

MUSÉE DU LOUVRE — DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ORIENTALES  
SÉRIE ARCHÉOLOGIQUE

TOME VII

FOUILLES DE CHÂPOUR

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE  
GEORGES A. SALLES ET R. GHIRSHMAN

BÎCHÂPOUR

VOL. II

LES MOSAÏQUES SASSANIDES

PAR

R. GHIRSHMAN

Avec la Collaboration de  
M<sup>me</sup> T. GHIRSHMAN et MM. G. HAENY, A. P. HARDY et J. JACQUET,  
Architectes

ÉTUDE NUMISMATIQUE

PAR

JOHN WALKER

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER  
12, RUE VAVIN — PARIS (6<sup>e</sup>)

1956



*Mu 913.355*  
*Se 341*

**MUSEUM LIBRARY**

V. 2









**BÎCHÂPOUR**



**LES MOSAÏQUES SASSANIDES**









MUSÉE DU LOUVRE — DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ORIENTALES  
SÉRIE ARCHÉOLOGIQUE

TOME VII

FOUILLES DE CHÂPOUR

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE  
GEORGES A. SALLES ET R. GHIRSHMAN

BÎCHÂPOUR

VOL. II

LES MOSAÏQUES SASSANIDES

PAR

R. GHIRSHMAN

Avec la Collaboration de

M<sup>me</sup> T. GHIRSHMAN et MM. G. HAENY, A. P. HARDY et J. JACQUET,  
Architectes

ÉTUDE NUMISMATIQUE

PAR

JOHN WALKER

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER  
12, RUE VAVIN — PARIS (6<sup>e</sup>)

1956



*A la mémoire de René GROUSSET*



## INTRODUCTION

---

L'exploration du site royal de Bichâpour, commencée en 1935 sur l'initiative de Georges Salles, Directeur des Musées de France, alors Conservateur du Département des Arts Asiatiques au Musée du Louvre, fut interrompue deux ans plus tard par la nécessité de terminer mes recherches à Sialk. Repris en 1938, poursuivis en 1939 et 1940, les travaux à Bichâpour eurent lieu, pour la dernière fois, lors de la campagne qui prit fin en mai 1941, une longue campagne de sept mois durant laquelle j'étais privé de mes collaborateurs qui étaient restés en France et n'étais secondé que par ma femme seulement. C'est grâce au dévouement de Madame Ghirshman que plusieurs panneaux de mosaïque purent être copiés en couleurs ; c'est elle aussi qui réussit, quoique manquant de l'essentiel, à traiter les pavements enlevés et à les consolider avec les moyens du bord : du plâtre au lieu de ciment, et des roseaux en guise d'armature.

Appelé au printemps 1941 à succéder au regretté J. Hackin à la tête de la Délégation archéologique française en Afghanistan, privé des moyens de transporter ailleurs les monuments mis au jour pendant les dernières campagnes de fouilles, je fus forcé, lors de mon dernier départ de Bichâpour, de murer le tout dans la maison de la Mission.

Comme tant de Missions archéologiques au Moyen Orient au cours des deux guerres mondiales, celle de Bichâpour ne fut pas épargnée. Et, quand,

alerté à Caboul en 1942, j'entrepris un rapide voyage jusqu'au Fars, je n'y retrouvai que peu de monuments susceptibles d'être sauvés. C'était d'autant plus déplorable que l'effort qui avait été déployé pour les mettre au jour n'avait pas été des plus faciles, car, de tous les sites que j'ai fouillés en Iran, Iraq et Afghanistan, Bichâpour se révéla comme étant le plus difficile, où les travaux ne pouvaient avancer que lentement : tous ses bâtiments avaient été élevés en pierre de taille ou en blocage, ce qui demandait une main-d'œuvre importante, un matériel roulant approprié et une très grande patience.

\* \* \*

Ce second volume des publications de la Mission de Bichâpour paraît en premier, car nous considérons que les mosaïques découvertes au début de la guerre n'ont que trop attendu pour être connues. On trouvera certainement que les rapprochements des thèmes relevés sur ces pavements avec ceux des mosaïques romaines auraient pu être multipliés ; que notre enquête de comparaison avec d'autres monuments connus, tant à l'Ouest qu'à l'Est de l'Iran, aurait pu être poussée plus loin. Je le reconnais. Faut-il plaider des circonstances atténuantes ? Elles ne manquent pas : les conditions dans lesquelles cette étude fut réalisée, des séjours très courts et de plus en plus espacés en France, ne me le permirent pas. D'autres que moi combleront le vide, ceux qui auront à leur disposition plus de moyens et de temps, et qui pourront profiter des bibliothèques et prendre un contact direct avec des monuments conservés dans les musées. J'en ai été privé. Le but que je poursuis est avant tout de faire connaître ces mosaïques sassanides qui restent uniques dans leur genre. Je me suis efforcé de prouver que la majorité des panneaux, si ce n'est la totalité, furent exécutés d'après des cartons occidentaux, que la réalisation de ce travail ne peut être interprétée autrement qu'en acceptant la présence, à Bichâpour, d'artistes étrangers, syriens de toute vraisemblance. Le facteur occidental reste ainsi omniprésent dans la mosaïque de Bichâpour.

Mais, ce qui me paraissait d'une importance encore plus grande, c'était



de démontrer dans ces images ce que l'Iran sassanide put et sut donner de son propre patrimoine. Ce qui prédominait, selon moi, paraissait être la possibilité de faire ressortir comment un sujet grec ou romain était dépouillé de son caractère occidental, et comment, retravaillé, il s'imprégnait de l'esprit iranien, épousait les formes iraniennes. Là réside, à mon avis, l'un des aspects les plus attrayants de l'art iranien pour toutes les époques, et celle des Sassanides en particulier, quand le flot des idées et des formes affluait de l'extérieur vers l'Iran. Dans cette courte page de l'histoire de son art, l'Iran reste fidèle à sa tradition en laissant triompher la forme et la matière occidentales tout en gardant intact son esprit.

\* \* \*

Pendant notre séjour à Bichâpour, un appui très bienveillant nous a été accordé par le Service Archéologique de l'Empire Iranien. Je tiens à exprimer ma vive gratitude à M. T. Mostafavi, son Directeur. Des trois représentants du Musée de Téhéran, MM. Ali Abadi, Sahba et Zarghami, qui ont partagé avec nous les peines de la vie dans le désert, ces deux derniers ne sont plus de ce monde. Tous nous ont été d'un grand secours dans un moment où, pendant la guerre, nous sentions plus que jamais notre isolement.

Qu'il me soit permis de remercier M. Jacques Coiffard, Ambassadeur de France, qui, étant Chargé d'Affaires à l'époque, aida de son mieux la Mission et nous accorda, à ma femme et à moi, la plus large hospitalité. A lui et à M. Bleuzet, Consul Général, alors Chancelier de la Légation de France, vont mes pensées reconnaissantes.

Je ne voudrais pas passer sous silence le très grand effort qu'a fourni ma femme au cours de notre dernière campagne. Restée ma seule collaboratrice, elle releva le plan de la situation du pavement et copia en couleurs un certain nombre de panneaux de mosaïques, ce qui permit la restauration de ceux qui ont pu être sauvés après les revers subis par la Mission. A son pinceau sont dues les planches en couleurs de ce volume.

R. G.

Téhéran, été 1953.



## CHAPITRE PREMIER

---

### ARCHITECTURE ET DATES

L'effort principal de la Mission, au cours des travaux des trois premières campagnes de fouilles à Bichâpour, a été porté sur le quartier royal qui occupe, semble-t-il, toute la partie orientale de la ville, que protégeait une forteresse à laquelle se soudait le mur d'enceinte sud-oriental doublé d'un large fossé. A la fin de la troisième saison de recherches, la situation dans cette partie du site se présentait comme suit :

1) Le Temple du feu était dégagé et son plan général établi (plan I, A ; plan II, A) (1) ;

2) La cour à mosaïques, qui s'ouvre au Sud du Temple du feu, était identifiée et relevée (plan I, C ; plan II, C) (2) ;

3) La grande salle cruciforme du Palais A, ornée de 64 niches décorées de stucs sculptés et peints, était mise au jour, sauf ses contours extérieurs (plan I, B ; plan II, B) (3).

L'importance de celle-ci, avec ses 37 mètres de longueur entre les deux portes opposées, et son carré central de 22 mètres de côté qui supportait

(1) Georges Salles et R. Ghirshman, Châpour, *Revue des Arts Asiatiques* X/3 (1936), p. 117 ss. R. Ghirshman, Les fouilles de Châpour, *ibid.*, XI/1 (1938), p. 12 ss.

(2) *Ibid.*, p. 17 ss.

(3) *Ibid.*, p. 15 ss.

une coupole, haute probablement de plus de 20 mètres, ne nous échappait pas. Elle devait, d'après l'ensemble des ruines qui l'entourent, faire partie d'un complexe de bâtiments réservé à la partie officielle du palais royal. Au Nord se trouvait le Temple du Feu ; à l'ouest, la cour aux mosaïques. A l'Est, collée contre le mur extérieur de son couloir Nord-Est, s'élevait une butte haute de près de 7 mètres, longue d'environ 40 mètres, et large de 25, dont le centre se trouvait dans l'axe de la porte orientale de la salle cruciforme. L'étude du terrain, complétée par celle de la photographie aérienne (pl. I), nous a laissé supposer que là pouvait se trouver une des entrées, et peut-être même la plus importante, de l'ensemble architectural que nous explorions, une entrée qui pouvait se présenter sous forme d'iwan — hypothèse basée sur les principes de l'architecture sassanide et les plans connus de cette époque. Cette hypothèse nous paraissait d'autant plus plausible qu'au Nord-Ouest, la butte se trouvait délimitée par les restes d'un mur qui se prolongeait vers l'Est, et qui semblait marquer les limites septentrionales du quartier royal. Par contre, vers l'Est et le Sud-Est, la butte regardait une très vaste cour sur laquelle donnaient d'autres importantes ruines. L'exposition d'un iwan dans cette direction nous paraissait logique, tant du point de vue de l'orientation de la vallée de Bichâpour, encaissée entre les deux chaînes de montagnes, que du climat de cette région où les contreforts des Zagros atteignent à peine 900 mètres d'altitude. Un facteur avec lequel les architectes sassanides de Bichâpour durent également compter est le régime des vents, puisque la direction Nord-Ouest-Sud-Est, correspondant au mouvement des plissements des Zagros, leur imposait, pour un ensemble tel qu'un iwan aux larges baies ouvertes, une exposition suivant cette orientation, donc, dos ou flanc au vent.

Dans son ensemble, et après plusieurs mois de travaux de déblaiement, le monument se présenta sous forme d'un triple iwan, ouvert vers le Sud-Est, orienté par les angles, à salle centrale plus large que les deux salles latérales (plan III et pl. II, 1 et 4).

*Salle centrale* (plan III, 2 et pl. III, 2).

L'iwan du milieu, large de 14 m. 80 et long de 14 m. 60, conserve encore à une hauteur importante ses deux murs latéraux ; celui du Sud-Ouest, percé de deux portes, s'élève à 4 m. 50 (pl. II, 3) ; et celui du Nord-Est dépasse 3 mètres (pl. II, 5) et n'a qu'une seule ouverture donnant dans l'axe du trumeau entre les deux portes voûtées du mur d'en face. Le mur du fond de la salle se trouvait percé de cinq ouvertures, voûtées également, et s'ouvrant entre quatre piliers carrés et les deux pilastres que formaient les extrémités des deux murs latéraux. Deux pilastres plus forts et plus larges terminaient ces derniers à l'autre bout et supportaient l'arc de la voûte qui s'ouvrait sur la cour.

Au cours du dégagement de cette salle centrale, un premier sol en plâtre a été rencontré à 0 m. 52 au-dessus du sol primitif. La plupart des fragments de stuc sculpté provenant de la décoration intérieure (pl. XXII) furent mis au jour à ce niveau où nous avons recueilli également quelques pièces en cuivre des frappes des gouverneurs arabes et des émissions omeyyades (1). Sous ce sol, et dans une couche de plus de 0 m. 25 d'épaisseur, s'accumulaient les chutes de pierres et de mortier qui pouvaient faire penser soit à un grave accident qui serait survenu au bâtiment, soit à son abandon temporaire (2). Sous ces décombres, nous avons traversé, avant d'atteindre le sol primitif, deux autres sols superposés, toujours en plâtre, chacun de 10 à 12 centimètres d'épaisseur, et sur le premier desquels furent mises au jour trois pièces sassanides dont deux de Khosroès II (3).

En dégageant le sol primitif, nous avons constaté que le long des trois côtés de la salle, courait une banquette, une sorte de trottoir en pierre et plâtre, pas plus haute qu'une dizaine de centimètres (pl. II, 3 ; pl. III, 2). Une fois ce sol et cette banquette nettoyés, nous nous sommes décidé à enlever celle-ci. A notre étonnement, et dès le premier coup de pioche, nous nous sommes rendu compte que cette couche de plâtre mêlé à du gravier

(1) Voir plus bas : Étude Numismatique, n<sup>os</sup> VIII, IX, XI.

(2) Les monnaies n<sup>os</sup> VII et XIII en proviennent.

(3) Monnaies n<sup>os</sup> IV, VI et XVIII.

recouvrait des panneaux de mosaïque. Toutefois, celle-ci ne fut pas identifiée partout : elle existait, dans un état relativement bien conservé, le long du mur Sud-Ouest ; elle était très abîmée le long du mur opposé, dont la partie proche de l'angle Nord a pratiquement disparu. Aucune trace de mosaïque ou de ses fondations ne fut observée devant le mur du fond à cinq ouvertures. Quant à la partie de l'iwan qui s'ouvrait vers la cour, certains indices montrèrent d'une façon sûre que le sol de cette ouverture était, primitivement, orné de mosaïques. De fait, le seul panneau découvert de ce côté, qui se trouvait contre le pilastre de l'angle Sud, et qui représente des oiseaux sur des branches (plan IV et pl. XV), avait été coupé, ce qui laisse supposer qu'il se prolongeait le long de l'ouverture de la salle ; dans son alignement, nous avons mis au jour une longue rangée de plaques en pierre noire qui consolidaient ailleurs la bordure inférieure de certains panneaux de mosaïque (pl. XV, 1). Cette bordure de pierres plates se prolongeait au-delà du centre de l'ouverture de la salle et est restée *in situ* malgré la disparition des panneaux qu'elle devait protéger, et dont quelques rares cubes étaient restés collés contre ses bords. D'autres cubes, tous noirs, adhéraient encore à la base du pilastre de l'angle Sud, du côté qui borde l'ouverture de la salle ; enfin, tout l'espace qui s'étend entre les deux pilastres, sur toute la largeur de l'ouverture donnant sur la cour, le sol présentait exactement les mêmes caractéristiques qu'aux endroits où les mosaïques avaient été enlevées par nous, c'est-à-dire un lit très soigné de galets sur lequel devait être étalé le ciment (pl. II, 5). On peut donc affirmer avec certitude que le sol de l'iwan central avait reçu, primitivement, un revêtement de mosaïques le long de trois côtés. Cet ornement s'arrêtait brusquement devant le mur du fond où, dans l'angle Ouest de la salle, le dernier panneau (plan IV, n° XI) non seulement ne présente aucun indice d'existence d'un angle après lequel la mosaïque aurait tourné pour continuer vers le coin Nord de la salle, mais au contraire, il porte le caractère d'un élément qui a été coupé, vraisemblablement pour pouvoir élever le mur du fond qui est doté de cinq ouvertures.

L'étude de celui-ci permet de constater que son appareillage, de même

que celui du mur Nord-Est de cette salle, et du couloir qui courait derrière elle, présente des particularités nettement différentes de celles du reste des murs de cet iwan. Partout, les deux faces des murs en blocage ont été élevées en moellons bruts liés avec du mortier de plâtre, sans aucun souci de donner aux pierres utilisées la moindre forme régulière. Par contre, les autres murs montrent un appareil différent puisque les pierres utilisées pour bâtir leurs deux faces ont été équarries à coups de marteau (à comparer les murs de la pl. III, 2 avec celui de la pl. II, 3).

*Les deux salles latérales.*

Des deux iwans latéraux, celui du Sud-Ouest (Plan III, 1) est le mieux conservé. Son mur Sud-Ouest, appuyé contre le mur extérieur du couloir Nord-Est de la salle cruciforme, put conserver, à l'abri de celui-ci, toute sa hauteur, y compris le départ de la voûte, marqué par une légère saillie (pl. III, 1).

La salle a cinq mètres de largeur sur onze de longueur ; son ouverture vers la cour, rétrécie par le retour des murs formant les pilastres qui supportaient la voûte, ne comprenait que 4 m. 20 de largeur. La salle était couverte d'une voûte semi-circulaire, bétonnée, posée sur des coffrages dont on constate les empreintes dans le mortier conservé. La façade est presque entièrement bouleversée par trois puits creusés lors du percement de *ghanats*, ou canaux souterrains.

Dans le fond de cette salle, une voûte semi-circulaire, qui s'est en partie conservée, couvrait un passage de 2 m. 80 de large qui donnait sur une chambre presque carrée de 5 mètres sur 4 m. 50, qui porte plusieurs traces de réfections : en premier lieu des renforcements dans les angles, imposés vraisemblablement par les remaniements ou réparations des voûtes qui couvraient les niches disposées autour du carré central. Cette chambre, qui était probablement couverte d'une coupole, semble avoir servi de pièce de distribution d'où s'ouvraient des portes dans les quatre directions. Nous y reviendrons plus tard.

La salle Nord-Est est la partie du triple iwan la plus abîmée ; elle semble

aussi avoir été la plus remaniée (plan III, 3 et pl. II, 1). Large, comme celle du Sud-Ouest, de 5 mètres, elle est de 2 mètres plus longue. Tout son angle Est, avec une partie du sol attenant, a été enlevé par des érosions ; on distingue dans son mur extérieur une profonde niche voûtée formant presque une chambre. La salle ne semble pas avoir eu de communication avec le couloir qui passe derrière les trois iwans et qui, dans l'axe de cette salle Nord-Est, forme une pièce rectangulaire sans autre issue. Par contre, à part l'arc qui s'ouvrait sur la cour, cette salle était reliée à l'iwan central par une seule et unique porte.

Nous avons décrit plus haut la pièce presque carrée qui se trouve derrière la salle du Sud-Ouest. Comme on le voit sur le plan III, c'est vers elle que convergeaient les communications entre les diverses parties du triple iwan. A part celle avec la salle dont elle touche le fond, elle devait assurer la liaison entre le triple iwan et la salle cruciforme au moyen d'une porte que nous avons trouvée murée du côté du couloir Nord-Est du palais. Une autre porte étroite, en face, donnait sur un couloir qui longe la salle centrale, et qui se termine par un étranglement devant la pièce située derrière la salle Nord-Est. Dans son mur extérieur, appareillé de la même façon que le mur du fond de l'iwan central, ce couloir comprend deux niches, l'une, petite, face à l'angle Nord de l'iwan central, une autre, assez importante, face à l'angle Ouest du même iwan. A l'Ouest le couloir est presque coupé par l'escalier de descente vers un petit *serdab* qui ne laisse au couloir qu'un très étroit passage pour atteindre la chambre carrée.

*Le serdab* (plan III, A-B et pl. IV).

Un escalier voûté, de 1 m. 80 de haut et de 1 mètre de largeur, qui comprend 22 marches, descend dans le *serdab* creusé à 5 mètres de profondeur en partant du sol du couloir. Une dalle percée de neuf petites ouvertures carrées, et incrustée dans une cheminée creusée au milieu de la voûte de descente, assurait l'éclairage de l'escalier qui menait dans une pièce carrée de 2 mètres de côté. Quatre niches de 0 m. 65 de profondeur aux voûtes qui accusent un léger mouvement en fer à cheval, donnent au plan



général du souterrain un aspect cruciforme. Un double ressaut marque le passage au tambour dont les trompes d'angle, agrémentées d'une simple moulure, assurent le passage du plan carré au petit dôme posé sur une corniche circulaire. Le petit *serdab* ne comprenait aucune décoration ; rien n'y a été trouvé lors de son dégagement.

#### *Couloir extérieur.*

Nous revenons une fois de plus à la chambre carrée qui servait de pièce de « distribution ». Face à la communication avec la salle Sud-Ouest (plan III, 1), s'ouvre une porte qui donne sur un couloir large de 3 m. 80, parallèle au couloir Nord-Est de la salle cruciforme, avec lequel il communiquait par une porte percée à moins d'un demi-mètre de la porte de la chambre carrée. A sept mètres plus loin, les deux murs du couloir forment deux importantes niches voûtées de 4 mètres de largeur (plan III et pl. II, 2) après lesquelles le mur de gauche avait une autre niche plus petite, et le mur de droite une porte étroite donnant sur la large esplanade qui s'étend hors du complexe royal. Après avoir doublé l'angle Nord de la salle cruciforme, le couloir tourne à angle droit vers l'Ouest, et, après avoir reçu dans son mur extérieur deux autres niches, se relie par une porte à l'angle de jonction des couloirs Nord-Est et Nord-Ouest de la salle cruciforme.

### TECHNIQUE ET FORMES

#### *Les murs.*

L'appareil des murs de l'iwan avait été réalisé exactement de la même façon que les murs de la maison de la Mission. Les maçons de Kazeroun engagés pour bâtir celle-ci, utilisaient les pierres brutes qui provenaient de la fouille de la salle cruciforme, et qui étaient amenées à pied d'œuvre par nos wagonnets. On élevait avec ces pierres non équarries et liées avec du mortier de plâtre les deux faces du mur jusqu'à 0 m. 50 de hauteur, en les renforçant tous les 2 mètres environ par une cloison transversale. L'espace vide compris entre les deux faces du mur et les cloisons était

bourré de pierres plus petites sur lesquelles on versait du mortier assez liquide pour lui permettre de s'infiltrer entre elles et de constituer ainsi une sorte de conglomérat. Du soin qu'on apportait à accomplir cette dernière tâche dépendait la solidité des murs. Une fois ce travail terminé, on continuait à monter le mur. Ce procédé fut employé pour élever les murs de l'iwan du Sud-Ouest (pl. III, 1 et pl. II, 3).

Par contre, une technique différente fut observée dans l'exécution des murs Nord-Est et Nord-Ouest de l'iwan central, mais elle n'apportait de nouveau que le fait que l'appareil des faces du mur était fait avec des pierres équarries, ce qui, d'après nous, indiquerait une réfection postérieure.

Il paraît peu probable que le mur du fond de l'iwan central, bâti selon cette technique, eut pu être percé de cinq portes, ce qui l'eût trop affaibli sous la poussée de la voûte. D'autres raisons aussi font croire qu'elles n'étaient que des niches. En faveur de cette interprétation milite le fait que l'une de ces ouvertures garde encore en partie son fond qui montre le même appareillage que les piliers (pl. III, 2, seconde à gauche). Devant cette ouverture ainsi que devant la suivante, nous avons mis au jour des fragments de panneaux ronds en stuc, ornés de demi-palmettes affrontées prises entre deux cercles de perles, le tout entouré d'un cercle extérieur composé de motifs lancéolés (pl. XXI, 3). La forme de ces panneaux, de même que leur dimension, et aussi l'emplacement de leur chute laissent croire qu'ils décoraient les parties supérieures des niches qui épousaient la courbe de la voûte. On peut supposer que les ouvertures que ces panneaux portent au centre, permettaient au jour de filtrer et d'éclairer, même si c'était faiblement, le couloir derrière l'iwan.

Devant ce mur du fond de l'iwan central, courait aussi, comme on l'a vu, une banquette de pierres et de mortier, mais plus large et un peu plus haute que celles qui longeaient les murs latéraux. On peut donc croire que cette partie de la salle était réservée aux personnages de marque, ce qui est encore en usage de nos jours dans les demeures orientales, la place d'honneur étant dans le fond de la pièce de réception.

*Les voûtes.*

Les voûtes au-dessus des portes qui assuraient les communications entre les diverses parties du triple iwan, étaient faites à l'aide de cintres de bois. Ce procédé donne une voûte plus large que la porte puisque le cintre se pose sur l'imposte. C'est le plâtre qui compensait le vide laissé après l'enlèvement du cintre, et grâce à lui on obtenait la soudure de la ligne du pied-droit avec la naissance de la voûte semi-circulaire. Cette technique est facile à observer sur la porte du milieu du mur qui sépare l'iwan central de celui du Sud-Ouest (pl. II, 3).

Les voûtes des iwans latéraux étaient réalisées suivant une technique différente. La photographie de l'iwan Sud-Ouest (pl. III, 1) permet de voir que l'arc de la voûte y est plus étroit que l'espace compris entre les murs qui la supportent. Et pourtant, cette voûte était d'une forme semi-circulaire. Ce n'était donc pas un cintre de bois qui fut employé à sa réalisation.

Le procédé était le même que celui que nous avons observé lors de la construction de notre maison : les maçons préparaient à plat, par terre, des arcs semi-circulaires en plâtre armé de roseaux, d'une largeur de 25 à 30 centimètres, et épais de 5 à 6 centimètres, dont l'ouverture correspondait à la largeur de la pièce à couvrir qui pouvait atteindre 4 à 5 mètres.

Deux arcs semblables, distants de un mètre ou plus, fixés debout avec du plâtre et maintenus parallèlement par des aides, étaient posés sur les murs qui devaient supporter la voûte, tandis que le maçon remplissait l'espace compris entre ces deux arcs avec des pierres et du mortier en montant une voûte perpendiculaire aux arcs. Tout dans ce procédé est basé sur les propriétés du plâtre de l'Iran qui sèche très vite et devient dur comme de la pierre. Ainsi, au moment de la construction, une pièce longue comprend plusieurs arcs réunis entre eux par de petites voûtes. Les maçons sassanides connaissaient cette manière de faire puisque ce procédé constitue en petit le principe qui est à la base de la voûte de la salle du palais d'Eiwané-Kerkha (1). A l'encontre des voûtes cintrées, l'arc posé sur le mur déborde

(1) O. Reuthner, Sāsānian architecture, *A Survey of Persian Art*, I, p. 506, fig. 135.

légèrement en dedans et diminue ainsi la largeur de la voûte. Cette technique s'imposa certainement à un pays où le bois est rare, mais elle ne permet pas, semble-t-il, d'être utilisée pour des salles dépassant 4 à 5 mètres de largeur. On peut se demander si une voûte semblable ne couvrirait pas les salles étroites des palais sassanides tels que celui de Sarvistan ou de Qasr-i-Chirine ?

La salle centrale du triple iwan, large de près de 15 mètres, ne pouvait être couverte ni à l'aide de cintres, ni à l'aide d'arcs armés de roseaux. De fait, son mur Sud-Ouest, le mieux conservé, montre clairement par son mouvement vers l'intérieur qu'il passait sans transition visible à la voûte semi-elliptique ou parabolique par un avancement vers l'intérieur de la salle de chaque nouvelle rangée de pierres superposées (pl. II, 1, 3, 4 ; pl. III, 2).

Notre attention s'est trouvée attirée aussi par le seul arc conservé de l'une des cinq niches du fond de l'iwan central. Il semble avoir une forme brisée que les architectes sassanides n'ignoraient pas non plus (1), et qui leur était plus ou moins imposée par la nature du matériau employé dans les bâtiments : la brique cuite dont la régularité de chaque élément facilitait la réalisation de l'arc. On a vu que ce mur à cinq niches est bâti avec des pierres équarries dont la forme ne s'éloigne pas beaucoup de celle de la brique.

Rien ne reste de la façade du triple iwan ; il est donc impossible de se prononcer quant à sa décoration. En général, nous savons encore peu de chose sur la décoration extérieure des bâtiments de Bichâpour si ce n'est que nous avons identifié des départs de colonnes engagées en plâtre sur les façades qui donnent sur la cour des mosaïques. Il n'est pas impossible de croire que les jambages du triple iwan avaient la même décoration extérieure, et dans ce cas ils devaient ressembler à la façade du palais de Sarvistan (2).

(1) *Ibid.*, p. 512 et fig. 140.

(2) *Ibid.*, fig. 142.

## ÉTUDE CRITIQUE

Au premier abord, l'existence d'un iwan, qu'il soit simple ou triple, dans un ensemble architectural sassanide, paraîtrait normale d'autant plus qu'il s'agit certainement d'un complexe royal. En réalité, le bâtiment que nous venons de décrire soulève une série de problèmes dont certains, malheureusement, ne pourront être résolus autrement que par une hypothèse.

Un simple coup d'œil sur le plan II, qui réunit les quatre monuments explorés par la Mission dans ce quartier : le temple, la cour à mosaïques, la salle cruciforme et le triple iwan, permet de saisir qu'un rapport très lâche existait entre les deux derniers, une quasi-indépendance dans le cadre d'une réalisation architecturale d'un imposant édifice princier. De fait, dans tous les palais ou bâtiments sassanides importants qu'on connaît, l'iwan, placé dans l'axe de l'ensemble, fait corps avec lui. Que ce soit un simple iwan comme c'est le cas du palais de Firuzabad et de Ctésiphon (1), ou un triple iwan comme à Sarvistan (2), cette partie des palais constitue un élément de transition entre la cour, la place ou le parvis, d'une part, et les parties de réception et d'habitation d'autre part.

Il n'en est rien quant au triple iwan de Bichâpour. Bien au contraire : il se présente comme un ensemble indépendant du reste des constructions, presque isolé de la salle cruciforme avec laquelle, loin de faire corps, il n'est relié que par une ou deux portes, percées, dirait-on, au hasard. Au lieu d'être érigé dans l'axe de la partie importante du palais, l'iwan de Bichâpour se trouve placé parallèlement à la grande salle cruciforme ce qui lui fait attribuer sa propre économie, indépendante du reste. Dans ce cas, on serait tenté de croire qu'il représente un pavillon de réception plus ou moins isolé du reste des bâtiments. Nous ne connaissons parmi les édifices sassanides semblables que le triple iwan dont la ruine

(1) *Ibid.*, fig. 150 et 155.

(2) *Ibid.*, fig. 142.

isolée se dresse face à la porte Sud du quartier royal d'Eiwan-é-Kerkha (1). Nous croyons aussi qu'une destination plus ou moins semblable doit être attribuée à Taq-i-Girra, cet iwan simple, bâti isolément, avec un appareil de blocs taillés (2), sur la grande route qui menait de Ctésiphon, la capitale sassanide, vers les villes du Plateau. Ce petit monument, qu'on considérait comme un édifice « commémoratif », devait, d'après nous, servir de halte au roi sassanide au milieu de la rude montée de Paï-Taq. Par cette destination, ce pavillon joua le même rôle que le pavillon royal achéménide, bâti sur la route royale de Suse à Persépolis, à Djin-Djin, près de Fahlian, où furent mises au jour des bases de colonnes en pierre, identiques à celles des palais des deux capitales (3).

D'autres problèmes se posent dans les limites propres au triple iwan de Bichâpour, et le plus important concerne la mosaïque : les panneaux de celle-ci, que nous avons mis au jour, appartiennent-ils au monument tel qu'il se présente aujourd'hui ? L'étude de l'état du bâtiment nous conduit à une réponse négative.

Le tracé des murs que suivaient les panneaux de mosaïque est clairement indiqué par la forme de ces panneaux mêmes, qui montrent l'existence de niches et de pilastres, ceux-ci à double décrochement (sur le plan IV, ce tracé est indiqué par un trait fort). Nous avons d'ailleurs retrouvé les traces de ce mur primitif, ou plutôt de son revêtement de plâtre, sur une hauteur d'une dizaine de centimètres autour des certains panneaux (voir pl. V, 1 ; pl. VI, 1 ; pl. VII, 1). Or, les deux longs murs actuels de l'iwan central, qui bordent la mosaïque, se dressent et filent en ligne droite sans avouer la moindre aspérité (ils sont indiqués sur le même

(1) Ce monument isolé se trouve au milieu d'un grand jardin qui s'étendait à l'Ouest du palais connu de ce site. Son dégagement fut commencé par nous au cours de notre campagne de prospection, en automne 1950. La salle centrale, qui semble être plus large que les deux latérales, et qui s'ouvre face à la porte d'entrée de la ville, percée dans le mur d'enceinte Sud, mesure 12 mètres de large sur 20 de long, et était couverte d'une voûte en berceau. Toute la salle était décorée de fresques. La fouille n'a atteint qu'une profondeur de 2 mètres à partir du haut de la butte, ce qui permit d'identifier le tracé des murs de cette salle et de mettre au jour un morceau tombé de la voûte, mesurant 1 m, 80 × 1 m, 60, et qui était orné de riches fresques peintes sur un enduit de mortier, épais de 3 centimètres. Le bâtiment est en briques cuites liées avec du mortier de plâtre. A l'Ouest, on reconnaît le tracé d'un grand bassin rectangulaire.

(2) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 153, C.

(3) R. Ghirshman, *La Tour de Nourabad, Syria*, XXIV (1947), p. 175.

plan par un trait mince ; voir aussi pl. II, 3). Il y a plus que cela : certains indices révèlent que les deux murs actuels ne sont pas le résultat d'un remaniement des précédents mais qu'ils avaient été entièrement montés sur leurs propres fondations. Au moment du creusement de celles-ci, on avait coupé les parties supérieures des grands panneaux, de ceux précisément qui formaient le sol des niches et qui pénétraient donc plus profondément dans le mur primitif. Le long du mur Sud-Ouest (voir plan IV), le nouveau tracé épargna les panneaux IV et VI parce qu'ils se trouvaient dans l'axe des deux portes prévues dans le nouveau mur, mais le panneau V (pl. VI, 2) perdit toute la partie qui correspondait à la niche primitive et les danseuses qui y figurent se trouvent être décapitées suivant une ligne droite très nette. Quant au mur d'en face, son érection fit disparaître les parties avancées de tous les grands panneaux mis au jour par nous. Notons également que la composition de l'ensemble des deux bandes du pavement ne devait prévoir aucun percement d'ouverture latérale, ce qui est bien dans l'esprit de l'architecture d'un iwan pareil. Ainsi, les deux portes d'un côté et une porte de l'autre ne devaient pas exister sur le plan original.

Nous avons déjà vu plus haut que le dernier panneau du côté Sud-Ouest a été coupé, que la mosaïque s'arrête brusquement et que tout donne lieu de penser que la disparition de la suite est due à l'érection du mur à cinq niches, qui ne devait pas exister dans le bâtiment premier. Comment pouvait se présenter celui-ci ?

Grâce aux mosaïques, on peut reconstituer son plan, du moins en partie, avec assez de précision : ses deux murs Nord-Est et Sud-Ouest sont indiqués par les panneaux. La salle donnait sur la cour puisque, d'une part, les dalles en pierres noires bordaient la mosaïque aujourd'hui disparue, et que, d'autre part, une rangée de cubes noirs restait encore collée contre le pilastre du Sud qui supportait l'arc d'entrée de la salle. Il ne nous manque que la profondeur de l'iwan, qui, comme le laisse présumer le panneau coupé, se prolongeait davantage dans la direction Nord-Ouest. Mais, puisqu'ici se trouve le grand mur qui délimite tout le quartier royal, la salle primitive

ne pouvait le dépasser, et son mur du fond devait correspondre à peu de chose près au mur extérieur du couloir qui passe actuellement derrière la salle. Ceci présente au maximum 3 m. 50 ; en les ajoutant à la profondeur de l'iwan actuel, on obtient 18 m. 10 de longueur.

Il est ainsi fort probable que la salle centrale primitive était un iwan dont la longueur dépassait la largeur (18 m. 60 × 14 m. 80) ; le sujet choisi pour les mosaïques indique, selon nous (voir plus bas, chap. IV) qu'il était destiné aux banquets. Ceci le rapprocherait d'un *œcus* romain, qui est un iwan également, ouvert de préférence vers le Sud, et élevé derrière la maison, sur le jardin, et richement décoré à l'intérieur. Il était généralement réservé aux réceptions et était, à l'occasion, adapté aux grands banquets, dans lequel cas il remplaçait le *triclinium* où se passaient les repas ordinaires (1).

Rien ne permet de croire que la mosaïque couvrait aussi, primitivement, la partie centrale de la salle. Au contraire, des dalles semblables à celles qui bordent encore certains panneaux, en pierre noire bien polie, mais très fragmentaires, trouvées dispersées dans cette partie de l'iwan, laissent présumer l'existence d'un dallage qui, vraisemblablement, formait un dessin géométrique (voir plus bas, chap. IV).

Nous ignorons si la salle fut bâtie seule ou flanquée des deux autres, ce qui paraîtrait plus plausible et justifierait jusqu'à un certain point sa reconstruction sur le plan d'un triple iwan. Quoi qu'il en soit, l'iwan ne semble pas avoir été organiquement lié à la grande salle cruciforme, chacun de ces deux monuments conservant sa propre économie et sa propre destination. Ceci pose un nouveau problème concernant les dates auxquelles les deux bâtiments ont été élevés : la salle cruciforme existait-elle au moment où les architectes de Châpour I avaient dessiné et réalisé l'iwan, ou au contraire sa construction est-elle postérieure à celui-ci ? Il nous paraît que leur érection simultanée est difficile à admettre à cause du manque de cohésion entre eux, et ceci malgré leur voisinage immédiat. Rien ne rattache les pavements de mosaïque au triple iwan où nous les

(1) Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, s. v. *œcus*. Doro Lévi, *Antioch Mosaic Pavements*, I, p. 127-128.



avons mises au jour, de même que rien ne rattache celui-ci à la salle cruciforme ; car, comment expliquer alors le couloir qui passe derrière l'iwan central et qui n'assure même pas une communication dans l'axe de la salle cruciforme contre laquelle, toutefois, il s'appuie ? Il faudrait donc admettre, *a priori*, trois périodes de réalisation qui, d'après nous, seraient les suivantes : 1° l'iwan (triple ?) à mosaïques ; 2° la salle cruciforme ; 3° le triple iwan.

\*  
\* \* \*

Les sources littéraires nous affirment que Bichâpour avec Chouchtar et Goundé-Châpour étaient les trois villes où Châpour I installa les prisonniers romains après sa victoire sur l'empereur Valérien (1). Que parmi ces dizaines de milliers d'hommes se trouvaient des ingénieurs, des architectes, des maçons, etc., que le Roi des Rois employa à la réalisation de divers grands travaux, les traditions, et surtout les monuments qui survécurent jusqu'à nos jours, le prouvent. A Bichâpour on ne peut ne pas reconnaître leur main dans une suite de réalisations, à commencer par le plan général de la ville (plan I), dans l'élaboration duquel la collaboration occidentale est manifeste. Ses deux murs d'enceinte, élevés à angle droit et précédés d'un large fossé ; sa forteresse qui, tout en défendant le défilé, protège la ville dont la rivière, avec sa rive gauche escarpée, de plus de 10 mètres de hauteur, assure la protection des deux autres côtés ; ses deux grandes avenues qui se croisent à angles droits au centre de la ville ; la division des quatre parties de la ville, ainsi obtenues par les avenues principales, en rectangles et en carrés plus petits, avec des rues secondaires distribuées avec une régularité absolue ; enfin, ses quatre portes placées au bout des avenues — tout dénote des principes d'urbanisme hellénistique, adoptés par le monde oriental, et qui ont pénétré aussi loin que Bégram en Afghanistan (2), et Taxila (3).

(1) V. E. Büchner, *Encycl. of Islam*, IV, 312/314, d'après ibn Qutaïba.

(2) R. Ghirshman, Bégram. Recherches archéologiques et historiques sur les Kouchans, *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, t. XII, 1946, p. 15 ss. et pl. I.

(3) Sir John Marshall, *Taxila*, 1951, t. I, p. 113 ss. ; t. III, pl. 10.

Au croisement des deux grandes artères principales de Bichâpour, fut érigé, sur plan occidental, un monument à colonnes jumelées (plan I, F), que réalisèrent des tâcherons syriens dont les marques sont des lettres de l'alphabet grec. Le temple du feu, tout en conservant le plan général des sanctuaires iraniens, et dont les portes sont ornées d'une gorge égyptienne, dénote un appareillage romain ; et les mêmes observations restent valables pour la technique employée dans la réalisation du palais B, bien que celui-ci ait été à peine touché par la fouille (1) (voir plan I, E). On est frappé par la ressemblance qui existe dans l'aspect de ces deux monuments et ceux qui existent encore à Shehba-Philippopolis en Syrie (2), ville bâtie par Philippe l'Arabe. Enfin, la décoration en mosaïque de l'iwan primitif doit certainement être attribuée à des artisans occidentaux. N'attribue-t-on pas aussi, par son rapprochement avec la colonne de Trajan, au travail des sculpteurs occidentaux, le bas-relief circulaire du triomphe de Châpour I, sculpté sur les rochers de la rive droite de la rivière de Châpour à la sortie de la gorge ? (3).

Ainsi on peut supposer que les trois monuments reconnus par nous à l'intérieur du quartier royal, le temple du feu, l'iwan à mosaïques et le palais B, appartiendraient aux premières réalisations destinées au prince à Bichâpour. Quoique son décor soit fortement imprégné des traditions hellénistiques, la salle cruciforme semblerait avoir été élevée peu après, dans cet espace resté libre entre le temple et l'iwan. Cette hypothèse se base aussi sur le fait qu'en relevant, après leur dégagement, le temple du feu et la salle cruciforme, M. Hardy fut surpris de constater que les deux monuments n'étaient pas bâtis strictement suivant le même axe. D'autre part, le couloir Nord-Ouest de la salle cruciforme passe au ras

(1) Georges Salles, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1941, p. 521.

Idem, Nouveaux documents sur les fouilles de Châpour, *Revue des Arts Asiatiques*, XIII, 3/4, 1942, p. 99 et pl. XXIII.

R. Ghirshman, Shapur, Royal city, *Asia*, New York, October 1945, p. 494 et fig. 9.

(2) F. Altheim, *Die Kriese der alten Welt*, 1943, III, p. 100 et pl. 89-103.

(3) E. Herzfeld, La sculpture rupestre de la Perse sassanide, *Revue des Arts Asiatiques*, V/3, p. 136. Idem, *Iran in the Ancient East*, 1941, p. 318.

de l'escalier qui descend dans le temple et qui, étant la seule entrée du sanctuaire, se trouve privé de tout dégagement (voir plan II).

Une étude du plan topographique de la ville (plan I) et de la photographie aérienne (pl. I) fait comprendre que cette salle cruciforme se trouve organiquement liée avec tout un long complexe de bâtiments qui s'étendent dans la direction du Sud-Est. La salle donne sur une cour intérieure oblongue, flanquée de tous les côtés par des constructions qui, au

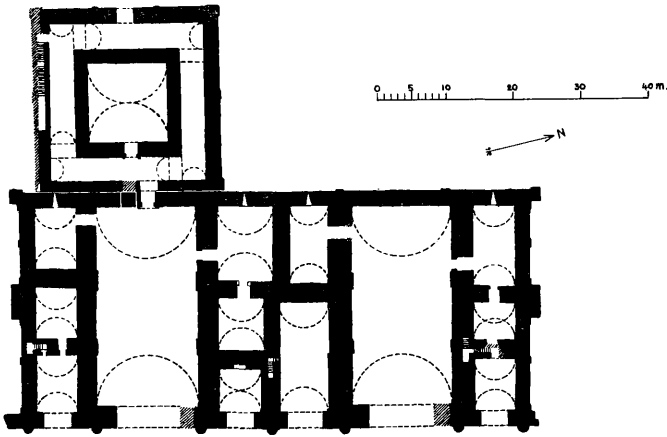


Fig. 1.

Sud-Est, séparent cette cour d'une autre, proche déjà du mur d'enceinte de la ville, et qu'on peut présumer avoir été une sorte de place qui s'étendait devant l'entrée du palais.

L'iwan primitif, dont le sol était orné de mosaïques, avec, derrière lui, le grand temple du feu à plan carré, exécuté avec des blocs de pierres, ressemblent d'une façon étonnante au plan du palais de Hatra, à cette différence près que le triple iwan se trouve répété à Hatra deux fois, sur le même alignement et regardant la cour du même côté (fig. 1). Le palais de Hatra fut construit un peu plus d'un siècle avant Bichâpour (1), et la

(1) O. REUTHER, *Op. cit.*, p. 421.

ville de Hatra fut prise par Châpour au cours de sa première campagne contre Rome (1). Le temple et le palais à triples iwans devaient encore se dresser dans toute leur majesté et splendeur, et ne purent pas ne pas impressionner le jeune prince qui dut penser à les reproduire dans sa nouvelle ville.

Le monument à colonnes jumelées, le seul exhumé jusqu'à maintenant qui portât une inscription, fut terminé en 266, six années après la victoire de Châpour I sur Valérien et l'installation des prisonniers romains à Bichâpour (2). On peut présumer, étant donné le nombre imposant de ces prisonniers, que le temple, l'iwân et le palais B, ont été terminés également vers cette même date ; ceci permettrait de supposer que la salle cruciforme et tout l'ensemble auquel elle appartient, auraient été érigés encore sous le règne de Châpour I, mort en 272, et peut-être terminés sous l'un de ses premiers successeurs. Car, après la disparition du fondateur de Bichâpour, la ville royale ne fut pas abandonnée par ceux qui le suivirent sur le trône des Sassanides, nous en avons des témoignages.

La terrasse de Persépolis, de même que le quartier royal de Suse, connurent l'activité des constructeurs pendant toute la durée de la dynastie achéménide ; ses princes bâtisseurs ne faisaient que suivre l'exemple de leurs prédécesseurs élamites. Pas tout à fait dans la même mesure, Bichâpour connut aussi pendant près d'un siècle la poursuite de ses embellissements. De toute évidence, la cour s'y rendait de préférence au printemps, saison très précoce dans cette région, et s'adonnait à la chasse et à d'autres sports, et les souvenirs de cette vie des grands seigneurs se conservèrent jusqu'à nos jours dans le nom du défilé aux bas-reliefs, qui s'élargit pour former un terrain plat appelé Tang-é-Tchogan, ou « Défilé du Jeu de polo ».

Châpour I avait, semble-t-il, une grande prédilection pour la nouvelle ville à laquelle il donna son nom, et qui devint une sorte de Versailles de

(1) A. Christensen, *L'Iran sous les Sannanides*, 1936, p. 213 ;

W. Ensslin, Zu den Kriegen des Sassaniden Schapur I, *Sitzungsberichte der Bayerischen Academie der Wissenschaften. Philol.-hist. Klasse*, 1947, Heft 5, p. 9.

(2) R. Ghirshman, Inscription du monument de Châpour I à Châpour, *Revue des Asiatiques*, X/3 (1936), p. 128.

son époque. Grâce à l'autobiographie de Mani, que ce prince protégeait et qui resta pendant de longues années son compagnon de voyages et de campagnes, on sait que c'est dans son palais de Bichâpour que Châpour I finit ses jours, et son tombeau doit être reconnu dans la grande grotte qui est située à une faible distance de la ville (1) et à l'entrée de laquelle se dressait sa statue colossale. Ses successeurs continuèrent les traditions et revinrent à Bichâpour où ils firent sculpter sur les mêmes rochers leurs images. Bahram I (273-276), fils et second successeur de Châpour I (Ormizd, qui fut le premier, ne régna que quelques mois), se fit représenter dans une scène d'investiture — bas-relief qui est à juste titre considéré comme la plus belle réalisation parmi les monuments rupestres sassanides (3<sup>e</sup> bas-relief de la rive droite) (2). Bahram II (276-293), petit-fils de Châpour I, fit sculpter une scène de son triomphe, œuvre presque égale à la précédente (2<sup>e</sup> bas-relief de la rive droite) (3). Quand, après le très court règne de Bahram III, la couronne passa à la branche cadette de la dynastie et que le trône fut occupé par Narsé, fils de Châpour I (293-302), si ce roi ne fit pas faire de sculptures sur le rocher, son attachement au site ne semble pas avoir été moindre, puisqu'il fit marteler le nom de son frère Bahram I gravé sur son bas-relief pour le remplacer par le sien (4). Bichâpour ne connaît pas de monument rupestre de Hormizd II (302-309), mais son fils Châpour II (309-379) y fit représenter son triomphe « indien », qui est le monument le plus récent de ceux qui ornent la gorge (5). Avec ce prince s'arrête « l'histoire » de la cité sous les Sassanides. De même, ce « tableau », d'exécution médiocre, illustre d'une façon frappante une rupture dans les traditions d'un art si puissant à ses débuts ; on n'y relève point de vigueur, plus de souffle, le mouvement a disparu, les artistes ne sont plus les mêmes. Ainsi, un siècle après la mort de Châpour I, la ville ne semble plus attirer

(1) R. Ghirshman, Un ossuaire en pierre sculptée, *Artibus Asiae*, XI/4 (1948), p. 306 ss.

(2) F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, pl. XLI.

(3) *Ibid.*, pl. XLII.

(4) E. Herzfeld, La sculpture rupestre de la Perse sassanide, *Revue des Arts Asiatiques* V/3, p. 136.

(5) R. Ghirshman, A propos des bas-reliefs sassanides, *Artibus Asiae*, XIII, 1/2 (1950), p. 90 ss. et fig. 8

l'intérêt des souverains sassanides qui s'attachent à d'autres régions, qui préfèrent d'autres villes.

Les traditions littéraires semblent confirmer nos conclusions basées sur des considérations d'ordre archéologique : d'après elles, Kazeroun, qui du temps de Châpour I, n'était qu'un village, fut transformée par Péroz en ville, et les habitants de Bichâpour y émigrèrent en partie (1). Ceci dut se produire vers le milieu du v<sup>e</sup> siècle, mais avait commencé, vraisemblablement quelque temps auparavant, probablement dès le fin du iv<sup>e</sup> siècle, donc peu après la mort de Châpour II. On peut admettre que les réalisations importantes dans le quartier royal ne furent pas poursuivies au-delà du règne de ce prince. Nous croyons donc que la date de la reconstruction du triple iwan pourrait se placer à l'époque de Châpour II.

La raison de la disparition complète des deux longs murs du bâtiment primitif nous échappe, mais le nouveau plan pourrait être interprété. De fait, l'iwan primitif n'avait pas de couloir, ce qui est confirmé par l'état de la mosaïque coupée. S'il en est ainsi, il était encore plus proche de celui de Hatra, et il est logique d'admettre qu'il n'avait pas de dégagement du côté de la salle cruciforme. Or, l'introduction d'un couloir derrière un iwan n'est pas une nouveauté dans l'architecture sassanide ; on le connaît déjà dans le palais d'Assur ; le couloir derrière l'iwan existe dans le palais de Qasr-i-Chirine (2), mais il servait, dans ces cas, à séparer l'iwan des autres pièces du palais.

C'est, croyons-nous, pour introduire une communication plus facile avec la salle cruciforme que le couloir derrière l'iwan fut conçu et introduit dans le nouveau plan ; ceci expliquerait également pourquoi la porte percée dans le couloir Nord-Est de cette salle ne se trouve pas dans l'axe de la porte Nord-Est de celle-ci.

Il est certain qu'au moment où il avait été décidé de faire disparaître les mosaïques de l'iwan sous une couche de pierres et de plâtre, la bande du

(1) « Châpour a fondé la ville et aussi Kazeroun qui était le village de Châpour. Peroz, fils de Bahram V, le transforma en ville, et Kobad agrandit Kazeroun, de sorte qu'il devint une grande cité ». *Fars-Nameh-Nassiri* de Hadji Mirza Hassan Chirazi (en persan), Téhéran, 1313, H. S., p. 249.

(2) O. Reuther, *Op. cit.*, p. 435.

Sud-Ouest devait se trouver relativement en bon état ; celle d'en face avait beaucoup plus souffert, et celle qui ornait le sol de l'entrée, sous l'arc, avait entièrement disparu, et pour cause : elle décorait la partie où le passage était le plus intense. Retenons toutefois, qu'on ne chercha pas à démolir ce décor devenu inutile, sauf dans les parties qui gênaient la nouvelle construction. Ceci dut, certainement, avoir été fait encore sous les Sassanides

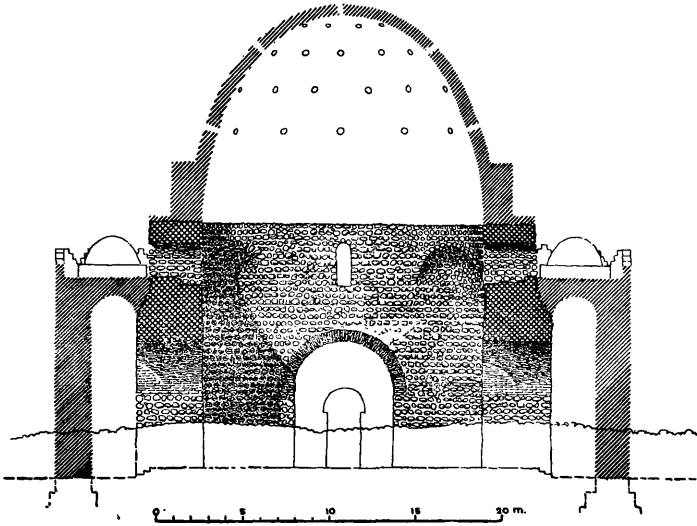


Fig. 2.

et longtemps avant la fin de la dynastie, puisque le triple iwan de la seconde phase connut deux réfections du sol qui le firent monter de près de 0 m. 25 au-dessus du sol primitif avant d'arriver à l'époque de Khosroës II dont deux pièces de monnaie, trouvées sur le troisième sol, servent de *terminus ante quem*. Ceci semble corroborer que la construction du second triple iwan daterait environ de l'époque de Châpour II, quand ce genre de bâtiments, à en juger d'après celui d'Eiwan-é-Kerkha, était peut-être à la mode. En tout cas, ce qui reste certain c'est, qu'au moment de ces travaux, la salle cruciforme existait déjà puisque la voûte de l'iwan occidental

s'appuie contre le mur extérieur du couloir du palais, et en cache les parties architecturales.

