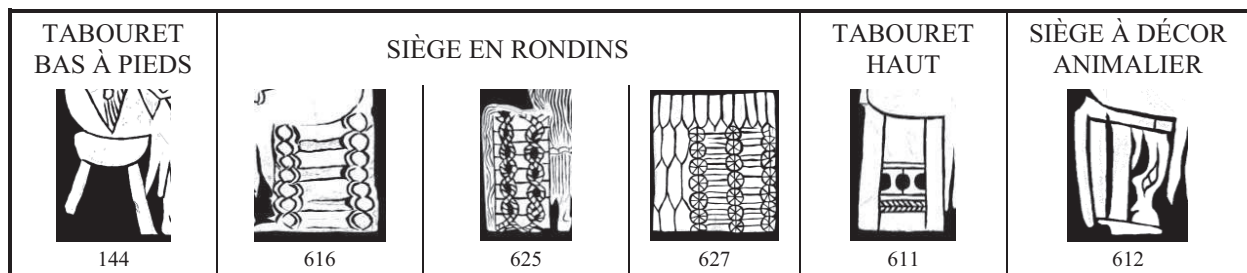


Tableau 65 : représentations des sièges

Les femmes, sur les pièces **143**, **144** et **145**, occupées à une activité artisanale, sont assises sur un tabouret bas à pieds¹⁹¹. C'est l'unique contexte de représentation de ce modèle de siège. À part ceux-là, le type le plus représenté ne comporte ni dossier ni accoudoirs et semble être fait de rondins de bois assemblés par un entrelacs de cordages ou de tiges souples, de type osier ou roseau, sur les pièces **605**, **616**, **621**, **622**, **625** et **627**. Les rondins sont représentés horizontalement et les cordages par des doubles torsades. Notons que sur la pièce **627**, le siège est décoré de pièces ressemblant assez aux éléments décoratifs en forme de disques à raies. Le deuxième type de siège est un tabouret haut, représenté sur les pièces **611** et **629**. Il n'a pas de dossier mais, dans le cas de la pièce **629**, semble avoir un accoudoir. Les quatre côtés sont faits de panneaux de bois ajourés en forme de lentilles. Une bande chevronnée est installée juste dessous. Cet exemplaire est aussi connu par la statuaire (fig. 28b). Le troisième type, enfin, également connu de la statuaire (fig. 28a¹⁹²), n'a ni dossier ni accoudoir mais le panneau latéral est décoré d'une patte animale, de caprin ou de bovin, sur les pièces **606** et **612**.

IV.14.b. Accessoires

Les personnages assis tiennent dans les mains des objets très spécifiques. Une partie d'entre eux tient des gobelets coniques, sur les pièces **612**, **613**, **616**, **621** et **629**. Le gobelet est tenu devant eux, comme sur le point d'être porté aux lèvres, toujours de la main droite.

Les personnages des pièces **607**, **608**, **612** et **624** tiennent ce qu'on appelle un fouet, terme utilisé par A. Parrot¹⁹³. R. Dolce, pour sa part, le qualifie de chasse-mouche¹⁹⁴. Il est formé d'un petit manche auquel sont attachées deux ou trois lanières. À notre connaissance, cet accessoire n'est pas représenté dans la statuaire. Il est, en revanche, fréquemment figuré sur les plaques perforées de la Diyala¹⁹⁵. On le retrouve également porté par un personnage assis sur une incrustation en plaquette d'une des lyres d'Ur (fig. 34c¹⁹⁶), sur une plaquette de

¹⁹¹ Nous n'avons pas classé ces femmes dans la catégorie des personnages assis à cause de leur activité singulière, que nous discuterons plus loin, cf. *infra*, V.3.

¹⁹² Statue de femme assise retrouvée dans le temple d'Ishtar pour le corps et dans la salle 65 du GPR pour la tête ; albâtre ; Ht. : 19 cm ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 18213.

¹⁹³ Parrot, A, 1967 (b), p. 246.

¹⁹⁴ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 177.

¹⁹⁵ Frankfort, H., 1939, pl. 105-112 ; 1943, pl. 35-38, 63-66.

¹⁹⁶ Lyre retrouvée à Ur, dans la tombe PG 789 ; argent, or, lapis-lazuli, coquille, bitume et bois ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 17694.

Nippur¹⁹⁷ et une de Kish¹⁹⁸, à chaque fois tenu par un homme assis. Le même accessoire sera porté plus tard par les génies peints du palais de Til-Barsip¹⁹⁹. La vraie nature de cet objet nous échappe, tout autant que sa portée symbolique. On pourrait faire le rapprochement avec le *flagellum*, attribut privilégié et signe du pouvoir temporel des pharaons. Le sexe du personnage tenant cet objet ne peut être déterminé que dans un cas sur quatre. Il s'agit alors d'un homme sur la pièce **612**, torse nu et portant une barbe longue. Le fouet est ici tenu du bras droit. Les autres pièces ne sont pas assez bien conservées pour en déduire autant, mais on peut remarquer qu'il est toujours tenu du bras reposant sur les cuisses.

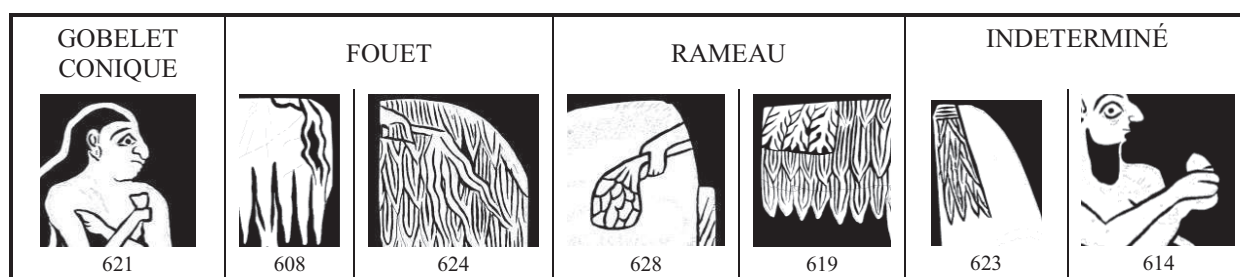


Tableau 66 : représentations des divers objets tenus par les personnages assis

L'autre objet très spécifique, exclusivement tenu par des personnages assis, est ce que nous avons appelé le rameau, visible sur les pièces **616**, **619**, **628** et **631**. Dans le cas des pièces **628** et **631**, l'objet se présente comme un régime de dattes, ce à quoi il est le plus souvent identifié²⁰⁰. Sur la pièce **616**, on ne voit qu'une partie de l'objet. Dans le cas de la pièce **619**, il se présente comme trois branches végétales, par ailleurs très ressemblantes à l'arbuste représenté sur la stèle des Vautours, au-dessus duquel un prêtre nu effectue une libation (fig. 38a). Sur les statuettes de Mari, cet accessoire n'est tenu que par des femmes, assises ou debout et toujours de la main gauche²⁰¹ (fig. 28a). Sur la pièce **628**, nous avons identifié une femme tenant le rameau de la main gauche et sur la pièce **616**, un homme le tenant de la main gauche également. Cet accessoire est par ailleurs représenté sur des sceaux-cylindres²⁰² (fig. 40a). Il est également porté par certaines statues assises ou debout de la Diyala²⁰³ et représenté sur des plaques perforées (fig. 38c, 38h). Les incisions sur la pièce **185**

¹⁹⁷ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, p. 44, n° cat. N57, tav. XIX.

¹⁹⁸ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, p. 34, n° cat. K94, tav. XVIII.

¹⁹⁹ Thureau-Dangin, F., Dunand, M., 1936.

²⁰⁰ Van Buren, D., 1930.

²⁰¹ Parrot, A., 1936, p. 9 ; Parrot, A., 1967 (b), p. 103.

²⁰² Amiet, P., 1961, pl. 88.

²⁰³ Frankfort, H., 1939, pl. 65, 67, 70, 81, 105-108 ; 1943, pl. 35-38, 63-66 ; Hansen, D.P., 1963, pl. VI.

pourraient être un mode de figuration du rameau, tenu par un personnage assis. Mais la pièce est peu préservée. C'est la raison pour laquelle nous l'avons classée dans la catégorie des personnages indéterminés²⁰⁴.

Dans le cas des pièces **612** et **616**, les deux personnages qui tiennent dans la main gauche un fouet dans le premier cas et un rameau dans le second, portent aussi dans la main droite un gobelet conique.

Notons enfin trois cas pour lesquels nous n'avons pas pu déterminer l'accessoire porté. Sur la jupe du personnage de la pièce **623** est gravé un élément que nous ne parvenons pas à identifier, peut-être végétal. Mais dans l'état de conservation minimal de la pièce, on ne saurait dire s'il s'agit d'un accessoire ou d'une ornementation vestimentaire. Sur la pièce **614**, l'homme tient des deux mains devant lui un petit objet ovoïde, non identifié.

IV.15. Serviteurs et vaisselle

Nous avons inclus dans cette catégorie une série de personnages que l'on a interprété comme des serviteurs (vol IIa, pp. 309-312 ; vol. IIb, pl. 35). Ce terme, que l'on a volontairement choisi générique, qualifie des hommes debout qui tiennent, dans la majorité des cas, de la vaisselle.

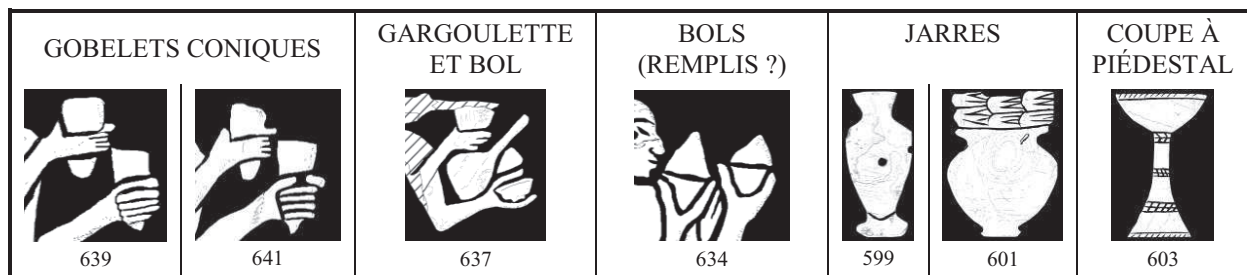


Tableau 67 : représentations de la vaisselle

Sur les pièces **639** et **641**, les hommes sont torse nu et portent une jupe à un rang terminal de mèches. Ils tiennent dans chaque main un gobelet conique. Sur la pièce **641**, le rendu du gobelet de la main droite donne l'impression d'un petit vase à goulot verseur. Il ne s'agit pourtant que de l'excroissance du pouce. Mais il manque là une incision qui peut

²⁰⁴ Elle pourrait, par ailleurs, s'ajuster à la pièce **616**. Étant donné que nous n'avons pas pu voir celle-ci en musée, nous ne nous sommes pas avancée sur ce recollage.

conduire à mésinterpréter la nature du récipient. La comparaison avec la pièce **639**, qui figure exactement le même sujet, prouve qu'il ne s'agit que d'une erreur de gravure. Un tel type de vase à goulot est par ailleurs inconnu. La pièce **635**, moins bien conservée, pourrait figurer le même sujet. Quatre autres pièces présentent à peu près le même sujet, mais les personnages y tiennent une gorgoulette dans la main droite et un bol dans la main gauche sur les pièces **636** et **637**, et au moins une gorgoulette sur les pièces **632** et **642**. Sur cette dernière, l'homme est également chauve, imberbe, torse nu et porte une jupe à un rang terminal de mèches. Sur la pièce **634**, enfin, un homme porte deux bols qui sont soit remplis, soit fermés par un couvercle de forme conique.

Des récipients sont aussi représentés isolément (vol IIa, pp. 289-292 ; vol. IIb, pl. 28b). Il s'agit généralement de récipients de module plus grand. Un premier groupe figure des jarres sur les pièces **598**, **599**, **600** et **601**. Cette dernière est surmontée de ce qui pourrait être interprété comme des épis de blés ou d'orge. Un second groupe sur les pièces **602**, **603** et **604** figure des coupes à piédestal à décor cordé.

L'homme représenté sur la pièce **640** tient dans une main un objet non identifié, ovoïde. C'est le même objet que porte un personnage sur une incrustation en plaquette d'Ur (fig. 34c). Un lointain parallèle pourrait être fait avec le cône que tiennent les génies des palais néo-assyriens²⁰⁵.

Un seul homme de cette catégorie ne tient pas de récipient. Il s'agit d'un musicien, plus précisément un joueur de lyre, sur la pièce **633**. Contrairement à ce qu'a vu A. Parrot, à savoir un personnage avec une épaule dénudée²⁰⁶, la pièce montre en fait un personnage torse nu avec une jupe, le corps fortement penché en arrière. On remarquera la prouesse de l'exécuteur de cette pièce, qui traduit le poids de la lyre et la nécessité pour le musicien de se pencher en arrière pour bien la tenir. En revanche, ce mouvement du buste entrave la représentation habituelle du corps, représenté droit. En conséquence, le buste est figuré extrêmement petit, donnant presque l'impression d'un personnage portant une robe sans bretelle, allant jusqu'en haut de la poitrine. Ce type de robe étant totalement inconnu, nous penchons donc sans hésitation pour un défaut d'exécution dans la représentation du personnage. La lyre représentée ici est de petit module et la caisse de résonance peu visible.

²⁰⁵ Benoit, A., fig. 189, p. 374 ; fig. 206, p. 396.

²⁰⁶ Parrot, A., 1967 (b), p. 209.

En revanche, on voit très nettement la tête de bovin qui orne l'avant de la caisse, ainsi que les cordes. Il semble qu'il y en ait cinq. Ce modèle de lyre est particulièrement bien connu grâce aux exemplaires retrouvés dans les tombes d'Ur (fig. 34c). Ce sont, en revanche, de grands modèles destinés à reposer sur le sol et non pas à être portés. Le modèle sur l'incrustation doit plutôt s'assimiler à des modèles portatifs, aussi connus de l'iconographie²⁰⁷.

Deux dernières pièces, enfin, ne représentent pas des personnages, mais ont tout de même été, par extrapolation, incluses dans la catégorie des serviteurs. Elles représentent des animaux probablement destinés au banquet. La pièce **643** figure trois poissons, suspendus à une corde que l'on suppose tenue par un homme. L'image de poissons portés est relativement rare à cette époque. On la connaît sur l'Étendard d'Ur (fig. 29a), sur quelques sceaux-cylindres²⁰⁸, ou sur des reliefs, à Girsu où le poisson est porté en main²⁰⁹, ou à Khafajah, suspendu ou bout d'un bâton porté par un portefaix²¹⁰. La pièce **638**, quant à elle, n'est conservée que dans sa partie inférieure et figure les pattes d'un caprin et les pieds d'un personnage. Nous n'avons volontairement pas interprété cette pièce comme un sujet évoquant le sacrifice, et ce pour deux raisons : d'une part, rien n'identifie le personnage qui accompagne la bête comme un prêtre, contrairement à ce que figure la pièce **588** et, d'autre part, le caprin est conduit et non pas porté en offrande, comme sur les pièces **583** et **584**. Ceci étant dit, nous admettons qu'il y a là un parti pris et que l'on pourrait tout aussi bien y voir un sujet à rattacher à la catégorie des sacrifices²¹¹.

IV.16. Synthèse : particularités du répertoire iconographique des incrustations de Mari

À propos de ce répertoire de sujets iconographiques, plusieurs remarques s'imposent. Elles sont à même, selon nous, de caractériser la production des incrustations à Mari. En effet, avant d'étudier dans le chapitre suivant les thèmes iconographiques spécifiques aux panneaux figuratifs incrustés, il est nécessaire de bien saisir ce qui fait non seulement la particularité des incrustations figurées de Mari, mais ce qui en fait également l'originalité. En effet, en dépit de

²⁰⁷ Beyer, D., 2007, cylindre TH 97.35, pp. 181-184, n° cat. 4, fig. 4.

²⁰⁸ Amiet, P., 1961, pl. 59, n° cat. 800.

²⁰⁹ Cros, G., 1914, pp. 32-34, pl. II-2.

²¹⁰ Frankfort, H., 1939, pl. 107 d.

²¹¹ Comme nous le verrons plus loin, les bêtes sacrifiées étaient en général ensuite préparées pour le banquet ; cf. *infra*, pp. 210-212.

l'état fragmentaire du matériel, nous pouvons d'ores et déjà dégager quelques directives iconographiques qui sous-tendent les canons de la représentation sur les incrustations de Mari.

La première remarque tient à l'extraordinaire variété dans le mode de représentation des sujets iconographiques. Si l'état du matériel empêche parfois d'avoir une vision précise et complète de ces sujets, il n'interdit aucunement de rendre compte à la fois de la diversité des formes iconographiques utilisées et de la richesse des combinaisons mises en œuvre dans la représentation d'un sujet. Il est en effet assez fascinant de voir que les artisans de Mari ont multiplié les manières de rendre ces sujets iconographiques, dans la posture, les vêtements ou les accessoires. Chaque sujet correspond à des combinaisons de formes, selon le but visé : les prisonniers par exemple peuvent avoir au moins trois postures différentes, et des entraves diverses, probablement selon leur position dans le registre mais aussi selon la scène. Ainsi, si la variété des modes de figuration transparaît dans la représentation des détails, elle est plus visible encore dans les associations multiples et les différentes façons de représenter un orant, une femme ou un soldat, par exemple. C'est de la variété de cet éventail que provient toute la richesse du corpus, et non pas de répertoire des sujets. En effet, il faut bien admettre qu'il n'existe pas une multitude de sujets : le thème militaire, par exemple, n'est représenté que par des soldats, des armes, des prisonniers, des attelages et des portefaix. En somme, un nombre très limité – mais néanmoins représentatif – permet d'évoquer l'exercice de la guerre. En revanche, un soldat, par exemple, peut porter trois types de casques, divers types de jupe, deux types de vêtements sur le buste, qui peuvent être représenté de manières différentes. Ils peuvent être barbus ou non et porter leur arme de diverses façons. Ainsi, la relative pauvreté des sujets est compensée par la richesse et la variété imposée par la combinaison des formes iconographiques.

La deuxième remarque concerne le rendu du corps humain. La représentation de profil de la tête et des membres induit un mouvement. Mais ce mouvement n'a pas nécessairement pour but de traduire la marche dans une direction précise. D'ailleurs, la voûte plantaire est systématiquement représentée à plat, ce qui ne retranscrit pas le mouvement de la marche. Mais il pourrait ne s'agir que d'une simple convention de représentation. De manière plus subtile, il s'agit plus certainement de donner une dynamique aux personnages et, par extension, à l'image. De la même façon, la position des pieds l'un derrière l'autre ne traduit pas non plus la marche : certains personnages assis ont les pieds positionnés l'un derrière l'autre, comme le montrent les pièces **608**, **611** ou **617**, entre autres. Ainsi, il ne faudrait pas

nécessairement considérer que l'alignement de personnages marchant dans la même direction exprime la notion de défilé. Il pourrait plutôt chercher à traduire la présence simultanée des personnages à un évènement, un moment. Les représentations de scènes de libation sur plaques perforées ou de scènes dites de banquet montrent bien que les personnages sont presque systématiquement rendus ainsi, le visage et les membres de profil, le torse de face (fig. 38). Par ailleurs, le torse de face permet aussi le développement de quelques détails vestimentaires, qui favorisent l'identification des personnages : épingle, bande de cuir cloutée, etc. L'association de la face et du profil donne l'illusion d'un trois quart et introduit aussi l'impression de volume²¹².

Ce point est particulièrement intéressant, car on pourra remarquer en outre que les panneaux ne permettent pas de rendre le volume d'une scène ni la profondeur d'un environnement. Nous avons vu comment les graveurs ont tenté d'évoquer la profondeur, par des lignes superposées qui évoquent plusieurs profils, sur les pièces figurant des têtes d'équidés, par exemple. Mais il s'agit malgré tout d'un plan principalement en deux dimensions²¹³. Cet effet empêche le développement d'une scène précise, dans un contexte clairement représenté car il interdit l'introduction de détails ou de paysages²¹⁴. Ce rendu, loin d'être un handicap, s'avère au contraire être une force de ce type d'image, puisqu'il permet de traduire une représentation atemporelle, dénuée de réalité tangible.

En complément, notons qu'à cette absence de profondeur et de perspective, il faut ajouter que l'utilisation des incrustations découpées permet, par un contraste de couleurs entre le sujet blanc et le fond bleu profond ou noir, de faire des personnages, animaux ou objets, les seuls éléments de l'attention du spectateur. Ce dernier n'a pas à distinguer les personnages principaux des personnages secondaires, ou à envisager l'environnement, l'arrière-plan et le contexte. Son attention est exclusivement focalisée sur le sujet principal. La découpe sur la silhouette même du sujet permet de le mettre immédiatement en valeur. De même, l'absence de différents plans interdit d'établir une échelle d'importance entre les sujets ou les groupes. Tout est sur le même plan, mais aussi sur le même registre, sans échelle de valeur ou d'importance. Enfin, cette conception de la silhouette limite l'interaction entre les personnages. Elle ne l'empêche pas : on le voit bien dans les quelques rares cas où, sur une seule pièce, est exprimée l'interaction entre deux personnages ou entre un personnage et un

²¹² Groenewegen-Frankfort, H.A., 1978.

²¹³ Breniquet, C., 2008, pp. 236-237.

²¹⁴ À ce sujet, voir Groenewegen-Frankfort, H.A., 1978 ; l'introduction de ce type de détails se fera à l'époque akkadienne ; Kantor, H., 1966; Winter, I.J., 1999.

animal, comme sur les pièces **366** ou **586**, par exemple. Mais il ne s'agit que de très rares exceptions.

Un dernier point tient aux questions de fidélité au modèle et d'effet de réel dans la représentation des sujets. Si nous avons pu apprécier la diversité des modes de représentation d'un même objet, telles que celles des roues par exemple, ou le rendu fidèle et délicat – avec une prouesse d'exécution s'assimilant à la miniature pour la pièce **532** par exemple – il est plus difficile de déterminer s'il s'agit d'une reproduction fidèle et d'une réalité significative, ou d'une version figurée simplifiée. Dans certains cas, les détails sont tant poussés qu'ils nous ont permis d'identifier le sujet, comme les équidés par exemple, où les détails propres à caractériser l'âne sauvage sont représentés – longues oreilles, crinière courte et droite et queue fournie sur la moitié. Un autre exemple concerne la figuration des harnais de tête des équidés. Il existe plusieurs manières de les représenter. Mais ces différences de représentation n'impliquent pas pour autant une différence de fonction ou d'utilisation du harnais. À l'inverse, il existe des conventions de représentations des corps²¹⁵ qui semblent figées et qui ne permettent aucune liberté de création ni variante : par exemple, les personnages ayant le pied gauche devant vont à droite et ceux ayant le pied droit devant vont à gauche. Cet écart entre la réalité d'un objet ou d'une scène et sa représentation est un aspect que l'on explique difficilement. Par ailleurs, la comparaison avec d'autres représentations n'apporte pas toujours de réponse puisque, selon le support ou l'origine géographique, le mode de figuration peut être très différent²¹⁶.

Ces différentes remarques invitent à s'interroger sur la part d'initiative propre à l'artisan. Sur ce point, on ne peut que spéculer, mais il est intéressant de se demander comment l'artisan est conduit à la représentation. Pour certains, il est difficile de penser que l'artisan pouvait laisser libre cours à sa créativité²¹⁷. Dès lors, comment doit-on interpréter la diversité des types que nous avons soulignée plus haut ? S'agit-il de différents artisans ? Quelle est leur marge de manœuvre dans la représentation fidèle à la réalité ? Prenons l'exemple des jupes : celles qui sont le moins représentées étaient-elles les moins portées et, à l'inverse, les plus représentées étaient-elles les plus courantes à Mari ? Ou bien cela dépend-il

²¹⁵ Cf. supra, III.1.a.

²¹⁶ Nous y reviendrons plus loin, particulièrement en ce qui concerne la figuration de soldats sur les incrustations de Kish, Ur ou Ebla ; cf. *infra*, chap. VII.

²¹⁷ « [...] ce sont bien davantage l'introduction de nouvelles contraintes liées à la production et de nouveaux outils, qui conditionnent l'innovation que la créativité individuelle qui ne trouve guère de place sociale dans ce type de contexte. » ; Breniquet, C., 2008, p. 244.

tout simplement de la facilité à représenter ce type de vêtement ? La question du support est également engagée : un support de grande dimension permet l'apport de détails. Une étude proprement iconographique et comparative, mettant en parallèle différents supports – incrustations, glyptique, statuaire, etc. – et différents centres de production, permettrait de saisir dans quelles mesures la proportion des types représentés reflète une réalité, de même que l'éventuelle part de créativité propre à l'artisan.

Chapitre V. ANALYSE THÉMATIQUE

Bien que l'intégralité des scènes ne soit pas préservée, l'identification des sujets nous a permis d'identifier deux *thèmes* iconographiques principaux : l'un en rapport avec l'exercice militaire, le second semble associé au culte ou plus largement, à la célébration de cérémonies. Un troisième concerne les pratiques artisanales et comprend les représentations de femmes en train de tisser.

Nous proposons donc d'envisager à présent les incrustations dans leur contexte thématique. Si l'exercice du chapitre précédent tenait à l'identification, il s'agit ici de comprendre les modes de représentation de ces sujets dans le cadre d'un contexte thématique déterminé. L'intérêt ne réside pas uniquement dans la reconnaissance de la thématique. À lui seul, le sens commun suffit à associer prisonniers, chars et soldats à une thématique d'ordre militaire, et orants, prêtres et sacrifices animaliers à l'exercice du culte¹. Il s'agit davantage de comprendre les modalités d'association des sujets, afin de définir la portée et la finalité des scènes dont les éléments sont aujourd'hui dispersés. En effet, du fait de la destruction des panneaux, il n'est pas possible de restituer les scènes, c'est-à-dire l'interaction entre les divers sujets. Ce d'autant que les incrustations ne sont pas de nature à illustrer des scènes complexes, enrichies de contextes spatio-temporels et d'interactions complexes entre les sujets. La scène traduit des actions de groupes. Or, dans le cas des panneaux figuratifs incrustés de Mari, rien n'a été conservé. Ce travail d'analyse thématique permet néanmoins de réfléchir aux différentes possibilités d'interaction. L'idée n'est plus ici l'identification du sujet, mais l'analyse de sa représentation dans son contexte thématique.

Pour cela, nous ferons référence à d'autres supports qui évoquent en longs développements les thèmes concernés, à savoir les plaques perforées, les stèles ou les sceaux-cylindres. Nous confronterons également les images des incrustations à ce que l'on connaît de leur correspondance avec la réalité. Nous tenterons ainsi de mieux les saisir à travers le prisme de la réalité des pratiques – militaires, cérémonielles, artisanales – et à travers la pensée et la mentalité profondément religieuse d'une société volontiers guerrière et fortement hiérarchisée.

¹ Nous présentons dans l'annexe 6 les diagrammes et dénombrements associés à ces thèmes, en rapport avec les sujets iconographiques.

V.1. Le thème militaire ou l'évocation de la victoire

Le thème militaire se caractérise par des sujets iconographiques précis : soldats (pl. 15-19), prisonniers (pl. 20-22), équipements militaires – représentés par les armes (pl. 28a) et les attelages (pl. 25-27) – et, dans une certaine mesure, les portefaix (pl. 23-24)².

La représentation de l'exercice militaire offre un vaste champ de possibilités, qui ne consiste nullement en un récit illustré et détaillé de tous ces acteurs et de l'intégralité des étapes d'une guerre. Il s'agit avant tout de mettre en place les seuls éléments à même de transmettre un message particulier, une notion, une conception. Dans le cas des incrustations de Mari, il s'agit très clairement d'illustrer la victoire. À cette fin, il importe de comprendre quels codes visuels ont été mis en place pour la représentation des protagonistes et du contexte de l'action tournée vers la mise en scène de la victoire.

V.1.a. Le rôle figuratif des chars

La fonction précise des chars avant la période akkadienne, tant dans le contexte des batailles que dans celui des cérémonies religieuses, demeure encore incertaine. Plusieurs textes rapportent le réel prestige qui leur est associé, voire le caractère sacré lorsqu'ils sont voués à des divinités. Ainsi, un texte relate qu'Aanepada d'Ur fait porter un char sacré au temple de Ninhursag³. Les plaques perforées de la Diyala présentent des chars à deux roues associés à des thématiques cérémonielles⁴ (fig. 38f, 38h). Le char à quatre roues est lui aussi fréquemment cité. Il est représenté dans des contextes militaires et souvent en rapport avec le palais : un texte révèle qu'un roi d'Umma abrite soixante chars dans son palais⁵ ; sur la stèle des Vautours, le char est monté par le souverain (fig. 38a) ; des tablettes de Shuruppak, datant de 2700 av. J.-C., évoquent l'entretien des chars qui incombait au palais⁶. Toutes ces sources attestent que le char valorise, de manière indéniable, l'importance de son propriétaire ou de celui qui le monte⁷. Mais il n'est pas nécessairement la propriété du seul souverain : un chef

² Nous avons vu plus haut l'ambiguïté portée par cette catégorie des portefaix dont la fonction n'est pas exclusive au thème militaire ; cf. *supra*, IV.8.

³ Sollberger, E., Kupper, J.R., 1971, p. 43, IB5c.

⁴ Frankfort, H., 1939, pl. 109; 1943, pl. 65.

⁵ Stillman, N., Tallis, N., 1984, p. 17.

⁶ Jestin, R.R., 1937.

⁷ Miglus, P., 2008.

maçon de Kish fait réparer son char de guerre dans un atelier palatial⁸ ; l'Étendard d'Ur figure quatre chars montés par des soldats armés (fig. 29b). Les troupes se déplaçaient donc sur des attelages, comme en attestent les tablettes de Shuruppak, évoquant des chars de retour de guerre ; d'autres textes de Fara, datant du DA IIIa, font état de chars donnés à des hommes qui partent ou rentrent de bataille⁹. Ces textes témoignent ainsi, au même titre que l'iconographie, que les chars allaient sur le champ de bataille. Mais cela n'instruit en rien sur le rôle précis qui leur a été dévolu lors d'une bataille. Car s'il était employé pour le transport du roi, de troupes ou même d'armes, cela ne veut pas dire pour autant qu'il était utilisé lors des affrontements, en tant qu'unité combattante. Nous l'avons évoqué plus haut, la manœuvre de ce genre d'engin ainsi que leur spectre directionnel étaient limités du fait que seules les deux bêtes centrales étaient reliées aux guides¹⁰. De plus, leur poids devait sérieusement entraver leur vitesse, et leur conduite sur terrain accidenté devait entraîner un fort déséquilibre de l'attelage. À partir de ces considérations, leur utilisation en tant que chars de guerre paraît bien restreinte à cette époque¹¹. Il semblerait donc qu'en contexte militaire, les attelages soient davantage à envisager comme des véhicules servant au transport des troupes ou du commandement, éventuellement des armes, d'un point à l'autre du champ de bataille. Certains lui ont également attribué un rôle défensif – considérant la hauteur du tablier à l'avant de la caisse, peut-être conçu comme une protection contre des tirs des flèches¹² – et un moyen de retraite rapide si la bataille prend un mauvais tour¹³.

Concernant le corpus des incrustations, quelques caractéristiques de la figuration peuvent nous permettre de comprendre le contexte d'utilisation des chars représentés¹⁴.

Seuls des chars à quatre roues sont figurés. Leur plateforme permet à deux individus de s'y tenir, et ils sont souvent équipés d'un carquois à l'avant. Il s'agirait donc de chars utilisés en contexte militaire et non pas religieux.

⁸ Stillman, N., Tallis, N., 1984, p. 17.

⁹ Deimel, A., 1924.

¹⁰ Cf. *supra*, IV.9. Rappelons que, pour cette époque, ni le mors ni le fourchon d'encolure, qui améliorent la direction et le contrôle de l'attelage, n'existent.

¹¹ Par ailleurs, les sources akkadiennes, plus prolixes en techniques de guerre, ne parlent pas de son utilisation lors des batailles. Il semble qu'il ne sera utilisé de manière active pour la guerre qu'au début du II^e millénaire ; Abrahams, P., 2008.

¹² Stillman, N., Tallis, N., 1984, pp. 119-121.

¹³ On a beaucoup évoqué son utilisation pour la traque de l'ennemi, sans savoir s'il s'agit d'une réalité ou d'une déformation issue de la fameuse scène de la poursuite de l'ennemi oriental sur la mosaïque de la *Victoire d'Alexandre sur Darius*, à Pompéi.

¹⁴ Cf. *supra*, IV.9.

Les attelages sont tirés par des équidés, attelés en une ou deux paires. Il n'y a aucune trace de bovins attelés. Seule la pièce **256** représente un bovin muni d'un anneau nasal, ce qui ne veut pas dire, par ailleurs, qu'il est intégralement attelé, comme on peut le voir sur un des registres de l'Étendard d'Ur (fig. 29a). Les attestations archéologiques tendent pourtant à montrer que tel était le cas, comme à Ur, dans la tombe PG 789¹⁵. On peut se demander pourquoi les bovins tirant des chars ne sont jamais représentés, alors que leur présence est attestée dans les tombes. Il y a peut-être derrière cette question une valeur symbolique : soit la représentation d'un équidé est plus prestigieuse, soit le bovin a une connotation religieuse et traditionnelle, qui vaut qu'on le place aux côtés des défunts dans les tombes¹⁶. Une raison pratique peut être aussi évoquée : l'incapacité du bovin à courir limite son usage sur le champ de bataille¹⁷.

Les pièces **370, 508, 520, 523 et 550** montrent qu'une partie au moins des chars était montée par des personnages, sans qu'il soit possible de les identifier. D'autres scènes montrent qu'ils peuvent être montés par des personnages bien différents : un roi, probablement accompagné d'un autre homme derrière lui, sur la stèle des Vautours (fig. 38a), ou des soldats sur l'Étendard d'Ur (fig. 29b). Rappelons, par ailleurs, que les chars ne sont pas nécessairement montés : l'Étendard d'Ur, par exemple, figure un char vide (fig. 29b) tandis que les sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari y font figurer une tête décapitée (fig. 25).

Enfin, il reste à déterminer si ces chars sont représentés sur le champ de bataille ou ailleurs. Sur la pièce **436**, où le char est figuré roulant sur un cadavre nu à terre, cela semble évident. Cependant, si comme nous l'avons suggéré, le char ne participe pas au combat, on doit encore s'interroger sur les raisons de sa présence sur le champ de bataille. Dans cette perspective, on peut rapprocher ce sujet d'une des scènes de l'Étendard d'Ur, où quatre chars, montés de deux soldats, roulent sur des corps à terre (fig. 29 b). On peut émettre deux hypothèses sur la situation représentée. Soit il pourrait s'agir ici de la fin du combat et d'un tour du champ de bataille, destiné à s'assurer que tous les ennemis sont bien morts. Cette pratique semble tout à fait plausible à l'issue d'un combat. D'autant plus que l'on sait que les morts étaient comptabilisés¹⁸. On peut donc supposer qu'avant cela, il fallait d'une part constater la mort de tous les combattants. Pour ce qui concerne les morts ennemis, on procédait sans doute à leur dépouillement afin de récupérer principalement les armes mais

¹⁵ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 64-65.

¹⁶ Littauer, M.A., Crouwel, J.H., 1979, p. 31.

¹⁷ Hamblin, W.J., 2006, pp. 135-136

¹⁸ Minunno, G., 2008.

peut-être aussi les habits – hypothèse qui contribuerait à expliquer la figuration des corps ennemis dénudés sur laquelle nous reviendrons plus bas¹⁹. Des soldats devaient être désignés pour cette tâche et l'utilisation d'un char pouvait alors se révéler forte utile. Une autre hypothèse serait d'envisager que le char était utilisé lors de parades victorieuses. Il faut probablement différencier le retour des troupes de la parade de victoire réalisée peut-être quelques jours plus tard. À l'époque néo-assyrienne, tel était le cas, et le défilé de victoire était étroitement associé au culte²⁰. Il allait ainsi jusqu'aux temples. Le cortège se composait de musiciens, de chanteurs et de prêtres, dans le cadre de parades exécutées pour une divinité, comme évoqué dans certains hymnes à la déesse de la guerre Ishtar, par exemple²¹. En ce qui concerne l'époque akkadienne, une stèle de Sargon montre deux registres avec les prisonniers représentés en haut et le roi et sa suite en bas (fig. 39b). Ils ne sont pas en tenue de guerrier et assistent sans doute à ce défilé²². Sur les pièces de Mari, les chars pourraient donc aussi suggérer le défilé, sans fournir plus de précisions quant au contexte : retour des troupes ou parade victorieuse. Les attestations iconographiques ne permettent pas, dans l'état actuel de la documentation, de trancher cette question.

En résumé, dans le corpus des incrustations, les figurations de chars suggèrent qu'ils sont employés en contexte militaire. Par ailleurs, les modes de représentation ne s'orientent pas vers des scènes susceptibles de figurer le combat, mais bien son issue victorieuse, qu'il s'agisse du moment qui suit immédiatement la fin du combat ou de la parade de retour des troupes. Enfin, pour ce qui est de la nature royale du char, retenons qu'aucun indice ne permet ici de le confirmer.

V.1.b. Représentation de l'infanterie

Les sources textuelles relatives aux forces de guerre des cités du Proche-Orient sont limitées. En effet, les comptes administratifs qui recensent, entre autres, les effectifs, ne se développeront qu'à la toute fin du III^e millénaire²³. Ainsi, pour les époques qui nous concernent, on ne peut mesurer avec certitude ni le contexte de recrutement des forces, ni leur nombre, ni leur équipement. Seuls quelques indices peuvent nous informer sur certains points. Le récit du conflit entre les cités d'Umma et de Lagash indique, par exemple, qu'Ur-Lumma,

¹⁹ Cf. *infra*, V.1.c.

²⁰ Villard, P., 2008.

²¹ Hamblin, W.J., 2006, p. 125.

²² Nigro, L., 1998.

²³ Lafont, B., 2008.

roi d'Umma, a engagé des mercenaires venus d'autres pays²⁴. Plus tard, Sargon parlera de 5400 hommes, fournissant ainsi le premier indice d'une éventuelle conscription²⁵. La seule unité de l'armée est son infanterie. Il semble qu'en temps de guerre, la cité pouvait ponctuellement lever une armée et réquisitionner les hommes travaillant au service de la cité, aux grands travaux urbanistiques ou aux travaux des champs²⁶. Ces hommes n'étaient pas spécialement formés à l'armée de métier. Il est également possible qu'il ait existé une troupe spéciale, sorte de garde rapprochée, appartenant spécifiquement au palais. Il devait enfin y avoir une catégorie d'hommes destinée non pas aux actions offensives, mais à la protection de la cité et des remparts. Il est probable que ceux-là ne devaient pas participer aux combats, qui se déroulaient hors des villes. Des porteurs d'emblèmes divins assistaient peut-être aussi au combat, en avant des troupes, comme le relatent des archives épistolaires plus tardives²⁷.

L'armement des soldats de l'infanterie peut être restitué par les images et les textes. L'infanterie peut être divisée en deux unités, une infanterie lourde et une infanterie légère. L'infanterie lourde est armée de lances, de haches et de grands boucliers protecteurs, rectangulaires, tenus des deux mains. Ce type d'infanterie pourrait être celui représenté sur la face dite historique de la stèle des Vautours (fig. 38a). L'infanterie légère, quant à elle, était munie d'armes de jet, de type javelines, de frondes²⁸, d'arcs et peut-être de masse d'armes. On notera, à ce propos, que si cette arme est attestée iconographiquement, elle l'est toujours dans un contexte de prestige et ne servait peut-être pas dans le cadre de la bataille et de combats rapprochés. Les soldats de cette unité légère devaient être efficaces pour les déplacements rapides et l'attaque de cibles précises et localisées. La plaquette de l'Archer de Mari présente deux de ces soldats de l'infanterie légère. Elle figure probablement un siège et pourrait être un fragment d'une scène initialement plus grande, comme l'a proposé Y. Yadin²⁹ (fig. 24a). L'un des deux soldats est un archer. Il tire vers le haut, sans doute vers le sommet des remparts, d'où tombe un soldat ennemi, nu. Il est protégé par un deuxième soldat qui tient un bouclier léger et courbe, peut-être fait de roseaux et tenu d'une main. Il tient de l'autre main une javeline légère. Les deux soldats portent un casque, dont un est agrémenté d'une jugulaire. Ils

²⁴ Cooper, J.S., 1983, p. 49.

²⁵ Sollberger, E., Kupper, J.R., 1971, p. 99, IIIAb. Voir également Abrahams, P., 2008.

²⁶ Stillman, N., Tallis, N., 1984.

²⁷ Guichard, M., 1999, p. 41.

²⁸ Les soldats armés de frondes s'appelaient NIM, selon N. Stillman et N. Tallis, littéralement « la mouche », traduisant à la fois la rapidité, la mobilité et le degré d'énerverment qu'ils suscitaient chez l'adversaire ; Stillman, N., Tallis, N., 1984, p. 124.

²⁹ Yadin, Y., 1972; Montero Fenollós, J.L., 2003.

sont tous les deux vêtus d'un pagne et portent une protection sur le torse, une peau à mèche sur une épaule pour le porteur de bouclier, une bande de cuir cloutée pour l'archer.

Il est difficile, dans l'état actuel du corpus, de différencier les soldats par leurs vêtements. Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la seule distinction pourrait être faite avec les soldats portant une toque³⁰. Mais nous ne pouvons aller plus loin dans l'interprétation de cet accessoire. En revanche, le fait que cette catégorie spécifique de soldats tient en main une hache doit être noté. Une fois encore, la prudence s'impose devant l'état fragmentaire du matériel et devant le problème de la reconnaissance précise des armes plus spécifiquement. Il est vrai, toutefois, que l'association de la toque et de la hache peuvent conférer à ces personnages un statut tout à fait particulier. Quant aux casques, quelques différences sont perceptibles dans la représentation. La jugulaire, le bouton sommital ou la bande de cuir cloutée pourraient bien être des marqueurs de corps de métier particuliers. Dans l'état actuel du corpus, il n'est cependant pas possible de déduire le statut spécifique de ceux qui les portent. Il en va de même pour la bande de cuir cloutée, la peau à mèches et les jupes, même si l'on est tentée de penser que le pagne est plus particulièrement porté par les soldats de l'infanterie légère pour des raisons pratiques évidentes liées au confort du déplacement. On rappellera que sur la plaquette de Mari, les deux soldats, appartenant peut-être à cette unité, portent des pagnes, mais n'ont pas la même protection sur le torse, pour l'un, la bande de cuir cloutée, pour l'autre, la peau à mèches (fig. 24a). Nous sommes volontiers portée à croire que les vêtements ou les casques revêtent une signification particulière, nous ne pouvons néanmoins pas aller plus loin dans l'interprétation.

À défaut de distinguer les soldats par leurs vêtements, nous pouvons les caractériser par leur posture, la position de leurs bras ou de leurs mains sur l'arme qu'ils tiennent et interpréter ainsi l'action à laquelle ils se livrent. On peut ainsi isoler quatre catégories, représentant chacune une phase différente de la bataille.

La première catégorie serait celle des soldats défilant. Ils sont caractérisés par leur arme posée sur l'épaule, au repos. L'arme en question peut être une javeline ou une hache. Il s'agit des pièces **355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 368, 377, 391, 401, 410, 412, 413, 414, 415** et **416**. Ils portent tous une bande de cuir cloutée, à deux exceptions près : sur la pièce **391** où l'homme est torse nu, et sur la pièce **401** où il est vêtu d'une peau à mèches. Les

³⁰ Cf. *supra*, IV.6.

soldats défilant sont ceux qui portent, quand nous avons pu l'identifier comme tel, un tissu frangé posé sur l'extrémité de la hampe de leur javeline. Enfin, ce sont eux qui conduisent des prisonniers dans les deux exemplaires retrouvés entiers sur les panneaux 1968 et 5113. L'arme au repos semble essentiellement indiquer que l'action se déroule après la bataille, qu'il s'agisse du retour des troupes ou du défilé de victoire.






<p>DEFILANT</p>  <p>413</p>	<p>CORPS À CORPS OU DEFILANT</p>  <p>380</p>	<p>SUR UN CHAR ?</p>  <p>360</p>	<p>MISE À MORT</p>  <p>385</p>	<p>PORTEUR</p>  <p>397</p>
--	---	---	--	---

Tableau 68 : représentations des soldats dans différentes actions

La deuxième catégorie est celle des soldats tenant une arme ou un bâton à l'horizontale. C'est le cas des pièces **360, 374, 379, 380** et **405, 417, 422**, peut-être aussi des pièces **390, 393, 400** et **403**. Là, le manche est beaucoup moins tenu à l'horizontale que sur les pièces précédentes. Il peut s'agir de trois actions. La première serait celle du corps à corps et le geste signifierait qu'ils transpercent le corps de l'ennemi de leur arme. La pièce **374** est à nos yeux la plus explicite. Si tel est le cas, il s'agit d'une interaction entre deux individus dont l'un porte le coup et l'autre le reçoit. Il conviendrait alors peut-être d'ajouter à cette catégorie la pièce **366**, qui représente le chevauchement de deux paires de jambes, dont une au moins est un soldat, faisant face à un autre homme. La deuxième action possible serait celle des troupes avançant en ordre de bataille et prêtes au combat. Dans ces deux cas, l'arme est tenue contre le corps, à l'horizontale, pointe en avant. Enfin, la troisième possibilité, pour les pièces **360, 417** et **422** au moins, est celle de personnages montés sur des chars. Ces pièces ne sont plus conservées que dans la partie supérieure et le bâton est strictement positionné à l'horizontale. De plus, comme précédemment évoqué, la pièce **417**, pourrait représenter le seul personnage dont le torse est représenté strictement de profil. Dans ces trois cas, les hommes ne tiendraient pas dans leur main une arme, mais la rambarde de la caisse. Précisons que nous n'avons pas trouvé, dans le corpus, de chars auxquels les associer. Ces pièces renvoient donc soit au combat, soit au défilé. Par analogie des postures, on pourrait penser

que les pièces **365**, **376**, **378**, **390**, **398**, **404** et **408** sont à ajouter à cette catégorie. Mais il ne s'agit que d'une hypothèse, étant donné le piètre état de conservation de ces pièces.

La troisième catégorie représente sans doute la mise à mort de l'ennemi. Le manche de la javeline est alors tenu à deux mains, afin de donner plus de force et de précision au geste, et l'arme est penchée très à l'oblique. Il s'agit des pièces **385**, **386** et **387**. La pointe de l'arme est là orientée en bas, devant eux. C'est un geste que l'on peut observer sur l'Étendard d'Ur (fig. 29b) et il implique, ici encore, un deuxième personnage à terre. Il représente soit un moment précis du combat, soit le moment qui le suit immédiatement.

Enfin, la quatrième et dernière catégorie est représentée par des hommes qui tiennent un bâton à la verticale, devant eux. Ils peuvent être soit des porteurs d'enseignes, soit des porteurs d'ombrelles, comme on l'a vu sur les sceaux-cylindres du roi Ishgi-Mari (fig. 25). Il s'agit des pièces **397** et **409**. Les porteurs sont conviés lors des batailles pour porter les enseignes divines ou lors des parades triomphales³¹. Mais comme il s'agit ici de soldats équipés pour le combat, aucune de ces deux propositions n'est totalement satisfaisante. En effet, ni un porteur d'enseigne ni un porteur d'ombrelle n'est dans l'obligation de porter une tenue militaire. Il s'agit donc ici vraisemblablement de porteurs, mais la nature de ce qui se trouve au bout du manche reste inconnue. Par similitude, la pièce **389**, moins bien conservée, pourrait également représenter ce sujet.

Ces quatre catégories incluent la majorité des pièces exploitables représentant des soldats. Il faut encore y ajouter la pièce **407** qui pourrait représenter un lanceur de fronde³², et la pièce **384** sur laquelle nous reviendrons plus loin³³, qui présente un soldat tirant une corde au bout de laquelle pourrait se trouver un prisonnier.

Enfin, mentionnons la catégorie des portefaix, qui peuvent être associés à la thématique militaire. Toutefois, ce type de personnages pose encore quelques problèmes d'interprétation : on ne sait s'il s'agit de serviteurs ou de soldats hors de l'exercice militaire. En effet, comme nous l'avons vu, les bâtons qu'ils tiennent peuvent être des manches d'armes cassés à l'extrémité, faisant d'eux des soldats que l'état fragmentaire des pièces nous empêche de reconnaître comme tels. De plus, il est impossible de déterminer s'ils portent des objets ou conduisent des animaux puisque, dans la majorité des cas, ce qu'ils déplacent ou transportent a disparu. La nature de l'action reste elle-même confuse : il pourrait s'agir du transport

³¹ Guichard, M., 1999.

³² Cf. *supra*, IV.10.

³³ Cf. *infra*, pp. 199.

d'offrandes vers des temples, de tributs offerts par l'ennemi vaincu³⁴, de butin sous forme de prise de guerre, de l'appropriation des biens ou des armes appartenant à l'ennemi, ou encore du bétail et du mobilier, à la suite de la prise d'une ville ou d'un palais. Toutes ces pratiques sont attestées³⁵.

En résumé, il existerait quatre types d'actions qu'exécuteraient les soldats dans le corpus des incrustations. Elles sont relatives à deux contextes différents : d'une part le combat, avec de possibles corps à corps et l'avancée des troupes vers le camp adverse ; d'autre part le défilé, sans qu'il ne soit possible de déterminer s'il s'agit du retour des troupes ou de la parade de victoire. Dans ce type d'action, les soldat défilant peuvent soit faire avancer un ennemi devant eux, soit tenir leur javeline à l'horizontale, comme c'est représenté sur la stèle des Vautours (fig. 38a) ou sur l'Étendard d'Ur (fig. 29b). Les portefaix pourraient quant à eux apparaître dans les deux contextes.

V.1.c. Représentation des vaincus

Nous l'avons vu, une des caractéristiques de la représentation des prisonniers est leur nudité³⁶. C'est une convention symbolique typique pour évoquer l'absence de civilité chez l'homme, l'état bestial et primaire. Au-delà de la symbolique, nous nous sommes demandée à quel point cette nudité des captifs reflète la réalité. Les prisonniers, les ennemis de manière générale, étaient très probablement dépouillés de leurs habits et de leurs armes après la défaite. C'est donc nus qu'ils étaient conduits en captifs. Les empreintes des sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari sont, de ce point de vue, emblématiques, puisqu'elles représentent les ennemis vêtus durant le combat et nus quand ils sont à terre ou suivent le char du vainqueur pendant la parade (fig. 25). Par extension, on pourrait supposer que des ennemis encore vêtus sont représentés dans le corpus des incrustations, mais aucun indice fiable ne nous a permis de les identifier.

Une autre question tient à la pilosité ou plutôt à l'absence de pilosité des vaincus, quand on sait qu'*a priori*, les soldats de Mari et, plus largement, les Mésopotamiens, portaient volontiers la barbe. Ainsi, comment expliquer l'absence de barbe et de cheveux chez la

³⁴ Les textes évoquent ces tributs sous forme de manteaux, de peaux, de vases d'argent, etc. ; Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971, p. 75, IC9a.

³⁵ Postgate, J.N., 1992, pp. 253-254 ; Hamblin, W.J., 2006, p. 63 ; pour les archives d'Ebla, voir Astour, M., 1992.

³⁶ Cf. *supra*, p. 159.

majorité des prisonniers ? Existerait-il une forme de rasage rituel pratiqué³⁷ ? Ou bien ne s'agit-il que d'une extension iconographique de la nudité ? Dans le texte qui traite de la rébellion contre Naram-Sin, le souverain évoque son aïeul Sargon qui, en libérant les villes, rase les mèches des esclaves³⁸. Que faut-il comprendre ? Qu'il s'agit là d'une image ou d'une pratique réelle ? Si tel est le cas, alors il devient incontestable que la chevelure ou son absence ont une réelle signification sociale. Rappelons en outre que dans le corpus trois figures de prisonniers au moins, sur les pièces **449**, **450** et **451**, sont non seulement chevelues mais portent aussi une coiffure très singulière qui n'est attestée que sur eux. Ce ne sont là que des pistes de réflexion, mais il pourrait y avoir un rapport étroit entre le statut de vaincu et l'état de la chevelure. Rappelons enfin à cet égard la stèle de Sargon, qui figure un unique ennemi portant une barbe et des cheveux longs. La tête dépassant du filet, il reçoit la mise à mort et est interprété comme le roi³⁹.

Une grande majorité des prisonniers est figurée debout, ligotée aux avant-bras ou à la taille, parfois les deux. Quand ils ne sont pas ligotés, ils sont soumis à l'emprise d'un autre personnage, derrière eux, que l'on imagine volontiers être un soldat. Tous les prisonniers sur les pièces **426**, **428**, **429**, **430**, **431**, **434**, **435**, **442**, **443**, **454**, **455**, **456**, **457**, **461** et **462** sont dirigés par le cou, les bras ou l'oreille. À l'inverse, d'autres prisonniers ne sont pas conduits de cette sorte, mais portent tous des cordages qui leur ceignent la taille. Si l'on comprend bien l'intérêt d'entraver les avant-bras des vaincus, on comprend mal la raison qu'il y a à enserrer la taille, sauf s'il s'agit là d'une manière de les attacher ensemble, les uns derrière les autres⁴⁰. Ainsi, ces prisonniers debout devaient participer à un défilé et étaient liés ensemble par des cordages. Rappelons d'ailleurs ici que la pièce **384**, que nous avons évoquée plus haut⁴¹, représente un soldat tirant une corde au bout de laquelle on peut tout à fait imaginer une série de prisonniers.

L'autre partie des prisonniers est agenouillée. Là, ils ne portent pas de lien autour de la taille. Cette attitude de soumission peut résulter de deux faits : soit le prisonnier est présenté au souverain ou aux chefs de guerre ; soit il s'apprête à être exécuté. Dans les deux cas, ils participent probablement à une parade.

³⁷ Par analogie avec le sacrifice ? Nous en reparlerons plus loin, cf. *infra*, p. 212.

³⁸ Tinney, S., 1993.

³⁹ Nigro, L., 1998.

⁴⁰ C'est ainsi que nous restituerons les prisonniers de l'Étendard du temple d'Ishtar ; cf. *infra*, VI.2.b.

⁴¹ Cf. *supra*, p. 197.

Une seule pièce présente avec certitude un ennemi mort à terre, sur la pièce **436**. Il devait y en avoir d'autres. Nous avons d'ailleurs émis quelques propositions à ce sujet concernant les pièces **3** et **463b**⁴². Précisons, à ce sujet, que la mise à mort est une scène rare, mais connue de l'iconographie mésopotamienne. Cette scène pouvait tout à fait avoir lieu lors de parades de victoire, en public⁴³. Une empreinte de sceau représente la mise à mort d'un ennemi par le roi, image associée à celle d'un temple⁴⁴. Ici, le parallèle est évident avec les parades de victoire dédiée à des divinités, que nous avons évoquées plus haut⁴⁵. Le thème de la mise à mort est également figuré sur le sceau-cylindre de Mukanishum, d'époque amorrite, retrouvé à Mari⁴⁶. Précisons que tous les captifs ne subissaient pas ce sort⁴⁷.

Enfin, signalons qu'à partir des pièces **445** et **455**, A. Parrot a opéré une distinction entre les prisonniers circoncis et incirconcis ou plutôt il a remarqué que les prisonniers n'étaient pas circoncis⁴⁸. Pour notre part, nous n'avons pas relevé ce type de détails, quand bien même ils auraient pu refléter une certaine réalité. On sait en effet que la circoncision, en Égypte notamment, est une pratique attestée⁴⁹. L'Ancien Testament en parle aussi, bien entendu, et l'intention d'A. Parrot était probablement de pouvoir déterminer l'origine des prisonniers à partir de ces détails de la représentation. Mais il convient de préciser qu'ils ne sont pas assez précis pour permettre de le déterminer.

Ainsi donc, les prisonniers sont, dans la grande majorité, vivants, soit debout et enchaînés, soit agenouillés dans une position d'humiliation évidente, qui souligne la supériorité des tenants du pouvoir. Deux exceptions figurent des prisonniers allongés, dont un est probablement mort. À nouveau sont représentées deux actions, l'une sur le champ de bataille avec les ennemis morts, l'autre lors d'un défilé. Rappelons à nouveau qu'il peut aussi s'agir soit de l'une, soit de l'autre. Le corpus des prisonniers révèle ainsi une symétrie avec celui des soldats et des chars dans la mise en contexte.

⁴² Cf. *supra*, pp. 111, 160-161.

⁴³ Gelb, I.J., 1973.

⁴⁴ Amiet, P., 1961, pl. 46, n° cat. 659.

⁴⁵ Cf. *supra*, p. 193.

⁴⁶ Margueron, J.-C., 2004, p. 517, fig. 506-2.

⁴⁷ Les hommes représentaient une force de travail non négligeable et étaient souvent asservis par le palais ou les temples pour travailler aux champs ou être enrôlés dans l'armée ; Gelb, I.J., 1973. Les femmes, quant à elles, étaient souvent destinées au travail de la laine, revenant à une forme de vie civile et non pas d'esclavage. Nous reviendrons sur ce point pour l'interprétation des scènes de tissage, cf. *infra*, V.3.

⁴⁸ Remarque sur fiche-objet.

⁴⁹ Mantovani, P.A., 1988 ; Minunno, G., 2008.

V.1.d. Les lacunes de la représentation

Après avoir vu les spécificités qui caractérisent les représentations de Mari, il nous faut évoquer quelques lacunes remarquables du répertoire. Elles contribuent tout autant à la compréhension de ces images.

Tout d'abord, s'agissant de l'armement, on notera l'absence totale de certains types non seulement connus à cette époque, mais également représentés sur d'autres supports.

Concernant l'arc, il s'agissait peut-être, à l'époque, d'une arme de prestige plus que de combat⁵⁰. Les attestations iconographiques le montrent porté le plus souvent par des rois, comme sur la stèle de Naram-Sin (fig. 39e), la stèle de la Chasse⁵¹, des sceaux-cylindres⁵² ou les bas-reliefs néo-assyriens du I^{er} millénaire av. J.-C.⁵³. De telles scènes, dont on sait qu'elles ont pour but la mise en avant du personnage qui chasse⁵⁴, ne font pas partie du corpus des incrustations. Sur la plaquette de l'Archer de Mari, l'arc est utilisé en action et par un soldat, pendant une scène de siège (fig. 24a). Cette représentation montre bien que cette arme servait aussi pendant les combats, ce qui ne minimise en rien sa nature prestigieuse par ailleurs. En se fondant sur cette représentation, mais aussi sur les représentations de l'arc sur sceaux-cylindres ou reliefs plus tardifs, on pourrait avancer l'hypothèse que l'arc est une arme principalement utilisée lors de sièges. Or, ce type de scène ne fait visiblement pas partie de celles qui devaient figurer sur les panneaux figuratifs incrustés de Mari. Il apparaît, en outre, que le siège est peu représenté à l'époque qui nous concerne, si on la compare, par exemple, au I^{er} millénaire⁵⁵, où de telles scènes sont fréquentes dans la représentation de la victoire. Pour expliquer l'absence de ce type de scènes dans le corpus des incrustations, on pourrait avancer des raisons techniques : à regarder l'agencement des sujets sur la plaquette de Mari ou sur les bas-reliefs néo-assyriens, on comprend bien que la juxtaposition des incrustations ne permet pas de rendre la richesse et le dynamisme de telles scènes. Une scène de siège impose notamment la représentation d'une ville, représentée habituellement par ses remparts,

⁵⁰ À propos de l'utilisation de l'arc, voir Rey, S., 2012, pp. 149-160.

⁵¹ Benoit, A., 2003, pp. 196-197.

⁵² Amiet, P., 1961, pl. 39, n° cat. 603, 604, 606, 608 ; pl. 121, n° cat. 1614, entre autres.

⁵³ Barnett, R.D., 1970.

⁵⁴ Voir par exemple Watanabe, C.E., 2000.

⁵⁵ Elles pourraient être représentées sur certains sceaux-cylindres, notamment à tell Beydar, sur le site de l'ancienne Nabada, datant du III^e millénaire, avec engins de siège type tour et bélier ; Collon, D., 1987, pp. 162-163, n° cat. 749 ; Jans, G., Bretschneider, J., 1998, p. 179, n° cat. 7 ; Bretschneider, J., Van Vyve, A.-S., Jans, G., 2009.

et de telles figurations n'ont pas été retrouvées dans le corpus des incrustations. Si l'arc est donc bien une arme caractéristique des scènes de siège, l'absence de telles figurations dans le corpus des incrustations de Mari pourrait expliquer l'absence de sa représentation.

Cette hypothèse ne saurait expliquer la raison pour laquelle les boucliers n'apparaissent pas plus sur les incrustations. Ces derniers n'avaient rien de propre aux scènes de siège, comme l'atteste la stèle des Vautours (fig. 28a). À ce sujet, on pourrait avancer l'idée que les boucliers sont figurés sur la stèle car ils sont portés par des soldats défilant en ordre serré. Dans le corpus des incrustations, ce mode de formation de l'infanterie n'est pas illustré. Ici encore, les incrustations sur les panneaux se prêtent sans doute moins à ce genre de scène que la surface large d'une stèle en pierre, raison inhérente aux dimensions des matériaux de base. On touche là à un point très important du rapport entre le mode de figuration de l'image et son support : le matériau et la technique conditionnent forcément les modes de représentation des scènes et tous les codes iconographiques ne sont pas propres à figurer sur tous les supports. Cela pourrait expliquer pourquoi la représentation des arcs et des boucliers ne semblent pas apparaître sur les panneaux figuratifs incrustés.

Le poignard, la dague, ainsi que l'épée, dont on a retrouvé des exemplaires dans le cimetière d'Ur notamment, suspendus à des ceintures faites d'anneaux en coquille⁵⁶, ne sont pas représentés. La ceinture en question non plus, d'ailleurs. Il s'agit pourtant d'armes utiles au combat corps à corps. Il est alors possible qu'il s'agisse là d'armes que l'on ne portait que de manière individuelle et qui ne devaient pas faire partie de la panoplie usuelle du soldat. Si tel est le cas, cela expliquerait pourquoi les incrustations de Mari, qui ne présentent visiblement que la figuration de soldats, n'illustrent pas ce type d'armes.

Les herminettes enfin ne sont pas figurées, pas plus que les masses d'armes ou les harpés. Ces deux derniers types sont souvent considérés comme des armes de prestige propres à la représentation des souverains⁵⁷. Or rien dans l'état actuel du corpus des incrustations de Mari ne va dans le sens de la figuration d'un souverain.

Le second point relatif aux lacunes de la représentation tient au traitement des vaincus et plus particulièrement à la mutilation des corps⁵⁸. À l'époque néo-assyrienne, principalement, c'est une pratique très courante : décapiter, émasculer ou couper des mains est

⁵⁶ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 151, 152, 154, 155, 228, entre autres.

⁵⁷ Gernez, G., 2008, pp. 272-273, 426-427. À ce sujet, le Guerrier à l'herminette (fig. 23a), qui pourrait être la représentation d'un souverain, tient une hache et une harpé.

⁵⁸ Butterlin, P., 2005.

attesté tant par les sources textuelles que les documents iconographiques⁵⁹. Derrière ce traitement se trouvent des raisons administratives de comptabilité des corps ennemis abattus. De manière plus symbolique, l'annihilation totale du pouvoir du vaincu par la réduction effective de son corps traduit son contrôle : le décompte des mains permet la comptabilité ; la décapitation a une valeur bien plus symbolique. La différence entre le prélèvement des mains, du phallus, et de la tête, est principalement que la tête garantit la mort de l'ennemi et pas seulement la mutilation. Apporter une tête coupée peut même être un signe de ralliement : des vassaux voulant s'allier les faveurs d'un roi pouvaient lui envoyer la tête de leur souverain, pour preuve de leur acte et de leur fidélité. Les parties coupées ne sont évidemment pas anodines : le phallus comme symbole de virilité ; les mains pour empêcher l'ennemi de nuire et de porter les armes ; la tête pour l'identité et garantir la mort. On sait par les textes néo-assyriens que les têtes coupées ne constituaient pas n'importe quel trophée et seuls de hauts dignitaires pouvaient les porter lors de processions de victoires⁶⁰. On sait par ailleurs que la décapitation symbolique des statues est un acte hautement sacrilège et très prisé lors des prises de villes ennemies⁶¹. Au cours du III^e millénaire, les sources iconographiques relatives à la décapitation et à la mutilation des corps sont moins nombreuses et moins explicites. Sur ce point, les sources textuelles sont quasi inexistantes. À l'époque akkadienne, les comptes rendus de Sargon évoquent l'humiliation publique de ses ennemis⁶². Une de ses stèles montre des corps entassés et décapités⁶³, comme c'est le cas sur la stèle des Vautours (fig. 28a). Les empreintes de sceaux-cylindres du roi Ishgi-Mari montrent une tête déposée dans un char, probablement un trophée (fig. 25). Ce sujet est beaucoup plus exploité sur les incrustations d'Ebla, qui montrent les têtes des vaincus, visiblement portées en trophée par les soldats vainqueurs⁶⁴. R. Dolce a récemment proposé de rattacher cette tradition à la Syrie⁶⁵ : sur les reliefs néo-Assyriens, c'est souvent aux portes des villes syriennes que sont exhibées les têtes coupées. Ainsi, les Assyriens auraient adopté cette tradition, largement attestée et purement syrienne, au III^e millénaire. À Mari, hormis les empreintes d'Ishgi-Mari évoquées plus haut,

⁵⁹ Sur ce point, voir Barnett, R.D., 1970 ; Grayson, A.K., 1972 ; 1976 ; Bonnetterre, D., 1997 ; Dolce, R., 2004 ; 2005 ; 2006 ; Richardson, S., 2007 ; Minunno, G., 2008.

⁶⁰ Villard, P., 2008.

⁶¹ Dolce, R., 2004 ; 2005 ; 2006.

⁶² Sollberger, E., Kupper, J.R., 1971, p. 4., IIA1a.

⁶³ Cf. Nigro, L., 1998, fig. 12, p. 97.

⁶⁴ Nous y reviendrons plus longuement, cf. *infra*, VII.3.

⁶⁵ Dolce, R., 2004 ; 2006. Les archives plus tardives de Mari, d'époque amorrite, révèlent que c'est une pratique courante ; Bonnetterre, D., 1997, pp. 559-560.

de tels sujets ne sont, à notre connaissance, pas attestés, en particulier dans le corpus des incrustations.

Ainsi se définissent les grands aspects de la représentation du thème militaire sur les incrustations : le combat, qui représente l'annihilation de l'ennemi sur le champ de bataille, et son issue, qui valorise l'image du vainqueur. Dans ce schéma, la place des vaincus est centrale. C'est leur figuration qui permet d'assumer la domination et la force du pouvoir. C'est à ces notions que les incrustations à thématique militaire renvoient principalement. Le corpus, dans son état actuel, ne nous permet pas d'identifier un personnage clairement assimilable au souverain. Nous avons évoqué les personnages portant une toque, que A. Parrot a assimilé au roi et à ses fils, mais cette interprétation semble hasardeuse⁶⁶. En l'absence de figuration avérée de souverains, la représentation sur les panneaux incrustés de Mari semble faire état de la différence entre deux catégories d'individus, en renvoyant à un ordre social profondément inégalitaire mais légitimé dans la différence éclatante qui règne entre la représentation des ennemis et des soldats vainqueurs, et dans les modes de représentation qui glorifient la domination de ces derniers.

V.2. Le thème cérémoniel ou le rapport privilégié aux divinités

La représentation de la thématique cérémonielle est moins évidente à circonscrire. En effet, les images relatives à l'exercice militaire sont assez simples à déceler car elles impliquent des acteurs clairement identifiés par leur tenue, leur posture ou par des objets bien définis. Il est, en revanche, plus difficile de définir avec précision et sans ambiguïté les acteurs et les actions de scènes à caractère religieux, qui se conçoivent dans une démarche spirituelle. Par ailleurs, les rites et la présence du divin se manifestent dans plusieurs domaines de la vie mésopotamienne et pas seulement dans le cadre religieux. C'est pour cette raison qu'il nous paraît plus prudent de parler de thématique cérémonielle plutôt que religieuse ou cultuelle. Le banquet, par exemple, n'est pas un acte spécifiquement religieux, mais la présence du divin y est incontestable. De même, les acteurs qui prennent part aux scènes cérémonielles peuvent aussi bien être des prêtres que de simples civils ou encore des membres de la famille royale. C'est précisément ce qui fait la difficulté, mais aussi

⁶⁶ Cf. *supra*, pp. 154-156 ; *infra*, p. 233.

l'importance de ce type de représentation : il instaure de multiples renvois entre sphère temporelle et sphère spirituelle⁶⁷.

V.2.a. L'exercice du culte

Les catégories que nous avons associées à l'exercice du culte sont de deux natures. Celles représentant les officiants ou acteurs au sens large et celles figurant les rites. Elles sont donc illustrées par la catégorie des prêtres (pl. 29), des orants (pl. 31), des serviteurs (pl. 35) et des sacrifices (pl. 30).

En premier lieu, le culte est assuré par les prêtres. Ce terme générique rassemble probablement différentes fonctions et qualifie des individus travaillant aux diverses activités du temple. À leur tête se trouve le *sanga*, forme de grand prêtre dont les fonctions, certes honorifiques, concernent autant la gestion administrative du temple que la gestion du clergé⁶⁸. Les informations concernant les autres membres, leur fonction et leur importance, sont moindres. Sur le plan iconographique, les personnages nus considérés comme prêtres effectuent le plus souvent des libations (fig. 38b, 38d⁶⁹, 38e⁷⁰). Il est impossible de déterminer s'il s'agit de prêtres spécifiques, seuls habilités à pratiquer ce type de rites et dont la nudité pourrait être un marqueur ou, à l'inverse, si la libation pouvait être exercée par tout type de prêtre, mais requérait la nudité. Car si la nudité semble représenter l'aspect sauvage chez les prisonniers, elle représente aussi la pureté chez le prêtre, surtout lorsqu'il se livre à un acte rituel⁷¹. Selon P. Amiet, la nudité est une caractéristique de la prêtrise masculine⁷². Dans le corpus des incrustations de Mari, aucun prêtre ne semble apparaître clairement. Le seul personnage masculin que nous avons inclus à cette catégorie se trouve représenté sur la pièce **575**, nous y reviendrons plus loin. Deux autres pièces ont attiré notre attention. Il s'agit des pièces **110** et **111**, qui sont ornées, entre les jambes, de cavités remplies de bitume. Si la façon dont elles sont figurées les rapproche incontestablement de la représentation des

⁶⁷ « *Ce qui impressionne d'emblée dans toute religion, c'est son aspect "politique", comme on dit volontiers aujourd'hui : elle se présente d'abord à l'observateur comme un ensemble de représentations et de comportements collectifs, qui commandent tout un groupe social dans ses rapports avec un univers censé superposé au nôtre.* ». Bottéro, J., 1987, p. 364.

⁶⁸ Dhorme, E., 1949, pp. 198-214 ; Postgate, J.N., 1992, pp. 124-128.

⁶⁹ Plaque retrouvée à Ur, dans le Giparu ; calcaire ; Ht. : 22,9 cm ; l. : 26 cm ; DA III ; British Museum, n° d'inv. BM 118561.

⁷⁰ Plaque retrouvée à Girsu ; calcaire ; Ht. : 17 cm ; l. : 16 cm ; DA III ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 276.

⁷¹ Dhorme, E., 1949, pp. 199-200.

⁷² Amiet, P., 1961, p. 267.

prisonniers défilant, ces cavités sont parfaitement inhabituelles à ce type de représentation. Sont-elles destinées à attirer l'attention sur la nature différente de ces hommes ? Faut-il y voir la représentation de prêtres ? Une pièce retrouvée à Ebla présente la même technique entre les jambes d'un personnage qui s'assimile à un prisonnier⁷³.

Les documentations textuelle et iconographique sont plus discrètes à propos des prêtresses⁷⁴. Le terme en lui-même prête à discussion. Les textes évoquent l'épouse terrestre du dieu⁷⁵. La plus célèbre est sans doute Enheduanna, fille de Sargon d'Akkad, dédiée au service du dieu Sin, à Ur (fig. 39d⁷⁶). Pour notre part, nous avons interprété comme étant des prêtresses les femmes portant un *polos*. Après y avoir vu des reines⁷⁷, puis des déesses⁷⁸ en assimilant le *polos* à une forme avancée de la tiare à cornes⁷⁹, A. Parrot les a finalement interprétées comme telles⁸⁰. I.J. Winter a récemment proposé d'identifier des femmes portant une coiffe – présentant une forte ressemblance avec la toque des incrustations – comme des prêtresses⁸¹. À Mari même, en Ville III, certains personnages, hommes et femmes, que l'on interprète comme des divinités ou des rois, portent une forme de *polos*⁸². Cette coiffe serait-elle donc un signe distinctif ? Il pourrait paraître imprudent d'affirmer, comme ce fut souvent le cas, que les femmes dont le statut semble magnifié par un accessoire particulier soient nécessairement des prêtresses. Néanmoins, le port d'un *polos* distingue ces femmes de celles qui portent un voile. Il devient alors effectivement très tentant de s'orienter vers le statut de prêtresses ou de femmes appartenant à la famille royale. Par ailleurs, les deux ne semblent pas incompatibles : nous avons évoqué Enheduanna, fille de Sargon et prêtresse, mais c'est aussi le cas des deux filles de Naram-Sin, Shumshani et ME-KIB-BAR, également prêtresses, à Mari même⁸³. Sur les incrustations de Mari, les femmes coiffées d'un *polos* se différencient également par les épingles qui ferment leur châte. Ces épingles sont du type droit à tête bombée, portées par deux et disposées en croix sur la poitrine. Nous avons vu plus haut

⁷³ Dolce, R., 1980, p. 124, n° cat. TM.77.G.70, fig. 68.

⁷⁴ Collon, D., 1999; Steinkeller, P., 1999.

⁷⁵ Dhorme, E., 1949, pp. 212-213 ; Steinkeller, P., 1999.

⁷⁶ Disque retrouvé à Ur, dans le Giparu ; albâtre ; diam. : 25,6 cm ; époque akkadienne ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. CBS 16665. Voir aussi Foster, B.R., 1987 ; Winter, I.J., 1987.

⁷⁷ Parrot, A., 1956, p. 90.

⁷⁸ Parrot, A., 1935, p. 28.

⁷⁹ Théorie avancée dans Parrot, A., 1945, p. 101, puis réfutée plus tard dans Parrot, A., 1979, pp. 116-117. A. Spycket avait également développé cette idée ; Spycket, A., 1968.

⁸⁰ Parrot, A., 1967 (b), p. 97.

⁸¹ Cette identification porte sur les plaques perforées de Mésopotamie du sud ; Winter, I.J., 1987.

⁸² Weygand, I., 2007.

⁸³ Parrot, A., 1955, p. 195, pl. XVI.

comment ces épingles étaient représentées plus grandes que les exemplaires archéologiques l'attestent⁸⁴. Cela pourrait exprimer un marqueur social, et l'exagération délibérée de la taille de ces épingles aurait pour but d'attirer le regard et donc de mettre en évidence le statut particulier de celle qui les porte. Si tel est le cas, alors la combinaison *polos*-épingle droite portées en croix n'a évidemment rien d'anodin. Dans le cas des pièces **576** et **579**, les femmes se distinguent en outre des autres par les objets qu'elles tiennent en main. Dans le premier cas, sur la pièce **576**, il s'agit d'un objet que nous ne sommes pas parvenue à identifier, tenu par une femme accroupie. De forme grossièrement ovoïde, il pourrait peut-être s'agir d'une sorte d'offrande⁸⁵. Un objet de même type, que nous n'avons pas pu identifier, est porté par un serviteur sur la pièce **640** ainsi que par un personnage assis sur la pièce **614**. Dans le cas de la pièce **579**, la femme porte des deux mains, devant elle, une coupe à piédestal, forme iconographique bien connue, retrouvée dans de nombreuses tombes datant de cette époque, à Mari⁸⁶ (fig. 42e⁸⁷), à Ur⁸⁸ ou dans la Diyala⁸⁹. Évoquons enfin la pièce **588** qui représente deux femmes de part et d'autre d'un caprin. Nous avons interprété ce sujet comme la conduite d'un animal au sacrifice. Les deux visages des femmes n'ont malheureusement pas subsisté. On ne sait donc pas si elles portent un *polos*, ce qui aurait été un indice clair appuyant l'hypothèse de la figuration de prêtresses. Remarquons néanmoins qu'elles portent chacune deux épingles droites à tête bombée. Ces femmes peuvent donc être également associées à la pratique du sacrifice animalier, acte hautement religieux. Tous ces faisceaux d'indices semblent orienter vers la qualification de prêtresses.

Notons, dans cet ordre d'idées, deux représentations de femmes que nous n'avons pas incluses dans la catégorie des prêtresses mais qui pourraient en être. Dans le cas de la pièce **132**, uniquement conservée sur une petite partie du buste, la femme porte deux épingles droites. Aucun autre signe ne vient confirmer un éventuel statut de prêtresse. Le deuxième cas est représenté sur la pièce **150**, dont seule la partie inférieure du corps est conservée. La femme tient en main une petite jarre enserrée dans un filet. Le parallèle le plus évident, et non des moins anodins, se trouve sur une incrustation en plaquette qui orne une des lyres retrouvées dans le cimetière d'Ur (fig. 34c). La scène, de nature mythologique, présente deux

⁸⁴ Cf. *supra*, pp. 147-150.

⁸⁵ C. Breniquet y voit une femme occupée à la mise en écheveau, dans une scène à caractère artisanal du type que nous étudierons plus bas, cf. *infra*, V.3 ; Breniquet, C., 2008, p. 292.

⁸⁶ On en a retrouvé à Mari dans des contextes différents : temple, tombes, espaces domestiques ; Parrot, A., 1956, pp. 213-217, par exemple.

⁸⁷ Coupe à piédestal, IX N 24 SO 60, retrouvée à Mari, dans la tombe IX N 24 SO T1 ; Mathot, H., à paraître.

⁸⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 189, 266.

⁸⁹ En contexte funéraire, voir Delougaz, P., Lloyd, S., 1942, p. 223

animaux anthropomorphes. Le premier, une hyène, est debout et tient des deux mains une petite table sur laquelle reposent des morceaux de corps d'animaux. Elle porte à la taille une ceinture dans laquelle est passé un couteau. On imagine donc qu'elle vient, à l'instar d'un sacrificateur, de découper les bêtes. Derrière elle se trouve un félin, qui tient d'une main un récipient à libation et de l'autre la réplique exacte de la jarre dans le filet. Le caractère cérémoniel de cette scène est évident. Ce type de jarre apparaît aussi sur une plaque perforée de la Diyala (fig. 38h) dans un contexte de banquet. Cependant, par prudence, nous n'avons pas attribué à la jarre tenue par la femme sur l'incrustation de Mari une connotation proprement cultuelle. Il faut bien prendre en compte que les accessoires représentés dans les scènes cultuelles ou cérémonielles ne sont pas exclusivement relatifs à ces univers. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas associé cette femme à une prêtresse, bien que la nature de la scène à laquelle elle participe puisse être associée à l'exercice du culte.

À l'exception des prêtres et prêtresses, les personnages, en l'occurrence des hommes, que nous avons associés au thème cérémoniel sont des orants, étroitement associés à l'univers religieux, même s'il est malheureusement impossible de définir plus précisément leur statut. Il pourrait s'agir des « *visiteurs* »⁹⁰ du temple. Il s'agit exclusivement d'hommes⁹¹. Ils sont identifiés par la position de leurs mains. Elle est associée à la prière ou au respect face aux divinités. Dans la gestuelle, l'attitude de la prière se manifeste par la réunion des mains au niveau de la poitrine ou portées au visage⁹². Selon S. Cluzan, il faudrait différencier le geste effectué par des personnages debout, en marche et les pieds décalés, qui participeraient à une procession particulière, du même geste effectué par des personnages assis tels que les dieux, qui renverrait là à un geste d'accueil⁹³. Il semblerait que les personnages qui effectuent ce geste, seuls ou en groupe, assistent à un événement précis, nécessitant une forme de communion de la part de l'assistance, qui se traduirait par ce geste des mains⁹⁴. Cet événement est bien souvent d'ordre religieux ou rituel. Mais l'analogie avec la posture des statues d'orants fait également penser que ce geste pourrait simplement être la traduction de la dimension religieuse dans laquelle se plonge l'individu.

⁹⁰ Postgate, J.N., 1992, pp. 132-135.

⁹¹ De manière plus générale, à Mari, statuaire incluse, seuls les hommes effectuent ce geste.

⁹² Dhorme, E., 1949, p. 249.

⁹³ Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

⁹⁴ Dhorme, E., 1949, pp. 230-231.

Enfin, la dernière catégorie de personnages associée à la thématique cérémonielle est celle des serviteurs⁹⁵. Ces hommes peuvent accompagner les cérémonies du type banquet⁹⁶ et assister au culte. La plupart tiennent en main de la vaisselle, dont rien n'indique le matériau. Il pourrait s'agir de vaisselle de luxe, dont certains modèles, en or, en argent ou en pierre, ont été retrouvés dans les tombes d'Ur⁹⁷ (fig 42a⁹⁸, 42b⁹⁹, 42d¹⁰⁰). L'interprétation première serait de voir en ces personnages des serviteurs de banquet¹⁰¹. Ils tiennent des gobelets ou des bols remplis sur les pièces **634**, **639** et **641**, portent ou transportent des animaux, comme cela est probablement le cas des pièces **638** et **643**, ou divertissent les convives comme le joueur de lyre sur la pièce **633**. Dans un autre contexte, on peut les interpréter comme des hommes participant à une cérémonie religieuse, effectuant ou assistant des rites, conduisant des bêtes au sacrifice ou accompagnant le rite d'un chant sacré. Cette catégorie est donc relativement ambiguë.

La libation est un des rites religieux les plus attestés, autant par les sources textuelles¹⁰² qu'iconographiques (fig. 38). Sa signification et sa portée symbolique ne sont jamais expliquées, probablement parce qu'elles sont évidentes pour ceux qui la pratiquent ou la voient représentée. Plusieurs significations y sont attachées : nettoyer ou purifier rituellement, abreuver la divinité ou abreuver la terre qui produit ainsi la base de la nourriture. Symboliquement, toutes ces intentions ne sont jamais très éloignées. Les libations sont d'ailleurs souvent faites devant des divinités¹⁰³ (fig. 38d) ou sur des plantes¹⁰⁴ (fig. 38a), qui peuvent être des régimes de dattes¹⁰⁵. P. Amiet a évoqué un rapport aux morts, une forme de culte rendu aux disparus, de rite funéraire, établissant un parallèle entre la perte du liquide par

⁹⁵ Postgate, J.N., 1992, pp. 124-132.

⁹⁶ Cf. *infra*, V.2.b.

⁹⁷ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 232-250.

⁹⁸ Gargoulette retrouvée à Ur dans la tombe PG 800 ; argent ; Ht. : 22 cm ; diam. : 5,2 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 17082b.

⁹⁹ Bol agrémenté de poignets retrouvé à Ur dans la tombe PG 800 ; calcite vert claire ; Ht. : 13,5 cm ; l. : 22 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 17166.

¹⁰⁰ Bol retrouvé à Ur dans la tombe PG 800 ; argent ; Ht. : 12,5 cm ; l. : 22,5 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 17297.

¹⁰¹ Nous développerons la thématique spécifique du banquet plus bas, cf. *infra*, V.2.b.

¹⁰² Dhorme, E., 1949, pp. 223-225 ; Lion, B., 2009.

¹⁰³ Amiet, P., 1961, pl. 102, n° cat. 1358.

¹⁰⁴ La libation peut être faite sur autre chose qu'une plante, ou sur rien ; pl. 101, n° cat. 1348, 1349 ; pl. 102, n° cat. 1355 ; pl. 112, n° cat. 1483.

¹⁰⁵ Amiet, P., 1961, pl. 101, 102, n° cat. 1350, 1357.

sa dispersion et la perte des morts¹⁰⁶. On sait que des offrandes, sous forme de nourriture ou de bêtes étaient faites aux morts lors du rite du *kispum*¹⁰⁷. De la vaisselle spécifiquement dédiée aux libations, du type gargoulette, a d'ailleurs été retrouvée dans des tombes, à Ur¹⁰⁸ ou à Mari¹⁰⁹, confirmant ainsi que de telles pratiques s'effectuaient lors de la mort d'un individu. C'est ainsi, en l'interprétant comme un rite aux morts, que P. Amiet comprend, entre autres, la scène de libation de la stèle des Vautours, associée autant à la mort d'animaux qu'à celle de soldats (fig. 38a). Il rappelle aussi le parallèle avec les libations effectuées par le roi assyrien Assurbanipal sur la bête qu'il tue lors de la chasse¹¹⁰. Il est difficile de restituer aujourd'hui dans quel sens s'effectue le transfert des valeurs : la libation primitivement conçue comme un rapport aux morts, ou comme une offrande aux dieux afin de les remercier de la victoire lors de bataille ou lors de chasse. Elle doit sans doute être conçue comme un acte permettant d'établir une connexion privilégiée avec la divinité, en de multiples occasions de célébrations : mort, maladie, fête, mariage, victoire, etc. Ce type de rite est sans doute représenté sur les incrustations de Mari, bien qu'il soit difficile de l'affirmer sans plus de détails. Ajoutons qu'en contexte funéraire, les gargoulettes peuvent être associées à des coupes à piédestal¹¹¹. La libation peut également être accomplie avec des gobelets. Sur les plaques perforées (fig. 38c, 38h) ou les incrustations, les gobelets sont du type conique. Ils ont cependant été rapprochés des gobelets à pieds que portent certaines statues de la Diyala¹¹² (fig. 37). Ainsi, les serviteurs qui portent ce type de gobelets, plus particulièrement quand ils sont associés à des gargoulettes comme c'est probablement le cas sur les pièces **632**, **636**, **637** et **642**, participent peut-être à un rite de libation¹¹³, même si la gargoulette est un vase à boire¹¹⁴.

Le deuxième acte privilégié du culte est le sacrifice animalier, clairement attesté trois fois dans le corpus, sur les pièces **585**, **586** et **587**¹¹⁵. Il se réalise soit dans le temple même, soit, selon J.-C. Margueron, pour des raisons pratiques et hygiéniques évidentes, sur les

¹⁰⁶ Amiet, P., 1961, pp. 166-167.

¹⁰⁷ Dhorme, E., 1949, p. 231; Bachelot, L., 2009 (a); Lion, B., 2009.

¹⁰⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 171a, 172a, 238, 264, 265, par exemple. Voir Winter, I.J., 1999.

¹⁰⁹ Mathot, H., à paraître.

¹¹⁰ Barnett, R.D., 1970.

¹¹¹ À Mari par exemple, tombe IX N 24 SO T1 dans le chantier N1 ; Mathot, H., à paraître

¹¹² « *Solid-footed gobelets* »; Evans, J.M., 2012.

¹¹³ Winter, I.J., 1999.

¹¹⁴ Yon, M. (dir.), 1981, p. 107.

¹¹⁵ Dhorme, E., 1949, pp. 225-230. De manière générale, le sacrifice animalier n'est pas un sujet très représenté ; sur sceaux-cylindres, voir Amiet, P., 1961, pl. 108, n° cat. 1438 ; pl. 110, n° cat. 1465, 1466, 1467.

terrasses¹¹⁶. Le sacrifice ne peut être conçu que comme le rétablissement effectif ou le désir de rétablir une relation satisfaisante entre un dieu et un individu ou un groupe. Symboliquement c'est de la nourriture offerte au dieu¹¹⁷. Concrètement, c'est un repas offert aux hommes et partagé lors de banquets. Le sacrifice catalyse ainsi de nombreuses conceptions : offrande de nourriture, divination¹¹⁸ et symboliquement, le sang versé s'assimile étroitement au liquide versé lors des libations. Il semble que le mouton était préféré pour le sacrifice, mais de manière générale, on pourrait tout autant sacrifier des bovins, des ovins, des volailles et tout type d'oiseau¹¹⁹. Ici encore, le problème qui se pose est le manque de données textuelles quant à la pratique, à l'organisation et à la symbolique du sacrifice. Au-delà du banquet des dieux, il est en tout cas celui des vivants et la nourriture des morts, lors du rituel du *kispum*¹²⁰. Les listes écrites indiquent néanmoins que les offrandes vivantes étaient rangées à part, soulignant ainsi leur nature spécifique¹²¹. Les libations sont aussi rangées dans cette catégorie d'offrandes, ce qui permet d'envisager une nature symbolique identique. Il existe donc une corrélation évidente entre sacrifices et libations.

Sur les trois incrustations de Mari, les bêtes sont maintenues par des hommes torse nu, qui n'ont aucun signe ou accessoire distinctifs. On remarquera par ailleurs qu'ils ne tiennent aucune arme. On peut alors se demander si les hommes qui maintiennent la bête sont aussi ceux qui l'égorge. Selon nous, il s'agit plus vraisemblablement de serviteurs que de sacrificateurs. En revanche, sur la pièce **575**, le personnage qui porte une situle et un bâton coincé dans la ceinture, pourrait être un sacrificateur¹²². Le sacrifice est également suggéré sur les pièces **583**, **584** et **588**. Elles présentent les bêtes portées ou accompagnées vers le sacrifice. Sur ces pièces, elles sont représentées avec des poils longs, ce qui les différencie des animaux à poil court, sur le point d'être sacrifiés. Il peut s'agir d'espèces différentes ; certains textes mentionnent spécifiquement des moutons à poil long offerts au repas des dieux¹²³ ; d'autres parlent de bêtes tondues¹²⁴. Sur les incrustations, les bêtes se différencient également

¹¹⁶ Margueron, J.-C., 2004, pp. 257-258.

¹¹⁷ On est bien dans le don et non pas dans la notion de sacrifice en tant que privation ; Lafont, B., 1999. Selon P. Amiet, les processions d'offrandes et de bêtes conduites jusqu'à des personnages assis sont des offrandes à la divinité pour son repas ; Amiet, P., 1961, pl. 100, n° cat. 1324, 1326, 1328, 1329, 1333. Voir aussi Lion, B., 2009.

¹¹⁸ Limet, H., 1989.

¹¹⁹ Dhorme, E., 1949, p. 226 ; Finet, A., 1989 ; Scurlock, J., 2002.

¹²⁰ Bachelot, L., 2009 (a) ; Lion, B., 2009.

¹²¹ Dhorme, E., 1949, p. 233 ; Rosengarten, Y., 1960.

¹²² Cf. *supra*, pp. 174-175 ; les textes parlent d'un « *porte-glaive* » ; Dhorme, E., 1949, p. 228.

¹²³ Scurlock, J., 2002.

¹²⁴ Rosengarten, Y., 1960.

par la taille et par les cornes. Il s'agit sans doute de petites chèvres quand elles sont portées et de béliers quand ils sont sur le point d'être sacrifiés. Quoi qu'il en soit, on peut aussi penser à une tonte préalable au sacrifice, pour des questions d'hygiène, de pureté rituelle et symbolique, ou d'économie par la récupération des poils avant la mort de la bête. Nous ne manquerons pas alors de faire un lien direct avec la figuration des prisonniers, représentés nus, chauves et imberbes. La mise à mort des bêtes offre ainsi un parallèle tout à fait suggestif avec la mise à mort de prisonniers. On prend la vie afin de l'offrir aux dieux, célébrant ainsi un retour à la norme et assurant l'ordre équilibré du monde. Nous avons vu plus haut que l'exécution de prisonniers pouvait se faire en public, lors de parades à connotation religieuse¹²⁵. Il semble évident que des sacrifices devaient aussi être réalisés à ce moment. Le sang qui coule lors de sacrifices rituels, comme sur le champ de bataille, appuie l'idée de violence légitime. Il s'agit clairement de la démonstration d'une violence canalisée, naturelle, délibérément exposée, mais réellement bénéfique. En cela, le deuxième registre de la stèle des Vautours est particulièrement éclairant : le sacrifice du bovin et l'empilement des petits animaux, visiblement sacrifiés, font directement écho à l'empilement de corps ennemis (fig. 38a). Cette relation est aussi mise en avant sur les sceaux-cylindres¹²⁶. Il en va probablement de même pour les incrustations.

V.2.b. Personnages assis : scènes de banquet ?

Dans ce thème, nous avons traité à part la figuration de personnages assis (pl. 32-34). L'interprétation traditionnelle, sur tout support, de ce type de sujet a toujours été celle du banquet ou du symposium¹²⁷ (fig. 29a, 34c, 38, 40). Chez les Mésopotamiens, comme dans de nombreuses sociétés au cours du temps, le banquet représente un acte social fort¹²⁸ : alliances économiques ou familiales, célébration de victoire, inauguration de bâtiments, décès, etc. Il évoque de nombreuses croyances et traditions qui confèrent au repas une valeur hautement symbolique et renvoie à un système complexe de liens étroits entre les hommes et les divinités. Ces derniers, à l'image des hommes, s'attablent aussi. Les mortels honorent les dieux en les nourrissant. Au début du IV^e millénaire déjà, l'offrande de nourriture à la divinité

¹²⁵ Villard, P., 2008.

¹²⁶ Amiet, P., 1961, pl. 46, n° cat. 659.

¹²⁷ Dolce, R., 1978 (a) ; Collon, D., 1992.

¹²⁸ Dhorme, E., 1949, pp. 221-223 ; Joannès, F., 1996 ; Lion, B., 2009.

était un acte fort, comme le montrent les images du vase d'Uruk¹²⁹. L'alimentation des divinités semble représenter une très grande part du culte, très codifié¹³⁰. Le roi, en premier lieu, et le clergé, dans un second temps, se partageaient les offrandes de nourriture faites aux dieux, souvent issues de sacrifices animaliers. Le banquet est ainsi perçu comme un cadeau. Par ailleurs, lors de mariages, la nourriture destinée au repas est offerte aux époux. Des lettres amorrites, plus tardives, font état de l'importance de convier à sa table des militaires, soldats ou alliés, comme le montre une lettre de Samsi-Addu à Yasmah-Addu¹³¹. Cela permet aussi de montrer la richesse et la puissance de celui qui invite. De même, on célèbre par un banquet l'entrée de troupes alliées dans une cité¹³². Ces repas étaient parfois accompagnés de parades militaires ou de divertissements animés par des musiciens, des chanteurs, des bouffons ou des lutteurs¹³³. Mais la signification précise qu'il faut attribuer à la nature du banquet n'est pas toujours évidente. Les personnages assis sont-ils ceux qui offrent le banquet ou ceux qui en bénéficient ? Les convives sont-ils des hommes ou des divinités qui y participent symboliquement ? Après une bataille, offre-t-on un banquet pour remercier les dieux d'avoir préservé la vie des vainqueurs ou honore-t-on les morts ? À vrai dire, il est fort probable que plusieurs de ces dimensions cohabitent lors de ces événements, que ce mélange de genre soit volontaire, afin d'exprimer précisément les nombreux renvois symboliques du banquet.

Sans minimiser le rôle du banquet, il faut aussi bien envisager que la représentation d'un personnage assis n'implique pas forcément la participation à un repas. De nombreux indices vont dans ce sens. Il est par exemple fréquent que soient représentés seulement un ou deux personnages (fig. 38c, 38d, 38e, 38h). Or, pour qu'il y ait banquet, il faut qu'il y ait convives. On pourrait certes avancer que si la volonté première est de représenter un banquet, il s'agit, dans la traduction imagée, de n'en montrer qu'un ou deux, selon le principe du *pars pro toto*, qui seraient alors soit ceux qui invitent, soit ceux qui sont honorés. Mais dans un autre ordre d'idée, la posture assise est aussi l'expression d'une position sociale élevée. En témoignent les statuettes de hauts personnages assis retrouvées dans les temples ou les scènes de présentation aux dieux. La divinité est alors toujours assise. Il semble que cette position reflète avant tout le statut privilégié de l'individu et le fait qu'elle soit plutôt rare abonde dans

¹²⁹ Benoit, A., 2003, pp. 208-211 ; Bahrani, Z., 2002.

¹³⁰ Postgate, J.N., 1992, pp. 119-122.

¹³¹ Durand, J.-M., 1997, pp. 62-63.

¹³² Joannès, F., 1996.

¹³³ Joannès, F., 1996 ; Villard, P., 1992.

ce sens¹³⁴. À partir de là, face à la figuration d'un homme assis, des interprétations autres que celle de la représentation du banquet sont possibles.

À ce sujet, les objets qu'ils tiennent en main pourraient aller dans ce sens. Le fouet, s'il est comparable au *flagellum* égyptien, serait avant tout un objet visant à marquer le prestige. Il arrive même que le fouet soit tenu par des divinités¹³⁵. On a pensé qu'il s'agissait d'un accessoire qui n'était porté que par les femmes et donc propre à évoquer le genre de l'individu qui le tient¹³⁶. Si cela est vrai pour la statuaire, nous avons vu que, sur les incrustations, des hommes le tiennent aussi en main.

L'interprétation à donner au rameau est un peu plus difficile à établir. S'il s'agit de dattes et si l'on s'en réfère à la symbolique de cet arbre, il faudrait y voir un type d'offrandes dédiées à une divinité de la fertilité¹³⁷, telle qu'Ishtar, ou à un rite spécifique lié à la fertilité¹³⁸. Sur les plaques perforées, les personnages qui tiennent d'une main un rameau et de l'autre un gobelet peuvent être en train d'effectuer ce type de rite¹³⁹.

Quant aux gobelets, s'ils symbolisent évidemment la boisson, il y a peut-être aussi une dimension idéologique à leur donner. Ce type de gobelets a été rapproché, comme nous l'avons évoqué, du type de gobelets à pied, retrouvé en quantité dans certains temples de la Diyala¹⁴⁰, et dans le cimetière d'Ur, en argent (fig. 42c¹⁴¹). À l'époque d'Ur III et surtout au début du II^e millénaire, de nombreux sceaux-cylindres représentent le roi assis, un gobelet en main, se faisant présenter un individu¹⁴². Cette copie conforme des scènes de présentation aux dieux place le roi assis dans une position sacrée. Et le gobelet qu'il tient n'a plus rien à voir avec le festin ou le banquet, mais devient un attribut de son pouvoir, comme l'a proposé I.J. Winter, interprétant le rôle figuratif de la vaisselle comme prétexte de mise en valeur du personnage qui la tient¹⁴³. Plus tard, sur la stèle d'Ur-Nammu par exemple, le gobelet

¹³⁴ Il en va de même pour la statuaire ; Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

¹³⁵ Barrelet, M.-T., 1970, fig. 5-d, 5-f.

¹³⁶ Collins, P., 2006.

¹³⁷ Van Buren, D., 1930 ; « [...] *est-il un emblème réservé à une divinité de fertilité ou simplement l'indication de l'offrande apportée par le fidèle ou le signe de l'état de pureté rituelle dans lequel s'est mis l'adorant ?* » ; Parrot, 1956, p. 89 ; Collins, P., 2006.

¹³⁸ À ce sujet, voir par exemple Porter, B.N., 1993 ; 2003.

¹³⁹ D.P. Hansen in Aruz, J. (dir.), 2003, p. 31 ; Evans, J.M., 2012.

¹⁴⁰ Delougaz, P., Lloyd, S., 1942, p. 166, fig. 125 ; il s'agit des vestiges d'un banquet, d'après Romano, L., 2012.

¹⁴¹ Gobelets retrouvés à Ur, tombe PG 800 ; argent ; Ht. : 16,5 à 17,4 cm ; musée de Pennsylvanie, n° d'inv. B 17072a-d.

¹⁴² Winter, I.J., 1986 (b).

¹⁴³ Winter, I.J., 1999.

conique, en métal ou en pierre, est utilisé pour arroser des plantes lors de rites liés à la fertilité¹⁴⁴. Les statues d'orants déposées dans les temples et tenant un gobelet pourraient aussi symboliser l'acte de la libation¹⁴⁵. Il y a une valeur symbolique évidente derrière ces objets et leur figuration est totalement maîtrisée. Notons enfin que lorsque les fragments sont suffisamment conservés sur les pièces **612**, **613**, **615**, **616**, **621**, **624**, **628**, **629** et **631**, le gobelet est systématiquement tenu de la main droite et le rameau ou le fouet de la main gauche, quel que soit le profil sous lequel est figuré l'individu¹⁴⁶. Cela exprime qu'il ne s'agit pas d'une convention de représentation et qu'il existe une main privilégiée selon l'objet tenu, à mettre peut-être au crédit d'un rite ou d'une valeur symbolique de ces objets.

<p>JOUEUR DE LYRE</p>  <p>633</p>	<p>DANSEUR ?</p>  <p>87 73</p>	<p>CHANTEUR ?</p>  <p>74</p>
--	---	---

Tableau 69 : représentations de danseurs et de chanteurs (?)

Les personnages assis sont très souvent accompagnés de serviteurs, debout, marquant en cela leur différence de statut. Dans le cadre de banquets ou de rituels, voire de parades de victoire, les personnages assis peuvent également être entourés de danseurs, chanteurs et musiciens¹⁴⁷. Dans le corpus des incrustations, il n'existe pas d'attestations claires de la présence de danseurs, bien que, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'homme sur la pièce **73** a une position qui pourrait l'y assimiler¹⁴⁸. La pièce **72**, conservée dans sa partie inférieure, mais parfaitement similaire, pourrait aussi se rapporter à la danse, ainsi que la pièce **87**, représentant un personnage coiffé d'une toque effectuant un geste identique. Il n'existe pas, non plus, de chanteurs clairement identifiés comme tels dans le corpus. Notons cependant le cas de la pièce **74**, classée dans la catégorie des hommes, qui représente le buste d'un homme torse nu, chauve et imberbe, dont les bras effectuent un geste bien singulier : il a la main gauche sur la poitrine et la main droite placée devant lui, comme s'il déclamait et accompagnait sa tirade d'un geste de la main. C'est également le cas des personnages sur les

¹⁴⁴ Canby, J.V., 2001.

¹⁴⁵ Evans, J.M., 2012, pp. 152-155.

¹⁴⁶ Il ne semble pas qu'il en aille ainsi dans la statuaire ; Parrot, A., 1956 ; 1967 (b).

¹⁴⁷ Cheng, J., 2009.

¹⁴⁸ Cf. *supra*, pp. 135, 138.

pièces 113 et 120. Dans la glyptique, un tel geste est effectué lors de présentations aux dieux¹⁴⁹. Il pourrait tout aussi bien s'agir d'une gestuelle liée à la prière¹⁵⁰. Sur une plaque perforée de Khafajah, un personnage esquissant le même geste est placé devant un joueur de harpe (fig. 38c). Il s'agit là vraisemblablement d'un chanteur¹⁵¹. Les scènes faisant référence à des danseurs, chanteurs ou musiciens accompagnant des personnages assis sont souvent représentées sur des sceaux-cylindres, notamment ceux associés à des femmes de haut rang¹⁵². C'est le cas à Ur (fig. 40b¹⁵³) et à Mari (fig. 40a). L'iconographie en lien avec ce que l'on appelle le banquet est d'ailleurs plus souvent reliée aux femmes. Dans la statuaire, c'est principalement des femmes qui tiennent la posture assise en portant les accessoires¹⁵⁴. Dans la statuaire de Mari plus précisément, seules les femmes portent un rameau, toujours de la main gauche¹⁵⁵. Dans le corpus des incrustations, les pièces ne sont pas assez préservées pour assimiler ces accessoires à un genre¹⁵⁶.

L'interprétation des pièces représentant des sujets en rapport avec l'exercice du culte est, nous l'avons vu, encore sujette à de nombreuses interrogations et résulte souvent d'hypothèses. La nature de la plupart des scènes nous échappe encore. Il est difficile d'associer pleinement des acteurs définis à des actes clairement explicites. En dehors de la représentation des prêtres – et nous avons pu voir à quel point l'identification est soumise à de nombreuses hypothèses – il est difficile d'interpréter ce qui est montré, dans quel contexte précis et à quelle fin. Cela tient, certes, au manque de sources textuelles et à l'impossibilité de restituer les scènes dans leur intégralité. Mais cela tient aussi – surtout ? – au fait que la thématique cérémonielle, de par sa nature, tend moins à représenter un événement précis qu'à exprimer le rapport au divin, omniprésent dans la société mésopotamienne. Il est intéressant, à ce sujet, de soulever la question de la représentation sur sceaux-cylindres : les scènes militaires et de victoires sont plus développées sur des stèles, donc destinées à être vues et exposées ; sur les sceaux-cylindres, elles sont peu représentées, probablement car le sceau est un objet

¹⁴⁹ Amiet, P., 1961, pl. 101, n° cat. 1337 ; pl. 103, n° cat. 1364.

¹⁵⁰ Dhorme, E., 1949, p. 249.

¹⁵¹ Cheng, J., 2009.

¹⁵² Rathje, W.L., 1977.

¹⁵³ Sceau-cylindre retrouvé à Ur dans la tombe PG 800 ; British Museum, n° d'inv. BM 121544.

¹⁵⁴ Evans, J.M., 2012, pp. 188-191.

¹⁵⁵ Parrot, A., 1936, p. 9; Parrot, A., 1967 (b), p. 103.

¹⁵⁶ Cf. *supra*, IV.14.b.

très personnel¹⁵⁷. En revanche, les scènes cérémonielles sont beaucoup plus développées sur ce type de support. Cela pose donc la question de la vocation du panneau par rapport aux spectateurs qui étaient destinés à voir de tels objets, mais aussi de leur commanditaire.

V.3. Le thème artisanal ou la représentation du tissage

Il ne s'agit pas tant ici de définir un thème iconographique particulier que de présenter et d'ouvrir la réflexion sur un type de sujet qui tient son originalité de la mise en scène de l'activité illustrée, en l'occurrence, des femmes en train de tisser sur les pièces **142**, **144** et **145**. Ce sont les trois seules pièces du corpus à illustrer avec certitude une activité artisanale¹⁵⁸.

Les textes indiquent que le tissage représente une activité économique et artisanale importante¹⁵⁹. Ils renseignent moins sur les textiles et la fabrication que sur les vêtements spécifiquement tissés dans les ateliers des temples ou des palais. Les archives d'Ebla néanmoins montrent que les femmes du roi étaient coutumières de ces activités. Bien plus, le tissage et la teinture semblent être des activités exclusivement féminines¹⁶⁰. Plus tard les archives de Lagash, à la période d'Ur III¹⁶¹ ou les archives amorrites de Mari¹⁶², montreront la pérennité de cette pratique féminine. Les attestations iconographiques des activités en lien avec le tissage sont relativement rares sur les plaques perforées ou les stèles, et plus souvent représentées sur des sceaux-cylindres¹⁶³. En outre, elles y sont très souvent liées aux femmes et plus particulièrement aux femmes de la haute société. Les ateliers de tissage devaient mobiliser de nombreuses personnes, puisqu'il s'agissait de tisser les vêtements et autres tissus pour toute la cour. Les archives d'Ebla mentionnent des habits particuliers, *zara₆*, réservés aux épouses du roi, aux femmes de la cour ou aux femmes de dignitaires¹⁶⁴. Ces vêtements spécifiques ne sont que rarement attribués aux hommes, parfois aux divinités. De plus, il

¹⁵⁷ « *La guerre, affaire de rois, n'intéressait que peu les simples particuliers qui de tout temps, même à l'époque assyrienne, l'ont rarement fait évoquer sur leurs cylindres* » ; Amiet, P., 1961, p. 170.