Ceci établi, un nouveau problème se pose : les murs du triple iwan, tel qu'on le connaît aujourd'hui, sont-ils tous du temps de sa construction ? La différence dans l'appareillage du mur Sud-Ouest de la partie centrale, d'une part, et du mur Nord-Est, ainsi que de celui du fond et du couloir, d'autre part, oblige à reconnaître d'importantes réfections qui doivent être attribuées à une date postérieure à la réalisation du nouveau triple iwan, dont les parties les plus anciennes sont certainement celles qui touchent la salle cruciforme ou séparent l'iwan occidental du central. On peut toutefois tenter de dater cette troisième phase de l'existence du triple iwan par un rapprochement de l'appareil de pierres équarries avec celui de Tchahar-Qapu du palais de Qasr-i-Chirine, qui date de la fin de l'époque sassanide (fig. 2). Soulignons pour finir, que rien de la décoration intérieure murale des trois phases de l'iwan n'a été mis au jour au cours de nos travaux. C'est lors de cette troisième réfection seulement, croyons-nous, que fut conçu le couloir Nord derrière la salle centrale de l'iwan, couloir dont les deux murs sont exécutés avec un appareil particulier à la fin de l'époque sassanide, semble-t-il. De fait, la fouille permit d'identifier deux sols superposés dont le plus ancien correspondait au troisième sol de la salle et le second au quatrième. Sur celui-ci fut mise au jour une monnaie de la fin des Sassanides (1).

\*  
\* \* \*

Il n'est pas sans intérêt d'attirer l'attention sur un fait que nous avons observé dans la vie de certaines villes iraniennes qui, plus ou moins abandonnées par leurs habitants au cours du long règne de la dynastie sassanide, connurent une période de renouveau après la conquête arabe, aux premiers siècles de l'Hégire. Il est trop tôt encore pour chercher à tirer des conclusions, mais il nous semble que l'un des facteurs de ces vicissitudes de certaines

(1) Voir *Étude numismatique* n° X.



villes iraniennes doit être attribué à la grande activité d'urbanisme des souverains sassanides, presque toujours dans le domaine des nouvelles fondations. Or, parmi celles-ci, il y avait certainement des créations « artificielles » qui ne répondaient pas aux conditions économiques, sociales et religieuses de la contrée, mais qui ont été peuplées soit par la contrainte, soit par l'attraction des avantages accordés, et qui, à la longue, s'avéraient « invivables », pour être, en fin de compte, abandonnées par les habitants. Quelque chose de semblable s'est produit avec certaines villes bâties par le fondateur de la dynastie régnant actuellement en Iran. C'est le cas de la ville de Fariman, sur la route qui se trouve entre Meshed et la frontière afghane, qui fut presque abandonnée à peine après deux lustres d'existence. D'autres, nouvellement créées par les rois sassanides, à proximité de villes existant déjà, pouvaient porter une grave atteinte à celles-ci. C'est, semble-t-il, ce qui s'est passé avec Kazeroun par rapport à Bichâpour, et Eiwân-é-Kerkha par rapport à Suse (1).

Sous les Sassanides, à partir de Châpour II qui, à la suite d'une révolte, rasa en partie la vieille cité, Suse continua une existence assez misérable jusqu'à la fin de la dynastie, ayant été remplacée par Eiwân-é-Kerkha. Mais, dès l'époque Omeyyade, et surtout sous les Abbassides elle se releva et connut même une période brillante (2), tandis qu'aucune trace d'occupation islamique à Eiwân-é-Kerkha ne put être observée par nous. Bichâpour eut une destinée semblable à celle de Suse, et, si la ville connut une période de renouveau après la conquête arabe, ceci ne dépassa pas, semble-

(1) La fondation des villes par les rois sassanides, d'après F. Altheim et R. Stiehl, *Staatshaushalt der Sasaniden, La Nouvelle Cléo*, V (1953), p. 267 ss., ne pouvait se faire que sur les terres dépendant de la couronne et conquises sur les roitelets et les Grands de l'Empire, autrement dit, en liaison avec l'affermissement du pouvoir suprême et l'affaiblissement de l'aristocratie terrienne qui, pratiquement, échappait à l'imposition. Le grand tournant dans les rapports entre la couronne et l'aristocratie se place sous Kavadh et Khosroës I, lors de la profonde réforme fiscale, commencée par le premier et achevée par le second. Or, la région de Kazeroun faisait partie des possessions de la puissante famille arsacide des Spandiyâdh, dont le membre le plus connu, Mihr-Narsê, était premier ministre sous Yezdegerd I et Bahram V, et dont les trois fils, Mâh-Gushnasp, Kârdâr et Zurvândâdh, occupaient également les charges les plus élevées de l'Empire. Il n'est pas sans intérêt de souligner qu'après la mort de Bahram V, les sources historiques cessent de mentionner les noms des membres de cette famille, ce qui pourrait être interprété comme un déclin de la puissance de celle-ci. Par contre, on apprend que sous Péroz, Kazeroun se transforme de village en ville. La réforme de Kavadh semble consacrer la mainmise de la couronne sur les possessions de cette famille, et la ville de Kazeroun se trouve « agrandie », ce qui, du point de vue économique put porter atteinte à l'existence de Bichâpour. Une des raisons du déclin de celle-ci peut être interprétée par la situation de Kazeroun sur la route qui reliait Istakhr au Golfe Persique.

(2) R. Ghirshman, *Cinq campagnes de fouilles à Suse* (1946-1951), 1952, p. 10.

t-il, l'époque omeyyade. Les numismates ont révélé que le nom de la ville de Bichâpour se rencontrait le plus fréquemment parmi les émissions des premiers gouverneurs arabes qui frappèrent les monnaies du type sassanide, et continuèrent encore des émissions de ce genre au moins trois années après l'introduction des monnaies du type réformé qui ne comprenait que l'écriture (1). Le fait qu'on connaît les frappes d'au moins douze de ces gouverneurs est significatif quant au rôle administratif que Bichâpour était appelé à jouer à cette époque (2). Dans un lot de monnaies trouvées par Loftus sur l'apadana de Suse, il y avait plusieurs dirhems de Sâbūr, le nom qui figure sur les émissions arabes réformées (3). Dans le lot des monnaies du début de l'Hégire, découvertes à Naqsh-i-Roustam, une place importante revient aux frappes de Sâbūr, ce qui prouve « l'activité de ce centre d'émission » (4). Déjà Tiesenhausen remarqua la fréquence des monnaies de Bichâpour au début de l'Hégire, mais il constata que ce centre semble arrêter les frappes en H. 98 = 716-717 (5). La même constatation est faite par Markoff après l'étude de quelque 1478 pièces omeyyades et abbassides de la collection de l'Ermitage (6), qui dit que depuis le calife Soleïman (H. 96-99 = 715-717), le nom de Sâbūr disparaît sur les monnaies de ce musée. On s'accorde à reconnaître que sous les Abbassides ce centre devient de moindre importance (7).

Si nous nous sommes attardé sur ces questions, c'est que les témoignages numismatiques s'accordent parfaitement avec nos observations d'ordre architectural et archéologique qui prouvent qu'à l'époque omeyyade, Bichâpour connut de nouveau une période de reconstruction. Nous connaissons actuellement deux bâtiments élevés sous les califes : l'un, très important et dont les ruines se trouvent près de l'angle Sud de la ville, un autre le long de la rue allant du mur d'enceinte vers le pont (plan I, O<sub>1</sub> et O<sub>2</sub> et

(1) J. Walker, *A Catalogue of the Arab-Sasanian Coins*, p. cxxxvii.

(2) *Ibid.*, p. cx.

(3) W. Loftus, *Travels and Researches in Chaldaea and Susiana*, p. 400, note.

(4) Georges Miles, *Archaeology* I, 3 (1948), p. 126-128.

(5) *Moneti vostochnogo khalifata*, 1873, p. 330.

(6) *Inventaire des monnaies musulmanes*, p. 3.

(7) O. Codrington, *A manual of musulman numismatics*, p. 160.

pl. I). Tous les deux accusent le même plan général, particulièrement bien connu en Syrie, et qui comprend un rectangle entouré de murs et flanqué de tours rondes aux angles ; quand le complexe est très grand, comme c'est le cas du premier de nos bâtiments, ses murs longs sont renforcés de demi-tours. Tous ces bâtiments ont été réalisés avec du matériau réutilisé, et principalement avec des blocs bien taillés dont certains portent des restes de décor en bas-relief et qui proviennent du Palais B, qui était à cette époque en ruines.

C'est à cette époque — en nous basant aussi sur les monnaies mises au jour dans l'iwan — que nous croyons pouvoir attribuer la quatrième et dernière phase de l'existence du triple iwan. Elle est séparée de la précédente par quelque 25 centimètres d'accumulations entre son sol, qui est, comme on l'a vu, le quatrième, et le sol antérieur. Nous ne pouvons préciser davantage les remaniements que la vieille construction put subir après la conquête arabe. Le petit *serdab* en forme de petite chambre coiffée d'un dôme, aux murs à quatre niches, accuse certainement un plan ancien, qui pouvait avoir été inspiré par la salle cruciforme toute proche — qui, comme nous le savons, restait à cette époque encore utilisée — et érigé sous les premiers gouverneurs arabes. A cette époque de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle, nous attribuerons la majorité du décor intérieur en stuc sculpté. Nous ignorons la date de l'abandon définitif de l'iwan ; les monnaies trouvées par nous sur et sous le plus récent des sols indiquent qu'il était occupé sous les Omeyyades (1). Une seule pièce abbasside a été mise au jour à 30 centimètres au-dessus du quatrième sol (2).

(1) Voir Étude numismatique, n<sup>os</sup> VII, VIII, IX, XI, XIII.

(2) *Ibid.*, n<sup>o</sup> XVII.

---



## CHAPITRE II

---

### MOSAÏQUE DE L'IWAN

#### DESCRIPTION

L'état de la mosaïque, au moment de sa découverte, était très défectueux, même de celle des panneaux complets ou presque complets. Le ciment de couleur grise dans lequel étaient pris les cubes, formait une surface unie avec ceux-ci, mais les dés n'y adhéraient plus. Des formations calcaires recouvraient un grand nombre de panneaux. Notre premier soin fut de consolider les cubes en coulant du ciment très liquide dans les interstices. Ceci fait, nous avons renforcé au ciment les bords abîmés, puis avons procédé au ponçage de toutes les parties envahies par les sels. L'enlèvement des mosaïques fut une opération particulièrement délicate à cause du manque d'outillage approprié et de personnel compétent. Les panneaux furent séparés à la scie, qui, après l'enlèvement d'une rangée de cubes, traverse l'épaisseur du ciment. Des tranchées furent creusées sous les fondations de galets et les panneaux enlevés l'un après l'autre avec ceux-ci. Un atelier de 25 mètres de long, muni d'une table sur toute sa longueur, fut spécialement construit pour pouvoir traiter les mosaïques. Nous manquions de ciment et de tiges de fer, et pour les remplacer, nous fûmes obligés d'utiliser du plâtre et des roseaux. Malgré toutes ces difficultés, et surtout grâce au

courage et à l'habileté de M<sup>me</sup> Ghirshman, au moment de notre départ, en mai 1941, les 18 panneaux étaient entièrement retravaillés et consolidés.

Dans son ensemble, le pavement de l'iwān se présente en plusieurs panneaux, de dimensions variées, qui se succèdent le long des deux murs longs en suivant les saillants et les rentrants que ceux-ci dessinaient. Entre les panneaux rectangulaires qui correspondent aux niches, et sur lesquels figurent des dames nobles, des courtisanes, des danseuses, et des musiciennes, s'en trouvent d'autres, étroits et longs, qui bordaient les saillants des murs et qui portaient, à une seule exception près, quatre portraits. Aux parties des niches où se trouvaient les décrochements, correspondaient des panneaux à sujets géométriques qui servaient d'éléments de séparation entre les grands panneaux et ceux à portraits.

Nous donnons dans ce chapitre une description des sujets dont l'étude comparative et critique fera l'objet du chapitre suivant.

#### IWAN. COTÉ SUD-OUEST

(Voir plan IV)

*Panneau I.* Oiseaux sur des branches. Plan IV et pl. XV.

a) Sur deux branches, se tiennent deux oiseaux dans une position affrontée, dont il ne reste de celui de droite que peu de chose. Le fond est fait avec des dés de couleur jaune, non en pierre mais dans une sorte de conglomérat. Les branches se composent d'une rangée de dés en pierres noires, doublée d'une autre en pierre grises. Les extrémités lancéolées forment des feuilles, faites avec des pierres blanches.

La tête et le corps de l'oiseau (tous deux étaient faits de la même façon) sont en pierres blanches et bleu clair ; l'œil est rose avec l'iris et l'arcade noirs ; l'aile est rouge et rose, le bec et les pattes roses. Depuis l'extrémité du bec jusqu'à celle de la queue, une ligne de dés noirs souligne le haut de l'oiseau ; la même accentuation se voit sur les pattes. La branche de droite est ornée d'une fleur ronde, rouge et rose.

L'espèce d'oiseau est difficile à déterminer ; tant le volatile que la plante

sur laquelle il est perché semblent être des réalisations libres et non des copies de sujets réels.

(Dimension du panneau : 1 m. 60 × 0 m. 37).

*b)* (Pl. XV, 1). Trois rangées de parallépipèdes sur fond noir. Les carrés éclairés sont blancs avec un point central rose ou bleu clair. Les coloris sont alternés : dans la première rangée, ils sont bleu clair et rose, dans la seconde rose-bleu clair. Le cadre est une rangée de dés noirs.

(Dimension du panneau : 0 m. 40 × 0 m. 35).

*Panneau II.* Une courtisane tenant un bouquet de fleurs et une couronne.

Plan IV et pl. VII, 2.

*a)* Une série de chevrons superposés formés de carrés, la pointe tournée vers le haut. La gamme des tons se répète : blanc-crème, marron, gris-noir ; blanc, rose, rouge, grenat, gris-noir ; blanc, gris-clair, jade, noir ; blanc, gris-clair, marron, noir.

(Dimensions du panneau : 0 m. 57 × 0 m. 22).

*b)* Sur un fond de dés blancs, se tient debout et de face une jeune femme (la tête manquée) dont le corps est blanc et vieux rose, les ongles rouges. Un voile rouge, et rouge-grenat dans les endroits ombrés qui indiquent les plis, est jeté sur son épaule gauche, laissant nus les deux bras et les seins, toute la jambe gauche et la droite à partir du genou. La femme porte un collier d'or (en jaune), des bracelets de même couleur aux poignets et aux avant-bras ainsi qu'aux chevilles.

Dans la main droite, elle tient un bouquet de fleurs à longues tiges, destinées probablement à la préparation de couronnes dont une, à moitié tressée et munie de rubans d'attache, pend dans la main gauche du bras replié.

La couronne est blanche, rouge, bleu clair soutenu, bleu clair, noire et marron. La femme doit être chargée comme celles des planches VII, 1 et VI, 1, de faire des couronnes.

Le pied gauche est posé à plat, tourné de profil vers l'extérieur ; le droit touche à peine de l'orteil le sol, et est vu de trois-quarts. Il est pris,

à droite et à gauche, dans deux taches sombres, noir et marron, qui doivent donner, semble-t-il, l'illusion de l'ombre projetée sur le sol. Le poids du corps se porte sur la jambe gauche, ce que le peintre a accentué par une saillie de la hanche gauche, et par une courbe qui dessine la taille sous le sein droit, alors que la partie droite du corps est allégée par le fléchissement de la jambe droite. Les ombres ou les plis de l'écharpe se présentent en lignes parallèles courbes ou droites, sans souci de la réalité.

A droite du personnage se dresse une colonne lisse, rose en bas et gris foncé au-dessus de la femme, et qui est posée sur un socle de la même couleur gris foncé. Le cadre est fait de tons dégradés, rouge, grenat, brun, ivoire et blanc.

(Dim. 0 m. 70×0 m. 52).

c) Losanges, alternativement : ivoire, rose, violet et noir, enserrant au centre des croix ivoire, vert clair, vert jade. Le cadre est composé d'un filet de dés noirs.

(Dim. : 0 m. 60×0 m. 23).

*Panneau III.* Quatre portraits. Planche en couleurs A, plan IV et pl. IX, 1.

a) A gauche, la tête d'une très jeune femme (pl. XII, 1), de trois-quarts à gauche, la chair indiquée avec des dés blancs et roses ; de lourds cheveux qui, en cascades, tombent dans le cou et encadrent le visage jusqu'en bas, en marron foncé et gris-noir, masquent les oreilles dont on ne voit que le lobe gauche orné d'une perle, et la perle du lobe droit. Au-dessus du front, les cheveux sont serrés par une couronne de fleurs, jaune d'or, et brun, aux extrémités de laquelle sont fixées deux rosaces de fleurs de mêmes couleurs. Les sourcils larges et arqués, haut placés, les cils supérieurs aussi fortement exprimés, encadrent un regard fixe, droit et un peu dur, presque indifférent. Un nez droit a les narines brunes ; la petite bouche est droite, marquée d'une ombre dans le creux au-dessus du menton rond et grassouillet (Musée du Louvre).

b) A côté, une tête d'homme (pl. XIII, 4), de trois-quarts à droite, montre une figure glabre, joufflue, aux pommettes saillantes soulignées



par des tons roses et brique. Les cheveux, marron et gris-noir, descendent bas, en vraie coiffure iranienne, et sont serrés par une couronne de feuilles de laurier, vert pâle et jade, maintenue avec des rubans dont un bout rose tombe sur l'oreille droite et couvre les cheveux. Les yeux bruns, légèrement bridés, ont de larges sourcils, celui de droite marqué par une ligne droite, celui de gauche levé en triangle ; les cils, marqués de marron, et le cerne sous les yeux sont plus accentués que dans les autres portraits. Le nez est large et pointu au-dessus d'une bouche à lèvres plutôt fortes ; le visage ovale se termine par un double menton sous lequel est représentée une canne du jeu national persan, le polo. Un léger sourire éclaire cette face aux traits particuliers dans lesquels le peintre semble avoir cherché à représenter un type ethnique assez différent de celui des autres, un type qu'on pourrait attribuer à l'Asie centrale, et dont les traits caractéristiques : yeux bridés, pommettes saillantes, barbe inexistante, constituent des particularités connues.

c) Le troisième portrait (pl. XII, 2) est celui d'une jeune femme à visage ovale, presque de face, légèrement tourné à gauche. Ses cheveux marron tombent en serpentant sur les épaules non représentées. Au-dessus du front, ils sont ornés d'une couronne, assez courte, de fleurs jaunes et marron, dont les extrémités en feuillage vert-clair remontent légèrement. De ces deux touffes vertes se détachent d'autres fleurs qui, en grappes superposées, descendent des deux côtés du visage, formant un riche encadrement. A la hauteur des oreilles, ces fleurs semblent être maintenues par quelques brins de feuillage vert ou des rubans de cette couleur. Les cheveux et les fleurs couvrent entièrement l'oreille droite laissant visible le lobe de la gauche. Les sourcils arqués en un très large tracé, et qui se rejoignent presque à la racine du nez, comme il sied à la beauté classique féminine iranienne, sont doublés d'une ligne parallèle de cils sous lesquels des yeux bruns, à regard un peu lointain, sont soulignés d'un cerne gris pâle. Les narines du nez droit sont fortes ; la bouche à commissures légèrement abaissées est faite d'une mince ligne brun-rouge ombrée de gris, ce qui donne l'impression d'un léger sourire ; le menton est plein et arrondi ;

*d)* Le panneau des deux couples se termine par une tête d'homme à la fleur de l'âge (pl. XIII, 3), de trois-quarts à droite. Ses longs cheveux en masse compacte, rouge-grenat et marron, tombent bas, en vraie coiffure iranienne. Au-dessus du front est posée une couronne de feuilles de laurier, à laquelle est attachée, vue de face, une paire de cornes de bélier, aux aspérités marquées par une alternance de jaune, brun foncé et brun clair. Au niveau des tempes, sont attachées deux longues oreilles à bout retroussé, du même animal, marquées de gris et jaune, la partie intérieure foncée, marron.

Le teint bronzé, hâlé par le soleil, est rendu avec des dés rouge-brique, roses, ivoire, dégradés. Les sourcils et les cils marron encadrent des yeux marron, largement ouverts, le regard fixé vers le haut, et cernés de gris. Le nez est droit, fort et large ; la bouche, à lèvres minces, est indiquée d'un trait rouge foncé. Une moustache et une barbe très fournies ornent cette tête virile à expression de force et de calme.

Derrière la tête, à droite, on aperçoit l'extrémité de six flèches qui devaient sortir d'un carquois et marquer le caractère guerrier du personnage (Musée de Téhéran).

Les têtes de ce second couple (*c* et *d*) portent des ornements nettement plus riches que celles des autres personnages représentés sur les panneaux étroits. Les fleurs qui tombent en cascades sur les cheveux de la jeune femme, les cornes et les oreilles de bélier qui coiffent la tête de l'homme, devaient faire ressortir le rang élevé et la place sociale supérieure que ce couple occupait dans la société sassanide.

(Dim. 1 m. 06 × 0 m. 31).

*Panneau IV.* Une dame tenant un bouquet de fleurs et une couronne.

Plan IV, Planche en couleurs, frontispice et pl. VII, 1 (Musée de Téhéran).

*a)* Mêmes dessin et coloris que le panneau II, a.

(Dim. 0 m. 61 × 0 m. 25).

*b)* Sur un fond blanc, pris dans un large cadre noir-gris, rouge foncé,

marron foncé et marron clair, se tient debout une jeune femme, de face, la tête légèrement tournée à gauche. La masse de ses cheveux descend bas sur le front qu'elle encadre d'une rangée de bouclettes ; au sommet de la tête, les cheveux sont noués avec un ruban, et plus bas tombent sur les épaules en nattes, suivant la mode des femmes nobles sassanides. Une mèche se détache sur la joue gauche, encadrant l'oreille ornée d'une perle qu'on voit aussi du côté opposé. Les yeux, aux prunelles brunes placées dans les coins, sont surmontés de sourcils presque droits ; un petit nez droit et une petite bouche aux lèvres minces agrémentent une tête ronde, trop petite par rapport à la taille générale de la femme, et placée sur un cou dépourvu de bijoux et trop fort.

La dame porte une robe très ajustée, à longues manches, rouge-violacé, et qui tombe en lourds plis que marquent des lignes verticales s'évasant vers le bas dans des tons violet clair et noirs. La robe descend jusqu'au sol, couvre les pieds, et se répand à droite et à gauche en volutes, ce qui indiquerait peut-être l'existence d'une traîne. Une tendance à donner l'impression de « linge mouillé » collé contre les formes de la dame en fait ressortir les particularités. Le poids est porté sur la jambe droite, la gauche étant fléchie au genou, ce qui crée un déhanchement exprimé par une saillie de la hanche droite et par une courbe concave au-dessus du mollet gauche. La robe collante fait saillir le sein droit, d'une forme peu heureuse, que souligne une ligne courbe noire, sein très haut placé, comme d'ailleurs chez toutes les femmes de notre mosaïque, et qui correspond à la constitution de la femme iranienne encore de nos jours. Un large voile bleu clair et jade, aux plis d'un bleu plus soutenu, couvre toute la hanche droite, barre le corps en travers, passe par-dessus l'épaule gauche, et retombe derrière, assez bas, en multiples plis flottants.

Les deux bras sont écartés en un large geste : le gauche est plié au coude et la main tournée vers le haut tient un bouquet de six fleurs à longues tiges qui pourraient être des narcisses. Le droit est légèrement fléchi et la main fermée sur l'un des deux rubans d'attache d'une couronne

de fleurs composée de lignes verticales, vert dégradé, rouges, jaunes et blanches.

A gauche du personnage se dresse un édifice au toit plat et à corniche pointue soutenue par une colonne, brun foncé et clair, avec une bande verticale rose. Sur l'angle du toit est jetée une autre couronne de fleurs, vertes et blanches, visiblement non terminée puisque sans rubans d'attache.

L'exécution de ce panneau trahit un art malhabile : le corps est trop long, la tête trop petite, et le cou très massif. La longueur des bras est inégale, et les mains trop volumineuses. Le modelé du déhanchement est gauche ; les volumes mal exprimés, car, incapable d'introduire la troisième dimension, l'artiste réalisa le personnage et l'édifice dans les mêmes proportions. Toute la composition est verticale, exprimée avec deux bandes montantes formées par la silhouette de la dame et celle du bâtiment. Toutes deux sont dans des tons sombres, et la seule tache claire qui s'y détache, est l'écharpe verte.

(Dim. 0 m. 78×0 m. 58).

c) Chevrons superposés, de couleurs et de dimensions identiques à celles du panneau IV, a.

Entre les panneaux IV et V s'en trouvait un étroit qui d'après ses dimensions, devait représenter trois portraits. Il a été détruit et remplacé par des dalles noires semblables à celles qui bordaient encore la ligne intérieure de quelques panneaux. Selon toute probabilité, ces dalles noires avaient été enlevées parmi celles qui couvraient la partie centrale de l'iwan.

*Panneau V.* Quatre danseuses. Plan IV et pl. VI, 2 (Musée du Louvre).

a) Tresses formant trois retours en largeur et neuf en hauteur, alternativement en dés noir-gris, ivoire, rouges.

(Dim. 0 m. 60×0 m. 25).

b) A l'extrémité droite du panneau se dresse un pilastre rendu avec des dés mauves de deux tons, précédé d'une marche (?) mauve foncé. Vers un édifice se dirigent en dansant quatre femmes, toutes habillées de longues robes.

La robe de la première, qui est vert clair, jade et vert plus foncé, forme des plis bouillonnants provoqués par le mouvement. Le genou droit plié en avant donne l'impression que la danseuse pénètre dans le bâtiment en sautillant ; son pied gauche, qui ne touche pas le sol, est chaussé de jaune clair.

Derrière elle, se tient une autre dame (très abîmée) qui porte une ample robe rouge clair, rouge foncé et noir-gris, qui, en tombant vers le sol, se répand en deux grandes vagues. Il n'est pas aisé de déterminer sa pose qui semble accuser un mouvement vers l'avant, mais moins violent que celui de la personne qui la précède ; le poids du corps est porté sur la jambe gauche, la droite étant fléchie au genou.

La troisième personne est vêtue d'une robe de la même couleur que la première, à manches longues ; un étroit ruban entoure sa taille. Les plis bouffants de sa robe, formés devant probablement par son mouvement, ne sont pas clairs. Il se pourrait que le genou gauche fléchi et levé produise la saillie qu'on voit à droite. Son bras droit est replié, la main à la taille ; le bras gauche, sous lequel une tache rectangulaire d'étoffe brune pourrait être l'extrémité du châle que porte la seconde personne, semble se porter vers l'épaule de celle-ci.

La mieux conservée des quatre danseuses est la quatrième. Habillée d'une longue robe rouge brun, elle esquisse un pas de danse assez violent pour que toute la partie inférieure de sa jupe soit soulevée jusqu'aux mollets en une masse bouillonnante de plis clair-obscur. Penchée en avant, on aperçoit le modelé de son sein gauche au niveau de l'aisselle, et son bras gauche, fléchi au coude, semble se porter vers l'épaule de la danseuse précédente. Ses chevilles portent des bracelets en or ; les pieds sont nus, tous deux vus de profil, le droit posé à plat, le gauche touchant le sol du talon seulement. La plante des pieds et les orteils sont roses et rouges.

Toute la scène est présentée sur un fond blanc pris dans un large cadre formé de deux rangs de dés noirs, un rang de rouges, deux rangs de brun foncé et un rang de marron clair.

La reconstruction de l'iwán supprima la partie la plus importante de

ce panneau : non seulement les têtes, mais aussi les épaules et les bras ont disparu, ce qui enlève à cette scène, d'un intérêt très particulier, la majeure partie de sa valeur iconographique et artistique. On ne manquera pas de remarquer que dans son ensemble cette scène reste isolée par son sujet et par la vivacité de son mouvement, qui contraste si profondément avec l'état statique de tous les personnages qui figurent sur ce pavement.

(Dim. : 1 m. 47 × 0 m. 70).

c) Rectangle rempli de trois rangées de neuf parallépipèdes tournés vers la gauche d'où vient l'éclairage. Les couleurs des cubes alternent : à ceux qui sont rouges et roses, à point central vert, succèdent d'autres vert foncé et vert clair, à point central rouge. Le fond est noir.

(Dim. 0 m. 55 × 0 m. 22).

*Panneau VI.* Trois portraits. Plan IV et pl. X, 1.

a) A gauche une tête d'homme d'âge mûr, de trois-quarts à droite (pl. XIII, 1). Le crâne, exécuté avec des dés roses, rouges et violacés, est chauve devant, mais de derrière tombe une masse de cheveux découvrant l'oreille droite. Une moustache tombante et une barbe fournie, rouges et violettes, soulignent la virilité du visage que les yeux, assez écartés, largement ouverts et regardant de biais, accentuent encore. C'est, à notre avis, la tête d'homme la plus expressive de toute la « galerie des portraits » découverts.

b) Tête de femme d'âge mûr de face, légèrement tournée à gauche. Ses longs cheveux, marron et noir, encadrent le visage et détachent des bouclettes sur les joues, en encadrant l'oreille. Les yeux, au regard ouvert et droit, sont marqués par des sourcils arqués et par un cerne mauve clair. C'est le seul portrait de femme dont les cheveux portent une couronne de feuilles de laurier (?), ce qui semble être une prérogative des hommes.

c) Portrait d'un jeune homme, de trois-quarts à gauche. Le teint de son visage est pâle et exprimé avec des tons ivoire. Une masse de cheveux noirs et marron clair, ondulés sur le sommet de son crâne et tombent en un lourd paquet derrière l'oreille gauche, faisant contraste avec la tête

chauve de l'autre homme du même panneau. De longs sourcils presque droits, des yeux noirs regardant à gauche et un nez droit aux narines charnues, expriment heureusement la beauté de la jeunesse orientale. Le fond est blanc, le cadre noir, marron et blanc.

(Dim. 0 m. 82 × 0 m. 40).

*Panneau VII.* Courtisane tressant une couronne. Plan IV et pl. VI, 1.

a) Des rangées parallèles de lignes brisées, dont les couleurs sont les mêmes que celles du panneau II, c. Le bas est abîmé.

(Dim. 0 m. 41 × 0 m. 22) ;

b) Sur un fond blanc, une femme est assise (la partie inférieure, et en particulier l'angle gauche du panneau, ont disparu). La tête, presque complètement de profil à droite, le torse légèrement tourné vers le spectateur. Nue, sa position découvre son sein gauche, le droit se trouvant caché par le bras droit qui est plié au coude et dont la main tient une fleur à pétales rouges ; le bras gauche est allongé, mais légèrement fléchi, et maintient une couronne de fleurs que la femme est en train de tresser.

Ses cheveux, représentés par une masse unie, serrée et plaquée, de couleur châtain clair, forment une série de bouclettes marron foncé, encadrant le front. Au sommet de la tête, les cheveux sont noués avec un ruban et retombent sur le dos en une lourde tresse châtain soulignée par une rangée de dés brun foncé ; une mèche serpente sur la joue, encadre l'oreille et descend jusqu'au cou. La tête est fine, la ligne du nez, droite, est bordée d'une rangée de cubes rouges ; la bouche est petite à lèvres minces ; le cou est bas et fort. Les bras sont volumineux avec des mains grosses, fortes et mal modelées.

Entièrement nue, la femme est assise « à la Sassanide », la jambe gauche pliée au genou, la jambe droite plaquée contre le sol et dont la cuisse seulement est visible puisque cette jambe passe sous la gauche. La chair est exprimée avec des tons rose pâle bordés de rangées de cubes d'un rose plus soutenu ; le bas ventre est couleur ivoire.

Un long voile rouge-brique est jeté sur son épaule gauche ; il descend

le long du dos en deux bandes, rouge-brique et rose. Il est visible sur l'épaule gauche d'où il tombe en plis lourds pour couvrir entièrement la jambe gauche en plis verticaux parallèles, indiqués par des rangées alternatives de rouge-brique et de rose foncé. Un petit bout d'étoffe se détache et passe sous le genou droit plié, pour mieux faire ressortir le mouvement de cette jambe plaquée au sol. Comme bijoux cette femme ne porte que des bracelets sur les avant-bras et les poignets, qui sont indiqués par une rangée de dés jaunes, et une autre marron.

La couronne en préparation, déjà munie de rubans, est à moitié faite ; les fleurs qui se superposent sont rouges, rouge foncé et roses ; de cette partie se détachent deux rubans formant l'ossature de la couronne, et dans lesquels seront tressées d'autres fleurs. Elle est accrochée à un arbre dont le tronc noueux, en dés roses et jaunes, porte un grand creux dans le bas marqué de brun-noir. Le tronc est bordé à droite et à mi-hauteur d'une bande de dés marron pour indiquer l'ombre et pour mieux faire détacher l'arbre du fond blanc. A la hauteur où s'attache la couronne, l'arbre se courbe à angle droit vers la gauche et se termine par deux branches en fourche dont chacune supporte une touffe de feuilles d'un volume inégal, vert clair et vert foncé. Ces deux branches, ainsi que deux autres qui les précèdent, mais qui sont dépourvues de feuillage, sont roses bordées de brun. Derrière la tête de la femme, flotte, suspendue dans l'air, une couronne de fleurs terminée et munie de rubans d'attache.

Toute la composition ressort en trois taches de couleurs différentes sur un fond blanc uni : le corps de la femme rose, son voile rouge-brique et les plaques vertes du feuillage. Cette partie centrale du tableau est prise dans un cadre formé, à droite et en haut par l'arbre, et à gauche par la couronne suspendue verticalement. Le cadre extérieur est dessiné avec des rangées successives de cubes noirs, rouge-brique et jaunes.

L'artiste a éprouvé de la difficulté à représenter le mouvement de torsion du buste de la femme, et en particulier la poitrine et l'épaule gauche. Dans son inexpérience, il commet la même faute que les sculpteurs sassanides qui représentent sur les bas-reliefs, les rois de profil, l'épaule gauche



avancée mais étriquée et comprimée. Comme résultat de ce compromis, le sein gauche, dessiné comme une sphère et marqué au centre d'un dé rouge, se trouve « plaqué » sous l'épaule, presque sous le bras, et semble étranger au corps de la jeune femme. L'épaule droite, dessinée trop largement, et l'avant-bras à muscles trop développés, masquent le côté droit de la poitrine à tel point que le buste donne l'impression de n'être doté que d'un seul sein. Les bras, en général, manquent de modelé et ressemblent à des massues.

(Dim. : 0 m. 68×0 m. 67).

c) Suite de chevrons superposés pointes en haut, identiques au panneau IV, c, alternativement : noirs, rouges, roses, blancs, noirs, marron, jaunes, blancs ; noirs, jade, verts, blancs.

(Dim. : 0 m. 60×0 m. 225).

Suit une surface de 0 m. 118×0 m. 43, qui devait, primitivement être occupée par un panneau à portraits qui a, probablement, été remplacé après sa détérioration par des dalles noires.

*Panneau VIII.* Joueuse de harpe. Plan IV, planche en couleurs B et pl. V, 2.

a) Panneau à parallélipipèdes, trois rangées de huit sur fond noir, regardant à gauche d'où vient l'éclairage. Mêmes coloris que sur le panneau V, c.

(Dim. : 0 m. 62×0 m. 31).

b) La musicienne est assise sur un coussin, de trois-quarts à droite. Sa chevelure, brun foncé et noir, est plaquée sur la tête avec une rangée de boucles sur le front et une mèche devant l'oreille droite. Elle est nouée au sommet du crâne avec un ruban vert pâle, dont les boucles flottent. La masse des cheveux descend en natte le long du dos. Des sourcils arqués encadrent des yeux marron, au regard oblique ; le nez est droit, la bouche petite, le menton pointu. Cette courtisane est la femme la plus parée de bijoux : l'oreille droite, la seule visible, a une boucle ornée d'une perle qu'on voit aussi à l'endroit de l'oreille gauche. Elle porte au cou un collier ; aux avant-bras, poignets et chevilles (de celles-ci on ne voit que la droite) des bracelets d'or.

La femme est assise à la mode de son pays : la jambe droite allongée, au genou fléchi, le pied posé au sol ; la jambe gauche, plaquée à terre, passe sous la droite et laisse voir la plante du pied, faite avec des dés roses, les orteils bordés de rouge. Elle est nue. Son corps est rose à contours accentués avec des rangées de cubes plus foncés. Le mouvement de torsion, aussi mal venu que chez la tresseuse de couronnes, montre le sein gauche comme une sphère bordée de dés roses, plaquée de face et marquée d'un téton rouge. L'épaule gauche disparaît derrière la harpe, et, entre le sein et cet instrument, passe une partie du châle. La cuisse droite, très maladroitement conçue, est de deux tons roses.

Posée sur sa jambe gauche, la musicienne tient une harpe dont la caisse de résonance verticale, exécutée avec des dés de couleur ivoire bordés à droite et à gauche d'une bande jaune-café au lait, monte en s'évasant. La partie inférieure, horizontale, est faite de bandes verticales de couleurs marron, café au lait et blanches. A son extrémité, on voit la boucle d'une des cordes ; celles-ci, au nombre de six, sont noires, et sont pincées par les doigts de la femme : le pouce de la main gauche posé sur la quatrième corde, et les autres doigts sur la sixième, tandis que le pouce de la droite passe sous la première et que les autres doigts s'accrochent à la troisième corde.

Un voile vert clair de deux tons, le seul vêtement de la femme, est jeté sur l'épaule gauche. Une de ses extrémités tombe le long du dos en ondulant légèrement, et se termine en pointe. Devant, il encadre le sein gauche qu'il sépare de la harpe, et couvre la jambe droite ainsi que le siège en formant des plis en languettes pointues d'un bleu-vert. Sur le fond blanc du panneau est accrochée, dans l'angle supérieur droit, une tenture rouge qui forme un triangle ouvert et dont les plis, d'un rose foncé, retombent jusqu'au bout de la harpe. Le cadre est fait avec des dés gris, marron et jaunes.

Le tableau se décompose en deux parties : l'une est un triangle clair, rose et vert, que dessine la musicienne avec son voile. A droite, l'autre partie est un rectangle foncé dont deux côtés sont formés par la harpe marron et jaune, et les deux autres par la draperie rouge et rose. Leur





juxtaposition est d'un effet très heureux. Le geste de la femme, qui penche légèrement la tête comme pour mieux écouter son jeu, est aussi du meilleur effet. Mais, dans l'ensemble, l'exécution trahit une certaine maladresse : cette tête est trop petite par rapport au corps, particularité que nous avons observée dans presque toutes les représentations de femmes. Le mouvement du corps a posé le même problème au mosaïste et au peintre que dans le panneau à la tresseuse de couronnes. Ici comme là, le sein gauche, seul visible, de même que la cuisse droite, se présentent comme des parties étrangères collées d'une façon indépendante. Le modelé des bras manque de vigueur et de sens d'observation, de même que les mains aux doigts trop épais. Le tableau toutefois, ne manque pas de charme si on fait abstraction des détails et des imperfections du carton.

(Dim. : 0 m. 85 × 0 m. 64).

c) Tresses, assez abimées et semblables à celles du panneau V, a.  
(Dim. : 0 m. 34 × 0 m. 22).

*Panneau IX.* Quatre portraits. Plan IV et pl. IX, 2.

a) Tête d'homme de profil à gauche (pl. XIII, 5). Les cheveux, presque disparus aujourd'hui, étaient châtain foncé et noir. La moustache et la barbe abondante qui couvre une partie des joues, sont noir, marron et violet. Le front est bas ; le nez grand et légèrement busqué ; la bouche, plutôt petite, est marquée de violet encadré de rouge. L'œil aux cils et à la pupille noirs, aux sourcils largement dessinés, fixe le regard vers le haut. Le teint, traduit avec des dés de couleur ivoire, rose et rouge, devait donner l'idée du hâle. La tête respire la force et l'esprit de décision.

b) A côté, se trouve le portrait d'un tout jeune homme (pl. XIV, 1), de trois-quarts à droite. Ses cheveux, châains et noirs bouclés, sont traités avec des dés alternant de coloris et posés de biais, ce qui donne une impression de turban. L'oreille, vue de face, est grande ; le nez est charnu, la bouche à lèvres épaisses ; les yeux aux sourcils noirs arqués sont grands, au regard fixe. Une certaine ressemblance apparaît entre ce personnage et la femme dont le portrait suit.

c) Celle-ci, représentée de face (pl. XII, 4), avec un léger mouvement vers la gauche, montre un visage arrondi et gras de femme mûre, à double menton. Les cheveux, abîmés en haut, étaient serrés d'une couronne de fleurs. A droite et à gauche du visage, ils tombent en trois masses superposées ; de la tempe se détache une mèche qui descend sur la joue. Le front est bas ; les yeux coupés en amande, aux sourcils arqués, expriment une quiétude qui frise l'indifférence. Le nez est fort, les lèvres épaisses ; les joues sont rondes et le teint est particulièrement pâle.

d) Le dernier portrait de ce panneau (pl. XIV, 4), de trois-quarts à droite, montre la tête d'un vieillard qui peut être considérée comme le chef-d'œuvre du portraitiste de Bichâpour. Le mosaïste, avec un choix de tons très réduit pour exprimer les cheveux, la moustache et la barbe : blanc, gris et jaune paille, a su obtenir une image d'une puissance remarquable.

Le haut de la tête est chauve et montre un front bombé très haut, bordé des deux côtés de mèches de cheveux blancs. Les sourcils bruns sont larges et les yeux en amande, au regard oblique à larges prunelles sombres. Le nez est proéminent et droit ; la lèvre supérieure est couverte d'une épaisse moustache qui retombe des deux côtés de la bouche que marque une ligne de dés rouges. La barbe est arrondie.

Ce portrait est une grande réussite ; il est très expressif et traduit le calme, la sévérité et la spiritualité du regard, et le visage est typiquement oriental comme on en peut rencontrer encore de nos jours dans ce pays.

Le cadre est fait d'un rang de dés noirs et de trois rangs de verts.

(Dim. 1 m. 26 × 0 m. 47).

*Panneau X.* Dame à éventail. Plan IV et pl. V, 1.

(Musée de Téhéran).

a) Panneau à chevrons superposés. Même composition des couleurs que dans les panneaux VII, c et II, a.

(Dim. 0 m. 57 × 0 m. 25).

b) Une dame est assise, de trois-quarts à droite, sur un matelas ou des

coussins en tissu jaune à plis accusés avec du marron, et tourne la tête de trois-quarts à gauche. Ses cheveux fous, châtain foncé, traversés de reflets plus sombres, tombent en ondulant sur les épaules, laissant libres les deux oreilles ornées de perles piriformes. Les yeux coupés en amande, aux prunelles brunes, sont marqués par des sourcils noirs ; le nez est droit, la bouche à lèvres minces et serrées, est petite ; le double menton rond est très rapproché de la lèvre inférieure. La tête est posée sur un cou large et massif.

La robe sans manches, en tissu léger de couleur bleu-clair, accuse fortement les formes opulentes, produisant l'effet de « linge mouillé ». Dans le mouvement du corps qui est tourné à droite, dans le sens opposé à celui du visage, le sein droit se trouve placé de face et celui de gauche de profil, tous deux étant accentués par des courbes d'un bleu plus foncé, dénotant chez l'artiste le désir de les représenter très saillants. Une étroite ceinture en or est nouée très haut sur la taille et est destinée, elle aussi, à accuser la saillie du buste, comme l'exigeait la mode féminine sous le Directoire. Ceci est très dans l'esprit de la mode iranienne, puisque le *Yasht* 5 ... qui décrit Anahita, la représente ainsi :

65. « Ardi Sūra Anāhita accourut, sous la forme d'une belle jeune fille, très forte et de belle taille, à la ceinture haut liée... » (1).

La ceinture, nouée devant, se termine par deux longs bouts flottants, qui, en serpentant, encadrent en triangle le ventre dont la forme, sous le tissu collant, est très accusée et avoue même l'emplacement du nombril. Elle ne porte pas de collier et ses bijoux ne comprennent que des bracelets en or aux avant-bras et aux poignets, qui sont rendus avec des dés jaunes et marron.

La jambe gauche, fléchie au genou, laisse retomber l'ample jupe en lourds plis où alternent des bandes bleu-clair et bleu plus foncé, et découvre le pied chaussé d'un escarpin de couleur jaune à bout arrondi. La jambe droite est plaquée contre le sol et passée sous le genou gauche dans la pose que l'on connaît chez d'autres femmes assises de la mosaïque. Des bandes

(1) James Darmesteter, *Le Zend-Avesta*, 1892, II, p. 382 (*passim*).

triangulaires, d'un bleu clair soutenu, forment des plis plus accusés dans la partie de la jupe qui couvre la jambe droite.

De son coude droit, la dame s'appuie sur un traversin rouge violacé et ce mouvement, qui la fait pencher légèrement, a fait glisser la bretelle droite de sa robe et découvre l'épaule. Le bras gauche, plié au coude, est levé et la main tient le manche d'un éventail carré jaune encadré de brun, dans le genre de ceux que l'on connaît encore aujourd'hui sous le nom de *bâdbezan*, et qui sont tressés avec de la paille.

Pour remplir la partie supérieure du tableau, une draperie est tendue d'un côté à l'autre, dont les lourds plis, de couleurs mauve-clair et rouge violacé retombent à droite et à gauche.

L'ensemble des couleurs est d'une harmonie assez bien étudiée : le bleu de la robe forme une grande tache centrale qu'encadre en haut, à droite et à gauche, la draperie violacée qui rejoint le traversin de la même couleur. Le bas de la composition est en jaune et brun du matelas dont les plis vont en mourant vers le jaune de la chaussure. Elle est bien équilibrée, les proportions sont assez bien maintenues et la pose, sauf une légère tension du côté du cou, assez naturelle. Seule la dimension de la tête de la femme, à l'expression sévère et au regard lointain, comme ailleurs paraît trop petite. Le modelé des bras et des mains présente la même lourdeur que sur les autres panneaux.

Le panneau est pris dans un cadre de trois couleurs : noir, marron et jaune.

(Dim. : 0 m. 86 × 0 m. 66).

c) Panneau à chevrons horizontaux, semblables à ceux du panneau VII, a.

(Dim. 0 m. 68 × 0 m. 25).

*Panneau XI. Portraits. Plan IV et pl. XIII, 2.*

a) Ce panneau fut coupé par le nouveau mur Nord-Ouest lors de la reconstruction de l'iwân. Le premier portrait est celui d'un homme d'un certain âge, tourné de profil à gauche. Une chevelure abondante et ondulée,



marron et noir, laisse tomber une mèche sur le front ; longue derrière, elle encadre une grande oreille de face, pointue en haut et en bas, et tombe jusqu'au cou. Le nez est droit et gros ; la bouche a des lèvres charnues marquées de rouge. Le menton est gras et pendante. L'œil est largement ouvert, au regard dirigé vers le haut, et est bordé de cils noirs. Les pommettes sont saillantes ; le visage est glabre et présente un type ethnique qu'on a déjà rencontré sur le panneau III, b ;

b) Le second portrait, à en juger d'après les restes des cheveux, était celui d'une femme.

(Dim. actuelle : H. 0 m. 39 × Larg. 0 m. 60).

#### IWAN. COTÉ NORD-EST

(Voir plan IV)

Il manque, sur une longueur totale de 4 m. 03, quatre panneaux qui devaient être, à en juger par le côté opposé,

- 1 panneau à portraits coupé par le nouveau mur ;
- 1 panneau à courtisane ;
- 1 panneau à trois têtes ;
- 1 panneau à courtisane.

*Panneau XII.* Quatre portraits. Plan IV et pl. XI, 2.

a) A gauche, on voit un portrait de femme, de trois-quarts à gauche. Une lourde chevelure, brun et noir, encadre la figure grasse et ronde ; au-dessus du front, les cheveux, abîmés, semblent avoir porté une couronne de fleurs. Les yeux noirs, très grands, ont un regard concentré et oblique. Le nez est droit, la bouche petite, la lèvre inférieure très rapprochée du creux qui la sépare du menton rond et gras. L'oreille, ornée d'une perle, est encadrée par une boucle de cheveux qui tombe sur la joue.

b) Le second portrait est celui d'un vieillard, de trois-quarts à droite. Il ne reste de cette tête que le haut d'un front à peau flétrie fait avec des dés rouges, ce qui contraste avec la couleur blanche de ses cheveux rejetés en arrière.

c) La troisième tête a à peine conservé le haut de la coiffure qui présente cependant un certain intérêt. Il s'agit, selon toute vraisemblance d'un portrait d'homme à cheveux noirs dont le front est surmonté d'une paire de petites cornes.

d) Le quatrième portrait a disparu. Le fond est blanc. Le cadre est fait de deux rangs de dés noirs et de deux rangs de dés verts.

(Dim. : Hauteur de la première tête 0 m. 37 ; longueur : 1 m. 10).

*Panneau XIII.* Une courtisane. Plan IV et pl. XI, 3.

a) Panneau de carrés superposés, en très mauvais état, semblable à celui du panneau II, a.

(Dim. : 0 m. 46 × 0 m. 24).

b) Une dame se tient debout (le haut du corps a disparu), le poids du corps porté sur la jambe gauche, la droite allégée par un fléchissement du genou. Elle porte une très longue robe rouge-grenat, aux plis indiqués en rose et rouge, qui tombe au sol en larges ondulations. Le bras gauche, plié au coude, semble remonter, probablement pour tenir un bouquet (?). Le droit n'est pas visible. Derrière ce personnage, il semblerait qu'on distingue un bout de châle.

(Dim. : 0 m. × 0 m. 47).

c) Panneau à chevrons superposés, semblables à ceux des panneaux IV, a & c, et X, a.

(Dim. : 0 m. 36 × 0 m. 25).

*Panneau XIV.* Quatre portraits. Plan IV et pl. X, 2.

a) Tête de jeune homme, de profil à droite (en très mauvais état de conservation). Les cheveux bouclés tombent sur le front. Nez droit, bouche lippue.

b) Tête d'homme de face, légèrement inclinée vers la gauche. Les cheveux rendus avec des bandes de dés rouges et noirs donnent l'impression d'un turban. Très fournis, ils tombent jusqu'en bas des oreilles. Le front

est bas, les yeux grands ouverts, au regard droit. Les pommettes sont saillantes, le nez large aux narines charnues ; les lèvres petites. La face ronde est glabre et paraît accuser le même type ethnique que celui que nous avons déjà rencontré sur les panneaux III, b et XI, a.

c) Le troisième portrait est celui d'une femme d'âge mûr, de face légèrement à gauche. La figure est assez abîmée, les traits sont difficiles à distinguer. Ses cheveux abondants, marron et noirs relevés sur les côtés, enserrant au-dessus du front une couronne de fleurs. Les sourcils très arqués se rejoignent à la racine d'un nez fort aux larges narines.

d) Tête de jeune homme de face, au regard oblique vers la gauche. Les cheveux, faits avec des dés rouges et violets, portent une couronne de feuillage (?). Les sourcils arqués se rejoignent à la racine du nez très charnu ; la bouche est petite. La face est grasse et à pommettes saillantes.

Fond blanc. Le cadre a une rangée de dés noirs et trois de verts.

(Dim. : 0 m. 37 × 1 m. 07).

*Panneau XV. Danseuses. Plan IV et pl. VIII, 1.*

a) Panneau de chevrons superposés, semblables à ceux qui ont déjà été vus sur les panneaux III, a ; IV, a & c ; VII, c ; XIII, c.

(Dim. : 0 m. 60 × 0 m. 22).

b) Le panneau du milieu a presque disparu, ne conservant que quelques parties basses. A gauche on aperçoit un motif architectural, très abîmé ; à côté, se trouvent les jambes d'une danseuse, le pied droit posé à plat, de profil à gauche. Le pied gauche, vu de trois-quarts à droite ne touche le sol que des orteils. Les deux chevilles sont ornées de bracelets en or. La seconde danseuse, dont les pieds ont disparu, semble se tenir exactement de la même façon.

Les deux femmes sont nues ; le voile de la première, rouge, rose et grenat, et celui de la seconde, jaune, crème et marron, devaient être jetés sur les deux bras écartés, car ils retombent en un large arrondi vers le bas, formant un fond foncé. Cette façon de tenir le voile est bien connue par les

monuments sassanides, la vaisselle en argent, les carafes et les bouteilles en particulier (Fig. 3).

Ce panneau, qui est plus grand que les autres, avait les mêmes dimensions que celui d'en face (V, b). On doit donc admettre qu'il comprenait primitivement quatre danseuses, dont le nombre a toujours été maintenu sur les quelques carafes connues (1).



Fig. 3.

Le fond est blanc. Le cadre est fait de deux rangées de dés noirs, une marron et deux jaunes.

c) Panneau à chevrons superposés, semblable à celui qui est à gauche des danseuses.

(Dim. : 0 m. 70 × 0 m. 24).

Le panneau suivant, qui mesurait 1 mètre de longueur, a disparu et a été remplacé par des dalles noires. Il devait comprendre quatre portraits.

*Panneau XVI.* Courtisane tenant un bouquet et une couronne. Plan IV et pl. VIII, 2.

(1) Smirnof, *Argenterie Orientale*, pl. XLVI, n° 80 ; pl. XLVII, n° 81. Musée de Téhéran, cf. R. Ghirshman, *Scènes de banquets sur l'argenterie sassanide*, *Artibus Asiae*, XVI (1953), fig. 57.

a) Panneau à chevrons superposés semblable aux deux qui encadrent le panneau précédent : XV, a & c.

(Dim. : actuelle : 0 m. 31 × 0 m. 15).

b) Une femme nue se tient debout à gauche, sur la jambe droite, la gauche étant légèrement soulevée et fléchie. Un voile rouge couvre ses cuisses et ses genoux, l'autre extrémité retombant à droite de la femme qui devait tenir dans la main un bouquet de fleurs dont on ne distingue que les cinq tiges. Devant elle on voit une couronne de fleurs toute prête avec ses rubans d'attache que tenait peut-être la main droite.

(Dim. actuelle : 0 m. 30 × 0 m. 52).

c) Chevrons superposés en ligne brisée verticale et encadrant des carrés au centre blanc ; panneau semblable à celui du panneau X, c.