¹⁵⁸ La posture assise de ces femmes résultant de leur activité très particulière, nous ne les avons pas intégrées dans la catégorie des sujets iconographiques traitant des personnages assis, mais dans celle des femmes (vol. IIa).

¹⁵⁹ Jacobsen, T., 1970 ; Breniquet, C., 2008.

¹⁶⁰ Biga, M.G., 1987; 1991; Stol, M., 1995, p. 135; Archi, A., 1996; 2002; Breniquet, C., 2008.

¹⁶¹ Jacobsen, T., 1970.

¹⁶² Ziegler, N., 1999.

¹⁶³ Woolley, C.L., 1934; Amiet, P., 1961; Beyer, D., 2007; Breniquet, C., 2008.

¹⁶⁴ Biga, M.G., 1987.

semble qu'ils soient toujours assortis à des « *pendentifs d'argent* »¹⁶⁵, peut-être des broches et des épingles pour les fixer. Il s'agit vraisemblablement là de l'ensemble épingle-chapelet que nous avons défini plus haut¹⁶⁶. Ce type de vêtements était exclusivement destiné aux femmes de la famille royale et non pas aux femmes qui leur étaient dépendantes.

Les trois pièces du corpus des incrustations qui figurent la mise en écheveau ont été retrouvées ensemble par le fouilleur, unique vestige de trois personnages côte à côte, faisant partie d'un panneau disloqué¹⁶⁷. Il s'agit donc ici d'une scène, au sens propre du terme, puisque l'interaction entre les personnages est conservée. Les femmes sur les pièces **144** et **145** sont assises sur un petit tabouret bas. Les bras sont tendus en avant, la main gauche fermée, placée en haut, fait glisser quelque chose dans la main droite, ouverte plus bas. La femme sur la pièce **142**, quant à elle, est debout et tient des deux mains un fuseau. Les deux femmes assises sont coiffées d'un voile drapé, la femme debout d'un voile arrangé à la manière « ruchée ». Toutes les trois sont vêtues d'une robe recouverte en haut du châle frangé¹⁶⁸, fermé par une épingle droite à tête ronde, placée horizontalement. Il est intéressant de remarquer que les trois uniques attestations de ce type d'épingle, utilisé seul à chaque fois, sont illustrées sur ces trois pièces. Nous avons vu que les femmes qui portent un *polos* et interprétées comme des prêtresses arborent deux épingles droites agencées en croix sur la poitrine. Il se pourrait que l'épingle droite, utilisée seule, soit ici encore un signe distinctif, lié soit à l'activité artisanale, soit au statut des femmes représentées.

La scène à laquelle on assiste ici est celle de la mise en écheveau¹⁶⁹. Une fois filés, les fils de laine sont enlevés du fuseau afin d'être teints puis stockés. Pour ne pas être emmêlés, les fils peuvent être placés entre les bras tendus d'une autre personne. Cette activité nécessite donc obligatoirement deux individus. Dans cet ordre d'idée, une quatrième femme, sur la pièce **143**, pourrait aussi participer à une scène de ce type. La pièce est moins bien conservée que les deux précédentes. De module légèrement plus grand que les autres, elle devait probablement orner un autre panneau. La femme est assise sur un petit tabouret bas et est

¹⁶⁵ Biga, M.G., 1987, p. 42.

¹⁶⁶ Hypothèse également formulée en note de bas de page par G. Biga, qui y voit des « *broches, épingles pour fixer de tels habits sur l'épaule.* » ; Biga, M.G., 1987, p. 42. Par ailleurs, l'épingle est considérée comme un symbole typiquement féminin ; Stol, M., 1995, p. 124.

¹⁶⁷ Parrot, A., 1962, p. 167.

¹⁶⁸ Tenue qui associe clairement ces femmes « *à la communauté des gens entretenus par le pouvoir* » ; Breniquet, C., 2008, p. 329.

¹⁶⁹ Breniquet, C., 2008.

vêtue de la même manière que les précédentes. La seule différence tient à l'épingle qui, bien qu'elle aussi placée à l'horizontale dans le châle, est du type courbe à tête lenticulaire.

Qui sont ces femmes ? *A priori*, si l'on en croit les différents indices liés à l'activité et aux objets qui la représentent, des femmes de la haute société, proche du roi ou de son entourage. À ce sujet, il faut remarquer que les femmes représentées sur les incrustations de Mari ne sont pas les mêmes que celles figurées sur les statues. En effet, aucune attestation de statue féminine ne porte un châle frangé fermé par des épingles. Il s'agit donc soit d'une autre catégorie de femmes, soit des mêmes, mais la nature du support impose un mode de figuration différent, dont la raison nous échappe encore. Les tablettes administratives évoquent des femmes captives, qui devenaient propriété de la cité ou des temples et servaient soit le harem royal, soit des ateliers de tissage¹⁷⁰. Il est difficile – mais pas exclu – de penser que les incrustations figurent ces femmes-là, dans des « *scènes d'ateliers* »¹⁷¹. Le réexamen récent de la représentation des sujets et scènes en rapport avec le tissage sur sceaux-cylindres par C. Breniquet a montré par ailleurs que la mise en écheveau n'apparaît qu'une seule fois¹⁷². C'est la scène la moins illustrée. En cela, on peut dire qu'elle est exceptionnelle, et n'est peut-être pas tant destinée à figurer l'activité artisanale. Nous y voyons plutôt la représentation de femmes attachées aux hautes sphères du pouvoir. Cette même proposition d'interprétation a été émise concernant les représentations de scène de tissage sur sceaux-cylindres. C. Breniquet a en effet mis en avant que les femmes figurées étaient des « *dames de haut rang, montrées dans une activité symbolique et peut-être valorisante, en tout cas obligée.* »¹⁷³. J.-C. Margueron les a interprétées comme des prêtresses¹⁷⁴, D. Beyer comme des femmes du harem¹⁷⁵. C. Breniquet propose également d'y voir la représentation de femmes offertes aux temples, impliquées dans la production d'artefacts à haute valeur sacrée, les *arua*¹⁷⁶. Quoi qu'il en soit, il semble relativement admis qu'il s'agit de femmes de la haute société palatiale. Les archives d'Ebla sont particulièrement éclairantes sur les femmes de l'entourage royal et sur la complexité hiérarchique de ce groupe¹⁷⁷. Loin d'être reléguées à un rang inférieur, ces

¹⁷⁰ Gelb, I.J., 1973 ; Ziegler, N., 1999.

¹⁷¹ Breniquet, C., 2008, p. 223.

¹⁷² Breniquet, C., 2008, p. 322.

¹⁷³ Breniquet, C., 2008, p. 329.

¹⁷⁴ Dans Cluzan, S., Delpont E., Mouliérac, J. (dir.), 1993, p. 129.

¹⁷⁵ Dans Amiet, P. (dir.), 1983, p. 85.

¹⁷⁶ Breniquet, C., 2008, p. 329 ; voir également Gelb, I.J., 1972.

¹⁷⁷ Biga, M.G., 1987; 1991; Archi, A., 1996.

femmes avaient une importance en tant qu'épouse, mère ou sœur du roi, et se distinguaient souvent par des activités foncières considérables¹⁷⁸ qui leur donnaient une place tout à fait dominante dans cette société. Cela pourrait expliquer la figuration particulière de ces femmes sur les incrustations de Mari.

De ce point de vue, ces représentations d'activités de tissage nous semblent particulièrement intéressantes, et l'on peut regretter qu'elles soient aussi peu nombreuses dans le corpus des incrustations. Leur intérêt réside non seulement dans l'illustration de scènes peu familières de l'imagerie antique du Proche-Orient, mais également de scènes très précises : ce n'est pas toute la chaîne de la production de vêtements qui est figurée, mais bien une étape, illustrée plusieurs fois, comme si, parmi toutes les autres, elle avait une portée plus particulièrement significative. L'autre intérêt réside dans la nature des personnages représentés, des femmes dont l'identité n'est pas assurée, mais à l'égard desquelles un certain nombre d'indices vont dans le sens de personnages importants. Ces divers éléments démontrent que ce n'est probablement pas l'illustration de l'artisanat qui est ici évoqué, mais bien plutôt la mise en valeur de femmes de la haute société, par le biais du tissage. Même si l'on veut voir là la mise en avant préférentielle d'un genre, en l'occurrence des femmes, il ne faut pas oublier qu'elle participe aussi de la mise en avant d'une classe¹⁷⁹.

V.4. Synthèse

V.4.a. Mélange des thématiques

Par l'étude de grands ensembles thématiques, ce chapitre nous a permis de proposer quelques interprétations possibles des sujets qui composaient les scènes des panneaux figuratifs incrustés de Mari, scènes aujourd'hui disparues. Si l'exercice nous conduit à distinguer trois thèmes iconographiques, il faut rappeler que les notions auxquelles ils font référence – guerre, religion, artisanat – ne sont pas si distincts sur les images. On a vu, par exemple, la place importante que prend la religion dans l'exercice de la guerre, ou que prennent les questions de statut social dans l'exercice du culte et des représentations à caractère artisanal, en figurant visiblement des personnages de haut rang. Il en va de même lorsque l'on aborde le parallèle qu'il peut y avoir entre la représentation des vaincus et celle

¹⁷⁸ Biga, M.G., 1987; 1991.

¹⁷⁹ « Ideally, it would be preferable not to segregate gender issues from matters of state ideology on the whole, since they are both related to issues of power and are both inherent parts of a culture's total ideological complex. »; Marcus, M.I., 1995, p. 2498.

des scènes de sacrifice. Ces thèmes que nous avons distingués pour des raisons méthodologiques ont en réalité des connexions très fortes dans la société mésopotamienne. Selon D.P. Hansen, qui identifie le personnage principal de l'Étendard d'Ur comme étant le roi (fig. 29), l'objectif d'une telle représentation est d'évoquer les deux types d'activités propres à figurer le souverain, la guerre et le banquet¹⁸⁰. Nous nous associons, dans une certaine mesure, à cette idée. Le contexte de figuration semble effectivement être propice à la valorisation des personnages : les femmes sont représentées dans des activités artisanales ou cérémonielles ; les hommes quant à eux le sont dans des activités d'ordre militaire ou cérémoniel. Mais nous avons également pu voir à quel point ces activités ne sont jamais aussi clairement définies. Dans un esprit d'analyse iconographique, nous avons établi une typologie des formes, puis un classement des sujets représentés, dans le but de mieux envisager les thèmes iconographiques représentés. Si trois émergent à peu près clairement, autour des activités militaires, cérémonielles et artisanales, il est également apparu que les sujets iconographiques ne sont pas exclusivement réservés à une thématique. En ce sens, on peut dire qu'il y a un mélange des thématiques.

Ces interprétations ont été rendues possibles par le choix spécifique d'accessoires et de sujets. On comprend, par exemple, que la représentation d'une javeline ne tient pas tant de la retranscription fidèle d'une réalité, que d'assimiler le personnage qui la tient à un soldat et, de cette façon, d'évoquer l'exercice militaire. Il en va de même pour la nudité des prisonniers ou le port du *polos*. Ces représentations font ainsi moins appel à des faits ou à des actes, qu'à des notions. Cela ne signifie pas qu'il soit impossible autrement de distinguer un soldat en parade d'un orant, par exemple. Ce que l'on appelle « mélange des thématiques » signifie plutôt que les activités dans lesquelles ils sont impliqués sont bien plus imbriquées. En l'occurrence, le religieux autant que le politique ne sont pas totalement distincts dans la société mésopotamienne, mais semblent délibérément entremêlés¹⁸¹ : en contexte, la représentation d'orants ou de prêtres peut évoquer autant la parade militaire que l'acte cultuel ; de même, le sacrifice peut évoquer ce dernier, mais aussi la préparation de banquet ; les portefaix peuvent prendre place dans une scène de banquet ou dans une scène d'ordre militaire. L'absence de détails dans les images et l'impossibilité de resituer le cadre et le contexte de la scène pourraient participer pleinement à ce mélange des thématiques qui, à nos yeux, se mue en confusion. On ne peut savoir s'il s'agit de scènes qui se déroulent dans un contexte public ou

¹⁸⁰ Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998, p. 45.

¹⁸¹ « *La représentation des dieux n'était que la projection sublimée du système politique* » : Bottéro, J., 1987, p. 386.

privé. On ne sait donc pas s'il s'agit d'une réalité tangible ou d'un idéal¹⁸². Ce type de procédé n'est pas propre aux incrustations, mais à tout un pan de la culture iconographique de ces sociétés du Bronze ancien : les sceaux-cylindres à registres, les stèles et les plaques perforées (fig. 38). Tous ces supports mêlent au même degré les thèmes militaires et cérémoniels – pour ne parler que de ceux qui sont les plus représentés¹⁸³ – déclinés en différentes scènes : banquet, présentation, transport de marchandises diverses, libations, chars à deux ou à quatre roues, construction de temples, présentations des vaincus, etc. Autant de scènes qui, pour la plupart, sont représentées sur les panneaux figuratifs incrustés. C'est probablement ainsi ces images doivent être perçues, avant tout comme symboliques, par leur pouvoir d'évocation. Et si certaines clés de compréhension manquent encore face à ces images, ce n'était probablement pas le cas à l'époque. C'est sans doute parce que ces divers domaines de la pensée étaient imbriqués pour les spectateurs de l'époque que les images nous renvoient à une forme de confusion¹⁸⁴. Cette dernière n'avait certainement pas lieu d'être au regard du spectateur familier de ces codes.

V.4.b. Narration contre évocation, historicité contre symbolisme

Cette étude des thèmes iconographiques permet en outre de soulever la question de la narration, sur laquelle beaucoup a été dit. Sur ce point, les premières interprétations ont été élaborées à partir de l'Étendard d'Ur, seul exemplaire dont l'intégralité de la composition a été préservée (fig. 29)¹⁸⁵. À travers la narration de la bataille, puis du banquet, il ne semblait pas autrement possible que cet objet fut avant tout destiné à représenter une réalité, en l'occurrence une guerre dont un souverain d'Ur aurait été victorieux¹⁸⁶. A. Perkins, la première, a mis en avant la question de la narration sur panneaux. Pourtant, elle ne définit jamais clairement ce qu'elle entend par ce concept, le présentant ainsi comme évident. Mais elle propose tout de même une vision binaire des images qu'elle appelle narratives : d'un côté,

¹⁸² Ce doute a déjà été émis pour la stèle des Vautours ; cf. *infra*, pp. 224-225. Il a également été soulevé entre autres dans Gronewegen-Frankfort, H.A., 1978, Breniquet, C., 2008.

¹⁸³ Breniquet, C., 2008, pp. 337-341.

¹⁸⁴ Breniquet, C., 2008, p. 228.

¹⁸⁵ Woolley, C.L., 1934 ; Perkins, A., 1957 ; Dolce, R., 1978 (a) ; Gronewegen-Frankfort, H.A., 1978 ; D.P. Hansen in Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998 ; Benoit, A., 2003 ; Dolce, R., 2005 ; Nadali, D., 2007. Certains émettent plus de réserves : Aruz, J. (dir.), 2003. Voir aussi, à propos des premières questions concernant la narration sur le vase d'Uruk, Frankfort, H., 1969.

¹⁸⁶ A. Parrot, à propos de l'Étendard du temple d'Ishtar : « *Puisqu'il s'agit d'une scène de fin de guerre, il serait tentant d'y voir une représentation commémorative, vouée en actions de grâces, à la suite d'une des luttes qui mirent aux prises Sémites et Sumériens.* » ; Parrot, A., 1956, p. 137.

le choix d'une seule scène pour raconter l'ensemble, *pars pro toto* ; de l'autre, la sélection d'une suite de différentes scènes, dans le but de relater un événement. Si cette distinction semble pertinente, il nous paraît néanmoins erroné d'envisager la première comme narration, qui se définit plus volontiers comme allusive ou évocatrice, par opposition à la seconde¹⁸⁷. Il faut donc bien préciser ce que l'on entend par « narration » ou « images narratives » : soit il s'agit de raconter, de relater, une histoire précise, un événement, au moyen d'images¹⁸⁸ ; soit il s'agit d'impliquer une signification au moyen d'une organisation réfléchie¹⁸⁹. Selon nous, la narration visuelle relève sans conteste de la première option puisqu'elle repose sur la traduction en image, ou la transcription d'un fait historique ou d'un événement. La deuxième proposition relève quant à elle de l'évidence, et la juxtaposition de formes ou de sujets iconographiques ne peut que relever d'une organisation réfléchie.

Ce problème de la définition de la narration relève aussi sans doute d'un biais méthodologique, encore très présent dans les études iconographiques, qui voudrait que l'on recherche dans l'image la figuration propre d'un événement ou d'une histoire précise, afin de pallier peut-être le manque de données textuelles¹⁹⁰. Or, l'image ne doit pas être vue uniquement comme une illustration, mais bien aussi comme le vecteur d'une pensée. De même que le texte ne doit jamais être pris au pied de la lettre mais décrypté. Par exemple, interpréter l'image d'un homme maîtrisant des lions comme la représentation de Gilgamesh relève du même préjugé qu'affirmer que le grand personnage au centre de l'Étendard d'Ur est le roi : il ne s'agit que d'une projection sur une image. A. Perkins, elle-même, évoque ce problème, à propos des objets illustrés du Proche-Orient. L'aspect narratif doit être relativisé et considéré comme « probable »¹⁹¹ : l'histoire, les mythes et les épopées du Proche-Orient ne sont pas intégralement connus et rechercher à tout prix l'illustration d'un texte dans les images peut s'avérer biaisé. Il faudrait donc ne pas confondre *narration* et *figuration* :

« La forme organisée des scènes (nous) suggèrent implicitement que les images "racontent" [...], en d'autres termes que l'iconographie est "narrative". [...] Ce qui est raconté serait un "événement", éventuellement de nature "historique". [...] Un glissement s'opère intuitivement dans nos esprits entre iconographie figurative et iconographie narrative. À n'en pas douter, la photographie ou la bande

¹⁸⁷ « *The most favoured one was allusive rather than explicit* ». Elle utilise l'exemple du crucifix pour illustrer cette définition, ayant pour but de rappeler au spectateur la scène de la passion, mais aussi, de manière plus large, tout le fondement du christianisme autour du sacrifice et du rachat des péchés. L'exemple même nous semble justement être l'image qui évoque plus qu'elle ne raconte ; Perkins, A., 1957, p. 55.

¹⁸⁸ Bahrani, Z., 2002, avec, toutefois, une adaptation de ce concept aux images du Proche-Orient antique.

¹⁸⁹ Schmandt-Besserat, D., 1996.

¹⁹⁰ Winter, I.J., 1985.

¹⁹¹ Perkins, A., 1957, p. 55, note de bas de page.

dessinée ne sont pas étrangères à notre comportement, mais ne sauraient rendre compte de l'image antique qui procède selon d'autres modes. »¹⁹².

La question de la narration s'est également posée à l'égard de la stèle des Vautours (fig. 38a). Les débats relatifs à cette stèle concernent le sens de lecture de la face dite historique, qui présente sur quatre registres des scènes à thématique militaire. Les deux registres du haut présentent les soldats et le roi sur son char, ainsi que des ennemis nus et morts, à terre ; le registre suivant évoque des rituels et l'ensevelissement des morts ; le registre du bas, enfin, est mal conservé, mais montre une lance venant percuter la tête d'un homme. Selon W.J. Hamblin, cette face se lit de haut en bas¹⁹³. Les deux registres supérieurs montrent les troupes avançant en ordre de combat, prêtes à la bataille. Il interprète la représentation des soldats de deux manières : soit comme la figuration de deux corps de l'infanterie – en haut l'infanterie lourde, en bas l'infanterie légère en renfort arrière de la charrerie dirigée par le roi lui-même ; soit comme la représentation des troupes dans deux phases différentes de la bataille – défensive en haut, offensive en bas. Les deux registres du bas quant à eux représenteraient l'issue de la bataille. Pour sa part, I.J. Winter propose de lire la stèle de bas en haut¹⁹⁴. Le registre du bas serait le seul à présenter la bataille, le personnage tenant la lance étant le roi, abattant un ennemi. Au-dessus seraient figurés les rites qui suivent la bataille. Les deux registres supérieurs, enfin, représenteraient le retour victorieux des troupes et la parade, à laquelle participent les ennemis. La lance brandie serait ici un geste de victoire destiné à magnifier le souverain plus qu'un geste d'attaque.

Selon I.J. Winter, cette stèle est une des premières destinées à être réellement lue¹⁹⁵. En revanche, toujours selon elle, seules les images relatives à la bataille sont des images narratives, car elles seules peuvent être liées à un événement historique. Nous ne partageons pas cet avis car, d'une part, il ne prend pas en compte la relation étroite entre les thématiques militaire et cérémonielle, voire religieuse, et d'autre part, la bataille peut aussi être représentée pour évoquer la puissance et la domination, sans se référer à un événement historique précis. C'est à nos yeux sans doute ainsi qu'il faudrait envisager le cas des panneaux figuratifs incrustés de Mari. Selon W.J. Hamblin, la représentation sur la face dite historique de la stèle des Vautours n'est pas tant destinée à figurer la réalité du combat qu'à magnifier la version idéalisée de la bataille, telle que, dans le texte, Ningirsu l'annonce en rêve au roi Eannatum.

¹⁹² Breniquet, C., 2008, p. 230.

¹⁹³ Hamblin, W.J., 2006, p. 56.

¹⁹⁴ Winter, I.J., 1985.

¹⁹⁵ Winter, I.J., 1985.

Se pose ainsi à nouveau la question de la signification donnée aux images : transcription d'une réalité ou évocation d'un idéal rêvé ?

Il est aussi intéressant de comparer les empreintes de sceaux-cylindres du souverain Ishgi-Mari¹⁹⁶ (fig. 25) à la stèle des Vautours. Un cylindre, de dimension plus petite, ne permet pas la même organisation détaillée qu'une stèle et, pour évoquer la thématique militaire, ne peut faire appel qu'à un nombre limité de formes et de sujets iconographiques. Ce point nous intéresse particulièrement car, au-delà du long développement visuel, ces cylindres présentent de manière privilégiée les motifs minimaux qui sont utilisés pour suggérer la guerre¹⁹⁷.

Sur le registre supérieur se trouvent le cartouche portant le nom du roi, la figure d'un héros tenant la dépouille d'un lion dans chaque main, ainsi que le souverain. Derrière lui se trouve un homme le protégeant par une ombrelle. En face de lui, un personnage vêtu d'une jupe et d'une peau à mèches, également barbu et chauve, effectue une libation. Entre eux se trouvent plusieurs symboles. Sur le registre inférieur, une première partie présente deux couples d'hommes se battant corps à corps. Ils sont tous les quatre torse nu, vêtus d'un pagne. Les soldats sont chauves et barbues. Les ennemis quant à eux sont imberbes. Chaque soldat transperce le corps de son ennemi d'une javeline. Sous eux se trouvent les corps allongés de deux hommes, nus, attaqués chacun à la tête par un oiseau. La deuxième partie du registre inférieur figure deux personnages, l'un est nu, l'autre, un soldat barbu et chauve, est paré de ce qui ressemble au tissu frangé des soldats représentés sur les incrustations¹⁹⁸. Ils suivent un char à quatre roues, du type caisse à barreau et haut tablier, sur lequel trône une tête coupée, peut-être la tête du roi ennemi. L'interprétation des sujets est relativement claire. Au registre du bas se trouvent les deux étapes de la bataille : le combat corps à corps et le retour victorieux ou la parade, escortée d'ennemis captifs. Les ennemis nus, ainsi que la tête coupée renforcent l'idée de la victoire. Au registre supérieur est spécifiquement évoqué le triomphe du roi, accompagné de la libation aux dieux. Les motifs animaliers sont plus obscurs, mais doivent être compris, comme le suggère D. Beyer, comme les symboles divins qui accompagnent le roi¹⁹⁹. Seule la figure du héros portant les dépouilles de lions ne paraît pas à sa place dans une telle composition, mais peut s'expliquer comme un motif récurrent sur les

¹⁹⁶ Beyer, D., 2007, pp. 193-197, n° cat. 16-17; Bretschneider, J., Van Vyve, A.-S., Jans, G., 2009.

¹⁹⁷ Voir aussi Amiet, P., 1961, pl. 92, n° cat. 1212-1217 ; le sceau dit d'Imdugud, retrouvé à Ur, présente à peu près les mêmes sujets : Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 196, n° cat. U. 12461.

¹⁹⁸ Interprété comme les habits du vaincu dans Bretschneider, J., Van Vyve, A.-S., Jans, G., 2009, p. 11.

¹⁹⁹ Beyer, D., 2007, p. 196.

sceaux royaux. On retrouve ainsi les mêmes éléments structurants que sur la stèle des Vautours, déclinés différemment, plus sommairement représentés, mais incontournables et ne laissant aucun doute quant à la nature de la scène représentée. C'est en cela que réside, d'après nous, l'intérêt incontestable de cette figuration, qui traduit très bien les codes visuels utilisés pour la représentation d'un triomphe et donc l'exaltation du vainqueur. Il a été proposé que ce sceau-cylindre, appartenant au roi Ishgi-Mari, commémore la victoire sur la ville d'Ebla²⁰⁰.

Le corpus des incrustations de Mari permet de poursuivre cette réflexion sur la narration, en dépit du fait que les scènes n'aient pas été préservées.

Le relatif anonymat des personnages représentés est un premier point qu'il faut prendre en compte. Si, comme cela a été postulé, ces images étaient destinées à célébrer les hauts faits de gloire d'un souverain, on peut s'étonner qu'aucun personnage de ce type n'ait été identifié dans le corpus, ni par des symboles, ni par les attributs évidents qui sont ceux de la royauté à cette époque : casque à chignon, masse d'arme, inscription, etc. Il en va de même concernant l'anonymat des ennemis, à tout le moins de leur chef.

L'absence totale de cadre ou de contexte est un second motif d'interrogation. Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment la technique même de l'incrustation ne permet pas de longs développements sur l'environnement et le contexte. Loin d'être une contrainte, la composition pourrait y gagner : atemporelle et dénuée de contexte, elle fait ainsi appel à un univers large et non restreint à une situation précise. Ce type de précision n'apparaît qu'à l'époque akkadienne avec l'introduction de détails relevant du paysage²⁰¹. Cela n'est pas anecdotique, car la présence d'un contexte géographique précis permet de situer un événement. C'est à cette époque que l'on identifie clairement les éléments propres à la figuration narrative²⁰².

Enfin, il faut évoquer les sujets iconographiques propres à suggérer certaines situations et non pas à raconter en détail le déroulement d'une scène. Dans le thème militaire par exemple, ce ne sont pas les différentes étapes de la bataille en un lieu donné qui sont présentées, mais quelques séquences seulement, agencées pour magnifier la supériorité d'une

²⁰⁰ Archi, A., Biga, G., 2003. Le fouilleur d'Ebla, quant à lui, émet quelques réserves : Matthiae, P., à paraître.

²⁰¹ Kantor, H., 1966; Winter, I.J., 1999.

²⁰² « *La narration implique que soient résolues les questions relatives au lieu et au temps* » ; Breniquet, C., 2008, p. 235 ; voir aussi Marcus, M.I., 1995, qui explique comment l'insertion de détails relatifs au contexte environnemental sur les bas-reliefs néo-assyriens participe pleinement au message idéologique, en assimilant l'action à une réalité.

armée. Les sujets sélectionnés ne racontent pas, ils évoquent. La narration de faits historiques est bien loin ; il s'agit là d'évocation, fondée sur des symboles et des motifs iconographiques. Loin d'être statique, cet accolement volontaire d'images, trouve sa force précisément dans son pouvoir d'évocation²⁰³. Ce sens de la répétition, dans les figures de prisonniers et de soldats par exemple, permet de rythmer la composition. La juxtaposition des personnages n'implique en rien la cohérence ou l'historicité d'une scène et c'est bien là que l'hypothèse narrative est problématique à nos yeux.

Pour qu'une composition soit pleinement considérée comme narrative, il nous semble qu'elle doit non seulement se rapporter à un événement précis, mais également présenter suffisamment de détails qui permettent d'identifier les protagonistes, le sujet et le contexte, de manière à comprendre qu'il s'agit de la transcription d'un événement réel. En ce qui concerne la stèle des Vautours, il ne fait pas de doute qu'elle se rapporte à un événement précis. De plus, le personnage central est identifié comme le roi par le port du casque à chignon et la position dominante au sein des registres. En outre, certaines scènes peuvent être considérées comme atypiques, comme l'érection du tumulus de cadavres, et peuvent par là être considérées comme la représentation d'une forme de réalité. Mais cette stèle fait principalement appel à des scènes archétypales et totalement dénuées de contexte, ce qui a amené certains chercheurs à considérer qu'il s'agissait de la figuration d'un rêve, d'une forme d'idéal. En cela, l'aspect narratif de cette composition n'est pas totalement abouti. Quant aux empreintes de sceaux-cylindres, d'Ishgi-Mari, il est bien plus délicat de parler de composition narrative, d'une part car les sujets iconographiques sont bien moins nombreux, et d'autre part car il n'y a aucune certitude que la représentation réfère à un événement historique précis, en dépit du fait que le personnage central soit bien identifié comme un souverain²⁰⁴.

Si la question de la narration s'est posée avec la stèle des Vautours et les empreintes de sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari, il nous semble qu'elle n'a absolument pas lieu d'être pour ce qui est des panneaux figuratifs incrustés. Une composition telle que celle de la stèle de Naram-Sin semble être bien plus emblématique des débuts de la narration en image (fig. 39e). Si l'aspect événementiel de cette représentation ne fait aucun doute, c'est bien parce que plusieurs détails situent l'action dans un lieu précis, la montagne et la forêt, et montrent des ennemis caractérisés et un chef de guerre identifié. Pour sa part, et dans l'absolu, l'Étendard d'Ur pourrait peut-être être une victoire réelle, mais ce qui importe, de notre point de vue, c'est

²⁰³ En cela, on peut faire le rapprochement avec les bas-reliefs néo-assyriens ; voir Reed, S., 2007.

²⁰⁴ Il s'agit de narration sans aucun doute dans Bretschneider, J., Van Vyve, A.-S., Jans, G., 2009.

que sa traduction visuelle ne vise pas tant à célébrer la victoire qu'à magnifier la domination d'un groupe. En revanche, la stèle de Naram-Sin met en avant la personne du souverain et commémore clairement une victoire très précise. C'est là le début de l'événement historique, décrit et relaté, qui n'existe que très rarement pour l'époque précédente.

Les différents sujets représentés par les incrustations se fondent sur un même procédé qui tend à valoriser certains groupes d'individus dont les actes sont profondément significatifs et symboliques dans la société mésopotamienne : la guerre et surtout la victoire ; le culte, principalement à travers le respect dû aux divinités. Ces représentations, auxquelles on peut ajouter les scènes de tissage, pourraient avant tout souligner l'importance des acteurs. En ce sens, ces images seraient principalement un vecteur, un média, et non pas le message ; elles sont un moyen de transmettre, mais pas le but.

Chapitre VI. TENTATIVES D'ASSEMBLAGES

A. Parrot a déjà proposé des reconstitutions¹ de panneaux figuratifs incrustés. La première, le fameux Étendard de Mari (fig. 20), a d'ailleurs suscité de nombreuses critiques. Il a néanmoins proposé de reconstituer un second panneau, quelques années plus tard, à partir des pièces retrouvées dans le centre administratif dit du Grand Prêtre (fig. 21). Ces modèles se basent pour partie sur le contexte de découverte des pièces, mais surtout sur la subjectivité du fouilleur. D'autres reconstitutions ont été faites dans les musées syriens où les pièces sont exposées (fig. 22).

L'exercice de l'assemblage est délicat. En effet, les panneaux ont été retrouvés disloqués, peut-être même déplacés de leur lieu de dépôt originel avant d'être brisés². Les pièces retrouvées, éparpillées aléatoirement et dont la situation exacte n'a jamais été relevée avec précision (fig. 16), ne constituent sans doute pas l'intégralité du corpus : certaines pièces n'ont évidemment jamais été retrouvées et d'autres n'ont pas résisté aux conditions d'enfouissement. Il est donc totalement inapproprié de prétendre pouvoir restituer un panneau dans son intégralité et d'affirmer que pareille restitution soit une réplique exacte de l'objet original.

Néanmoins, on ne peut ignorer, au vu d'un corpus aussi large et varié que celui des incrustations de Mari, qu'il existe une certaine cohérence au sein de chaque gisement et entre certaines pièces, que celle-ci soit relative à des similitudes de facture, de matériau, de thématique et d'échelle. Cette cohérence autorise ainsi des regroupements et une proposition d'ensembles cohérents. Rien ne permet d'affirmer que les pièces de ces ensembles se trouvaient bel et bien sur un même panneau. Rien ne permet non plus de les organiser, en recréant agencement ou registres. Rien ne permet, enfin, d'affirmer qu'un panneau se trouvait à un endroit précis au sein d'un bâtiment. Mais, au cas par cas et comme dernier pan de l'analyse iconographique des pièces de Mari, il nous semble possible de proposer ici non pas des reconstitutions, mais l'établissement de groupes homogènes d'incrustations (pl. 66-76).

¹ En architecture, la reconstitution propose une réplique qui se veut exacte, à partir de la totalité des éléments désolidarisés ; la restitution induit une notion plus abstraite, une interprétation ou une idée qui suggère ; Golvin, J.-C., 2005.

² Voir *supra*, II.6.

VI.1. Présentations des reconstitutions existantes

VI.1.a. L'Étendard de Mari

Les premières campagnes de fouille à Mari ont permis le dégagement du temple d'Ishtar entre 1933 et 1937. C'est là qu' A. Parrot a découvert les premières incrustations en coquille, à thématique majoritairement militaire : des prisonniers, des soldats et des fragments d'attelages (pl. 36-39). Les découvertes du cimetière d'Ur par C.L. Woolley et celle du fameux Étendard, avec lequel le parallèle est évident, ne dataient que d'une dizaine d'années (fig. 29) et pour A. Parrot, ces petits fragments de coquille permettaient d'attester la présence d'objets tout à fait similaires, à vocation commémorative, destinés à garder la trace d'une victoire sur des ennemis³. C'est ainsi qu'il a proposé une reconstitution nommée, par analogie, l'Étendard de Mari. P. Calmeyer le premier a remis en question la reconstitution, en critiquant d'abord l'agencement des prisonniers et des soldats – proposant de les placer en alternance – puis l'interprétation du passe-guides en emblème établie par A. Parrot⁴.

Les pièces de l'Étendard de Mari sont aujourd'hui réparties sur deux panneaux entre les musées d'Alep⁵ (fig. 20b) et du Louvre⁶ (fig. 20a), sous les numéros d'inventaire respectifs 17572 et AO 19820. Chaque musée possède ainsi, en moulage, la partie des pièces qui a été attribuée à l'autre. Tous les éléments qui composent le modèle du Louvre ont été recueillis lors de la première campagne de fouille. Mais il ne prend pas en compte l'intégralité des pièces exhumées lors de cette campagne. Le modèle d'Alep, quant à lui, présente certaines pièces trouvées lors de la troisième campagne. Ces dernières ont d'ailleurs été retrouvées plus loin que le gisement initial⁷. Selon A. Parrot, l'aire de répartition des fragments couvrait une surface de plusieurs dizaines de mètres de large, dans l'espace 20 du temple d'Ishtar (fig. 3a), mais la partie la plus dense mesurait 2,50 x 1,50 m⁸ (fig. 16a). Ces

³ Parrot, A., 1935, pp. 132-137, pl. XXVIII ; 1956, pp. 136-143.

⁴ Calmeyer, P., 1967 ; hypothèses reprises dans Keel, O, Schroer, S., 2005. R. Dolce a, quant à elle, invalidé cette dernière version pour défendre la version proposée par A. Parrot. À l'inverse, elle ne soutient pas l'interprétation fonctionnelle d'un étendard destiné à commémorer une victoire ; Dolce, R., 1978 (a), vol. I, pp. 276-279.

⁵ N° d'inv. 17572. Le panneau se trouvant derrière une vitrine inamovible, il ne nous a pas été possible de relever les dimensions exactes. Par calcul et déduction, les mesures approximatives doivent être les suivantes : Ht. : 45 cm ; l. : 60 cm.

⁶ N° d'inv. AO 19820 ; Ht. : 35 cm ; l. : 70 cm.

⁷ Parrot, A., 1956, p. 141.

⁸ Parrot, A., 1956, p. 136, fig. 32 ; les dimensions annoncées dans Parrot, A., 1979, p. 119, sont de 2,30 x 1,30 m.

premières informations confirment que le panneau – si tant est qu’il n’y en ait eu qu’un seul – n’a donc pas été retrouvé tel quel et la reconstitution résulte d’hypothèses propres au fouilleur. Selon lui, le panneau original était organisé en un minimum de trois registres⁹. Ce postulat repose sur les profils des personnages et l’idée selon laquelle l’artisan a dû choisir le mode du boustrophédon pour agencer les pièces. Ce mode consiste à comprendre la succession des sujets sur le panneau en passant d’un registre à un autre, en sens inverse : par exemple, le registre inférieur s’envisage de droite à gauche, le suivant au-dessus de gauche à droite et ainsi de suite. Ce mode implique donc un « sens de lecture » qui s’impose par la direction des personnages. Le thème semblait tout aussi clair : une fin de bataille entre Sémites et Sumériens, où des soldats dirigent des prisonniers vers des personnages de haut rang conduits par leur attelage. Ainsi, au registre inférieur se trouvaient des soldats et le char, passant de gauche à droite ; au registre médian, des prisonniers et des soldats défilant de droite à gauche ; au registre supérieur, enfin, les pseudo-dignitaires allant à la rencontre de soldats et de leurs prisonniers. Les registres étaient séparés par un double filet d’éléments en coquille et pierre rouge. Les figures, enfin, étaient insérées dans du bitume et de petits morceaux de schiste noir étaient placés entre celles-ci.

La reconstitution du Louvre est organisée sur deux et non pas trois registres (fig. 20a). Cela s’explique aisément : toutes les pièces n’ayant pas été retrouvées, cette reconstitution ne propose qu’une version raccourcie de l’Étendard original. A. Parrot estime à une trentaine le nombre initial de personnages. Ici il ne s’en trouve que dix-neuf. Le panneau, tel qu’il est reconstitué au musée, mesure donc 35 cm de haut sur 70 cm de large, alors que dans sa version originale, sur trois registres, le fouilleur estime une hauteur d’une quarantaine de centimètres. Pour notre part, nous proposons de l’élargir à une cinquantaine de centimètres, si l’on estime que la hauteur moyenne d’un registre est d’une quinzaine de centimètres. En outre, ce n’est pas non plus le mode du boustrophédon qui est proposé pour cette restitution. L’agencement des personnages selon leur profil donne plutôt à voir une division du panneau en deux côtés, droit et gauche : à droite, le prestige des vainqueurs avec les pseudo-dignitaires et l’attelage ; à gauche, le déshonneur des prisonniers vaincus. Dans chaque partie, les personnages des deux registres vont en sens inverse. Ainsi, le sens de lecture proposé par A. Parrot commence par les personnages du registre du bas qui, dos à dos, s’éloignent du centre du panneau pour aller vers les bords et se retrouvent face à face au registre supérieur.

⁹ Parrot, A., 1956, pp. 136-143.

Du côté droit, c'est un porte-enseigne, composé des pièces **5**, **467**, **496** et **497**, qui ouvre la marche¹⁰. Derrière lui se trouvent les quatre personnages portant une toque sur les pièces **355**, **356**, **357** et **358**. Sur le registre du bas – et donc, suppose-t-on, derrière eux ? – se trouve l'attelage, composé des pièces **250** et **498** pour ce qui concerne l'équidé et des pièces **370**, **494**, **495**, **561** et **562** pour le char. Un dernier soldat sur la pièce **360**, qu' A. Parrot interprète comme un palefrenier¹¹, ferme la marche. Derrière lui est placée une jarre sur la pièce **598**. Devant cette suite, du côté gauche, se trouvent quatre soldats sur les pièces **362**, **363**, **364** et **368** et un personnage sur la pièce **466** qu' A. Parrot identifie comme un musicien tenant un instrument sur son épaule. Ils conduisent sept prisonniers, deux sur le registre du haut composés des pièces **8**, **431** et **432**, et cinq en bas composés des pièces **424**, **426**, **427**, **428**, **429** et **430**. Le soldat sur la pièce **365**, enfin, ferme la marche.

Le panneau tel qu'il est reconstitué à Alep ne présente pas la même organisation (fig. 20b). Il prend également en compte des éléments retrouvés lors de la troisième campagne : deux fragments de soldats sur les pièces **361** et **367**, deux bustes masculins sur les pièces **2** et **4**, un prisonnier agenouillé sur la pièce **425** et une paire de jambes masculines sur la pièce **6**. D'autres fragments, quant à eux, n'apparaissent plus, tels que le fer de javeline sur la pièce **562**, le prisonnier sur la pièce **430** et la jarre sur la pièce **598**. Ainsi sont représentés vingt-trois personnages, sur un panneau mesurant approximativement 45 cm de haut sur 60 cm de large. Les sujets sont agencés différemment, en respectant l'hypothèse initiale du fouilleur, sur trois registres. Le registre du haut est pratiquement similaire à celui du modèle du Louvre, bien qu'il soit composé de moins de figures. Face à face, presque au centre du registre, se trouvent le porteur d'enseigne et un soldat. Derrière eux, pêle-mêle, des soldats et des prisonniers. Sur le registre médian sont présentés quatre personnages portant une toque et quatre prisonniers, tous de profil gauche. Ici les prisonniers sont liés entre eux à la taille, par une corde. Au registre inférieur, enfin, un char, un soldat et deux prisonniers vont vers la droite, ainsi que le buste d'un homme qui ferme la marche. Le passe-guides surmonté d'une figure de bovin sur la pièce **496**, qui était maladroitement utilisé pour représenter un emblème sur le modèle du Louvre, est ici bien associé au char, dans sa fonction originelle. Seule incohérence, de taille, le bovin n'est pas présenté de même profil que les équidés qui conduisent le char.

¹⁰ L'emblème de son enseigne est en réalité composée d'un passe-guides ; nous y reviendrons, cf. *infra*, p. 243.

¹¹ Parrot, A., 1956, p. 144.

À de nombreux égards, ces deux reconstitutions tiennent de la pure hypothèse, voire de l'incohérence. Les preuves archéologiques pouvant les étayer sont minces, et les justifications des auteurs sont inexistantes. Seules les bordures et la présence des morceaux de schiste entre les figures sont incontestables.

Sur la reconstitution du Louvre (fig. 20a), le premier doute et le plus célèbre vient du personnage qui ouvre la marche des pseudo-dignitaires, le porteur d'enseigne¹². Que ce personnage porte ce qui pourrait être une enseigne est tout à fait plausible si l'on en croit la position de ses mains, fermées sur un bâton ou un manche vertical. Mais l'enseigne restituée n'est pas la bonne. Il s'agit, sans l'ombre d'un doute, d'un passe-guides surmonté d'une figurine de bovin, très certainement un taureau. On reconnaît très clairement les anneaux dans lesquels sont passées les guides, constituées de cordages¹³. De plus, la hampe sur laquelle repose l'enseigne n'est pas la bonne. Dans les mains du personnage, le manche est lisse. Ici, il s'agit d'une corde et la différence d'ornementation ne laisse aucun doute quant à l'impossibilité de la superposition de ces deux éléments. A. Parrot précise néanmoins que l'idée de superposer le porteur et la pseudo-enseigne vient de lui, mais que concernant la hampe surmontée du passe-guides, aucun doute n'est permis puisqu'il les a retrouvés ainsi associés, encore insérés dans du bitume¹⁴. Malheureusement, aucune photo ne vient à l'appui de cette affirmation. Un autre facteur décisif est, selon lui, le profil du bovin qui ne va pas dans le même sens que l'attelage, mais bien dans le même sens que le porteur. Ce détail est en effet de poids et incontestable quand on observe la reconstitution proposée à Alep (fig. 20b). Sans réfuter cette idée, sur laquelle s'appuie d'ailleurs R. Dolce pour confirmer la proposition de reconstitution d' A. Parrot¹⁵, la solution nous semble évidente : il existait initialement deux attelages, même si, d'après le fouilleur, seuls les restes d'un char ont été retrouvés. Nous proposerons pour notre part une explication plus loin¹⁶. Quant aux deux éléments retrouvés superposés, nous le croyons volontiers, mais cela ne peut que nous mettre plus en garde encore sur la situation dans laquelle les objets peuvent être retrouvés.

La position des quatre personnages portant une toque nous paraît également incorrecte. Ce serait, d'après A. Parrot, le roi et ses fils. L'un d'eux est barbu et chauve, les trois autres sont imberbes et ont les cheveux longs. La barbe étant sans doute supposée être le signe de la

¹² La première contestation à ce sujet vient de L. Legrain, publiée dans *RA*, 32, 1935, p. 124, suivi de J. Lauffray dans *Bibliotheca Orientalis*, VIII/5, 1951, p. 164 ; voir la réponse d'A. Parrot dans *Syria*, 29, 1952, pp. 176.

¹³ Cf. *supra*, pp. 167-168.

¹⁴ Parrot, A., 1956, p. 141.

¹⁵ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 278.

¹⁶ Cf. *infra*, pp. 242-244.

maturité, l'homme barbu devient, pour A. Parrot, le roi et les trois autres, ses fils. Ils sont placés les uns derrière les autres, regroupés afin d'accueillir les prisonniers encadrés de soldats. Mais, là où l'on s'attendrait à voir le roi en première position, il est placé derrière les autres. La raison en est simple et structurelle : le personnage barbu a été retrouvé associé à la bordure droite du panneau et cerné de fragments de schiste¹⁷ (fig. 20a). Il est donc évident qu'il se trouve à l'extrême droite d'un registre. Mais le faire figurer derrière ses fils, voilà qui relève, selon nous, de l'incohérence. À cette occasion, précisons que si cinq personnages portant une toque apparaissent sur la reconstitution d'Alep, ce n'est pas parce que la pièce **359** est incluse, mais parce que le buste sur la pièce **358**, cassé, a été divisé pour en faire deux personnages distincts. Il nous semble, dans le sillage d'A. Parrot, que l'association de ces deux fragments pour ne faire qu'un personnage est incontestable. Enfin, le dernier point que nous remettons en question sur la reconstitution du Louvre concernant les pseudo-dignitaires est l'association du buste sur la pièce **358** à la jupe sur la pièce **153**. En effet, la pièce **153** figure une jupe, mais aucune bande de cuir cloutée, élément pourtant bien suggéré sur le buste de la pièce **358** et visible par son ourlet.

Nous avons assimilé le personnage de la pièce **466** à un portefaix dont nous n'avons pas su définir l'objet qu'il porte sur son épaule. Pour A. Parrot, il s'agit d'un musicien qui porte un instrument. Les incisions obliques évoqueraient, selon lui, les cordes. L'exagération de la taille du pouce serait, quant à elle, destinée à montrer que le personnage les pince¹⁸. La découverte plus tardive d'un joueur de lyre sur la pièce **633** montre bien comment sont figurés les instruments à cordes et nous permet de dire que l'objet de la pièce **466** n'en est sûrement pas un. De même, l'exagération du pouce, nous l'avons vu, est une convention de représentation de la main fermée¹⁹. Le désir d'interpréter une version de l'Étendard d'Ur a poussé peut-être un peu trop rapidement le fouilleur à voir, ici, le musicien représenté là-bas.

Dernière précision enfin, les soldats des pièces **3** et **366** et le buste de la pièce **465** devaient faire partie de l'Étendard selon le fouilleur²⁰, mais, pour des raisons inconnues, ils ne sont figurés dans aucune des reconstitutions.

Cette comparaison des deux versions des Étendards de Mari met en avant les incohérences de telles reconstitutions qui, pour certaines, avaient déjà été soulignées. Critique

¹⁷ Parrot, A., 1956, pp. 140, 142.

¹⁸ Parrot, A., 1956, p. 147.

¹⁹ Cf. *supra*, p. 112.

²⁰ Remarques sur fiches-objets.

facile, d'autant plus qu'il s'agit très clairement d'une reconstitution et non pas d'une restitution se basant sur quelques certitudes scientifiques ou sur des preuves archéologiques irréfutables. Néanmoins, à l'instar de l'Étendard d'Ur qui paraît être le modèle incontestable des panneaux figuratifs incrustés, le pseudo-Étendard du temple d'Ishtar semble être le modèle sur lequel se fonderaient tous les panneaux de Mari. Cette hypothèse ne doit pas nous faire perdre de vue que ce modèle présente plusieurs incohérences iconographiques qui ne doivent pas être passées sous silence.

VI.1.b. Le panneau du centre administratif dit du Grand Prêtre

Les pièces de ce panneau²¹ proviennent en majorité de la salle 10 (fig. 16d, 21). Cette salle fait partie de la seule unité architecturale cohérente dégagée dans ce quartier et composée des salles 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16 et 17, au sud de la voie numérotée 14 (fig. 7). Les salles 7 et 10 ne sont pas communicantes, mais cela n'empêche nullement les pièces d'appartenir au même panneau, si l'on en croit l'hypothèse vraisemblable de J.-C. Margueron selon laquelle le panneau serait tombé de l'étage²².

Tel qu' A. Parrot l'a restitué, ce panneau comporte trois registres et vingt personnages (fig. 21). L'emplacement des personnages dans les registres se base sur leur genre et sur des hypothèses partant d'empreintes laissées au sol et d'espaces laissés vacants entre les morceaux de schiste²³. La bordure, monochrome, est faite de petits carrés de coquille, placés en losange, entre deux filets de rectangles.

Sur le registre du haut sont placés huit hommes sur les pièces **229, 595, 596, 597, 639, 640, 641 et 642**. A. Parrot est certain de leur emplacement²⁴. Il s'agit d'orants et de serviteurs tenant des offrandes ou de la vaisselle, situés de part et d'autre d'une coupe à piédestal sur la pièce **603**. Sept d'entre eux sont de profil droit. Sur le registre médian, il place sept femmes, composées des pièces **139, 141, 577, 578, 579, 581, 582 et 588**. Quatre d'entre elles sont

²¹ Conservé au musée de Damas, n° d'inv. 1269 ; Ht. : 52,6 cm ; l. : 25,9 cm.

²² Margueron, J.-C., 2007 (e).

²³ « *Le monument ayant été complètement désarticulé, nous ne faisons entrer en ligne de compte que les éléments retrouvés dans la seule salle 10. Il semble qu'on puisse provisoirement les replacer sur trois registres. Nous avons garni ces derniers, d'une part en tenant compte d'empreintes laissées sur le sol et de la taille des morceaux de schiste découpés pour garnir les intervalles entre les silhouettes, de l'autre en fonction des sexes que nous avons séparés.* » Parrot, A., 1962, pp. 164-165.

²⁴ « *Au registre supérieur, nous avons disposé les hommes. Huit sont certains, passant, sauf une exception, de gauche à droite.* » ; Parrot, A., 1962, p. 165.

coiffées d'un *polos*. On retrouve également les deux femmes penchées vers ce que nous avons interprété comme un animal conduit au sacrifice. L'une des femmes coiffées d'un *polos* tient en main la même coupe à piédestal qu'au registre supérieur, coupe « *naturellement* »²⁵ (?) plus petite que celle des hommes. Sur le registre inférieur, enfin, figurent encore des femmes. Dans la partie gauche, on retrouve les trois femmes occupées à la mise en écheveau sur les pièces **141**, **142** et **145**. Une quatrième femme, debout, devait leur être associée, dans la mesure où l'activité à laquelle elles se prêtent nécessite d'être deux²⁶. De plus, on devine très nettement l'emplacement qu'elle occupait entre les morceaux de pierre. Ici, l'emplacement de ces quatre femmes au sein du panneau semble avéré, car elles ont été retrouvées encore insérées dans du bitume et accompagnées de la bordure de l'angle inférieur gauche. À droite est placée une autre femme debout, composée des pièces **138** et **140** et une femme agenouillée sur la pièce **576**. Entre elles figurent trois éléments, deux indéterminés sur les pièces **223** et **230**, et un fragment de tissu frangé sur la pièce **572**. On remarquera que la femme agenouillée est, dans cette position, aussi grande que les femmes debout. Le fouilleur précise même qu'il n'a pas voulu la placer au registre supérieur, car la différence d'échelle est trop marquée²⁷. Elle l'est tout autant ici, nous semble-t-il. Le détail est néanmoins intéressant, car c'est sous-entendre qu'au sein d'un même registre, les artisans ont pu respecter les tailles d'un côté, avec des femmes assises proportionnellement plus petites que les femmes debout, et, de l'autre côté, jouer avec les logiques de l'échelle, en plaçant une femme agenouillée de la même taille qu'une femme debout. Par-delà la question de l'échelle, cette simple remarque du fouilleur démontre bien qu'à l'exception des femmes assises, aucun indice archéologique ne joue en faveur de la reconstitution qu'il propose. Ici encore, tout ne semble être que le résultat d'hypothèses émises par A. Parrot, les hommes en haut, les femmes en bas et un mélange d'intuitions et de certitudes de positionnement pour le registre inférieur. Nous comprenons mal, par ailleurs, ce qu'un morceau du tissu frangé, appartenant vraisemblablement à un soldat, fait sur ce registre.