*Panneau XVII.* Quatre portraits. Plan IV et pl. XI, 1.

a) Tête de jeune homme (pl. XIV, 2), de trois-quarts à gauche, cheveux abondants, rouges, violets et noirs, qui descendent en pointe sur le front et une mèche sur la joue. Les yeux, grands et noirs, sont bordés d'épais sourcils arqués ; le nez est long et droit ; la bouche moyenne, à lèvres épaisses. L'oreille droite, vue de face, est pointue en haut ;

b) Tête de vieillard de trois-quarts à droite (pl. XIV, 3), le crâne chauve, blanc-rose et rouge, est flanqué aux tempes de deux fortes touffes de cheveux blancs. La moustache tombante et la barbe en éventail sont indiquées avec des dés blancs, gris et jaune pâle. Les sourcils arqués, très épais, sont noir-gris. Les yeux très expressifs regardent par-dessus le spectateur vers le lointain. Le portraitiste de Bichâpour avait un talent particulier pour rendre les têtes de vieillards.

c) Tête de femme (pl. XII, 3) d'âge mûr, de trois-quarts à droite ; les cheveux et mèche sur la joue, marron et gris-noir, encadrent le visage et portent une couronne de fleurs, jade, blanches, roses et rouges. Les yeux noirs, grands ouverts, marqués par d'épais sourcils et deux rangées de cils noirs et d'un cerne rouge, expriment un regard dur et volontaire. Le nez droit est large ; la bouche est plutôt petite mais lippue ; la face est grasse et ronde.

d) Du quatrième portrait d'un homme, de trois-quarts à droite, il ne reste que le haut de la tête avec des cheveux marron et noirs pris dans une couronne de feuilles de laurier (?) vert clair et jade.

*Panneau XVIII.* Une courtisane. Plan IV et pl. VIII, 3.

a) Panneau à chevrons superposés ; motif le plus courant parmi les sujets géométriques.

(Dim. : 0 m. 30 × 0 m. 22).

b) Une femme en robe longue vert clair, avec un voile rose, rouge et grenat. Ne restent visibles que les plis inférieurs et, à gauche, une plante à trois tiges, de couleur marron, qui se terminent par des fleurs vert clair et jade.

(Dim. : 0 m. 31 × 0 m. 38).

#### TYPE ETHNIQUE DES PORTRAITS (1)

Le nombre total des portraits conservés est de vingt-quatre dont deux ne gardent que peu de leur partie supérieure. Nous ignorons la longueur primitive de ce pavement, mais, uniquement pour la partie connue, et compte tenu des panneaux aux portraits disparus, il devait probablement y avoir en tout quarante têtes dont vingt de chaque côté.

Ces panneaux étroits aux portraits se divisent en trois groupes suivant le principe de leur composition :

1. Panneaux avec les portraits de couples (n° III) ;
2. Panneaux avec les portraits des membres d'une famille appartenant à deux générations : parents et enfants (n°s VI et XIV) ;
3. Panneaux (les plus nombreux) avec les portraits des membres d'une famille appartenant à trois générations : grand-père, parents et enfants (n°s IX, XII, XIV, XVII).

Malgré la grande variété de visages, qui semblent être dessinés d'après nature, le type ethnique reste le même. La couleur des cheveux de toutes les têtes est la même : noir, noir et marron, noir et gris-noir ; souvent

(1) Pour les planches correspondant aux numéros des panneaux mentionnés ici, voir la table des planches.

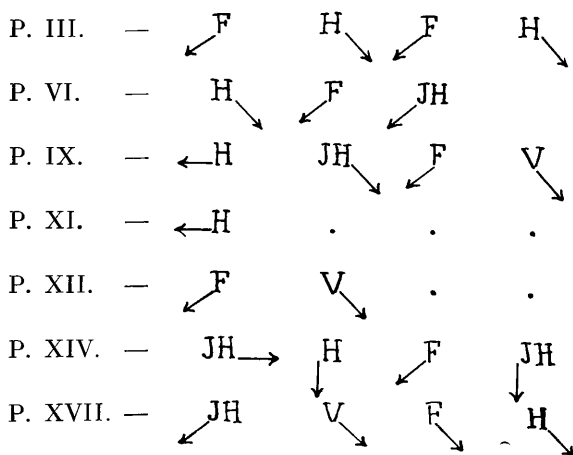
on y trouve mêlés des tons violets pour accentuer les reflets d'une chevelure plus foncée. Tous les yeux sont noirs. Pas de tête blonde ni d'yeux clairs.

Les hommes portent les cheveux longs tombant jusqu'au cou ; presque tous ont une moustache et une barbe. Le nez est proéminent mais pas busqué ; leurs lèvres sont fortes ; le teint est bronzé. Les femmes ont la chevelure opulente qui tombe librement en vagues ou est nouée en natte dans le dos ; une boucle ou une natte se détache invariablement et glisse sur chaque joue en encadrant l'oreille. Leurs visages sont pleins, presque ronds ; ceux des femmes mûres ont souvent un double menton. Leur bouche est petite mais à lèvres fortes, le nez droit aux narines marquées ; les sourcils arqués se rejoignent par la taroupe à la racine du nez.

La seule exception est constituée par trois têtes d'hommes (panneaux nos III, b ; XI, a ; XIV, b) qui appartiennent à un type ethnique différent. Avec leurs pommettes saillantes, le manque de système capillaire sur le visage, et les yeux légèrement bridés, ils peuvent appartenir à la famille mongole de l'Asie centrale.

*Position des têtes.*

Nous présentons ici un schéma qui permet de faire connaître certaines règles qui ont été imposées ou adoptées par les artistes pour la position des têtes représentées (1).



(1) P = panneau ; H = homme ; F = femme ; V = vieillard ; JH = jeune homme.

Sur sept panneaux, dont deux incomplets, se trouvent représentées 22 têtes complètes ou presque. Sur sept hommes, quatre regardent à droite, un est de face et deux de profil à gauche.

Sur sept femmes, six regardent à gauche, une à droite.

Les trois vieillards regardent à droite.

Sur cinq jeunes hommes, deux regardent à gauche, un à droite, un est de profil et un de face.

Il s'ensuit que le travail de l'artiste était subordonné à certaines obligations quand il préparait les cartons des portraits d'hommes ou de femmes : les premiers avaient plutôt pour règle la direction à droite, ce qui était imposé aussi pour la présentation des vieillards. Les portraits des secondes sont presque invariablement à gauche. Les jeunes hommes occupent une place intermédiaire, se rangent tantôt du côté des unes, tantôt du côté des autres. Les têtes de trois-quarts sont en majorité ; trois sont de profil et trois de face.

#### *Ornement des cheveux.*

On a dû remarquer la place particulière que la mosaïque de l'iwân réserve à la représentation de la couronne de fleurs : certaines dames tiennent des bouquets de fleurs destinées à la préparation de ces couronnes, d'autres sont en train de les tresser, d'autres les tiennent à moitié terminées ou déjà prêtes à être portées ; enfin on en voit même une jetée sur un édifice.

Cette couronne de fleurs, de section ronde, aux extrémités amincies ornées de touffes rondes de feuillage, est dotée à ses deux bouts de minces rubans d'attache, et était destinée à être portée sur les cheveux, au-dessus du front. Seules les femmes représentées en portrait en portent. Toutefois, l'une d'elles arbore, à la place de cette couronne de fleurs, une couronne de feuilles de laurier (panneau VI ; pl. X, 1). Or, celle-ci semble être réservée aux hommes puisqu'on ne la voit que sur les têtes mâles ; mais tous ne la portent pas : les cheveux de certains hommes (pl. IX, 1 & 2 ; X, 1 & 2 ; XIII, 2) de même que ceux de tous les vieillards et jeunes hommes n'ont



aucun ornement. Ajoutons enfin que dans deux cas (pl. IX, 1 et pl. XI, 2) à cette couronne se trouvent fixées des cornes d'animaux et des oreilles.

Ces variétés de couronnes et la façon de les employer ne doivent pas être, d'après nous, interprétées comme une fantaisie de l'artiste, mais, vraisemblablement comme une attribution selon l'importance de tel ou tel personnage, ses origines ou droits de naissance, ou encore le poste occupé par lui dans l'Empire, où une gradation dans l'échelle sociale était très stricte et toujours observée avec rigueur. C'est ainsi que nous croyons que le jeune couple du panneau III, c et d (pl. IX, 1 ; pl. XII, 2 et pl. XIII, 3) occupait le plus haut rang parmi les autres, précisément parce que ses coiffures sont les plus richement ornées.

#### *Vêtements.*

Toutes les femmes représentées sur les grands panneaux de la mosaïque se divisent, au point de vue vestimentaire, en deux groupes. Les unes, nues, n'ont pour tout vêtement qu'un voile jeté toujours sur l'épaule gauche et couvrant de biais le torse, laissant libres l'épaule et le bras droits, un sein ainsi que les jambes. Ce sont, à en juger par leurs occupations, des danseuses, des musiciennes, des tresseuses de couronnes, bref, cette armée de jeunes filles et de jeunes femmes appelées à divertir les princes et les seigneurs lors de banquets, festins ou fêtes.

Le voile jouait un rôle prépondérant dans l'évolution des danseuses et enrichissait, par la variété de ses déploiements, la mise en scène des ballets sassanides. Tenu par les extrémités, ou jeté sur les bras tendus en avant ou légèrement ouverts, il était déployé par les danseuses de façons différentes : tantôt il tombait en larges plis devant elles, couvrant totalement leur nudité ou la voilant à peine, comme on le voit sur une carafe du Musée de l'Ermitage (Fig. 3) ; tantôt, au contraire, ouverts ou roulés derrière, les châles



Fig. 4.

formaient une sorte d'écran ou de cadre dans lequel se mouvait la jeune femme dans toute sa beauté. C'est ainsi que les danseuses étaient représentées sur l'un de nos panneaux (pl. VIII, 1) et sur un vase du Musée de l'Ermitage (Fig. 4). Tantôt enfin, roulé et projeté en l'air par les bras tendus vers le haut, le voile formait un arc sous lequel évoluait la femme. Ainsi se présentent les danseuses sur une coupe en forme de nacelle du

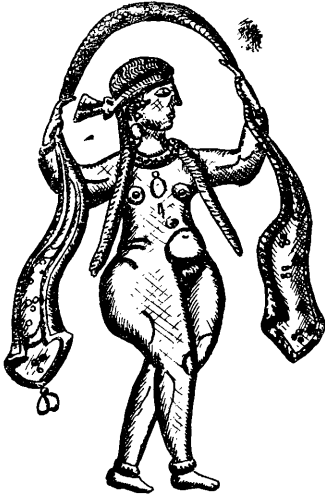


Fig. 5.

Musée de Baltimore (Fig. 5) et une danseuse nue, en or, trouvée en Sibérie et qui est conservée au Musée de l'Ermitage (1), tout comme une autre sur un couvercle de sarcophage parthe du Musée de Berlin (2) ou sur un vase en bronze (3).

Sur d'autres grands panneaux, les femmes sont autrement parées : elles portent des robes très longues qui, non seulement descendent jusqu'aux pieds, mais s'étalent parfois sur le sol comme si elles avaient une longue traîne. Certaines de ces robes, qui moulent le corps comme un fourreau et laissent invariablement le cou dégagé, ont des manches longues très ajustées (pl. VII, 1), d'autres, au décolleté

plus échancré, sont sans manches (pl. V, 1). Quoique assez ajustées, elles étaient portées soit avec une ceinture (pl. V, 1) soit sans ceinture (pl. VII, 1). D'une façon générale, un voile était jeté par-dessus la robe, partant toujours de l'épaule gauche et couvrant souvent tout le torse de la femme en ne laissant libres que l'épaule et le bras droits.

A en juger d'après les monuments connus, ainsi que d'après nos mosaïques, ces vêtements étaient le privilège des femmes de la cour, de celles

(1) J. Orbeli et C. Trever, *Op. cit.*, pl. 50.

(2) F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 64.

(3) *Ibid.*, pl. 131.

qui appartenait aux familles nobles et au harem royal. La robe qu'elles portent, on la reconnaît sur la déesse Anahita, soit sur le bas-relief du roi Narsé à Naqsh-i-Roustam (1), soit sur le tympan de la grande grotte de Taq-i-Bostan (2). Déesse, elle porte dans ces représentations un mantelet jeté sur les épaules. Plus proche de la tenue des dames de la mosaïque



Fig. 6.

est celle de la reine qui est représentée sur la coupe du Musée de Baltimore (3) (Fig. 6). Elle consiste en une très longue robe aux manches ajustées et au cou dégagé, avec, posé sur l'épaule gauche, un large voile qui laisse l'épaule et le bras droit libres, et entoure le torse et les jambes de la reine en descendant assez bas pour remonter, ensuite et envelopper le bras gauche. Ainsi,

- (1) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 157, B.  
 (2) *Ibid.*, pl. 160, B.  
 (3) *Ibid.*, pl. 230, A.

les deux extrémités du voile, avec un pendant servant de poids, se trouvaient réunies dans la main gauche.

En somme, la mode féminine du temps des Sassanides différait assez peu de celle d'une matrone romaine. La longue robe de la dame persane de cette époque est une réplique de la *stola* (1) qu'on mettait par-dessus la tunique, celle-ci tenant lieu de chemise. Comme la *stola*, la robe d'une persane pouvait être portée avec ou sans manches, avec ou sans ceinture. La Romaine portait par-dessus une *palla*, genre de manteau jeté librement sur la robe, que la femme sassanide n'ignorait pas mais à laquelle elle préférait, semble-t-il, un châle qui était porté exactement comme le *sari* de la femme de l'Inde de nos jours.

Aucune des robes, aucun des voiles que portent les femmes représentées sur les mosaïques, ne montrent de tissu orné de dessins. Faut-il croire qu'au III<sup>e</sup> siècle la production sassanide de tissus de laine ou de soie ne comprenait que peu de dessins, et que le grand changement dans cette production se fit au IV<sup>e</sup> siècle, après la création par Châpour II de plusieurs centres de tissage dans le Khouzistan ? (2). Nous savons depuis peu que la soie sassanide rose, ornée de losanges et de cercles à l'intersection de ceux-ci, en or, date de la fin du III<sup>e</sup> siècle. Portée par un personnage important, cette soie est encore d'un dessin tout à fait simple (3).

### *Bijoux.*

Toutes les femmes qui figurent sur nos panneaux sont parées de bijoux. Il faut, toutefois, reconnaître que, dans l'ensemble, leur usage en est relativement modeste. Toutes les oreilles sont ornées de pendants, généralement à perle piriforme. Les avant-bras et les poignets portent des bracelets, de simples anneaux d'or qu'on voit sur les chevilles également. On sait que l'usage de ces derniers était très répandu dans tout l'Orient d'où, vraisemblablement, il passa à Rome (4). La mode de porter le bracelet aux chevilles,

(1) Daremberg & Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines s. v. stola*.

(2) E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, 1927, p. 69.

(3) Sur une fresque sassanide découverte par nous à Suse, et encore inédite.

(4) Daremberg et Saglio, *Op. cit.*, s. v. *armilla*, *compes*, *periscelis*.

qui, au début, avait un caractère prophylactique, est encore très en usage parmi la population rurale de l'Orient.

Une seule parmi les femmes de la mosaïque porte au cou un collier formé de perles de deux couleurs (pl. V, 2) : c'est la harpiste, qui est la plus parée. A ce propos, il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans la frise des musiciens qui a été découverte à Aïrtam, dans l'ancienne Sogdiane, la musicienne la plus richement ornée est précisément la harpiste qui joue du même instrument que celle de Bîchâpour, dont la caisse de résonance verticale s'élargit aussi vers le haut. Elle penche aussi la tête vers son instrument comme si elle cherchait à suivre avec attention l'exécution de la mélodie (1) (pl. XXVIII, 1). Faut-il conclure que les harpistes comme les chanteurs étaient considérés comme une classe privilégiée parmi les artistes de l'époque ? (2). On pourrait le croire en lisant ce passage de Firdousi : « On y voyait... des joueurs de harpe parés de boucles d'oreilles et portant chacun sur la tête un lourd diadème d'or, incrusté de pierreries ; leurs joues étaient colorées comme le brocart de Roum, et les harpes résonnaient sous les doigts de ces fils de Péris » (3).

#### INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET DE JEU. ARMES

##### *La harpe.*

Les monuments sassanides, et en premier lieu les bas-reliefs de chassés royales de Taq-i-Bostan, laissent supposer que la musique de cette époque réservait à la harpe une place de choix et qu'elle primait les autres instruments. Déjà le nombre de harpistes figurées dans des barges, d'un côté, sur une estrade, de l'autre, semble faire ressortir ce fait. On y reconnaît, d'après nous, trois différents types de harpes :

1° Une harpe à caisse de résonance horizontale, à montant vertical rond où se trouvaient les clefs de réglage de la tension des 9 (?) cordes obliques. L'instrument est tenu devant la musicienne, le montant en

(1) C. Trever, *Monuments d'art gréco-bactrien* (en russe), 1940, pl. 49.

(2) A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, 1936, p. 476 ss.

(3) *Shah-Namé*, trad. Mohl, III, p. 325.

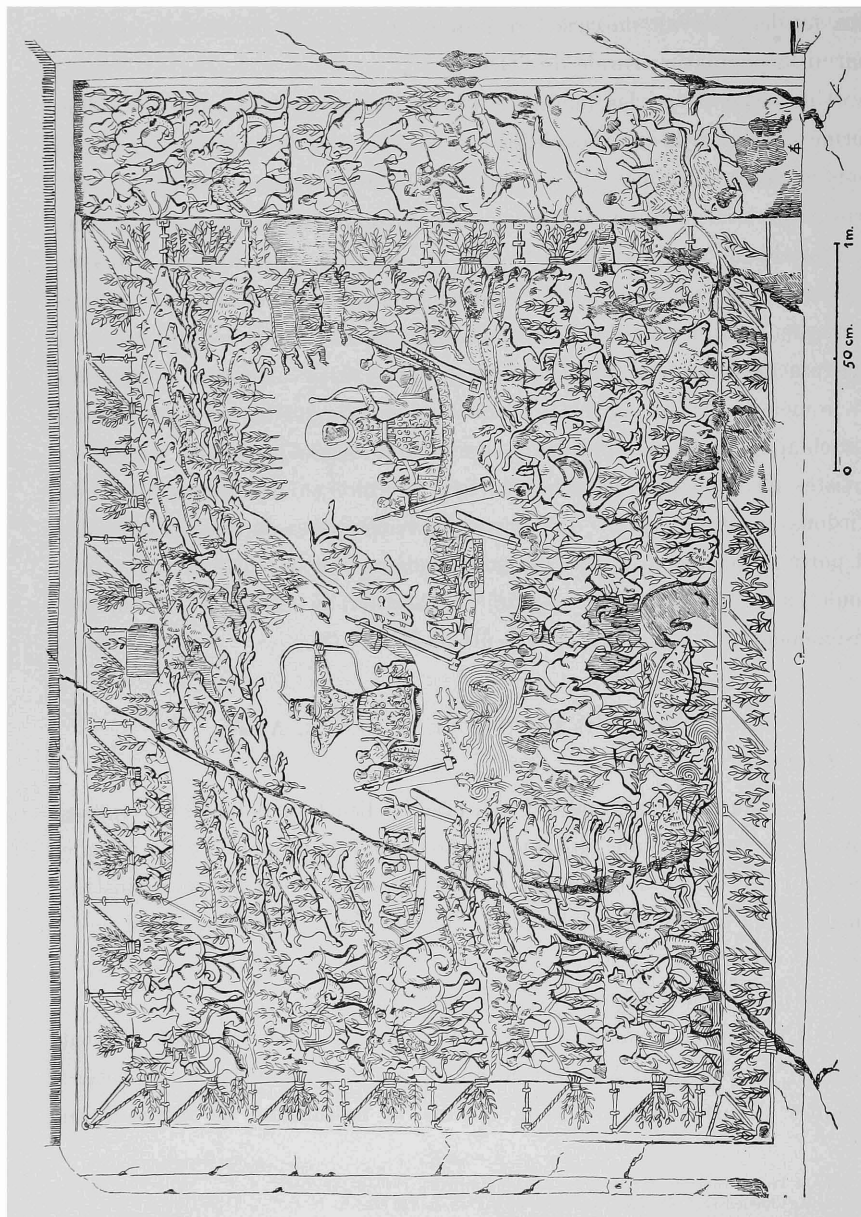


Fig. 7.

avant. C'est le *vôn* ou *vin* des Persans. N'en joue que la seule musicienne qui se trouve dans la barge royale (Fig. 7). Il faut croire que cette harpe avait une destination spéciale, pour accompagner un chant exécuté par la harpiste-soliste, musicienne et chanteuse. Ce rôle de la harpe à caisse horizontale peut se confirmer par un autre monument qui est un plat en argent et où un musicien jouant d'une harpe semblable figure la bouche ouverte



Fig. 8.

(Fig. 8). Un passage de Ta'alibi peut corroborer notre interprétation quand, parlant de Bārbadh, le célèbre musicien de Khosroès II, il dit que celui-ci chanta de telle manière qu'il « fascina les auditeurs par *les sons plaintifs des cordes de son instrument*, et par la tendre modulation de sa voix » (1) ;

(1) A. Christensen, *Op. cit.*, p. 478/9.

2° Dans les deux barges à droite et à gauche de celle du roi, on voit dix harpistes, cinq dans chacune, jouant d'une harpe semblable à celle de la mosaïque de Bichâpour, à caisse de résonance verticale et évasée en haut, et dont le son devait être normalement plus puissant que celui obtenu par la harpe décrite plus haut. Ce type devait constituer un instrument d'orchestre dans le cas de ces dix harpistes de Taq-i-Bostan, ainsi que dans la frise des musiciennes d'Aïrtam (pl. XXVIII, 1), mais il pouvait, semble-t-il, aussi servir pour accompagner des soli de chant ou des danses, comme peut le laisser supposer notre panneau VIII.

3° A Taq-i-Bostan, sur l'estrade élevée, pour les musiciens sur le bas-relief d'en face, on voit six harpistes (1). Dans la première on reconnaît la « soliste » de la barge royale ; les cinq autres, qui se tiennent derrière elle, doivent constituer un orchestre et tiennent des harpes dont la caisse semble être horizontale, et dont la partie verticale se recourbe en haut vers l'avant. Cet instrument ressemble au type de la harpe que l'on connaît chez les Romains et les Grecs, de même qu'en Égypte, sous le nom de *sambyque* (2), terme qui était employé pour désigner une machine de guerre en forme d'échelle posée sur une base en forme de bateau, dessinant donc par sa silhouette une ligne courbe. C'est, croyons-nous, cette variété qui était désignée en persan sous le nom de *tchang*, terme au sens primitif de « courbé, crochu », et qui serait ainsi synonyme de *sambyque*. D'après les auteurs anciens, le diapason de celle-ci était aigu et efféminé, et devait donc se rapprocher plutôt du premier type de harpe décrit plus haut (3).

La harpe à caisse verticale ou *trigone* est très anciennement connue en Iran puisque figurant déjà sur un monument de Néhavend que Herzfeld datait de la fin du III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. (4), et dont la reconstitution,

(1) F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 87.

(2) Daremberg et Saglio, *Op. cit.*, s. v. *lyra*, *trigone*, *sambyque*.

(3) Notre interprétation diffère de celle qu'a faite H. G. Fraser, *Instruments of music in the Taq-i-Bustan bas-reliefs*, *J. R. A. S.* 1938, p. 403. On voit une harpe de ce type sur une miniature du XIV<sup>e</sup> siècle, avec la chasse de Bahram Gor accompagné de sa harpiste Azadé. E. Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, p. 36.

(4) *Archaeological history of Iran*, 1935, fig. 1.



qui figure dans la monographie de Galpin (1), est très proche de la harpe de notre mosaïque. Le même type d'instrument est tenu par une musicienne de la Mésopotamie, une figurine du début du II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère ; on voit la même harpe sur le bas-relief élamite de Malamir ainsi que sur un bas-relief assyrien du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., qui représente un orchestre élamite (2). Plusieurs figurines en terre cuite représentant des harpistes qui jouent du même type d'instrument proviennent des fouilles de Séleucie sur le Tigre (3) ; nous en avons trouvé quelques-unes très proches dans les quartiers parthes de Suse (inédites). Les Sassanides héritèrent cette harpe qui, en Iran même, comptait plus de deux mille ans d'existence.

*La canne de polo.*

Sous le portrait de l'homme de gauche du panneau III (pl. IX, 1 et pl. XIII, 4), on voit un bâton à bout recourbé qui, sous les Sassanides et longtemps après fut employé dans le jeu de polo. On peut croire que le personnage représenté avec cet objet était l'organisateur de ce jeu ou le gardien de ces bâtons à la cour royale. On a vu plus haut que le témoignage des pratiques de ce jeu à Bichâpour s'est conservé jusqu'à nos jours dans le nom de la petite et belle vallée, sorte de cirque encaissé entre de hautes montagnes qui s'étend derrière la gorge aux bas-reliefs et qui s'appelle toujours *Tang-i-Tchougan* ou « Vallée (du jeu) de polo ». C'est là que le roi et sa cour devaient s'adonner à ce sport national, et la vallée s'y prêtait parfaitement. La grande place d'Ispahan fut conçue et destinée aux mêmes compétitions auxquelles les rois séfévides assistaient du haut de leur palais Ali-Ghapou, bâti en bordure d'un des côtés longs de la place. Les deux bornes sculptées qui marquaient l'un des buts se dressent encore face à la grande mosquée du Shah.

Aucune des sources littéraires conservées ne parle du poste de chef responsable du jeu de polo à la cour sassanide. Il faut descendre jusqu'à

(1) F. W. Galpin, *The music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*, 1937, pl. VI, 3 et p. 29 ss.

(2) *Ibid.*

(3) W. V. Ingen, *Figurines from Seleucia on the Tigris*, 1939, p. 158 ss. et pl. XXXVI, 259, 260, 265, 266.

l'époque des Mamelouks pour savoir que parmi les dignitaires de la cour de ces princes, il y en avait au moins sept dont les armes portaient les symboles de leurs charges : des objets déterminés tels qu'une coupe pour le chef échanton, une serviette pour le chef de la garde-robe, ou un bâton de jeu de polo pour le chef chargé de l'organisation de ce jeu, etc. (1) ; celui-ci avait le titre de *Tchugandar* ou « gardien des bâtons du jeu de polo ». On connaît un certain nombre de blasons de ces dignitaires de la cour des Mamelouks, tous relevés en Égypte (2), et un semblable en Iran

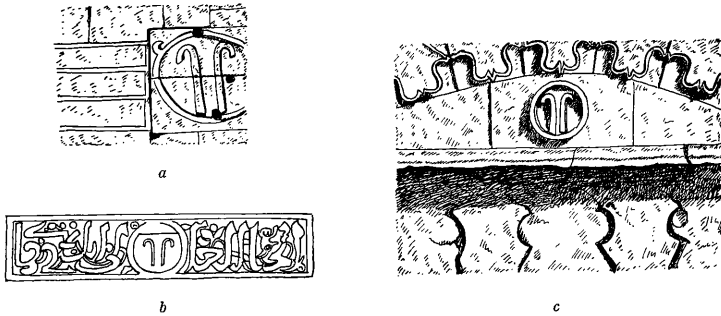


Fig. 9.

qui décore un tombeau à Maragha (3). Tous ces blasons sont conçus d'une façon identique et présentent deux bâtons recourbés, dressés et adossés (Fig. 9).

La représentation des joueurs de polo avec leurs bâtons sur les objets d'art islamiques, tels que bronzes, céramiques ou miniatures, était un sujet très recherché. Sur la vaisselle en bronze incrustée d'argent de l'époque des Seldjouks et des Ayyoubides, les joueurs sont armés d'un bâton à extrémité recourbée, tandis que sous les Mamelouks, celui-ci prend déjà la forme d'un maillet (4). Nous reproduisons ici un médaillon avec un joueur

(1) L. A. Mayer, *Saracenic Heraldry*, Oxford, 1933, p. 5.

(2) *Ibid.*, p. 16 ss.

(3) A. Godard, *Athâr-é-Irân*, I, fasc. I (1936, fig. 101).

(4) D. S. Rice, *Studies in Islamic metal work*, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies presented to Vladimir Minorsky*, vol. XIV, 3 (1952), p. 564 ss., fig. 3-6 et pl. 9-10. Pour les miniatures, voir : L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, pl. LXXXIII, B. 127 (a), et E. Kühnel, *Miniaturmalereien im islamischen Orient*, pl. 112.

de polo qui orne le fameux «Baptistère de Saint Louis» du Musée du Louvre, daté de 1290-1310. Le bâton que porte le cavalier a encore la forme recourbée (Fig. 10) et est employé comme le *club* du joueur de hockey, et il serait aussi l'ancêtre de celui du golf.

On peut, semble-t-il, admettre que la tradition d'accorder une charge de «maître de jeu de polo» puisse remonter à l'organisation de la cour sassanide. Quant à l'attribution aux émirs des Mamelouks de symboles correspondant à leurs charges, elle pourrait dériver des vieilles traditions des cours orientales qui connaissaient les dignitaires porteurs des armes royales, sous les Achéménides en particulier. Ainsi, sur les côtés de sa tombe à Naqsh-i-Roustam, Darius fit représenter Gaubavara (Gobryas) portant son arc et une lance, et l'inscription gravée le fait connaître comme étant le porteur de la lance royale. Le second personnage armé d'un arc et d'une hache de combat est Apacina qui, toujours d'après l'inscription, était le porteur de la hache du roi (1). Cette tradition se conserva jusqu'à bien plus tard et Abu-l-Fida, en parlant dans son *Histoire* des émirs qui assumaient diverses charges à la cour du Chorasmchah Mohammad b-Takash, mentionne parmi leurs emblèmes l'arc qui était celui du *silahdār* ou porteur d'armes royales (2). Rien ne permet d'émettre d'hypothèse sur l'existence de blasons pareils chez les hauts dignitaires des époques achéménide et parthe. La question pourrait se présenter autrement pour la période sassanide, et une étude approfondie des milliers d'intailles connues du temps de cette dynastie,



Fig. 10,

(1) F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 1910, p. 16.

(2) L. A. Meyer, *Op. cit.*, p. 4 et note 6.

cachets si riches en symboles, pourrait donner, croyons-nous, des résultats concluants sur les débuts de l'art héraldique en Iran sassanide.

L'origine du polo, qui est devenu un jeu national persan, n'est pas connue ; on croit que c'est une invention indo-persane ; déjà les héros épiques iraniens excellent à ce jeu qui entrait dans le programme de l'éducation de chaque jeune cavalier persan. Inostrantzev lui a consacré une importante étude, en utilisant comme source l'*Ayennāmagh* cité par Ibn Qutaïba dans le '*Uyūnu'l-akhbār* (1). Le nom persan چوگان (*tchūgān*) « crosse » dériverait de چولگان (*tchūlgān*) qui viendrait du mot چول (*tchūl*) « courbe » (2). A Byzance, ce jeu s'appelait τζυκάκιον, en France *chicane*, au Portugal *choca*.

Car le jeu de polo sous son nom actuel est arrivé en Occident pour la seconde fois, où il était déjà connu au moyen âge sous celui de *chicane*, du nom dont on désignait le bâton à bout recourbé, le *tchūgān* persan, ce terme qui entra dans la langue française avec un sens que le jeu en question explique parfaitement (3). Enfin, Inostrantzev signale que du même mot dérive en russe le *tchékan* sous lequel on désignait une arme en forme de marteau et qui était en même temps un insigne de dignitaire.

### *Les flèches.*

Il nous reste à expliquer un dernier objet qui figure sur les mosaïques de l'iwan ; c'est celui qui se trouve à droite du dernier portrait d'homme du même panneau III (pl. IX, 1 et pl. XIII, 3), et qui, précisément à cet endroit est abîmé. Il s'agit de six tiges (leur nombre semble avoir été plus grand) dont on voit le prolongement de la première à gauche de la barbe du personnage. Il nous a été suggéré l'idée d'un syrinx, et, quoique cet instrument n'était pas inconnu à l'époque sassanide [témoin le second

(1) Inostrantzev, *Études sassanides* (en russe) SPb. 1907, p. 72 ss.

(2) H. Yale and A. C. Burnell, *Hobson-Jobson, a glossary of colloquial anglo-indian words and phrases*. London, 1886, 145-147 ; 544-545 ; New Edition, *ib.* 190-193 ; 719-720 ; cf. Inostrantzev, *Op. cit.*, p. 73, n. 3.

(3) Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ Latinitates*, X, Niort, 1877, Dissertation VIII, De l'exercice de la chicane ou du jeu de paume à cheval, 29-31. J. J. Jusserand, *Les sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, 2<sup>e</sup> édition, 1901, 314-320 ; cf. Inostrantzev, *Op. cit.*, p. 73, n. 2. A propos du jeu de polo, voir Carl Diem, *Asiatische Reiterspiele*, 1942, p. 101 ss.

musicien de l'estrade de la scène de chasse de Taq-i-Bostan (1)], nous devons renoncer à cette identification pour les raisons suivantes :

a) les tubes et les roseaux d'un syrinx étaient toujours étroitement liés les uns aux autres et même collés avec de la cire ou de la poix (2). Or, sur notre mosaïque, ces tiges sont très espacées et bien séparées l'une de l'autre par des dés blancs du fond de panneau. C'est la façon de représenter dans la peinture les flèches dans un carquois, comme on peut le voir sur les miniatures et la chasse de Bahram Gor en particulier (3) ;

b) la première tige qui passe derrière la tête et se prolonge à gauche de la barbe du personnage, telle qu'on la voit elle ne donne pas toute sa longueur qui était, certainement, plus grande que la hauteur de la tête. Il s'agit donc de tiges très longues, ce qui paraît contraire aux dimensions normales d'un syrinx de l'époque romaine ;

c) enfin, les extrémités des tiges visibles, qui sont de couleur jaune, ne sont pas rondes mais accusent une forme lancéolée et montrent une surface bilobée d'une couleur gris-clair et gris foncé.

Nous inclinons donc à reconnaître dans ces tiges des flèches qui, figurant près d'un portrait d'homme devaient indiquer, de même que le bâton de polo pour son voisin du panneau, la charge qu'il occupait à la cour, en l'occurrence soit celle de grand veneur, soit celle de porteur des armes du roi.

(1) F. Sarre, *Op. cit.*, pl. 87 ; E. Kühnel, *Op. cit.*, pl. 66.

(2) Daremberg et Saglio, *Op. cit.*, s. v. syrinx.

(3) E. Kühnel, *Miniaturmalereien im islamischen Orient*, pl. 36 ; aussi pl. 37, pl. 50, pl. 54 ; *passim* jamais en paquet mais toujours espacées.



## CHAPITRE III

---

### COUR A MOSAÏQUES

Plans II, C et V et pl. XVI-XX

*La cour.*

Lors du dégagement du couloir Sud-Ouest de la grande salle cruciforme du palais, non loin de l'angle Sud de ce bâtiment, nous avons recueilli, presque à la surface de la butte qui recouvrait ce monument, un fragment de pavement de mosaïque. La place de sa découverte nous parut insolite puisque, étant une décoration du sol, elle se trouvait à quelque quatre à cinq mètres plus haut. Nos investigations nous permirent de projeter la lumière sur cette « migration » du fragment. Un puits — un de ces innombrables puits des *ghanats* ou canaux souterrains qui amènent l'eau de la rivière de Châpour aux villages environnants, et qui criblent littéralement toute la surface de l'ancienne ville (pl. I) — était creusé près de l'angle Est de la cour ; en traversant le niveau du sol de celle-ci, le puisatier piocha dans la mosaïque qui se trouvait encore *in situ*, et un morceau en fut jeté avec la terre et les pierres qui sortaient du puits, à la surface de la butte sous laquelle se trouvaient les restes de la salle du palais.

Nos recherches se trouvèrent justifiées au moment où, poussant nos travaux vers la cour pour identifier l'épaisseur du mur extérieur Sud-Ouest du couloir de la grande salle, et son tracé du côté de la cour, nous fîmes

une saignée dans l'emplacement G (voir plan V), et découvrimus le premier morceau de mosaïque *in situ*, d'où les travaux s'étendirent sur toute la cour.

Celle-ci, attenant à la grande salle cruciforme et au temple du feu, est orientée par les angles tout comme les deux imposants monuments cités. De forme rectangulaire, la cour mesure 34 m. 40 de longueur sur 19 m. 75 de largeur (plan V et pl. XVI, 1 et 2), et ne communique avec les deux bâtiments voisins que par une seule petite porte pratiquée dans son mur Nord-Est, tout près de l'angle Nord. En y passant, on pénétrait dans le couloir Sud-Ouest de la salle cruciforme qui donnait en même temps sur l'escalier de l'entrée du temple. Ce petit accès, le seul qui assurât la liaison entre la partie Est de l'ensemble des palais avec d'autres bâtiments du complexe royal qui s'étendent dans la direction de l'Ouest et du Sud, incite à supposer que la cour constituait la limite des quartiers officiels et qu'avec elle commençaient les parties privées, telles que les appartements royaux, les harems, services, etc. Le niveau du sol de la cour est de 0 m. 50 plus bas que celui de la salle cruciforme.

La cour subit des remaniements assez profonds à l'époque islamique ou, peut-être même déjà sous les Sassanides. C'est ainsi que les quatre murs qui l'entourent, très éprouvés par le temps (pl. XVI, 2), reçurent d'épais contreforts en pierres sèches qui, élevés sur les restes des mosaïques, purent préserver quelques pauvres fragments de celles-ci. A cette époque tardive, fut élevé un petit bâtiment avec son puits au milieu de la cour, à un moment où le palais était peut-être déjà abandonné.

Notre tâche consistait, en premier lieu à enlever les contreforts et les parties des murs écroulés à l'intérieur de la cour pour atteindre le départ de ceux-ci et identifier par eux le tracé de la cour et l'emplacement du pavement de mosaïque qui devait suivre ces murs. La façade des deux murs longs de la cour, bâtis en blocage comme la plupart des édifices de Bichâpour, était primitivement enduite de plâtre. Tous les 3 m. 50 environ, cette surface uniforme était rompue par une demi-colonne engagée, ce qui en faisait sept de chaque côté, qui étaient faites en pierres brutes recouvertes d'une forte couche de plâtre. Elles étaient posées sur un socle carré qui



supportait une sorte de sima en plâtre également. Aucun élément permettant la reconstitution de leur partie supérieure ne fut recueilli. Le rôle de ces colonnes était purement décoratif, et il y a peu de chances d'y voir quelque élément architectural comme, par exemple, un soutien de la couverture du péristyle auquel on aurait pu penser après le dégagement de la bande de mosaïque, près de ces murs. Le mur Sud-Ouest comprenait quatre portes de plus d'un mètre de largeur ; le mur opposé, comme on l'a vu, n'en avait qu'une mais la disposition et l'arrangement des colonnes engagées étaient identiques pour les deux murs.

Le plan V montre la situation de la mosaïque au moment de sa découverte. Comme celle de l'iwan, elle contournait les saillants et les rentrants formés par les colonnes engagées et leurs bases, mais, contrairement à celle-là, le pavement de la cour ne semble pas avoir été morcelé en petits panneaux séparés, et constituait, semble-t-il, un développement continu d'un ou de plusieurs sujets. Il n'est pas possible, vu l'état fragmentaire de la mosaïque, de se prononcer sur le fait de savoir si le pavement couvrait toute la cour ou si, à l'instar de celui de l'iwan, il ne formait qu'une bande le long des murs, ce qui nous paraît plus plausible. Les fragments A et F donnent des indications précieuses sur le retour de la mosaïque avant qu'elle n'atteigne les murs étroits du Nord-Ouest et du Sud-Est ; ces deux petits panneaux devaient remplir les angles aux endroits où la mosaïque tournait à angle droit sans entourer la base de la colonne. De plus, le motif E, qui est un oiseau tenant dans ses griffes une fleur, se trouve placé dans l'axe de l'angle que forme la mosaïque, réalisation tout à fait dans l'esprit des mosaïstes syriens qui employaient l'oiseau soit pour garnir des angles de mosaïques (1), soit pour remplir un vide (2).

Tout porte à croire ainsi que le pavement ne se prolongeait pas jusqu'aux murs étroits de la cour puisque sa bordure s'arrêtait à près de 4 mètres de ces murs. Dans une réalisation de l'importance de cette cour ornée de mosaïques, un simple vide ne pouvait avoir été conçu, et la bordure de la

(1) Doro Levi, *Antioch on-the Orontes* II, 1938, pl. 28, 40 ; pl. 47, 62 ; pl. 58, 80.

(2) Jean Lassus, La mosaïque de Yakto, *Antioch on-the Orontes*, I, 1934, fig. 2.

mosaïque devait marquer la limite d'autres aménagements. Or, entre elle et les murs étroits, aucune trace d'autres pavements, aucune indication de mur, n'ont été relevés. Nous croirions que deux iwans peu profonds flanquaient la cour des deux côtés étroits et étaient exposés, l'un au Sud-Est, l'autre au Nord-Ouest. Les cours longues, avec deux iwans en vis-à-vis, et s'ouvrant sur les côtés étroits, sont dans l'esprit de l'architecture sassanide (1) qui dériverait des traditions existant déjà à l'époque parthe (2).

*La mosaïque.*

Comme le montre le plan V, il reste une partie infime du pavement qui ornait le sol de cette cour ; le peu que nous avons mis au jour est confiné presque exclusivement aux angles que formaient les bases des colonnes engagées. Le côté Sud-Ouest en conserva plus que le côté opposé, et c'est par lui que nous commencerons la description.

Fragment A (pl. XX, 2).

Sur un fond blanc encadré de deux rangs de dés noirs, est représenté un motif géométrique (?) gris-noir et gris, dont le sujet nous échappe.

A partir de la première colonne engagée courait, semble-t-il, sans interruption, une bordure en tresse rose, rouge, grise et blanche, prise entre deux bandes de merlons noirs sur fond blanc. (Largeur de la bordure : 0 m. 18).

Fragments B et C (pl. XIX, 3 et pl. XVII, 1 et 2).

C. Un génie ailé à tête de face, légèrement tournée vers la gauche, vogue vers la gauche. La figure imberbe, au teint clair, et dont l'ovale est marqué par une rangée de dés gris, est bordée d'une étroite bande de cheveux rouge foncé qui, en mèches rubanées tombent sur les épaules ; les sourcils violacés sont légèrement arqués, les yeux noirs sont largement ouverts et cernés de gris et de mauve ; le nez est droit et fort, à l'arête éclairée, la bouche petite aux lèvres épaisses, le cou puissant. De larges ailes blanches avec des raies grises, bleu clair et jaune brun, sont en partie

(1) O. Reuther, *Op. cit.*, fig. 156, a (Clésiphon).

(2) *Ibidem*, fig. 106.

recouvertes de feuilles lancéolées blanches et vertes, qui forment une guirlande portée par le génie et qui encadre sa tête à droite et à gauche. L'être ailé est coiffé de la coiffure nationale iranienne, connue chez les Romains sous le nom de bonnet phrygien, et qui est reproduite exactement de la même façon qu'à Bichâpour, avec sa pointe arrondie qui retombe en avant, sur les têtes des Trois Rois Mages de la mosaïque de S. Apolinare nuovo à Ravenne (1). Il est vêtu d'une tunique rouge qui se croise sur la poitrine qu'elle laisse dégagée ; par-dessus l'épaule est jeté un mantelet d'une couleur rouge-grenat et rouge-brique, dont les deux bouts se rejoignent sur la poitrine et sont maintenus par une broche ronde, blanche à point central vert.

Le visage a une expression sévère, le regard est concentré ; les grandes ailes largement éployées, la tête inclinée dans la direction du vol, expriment d'une façon forte et appuyée le mouvement de l'envolée qu'accroissent encore les feuilles dispersées de la guirlande, emportées en arrière par le vent.

Un petit fragment (B) (plan V et pl. XIX, 3) qui représente un bout d'aile semblable à celles du génie qui vient d'être décrit, permet d'admettre qu'un être identique était représenté à gauche de la colonne et qu'il volait à la rencontre de celui-là. Le sujet devait représenter un ensemble connu qui orne l'arc du grand iwan de Taq-i-Bostan : deux victoires ailées portant dans leur main droite deux diadèmes rubanés. Plus de trois siècles séparent ces deux réalisations de l'art sassanide, qui semblent avoir été subordonnées à une idée très proche et qui répondent à la même conception artistique. (Long. du fragment : 0 m. 90 ; Larg. : 0 m. 26 ; Visage : 0 m. 085 sur 0 m. 07 ; Aile long. 0 m. 30).

Fragments D-E-F. (Plan V et pl. XVIII, 1 et 2 ; XIX, 1 et 2).

D. Une femme nue semble avoir été représentée de face. La figure a disparu et, de ses cheveux, il ne reste à droite qu'une touffe rouge et mauve.

(1) Von Ernst Vehli, *Die Mosaiken von Ravenna*, Basel, pl. 7. A propos de cette coiffure, voir A. Altöldi, *Jahrbuch der Schweiz. Gesell. für Urgeschichte*, 40 (1949/50), p. 30.

Le cou, large et fort, est orné d'un collier jaune et rouge qui semble être rigide. On distingue des seins en blanc bordé de rose, de face, très haut placés ; les épaules sont rondes et on voit le départ de ses bras dont celui de droite porte un bracelet. A droite de la femme, et remplissant l'angle que dessine toujours la même bordure, est représentée une branche d'arbre ou une plante à feuilles lancéolées, en blanc, vert et gris, avec, à son extrémité, une grande fleur ronde rouge, rose et mauve. (Long. 0 m. 30 ; Haut : 0 m. 20).

*E.* Un oiseau aux ailes éployées vole (?) vers la droite en tournant la tête en arrière. L'œil noir est bordé de rouge brique en haut et de blanc en bas ; la tête est bleu pâle et gris clair ; le bec, rouge-violet. Le cou est blanc rosé avec une rangée de dés rouges et une autre brique ; les ailes sont bleu pâle, orangé, gris, brun et noir ; les pattes rouge-violacé, rose et brique. Sous l'oiseau, on aperçoit une fleur ronde blanche et brique à centre blanc. (Dimensions : tête de l'oiseau, 5 centimètres ; larg. de l'aile : 6 centimètres ; long. de l'aile : 15 centimètres ; long. de l'oiseau : 28 centimètres ; fleur, diam. : 7 centimètres).

*F.* Nous avons déjà parlé plus haut de ce petit panneau à trois rangées de quatre parallépipèdes tournés à gauche d'où vient l'éclairage. Un sur deux porte au centre un point rouge ou bleu, formé de quatre dés. Le plan de situation de la mosaïque (plan V) ainsi que la photographie (pl. XIX, 1) sont assez convaincants pour admettre que ce petit panneau devait remplir le vide que formait la bordure en tournant à angle droit pour suivre le côté étroit de la cour. (Dim. : 0 m. 36 × 0 m. 27).

Fragment G. (Plan V).

Dans l'angle se trouve un motif trop petit pour permettre d'émettre une idée sur le sujet qui occupait cette section.

Fragment H. (Pl. XIX, 4).

Ce fragment se compose uniquement de feuilles lancéolées blanches et vertes, et représente soit un arbre, soit une guirlande dans le genre de celle que porte le génie ailé.

Fragment J. (Pl. XX, 1).

Une tête d'homme de profil à gauche. De lourds cheveux rouges et grenat forment une masse dont le volume est presque aussi grand que la tête même. Les sourcils noirs sont larges et longs, de même que les cils qui encadrent l'œil noir ; le nez est droit, la bouche mince. Au-dessus de la tête on voit une feuille blanche pointue semblable à toutes celles qu'on relève sur presque tous les fragments qui se sont conservés dans cette cour.

Nous terminons cette description par la mention de quelques restes de la bordure mise au jour dans le secteur IX, entre les colonnes 12 et 13 (voir plan V).

On se rend compte que, malheureusement, aucune idée d'ensemble du sujet de ce pavement en mosaïque ne peut être formulée. La seule observation qui semble ressortir de ces quelques rares fragments recueillis est que, dans cette cour, à l'encontre de la mosaïque de l'iwān, aucune division en petits panneaux séparés ne fut appliquée.

#### GÉNIES AILÉS

On connaît l'étude que Herzfeld a consacrée aux deux Victoires qui couronnent la voûte du grand iwān de Taq-i-Bostān. Après avoir reconnu avec raison que l'origine de ce motif doit remonter à l'art grec du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C., il attire l'attention sur son existence dans les peintures bouddhiques, au-dessus des deux grottes de Ming Oï, près de Kyzyl, au Turkestan chinois. Et, puisque dans l'art sassanide se retrouvent des sujets très proches de ceux de la peinture bouddhique de l'Asie centrale, une seule solution pouvait, d'après lui, s'imposer, à savoir : que c'est la peinture manichéenne qui assurait le rôle d'intermédiaire entre eux, et que c'est elle qui fut l'agent vecteur de l'art grec qui venait d'un seul centre ayant rayonné sur toute l'Asie, le centre gréco-bactrien (1).

(1) *Am Tor von Asien*, p. 72-74.

La thèse du rôle de l'art gréco-bactrien dans la vie artistique de l'Asie était chère à Herzfeld qui y revient souvent dans ses travaux toujours d'une grande valeur scientifique. Elle hantait et hante encore les esprits. Mais, malgré les lustres et les décades passés depuis qu'elle prit corps, aucune preuve — si l'on excepte toujours les mêmes admirables médailles des rois gréco-bactriens — n'est venue l'appuyer, pas le moindre indice la confirmer. Bien plus, nombre de récentes recherches lui apportent une entorse grave en ce qui concerne le prétendu rôle de l'art gréco-bactrien dans la création de l'art gréco-bouddhique. Les considérations d'ordre historique ne semblent pas lui être particulièrement favorables : ne connaît-on pas la résistance farouche que les guerriers, précisément de l'Iran oriental, opposèrent à l'invasion d'Alexandre le Grand ? Leur cavalerie fut la dernière à abandonner le champ de bataille de Gaugamela. Pour les pacifier, Alexandre mit des années. Le *modus vivendi* que les rois gréco-bactriens furent forcés d'instituer pour régner, non pas sur eux, mais avec eux, était large ; ils participaient activement et en commun à la vie politique et administrative du royaume. Le climat pour l'éclosion de l'art occidental et pour une sorte de domination sur l'art national, n'était guère plus favorable que celui de l'Iran où régnèrent les Séleucides aussi longtemps que les rois gréco-bactriens. Pourquoi donc Bactres et non Séleucie sur le Tigre ou sur l'Eulaeus, Ecbatane, Raghès ou Hécatompylos ? (1).

Revenons à la mosaïque de la cour qui représente deux génies ailés volant face à face et portant une guirlande. L'idée de la composition remonterait à l'art grec, comme l'a fait ressortir Herzfeld, mais la question de la peinture manichéenne et de son rôle dans les arts de l'Asie ne peut se poser puisque à l'époque où Bichâpour était en construction, Mani vivait encore, et vraisemblablement dans l'entourage de Châpour I. Ce qui revêt une importance bien plus grande pour notre recherche, c'est que le génie ailé d'aspect masculin est un vieux sujet de l'art iranien qui était

(1) ... car avant de croire à l'existence de ce dernier [l'art gréco-bactrien] nous préférons attendre qu'on ait trouvé le moindre spécimen, exception faite, bien entendu, pour les monnaies dites gréco-bactriennes, lesquelles ne sont que grecques et le sont même superlativement ». Bazin-Foucher, *Journal Asiatique*, 1938, p. 521.

même, déjà aux premiers siècles du I<sup>er</sup> millénaire avant J.-C., très en faveur sur le sol iranien dans l'art des bronziers du Luristan, art essentiellement iranien comme l'a prouvé Dussaud (1).

Ce génie ailé, on le retrouve aussi bien sur le grand vase en bronze du Musée du Louvre (Fig. 11) (2) que sur les « épingles » (Fig. 12 et 13). Génie protecteur des animaux [et probablement des hommes dans le cas où

ils combattaient des monstres (l'origine de son iconographie n'a pas de place dans la présente étude)], il apparaît dans son vrai rôle de gardien des portes du palais sur le bas-relief du palais de Cyrus, à Pasargade (Fig. 14). C'est dans ce rôle qu'il est connu par Philon qui mentionne à la cour du Roi de Perse des *πυλαροί* ou « gardiens des portes » (3), terme qu'il emploie pour les anges à la Cour Céleste imaginée d'après la cour du Roi



Fig. 11.

des Rois (car ces gardiens des Palais célestes étaient appelés *εισαγγελεῖς*) (4), et titre qui existait à la cour persane et celle des Ptolémées (5) pour désigner une fonction analogue à celle de *dar-andarzbadh*, ou « organisateur de la porte » (6). La Bible n'ignore pas non plus l'existence de ce génie ailé bien-faisant de Perse, et le livre d'Esther (I. 14) parle de *sarē pāras* où il ne

(1) Anciens bronzes du Luristan et cultes iraniens, *Syria*, XXVI (1949), p. 196 ss.

(2) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 63 et 64 a. Voir aussi M. Bahrani, Some objects recently discovered in Iran, *Bulletin of the Iranian Institute*, vol. VI et VII, Dec. 1946, p. 71 ss. et fig. 2.

(3) *περί κόμῳ*, cap. 6.

(4) Maxim. Tyr. XI, 12, p. 145, 5, éd. Hobein.

(5) Liddell-Scott, s. v. *πραγγελεῖς*. Je remercie André Grabar de m'avoir communiqué ces références.

(6) A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, p. 130, *passim*.

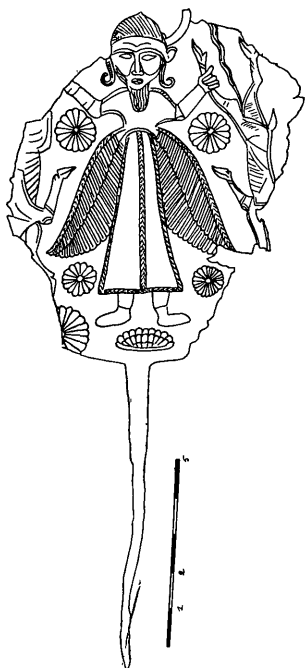


Fig. 12.

s'agit pas des grands du royaume, comme on l'interprétait, mais d'êtres surnaturels, d'un ange qui, pour la Perse, joua le même rôle que Michel, l'ange gardien d'Israël (1).

Le type iconographique de l'ange gardien des portes apparaît déjà sous les premiers Achéménides avec son aspect lourd, statique, comme tout l'art monumental perse de cette époque. Aucun monument de l'art iranien n'est venu encore le faire connaître durant ces huit siècles qui séparent le bas-relief sculpté du temps de Cyrus et les génies de la mosaïque de Bichâpour, où, sous les courants occidentaux, il a pris l'aspect d'une victoire ailée lancée en plein vol. Mais l'art sassanide, du moins dans ses plus anciennes manifestations, telles que le bas-relief de Firuzabad, qui représente la victoire d'Ardeshir I sur Artaban V (2), semble avoir apprécié des mouvements presque impétueux. Or, pour les

génies de la mosaïque, ce mouvement devient réel et même très logique, puisque les ailes leur furent attribuées pour exprimer la rapidité de leur action.

Sur ce motif d'ensemble remontant à l'art classique grec, se greffe, par le fait que ces génies portent une guirlande, une

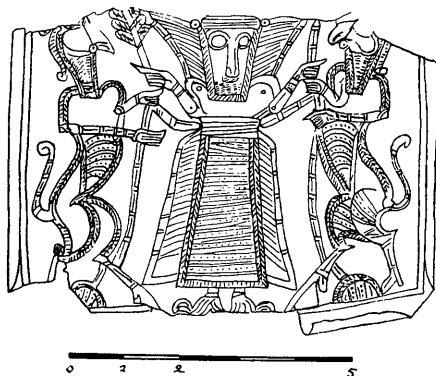


Fig. 13.

(1) Alfred Bertholet, *Der Schutzengel Persiens*, *Oriental Studies in honour of C. E. Pavry*, p. 34-40.

Aujourd'hui encore, la mythologie persane connaît les *péri* (de *par* « plume ») ou génies ailés bienfaisants, dont le nom a passé dans les langues occidentales. R. G.

(2) R. Ghirshman, Firuzâbâd, *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale*, Le Caire, XLVI (1947), pl. VII, a.



addition du motif hellénistique des Cupidons porteurs de guirlandes d'où dérivait l'ange des fresques de Miran (1), que Foucher décrit comme ayant « le caractère à la fois gréco-bouddhique et gréco-chrétien, en même temps que gandharien et syriaque » (2). Toutefois, si dans la composition de notre mosaïque on retrouve aisément des éléments grecs et hellénistiques, si sa réalisation technique doit être attribuée certainement aux mosaïstes syriens — dont vraisemblablement, le pavement de mosaïque de Shehba-Philippopolis avec ses quatre génies ailés (3) n'était pas inconnu —, tout dans nos génies ailés : leur figure, leurs vêtements, leur coiffure, leur aspect masculin, bref aussi bien leur aspect extérieur que leur rôle, trahit leur origine iranienne.

Ainsi, croyons-nous, l'iconographie des deux anges porteurs d'une guirlande ou d'une couronne se constitua sur le sol de l'Iran sassanide, puisant à la fois et simultanément dans les sources et traditions nationales exprimées sous les formes et d'après un thème occidentaux. Et si, deux siècles et demi plus tard, les mosaïstes chrétiens orientaux représentent au-dessus de l'arc, à San Vitale, à Ravenne, deux anges dans une position presque analogue (4), il y a, semble-t-il, de fortes chances qu'ils aient été inspirés par un sujet analogue existant déjà depuis longtemps dans l'art sassanide.



Fig. 14.

(1) Sir Aurel Stein, *On ancient central-asian Tracks*, fig. 54.

(2) A. Foucher, *Art gréco-bouddhique*, II, p. 23, note 1.

(3) M. Dunand, *Syria*, VII (1926), pl. LXVII, 2.

(4) Von Ernst Vehli, *Die Mosaiken von Ravenna*, pl. 26.

Herzfeld, toujours si riche dans sa documentation, a retracé, après avoir fait un rapprochement avec le diptyque Barberini et d'autres monuments byzantins (1), les étapes postérieures de ce motif d'anges affrontés dans l'art oriental. Il le signale comme ayant décoré une porte à Konia, élevée sous Ala ad-din Kaikobad (1221-1236), et s'il y rattache l'histoire du père de Djelal ed-din Mohammad Rūmī, qui de Balkh émigra pour entrer au service de ce prince, s'il fait connaître ce même motif des deux anges sur un dessin du xiv<sup>e</sup> siècle de l'école de Hérat ou sur la bordure d'un tapis séfévide de la collection des empereurs Habsbourg (pl. XXX, 2), la preuve en est pour nous que, jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, ce motif ne quitta pas le sol iranien sur lequel, croyons-nous, il naquit.

(1) *Am Tor von Asien*, note 115.

---

## CHAPITRE IV

---

### ÉTUDE COMPARATIVE DE LA MOSAÏQUE DE L'IWAN

La décoration des sols dans les demeures privées ou dans les lieux publics de l'Iran, aux époques antérieures à celle des Sassanides, n'était pas ignorée. La preuve en est dans la récente découverte de pavements dans un bain de Suse, daté du premier siècle de notre ère. Certes, ce n'est pas encore ce que nous appelons une vraie mosaïque : c'était un pavement fait avec des galets, généralement de la grandeur d'un œuf, cassés en deux et noyés dans une couche de ciment. Mais déjà ce pavement blanc, noir, rose et rouge, comprenait des motifs figurés et, malgré son état très fragmentaire au moment de sa découverte, on a pu y relever des représentations d'animaux et de fleurs, et une partie d'une inscription grecque (1).

Les sources littéraires qui évoquent les splendeurs du palais de Ctésiphon parlent du décor de mosaïques que Khosroès Anochirvan fit exécuter sur les murs de sa salle du trône, et où on voyait le siège d'Antioche par les Perses et leur camp. Le roi des rois, habillé de vert, montait un cheval jaune et devant lui se tenaient sur plusieurs rangs les Perses et les Romains. Herzfeld a établi qu'il ne s'agissait pas de peinture mais bien de mosaïque

(1) R. Ghirshman, Cinq campagnes de fouilles de Suse (1946-1951), *Revue d'Assyriologie*, XLVI (1952), fig. 10 et 11.

puisque Mas'udi emploie le terme *kubus* pour désigner les tessères multicolores employées à la réalisation des mêmes tableaux dans les maisons de la nouvelle ville de Rūmiyah, bâtie par Khosroès près de Ctésiphon. Et comme preuve matérielle, il mentionne la trouvaille, dans la salle même de Ctésiphon (1), de quelques-uns de ces dés. Ces preuves ne sont pas isolées car, lors des fouilles archéologiques à Ctésiphon, des restes de mosaïques ont été découverts aussi bien à Um Za'atir qu'à Ma'aridh, de même que dans des palais (2). D'après les écrivains arabes, ce désor ornait les murs et on admet que la mosaïque couvrait, à la mode byzantine, la partie supérieure de ceux-ci, le bas étant plaqué de marbre de différentes couleurs (3).

Certes, ces témoignages se rapportent à une époque qui est d'au moins trois siècles plus récente que celle de Châpour I, le fondateur de Bichâpour. Mais de son temps, beaucoup de choses se passaient plus ou moins de la même façon. Et si Théophilacte (V, 6, 10) dit qu'une fois la paix conclue Justinien envoya à Khosroès des maçons et des architectes grecs pour bâtir des palais, Châpour I, qui, à deux reprises, s'empara d'Antioche, eut certainement l'occasion de voir dans cette ville des palais et de riches demeures ornés de mosaïques. Quoi de plus naturel que de supposer que ce roi manifesta le désir d'en avoir de semblables dans sa nouvelle résidence de Bichâpour, qu'il décida d'ériger avec l'aide de la main-d'œuvre syrienne, et même romaine, qu'il pouvait soit facilement trouver parmi ses nombreux prisonniers, soit engager plus ou moins librement. Car le mosaïste était un artisan qui se déplaçait facilement, et pour les Syriens la tradition remontait assez haut puisque déjà sous Antiochus IV, et après lui, ils venaient à Délos pour orner de mosaïque les maisons de cette île (4). Toutefois, du temps de Châpour I, et déjà depuis longtemps, la mosaïque, qui, à ses débuts, avec l'*embléma* ornait les murs, est devenue un décor du sol. Pour certaines

(1) F. Sarre und H. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris Gebiet*, Berlin 1909-1920, II, p. 70.

(2) E. Kühnel, *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition 1931/1932*. Staatliche Museum in Berlin, Metropolitan Museum of Art. New York, Berlin, 1933, p. 26.

(3) O. Reuther, *A Survey of Persian Art*, I, p. 533.

(4) M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, Oxford, 1941, v. 11, p. 702.

parties de ses palais, la mosaïque remplacera donc le tapis qui, nous le savons, couvrait le sol des demeures royales.

On connaît la vague toujours croissante que prit ce décor dans l'Empire romain, aussi bien en Europe qu'en Afrique et en particulier en Asie qui toujours a été sensible aux couleurs chatoyantes et variées. Sa capitale, la riche et luxueuse ville d'Antioche, devint un des centres les plus importants des ateliers où de nombreux artistes et artisans travaillaient dans cette branche de l'art décoratif. Les fouilles de cette ville révélèrent l'existence de plusieurs milliers de mètres carrés de pavements qui illustrent cet art sur près de cinq siècles de vie de cette importante cité. On se trompera donc peu ou point en avançant que la majorité, sinon la totalité des mosaïstes qui travaillèrent pour Châpour I, venaient de Syrie, et en particulier d'Antioche. Quoi d'étonnant que la mosaïque de Bichâpour, d'invention étrangère et réalisée par une main-d'œuvre venue de l'extérieur, se trouve fortement marquée par la mode et le style qui fleurissaient à cette époque à Antioche ? De fait, notre première réaction en mettant au jour la mosaïque de l'iwân fut d'y reconnaître une œuvre romaine, de Syrie le plus probablement, tant par la conception de l'ensemble de ce décor que par l'exécution de ses détails. Nous avons vu plus haut que l'époque à laquelle devrait être attribuée l'érection de l'iwân et la réalisation de son pavement doit suivre de très près la grande victoire de Châpour I sur Valérien. Or, Antioche a fourni un nombre de mosaïques suffisant pour pouvoir reconnaître que celle de Bichâpour a été profondément inspirée par celles qui sont connues dans la capitale syrienne et qui sont attribuées à la seconde partie du III<sup>e</sup> siècle.

#### *Composition d'ensemble.*

Cette période de l'histoire romaine, époque trouble du règne d'empereurs-soldats, est marquée dans l'art de la mosaïque, comme le souligna Doro Levi, par la perte progressive des éléments qui caractérisaient des pavements plus anciens et en même temps par l'influence grandissante de l'Orient (1).

(1) *Antioch mosaic pavement*, Princeton, 1947, I, p. 548 (Cité D. L.).

La baisse du niveau des conditions politiques et sociales se reflète dans les arts, et la destruction deux fois répétée d'Antioche au cours d'une seule décade (250 et 260) dut avoir des répercussions sur la production artistique, l'art décoratif de la mosaïque en particulier, où se développe le goût des surfaces ornées de plus en plus vastes. Si les grandes compositions à plusieurs personnages disparaissent et cèdent la place à de petits tableaux séparés, pris chacun dans son propre cadre, il n'est pas sans intérêt de suivre le sort de ces sujets figurés isolément qui, avant l'époque des Sévères, ornent de préférence des pièces longues et étroites comme les couloirs, et qui passent, à l'époque des Sévères, à l'intérieur des salles pour se ranger près du sujet central, comme c'est le cas de *House of Mysteries of Isis* (D. L. II, pl. XXXIII, c), en même temps qu'augmente la surface couverte de motifs géométriques. La fragmentation de ces « cartouches » devient plus fréquente, comme le montre la mosaïque de *House of the Boat of Psyche* (D. L. II, pl. XXXVII, a), et le sujet géométrique s'enrichit (D. L. II, pl. XLII, a). Enfin, dans la *Constantinian Villa* (D. L. II, pl. LIX), ces tableaux se transforment simplement en bordure. Mais avant de donner ce que nous montre ce dernier pavement, avec ses scènes de vie champêtre si recherchées dans la mosaïque par les Romains, propriétaires terriens des provinces à partir du iv<sup>e</sup> siècle, les scènes à plusieurs personnages liés par une action commune se trouvent « disséquées » et chacun des figurants est relégué à part dans son espace isolé pris dans un cadre géométrique qui, augmentant de surface, forme une cloison séparant ces sujets et écrasant de sa masse le tableau figuré (D. L. II, pl. XLVI ss.). Ces découpages, cette fragmentation, poussés à l'excès, c'est précisément ce qu'on trouve dans la composition générale de notre mosaïque de Iwan où des sujets analogues sont dispersés, compartimentés et isolés par de larges bandes géométriques de séparation. Ceci n'empêchait pas le mosaïste de suivre les traditions des ateliers de la grande capitale syrienne et de placer les panneaux en juxtaposant les motifs (D. L. I, p. 98).

Soulignons encore que, si dans la mosaïque de la cour, à Bichâpour, les panneaux sont séparés du mur par une bordure en tresse, ce cadre

n'existe plus dans celle de l'iwan, et cette simplification semble rapprocher ce pavement de ceux de l'époque des réalisations d'Antioche du genre de la Constantinian Villa (D. L. I, fig. 86 ; II, pl. LX et LXI). Un autre trait de caractère « tardif » ressort de la façon dont le mosaïste remplissait à Bichâpour les angles laissés vides par la composition générale. Dans la cour ce sont des panneaux géométriques qui les « bouchent » (plan V et pl. XVIII, 1 ; pl. XIX, 1 et 2 ; pl. XX, 2) ; dans l'iwan, le panneau I à oiseau ne se raccorde pas avec le cadre géométrique du panneau II, et entre eux un espace réduit est occupé par un petit sujet géométrique (plan V et pl. XV, 1).

*Style et technique.*

Comme la mosaïque romaine de la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle, celle de l'iwan de Bichâpour ignore les plans superposés : la composition de chaque panneau à sujet figuré se développe sur un seul plan et toujours, à une seule exception près (panneau I aux oiseaux, pl. XV), sur un fond uni blanc. L'espace est abandonné et la profondeur n'existe plus ; c'est ainsi que pour donner l'illusion que la femme se trouve plus près du spectateur que la colonne, le mosaïste a coloré le bas de celle-ci en clair et l'a foncée au-dessus du bras tendu (pl. VII, 2), comme si l'ombre de ce bras ne couvrait que la partie supérieure de cet élément architectural sans aucune liaison organique avec le reste du tableau. Or, ce même panneau montre une autre ombre au sol, près des pieds, mais projetée dans une direction tout opposée, ce qui impliquerait au sujet un double éclairage simultané, venant aussi bien de droite que de gauche.

Les proportions ne sont plus observées, et la silhouette humaine atteint la dimension de l'édifice dessiné pour remplir le tableau, tandis qu'une couronne déjà faite, destinée à orner le front d'un convive, est jetée sur un angle de la corniche et atteint les proportions d'une importante fraction du motif architectural (pl. VII, 1). La disproportion dans le rendu des détails est manifeste et nous avons souligné que toujours la tête est de beaucoup trop petite par rapport au corps (pl. V, 2 ; VII, 1) ; au contraire, l'étude des mains fait ressortir l'exagération de leur volume (pl. V, 2 ; pl. VI, 1).

La tendance générale est de présenter les personnages de front, avec un léger mouvement de la tête à gauche (pl. VII, 1), mais celui du corps est conventionnel et ne traduit pas une attitude normale. Ceci ressort aussi bien de l'ensemble de la silhouette que de ses particularités. Ainsi, la torsion du corps, exprimée par le déhanchement, pose qui paraît être la préférée sur les panneaux de Bichâpour, n'est pas naturelle, pas plus que ne l'est la position de la main qui tient l'éventail ou le bouquet (pl. V, 1 ; pl. VII, 1) et qui est tournée la paume vers l'arrière.

L'artiste éprouvait de la difficulté à représenter les pieds des personnages de face. Il l'a tournée en s'inspirant certainement de certains cartons qu'il avait à sa disposition pour réaliser, par exemple, les pieds du panneau de la pl. VII, 1 (D. L. II, XXX, b), bien que, si un pied est posé de profil et l'autre de trois-quarts sur les orteils et comme vu d'en haut, avec le déhanchement dans la pose du corps, il soit impossible à un être humain de se tenir debout. Encore plus mal réussis sont les pieds de la danseuse de la planche VIII, 1. Pour tourner la difficulté, l'artiste préféra allonger la robe de façon anormale, de sorte que non seulement elle couvre les pieds, mais encore elle se tord en bas en énormes volutes qu'aucun tissu n'est susceptible de former.

L'artiste ne compte plus avec les membres du corps qu'il « accroche » comme une partie étrangère : ainsi agit-il avec les seins ou avec les bras (pl. V, 2 ; pl. VI, 1). La face est d'une structure lourde, délimitée par une suite de dés plus foncés qui la détachent du fond blanc ; et le jeu de la lumière et de l'ombre s'exprime par de simples taches claires posées sur les joues (pl. IX, 2 ; pl. XI, 1 et 2). Le regard est généralement fixe, arrêté, gelé ; l'œil apparaît déjà fait d'une simple tessère pour la pupille (pl. V, 2 ; pl. VII, 1). Quand l'artiste cherche à exprimer un mouvement d'âme, évoquer le pathos, il ne sait le traduire que par un froncement de sourcil et un regard oblique (pl. V, 1) ou par deux traits verticaux aux commissures des lèvres d'une bouche toujours droite (pl. IX, 1). Les cheveux ne sont qu'une calotte compacte traversée par une suite de bandes parallèles de dés de couleurs différentes, et même quand l'artiste veut les exprimer en



désordre, leurs mèches ne sont que des paquets lourds et solides (pl. XIV, 3). Les plis des vêtements sont d'un rendu conventionnel, graphique, peints sans rapport avec le mouvement du corps. Tantôt ils partent en lignes parallèles de tessères de couleurs opposées, tantôt ils remontent en triangles identiques (pl. V, 1), tantôt, en couleurs orchestrées ils doivent donner l'idée du galbe du ventre (pl. VII, 1 et 2) et rappellent vaguement l'arrangement des vêtements dans l'art gréco-bouddhique de l'Asie centrale. Les draperies accrochées au-dessus des personnages et appelées à remplir les surfaces libres des panneaux, accusent le même traitement conventionnel.

Rares sont les particularités du style des mosaïques de Bichâpour qu'on ne retrouve pas dans celles d'Antioche, de l'époque correspondante qui se place à la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle, et qui précède l'époque constantinienne quand se manifeste un nouveau tournant dans l'art du mosaïste. Ses particularités ont été caractérisées avec science et sensibilité par Doro Levi (1), et si nous cherchons à serrer davantage le rapprochement entre Antioche et Bichâpour, c'est avec le House of Menander (D. L. III, pl. CLIX, b et XCVI, e) et avec le House of the Buffet Supper, Intermediat Level (D. L. II, pl. XLVIII, a-c et pl. L, c) que nous serions enclin à trouver le plus de traits communs.

### *Sujets.*

Décoration d'intérieurs d'origine et d'exécution étrangères, la mosaïque de Bichâpour ne pouvait éviter un sort plus ou moins commun aux pavements de toutes les provinces romaines de l'époque : reproduction de cartons semblables sinon identiques. Le métier des mosaïstes avait pour particularité leur facilité de déplacement ; ce qu'ils emportaient avec eux c'étaient leurs cartons, parfois des « livres » entiers. Le choix, lors d'une commande nouvelle, se trouvait facilité par ces images toutes prêtes, et le maître qui faisait décorer sa maison pouvait voir d'avance les tableaux qui, réunis selon son goût, formeraient les pavements. Quelque chose de

(1) *Op. cit.*, p. 548 ss.

très semblable a dû se produire à Bichâpour au moment où le roi, ou un personnage de son entourage qui était chargé des travaux d'érection de sa nouvelle résidence, décida de couvrir de mosaïques le sol de l'iwan.

Il n'est guère difficile de retrouver la majorité des sujets des panneaux de Bichâpour dans les mosaïques d'Antioche. Prenons pour commencer, la tresseuse de couronnes (pl. VI, 1) ; l'art romain a connu ce sujet très ancien sur les fresques de Pompéi où on voit des Éros chargés de cette délicate besogne (fig. 15), et nous le retrouvons en mosaïque à Antioche aussi (D. L. II, pl. LX, a). Dans le House of Menander, chambre 18 (D. L. II, pl. XLVI, d), c'est une femme qui s'acquitte de ce travail et ce sujet figure une fois de plus sur un pavement plus récent de la Constantinian Villa (D. L. II, pl. LIX, d). Ici comme là, le sujet est le même que sur notre panneau : la femme est assise à droite devant un arbre auquel est accrochée une couronne commen-



Fig. 15.

Reprenons le premier de ces panneaux mentionnés : derrière la femme se tient un homme qui l'aide, et plus loin on voit une autre femme debout, long vêtue, tenant dans la main gauche quelques fleurs à longues tiges. Le panneau est abîmé à cet endroit et on ne sait pas ce que cette femme pouvait tenir dans la main droite. Toutefois, ce qui subsiste est suffisant pour reconnaître le sujet qui donna l'idée de notre panneau de la pl. VII, 1. Dans cette identification nous touchons le principe de base qui guidait les réalisations de la mosaïque de l'iwan, à savoir : la « dissection » des ensembles qui existaient certainement parmi les cartons, et l'isolement de chacun des éléments les composant. Nous proposerons même de reconnaître dans la courtisane presque nue de la pl. VII, 2, qui, elle aussi, tient une couronne et un bouquet, et aussi peut-être dans celle de la pl. VIII, 2, qui est presque

disparue, la répétition du même sujet (pl. VII, 1) mais avec des variantes dans la tenue des figurantes.

Passons à la harpiste (pl. V, 2). Elle figure aussi sur la mosaïque du House of Menander (D. L. II, pl. XLV, d) dans une scène de *symposium* où elle divertit de sa musique un couple allongé sur des lits de repos. Comme la tresseuse de couronnes, elle est entièrement drapée dans un long vêtement et ses pieds sont chaussés de sandales. Elle fait partie intégrante d'une scène de banquet où, à l'extrémité opposée et pour l'équilibre de la composition, se tient un serviteur. De même que la scène décrite plus haut, celle du *symposium* se trouve aussi, dans l'intérêt de notre iwan, réduite à la présentation isolée de ses figurants, et comme l'autre, elle subit un démembrement. La harpiste est seule sur un panneau ; mais la dame près de laquelle elle figure dans la chambre 19 de la maison de Ménandre est tout près de la musicienne, sur le panneau voisin (pl. V, 1). Celle-ci est la seule de la mosaïque de l'iwan à être représentée mi-couchée, la seule s'appuyant sur des coussins dans une pose de personne d'importance, ce que nous admettrons aisément puisque nous nous rapprochons du mur du fond de l'iwan, endroit réservé aux personnages de marque. Mais, si elle ne présente pas une copie fidèle de la femme du banquet, évoquée plus haut, par sa pose demi-allongée elle semble être très proche des deux femmes, Bios ou « Joie », « Prospérité » (1) et Tryphé — personnification de la luxure et des mœurs efféminées (2) de la grande ville syrienne — qui ornent le couloir du House of Drunken Dionysos, Upper Level (D. L. II, pl. LI, a et b) et qui, chacune, avec une coupe à la main, évoquent un banquet et restent par cela en parfaite communion d'idées avec le panneau central de la chambre à côté où figure un Dionysos enivré.

Une autre particularité dans le traitement vestimentaire de la dame à éventail permet aussi d'admettre sa dépendance de l'iconographie de la mosaïque d'Antioche. Dans le mouvement de son bras qui s'appuie sur les coussins, la bretelle de sa robe a glissé de son épaule droite, tout

(1) Doro Levi, *Op. cit.*, I, p. 224.

(2) *Ibid.*, p. 206.

comme celle d'Andromède délivrée par Persée (D. L. II, pl. XXIX, c) ou celle de la reine dans la scène d'Io et Argos (D. L. II, pl. XII, a).

On ne trouve pas parmi les mosaïques d'Antioche de dame à éventail qui aurait pu servir d'inspiration au mosaïste de Bichâpour, mais le carton existait et fut utilisé dans d'autres provinces de l'Empire romain. On le

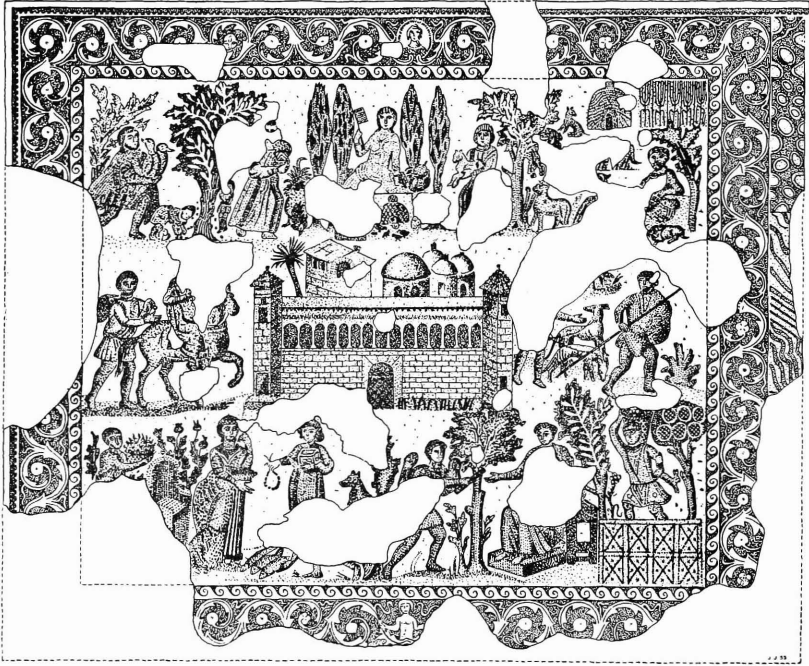


Fig. 16.

retrouve sur une mosaïque de Carthage, dans une scène de vie pastorale et idyllique dans un domaine romain, où on voit la femme du propriétaire assise au milieu de ses serviteurs et agitant de sa main droite, comme la dame de notre iwan, un de ces éventails carrés, tressés en rafia, qui sont encore en usage un peu partout en Orient (1) (Fig. 16).

(1) A. Merlin, La mosaïque du Seigneur Julius à Carthage, *Bulletin archéologique*, 1921, p. 95 ss. Je remercie M. A. Merlin de m'avoir signalé ce monument. R. G.

Le mosaïste de l'ivan ne dut pas rencontrer de difficulté pour le choix d'un sujet à oiseaux sur les branches (pl. XV). Ce motif, qui remonte très haut dans l'iconographie de l'Orient ancien, avec deux animaux ou deux oiseaux affrontés, dans une position héraldique, semble avoir eu une vogue spécialement durable dans l'art hellénistique et romain, à Antioche en particulier, où, dès le iv<sup>e</sup> siècle, il se transforme en une image paisible et pittoresque de la vie pastorale (D. L. II, pl. LXI, a-c).

### *Ornements.*

Une draperie accrochée pour orner le fond d'un tableau ou d'un panneau de mosaïque était un procédé d'un effet commode et facile, non seulement pour indiquer la richesse du lieu où se passait la scène, un banquet ou une fête de préférence, mais aussi pour remplir, comme c'est le cas des panneaux de l'ivan, le champ resté libre. C'est surtout la première raison qui guidait les artistes d'Antioche (D. L. II, pl. XXX, b ; pl. XLII, b) où sa présentation plus conforme à la vérité rendait le tableau plus pictural.

A Bichâpour, par contre, la draperie, accrochée dans le vide pour remplir un blanc dans un panneau, si elle était aussi appelée à indiquer que l'action se passe à l'intérieur d'une maison ou d'un palais, n'avait aucun lien avec ceux-ci (pl. V, 1 et 2). Sauf erreur, cette façon de l'accrocher n'est pas attestée à Antioche mais était répandue ailleurs en Syrie. Sur mosaïque, on la voit à Shehba-Philippopolis (1) et nous avons eu déjà à deux reprises l'occasion de souligner quelques traits communs à cette ville et à Bichâpour dans l'appareillage des murs des bâtiments et dans leur décor intérieur. Sur fresque, ce décor factice est connu à Dura-Europos, dans la Synagogue (2), et en sculpture, sur les bas-reliefs de Palmyre (3).

L'arbre décore souvent le paysage des mosaïques d'Antioche, montrant parfois un tronc noueux dont un creux près de la racine marque l'âge — cas fréquent pour l'olivier qui abonde dans la région — tout en donnant une

(1) M. Dunand, Une mission archéologique au Djebel Druze, *Syria* VII (1926), p. 326 ss. et pl. LXVII, 1.

(2) M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its art*, 1938, pl. XXIII.

(3) H. Ingolt, Palmyrene sculptures in Beirut, *Berytus*, I (1934), pl. X.

tache favorable au jeu de couleurs opposées. Presque toujours l'arbre penche vers le centre du tableau et forme ainsi un encadrement dans l'esprit des draperies décrites plus haut (D. L. II, pl. XXXI, b ; XXXVIII, c ; XLVI, d) sans permettre d'établir les caractéristiques d'une essence déterminée. Avec son tronc dénudé et, à son extrémité, une double branche qui disparaît sous un feuillage stylisé sous la forme d'une touffe ronde (pl. VI, 1), l'arbre se rapproche de la façon dont on le traitait dans les paysages de Constantinian Villa (D. L. II, pl. LIX, b et c), mais sa présentation à Bichâpour est faite d'une façon plus sommaire (1).

On ne relève pas parmi nos panneaux d'éléments architecturaux ornant le fond des tableaux, cet auxiliaire riche et fréquent sur la mosaïque d'Antioche. A Bichâpour, et certainement toujours sous la même influence, ce sont des éléments architecturaux isolés, tels qu'une colonne ou un pilastre, ou encore un coin d'édifice avec une entrée, mais toujours placés sur le côté (pl. VI, 2 ; VII, 1-2 ; VIII, 1). Leur valeur est purement ornementale sauf, peut-être, pour la porte du panneau de la pl. VI, 2 où semble se diriger le cortège des danseuses.

Il n'est pas difficile de reconnaître dans le décor géométrique si varié des mosaïques d'Antioche les quelque quatre motifs qui ornent les panneaux d'encadrement et de séparation de la mosaïque de l'iwān à Bichâpour. Ce sont :

1° Chevrons superposés, motif le plus fréquent de l'iwān qui se répète sept fois (pl. V, 1 ; VI, 1 ; VII, 1 et 2 ; VIII, 2 et 3) ; ce dessin semble être reproduit moins souvent, du moins dans un traitement analogue, à Antioche qu'à Bichâpour (D. L. II, pl. CVII, a) ;

2° Lignes verticales brisées (pl. V, 1 ; pl. VI, 1 ; pl. VIII, 2) — (D. L. II, pl. CIX, b) ;

3° Parallélipèdes (pl. V, 2 ; pl. VI, 2) qui sont courants à Antioche (D. L. II, pl. XCIII, c, *passim*) ;

(1) L'art iranien de la période parthe n'ignore pas une représentation similaire de l'arbre, qu'on retrouve sur les fresques de la Russie du Sud où on voit un « tronc épais, de courtes branches et des rameaux en forme d'éventail » : cf. M. Rostovtzeff, *Dura and the parthian art*, *Yale Class. Stud.* V (1935), p. 281 et fig. 80 et 81.

4° Triple tresse (pl. V, 2 et pl. VI, 2) — (D. L. II, pl. XCIX, a).

La cour à mosaïques n'a fait connaître que deux motifs géométriques dont celui des parallépipèdes (pl. XIX, 2) a déjà été mentionné parmi les panneaux de l'iwan ; le second, une tresse entre deux bordures en forme de créneaux (pl. XVII, 1 ; pl. XVIII, 1 et 2 ; pl. XIX, 1-3), est un ancien sujet assyrien pris par l'art hellénistique ; il est un motif d'encadrement connu à Antioche (D. L. II, pl. I, a, *passim*). La double bande de créneaux dessinés tête-bêche, deviendra, depuis le début de l'Islam, un motif de bordure tant dans le décor mural en stuc que sur bois sculpté, et restera jusqu'à nos jours un sujet courant sur les bords des tapis de Perse, confirmant ainsi la dépendance lointaine qui existait entre la mosaïque et le tapis.

\*  
\* \*

Nous avons tenté de faire ressortir dans ce qui précède ce que l'art des mosaïstes occidentaux put introduire dans le pavement de l'iwan de Bichâpour. Son rôle, comme on a pu le constater, fut considérable, mais malgré cela notre mosaïque n'est ni grecque ni romaine. Elle est essentiellement iranienne.

Bien que nous étant parvenu dans un état fragmentaire, on peut présumer que l'ensemble du pavement de l'iwan, avec les personnages qui y figurent, devait répondre à une idée générale directrice dans sa composition. Quel pouvait être le sujet du tableau qu'on avait cherché à y représenter ? Il serait vain d'essayer de voir ici un sujet mythologique si cher à l'art grec ou romain, ou une allégorie personnifiée qui, pourtant, était en vogue dans le monde romain à l'époque où fut conçu le décor de notre iwan. D'autres considérations guidèrent le choix du sujet, d'autres hommes que ceux d'Antioche composèrent et placèrent les tableaux. La nature des participants qui y figurent, leur activité, leur tenue, l'atmosphère même permettent d'y voir une de ces scènes de banquet si prisées par l'art sassanide et si répandues sur l'argenterie de cette époque qui influença et perpétua ces scènes dans l'art qui lui succéda. D'autres monuments que l'argenterie,

tels que fresques et stucs sculptés, disparus ou bien pas encore mis au jour, devaient certainement aussi exister qui reproduisaient ce sujet cher aux artistes iraniens. Car, plus que jamais, à l'époque de nos mosaïques, le décor des chambres et des salles s'adaptait par son sujet à la destination de la pièce. De fait, ces danseuses, ces musiciennes, ces femmes qui portent des fleurs, ces matrones mollement installées sur les coussins, donnent le

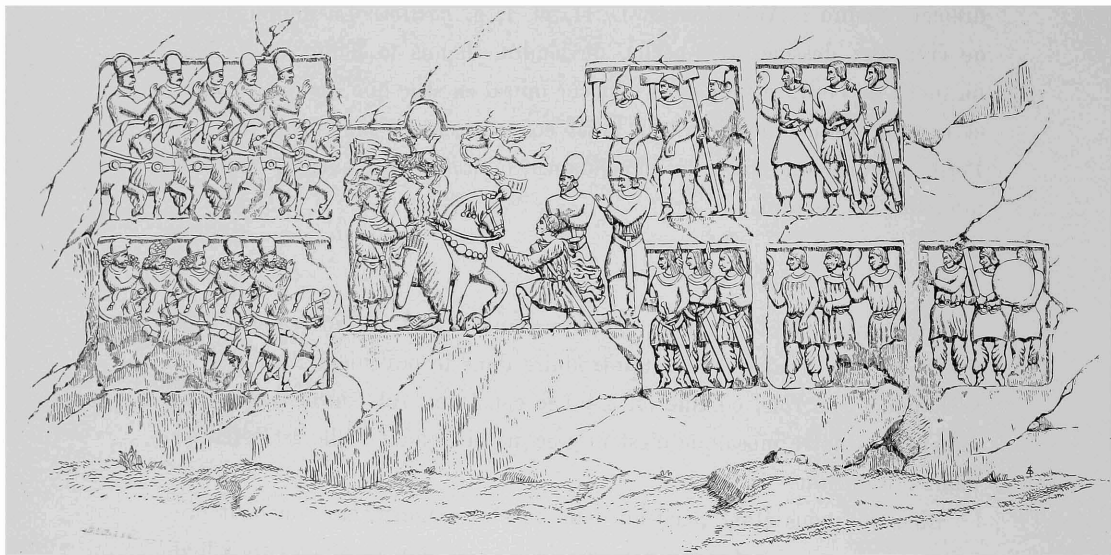


Fig. 17.

droit de supposer cette idée conductrice dans l'élaboration de l'ensemble — idée qui paraît avoir été la même pour le décor de l'iwan que pour celui d'un plat destiné à être utilisé lors d'un festin. Ici comme là, on trouve les mêmes figurants qui devaient être groupés autour d'un sujet central que nous savons être le prince ou le couple royal, mais dont malheureusement, nous n'avons pas trouvé trace dans ce qui subsiste de la mosaïque de l'iwan. Ici comme là, on dispose isolément les participants qui doivent donner une idée de pluralité : ceux qui prennent part au banquet, ceux qui distraient et les serviteurs. Certes, tous les figurants, quoique enfermés



chacun dans son cadre et séparés les uns des autres, traduisent l'idée de la masse. Or, ce procédé appartient à l'art perse et persista jusqu'à la fin de l'époque sassanide qui le légua à l'Islam, comme l'a démontré Herzfeld à propos des fresques de Samarra (1). Contemporain de notre mosaïque, le bas-relief de Châpour I, à Bichâpour, offre exactement le même compartimentage des soldats persans qui participent au triomphe de leur roi, victorieux de l'empereur Valérien (Fig. 17).

Les Sassanides, comme les Iraniens de toutes les époques, ne restèrent

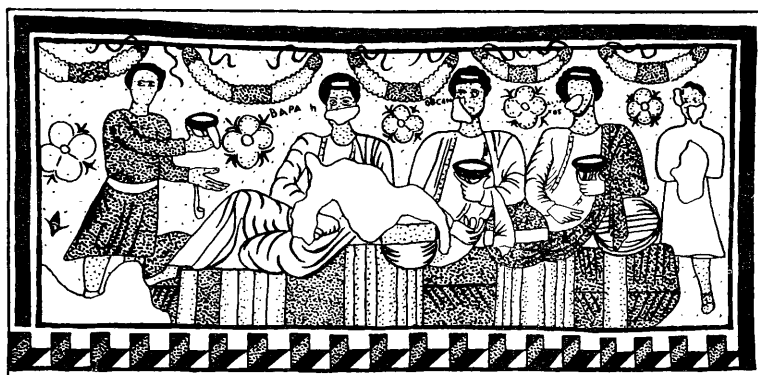


Fig. 18.

pas insensibles aux formes des arts étrangers qu'ils adoptaient pour traduire à l'aide de ceux-ci ce qu'ils cherchaient eux-mêmes à exprimer. N'eussions-nous pas eu de raisons pour défendre cette thèse, que l'art sassanide, et en particulier la mosaïque de Bichâpour, sembleraient dépourvus de l'importance de l'influence de l'art occidental. Telle ne serait pas notre pensée. Ce monument toutefois, parle de lui-même et dans ses traits essentiels il se présente à nous comme profondément iranien et non occidental, et ceci malgré son aspect qui, de prime abord, semblerait le rattacher à celui-ci.

(1) *Die Malereien von Samarra*, p. 9 ss.

On voit parmi les personnages représentés sur le sol de l'iwan une femme qui tresse une couronne dont l'emploi, d'origine peut-être étrangère, est pourtant déjà connu à l'époque parthe. Comme notre mosaïque, une fresque de Dura-Europos (Fig. 18) montre la couronne sous ses deux aspects : accrochée à un mur ou ornant le front des convives. Il ne s'agit point à Dura-Europos d'une guirlande, mais bien d'une série de couronnes de fleurs, séparées les unes des autres et reconnaissables aux minces rubans de leurs extrémités qui servaient d'attaches. Ces couronnes devaient être préparées avant le banquet. Or, ce que nous voyons sur notre mosaïque est contraire à cette conception car on y voit une femme occupée en plein banquet uniquement à en tresser. Quel serait pourtant le sujet originel ? Produit de l'esprit hellénistique et conçu afin d'ornier des scènes idylliques, il fut très apprécié dans l'art romain où il devint essentiellement et exclusivement un élément des tableaux appartenant au cycle des représentations de la vie rurale et pastorale. Introduit dans la mosaïque de Bichâpour, il perd son caractère romain et s'inscrit dans un ensemble où, s'il n'est pas en opposition avec l'idée générale du décor, il ne s'accorde néanmoins plus avec l'ambiance, et où, de plus, il fait disparate. Car, si les draperies accrochées au-dessus de la dame à éventail et de la harpiste montrent que l'action se passe à l'intérieur, l'arbre qui encadre la tresseuse nous transporte à la campagne, tout comme la colonne, ou le coin d'un édifice nous mènent à la ville. Un tel assemblage dénote une réunion de motifs importés et introduits sans aucun sens logique. Un peintre d'Antioche, chargé d'établir des cartons pour le décor d'une salle de fêtes n'aurait pas, tout en fragmentant son sujet, poussé son œuvre jusqu'à opposer des scènes qui, quoique isolées, sont cependant en liaison les unes avec les autres.

Dans l'art romain de la mosaïque de l'époque, le nu est réservé aux scènes mythologiques, peut-être à des allégories, mais jamais aux tableaux de la vie réelle ou imaginée comme telle. Or, la harpiste qui, sur la mosaïque d'Antioche, porte un long vêtement à riches plis, est nue à Bichâpour tout comme la tresseuse de couronnes qui, sur les cartons romains, est

toujours habillée, de même que sont habillées les femmes qui apportent ou tiennent des fleurs. On retrouve ici le goût iranien, pour l'exhibition, lors de fêtes ou de banquets, du corps féminin qui, s'il n'est pas entièrement privé de vêtements, est souvent à peine couvert d'un voile ou d'un tissu transparent qui, pratiquement, ne change pas grand'chose à l'étalage recherché de la nudité (1).

La renommée de la beauté de la femme persane dépassait les frontières de son pays et était réputée chez les Romains (2). On connaît dans la littérature iranienne deux passages avec la description de la femme iranienne idéale ; nombre de ces traits caractéristiques se retrouvent chez les figurantes de la mosaïque de l'iwān. L'un des passages se trouve chez Tabari :

« la femme doit être de taille moyenne, avoir un teint net, de belles dents, être blanche et brillante comme la lune ; elle doit avoir des sourcils épais et des yeux de gazelle, grands et noirs ; un nez proéminent et busqué, de longs cils doux au-dessus d'yeux lumineux ; ses joues doivent être unies ; elle doit avoir un port délicieux ; la chevelure abondante, sa tête doit être grande pour que les boucles d'oreilles soient éloignées l'une de l'autre ; son cou doit être long, sa poitrine large, ses seins arqués, ses épaules et ses bras forts, ses poignets beaux, ses mains fines, ses doigts longs et doux ; elle doit avoir un ventre fin, la taille étroite à la ceinture, les cuisses larges, un postérieur haut et la hanche forte ; ses fesses doivent être charnues et épaisses en haut, ses genoux grands, ses mollets forts pour maintenir le bracelet de la jambe, mais ses chevilles et ses pieds doivent être fins » (3).

Un autre idéal de la beauté féminine en Perse est donné par un page du roi Khosroès II :

« ... quant à sa stature, celle qui est de taille moyenne, dont le sein est large, la tête, le postérieur et le cou bien formés, les pieds petits, la taille du corps mince, la plante du pied voûtée, les doigts longs, le corps souple et ferme, dont les mamelles ressemblent à des coings, les ongles blancs

(1) R. Ghirshman, Scènes de banquets sur l'argenterie sassanide. *Artibus Asiae* XVI (1953), p. 51 ss.

(2) Ammien Marcellin, XXIV, 4, 27.

(3) T. Nöldeke, *Geschichte des Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, 1879, p. 327.

comme la neige, le teint couleur de grenade, les yeux comme des amandes, les sourcils fins comme le poil de l'agneau, les dents blanches, fines et ... (?), les cheveux noirs avec une teinte rougeâtre et longs... » (1).

Cette description détaillée, et peut-être même trop précise, de la femme, ne pourrait-elle pas expliquer ce qui pouvait paraître, sur nos panneaux, comme une exagération de certaines parties du corps ? (Voir pl. V, 2 et VI, 1). Mais la maladresse existe aussi, et elle se manifeste particulièrement dans l'exécution de l'épaule gauche qui se trouve plus ou moins cachée par le mouvement de torsion du corps chez une personne tournée à droite. On la retrouve, comme sur les deux panneaux cités, sur nombre de bas-reliefs sassanides où l'artiste persan s'est toujours trouvé devant la même difficulté à représenter en raccourci l'épaule gauche des rois tournés à droite, et qu'il n'a jamais pu surmonter (2). Cette faute dévoile la main iranienne de celui qui prépara les cartons de notre mosaïque.



Fig. 19.

Nous avons déjà décrit plus haut les particularités vestimentaires des femmes de notre mosaïque dont la tenue est assez différente de celle qu'on voit sur les pavements d'Antioche ; nous avons aussi parlé du rôle qu'a joué dans la tenue de la femme iranienne son voile, et nous insisterons de plus sur la coiffure féminine, toujours reconnaissable aux deux mèches qui tombent sur les joues (Fig. 6 et 19), et qu'on ne voit jamais chez les femmes à Antioche. Les cheveux de toutes les femmes de notre mosaïque tombent en masse ou en tresse dans le cou ; or, c'est contraire

(1) *King Husrav and his boy*, éd. Unvala § 96 ; cf. A. Christensen, *Op. cit.*, p. 469.

(2) E. Herzfeld, *Iran in the ancient East*, 1941, pl. XCVI et CXXII.

à la mode romaine qui les faisait relever sur le sommet de la tête ou sur la nuque. Le type ethnique de même que leur tenue accusent l'identité iranienne de nos courtisanes.

Tournons-nous du côté de l'attitude des femmes assises de la mosaïque de l'iwan et nous serons forcés de reconnaître une fois de plus qu'elle est parfaitement iranienne, sans rien de commun avec celle de l'Occident. De fait, les « prototypes » de notre harpiste ou de notre tresseuse sont chacune assise sur un meuble, à l'européenne. Chez nous, la harpiste se tient à terre sur un tapis (?); sa jambe droite est pliée au genou et la gauche, plaquée au sol, passe dessous et ne montre que la plante du pied (pl. V, 2). La tresseuse est assise exactement de la même façon à la seule différence près que c'est sa jambe droite qui passe sous la gauche. Cette façon de se tenir est attestée sur nombre de monuments dont le plus anciennement connu serait la « Fileuse » de Suse, qui pourrait être achéménide (pl. XXVIII, 3) et n'a pas encore disparu en Iran où on peut voir des paysans assis de la sorte; c'est une position de détente pour ceux qui restent assis « en tailleur » ou sur leurs talons, deux manières de s'asseoir les plus courantes en Orient, où le seul ameublement consiste encore bien souvent en un tapis.

Le sujet de la dame à éventail pouvait dériver, comme on l'a vu, de deux cartons différents : celui de la dame à éventail de la mosaïque du Seigneur Julius, et celui de la personnification de Bios et de Tryphè. Et, pourtant, la pose de la dame de notre iwan n'est ni celle du premier dont la femme est assise sur un meuble comme la harpiste ou la tresseuse d'Antioche, ni celle du second carton dont les personnages sont à demi-couchés, les jambes allongées. A Bichâpour, la dame est mollement assise et s'appuie du coude sur deux coussins ronds, encore en usage en Iran, et sa façon de se tenir diffère peu de celle de la harpiste ou de la tresseuse : sa jambe gauche est pliée au genou et la droite passée dessous. Il ne manque pas de monuments iraniens pour démontrer que cette pose était très répandue dans ce pays, que ce soit pour une personne assise sur un lit de repos ou

à demi allongée sur un matelas. Herzfeld s'est occupé de la question (1) et en a réuni plusieurs exemples (Fig. 20), relevés sur l'argenterie sassanide. Plus ancien serait le bas-relief d'un prince d'Elymaïde de Tang-i-Sarvak (pl. XXVIII, 2), récemment republié par Henning (2), et que Herzfeld élimina de son étude sous le prétexte que sa date était incertaine, ce qui lui permettait de chercher l'origine de la pose dans l'art gréco-bactrien. Henning arriva à dater les bas-reliefs de Tang-i-Sarvak des premiers siècles

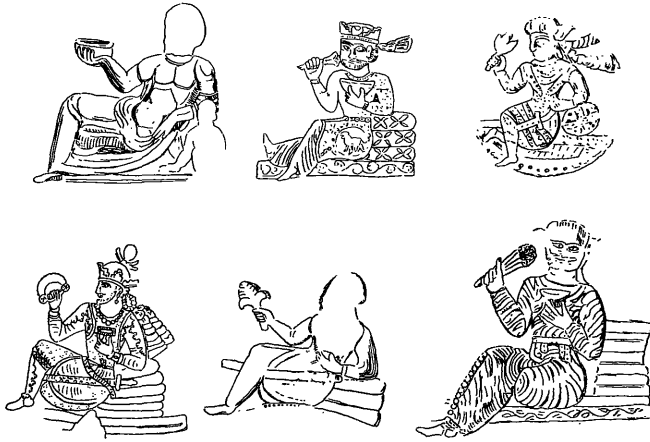


Fig. 20.

de notre ère, donc de l'époque parthe tout comme l'est aussi la fresque de Dura-Europos à scène de banquet (Fig. 18), où les personnages allongés se tiennent exactement de la même façon ; pour l'époque sassanide c'est le cas d'un jeune homme sur un relief en stuc découvert à Ctésiphon (3). Cette pose n'était pas propre à l'Iran exclusivement, et semble avoir été également familière à l'Asie centrale, à en juger par les statues polychromes en terre armée, découvertes par Hackin dans le monastère de Fondukistan (4).

(1) *Die Metereien von Samarra*, p. 38 ss.

(2) The monuments and inscriptions of Tang-i-Sarvak, *Asia Major* N. S. vol. 11/2, p. 151 ss. et pl. III.

(3) *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition*, 1931/1932, fig. 36.

(4) The Buddhist Monastery of Fondukistan, *The Journal of the Great India Society*, vol. VII (1940), fig. 21 et 26.

Le cas de la couronne de fleurs, si fréquemment reproduite sur la mosaïque de Bichâpour, ne contredit pas nos constatations en faveur de l'esprit iranien de notre pavement. Faute de monuments, son usage par les Iraniens, au cours de banquets, ne peut être remonté plus haut que l'époque parthe, ce qui est attesté par la fresque de Dura-Europos ainsi que par les peintures de la Russie du Sud (1). Sous les Sassanides, la couronne semble être très en vogue et est représentée sur nombre de monuments connus, tous de l'argenterie destinée à l'usage des convives. C'est ainsi que, sur une coupe du musée de Baltimore, en forme de nacelle, on voit un dignitaire offrant une de ces couronnes de fleurs au prince assis sur son trône, tandis que deux danseuses nues, qui ornent les deux bouts de la coupe, symbolisent le banquet (2). Sur une autre coupe du même musée, figure un couple princier, assis sur un lit de repos, le roi tendant à la reine un de ces ornements, tandis que trois autres couronnes, indiquant tacitement la présence d'autres participants au banquet, gisent à terre (3). Une coupe du British Museum montre le prince déjà coiffé d'une couronne de fleurs alors qu'une autre, peut-être destinée à la reine qui se tient à son côté, se trouve par terre près du lit (4).

Le trait caractéristique de cet ornement, qui le distingue des autres couronnes sassanides destinées à autre chose, ce sont ses rubans étroits qui se nouaient derrière la tête. Or, telle qu'elle est représentée sur nos mosaïques, la couronne est copiée exactement sur celles de la mosaïque d'Antioche. On la voit sur la tête de Bios (D. L. II, pl. XLIII, b) ; Tryphè l'arbore de la même façon que les femmes de nos portraits (pl. XII, 2 et 3 ; D. L. II, pl. XLVI, e) ; pliée en deux, elle est tenue par les deux bouts par un jeune homme (D. L. II, pl. XLVIII, b) ; un paysan la tient pendue de toute sa longueur (D. L. II, pl. LIX, d). Mais nulle part à Antioche elle ne prend de dimensions aussi exagérées que sur notre mosaïque ; nulle part elle ne se trouve suspendue dans le vide comme sur la planche VI, 1 ou jetée

(1) M. Rostovtzeff, *Ancient Decor. Wall-Painting, J. H. S. XXXIX* (1919), pl. VII et IX.

(2) R. Ghirshman, *Scènes de banquets sur l'argenterie sassanide, Artibus Asiae XVI* (1953), frontispice.

(3) *Ibid.*, fig. 14.

(4) *Ibid.*, fig. 7.

sur le coin du toit d'un édifice (pl. VII, 1) ; elle n'est pas aussi fréquente à Antioche qu'à Bichâpour. L'artiste qui dessina les cartons pour la mosaïque de l'iwān n'était ni grec, ni romain. Par cette répétition de la couronne sur presque tous les panneaux, il insiste sur l'idée générale que doit exprimer son décor, l'idée d'un banquet. Et il trahit ce trait de l'art sassanide qu'on peut désigner sous le nom de symbolisme.

Du symbolisme également peut être le paysage purement sassanide que nous retrouvons sur notre mosaïque. L'art de cette époque en Iran était extrêmement parcimonieux dans l'expression de la végétation : le plus souvent c'est une plante à trois tiges avec trois fleurs au bout, qui symbolise une prairie, un jardin, un bois même (1). Parfois cette plante



Fig. 21.

remplit un des triangles lobés qui, alignés ou formant une pyramide, traduisent l'idée d'un paysage montagneux. C'est ainsi que cette fleur figure sur le plat, avec la chasse au tigre, du musée de l'Ermitage (2), ou sur la fameuse coupe de Klimova du même musée (3), ou encore sur celle, toujours de l'Ermitage, avec un fauve (4), ou sur la coupe à chasse du British Museum (5). Sur la fresque à chasse de Suse (inédite), cette fleur est dessinée sur le fond bleu du ciel, au-dessus des cavaliers et du gibier, suspendue, comme les couronnes de la mosaïque, dans l'air.

Nous n'insisterons pas sur l'arbre devant lequel est assise la tresseuse : il vient, sans changement, d'un carton occidental. Mais la petite plante à trois tiges à fleur, qui est seule discernable sur le dernier panneau du mur Nord-Est de l'iwān, presque entièrement disparu (pl. VIII, 3), exprime bien le paysage suivant la tradition de l'art sassanide.

(1) E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, p. 84.

(2) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 205.

(3) *Ibid.*, pl. 207 b.