Concernant ce panneau et à l'inverse de l'Étendard, ce n'est pas la valeur iconographique donnée aux pièces que nous remettons ici en question, mais bien leur agencement parfaitement arbitraire, issue d'une pensée qui empêche de mélanger hommes et femmes sur un même registre et s'autorise à les hiérarchiser. Sans preuve aucune, nous

²⁵ Parrot, A., 1962, p. 166.

²⁶ Cf. *supra*, V.3.

²⁷ Parrot, A., 1962, p. 167.

doutons que ce mode de pensée puisse s'appliquer aussi librement aux habitants de Mari d'il y'a plus de 4000 ans.

VI.1.c. Les panneaux des musées

Dans un souci de présentation des incrustations en contexte, des reconstitutions de panneaux ont été réalisées dans les musées d'Alep, de Damas et de Der-ez-Zor. Il est évident que c'est l'arbitraire le plus total qui a guidé l'assemblage des pièces au sein d'un même panneau. Il en existe treize au total.

À Alep sont conservés deux panneaux, sous les numéros d'inventaire 1968 et 5113²⁸ (fig. 22c). Ils présentent la même scène : un soldat armé d'une javeline portée sur l'épaule, conduisant un prisonnier par la nuque, lui-même ligoté aux avant-bras et à la taille par des liens. Les deux personnages, dans chaque panneau, sont cernés d'éléments en schiste noir. Ces deux groupes sont supposés avoir été retrouvés tels quels lors de la fouille au sud de l'Enceinte Sacrée du « palais » de la Ville II²⁹. Seule une photo subsiste (fig. 16b). On notera qu'en ce qui concerne le prisonnier, il n'est conservé que par le buste ; l'adjonction des jambes ne correspond donc pas à l'état de découverte. Dans l'état actuel des reconstitutions, chaque groupe est isolé au sein d'un petit panneau carré, mais ils pourraient tout aussi bien figurer sur un même panneau.

Les onze autres panneaux sont répartis entre le musée de Damas, sous les numéros d'inventaire 1901, 1914, 1916, 1917, 1919, 1920, 1921, 1922 et 1923³⁰ (fig. 22a), et le musée de Der-ez-Zor, sous les numéros d'inventaire 1912 et 1913³¹ (fig. 22b). Les assemblages tels qu'ils se présentent n'ont, à l'évidence, jamais existé dans cet état. En effet, sur certains panneaux, les pièces proviennent de gisements différents. De plus, les incrustations sont placées arbitrairement. Parfois, seul le torse des personnages est présenté, comme sur les panneaux 1901, 1919 ou 1920. Sur le panneau 1901, une enseigne, sur le principe de celle de l'Étendard, est recomposée, la corde de la pièce **534** figure le manche et le passe-guides sur la

²⁸ Panneau 1968 : Ht. : 12,4 cm ; l. : 13,7 cm ; panneau 5113 : Ht. : 8,5 cm ; l. : 10 cm.

²⁹ Parrot, A., 1969, p. 204.

³⁰ Panneau 1914 : Ht. : 17,5 cm ; l. : 26,6 cm ; panneau 1916 : Ht. : 18 cm ; l. : 26,9 cm ; panneau 1917 : Ht. : 16,9 cm ; l. : 25,2 cm ; panneau 1919 : Ht. : 9,4 cm ; l. : 31 cm ; panneau 1920 : Ht. : 9,8 cm ; l. : 25 cm ; panneau 1921 : Ht. : 14,7 cm ; l. : 10 cm ; panneau 1922 : Ht. : 36 cm ; l. : 53,7 cm ; panneau 1923 : Ht. : 9,6 cm ; l. : 27,8 cm.

³¹ Panneau 1912 : Ht. : 17,8 cm ; l. : 25,8 cm ; panneau 1913 : Ht. : 16,4 cm ; l. : 28,1 cm.

pièce **530**, surmonté d'une amulette, figure l'enseigne (fig. 22a). Autre aberration, le panneau 1912, conservé à Der-ez-Zor, donne à voir un personnage assis, de profil gauche, dont le buste est celui d'un prisonnier agenouillé sur la pièce **444** et dont la jupe est en réalité celle d'un personnage de profil droit sur la pièce **620** (fig. 22b). Le panneau 1917 de Damas, qui reconstitue un attelage, a l'originalité de présenter la figure de la pièce **476** comme celle d'un prisonnier sur lequel passerait le char. En revanche, l'une des pattes de l'équidé est faite d'un faisceau de javelines sur la pièce **564** (fig. 22a). Le fragment de personnage assis sur la pièce **622**, placée sur le panneau 1920, a été associé avec un bras sur la pièce **213**, ce qui n'a rien d'opportun, à en juger par l'angle particulier du membre supérieur (fig. 22a).

Ces inattentions mises à part, ce type de reconstitution offre deux avantages. Le fond des panneaux est d'un bleu très foncé, profond, qui s'assimile autant à la couleur du lapis-lazuli que du schiste noir et rend l'effet de contraste des panneaux tels qu'ils étaient vraisemblablement destinés à être vus. Les bordures d'encadrement ont aussi été respectées dans une certaine mesure, ne serait-ce que pour les panneaux 1912 et 1913 conservés à Der-ez-Zor et 1914, 1916, 1917 et 1922 conservés à Damas (fig. 22a-b). Elles sont généralement simples, mais jamais identiques en haut et en bas : en haut, elles sont composées de triangles disposés en miroir par la pointe ; en bas, elles sont faites d'une frise de carrés de coquille, disposés en losange, côte à côte. Dans les deux cas, la frise est cernée de deux bandes faites d'une alternance de rectangles de coquilles et de pierres rouges. Mais le grand intérêt de ces reconstitutions est, selon nous, qu'elles donnent à voir une autre facette du panneau figuratif incrusté, qui n'est pas nécessairement destiné à être organisé en plusieurs registres. En effet, le modèle d'Ur a toujours conduit à considérer que ces panneaux étaient toujours construits ainsi. C'est en effet une organisation visuelle fréquente à cette époque. Mais rien ne permet de prouver que certains panneaux n'étaient conçus que sur un seul un registre, comme tel est le cas de certaines plaques perforées par exemple (fig. 38e). Cet aspect est particulièrement intéressant par rapport à la signification de ces objets ou à la fonction qui leur a été attribuée, car en un seul registre, ils ne racontent pas, ils évoquent. Le caractère narratif n'est ainsi plus systématique.

VI.2. Nouvelles propositions d'assemblage

VI.2.a. Méthodologie

Comme nous l'avons souligné en début de chapitre, il n'est pas question de proposer ici une reconstitution des panneaux tels qu'ils pouvaient se présenter avant leur destruction. Notre but est avant tout de mettre en avant des groupes d'incrustations qui auraient pu figurer ensemble sur un panneau. Ainsi, nous ne proposerons pas une organisation des pièces les unes par rapport aux autres au sein des registres.

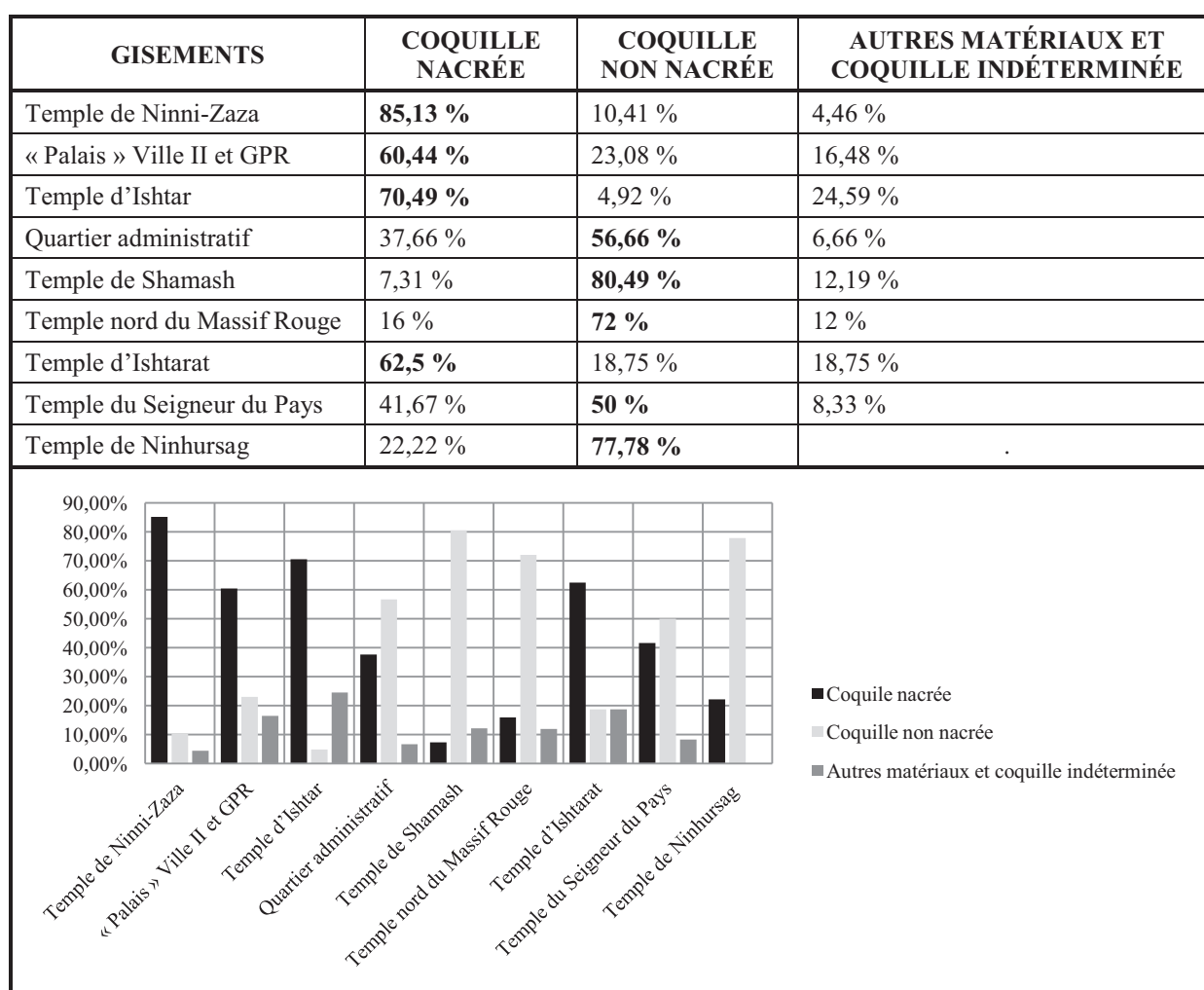


Tableau 70 : pourcentage des matériaux utilisés par secteur

Afin de définir les groupes, nous nous sommes fondée sur certains critères précis : le gisement, le matériau, la thématique iconographique et l'échelle. Toute l'attention doit être mise sur le fait que ces critères correspondent à des valeurs connues, ne laissant donc aucune

part à l'arbitraire. Dans nos propositions ne figurent pas toutes les pièces. De manière générale, les éléments décoratifs ainsi que les pièces dont nous n'avons pu déterminer la forme n'ont pas été pris en compte. Nous ne traiterons ici que des pièces figuratives que nous avons pu identifier. Les groupes ainsi proposés ne sont en aucun cas exclusifs.

Le premier critère tient aux gisements. Nous avons pu déterminer d'où venaient les pièces et les assemblages que nous tentons sont composés des incrustations issues d'un seul et même gisement. Nous n'avons pas pris en compte les gisements que nous avons qualifiés de mineurs ni les pièces de provenance inconnue. Les principaux gisements traités ici sont les temples d'Ishtar, de Ninni-Zaza et de Shamash, le « palais » de la Ville II et le centre administratif dit du Grand Prêtre. Ces cinq gisements sont ceux qui présentent assez de fragments et de données fiables pour tenter des regroupements. Les temples des secteurs nord et sud du Massif Rouge, ainsi que les temples de Ninhursag et d'Ishtarat n'ont fourni que peu de fragments et, en tout cas, aucune donnée qui ne soit assez solide pour tenter des assemblages significatifs.

Le matériau³² est également un critère que nous avons pris en compte. Nous partons en effet du principe que n'étaient pas réunis sur un même panneau des éléments en coquille nacrée et en coquille non nacrée. Dans l'état actuel des données, même si les éléments en coquille non nacrée sont moindres – 25,40 % du corpus contre 65,38 % d'incrustations en coquille nacrée – nous pouvons observer que les gisements où ils sont majoritaires sont plus nombreux, puisque l'on compte cinq bâtiments où les incrustations en coquille non nacrée sont dominantes³³.

La thématique joue également un rôle dans nos regroupements. En écho à notre analyse des thèmes iconographiques³⁴, nous aurons plutôt tendance à favoriser l'association de pièces faisant partie d'une même thématique : la thématique militaire est représentée par les soldats, les prisonniers, les attelages, les armes et les portefaix ; la thématique cérémonielle par les prêtres, les sacrifices, les orants, les personnages assis, la vaisselle et les serviteurs. Les autres sujets ont été comptabilisés dans le tableau ci-dessus dans le thème

³² Cf. *supra*, pp. 45-47, 56.

³³ Les pourcentages donnés dans Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 318, concernant la part de coquille nacrée et non nacrée et des autres matériaux entrant dans la composition du corpus des incrustations de Mari paraît désormais infondé, étant donné qu'ils ne prennent pas en compte la totalité du corpus découvert à Mari.

³⁴ Cf. chap. V.

générique. Même si ce classement demeure subjectif, il a pour but de faire émerger les cohérences au sein d'un même panneau, voire d'un même registre. On ne le répétera jamais assez, c'est évidemment arbitraire et nous n'excluons pas qu'un char, par exemple, puisse cohabiter sur le même registre qu'un orant, bien que chacun soit classé dans un thème différent.

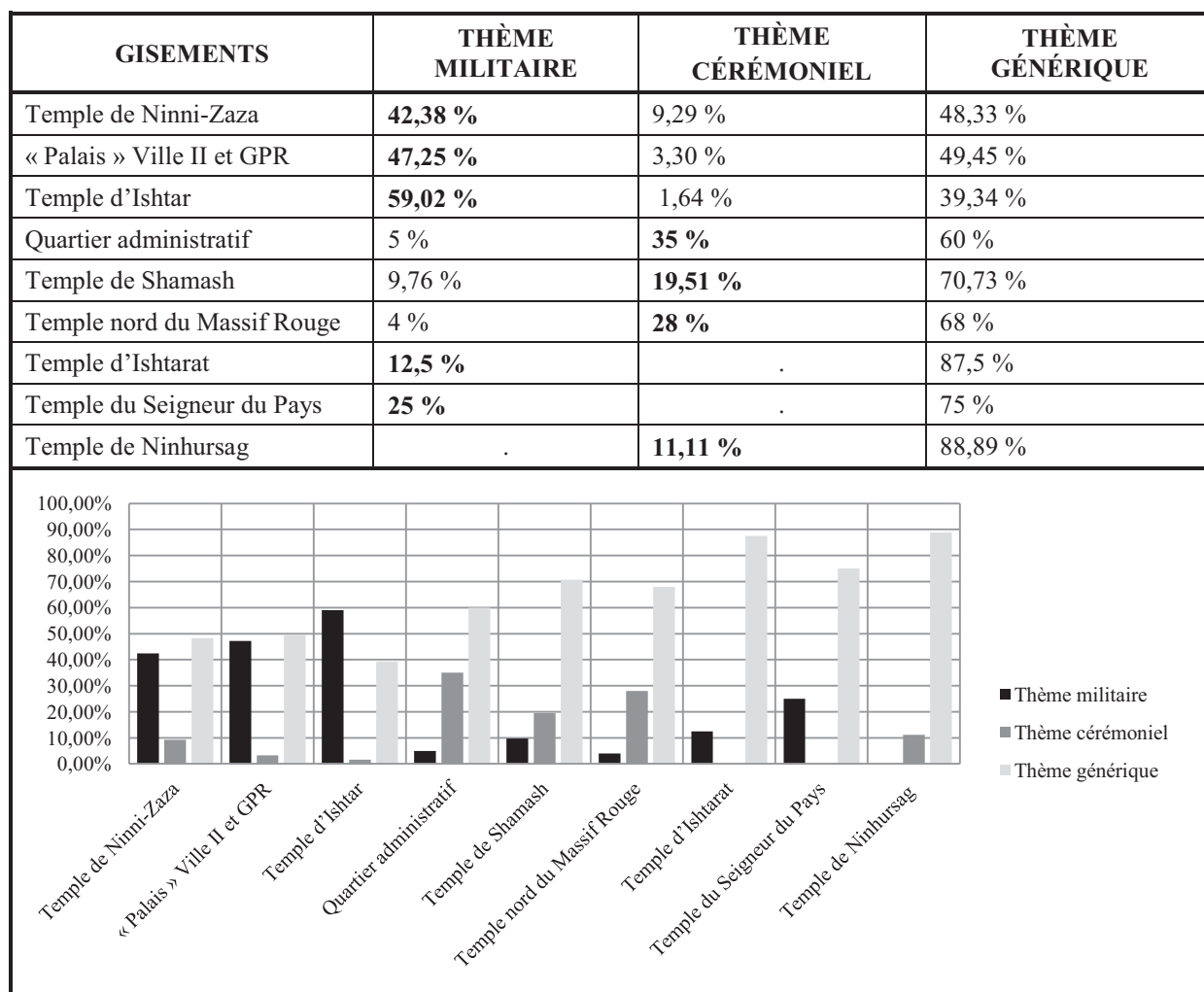


Tableau 71 : pourcentage des thèmes iconographiques représentés par secteur

Le dernier critère, enfin, tient à l'échelle et aux proportions des personnages, en partant du principe que nous ne pouvions assembler que des personnages aux dimensions voisines et cohérentes. Nous pensons que cette dynamique a été respectée, ne serait-ce que pour ne soulever aucun déséquilibre visuel que procureraient, sur un même registre, des personnages de tailles différentes. Nous avons tenté d'établir des modules à partir des seules pièces représentant des personnages debout, conservées intégralement du haut de la tête à la plante des pieds, hommes et femmes confondus. Le groupe de départ était ainsi composé de

24 pièces, mais nous n'avons pas pu établir de règles de proportion qui permettraient de restituer idéalement la taille d'un personnage lorsque seul un fragment est conservé (annexe 7)³⁵. Ni le concept de la grille, que l'on peut notamment appliquer aux représentations figurées de l'art égyptien, ni la division du corps en six valeurs égales qui s'appliquera, par exemple, à la fin du III^e millénaire pour les statues de Gudea³⁶, nous paraissent ici valables. Bien qu'il ne nous a pas été possible de faire émerger des conventions imposées en ce sens, il n'est pas exclu que de tels principes aient régis la conception des panneaux à cette époque.

VI.2.b. Temple d'Ishtar

Concernant ce gisement (fig. 3) et comme nous l'avons évoqué plus haut³⁷, il nous faut d'emblée préciser qu'outre son corpus de base (pl. 36-39), nous lui avons ajouté certains éléments qui n'ont jamais été enregistrés par A. Parrot et donc de provenance inconnue (pl. 64). Ce lot, remis au musée du Louvre et directement enregistré par lui, forme un ensemble qui provient probablement du temple d'Ishtar et n'a pas été enregistré pour une raison que nous ignorons. Dans ce lot se trouvent des fragments de bras, de vêtements de soldats, de jambes nues et deux fragments d'équidés, que nous avons inclus à notre réflexion sur les assemblages de ce gisement.

Sur la base des pièces qui constituent l'Étendard (fig. 20), il existait probablement un panneau en coquille nacrée à thématique militaire. À ce sujet, deux remarques s'imposent. Une première concerne les groupes de soldats et de prisonniers. Les soldats ont tous un bras tendu devant eux. Cette position est, selon nous, directement à mettre en rapport avec la marque de doigt que l'on voit sur la nuque de certains prisonniers. Ainsi, il apparaît que les prisonniers n'étaient peut-être pas tous agencés en file indienne, comme présenté sur la reconstitution de l'Étendard, mais conduits au niveau du cou par les soldats. Une remarque complémentaire tient aux cordages qui leur enserrèrent la taille. Nous ne comprenons que difficilement l'intérêt de placer une corde là, si ce n'est pour les attacher à quelque chose. Nous pensons donc qu'ils étaient vraisemblablement attachés entre eux, comme le montre

³⁵ Pièces 34, 142, 355, 356, 357, 393, 412, 413, 426, 427, 428, 429, 454, 455, 456, 457, 577, 578, 579, 589, 595, 596, 597, 641 ; nous n'avons pas appliqué ce schéma aux personnages agenouillés, accroupis et assis.

³⁶ Pour un état de la question, voir Azarpay, G., 1990 ; 1995 ; Robins, G., 1990.

³⁷ Cf. *supra*, II.5.

d'ailleurs la reconstitution d'Alep. Comme nous l'avons aussi mentionné plus haut, puisque tous les prisonniers ne portent pas la marque de la main des soldats sur la nuque, nous pouvons tout à fait en déduire que chaque soldat mène devant lui deux prisonniers, attachés ensemble par la taille, dont le second seulement serait conduit (pl. 66a).

Une deuxième remarque tient aux attelages. Une fois les pièces non inventoriées rajoutées au corpus du temple d'Ishtar, l'identification de deux chars distincts devient possible (pl. 67). En effet, dans le corpus des pièces de provenance inconnue se trouvent deux fragments de corps d'équidé sur les pièces **559** et **560** qui pourraient s'ajuster ensemble. Ainsi, en plus du char allant vers la droite, que l'on connaît sur la reconstitution de l'Étendard, serait représenté un nouvel attelage, allant vers la gauche (pl. 67). De ce char serait donc conservé l'équidé en deux fragments et le passe-guides sur la pièce **496**, initialement interprété comme une enseigne (fig. 20). Le problème du profil du bovin se trouverait alors résolu. Enfin, nous pouvons ajouter également la jupe sur la pièce **370** qui présente un évidement circulaire de la taille d'une roue de char. Sur l'Étendard, cette pièce est placée sous le char, sans raison ou signification évidentes. À vrai dire, ce vêtement est probablement celui d'un personnage monté sur le char et dont le vêtement dépasse légèrement à l'arrière. Si nous l'associons au char allant à gauche, cette pièce retrouve à la fois sa place et son sens.

À côté de la thématique militaire, pourrait se trouver une scène d'ordre cérémoniel, en coquille nacrée (pl. 66b). En effet, un vase, sur la pièce **598**, avait été placé sur l'Étendard. À nos yeux, ce vase trouve difficilement sa place au sein d'une scène de victoire. Or, dans le corpus de provenance inconnue, se trouve le fragment d'un autre vase. Il s'agit d'une coupe à piédestal, sur la pièce **604**, que l'on connaît pour être le modèle figuré sur le panneau du centre administratif dit du Grand Prêtre, tenu par une femme sur la pièce **579**. Rappelons aussi que ce même corpus de provenance inconnue offre au moins trois fragments très mal préservés de femmes, sur les pièces **151**, **152** et **630**. Sur cette dernière, la femme est sans doute assise. Sur les pièces **151** et **630**, on devine le bas du châle et un bras qui en émerge. Sur la pièce **152**, on ne reconnaît que le châle. Ces femmes sont probablement directement en rapport avec les deux formes céramiques sur les pièces **598** et **604**, dans le cadre d'une thématique cérémonielle.

Enfin, le buste d'un homme sur la pièce **1**, le buste d'un soldat portant une toque sur la pièce **359** et le bas d'une jupe sur la pièce **157**, sont les seules attestations d'incrustations en coquille non nacrée retrouvées dans le temple d'Ishtar (pl. 68a). On peut donc vraisemblablement penser à un autre panneau, peut-être à thématique militaire.

En résumé, les panneaux du temple d'Ishtar présentent deux thématiques. La thématique militaire est attestée, en coquille nacrée, principalement avec le défilé de soldats, dont certains se démarquent par la toque et le port de la bande de cuir cloutée. Ils mènent directement par le cou des prisonniers, liés entre eux par la taille (pl. 66a). Deux chars sont également représentés, allant en sens inverse et dont un est monté (pl. 67). Les composantes de la thématique militaire étaient peut-être également représentées sur un panneau en coquille non nacrée (pl. 68a). La seconde thématique est cérémonielle, faisant peut-être intervenir trois femmes, dont une assise, sur des pièces en coquille nacrée (pl. 66b).

VI.2.c. « Palais » de la Ville II

Le « palais » est le seul gisement qui présente des groupes d'incrustations (pl. 56-59) que l'on peut relativement bien associer à des niveaux stratigraphiques établis (fig. 7-8).

Un premier groupe d'incrustations, en coquille nacrée et non nacrée, a été récolté au niveau P-2, entre les salles 4, 16, 17, 46 et 50 (pl. 68b). La répartition est très large et les incrustations trop peu nombreuses pour que l'on puisse tenter un assemblage pertinent (fig. 8). On portera une attention particulière, malgré tout, à une roue cerclée sur la pièce **547**, le seul exemplaire du corpus de Mari et à une paire de jambes nues avec des cavités remplies de bitume sur la pièce **111**. Nous nous étonnons surtout de la similitude de facture avec les pièces retrouvées au niveau P-1 (pl. 69a). Cela sous-entend soit qu'il y a une totale permanence dans la représentation des formes et sujets iconographiques, soit qu'il y a eu erreur d'attribution de niveau lors du dégagement de ces pièces, soit qu'il y a eu réutilisation d'un objet. Quant aux thématiques, elles relèvent autant de la thématique militaire, avec la roue de char de la pièce **547**, le prisonnier de la pièce **459** ou le soldat de la pièce **417**, que du thème cérémoniel avec l'orant de la pièce **594**. Ainsi, on peut attester d'un minimum de trois panneaux pour ce niveau P-2 : un en coquille nacrée à thématique militaire ; un en coquille non nacrée, également à thématique militaire ; un dernier à thématique cérémoniel.

Le groupe le plus homogène a été retrouvé au niveau P-1, dans un secteur situé au sud de l'Enceinte Sacrée, entre les salles 49, 51, 52 et 54 (fig. 7b). Étant donné l'éparpillement des pièces, on peut envisager une chute de l'étage³⁸ : un escalier a été retrouvé dans la salle 52 et seule la salle 53 n'a pas livré d'incrustations. On pourrait y voir là une cage d'escalier. Quand

³⁸ Margueron, J.-C., 2004, p. 209.

le matériau a pu être identifié, la plupart de ces incrustations se sont avérées en coquilles nacrées et à dominante militaire. Une grande homogénéité caractérise les figures de cet ensemble (pl. 69a). Les prisonniers sur les pièces **454**, **456**, **457**, **458**, **461** et **462** sont tous de profil droit et de même taille. Tous ont les avant-bras ligotés dans le dos, un lien à la taille et la marque d'un doigt sur la nuque. La similitude avec les prisonniers du temple d'Ishtar est parfaite (pl. 66a). La même cohérence est à noter avec les soldats des pièces **413**, **414**, **415** et **416**. Tous sont aussi de profil droit, casqués, un bras tendu devant, l'autre tenant une javeline sur l'épaule. Ils sont torse nu et portent une bande de cuir cloutée. Enfin, ils sont de la même taille que les prisonniers et donc très probablement associés sur le modèle des personnages du temple d'Ishtar : on peut légitimement penser ici à une production en série, probablement issue d'un même atelier.

Concernant les attelages (pl. 69b), nous l'avons évoqué plus haut, il est fort probable qu'ils comportent quatre roues, dont deux seulement sont visibles. Cinq roues dentées ont été retrouvées sur les pièces **542**, **543**, **544** et **546**. Elles peuvent être divisées en deux groupes, la pièce **542** d'un côté et les pièces **543**, **544** et **546**, légèrement plus petites. Cet ensemble présenterait les restes d'un minimum de trois chars. Il faut cependant rappeler que les restes archéologiques de chars retrouvés dans le cimetière d'Ur indiquent qu'un seul engin pouvait être muni, à l'avant et à l'arrière, de roues de diamètres différents³⁹. Tablant sur une relative fidélité des incrustations vis-à-vis de leur modèle, on peut alors aisément imaginer qu'un même char soit équipé de roues de différents diamètres. Quant aux caisses de char, une seule a été retrouvée, allant vers la gauche, sur la pièce **550**. Elle est surmontée d'un personnage dont on ne voit que le bas de la jupe. Cette caisse, du même type que la caisse à barreaux retrouvée dans le temple d'Ishtar sur la pièce **494**, est issue du même secteur que les roues, mais sa petite dimension ne nous permet pas de l'associer avec l'une de ces roues. Il s'agirait alors des restes d'un quatrième char. Pour conduire ces attelages, on peut penser aux fragments d'au moins trois groupes d'équidés (pl. 69b). De profil gauche, il existe un corps sur la pièce **555** et deux faisceaux de quatre pattes sur les pièces **551** et **553**. Si les pattes sont trop grandes pour être associées à ce corps, elles pourraient en revanche appartenir à un même équidé. Nous pouvons aussi leur adjoindre le faisceau de quatre queues sur la pièce **556**, également de grande taille. De cette manière, on obtient d'une part deux groupes de taille différente se dirigeant vers la gauche et auxquels on pourrait associer les deux protège-poitrails des pièces **548** et **549**. D'autre part, allant vers la droite, deux fragments de quatre

³⁹ 60 cm de diamètre pour les roues avant et 80 cm pour les roues arrière sur le char de la tombe PG 789 par exemple ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 64.

pattes sur les pièces **552** et **554** pourraient appartenir à un même animal. Au total sont donc figurés au minimum trois groupes d'équidés de deux modules différents et se dirigeant, l'un vers la gauche, l'autre vers la droite.

Au niveau P-1, ajoutons une seule et unique pièce à thématique cérémonielle, **625**, non nacrée et représentant un personnage assis.

Un dernier groupe d'incrustations en coquille nacrée (pl. 70b) et non nacrée (pl. 70a) appartient aux salles 24 et 26 et au niveau P-0 ou P-1 (fig. 7). Les fragments sont difficiles à assembler et relèvent principalement de la thématique militaire. Étant donné le manque de précision quant au niveau d'appartenance, nous ne les avons pas pris en compte pour former des groupes.

En définitive, un groupe très important, à dominante militaire et en coquille nacrée, appartient au niveau P-1 (pl. 69a-b). Ces incrustations proviennent sans doute de l'étage supérieur aux communs situés au sud de l'Enceinte Sacrée. Une incrustation en coquille non nacrée proviendrait quant à elle d'un panneau à thématique militaire. Ainsi, nous attribuons au moins deux panneaux au niveau P -1. Un deuxième groupe appartient au niveau P-2 (pl. 68b) correspondant à un minimum de trois panneaux. Un troisième groupe enfin, composé d'incrustations en coquille nacrée (pl. 70b) et non nacrée (pl. 70a), appartient aux niveaux P-1 et P -0. Paradoxalement, la stratigraphie bien établie du bâtiment aurait pu nous aider à définir une évolution éventuelle dans la représentation des formes et sujets iconographiques. Mais les conditions peu précises d'exhumation des pièces laissent bien trop de questions ouvertes. Pour l'heure, nous ne pouvons que souligner les grandes similitudes de facture et de thématique entre les panneaux du « palais » et ceux du temple d'Ishtar : les prisonniers ligotés et tenus par le cou ; les soldats portant la bande de cuir cloutée sur l'épaule ; les équidés ; le port de la toque ; la caisse de char à barreaux monté par un personnage.

VI.2.d. Temple de Ninni-Zaza

Les pièces retrouvées dans ce temple (pl. 40-50) peuvent être divisées en trois principaux groupes : un premier en coquille non nacrée dans la salle 19 (pl. 71a), un deuxième en coquille non nacrée dans les salles 11, 12 et 13, et un dernier, le plus important, provient des mêmes salles, mais est composé de fragments en coquille nacrée.

L'ensemble de la salle 19 (fig. 4) est particulièrement intéressant car toutes les pièces ont été retrouvées au même endroit et sont du même matériau, en coquille non nacrée (pl. 71a). A. Parrot avait d'ailleurs déjà mis en valeur la cohérence de ce groupe⁴⁰. Il s'agit d'un ensemble de quinze fragments. Cinq représentent des hommes sur les pièces **45**, **67**, **68**, **74** et **611**, cette dernière figurant un homme assis. Les dix autres pièces sont associées à des attelages. Les pièces **501**, **504** et **537** appartiennent à un groupe d'équidés se déplaçant vers la gauche. Les pièces **252** et **253** représentent des queues qui pourraient appartenir aux équidés mentionnés précédemment. Les autres fragments appartiennent à deux ou trois attelages, contrairement à la présentation qu'en a proposée A. Parrot qui n'y fait figurer qu'un char : selon nous, les pièces **511**, **512** et **530** figurent des jougs et les pièces **533** et **536** des cordages. Ainsi, cet ensemble semble constituer deux panneaux en coquille non nacrée, l'un à thématique militaire, l'autre à thématique cérémonielle, où le personnage assis trouverait une place.

Un deuxième petit groupe provient des salles 12 et 13 et se trouve composé de fragments en coquille non nacrée (pl. 71b). On pourrait isoler trois panneaux. Un premier serait constitué des pièces **171**, **172**, **173** et **619**, plus grandes que la moyenne et peut-être les éléments d'une même figure, puisqu'elles représentent des fragments de vêtement. Un deuxième panneau à thématique militaire inclurait les pièces **524** et **532**, fragments d'un attelage. Un dernier, à thématique cérémonielle, prendrait en compte la pièce **605**, représentant un siège.

Un peu moins de 250 pièces forment le dernier ensemble, en coquille nacrée et sensiblement de même échelle, provenant des salles 11 12 et 13 (fig. 4). Indubitablement, ce vaste ensemble constitue la matière de dizaines de panneaux, qu'il est difficile d'isoler en petits groupes cohérents, mais dont on peut distinguer la thématique militaire, d'une part, et la thématique cérémonielle, d'autre part. On remarquera toutefois la grande dominante de la thématique militaire, présentant de nombreux chars à caisse à barreaux et haut tablier, sur les pièces **519**, **520**, **521**, **522**, **525**, **526**, **527** et **528**. La question des recollages se pose ici (pl. 72) : si ces différents morceaux de chars s'associent, nous obtenons au moins cinq chars à quatre roues. On pourrait aussi les associer aux têtes d'équidés sur les pièces **499** et **500** de même qu'aux restes de queues sur les pièces **505**, **506** et **507**.

⁴⁰ Parrot, A., 1967 (b), pp. 132-133.

En résumé, nous avons dénombré un minimum de sept panneaux : deux en coquille non nacrée dans la salle 19, l'un à thématique militaire et l'autre à thématique cérémonielle ; entre les salles 12 et 13 ensuite, nous avons pu isoler les pièces appartenant à trois panneaux en coquille non nacrée de différents modules et au minimum deux panneaux en coquille nacrée. Il devait en exister bien plus, étant donné le grand nombre de fragments retrouvés dans ce temple.

VI.2.e. Le centre administratif dit du Grand Prêtre

Comme nous l'avons vu plus haut, un panneau a déjà été reconstitué dans ce gisement (fig. 21). Il prend en compte tous les fragments retrouvés dans la salle 10, au niveau III (fig. 5). D'autres fragments, nacrés ou non, ont été retrouvés au même niveau, éparpillés entre les salles 7, 9, 11, 12 et 15. Si l'on estime que toutes ces incrustations appartenaient à des panneaux tombés de l'étage, nous pouvons les inclure à notre réflexion sur un groupe plus large (pl. 60-63a). N'oublions pas que ce bâtiment fait partie d'un vaste quartier dans lequel des incrustations ont également été retrouvées⁴¹.

Concernant la reconstitution proposée par A. Parrot, nous ne remettons pas en question le fait que toutes les pièces soient issues d'un même panneau. Elles sont toutes en coquille non nacrée et de même échelle. Nous doutons en revanche de l'agencement des pièces que le fouilleur a proposé. À ce groupe initial, nous ajouterions toutefois le fragment indéterminé **348** en coquille non nacrée, également retrouvé dans la salle 10, et retirerions la pièce **572**, représentant un tissu frangé.

À côté de ce panneau, nous en proposons trois autres, appartenant au niveau III.

Le premier, en coquille non nacrée, est de plus grand module que les autres (pl. 73a). Les fragments identifiables, retrouvés dans les salles 9 et 15, représentent un personnage assis sur la pièce **627** et deux bas de jupe sur les pièces **224** et **225**. Sur ce panneau nous placerions également le corps d'une femme assise sur un tabouret bas sur la pièce **143**, ainsi que la tête féminine voilée sur la pièce **137**. Ces deux pièces ont été retrouvées à proximité des autres, mais dans une autre salle, la salle I. Ce chiffre correspond à une numérotation attribuée lors de la première campagne de fouille. Les salles ont ensuite été renumérotées et, dans l'état actuel des archives, il ne nous a pas été possible de retrouver de plans correspondant à la première

⁴¹ Cf. *supra*, II.3.b.

numérotation. Ainsi, nous ne savons pas quelle est cette salle I. Selon A. Parrot, la tête et le corps s'assemblent, car elles sont de même échelle. Nous émettons quelques réserves sur cette hypothèse. La première tient à la posture, tout à fait unique dans ce cas de figure, d'une femme assise regardant derrière elle. De plus, par analogie, une femme assise sur un tabouret bas, les bras tendus devant, et le châle frangé fermé par une épingle unique devrait représenter une femme occupée à la mise en écheveau⁴². Seule la nature de l'épingle, qui n'est plus droite à tête ronde, mais courbe à tête lenticulaire, diffère. Si cette interprétation est correcte, cela implique d'une part qu'elle soit associée à une autre femme pour son activité et, d'autre part, qu'elle regarde devant elle. Nous pensons donc que les deux pièces ne sont pas les deux éléments d'une seule et même femme, mais elles pourraient appartenir au même panneau. Nous pourrions enfin y ajouter la femme sur la pièce **576**, également de grand module.

Pour le deuxième panneau, également de grand module, nous incluons les pièces **135** et **136** en coquille nacrée, représentant le bas de robes de femmes, dont la première a été retrouvée dans la salle 15. Ces deux fragments sont les deux seuls de grand module en coquille nacrée.

Pour le dernier panneau, enfin, quelques pièces pourraient former un quatrième groupe (pl. 73b). Elles sont en coquille nacrée, et ont aussi été retrouvées au niveau III, entre les salles 7, 9, 11, 12 et 15. La thématique est encore cérémonielle, avec deux femmes sur les pièces **148** et **580**, dont une est coiffée d'un *polos*, un personnage masculin que nous avons interprété comme un prêtre sur la pièce **575**, un bas de jupe sur la pièce **226** et un élément indéterminé qui pourrait correspondre à une maçonnerie de briques sur la pièce **346**. Concernant cette dernière pièce, il pourrait s'agir, dans une thématique cérémonielle, d'un autel de sacrifice. Si tel est le cas, alors l'interprétation que nous avons proposée d'un sacrificateur pour le personnage à la situle de la pièce **575** pourrait alors être justifiée, au sein d'une scène de sacrifice. On notera qu'une patte animale, sur la pièce **262**, retrouvée au niveau IIc, de petit module et en coquille nacrée, pourrait également trouver sa place dans une scène de sacrifice animalier.

À l'exception de la pièce **572**, interprétée comme le fragment du tissu frangé que les soldats tiennent sur la hampe de leur javeline et qui pourrait appartenir à un cinquième panneau à thématique militaire, tous les fragments retrouvés dans le quartier administratif appartiennent au thème cérémoniel. Les informations stratigraphiques ne nous aident, ici, que

⁴² Cf. *supra*, V.3.

partiellement pour les assemblages. Mais si l'on prend en compte, comme cela a par ailleurs été démontré, que les bâtiments comportaient des étages qui se sont effondrés après la destruction du secteur et qu'ils ont été réaménagés par de grands travaux de terrassement, ces informations peuvent être interprétées différemment. Quoi qu'il en soit, les données concernant les matériaux et les dimensions nous permettent d'identifier pour ce secteur les restes de quatre panneaux à dominante majoritairement cérémonielle.

VI.2.f. Temple de Shamash

Dans le temple de Shamash, le manque de données nous interdit de faire un quelconque regroupement par salles ou par couches stratigraphiques (fig. 6). Néanmoins, il apparaît clairement que les éléments retrouvés là appartiennent majoritairement à la thématique cérémonielle (pl. 74). La plupart des pièces sont en coquille non nacrée (pl. 52-53). Trois pièces seulement, **83**, **84** et **621** sont assurément en nacre (pl. 75a).

Les trois seules scènes de sacrifices du corpus sur les pièces **585**, **586** et **587** ont été retrouvées là, ainsi qu'un porteur de caprin sur la pièce **584**. D'autres éléments animaliers ont été retrouvés, tels que le pelage d'un caprin sur la pièce **259**, des pattes de caprin sur la pièce **258** et une tête de bovin sur la pièce **256**. Un homme tenant un bâton vers le bas sur la pièce **481** pourrait être interprété comme faisant avancer des animaux devant lui. Deux orants complètent cette thématique cérémonielle, sur les pièces **590** et **591**. On notera enfin la présence de deux personnages qui portent une toque sur les pièces **482** et **481** qui, là, n'ont aucun attribut militaire. Le premier a été interprété comme un portefaix. Sa toque n'est pas préservée, mais la cassure au niveau du haut du crâne semble indiquer qu'il en portait une. Le second n'est conservé qu'au niveau du buste. Moins directement reliés à la thématique cérémonielle, deux fragments d'un personnage féminin pourraient composer un seul et même personnage sur les pièces **130** et **131**, figurant respectivement une tête et un buste.

Deux pièces présentent des personnages assis, **621** et **622**. Le premier est en nacre ; le second est particulièrement grand (pl. 75c). Ils ne devaient donc pas appartenir au même panneau que les pièces mentionnées ci-dessus⁴³.

Enfin, on notera deux pièces de harnachement d'équidés, **540** et **541**, également en coquille non nacrée, ce qui signifie sans doute qu'au moins deux groupes d'équidés harnachés, donc deux chars, étaient ici représentés (pl. 75b). La présence de ces deux pièces à

⁴³ Étant donné sa dimension, cette incrustation pouvait peut-être aussi orner un autre objet qu'un panneau.

thématique militaire au sein d'un ensemble majoritairement dominé par la thématique cérémonielle peut s'expliquer de deux façons : il s'agit soit d'un autre panneau, soit de la proximité des deux thématiques sur un seul et même panneau. N'oublions pas, par ailleurs, que même si nous n'avons pas pu attester formellement de leur présence, des chars à deux roues pouvaient être représentés et vraisemblablement associés à des scènes cultuelles⁴⁴.

En résumé, nous avons peut-être là quatre panneaux, dont un seul en coquille nacrée, avec un personnage assis, peut-être une scène cérémonielle (pl. 75a). Concernant les trois autres panneaux, un au moins est à dominante cérémonielle (pl. 74), un deuxième se distingue par sa taille plus grande où le personnage assis pourrait prendre place (pl. 75c) et un dernier pourrait être à thématique militaire (pl. 75b). Le thème du sacrifice est ici très présent, ce qui avait déjà été remarqué. Par ailleurs, il a également été remarqué que deux statues de porteurs de caprin, certes un peu plus tardives, ont été retrouvées dans ce secteur⁴⁵. La première a d'ailleurs été retrouvée près d'une jarre remplie d'ossements animaux, un lieu de sacrifice selon le fouilleur⁴⁶. La statue d'un troisième porteur de caprin a également été retrouvée plus au nord, à l'endroit des temples Anonymes⁴⁷. Au total, cette région présente plusieurs images de l'offrande d'un caprin et l'on pourrait facilement y voir des temples plus particulièrement destinés à un type de culte ou à une forme spécifique de pratique culturelle.

VI.2.g. Autres gisements

En ce qui concerne les autres gisements, il est plus compliqué d'en extraire des groupes significatifs et cohérents. Il y a deux raisons à cela : peu de pièces figuratives sont recensées et les données ne sont pas assez nombreuses pour que l'on puisse se risquer à des regroupements par stratigraphie ou selon l'éparpillement.

Le temple d'Ishtar (fig. 4) a fourni peu de fragments (pl. 51a). Il s'agit majoritairement d'éléments indéterminés ou d'éléments décoratifs. Les pièces thématiquement significatives sont deux fragments d'animaux sur les pièces **254** et **255**, en coquille nacrée et non nacrée, et deux soldats sur les pièces **407** et **408**, en coquille nacrée. On

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 190.

⁴⁵ Margueron, J.-C., 2004, p. 410.

⁴⁶ Parrot, A., 1939, pp. 11-14, fig. 8, pl. VII, M. 1700.

⁴⁷ Parrot, A., 1940, p. 14, pp. 17-18, pl. VII, M. 1800 ; 1955, p. 198.

pourrait estimer un nombre de deux panneaux, l'un en coquille nacrée à thème militaire, l'autre en coquille non nacrée.

Le temple de Ninhursag (fig. 6) n'a également fourni que peu de pièces (pl. 51b). On notera tout de même trois têtes masculines aux cheveux longs sur les pièces **77**, **78** et **79** et un porteur de caprin sur la pièce **583**, toutes en coquille non nacrée. Un rapprochement avec le temple de Shamash autour de l'idée du sacrifice animalier pourrait être envisagé, d'autant que les deux temples sont contigus.

Dans le temple du Seigneur du Pays (fig. 5), un groupe d'incrustations a été exhumé récemment (pl. 55b). Les pièces ont toutes été retrouvées entre les deux niveaux du sol II du temple et figurent six fragments figuratifs, dont deux en coquille non nacrée. On peut y voir là les restes de deux panneaux différents, car de matériaux différents. Parmi les incrustations en coquille nacrée, on remarquera deux fragments à caractère militaire en coquille nacrée, l'un figurant une bande de cuir cloutée sur la pièce **411**, l'autre un buste recouvert d'une peau à mèches sur la pièce **409**, tenant un bâton vertical, peut-être un emblème.

Cette distinction entre les deux matériaux se retrouve dans le temple nord du Massif Rouge (fig. 5, pl. 54-55a). Les éléments figuratifs en coquille nacrée sont au nombre de quatre, dont on retiendra surtout le caprin mené par un personnage dont on ne voit que les membres inférieurs sur la pièce **638** (pl. 76a) et ce qui pourrait être un prisonnier sur la pièce **453**. Les fragments figuratifs en coquille non nacrée sont plus nombreux, mais il est difficile de les regrouper de manière significative, en dehors de quelques pièces à thématique cérémonielle (pl. 76b). On notera cependant la parfaite similitude des deux orants des pièces **592** et **593**. Les deux vases sur les pièces **601** et **602**, ce dernier étant une coupe à piédestal, sont également à rattacher à la thématique cérémonielle, ainsi que les deux fragments de personnages assis sur les pièces **623** et **624**. Enfin on y ajoutera trois fragments de femme, une tête de femme voilée portant un collier sur la pièce **133**, le bas d'une femme agenouillée sur la pièce **134** et le buste d'une femme portant un châle frangé fermé par deux épingles sur la pièce **132**, similaire à celle du panneau du centre administratif dit du Grand Prêtre. Selon ce que l'on a pu observer, les deux épingles sont la marque de femmes portant

un *polos* et selon toute vraisemblance de prêtresses⁴⁸. Quoi qu'il en soit, une thématique majoritairement cérémonielle s'impose pour ce dernier gisement.

VI.3. Synthèse : thématiques, gisements et matériaux

Cet exercice d'assemblage nous a permis de mettre en avant quelques particularités propres au rapport entre les incrustations et les bâtiments qui les abritent. Tout d'abord, et tel était le but premier de ce chapitre, il permet de relativiser l'idée selon laquelle on ne peut rien obtenir de fragments d'incrustations retrouvés éparpillés. Il faut cependant modérer nos résultats et, sur ce point, nous espérons avoir suffisamment pris en compte certaines réserves trop souvent ignorées par le passé. Ainsi, nous nous sommes bien gardée de reconstituer les panneaux, pour privilégier la mise en valeur de groupes cohérents au sein de chaque gisement. En revanche, il faut rappeler que l'établissement d'un nombre de panneaux est soumis aux critères que nous avons établis empiriquement, et dont on ne peut savoir à quel point ils reflètent la réalité des compositions sur les panneaux figuratifs incrustés. Ainsi, nous pouvons avancer le nombre suivant :

- **Temple d'Ishtar, 3 panneaux :**

- un panneau à thématique militaire en coquille nacrée, espace 20 (?) (pl. 66a-67)
- un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée (pl. 68a)
- un panneau à thématique cérémonielle en coquille nacrée (pl. 66b)

- **« Palais » Ville II, niveau P-2, 3 panneaux (pl. 68b) :**

- un panneau à thématique militaire en coquille nacrée
- un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée
- un panneau à thématique cérémonielle

- **« Palais » Ville II, niveau P-1, 2 panneaux :**

- un panneau à thématique militaire en coquille nacrée (pl. 69)
- un panneau à thématique cérémonielle en coquille non nacrée

⁴⁸ Cf. *supra*, pp. 206-207.

- **Temple de Ninni-Zaza, salle 19, 2 panneaux :**
 - un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée (pl. 71a)
 - un panneau à thématique cérémonielle en coquille non nacrée

- **Temple de Ninni-Zaza, salles 11, 12 et 13, 5 panneaux :**
 - un panneau de grand module en coquille non nacrée (pl. 71b)
 - un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée (pl. 71b)
 - un panneau à thématique cérémonielle en coquille non nacrée (pl. 71b)
 - au moins un panneau à thématique militaire en coquille nacrée (pl. 72)
 - au moins un panneau à thématique cérémonielle en coquille nacrée

- **Centre administratif dit du Grand Prêtre, niveau III, 5 panneaux :**
 - un panneau à thématique cérémonielle de petit module en coquille non nacrée
 - un panneau à thématique cérémonielle de grand module en coquille non nacrée (pl. 73a)
 - un panneau à thématique cérémonielle de petit module en coquille nacrée (pl. 73b)
 - un panneau à thématique cérémonielle de grand module en coquille nacrée
 - un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée

- **Temple de Shamash, 4 panneaux :**
 - un panneau à thématique cérémonielle de petit module en coquille non nacrée (pl. 74)
 - un panneau à thématique cérémonielle de grand module en coquille non nacrée (pl. 75c)
 - un panneau à thématique militaire en coquille non nacrée (pl. 75b)
 - un panneau à thématique cérémonielle en coquille nacrée (pl. 75a)

- **Temple d'Ishtar, 2 panneaux :**
 - un panneau à thématique militaire en coquille nacrée
 - un panneau en coquille non nacrée

- **Temple de Ninhursag, 1 panneau :**
 - un panneau à thématique cérémonielle en coquille non nacrée

- **Temple du Seigneur du Pays, 2 panneaux :**

- un panneau à thématique militaire en coquille nacrée
- un panneau en coquille non nacrée

- **Temple nord du Massif Rouge, 3 panneaux :**

- un panneau à thématique cérémonielle en coquille nacrée (pl. 76a)
- un panneau à thématique militaire en coquille nacrée (pl. 76a)
- un panneau à thématique cérémonielle en coquille non nacrée (pl. 76b)

Au total, nous pouvons dénombrer 32 panneaux figuratifs incrustés en coquille à Mari. Encore une fois, ce chiffre est révélateur d'assemblages effectués par niveau ou phase, par thématique, par échelle et par matériaux, en estimant qu'au sein d'un seul et même panneau, des critères dissemblables ne pouvaient coexister. Il s'agit donc d'un chiffre tout à fait relatif.

À partir de ces résultats, nous pouvons à présent dégager ce qui ressemble à des secteurs privilégiés, où il semblerait que certaines thématiques aient été plus particulièrement développées.

On a pu remarquer la grande proximité de thématique et de facture entre les incrustations du temple d'Ishtar et celles du « palais » de la Ville II. La présence dominante de chars, de prisonniers et de soldats met en exergue le thème militaire, avec la prépondérance de scènes de victoires et de parades. La présence de telles représentations dans un palais est tout à fait concevable, propre à évoquer la violence et l'ordre de la société au sein du lieu où s'exerce le pouvoir temporel. En ce qui concerne la présence de tels thèmes dans le temple d'Ishtar, nous ne pouvons pas proposer d'explications aussi rationnelles, mais nous pouvons émettre quelques réflexions. D'une part, dans l'état actuel des fouilles sur le site de Mari, le temple d'Ishtar est le seul temple isolé de la cité (fig. 2). Tous les autres sont regroupés dans ce qui est qualifié de centre monumental (fig. 9), et celui-là fait clairement exception. Il se situe non seulement à l'opposé de ce centre par rapport au « palais », mais, de plus, contre l'enceinte intérieure de la ville. Une situation qui, en elle-même, conduit déjà à le différencier des autres sanctuaires. Il faut évoquer d'autre part la nature même de la divinité auquel ce temple est dédié, la déesse Ishtar – INANA.NITA, l'Ishtar virile – déesse de la guerre⁴⁹. On

⁴⁹ Nous n'entrerons pas ici dans un long développement sur le caractère proprement belliqueux de la déesse, caractère qui a d'ailleurs déjà été traité, en épigraphie comme en iconographie ; Bottéro, J., 1987 ; Bottéro, J., Kramer, S.N., 1989 ; Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 68-70, 256.

ne s'étonnera donc pas de trouver des images à caractère guerrier déposées là. Mais il faut aussi remarquer le rapport étroit qui lie cette déesse au pouvoir royal à cette époque. Déesse de la guerre, elle est crainte, déesse de l'amour, elle est désirée. Certains rois, légendaires ou non tels que Gilgamesh ou Sargon, ont relaté les liens particuliers qui les unissaient à elle⁵⁰. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce que les rois de Mari aient eux aussi cherché à se placer sous sa protection. Cela pourrait également expliquer la similitude entre les panneaux de ces deux gisements. Nous pourrions, sans trop nous avancer, supposer qu'ils proviennent des mêmes ateliers. Ainsi, il pourrait s'agir d'une seule et même production dont les panneaux ont pu être déposés à la fois dans le temple de la déesse et dans le « palais ».