(4) *Ibid.*, pl. 204.

(5) F. Sarre, *Die Kunst...*, pl. 115, en bas. En adoptant cette façon de traiter le paysage en « mottes de terre », l'art sassanide s'avère l'héritier des arts de l'Orient ancien. Car une représentation semblable est déjà connue dans l'art mésopotamien sous la dynastie de Sargon l'Ancien, à la seconde moitié du III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. L'Iran sassanide emploie fréquemment cette formule dans son iconographie et la transmet même plus à l'Est, aux arts de Mongolie et de Chine ; cf. W. Speiser, *Vorderasiatische Kunst*, 1952, p. 51.



*Les danseuses.*

Les deux plus grands panneaux placés en vis-à-vis au milieu de chaque côté long de l'iwan portent la représentation de danseuses (plan V, panneaux V et XV). Ce fait, de lui-même, attire l'attention sur l'importance qu'on cherchait à donner à ce sujet dans l'ensemble du décor de l'iwan, et auquel on réserva deux places de choix, ce qui étaye l'interprétation du thème général qui guidait la composition du pavement : un banquet.

Une scène de danse est un vieux sujet du répertoire de l'art du Plateau où il orne la poterie peinte préhistorique de plusieurs sites. Il est permis de croire que ces danses processionnelles étaient rituelles, et qu'elles étaient exécutées, selon toute probabilité, en liaison avec certaines conceptions découlant des religions primitives des populations autochtones de cette région. Pas plus les danseuses (fig. 21) que les danseurs (fig. 22) n'exécutent de mouvements isolés, mais ils forment toujours une chaîne, les danseuses

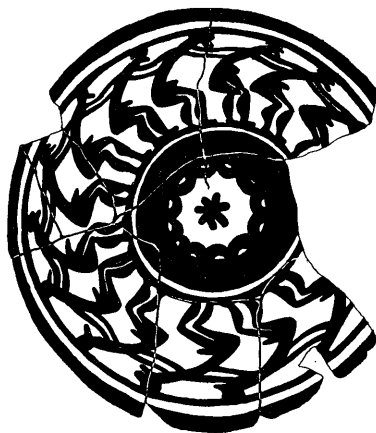


Fig. 22.

alignées de front et se tenant par la main, dans une sorte de farandole, les hommes dansant en file indienne, les bras sur l'épaule du danseur précédent. Le folklore contemporain de l'Iran conserva jusqu'à nos jours cette façon de danser qui s'accompagne généralement d'un mouvement rythmique alternativement dans un sens ou dans l'autre, danseurs et danseuses soulevant légèrement tantôt un pied tantôt l'autre.

Les Iraniens, une fois maîtres du Plateau et après avoir absorbé progressivement les populations autochtones, durent, vraisemblablement, avec tant d'autres traditions locales, introduire dans leur vie, à côté des danses de ces populations, celles qui leur étaient propres. A celles-ci on pourrait attribuer la *pyrrhique*, ou danse guerrière, pratiquée avec tant de succès

par les Grecs qui la passèrent aux Romains. Sur un tesson de poterie peinte de la Nécropole B de Sialk (Fig. 23), on voit deux guerriers, les têtes casquées et les épées non dégainées, esquisser de leur bras droit le geste de parer les coups, exactement comme ceux qu'on voit sur un vase de Dipylon daté de la même époque, et où se trouvent représentées diverses scènes de la *pyrrhique* (Fig. 24).

Aucun monument postérieur à ce tesson, datant d'avant les Sassanides et provenant de l'Iran, n'est venu jusqu'à présent illustrer une scène de danse. Cette lacune, toutefois, est susceptible d'être complétée par des sources littéraires attestant la pratique de la danse chez les Iraniens au cours de ces époques. Strabon, qui fait provenir certaines danses grecques des « barbares », ne parle-t-il pas de l'origine bactrienne des Corybantes (X, 3, 19) auxquels Tolstov a consacré un chapitre d'une riche documentation concernant les mystères et les danses auxquelles se livraient les membres des sociétés secrètes des Iraniens de l'Est (1)? Alexandre le Grand et ses compagnons, arrivés dans les riches vallées des Paropamisades, toutes couvertes de vignobles, furent surpris de voir la population s'adonner à des rites orgiaques qui, pour les conquérants, ne pouvaient être que des rites du culte de Dionysos (2). « Ravis de joie à la vue du lierre et de la vigne grimpant aux arbres, et se mêlant librement aux danses et beuveries des villageois, les soldats grecs et leur chef crurent revivre l'enivrant souvenir de leurs propres bacchantes » (3). Orode II ne faisait-il pas représenter à sa cour les *Bacchantes* d'Euripide ? et s'il admirait ces danses,

ce n'est pas uniquement pour se faire passer pour un « philhellène » (4).

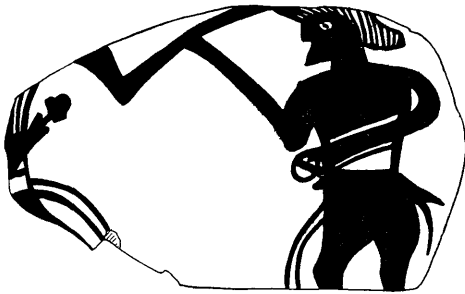


Fig. 23.

(1) *La Chorasmie antique*, 1948 (en russe), Excursus III, p. 281 ss. Notre rés. en français, *Artibus Asiae*, 1953 et 1954.

(2) Arrien, *Anabase*, V, 1.

(3) A. Foucher, La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila, *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, tome I, vol. II, 1947, p. 260.

(4) Plutarque, *Vie de Marcus Crassus*, LXII.



Fig. 24.

Un petit tesson de vase funéraire peint, provenant d'une nécropole des plus anciennes parmi les tribus iraniennes du Plateau, d'une part, quelques sources littéraires, d'autre part, permettent de projeter un peu de lumière sur l'existence de la danse chez les Iraniens qui, tout comme les Grecs, pratiquaient aussi bien la *pyrrhique* ou danse guerrière (qui n'a pas encore disparu dans les campagnes de l'Iran) que la danse orgistique, deux genres dont parle Platon (1).

Sauf erreur, le hasard des fouilles archéologiques n'a pas livré plus de deux monuments antérieurs aux Sassanides représentant la danse chez les Iraniens. L'un est une plaquette en or provenant de Kul-Oba, tombe scythe du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., où on voit deux danseuses traitées certainement par un artiste grec, et fortement influencées par leur art (Fig. 25). Le second vient aussi de la Russie du Sud, d'Olbia : ce sont des plaquettes en os sculpté ayant probablement orné un coffret, et dont l'ensemble composait une scène de banquet, avec un prince, ses dignitaires et serviteurs, des danseuses, des acrobates et des saltimbanques ; il date de l'époque parthe (2).

Les Sassanides auraient été, à en juger d'après le nombre des monuments laissés, de grands admirateurs de l'art chorégraphique qu'entourait d'une faveur particulière cette civilisation riche et raffinée, à côté de la musique, du chant et des joies de la table (3). Il semblerait toutefois que pour eux, la danse n'était pas une invention des dieux comme pour les Grecs qui la pratiquaient pour réjouir ceux-ci. Elle ne paraît pas avoir été introduite dans le culte des dieux non plus, et, pas plus qu'à Rome, n'a pris le sens éducatif



Fig. 25.

(1) Daremberg & Saglio, *Dictionnaire... s. v. saltatio*.

(2) R. Ghirshman, Scènes de banquets sur l'argenterie sassanide, *Artibus Asiae*, XVI (1953), fig. 8.

(3) A. Christensen, *Op. cit.*, p. 471 ss.

qu'elle avait chez les Hellènes. Certes, il y avait des danses traditionnelles comme celles qu'on exécutait lors des grandes fêtes, celle de Now-rouz par exemple, quand les jeunes filles « volaient » l'eau des moulins pour l'offrir au roi (1). Mais ce que nous offrent la plupart des monuments connus, c'est la danse qui accompagnait les festins et les banquets. Une abondante vaisselle en métaux précieux, destinée aux banquets, était ornée de diverses représentations de danseuses (2) ; pour les bourses plus modestes, elle se remplaçait par des vases en terre vernissée à décor moulé (pl. XXIX, 2). Les murs des palais et des riches demeures recevaient un décor peint à sujet analogue, et si la peinture ne nous a pas encore été révélée par la fouille des cités sassanides, les fresques de Samarra, comme l'a démontré Herzfeld, constituent certainement un des héritages que l'art islamique reçut de la Perse (3). On décorait aussi les murs avec des stucs sculptés où figuraient des danseuses, et on en a retrouvé à Ctésiphon (pl. XXIX, 3) (4). Il faut croire que ce dernier genre de décor resta très en faveur parmi les seigneurs persans puisqu'on décorait encore au XIX<sup>e</sup> siècle des kiosques, réservés aux réceptions, de frises de danseuses en stuc — ce qu'on peut voir dans la maison de Gobineau à Chémiran, banlieue estivale de Téhéran.

Les deux scènes de danses qui font partie du pavement de l'iwān en montrent deux exécutions différentes. Le panneau XV (pl. VIII, 1) très abîmé, n'a conservé que les jambes et le bas des voiles de deux danseuses ; mais ses dimensions permettent de compléter la scène par deux autres encore. Ce nombre de quatre se retrouve sur le panneau d'en face et sur la plupart des bouteilles et carafes ornées de ce sujet. A en juger d'après la position de leurs pieds, les danseuses de notre panneau devaient exécuter un pas lent, peut-être dans le genre de celui des danseuses des plaquettes d'Olbia. Sur la mosaïque, elles ont des voiles qui devaient constituer un

(1) K. A. Inostrantzeff, *Études sassanides* (en russe), III, La fête du printemps.

(2) R. Ghirshman, *Op. cit.*, fig. 3.

(3) *Die Malereien von Samarra*, p. 4, *passim*.

(4) J. H. Schmidt, Figürliche sasanidische Stuckdecorationen aus Ktesiphon, *Ars Islamica* IV (1937), p. 175 ss. et fig. 1.

important élément dans le mouvement des bras et former une sorte d'arcade renversée, et dont les extrémités devaient être jetées sur chacun des bras pliés au coude, alors que les mains étaient peut-être chargées d'objets destinés au banquet. Cette attitude est commune à certaines pièces d'argenterie sassanide (Fig. 4) dont la carafe du Musée de Téhéran est doublement intéressante par le fait que l'une de ses danseuses tient dans la main une des couronnes de fleurs qui devaient orner les cheveux des convives (pl. XXIX, 1). La composition de notre panneau semble donc dériver d'un sujet iranien fréquemment traité par l'art sassanide, et ne paraît pas comporter d'éléments occidentaux, exception faite pour le motif architectural visible encore en bas à gauche ; on y observe que le traitement des pieds est faux ; toutes les femmes se trouvent alignées sur un seul et même plan ; le mouvement est exclu.

Très différemment se présente le panneau d'en face (pl. VI, 2) qui est fortement imprégné de traditions hellénistiques. La vivacité des mouvements des danseuses exprime presque la passion qu'elles mettent dans l'accomplissement de leur danse rapide et enivrante. Quoique mutilé aussi, le panneau conserve assez d'éléments pour permettre de tenter une reconstitution de la danse même, qui est grecque et où les danseuses se penchaient en avant en faisant de petits pas, ou se cabraient alternativement. C'est ainsi que la quatrième à gauche se penche en avant et semble suivre son pas du regard, tandis que la première prend un élan vigoureux en pliant la jambe droite et en retirant celle de gauche, dont le pied ne touche plus le sol, tandis que son corps semble se cabrer, et que sa tête est rejetée en arrière. Cette danse comprenait en Grèce aussi des pas tourbillonnants qui doivent se retrouver sur notre panneau par le bas de la robe de la première, et surtout par celle de la quatrième danseuse, robe qui, du fait de ce mouvement se relève jusqu'aux mollets. Enfin, le fait que toutes les danseuses portent de longs vêtements peut également permettre d'attribuer le sujet à une origine occidentale, vraisemblablement syrienne, si on pense à la célébrité dont jouissaient

les danseuses syriennes à Rome, et ceci dès la fin de la République (1).

Toutefois, certaines particularités de ce panneau ne permettent pas l'attribution de son carton à un artiste occidental. Cette scène est la seule du pavement de l'iwan où l'on ait cherché à représenter la superposition des figurantes. Or, cette superposition est plutôt apparente que réelle, puisque seul un pan de la robe de la seconde danseuse recouvre le bas de celle de la troisième — la troisième dimension étant ainsi inexistante. Le pas que devait exécuter la quatrième devait se faire sur les pointes ou demi-pointes, alors que son pied droit est posé à plat et qu'avec le gauche elle s'appuie sur le talon, les orteils en l'air, ce qui est contraire au pas grec. En se penchant en avant, elle pose la main sur l'épaule de la danseuse précédente, ce qui la rapproche du geste des hommes du vase préhistorique de la fig. 22. Tout en esquissant un mouvement vers l'avant, le bas de sa robe se soulève comme si, au contraire, elle tourbillonnait, et cette observation est également valable pour le mouvement des plis de la robe de la première danseuse. On trouve dans cet « arbitraire » des plis, quelque chose de semblable à la présentation des manteaux des deux princes sur le bas-relief de Châpour I, à Naqsh-i-Roustem : bien que ceux-ci soient face à face, le *paludamentum* de l'empereur Valérien est gonflé par le vent soufflant à gauche, tandis que le manteau et les jambières du roi sont emportés dans une direction opposée (2). Le jet des draperies de cette danseuse est traité comme le *paludamentum* de l'empereur, en « cornets », ce qui est un des éléments caractéristiques de l'art sassanide de cette époque. A partir de la fin du iv<sup>e</sup> siècle, le vêtement sur les bas-reliefs subira un traitement plat, tout en plis gravés, qui sera le résultat de l'influence de la peinture qui se reconnaît déjà sur nos mosaïques (pl. V, 1). Ajoutons enfin, que la présentation du bas de la robe de la seconde danseuse, qui s'étale sur le sol en deux vagues, ce que nous avons déjà observé sur un autre panneau (pl. VII, 1),

(1) Daremberg & Saglio, *op. cit.*, s. v. saltatio.

(2) F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, pl. VII.

n'est pas occidentale et qu'on la retrouve sur d'autres monuments sassanides, la carafe du Musée de Téhéran par exemple (pl. XXIX, 1) (1).

Le désir de l'artiste de représenter deux modes différents de danses, l'une calme et grave, l'autre rapide et entraînée, est évident. La première est connue par de nombreux exemples sassanides, l'argenterie en particulier. La seconde n'est attestée que par les stucs de Ctésiphon ; et si Schmidt y a reconnu avec raison un traitement occidental, rien, *a priori*, ne s'oppose à l'hypothèse que cette danse, elle aussi, fasse partie de l'orchestique iranienne. Toujours dans l'esprit de cette opposition, les danseuses sont nues sur l'un des panneaux, donc traitées suivant la tradition perse, alors qu'elles sont vêtues de longues robes sur l'autre, ce qui serait occidental. Dans une danse orgiaque, ces robes bouillonnantes sont appelées à exprimer, elles aussi, les mouvements du corps et se trouvent ainsi justifiées. Certes, ce panneau, par sa conception, est le plus occidental de tout ce que nous offre la mosaïque de l'iwan. Dans son dessin, néanmoins, comme dans celui du panneau d'en face, il semble que la participation du dessinateur persan ne peut être exclue.

### *Les portraits.*

De même que tous les autres sujets de notre mosaïque, le portrait s'arrêtant au menton et présenté presque de face avec un léger mouvement à droite ou à gauche, fait partie du répertoire des mosaïstes d'Antioche. Toutefois, il semble plutôt y être exceptionnel puisque sur des centaines de panneaux mis au jour lors des fouilles de cette ville, on n'en trouve qu'un seul et unique qui soit semblable à nos panneaux aux portraits. Il décore le *triclinium* du House of the Triumph of Dionysos, et présente deux femmes, les cheveux ornés de couronnes de fleurs et qui regardent à droite, une tête d'homme et une autre de vieillard regardant à gauche. Les deux extrémités du panneau sont occupées par des placards entr'ouverts destinés à y ranger des masques d'acteurs (D. L. II, pl. XVI, b).

(1) Pour le même traitement, voir le plat de la Bibliothèque Nationale : F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 117, et les carafes de l'Ermitage : J. Orbeli et C. Trever, *Orfèvrerie sassanide*, 1935, pl. 44 et 45.

Cette dernière particularité, de même que la présence, à côté de ce panneau, de deux autres portant chacun trois masques d'acteurs et dotés des mêmes placards entr'ouverts (D. L. II, pl. XVI, a) sont susceptibles de faire comprendre que pour les artistes d'Antioche, ces portraits ne différaient que peu ou point des simples masques. Certes, on trouve dans la mosaïque d'Antioche d'autres représentations isolées de têtes sans cou, comme dans la bordure dans le House of the Boat of Psyches (D. L. II, pl. XXXV, b), où elles seraient plutôt quelque allégorie, mais là aussi elles se trouvent à proximité du décor aux masques (D. L. II, pl. CIII, c et d). L'art romain utilisa largement l'image de la tête sans cou, en particulier pour la présentation des allégories, et si ce sujet trouva une certaine faveur auprès des mosaïstes d'Afrique, par contre, ceux d'Antioche ne semblent pas lui avoir été particulièrement favorables (1).

D'après la date à laquelle Doro Levi attribue les panneaux du House of the Triumph of Dionysos, où se trouvait le seul panneau à quatre portraits, on constate que cette façon de traiter la figure humaine était déjà constituée dans le répertoire des mosaïstes syriens avant la fin du II<sup>e</sup> siècle (2). Toutefois, la disproportion dans son emploi à Antioche et à Bichâpour ne peut pas ne pas être remarquée et soulignée, car sur un nombre très élevé de pavements trouvés dans la capitale syrienne on n'en compte qu'un seul à quatre têtes, tandis qu'un iwan des palais de Châpour I est décoré de plusieurs dizaines de ces portraits. La raison, semble-t-il, pourrait en être qu'un artiste grec ou romain répugnait à présenter un visage humain sans cou, ou même sans épaules, et, si le portrait, tel qu'il existe sur la mosaïque de l'iwan trouva une place dans l'iconographie occidentale, c'est que les Grecs et les Romains l'y introduisirent à cause de son étroit air de famille avec le vrai masque d'acteur. Mais, puisque ce genre de portrait est contraire aux principes artistiques du monde occidental,

(1) Doro Levi, *Op. cit.*, p. 169 et n. 5. En Afrique du Nord on trouve des mosaïques avec des portraits sans cou, traités exactement comme ceux des panneaux de l'iwan, qui sont même ornés de couronnes de fleurs, et qui se mêlent au semis de fleurs et d'oiseaux, comme on le voit sur le pavement d'El-Djem, en Tunisie (D. L. I, fig. 452).

(2) *Ibidem*, p. 625.



et se voit, par contre, si largement reproduit dans un palais perse, ne serait-il pas logique de croire que c'est ici, à Bichâpour, plutôt qu'à Antioche, qu'il répondait aux goûts et aux traditions nationales ? De fait, actuellement nous ne manquons pas de monuments qui nous permettent de tenter d'attribuer aux Iraniens la création de ce sujet d'iconographie si particulier.

Déjà von Falke s'est trouvé en difficulté devant les têtes de face et sans cou des tissus coptes, auxquelles il ne trouvait pas d'explication (1). Herzfeld fut le premier à démontrer que ces « masques » étaient propres à l'art parthe, comme à celui des Sassanides, et pour lui, leur origine était les grylles hellénistiques, très appréciés en Babylonie (2). On verra plus bas que ces masques apparaissent en Iran bien avant l'époque hellénistique ; quant aux grylles, leur origine iranienne se trouve démontrée par une série d'études, et confirmée par les découvertes de l'époque achéménide, faites à Ur (3). Rostovtzeff aborda également la question de ces « masques » à propos de leur découverte à Dura et en Babylonie ; d'après lui, leur date serait, l'époque parthe, et, à leur valeur apotropaïque s'ajoutait un rôle particulier dû aux usages funéraires (4), ce qui les rapprocherait des portraits du Fayoum, et expliquerait leur caractère réaliste ainsi que la variété du type ethnique représenté (5).

Les plus anciens monuments attestant l'existence de la présentation de face de la figure humaine s'arrêtant au menton, proviennent de la Nécropole B de Sialk. Comme on a vu plus haut, ce cimetière appartient aux premières tribus iraniennes ayant pénétré sur le Plateau, et date du début du I<sup>er</sup> millénaire avant J.-C. L'un de ces objets est le bec d'un vase funéraire peint, sous lequel se trouve peinte une face de femme à longs cheveux

(1) « ...für die weber im Spätantike, noch im sasanidischen Ornament irgendwelche Analogien zu finden sind » (nous citons d'après E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, p. 68).

(2) *Ibidem*.

(3) A. Ross, *Greek Geometrie Art*, 1932, p. 48 ss. ; *Revue Archéologique*, 1934/2, p. 135 ss. ; Idem, *Journal of Hellenistic Studies*, LV (1935), p. 232 ss. ; A. Alföldi, *Jahrbuch des Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte*, 40 (1949/50), p. 17 ss.

(4) Dura and problem of parthian art, *Yale Classical Studies* V (1935), p. 183 ss. (riche bibliographie).

(5) Ces masques en terre cuite auraient été fixés, d'après Rostovtzeff, sur des sarcophages en bois, donc, ils auraient eu la même destination que les portraits du Fayoum qui étaient pris dans les bandelettes des momies. A remarquer aussi l'emploi des sarcophages anthropoïdes en terre cuite dans la nécropole parthe à Suse, cf. R. Ghirshman, Cinq campagnes de fouilles à Suse (1946-1951), *Revue d'Assyriologie*, 1952, p. 1 ss. et fig. 16.

encadrant le visage (Fig. 26). Le second est un fragment de poterie identique, décoré en relief d'une tête d'homme barbu (pl. XXIII, 2). Nous ignorons s'il s'agit de la représentation du défunt ou si c'est déjà l'image d'une divinité ; l'important est que plusieurs siècles avant l'époque parthe l'iconographie des Iraniens possédait l'image si particulière de la face humaine.

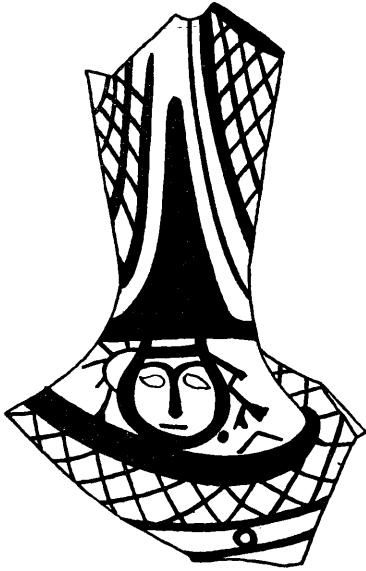


Fig. 26.

Le nombre des monuments connus à effigie semblable, augmente considérablement au cours de l'époque suivante, celle de la proto-histoire iranienne. La civilisation médo-scythe, qui forme un pont entre celle de la Nécropole B de Sialk et les Achéménides, et qui est celle des bronzes du Luristan, présente plusieurs groupes d'objets ornés de têtes de face sans cou. Les plus nombreux sont les disques en bronze ornés d'un décor au repoussé et repris au burin, et munis de longues tiges, qu'on appelle « épingles ». Tous, ou presque tous, portent au centre une représentation de la face humaine, tantôt seule, tantôt entourée de scènes très élaborées (Fig. 27 et 28 et pl. XXIII, 1 et 3). Il ne s'agit

point d'objets ayant fait partie du mobilier funéraire des anciens habitants du Luristan ; aucun d'eux ne provient de tombes qui toutes, exclusivement, ont été ouvertes par des fouilleurs clandestins (1). Provenant d'un sanctuaire, ces « épingles » ne seraient donc pas des pièces d'orne-

(1) Le marché des bronzes du Luristan, qui a débuté en 1928, n'avait pas offert une seule de ces épingles avant la découverte du temple de Surkh Dum, à 10 kilomètres de Kuh-i-Dasht (M. Bahrani, *Bulletin of the Iranian Institute*, vol. VI et VII, déc. 1946, p. 110). C'est le premier et le seul bâtiment connu qui appartienne à la civilisation des bronzes du Luristan. Les fouilles clandestines qui précédèrent et suivirent les travaux de la Mission américaine sur l'emplacement de ce temple, prirent un essor particulier juste avant et pendant la dernière guerre, quand le marché de Téhéran vit apparaître un nombre considérable de ces « épingles », qui ont été achetées en grande partie par MM. de Graeffe et J. Coiffard, et qui proviennent, suivant les renseignements, toujours du même site. R. G.

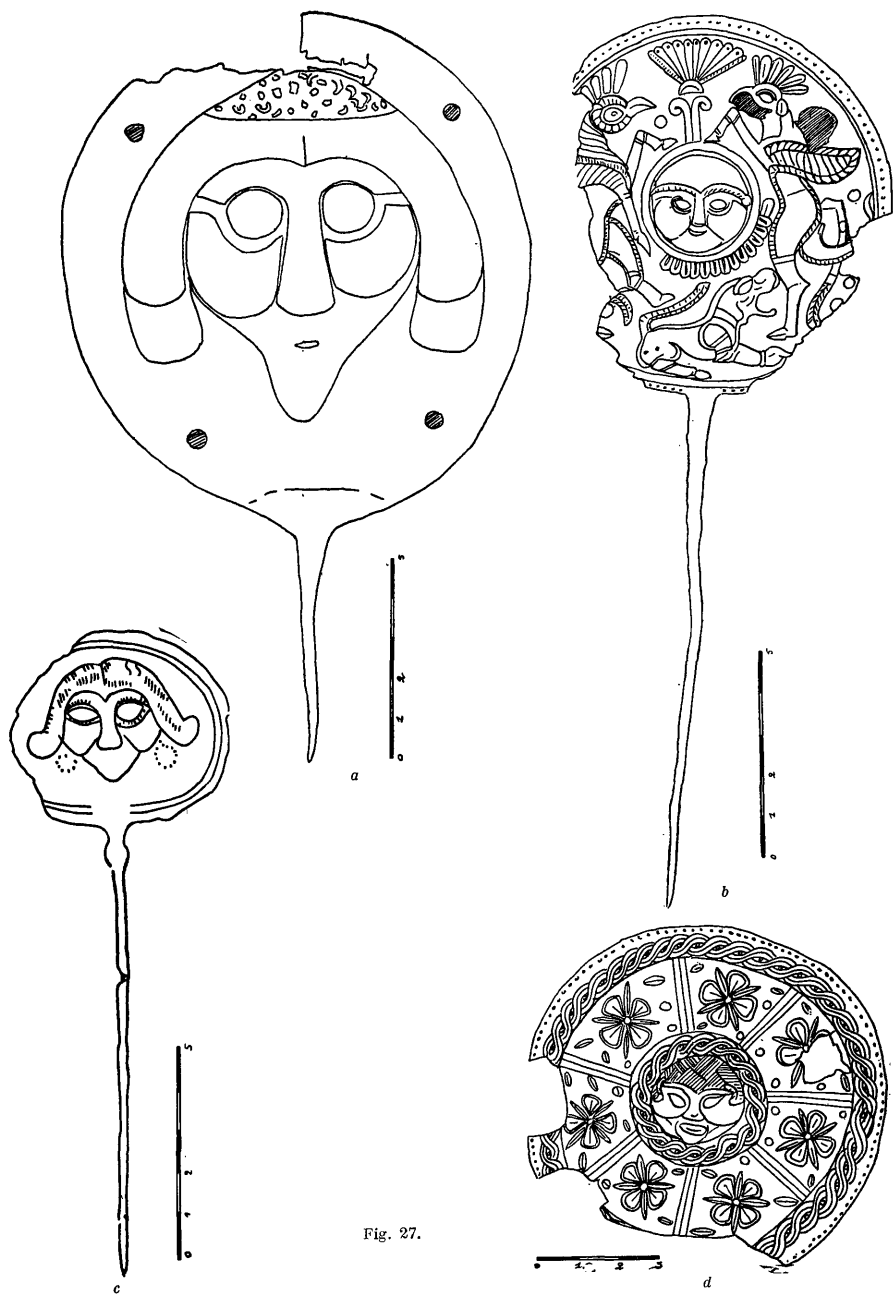


Fig. 27.

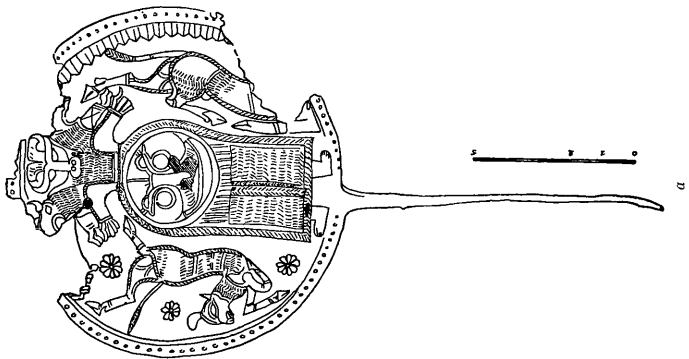
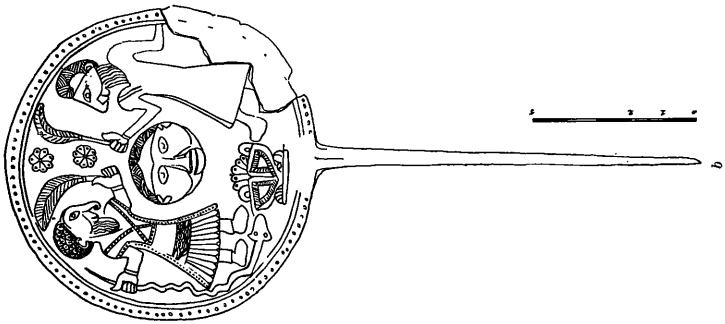
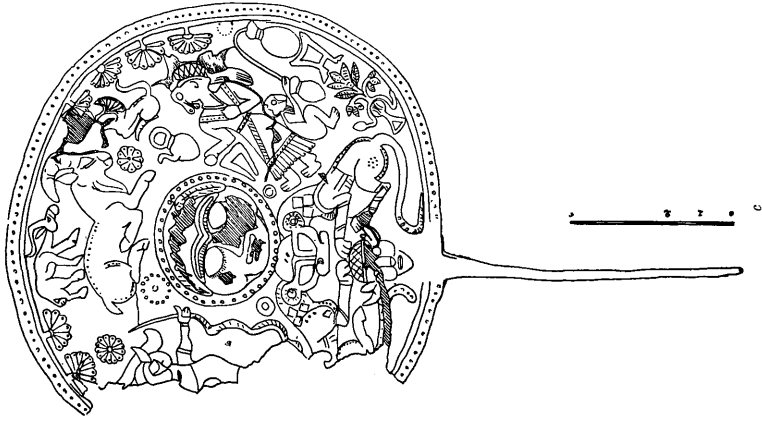


Fig. 28.

ment ou de toilette, mais des ex-voto qui étaient piqués dans un support ou enfoncés dans les interstices des pierres des murs — pratique connue des Romains, et qui s'est conservée encore jusqu'à nos jours chez les Juifs qui viennent prier devant le « Mur des Lamentations » du Temple de Jérusalem et enfoncent un clou dans les joints des blocs.

M. René Dussaud a attiré l'attention sur la possibilité de reconnaître dans les scènes de ces épingles certains cultes iraniens décrits dans l'Avesta, et de voir dans la face centrale la représentation des divinités du vieux panthéon iranien, Anahita et Mithra en particulier (1), interprétation soutenue aussi par Potratz (2). Il est certain qu'en comparant les figures représentées au centre de ces objets, que nous reproduisons ici, on peut les grouper en séries hommes et femmes. Parmi celles-ci, l'une peut être attribuée avec une quasi-certitude à la déesse Anahita, déesse des eaux, de la fertilité et de la procréation (pl. XXIII, 1). Autour de sa face on voit trois cercles concentriques dont un est formé par des poissons, symbole de l'eau, et les deux autres par des pommes de grenade, celui de la fertilité. Nous savons par d'autres monuments iraniens que le poisson accompagnait, comme d'ailleurs la cruche, l'image d'Anahita (3).

Le second groupe d'objets qui proviennent du même temple est représenté par des disques assez semblables aux précédents, mais traités différemment (pl. XXIV, 1 et 2). La face humaine, à relief très accusé, occupe presque toute la surface du disque et ne laisse qu'un espace très limité à une bordure ouvragée. Ces objets n'ont pas de tige mais portent le long du bord des petits trous de fixation. Leur dimension, leur relief et la façon dont on les utilisait, ne laissent pas de doute que c'étaient des *umboi*, ou bosses médianes des boucliers, et dans ce cas, la divinité représentée, dotée d'une valeur apotropaïque, se présente exactement comme la face de la Gorgone que les Grecs plaçaient au même endroit de leurs boucliers ou au centre de leurs armures (4). On a ainsi un élément nouveau dans la recherche des

(1) Anciens bronzes du Luristan et cultes iraniens, *Syria* XXVI (1949), p. 196 ss.

(2) Scheibenkopfnadeln aus Luristan, *Archiv für Orientforschung* XV (1945-1951), p. 38 ss.

(3) R. Ghirshman, Un ossuaire en pierre sculptée, *Artibus Asiae*, XI/4 (1948), p. 292 ss. et fig. 3 et 7.

(4) « From the second half of the eighth century Oriental influence affects Greek art, and from the early seventh Greek inspires Etruscan » : R. M. Cook, *Ionia and Greece, 800-600 B. C.*, *The Journal of Hellenic Studies*

points communs entre la civilisation du Luristan et celles de la Méditerranée du début du I<sup>er</sup> millénaire avant l'ère chrétienne (1). A cela ne se limite pas l'intérêt que présentent ces deux pièces : parties centrales de boucliers, trouvées dans un temple, rien ne s'oppose à ce que l'on admette

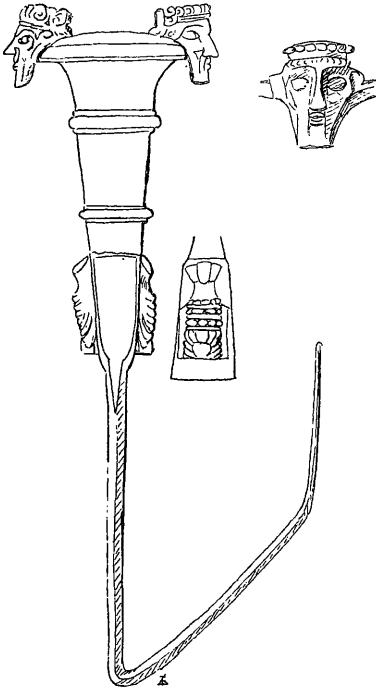


Fig. 29.

que ces armes aient été offertes à ce sanctuaire qu'elles devaient décorer, tout comme des boucliers décoraient les murs du temple de Muşasir du royaume d'Urartu (2). Du même sanctuaire de Surkh Dum provient une plaque en argent dont la destination nous échappe (pl. XXIII, 4). Elle aussi porte au centre une tête humaine de face s'arrêtant au menton et qui est prise dans un riche cadre composé de palmettes. Deux bouquetins dressés sur leurs pattes de derrière flanquent, dans une pose héraldique, cette image. Le bas de la plaque est orné de deux demi-rosaces qui peuvent être interprétées comme des soleils. Le champ est rempli de six palmettes à huit pétales et de quatre petites sphères qu'on peut prendre pour la représentation d'astres (à comparer ces

petites sphères avec celles qui figurent, toujours au nombre de 7, sur les cylindres néo-assyriens).

LXVI (1946), p. 85, n. 154. A propos de la Gorgone, voir Thalia Phillips Howe, *The Gorgon-Head*, *American Journal of Archaeology*, 58 (1954), p. 209-221. Les plus anciennes représentations connues ne remonteraient pas plus haut que le début du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, v. p. 213 ; sur l'interprétation par les anciens du nom de Persée, dérivé de Perse, v. p. 216, note 43 ; expansion du mythe au plus tôt fin du VIII<sup>e</sup> siècle ou même début du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, v. p. 219.

(1) R. Ghirshman, Suse. Un village perse-achéménide. *Mémoires de la Mission archéologique française en Iran*, t. XXXVI (1954), p. 45.

(2) Idem, Masjid-i-Solaiman, résidence des premiers Achéménides, *Syria* XXVII (1950), p. 205 ss. ; Idem, *L'Iran des origines à l'Islam*, 1951, p. 77 ss. et fig. 35.

Nous devons ajouter un autre groupe d'objets du Luristan ornés d'un motif semblable, mais qui proviennent des tombes. Ce sont de longues épées en fer, dont le manche en fer également, fait d'une seule pièce avec la lame, porte de chaque côté du pommeau, une tête d'homme barbu, d'un travail très fin. Sur plusieurs objets semblables, la face humaine, s'arrêtant à la barbe, est toujours la même. Serait-ce l'image d'une divinité protectrice, celle de la guerre, dans lequel cas on penserait au dieu Verethragna « génie de la victoire offensive » (Fig. 29).

Enfin, d'autres œuvres des mêmes bronziers font connaître des statuettes anthropomorphes très stylisées, dont le corps est orné, en dehors de leur tête, de deux ou trois têtes supplémentaires superposées le long du corps et toujours traitées de la façon décrite plus haut. Ces têtes sont à double face et constituent, sauf erreur, la plus ancienne représentation de la tête de Janus. Deux ou quatre têtes de coqs flanquent ces images. Les personnages sont en lutte avec deux monstres aux longs cous, aux gueules ouvertes et munies de crocs (Fig. 30). Leur polycéphalie ne peut être expliquée autrement que par la puissance particulière d'une divinité (1), et fait penser à Mithra qui, dans l'Avesta, est doté de mille oreilles et de dizaines de milliers d'yeux. La présence des têtes de coqs, animal-attribut du dieu Sraoša du panthéon iranien, dont le culte était étroitement lié à celui de Mithra, et qui « per-

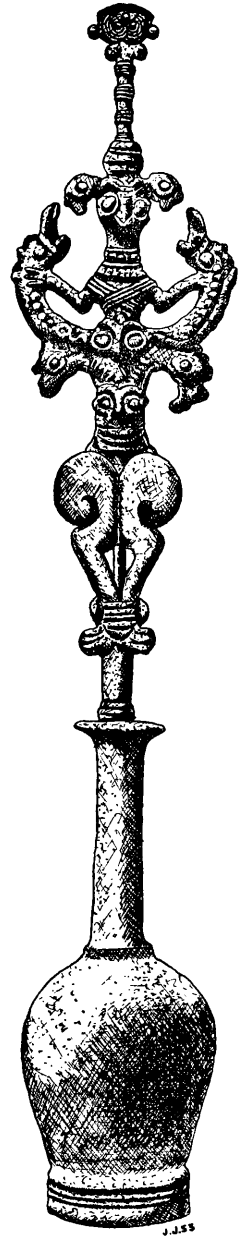


Fig. 30.

(1) A. Alföldi, *Der Kreislauf der Tiere um Mithra*, *Germania*, 30 (1952), Heft 3/4, p. 365.

sonnifiait la communauté mithriaque » (1), invite à penser que ces statuettes expriment l'image de ce dieu. Son emblème était une massue qui est aussi l'arme avec laquelle Mithra combattait les démons. Or, tous ces bronzes sont montés à l'aide d'une longue épingle qui les traverse de part en part, et posés sur des supports toujours en forme de massue. Avec Mithra et Rašn, Sraoša se trouve sur le pont de Činvat où se présentent les âmes des morts pour subir le dernier jugement, ce qui expliquerait le lieu de provenance de ces statuettes : les tombes. Ainsi, le mort, accompagné de l'image de ce dieu, preuve de sa dévotion, pouvait compter sur la bienveillance de celui qui le jugerait (2).



Fig. 31.

Parmi ces nombreuses statuettes il en existe une dont le dieu a quatre bras (3). Un rapprochement qu'on pourrait tenter de faire serait celui avec une intaille kouchane (bien plus récente que les bronzes du Luristan) sur laquelle Mithra (avec qui se confondait Sraoša) figure avec quatre bras. Par suite du syncrétisme qu'a marqué la religion des Sakas de l'Inde, Mithra était adoré comme une triade avec Viṣṇu et Siva. Celui-ci, qui est aussi une des formes du dieu Soleil, figure, polycéphale, sur certains *aurei* de Vasudeva I, et est même doté de quatre bras (4). C'est également l'image de Sraoša-Mithra que nous proposerons de reconnaître sur une intaille de la Bibliothèque Nationale, où, sur un coq rubané (?) se greffent trois têtes d'homme (Fig. 31) (5).

La civilisation du Luristan employait donc largement la représentation

(1) H. Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, 1938, p. 65 ss.

(2) « C'est à Sraoša, protecteur du monde des corps que les survivants adressaient de continuelles offrandes et prières ». G. Dumézil, Viṣṇu et les Marūt, *Journal Asiatique*, CCXLI (1953), p. 16. Son nom dériverait du pehl. *šros* « punition ». A propos du dieu Sraoša et du coq, son animal-attribut, voir E. Benveniste, Deux noms divins dans l'Avesta, *Rev. Hist. Rel.*, 65 (1945), p. 13 ss. A propos de la tête à deux visages dans l'art celte, et de son pouvoir surhumain, voir P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, 1944, I, p. 7-24. Sur la probabilité de l'origine orientale du « masque » et de sa transmission aux Celtes par les Étrusques, *ibidem*.

(3) *Archaeology*, V, 2, juin 1952, p. 97, fig. 2.

(4) R. Ghirshman, *Les Chionites-Hephthalites*, 1948, p. 55 et pl. VII, 1.

(5) A. Alföldi, Études sur le trésor de Nagyszentmiklos, *Cahiers Archéologiques* VI (1952), p. 43 ss. et pl. XII, 1.



du visage humain de face et sans cou, qu'elle réservait, comme il paraît, à l'image des divinités, et qu'elle utilisait sur les objets votifs, sur ceux ayant une valeur apotropaïque ou protectrice.

L'art aulique de l'époque achéménide, le seul ou presque, que l'on connaisse actuellement de cette période de l'histoire iranienne, ne fournit pas autant d'exemples du motif iconographique qui nous intéresse que la période précédente. Celui-ci persistait toutefois dans le répertoire des artistes de la Perse, confiné, d'après le peu que nous en savons, surtout à la représentation du dieu Bès. Cette divinité égyptienne, d'origine étrangère, dont le culte dans la vallée du Nil à la Basse Époque prit une large extension au point de supplanter celui d'Osiris d'Abydos, jouissait semble-t-il, sous les Achéménides, d'une renommée assez étendue en sa qualité de protectrice des femmes et des enfants, et aussi des hommes à la guerre (1). Son image, limitée à la tête de face s'arrêtant au menton, orne le tablier du char



Fig. 32.

en or du trésor de l'Oxus et figure sur un disque en or de même provenance (2); à Suse, il est fréquent sous forme de pendentif en fritte (fig. 32 et pl. XXV, 2); il montre le même aspect, gravé sur les intailles achéménides dont les empreintes furent trouvées à Ur (pl. XXV, 1 et 3). Doté d'une valeur prophylactique, et sans doute apotropaïque, et introduit en Iran, vraisemblablement à la suite des déportations massives des Égyptiens vers ce pays, le dieu Bès semble avoir acquis une certaine place dans la vie des Perses, et son effigie, employée comme défense contre le « mauvais œil », pénètre même dans les palais royaux, ce que prouvent les

(1) Ch. Desroches-Noblecourt, *Histoire Générale des Religions*, Paris, 1948, vol. I, p. 230/1.

(2) O. M. Dalton, *The treasure of Ozus*, 1926, p. 3-4 et pl. IV; p. 32 et pl. XII.



Fig. 33.

trouvailles de Persépolis (1). Nous ne quitterons pas notre sujet avant d'attirer l'attention sur le changement que subit en Égypte même la représentation de ce dieu après la fin du Nouvel Empire. Au nain ventru à courtes jambes se substitue la tête seule de face. La date qu'on assigne généralement à cette évolution serait l'époque saïte ; ne serait-ce pas

plutôt la période qui suivit la conquête perse, dans lequel cas le changement intervenu dans l'iconographie de ce dieu deviendrait compréhensible ? A côté de l'image de Bès, l'art achéménide ne fournit, sauf erreur, pas d'autres exemples de têtes sans cou que les grylles dont nous avons déjà parlé et qui, comme on sait, sont de création persane.

Si les monuments connus de l'époque achéménide, qui portent le motif qu'on vient d'étudier, sont relativement peu nombreux, ou peu variés, par contre « l'Iran extérieur » contemporain en offre une iconographie plus fréquente, tant chez les Scythes de la Russie du Sud que chez leurs proches parents de la Sibérie et de l'Altaï, de même que chez leurs successeurs les Sarmates. C'est ainsi que dans la tombe des Sept Frères on a trouvé un disque avec la représentation d'une tête de femme, et un plat en argent dont l'*omphalos* est orné d'un cercle de têtes barbues de face ; plusieurs éléments de collier en or formés de têtes sans cou furent mis au jour dans

(1) E. Schmidt, *The Treasury of Persépolis, Oriental Institute Communications* n° 21, fig. 48.

la tombe de Bolchaya Bliznitza ; un grand disque à tête de femme provient de la tombe de Kul Oba ; une plaque en or qui ornait la coiffure d'une reine du tombeau de Karagodeushk porte dans le bas une frise de têtes semblables ; enfin une série de plaquettes en or, qui étaient probablement cousues sur les vêtements, présentent des grylles où entre comme élément de composition le même sujet (1). Il est intéressant de noter que l'hellénisation des princes scythes et l'essor que prit l'artisanat grec des villes des bords de



Fig. 34.



Fig. 35.

la mer Noire, qui travailla pour une clientèle « barbare », marquent de leur empreinte ce goût particulièrement iranien pour le sujet qui nous intéresse. L'image purement iranienne cède la place à une autre propre aux Hellènes, et la tête de la Gorgone devient très fréquente dans l'art des Scythes en même temps qu'apparaît celle, toujours de face et sans cou, de Silène. Une phiale en or provenant de Kul Oba est à ce point de vue très instructive (2), de même que la grande tête de la Gorgone en bronze de la cuirasse de la tombe d'Elisavetinskaya, du 4<sup>e</sup> s. avant J.-C. (Fig. 33).

Ce sont les Scythes de l'Altaï qui fournissent le plus

frappant exemple de l'attachement des Iraniens à ce sujet qui, dans les

(1) E. Minns, *Scythians and Greeks*, fig. 106, 28 ; 107, 318 ; 90, XXI. 10 ; 120 ; 106, 6 et 9.

(2) *Ibidem*, fig. 99.

hautes vallées de l'Asie centrale, devient, chez les nomades, un motif de choix, en particulier pour les éléments de harnachement. Les kourganes de Pazirik ont fourni deux groupes distincts de têtes sans cou : les unes sculptées dans du bois et dorées montrent des faces barbues de différents types d'hommes (Fig. 34) ; d'autres, ayant la même destination, sont découpées dans du cuir (Fig. 35). Le type ethnique des premières est trop accusé pour pouvoir partager l'opinion de leur inventeur qui y voit des copies des « masques » achéménides du dieu Bès (1) ; les unes montrent une figure longue et étroite, d'au-



Fig. 36.

tres, au contraire, large à pommettes saillantes. Salmony, qui les a étudiées, avait raison quand il refusait de les attribuer aux influences du monde occidental et qu'il les rattacha au complexe iranien, car il y voyait des représentations de types iraniens (2). La Sibérie du Sud, la région de Minoussinsk particulièrement, offre également une série des mêmes sujets exécutés sur bronze et utilisés comme éléments de harnachement (Fig. 36),

et ce sujet se conserva dans cette partie de l'Asie jusqu'au VIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle de notre ère (3).

S'il semble que ces têtes gardent encore un sens apotropaïque, elles ne sont plus des images de divinités mais, probablement, comme l'avait suggéré Rostovtzeff à propos des « masques » semblables chez les Parthes, les têtes coupées des ennemis vaincus (4) que les Iraniens et les Mongols, nomades et semi-nomades, aimaient à attacher à leur selle, ce que les Mongols pratiquaient encore lors de leurs invasions du XIII<sup>e</sup> siècle. Au récit de Plutarque, qui décrit la scène de la tête coupée de Crassus qui fut

(1) S. J. et N. M. Roudenko, *Art scythe de l'Altai*, Moscou 1949, (en russe), p. 46 ss. et pl. X et XI.

(2) Eine chinesische Schmuckform in Eurasien, *Eurasia Septentrionalis Antiqua* IX (1934), p. 333.

(3) *Ibidem*, fig. 11-16 et fig. 7.

(4) *The excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Second Season of Work*, 1931, p. 198.

offerte à Orode II (que cite Rostovtzeff), il faut ajouter celle du bas-relief de Châpour II, à Bichâpour, où on voit apporter au roi victorieux la tête coupée d'un ennemi, probablement celle d'un prince kouchan (1).

On connaît la fréquence du « masque » dans l'iconographie parthe. Le monument le mieux connu est le palais de Hatra dont des têtes d'hommes, différentes d'aspect mais d'une facture analogue, ornent le mur extérieur (Fig. 37). De nouvelles découvertes permettent d'élargir nos connaissances de cet emploi du sujet à des fins d'ornement monumental : une récente trouvaille faite à Hamadan, l'ancienne Ecbatane que les Parthes avaient conservée comme capitale d'été, d'une tête barbue massive en pierre, qui doit provenir d'un palais à appareillage semblable à celui de Hatra (pl. XXV, 5), prouve que ce décor se pratiquait sur le sol même de l'Iran, ce que confirment quatre autres têtes de même aspect, sculptées dans de la pierre calcaire, et qui proviennent de Qum, ville sainte d'Iran, située à 150 kilomètres au Sud de Téhéran (Pl. XXV, 9). Nous ignorons la valeur de ces images qui,

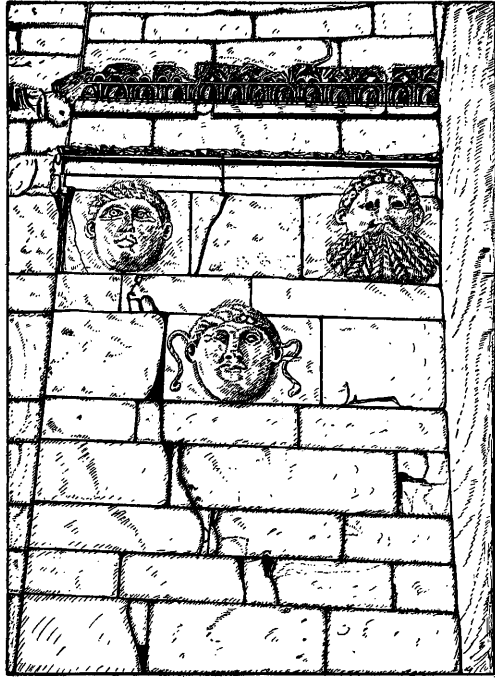


Fig. 37.

(1) R. Ghirshman, A propos des bas-reliefs rupestres sassanides, *Artibus Asiae* XIII (1950), p. 90 ss. et fig. 8, 9 et 12.

elles non plus, ne seraient peut-être plus celles des divinités, ne serait-ce que parce que seuls des hommes y sont représentés. Nous ne savons pas dans quelle mesure ne se trouve pas responsable de ce décor architectural la cruelle tradition d'exposer en haut des édifices les têtes coupées des ennemis vaincus. La coutume, toutefois, persistait puisque Tabari rapporte qu'Ardeshir I envoya les têtes de ses ennemis pour les faire exposer dans le temple de la déesse Anahita, à Istakhr (1). Nous n'insisterons pas sur les nombreux « masques » en terre cuite trouvés à Dura-Europos et en Mésopotamie, et qui ont déjà été étudiés par Rostovtzeff (pl. XXV, 7 et 8). Si quelques-uns se trouvent en liaison avec certains rites funéraires, d'autres devaient avoir une destination différente, comme celui, malheureusement mutilé, en terre crue polychrome, trouvé par nous dans une maison parthe de Suse (pl. XXV, 6), et dont l'usage nous échappe, mais qui pouvait être l'image d'une divinité ou d'un membre de la famille. L'emploi de la « tête coupée », devenue un motif purement ornemental, s'élargit jusqu'à la faire même figurer sur la bijouterie parthe, comme le prouvent les boucles d'oreilles en or trouvées à Nippur (pl. XXV, 4).

L'art sassanide ne resta pas étranger à cet élément de l'iconographie iranienne qui, sans solution de continuité, fit partie intégrante des manifestations artistiques de ce peuple, sans doute avec une fortune pas toujours égale mais pendant une longue suite de siècles. On n'en connaît pas encore d'exemple dans l'art monumental de cette époque, tel qu'un palais de Hatra ou les édifices d'Ecbatane ou de Qum ; il n'a pas non plus été, et pour cause, introduit dans les bas-reliefs rupestres. Un changement quelconque dans sa valeur ou dans la façon de l'interpréter serait-il intervenu ? Toujours est-il que, à en juger d'après les objets d'art sassanides ornés de têtes de face sans cou, c'est plutôt dans les œuvres des arts mineurs qu'on le retrouve. Tantôt il est choisi par un orfèvre (pl. XXVI, 3), qui, toutefois, n'est pas entièrement original dans le choix de son sujet dont l'invention semble appartenir au potier de l'époque achéménide (2), et qui a été main-

(1) T. Nöldeke, *Geschichte der Perser und Araber...*, p. 17.

(2) *I. L. N.* n° 5816 du 7 octobre 1950, fig. 8 (la date à rectifier).

tenu sous les Parthes (1) ; tantôt le « masque » orne un vase en terre cuite émaillée (2) ; il se maintient sur les phalères de harnachement (Fig. 38), et on le retrouve sur les tissus où, au lieu d'un tapis de fleurs, il forme, seul ou avec d'autres sujets, un véritable semis (pl. XXVI, 1 et 2) ; il existe aussi en relief comme décor d'ossuaires en terre cuite (3). L'attachement au sol iranien ainsi qu'au goût de ce pays de ce motif iconographique trouve, selon nous, une nouvelle preuve dans sa présence sur le même tapis du xvi<sup>e</sup> siècle, que nous avons déjà signalé à propos des deux anges. Certes,

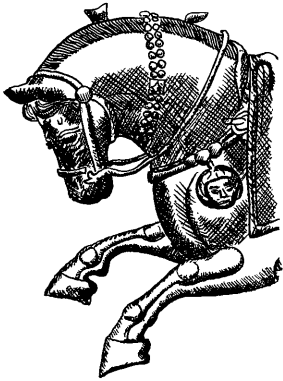


Fig. 38.

on sait avec quelle ferveur l'époque séfévide fit renaître les anciens sujets de l'art iranien, tant dans l'architecture que dans les arts mineurs. Cela ne suffit pas, néanmoins, pour justifier la réapparition de la tête sans cou sur un somptueux tapis, et ceci après ce qui, pour nous, constitue dix siècles de solution de continuité mais peut-être pas pour le motif lui-même (pl. XXX, 2).

Il ne doit pas nous échapper qu'un lien très étroit devait exister entre la tête de face, dont la fortune a été suivie le long de plusieurs périodes de l'art iranien, et la loi de la frontalité dont la question de l'origine a été souvent débattue. L'hypothèse comme quoi l'apparition tardive de la présentation frontale de la silhouette humaine serait due à l'intervention des artistes grecs (4) ne paraît plus convaincante depuis que les trouvailles fortuites ont révélé l'art des bronziers du Luristan. De fait, c'est lui qui, et à partir du début du I<sup>er</sup> millénaire avant notre ère, multipliant le thème de la face humaine étudiée plus haut, introduit pour la première fois dans

(1) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 185, A.

(2) F. Sarre, *Die Kunst...* pl. 147, actuellement au Victoria and Albert Museum.

(3) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 195, B. L'ossuaire est d'origine sogdienne. La même provenance est attribuée au plat en question ; voir M. M. Diakonoff, *Rospisi Piandjikenta i jivopis Srednei Asii*, dans *Jiropis dreunego Piandjikenta*, Moscou 1954, p. 136 et fig. 7. (*Les peintures du Pendjikent ancien*).

(4) C. Hopkins, *A note of frontality in Near Eastern Art*, *Ars Islamica* III (1936), p. 187 ss.

l'art iranien la représentation du corps humain de face (Fig. 11 à 13). Il faut donc rendre justice à la sensibilité et à la sagacité de certains savants qui cherchèrent en Iran, l'origine de cette formule, souvent en Iran oriental (1). Rostovtzeff a vu juste quand il supposa que les Parthes représentaient leurs divinités de face déjà dans les steppes, à l'Est de la Caspienne, où ils nomadisaient avant leur conquête de l'Iran (2).

\*  
\* \*

Il ne nous appartient pas d'examiner en détail le rayonnement du thème de la face humaine sans cou dans son cheminement à travers le monde, vers les pays et les peuples avec lesquels l'Iran se trouvait en rapports directs ou indirects. En Russie du Sud, les peintures des tombes sarmates ne l'ignoraient pas ; pour la première fois une tête sans cou apparaît ici de profil. Représentée au centre de la fresque, au-dessus du lit sur lequel est allongé le mort, elle peut être interprétée comme le portrait de celui-ci (3). Avec la loi de la frontalité, les Parthes ont-ils communiqué cette image à l'Inde ? La réponse semble être affirmative si on suit l'interprétation des « masques » trouvés à Taxila, dans l'Apsidal Temple et dans le stupa de Dharmarājīkā, et qu'on tient pour une décoration architecturale semblable à celle de Hatra (4). Parmi les objets mis au jour hors des sanctuaires, on ne peut citer qu'une pièce en ivoire de Taxila (5) et les plaques gravées, en ivoire également, de travail indien, trouvées à Bégram et où les têtes de profil sans cou entrent dans la composition des grylles (6).

Les conquêtes du royaume des Kouchans par Châpour I, et surtout par Châpour II, ont largement ouvert la voie à la pénétration des éléments

(1) E. Diez, *Belvedere*, VI (1924), Heft 30, p. 200 ss. ; G. Rodenwald, *Gnomon*, VIII (1931), p. 292 ss. ; Idem, *Sitzb. d. Berlin. Akad.* XXVII (1931), p. 1054 ss. ; H. Seyrig, *Syria*, XV (1934), p. 185 ss.

(2) M. Rostovtzeff, *Yale Classical Studies*, V, p. 240.

(3) E. Minns, *Op. cit.*, fig. 224.

(4) E. Wellosz, *Drei Reliefs aus dem Wiener Ethnographischen Museum*, *Wiener Beiträge zur Kunstgeschichte und Kulturgeschichte Asiens*, I (1926), p. 56 ; F. Poulsen, *Gab es eine Alexandrinische Kunst*, *Collection de Ny Carlsberg Glyptothek* II, Copenhagen 1939, p. 41 ; B. Rowland Jr., *The Hellenistic Traditions in North-western India*, *The Art Bulletin*, March 1949, p. 1 ss.

(5) Sir John Marshall, *Taxila*, 1951, II, p. 666, n° 120 et III, pl. 203, n° 120.

(6) J. Hackin, *Recherches archéologiques à Bégram*, *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, t. IX, 1939, pl. LXI, fig. 183 et 184.



de l'art sassanide sur le territoire de l'Afghanistan d'aujourd'hui, et plus loin vers le Turkestan chinois, favorisant la formation et le rayonnement de l'art dénommé irano-bouddhique. Il semblerait qu'il faille attribuer à cette influence la tête de face sans cou qui a été employée comme motif décoratif dans les sanctuaires bouddhiques, dont les fresques se trouvent



Fig. 39.

imprégnées d'influence sassanide. Ceci serait le cas du monastère de Fondoukistan où on connaît une tête de jeune homme (1) ; on en connaît d'autres à Bāmiyān, sous l'aspect d'hommes barbus dans lesquels Hackin a reconnu le caractère iranien (2) (fig. 39).

Rostovtzeff a attiré l'attention sur la prédilection qu'avait l'art celte pour ce genre de traitement de la figure humaine (3). Herzfeld à la suite de von Falke, a traité ce sujet à propos des tissus coptes trouvés en Égypte et admettait même qu'en totalité ils pouvaient provenir des centres de tissage que Châpour II avait installés au Khuzistan (4). Sans être aussi affirmatif, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître

que dans certains de ces tissus toute la composition est formée d'éléments purement iraniens C'est le cas, par exemple, du beau tissu de Nelson Art Gallery, Kansas City (pl. XXVI, 1) où des têtes sans cou et des oiseaux affrontés forment un semis entrecoupé de bustes dans des cadres,

(1) *Ibidem*, fig. 123.

(2) Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān, *Mémoires de la Délég. archéol. française en Afghanistan*, t. III, 1933, p. 11 et fig. 14, 15, 16 et 100.

(3) M. Rostovtzeff, *Yale Classical Studies* V, p. 184, n. 3. Pour H. Seyrig, Antiquités de la nécropole d'Émèse, *Syria* XXIX (1952), p. 215 ss., l'origine de ce motif de l'iconographie celte pouvait être indépendante et très différente, découlant du large emploi par ce peuple des casques de bataille à visage, que les Celtes firent passer aux autres peuples, dont les auxiliaires romains.

(4) *Die Malereien...* p. 68.

le tout étant entouré d'une bordure de rosaces à huit pétales de pur style sassanide. Or, si les deux premiers sujets sont d'origine iranienne, les bustes traités de cette façon, et qui étaient déjà connus des ivoiriers phéniciens, se sont trouvés largement reproduits par les sculpteurs de stuc qui décorèrent les édifices sassanides de Ctésiphon, Kish et Damghan (1).

Les têtes sans cou, de trois-quarts ou de profil, ornent d'autres tissus d'Égypte, certainement produits locaux (2). En liaison avec la pénétration de ce sujet iconographique en Égypte, nous croyons que l'art chrétien copte s'en inspira également, et c'est ainsi que sur la fresque du couvent copte de Saint Jérémie, à Saqqara, qui représente la Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus, on voit une rangée de portraits peints de face sans cou ornant l'arcade de la niche au-dessus d'une autre remplie de demi-palmettes d'aspect sassanide (pl. XXVII, 2) (3). La diffusion du sujet qui nous occupe, à l'époque où expirait le monde antique, fut rapide puisque celui-ci était connu de l'art roman également et qu'un ornement semblable à la fresque copte, mais sculpté dans la pierre, décore d'une série de portraits sans cou les arcades de l'Abbaye de Saint-Aubin à Angers, inaugurée vers 535 (4) (pl. XXVII, 3).

Ce sujet pénétra aussi en Europe centrale et septentrionale en suivant une autre voie. Grâce à l'activité des centres artistiques de la Pontide, il passa de l'art scythe et sarmate à celui des Huns et se conserva chez les Huns tardifs établis sur le Dniéper (VI<sup>e</sup> siècle) de même qu'en Hongrie. Voisins des tribus germaniques, les Huns tardifs passèrent à celles-ci l'iconographie de l'art animalier scythe et avec elle la représentation de la figure humaine de face sans cou, qui apparaît sur la bijouterie du second

(1) *A Survey of Persian Art* IV, pl. 174, d et 178, d. « Les Palmyréniens, semble-t-il, avaient encadrer leurs bas-reliefs comme dans l'embrasure d'une fenêtre », cf. H. Seyrig, *Ornamenta Palmyrena Antiquiora, Syria* XXI (1940), p. 284.

(2) Doro Levi, *Op. cit.*, I, fig. 105 et p. 268. Collection du Textile Museum of the District of Columbia : Gertrude Townsend, Two fragments of Late Hellenistic Tapestry, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, XLVI, p. 13 ss. et fig. 8. Soulignons aussi qu'une des pièces (Fig. 1 et 5) représente un buste féminin (menade ?) dont la coiffure porte deux cornes de mouton, copie exacte de celle de la reine d'un plat sassanide (notre fig. 6).

(3) Je remercie A. Grabar de m'avoir communiqué cette photographie. Voir A. Grabar, *Martyrium*, 1943, Album, pl. LX, 2.

(4) Jacques Levrion, *L'Abbaye de Saint-Aubin d'Angers*, Angers, 1936, p. 7 et planche face à la page 8.

style des Germains, et qui atteint la Scandinavie lors du mouvement de ceux-ci (1).

Nous ne voulons pas clore cette enquête, trop rapide certes, et qui mérite une monographie, sans aborder une question qui, pour nous, est étroitement liée à la fortune du portrait de face sans cou, ce sujet que nous tenons pour avoir une origine iranienne. Or, l'une des images les plus populaires du Christ, celle qu'on désigne sous le nom de la « Sainte Face » orientale, le présente justement de face et sans cou, la figure encadrée des cheveux et de la barbe. Cette image aurait-elle été conçue d'après celle qui était connue et diffusée dans le monde iranien ? L'hypothèse, quant à nous, ne nous paraît pas sans fondement (2) (pl. XXVII, 1).

« [La « Sainte Face »] a fait son apparition au VI<sup>e</sup> siècle, à Édesse, où elle fut découverte à la suite d'un rêve, dans une niche murée aménagée dans l'enceinte de la ville. Cette découverte est à mettre en rapport avec une attaque de Chosroès contre cette ville. Enlevée de sa cachette, l'image fut exposée, face à l'armée persane, qui recula devant l'image-apatropée. Cette image fut transportée à Constantinople en 944. Son transfert prit l'allure d'une procession triomphale à travers toute l'Asie Mineure, mais surtout devant et dans Constantinople. On considéra, en effet, cette venue de l'image miraculeuse du Christ comme une nouvelle épiphanie, une répétition de la venue du Christ sur terre. C'est à partir de ce transfert de l'image d'Édesse à Constantinople que s'établit une iconographie de la « Sainte Face » qui prétend imiter la relique originale qu'on conservait au Grand Palais des empereurs dans une chapelle. Elle s'y trouvait d'ailleurs dédoublée : il y avait la « Sainte Face » sur tissu (le « saint tissu » — Τὸ ἅγιον μανδύλιον) et il y avait la « Sainte Face » sur tuile (la « sainte tuile » ἡ ὄγια κεραμίδα ou τὸ ἅγιον κεραμίδα). La légende disait que la première avait été remise par le Christ à un envoyé du roi Abgar d'Édesse (qui devait par la suite se convertir au christianisme), tandis que la deuxième s'était formée comme une « contre-épreuve » par contact de l'image sur le tissu avec une tuile (l'envoyé d'Abgar, pour plus de sûreté, avait mis le précieux tissu sous la tuile qui lui servit d'oreiller, un jour qu'il avait à dormir dans un lieu désert).

Il semble que, à Édesse même, et chez les Chrétiens des pays voisins, on ne tenta pas de copier l'image miraculeuse, mais on se servit de la lettre du Christ à Abgar

(1) Nandor Fettich, *Archäologische Studien zur Geschichte des späthunnischen Metallkunst*, Archaeologia Hungarica XXXI, Budapest, 1951, p. 147 et pl. XXIV, 7 ; XXV, 3 ; XXIV, 3.

(2) Je remercie mon ami A. Grabar de m'avoir fourni des renseignements concernant la légende liée à l'apparition miraculeuse de la « Sainte Face », et que je reproduis ici entre guillemets. Voir A. Grabar, *Martyrium*, 1943, Album, pl. LVIII, 2.

(lettre qui accompagnait l'envoi de l'image), comme d'un apotropée. Les Grecs, au contraire, mirent l'accent sur l'image, et celle-ci occupa souvent, dans les églises, une place qui convient à un apotropée, à savoir, au-dessus des portes d'entrée et des arcs. Toutefois, ces emplacements ne sont pas exclusifs.

« Grâce au goût des Grecs pour les images saintes, nous avons une iconographie de la « Sainte Face » d'Édesse. Elle ne remonte, probablement, pas au-delà de 944 (translation à Constantinople), et, pratiquement, les exemples les plus anciens de ses répliques qui nous soient conservées ne sont que du XI<sup>e</sup> siècle. Le jeu de hasard a fait que les plus anciens de ces exemples sont pour la plupart en Russie, Serbie, Bulgarie (décor peint des églises mieux conservé qu'en Grèce ou dans les autres provinces de l'Empire byzantin). Monument daté le plus ancien : Pskov, église Spas Mirozskij (1156). Un exemple isolé en Cappadoce, à Guéréni, église de l'Ascension, XII<sup>e</sup> siècle ».

On n'ignore pas que la ville d'Édesse resta l'enjeu de luttes sévères et sanglantes entre les Romains et les Perses pendant des siècles. L'influence persane y était toutefois suffisamment forte pour que plusieurs rois de cette ville portassent deux noms, un nabatéen (arabe) et un autre iranien (1). La colonie iranienne devait grossir à Édesse qui se transforme en une « Rome » des Perses convertis au christianisme et devenus néstorien ; au début de l'époque sassanide, la communauté chrétienne persane a son centre dans cette ville où « les chrétiens d'Iran recevaient leur instruction théologique » (2) « quand l'église nestorienne obtint le rang de seconde église d'État » (3).

« Devenus chrétiens, les artistes grecs restent païens par imagination » et le type du Christ conçu par eux était un « jeune maître dont le charme était irrésistible » (4). A côté d'un art des Grecs des villes d'Orient en naissait un autre, syrien, originaire des lieux où « s'était déroulé l'Évangile » et qui présente le Christ sous les traits de sa race, en « Syrien dans toute la force de l'âge, à la barbe noire, aux cheveux longs » (5). Le troisième type se forma, croyons-nous, dans la communauté chrétienne iranienne d'après une image connue en Iran depuis plus de quinze siècles et qui n'avait jamais

(1) J. Markwart-G. Messina, *A catalogue of the provincial capitals of Eranshahr*, Rome, 1931, p. 65.

(2) A. Christensen, *Op. cit.*, p. 286.

(3) F. Altheim, *Alexander und Asien*, p. 302.

(4) E. Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1922, p. 51.

(5) *Ibidem*, p. 54. Voir aussi J. Kollwitz, *Christusbild. Reallexikon für Antike und Christentum*, Lieferung 17, p. 1-24.

perdu sa valeur originelle d'apotropée. Miraculeusement apparue dans la ville d'Édesse, qui attirait tous les chrétiens d'Iran, et dont le roi fut l'un des premiers à se convertir, l'image était appelée à protéger la communauté contre l'armée du roi des rois, chef et protecteur de la religion zoroastrienne, et, comme tel, son ennemi. Accueillie par Byzance, la « Sainte Face » devint le symbole de cette église orientale grecque-byzantine qui, déjà au moyen âge, était considérée comme « schimastique » par rapport à celle qui seule « détient la vérité ».

\*  
\* \*  
\*

C'est certainement à l'époque parthe que le motif iranien du portrait sans cou passa à l'art hellénistique dont l'art romain hérita et dont il usa comme élément décoratif architectural (1) et de mosaïque où ce sujet, comme on a vu, se trouvait déjà constitué au second siècle. S'étendant depuis l'Afrique romaine jusqu'à l'Inde, on peut tenter d'y reconnaître les traces de ce qu'on a proposé d'appeler la « Koine des Partherreiches » (2). Les mosaïstes syro-romains l'apportèrent avec leurs cartons à Bichâpour où, si on ne trouve que deux têtes de face qui conservent le souvenir de leur origine iranienne, et deux de profil, survivance iranienne et orientale, la grande majorité des portraits est de trois-quarts ou presque de face, ce qui serait un traitement hellénistique. Malgré cela, tout en revenant en Iran, après avoir été retravaillé par l'Occident, le sujet ne tarde pas de se voir doté de nouveaux traits iraniens. Ainsi, nous ne suivrons pas ceux qui ont voulu voir dans le portrait de l'homme à cornes, l'image d'un Pan (pl. XIII, 3). Jamais le compagnon de Dionysos n'est doté d'attributs pareils : ses cornes disparaissent discrètement dans une riche chevelure bouclée, et ses oreilles, quoique pointues, sont celles des humains. Dans les cornes et les oreilles du portrait de l'iwān il faut chercher l'interprétation iranienne qui n'est pas difficile à reconnaître puisque de tels ornements sont fréquents dans

(1) Un exemple très parlant serait la grande frise d'Aphrodisias. G. Jacobi, *Aphrodisias, Archeologischer Anzeiger*, 1938, p. 748 ss. ; *Revue Archéologique*, 1938, p. 229 ss. ; cf. B. Rowland, *Op. cit.*, p. 3 ss.

(2) F. Altheim, *Alexander und Asien*, p. 278.

l'iconographie sassanide et se trouvent confirmés par des sources littéraires. Ammien Marcellin (XIX, 1), lors du siège d'Amida, a vu Châpour II portant en guise de diadème une tête de bélier en or incrustée de pierres précieuses. Pour Jean Chrysostome, un roi d'Iran du iv<sup>e</sup> siècle avait « l'air d'un animal merveilleux » que lui donnait, probablement, son casque orné d'une tête d'animal (1), et les bas-reliefs, les monnaies et l'argenterie de cette époque en multiplient les exemples. Un plat en argent qui fait voir, probablement, le prince Bahram, chassant les sangliers, le montre la tête ornée de cornes de bélier (Fig. 40) ; il les conservera quand il deviendra, sous Châpour II, roi des Kouchans (2). La coiffure de notre portrait semble être moins le symbole de la *x<sup>r</sup>arena* ou « gloire royale » — qui sous l'aspect d'un bélier apparut à Ardeshir I lors de sa fuite (3) — que celui de l'animal attribut d'une divinité, et il serait plausible de voir dans le personnage de la mosaïque un membre de la famille royale sassanide.



Fig. 40.

Nous avons attiré l'attention, en décrivant les panneaux aux portraits, sur le fait que, si l'un d'eux présente deux couples et un autre un couple avec un jeune homme, la composition la plus fréquente permet de reconnaître les portraits de personnes appartenant à trois générations avec un

(1) A. Christensen, *op. cit.*, p. 393 ; cf. Th. Nöldeke, *Geschichte der Perser und Araber...* p. 453.

(2) R. Ghirshman, *Les Chionites-Hephtalites*, 1948, fig. 33.

(3) En dernier lieu, K. Erdmann, *Die Entwicklung des sāsānidischen Krone*, *Ars Islamica*, XV-XVI, (1951), p. 87, n. 4. A noter la proposition de reconnaître dans ce terme l'origine sémitique : *karn*, *keren*, ou *karna* qui, en arabe, en hébreu et en araméen signifie « la corne » : M. Canney, *Ancient Conception of Kingship*, *Oriental Studies in honour of C. E. Parvy*, p. 63 ss.

vieillard, un couple d'âge mûr et un jeune homme. Ce n'est, croyons-nous, ni hasard ni fantaisie du peintre qui élaborait les cartons, mais, dans une société zoroastrienne, une présentation pleine de sens. Pour nous, ces « tableaux de famille » reflètent la profonde sagesse des Persans de l'époque sassanide, imprégnée des spéculations théologiques des mages. D'après ceux-ci, Zervān Akarana ou « temps éternel » était interprété comme une union des hypostases personnifiées par Ašōgār, Frašōgār et Zarōgār, qui exprimaient les trois phases de la vie par lesquelles Zervān Akarana déployait son pouvoir : jeunesse, maturité, vieillesse. Ces trois moments de l'existence humaine sont « les cycles du temps dans l'éternité et les phases de la vie dans l'évolution du monde » (1).

#### *Les oiseaux.*

De tous les panneaux de la mosaïque de l'iwan, seul celui aux oiseaux ne laisse entrevoir aucun trait qui soit spécifiquement iranien. On peut être surpris qu'en marquant du « sceau persan » les autres, les peintres n'aient pas cherché à représenter l'oiseau avec un ruban, le *pativ*, autour du cou, qui est connu dans l'art des mosaïstes d'Antioche, et qui, venu de Perse, était le sujet « le plus en faveur de tous les motifs d'origine étrangère » (2). On retrouve cet oiseau sur la Mosaic of Beribboned Parrots (D. L. II, pl. CXXXVII, d), sur la Mosaic of the Dumbarton Oaks Hunt (*ibid.*, pl. LXXXV, c et d); dans le Martyrion of Seleucia (*ibid.*, pl. LXXXIV, a); parmi d'autres animaux traités de la même façon il faut signaler la Mosaic of Beribboned Lion (*ibid.*, pl. LXX, b et c) et celle du House of the Rams' Heads (*ibid.*, pl. LXXXIV, a et c). Selon nous, la raison pour laquelle l'oiseau enrubanné ne figure pas sur la mosaïque de Bichâpour, pas plus sur celle de l'iwan que sur celle de la cour, c'est que ce motif, d'origine incontestablement sassanide, n'était pas encore créé à l'époque où furent exécutés les pavements de ce site. Les mosaïques

(1) L. Olchinski, *The wise man of the East in oriental traditions, Semitic and oriental studies presented to William Popper*, University of California, 1951, p. 381 ss.

(2) Doro Levi, *Op. cit.*, I, p. 482.

d'Antioche, sur lesquelles ce motif figure, ne remontent pas plus haut que le v<sup>e</sup> siècle, ce qui est le cas également de celles de Syrie et de Palestine où ce sujet rayonnait ; dans son cheminement vers l'Ouest, en Grèce ou en Italie, ce motif sur les mosaïques que cite Doro Levi n'est pas non plus antérieur à cette date (1). L'oiseau enrubanné se propagea vers l'Est aussi : on le trouve peint sur des médaillons ronds qui décorent le plafond du groupe de grottes D de Bâmiyân. Hackin, qui les a publiés, les croyait du iv<sup>e</sup> siècle (2), mais les plus récentes recherches permirent de serrer leur date et d'établir qu'ils ne remonteraient pas plus haut que la fin du vi<sup>e</sup>-début du vii<sup>e</sup> siècle (3) ; le motif de l'animal enrubanné atteint même la Chine où il apparaît sur les monuments de l'art des T'ang (4) ; la plus ancienne représentation d'oiseau enrubanné, trouvée à Suse sur une bulle (inédite), provient de la ville sassanide du v<sup>e</sup> siècle. Le motif semble être ignoré de l'art parthe : aucun oiseau, aucun animal, pourtant si nombreux sur les monnaies des rois arsacides, n'est orné de rubans (5).

Force nous est donc d'exprimer des réserves quant à l'hypothèse de Doro Levi à propos de la date des éléments iraniens dans l'art des mosaïstes d'Antioche. Prenant pour point de départ l'étude de Pfister, qui attribua tous les tissus d'Antinoé à la fabrication persane et les data du ii<sup>e</sup> siècle (6), Doro Levi arriva à la conclusion que « tous les symboles » iraniens se trouvaient déjà introduits dans l'art hellénistique (7). Certes, les motifs

(1) *Op. cit.*, p. 482.

(2) Nouvelles recherches archéologiques à Bâmiyân. *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, t. III, p. 76 et fig. 1.

(3) B. Rowland, *The wall-painting of India, Central Asia and Ceylon*, 1938, p. 56 ; Idem, The dating of the sasanian painting at Bamiyan and Dukhtar i Nushirvan, *Bulletin of the Iranian Institute*, VI-VII (1946), p. 35 ss.

(4) A. Salmony, Eine chinesische Schmuckform in Eurasien, *Eurasia Septentrionalis Antiqua* IX, p. 323 ss. et fig. 5.

(5) J. de Morgan, *Numismatique Orientale*, fig. 143, a et b.

(6) *Mélanges Linossier*, II, Paris, 1932, p. 477 ss. E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, 1923, p. 213.

(7) *Op. cit.*, I, p. 479. « Consequently, all these Persian symbols, undoubtedly transformed into mere decorative elements, were introduced at an early date at last into the Hellenic world, if not yet into Hellenic art, and at first in purely Oriental artistic forms. But, on the contrary — and this is the most important observation — the monuments of a later Sasanian art, such as the reliefs of Taq-i-Bostan (often brought in for comparisons with our mosaics) already present a Hellenization of the same motifs in regard to their style and their arrangement. In other words, the Antioch mosaics, far from revealing a sudden wave of a powerful artistic influence from Persia, would rather represent in this case old oriental motives long since assimilated into Hellenic Work, now on their way back in the Hellenic interpretation, to influence their transformation in the country of their origin ».



iraniens rayonnaient vers l'Occident à l'époque parthe (et même avant), et la preuve en est le portrait de face sans cou qui revint en Iran transformé par l'art hellénistique (présentation de trois-quarts). Mais, refuser *a priori* à l'Iran toute création de nouveaux motifs, et ceci sous les Sassanides, alors que l'art de cette époque est assez fort pour enrichir l'iconographie héritée — ce qu'il fit — serait minimiser cette puissance créatrice et son rayonnement à travers le monde.

Deux facteurs principaux, croyons-nous, favorisèrent particulièrement cet essor : la peinture et le tissu. La première ne semble pas encore être en grande faveur au III<sup>e</sup> siècle : Firouzabad et Bichâpour montrent plutôt une préférence au décor mural en stuc sculpté qui, à Bichâpour, était violemment peint en rouge, bleu, jaune et noir. L'évolution de l'art sassanide en faveur de la peinture murale se manifeste au IV<sup>e</sup> siècle, ce qui se confirme par les découvertes, encore inédites, à Suse (une fresque antérieure à 350) et à Eiwân-é-Kerkha (postérieure à 350). Son existence sous Châpour II est attestée par des témoins oculaires (Ammien Marcellin, XXIV, 6, 3). Herzfeld arriva à une conclusion analogue par l'étude des bas-reliefs sassanides et fit ressortir le changement intervenu vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle dans la technique de leur exécution (platitudes du relief, traitement graphique des plis) en attribuant ces nouvelles particularités à l'influence de la peinture (1).

Le tissu, dont la production reste liée à la peinture, ne connaît, lui non plus, de large production en Perse qu'à partir du règne de Châpour II qui, après ses faits d'armes en Syrie, transporta dans son pays un grand nombre de tisserands et créa pour eux plusieurs centres dans la province du Khuzistan (Suse, Shushtar, Gundéchâpour, Eiwân-é-Kerkha) (2). Or, ce fut certainement l'exportation des tissus persans vers les pays de l'Ouest qui contribua à la diffusion des motifs sassanides, et ceci surtout à partir de la

(1) E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, p. 64. Idem, *Revue des Arts Asiatiques*, V, p. 139. Idem, *Iran in the Near East*, 1941, p. 329.

(2) E. Herzfeld, *Die Malereien...* p. 68 ; Idem, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923, p. 11 ss. ; A. Christensen, *Op. cit.*, p. 121 ; F. Altheim et R. Stiehl, *Staatshaushalt der Sasaniden, La Nouvelle Cléo*, V, 5/6 (1953), p. 300.

fin du IV<sup>e</sup> ou plutôt du début du V<sup>e</sup> siècle. Les mosaïques d'Antioche confirment notre thèse : il suffit de feuilleter le second volume de Doro Levi pour se rendre compte à quel point les sujets sassanides et les motifs perses « envahissent » le répertoire des mosaïstes syriens : semis de fleurs, oiseaux enrubannés, lions enrubannés, protomes de béliers enrubannés et pris entre deux ailes éployées, scènes de chasse (1), où on rencontre des épisodes classiques sassanides comme celui qu'on voit sur le pavement du House of Worcester Hunt (D. L. II, pl. CXXII, b), où le chasseur à cheval tient dans sa main haut tendue le petit d'une tigresse qui charge. Or, c'est un sujet perse-sassanide des plus classiques, qui évoque la légende rattachée aux exploits cynégétiques du glorieux roi Bahram Gor (421-438). De multiples monuments ont perpétué cette scène aussi reproduite sur un plat du British Museum et sur un autre de l'Ermitage (2). On la reconnaît sur des tissus qui nous sont parvenus et qui, bien qu'étant déjà de l'époque islamique, mènent à la conjecture que par une chaîne ininterrompue ils remontent jusqu'aux œuvres des tisserands de Perse du V<sup>e</sup> siècle (3).

Aucune de ces mosaïques n'est antérieure au V<sup>e</sup> siècle, et pour cause : de même que les artistes qui travaillaient au III<sup>e</sup> siècle les cartons de la mosaïque de Bichâpour, de même ceux qui à la même époque en élaboraient d'autres pour Antioche, ignoraient, les uns comme les autres, ces motifs qui n'avaient pas encore été créés en Perse.

\*  
\* \*

Plusieurs parmi les panneaux mis au jour dans l'iwan étaient bordés, le long de leur côté intérieur, de dalles de pierre noire, très régulièrement taillées et parfaitement polies (pl. VI, 2 ; IX, 2 ; X, 1 et 2 ; XV, 1). Tout porte à croire qu'elles se trouvaient encore *in situ* et qu'elles datent du temps où furent exécutées les mosaïques. D'autres dalles servirent, à une époque postérieure, à remplacer les parties abîmées des mosaïques, et

(1) J. Lassus, *Monuments Piot*, XXXVI (1938), p. 97 ss.

(2) *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 231, a et b.

(3) Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, fig. 73.

avaient donc à l'origine leur place quelque part dans la salle même puisqu'elles sont identiques aux autres. Et, de fait, au milieu de cette salle, nous en avons trouvé mais en fort mauvais état. D'autre part, en dégagant le sol de la partie centrale de l'iwan, nous n'avons pas rencontré le lit de galets pris dans du ciment qui caractérisait l'emplacement des pavements disparus (pl. II, 5). Ces indices invitent à penser que le milieu du sol de l'iwan n'était pas couvert de mosaïque mais d'un dallage en plaques de pierre, peut-être même de couleurs différentes et qui pouvaient former quelque dessin géométrique, autrement dit une sorte de *opus sectile*. Ainsi, un décor figuré bordait seulement les côtés de la salle, le reste de la surface étant habillé de gros motifs géométriques. Cet aspect du sol de l'iwan fut conçu par imitation du tapis.

Nos connaissances des tapis persans des époques antérieures à l'Islam se réduisent à quelques très rares reproductions qui datent de l'époque sassanide sur les monuments sculptés (Taq-i-Bostan) (1) ou peints (Bāmiyān) (2). Dans ces deux cas il s'agit de petits tapis jetés sur une balustrade ou sur le bord d'une barque royale. Les découvertes dans le cinquième kourgane de Pazirik ont fait connaître des tapis de Perse dont la date remonte à l'époque achéménide. Celui qui nous intéresse en particulier est un tapis d'environ 4 mètres carrés dont la double bordure présente des cavaliers et des élans, tandis que la partie centrale est remplie d'un sujet géométrique (pl. XXX, 1). En invoquant la persistance dans les traditions et la longue survivance des sujets chez les artisans du tapis, encore très vivace de nos jours en Iran, force nous est de proposer de voir dans le décor de l'iwan de Bichâpour une imitation de tapis, peut-être pas tant précisément par ses sujets, que par son agencement d'ensemble. L'idée, du reste, n'est pas neuve. La mosaïque était déjà considérée comme un art qui « se prête très bien au plagiat méthodique » et « mieux que dans le tapis dont la mosaïque est souvent une imitation » (3).

(1) E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, fig. 44.

(2) J. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān, *Mém. de la Délég. arch. française en Afghanistan*, III, pl. XVI et XVII.

(3) Cagnat et Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, II, p. 33 ss., J. Lassus, La mosaïque du phénix provenant des fouilles d'Antioche, *Monuments Piot*, XXXVI (1938), p. 97.

Ceci faisant, les artistes de Bichâpour n'étaient nullement des novateurs mais plutôt de fidèles promoteurs des traditions auxquelles l'Asie Occidentale resta attachée le long des millénaires. Ne considère-t-on pas la mosaïque en cônes polychromes de la façade du temple d'Uruk comme une imitation d'un tissu ? ou la peinture du palais de Mari comme une reproduction d'une tapisserie dans le genre d'un Gobelin, c'est-à-dire d'un produit de tissage analogue aux pièces qu'ont livrées les fouilles de Pazirik en même temps que le tapis ? (1)

Ta'alibi a conservé la description des tapis que les Arabes ont trouvés à Ctésiphon ; il décrit le trône de Khosroès II comme ayant été couvert de quatre tapis se rapportant chacun à une des quatre saisons, sujet qu'on voit sur la mosaïque d'Antioche qui se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre (D. L. II, pl. LIV et LV). Dans une autre salle du même palais, on étendait, d'après Baal'ami, le « tapis d'hiver » qui couvrait une surface de soixante sur soixante coudées, et qui représentait le printemps avec des jardins en fleurs, des champs de blé, etc. Sur ce tapis qui devait lui donner l'impression de vivre la plus belle saison de l'année, le roi prenait ses repas en hiver (2). On peut donc admettre que dans les palais sassanides pouvaient exister, au moins des tapis à sujet approprié aux circonstances ou adaptés à la destination de la salle — fait observé sur les mosaïques d'Antioche également. Ceci donne du poids à notre hypothèse, présentée plus haut, qui invitait à reconnaître une scène de banquet dans la mosaïque de l'iwan qui ornait le sol d'une salle destinée aux festins.

Nous ne quittons pas pour autant ni les traditions iraniennes, ni le goût du pays. Il y a plus même : les mosaïstes d'Antioche se servaient aussi des portraits sans cou et des masques, mais ils en usaient d'une façon très discrète. Jamais aucun pavement occidental n'a révélé une suite aussi importante et aussi longue de ces portraits d'un caractère si particulier,

(1) La mosaïque d'Uruk : W. Andrae, *Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens*, p. 86 ; la peinture de Mari : A. Parrot, *Syria*, XVIII, p. 335-346 ; A. Moortgat, *Bibliotheca Orientalis*, IX, 3/4 (1952), p. 92 ; les textiles de Pazirik : R. D. Barnett et W. Watson, *Illustrated London News*, 11 juillet 1953, fig. 4, 5, 6. S. I. Raudenko, *Koultoura nasseleniya gornogo Altaya v skifskoye vremia*. Moscou-Léninegrad, 1953, pl. CXV-CXVI.

(2) A. Christensen, *Op. cit.*, p. 468.

et qu'un artiste gréco-syrien n'aurait pas recherchés. Pour un Iranien, par contre, soucieux de son art symbolique, c'était logique de les introduire presque en masse (il y en avait probablement plus de quarante), pour insister sur l'importance de l'assistance des invités qui prenaient part au banquet royal. Nous y trouvons la même idée qui guida les sculpteurs iraniens dans les bas-reliefs rupestres de Châpour I, à Bichâpour, qui représentèrent le prince entouré de la multitude de son armée, cavaliers, fantassins, porteurs de butin, etc. Dans cette répétition, dans la foule des figurants, aussi bien sur les bas-reliefs que sur la mosaïque, réapparaît cette particularité de l'art iranien, qui ressortait déjà des décors sculptés des palais de Persépolis et des archers en briques émaillées de Suse, et qui se trouve confirmée par le tapis de Pazirik qui est de la même époque : répétition à l'infini du même sujet, arrêt du mouvement, monotonie qui accentue l'esprit statique dont est pénétré le monument.

Les mosaïstes de Bichâpour étaient certainement Romains ou venaient des provinces romaines, mais les peintres, les dessinateurs qui travaillèrent les cartons, ne l'étaient pas, car, pour nous, leur œuvre trahit la main et l'esprit iraniens. Certes, ils travaillaient dans l'ambiance des artistes occidentaux, mais leur dépendance de ceux-ci se trouvait relativement limitée. Ils choisissaient des cartons tout faits, mais ils les adaptaient dans leurs dessins suivant les conceptions conformes à leur goût et à leur art. Ils utilisaient dans leurs tableaux les fonds architecturaux, mais leurs colonnes et leurs pilastres ne sont que des lignes, une ornementation, des symboles plutôt qu'une réalité ; les plis des vêtements qu'ils dessinaient soit en « cornets », soit en lignes ou triangles parallèles, sont connus sur plusieurs monuments sassanides, les bas-reliefs rupestres en particulier. Dans l'attitude des personnages, il n'y a ni l'art grec ni l'art romain, car l'artiste ignore la troisième dimension ; le style continu est inexistant. Le portrait non plus n'est ni grec ni romain. Les traits conducteurs de l'art de Bichâpour, où l'aspect ethnographique iranien est exclusif, ne sont pas hellénistiques bien que l'élément grec existe qui les inspira. Le vase est grec mais le vin qu'il contient est un produit du sol iranien.

L'art de la mosaïque de l'iwan ne permet pas qu'on le considère comme une sorte de réaction iranienne contre l'hellénisation, réaction qui était perceptible déjà à l'époque parthe. La Perse appelle les mosaïstes syriens, elle introduit ce décor qui lui est étranger ; c'est une victoire dans le domaine de l'art de la Rome vaincue. Et pourtant, fidèle à ses traditions, la Perse, si elle recherche cette mosaïque, la veut conforme aux principes qui régissent son art depuis ses plus anciennes manifestations. Pendant des siècles, invariablement, elle emprunte la matière et la forme, mais elle garde son esprit qu'elle insuffle à tout ce qu'elle introduit du dehors et qu'elle adapte à son propre génie.

---

## CHAPITRE V

---

### LES STUCS

Aucun fragment du décor mural primitif de l'iwan n'a été mis au jour au cours du dégagement de ce monument ; nous ignorons même la nature de ce décor : stuc ou fresque. L'hypothèse du second genre de décor doit être, semble-t-il, écartée pour la raison que le tracé du mur original formait, d'après la mosaïque, des niches et des pilastres qui offraient des surfaces se prêtant mal à être couvertes de tableaux du genre de ceux qui ont été trouvés à Suse ou à Eiwān-é-Kerkha, ou décrits par des témoins oculaires. Le fait qu'à la dernière période de l'occupation de l'iwan, qui date déjà du début de l'Islam, les murs reçurent un revêtement en stuc, peut permettre de présumer, bien que l'indice ne soit pas absolument décisif, que la décoration primitive était aussi faite de la même façon.

Tous les stucs découverts lors de la fouille de l'iwan, forment, d'après la technique de leur exécution, deux groupes très distincts : les uns (groupe A) sont des panneaux de dimensions réduites qui ont été moulés ; leurs motifs n'ont jamais plus de 5 millimètres de relief, et leurs contours sans arêtes rejoignent le fond en plan incliné (pl. XXI, 2 à 5). Leurs sujets, toujours floraux, sont traités sans surfaces planes, de sorte que la lumière s'accroche facilement au modelé des motifs et forme un jeu d'ombres jamais brutal.

Le second groupe (B) est constitué par des panneaux plus grands,



Fig. 41.

planes, à peine touchées par quelques lignes incisées ou marquées de creux ronds qui les mouchetaient.

#### *Groupe A.*

1° Panneau rond avec une ouverture au centre.

Diam. 0 m. 48 (pl. XXI, 3 et fig. 41).

Huit rinceaux indépendants, aux extrémités munies d'une moitié de palmette à cinq pétales, remplissent la partie centrale du décor. S'enroulant sur lui-même chacun de ces motifs touche ses voisins par la naissance et par la pointe de la demi-palmette inférieure ; les espaces libres sont remplis avec des moitiés de rosaces à quatre pétales et de petits triangles évidés au centre. Le sujet central s'inscrit entre deux cercles de perles évidées qu'entoure un cercle extérieur de motifs lancéolés également évidés.

La palmette à cinq pétales semble avoir eu une faveur assez marquée chez

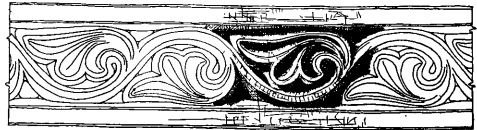


Fig. 42.

sculptés jusqu'à 2 centimètres de profondeur, à la main, par motifs séparés puis réunis en un seul dessin soit à plat avant la pose, soit directement sur le mur. D'une exécution plus fouillée, les motifs qui les ornent ressortent avec des arêtes vives sur le fond. Cette technique obtenait un résultat opposé à celui du groupe précédent : le fond devait donner des taches sombres sur lesquelles ressortaient avec force et relief les motifs à surfaces



les artistes qui travaillaient les revêtements de stuc vers la fin de l'époque sassanide. Elle figure sur quatre des cinq panneaux de Bichâpour ; sa fréquence à Kish (Palais I) et à Ctésiphon (Fig. 42) a été soulignée, ses origines et son développement étudiés (1). Dans le décor des stucs de ces deux sites, elle orne des rinceaux continus, tandis que sur notre plaque circulaire, avec la tige fractionnée dont elle garnit les extrémités, elle se présente en rinceau interrompu qui aura un avenir particulièrement prisé dans le décor du Style I de Samarra. Ce rinceau interrompu ou intermittent (*Intermittierende Wellenranke*), auquel Herzfeld refusait l'origine sassanide,

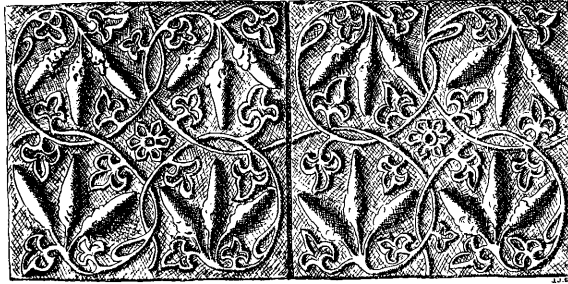


Fig. 43.

est né, d'après lui, à l'époque hellénistique dans l'ambiance assyro-babylonienne (2). Aujourd'hui, on en connaît un bel exemple dans le décor de Ctésiphon où des fractions de rinceaux en S sont dotées à leurs extrémités de feuilles et de grappes, et, dépassant le dessin simple et aéré de notre panneau, forment déjà des entrelacs — prélude au développement des futures arabesques (Fig. 43).

Les fragments des panneaux circulaires furent trouvés devant les niches qui forment le mur du fond de l'iwān à mosaïques (plan III), à l'intérieur de la salle et dans le couloir derrière. Ce fait indique leur emploi : ils étaient placés sous la partie arrondie de la niche, et par leur ouverture

(1) J. Baltrušaitis, *Sasanian Stucco. A Survey of Persian Art I*, p. 616 et fig. 196.

(2) *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, 1923, p. 43. (Cité II. S. I).

ronde centrale devaient éclairer ce couloir. Aucun de ces fragments n'était à double face comme c'était le cas des panneaux semblables qui ont été mis au jour à Ctésiphon, et qui ont été attribués au décor de la crénelure du toit de la terrasse (1). Des panneaux circulaires analogues proviennent aussi de Kish (Palais I), et leur attribution exacte fut proposée par Baltru-

saitis (« perhaps grill for aperture ») (2).

Les panneaux circulaires faisaient aussi partie intégrante de l'architecture de la salle telle qu'elle se présentait après son troisième remaniement, et alors qu'elle se trouvait diminuée par la construction du mur à cinq niches qui la séparait du couloir. Nous avons proposé plus haut, en nous basant sur l'analogie

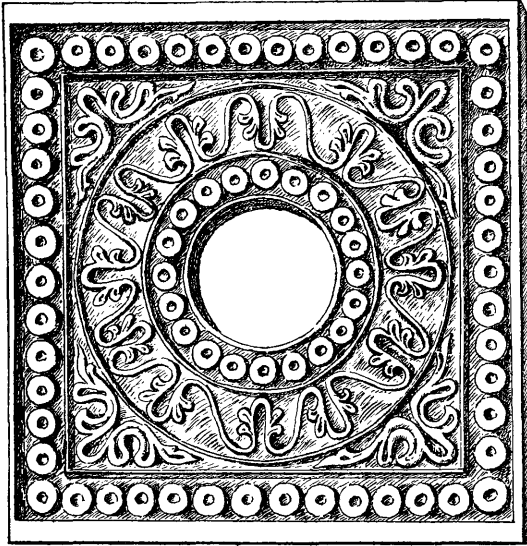


Fig. 44.

0 5 10 cm.

des appareillages de ce nouveau mur avec ceux

des monuments du temps de Khosroès II, d'attribuer ce changement à la fin du VI<sup>e</sup>, ou plutôt au début du VII<sup>e</sup> siècle. Cette date serait donc aussi celle du panneau rond.

(1) O. Reuther, *Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon-Expedition*, 1928/29, p. 27 ss. et fig. 14.

(2) *A Survey of Persian Art*, I, fig. 193, a. L'attribution de ces panneaux circulaires, ouverts au centre, se confirme par le procédé de l'architecture moderne dans la région de Châpour-Kazeroun. Toutes les ouvertures de la maison bâtie par la Mission, étaient voûtées. Les cadres des portes une fois posés, le tympan compris entre elles et l'arc de décharge recevait un panneau en stuc armé de roseaux, à haut arrondi en forme de stèle. Dans les réduits sans fenêtre, l'éclairage était donné par une ouverture circulaire pratiquée au centre de ce panneau. Les panneaux ronds de Ctésiphon n'ont, semble-t-il, pas servi au décor de la balustrade parce que leur décor sur les deux faces paraît inutile à la crénelure qu'on voit seulement de l'extérieur.

2° Panneau carré de 0 m. 39 de côté. Ouverture circulaire au centre (pl. XXI, 4 et fig. 44).

Le motif principal pris entre deux cercles en relief présente une étape plus développée du sujet du panneau circulaire précédent. Le rythme change, le rinceau interrompu doté de demi-palmettes, tout en gardant ses éléments constructifs, prend dans ses mouvements la forme d'un S dont les bouts, toujours ornés de demi-palmettes, forment, en se soudant l'un à l'autre, des palmettes entières qui se placent tête-bêche et qui réalisent ainsi un rinceau continu tout en lui donnant l'aspect d'un motif proche des spires. En réalité ce sont toujours deux demi-palmettes soudées par la pointe et que réunit les unes aux autres l'ondulation de la tige (1). Ce motif principal est encadré du côté intérieur d'un cercle de perles évidées qu'on retrouve dans le cadre carré extérieur. Le passage du plan circulaire au carré est assuré par quatre palmettes à cinq pétales placées dans les angles.

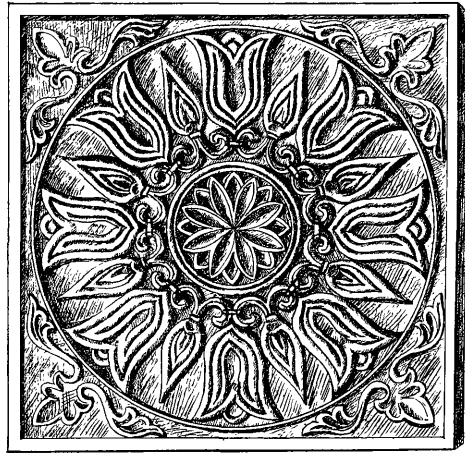
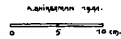


Fig. 45.



Ces palmettes d'angle sont, pour l'étude de l'origine des éléments du décor de notre groupe B, d'un précieux apport. Leurs pétales médians se recourbent vers le bas alors que les inférieurs remontent, dessinant un mouvement qui enferme un petit espace presque rond entre les pétales. Or, la feuille de vigne à cinq lobes, qui constitue l'élément principal du décor du groupe B (pl. XXII) dérive de cette palmette : elle a le même

(1) On retrouve ce motif isolé sur un chambranle de Hira du VIII<sup>e</sup> siècle ; cf. A. Talbot Rice, *Ars Islamica*, I (1934), p. 51 ss. et fig. 10.

nombre d'aspérités, et les trous qui ont été creusés pour les séparer dérivent de ce petit cercle qui se forma entre les pétales de nos palmettes d'angle.

3<sup>o</sup> Panneau carré de 0 m. 44 de côté (fig. 45).

Le motif principal rond est constitué par des boutons et des fleurs de lotus, les premiers en pousses pointues, les secondes en calices. Les deux

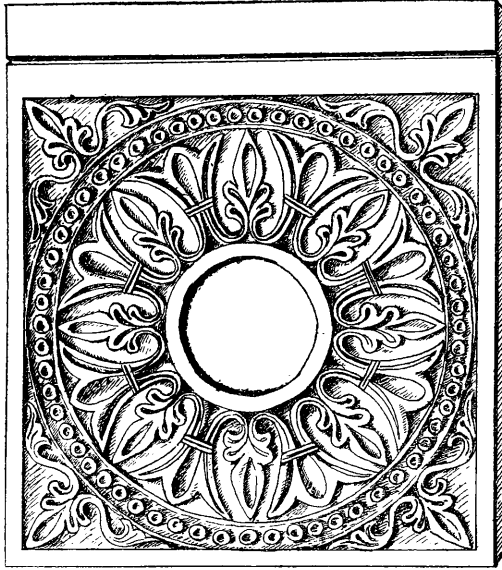
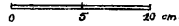


Fig. 46.



éléments alternent avec un rythme régulier et sont reliés par des tiges qui sortent sous les boutons en deux volutes et qui rejoignent à droite et à gauche les volutes suivantes qui forment un support sous la corolle du lotus, dont deux pétales épanouis représentent la fleur au milieu de laquelle apparaît le pistil. Cette suite de boutons et de fleurs de lotus est prise entre deux cercles en relief dont l'inférieur enferme deux rosaces superposées à huit rayons chacune. Les angles du panneau sont remplis, comme dans le panneau n<sup>o</sup> 2 (Fig. 44) par des palmettes à cinq pétales ;

4<sup>o</sup> Panneau carré de 0 m. 39 de côté, à ouverture centrale.

(Pl. XXI, 5 et fig. 46).

Le décor autour de l'ouverture, fait alternativement de palmettes à cinq pétales et de fleurs de lotus à trois branches, forme un cercle pris dans un cadre rond de perles évidées. Les mêmes palmettes que sur les panneaux n<sup>os</sup> 2 et 3 remplissent les coins.

De même que le décor des deux premiers panneaux (n<sup>os</sup> 1 et 2) appar-

tient à la famille du rinceau, à demi-palmettes, de même celui des deux suivants (n<sup>os</sup> 3 et 4) peut être rangé dans la famille des boutons-fleurs de lotus. Nous ne reviendrons pas sur la question de ce motif qui, d'Égypte passa en Assyrie, puis, à l'époque des bronzes du Luristan, s'étendit sur le Plateau, et devint sous les Achéménides l'un des plus répandus dans l'architecture, la bijouterie et les objets de toreutique (fig. 47). Sujet élégant qui se prête facilement à une répétition à l'infini et aux variantes, ce motif fut très employé dans les stucs de l'époque tardive sassanide à Kish (Palais I) et à Ctésiphon (1), et il resta un sujet de prédilection des décorateurs de Samarra.

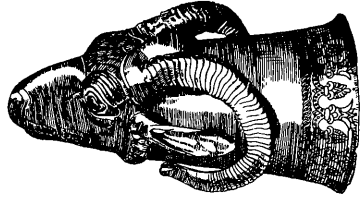


Fig. 47.

L'intérêt qu'offrent les panneaux n<sup>os</sup> 3 et 4 réside dans la possibilité d'y reconnaître les étapes de l'évolution des éléments de ce motif dont l'importance est dans le fait que cette évolution permet de saisir les origines des sujets qui seront très répandus déjà dans l'art islamique. Sur le panneau

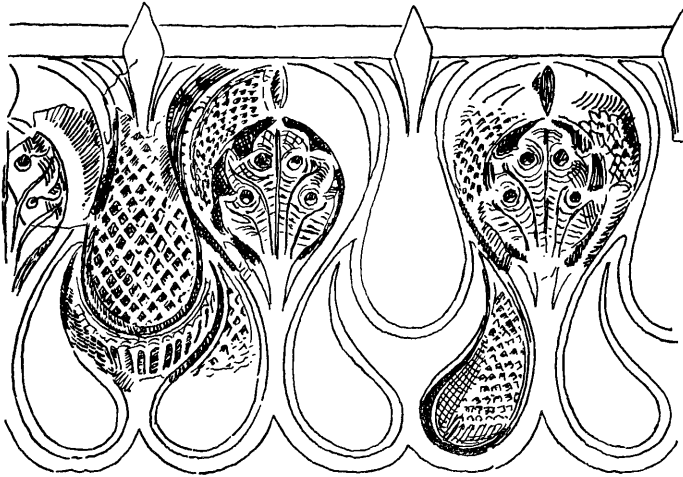


Fig. 48.

(1) *A Survey of Persian Art*, I, p. 621 et fig. 203.

n° 3, le bouton a une forme presque naturelle : c'est un bourgeon qui, s'ouvrant à peine sur le panneau n° 4, donnera naissance à la palmette à cinq pétales ; celle-ci à son tour se transformera, comme il a été dit plus haut, en feuille de vigne sur les stucs de notre groupe B ; cette évolution est confirmée par les panneaux du troisième Style de Samarra (Fig. 48).