L'autre gisement dans lequel la thématique militaire est particulièrement mise en avant est celui de la déesse Ninni-Zaza – INANA.ZA.ZA⁵¹. Bien que localisé dans le centre monumental, le sanctuaire de Ninni-Zaza est le seul, avec le temple d'Ishtar auquel il est accolé, qui borde la Via Sacra sur son côté est (fig. 4, 9) ; Ishtarat – *Baśsurat*⁵² – est par ailleurs un autre avatar de la déesse Ishtar. On notera également que les temples de Ninni-Zaza et d'Ishtar sont ceux dans lesquels ont été retrouvées le plus de statues⁵³. Il y a sans doute là une forme privilégiée d'offrandes, spécifiquement destinée à ces deux sanctuaires. On pourrait y voir une manifestation très ciblée de la part des gens évoluant dans ou à proximité de l'entourage royal de se placer sous la protection de la déesse, garante, sous une certaine forme, du pouvoir.

Enfin, précisons que le « palais » et les temples de Ninni-Zaza, Ishtar et Ishtarat sont les quatre gisements dont les incrustations sont majoritairement en coquille nacrée⁵⁴. Cette association partagée entre thématique et matériaux renforce l'idée d'ateliers travaillant peut-être plus spécifiquement à la confection de panneaux qui leur était destiné.

Du côté ouest de la Via Sacra se situe le centre proprement religieux de la ville. Ce centre monumental, du point de vue des représentations sur panneaux figuratifs incrustés, se distingue massivement par la thématique cérémonielle et les représentations de femmes. L'accès à partir de la rue n'est pas connu, mais c'est là que se trouvent les terrasses cultuelles

⁵⁰ Bottéro, J., 1987 ; 1992 ; Sollberger, E., Kupper, J.R., 1971.

⁵¹ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 70-72, 185, 228-229.

⁵² Archi, A., 1993 ; Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 70-72, 228.

⁵³ Le temple d'Ishtar a principalement livré de la statuaire féminine et les temples de Ninni-Zaza et d'Ishtarat de la statuaire masculine ; Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître. En ce qui concerne les incrustations issues de ces trois gisements, elles sont exclusivement masculines.

⁵⁴ Voir le tableau 70 en début de chapitre, p. 239.

et leur temple associé : pour la Ville II, le Massif Rouge et le temple du Seigneur du Pays – LUGAL DINGIR KALAM⁵⁵ ; pour la Ville III, d’une part la Haute Terrasse et le temple aux Lions ; d’autre part le temple de Shamash – *Šamaš*⁵⁶ – et le monument à redans. Au cœur de cet espace se trouve le temple de Ninhursag – *Ninhursagāg*⁵⁷ – qui, de par cette position particulière et centrale, devait leur être associé d’une manière ou d’une autre. Notons la forte présence de représentations de scènes de sacrifice dans le temple de Shamash et une pièce, parmi les rares retrouvées dans le temple de Ninhursag, qui correspondrait également à cette thématique. Cela n’est évidemment en aucun cas exclusif, puisque des pièces associées à la thématique militaire y ont aussi été retrouvées, bien qu’en nombre inférieur. Dans tous les cas, on ne peut pas considérer la forte présence de ces représentations ayant trait au sacrifice comme anodines ou résultant du hasard. En effet, la présence de terrasses dans ce secteur en fait le centre névralgique du quartier religieux. Au-delà de l’idée selon laquelle l’acte sacrificiel pouvait se pratiquer sur ces terrasses, le lien avec les sacrifices est conforté par la présence de statues de porteurs de caprin, renforçant encore l’idée d’une forme très particulière de pratiques cultuelles dans cette région de la ville⁵⁸. Ajoutons enfin que Shamash est le dieu lié à l’hépatoscopie⁵⁹, pratiquée lors de sacrifices animaliers.

À partir de cet espace constitué des temples de Ninhursag, Shamash, et du Seigneur du Pays, on arrive dans le quartier administratif, au nord⁶⁰. Dans le seul bâtiment qu’est le centre dit du Grand Prêtre, nous avons établi la présence d’au moins cinq panneaux. Il en existait vraisemblablement d’autres dans les bâtiments alentour. La représentation de femmes dans ce secteur s’associe à d’autres indices archéologiques comme les sceaux-cylindres⁶¹, pour appuyer la présence vraisemblable d’une population féminine dans ces bâtiments.

Un peu plus au nord, enfin, se trouve le temple nord du Massif Rouge. Même si la répartition des pièces y est très aléatoire, ce gisement présente lui aussi des femmes et des animaux, dans un registre qui peut également être interprété comme lié au sacrifice. En outre sont représentés des orants et des coupes à piédestal, sujets iconographiques liés à la thématique cérémonielle.

⁵⁵ Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître.

⁵⁶ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, p. 72.

⁵⁷ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, p. 72.

⁵⁸ Parrot, A., 1939, fig. 8, pl. VII, pp. 11-14 ; 1940, pl. VII, p. 14 ; Margueron, J.-C., 2004, pp. 504-505.

⁵⁹ Joannès, F. (dir.), 2001.

⁶⁰ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 72-73.

⁶¹ Beyrer, D., 2007, pp. 181-184, n° cat. 4 ; pp. 186-188, n° cat. 7 à 9.

Il est ainsi remarquable de voir combien la représentation sur panneaux figuratifs incrustés va dans le sens de la détermination d'espaces sacrés à vocation spécifique : d'une part des sanctuaires associés aux formes d'une divinité guerrière, peut-être associée au pouvoir ; d'autre part, des édifices attachés à un type particulier de pratiques cultuelles, telles que les offrandes animalières, et à une population féminine. Appuyées à notre travail d'assemblage, le corpus des incrustations se présente ainsi comme un indice complémentaire confortant les faits archéologiques.

Chapitre VII. LA PRODUCTION DE PANNEAUX FIGURATIFS INCRUSTÉS AU PROCHE-ORIENT ET LA PLACE DE MARI

Après avoir étudié les incrustations de Mari, il convient à présent de replacer ce corpus dans la perspective plus large de la production des panneaux figuratifs incrustés au Proche-Orient. À l'heure actuelle, les autres sites ayant fourni un nombre important d'incrustations figurées, découpées et destinées à orner des panneaux sont Kish, Ur, Ebla, al-Ubaid et tell Khuera¹. Ce dernier site a notamment fourni une série de caprins similaires, dressés sur les pattes arrière, mais visiblement destinés à orner des pièces de mobilier². C'est pourquoi nous ne les traiterons pas ici. Nous n'aborderons pas non plus les incrustations du temple de Ninhursag à al-Ubaid qui constituent la fameuse frise de la Laiterie³. Pourtant, à l'instar des incrustations de Mari, elles ont aussi été retrouvées dans un temple. Cependant, la nature de la composition ne se prête en rien à un rapprochement avec ce que l'on a pu retrouver à Mari, puisqu'elle représente une scène de traite. Or, l'exercice que nous proposons ici a pour but de comparer la production de Mari avec celle des autres grands centres proche-orientaux. Cela permettra de faire émerger ses spécificités, mais aussi les caractéristiques qu'elle partage avec les autres productions.

Pour cela, nous avons non seulement sélectionné les panneaux qui partagent une thématique commune avec ceux de Mari, mais aussi ceux qui ont fourni un nombre suffisamment important d'incrustations et dans un contexte relativement précis. C'est la raison pour laquelle nous n'étudierons pas les rares incrustations figurées retrouvées dans le temple d'Abu d'Eshnunna. Elles attestent bien la présence de panneaux, mais elles demeurent trop peu nombreuses pour se prêter à notre exercice⁴. Nous ne traiterons pas non plus les quelques incrustations issues du site de Girsu, moderne Tello, pourtant intéressantes, mais dont le contexte de découverte reste peu précis⁵. Enfin, les incrustations retrouvées à Nippur ne seront pas non plus discutées, car il s'agit principalement d'incrustations en plaquette⁶.

¹ Pour une vue d'ensemble des sites ayant fourni des incrustations, voir Dolce, R., 1978 (a) ; Couturaud, B., Dolce, R., à paraître.

² Dolce, R., 1978 (a), vol. II, pp. 53-55, tav. XVI.

³ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, pp. 279-283 ; vol. II, pp. 158, tav. XLIII ; Aruz, J. (dir.), 2003, pp. 87-88, n° cat. 46.

⁴ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, pp. 18-19, tav. VI.

⁵ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, pp. 46-52, tav. XIII-XXIV ; Cros, G., 1914.

⁶ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, pp. 37-45, tav. XIII-XIX, XXIII-XXV ; 1978 (b).

Les comparaisons se feront donc principalement avec les incrustations retrouvées à Kish (fig. 30), Ur (fig. 29) et Ebla (fig. 31). Chacun de ces sites a fourni des incrustations qui peuvent être envisagées sous divers points de vue. Nous proposons ci-dessous d'en étudier un plus spécifique à chaque fois. Ainsi, après un bref rappel du contexte de découverte et un descriptif des pièces, nous étudierons certaines considérations techniques pour les incrustations de Kish, la nature de la composition pour l'Étendard d'Ur, et la question des influences culturelles pour les pièces d'Ebla.

VII.1. Kish

Le site de l'ancienne cité de Kish correspond en réalité à deux villes distinctes, de proximité directe, Kish et Hursag-Kalama⁷. Cette dernière pourrait correspondre au centre religieux⁸. Kish est, selon la Liste Royale Sumérienne, la première cité dans laquelle le dieu Enlil décide d'installer la royauté après le déluge⁹. Au-delà de la légende, la ville reste le symbole de l'expression du pouvoir royal, au point que le titre de *roi de Kish* accompagne la titulature des souverains mésopotamiens jusqu'à la période d'Akkad¹⁰. Les indices de rayonnement de la cité sont si vastes qu'I.J. Gelb n'a d'ailleurs pas hésité à parler de « *civilisation de Kish* »¹¹. Sans revenir ici sur les raisons qui ont abouti à l'élaboration d'une telle notion, on peut se demander, au moment d'aborder les comparaisons entre la production de Mari et celles des autres grands centres urbains du Proche-Orient, si elle s'applique aussi sur les images ; autrement dit, s'il existe une parenté entre les pièces de Kish et celles de Mari, et dans quelle mesure. En outre, on s'intéressera aux informations techniques concernant les incrustations de Kish.

VII.1.a. Le contexte : le palais A

Le bâtiment du palais est situé sur le tell A, un des tells de la cité d'Hursag-Kalama. Il n'a été retrouvé que dans sa partie occidentale, très érodée et à certains endroits seulement au

⁷ Fouilles menées pour le Field Museum of Natural History de Chicago et l'université d'Oxford, sous la direction de S. Langdon et la responsabilité de E. Mackay ; Langdon, S., 1924 ; Mackay, E., 1929.

⁸ Langdon, S., 1924, p. 23.

⁹ Glassner, J.-J., 1993, p. 139.

¹⁰ Sollberger, E., Kupper, J.-R., 1971 ; par ailleurs, les mots *pouvoir, totalité, force*, entre autres, jouent sur le signe Kish pour exprimer retranscrire l'idée la notion de totalité ; Steinkeller, P., 1993, p. 120 ; Langdon, S., 1924, p. 1.

¹¹ Gelb, I.J., 1992.

niveau de ses fondations¹². Ces lacunes empêchent une compréhension claire de l'édifice qui, comme le souligne très justement J.-C. Margueron, ne présente aucun trait permettant d'assurer que l'on est bien là dans un palais *stricto sensu*¹³. Rien non plus dans l'organisation du bâtiment ou dans le matériel retrouvé n'indique la moindre fonction sacrée qui permettrait de l'interpréter comme un temple.

Le palais se présente en deux blocs qui diffèrent dans l'organisation, l'épaisseur des murs et les techniques de construction. Ainsi, dès les premières fouilles, il a été aisé de comprendre qu'il s'agissait là de deux états de construction¹⁴.

La partie la plus ancienne se trouve au nord, clairement délimitée par un mur d'enceinte épais qui ménage un couloir périphérique de circulation. Elle est assez imposante, puisque les restes non érodés sont conservés sur plus de 100 m de long et 40 m de large. On accède à cette partie du bâtiment, construite de petites briques plano-convexes, à l'est, par une entrée monumentale. À cet endroit, le bâtiment a presque entièrement disparu sous l'effet de l'érosion. La partie occidentale est mieux conservée, faite de salles organisées autour d'un grand espace central, le tout ceinturé par le couloir périphérique. Le mur extérieur, à l'instar de l'Enceinte Sacrée de Mari, est rehaussé de pilastres sur sa face externe.

Au sud se trouve le bâtiment postérieur qualifié d'« *annexe* » par les fouilleurs¹⁵. Il n'est pas directement lié au bâtiment antérieur, mais plutôt appuyé contre son mur méridional. Il est de taille plus réduite, d'environ 55 m de long sur 35 m de large, et son organisation est faite en plusieurs groupements de salles.

Il n'est pas possible d'établir quelle durée a pu s'écouler entre les édifications des deux parties de bâtiments. En se basant sur ses observations de terrain, E. Mackay en déduit un long laps de temps, attribuant cependant les deux édifications à la même dynastie¹⁶. Pour J.-C. Margueron, d'après des critères d'architecture et d'organisation interne, elles se seraient faites sur une période plus rapprochée¹⁷. Il n'est pas plus aisé de spéculer sur la fin du bâtiment. Le fouilleur, après observations de nombreuses traces de brûlé, en déduit de multiples destructions¹⁸. Mais les traces de brûlé ponctuelles ne traduisent peut-être pas une destruction violente. La petite quantité de matériel retrouvé fait plutôt penser à un abandon,

¹² Plan dans Mackay, E., 1929, pl. XXI-XXII.

¹³ Pour l'analyse du bâtiment, voir Margueron, J.-C., 1982, pp. 35-70.

¹⁴ Langdon, S., 1924, p. 70.

¹⁵ Mackay, E., 1929, p. 84.

¹⁶ Mackay, E., 1929, p. 104.

¹⁷ Margueron, J.-C., 1982, p. 65.

¹⁸ Mackay, E., 1929, pp. 115-116. La Liste Royale Sumérienne indique par ailleurs que la ville a été soumise par les armes ; Glassner, J.-J., 1993, p. 139.

après avoir vidé les lieux de toute trace d'occupation¹⁹. Après cette phase, le site est utilisé comme un cimetière²⁰.

La datation du palais est aujourd'hui fixée au DA III. Après la découverte d'une incrustation inscrite (fig. 30a), dont l'inscription est composée des trois signes *lugal-ud-lugal* qui pourrait être la citation du roi Lugal-mu, dernier roi de la seconde dynastie de Kish²¹, E. Mackay attribue les deux constructions à cette dynastie²². Cette datation se base avant tout sur la Liste Royale Sumérienne et sur un fragment d'inscription dont le contexte de découverte ne peut pas être considéré comme fiable. P.R.S. Moorey, en se basant sur le matériel retrouvé, a repris l'étude de la datation du secteur et a établi la construction du palais à la fin du DA II ou début du DA IIIa²³. Après étude stylistique du matériel, principalement les incrustations, E. Porada remonte la date d'édification au début du DA II, pour une fin au début du DA IIIa²⁴. Elle est suivie en cela par B. Hrouda et K. Karstens, se fondant sur l'étude du matériel et la stratigraphie du cimetière succédant au palais²⁵. C'est aussi l'hypothèse retenue par E. Wheelan²⁶. M. Gibson enfin, s'appuyant principalement sur une tablette retrouvée dans le palais, réévalue, après P.R.S. Moorey, la construction du palais au DA IIIa, avec une destruction probable au DA IIIb. Il envisage, par ailleurs, trois phases de construction du bâtiment. Les incrustations, d'après lui, datent peut-être du DA II ; leur présence dans des bâtiments qu'il date du DA III s'expliquerait par la récupération et la réutilisation d'objets plus anciens²⁷. Cette dernière datation du palais est aujourd'hui généralement admise. R. Dolce s'y associe notamment, retenant également les trois étapes de construction²⁸, même si la documentation est fragile et, qu'en conséquence, toute tentative de datation l'est autant.

Deux groupes d'incrustations ont été retrouvés sur ce site. Un premier est localisé dans la salle 35, en deux lots. Cette salle se situe juste derrière l'entrée monumentale du premier bâtiment. Pour le fouilleur, il s'agit clairement des restes d'une frise murale : la première

¹⁹ Gibson, M., 1972, p. 79.

²⁰ Breniquet, C., 1984.

²¹ Glassner, J.-J., 1993, p. 140 ; *lugal'utu* dans Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, p. 76.

²² Mackay, E., 1969, p. 105.

²³ Moorey, P.R.S., 1966.

²⁴ Porada, E., 1992, p. 110.

²⁵ Hrouda, B., Karstens, K., 1967.

²⁶ Wheelan, E., 1978.

²⁷ Gibson, M., 1972, pp. 78-79.

²⁸ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, pp. 73-77 ; 1978 (b).

partie du lot, constituée d'incrustations enserrées dans un fond de pierre, a été retrouvée renversée, dans l'angle nord-ouest de la salle, sous le niveau du sol²⁹. À ce stade, il nous semble déjà qu'il faut associer deux problèmes à ce contexte de découverte. Le premier est relatif à l'emplacement. En effet, sur le plan, la salle 35 se trouve précisément à la limite d'érosion du palais. Elle n'a donc aucune limite nord, aucun accès et n'est fermée que par trois murs retrouvés en fondation³⁰, dont deux ne sont pas connectés. On présume donc que, à la jonction supposée de ces murs, l'érosion était telle qu'on ne peut restituer la situation exacte. S'agit-il d'une connexion pour former un angle ou d'un possible accès ? La salle ne possède donc, en l'état, aucun angle nord-ouest. Le deuxième problème vient de la position stratigraphique, puisque les incrustations ont été trouvées sous le sol, « *below the surface of the ground* ». Si « *ground* » fait bien référence ici au sol du bâtiment et non pas à la surface du tell, on ne manquera pas de remettre en question l'appartenance des incrustations au niveau dégagé. La deuxième partie du lot a été retrouvée un peu plus loin, hors des murs du palais et, selon le fouilleur, visiblement drainée par la pluie, malgré l'excellent état de conservation des pièces. Cela supposerait donc que ces pièces forment un ensemble cohérent³¹. Cette hypothèse se présente davantage comme une déduction du fouilleur que fondée sur des éléments solides permettant d'assurer qu'il s'agit bien d'un ensemble homogène appartenant à la salle 35. On ne peut malheureusement que pointer certaines incohérences, sans pouvoir apporter plus de précisions ou solutions. Un point demeure néanmoins certain : ces éléments de preuve sont bien trop faibles pour pouvoir servir de références et affirmer, comme le font le fouilleur et R. Dolce après lui³², que les pièces ornaient une frise murale. Il semble plutôt qu'il a déduit cette hypothèse des découvertes de C.L. Woolley à al-Ubaid quelques années auparavant³³. Quant à l'état de conservation relatif de cette partie de l'édifice, il empêche également d'attribuer une quelconque fonction à cette salle. Cependant, si l'on se réfère à l'épaisseur des murs, aux sols dallés et au soin apporté à l'entrée majestueuse, on peut, sans trop s'avancer, déduire qu'il s'agit ici d'un monument d'importance, dont la fonction précise reste débattue.

Le deuxième groupe d'incrustations a été retrouvé dans la salle 61 du bâtiment dit annexe, également en deux lots. L'un était situé le long du mur nord, mélangé à de petits

²⁹ « *It was found lying face downward close to the N. W. corner of the chamber marked 35 in a plan but a few centimeters below the surface of the ground* » ; Mackay, E., 1929, p. 120.

³⁰ Mackay, E., 1929, p. 92.

³¹ Langdon, S., 1924, p. 69 ; Mackay, E., 1929, p. 122.

³² Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 78.

³³ Hall, H.R., Woolley, C.L., 1927.

fragments de pierres dans lesquels les incrustations étaient insérées³⁴, l'autre se trouvait au milieu de la salle et au pied de la partie nord du mur est³⁵. Ici encore, la localisation ne s'accorde pas avec l'idée qui en ferait des pièces assurément insérées dans le mur. Dans une phase ultérieure, la salle a été divisée en deux par la construction d'un mur. Encore une fois, aucun aménagement particulier n'invite à lui attribuer une fonction particulière. Sa position privilégiée comme première salle, à main gauche en arrivant de l'espace à portique, en fait plus un espace de redistribution qu'une salle à proprement parler, comme le suggère J.-C. Margueron³⁶, à l'encontre des interprétations d'E. Mackay qui y voyait une grande salle de réception³⁷.

VII.1.b. Les incrustations

Les incrustations retrouvées à Kish illustrent trois thématiques. La première, à tendance militaire, est une procession de soldats et de prisonniers. La deuxième est probablement en lien avec un banquet ou une parade. La dernière représente ce que R. Dolce appelle une « scène à thématique pastorale »³⁸, illustrant le traitement du bétail. La distinction entre les groupes se fait aussi au niveau du matériau, calcaire et coquille, nacrée ou non.

Le premier lot, probablement soumis au feu³⁹, a été retrouvé au pied du mur de la salle 35. Il présente un registre de figures d'incrustations en calcaire, enserrées dans un fond de pierre de schiste, figurant les restes d'un soldat et de deux prisonniers⁴⁰ (fig. 30c). La composition mesure 64 cm de long sur 33 cm de haut. L'agencement diffère quelque peu de ce que l'on connaît à Mari. Ici, les fragments de pierre sont plus grands, plus épais – 3 cm – et forment l'intégralité du fond de la composition. Ce fond de pierre est ensuite creusé sur une épaisseur de 7 mm et sur une surface équivalant à la forme de l'incrustation. Il est ensuite recouvert de bitume, afin d'y maintenir l'incrustation, entre 4 et 6 mm d'épaisseur⁴¹. À l'extrême gauche de la frise, le négatif d'un élément décoratif rectangulaire indique le bord de

³⁴ Mackay, E., 1929, p. 123.

³⁵ Mackay, E., 1929, p. 97.

³⁶ Margueron, J.-C., 1982, p. 50.

³⁷ Mackay, E., 1929, p. 97.

³⁸ Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 80.

³⁹ Mackay, E., 1929, p. 120.

⁴⁰ Retrouvée dans la salle 35 du palais A ; calcaire et schiste ; Ht. : 33 cm ; l. 64 cm ; DA II.

⁴¹ C'est une technique également pratiquée à la même époque à Khafajah ; Frankfort, H., 1939, n° cat. 197-198, p. 47, pl. 111.

la composition. Au centre du registre se trouve un vide, soigneusement découpé. Pour E. Mackay, cet emplacement est celui qui devait contenir le nom d'un roi, prélevé comme tribut par les envahisseurs et destructeurs du palais⁴². Mais comme nous l'avons souligné, il est peu probable que cela soit le cas, dans la mesure où le bâtiment n'a sans doute pas été mis à sac. Cependant, la précision de la découpe laisse effectivement perplexe. P.R.S. Moorey l'interprète comme le trou de fixation de la plaque, à la manière des plaques perforées⁴³.

La frise présentait originellement deux couples de soldats conduisant chacun un prisonnier, mais il ne subsiste qu'un soldat et deux prisonniers. Le soldat – le roi selon E. Mackay⁴⁴ – est coiffé d'une toque telle qu'on la connaît à Mari. Il est chauve et porte une barbe longue, probablement noire à l'origine. Il est torse nu et vêtu d'une jupe longue très singulière : la partie supérieure est lisse, surmontée d'une ceinture sans nœud, tandis que la partie inférieure semble être frangée. Probablement pour faciliter la marche, le soldat a un geste singulier, puisqu'il tient de sa main gauche l'avant de sa jupe. Cette dernière, très spécifique, est aussi attestée sur une stèle issue du marché des antiquités qui proviendrait de Larsa⁴⁵. De la main gauche, le soldat tient aussi une hache à manche courbe munie d'une lame dite en epsilon⁴⁶. De la main droite, il fait avancer devant lui un prisonnier. Partiellement conservé, celui-ci devait se présenter de la même manière que le second prisonnier de la scène. Totalement nu, il est barbu et porte les cheveux longs. Les bras tombent dans le dos, attachés aux poignets par des liens doubles. D'autres lui enserrèrent également la taille.

La deuxième partie du lot de la salle 35 est en nacre, d'épaisseur plus fine, entre 2 et 4 mm (fig. 30). Elle est composée d'un buste inscrit, de trois visages féminins, d'un profil au genre indéterminé, de jupes tuyautées (fig. 30d⁴⁷), d'un bras et de deux éléments décoratifs⁴⁸.

Le buste inscrit n'est que partiellement conservé (fig. 30a). On voit le haut de la jupe qui est intégralement recouverte de languettes. Le personnage semble être penché en arrière, dans une position qui nous rappelle celle du porteur de lyre de Mari. L'inscription occupe la place du torse.

⁴² Mackay, E., 1929, p. 120.

⁴³ Moorey, P.R.S., 1967, p. 104.

⁴⁴ Mackay, E., 1929, p. 121.

⁴⁵ Parrot, A., 1937-1939.

⁴⁶ Gernez, G., 2008, pp. 176-188.

⁴⁷ Retrouvées dans la salle 35 du palais A ; coquille nacrée ; Ht. : 5,2 cm et 4,7 cm ; l. : 4,8 cm et 14,5 cm ; DA II.

⁴⁸ La tête de caprin présentée sur les photos de la publication n'a pas été retrouvée là, mais dans le palais P ; Mackay, E., 1929, p. 123.

Les trois femmes sont de profil gauche (fig. 30e⁴⁹). Les visages sont similaires : les cheveux, noirs, sont attachés et relevés sur le haut de la tête, où ils forment un petit chignon. Pour E. Mackay, il s'agit d'un filet noué à l'arrière de la tête⁵⁰. Autour du front passe un bandeau. Sur la tempe tombe un élément de parure qui a été pris à tort comme la représentation d'une boucle d'oreille. On voit pourtant bien qu'il s'agit de pendants, soit attachés au bandeau frontal, soit aux mèches de cheveux. On fera en cela le parallèle avec un type de parure retrouvé dans le cimetière d'Ur, constitué d'anneaux dont le fouilleur déduisait, d'après leur position, qu'il s'agissait de parures de chevelure destinées à être placées de part et d'autre du visage⁵¹. Deux des femmes portent un collier fait de deux rangées de perles rondes. Toutes sont vêtues d'une robe couvrant l'épaule gauche et laissant la droite nue. L'une tient devant elle un petit bol, une autre est une musicienne qui joue des claquoirs qu'elle tient en main⁵². Un quatrième visage, de genre indéterminé selon le fouilleur, est aussi, selon nous, celui d'une femme, comme on le voit au niveau de la tempe qui est évidée, sans doute pour permettre la représentation des pendants⁵³.

Le deuxième lot a été retrouvé dans la salle 61. On peut le diviser en trois groupes thématiques. Un premier groupe figure du bétail ainsi qu'une scène de traite (fig. 30b⁵⁴). Les incrustations sont en coquille non nacrée. Ces pièces ont été retrouvées le long du mur nord de la salle. Elles étaient mélangées à de petits morceaux de pierre et à des clous en cuivre et en bronze. La tête de l'un de ses clous était agglomérée à un petit morceau de pierre⁵⁵. Elles illustrent quelques bêtes et un homme qui traite un caprin. On observera aussi un bras plié devant, tenant en main ce qui ressemble aux palmes d'un palmier dattier⁵⁶. D'après le fouilleur, il s'agirait là d'un fragment de scène représentant la fertilisation de l'arbre⁵⁷. Si tel est le cas, nous pourrions le considérer comme une scène d'ordre cultuel.

⁴⁹ Musicienne et femme portant un bol retrouvée dans la salle 35 du palais A ; coquille nacrée ; Ht. : 5,6 cm et 6 cm ; l. : 5,6 cm et 6 cm ; DA II.

⁵⁰ Mackay, E., 1929, p. 122.

⁵¹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 84 ; vol. II, pp. 128-129, 135.

⁵² Des cymbales pour P.R.S Moorey ; Moorey, P.R.S., 1967, p. 104.

⁵³ Mackay, E., 1929, pl. XXXV.

⁵⁴ Retrouvée dans la salle 61 du palais A ; coquille non nacrée ; Ht. : 7 cm ; l. : 5 cm ; DA II.

⁵⁵ Mackay, E., 1929, p. 124.

⁵⁶ Mackay, E., 1929, pl. XXXVI.

⁵⁷ Mackay, E., 1929.

Un deuxième groupe, dont on ne connaît pas la localisation, est la réplique exacte de la frise de la salle 35. Il représente deux soldats⁵⁸.

Un troisième groupe, enfin, est constitué d'incrustations en nacre (fig. 30e). Parmi elles se trouve une autre figuration de femme jouant d'un claquoir, présentée cette fois de profil droit.

VII.1.c. Considérations techniques

Beaucoup de questions et de doutes subsistent autour de ces incrustations que l'on présente volontiers comme les premières incrustations figurées, chronologiquement parlant. À nos yeux, des doutes quant au contexte permettent, pour commencer, de nuancer cette assertion. En effet, on ne peut pas assurer la nature palatiale du bâtiment. On peut néanmoins affirmer sans difficulté que les incrustations sont issues d'un bâtiment d'importance, même si sa nature précise reste inconnue. Cette importance est, en tout cas, assurée par sa taille, son entrée majestueuse, ses aménagements intérieurs et sa décoration architecturale.

Sa datation précise reste sujette à débats. Par conséquent, la datation des fragments d'incrustations l'est tout autant, puisqu'elle est associée à l'éventail chronologique dans lequel on place le bâtiment. Elle pose en tout cas la question de la réutilisation de tels objets.

Des doutes enfin, quant à la nature de la présentation des incrustations : frise pariétale ou panneau ? La théorie de l'ornementation pariétale résulte plus d'une intuition du fouilleur que de preuves ou d'observations archéologiques avérées. En effet, s'il s'agit de frises pariétales et compte tenu de l'exacte ressemblance des frises retrouvées dans les deux parties distinctes et non contemporaines du bâtiment, on peut penser qu'à l'issue de la construction de la deuxième partie, la décision a été prise de décorer les murs de la salle 61. Sur la lancée, la salle 35 aurait pu être traitée de la même manière. Si tel est le cas, la datation des pièces correspondrait à la date d'édification de la deuxième partie de l'édifice. À l'inverse, si on adhère à l'hypothèse de supports sous forme de panneaux, parti auquel nous serions plus susceptible d'adhérer, l'appartenance à une phase ou à l'autre perd de sa pertinence puisque les objets peuvent être déplacés et conservés, sans que cela n'ait de rapport avec la date de construction des bâtiments. La découverte de lots isolés, mais cohérents en thématique et en matériau, nous conduit fortement à privilégier l'option des panneaux.

⁵⁸ P.R.S. Moorey mentionne les restes de deux pièces figurant des passe-guides, pièces conservées au Ashmolean Museum sous le numéro d'inventaire 1925.368 et qui attestent donc de la présence de deux chars. Nous n'avons pas retrouvé de traces photographiques ou bibliographiques de ces pièces ; Moorey, P.R.S., 1967, p. 105.

Ainsi, on trouverait au moins deux panneaux faits d'incrustations en calcaire et représentant un défilé de prisonniers et de soldats. Deux autres panneaux en coquille nacrée illustreraient une scène cérémonielle, peut-être de banquet, associant des femmes et impliquant peut-être la personne du roi, sauf si, en raison des dimensions un peu plus importantes de cette pièce, il se trouvait sur un autre panneau. Un cinquième panneau, enfin, en coquille non nacrée, illustrerait la thématique cérémonielle, dans laquelle les figures animales tiennent une place importante.

Ces incrustations fournissent néanmoins quelques informations intéressantes. Une première est relative à la fabrication et à la production de ces panneaux. En effet, l'exacte ressemblance des scènes de défilé d'une part et de la musicienne d'autre part, dans deux salles distinctes du bâtiment, implique une production en série de ces objets, avec des référentiels iconographiques bien stéréotypés. Nous pouvons alors supposer qu'il ne s'agit nullement d'une production à la demande, mais bien plutôt d'une production en série. Une autre source d'informations est donnée par la découverte, dans la salle 61, de clous, dont une tête serait *a priori* associée aux incrustations. On dispose peut-être là d'un indice intéressant concernant le mode de fixation des panneaux au mur.

Enfin, ces incrustations montrent aussi de manière avérée la représentation d'un souverain. Mais il faut remarquer que, pour le distinguer des autres personnages, il a semblé nécessaire d'inscrire son nom. L'inscription désignant le roi n'est pas propre à ce type de matériel, mais bien plus généralement commune aux images et représentations figurées du Proche-Orient de cette époque. On en retrouve en effet sur les statues, les reliefs ou les plaques perforées. S'il est évident que tous ceux qui ont eu l'occasion de voir cette incrustation ne pouvaient sans doute pas lire, le fait même d'apposer une inscription devient, au-delà d'un renseignement sur l'identité de la personne, un signe visuel explicite quant à la souveraineté du personnage. Il nous semble que cet aspect est très intéressant et non négligeable pour décrypter et comprendre les codes visuels de ces sociétés. Notons à ce sujet que deux autres incrustations, retrouvées à Girsu, portent les noms des souverains Ur-Nanshe⁵⁹ et Akurgal⁶⁰ (fig. 32a-b).

Les pièces de Kish et celles de Mari figurent les mêmes thématiques, partageant une forme iconographique commune, celle de la toque, que l'on ne retrouve que dans ces deux

⁵⁹ Girsu ; coquille non nacrée ; Ht. : 7 cm ; l. : 6,7 cm ; DA III ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 4109.

⁶⁰ Girsu ; coquille non nacrée ; Ht. : 9,7 cm ; l. : 3 cm ; DA III ; musée du Louvre, n° d'inv. AO 11249.

contextes. Hormis cela, aucune autre forme iconographique, qu'il s'agisse de parures, de coiffures, de vêtements ou d'armes, ne se retrouve dans les deux corpus.

Il est difficile de faire un parallèle direct avec ce qu'I.J. Gelb a appelé la civilisation de Kish. Celle-ci se base en effet avant tout sur des considérations linguistiques visant à montrer que, de Kish à Ebla, en passant par Mari, il existe une culture homogène qui se reconnaît dans des similitudes de langages, de traditions littéraires ou religieuses, différentes de celles du pays de Sumer. Ces deux « *civilisations* » ne sont pas totalement opposables, mais devraient être reconnues comme spécifiques. La comparaison entre les incrustations de Kish et de Mari peut, dans une certaine mesure, apporter quelques éléments, mais sans aucun doute propre à l'iconographie. On remarquera ainsi que le langage de la domination, exprimé par la représentation de soldats et de prisonniers, y est le même. Mais les codes iconographiques pour le figurer sont différents, qu'il s'agisse des armes, des vêtements ou de la figuration des prisonniers. Quant au langage centré autour des questions cérémonielles et artisanales, le langage est là encore pourrait être spécifique à la ville, avec la représentation de plusieurs musiciennes, et la représentation du traitement du bétail, qui ne semble pas du tout être présent à Mari.

VII.2. Ur

À ce jour, seul le site d'Ur a fourni deux panneaux presque entièrement conservés, garantissant l'emplacement des pièces, ainsi que la composition dans son intégralité. L'Étendard fait ainsi figure de modèle de référence, car il est le seul objet du genre à avoir été retrouvé dans cet état de conservation⁶¹. Tous les autres sites du Proche-Orient n'ont fourni que des pièces désolidarisées et détachées de leur support. L'Étendard permet donc une étude de la composition et une réflexion sur le programme iconographique. C'est ce que nous proposons de faire dans cette partie.

VII.2.a. Le contexte : le cimetière dit royal

L'originalité de l'objet d'Ur provient autant de son unicité que de son contexte de dépôt. En effet, contrairement aux cités de Mari, de Kish et d'Ebla, il n'a pas été retrouvé

⁶¹ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 61-62, 266-274 ; vol. II, pl. 91-93 ; Dolce, R., 1978 (a), vol. I, pp. 185-192 ; Margueron, J.-C. 1996 ; D.P. Hansen in Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998, pp. 45-47 ; Benoit, A., 2003, pp. 234-237 ; Aruz, J. (dir.), 2003, pp. 97-100.

dans temple ou dans un édifice s'assimilant à un palais, mais dans une tombe située au sein d'une grande nécropole qui a reçu de son fouilleur le titre de nécropole royale⁶². Les occupants sont loin d'avoir été identifiés avec certitude. Il ne s'agit pas nécessairement de rois au sens strict du terme, mais peut-être plutôt de princes ou de personnes de haut rang, proches de la famille royale. Leur richesse et leur position sociale élevée ne font en tout cas aucun doute, au vu de la qualité des objets retrouvés là.

Le cimetière se situe au sud de la zone sacrée, enceinte par le mur du temenos, sur une surface approximative de 70 m sur 55 m. Il a été en usage pendant un long laps de temps, allant du DA III jusqu'à la troisième dynastie d'Ur, soit durant près de 500 ans⁶³. Comme à Kish, la Liste Royale Sumérienne a dominé la première périodisation du site et révèle que la cité a aussi tenu une place politique majeure au III^e millénaire. On compte en tout 1850 tombes⁶⁴, allant des corps déposés en pleine terre jusqu'aux caveaux construits, dont 660 datent du DA III. De cette période et de ce groupe de tombes, 17 ont reçu le titre de royales. On admet communément qu'elles sont datées du DA IIIa⁶⁵. Cette datation a néanmoins récemment été remise en question, au profit d'une datation au DA IIIb⁶⁶. Ces tombes prestigieuses sont reconnaissables par trois traits distinctifs : elles sont constituées d'un caveau voûté, fait parfois de plusieurs chambres, pour la plupart accessible par une rampe ; elles sont également remarquables par l'abondance de leur mobilier funéraire, fait de matériaux précieux ; enfin, la plupart des sépultures contiennent plusieurs corps. En effet, les individus se sont fait accompagner dans la mort par toute une suite, un véritable cortège funèbre : des soldats en arme, des chars tirés par des équidés ou des bovins, des courtisanes parées de leurs bijoux, des musiciennes et leurs instruments, des serviteurs, etc. C'est un cas unique en Mésopotamie, illustrant le rite des morts d'accompagnement⁶⁷. Leur nombre varie, de 2 à 74. Aucun enfant n'est présent et on compte plus de femmes que d'hommes. La mort n'aurait apparemment pas été donnée de manière violente. C.L. Woolley a argumenté en faveur d'individus de rang royal, d'une part, car la richesse et l'accompagnement dans la mort

⁶² Fouillé par C.L. Woolley pour le compte du British Museum et de l'université de Pennsylvanie entre 1927 et 1934 ; Woolley, C.L., 1934 ; pour un plan de localisation du cimetière et des tombes, Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 1, 273-274.

⁶³ Pollock, S., 1983.

⁶⁴ Ce chiffre ne prend pas en compte les quelque 260 tombes qui seront découvertes lors de la dernière campagne de fouille effectuée par C.L. Woolley, dans le sondage X, et qui ne figurent pas dans la publication finale.

⁶⁵ Pollock, S., 1983 ; Zettler, R., Horne, H. (dir.), 1998.

⁶⁶ Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 51-65.

⁶⁷ À ce sujet, voir Testart, A., 2004.

ne sont pas l'apanage du citoyen commun, d'autre part car certains objets retrouvés portaient les noms précédés du titre *lugal* ou *nin*. Or, il n'est pas formellement prouvé qu'il s'agit de rois ou de princes, notamment parce qu'ils n'apparaissent pas dans la Liste Royale Sumérienne.

L'Étendard a été retrouvé dans la tombe PG 779, pillée dans l'antiquité⁶⁸. Les restes de son occupant n'ont pas été retrouvés⁶⁹. Cette tombe est la plus grande dégagée dans la nécropole royale. Elle mesure 12 x 9 m et comporte trois chambres. On y accède par une rampe. Sur celle-ci se trouvaient les restes de cinq soldats gardant l'entrée, armés de deux javelines chacun. L'Étendard a été retrouvé dans l'angle sud-ouest de la chambre D, au fond de la tombe. Il reposait à plat sur un grand côté, écrasé par des pierres tombées de la couverture, au-dessus de l'épaule droite d'un homme.

VII.2.b. L'Étendard

L'objet a été retrouvé aplati, mais on a pu le restituer dans son volume grâce aux petits côtés, de forme trapézoïdale (fig. 29). Ainsi, l'Étendard est plus étroit en haut qu'en bas. Cette forme très particulière a donné naissance à un débat sur la nature même de l'objet⁷⁰. Le rapprochement avec les caisses de lyres, dont certains exemplaires ont été retrouvés dans le cimetière même (fig. 34c), a ainsi été fait⁷¹. Mais là où l'Étendard est plus étroit, en haut, la caisse d'une lyre est plus large. Cette théorie est aujourd'hui abandonnée, tout comme celle de l'étendard *stricto sensu*, destiné à être maintenu en haut d'une hampe, même si le terme renvoyant à cet objet perdure⁷². Il n'en reste pas moins que sa fonction propre demeure aujourd'hui inconnue.

La chute de pierres a abîmé quelques pièces, mais dans l'ensemble, la conservation est bonne. L'objet a été minutieusement prélevé lors de la fouille, si l'on en croit les récits du fouilleur⁷³. Certaines pièces, précise-t-il, ont été retrouvées l'année suivante dans la terre de

⁶⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 57-62 ; vol. II, pl. 4, 5 b, 6, 24-28.

⁶⁹ Certains avancent qu'il s'agit du roi Ur-Pabilsag, fils d'Imdugud, qui aurait régné aux alentours de 2370 av J.-C. ; Cooper, J.S., 1986, p. 97 ; Reade, J., 2001.

⁷⁰ Retrouvé à Ur dans la tombe PG 779 ; coquille, lapis-lazuli, pierre rouge, pierre noire, bitume et bois ; Ht. : 21,59 cm ; l. : 49,53 cm ; British Museum, n° d'inv. WA 121201.

⁷¹ Bachelot, L., 2009 (a).

⁷² Voir *supra*, p. 42.

⁷³ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 61-62.

comblement de la salle⁷⁴. Mais il assure que les pièces ont leur position d'origine⁷⁵. L'Étendard a ensuite été confié au laboratoire du British Museum pour restauration et consolidation, afin de lui rendre sa forme originelle et restituer l'objet dans son volume. Quelques infimes changements sont à noter entre la version dessinée de la publication qui, pense-t-on, représente le premier état de l'Étendard⁷⁶ et sa version actuelle, telle qu'elle est aujourd'hui exposée. À l'inverse, comme le souligne J.-C. Margueron⁷⁷, des différences importantes apparaissent au niveau des dimensions annoncées qui varient d'une publication à l'autre, à commencer par celles du fouilleur. Dans la publication originelle, il annonce 47 cm de large sur 20 cm de haut⁷⁸, rectifie à 47 x 22 cm dans le rapport de fouilles⁷⁹ et, trente ans plus tard, communique 22 x 9 pouces, soit 55,8 x 22,8 cm⁸⁰. R. Dolce annonce, quant à elle, 48,3 x 20,3 cm⁸¹. Pour sa part, le site internet du British Museum annonce 49,53 x 21,59 cm⁸².

Les incrustations, en coquille non nacrée, sont maintenues, sur chacun des deux panneaux, par du bitume. Entre les figures sont insérés de petits morceaux de lapis-lazuli. Les quatre faces sont divisées en trois registres de taille égale. Les registres sont séparés par des petites bandes d'éléments géométriques en lapis-lazuli, coquille et calcaire rouge. Les deux longs côtés ont été appelés *face de la guerre* et *face de la paix*, en rapport avec les thèmes évoqués⁸³. La face dite de la guerre était la face visible quand l'objet a été placé dans la tombe.

Sur le registre du bas, cette face illustre quatre attelages (fig. 29b). Ils se présentent, comme sur les incrustations de Mari, avec quatre roues tripartites⁸⁴, une caisse à barreaux et un haut tablier. La plateforme est plus longue que les panneaux latéraux et déborde à l'arrière. À l'avant du tablier se trouve un carquois rempli de javelines. Chaque char est tiré par quatre

⁷⁴ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 267-268.

⁷⁵ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 61.

⁷⁶ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 91-92.

⁷⁷ Margueron, J.-C., 1996.

⁷⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 567 ; mêmes dimensions avancées dans Benoit, A., 2003, p. 234-237 et dans Aruz, J. (dir.), 2003, pp. 97-100.

⁷⁹ Woolley, C.L., 1928.

⁸⁰ Woolley, C.L., 1965, p. 87.

⁸¹ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, pp. 83-84.

⁸² http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/t/the_standard_of_ur.aspx

⁸³ Woolley, C.L., 1934, vol. I, pp. 267-268.

⁸⁴ Il s'agit bien de roues tripartites et non bipartites, comme cela est suggéré dans Butterlin, P., Margueron, J.-C., 2006, p. 324 : les petits triangles figurés au-dessus des clavettes, ainsi que le disque, suggèrent la partie centrale d'une roue tripartite, quand bien même la représentation est mal exécutée et retranscrit mal la réalité de l'assemblage.

équidés, reliés au char par un timon surmonté d'un passe-guides. Les équidés portent un harnais de tête, un protège-poitrail court et un anneau nasal auquel sont attachées les guides. Chacun des quatre chars est monté par deux soldats, dont un conducteur. Comme tous les soldats représentés sur cette face, les conducteurs sont coiffés d'un casque à jugulaire et vêtus d'une peau à mèches et d'une jupe. La peau à mèches n'est pas maintenue par une attache mais seulement posée sur l'épaule, comme c'est le cas du Guerrier à l'herminette (fig. 23a) ou de la pièce **361**. Sur les quatre conducteurs de chars, un seul tient les rênes des deux mains. Dans les trois autres cas, le conducteur les tient d'une main, l'autre étant disponible pour tenir une arme. Il s'agit soit d'un bâton sur l'épaule, soit d'une longue hampe maintenue horizontalement et se terminant en forme de fourche, comme on le voit plus clairement sur la version dessinée de la publication originelle⁸⁵. Cette petite fourche pourrait être une pointe bifide⁸⁶. L'interprétation commune voit dans ces pointes un système de propulsion pour les javelines, association que certaines découvertes archéologiques attestent d'ailleurs à Ur même (fig. 41a). Mais de telles pointes ont également été retrouvées seules, non associées à des javelines⁸⁷. On pourrait alors les assimiler à un type de pique destiné à aiguillonner les chevaux, tel qu'on le voit représenté sur l'Étendard. Le second personnage monté sur les chars, derrière le conducteur, est également casqué, vêtu d'une peau à mèches et d'un pagne à mèches. Il est armé, soit d'une javeline pointée vers le bas, soit d'une hache ou d'un bâton sur l'épaule. On comprend que les soldats attaquent les ennemis au sol, pointant vers eux leur javeline tenue des deux mains. Les ennemis à terre sont au nombre de quatre, dont trois sont placés sous les pattes des équidés. Ils sont nus. Sur certains corps sont figurées de petites incisions en forme de vaguelettes, placées par groupe de trois, qui semblent indiquer des plaies ensanglantées⁸⁸, telles qu'on les voit sur la pièce **463b** du corpus de Mari. Le char placé à l'extrême gauche roule au pas, si l'on se fie à la représentation des pattes. Les trois autres seraient au galop, illustrés par la position du cabré allongé.

Au registre médian, sur la partie gauche, se trouvent huit soldats identiques, avançant les uns derrière les autres. Ils sont coiffés du casque à jugulaire, vêtus de pagnes, les épaules et le buste recouverts d'une cape de cuir cloutée, fermée par une attache longitudinale au niveau du cou⁸⁹. Les mèches terminales des pagnes sont à chaque fois dessinées différemment. C'est la seule particularité qui tend à distinguer les soldats entre eux. Ils

⁸⁵ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 92.

⁸⁶ Gernez, G., 2008, pp. 397-400.

⁸⁷ Gernez, G., 2008, p. 399.

⁸⁸ D.P. Hansen *in* Zettler, R., Horne, L. (dir.), p. 46.

⁸⁹ Des capes en feutre selon le fouilleur ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 270.

tiennent à deux mains une javeline horizontale. Devant eux et au centre du registre, trois couples sont figurés, chacun constitué d'un soldat et d'un prisonnier⁹⁰. Les soldats sont casqués et vêtus d'un pagne et d'une peau à mèches posée sur l'épaule. Les ennemis, quant à eux, sont nus. Le premier couple représente un soldat poussant devant lui un prisonnier, dont les avant-bras sont attachés dans le dos par une corde. Sur la version dessinée de l'Étendard, il semble que le soldat tienne la corde en main⁹¹. Le deuxième couple représente un soldat en train d'attaquer de sa javeline le corps d'un ennemi à ses pieds. Le troisième couple, enfin, représente ce qui nous semble être une scène de décapitation. À terre, un ennemi est allongé sur le ventre, et un soldat l'enjambe en tenant à l'horizontale une longue arme qui, sans être parfaitement identifiable, pourrait être une machette ou une harpé⁹². Un détail intéressant est à noter : sur le bras du soldat repose ce qui ressemble au tissu frangé que les soldats représentés sur les incrustations de Mari portent de part et d'autre de la hampe de leur javeline. Les corps des trois ennemis présentent les incisions interprétées comme des plaies sanglantes⁹³. Si cette interprétation n'est pas erronée, nous sommes là non pas en présence de la représentation d'une scène d'exécution, mais de son évocation. Devant eux enfin, sur le côté droit du registre, se trouvent huit personnages mal conservés. On identifie trois prisonniers nus et blessés et cinq hommes vêtus d'un pagne et armés d'une javeline. Parmi eux, on reconnaît un couple soldat-prisonnier gravé sur une seule plaquette, malheureusement mal conservée. Il nous faut ici souligner un détail intéressant : parmi les personnages vêtus d'un pagne et tenant une javeline, on remarque que deux portent à la tête et au torse des traces de plaies. Il pourrait s'agir de soldats vainqueurs, représentés blessés, mais cette interprétation va à l'encontre de la figuration des soldats victorieux. Il pourrait également s'agir d'ennemis blessés, mais là encore, cela ne correspondrait pas à la figuration habituelle des prisonniers représentés nus lors du défilé. Par ailleurs, nous avons vu qu'en général, dans les très rares cas où l'ennemi est représenté habillé, la scène figure un combat corps à corps. Or ici, il s'agirait plutôt d'une parade pendant laquelle les vaincus sont conduits en procession.

Le registre supérieur enfin présente, dans sa partie droite, onze personnages avançant en file indienne vers la gauche. Cinq d'entre eux sont des prisonniers nus, les avant-bras ligotés dans le dos. L'un d'entre eux porte une corde autour du cou, tenue par un soldat derrière lui. Ceux-ci sont casqués, vêtus de la peau à mèches et du pagne à mèches et armés

⁹⁰ Selon A. Perkins, il s'agirait du même couple, présenté sur trois scènes différentes ; Perkins, A., 1957, p. 57.

⁹¹ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 92.

⁹² Concernant cette arme, voir Gernez, G., 2008, pp. 422-432.

⁹³ Pour le fouilleur, il s'agirait de marque de tatouages ou de scarifications volontaires ; Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 274.

d'un bâton sur l'épaule, dont on voit dans un cas qu'il s'agit d'une javeline. Face à eux se dresse un personnage, plus grand, que le fouilleur interprète comme étant le roi⁹⁴. La pièce est très mal conservée, mais d'après la version dessinée, il est coiffé du casque à jugulaire et vêtu de la peau à mèches⁹⁵. Il tient devant lui une javeline, verticalement, le fer en haut. Étant donné qu'il est placé au centre, sa dimension plus importante crée une interruption dans la bande horizontale supérieure du registre. Visuellement, cette interruption attire immédiatement l'œil sur ce personnage. Derrière lui se trouvent trois soldats identiques et de taille normale. Ils sont vêtus comme les autres, armés d'une hache à collet et lame plano-convexe dans la main droite. Dans la main gauche, ils tiennent verticalement un long manche reposant sur le sol. Par analogie avec le grand personnage central, il pourrait s'agir d'une javeline mal conservée. À l'extrême gauche, enfin, est figuré un char vide tiré par des équidés, au carquois vide. Devant le char, sous la tête des équidés, se trouve un personnage beaucoup plus petit que les autres, casqué et tenant en main un bâton qui repose sur l'épaule. On l'a parfois identifié à un palefrenier tenant les chevaux⁹⁶. Or, les rênes sont déjà tenues par un personnage placé derrière le char, casqué et vêtu de la peau à mèches, tenant lui aussi une hache. Dans ce cas, on peut se demander qui est le petit personnage : serait-ce là la représentation d'un enfant ? Rien ne permet de l'affirmer.

De l'autre côté, la face dite de la paix se présente également en trois registres égaux (fig. 29a). Les registres inférieur et médian présentent un défilé d'hommes et d'animaux, allant vers la droite. Le registre inférieur figure douze hommes, principalement des portefaix, et deux groupes de quatre équidés, non harnachés mais parés de la muserolle et de l'anneau nasal auquel est attachée la corde par laquelle on les conduit. Ils semblent aussi avoir une corde passée autour du cou. Comme l'a remarqué J.-C. Margueron, on peut diviser ces personnages en trois groupes, chacun mené par un homme torse nu qui se distingue par ses mains jointes sur la poitrine, à l'image des orants⁹⁷. Tous ces hommes sont imberbes et torse nu. Quatre sont chevelus. Leur coupe de cheveux est assez singulière, composée de courtes mèches dressées sur le crâne, une coiffe à plume selon le fouilleur⁹⁸. Six d'entre eux portent des charges, soit sur le dos, soit sur une épaule, mais rien ne nous permet d'en identifier la nature.