5° Panneau carré de 0 m. 34 de côté, à ouverture centrale.

(Pl. XXI, 6 et fig. 49).

Le sujet qui décore ce panneau prouve l'ingéniosité des artistes iraniens dans leur tendance à mêler les motifs les plus opposés pour constituer un ensemble d'un aspect homogène et équilibré. L'ouverture centrale est bordée d'une double rangée de perles classiques sassanides, comme on les voit sur les tissus (Fig. 50) et sur les stucs de Ctésiphon (Fig. 60) ; sur ces derniers, toutefois, ces perles ne se chevauchent pas comme sur le nôtre. Le cercle extérieur qui entoure le galon fait fonction d'une sorte de pampre et donne naissance à tous les éléments du décor où se mêlent le rinceau-vigne et la fleur de lotus. Celle-ci, très épanouie, remplit les angles, et entre ses deux pétales très évasés sort une grappe de raisin. Chacun de ces deux pétales est rempli d'une ligne sinueuse qui pourrait représenter la tige d'une vrille ; et, de fait, une vrille à tête en spirale se loge dans le creux extérieur de l'évasement des pétales du lotus. Les espaces compris entre ces motifs d'angle sont occupés par quatre grappes de raisin reliées aux sujets voisins par des accolades qui courent le long du cercle-pampre et dont les extrémités enroulées bordent le départ des grappes et des lotus. Le cadre extérieur carré est formé d'un galon de perles d'un très faible relief et marquées chacune d'un point central creux.

6° Merlons (Pl. XXI, 1 et 2 et fig. 51). Haut. : 0 m. 30.

Au groupe A appartiennent, par la technique de leur exécution, deux merlons moulés comme les panneaux décrits, mais dont le décor est plus en relief et s'élève à 1 centimètre au-dessus du fond. Composés chacun de trois gradins de chaque côté, les merlons sont ornés d'une tige surmontée d'une palmette et flanquée de trois paires d'ailes éployées dont l'inférieure replie ses extrémités vers le bas. La surface horizontale des gradins et du sommet du seul merlon

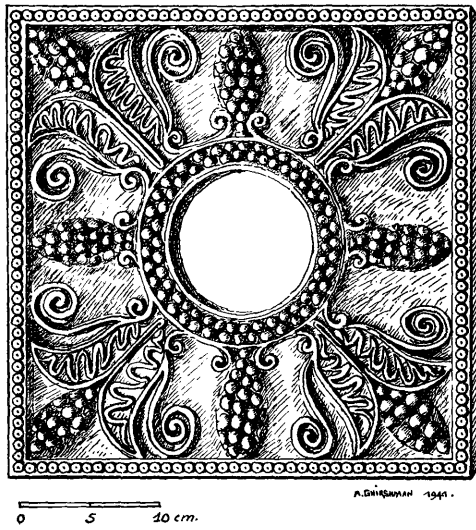


Fig. 49.

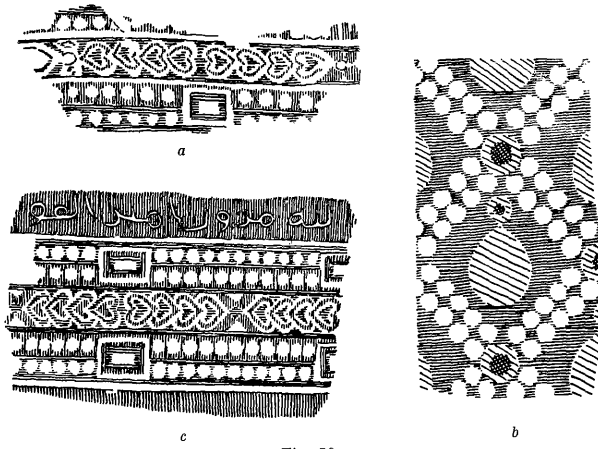


Fig. 50.

que nous ayons trouvé entier, et qui était resté exposé en plein air, est très abîmée par la pluie qui en a fait un vrai nid d'abeilles (Pl. XXI, 2).

Les merlons et les quatre panneaux carrés formaient la décoration de la terrasse du toit et constituaient les créneaux (Fig. 52), décor que les Achéménides avaient probablement pris chez les Assyriens et qui se maintint en Iran jusqu'à l'époque islamique, et qui existe encore à Hadramaut (1).

Que tous ces stucs proviennent du toit de l'iwān, l'emplacement de leur découverte le confirme : la plupart de leurs fragments ont été mis au jour à un niveau correspondant à la naissance des voûtes des diverses parties du triple iwān. Les plus importants parmi les morceaux de merlons proviennent du couloir derrière la salle à mosaïque d'où vient aussi le panneau au rinceau continu (pl. XXI, 3 et fig. 44) ; celui aux grappes (pl. XXI, 5 et fig. 49) a été sorti de la pièce carrée derrière la salle 1 et les deux autres, aux fleurs de lotus (Pl. XXI, 4 et fig. 45 et 46), ont été mis au jour dans la salle 1 et dans celle à mosaïque. La restitution de ce décor extérieur de l'iwān n'est toutefois pas certaine ; les quatre panneaux pouvaient tous provenir de l'iwān, et dans ce cas ils pouvaient former le décor d'une des faces de l'édifice, soit avec un même motif répété (Fig. 52), soit par motifs alternés, arrangement qui est connu ailleurs (Fig. 53).

Il n'est pas impossible de croire que ceux qui se trouvaient dans les parties de l'iwān attenantes à la salle cruciforme étaient tombés de la terrasse de celle-ci. L'emplacement des fragments recueillis, très élevé par rapport au sol des salles dégagées, peut servir d'indication sur le processus de l'écroulement progressif du bâtiment dont le revêtement mural en stuc semble avoir été le premier à tomber, que suivit l'effondrement de la voûte et en dernier lieu celui du haut des murs extérieurs qui supportaient le crénelage qui, lui, tomba sur des décombres ayant déjà près de trois à quatre mètres de hauteur.

La forme même des merlons offre certaines particularités : ceux de

(1) Kratchkovskaya, *Sovietskoyé Vostokovédénié (Orientalisme Soviétique)*, IV (1927), p. 118.



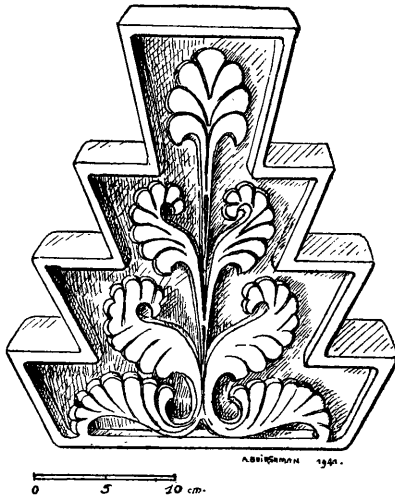


Fig. 51.

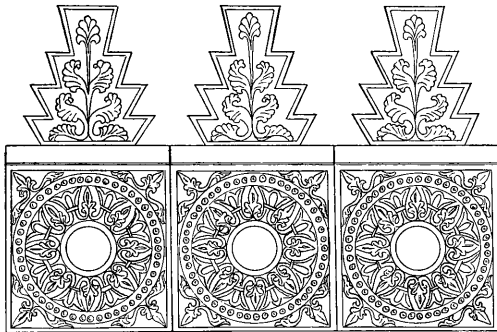


Fig. 52.

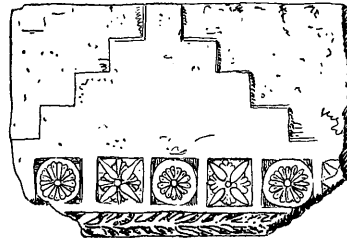


Fig. 53.

l'époque achéménide, parthe et sassanide (Fig. 54) ont des gradins à angle droit. Or, ceux de l'iwan sont acutangles, et ce genre de merlon se retrouve sur deux plats, l'un du Musée de Berlin, représentant un édifice, l'autre,

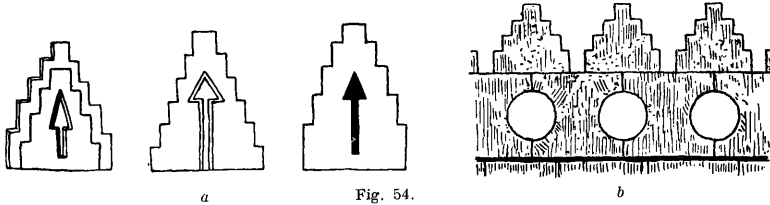


Fig. 54.

à « forteresse assiégée », de l'Ermitage (Fig. 55). Pour Reuther, cette forme serait encore de l'époque sassanide (1), ce qui n'est pas l'avis de Sauvaget qui les attribuait (dans une communication personnelle) déjà à l'époque islamique (voir plus bas la discussion des dates des stucs).

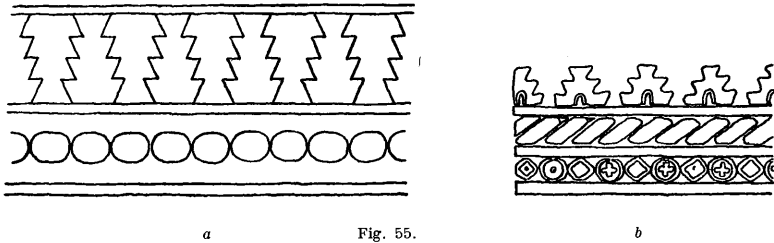


Fig. 55.

### Groupe B.

Les stucs qui proviennent du décor mural de l'iwan à mosaïque ont été mis au jour dans la partie Sud-Est de cette salle. Tous sont exécutés suivant une même technique, tous sont ornés, avec certaines variantes, du même sujet végétal.

1<sup>o</sup> Grand panneau vertical qui faisait partie, comme il semble, d'un chambranle (Pl. XXII, 1 et fig. 56). Dim. : 1 m. 40 × 0 m. 60.

Deux listels identiques, qui sont composés de deux bandes de perles évidées au centre et entre lesquelles court un ruban, bordent la plate-

(1) *A Survey of Persian Art*, I, p. 522.

bande. Dans les sinuosités du ruban sont placées des demi-perles percées au milieu. Les perles évidées forment un galon qui figure sur tous nos panneaux du groupe A. Toutefois, leur traitement sur le listel est très différent : ce ne sont plus des perles bien dessinées, à contour dégagé ; c'est un découpage dans une bande de stuc, une sorte de mécanisation imposée peut-être par la nécessité de réaliser rapidement un travail qui devait couvrir de grandes surfaces. Quelque chose de semblable est connu dans la bijouterie ancienne quand le vrai grènetis, fait de petites boules d'or soudées les unes à côté des autres, fut remplacé, dans le travail des bijoutiers des derniers siècles avant notre ère, par le faux grènetis, fréquent chez les Sarmates, et qu'on faisait en incisant un fil d'or.

Cette façon de traiter le galon perlé est étranger à l'art sassanide ; il ne se voit que sur les plus anciens stucs islamiques, et, en dehors de Bichâpour, est connu à Hira (Fig. 57) et à Ctésiphon (Fig. 58), où la perle n'est plus évidée et est d'une forme presque carrée. A Samarra, ce traitement du galon perlé n'existe plus et la perle y est bien modelée dans les trois Styles.

La partie médiane du listel porte un ruban continu qu'on voit sur les stucs de Ctésiphon (Fig. 58) et qui persiste à Samarra (Fig. 59). Herzfeld ne croyait pas que ce motif dérivât du rinceau ; pour lui, son origine est le ruban continu qui s'enroule autour d'une guirlande, et qu'il appelle *das unendliche Blatt* (1). On voit pourtant sur notre



Fig. 56.

(1) *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, 1923, p. 126.

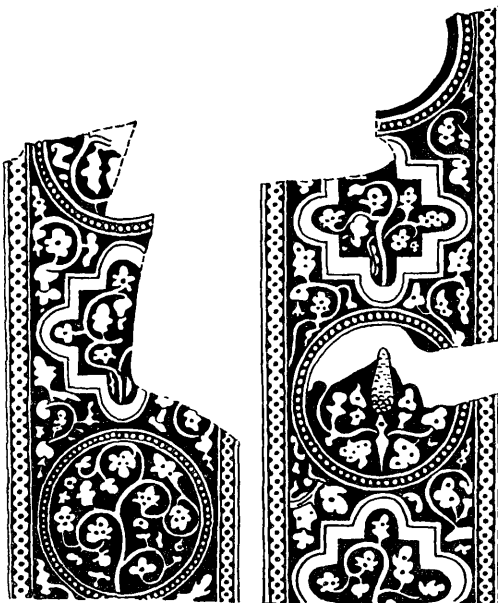


Fig. 57.

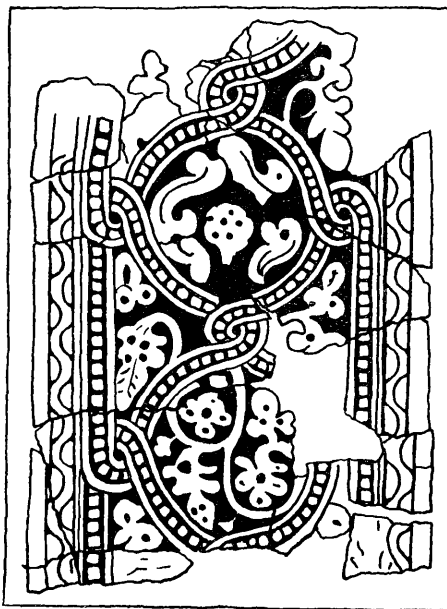


Fig. 58.

listel, placées dans les creux des méandres du ruban, des demi-perles évidées ; on retrouve celles-ci sur les plates-bandes, à l'extrémité de longues et minces tiges où elles traduisent des vrilles. Si notre hypothèse comme quoi notre ruban dérive du rinceau est exacte, elle se confirmerait par le rinceau qu'on voit fréquemment sur les chambranles de Palmyre, où il est pris entre deux galons perlés et dont les modèles, selon Seyrig, devaient venir de pays d'obédience iranienne (1).

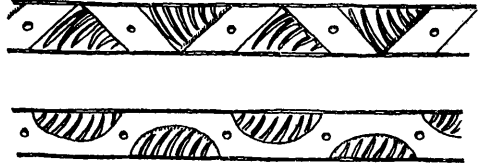


Fig. 59.

La plate-bande de notre panneau se compose de médaillons octogonaux pris chacun dans un galon perlé encadré de deux baguettes, et séparés les uns des autres par un carré. Ce carré

est flanqué de chaque côté de sections d'octogones qui s'appuient par leur base aux listels. Cette surface en « caissons » doit se rattacher au décor tardif sassanide, tel qu'on le voit sous forme d'octogones et de carrés semblables à Ctésiphon (fig. 60), et dont l'ornement en double galon perlé, en demi-palmettes à cinq pétales et en deux rosaces superposées à huit rayons chacune, constituent les éléments du décor de nos panneaux du groupe A. Le second Style de Samarra utilise

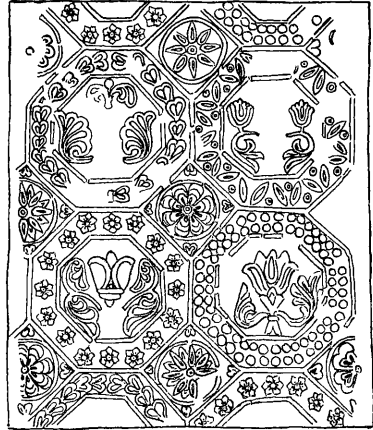


Fig. 60.

fréquemment les octogones et les carrés qui, pour Herzfeld, dérivent des caissons des plafonds de l'architecture hellénistique, qui devaient exister chez les Parthes et les Sassanides (2). L'hypothèse est à retenir, parce qu'elle

(1) *Ornamenta Palmyrena Antiqua, Syria*, XXI (1940), p. 282 ss. et 289 ; pl. XXX, XXXI et fig. 14.

(2) E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 232, orn. 219 et p. 146.

peut trouver un appui non seulement dans le plafond de la Synagogue de Dura-Europos, mais surtout dans la tradition persane qui s'est maintenue jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans ce pays. Les plafonds des maisons de Perse étaient faits en bois et cloisonnés avec une grande diversité de dessins (Fig. 61). Dans les maisons riches on incrustait dans ces motifs géométriques des miroirs et même des miniatures, généralement des portraits peints sur verre (1).

Chaque octogone de notre panneau renferme un rinceau qui décrit deux larges cercles et entoure des feuilles à cinq lobes dont celui du centre est

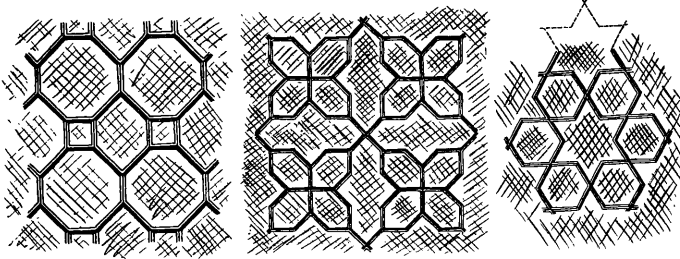


Fig. 61.

généralement plus long et plus pointu que les autres ; la surface de ces feuilles est striée de raies peu profondes et perforée de trous. De ces deux cercles se détachent deux pétioles qui se terminent par une feuille pareille et qui, dans le mouvement d'ensemble du rinceau, dessinent des S aux boucles de grandeurs inégales mais qui ne sont pas sans analogie avec le même motif des stucs sassanides de Ctésiphon (Fig. 43). Le départ du rinceau est identique dans le second et le troisième octogones (en partant du bas) : une grappe de raisin (dérivée probablement de celles qu'on voit sur le même panneau de Ctésiphon, et qui a pris une forme étroite et étirée), est prise entre deux feuilles. Le premier octogone marque ce départ d'une note plus riche, y ajoutant deux longues et étroites feuilles (?) évidées au milieu,

(1) Notre fig. 61 représente le dessin des plafonds de la maison de la Mission à Téhéran, bâtie à la fin du siècle dernier.

et deux minces tiges qui se terminent par des vrilles rendues avec des perles percées.

Nous avons dit plus haut comment se forma la feuille de vigne qui devait dériver de la palmette sassanide à cinq pétales, si fréquente dans le décor en stuc de la fin de cette époque, et qui, elle-même, provenait vraisemblablement du bouton de lotus. Cette feuille de vigne connaîtra une très longue fortune dans les arts islamiques puis elle perdra rapidement sa forme pointue pour devenir, déjà à Samarra, une feuille à lobes bien arrondis (Fig. 62).

Chaque carré qui sépare les octogones renferme un motif différent : dans le premier, une tige à deux branches supporte deux feuilles à cinq lobes, une moitié de palmette à cinq pétales et une vrille ; le second carré répète, en plus réduit, le départ du rinceau du premier octogone ; le troisième est divisé en dia-

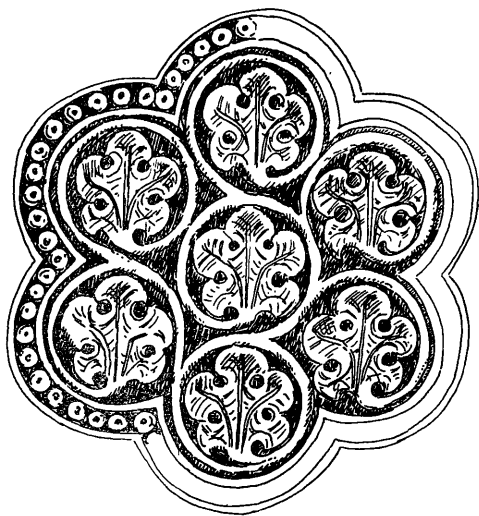


Fig. 62.

gonale par deux triangles qui renferment chacun une fleur de lotus (?) épanouie, identique à celles qui remplissent, elles aussi, les carrés intermédiaires à Samarra (1) ; enfin, le quatrième carré se partage en quatre triangles égaux, dotés chacun d'une demi-perle évidée.

Les sections latérales de la plate-bande ont des motifs pareils et sont remplies d'un rinceau décrivant toujours un S d'où se détachent les mêmes feuilles et vrilles. Seules les deux fractions du bas présentent une variante

(1) E. Herzfeld, *Op. cit.*, p. 204 ; fig. 292, b, orn. 265.

qui n'est pas sans intérêt, puisqu'elles contiennent des moitiés de palmettes à cinq pétales, héritage certain des plus récents stucs sassanides.

2<sup>o</sup> Panneau composé de deux éléments de dimensions inégales (pl. XXII, 3 et fig. 63).

La partie de droite est un carré de 0 m. 41 de côté, bordé de deux listels à galon perlé du type décrit plus haut, les deux autres côtés ayant un cadre lisse. La plate-bande se compose d'un carré central orienté par les

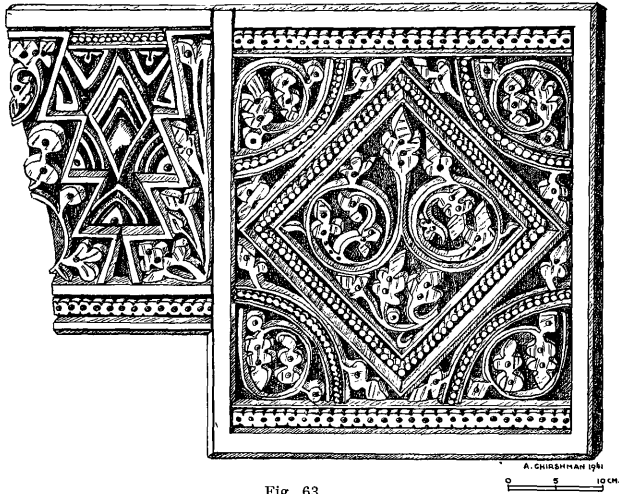


Fig. 63.

angles, pris dans un galon perlé classique sassanide entre deux simples baguettes. A l'intérieur du carré un rinceau développe deux larges cercles en spirales dotées de feuilles, qui, à leur point de jonction forment une tige qui monte verticalement et qui se termine par une feuille. Dans chaque angle du panneau, un galon perlé décrit un secteur de cercle qui renferme un rinceau à feuilles et vrilles.

La seconde partie du panneau, incomplète, a un listel de perles évidées en bas seulement. La plate-bande est occupée par des merlons à gradins dessinés à angle aigu, tout comme nos merlons de la terrasse. L'espace compris entre les merlons, et qui est délimité en haut par le galon perlé



qui surmonte deux triangles renversés renfermant des moitiés de rosaces à quatre pétales, est rempli, au centre, d'un losange à trois chevrons superposés dont la pointe inférieure touche la pointe de trois autres chevrons. Les angles des gradins médians sont remplis de secteurs de cercles, et ceux des gradins supérieurs d'un motif qui semble dériver de la grecque, et qu'on connaît à Samarra (Fig. 64). L'intérieur des merlons est orné de ceps dont le mouvement des feuilles imite celui des ailes éployées des merlons de l'iwān.

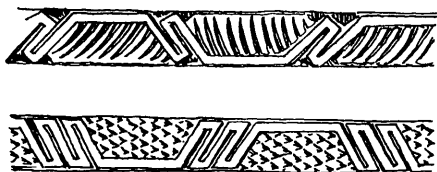


Fig. 64.

L'art sassanide ne connaît pas le merlon décoratif ; les stucs de cette époque semblent l'ignorer ; notre exemple est le premier qui figure sur un ornement mural. Il n'est pas le seul dans le naissant art islamique et sert de sujet à d'autres arts mineurs, comme celui en bois sculpté connu sur un

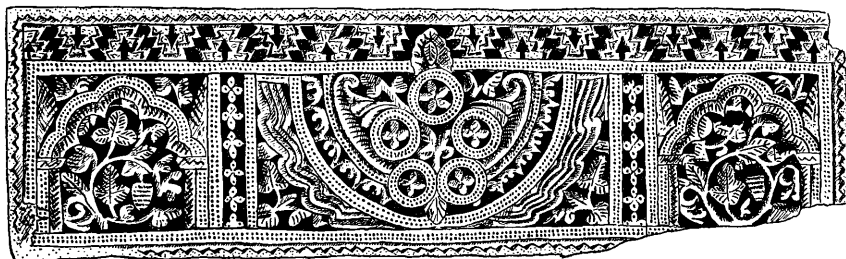


Fig. 65.

panneau du VIII<sup>e</sup> siècle qui est conservé au Metropolitan Museum of Arts (Fig. 65). De même qu'on le voit sur ce panneau en bois sculpté, des panneaux en stuc portant des suites de merlons devaient se placer en haut du décor mural et former, probablement, une frise encadrant une porte ou une niche.

3<sup>o</sup> Tore. Hauteur : 1 mètre ; Largeur 0 m. 15.

(Pl. XXII, 2 et fig. 66).



Fig. 66.

Mis au jour dans l'angle Est de la salle à mosaïques. D'une souche conique marquée de stries verticales parallèles, et donnant naissance en bas à des pousses (?) imbriquées, sort la vigne. La tige, qui monte droit, donne à droite et à gauche alternativement des tiges de deux espèces ; les unes longues, sèches, sans feuilles, se détachent en ligne oblique ; d'autres, plus courtes, se courbent en rinceaux et portent deux feuilles semblables à celle des panneaux précédents, du groupe B. Le sommet de la tige-tronc se termine par une feuille, et la demi-colonne engagée est coiffée d'un disque légèrement débordant et incisé sur les bords. Les espaces nus du fond bombé du tore sont marqués d'incisions peu profondes qui le couvrent d'un treillis de losanges, technique nouvelle dans le stuc sculpté, qui entamera plus profondément les surfaces bombées et libres de motifs du troisième Style de Samarra.

Nous ignorons la destination de ce tore. Trouvé dans un angle de la salle, décoré d'un motif vertical, il avoue son rôle architectural et devait supporter soit une archivolte, soit une arcade de niche qui pouvait se poser sans qu'un chapiteau intervint comme élément de transition. Sa découverte à Bichâpour est susceptible d'expliquer la destination d'éléments semblables trouvés à Kish et à Suse, auxquels on ne pouvait donner d'attribution certaine (1). On peut rapprocher notre tore des rinceaux qui, à Taq-i-Bostan, sont supposés soutenir l'archivolte de la grande grotte (2), et y reconnaître le goût sassanide de surcharger la colonne d'un décor en relief, comme on le voit à Damghan (3) et à

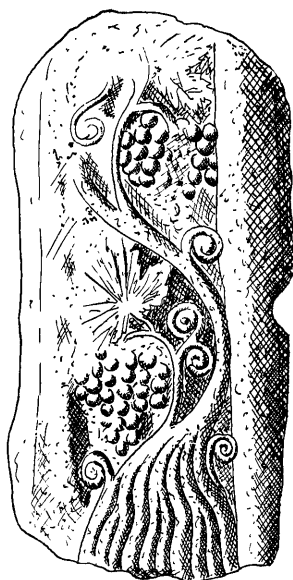
(1) H. Seyrig, *Syria* XXI, p. 300-301.

(2) E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, pl. 33, 38, 39.

(3) *A Survey of Persian Art*, I, fig. 168.

Tchal-Tarkhan, près Rey (1) — goût contraire à celui de l'Occident. Avec les branches des chapiteaux du fond de la grotte de Taq-i-Bostan (2), on pourrait chercher à faire un rapprochement aussi des branches droites de notre tore qui, les unes comme les autres, surprennent par la sécheresse de leur expression.

Le départ de la plante du tore n'est pas sans intérêt : le seul exemple analogue, à notre connaissance, vient de Palmyre où, parmi les éléments architecturaux archaïques du temple de Bel, ont été mis au jour des chambranles à plates-bandes ornées de rinceaux sortant d'une souche semblable (Fig. 67). Seyrig qui a étudié ces dernières reconnaît que le motif n'a sûrement pas été emprunté à l'Occident. Sept siècles séparent les monuments de Palmyre de celui de Bichâpour, durant lesquels ce motif a dû se conserver quelque part en Iran, car on peut voir avec Seyrig qu'une idée semblable se trouve exprimée à Taq-i-Bostan (3) dans la petite pyramide d'où sortent les rinceaux mentionnés plus haut ; nous proposerons de reconnaître également cette même idée dans la pyramide à éléments ovoïdes qui donnent naissance au rinceau décorant la partie étroite de l'aiguille à chameau ailé, de l'Ermitage (Fig. 68). La façon de traiter la souche telle qu'elle se voit sur le tore de Bichâpour, se confondra rapidement, dans l'art islamique,



a



b

Fig. 67.

(1) Musée de Téhéran. Inédit.

(2) E. Herzfeld, *Op. cit.*, pl. LIV.

(3) E. Herzfeld, *Op. cit.*, pl. XXXVIII.

avec celle de représenter l'eau, ce qu'on distingue sur le plat de l'ancienne collection Brummer (Fig. 69) et en particulier sur celui du British Museum (Fig. 70). Le premier serait de l'époque islamique, et peut-être même du IX<sup>e</sup> siècle, par son analogie très prononcée avec les stucs du troisième

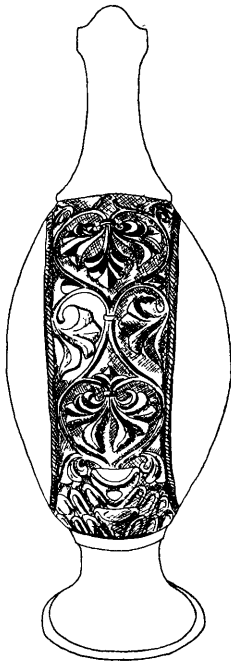


Fig. 68.

Style de Samarra, où la vigne se présente sous la forme d'un arbre à tronc droit et où des rinceaux décrivent des volutes presque indépendantes et qui enserrant chacune une feuille à cinq lobes, identique à celles du plat.

Le décor du genre imbrication, qui couvre l'intérieur du merlon du panneau de la pl. XXII, 3 (Fig. 63) et les flancs de la souche du tore, n'apparaît dans l'art sassanide que vers la fin, n'étant attesté, sauf erreur, que sur les stucs de Tchah-Tarkhan, près Rey (Fig. 71). L'art islamique en usera aussi et le transformera en guirlande qu'il emploiera pour orner l'archivolte dans le palais omeyyade de Kirbat al Mafzar (Fig. 72) et comme bordure des stucs du troisième Style de Samarra (Fig. 73). Pour Herzfeld, son origine serait la guirlande de feuilles ce qui ne serait pas, pour lui, sans analogie avec la façon de représenter l'eau telle qu'on la voit sur notre fig. 70 (plat du British Museum) (1).

#### *Dates.*

Le panneau rond en stuc moulé (pl. XXI, 3 et fig. 41) dont les restes furent mis au jour près des niches du mur du fond de la salle à mosaïques, est, par sa destination, lié aux réfections qu'a subies cette salle à la fin du VI<sup>e</sup>-début du VII<sup>e</sup> siècle. Nous proposerons donc pour lui cette dernière date. Des analogies aussi bien dans la technique de son exécution que dans

(1) *Wandschmuck...* p. 187.



Fig. 70.

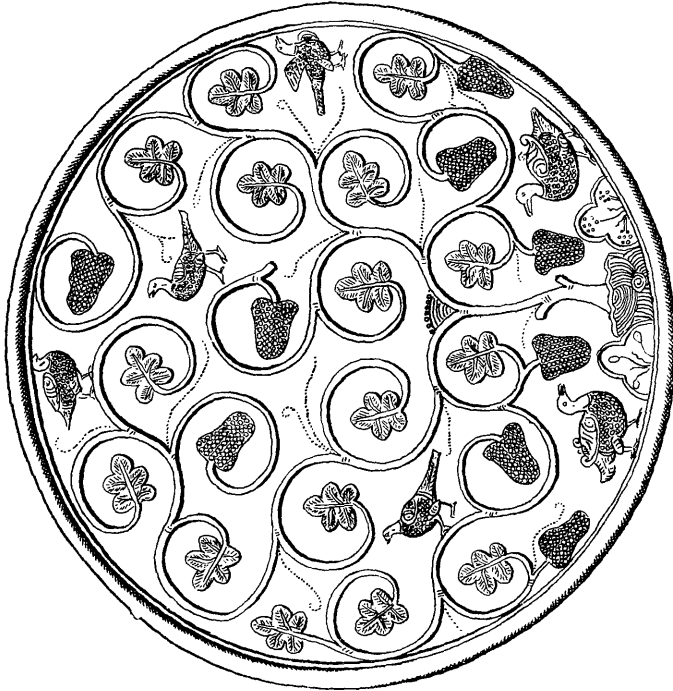


Fig. 69.

les motifs qui le décorent, rattachent ce panneau à ceux qui proviennent de la crénelure de la terrasse de l'iwān (groupe A), ce qui serait normal étant donnés les remaniements profonds qui ont été faits à la même date dans la structure même du bâtiment.

Les panneaux du groupe B forment, par contre, un ensemble très différent : leur exécution tient d'une technique qui ne semble pas avoir été à l'honneur chez les ornemanistes sassanides, mais qui deviendra courante, et même prépondérante semble-t-il, au début de l'époque islamique.

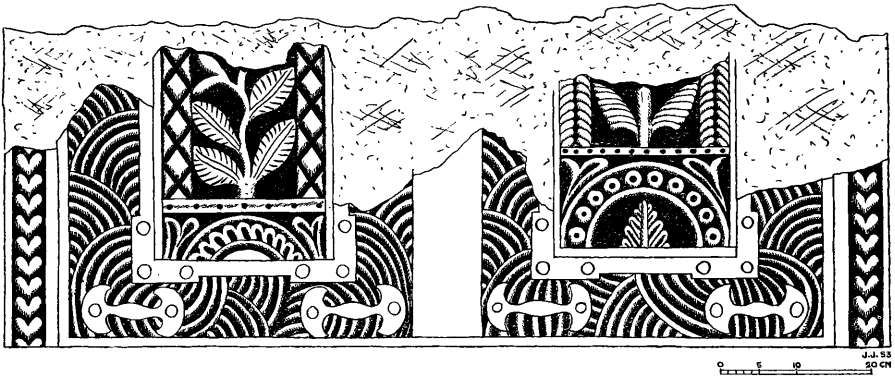


Fig. 71.

Les stucs du groupe B de Bichâpour se rattachent étroitement à ceux de Hira et de Ctésiphon qui sont déjà du VIII<sup>e</sup> siècle (1). La taille verticale et profonde, le mouchetage par creux ronds, les contrastes obtenus par le passage sans transition de la lumière à l'ombre, ne sont pas les seuls traits qui rattachent ce groupe de Bichâpour à ceux de Hira et de Ctésiphon. Les motifs qu'employaient les sculpteurs des trois sites, et en particulier le ruban des listels et la feuille à cinq lobes au lobe médian pointu, sont exactement les mêmes. Toutefois, les stucs de Bichâpour avouent des liens bien plus certains avec ceux de l'époque sassanide, et plus précisément avec ceux de Kish (Palais I) et de Ctésiphon, qu'on peut considérer comme les

(1) A. Talbot Rice, *The Oxford Excavation at Hira*, *Ars Islamica*, I, p. 60 ss.

plus récents de cette période. La division des plates-bandes en médaillons octogonaux ou carrés et non circulaires comme on les préférerait à Hira et à Ctésiphon, la présence de rinceaux en S et non en troncs à branches — comme on le voit sur les stucs de ces deux sites — les encadrements en vraies perles non évidées, le fait qu'existe encore la demi-palmette à cinq pétales, la feuille même qui dérive non pas d'une palmette hellénistique comme le croyait Herzfeld (qui ignorait encore toute la documentation dont nous disposons), mais du bouton de lotus, tous ces faits nous incitent à penser — sans que l'attribution en soit pour cela décisive — que les stucs du groupe B sont antérieurs à ceux de Hira et de Ctésiphon. Nous proposerons de les dater de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle plutôt que de la première moitié du VIII<sup>e</sup>. Cette attribution s'appuie surtout sur les sources numismatiques qui démontrent le rôle important que joua dans l'administration omeyyade la ville de Bichâpour, immédiatement après la conquête arabe, et qui cessa vers la seconde décade du VIII<sup>e</sup> siècle. Le groupe B peut être pris comme prototype des stucs de Samarra, surtout de ceux du troisième Style, dont la technique est exactement la même, où se retrouve la même répétition rythmique dans l'ordonnance des médaillons octogonaux, sexagonaux ou carrés ; toutefois, à Samarra, ils couvrent des superficies plus étendues et on y constate l'emploi très fréquent de la feuille à cinq lobes, mais à cela près que ces lobes y sont déjà très arrondis. La conception du décor y reste la même : les médaillons à lignes droites marquent une note statique à laquelle s'opposent la fluidité, le mouvement et le dynamisme du rinceau à lignes de plus en plus courbes.



Fig. 72.



Fig. 73.

La date des merlons ne pourrait pas, à notre sens, être basée sur les mêmes considérations que pour le reste des stucs trouvés. Certes, ils font partie de l'ensemble de la crénelure de l'iwan, mais ceci ne suffit pas pour affirmer qu'ils sont contemporains des plaques carrées. Le vent, et surtout la pluie, devaient abîmer plus vite cette partie de la crénelure, plus exposée que les panneaux de la balustrade. D'autre part, par le sujet de son décor, qui se compose d'éléments aussi classiques que les ailes éployées, le merlon reste encore sassanide, mais par la taille de ses gradins, il est déjà, comme on l'a vu, islamique. C'est donc plutôt à l'époque du groupe B qu'à celle du groupe A qu'on serait tenté de les attribuer.

Bichâpour n'est pas le seul site d'Iran qui ait révélé l'existence de stucs islamiques du groupe B. A Suse, lors de nos récentes fouilles, furent mis au jour des éléments d'un décor semblable (inédit) qui s'inscrivent dans un panneau en forme de grande étoile et dont l'agencement n'est pas sans analogie avec l'esprit du décor de Mshatta et du troisième Style de Samarra. Ces stucs proviennent de la ville datée du VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle. Sauf erreur, sur le Plateau même on ne connaît qu'un seul monument portant un décor semblable : c'est l'Imâm Zâde Karrâr à Buzûn, près d'Ispahan (1). La différence qui existe entre les deux styles de son décor, celui de la façade du mihrab, qui porte la date de 1134, d'une part, et celui des trompes d'angles avec des médaillons ronds (2), d'autre part, nous fait hésiter à reconnaître dans ces derniers une simple reproduction d'un motif vieux d'au moins trois siècles. Car, si le style du groupe B ne semble pas se maintenir en Mésopotamie plus longtemps que le VIII<sup>e</sup> siècle ou le début du IX<sup>e</sup>, et s'il évolue vers celui de Samarra, ce fait peut s'expliquer par une évolution plus rapide des styles dans les capitales des Abbassides, Bagdad et Samarra, où l'activité du bâtiment était plus intense que sur le Plateau, réduit à cette époque à un rôle secondaire, et où les formes du décor architectural pouvaient persister longtemps avant de subir des changements.

(1) M. Smith, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, VII, p. 65 ss. et pl. I à VI (avec bibliographie).

(2) *Ibidem*, fig. 1, 2, 6, 8. Exposés actuellement au Musée de Téhéran.



Faut-il croire que la situation était analogue en Égypte où le décor en stuc, très proche de celui de Buzūn, est connu au monastère syrien de Deir es Suriani, daté du ix<sup>e</sup> siècle ? (1) Si notre hypothèse est juste, les stucs des trompes d'angles et les suites de médaillons de Buzūn seraient le plus ancien décor mural de l'époque islamique qui soit connu en Iran (après Bichâpour), et il serait d'au moins un siècle antérieur à celui de la mosquée de Naiyn.

Revenons aux stucs de Bichâpour. La différence entre les deux groupes qu'ils présentent est moins due aux motifs qui inspirèrent leurs dessins qu'aux techniques de leur exécution qui ont donné des effets si contrastants. On peut, certes, discuter l'exactitude de leur attribution à la première et à la seconde moitié du vii<sup>e</sup> siècle, le flottement ne dépassera point quelques décades. Leur importance, leur intérêt résident ailleurs : cet ensemble, qui se rattache à tout ce qu'on connaît de plus récent sassanide et de plus ancien islamique, permettra, espérons-nous, de mieux saisir le moment de transition entre les deux grandes époques de l'art iranien, ou plutôt de celui de l'Asie occidentale à laquelle cet art appartenait.

---

(1) H. Glück, *Christliche Kunst des Ostens*, 1923, fig. 60 ; cf. *Ars Islamica*, IV (1937), p. 416 et fig. 141.



## CONCLUSIONS

---

Le désir des Sassanides de rattacher leur dynastie à celles des Achéménides, qui eurent la gloire de fonder le premier empire mondial, et l'effort qu'ils firent pour appuyer cette ambition ne se limitèrent pas aux traditions écrites, manifestement forgées pour la cause. L'art même de la nouvelle dynastie n'échappa pas à cette recherche de preuves et c'est ainsi que, déjà à Gor, ou Firouzabad, berceau de la nouvelle dynastie, et ville que bâtit le fondateur de celle-ci, Ardeshir I, le palais que ce prince se fait construire s'orne des motifs que ses artistes vont chercher à Persépolis, dont ils imitent en stuc la gorge égyptienne qu'ils placeront, comme dans le palais de Darius, au-dessus des portes.

Sous Châpour I, cette tendance s'accroît même : à Bichâpour, non seulement cette même gorge, en pierre sculptée, surmonte les portes monumentales du temple du feu, non seulement, moulée en stuc, elle se trouve placée au-dessus des portes de la grande salle cruciforme du palais, mais tout un palais même s'élève à proximité, bâti en blocs de pierre, et dont la façade sera ornée, tout comme les escaliers de l'Apadana de Persépolis, de files de personnages à pied ou à cheval, sculptés en bas-relief, tandis que des protomes de taureaux en ronde bosse, tels les chapiteaux de l'Apadana, soutiendront le toit du temple du feu.

Cette tendance aurait-elle été une réaction *contre* l'Occident envahissant ou un effort *pour* la renaissance des traditions nationales ? « Ce qu'il y eut d'extraordinaire, c'est que la Perse sassanide, héritière des anciennes civi-

lisations de la vallée du Tigre et des plateaux de l'Iran, en fit revivre le génie... On vit renaître les formes qui étaient vieilles de trois mille ans : elles n'étaient sans doute jamais mortes, mais le règne des Sassanides, qui fut pour la Perse un âge de résurrection, leur donna une jeunesse nouvelle » (1).

Ce côté national de l'art sassanide sous le second roi de cette dynastie, ne dévoile qu'un côté du diptyque. Il faut croire que si peu que pût être décisif le rôle d'une personnalité dans le choix d'une voie à suivre, le règne de Châpour I n'en resta pas moins marquant dans le complexe des manifestations artistiques de son temps, et même après. Son rayonnement personnel, ses tendances à l'universalisme, son intérêt pour les œuvres des peuples voisins dans le domaine de la vie intellectuelle, ses brillants faits d'armes enfin, qui l'amènèrent jusqu'aux bords de la Méditerranée, devaient ouvrir de nouveaux horizons et faire apprécier, admirer même, des formules nouvelles et différentes, qu'on pouvait ajouter à celles de l'art national, si riche déjà de traditions. Finie la sévérité des murs nus du palais de Firouzabad : ceux de la salle cruciforme de Bichâpour sont creusés de soixante-quatre niches prises dans une profusion de grecques, de volutes, de rinceaux et de feuilles d'acanthé que rehaussent des couleurs d'une violente opposition. Au milieu de la ville s'élèvera un monument commémoratif à colonnes jumelées qu'on pourrait croire transporté tout fait d'une ville de Syrie. Le goût pour la couleur fait adopter la mosaïque qui couvrira le sol de la salle des fêtes ou de la cour d'honneur. Cet art est étranger à la Perse, mais il sera facile de se procurer les mains qui sauront réaliser les pavements. S'agit-il, en l'occurrence, d'une reproduction servile de tout ce qui a été vu en Syrie ? Que non. Tout subit une transformation, tout se plie au goût et aux exigences de la tradition.

La conception de l'ensemble du décor du sol de l'iwān invite déjà à reconnaître une profonde différence entre ce que recherchaient le mosaïste d'Antioche et celui de Bichâpour. Ici, la salle se trouve couverte d'un dallage

(1) E. Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, p. 342.

de pierres qui dessinaient sans doute des motifs géométriques, et seuls les bords en sont habillés d'un décor en mosaïque. Rien de pareil à l'Ouest où c'est le centre qui reçoit le tableau principal, qui sera noyé dans des motifs géométriques. Ici, c'est une imitation d'un tapis iranien ; là, c'est la vraie tradition de l'art du mosaïste. En vain chercherait-on dans le décor de l'iwan un seul tableau à sujet mythologique, une allégorie que chaque maison d'Antioche recherchait. Le choix des cartons, apportés par les mosaïstes étrangers, était strictement guidé par le but que poursuivaient les artistes iraniens appelés à décorer une salle de banquet. On sait par de multiples exemples comment un artiste grec ou romain se serait acquitté d'une tâche pareille. Rien de tel dans notre cas : des panneaux isolés, placés dans les diverses parties de la bordure, portant des personnages découpés dans les ensembles originaux, sans liaison, sans action commune, présentent, ici une musicienne pour exprimer un orchestre, là une courtisane apportant des fleurs, ailleurs une autre tressant des couronnes et devant donner l'idée de toutes ces femmes qui étaient chargées de préparer cet ornement de fête à l'intention des nombreux invités. C'est la couronne de fleurs qui est le symbole apparent de cet iwan ; on la voit partout, depuis les fleurs qui serviront à la tresser jusque sur les têtes qu'elle orne déjà. Elle est le centre d'attraction ; elle est l'élément le plus parlant pour convaincre le spectateur de la destination de cette salle et traduit l'idée générale des fêtes qui s'y déroulaient ; sur elle surtout se concentre l'esprit de l'artiste. Elle est mise en relief, exagérée dans ses dimensions, mise en évidence par la répétition, toujours pour accentuer l'idée maîtresse. Elle est le symbole de la fête. L'ambiance dans laquelle se déroule celle-ci est secondaire pour l'artiste qui utilise l'arbre comme la plante, les draperies suspendues dans l'air ou les colonnes et les pilastres des édifices. On signifie le lieu sans lui donner de caractère défini. « C'est un art qui stimule l'imagination plutôt qu'il ne la satisfait » (1).

L'idée générale qui inspire le décor de la mosaïque de l'iwan, le symbo-

(1) A. Talbot Rice, *Ars Islamica*, V (1938), p. 218.

lisme auquel, il est subordonné, ne diffèrent point de ceux des bas-reliefs à triomphe de Châpour qui ont été sculptés sur les rochers à quelques centaines de mètres des palais. Ici, l'idée motrice est une victoire, là, c'est une scène de réjouissances, un banquet royal ou une fête consacrée à la renaissance de la nature, cette grande fête de *Now Rouz* qui est celle de la nouvelle année, du printemps et de la fleur. Car, c'est à cette époque, qui est la plus belle de l'année dans cette contrée, que résidait certainement à Bichâpour la cour royale.

Ici comme là, le tableau est équilibré d'une façon analogue : acteurs d'une part, spectateurs de l'autre. Sur les bas-reliefs, les premiers sont le roi-vainqueur et l'empereur-vaincu. Sur la mosaïque, c'est toute l'armée des musiciennes, danseuses et fleuristes qui symbolisent la fête. Là, l'armée et la cavalerie des nobles se présentent en spectateurs ; ici c'est la famille royale, la cour, les dignitaires, les représentants de la noblesse. Comme les cavaliers des reliefs, ils sont présents, chaque couple, chaque famille occupant la place qui lui est assignée dans cette cour où le cérémonial le plus strict administrait et réglait la moindre manifestation. Que tel fut leur rôle, d'autres monuments le disent, puisque, absents, ils figurent tacitement sur cette coupe si connue de Baltimore (Fig. 6) : la place manquant pour les portraiturer, l'artiste se contenta de jeter au pied du lit royal quelques couronnes de fleurs qui leur sont destinées et qui, symbolisant leur participation au banquet, nous invitent à compléter la scène dans notre imagination.

Tous ils sont portraiturés, et dans l'exécution du visage de chacun d'eux, une expression de réalisme, la recherche du caractère individuel sont manifestes. Rien ne permet de croire à une quelconque tendance à l'idéalisation. Ce sont des images véridiques, et de plus, des images iraniennes par leurs traits ethniques, leurs coiffures, leurs barbes. Les portraits masculins romains de cette époque sont généralement imberbes, avec une coiffure rase. L'exécution de nos portraits d'hommes est nettement supérieure à celle des portraits de femmes des grands panneaux. Faut-il reconnaître dans l'élaboration du dessin des cartons des portraits de ceux-là

une main occidentale ou une main iranienne, ou la collaboration des deux ? Nous l'ignorons. Bornons-nous à insister sur le fait que, si la conception d'un portrait s'arrêtant au menton est iranienne, selon nous, l'idée d'étaler ces portraits par dizaines sur la bordure de la salle des fêtes ne le serait pas moins. Certes, dans la façon de les présenter on constate une nouvelle variante : l'art achéménide avait une préférence pour le profil — héritage de l'art de l'Asie occidentale ; celui des Parthes manifesta un goût pour la représentation frontale, et, par la dureté de l'expression d'une telle figure, maintenait son attachement aux traditions iraniennes. Les Sassanides gardèrent les deux traitements mais ils admirent aussi le visage presque de face ou de trois-quarts, qui en adoucit l'expression, et qui vient de l'art occidental.

La mosaïque, certes, n'est pas du domaine de l'art perse. Ce fait suffit-il pour rejeter sur les seuls artistes occidentaux tout ce qu'on voit sur ces pavements à Bichâpour ? Il est exact qu'on retrouve sans difficulté telle dame à éventail, telle harpiste ou tresseuse de couronnes parmi les personnages des cartons qui vinrent en Iran de loin, des rives de l'Afrique du Nord peut-être, dans les bagages des mosaïstes ambulants. Ici, en Perse, ils ne sont plus romains, pas plus que ne l'est le bas-relief circulaire de Châpour I à Bichâpour, qu'on veut croire inspiré de la colonne de Trajan. Les modèles tout prêts sont introduits dans un autre monde où ils serviront à une autre expression, où ils prendront la valeur d'autres symboles. La mosaïque deviendra iranienne, l'artiste parlera persan. Rien n'est grec ni romain dans ce pêle-mêle où exécutants et spectateurs se succèdent dans une suite de tableaux strictement compartimentés et où les personnages en pied sont à peine deux fois plus grands que les têtes des gens portraiturés.

Tout est imagé sur le même plan. Dans cette répétition des courtisanes sur une suite de tableaux sans liaison, cette absence de sol, cet arbre ou cette petite plante, représentés tantôt ici, tantôt là, c'est le souffle de la formule achéménide qu'on reconnaît, formule semblable à celle qui guidait les sculpteurs de Persépolis dans l'exécution des registres sans fin et d'une

monotonie rigide des escaliers de l'Apadana. L'arrangement rythmique, une sorte de symétrie qu'on peut entrevoir dans la disposition de nos panneaux, ne sont que des traits déjà acquis par l'art oriental dès la plus haute antiquité. La frontalité à laquelle va la préférence de l'artiste dans la présentation de la silhouette humaine sur plusieurs des grands panneaux, n'est pas grecque, pas plus que n'est grec le traitement des plis des vêtements en « cornets » ou en lignes ou triangles parallèles. Tout comme le portrait-masque, ils sont d'origine iranienne.

La mosaïque de Bichâpour est romaine par sa technique et par son style, elle est iranienne par sa composition et par ses traits nationaux. On touche là à un des côtés les plus saillants de l'art iranien qui accepte ce que lui apportent les arts des pays voisins ou fort éloignés, mais rien n'y est maintenu tel, jamais on n'y voit d'imitation servile. Et si, pour Tarn, l'empreinte grecque sur l'Iran n'est qu'« une question de forme, très rarement de substance » (1), pour d'autres, elle ne serait plus qu'un « placage superficiel » (2) ou une sorte de « rajeunissement du vieil art oriental » (3).

Adoptés puis refondus dans le creuset iranien, retravaillés et adaptés, l'idée ou le motif étrangers, en sortent sous un aspect nouveau, déjà national. C'est le cas de la poterie peinte de la Nécropole B de Sialk qui est comme un dernier soubresaut du décor de la céramique plusieurs fois millénaire sur le sol du Plateau — et pourtant, les motifs, leur disposition, l'*horror vacui*, la couleur même, sans parler des formes des vases, tout est différent, tout est déjà iranien. C'est aussi le cas des bronzes du Luristan saturés d'iconographie mésopotamienne mais passée au service du symbolisme iranien ; c'est le cas des bas-reliefs achéménides dont l'idée vient d'Assyrie mais qui sont imprégnés du souffle iranien ; c'est enfin le cas de notre mosaïque.

Profondément ancré à son sol natal, l'art iranien garde jalousement ses créations et ses traditions qui avouent une vie particulièrement pérenne.

(1) W. W. Tarn, *The Greeks in Bactria and India*, p. 378.

(2) M. Rostovtzeff, *Dura and its Art*, p. 6 ss.

(3) E. Herzfeld, *Die Matereien...*, p. 107.



En eût-il été autrement, n'eut-il pas été étonnant de retrouver réunis sur un même tapis du xvi<sup>e</sup> siècle les deux motifs les plus anciens de l'iconographie iranienne, qui seraient l'un comme l'autre — le génie ailé transformé en ange et le portrait-masque — parmi les premières réalisations de la naissante civilisation iranienne, et ceci à côté d'un autre sujet, non moins iranien et non moins ancien : la scène de chasse ?

On sait quelle ampleur prit le rayonnement de l'art sassanide vers l'Est, en partie grâce à l'art manichéen, mais surtout après les conquêtes de l'empire kouchan par les deux Châpours, ce qui eut pour conséquence de donner naissance à l'art irano-bouddhique auquel sont redevables tant de peintures du Turkestan chinois et d'Afghanistan.