⁹⁴ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 270.

⁹⁵ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 92.

⁹⁶ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 269.

⁹⁷ Margueron, J.-C., 1996.

⁹⁸ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 273.

Douze personnages et onze animaux se partagent le registre médian. Ici encore, deux personnages aux mains jointes sur le torse ponctuent la procession. À l'exception de deux hommes barbues et chevelus dans la partie gauche, interprétés par le fouilleur comme étant des chasseurs des montagnes⁹⁹, tous les personnages sont chauves et imberbes. Ils ont tous le torse nu et sont vêtus de jupes à mèches. Hormis les deux personnages en position d'orants, tous sont associés à un ou plusieurs animaux : un homme porte un petit caprin dans les bras ; un autre porte quatre poissons suspendus à une corde ; un troisième pousse devant lui trois caprins avec un bâton ; un dernier fait avancer un caprin en le tenant d'une main par les cornes ; deux couples d'hommes, enfin, sont associés à deux bovins, l'un tenant la corde attachée à l'anneau nasal, l'autre le maîtrisant en passant ses bras autour de ses cornes. Après restauration, ces deux personnages ont été descendus par rapport à la première version de l'Étendard où, à l'instar du grand personnage sur le registre supérieur de l'autre face, leur taille haute provoque une interruption dans la ligne séparant les registres, attirant visuellement l'attention sur eux¹⁰⁰.

Le registre supérieur, enfin, illustrerait une scène de banquet. Six convives sont assis les uns derrière les autres, regardant vers la gauche. Ils sont tous strictement identiques, assis sur un siège sans dossier, à barreaux et décor de patte animale. Ils sont imberbes, chauves, le torse nu et vêtus d'une longue jupe à mèches. De la main droite, ils tiennent devant eux un gobelet conique. Face à eux se trouve un personnage plus grand, assis sur le même type de fauteuil. Chauve, imberbe et torse nu, il est vêtu d'une jupe entièrement recouverte de languettes. De la main droite, il porte un gobelet conique devant lui ; son bras gauche repose sur la jupe et on aperçoit que sa main est fermée sur un petit manche. Le reste n'est pas préservé, mais il pourrait s'agir d'un fléau ou d'un rameau. Quatre personnages intermédiaires sont peut-être des serviteurs. Ils ne tiennent rien en main, sont chauves et imberbes, torse nu et vêtus d'une jupe. À l'extrême droite, un musicien serre contre lui une petite lyre d'une dizaine de cordes¹⁰¹ ornée d'une tête de taureau. Elle est tenue par une sangle et le musicien peut ainsi se tenir droit, à l'inverse du personnage de la pièce **633** du corpus de Mari, qui se tient en arrière. Derrière le musicien se trouve un homme aux mains jointes sur la poitrine, torse nu et vêtu d'une jupe. Il est imberbe, mais porte les cheveux longs dans le dos. Le fouilleur y voit

⁹⁹ Woolley, C.L., 1934, vol. I.

¹⁰⁰ Woolley, C.L., 1934, vol. II, pl. 91-92.

¹⁰¹ Plus précisément, la lyre est figurée avec dix cordes dans sa partie supérieure et onze cordes dans sa partie inférieure.

une femme qui serait la chanteuse¹⁰². De par ses cheveux lâchés et son buste dénudé, nous l'interpréterions plutôt comme un homme.

VII.2.c. Éléments de réflexion sur la composition

L'exceptionnalité incontestable de l'objet retrouvé à Ur réside dans son intégralité, la disposition des deux panneaux dos à dos sur un seul et même support ainsi que l'agencement presque intact des figures. Avec un tel degré de conservation, il devient possible d'émettre quelques réflexions au sujet de la composition et de la structuration des images. Beaucoup a déjà été dit concernant l'Étendard d'Ur. Notre objectif n'est pas de revenir sur l'historiographie de l'objet, mais davantage de souligner quelques points qui nous semblent être les plus importants : l'organisation visuelle de la composition et sa signification.

L'interprétation commune veut voir dans cet objet la commémoration d'une bataille ou d'un événement historique¹⁰³. D'un côté, la bataille suivie du défilé de prisonniers jusqu'au personnage central qui serait le roi d'Ur, accompagné de son char personnel ; de l'autre côté, la représentation du festin pour célébrer la victoire, remercier les dieux, voire même honorer les morts, accompagné de scènes de préparation du festin et de prise de butin, peut-être même la conduite d'animaux au sacrifice. Selon cette conception, on serait ici en présence d'une composition narrative, impliquant non seulement un sens de lecture, mais aussi une suite logique entre les divers événements représentés sur chaque face, dont le personnage central serait le roi. Ce dernier se trouve être le personnage le plus grand sur chaque face. Chacune serait destinée à être lue de bas en haut, selon le mode du boustrophédon. Ainsi, on serait en présence d'une réelle bande dessinée. Selon R. Dolce, cet objet est incontestablement un objet commémoratif¹⁰⁴. Il s'agit, selon elle, d'une enseigne mobile, l'emblème clair d'un pouvoir belliqueux en place à un moment précis et non une manifestation atemporelle du pouvoir régalien, portée par un étendard au sens propre, destiné à mettre en valeur la force de guerre de la cité et à magnifier la puissance comme étant une raison d'être.

¹⁰² Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 273.

¹⁰³ Woolley, C.L., 1934, vol. I, p. 269 ; Perkins, A., 1957 ; Dolce, R., 2005 ; à paraître ; Nadali, D., 2007 ; H.A. Gronewegen-Frankfort, quant à elle, émet plus de réserves, évoquant à juste titre que s'il s'agit de la commémoration d'une victoire, elle est bien plus symbolique qu'effective et peut-être liée à une forme rituelle, cérémonielle ou dédicatoire, en lien avec les temples ; voir Gronewegen-Frankfort, H.A., 1978, p. 159,

¹⁰⁴ Dolce, R., 1978 (a), pp. 192-193 et après elle, Nadali, D., 2007.

Selon nous, cette dernière argumentation, fondée sur des critères visuels, ne se justifie pas dans ce contexte. Cette assertion peut être justifiée par deux points : l'organisation de lecture n'est pas celle du boustrophédon ; le personnage central n'est pas clairement identifié comme étant le souverain. En conséquence, le caractère narratif de la composition paraît moins évident.

Les codes visuels d'Ur sont assez semblables à ceux de Mari. Comme l'a remarqué J.-C. Margueron¹⁰⁵, et à l'inverse de l'avis de R. Mayer-Opificius¹⁰⁶, les deux panneaux sont dos à dos et ne sont donc pas destinés à être vus en même temps. En outre, on remarquera que sur chacune des faces, les deux registres du bas présentent des personnages défilant vers la droite, alors que le registre du haut présente une rupture claire dans le sens du défilé. Ce n'est donc pas le mode du boustrophédon qui en définit l'organisation.

Quant au personnage central, il ne nous semble pas qu'il y ait d'indice clair permettant de l'interpréter comme le roi. En effet, bien qu'il soit plus grand que les autres personnages, il ne possède aucun attribut propre au pouvoir temporel. De plus, aucune inscription ne l'identifie, comme c'est le cas sur les incrustations de Kish et de Girsu. Or, en vertu de certaines conventions que nous avons pu envisager au cours de cette étude, il nous semble que si le roi est bien représenté au centre du registre supérieur de chaque face de l'Étendard, alors il serait formellement défini comme tel, par des codes visuels explicites. De plus, la théorie de la taille plus grande qui impose une rupture dans le registre devient moins pertinente si l'on tient compte que les hommes qui conduisent des caprins avaient d'abord été placés plus haut, imposant eux aussi une telle rupture dans le registre. Enfin, si cet objet est bien commémoratif et qu'il a été déposé dans une tombe, il nous semble en toute logique que son occupant devrait être le roi. Or, rien n'a été formellement retrouvé qui va dans ce sens. Ainsi, selon nous, ce n'est pas le roi qui semble être représenté, mais plus vraisemblablement un personnage de haut rang, impliqué dans des activités militaires.

Quant à l'organisation des faces, rien ne permet non plus d'affirmer qu'il s'agit d'une composition narrative, dans le sens où les scènes sont censées représenter des événements précis. Les registres ne présentent aucun élément qui pourrait nous aiguiller dans l'identification des scènes : des personnages assis participant à un possible banquet dont on ignore le motif de la célébration ; deux registres figurant des hommes en processions, emmenant ou amenant des objets ou des animaux – dont on ignore la provenance et la destination ; un défilé de prisonniers, dont on ne peut déterminer si la scène se déroule après

¹⁰⁵ Margueron, J.-C., 1996.

¹⁰⁶ Mayer-Opificius, R., 2006.

la bataille ou lors d'une parade de victoire ; un homme plus grand que les autres, dont l'identité ne peut être assurée.

Loin d'être anodin, cet ensemble d'imprécisions nous conduit à penser, à la suite de J.-C. Margueron¹⁰⁷, qu'il pourrait vraisemblablement s'agir là de sujets iconographiques et de scènes typiques, apposés côte à côte, dans une volonté d'expression symbolique de la puissance, plutôt que de celle d'un souverain précis.

Il nous semble que l'on peut envisager une nouvelle approche quant à la compréhension de la composition des panneaux, et voir dans la séparation des registres une séparation proprement symbolique. En effet, comme l'a déjà avancé J.-C. Margueron, on pourrait appréhender différemment les deux registres du bas et celui du haut.

Sur chaque face, les deux registres inférieurs sont présentés comme un défilé qui n'a ni début ni fin. Aucun personnage ne semble ouvrir la marche et rien ne semble exprimer non plus que le personnage à l'extrême gauche clôt la procession. Ces quatre défilés représentent un « instantané » et chacun porte en soi une thématique propre : les chars, les prisonniers, les objets, les animaux. Il demeure une distinction thématique entre les deux faces. Sur la face dite de la guerre, le registre inférieur montre des chars en action. Le char est loin d'être un objet anodin et même si sa fonction réelle dans le cadre de la guerre nous échappe encore, il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'un objet couteux qui contribue à valoriser son propriétaire. Le registre médian, quant à lui, s'appuie sur la représentation des soldats et des prisonniers, pour magnifier l'opposition des soldats ordonnés aux prisonniers perturbés. Dans ce contexte, la scène suggérant l'exécution trouve parfaitement sa place, presque au centre du registre. Ainsi, on aurait la maîtrise de la vitesse et de la technologie – comme preuve de civilisation ? – symbolisée par les chars, en parallèle de la maîtrise sur les ennemis et le monde barbare.

De l'autre côté, la thématique guerrière est bien moins évidente. Au contraire, c'est la dimension religieuse ou spirituelle de ces défilés ponctués d'orants qui prime¹⁰⁸. La nature de ce qui est transporté pourrait être une explication à la distinction des registres : en bas, même si la nature du butin est invisible, il s'agit de ballots transportés de différentes manières et d'équidés tout juste débarrassés de leur harnais ; en haut, les animaux transportés sont des caprins et des bovins, animaux destinés au travail de la terre et à la production de nourriture. Il nous semble que cette disposition n'est pas anodine et qu'elle opère une distinction entre les

¹⁰⁷ Margueron, J.-C., 1996.

¹⁰⁸ Margueron, J.-C., 1996.

dimensions naturelles et artificielles des objets représentés. En effet, la division en registres est aussi un moyen de séparer et de distinguer ; on pensera par exemple au vase d'Uruk¹⁰⁹, où les végétaux sont représentés sur un registre, les animaux sur un autre¹¹⁰. Ainsi, sur chaque face, les registres inférieurs tendent à organiser symboliquement le monde.

La domination s'exprime de manière concrète par la dimension du personnage central sur le registre supérieur de chaque face, chacun ne présentant plus là un passage, mais un instant, une rupture dans le défilé. En cela, les registres supérieurs se distinguent clairement des registres inférieurs. Que le personnage représenté plus grand attire à lui l'attention au centre du registre semble relever de l'évidence ; qu'il soit le personnage enterré là est tout aussi plausible. Mais nous ne pensons pas, en revanche, qu'il s'agisse du roi d'Ur et, surtout, nous ne pensons pas que l'Étendard soit destiné à commémorer un événement historique et donc d'une bataille à proprement parler¹¹¹. Il s'agit avant tout d'une représentation symbolique, destinée à évoquer et non pas à narrer.

Nous le voyons, la question de la fonction de l'objet est très importante du point de vue interprétatif. En effet, il est très intéressant de s'apercevoir que l'on a cherché à attribuer une fonction technique à cet objet, sans jamais se demander si, finalement, sa seule vocation ne résidait pas précisément dans le support d'une imagerie particulière et symbolique, propre à évoquer la puissance et le pouvoir.

VII.3. Ebla

La ville d'Ebla, située sur le tell Mardikh, est la cité la plus occidentale à avoir fourni des incrustations¹¹². Au III^e millénaire, la cité domine un territoire important et contrôle plusieurs autres cités¹¹³. Il est par ailleurs certain qu'Ebla usait de son influence au-delà de son territoire propre, jusqu'aux bassins des fleuves Balikh et Khabur¹¹⁴ et qu'elle entretenait des relations étroites avec Kish¹¹⁵. Mais la cité était également tournée vers la côte

¹⁰⁹ Benoit, A., 2003, pp. 208-211 ; Bahrani, Z., 2002.

¹¹⁰ D.P. Hansen envisage de la même manière la distinction volontaire des registres sur la face dite de la paix, mais l'interprète comme la représentation des hommes de Sumer et des hommes d'Akkad ; Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998, p. 47.

¹¹¹ Suivant en cela les conclusions émises dans Margueron, J.-C., 1996.

¹¹² Fouillé depuis 1964 par une équipe de l'université de Rome, sous la direction de P. Matthiae ; Dolce, R., 1975 ; 1977 ; 1980 ; Matthiae, P., 1978, 1980, 1982, 1985, 1989, 1990 ; Astour, M., 1992 ; 2002.

¹¹³ Astour, M., 1992 ; il n'hésite d'ailleurs pas à parler d'empire pour désigner cette forme de contrôle territorial.

¹¹⁴ Matthiae, P., 1980 ; 1985 ; Astour, M., 1992 ; Archi, A., 1982.

¹¹⁵ Archi, A., 1981 ; 1987 (a) ; 1987 (b).

méditerranéenne et de nouer des relations avec l'Égypte¹¹⁶. Sa richesse provenait principalement de ses ressources agricoles, orge, huile d'olive et surtout d'importants troupeaux de moutons dont la laine devait alimenter une forme d'industrie textile. Ces activités économiques et commerciales, au III^e millénaire, sont particulièrement bien éclairées par les textes administratifs découverts dans le palais¹¹⁷. Elles informent notamment sur les exportations de tissus ou de laine échangés contre du cuivre, ou sur l'activité des ateliers de production et de transformation de matériaux précieux, tels que le lapis-lazuli¹¹⁸. Cette situation a permis à la ville d'Ebla de s'ancrer dans le territoire dit syrien – par opposition à la Mésopotamie du sud –, mais également de s'enrichir au contact de territoires plus éloignés. Ce syncrétisme se ressent à travers les multiples expressions de la culture matérielle de la cité, notamment les incrustations. C'est ce que nous proposons d'étudier dans cette partie.

VII.3.a. Le contexte : le palais G

Le palais dit G date du III^e millénaire¹¹⁹. Il est l'un des seuls vestiges excavés de cette période, correspondant plus précisément à la phase *Mardikh II B1*, entre 2400 et 2250 av. J.-C.¹²⁰. Ce palais était le centre administratif, financier et diplomatique du royaume. Sa situation était très particulière puisqu'il se trouvait à cheval sur l'acropole – au centre de la cité – et sur la partie occidentale de la ville basse.

Le palais n'a pas été entièrement dégagé. Ici encore, comme à Kish, le caractère palatial de l'ensemble pourrait être remis en question. Les différentes ailes peuvent être conçues comme des parties indépendantes, mais communicantes. La liaison entre les deux étages, supérieur sur l'acropole et inférieur dans la ville basse, se fait par un large escalier, en dalles de basalte. Au niveau inférieur, cet escalier conduit, par une porte monumentale, à une vaste cour, la cour des audiences, bordée d'un portique sur deux côtés. On pouvait également y accéder par un escalier, installé dans une tour carrée massive, à quatre volées de marches décorées d'incrustations aux formes géométriques. Le caractère précieux de la décoration,

¹¹⁶ Matthiae, P., 1978 ; Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, pp. 234-241.

¹¹⁷ Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, pp.112-119.

¹¹⁸ Pinnock, F., 1984 ; 1985 ; 1986 ; 1990.

¹¹⁹ Pour le plan du palais, voir Matthiae, P., 1985, fig. 22-23 ; voir aussi Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, pp. 106-107

¹²⁰ Un bâtiment antérieur, datant de la période *Mardikh II A*, pourrait correspondre à un premier palais ; Dolce, R., 2008.

parallèlement à la relative intimité de cet accès, fait penser qu'il devait relier la cour des audiences à des zones d'appartements privés, à l'étage. Il formerait ainsi une sorte d'accès privé, celui du souverain peut-être. La cour des audiences se présente comme une placette et constitue probablement un pivot de circulation à l'étage inférieur. Seuls les côtés nord et est ont été dégagés, les limites ouest et sud restent encore inconnues. P. Matthiae, pense que sur ces côtés-ci, la cour donnait accès à des résidences privées¹²¹. Sous le portique nord se dresse un podium, destiné, selon le fouilleur, au trône royal ; sur le côté est se trouvent trois salles, dont la salle des archives où ont été découverts près de 17 000 fragments de tablettes¹²². Au nord de la cour, on accède à un ensemble de petites salles, résidentielles ou à caractère administratif et à des magasins de stockage. Au sud-est enfin se trouve un quartier administratif, malheureusement très abîmé par les constructions ultérieures.

Les preuves archéologiques attestent un incendie, fin brutale et violente. Comme à Mari, il faudrait attribuer cette destruction à un roi akkadien, probablement Sargon¹²³ ou, comme cela a aussi été avancé, à un souverain de Mari¹²⁴. Il est par ailleurs presque admis que la destruction d'Ebla précède de quelques années celle de Mari¹²⁵.

Un petit nombre d'incrustations a été découvert hors contexte, dans le secteur B, entre 1965 et 1972¹²⁶. Un autre lot, plus conséquent, constitué d'un peu moins d'une quarantaine de pièces, a été retrouvé éparpillé au niveau inférieur du palais G, entre 1975 et 1978¹²⁷. La plus importante concentration provient de l'aile située au sud-est de la cour des audiences, interprétée comme un quartier à vocation administrative, même si l'ensemble n'a pas été fouillé dans son intégralité. Ce lot de pièces ornait originellement quatre planches de bois, retrouvées en réemploi, sous le sol, dans la dernière réfection du pavement de la salle L. 4436. Les planches devaient originellement former un panneau composé de douze registres, sur une hauteur de 3 m, destiné à orner un mur¹²⁸. Ce lot d'incrustations, retrouvées fixées mais en situation secondaire, est plus particulièrement intéressant, car il a été retrouvé fixé. Il a parfois

¹²¹ Matthiae, P., 1982, p. 79.

¹²² Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995.

¹²³ Ou Naram-Sin, comme cela a été avancé par le passé ; Matthiae, P., 1978. Le fouilleur est lui-même revenu sur ce point ; Matthiae, P., 1990 ; pour un état de la question, voir Astour, M., 2002.

¹²⁴ Archi, A., Biga, G., 2003.

¹²⁵ Archi, A., Biga, G., 2003.

¹²⁶ Dolce, R., 1975. Quelques fragments cassés pourraient évoquer des scènes de sacrifices ou d'offrandes animalières ; Dolce R., 1975 ; 1997 ; 1980.

¹²⁷ Dolce, R., 1977 ; 1980.

¹²⁸ Matthiae, P., 1989 ; 1990 ; Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, p. 274.

reçu le nom d'Étendard d'Ebla¹²⁹. Sa datation est inconnue puisque les incrustations ont été retrouvées en remploi dans des niveaux postérieurs. À partir de considérations stylistiques, le fouilleur les associe au début de la phase Mardikh II B, soit entre 2400 et 2350 av J.-C.¹³⁰.

VII.3.b. Les incrustations

Le matériel d'Ebla se distingue des autres en raison du matériau, la pierre, ici du calcaire ou de l'albâtre. Néanmoins les pièces présentent toutes une grande homogénéité dans la facture et le matériau¹³¹. Elles sont polies sur les deux faces et présentent au revers un ou deux goujons cylindriques, pour permettre leur maintien dans du bois. Enfin, les sujets iconographiques et les thèmes iconographiques sont presque identiques. Il nous semble donc qu'elles répondent aux critères des incrustations pour panneaux.

À l'exception des deux registres du bas qui sont tous les deux à thème militaire, l'organisation des sujets iconographiques sur ces portes est conçue comme une alternance de registres à thème mythologique et à thème militaire¹³². Ces images ont été comprises par le fouilleur comme la représentation de deux réalités de la bataille, l'une terrestre, l'autre céleste¹³³.

Les pièces du thème militaire ne présentent que deux types de personnages, toujours de profil gauche (fig. 31b¹³⁴). L'un est un ennemi, nu. Il a très souvent la taille enserrée par une corde et les poignets ligotés dans le dos. Il est imberbe, chevelu et conduit par un deuxième personnage, un soldat, également imberbe et chevelu. Dans de rares cas, il est coiffé d'un casque à jugulaire. Torse nu et vêtu d'un pagne frangé ou à mèches, il porte généralement un bâton sur l'épaule, mais il n'est pas aisé de savoir s'il s'agit d'une javeline. En revanche, dans la majorité des cas, y est suspendu un tissu frangé, tel qu'on le connaît à Mari. Sur certains fragments, il est possible d'attester que les soldats portent une cape de cuir cloutée. Ces deux personnages, le soldat et l'ennemi nu, forment les deux uniques sujets

¹²⁹ Matthiae, P., 1980 ; 1990 ; Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, pp. 274-278, n° cat. 20-35 ; Dolce, R., 2005 ; 2006 ; Nadali, D., 2007 ; pour la localisation des panneaux, voir Matthiae, 1989, fig. 3, p. 33.

¹³⁰ Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995.

¹³¹ À cet ensemble est associée une jupe de plus grand module qui devait, d'après le fouilleur, représenter le roi et faire également partie de la composition ; Matthiae, P., 1989, p. 33-34, 38.

¹³² Matthiae, P., 1990, fig. 5.

¹³³ Matthiae, P., 1990, pp. 402-403.

¹³⁴ Incrustations retrouvées dans le palais G, salle L. 4436 ; calcaire ; Ht. : 10,5 cm à 14,6 cm ; l. : 7,5 cm à 11,9 cm ; musée d'Idlib, n° d'inv. 3269, 3297, 3245 et 3292.

humains du répertoire des incrustations d'Ebla. De manière intéressante, cette pauvreté des sujets iconographiques est compensée par la richesse et la diversité, voire l'originalité, des postures et interactions entre ces deux individus. Il existe quatre types d'interaction. La première est la plus connue et la plus banale, figurant le soldat conduisant devant lui un prisonnier nu, aux bras liés dans le dos. Le prisonnier est alors tenu par les cheveux. La deuxième interaction correspond à une scène d'exécution particulièrement explicite. On y voit l'ennemi nu à terre, et le soldat amenant verticalement une dague ou une javeline au niveau de sa tête. On peut se demander, à ce sujet, si on est là en présence d'une scène de mise à mort ou d'aveuglement¹³⁵. La troisième scène est tout à fait unique et son interprétation est incertaine. Le soldat tient, à bout de bras, la jambe d'un ennemi nu. Celui-ci est donc figuré suspendu, tête en bas, devant le soldat. Il pourrait s'agir de la figuration du déplacement de corps morts. P. Matthiae propose un mode de présentation des vaincus¹³⁶. D. Nadali quant à lui présente cette scène comme le déshabillage des ennemis, expliquant ainsi le port du tissu frangé au bout des javelines des soldats¹³⁷. La dernière scène, enfin, illustre un soldat tenant en main, par les cheveux, des têtes décapitées. Certains ont dans le dos une sorte de hotte de laquelle dépassent d'autres têtes, celles d'ennemis moins prestigieux peut-être¹³⁸.

Le deuxième thème est d'ordre mythologique et représente des animaux. C'est principalement par la représentation de l'aigle léontocéphale tenant dans chaque serre l'arrière-train d'un taureau androcéphale que ces incrustations sont aussi tout à fait originales (fig. 31a¹³⁹). En effet, on trouve ce sujet iconographique sur de nombreux fragments, attestant ainsi qu'il s'agit d'une production d'images en série.

VII.3.c. Les sujets iconographiques comme référentiels culturels

La découverte du site d'Ebla apparaît souvent comme l'ouverture au monde syrien du III^e millénaire, face au monde sumérien qui semblait si bien connu. Si ce point de vue peut

¹³⁵ À titre anecdotique, rappelons que l'aveuglement est une pratique attestée sur de jeunes princes. Certaines lettres de Mari d'époque amorrite relatent comment ces princes étaient ensuite destinés à devenir chanteur ou musicien à la cour du roi vainqueur ; Bonnetterre, D., 1997.

¹³⁶ Matthiae, P., 1990, pp. 398-399.

¹³⁷ Nadali, D., 2007, p. 346 ; Dolce, R., à paraître. Rappelons que le tissu frangé apparaissant sur les empreintes de sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari a également été interprété ainsi par certains ; Bretschneider, J., Van Vyve, A.-S., Jans, G., 2009, p. 11. À notre connaissance, il n'existe pas d'indices clairs allant dans ce sens, mais cette hypothèse est intéressante : cette forme apparaît toujours avec des ennemis nus, dans un contexte qui pourrait être celui de la parade. Notons qu'elle apparaît peut-être également sur l'Étendard d'Ur.

¹³⁸ Dolce, R., 2006.

¹³⁹ Incrustations retrouvées dans le palais G, salle L. 4436 ; calcaire ; Ht. : 13,8 cm à 11,6 cm ; l. : 9,6 cm à 12,8 cm ; musée d'Idlib, n° d'inv. 3294 et 3280.

être affiné, il n'en apparaît pas moins que l'univers matériel d'Ebla a permis d'appréhender de façon plus nette les spécificités d'un monde proche-oriental plus nuancé¹⁴⁰. Comme P. Matthiae l'a déjà souligné, les caractéristiques architecturales et structurelles ainsi que l'organisation du palais G sont propres à l'univers syrien¹⁴¹. En ce qui concerne les incrustations, elles sont, selon nous, la démonstration d'un syncrétisme effectué entre deux traditions iconographiques.

Ces figurations sont intéressantes à plus d'un titre. Tout d'abord, elles présentent des aspects qui, selon nous, pourraient être le résultat d'un travail de copies. La représentation de prisonniers dont la taille est simplement enserrée d'une corde nous semble, comme nous l'avons vu, incohérente¹⁴² ; une pièce présente un soldat conduisant un prisonnier, dont seul un bras est ligoté, l'autre est libre¹⁴³ ; la représentation de prisonniers suspendus, tenus d'une jambe et par une main, ne respecte cette fois aucune forme de réalité. Évidemment, nous ne sous-entendons pas que les incrustations ont pour habitude de représenter une stricte réalité, mais nous avons pu voir à plusieurs reprises qu'elles y sont relativement fidèles, que ce soit dans le mouvement ou dans la posture des personnages. On notera également que les soldats portent, de manière tout à fait aléatoire, des ceintures qui ne sont pas toujours figurées sur l'intégralité du tour de taille. L'impression qui ressort de ces incrustations est celle d'une copie maladroite, réduite à l'essentiel, aux codes visuels minimaux dont sont composées les productions que nous avons pu étudier à travers les exemples de Mari, de Kish et d'Ur. Nous devons enfin évoquer les proportions et la taille des personnages qui tranchent complètement avec l'harmonie des pièces de Mari, et des autres cités.

En revanche, il faut bien remarquer que les postures sont uniques et que le traitement de l'humiliation n'a pas d'équivalent ailleurs. Si la facture des pièces paraît grossière et maladroite, la diversité des positions rythme la composition et tranche avec la rigidité des couples prisonniers-soldats de Mari, Ur, ou Kish. Une autre particularité de ce corpus réside dans le traitement des prisonniers, centré autour de la tête. C'est en effet au niveau de la tête que les ennemis sont transpercés d'une dague ; c'est aussi par la tête et plus précisément par les cheveux que les prisonniers sont conduits ; c'est enfin par les cheveux que sont tenues les têtes décapitées. Il faut également remarquer que cette scène a été reproduite un grand nombre

¹⁴⁰ Matthiae, P., 1980 ; 1985.

¹⁴¹ Matthiae, P., 1980 ; 1985.

¹⁴² Cf. *supra*, VI.2.b.

¹⁴³ Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, p. 274.

de fois. Enfin, remarquons que chaque soldat possède en main ou dans une hotte plusieurs têtes. Comme R. Dolce l'a récemment relevé, il semble s'agir de trophées. De ce point de vue, les images d'Ebla tiennent une place tout à fait exceptionnelle et largement prédominante, voire primordiale, dans la catégorie des images d'humiliation et d'exécution de l'ennemi. Ces scènes de victoire, en exposant le corps supplicé de l'ennemi, traduisent la force incontestable du pouvoir. R. Dolce a récemment démontré que ce thème iconographique était sans doute propre à l'univers syrien¹⁴⁴. Or, la décapitation ne devait pas être propre à cette région. La stèle des Vautours montre les rapaces emportant dans leur bec les têtes des ennemis (fig. 38a). L'Étendard d'Ur présente quant à lui l'amorce d'une scène d'exécution (fig. 29b). Mais il demeure saisissant de constater que l'usage explicite, répétitif et insistant qui en est fait se trouve à Ebla, dans le monde syrien. Le langage de la domination est ici d'une grande clarté, dans un registre qui, selon nous, reste bien plus symbolique que narratif¹⁴⁵.

À l'inverse, la figuration de l'aigle léontocéphale et des taureaux androcéphales renvoient plutôt à des référentiels iconographiques sumériens. Le motif de l'aigle léontocéphale est bien connu en Mésopotamie du sud où il est le symbole du dieu Ningirsu. L'image du taureau androcéphale est plus rare¹⁴⁶. En revanche, dans un monde syrien, il est plus difficile de l'attribuer au dieu Ningirsu. Il peut, éventuellement, être associé à Ninurta ou à une figure empruntée assimilable à Reshep¹⁴⁷. Ces deux figures mythologiques ont une signification symbolique très forte dans le pays de Sumer, où l'on connaît leur figuration sur des sceaux-cylindres dès le début du III^e millénaire, où ils semblent seconder un chasseur¹⁴⁸. On pourrait penser que, dans le monde proprement syrien dominé par la cité d'Ebla, ces figures ne renvoient pas à une croyance locale mais font référence au monde sud-mésopotamien, avec qui Ebla entretenait des relations¹⁴⁹.

VII.4. Synthèse : les incrustations de Mari en perspective

Loin d'être exhaustive, cette étude sur les productions de Kish, d'Ur et d'Ebla, nous a permis d'envisager à chaque fois un aspect particulier des incrustations proche-orientales, qui

¹⁴⁴ Dolce, R., 2004.

¹⁴⁵ Pour R. Dolce, il s'agit aussi pour les pièces d'Ebla de représentations commémoratives ; Dolce, R., à paraître.

¹⁴⁶ Amiet, P., 1961, pp. 140-142.

¹⁴⁷ Matthiae, P., Pinnock, F., Scandone Matthiae, G. (dir.), 1995, p. 274 ; voir également Matthiae, P., 1990, pp. 402-403.

¹⁴⁸ Amiet, P., 1961, pl. 56, 58.

¹⁴⁹ Archi, A., 1985 (b) ; 1987 (a) ; 1987 (b).

n'est pas forcément saisissable au regard du seul corpus de Mari : les questions techniques, avec notamment celle de l'écriture pour les pièces de Kish ; la question de la composition avec l'Étendard d'Ur ; la question des traditions culturelles reportées en images avec les pièces d'Ebla. Si cet exercice nous a permis de cerner un peu mieux ce qu'est une incrustation au Proche-Orient, elle a aussi permis de replacer la production de Mari dans une perspective élargie. Nous allons ainsi proposer une synthèse portant sur les incrustations pour panneaux figuratifs, en les envisageant sous trois angles : d'abord la similitude et les différences entre les productions de Mari, Kish, Ur et Ebla ; ensuite la question de l'écriture ; enfin, nous aborderons ces productions en les comparant aux autres supports d'images de la même période, ainsi que la production de Mari dans le cadre plus large de la production proche-orientale, afin de mieux les définir.

VII.4.a. Les incrustations proche-orientales : caractéristiques communes et différences

Ce rapide tour d'horizon de quelques ensembles significatifs d'incrustations permet de voir qu'en dépit d'une distance géographique importante, ce matériel répond globalement aux mêmes dynamiques et aux mêmes ressorts iconographiques et thématiques. À l'inverse, il se distingue par certaines spécificités intrinsèques, relatives à la dimension et au matériau.

Le premier point de rapprochement tient au répertoire iconographique des incrustations. Les sujets iconographiques et les thèmes développés sont identiques, même si l'on peut remarquer des déclinaisons sensibles dans chaque centre urbain. Ebla, par exemple, se démarque des autres par une mise en scène de la violence beaucoup plus accentuée. Sur l'Étendard d'Ur, la mise à mort est certes suggérée, mais à Ebla il existe un langage symbolique de la domination qui n'existe nulle part ailleurs. Certaines formes iconographiques se retrouvent d'une ville à une autre. La toque, par exemple, est présente à Mari et à Kish ; la bande de cuir cloutée est vêtue par les soldats de Mari autant que par ceux d'Ur ; le tissu frangé est un accessoire que portent aussi bien les soldats d'Ebla que les soldats de Mari.

Le contexte de localisation, ensuite, est toujours en rapport avec les lieux de l'exercice du pouvoir et des groupes qui assurent le fonctionnement et la gestion de la cité. Il ne semble pas que les incrustations soient des images destinées à porter des croyances personnelles ou

domestiques. Aussi, c'est volontairement que nous n'affirmons pas que cette sphère est royale, mais bien liée aux milieux du pouvoir de façon plus large : cimetière, palais et temples. Le roi n'était certainement pas le seul à accumuler des richesses et, par conséquent, les « objets de prestige »¹⁵⁰ n'étaient pas destinés exclusivement à sa personne.

Une autre caractéristique commune à toutes ces pièces est l'éventail chronologique auquel on peut les associer. Si, traditionnellement, on veut voir dans les pièces de Kish les premières du genre et dans celles d'Ebla les plus récentes, la réalité stratigraphique et contextuelle est tout autre. R. Dolce a notamment vu l'évolution de l'incrustation comme partant des centres sumériens – Uruk, al-Ubaid, Girsu, Nippur, Kish et Ur – pour se propager vers les centres urbains de la Diyala – Eshnunna et Khafajah – avant de se diffuser au nord en Syrie – vers Mari, tell Khuera et Ebla – dans les dernières phases du DA III¹⁵¹. Il nous semble que les choses devraient être plus nuancées. Le palais de Kish est daté entre le DA II et DA IIIa et les pièces pourraient provenir de la période la plus récente, même s'il est généralement admis, sur des considérations stylistiques, qu'elles datent des débuts du palais, donc du DA II. Les incrustations d'Ur, quant à elles, sembleraient appartenir à un contexte du DA IIIa, mais ont récemment été descendues au DA IIIb¹⁵². Les panneaux d'Ebla sont antérieurs à la chute de la cité, qui peut donc aller du DA IIIb – dans la terminologie appliquée à la chronologie de la Mésopotamie du sud – aux premières phases de l'époque akkadienne. Mais ici encore, il s'agit d'une datation se fondant sur des considérations stylistiques et non stratigraphiques. Quant aux incrustations de Mari enfin, nous avons vu plus haut que l'éventail chronologique auquel on peut les rattacher serait le DA III¹⁵³. Ainsi, la seule certitude demeure que toutes ces incrustations semblent dater de toutes du BA III. Mais il est actuellement impossible d'affiner cette datation.

D'un point de vue technique, à l'inverse, cette étude n'a pas su apporter de réponses quant à l'aspect du support de ces incrustations. À Kish, le contexte ne permet pas de déduire s'il s'agit de panneaux transportables ou de panneaux muraux. À Ur, l'objet se suffit à lui-même. À Ebla, il semble que les grands panneaux sur lesquels étaient incrustées les pièces

¹⁵⁰ « *Prestige goods* » ; ce terme est utilisé pour définir les objets précieux produits dans les dynamiques d'échange et de commerce intenses qui ont lieu à cette époque ; voir Crawford, H.E.W., 1973 ; Khol, P.L., 1978 ; Westenholz, A., 1984 ; Edens, C., 1992 ; pour les matériaux précieux qui y participent, tels que le lapis-lazuli, voir notamment Herrmann, G., 1968 ; Brown, S.C., 1991.

¹⁵¹ Dolce, R., 1978 (a).

¹⁵² Marchesi, G., Marchetti, N., 2011, pp. 51-65.

¹⁵³ Cf. *supra*, chap. II.

aient été fixées au mur, en décoration pariétale. À Mari, nous pensons que la théorie des panneaux semble la plus probable. Il semble donc, dans l'état actuel des découvertes, que les supports des incrustations pouvaient varier. Nous espérons néanmoins avoir réussi à démontrer qu'il faut se garder de tout interpréter en réplique de l'Étendard d'Ur ou en frises murales.

Rappelons enfin, dans un souci comparatif, quelques différences notables entre ces incrustations. Les matériaux tout d'abord, puisqu'il s'agit de coquille nacrée ou non à Mari, de coquille non nacrée à Ur, de pierre à Ebla, et de pierre et coquille à Kish. L'échelle ensuite varie considérablement entre les soldats d'Ur et ceux de Kish (fig. 33). Là, le matériau a sans doute un rôle à jouer, puisque la coquille ne peut que difficilement se prêter à des compositions de grande dimension. Or, ce sont bien les pièces de Kish et d'Ebla, en pierre, qui sont les plus importantes.

Si ces corpus partagent des caractéristiques communes, il est intéressant de voir qu'il n'existe pas un mode figé des représentations sur les incrustations, mais que chaque cité, chaque centre, a su développer certains traits spécifiques. Resituer la position voire le rôle de Mari dans cette vaste culture matérielle, picturale et intellectuelle de la Mésopotamie est complexe. Il faut se résoudre à admettre qu'il manque encore trop d'éléments pour le faire avec précisions. Néanmoins, il nous semble indubitable que les incrustations sont des pièces à verser à ce dossier. En soi, elles ne sont certainement pas propres à Mari, mais elles ne sont pas non plus l'apanage d'une culture sud-mésopotamienne qui serait le pendant matériel de la civilisation de Kish. Bien plus que des différences imputables à des datations peu précises, il existe des différences qui sont à mettre au crédit d'aires culturelles locales : le thème de la victoire est universel, mais il se décline différemment, avec des codes visuels variables, qu'il s'agisse de Kish, d'Ebla ou de Mari. Une chose est sûre, le langage iconographique est le même. Les référentiels iconographiques sont proprement proche-orientaux et à même d'être compris partout dans ce monde. Il ne semble pas y avoir d'influence venue d'autres régions avec qui les centres étaient pourtant en contact, du Golfe, de l'Indus, d'Iran, du Levant ou d'Anatolie. On ne peut donc pas parler de langage interculturel. Il semble plutôt qu'il s'agisse ici d'un même terreau culturel, soumis aux variations stylistiques propres à chaque centre. Ainsi, la position géographique ou les traditions propres à une cité se retrouvent dans l'assimilation de certaines images telles que celles qui figurent sur les incrustations. La question de la mutilation est, selon nous, la plus caractéristique. Nous avons vu comment elle

se décline autour de la décapitation sur les incrustations d'Ebla, qui réalisent une forme de syncrétisme entre monde syrien et monde sumérien. À Mari, les empreintes des sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari (fig. 25) réalisent ce même syncrétisme : la tête décapitée trônant sur un char sur le registre inférieur, et le héros maîtrisant des lions sur le registre supérieur. Le premier sujet devrait être rattaché au monde syrien, le second au monde sumérien, comme cela a déjà été proposé ailleurs¹⁵⁴. Pourquoi ces scènes de décapitation ne sont-elles pas plus présentes à Mari, si elles se réfèrent à un monde syrien auquel appartenait aussi cette ville ? Pourquoi n'apparaissent-elles pas plus sur les incrustations ? Elles sont peut-être suggérées par la représentation d'ennemis agenouillés, qui seraient en position d'exécution. Il faut probablement y voir une question de finalités des objets, en rapport avec le fait qu'on ne représente pas les mêmes sujets sur des supports différents. Un sceau-cylindre est un objet personnel, qui plus est, dans le cas des sceaux-cylindres d'Ishgi-Mari, propriété du souverain ; les statues ont également une vocation différente, puisqu'elles représentent, dans leur grande majorité, un seul individu, dans un but principalement votif. Les panneaux figuratifs incrustés, de ce point de vue, peuvent être rapprochés des plaques perforées, non seulement dans la composition et l'agencement en registres, mais aussi car ils sont également propres à figurer des actions de groupes. Notons tout de même que là où les plaques perforées semblent privilégier les représentations de personnages assis et des scènes à caractère cérémoniel, les panneaux figuratifs privilégient les scènes de victoire militaire¹⁵⁵.

VII.4.b. Image et écriture

Un autre point que nous aurions tendance à imputer de manière générale aux incrustations se fonde sur le caractère bien plus symbolique que narratif de ce type de composition. Il est évident que, l'Étendard d'Ur mis à part, les pièces ont été retrouvées le plus souvent désassemblées. Mais il nous semble aussi qu'il ne faut pas nécessairement mettre sur un même plan des objets comme la stèle des Vautours et les panneaux d'Ur. Si la première se veut réellement la commémoration d'un événement et que le support permet par ailleurs d'y faire figurer des scènes suffisamment atypiques pour qu'elles se rattachent à une certaine

¹⁵⁴ Beyer, D., 2007.

¹⁵⁵ La question des sujets comme référentiels culturels proprement syriens doit également se poser sur des périodes bien plus vastes, en termes d'héritage iconographique. À ce sujet, certaines réflexions ont été amorcées concernant l'iconographie palmyrénienne, et la survivance de formes ou sujets iconographiques que l'on pourrait rattacher à la culture proprement syrienne, qu'il s'agisse du voile, du fuseau, de la gestuelle ou de la représentation des femmes de manière plus large ; communication personnelle P. Butterlin.

forme de réalité, telle que la construction de tumulus, le support des panneaux ne permet pas cette profusion de détails. Ils ne peuvent donc pas, selon nous, évoquer un événement précis.

Dans le même ordre d'idée, il est possible de s'interroger sur la valeur de l'écriture face à celle que portent les images. Ce rapport image écriture a suscité de nombreuses études¹⁵⁶ dans lesquelles il était surtout question de saisir la différence autant que la complémentarité des deux. Ces études se sont principalement intéressées aux bas-reliefs néo-assyriens, où il ne s'agissait aucunement pour l'image de jouer le rôle d'illustration pour illettrés, mais bien de véhiculer un même message, sous une forme différente. Si ces questions se sont particulièrement posées pour le I^{er} millénaire, c'est principalement parce que les bas-reliefs mêlent ces deux formes d'expression.

Au III^e millénaire, le rapport entre les deux n'est pas aussi systématique, mais quelques objets tendent à montrer que tel était déjà le cas. La stèle des Vautours, par exemple, mêle de manière exceptionnelle pour cette époque le texte et l'image (fig. 38a). À de nombreux égards, cette stèle apparaît comme une exception dans le paysage visuel du Proche-Orient, par sa dimension et par l'association de ces deux modes d'expression. Il serait malaisé de prononcer des conclusions à partir de ce seul exemple. La juxtaposition de textes et d'images, sur les autres supports, semble plutôt se limiter à des indications qui permettent une meilleure identification du personnage représenté. Citons ici la plaque perforée d'Ur-Nanshe (fig. 38g), les inscriptions apposées sur les statues ou, dans un cas qui nous intéresse plus particulièrement, les rares exemples d'incrustations au nom de rois, à Kish (fig. 30a) ou à Girsu (fig. 32). Il convient de se demander pour quelles raisons une inscription est apposée sur certaines pièces et pas sur d'autres. La comparaison avec les statues peut être faite. Dans ces cas, plus spécifiquement à Mari, la marque de l'identité du personnage semble réservée aux souverains, et aux personnages qui lui sont proches : intendants, chanteurs ou hérauts¹⁵⁷. Il semble donc qu'il s'agisse là d'une marque de distinction plus particulièrement réservée à ceux qui évoluent dans la sphère palatiale de la cité¹⁵⁸. Dans le cas des incrustations, et dans l'état actuel des découvertes, l'inscription est sans conteste le privilège du roi. Doit-on, dès lors, en déduire que c'est avant tout le statut privilégié du personnage que l'inscription est supposée valoriser ? Cela reviendrait-il à dire, en retour, que l'anonymat marque les

¹⁵⁶ Voir en introduction, p. 26 ; Reade, J., 1979 ; 1980 ; Robins, G., 1990 ; Albenda, P., 1992 ; 1997 ; Lumsden, S., 2004. Ces mêmes questions ont été posées pour les bas-reliefs égyptiens ; Tefnin, R., 1980 ; 1983.

¹⁵⁷ Parrot, A., 1956 ; 1967 (b) ; Butterlin, P., Lecompte, C., à paraître ; Cluzan, S., Lecompte, C., à paraître.

¹⁵⁸ Evans, J.M., 2012 ; à paraître. Elle met notamment en avant que les statues de Nippur peuvent porter une inscription qui relie les personnages aux temples, et donc aux dieux, ce qui n'est pas le cas à Mari. Par ailleurs, les femmes ont quant à elles accès à un autre type de dédicace inscrite, le plus souvent sur de la vaisselle en pierre ou en métal ; Evans, J.M., 2012, p. 190.

personnages au statut moins élevé ? Ces questions méritent d'être posées, malgré la faible quantité de matériel mobilisable. Résumons seulement que l'identification du roi peut être possible grâce à la combinaison de formes iconographiques précises : casque à chignon, arc – dans certains cas –, posture assise, position centrale et visuellement accentuée dans la scène, etc.¹⁵⁹. Ces représentations sont parfois confirmées par une inscription, comme sur les empreintes de sceaux-cylindres du roi Ishgi-Mari (fig. 25). Elle mentionne le roi, qui est facilement identifiable iconographiquement. Mais l'inscription vient aussi parfois accompagner la représentation du souverain quand il ne possède aucun attribut royal, comme c'est le cas sur les incrustations de Girsu (fig. 32) ou sur la plaque perforée d'Ur-Nanshe (fig. 38g). Dans ces derniers cas, si l'inscription n'était pas présente, il n'y aurait aucun autre moyen d'identifier le souverain. C'est aussi le cas lorsqu'il s'agit d'identifier des ennemis. Une statue du roi akkadien Manishtushu, par exemple, repose sur une base où sont représentés quatre corps d'hommes nus¹⁶⁰. Chacun porte un nom, il s'agit des souverains ennemis et vaincus. L'écriture, là, complète l'image : la représentation des hommes nus, entravés et situés sous les pieds du souverain vise à montrer qu'il s'agit d'ennemis. Les signes écrits, quant à eux, précisent qu'il ne s'agit pas de n'importe quel ennemi, mais de leurs chefs.

Ainsi, au-delà de l'indication de l'identité du personnage, l'écriture, comme un simple signe gravé, pourrait agir comme un signe supplémentaire visant à indiquer que celui qui est représenté là est un personnage d'importance, importance donnée par son statut et sa fonction au sein de la société. L'écriture, alors qu'elle pose aussi la question du spectateur et de sa capacité à déchiffrer les signes, aurait alors pour vocation d'indiquer le statut du personnage représenté. Il ne s'agit pas de minorer l'importance de l'écriture par rapport à celle de l'image, quand bien même il est admis que l'expression graphique précède l'expression littéraire¹⁶¹, mais de comprendre que les signes graphiques peuvent aussi fonctionner comme des codes visuels supplémentaires, des symboles sur des objets qui véhiculent déjà un message qui leur est propre¹⁶².

¹⁵⁹ L'incrustation du Guerrier à l'herminette pourrait représenter un souverain (fig. 23). Une telle interprétation peut être validée par le port du casque à chignon et de la harpé, attributs des souverains. Mais nous avons vu que la provenance de cette pièce n'est pas garantie, et elle était sans doute plutôt destinée à orner le manche d'un poignard plutôt qu'un panneau.

¹⁶⁰ Amiet, P., 1976, statue Sb48, pp. 20-21, 83-85, n° cat. 15.

¹⁶¹ « [...] *l'antiquité n'a pas connu [la] prééminence de l'écrit comme source d'inspiration artistique. Là, est la source de toutes les confusions. C'est le figuratif qui précède dans la plupart des cas.* » ; Breniquet, C., 2008, p. 341.

¹⁶² « *Material culture can take on the responsibility of carrying certain messages that a culture cannot entrust to language.* » ; Marcus, M.I., 1995, p. 2487.

VII.4.c. *Mari : un centre privilégié ?*

Sur des bases chronologiques et en symétrie des questions de rayonnement¹⁶³, Kish est perçu comme le centre initiateur. Autour de cette ville se serait mis en place un pouvoir moins dépendant de la religion que dans le sud de la Mésopotamie¹⁶⁴. En comparant les institutions, la pratique de l'écriture ou l'organisation territoriale, des points communs sont apparus entre Kish, Mari, Ebla et certaines cités septentrionales comme Tell Beydar. De plus, il semblerait qu'à Kish se soit établie la première forme d'« État » unifié. Du point de vue de l'iconographie, il semble que ce schéma soit à nuancer. Il semble donc délicat de parler de civilisation de Kish quand on s'intéresse aux incrustations. La question du rapport entre les cités de Mari et d'Ur a également été posée par A. Parrot et C.L. Woolley. La thématique développée sur les panneaux est évidemment proche et l'on connaît les rapports étroits qu'entretenaient les deux cités. Le Trésor d'Ur en est une attestation¹⁶⁵ ; le Guerrier à l'herminette, qui trouve sa copie dans le cimetière d'Ur¹⁶⁶, en est une autre (fig. 23a). Le plus grand nombre d'incrustations figuratives retrouvé à Mari parle en faveur d'une influence à partir de Mari. À l'inverse, les attributs du guerrier – la peau à mèches sur une épaule, la harpe et le casque – qui sont plus présents sur les images sud-mésopotamiennes, jouent en faveur d'une influence d'Ur. Plus vraisemblablement, il pourrait s'agir de canons produits simultanément dans les deux villes, héritières d'une même culture, d'une même *koinè*. L'iconographie traduit ici l'émulation qui a pu s'instaurer entre ces diverses cités, empruntant les unes aux autres des formes ou des sujets iconographiques participant à des thématiques partagées.

Mari est à l'heure actuelle le site qui a incontestablement fourni le plus de pièces¹⁶⁷ – 643 fragments. En cela, le terme *privilégié* ne paraît pas déplacé. Mari a peut-être joué le rôle de sas de communication, de frontière¹⁶⁸, entre un monde que l'on appellerait syrien et un monde défini, à plus ou moins juste titre, comme sud-mésopotamien¹⁶⁹. Parmi d'autres, les images figurées sur les incrustations pourraient bien être un des révélateurs du syncrétisme

¹⁶³ Gelb, I.J., 1992.

¹⁶⁴ C'est là qu'apparaît le titre de *lugal*, moins connoté religieusement que l'*en* ou l'*ensi* sumérien.

¹⁶⁵ Parrot, A., 1968, pp. 44, 53-59, fig. 35-42, pl. XXI-XXII.

¹⁶⁶ Dolce, R., 1978 (a), vol. II, p. 89, tav. XXXIII, n° cat. U191. Rappelons, en ce qui concerne la pièce de Mari, qu'il s'agit d'une acquisition du marché de l'art, cf. *supra*, p. 48.

¹⁶⁷ Dolce, R., 1978 (a).

¹⁶⁸ Quenet, P. 2008, p. 199 ; Pinnock, F., à paraître.

¹⁶⁹ Gelb, I.J., 1992 ; Dolce, R., 1998 ; Margueron, J.-C., 2010.

iconographique réalisé à Mari. P. Butterlin y voit une plaque tournante multiculturelle¹⁷⁰. P. Matthiae voit une influence directe de Mari sur les artisans d'Ebla¹⁷¹. R. Dolce, quant à elle, admet que la position géographique de Mari doit avoir un rôle à jouer dans l'épanouissement particulier des incrustations¹⁷². Pour notre part, sans aller jusqu'à déclarer Mari capitale de l'incrustation, ni même l'initiatrice de cette forme d'artisanat, on ne peut que souligner l'usage intensif qu'elle en fait.

Si la cité de Mari a joué le rôle de plateforme de transit entre deux cultures, deux mondes – rôle favorisé par sa position sur les routes commerciales qui se développent dans le courant du III^e millénaire –, a-t-elle également joué le rôle d'« école d'art », comme l'a suggéré J.-C. Margueron¹⁷³ ? Nous avons en effet vu à quel point la technique de l'incrustation figurative s'est épanouie à Mari plus qu'ailleurs, ce qui semble aussi être le cas de la statuaire qui semble y avoir atteint des sommets, tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif. Mari serait ainsi un centre privilégié dans la production d'une culture matérielle et jouissait d'un rayonnement, d'une position particulière, dans un courant, une *koinê*, plus large. Il importe de se départir de l'idée qui veut que l'origine de la culture matérielle de ce monde mésopotamien vienne du sud. Il semble désormais clair, même si de nombreuses découvertes restent encore à faire pour étayer cette hypothèse, que le Proche-Orient, à cette époque, était composé de poches identitaires qui, en contact les unes avec les autres, se côtoyaient, rivalisaient et s'enrichissaient mutuellement. Du point de vue de la culture matérielle, cela transparaît plus particulièrement. Ainsi, il n'existe pas un seul et unique axe, mais bien plusieurs : un axe Mari-Assur que l'on peut établir au vu de la similitude entre les statuettes féminines, en ivoire, ou relativement au type de coiffe ; un axe Djezireh-Diyala, du point de vue de la statuaire ; un axe Ebla-Mari-Ur pour les incrustations. Cette liste bien sûr n'a rien d'exhaustif et dépasse largement le cadre de cette thèse. Pour notre part, nous nous contenterons d'observer que Mari se trouve très souvent au centre ou à la confluence de ces axes. C'est certainement là qu'il faut chercher l'origine de la richesse culturelle de la cité¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Butterlin, P., Lecomte, C., à paraître.

¹⁷¹ Matthiae, P., 1989, p. 41.

¹⁷² Dolce, R., 1978 (a), vol. I, p. 23.

¹⁷³ Margueron, J.-C., 2004, p. 272.

¹⁷⁴ Nous renvoyons ici à la publication du colloque tenu à Damas sur cette thématique : Beyer, D., Butterlin, P., Cavigneaux, A., Maqdissi, M., Margueron, J.-C., Muller-Margueron, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

CONCLUSION

Les panneaux figuratifs incrustés semblent se définir avant tout par l'image qu'ils supportent. Elle est au cœur de l'objet, participant ainsi pleinement à sa définition. Dans l'état actuel des connaissances sur les panneaux, il ne semble pas qu'ils aient de valeur fonctionnelle utilitaire. Autrement dit, il est possible que leur intérêt réside dans le support d'images et que leur seule fonction soit donc celle d'un véhicule, d'un média. Les envisager ainsi revient à donner à l'image un pouvoir indéniable de communication et de transmission d'idées. Si cette dernière affirmation paraît sensée et incontestable, il faudrait encore pouvoir préciser dans quelle mesure elle s'applique aux sociétés concernées. À ce sujet, nos connaissances sont encore parfois réduites au stade de l'observation, et les explications prêtent à débats. Dans les cités-États du milieu du III^e millénaire, les images semblent réservées aux sphères du pouvoir, et les expressions graphiques personnelles ou les images relatives à une forme de piété domestique sont plutôt rares. L'apparition des panneaux figuratifs incrustés dans le corpus des artefacts mésopotamiens tout autant que leur déclin progressif ne relève pas du hasard et doit pouvoir s'expliquer dans un contexte de définition du pouvoir. Ces objets sont par ailleurs une des multiples formes d'expression d'une production visuelle plus globale, intégrant principalement statuaire, glyptique et reliefs. Toute cette production matérielle se définit au cours d'une période durant laquelle la société a réussi à créer des objets susceptibles de suggérer et de véhiculer par les images les principes mêmes qui la définissent.

Le corpus des incrustations de Mari est relativement précis et restreint. Cette restriction présente autant d'avantages que d'inconvénients. Inconvénients, car, ayant conscience d'étudier un ensemble qui représente une des multiples facettes constitutives d'une culture matérielle et picturale plus large, la compréhension d'un seul élément ne permet pas celle de la structure qui l'englobe. En revanche, ce type de corpus présente l'avantage de pouvoir être passé au tamis d'une méthode et d'une grille de lecture qui en permet l'étude approfondie. Cela n'aurait pas été possible s'il avait été envisagé comme partie d'un corpus plus vaste. Tout dépend ainsi du point de vue et des objectifs adoptés. Les nôtres se sont concentrés et réservés au corpus des incrustations figuratives de Mari. Il est évident que certaines problématiques n'ont pas pu être traitées, par exemple les techniques de taille et de caractérisation des matériaux qui auraient pu renseigner sur les questions de chaîne opératoire, ou les problématiques liées à la remise en contexte historique et social qui ont été abordées à

maintes reprises, mais pas totalement exploitées. Sur ce point, rappelons que la connaissance de l'histoire des sociétés en question est, à l'heure actuelle, encore loin d'être intégrale¹. Les éléments apportés ici ne sont qu'une contribution à des problématiques plus complexes, que l'étendue relative des connaissances et le caractère lacunaire des données ne permettent de toute façon pas de maîtriser entièrement.

Les apports de l'étude sur les incrustations de Mari

Nous avons appliqué au corpus des incrustations de Mari un protocole d'étude en trois axes, certes quelque peu rigides dans le développement de l'étude, mais qui ont permis d'en envisager différents aspects : d'abord une étude de l'objet et de son contexte (chapitres I et II) ; ensuite une analyse progressive des images (chapitres III, IV et V) qui, couplée à l'étude des contextes, a permis de proposer des assemblages (chapitre VI) ; enfin, une vision d'ensemble des panneaux figuratifs incrustés à travers l'étude de corpus d'incrustations issus d'autres cités proche-orientales. Cette grille de lecture visait l'observation détaillée du corpus, et en a fait ressurgir quelques points remarquables qu'il faut ici rappeler.

D'un point de vue technique, il n'a pas été possible d'apporter de réponses strictes à la question de la forme des objets sur lesquels étaient incrustées les pièces. Nous avons utilisé le terme de panneaux figuratifs incrustés, qui permet de garder une vision suffisamment large de ces objets, sans préjuger ni de leur dimension ni de leur mode de fixation. Il faut en tout cas se départir de toute velléité de voir en l'Étendard d'Ur (fig. 29) l'archétype des panneaux figuratifs incrustés. De même, les théories concernant l'installation en frises pariétales dérivées des découvertes de Kish² (fig. 30), ne se fondent sur aucun élément archéologique fiable. À l'heure actuelle, il n'existe aucun élément de réponse concret concernant l'aspect originel de ces panneaux. Il faut donc en garder pour le moment une vision large et imprécise.

Nos réflexions autour de la définition du corpus ont permis de différencier plusieurs groupes au sein même des incrustations. Il n'existait visiblement pas une seule et unique façon de faire une incrustation ni de la présenter. Il n'existait pas plus une seule forme ni un seul matériau. Notre étude a pris en considération les 643 fragments d'incrustations figurées

¹ Voir Diakonoff, I.M., 1974 ; Postgate, J.N., 1992 ; Yoffee, N., 1995 ; Lamberg-Karlovsky, C.C., 1996 ; Baines, J., Yoffee, N., 1998 ; Pollock, S., 1999 ; Huot, J.-L., 2004 ; Van De Mierop, M., 2007.

² Langdon, S., 1924 ; Mackay, E., 1929.

en coquille marine, mais le corpus des incrustations à Mari et au Proche-Orient est bien plus large, et témoigne de la faveur de cette technique à cette époque : en plaquette ou découpées (fig. 10), ornement d'objets usuels (fig. 34) ou de statues (fig. 35), pierre ou coquille, l'incrustation est une technique largement utilisée à cette époque.

En ce qui concerne le contexte de découverte, nous nous sommes volontairement tenue éloignée de considérations chronologiques trop précises ou restrictives. Il ne s'agit pas ici d'éviter de rentrer dans un débat trop complexe, mais plutôt de garder une certaine prudence vis-à-vis des données qui sont les nôtres. Il est évidemment important de pouvoir calibrer une fourchette chronologique relative à l'utilisation des panneaux, mais encore faut-il pouvoir l'asseoir sur des éléments stratigraphiques fiables, non pas sur des considérations stylistiques, ou des impressions émanant des fouilleurs³. En outre, les questions de chronologie au Proche-Orient sont complexes, mais là n'est pas la plus grande difficulté pour ce matériel. Le problème principal réside, d'une part, dans la fragilité des données lors des excavations et, d'autre part, dans la qualité des informations fournies. Les fouilles renseignent avant tout sur la date à laquelle les objets ont été détruits. Il est plus difficile de déterminer en amont leur apparition et leur durée d'utilisation. Ainsi, la question de la « vie » de ces objets avant leur destruction ne peut être facilement abordée. Un exemple révélateur de ce problème peut être fourni avec les pièces figurant des paires de jambes nues similaires retrouvées dans les niveaux P-2 (pl. 68b) et P-1 (pl. 69a) du « palais »⁴. Cette similarité peut s'expliquer de diverses manières : continuité totale de style entre les deux niveaux ; réutilisation dans les niveaux P-1 d'un objet fabriqué au moment correspondant au niveau P-2 ; problème d'identification des niveaux lors de la fouille. Cette impossibilité de trancher nous a conduite à nous tenir éloignée de toute tentative de définition de style. En effet, il nous semble délicat de rendre compte d'une telle évolution, alors même que tous les niveaux n'ont pas été établis avec rigueur dans les gisements, et qu'il n'est pas possible d'établir de strict lien de contemporanéité entre les niveaux de ces gisements. Tout au plus avons-nous déterminé un éventail chronologique qui n'a rien d'absolu et qu'il faut manier avec prudence. Ceci étant, l'étude des données nous a permis d'établir que les incrustations de Mari appartiennent à la

³ Sur ce point, signalons l'étude de J. Evans relevant notamment les biais de la construction du cadre chronologique des statues de la Diyala, invitant ainsi à la prudence face aux schémas d'analyse hérités d'époques où les techniques de fouilles et les modèles culturels des fouilleurs peuvent être considérés comme dépassés ; Evans, J., 2012.

⁴ Voir *supra*, p. 244.

deuxième moitié de la Ville II, soit la toute fin de la période des Dynasties Archaiques, au DA IIIb, correspondant donc à la fin du BA III et début du BA IVa. À Mari plus particulièrement, il semble que cette production s'interrompe avec l'incendie qui a mis fin à la Ville II pendant l'époque akkadienne.

Il nous a également été possible d'identifier neuf gisements principaux : sept temples – dédiés à Ishtar, Ishtarat, Ninni-Zaza, Shamash, Ninhursag, le Seigneur du Pays, et une divinité inconnue dans le temple nord du Massif Rouge – et deux lieux en lien avec des activités administratives, peut-être également religieuses et palatiales – le « palais » et le centre administratif dit du Grand Prêtre. Plus précisément, en ce qui concerne les temples, les salles les plus sacrées – Lieux Saints et Lieux Très Saints – semblent être privilégiées pour le dépôt des panneaux. Dans le « palais » et le centre administratif dit du Grand Prêtre, une chute de l'étage est cependant à envisager⁵. Ici encore, il convient donc d'être prudent avec les données : ces bâtiments sont les lieux dans lesquels les panneaux ont été détruits, ce qui ne signifie en aucun cas qu'ils y ont toujours été exposés. La possibilité d'utilisations multiples en divers endroits de ces objets n'est pas à exclure, même si nous n'en n'avons pour le moment pas de traces établies avec certitude. Néanmoins, la présence de panneaux dans des lieux autres que les temples permet de relativiser l'hypothèse d'une fonction simplement votive de ces objets.

Conformément à notre protocole d'étude, l'analyse des images a été établie de manière progressive, partant en premier lieu des formes iconographiques, à savoir le plus petit élément constitutif de l'image, pour envisager ensuite les sujets puis les grandes thématiques iconographiques. Manque à ce schéma de progression l'étude des scènes, c'est-à-dire les interactions entre les personnages, que l'état fragmentaire du corpus ne permet pas d'envisager.

Cette progression a permis de comprendre la structure des images. Dans un premier temps, nous avons pu établir une base de données en isolant les formes iconographiques. Ces formes correspondent aux attitudes des personnages et animaux – postures, profils, genre, espèces animales –, à l'apparence des personnages – coiffes, coiffures, vêtements, parures – et aux divers objets et accessoires qui les accompagnent. Nous avons également recensé les formes des éléments décoratifs qui ornaient les bordures des panneaux. Cette typologie des formes iconographiques du répertoire des incrustations de Mari n'est pas exhaustive : d'une

⁵ Margueron, J.-C., 2007 (e).

part car on peut légitimement penser que la totalité des incrustations n'a pas été retrouvée ; d'autre part, l'état fragmentaire des pièces nous interdit d'en avoir une vision complète. Ceci étant, c'est sur cette typologie, relativement riche, que repose l'analyse des incrustations.

En effet, la deuxième étape de l'analyse des images a consisté à identifier des sujets iconographiques au moyen de ces formes : un homme portant une arme a pu être assimilé à un soldat, un homme aux mains rejointes sur la poitrine à un orant, un animal maintenu sur le dos à une scène de sacrifice. La reconnaissance des sujets s'est également faite au moyen de comparaisons avec d'autres supports illustrés : plaques perforées, sceaux-cylindres, statues, stèles. Face à la diversité des formes iconographiques, le répertoire des sujets est relativement faible. Par exemple, le thème militaire fait appel à un nombre restreint de sujets : chars, soldats et armes, prisonniers, et peut-être portefaix. Au total, cinq sujets pour un thème. En revanche, la richesse de ces sujets se révèle par les associations multiples et variées des formes. Prenons l'exemple des soldats : il existe trois types de casque, deux types de vêtements sur le buste, deux types d'armes, et plusieurs types de jupes. Quant à leur posture, elle peut être de cinq types différents. Les nombreuses combinaisons et associations que cette multiplicité autorise concourent sans nul doute à une certaine richesse du répertoire iconographique des incrustations de Mari.

En outre, l'étude des images a permis d'ouvrir la réflexion sur quelques aspects plus généraux concernant la production des images au Proche-Orient à cette époque. La question du rôle des artisans et de la pertinence des représentations face à la réalité en est une. Par exemple, la traduction en image d'un char se fait sur deux modes, imposés par la nécessaire ressemblance à la réalité d'une part, et les contraintes de la figuration d'autre part. Ainsi, des détails réalistes tels que la constitution des roues sont figurés, mais des entorses à la réalité sont aussi nécessaires, telles que la figuration du tablier ou du passe-guides de face. Ces deux derniers éléments participant à la reconnaissance et à l'identification d'un char, il est nécessaire de les faire tous deux apparaître. Ainsi, ces deux contraintes sous-tendent le répertoire iconographique de Mari, en cherchant un équilibre : par exemple, les épingles qui ferment les habits des femmes correspondent vraisemblablement à une réalité, mais leur dimension est délibérément exagérée. En comparant les représentations sur les incrustations à d'autres supports iconographiques de cette époque – plaques perforées, statues, sceaux-cylindres – il est apparu qu'elles semblent développer certaines formes et sujets iconographiques, et ne pas en faire apparaître d'autres. Les femmes telles qu'elles sont majoritairement habillées dans le corpus des incrustations n'apparaissent jamais dans la

statuaire ; les femmes occupées à la mise en écheveau ne sont pas représentées sur les plaques perforées. En cela réside aussi la richesse de ce matériel : le thème de la victoire ou le thème cérémoniel, pour évoquer ceux qui sont le plus représentés, y sont développés finalement tout autant que sur d'autres supports, mais avec un langage différent, propre à ce média qu'est celui des panneaux figuratifs incrustés. Les raisons en sont probablement multiples et le cadre de cette étude est trop restreint pour permettre des comparaisons systématiques, mais on pourrait évoquer des questions techniques de dimension, de matériau, d'ateliers ou d'artisans, des questions de géographie culturelle, qui expliquent comment certaines formes iconographiques sont plus spécifiquement représentées selon les régions et les supports.

Dans un troisième temps, l'analyse thématique a fait resurgir que cette variété des formes et des sujets iconographiques n'avait d'autres buts que de servir à l'illustration de thèmes somme toute assez restreints, le thème de la victoire et la célébration de cérémonies religieuses et sociales principalement. On peut y ajouter, de manière plus exceptionnelle, la représentation de l'artisanat par la figuration de femmes occupées à des activités liées au tissage. C'est grâce à l'identification des sujets que l'on a pu comprendre comment ils s'inséraient dans des thématiques plus vastes. Ainsi, en étudiant les quelques postures de soldats et de prisonniers, nous avons pu par exemple déduire que les sujets à thématique militaire avaient pour objectif de montrer la victoire, et les sujets à thématique cérémonielle la pratique et le respect du culte et des divinités. En outre, une fois émergées ces trois thématiques, il apparaît que leur distinction n'est pas si évidente. La comparaison avec d'autres supports est à ce titre très éclairante. Les compositions peuvent faire se côtoyer des soldats et des orants, des scènes de parade et des scènes de sacrifices, des personnages assis et des portefaix. Il existe ainsi une réelle imbrication des thèmes, appuyés sur des sujets limités, et répétés. Les panneaux entrent ainsi sans doute plus volontiers dans le champ du symbolisme. Le définir n'est pas aisé et l'on a souvent tendance à l'expliquer par ce qu'il n'est pas, plus que par ce qu'il est. Il n'est pas ici question de revenir sur la définition du symbolisme⁶, mais il est frappant de voir que les images sur les panneaux font appel aux mêmes dynamiques que celles que porte le symbolisme. Le rapport qu'entretient le symbole

⁶ « De l'élaboration d'une idée qui entre dans le système des valeurs du groupe, racontée et mille fois répétée, à sa communication grâce au code de la parure, il y a un progrès mental énorme : celui de la symbolisation d'un objet, qui perd partiellement sa propre identité pour être partie de l'idée. C'est le transfert d'un objet matériel, concret, dans la sphère intellectuelle des humains. » ; Taborin, Y., 2004, p. 10 ; « L'interprétation symbolique n'est pas un décodage, mais une improvisation qui s'appuie sur un savoir implicite et obéit à des règles inconscientes. » ; Sperber, D., 1974, p. 11.

avec sa signification se heurte à toute règle. Un symbole peut avoir de multiples interprétations et une interprétation peut avoir de multiples symboles, sans parler de la perception du spectateur. Le rapport entre symbole et tradition semble être une évidence qu'il est difficile d'expliquer. De même que l'origine ou l'évidence de la tradition semble commune, l'évidence d'un symbole l'est aussi. Il en va de sans doute de même pour les images sur panneaux figuratifs incrustés.

L'utilisation de sujets anonymes constitutifs de thématiques larges a par ailleurs conduit à revenir sur la pertinence du concept de narration. Pour notre part, il ne nous semble pas que ces images aient pour vocation de narrer, de relater un événement historique précis, mais bien plus d'évoquer. La question de la narration n'est pas propre au corpus des incrustations de Mari⁷. L'Étendard d'Ur a été très tôt perçu comme un objet dont les images n'avaient d'autres objectifs que la commémoration d'une victoire d'un roi d'Ur sur ses ennemis. En ce qui concerne le corpus de Mari, il ne nous a pas été possible d'identifier formellement de personnage qui pourrait être le souverain, ou d'indice clair à même de renseigner sur un lieu ou un événement. C'est ainsi que la notion de narration doit, à nos yeux, être évacuée quand on envisage les panneaux figuratifs incrustés, qui sont sans doute plus propres à évoquer qu'à raconter. Leurs sujets iconographiques semblent plutôt destinés à servir certains acteurs dans des activités définies et valorisantes : culte, guerre, tissage. Ce sont les personnages qui sont magnifiés dans leur contribution à un ordre social, en faisant régner la paix, en protégeant des ennemis, en respectant les dieux. Les pratiques culturelles et cérémonielles sont en effet des manifestations sacrées, mais aussi sociales⁸.

Cette progression nous a ensuite permis d'envisager de grands ensembles qui ne sont pas des reconstitutions de panneaux. Ce type de reconstitutions formelles a été envisagé par A. Parrot, qui a reconstitué deux panneaux, l'un avec les pièces de l'espace 20 du temple d'Ishtar⁹, l'autre avec les pièces de la salle 10 du centre administratif dit du Grand Prêtre¹⁰.

⁷ Notamment l'Étendard d'Ur et la stèle des Vautours ; voir entre autres Woolley, C.L., 1934 ; Perkins, A., 1957 ; Frankfort, H., 1969 ; Dolce, R., 1978 (a) ; Groenewegen-Frankfort, H.A., 1978 ; Winter, I.J., 1985 ; Margueron, J.-C., 1996 ; Schmandt-Besserat, D., 1996 ; D.P. Hansen in Zettler, R., Horne, L. (dir.), 1998 ; Bahrani, Z., 2002 ; Benoit, A., 2003 ; Dolce, R., 2005 ; Nadali, D., 2007.

⁸ « *Les dieux étaient bel et bien les auteurs et les gouvernants de l'univers et de chacun de ses éléments, comme les rois étaient les propriétaires et les responsables de leur territoire et de chacune de ses richesses et de chacun de ses sujets. Cette équivalence, proportionnelle, est au centre et au fond de la cosmogonie et de l'anthropogonie, et, en somme, de toute la théologie mésopotamienne des rapports des hommes au sacré. Elle donnait un sens valable à la marche du monde et au destin des choses et des hommes.* » ; Bottéro, J., 1987. p 405.

⁹ Parrot, A., 1935, pp. 132-137, pl. XXVIII ; 1956, pp. 136-143.

Ces reconstitutions, quoiqu'intéressantes en ce qu'elles permettent à l'objet de prendre forme, ne sont fondées que sur de très maigres indices archéologiques. En ce qui concerne le panneau du temple d'Ishtar plus précisément, maladroitement appelé Étendard de Mari, il a fait l'objet de nombreuses controverses¹¹. En réalité, il semblerait qu'A. Parrot n'ait pas pris en compte l'intégralité des pièces retrouvées. Il semble qu'un lot n'ait pas été enregistré suite à la fouille. En intégrant ce lot, plusieurs points de débat concernant la restitution peuvent être résolus, notamment concernant la restitution des attelages.

Pour proposer quelques assemblages, nous avons mis en place une méthodologie fondée sur certains critères précis, relatifs aux gisements bien entendu, mais également au matériau, à l'échelle et aux thématiques. Si ce travail nous a permis de fournir le nombre aussi hypothétique que relatif de 32 panneaux, il nous a surtout permis d'établir qu'en fonction des gisements, des thèmes et des matériaux semblent privilégiés : ainsi les temples d'Ishtar, de Ninni-Zaza et le « palais » ont principalement fourni des incrustations en coquille nacrée, à thématique militaire ; à l'inverse, les temples de Shamash, Ninhursag, du Seigneur du Pays, le temple nord du Massif Rouge et le quartier administratif ont plutôt développé la thématique cérémonielle, en coquille non nacrée. Se dessine ainsi une « carte » des incrustations, avec des espaces privilégiés au sein de la cité. Associée aux études archéologiques, l'étude des thèmes iconographiques a permis enfin de définir des espaces spécifiquement liés à certains types de culte.

Le dernier point de notre développement a conduit à nous éloigner de Mari pour étudier les incrustations retrouvées dans d'autres centres – Kish, Ur et Ebla. Bien que des incrustations aient été découvertes dans d'autres cités du Proche-Orient¹², nous avons préféré nous intéresser à des ensembles cohérents, c'est-à-dire à des pièces qui, d'une part, ont été retrouvées suffisamment nombreuses pour former un ensemble et dont, d'autre part, le contexte de découverte nous est apparu comme relativement bien établi. Pour chacun de ces ensembles, nous avons choisi d'envisager un aspect spécifique de leur production. Ainsi, sur la base du contexte de découverte, nous avons pu relativiser l'idée selon laquelle les pièces de Kish étaient les plus anciennes. Il nous semble, en outre, qu'au vu de la faiblesse des indices archéologiques, la théorie des frises pariétales devrait également être remise en question.

¹⁰ Parrot, A., 1962.

¹¹ Voir notamment Calmeyer, P., 1967 ; Docle, R., 1978 (a) ; Keel, O, Schroer, S., 2005.

¹² Dolce, R., 1978 (a).

S'agissant d'Ur, et de son fameux Étendard, notre regard a porté sur l'organisation de la composition, en proposant ainsi d'y voir des représentations bien plus évocatrices que narratives¹³. Il nous semble pouvoir affirmer notamment que ce n'est pas le souverain qui se trouve au centre de la composition, qu'il ne s'agit pas non plus de la commémoration d'un événement militaire précis, enfin, qu'il ne faut pas voir de sens de lecture dans cette composition. Pour les pièces d'Ebla enfin, en se focalisant sur la question des référentiels iconographiques culturels à travers l'utilisation de sujets iconographiques, il est ressorti, d'une part, que ces derniers appartiennent à une culture locale – la représentation de soldats et de prisonniers avec une utilisation de la question de la décapitation¹⁴ – d'autre part, que les sujets iconographiques sont visiblement empruntés au sud de la Mésopotamie.

Ce travail comparatif nous a en outre permis d'aborder la production des incrustations de manière plus large. Il apparaît en définitive que les incrustations pour panneaux figuratifs incrustés ne correspondent pas à une production mineure, mais plutôt largement développée à cette période dans les cités du Proche-Orient. Bien plus, elles apparaissent aussi comme un mode de communication, un moyen par lequel il est possible pour des cités distantes de plusieurs milliers de kilomètres non seulement de se reconnaître d'une même culture adoptant les mêmes supports visuels, mais d'exprimer aussi chacune ses spécificités. On a pu voir, par exemple, que le thème de la victoire semble être développé dans tous ces grands centres, avec les mêmes sujets principaux, soldats armés et prisonniers entravés. À partir de ce socle commun, chaque centre utilise de façon plus ou moins récurrente certaines formes – toque, tissu frangé – ou scènes – décapitation –, spécificités qui participent très probablement d'une forme de définition culturelle.

La place de l'écriture dans le vaste corpus des incrustations est tout aussi intéressante, car elle n'est que très rarement utilisée – seuls trois fragments sur la totalité des pièces retrouvées au Proche-Orient portent une inscription –, cela exclusivement pour des rois. L'écriture semble donc, dans le corpus des incrustations, participer au répertoire visuel, comme un signe supplémentaire qui viserait à identifier le souverain.

Au sein de cette aire proche-orientale, Mari semble pouvoir se prévaloir d'une place privilégiée. C'est en effet la cité qui a fourni le plus grand nombre d'incrustations, et sa position géographique en fait un centre en communication avec de nombreux autres, au sud de

¹³ D'après J.-C. Margueron, 1996.

¹⁴ Voir Dolce, R., 2004 ; 2005 ; 2006.

la Mésopotamie, au nord comme à l'ouest¹⁵. Cette position centrale a sans doute favorisé son enrichissement au contact des diverses cultures régionales, enrichissement tout à fait perceptible lorsqu'on l'appréhende sous l'angle de la culture picturale et matérielle. De ce point de vue, la richesse du corpus des incrustations atteste clairement que la cité de Mari s'est épanouie dans cette production. Nous espérons là que notre travail d'analyse aura enrichi la recherche sur le statut régional de cette cité.

Perspectives de recherche

Au long de cette étude iconographique, nous avons vu les liens étroits qu'entretient le corpus des incrustations de Mari avec d'autres domaines de l'histoire et de la culture matérielle du Proche-Orient au III^e millénaire. De par les limites imposées par notre problématique, cette étude n'a pas permis de développer certains aspects particulièrement intéressants pour les recherches sur les artefacts au Proche-Orient au III^e millénaire. Quelques pistes de réflexion ont pu être émises, qui mériteraient d'être approfondies afin d'être infirmées ou confirmées.

Dans cette perspective, la présente étude pourrait s'élargir à la totalité des incrustations au Proche-Orient. De ce point de vue, le travail de R. Dolce demeure tout à fait précurseur¹⁶. Depuis, de nouveaux sites ont fourni des incrustations¹⁷. La méthode d'analyse appliquée ici pourrait être étendue aux autres sites, et autres types d'incrustations telles que les plaquettes. L'étude précise des contextes de découverte pourrait renseigner sur les modes de présentation des incrustations. En outre, la mise en place d'une typologie des formes iconographiques employées permettrait de mieux cerner les modes de représentation propre à ce matériau, et d'établir une grille des codes iconographiques utilisés, par site et par région. La récente découverte d'incrustations présentant des scènes de chasse à Ebla par exemple est un inédit dans le domaine des incrustations¹⁸.

Une reconnaissance précise des matériaux – qui, faute de moyens financiers, n'a pas pu être établie dans le cadre de cette recherche – permettrait notamment d'éclairer la chaîne

¹⁵ Sur ces réflexions, voir Dolce, R., 1978 (a) ; Margueron, J.-C., 2004 ; 2006 ; Beyer, D., Butterlin, P., Cavigneaux, A., Maqdissi, M., Margueron, J.-C., Muller-Margueron, B. (dir.), à paraître.

¹⁶ Dolce, R., 1978 (a).

¹⁷ Couturaud, B., Dolce, R., à paraître.

¹⁸ Couturaud, B., Dolce, R., à paraître.

opératoire et d'élargir l'étude à l'acquisition du matériel et aux délicates questions de commerce à grande échelle. Dans le cas des incrustations, le fait que les matériaux proviennent de régions lointaines pourrait donner une valeur prestigieuse au produit fini.

Une analyse iconographique étendue aux autres supports d'images et de représentation de la même période ouvrirait en outre de nouvelles perspectives. Nous l'avons évoqué, le support semble en effet conditionner la représentation. De ce point de vue, une étude comparative systématique du rapport entre la représentation, ses dimensions et le matériau pourrait être entreprise, tant il est vrai qu'on ne figure pas de la même manière ni avec la même aisance un même sujet iconographique sur un sceau-cylindre ou sur une stèle. Le support semble ainsi mobiliser certains codes visuels propres, que l'on pourrait envisager sous l'angle de la contrainte ou de la convention. On peut, à titre d'exemple, évoquer le cas de la posture assise : la statuaire ne présente que très rarement des hommes assis¹⁹, alors que les incrustations et les plaques perforées illustrent fréquemment cette posture. Une analyse systématique permettrait ainsi de saisir combien certaines formes de représentation sont propres à certains supports, ou à l'inverse, que le support n'entre pas en ligne de compte dans la représentation. En effet, la statuaire est, à cette époque, un support qui ne permet pas la représentation de groupes en actions, contrairement aux incrustations ou reliefs.

En outre, confronter la production de Mari à celle des autres grands centres favoriserait une meilleure compréhension des particularités des ateliers de Mari. Une étude comparative et systématique permettrait là encore très certainement d'observer la production issue de la Ville II de Mari dans ses grandes lignes et dans le détail. Il faut encore préciser que si l'on a tenu compte dans la présente étude du rapport objet-image en ce qui concerne les incrustations, nous n'avons en revanche pas discuté la fonction des autres supports avec lesquels nous avons effectué des comparaisons. Le travail concernant cet aspect des objets imagés reste à faire²⁰. Dans cette perspective, il conviendrait de s'interroger sur la nature et la fonction de ces objets et des images qu'ils supportent, afin de comprendre ce qui conduit à représenter différemment les femmes et les hommes, les accessoires qu'ils portent – rappelons, en guise d'illustration, qu'il n'existe pas de soldats représentés sur les statues ni

¹⁹ Evans, J.M., 2012 ; à paraître ; Cluzan, S., Lecomte, C., à paraître ; Evans, J.M., 2012 ; à paraître.

²⁰ Travail déjà commencé pour la statuaire ; Cluzan, S., Lecomte, C., à paraître ; Evans, J., 2012 ; à paraître.

d'épingles pour les femmes – ou les postures, qui participent tout autant à la distinction d'un statut social²¹.

Dans cet ordre d'idée, des études ponctuelles permettraient de confronter les représentations aux attestations archéologiques, sur la question des épingles par exemple, ou de la vaisselle. Leur représentation ne tient pas du hasard, et le croisement des données iconographiques et archéologiques pourrait permettre de comprendre pourquoi certains types d'objets semblent avoir plus la faveur de la représentation et comprendre quels sont les emprunts culturels. Une étude sur la représentation des genres serait également fort intéressante²². Pareille analyse conduirait très certainement à une meilleure compréhension des modes de représentation des hommes et des femmes, en limitant ainsi les problèmes d'identification des genres que nous avons plusieurs fois évoqués au cours de notre étude.

Une dimension peu exploitée de notre étude réside dans le rapport à la documentation textuelle que le temps imparti pour ce travail ne permettait pas. Dans l'analyse des thèmes et la confrontation entre représentation et réalité, une étude des textes approfondirait la compréhension de certains faits, tels que l'exercice de la guerre et le traitement des vaincus, les actes culturels, sacrifices ou libations, l'acte du banquet, etc. Les questions relatives à la pratique du dépôt des objets dans les temples, catégorie à laquelle les panneaux figuratifs incrustés appartiennent visiblement, pourraient également être éclairées ainsi. Enfin, l'étude de certains phénomènes sociaux, notamment ceux liés à la notion d'élite, trouverait un soutien solide si on adossait systématiquement l'analyse iconographique à la documentation textuelle. Couplée à un travail iconographique précis et aux recherches archéologiques, l'étude des textes permettrait notamment d'envisager à nouveaux frais le rapport entre les objets, leurs commanditaires et les personnages représentés²³.

Plusieurs indices concourent en effet conjointement à dessiner un rapport particulier entre les objets supports d'images à cette époque – plaques perforées, panneaux figuratifs incrustés, stèles, statues, sceaux-cylindres – et une certaine frange de la société. Plusieurs

²¹ « *Statues of seated female figures holding a cup and/or vegetation may be a reflection of the special status of women, who assume cultic duties on behalf of the other.* » ; Evans, J.M., 2012, p. 198.

²² McCaffrey, K., 2002.

²³ « *Somewhat paradoxically, even the elite play a relatively modest role in early works. This reticence may have a legitimizing force : what are most significant are the gods, the cosmos, and the king. These essential components can be seen as important for all of society and not just the elite, even though the rest could not have had access to the objects that codified these conceptions. Probably few of them were aware of much of what the artistic hierarchies and system decorum implied.* » Baines, J., Yoffee, N., 1998, p. 242. Voir également Forest, J.-D., 1996.

travaux de recherche soulignent combien ces objets semblaient réservés à une certaine catégorie sociale²⁴, parfois décrite comme une forme d'« *oligarchie urbaine* »²⁵ ou administrative travaillant à la gestion de la cité, notamment attestée par les découvertes des cimetières de Kish²⁶ et d'Ur²⁷. Le fait même que des individus aient pu exposer de telles images les valorisant dans des activités sociales importantes²⁸, au sein de lieux hautement sacrés, suggère un privilège rare. En se plaçant si près des divinités, ils investissent, d'une certaine manière, leur espace²⁹.

S'il semble vain de vouloir comprendre aujourd'hui comment de telles images étaient perçues par l'ensemble ou par une partie de la société, il paraît toutefois possible d'approfondir notre compréhension des procédés de représentation adoptés par certains. Étudier ces phénomènes d'établissement de normes et de conventions en parallèle des groupes émetteurs de ces codes permettrait de saisir au plus près la spécificité de ces objets si particuliers que sont notamment les panneaux figuratifs incrustés.

²⁴ Crawford, H.E.W., 1973 ; Khol, P.L., 1978 ; Westenholz, A., 1984 ; Edens, C., 1992 ; Pollock, S., 1991 ; 2007 ; Quenet, P., 2008.

²⁵ Steinkeller, P., 1993.

²⁶ Mackay, E., 1929 ; Wheelan, E., 1978 ; Breniquet, C., 1984.

²⁷ Woolley, C.L., 1934.

²⁸ « *Legitimacy [...] is most strongly expressed in the 'dialogue' between the ruler and [...] the gods. Ancient Near Eastern rulers or elites did not have exclusive access to religious life, but they did have access to more grandiose varieties of it and to more of its profound meanings, while others were excluded from some of its domains. A major thrust of religion, on which so much of society's resources were expended, was legitimation.* » ; Baines, J., Yoffee, N., 1998, p. 213.

²⁹ Winter, I.J., 1992.

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

AA	<i>American Anthropologist</i>
AAA	<i>Annals of Archaeology and Anthropology</i>
AAAS	<i>Annales archéologiques arabes syriennes</i>
AAE	<i>Arabian Archaeology and Epigraphy</i>
AfO	<i>Archiv für Orientforschung</i>
AHAA	<i>Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie</i>
AJ	<i>The Antiquaries Journal</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i>
An. Or.	<i>Analecta Orientalia</i>
AP	<i>Akh Purattim</i>
ARA	<i>Annual Review of Anthropology</i>
BaM	<i>Baghdader Mitteilungen</i>
BASOR	<i>Bulletin of the American School of Oriental Research</i>
BCSMS	<i>Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies</i>
BJV	<i>Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte</i>
CA	<i>Current Anthropology</i>
CAJ	<i>Cambridge Archaeological Journal</i>
CRAI	<i>Comptes rendus de l'académie des inscriptions et Belles-Lettres</i>
IEJ	<i>Israel Exploration Journal</i>
JAOS	<i>Journal of the American Oriental society</i>
JCS	<i>Journal of Cuneiform Studies</i>
JESHO	<i>Journal of the Economic and Social History of the Orient</i>
JFA	<i>Journal of Field Archaeology</i>
JNES	<i>Journal of Near Eastern Studies</i>
JOS	<i>Journal of Oman Studies</i>
JRAS	<i>The Journal of the Royal Asiatic Society</i>
JRS	<i>Journal of Ritual Studies</i>
MAI	<i>Mémoires de la mission archéologique en Iran</i>
M.A.R.I	<i>Mari, Annales de recherches interdisciplinaires</i>
NABU	<i>Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires</i>
OA	<i>Oriens Antiquus</i>

RA	<i>Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale</i>
REA	<i>Revue des études anciennes</i>
SEb	<i>Studi Eblaiti</i>
UF	<i>Ugarit-Forschungen</i>
WA	<i>World Archaeology</i>
ZA	<i>Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie</i>

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAMI, P., 2008, « L'armée d'Akkad », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.), *Les armées du Proche-Orient ancien (III^e-I^{er} mill. av. J.-C.)*, John & Erica Hedges Limited, Oxford, pp. 1-22.

ALBENDA, P., 1992, « Symmetry in the Art of the Assyrian Empire », in CHARPIN, D., JOANNÈS, F. (dir.), *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, pp. 297-309.

AMIET, P., 1961, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Éditions du CNRS, Paris.

AMIET, P., 1976, *L'art d'Agadé au musée du Louvre*, Éditions de la RMN, Paris.

AMIET, P., 1977, *L'art antique du Proche-Orient*, L. Mazenod, Paris.

AMIET, P., 1979, *De Sumer à Babylone, collections du musée du Louvre*, Musée Despiau-Wlerick, Mont-de-Marsan.

AMIET, P., 1981, *Sumer, Assur, Babylone, chefs-d'œuvre du musée de Bagdad*, Petit Palais, Paris.

AMIET, P. (dir.), 1983, *Au pays de Baal et d'Astarté, 10 000 ans d'art en Syrie*, Association française d'action artistique, Paris.

AMIET, P., 1985, « La glyptique de Mari, état de la question », *M.A.R.I.*, 4, pp. 475-486.

AMIET, P., 1986, *L'âge des échanges inter-iraniens, 3500-1700 av. J.-C.*, Éditions de la RMN, Paris.

ANDRAE, W., 1922, *Die archaischen Ischtar-Tempel in Assur*, Hinrich, Leipzig.

ARCHI, A., 1981, « Kish nei testi di Ebla », *SEb*, 4, pp. 77-87.

ARCHI, A., 1982, « About the Organization of the Eblaite State », *SeB*, 5, pp. 201-220.

ARCHI, A., 1985 (a), « Le synchronisme entre les rois de Mari et les rois d'Ebla au III^e millénaire », *M.A.R.I.*, 4, pp. 47-52.

ARCHI, A., 1985 (b), « Les rapports politiques et économiques entre Ebla et Mari », *M.A.R.I.*, 4, pp. 63-84.

ARCHI, A., 1987 (a), « More on Ebla and Kish », *Eblaitica*, 1, pp. 125-140.

ARCHI, A., 1987 (b), « Les titres de EN et LUGAL à Ebla et des cadeaux pour le roi de Kish », *M.A.R.I.*, 5, pp. 37-52.

ARCHI, A., 1993, « Išhara et Ištar à Ebla », *M.A.R.I.*, 7, pp. 71-78.

ARCHI, A., 1996, « Les femmes du roi Irkab-Damu », in DURAND, J.-M. (dir.), *Mari, Ebla et les Hourrites. Dix ans de travaux*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, pp. 101-124.

ARCHI, A., 2002, « Women in the Society of Ebla », in PARPOLA, S., WHITING, R.M. (dir.), *Sex and Gender in the Ancient Near East*, Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki, pp. 1-9.

ARCHI, A., BIGA, M.G., 2003, « A Victory Over Mari and the Fall of Ebla », *JCS*, 55, pp. 1-44.

ARNOLD, D., GRZYMSKI, K., ZIEGLER, C. (dir.), 1999, *L'art égyptien au temps des pyramides*, Éditions de la RMN, Paris.

ARUZ, J. (dir.), 2003, *Art of the First Cities, the Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, Metropolitan Museum of Art, New-York.

ASTOUR, M., 1992, « An Outline of the History of Ebla (part I) », in GORDON, C.H., RENDSBURG, G.A. (dir.), *Eblaitica : Essays on the Ebla Archives and Eblaite Language*, vol. 3, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 3-82.

ASTOUR, M., 2002, « A Reconstruction of the History of Ebla (part II) », in GORDON, C.H., RENDSBURG, G.A. (dir.), *Eblaitica : Essays on the Ebla Archives and Eblaite Language*, vol. 4, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 57-195.

AURENCHE, O., 1982, « À l'origine du temple et du palais dans les civilisations de la Mésopotamie ancienne », *Ktéma*, 7, pp. 237-259.

AURENCHE, O., 1985, « L'apport de l'observation ethnographique à la compréhension des monuments anciens : palais de Mari et palais actuels du Proche-Orient », *M.A.R.I.*, 4, pp. 347-374.

AYNARD, J.M., 1946, « Coquillages mésopotamiens », *Syria*, 43, pp. 21-37.

AZARPAY, G., 1995, « Proportions in Ancient Near Eastern Art », in SASSON, J.M. *et al.* (dir.), *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. IV, Scribner, New-York, pp. 2507-2520.

AZARPAY, G., 1990, « A Canon of Proportions in the Art of the Ancient Near East », in GUNTER, A.C. (dir.), *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East*, Washington D.C..

BACHELOT, L., 1991, « La fonction politique des reliefs néo-assyriens », in CHARPIN, D., JOANNÈS, F. (dir.), *Marchands, diplomates et empereurs, études sur la civilisation mésopotamienne offertes à P. Garelli*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, pp. 109-128.

BACHELOT, L., 2009 (a), « Le matériel funéraire lié à l'alimentation (des morts ?) », in MICHEL, C. (dir.), *L'alimentation dans l'Orient ancien, de la production à la consommation*, Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 9, Nanterre, pp. 475-483.

BAHRANI, Z., 2002, « Performativity and the Image : Narrative, Representation, and the Uruk Vase », in HANSEN, D.P., EHRENBERG, E. (dir.), *Leaving No Stones Unturned*, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 15-22.

BAHRANI, Z., 2004, « The King's Head », *Iraq*, 66, pp. 115-119.

BAHRANI, Z., 2008, *Rituals of War : the Body and Violence in Mesopotamia*, Zone Books, New-York.

BAINES, J., YOFFEE, N., 1998, « Order, Legitimacy, and Wealth in Ancient Egypt and Mesopotamia », in FEINMAN, G.M., MARCUS, J., *Archaic States*, School of American Research Press, Santa Fe, pp. 199-260.

BARNETT, R.D., 1970, *Assyrian Palace Reliefs in the British Museum*, British Museum Publications, Londres.

BARNETT, R.D., DAVIES, L.G., 1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories, With Other Examples of Ancient Near Eastern Ivories*, British Museum Publications, Londres.

BARRELET, M.-T., 1952, « À propos d'une plaquette trouvée à Mari », *Syria*, 29, pp. 285-293.

BARRELET, M.-T., 1970, « Peut-on remettre en question la restitution de la stèle des Vautours ? », *JNES*, 29/4, pp. 233-258.

BENOIT, A., 2003, *Art et archéologie : les civilisations du Proche-Orient ancien*, Éditions de la RMN, Paris.

BEYER, D., 2007, « Les sceaux de Mari au III^e millénaire, observations sur la documentation ancienne et les données nouvelles des Villes I et II », *AP*, 1, pp. 175-204.

BEYER, D., à paraître, « Les temples de Mari, bilan de 20 ans de travaux au chantier G (1990-2010) », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

BEYER, D., JEAN-MARIE, M., 2007, « Le temple du DA III de la déesse Ninhursag à Mari : les dépôts votifs du Lieu Très Saint », *AP*, 2, pp. 75-122.

BIGA, M.G., 1987, « Femmes de la famille royale d'Ebla », in DURAND, J.-M. (dir.), *La femme dans le Proche-Orient antique*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, pp. 41-47.

BIGA, M.G., 1991, « Donne alla corte di Ebla », in *Memoria di Ebla*, G. Macchiaroli, Naples, pp. 285-303.

BOEHMER, R.M., 1969, « Zur Glyptik zwischen Mesilim- und Akkad-Zeit (Early Dynastic III) », *ZA*, 59, pp. 261-294.

BONNETERRE, D., 1997, « Surveiller, punir, et se venger : la violence d'État à Mari », *M.A.R.I.*, 8, pp. 537-562.

BORKER-KLAHN, J., 1980, « Eine folgenreiche Fundbeobachtung in Mari », *ZA*, 69/2, pp. 221-233.

BOSCH, D., BOSCH, E., 1982, *Seashells of Oman*, Longman, Londres.

BOTTA, P.-E., FLANDIN, E., 1849-1850, *Monument de Ninive*, 5 vol., Imprimerie Nationale, Paris.

BOTTERO, J., 1987, *Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux*, Gallimard, Paris.

BOTTERO, J., 1992, *L'Épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Gallimard, Paris.

BOTTERO, J., KRAMER, S.N., 1989, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, Paris.

BRANDES, M.A., 1980, « Destruction et mutilation de statues en Mésopotamie », *Akkadica*, 16, pp. 28-41.

BRENIQUET, C., 1984, « Le cimetière A de Kish. Essai d'interprétation », *Iraq*, 46/1, pp. 19-28.

BRENIQUET, C., 2000, « Le peintre d'Amasis et la glyptique mésopotamienne pré- et protodynastique. Réflexions sur le tissage et sur quelques prototypes orientaux méconnus », *REA*, 102, pp. 333-360.

BRENIQUET, C., 2008, *Essai sur le tissage en Mésopotamie, des premières communautés sédentaires au milieu du III^e millénaire avant J.-C.*, Travaux de la Maison René Ginouvès, 5, De Boccard, Paris.

BRENIQUET, C., 2012, « Objets et images », in DE BEAUNE, S., FRANCFORT, H.P. (dir.), *L'archéologie en mouvement : hommes, objets, espaces et temporalités, actes du colloque CNRS-INSHS, Paris, 23-25 juin, 2010*, Éditions du CNRS, Paris, pp. 92-98.

BRETSCHNEIDER, J., VAN VYVE, A.-S., JANS, G., 2009, « War of the Lords. The Battle of Chronology. Trying to Recognize Historical Iconography in the 3rd Millennium Glyptic Art in Seals of Ishqi-Mari and from Beydar », *UF*, 41, pp. 5-28.

BRINKMAN, J.A., 1977, « Appendix: Mesopotamian Chronology of the Historical Period », in OPPENHEIM, A.L., *Ancient Mesopotamia : Portrait of a Dead Civilization*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, pp. 335-348 ;

BROWN, S.C., 1991, « Lapis Lazuli and its Sources in Ancient Western Asia », *BCSMS*, 22, pp. 5-13.

BRUNEAU, P., BALUT, P.-Y., 1997, *Artistique et archéologie*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

BUTTERLIN, P., 2005, « La figure du massacre dans l'histoire du Proche-Orient ancien : du stéréotype à la terreur calculée », in EL KENZ (dir.), *Le massacre, objet d'histoire*, Paris, Gallimard, pp. 49-71.

BUTTERLIN, P., 2007, « Mari, les *Shakkanakku* et la crise de la fin du troisième millénaire », in KUZUCUOGLU, C., MARRO, C. (dir.), *Sociétés humaines et changement climatique à la fin du troisième millénaire : une crise a-t-elle eu lieu en Haute Mésopotamie ? Actes du colloque de Lyon, 5-8 décembre 2005*, De Boccard, Paris.

BUTTERLIN, P., 2008 (a), « Les nouvelles recherches archéologiques françaises à Mari (2005-2006) », *Studia Orontica*, 2, pp. 61-89.

BUTTERLIN, P., 2008 (b), « L'évolution de la Ville I de Mari : problème de stratigraphie au chantier L », in KÜHNE, H., CZICHON, R., KREPPNER, J. (dir.), *Proceedings of the 4th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, pp. 355-364.

BUTTERLIN, P., 2009, « Les enjeux des nouvelles recherches archéologiques françaises à Mari », in CAMELO, F., MONTERO FENOLLÒS, J.L. (dir.), *II^e rencontre syro-franco-ibérique d'archéologie et d'histoire ancienne du Proche-Orient, la basse et moyenne vallée de l'Euphrate syrien : zone de frontière et d'échanges*, Estudios Orientais X, Instituto Oriental, Lisbonne, pp. 53-79.

BUTTERLIN, P., 2010, « Cinq campagnes à Mari : nouvelles perspectives sur l'histoire de la métropole du Moyen Euphrate », *CRAI*, fascicule 1, pp. 171-229.

BUTTERLIN, P., à paraître (a), « Le Massif Rouge de Mari, résultats des recherches conduites en 2007-2008 sur le centre monumental de Mari », *Studia Orontica*.

BUTTERLIN, P., à paraître (b), « Recherches au Massif Rouge, données nouvelles sur le centre monumental de Mari et son histoire », in BEYER, D., BUTTERLIN, P.,

CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

BUTTERLIN, P., à paraître (c), « Statues vivantes et statues mortes, ou comment meurent les statuettes au pays de Sumer et d'Akkad », actes du colloque *Faire taire et faire parler les statues*, Rome, mars 2011.

BUTTERLIN, P., LECOMPTE, C., à paraître, « Mari, ni est, ni ouest, et les statuettes de la cachette du temple "Seigneur du Pays" », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

BUTTERLIN, P., MARGUERON, J.-C., 2006, « Deux roues à Mari et le problème de l'invention de la roue en Mésopotamie », in PETREQUIN, P., *et alii* (dir.), *Premiers chariots, premiers araires : la diffusion de la traction animale en Europe pendant les IV^e et III^e millénaires avant notre ère*, Éditions du CNRS, Paris, pp. 317-329.

CALMEYER, P., 1967, « Zur Rekonstruktion der "Standarte" von Mari », in KUPPER, J. R. (dir.), *La civilisation de Mari, XV^e Rencontre Assyriologique Internationale*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 161-169.

CANBY, J.V., 2001, *The Ur-Nammu Stela*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie.

CAUBET, A., 1996, « L'ivoire et la coquille dans la statuaire du Proche-Orient ancien », in GASCHE, H., HROUDA, B. (dir.), *Collectanea Orientalia : Histoire, arts de l'espace et industrie de la terre, études offertes en hommage à A. Spycket*, Recherches et publications, Neufchâtel et Paris, pp. 65-69.

CAVIGNEAUX, A., à paraître, « Nouveaux textes de Mari Ville II (campagnes 1998 à 2007) », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MAGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

CHARPENTIER, V., 1994, « A Specialized Production at Regional Scale in Bronze Age in Arabia : Shell Rings from Ra's al-Junayz Area (Sultanate of Oman) », in KOSKIKALLIO, P., PARPOLA, A. (dir.), *South Asian Archaeology 1993*, Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki, pp. 157-170.

CHARPENTIER, V., 2002, « Archéologie de la côte des ichtyophages, coquilles, squales et cétacés du site IV^e-III^e millénaires de Ra's Al-Jinz », in CLEUZIQU, S., TOSI, M., ZARINS, J. (dir.), *Essays on the Late Prehistory of the Arabian Peninsula*, Istituto italiano per l'Afrique e l'Oriente, Rome, pp. 73-99.

CHARPENTIER, V., MERY, S., 1997, « Hameçons en nacre et limes en pierre d'Océanie et de l'océan Indien : analyse d'une tendance », *Journal de la Société des Océanistes*, 2, pp. 147-156.

CHARPENTIER, V., MERY, S., 2008, « A Neolithic Settlement Near the Strait of Hormuz: Akab Island, United Arab Emirates », *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies*, 38, pp. 83-102.

CHARPENTIER, V., MERY, S., PHILLIPS, C., 2004, « Des coquillages... outillages des Ichtyophages ? Mise en évidence d'industries sur Veneridae, du Néolithique à l'Âge du Fer (Yémen, Oman, E.A.U.) », *AAE*, 15, pp. 1-10.

CHARPIN, D., 2005, « Mari et Ebla : des synchronismes confirmés », *NABU*, 1, pp. 1-2.

CHENG, J., 2009, « A Review of Early Dynastic III Music : Man's Animal Call », *JNES*, 68/3, pp. 163-178.

CHENG, J., FELDMAN, M.H., 2007, *Ancient Near Eastern Art in Context, Studies in Honor of I.J. Winter by her Students*, Brill, Leyde & Boston.

CLEUZIQU, S., 1986, « Dilmun and Makkan During the Third and Early Second Millennia B.C. », in AL KHALIFA, S.H.A., RICE, M. (dir.), *Bahrain Through the Ages, the Archaeology*, Routledge, Londres, pp. 143-155.

CLEUZIQU, S., TOSI, M., 1989, « The South-Eastern Frontier of the Ancient Near East », in FRIFELT, K., SORENSEN, P. (dir.), *South Asian Archaeology 1985*, Curzon Press, Londres, pp. 15-47.

CLUZAN, S., DELPONT, E., MOULIERAC, J. (dir.), 1993, *Syrie, mémoire et civilisation*, Flammarion-IMA, Paris.

CLUZAN, S., LECOMPTE, C., à paraître, « Le nu-banda Ebiḥ-II. Nouvelles perspectives historiques », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M.,

MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

COLLINS, P., 2006, « Trees and Gender in Assyrian Art », *Iraq*, 68, pp. 99-107.

COLLON, D., 1987, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East*, British Museum Publications, Londres.

COLLON, D., 1992, « Banquets in the Art of the Ancient Near East », in GYSELEN, R. (dir.), *Banquets d'Orient*, Peeters, Louvain, pp. 23-30.

COLLON, D., 1999, « Depictions of Priests and Priestesses in the Ancient Near East », in WATANABE, K. (dir.), *Priests and Officials in the Ancient Near East*, Universitatverslag C. Winter, Heidelberg, pp. 17-46.

COLLON, D., 2001, « How Seals were Worn and Carried : the Archaeological and Iconographic Evidence », in HALLO, W.W., WINTER, I.J. (dir.), *Seals and Seal Impressions, Proceedings of the XLV^e Rencontre Assyriologique Internationale*, vol. 2, CDL Press, Bethesda.

CONNAN, J., DESCHENES, O., 1996, *Le bitume à Suse*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1996.

CONNAN, J., DESCHENES, O., 2007, « Le bitume à Mari », *AP*, 1, pp. 165-206.

COOPER, J.S., 1983, *Reconstructing History from Ancient Inscriptions : the Lagash-Umma Border Conflict*, SANE 2/1, Undena Publications, Malibu.

COOPER, J.S., 1986, *Sumerian and Akkadian Royal Inscriptions, vol. I, Presargonic Inscriptions*, American Oriental Society, New Haven.

COQUEUGNIOT, E., 1993, « Un atelier spécialisé dans le palais de Mari, outils de pierre taillée et travail de la nacre à la fin de l'Early Dynastic », *M.A.R.I.*, 7, pp. 205-250.

CORBIAU, S., 1936, « Sumerian Dress Lengths as Chronological Data », *Iraq*, 3, pp. 97-100.

CORDOBA, J., 2008, « Le “visage de la bataille” : la pensée militaire classique et l'étude de la guerre et du combat au Proche-Orient ancien », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.),

Les armées du Proche-Orient ancien (III^e-I^{er} mill. av. J.-C.), John & Erica Hedges Limited, Oxford, pp. 135-150.

CRAWFORD, H.E.W., 1973, « Mesopotamia Invisible Exports in the Third Millennium B.C », *WA*, 5/2, pp. 232-241.

CRAWFORD, V.E., HARPER, P.O., PITTMAN, H., 1980, *Assyrian Reliefs and Ivories in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New-York.

CROS, G., 1910, *Nouvelles fouilles de Tello*, Leroux, Paris.

DEIMEL, A., 1924, *Wirtschaftstexte aus Fara*, in *Umschrift herausgegeben und bearbeitet*, Hinrich, Leipzig.

DEIMEL, E., 1931, « Sumerische Tempelwirtschaft zur Zeit Urukiginas und seiner Vorgänger », *An. Or.*, 2, pp. 71-113.

DE MECQUENEM, R., 1943, « Fouilles de Suse, 1933-1939 », *MAI*, 29, pp. 3-161.

DE MEYER, L., PONS, N., 2002, « Proposition sur les destructions de Mari à l'époque d'Agadé », *Akkadica*, 123, pp. 131-135.

DELOUGAZ, P., LLOYD, S., 1942, *Pre-Sargonid Temples in the Diyala Region*, University of Chicago Press, Chicago, 1942.

DE LUBAC, H., 1959, *L'exégèse médiévale, les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris.

DHORME, E., 1949, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, Presses universitaires de France, Paris, 1949.

DIAKONOFF, I.M., 1969, « The Rise of the Despotic State in Ancient Mesopotamia », in DIAKONOFF, I.M. (dir.), *Ancient Mesopotamia, Social Economic History. A Collection of Studies by Soviet Scholars*, Mauka Publishing House, Moscou, pp. 173-203.

DIAKONOFF, I.M., 1974, *Structure of Society and State in Early Dynastic Sumer*, Undena, Los Angeles.

DOLCE, R., 1975, « Su alcuni resti di intarsi protodinastici da tell Mardikh », *OA*, 14, pp. 289-306.

DOLCE, R., 1977, « Nuovi frammenti di intarsi protosiriani da tell Mardikh-Ebla », *OA*, 16, pp. 1-21.

DOLCE, R., 1978 (a), *Gli intarsi mesopotamici dell'Epoca Protodinastica*, 2 vol. , Istituto di Studi del Vicino Oriente, Rome.

DOLCE, R., 1978 (b), « Il significato degli intarsi per il problema della cronologia del palazzo “A” di Kish », *Orientalia*, 47, pp. 37-49.

DOLCE, R., 1980, « Gli intarsi figurativi protosiriani del palazzo reale G », *SEb*, 2, pp. 105-128.

DOLCE, R., 1998, « The Palatial Ebla Culture in the Context of North Mesopotamian and North Syrian Main Powers », in LEBEAU, M. (dir.), *À propos de Subartu. Études consacrées à la Haute Mésopotamie*, Brepols, Turnhout, pp. 67-81.

DOLCE, R., 2004, « The “Head of the Enemy” in the Sculptures from the Palaces of Niniveh: an Example of “Cultural Migration”? », *Iraq*, 66, pp. 121-132.

DOLCE, R., 2005, « Narrare gli eventi bellici : cronaca e storia di alcuni conflitti eccellenti nella rappresentazione visiva della Mesopotamia e della Siria preclassiche », in PECCHIOLLI DADDI, F., GUIDOTTI, M. C. (dir.), *Narrare gli eventi, atti del convegno degli egittologi e degli orientalisti italiani in margine alla mostra “La battaglia di Qadesh”*, Herder, Rome, pp. 149-161.

DOLCE, R., 2006, « Têtes en guerre en Mésopotamie et Syrie », in D'ONOFRIO, S., TAYLOR, A.C., *La guerre en tête*, L'herne, Paris.

DOLCE, R., 2008, « Ebla and its Origins – A Proposal », in KHÜNE, H., CZICHON, R.M., KREPPNER, F.J., *Proceedings of the 4th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, Otto Harrassowitz Verlag, Berlin, 2008.

DOLCE, R., à paraître, « The Language of Kingship at Mari and Ebla in the Third Millennium B.C. : a Comparative Approach », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

DOLCE, R., COUTURAUD, B., à paraître, « Inlays », in LEBEAU, M. (dir.), *Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East, Topics of Interregional Significance*, vol. 3 : *Other Topics*.

DOLCE, R., NOTA SANTI, M. (dir.), 1995, *Dai palazzi assiri, immagini di potere da Assurnasirpal II ad Assurbanipal*, L'Erma, Rome.

DOSSIN, G., 1938, « Un rituel du culte d'Ishtar provenant de Mari », *RA*, 35/1, pp. 1-13

DOSSIN, G., 1940, « Inscriptions de fondation provenant de Mari », *Syria*, 21, pp. 152-169.

DUPRAT, A., 2007, *Images et Histoire, outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Belin, Paris.

DURAND, J.-M., 1997, *Documents épistolaires du palais de Mari*, Cerf, Paris.

DYSON, R.H., 1960, « A Note on Queen Shub-ad's "Onagers" », *Iraq*, 22, pp. 102-104.

EDENS, C., 1992, « Dynamics of Trade in the Ancient Mesopotamian World System », *AA*, 94/1, pp. 118-139.

EVANS, J.M., 2007, « The Square Temple at Tell Asmar and the Construction of Early Dynastic Mesopotamia, ca. 2900-2350 B.C.E. », *AJA*, 111/4, pp. 599-632.

EVANS, J.M., 2012, *The Lives of Sumerian Sculpture: an Archaeology of the Early Dynastic Temples*, Cambridge University Press, Cambridge.

EVANS, J.M., à paraître, « Beyond the Borders of Tradition : Dedicatory Sculptures at Mari », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

FALKENSTEIN, M., 1974, *The Sumerian Temple City*, Undena Publications, Malibu.

FINET, A., 1989, « Sacrifices d'alliance dans le Proche-Orient ancien », in MENIEL, P. (dir.), *Animal et pratiques religieuses : les manifestations matérielles*, Éditions du CNRS, Paris.

FORBES, R.J., 1936, *Bitumen and Petroleum in Antiquity*, Brill, Leyde.

FOREST, J.-D., 1996, *Mésopotamie, l'apparition de l'État*, Paris-Méditerranée, Paris.

FOREST, J.-D., 1999, *Les premiers temples de Mésopotamie*, British Archaeological Reports, Oxford.

FORTIN, M., 1999, *Syrie, terre de civilisations*, éditions de l'Homme-Musée de la civilisation de Québec, Québec.

FOSTER, B. R., 1977, « Commercial Activities in Sargonic Mesopotamia », in HAWKINS, J.D. (dir.), *Trade in the Ancient Near East, XXIII^e Rencontre Assyriologique Internationale*, British School of Archaeology in Iraq, Londres, pp. 31-43.

FOSTER, B.R., 1981, « A New Look at the Sumerian Temple State », *JESHO*, 24, pp. 227-241.

FRANKFORT, H., 1924, *Studies in Early Pottery of the Near East*, Royal Anthropological Institute, Londres,

FRANKFORT, H., 1939, *Sculpture of the Third Millenium B.C. from Tell Asmar and Khafajah*, University of Chicago Press, Chicago.

FRANKFORT, H., 1943, *More Sculpture from the Diyala Region*, University of Chicago Press, Chicago.

FRANKFORT, H., 1964, *Stratified Cylinder seals from the Diyala Region*, University of Chicago Press, Chicago.

FRANKFORT, H., 1969, *The Art and Architecture of Ancient Orient*, Penguin Books, Londres.

FRANKFORT, H., 1978, *Kingship and the Gods : A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, University of Chicago Press, Chicago.

GARDIN, J.-C., 1974, *Les analyses de discours*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel.

GARDIN, J.-C., LAGRANGE, M.-S., 1975, *Essais d'analyse du discours archéologique*, Centre national de la recherche scientifique, Paris.

GARDIN, J.-C., 1979, *Pour une archéologie théorique*, Hachette, Paris.

- GARELLI, P., 1982**, « La propagande royale assyrienne », *Akkadica*, 27, pp. 16-29.
- GASCHE, H., ARMSTRONG, J. A., COLE, S. W., GURZADYAN, V. G. (dir.), 1998**, *Dating the Fall of Babylon, a Reappraisal of Second-Millennium Chronology, Mesopotamian History and Environment Memoirs*, University of Ghent & Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago.
- GELB, I.J., 1969**, « On the Alleged Temple and State Economies in Ancient Mesopotamia », in *Studi in Onore di Edoardo Volterra*, vol. 6., Giuffrè, Rome, pp. 137-154.
- GELB, I.J., 1972**, « The arua Institution », *RA*, 66/1, pp. 1-32.
- GELB, I.J., 1973**, « Prisoners of War in Early Mesopotamia », *JNES*, 32, pp. 70-98.
- GELB, I.J., 1992**, « Mari and the Kish Civilization », in YOUNG, G. (dir.), *Mari in Retrospect : Fifty Years of Mari and Mari Studies*, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 121-202.
- GENSHEIMER, T.R., 1984**, « The Role of Shell in Mesopotamia : Evidence for Trade Exchange with Oman and the Indus Valley », *Paléorient*, 10/1, pp. 65-73.
- GERNEZ, G., 2008**, *L'armement en métal au Proche et Moyen-Orient : des origines à 1750 av. J.-C.*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I (25/11/2008).
[<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00339404>]
- GIBSON, M., 1972**, *The City and Area of Kish*, Field Research Projects, Miami.
- GLASSNER, J.-J., 1986**, *La chute d'Akkadé, l'événement et sa mémoire*, D. Reimer, Berlin.
- GLASSNER, J.-J., 1993**, *Chroniques mésopotamiennes*, Les Belles Lettres, Paris.
- GOLVIN, J.-C., 2008**, « Signification et problèmes de définition », in *De la restitution en archéologie, Achaological restitution* (07/06/2008)
[http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions_ebook_chapitre/662/1_1_B.pdf]
- GOMBRICH, E.H., 1986**, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, University of Chicago Press, Chicago.
- GOODNICK WESTENHOLZ, J., 1990**, « Towards a New Conceptualization of the Female Role in Mesopotamian Society », *JAOS*, 110/3, pp. 510-521.

- GRAYSON, A.K., 1972**, *Assyrian Royal inscriptions, vol. 1*, O. Harrassowitz, Wiesbaden.
- GRAYSON, A.K., 1976**, *Assyrian Royal inscriptions, vol. 2*, O. Harrassowitz, Wiesbaden.
- GRONEWEGEN-FRANKFORT, H.A., 1978**, *Arrest and Movement : Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Hacker Art Books, New-York.
- GUICHARD, M., 1999**, « Les aspects religieux de la guerre à Mari », *RA*, 93/1, pp. 27-48.
- HALL, H.R., WOOLLEY, C.L., 1927**, *Ur Excavations, vol. I, Al-'Ubaid*, Oxford University Press, Londres.
- HAMBLIN, W.J., 2006**, *Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC : Holy Warriors at the Dawn of History*, Taylor & Francis, Londres.
- HANSEN, D.P., 1963**, « New Votive Plaques from Nippur », *JNES*, 22/3, pp. 145-166.
- HARMAND, J., 1973**, *La guerre antique de Sumer à Rome*, Presses Universitaires de France, Paris.
- HAWKINS, J.D. (dir.), 1977**, *Trade in the Ancient Near East, XXIII^e Rencontre Assyriologique Internationale*, British School of Archaeology in Iraq, Londres.
- HERRMANN, G., 1968**, « Lapis Lazuli : the Early Phases of its Trade », *Iraq*, , 30/1, pp. 21-57.
- HERZFELD, E., 1914**, « Hana et Mari », *RA*, 11/1, pp. 131-139.
- HEUZEY, L., 1887**, « Le kaunakes, une étoffe chaldéenne », *RA*, 9, pp. 257-272
- HROUDA, B., KARSTENS, K., 1967**, « Zur inneren Chronologie des Friedhofes 'A' in Ingharra/Chursagkalam bei Kish », *ZA*, 58, pp. 256-267.
- HUOT, J.-L., 2004**, *Une archéologie des peuples du Proche-Orient. Tome I : des premiers villageois aux peuples des cités-États*, Errance, Paris.
- HUOT, J.-L., 2005**, « Vers l'apparition de L'État en Mésopotamie, bilan des recherches récentes », *Annales*, 60/5, pp. 953-973.
- JACOBSEN, T., 1939**, *The Sumerian King List*, University of Chicago Press, Chicago.

JACOBSEN, T., 1943, « Primitive Democracy in Ancient Mesopotamia », *JNES*, 2/3, pp. 159-172.

JACOBSEN, T., 1957, « Early Political Development in Mesopotamia », *ZA*, 52, pp. 91-140.

JACOBSEN, T., 1970, « On the Textile Industry at Ur under Ibbi-Sin », in MORAN, L. (dir.), *Toward the Image of Tammuz and Other Essays on Mesopotamian History and Culture*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 216-230.

JACOBSEN, T., 1979, *Treasures of Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, Yale University Press, Londres.

JACOBSEN, T., 1987, « Pictures and Pictorial Language, the Burney Relief », in MINDLIN, M., GELLER, M.J., WANSBROUGH, J.E. (dir.), *Figurative Language in the Ancient Near East*, School of Oriental and African Studies, Londres, pp. 1-11.

JANS, G., BRETSCHNEIDER, J., 1998, « Wagon Representations in the Early Dynastic Glyptic : “They Came to Tell Beydar with Wagon and Equid” », in LEBEAU, M. (dir.), *À propos de Subartu. Études consacrées à la Haute Mésopotamie*, Brepols, Turnhout, pp. 155-194.

JEAN-MARIE, M., 1990, « Les tombeaux en pierres de Mari », *M.A.R.I.*, 6, p. 320.

JEAN-MARIE, M., 1999, *Mission archéologique de Mari, vol. V : tombes et nécropoles de Mari*, Institut français d'Archéologie du Proche-Orient, Beyrouth.

JESTIN, R.R., 1937, *Tablettes sumériennes de Shuruppak conservées au musée de Stamboul*, De Boccard, Paris.

JOANNES, F., 1996, « La fonction sociale du banquet dans les premières civilisations », in FLANDRIN, J.-L., MONTANARI, M. (dir.), *Histoire de l'alimentation*, Fayard, Paris.

JOANNES, F., 2001 (dir.), *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Laffont, Paris.

KANTOR, H., 1966, « Landscape in Akkadian Art », *JNES*, 25/3, pp. 145-152.

KEEL, O, SCHROER, S., 2005, *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient : Eine Religionsgeschichte in Bildern*, Academic Press, Fribourg.

KENNOYER, J.M., 1984, « Shell Working Industries of the Indus Civilization, a Summary », *Paléorient*, 10/1, pp. 49-63.

KHOL, P.L., 1978, « The Balance of Trade in Southwestern Asia in the Mid-Third Millennium B.C », *CA*, 19/3, pp. 463-492.

KUPPER, J.-R. (dir.), 1967, *La civilisation de Mari, XV^e Rencontre Assyriologique Internationale*, Les Belles Lettres, Paris.

LAFONT, B., 1999, « Sacrifices et rituels à Mari et dans la Bible », *RA*, 93, pp. 57-77.

LAFONT, B., 2008, « L'armée des rois d'Ur : ce qu'en disent les textes », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.), *Les armées du Proche-Orient ancien*, John & Erica Hedges Limited, Oxford, 2008, pp. 23-47.

LAMBERG-KARLOVSKY, C.C., 1972, « Trade Mechanisms in Indus Mesopotamian Interrelations », *JAOS*, 92/2, pp. 222-229.

LAMBERG-KARLOVSKY, C.C., 1996, *Beyond The Tigris and Euphrates. Bronze Age Civilizations*, University of the Negev Press, Beer-Sheva.

LANGDON, S., 1924, *Excavations at Kish, vol. I : 1923-1924*, Geuthner, Paris.

LAYARD, A.H., 1853, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, John Murray, Londres.

LAYARD, A.H., 1867, *Niniveh and its Remains*, John Murray, Londres.

LEROI-GOURHAN, A., 1964, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris.

LIMET, H., 1989, « La mort du mouton de sacrifice », in MENIEL, P. (dir.), *Animal et pratiques religieuses : les manifestations matérielles*, Éditions du CNRS, Paris, 1989.

LION, B., 2009, « Nourrir les morts, d'après la documentation épigraphique », in MICHEL, C. (dir.), *L'alimentation dans l'Orient ancien, de la production à la consommation*, Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 9, Nanterre, pp. 465-473.

LITTAUER, M.A., CROUWEL, J.H., 1979, *Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East*, Brill, Leyde.

LITTAUER, M.A., CROUWEL, J.H., 2002 (a), « Les premiers véhicules à roues », in RAULWING, P. (dir.), *Selected Writings on Chariots, Other Early Vehicles, Riding and Harness*, Brill, Leyde, pp. 3-25.

LITTAUER, M.A., CROUWEL, J.H., 2002 (b), « Metal Wheel Tyres from the Ancient Near East », in RAULWING, P. (dir.), *Selected Writings on Chariots, Other Early Vehicles, Riding and Harness*, Brill, Leyde, pp. 261-271.

LIVERANI, M., 1979, « The Ideology of the Neo-Assyrian Empire » in LARSEN, M.T. (dir.), *Power and Propaganda, a Symposium on Ancient Empires*, Akademisk Forlag, Copenhagen, pp. 297-317.

LIVERANI, M. (dir.), 1993, *Akkad, the First World Empire : Structure, Ideology, Traditions*, Sargon, Padoue.

LUMSDEN, S., 2004, « Narrative Art and Empire : the Throneroom of Assurnasirpal II », in DERCKSEN, J.G., *Assyria and Beyond, Studies Presented to M.T. Larsen*, Nederlands Instituut voor het Nabije Osten, Leyde, pp. 359-385.

MACKAY, E., 1929, *A Sumerian Palace and the "A" Cemetery at Kish, Mesopotamia*, Field Museum Of National History, Chicago.

MAEKAWA, K., 1973-1974, « The Development of the E-MI in Lagash During Early Dynastic III », *Mesopotamia*, 8-9.

MALLOWAN, M.E.L., 1936, « The Bronze Head of the Akkadian Period From Niniveh », *Iraq*, 3/1, pp. 104-110.

MALLOWAN, M.E.L., 1978, *The Nimrud Ivories*, British Museum Publications, Londres,

MANTOVANI, P.A., 1988, « Circoncisi ed incirconcisi », *Henoch*, 10, pp. 51-68.

MARCHESI, G., MARCHETTI, N., 2011, *Royal Statuary of Early Dynastic Mesopotamia*, Eisenbrauns, Winona Lake.

MARCUS, M.I., 1995, « Art and Ideology in Ancient Western Asia », in SASSON, J.M. *et al.* (dir.), *Civilizations of the Ancient Near East, vol. IV*, Scribner, New-York, pp. 2487-2506.

MARGUERON, J.-C., 1979, « Existe-t-il des ateliers dans les palais orientaux de l'âge du Bronze ? », *Ktéma*, 4, pp. 3-25.

MARGUERON, J.-C., 1982, *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'âge du Bronze*, Geuthner, Paris.

MARGUERON, J.-C., 1983, « Rapport préliminaire sur la campagne de 1980 », *M.A.R.I.*, 2, pp. 9-35.

MARGUERON, J.-C., 1984, « Rapport préliminaire sur la campagne de 1982 », *M.A.R.I.*, 3, pp. 7-39.

MARGUERON, J.-C., 1985, « Quelques remarques sur les temples de Mari », *M.A.R.I.*, 4, pp. 487-508.

MARGUERON, J.-C., 1987 (a), « L'apparition du palais au Proche-Orient », in LEVY, E. (dir.), *Le système palatial en Orient, en Grèce, et à Rome, Actes du colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Brill, Leyde, pp. 9-38.

MARGUERON, J.-C., 1987 (b), « Rapport préliminaire sur la campagne de 1984 », *M.A.R.I.*, 5, pp. 5-38.

MARGUERON, J.-C., 1989, « Temples et pouvoir en Mésopotamie : position du problème et étude de cas fournis par l'archéologie », *Ktéma*, 14, pp. 7-17.

MARGUERON, J.-C., 1990, « La campagne de 1985 », *M.A.R.I.*, 6, pp. 5-18.

MARGUERON, J.-C., 1993 (a), « Mari : rapport préliminaire sur la campagne de 1987 », *M.A.R.I.*, 7, pp. 5-40.

MARGUERON, J.-C., 1996, « L'«Étendard d'Ur» : récit historique ou magique ? », in GASCHE, B., HROUDA, B. (dir.), *Collectanea Orientalia : Histoire, arts de l'espace et industrie de la terre, études offertes en hommage à A. Spycket*, Recherches et publications, Neufchâtel et Paris, pp. 159-169.

MARGUERON, J.-C., 1997 (a), « Mari : rapport préliminaire sur les campagnes de 1990 et 1991 », *M.A.R.I.*, 8, pp. 9-72.

MARGUERON, J.-C., 1997 (b), « Autour de la tête d'une statuette du temple de Ninni-Zaza », *M.A.R.I.*, 8, pp. 725-730.

MARGUERON, J.-C., 2002, « Le temple de Shamash de Iahdun-Lim à Mari », in AL-GAILANI WERR, L., *et al.* (dir.), *Of Pots and Plan. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria Presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday*, NABU, Londres, pp. 176-185.

MARGUERON, J.-C., 2004, *Mari, métropole de l'Euphrate*, Picard, Paris.

MARGUERON, J.-C., 2007 (a), « Mari : rapport préliminaire sur la campagne de 1993 », *AP*, 1, pp. 13-43.

MARGUERON, J.-C., 2007 (b), « Réexamen des niveaux inférieurs du secteur du temple d'Ishtar de Mari », *AP*, 1, pp. 127-147.

MARGUERON, J.-C., 2007 (c), « Mari : rapport préliminaire sur la campagne de 1994 », *AP*, 2, pp. 11-35.

MARGUERON, J.-C., 2007 (d), « Mari : rapport préliminaire sur la campagne de 1995 », *AP*, 2, pp. 37-58.

MARGUERON, J.-C., 2007 (e), « Un centre administratif religieux dans l'espace urbain à Mari et à Khafadjé (fin DA et Agadé) », *AP*, 2, pp. 245-277.

MARGUERON, J.-C., 2007 (f), « Mari et la chronologie, acquisitions récentes et problèmes », in MATTHIAE, P., *et alii.* (dir.), *From Relative Chronology to Absolute Chronology, the Second Millenium B.C. in Syria-Palestine*, Bardi, Rome, pp. 285-301.

MARGUERON, J.-C., 2008, « Tell Hariri/Mari : archéologie », in BRIEND, J., TASSIN, C. (dir.), *Supplément au dictionnaire de la Bible 14, fascicule 77-78, Tarsis-Tell Hariri*, Letouze & Ané, Paris, pp. 18-211.

MARGUERON, J.-C., 2010, « La Mésopotamie antique : un monde mono- ou bi-polarisé ? », in MATTHIAE, P., PINNOCK, F., NIGRO, L., MARCHETTI, N. (dir.), *Proceedings of the 6th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, pp. 3-27.

MARGUERON, J.-C., à paraître (a), « Mari : rapport préliminaire sur la 33^e campagne (1997) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (b), « Mari : rapport préliminaire sur la 34^e campagne (1998) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (c), « Mari : rapport préliminaire sur la 35^e campagne (1999) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (d), « Mari : rapport préliminaire sur la 36^e campagne (2000) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (e), « Mari : rapport préliminaire sur la 38^e campagne (2001) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (f), « Mari : rapport préliminaire sur la 39^e campagne (2002) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (g), « Mari : rapport préliminaire sur la 40^e campagne (2003) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (h), « Mari : rapport préliminaire sur la 41^e campagne (2004) », *AP*, 3.

MARGUERON, J.-C., à paraître (i), « Mari, Ville II : palais ou temple-manufacture ? », *in* BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

MARGUERON, J.-C., à paraître (j), « Le temple-manufacture de Ville II : questions d'architecture et de stratigraphie », *in* BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

MATHOT, H., à paraître, « La céramique des fouilles de Mari : campagnes de 2005 et 2006 », *AP*, 3.

MATTHIAE, P., 1978, « Recherches archéologiques à Ebla, 1977 : le quartier administratif du palais royal G », *CRAI*, 122/2, pp. 204-236.

MATTHIAE, P., 1980, *Ebla : an Empire Rediscovered*, Hodder & Stoughton, Londres.

MATTHIAE, P., 1982, « Il palazzo reale G di Ebla e la tradizione architettonica protosyriana », *SEb*, 5, pp. 75-92.

MATTHIAE, P., 1985, *I tesori di Ebla*, Laterza, Bari.

MATTHIAE, P., 1989, « Masterpieces of Early and Old Syrian Art : Discoveries of the 1988 Ebla Excavations in a Historical Perspective », *Proceedings of the British Academy*, 75, pp. 25-56.

MATTHIAE, P., 1990, « Nouvelles fouilles à Ebla en 1987-1989 », *CRAI*, 134/2, pp. 384-431.

MATTHIAE, P., 1996, *L'arte degli Assiri*, Laterza, Bari.

MATTHIAE, P., à paraître, « Temples et palais d'Ebla protosyrienne et le problème de l'unité architecturale de la Syrie au Dynastique Archaïque final », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

MATTHIAE, P., PINNOCK, F., SCANDONE MATTHIAE, G. (dir.), 1995, *Ebla, alle origini della civiltà urbana*, Electa, Milan.

MAXWELL-HYSLOP, K.R., 1971, *Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B.C.*, Taylor & Francis, Londres.

MAYER-OPIFICIUS, R., 2006, « War and Warfare on Cylinder Seals in the Ancient Near East », in TAYLOR, P., (dir.), *The Iconography of Cylinder Seals*, Warburg Institute, Londres et Turin, pp. 51-71.

McCAFFREY, K., 2002, « Reconsidering. Gender Ambiguity in Mesopotamia : Is a Beard Just a Beard ? », in PARPOLA, S., WHITING, R.M. (dir.), *Sex and Gender in the Ancient Near East*, Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki, pp. 379-391.

- MIGLUS, P., 2008**, « Kings Go Into Battle : Representations of the Mesopotamian Ruler as a Warrior », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.), *Les armées du Proche-Orient ancien (III^e-I^{er} mill. av. J.-C.)*, John & Erica Hedges Limited, Oxford, pp. 231-246.
- MINUNNO, G., 2008**, « La mutilation du corps de l'ennemi », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.), *Les armées du Proche-Orient ancien (III^e-I^{er} mill. av. J.-C.)*, John & Erica Hedges Limited, Oxford, pp. 247-255.
- MONTERO FENOLLÒS, J.L., 2003**, « El armamento defensivo del soldado de Sumer y Mari », *Aula Orientalis*, 21, pp. 213-227.
- MOOREY, P.R.S., 1966**, « A Re-Consideration of the Excavations on Tell Ingharra (East Kish), 1923-33 », *Iraq*, 28/1, pp. 18-51.
- MOOREY, P.R.S., 1967**, « Some Aspects of Incised Drawing and Mosaic in the Early Dynastic Period », *Iraq*, 29/2, pp. 97-116.
- MOOREY, P.R.S., 1994**, *Ancient Mesopotamian Materials and Industries, the Archaeological Evidence*, Oxford University Press, Oxford.
- MOOREY, P.R.S., 1996**, « A Stone Replica of an Early Dynastic III Royal Hairstyle ? », in GASCHE, B., HROUDA, B. (dir.), *Collectanea Orientalia : Histoire, arts de l'espace et industrie de la terre, études offertes en hommage à A. Spycket*, Recherches et publications, Neufchâtel et Paris, pp. 227-238.
- MOORTGAT, A., 1967**, *Die Kunst des Alten Mesopotamien*, M.D. Schauberg, Cologne.
- MULLER, B., à paraître**, « La Ville I de Mari : un bilan 1933-2004 », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.
- MULLER-PIERRE, B., 1993**, « Des peintures fragmentaires de la cour 106 du palais de Mari restaurées pour le musée du Louvre », *M.A.R.I.*, 7, pp. 355-358.
- NADALI, N., 2007**, « Monuments of War, War of Monuments : Some Considerations on Commemorating War in the Third Millenium B.C. », *Orientalia*, 76/4, pp. 336-367.

NICOLINI, G., 2010, *Les ors de Mari*, Ifpo, Beyrouth.

NIGRO, L., 1998, « The Two Steles of Sargon : Iconology and Visual Propaganda at the Beginning of Royal Akkadian Relief », *Iraq*, 60, pp. 85-102.

OGUSHI, K., 1992, « Shells and Shell Objects From Area A of ‘Usiyeh », *Al-Rafidan*, 13, pp. 61-75.

OPPENHEIM, A.L., 1954, « The Seafaring Merchants of Ur », *JAOS*, 74/1, pp. 6-17.

PANOFSKY, E., 1967, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris.

PANOFSKY, E., 1969, *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, Gallimard, Paris.

PARPOLA, S., 1993, « The Assyrian Tree of Life : Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philisophy », *JNES*, 52, pp. 161-208.

PARPOLA, S., 1999, « Sons of God, the Ideology of Assyrian Kingship », *Archaeology Odissey Archives*, 2/5, pp. 16-27.

PARROT, A., 1935, « Les fouilles de Mari, première campagne (hiver 1933-1934). Rapport préliminaire », *Syria*, 16, pp. 1-28, 117-140.

PARROT, A., 1936, « Les fouilles de Mari, deuxième campagne (hiver 1934-35) », *Syria*, 17, pp. 1-39.

PARROT, A., 1937, « Les fouilles de Mari, troisième campagne (hiver 1935-36) », *Syria*, 18, pp. 54-84.

PARROT, A., 1937-1939, « Kudurru archaïque provenant de Senkereh », *AfO*, 12, pp. 319-324.

PARROT, A., 1938, « Les fouilles de Mari, quatrième campagne (hiver 1936-1937) », *Syria*, 19, pp. 1-29.

PARROT, A., 1939, « Les fouilles de Mari, cinquième campagne (automne 1937) », *Syria*, 20, pp. 1-22.

PARROT, A., 1940, « Les fouilles de Mari, sixième campagne (automne 1938) », *Syria*, 21, pp. 1-28.

PARROT, A., 1945, *Mari, une ville perdue*, Je sers, Paris.

PARROT, A., 1948, *Tello, vingt campagnes de fouilles (1877-1933)*, Albin Michel, Paris.

PARROT, A., 1952, « Les fouilles de Mari, septième campagne (hiver 1951-1952) », *Syria*, 29, pp. 183-203.

PARROT, A., 1953 (a), *Mari, Ides et Calendes*, Neuchâtel et Paris.

PARROT, A., 1953 (b), « Les fouilles de Mari, huitième campagne (automne 1952) », *Syria*, 30, pp. 196-221.

PARROT, A., 1954, « Les fouilles de Mari, neuvième campagne (automne 1953) », *Syria*, 31, pp. 151-171.

PARROT, A., 1955, « Les fouilles de Mari, dixième campagne (automne 1954) », *Syria*, 32, pp. 185-211.

PARROT, A., 1956, *Mission archéologique de Mari, vol. I : le Temple d'Ishtar*, Geuthner, Paris.

PARROT, A., 1958 (a), *Mission archéologique de Mari, vol. II : le Palais-Architecture*, Geuthner, Paris.

PARROT, A., 1958 (b), *Mission archéologique de Mari, vol. II : le Palais-Peintures murales*, Geuthner, Paris.

PARROT, A., 1959, *Mission archéologique de Mari, vol. II : le Palais-Documents et monuments*, Geuthner, Paris.

PARROT, A., 1960, *Sumer*, Gallimard, Paris

PARROT, A., 1962, « Les fouilles de Mari, douzième campagne (automne 1961) », *Syria*, 39, pp. 151-179.

PARROT, A., 1964, « Les fouilles de Mari, treizième campagne (printemps 1963) », *Syria*, 41, pp. 3-20.

- PARROT, A., 1965 (a)**, « Les fouilles de Mari, quatorzième campagne (printemps 1964) », *Syria*, 42, pp. 1-24.
- PARROT, A., 1965 (b)**, « Les fouilles de Mari, quinzième campagne (printemps 1965) », *Syria*, 42, pp. 197-225.
- PARROT, A., 1967 (a)**, « Les fouilles de Mari, seizième campagne (printemps 1966) », *Syria*, 44, pp. 1-26.
- PARROT, A., 1967 (b)**, *Mission archéologique de Mari, vol. III : les Temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza*, Geuthner, Paris.
- PARROT, A., 1968**, *Mission archéologique de Mari, vol. IV : le "Trésor" d'Ur*, Geuthner, Paris.
- PARROT, A., 1969**, « Les fouilles de Mari, dix-septième campagne (automne 1968) », *Syria*, 46, pp. 191-208.
- PARROT, A., 1970**, « Les fouilles de Mari, dix-huitième campagne (automne 1969) », *Syria*, 47, pp. 225-243.
- PARROT, A., 1971**, « Les fouilles de Mari, dix-neuvième campagne (printemps 1971) », *Syria*, 48, pp. 253-270.
- PARROT, A., 1972**, « Les fouilles de Mari, vingtième campagne de fouilles (printemps 1972) », *Syria*, 49, pp. 281-302.
- PARROT, A., 1975**, « Les fouilles de Mari, vingt et unième campagne (automne 1974) », *Syria*, 52, pp. 1-17.
- PARROT, A., 1979**, *L'aventure archéologique*, Robert Laffont, Paris.
- PERKINS, A., 1957**, « Narration in Babylonian Art », *AJA*, pp. 54-62.
- PIERRE, B., 1984**, « Décor peint à Mari et au Proche-Orient », *M.A.R.I.*, 3, pp. 223-254.
- PIERRE, B., 1987**, « Décor peint à Mari et au Proche-Orient (II) », *M.A.R.I.*, 5, pp. 551-576.
- PIERRE-MULLER, B., 1990**, « Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari », *M.A.R.I.*, 6, pp. 463-558.

PIGGOTT, S., 1983, *The Earliest Wheeled Transport : From the Atlantic Coast to the Caspian Sea*, Cornell University Press, Ithaca.

PINNOCK, F., 1984, « Trade at Ebla », *BCSMS*, 7, pp. 19-31.

PINNOCK, F., 1985, « About the Trade of Early Syrian Ebla », *M.A.R.I.*, 4, pp. 85-92.

PINNOCK, F., 1986, « The Lapis Lazuli Trade in the Third Millennium B.C., and the Evidence From the Royal Palace G of Ebla », in KELLY-BUCCELLATI, M. (dir.), *Insight Through Images*, Undena Publications, Malibu, pp. 221-228.

PINNOCK, F., 1990, « Patterns of Trade at Ebla in the Third Millennium B.C. », *AAAS*, 40, pp. 39-49.

PINNOCK, F., à paraître, « The Image of Power at Mari Between East and West », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

PLACE, V., THOMAS, F., 1867-1970, *Ninive et l'Assyrie*, 3 vol., Imprimerie Impériale, Paris.

POLLOCK, S., 1983, « Chronology of the Royal Cemetery of Ur », *Iraq*, 47, pp. 129-158.

POLLOCK, S., 1991, « Of Priests, Priestesses and Poor Relations : the Dead in the Royal Cemetery of Ur », *CAJ*, 1/2, pp. 179-189.

POLLOCK, S., 1999, *Ancient Mesopotamia. The Eden That Never Was*, Cambridge University Press, Cambridge.

POLLOCK, S., 2007, « The Royal Cemetery of Ur : Ritual, Tradition, and the Creation of Subjects », in HEINZ, M., FELDMAN, M.H. (dir.), *Representations of Political Power : Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 89-110.

PORADA, E., HANSEN, D.P., DUNHAM, S., 1992, « The Chronology of Mesopotamia, ca. 7000-1600 B.C. », in EHRICH, W. (dir.), *Chronologies in Old World Archaeology*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 133-200.

PORTER, B.N., 1993, « Sacred Trees, Date Palms, and the Royal Persona of Ashurnasirpal II », *JNES*, 52, pp. 129-139.

PORTER, B.N., 2003, *Trees, Kings and Politics*, Academic Press, Fribourg.

POSTGATE, J.N., 1992, *Early Mesopotamia, Society and Economy at the Dawn of History*, Routledge, Londres.

POSSEHL, G., 1996, « Meluhha », in READE, J. (dir.), *The Indian Ocean in Antiquity*, Routledge, Londres.

POTTS, D.T., 1978, « Towards an Integrated History of Culture Change in the Arabian Gulf Area : Notes on Dilmun, Makkan, and the Economy of Ancient Sumer », *JOS*, 4, pp. 29-51.

POTTS, D.T., 1983, *Dilmun, New Studies in the Archaeology and Early History of Bahrain*, Dietrich Reimer, Berlin.

POTTS, D.T., 1993, « Rethinking Some Aspects of Trade in the Arabian Gulf », *WA*, 24/3, pp. 423-440.

POTTS, T.F., 1993, « Patterns of Trade in Third-Millennium B.C. Mesopotamia and Iran », *WA*, 24/3, pp. 379-402.

POTTS, T.F., 1994, *Mesopotamia and the East, an Archaeological and Historical Study of Foreign Relations 3400-2000 B.C.*, Oxford University Community for Archaeology, Oxford.

PRIEUR, A., 1999, « Coquillages et artisanat à Mleiha », in MOUTON, M. (dir.), *Mleiha I, environnement, stratégies de subsistance et artisanats. Mission Archéologique Française à Sharjah*, Maison de l'Orient méditerranéen, Lyon, pp. 191-201.

PRZYLUSKI, J., 1931, « Une étoffe orientale, le Kaunakes », *JRAS*, 63, pp. 339-347

QUENET, P., 2008, *Les échanges du nord de la Mésopotamie avec ses voisins proche-orientaux au III^e millénaire (ca. 3100-2300 av. J.-C.)*, Brepols, Turnhout.

RATHJE, W.L., 1977, « New Tricks for Old Seals : a Progress Report », in GIBSON, McG., BIGGS, R.D. (dir.), *Seals and Sealing in the Ancient Near East*, Undena, Malibu, pp. 25-32.

READE, J., 1972, « The Neo Assyrian Court and Army : Evidence from the Sculptures », *Iraq*, 34, pp. 87-112.

READE, J., 1979, « Narrative Composition in Assyrian Sculpture », *BaM*, 10, pp. 52-110.

READE, J., 1980, « Space, Scale and Significance in Assyrian Art », *BaM*, 11, pp. 71-74.

READE, J., 2001, « Assyrian King-Lists, the Royal Tombs of Ur, and Indus Origins », *JNES*, 60/1, pp. 1-29.

REED, S., 2007, « Blurring the Edges : a Reconsideration of the Treatment of Enemies in Ashurbanipal's Reliefs », in CHENG, J., FELDMAN, M.H., pp. 101-130.

RENFREW, C., BAHN, P., 1991, *Archaeology : Theories, Methods and Practice*, Thames & Hudson, Londres.

REY, S., 2012, *La poliorcétique au Proche-Orient à l'âge du Bronze, fortifications urbaines, procédés de siège et systèmes défensifs*, Ifpo, Beyrouth.

RICHARDSON, S., 2007, « Death and Dismemberment in Mesopotamia : Discorporation Between the Body and Body Politic », in LANERI, N. (dir.), *Performing Death, Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean*, University of Chicago, Chicago, pp. 189-208.

ROBINS, G., 1990, « Proportions of Standing Figures in the Palace of Assurnasirpal II », *Iraq*, 52, pp. 107-119.

ROMANO, L., 2012, « Banqueting in a Temple », in MATTHEWS, R., CURTIS, J. (dir.), *Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, pp. 269-282.

ROSENGARTEN, Y., 1960, *Le régime des offrandes dans la société sumérienne*, De Boccard, Paris.

SCHMANDT-BESSERAT, D., 1993, « Images of enship », in FRANGIPANE, M., HAUPTMANN, H., LIVERANI, M., MATTHIAE, P., MELLINK, M. (dir.), *Between the Rivers and Over the Mountains. Archaeologica anatolica et mesopotamica Alaba Palmieri dedicata*, Università di Roma La Sapienza, Rome.

SCHMANDT-BESSERAT, D., 1996, « Art, Writing and Narrative in Mesopotamia », in GASCHE, H., HROUDA, B. (dir.), *Collectanea Orientalia : Histoire, arts de l'espace et industrie de la terre, études offertes en hommage à A. Spycket*, Recherches et publications, Neufchâtel et Paris, pp. 315-321.

SCHNEIDER, A., 1920, *Die Anfänge der Kulturwirtschaft : Die sumerische Tempelstadt*, Baedeker, Essen.

SCURLOCK, J., 2002, « Animal Sacrifice in Ancient Mesopotamian Religion », in COLLINS, B.J. (dir.), *A History of the Animal World in the Ancient Near East*, Brill, Leyde, pp. 389-403.

SCHAPIRO, M., 2000, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris.

SILVER, M., 1985, *Economic Structures of the Ancient Near East*, Taylor & Francis, Londres.

SOLLBERGER, E., 1969, « Ur-Nanše de Mari : chanteur ou chanteuse », *RA*, 63, note brève n° 7, p. 95.

SOLLBERGER, E., KUPPER, J.R., 1971, *Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes*, Éditions du Cerf, Paris.

SPERBER, D., 1974, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris.

SPRUYTTE, J., 1977, *Études expérimentales sur l'attelage, contribution à l'histoire du cheval*, Crepin Leblond, Paris.

SPYCKET, A., 1954, « La coiffure féminine en Mésopotamie, des origines à la I^{re} dynastie de Babylone », *RA*, 48, pp. 113-129, 169-177.

SPYCKET, A., 1981, *La statuaire du Proche-Orient ancien*, Brill, Leyde.

SPYCKET, A., 1968, *Les statues de culte dans les textes mésopotamiens, des origines à la I^{re} dynastie de Babylone*, Paris.

SPYCKET, A., 2007, « La statuaire de Mari », *AP*, 1, pp. 261-268.

STEINKELLER, P., 1993, « Early Political Development in Mesopotamia and the Origins of the Sargonic Empire », in LIVERANI, M. (dir.), *Akkad, the First World Empire : Structure, Ideology, Traditions*, Sargon, Padoue, pp. 107-129.

STEINKELLER, P., 1999, « On Rulers, Priests and Sacred Marriage : Tracing the Evolution of Early Sumerian Kingship », in WATANABE, K. (dir.), *Priests and Officials in the Ancient Near East*, Universitatverslag C. Winter, Heidelberg, pp. 103-136.

STILLMAN, N., TALLIS, N., 1984, *Armies of the Ancient Near East, 3000 BC to 539 BC*, Flexiprint, Sussex.

STOL, M., 1995, « Women in Mesopotamia », *JESHO*, 38/2, pp. 123-144.

STROMMENGER, E., HIRMER, M., 1962, *Fünf Jahrtausende Mesopotamien*, Hirmer, Munich.

TABORIN, Y., 2004, *Langage sans paroles, la parure aux temps préhistoriques*, La Maison des Roches, Paris.

TEFNIN, R., 1980, « Image, écriture, récit. À propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh », *AHAA*, 2, pp. 7-24.

TEFNIN, R., 1983, « Discours et iconicité dans l'Égypte ancienne », *AHAA*, 5, pp. 5-17.

TESTART, A., 2004, *La servitude volontaire, vol. 1, Les morts d'accompagnement*, Errance, Paris.

THUILLIER, J., 2003, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Odile Jacob, Paris.

THUREAU-DANGIN, F., DUNAND, M., 1936, *Til-Barsip*, Paris, Geuthner.

TINNEY, S., 1993, « A New Look at Naram-Sin and the Great Rebellion », *JCS*, 47, 1993, pp. 1-14.

TOSI, M., BISCIONE, R., DURANTE, S., 1981, *Conchiglie, il commercio e la lavorazione delle conchiglie marine nel medio oriente dal IV al II millenio A.C.*, De Luca, Rome.

TUNCA, Ö., 1984, *L'architecture religieuse protodynastique en Mésopotamie*, Peeters, Louvain.

VAN BUREN, D., 1930, « Some Archaic Statuettes, and a Study of Early Sumerian Dress », *AAA*, 17, pp. 39-56.

VAN DE MIEROOP, M., 1999, « The Government of an Ancient Mesopotamian City : What We Know and Why We Know so Little », in WATANABE, K. (dir.), *Priests and Officials in the Ancient Near East*, Universitatverslag C. Winter, Heidelberg, pp. 139-161.

VAN DE MIEROOP, M., 2007, *A History of the Ancient Near East ca. 3000-323 B.C.*, Blackwell, Oxford.

VEYNE, P., 2002, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *Revue Historique*, 621, pp. 3-30.

VILA, E., 1998, *L'exploitation des animaux en Mésopotamie aux IV^e et III^e millénaires avant J.-C.*, Éditions du CNRS, Paris.

VILA, E., à paraître, « L'âne domestique en Syrie : réflexions sur les données nouvelles de Mari », in BEYER, D., BUTTERLIN, P., CAVIGNEAUX, A., MAQDISSI, M., MARGUERON, J.-C., MULLER-MARGUERON, B. (dir.), *Mari, ni est, ni ouest, actes du colloque de Damas, 20-22 octobre 2010*.

VILLARD, P., 2008, « Les cérémonies triomphales en Assyrie », in ABRAHAMI, P., BATTINI, L. (dir.), *Les armées du Proche-Orient ancien*, John & Erica Hedges Limited, Oxford, pp. 257-270.

VIVANTE, A. (dir.), 1995, *Assiri, l'arte, la guerra, il potere*, Guerini, Milan.

WATANABE, C.E., 2000, « The Lion Metaphor in the Mesopotamian Royal Context », *Topoi*, suppl. 2, pp. 399-409.

WATELIN, L.C., 1934, *Excavations at Kish, vol. IV : 1925-1930*, Geuthner, Paris.

WEISS, H. (dir.), 1985, *From Ebla to Damascus : Art and Archaeology of Ancient Syria*, University of Washington Press, Washington.

WESTENHOLZ, A., 1974, « Early Nippur Year Dates and the Sumerian King List », *JCS*, 26/3, pp. 154-156.

WESTENHOLZ, A., 1975, *Old Sumerian and Old Akkadian Texts in Philadelphia Chiefly From Nippur, Part One : Literary and Lexical Texts and the Administrative Documents From Nippur*, Undena, Malibu.

WESTENHOLZ, A., 1984, « The Sargonic Period », in ARCHI, A. (dir.), *Circulation of Goods in Non-Palatial Context in the Ancient Near East*, Ed. dell'Ateneo, Rome, pp. 17-30.

WEYGAND, I., 2007, « Les terres cuites de Mari, directions de recherches », *AP*, 1, pp. 269-278.

WHEELAN, E., 1978, « Dating the A Cemetery at Kish : a Reconsideration », *JFA*, 5, pp. 79-96.

WINTER, I.J., 1985, « After the Battle is Over: The “Stele of the Vultures” and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East », in KESSLER, H.L., SIMPSON, M.S., *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, National Gallery of Art, Washington, pp. 11–32.

WINTER, I.J., 1986 (a), « Eannatum and the “King of Kiš” ? Another Look at the Stele of the Vultures and “Cartouches” in Early Sumerian Art », *ZA*, 76, pp. 205-212.

WINTER, I.J., 1986 (b), « The King and the Cup : Iconography of the Royal Presentation Scene on Ur III seals », in KELLY-BUCCELLATI, M. (dir.), *Insight Through Images : Studies in honor of Edith Porada*, Undena, Malibu, pp. 253-268.

WINTER, I.J., 1987, « Women in Public : the Disk of Enheduanna, the Beginning of the Office of En-Priestess, and the Weight of the Visual Evidence », in DURAND, J.-M. (dir.), *La femme dans le Proche-Orient antique*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, pp. 189-201.

WINTER, I.J., 1992, « Idols of the King : Royal Images as Recipients of Ritual Action in Ancient Mesopotamia », *JRS*, 6/1, pp. 13-42.

WINTER, I.J., 1995, « Aesthetics in Ancient Mesopotamian Art », in SASSON, J.M. (dir.), *Civilizations of the Ancient Near East, vol. IV*, Scribner, New-York, pp. 2569-2582.

WINTER, I.J., 1996, « Sex, Rhetoric and the Public Monument : The Alluring Body of the Male Ruler in Mesopotamia », in KAMPEN, N.B., *et al* (dir.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge University Press, Cambridge et New-York, pp. 11-26.

WINTER, I.J., 1999 (a), « Tree(s) on the Mountain : Landscape and Territory on the Victory Stele of Naram-Sîn of Agade », in MILANO, L., *et al.* (dir.), *Landscapes : Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East*, Sargon, Padoue, pp. 63-72.

WINTER, I.J., 1999, (b), « Reading Ritual in the Archaeological Record : Deposition Pattern and Function of Two Artifact Types from the Royal Cemetery of Ur », in KÜHNE, H., *et al.* (dir.), *Fluchtpunkt Uruk : Archäologische Einheit aus methodischen Vielfalt. Aufsätze für Hans J. Nissen*, Espelkamp, Leidorf, pp. 229-256.

WINTER, I.J., 2002, « How Tall Was Naram-Sîn's Victory Stele? Speculation on the Broken Bottom », in HANSEN, D.P., EHRENBERG, E. (dir.), *Leaving No Stones Unturned*, Eisenbrauns, Winona Lake, pp. 301-311.

WINTER, I.J., 2006, « Representing Abundance : the Visual Dimension of the Agrarian State », in STONE, E. (dir.), *Settlement and Society : Festschrift Volume for Robert McCormack Adams*, Cotsen Institute, Los Angeles, pp. 117-138.

WINTER, I.J., 2009 (a), « What/When Is a Portrait ? Royal Images of the Ancient Near East », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 153/3, pp. 254-270.

WINTER, I.J., 2009 (b), « The Eyes Have It : Votive Statuary, Gilgamesh's Axe and Cathected Viewing in the Ancient Near East », in NELSON, R.S., BRYSON, N., *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 22-44

WOOLLEY, C.L., 1928, « Excavations at Ur », *AJ*, pp. 415-448

WOOLLEY, C.L., 1934, *Ur Excavations vol. II : The Royal Cemetery*, 2 vol. , Carnegie Corporation, New-York.

WOOLLEY, C.L., 1965, *Excavations at Ur : a Record of Twelve Years' Work*, Apollo Editions.

YADIN, Y., 1972, « The Earliest Representation of a Siege Scene and a "Scythian Bow" from Mari », *IEJ*, 22, pp. 89-94.

YOFFEE, N., 1995, « Political Economy in Early Mesopotamian States », *ARA*, 24, pp. 281-311.

YON, M. (dir.), 1981, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche Orient ancien*, Maison de l'Orient méditerranéen, Lyon.

ZARINS, J., 1978, « The Domesticated Equidae of Third Millennium BC Mesopotamia », *JCS*, 30/1, pp. 3-17.

ZETTLER, R., HORNE, L. (dir.), 1998, *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie.

ZIEGLER, N., 1999, *Le harem de Zimri-Lim : la population féminine des palais d'après les archives royales de Mari*, SEPOA, Antony.