Son expansion vers l'Occident prend un essor particulièrement brillant, vers la fin du iv<sup>e</sup> — début du v<sup>e</sup> siècle, croyons-nous. De Syrie, où déjà Antioche, avec ses mosaïques, montre son ampleur, il se propage, d'une part, vers l'Ouest pour atteindre Byzance et Ravenne, où le paysage symbolique et la scène des deux anges, pour ne citer que ceux-là, l'avouent. Il rayonne aussi vers le bassin oriental de la Méditerranée, vers l'Égypte où l'art copte adopte ses expressions dans la sculpture, la peinture, les tissus. Fort du fait de son double caractère d'art symbolique et d'art expressionniste, par sa pénétration dans ces deux foyers du naissant art chrétien qu'étaient Byzance et l'Égypte, il chemine plus à l'Ouest encore où nous savons, grâce à Émile Mâle, le rôle qu'il joua dans l'art religieux français.

Né sur les cendres de l'art achéménide, ravivé par le souffle de l'art hellénistique, l'art néo-iranien, qui se manifeste depuis le début de notre ère et qui trouve sa pleine expression à l'époque sassanide, n'est ni achéménide ni grec, bien qu'ayant reçu certaines leçons de chacun d'eux. S'il eut la force, la puissance de s'imposer loin de ses frontières, c'est que dans sa maturité il devint compréhensible et acceptable à un monde qui, au crépuscule de l'Antiquité, allait vers des aspirations nouvelles, tant sur la voie tracée par le Christianisme que sur celle de l'Islam ou du Bouddhisme. On retrouve ainsi dans l'art sassanide, et dès ses débuts, une force vitale qui lui assurera son avenir et qui fera de lui un ambassadeur de l'Iran qui portera loin à travers le monde l'enchantement de ses réalisations.



**MONNAIES SASSANIDES ET ARABES**  
**PROVENANT DES FOUILLES DE BÎCHÂPOUR**

---

Grâce à l'obligeance de M. R. Ghirshman, j'ai eu la possibilité d'examiner quelques-unes des pièces qui ont été trouvées au cours des fouilles de 1940-1941. La plupart des monnaies sont nouvelles, particulièrement celles de la période arabe. Elles se classent depuis le roi sassanide Khosroès II jusqu'au début de la dynastie abbasside (c'est-à-dire du VII<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle après J.-C.). Deux seulement sont en argent, les autres en cuivre.

*Monnaies d'Argent*

I. Fragment d'une drachme de Khosroès II, du type courant (cf. Paruck, *Sasanian Coins*, pl. XXI).

Lieu d'émission : BISH c. à. d. Bishâpour :

Date : PNJ SH c. à. d. 35 = 625 après J.-C.

Étant donné l'état fragmentaire de la pièce, il est impossible de dire si elle avait une légende en pehlevi AFD « Louange » dans la marge ou non. Châpour IV, 9/4/1940. Salle A. Hauteur du départ de la voûte.

II. Un dirhem du début des Omayyades, du type courant, le même que celui de Lane-Poole, *British Museum Catalogue of Oriental Coins*, I, n<sup>o</sup> 63.

Lieu d'émission : al-Basra ; date ثمانين = 80 = 699/700 après J.-C.

Châpour V, 12. 18/1/1941. Salle cruciforme. Fouilles à l'extérieur du mur Nord du couloir.

*Monnaies de Cuivre*

III. Petite monnaie de cuivre, ressemblant à celle en argent de Khosroès II, Date : DU SH c.à.d. 32 = 622 après J.-C.

Lieu d'émission comme sur le n° 1 probablement, car il n'est pas aisé de s'en assurer étant donné le mauvais état de la pièce qui est très mince. Châpour IV, 6. 2/4/1940. Salle A. Au-dessous du départ de la voûte.

IV. Comme le n° III, mais à revers complètement illisible.

Châpour V, 2. 12/12/1940. Iwan, sol 3.

V. Comme le n° III, mais le nom du roi semble être Yezdegard III, le dernier de la dynastie sassanide (632-651 après J.-C.). Ni le lieu d'émission ni la date ne sont discernables.

Châpour, IV, 7. 2/4/1940. Iwan. Au-dessous du départ de la voûte.

VI. Type courant de Khosroès II, à coiffure ailée, à droite, mais dont toute trace du nom du souverain a disparu. Le revers porte un autel du feu mais sans les attenants habituels de chaque côté. La date en pehlevi, à gauche, semble pouvoir être lue DU VIST = 22 ; le nom d'émission, à droite, est illisible. Si le souverain est Khosroès II, la date serait : 612 avant J.-C. ; mais je suis enclin à croire qu'il s'agit d'une date postérieure. (Fig. 74, VI).

Châpour, V, 4. 15/12/1940. Iwan. Sol 3.

VII. Comme le n° II, mais à la place du nom de Khosroès II, il y a deux lignes d'une légende couffique sans points diacritiques qu'on pourrait lire *عبد بن خالد*, c.à.d. Khālid ibn Abbād. Il y a des traces d'une légende marginale sur l'avvers.

Le revers identique à celui du n° III porte l'autel du feu courant avec deux attenants ; le lieu d'émission est nettement BISH comme sur le n° I ; la date, cependant, est effacée (Fig. 74, VII). Une monnaie semblable, probablement du même gouverneur, mais d'un lieu d'émission différent,

avec un buste de face, est décrite dans le Nützel's Berlin Catalogue, I, n<sup>o</sup> 294, Pl. III, et reproduite dans mon Catalogue of Arab-Sassanian Coins, p. 172.



VI



VII



VIII



IX



XIV

Fig. 74.

Châpour V, 7. 26/12/1940. Iwan, partie occidentale. Entre les sols 3 et 4.

VIII. Type courant de Khosroès II avec une couronne ailée, mais la légende en pehlevi GDA AFZUT, c.à.d. « Que la puissance royale grandisse » est écrite en une seule ligne au lieu de deux. Il y a aussi : entre cette légende et la tête royale. A droite, au lieu du nom du roi, il y a une légende couffique sans points diacritiques  $\tilde{y}$ : « louange ». Il n'y a pas de revers à cause d'un défaut de frappe et l'avvers est répété de l'autre côté en revers; en d'autres termes, la monnaie est un « raté ».

Voir cependant n<sup>o</sup> IX. (Fig. 74, VIII).

Noter la présence de la légende « louange » aussi dans les n<sup>os</sup> XIV et XV.

Châpour, V, 1. 7/12/1940. Iwan. Sol 4, extrémité Ouest.

IX. Comme le n<sup>o</sup> VIII, mais pas si nette. On peut cependant tirer quelque chose du revers. C'est l'autel du feu habituel avec deux attenants, mais à gauche et à droite il y a des légendes couffiques sans points diacritiques ( ? ) بسم الله عبد الله c.à.d. « Au nom d'Allah ; 'Abdallah ( ? ) ».

Le nom du gouverneur n'est réellement pas absolument certain, mais la première lettre est soit 'ain soit ghain. Châpour, IV, 16. 14/4/1940. Iwan. Sol 4.

X. L'avvers de cette monnaie a complètement disparu ; il ne reste que de faibles traces de ce qui pourrait bien être la figure royale du type de

Khosroès II. Le *revers* porte une version inusitée de l'autel du feu avec deux attenants. Le lieu d'émission à gauche ST = Istakhr; la date est illisible. Cette pièce est probablement de la fin des Sassanides.

Châpour, IV, 15. 14/4/1940. Iwan. Couloir Nord.

XI. C'est une monnaie importante. C'est dommage qu'elle soit si fragmentaire et en partie effacée. L'avvers est particulièrement obscur. Il y a de très faibles traces d'une tête barbue de face, selon le style de certains portraits byzantins du VII<sup>e</sup> siècle, mais on ne peut y faire que faiblement confiance. Le revers, par contre, est parfaitement net sur le fragment qui reste. Les flammes de l'autel du feu sont visibles dans une forme ressemblant à une feuille. De chaque côté, les attenants sont traités avec un même contour conventionnel, avec une étoile et un croissant à gauche et à droite des flammes. A la gauche des attenants on peut voir le début d'une légende qui ressemble plus à du pehlevi qu'à de l'arabe, mais le fait important est la légende à droite des attenants qui se lit, en couffique sans points diacritiques :  $\text{سأبر}$  c.à.d. Sâbur. C'est une pièce arabo-sassanide unique et non attestée jusqu'à présent, qui peut dater d'avant la réforme monétaire d'Abd al-Malik, c.à.d. antérieurement à 700 après J.-C. A l'extérieur il y a les restes de deux cercles avec  $\odot$  en haut, entre eux. On peut présumer qu'il y en avait en tout quatre à intervalles réguliers. Le même fait est en partie discernable sur l'avvers (Fig. 74, XI).

Châpour, IV, 13. 13/4/1940. Iwan. Sol 4.

XII. Celle-ci est fragmentaire. Tout ce qui est visible du sujet ce sont les jambes de derrière, la queue et les ailes d'un pégase, avec la légende en pehlevi BISH = Bichâpour, en haut à gauche. Le revers est complètement effacé. Ce type à pégase des monnaies sassanides ressemble à celui publié par Dr J. M. Unvala dans *Numismatic Chronicle*, 1937, p. 292, pl. XXXIV, qui a été frappé à Suse. Châpour, V, 10. 16/1/1941. Mur extérieur du couloir Nord de la salle cruciforme.

XIII. Ce spécimen est complet mais mal conservé. L'avvers portait le type au pégase, comme sur le n<sup>o</sup> XII, mais la légende en pehlevi paraît

avoir été plus longue. Il y a aussi des traces d'une courte légende à droite du pégase. Le revers est illisible.

Châpour, V, 6. 26/11/1940. Iwan, partie occidentale. Entre les sols 3 et 4.

XIV. Toutes les légendes de cette monnaie sont en écriture couffique sans points diacritiques. Sur le revers, en trois lignes,  $\text{محمد} | \text{سول الله} | \text{سأبور}$ , c.à.d. «Mohammad est l'Apôtre d'Allah; Sâbūr». Il y a un triangle de boulettes au-dessus et à la fin de la dernière ligne de la légende. Il y a trois cercles extérieurs avec des anneaux (probablement quatre en tout, mais dont un seul est visible) placés par intervalles entre les deux cercles externes. Sur le revers, en trois lignes  $\text{امر الله} | \text{لوفاء والعدل} | \text{ركة}$ , c.à.d. «Le commandement d'Allah est l'honnêteté et la justice; louange». Il est clair que ce n'est pas la forme usuelle de la légende  $\text{امر الله بالوفاء والعدل}$ , c.à.d. «Allah ordonna l'honnêteté et la justice». Il y a un triangle de boulettes à la fin de la légende, et une boulette au-dessous. Il semblerait qu'il y ait eu trois autres cercles avec des anneaux comme sur l'avvers.

Cette monnaie est importante par le fait qu'elle est la première pièce de cuivre, émise à Sâbūr après la Réforme des Califes omayyades, mise en circulation. Les monnaies d'argent de cette émission sont déjà bien connues depuis l'année H. 81 (= 700/701 après J.-C.). Noter la présence de la légende «louange» aussi sur les monnaies arabo-sassanides ci-dessus nos VIII et IX (Fig. 74, XIV).

Châpour, IV, 8. 2/4/1940. Iwan. Surface de la colline, partie Est.

XV. L'avvers est comme celui du n° XIV, mais sans triangle à la fin de la légende. Le revers est comme sur le n° XIV, mais avec un anneau au-dessus de la première ligne de la légende. Il y a seulement deux cercles extérieurs avec, entre eux, une légende  $\text{بسم الله ضرب انا به ريدك} ? \text{سنة عشرين ومائة}$ , c.à.d. «Frappée au nom d'Allah en l'an 120», (= 737/8 après J.-C.). Dans la partie obscure de la légende marginale, on s'attendrait normalement à : «cette monnaie de cuivre a été frappée». On ne peut rien lire de ce genre dans l'inscription. Il se pourrait qu'il y ait le nom d'un gouverneur.

Châpour, IV, 11. 12/4/1940. Iwan. Au-dessus du sol 4.

XVI. L'avvers a trois lignes de couffique sans points diacritiques  $\text{لااله | الاالله | وحده}$ . Il y a des traces de deux cercles extérieurs avec de très faibles signes d'anneau(x) entre eux. Le revers a, apparemment, trois lignes d'écriture couffique sans points diacritiques : similaire, en partie, à celle du n° XIV mais différemment arrangée  $\text{امرالله | الوفاء | والعدل}$ . Il y a des traces de deux cercles extérieurs. Il y a un anneau au-dessus du premier mot de la légende, comme sur les pièces vues plus haut. La monnaie ne porte pas de lieu d'émission, et, à ma connaissance, est inédite.

Châpour, V, 11. 16/1/1941. Mur extérieur du couloir Nord de la salle cruciforme.

*Le reste des monnaies sont incertaines*

XVII. Probablement Abbasside. L'avvers est complètement effacé. Le revers se lit en quatre lignes  $\text{رسول الله | محمد | د}$  c.à.d. « Mohammad est l'Apôtre d'Allah », avec la lettre *d* au-dessous. C'est un revers typique des monnaies abbassides. La légende marginale est illisible.

Châpour, V, 5. 17/12/1940. Iwan. 30 centimètres au-dessus du sol 4.

XVIII. L'avvers est très érodé, mais il y a des traces du type sassanide de buste à droite. Les légendes sont indistinctes. Le revers a de faibles traces d'un autel du feu et de deux attenants faiblement silhouettés. La monnaie est devenue mince comme un papier par l'usage.

Châpour IV, 23. 1/5/1940. Iwan. Sol 3.

XIX. Cette monnaie paraîtrait ressembler à la monnaie de l'émission de Sâbūr, ci-dessus n° XIV, mais on ne peut y déceler qu'un minimum des restes des légendes. L'exécution est similaire.

Châpour, V, 14. 18/1/1941. Salle cruciforme. Mur extérieur du couloir Nord. Ensemble avec le n° XII.

XX. L'avvers paraîtrait ressembler au n° XVIII et est également illisible. Le sujet du revers ressemble, par certains côtés, à un cheval à droite



(cf. le type du pégase sur le n<sup>o</sup> XII). A gauche, on lit en pehlevi AFZUT et à droite une légende incertaine en pehlevi.

Châpour, V, 13. Salle cruciforme. Mur extérieur du couloir Nord.

XXI. Complètement effacée.

Châpour, IV, 10. 2/4/1940. Iwan. Surface de la colline. Partie Est.

John WALKER.

---



## TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

---

- Fig. 1. — Hatra. Plan des iwans et du temple. (D'après O. Reuther, *A Survey of Persian Art*, I, fig. 105).
- Fig. 2. — Qasr-i-Shirine. Tchahar-Qapu. (D'après O. Reuther, *A Survey of Persian Art*, I, fig. 159).
- Fig. 3. — Carafe à danseuses. Musée de L'Ermitage. (D'après E. Herzfeld, *Die Malereien...*, fig. 6).
- Fig. 4. — Danseuse. Vase du Musée de l'Ermitage. (D'après J. Orbeli et C. Trever, *Argenterie sassanide*, pl. 47).
- Fig. 5. — Danseuse. Coupe du Musée de Baltimore. (D'après R. Ghirshman, *Artibus Asiae*, XVI (1953), frontispice).
- Fig. 6. — Coupe du Musée de Baltimore. (D'après F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. III).
- Fig. 7. — Taq-i-Bostan. Bas-relief à chasse royale. (D'après E. Flandin et P. Coste, *Voyage en Perse*, pl. 10).
- Fig. 8. — Plat en argent. Musée de l'Ermitage. (D'après J. Orbeli et C. Trever, *Argenterie sassanide*, pl. 16).
- Fig. 9. — Blasons des gardiens de bâtons de polo. Époque des Mamelouks. (D'après L. A. Mayer, *Saracenic heraldry*, pl. XXVII, 3; XXVI, 2; XXVII, 1).
- Fig. 10. — Joueur de polo. « Baptistère de Saint-Louis. » Musée du Louvre. (D'après D. S. Rice, *Bulletin of the School of Oriental Studies*, XIV, fig. 3 et fig. 6).
- Fig. 11. — Luristan. Applique de vase en bronze. Musée du Louvre.
- Fig. 12. — Luristan. Bronze votif. Collection J. Coiffard
- Fig. 13. — Luristan. Bronze votif. Collection J. Coiffard
- Fig. 14. — Pasargade. Génie ailé. (D'après E. Flandin et P. Coste, *Voyage en Perse*, pl. 198).

- Fig. 15. — Pompéi. Éros tressant des couronnes. (D'après Ch. Daremberg et E. Saglio, *Dictionnaire...* v. II, fig. 2015).
- Fig. 16. — Carthage. Mosaïque du Seigneur Julius. (D'après A. Merlin, *Bulletin archéologique*, 1921, p. 95 ss.).
- Fig. 17. — Bichâpour. Bas-relief de Châpour I. (D'après E. Flandin et P. Coste, *Voyage en Perse*, pl. 49).
- Fig. 18. — Dura-Europos. Banquet. Fresque. (D'après M. Rostovtzeff, *Yale Classical Studies*, V, fig. 73).
- Fig. 19. — Sar-Mashad. La reine du bas-relief de Bahram II. (D'après E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, fig. 410).
- Fig. 20. — Princes sur l'argenterie sassanide. (D'après E. Herzfeld, *Die Malereien...*, fig. 24).
- Fig. 21. — Sialk. Céramique peinte du IV<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. (D'après R. Ghirshman, *Fouilles de Sialk*, I, pl. LXXX, C, 6).
- Fig. 22. — Marv Dasht, près Persépolis. Céramique peinte du IV<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. (D'après L. Vanden Berghe, *Jaarbericht « Ex Oriente Lux »* n<sup>o</sup> 12, pl. L, a).
- Fig. 23. — Sialk. Céramique peinte de la Nécropole B. (D'après R. Ghirshman, *Op. cit.*, II, frontispice).
- Fig. 24. — Dipylon. La pyrrhique sur un vase peint. (D'après Ch. Daremberg et E. Saglio, *Dictionnaire...*, v. VIII, fig. 6056).
- Fig. 25. — Kul Oba. Plaquette en or. (D'après J. Tolstoï et N. Kondakoff, *Antiquités russes*, 1889, fig. 38).
- Fig. 26. — Sialk. Céramique peinte de la Nécropole B. (D'après R. Ghirshman, *Op. cit.*, II, pl. XC, 8).
- Fig. 27, a-d — Luristan. Bronzes votifs. Collection J. Coiffard (inédit).
- Fig. 28. — Luristan. Bronzes votifs. Collection J. Coiffard (inédit).
- Fig. 29. — Luristan. Épée en fer. (D'après E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, fig. 252).
- Fig. 30. — Luristan. Bronze votif. (D'après A. Godard, *Bronzes du Luristan*, pl. LII, n<sup>o</sup> 195).
- Fig. 31. — Intaille sassanide du Cabinet des Médailles. Paris.
- Fig. 32. — Suse. Tête de Bès en fritte (Inédit). Ech. 2 : 1.
- Fig. 33. — Elisavetinskaya (Kuban). Gorgone d'une cuirasse scythe. (D'après M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, pl. XIV).
- Fig. 34. — Pazirik. Éléments de harnachement en bois doré. (D'après S. et N. Roudenko, *Art des Scythes de l'Altaï*, pl. X, 3).
- Fig. 35. — Pazirik. Éléments de harnachement en cuir peint. (D'après S. et N. Roudenko, *Op. cit.*, pl. XI, 2 et 4).
- Fig. 36. — Minoussinsk. Plaque de harnachement en bronze. (D'après A. Salmony, *E. S. A.*, IX, p. 329 et fig. 11).

- Fig. 37. — Hatra. Palais parthe.
- Fig. 38. — Plat en argent. Détail. Musée de l'Ermitage. (D'après J. Orbeli et C. Trever, *Argenterie sassanide*, pl. 3).
- Fig. 39. — Bāmiyān. Sanctuaire D. Mascaron. (D'après J. Hackin, *M. D. A. F. A.*, III, pl. LXXXIII, fig. 100).
- Fig. 40. — Tête de Bahram I sur une coupe du Musée de l'Ermitage. (D'après E. Herzfeld, *Kushano-sāsānian Coins*, fig. 10).
- Fig. 41. — Bichâpour. Panneau en stuc. (Voir pl. XXI, 2).
- Fig. 42. — Kish. Palais I. Panneau en stuc. (D'après *A Survey of Persian Art*, I, fig. 194, b).
- Fig. 43. — Ctésiphon. Panneau en stuc. (D'après *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 172, c).
- Fig. 44. — Bichâpour. Panneau en stuc de la crénelure. (Voir pl. XXI, 4).
- Fig. 45. — Bichâpour. Panneau en stuc de la crénelure.
- Fig. 46. — Bichâpour. Panneau en stuc de la crénelure. (Voir pl. XXI, 5).
- Fig. 47. — Rhyton achéménide. (D'après *A Survey of Persian Art*, I, fig. 87).
- Fig. 48. — Samarra. Panneau en stuc. (D'après E. Herzfeld, *Der Wandschmuck...*, Fig. 284 ; orn. 259).
- Fig. 49. — Bichâpour. Panneau en stuc de la crénelure. (Voir pl. XXI, 6).
- Fig. 50. — Tissus sassanides. (D'après E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 263).
- Fig. 51. — Bichâpour. Merlon en stuc. (Voir pl. XXI, 1 et 2).
- Fig. 52. — Bichâpour. Crénelure. Essai de restitution.
- Fig. 53. — Byblos. Dalle sculptée. Musée du Louvre. (D'après G. Contenau, *Manuel...* III, fig. 887).
- Fig. 54. — Créneaux parthes et sassanides : a) Warka ; b) Assur ; c) Nessa ; d) Païkuli. (D'après *A Survey of Persian Art*, I, fig. 93, 96, 114, 144 a).
- Fig. 55. — Créneaux des plats : a) en bronze, du Musée de Berlin ; b) à « forteresse », du Musée de l'Ermitage. (D'après *A Survey of Persian Art*, I, fig. 144 b-c).
- Fig. 56. — Bichâpour. Panneau en stuc. Islamique. (Voir pl. XXII, 1).
- Fig. 57. — Hira. Panneau en stuc. Islamique. (D'après A. Talbot Rice, *Ars Islamica*, I (1934), p. 51 ss. et fig. 3).
- Fig. 58. — Ctésiphon. — Panneau en stuc. Islamique. (D'après O. Reuther, *Die Ausgrabungen des Deutschen Ktesiphon-Expedition*, fig. 19).
- Fig. 59. — Samarra. Bordure en stuc. (D'après E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 185, orn. 178 a et b).
- Fig. 60. — Ctésiphon. Panneau en stuc. (D'après E. Kühnel, *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition*, fig. 42).
- Fig. 61. — Plafonds en bois des maisons du xix<sup>e</sup> siècle à Téhéran.
- Fig. 62. — Samarra. Panneau en stuc du troisième style. (D'après E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 305, orn. 274).

- Fig. 63. — Bichâpour. Panneau en stuc. Islamique. (Voir pl. XXII, 3).
- Fig. 64. — Samarra. Bordures en stuc. (D'après E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 174, orn. 173, b).
- Fig. 65. — Takrit. Panneau en bois sculpté du VIII<sup>e</sup> siècle. Metropolitan Museum of Art. (D'après M. Dimand, *Ars Islamica*, IV, p. 293, fig. 4).
- Fig. 66. — Bichâpour. Tore en stuc. (Voir pl. XXII, 2).
- Fig. 67. — Palmyre. Chambranles en pierre sculptée. (D'après H. Seyrig, *Syria*, XXI, pl. XXIX, 5 et fig. 4).
- Fig. 68. — Aiguière du Musée de l'Ermitage. (D'après *A Survey of Persian Art*, IV, pl. 223, B).
- Fig. 69. — Plat en argent. Ancienne collection Brummer. (D'après A. Pope, *Bulletin of the Iranian Institute*, VI-VII (1946), p. 51).
- Fig. 70. — Plat en argent. British Museum. (D'après O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*<sup>2</sup>, pl. XXXIX).
- Fig. 71. — Tchah-Tarkhan, près Rey. Panneau en stuc. Musée de Téhéran.
- Fig. 72. — Kirbat al Mazar. Archivolte en stuc. (D'après R. W. Hamilton, *Iraq*, XV, pl. VI).
- Fig. 73. — Samarra. Bordures en stuc. (D'après E. Herzfeld, *Op. cit.*, fig. 265 a et b, orn. 245, a et b).
- Fig. 74. — Bichâpour. Monnaies en cuivre.

#### PLANS HORS TEXTE

- Plan I. — Bichâpour. Plan topographique. Relevé par A. P. Hardy.
- II. — Bichâpour. Plan des monuments dégagés. Relevé par A. P. Hardy et G. Haeny.
- III. Bichâpour. Plan du triple iwan. Relevé par G. Haeny.
- IV. Bichâpour. Salle à mosaïques. Plan de situation. Relevé par Mme T. Ghirshman et G. Haeny.
- V. Bichâpour. Cour à mosaïques. Plan de situation. Relevé par A. P. Hardy.
-

## TABLE DES PLANCHES

---

- Pl. I. — Bichâpour. Vue aérienne. Mary-Helen Warden Schmidt Foundation.  
Cliché E. Schmidt.
- Pl. II. — Bichâpour. 1. Triple iwan, vu du Sud-Est.  
2. Triple iwan. Couloir derrière la salle à mosaïques.  
3. Salle à mosaïques. Marche qui couvrirait les panneaux,  
le long du mur Sud-Ouest.  
4. Triple iwan, vu du Sud.  
5. Salle à mosaïques. Fondations des panneaux de  
l'entrée.
- Pl. III. — Bichâpour. 1. Triple iwan. Salle A.  
2. Triple iwan. Salle B.
- Pl. IV. — Bichâpour. 1 à 4. Chambre souterraine à coupole.
- Pl. V. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau X.  
2. Panneau VIII (voir Pl. B en couleurs).
- Pl. VI. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau VII.  
2. Panneau V.
- Pl. VII. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau IV (voir frontispice).  
2. Panneau II.
- Pl. VIII. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau XV.  
2. Panneau XVI.  
3. Panneau XVIII.
- Pl. IX. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau III (voir Pl. A en couleurs).  
2. Panneau IX.
- Pl. X. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau VI.  
2. Panneau XIV.

- Pl. XI. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau XVII.  
2. Panneau XII.  
3. Panneau XIII.
- Pl. XII. — Bichâpour. Iwan. Portraits de femmes. Détail.  
1-2. Panneau III.  
3. Panneau XVII.  
4. Panneau IX.
- Pl. XIII. — Bichâpour. Iwan. Portraits d'hommes. Détail.  
1. Panneau VI.  
2. Panneau XI.  
3-4. Panneau III.  
5. Panneau IX.
- Pl. XIV. — Bichâpour. Iwan. Portraits d'hommes. Détail.  
1. Panneau IX.  
2. Panneau XVII.  
3. Panneau XVII.  
4. Panneau IX.
- Pl. XV. — Bichâpour. Iwan. 1. Panneau I.  
2. Panneau I. Détail.
- Pl. XVI. — Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Vue générale prise du Nord.  
2. Restes des pavements le long du mur Sud-Ouest.
- Pl. XVII. — Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragment C.  
2. Fragment C. Détail.
- Pl. XVIII. — Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragments D, E, F.  
2. Fragment D.
- Pl. XIX. — Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragment E.  
2. Fragment F.  
3. Fragment B.  
4. Fragment H.
- Pl. XX. — Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragment J.  
2. Fragment A.
- Pl. XXI. — Bichâpour. Triple iwan. Stucs. (Voir fig. 40, 43, 45, 48, 50).
- Pl. XXII. — Bichâpour. Salle à mosaïques. Stucs du décor mural. (Voir fig. 55, 62, 65).
- Pl. XXIII. — 1. Luristan. Sorkh Dum. « Épingle » en bronze. (Collection David-Weill).  
2. Sialk. Fragment de poterie peinte. (D'après R. Ghirshman, *Fouilles de Sialk*, II, pl. X, 5).  
3. Luristan. « Épingle » en bronze. (Collection J. Coiffard). (Inédit).  
4. Luristan. Sorkh Dum. Plaque en argent. (Collection A. Mazda. Cliché Rostami). Long. 11,5 cm. ; larg. 8 cm. (Inédit).



- Pl. XXIV. — Luristan. Sorkh Dum. Bosses médianes de boucliers. Bronze.  
(Collection A. Mazda. Cliché Rostami).
1. Diam. 14, 6 centimètres. Relief 3,8 centimètres.
  2. Diam. 14,6 centimètres. Relief 2,5 centimètres (Inédit).
- Pl. XXV. — 1 et 3. Empreintes de cachets achéménides. (D'après L. Legrain, *Ur excavations*, vol. X (1951), 729, 727).
2. Suse. Tête de Bès en fritte. Achéménide. (Inédit).
  4. Nippur. Boucles en or. Parthes. (D'après M. Rostovtzeff, *Yale Classical Studies*, V, fig. 26).
  5. Hamadan. Portrait-masque en pierre sculptée. (Cliché Musée de Téhéran). (Inédit). Haut. 39 centimètres ; larg. 32 centimètres ; Épais. 36 centimètres.
  6. Suse. Portrait-masque en terre polychrome. Parthe. (Inédit).
  - 7-8. Babylonie et Dura. Portraits-masques en terre cuite. (D'après M. Rostovtzeff, *Op. cit.*, fig. 24).
  9. Qum. Portraits-masques. (Inédit). (Cliché Musée de Téhéran). Haut. 43 centimètres ; Larg. 37 centimètres.
- Pl. XXVI. — 1. Tissu d'Égypte. (Cliché Nelson Art Gallery. Kansas City).
2. Tissu d'Égypte. Musée Guimet. Paris.
  3. Vase en argent. Musée de l'Ermitage. (D'après J. Orbeli et C. Trever, *Argenterie sassanide*, pl. 43).
- Pl. XXVII. — 1. « Sainte Face ». Fresque du XII<sup>e</sup> siècle. Église Spas Nereditsy. Novgorod. (D'après A. Grabar, *Martyrium*, Album pl. LX, 2).
2. Vierge allaitant. Fresque du VI<sup>e</sup> siècle. Couvent copte de St. Jérémie à Saqqara, Égypte. (D'après A. Grabar, *Op. cit.*, pl. LVIII, 2).
  3. Abbaye de St. Aubin à Angers. VI<sup>e</sup> siècle. (Cliché J. Evers, Angers).
- Pl. XXVIII. — 1. Aïrtam près Termez. Frise de musiciens en pierre sculptée. (D'après C. Trever, *Monuments de l'art gréco-bactrien*, 1940, pl. 48).
2. Tang-i-Sarvak. Bas-relief. (D'après W. Henning, *Asia Major*, N. S. vol. II, pl. III).
  3. Suse. « Fileuse ». Musée du Louvre. (Cliché Archives Photographiques).
- Pl. XXIX. — 1. Carafe en argent doré. (Cliché Musée de Téhéran).
2. Suse. Danseuse sur un vase en terre cuite émaillée. Sassanide. (Inédit).
  3. Ctésiphon. Danseuse en stuc sculpté. (D'après J. H. Schmidt, *Ars Islamica*, IV, fig. 1).

- Fig. XXX. — 1. Pazirik. Tapis achéménide. (D'après R. Barnett et W. Watson, *Ill. London News*, 11 juillet 1953, p. 71, fig. 10).  
2. Tapis séfévide du xvi<sup>e</sup> siècle. (Cliché Österreichische Museum für Angewandte Kunst. Wien).

## TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

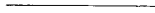
- Frontispice. — Panneau IV (Voir Plan IV et pl. VII, 1). (Musée de Téhéran).  
Pl. A. — Panneau III (Voir Plan IV et pl. IX, 1). (Musée du Louvre et musée de Téhéran).  
Pl. B. — Panneau VIII (Voir Plan IV et pl. V, 2). (Musée du Louvre).
-

## TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I. Architecture et dates.....	11
Le triple iwan.....	11
Salle centrale.....	13
Les deux salles latérales.....	15
Le <i>serdab</i> .....	16
Le couloir extérieur.....	17
Technique et formes.....	17
Les murs.....	17
Les voûtes.....	19
Étude critique.....	21
CHAPITRE II. Mosaïque de l'iwan.....	37
Description.....	37
Type ethnique des portraits.....	60
Position des têtes.....	61
Ornement des cheveux.....	62
Vêtements.....	63
Bijoux.....	66
Instruments de musique et de jeu.....	67
La harpe.....	67
La canne de polo.....	71
Les flèches.....	74
CHAPITRE III. Cour à mosaïques.....	77
La cour.....	77
La mosaïque.....	80
Génies ailés.....	83

	Pages
CHAPITRE IV. Étude comparative de la mosaïque de l'iwān.....	89
Composition d'ensemble.....	91
Style et technique.....	93
Sujets.....	95
Ornements.....	99
Les danseuses.....	111
Les portraits.....	117
Les oiseaux.....	141
CHAPITRE V. Les stucs.....	149
Groupe A.....	150
Groupe B.....	160
Dates.....	170
CONCLUSIONS.....	177
Étude numismatique par Dr John Walker.....	185
Table des figures dans le texte.....	193
Table des plans hors texte.....	196
Table des planches.....	197
Table des planches en couleurs.....	200
Table des matières.....	201



ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 31 DÉCEMBRE 1956  
SUR LES PRESSES DE A. BONTEMPS, IMPRIMEUR  
LIMOGES (FRANCE)

REGISTRE DES TRAVAUX  
Imprimeur : 2035 — Éditeur : 120  
Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1956





Bichâpour. Vue aérienne. (Mary-Helen Warden Schmidt Foundation. Cliché E. Schmidt).







1



2



3

4



5

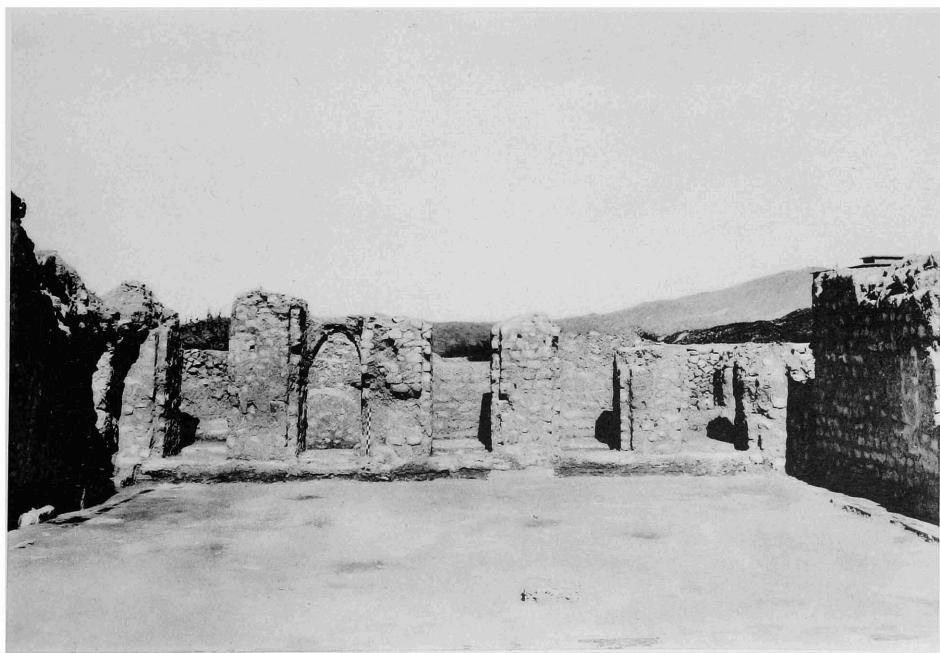


Bichâpour. 1. Triple iwan vu du Sud-Est. 2. Triple iwan. Couloir derrière la salle à mosaïques.  
 3. Salle à mosaïques. Marche qui couvrait les panneaux le long du mur Sud-Ouest.  
 4. Triple iwan vu du Sud. 5. Salle à mosaïques. Fondations des panneaux de l'entrée.





1



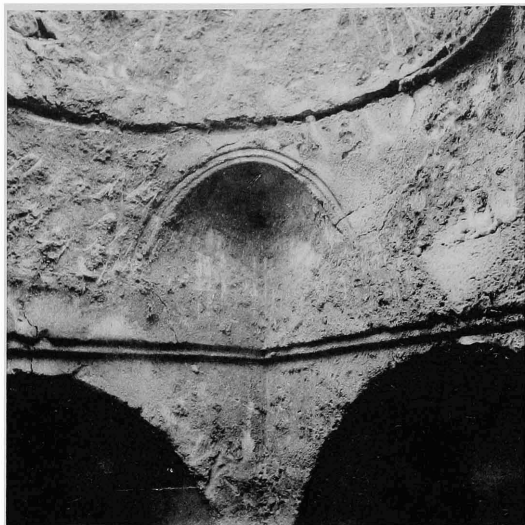
2

Bichâpour. 1. Triple iwan. Salle A.  
2. Triple iwan. Salle B.

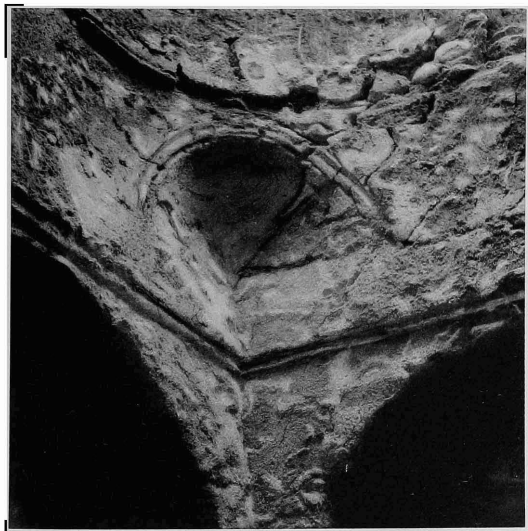




1



2



3



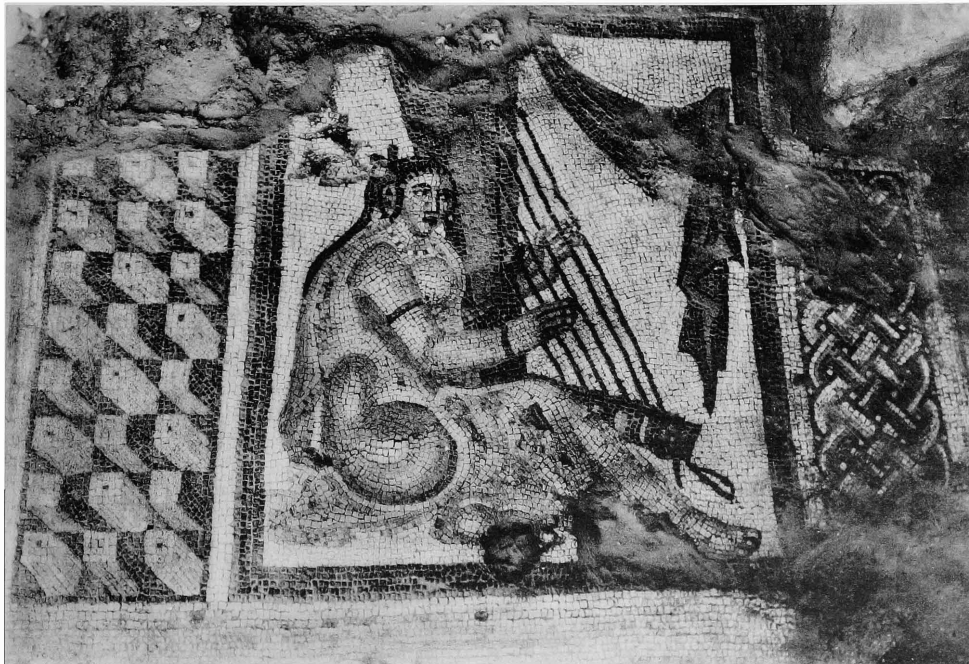
4

Bichâpour. 1 à 4. Chambre souterraine à coupole.





1



2

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau X.  
2. Panneau VIII.







1



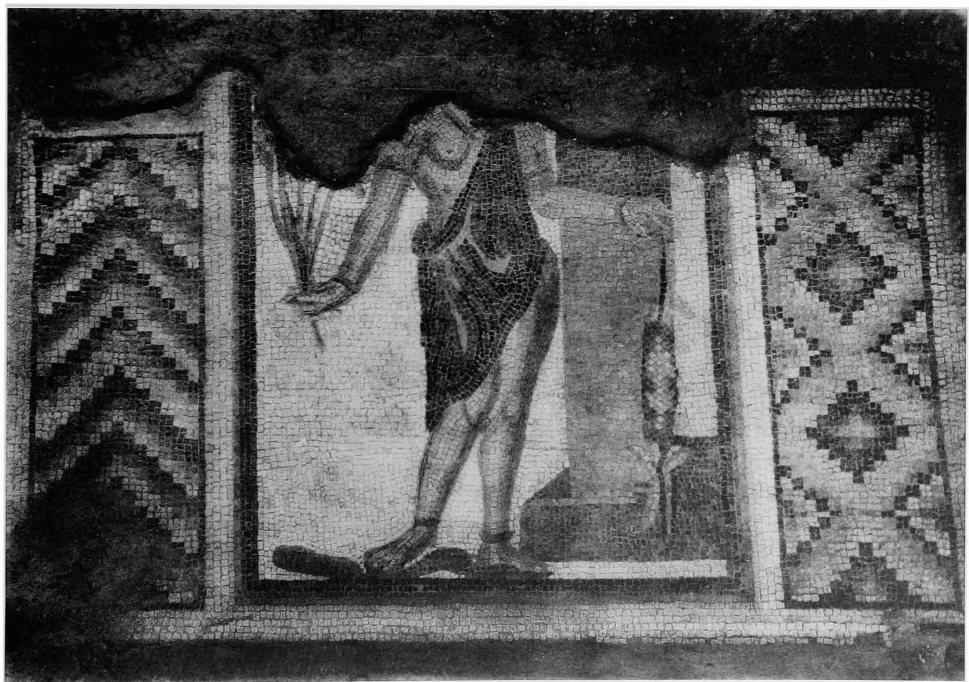
2

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau VII.  
2. Panneau V.





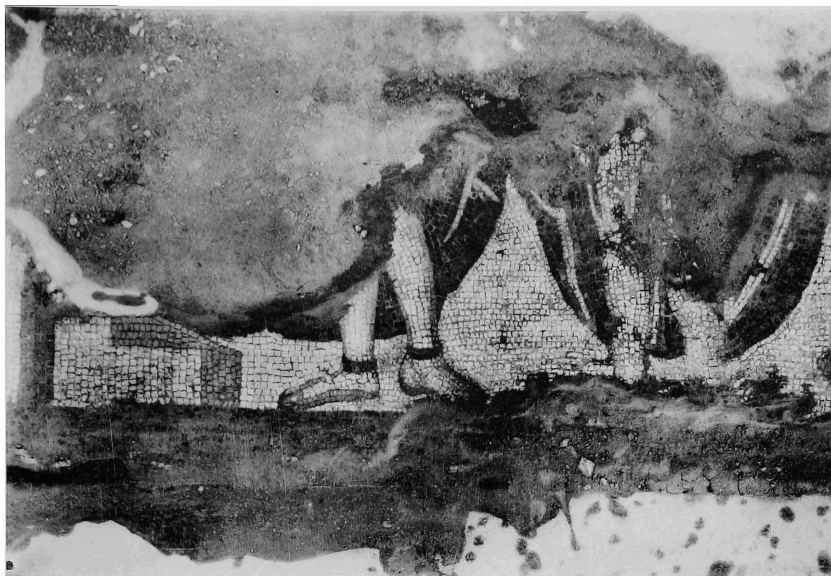
1



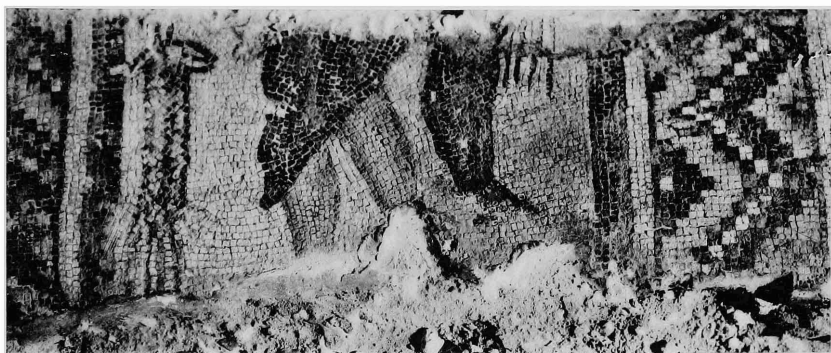
2

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau IV.  
2. Panneau II.

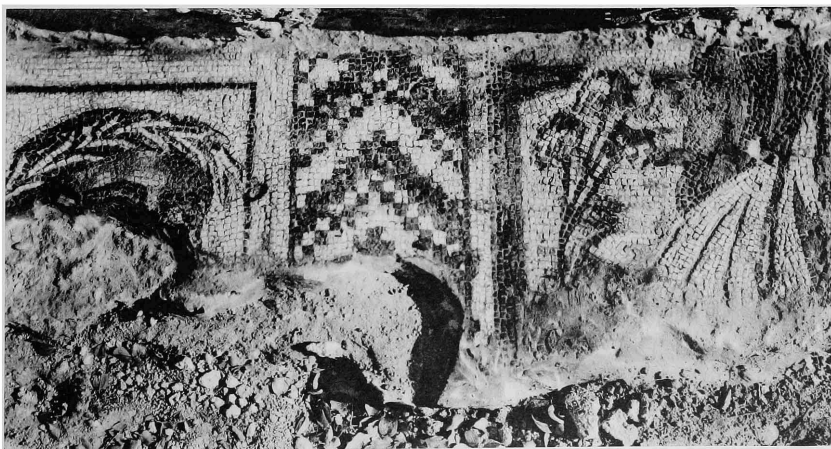




1



2



3

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau XV.  
2. Panneau XVI.  
3. Panneau XVIII.





1



2

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau III.  
2. Panneau IX.







1



2

Bichâpour. Iwan. 1. Panneau VI.  
2. Panneau XIV.





1



2



3

Bichâpour, Iwan. 1. Panneau XVII. 2. Panneau XII. 3. Panneau XIII.





1



2



3



4

Bichâpour. Iwan. Têtes de femmes. Détail.

1-2. Panneau III.

3. Panneau XVII.

4. Panneau IX.





1



2



3



4



5

Bichâpour. Iwan. Têtes d'hommes. Détail.  
1. Panneau VI. 2. Panneau XI. 3-4. Panneau III. 5. Panneau IX.



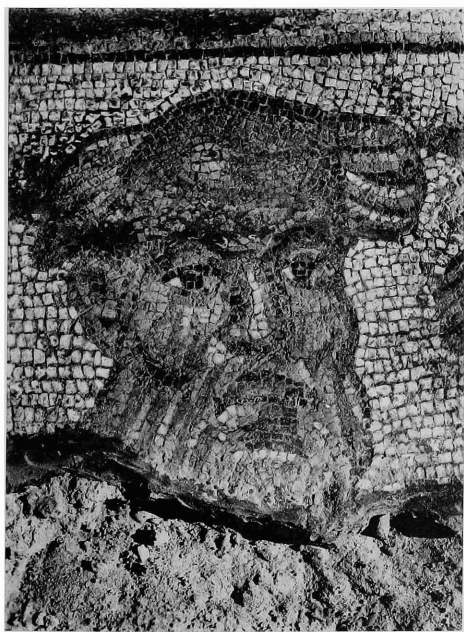




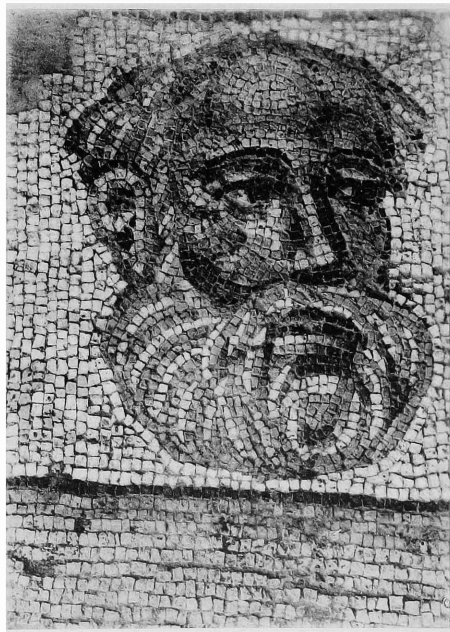
1



2



3



4

Bichâpour. Iwan. Têtes d'hommes. Détail.

1. Panneau IX.
2. Panneau XVII.
3. Panneau XVII.
4. Panneau IX.





1



2

Bichapour. Iwan. 1. Panneau I.  
2. Panneau I, Détail.





1



2

Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Vue générale prise du Nord.  
2. Restes des pavements le long du mur Sud-Ouest.





1

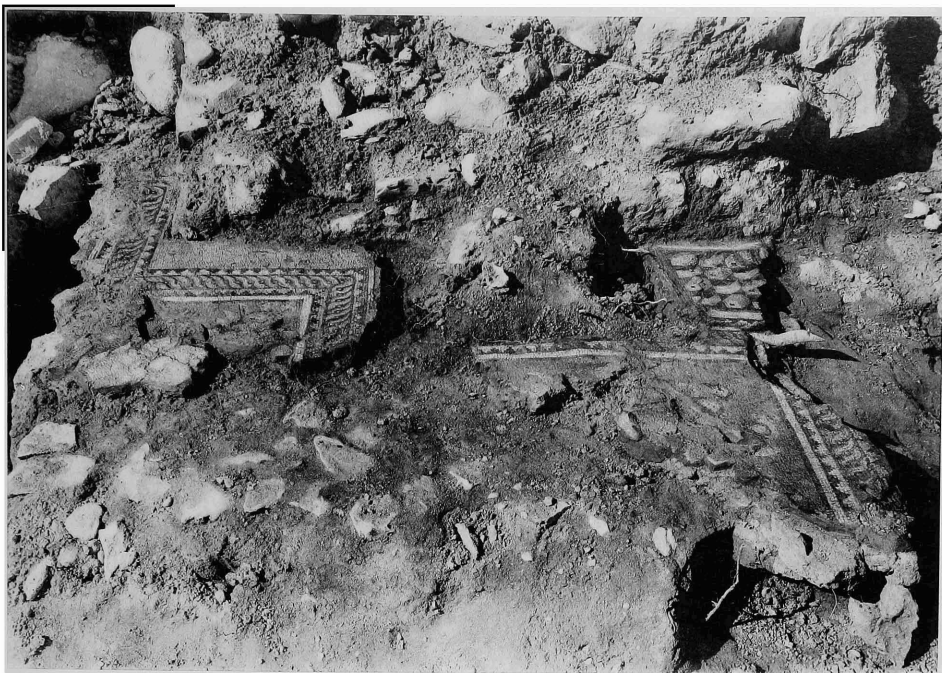


2

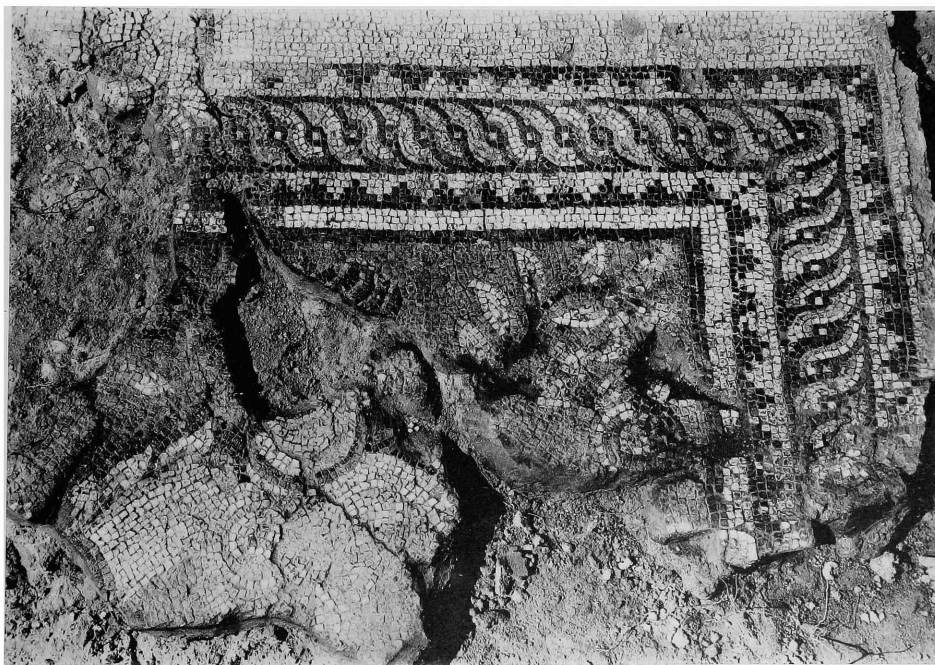
Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragment C.  
2. Fragment C. Détail.







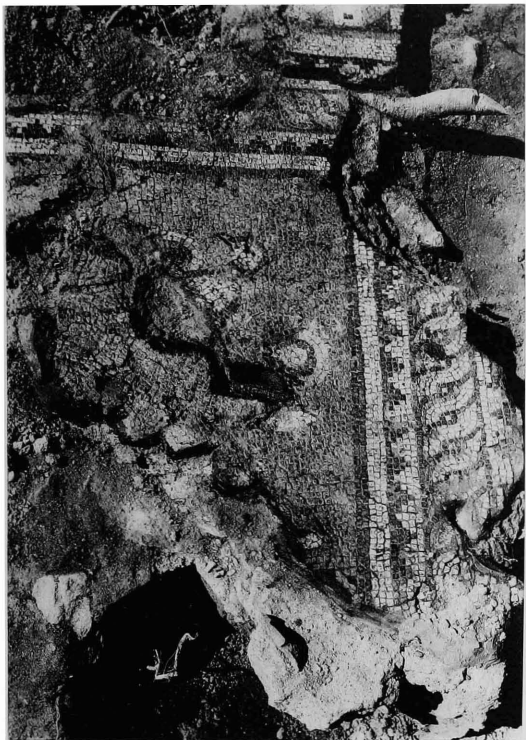
1



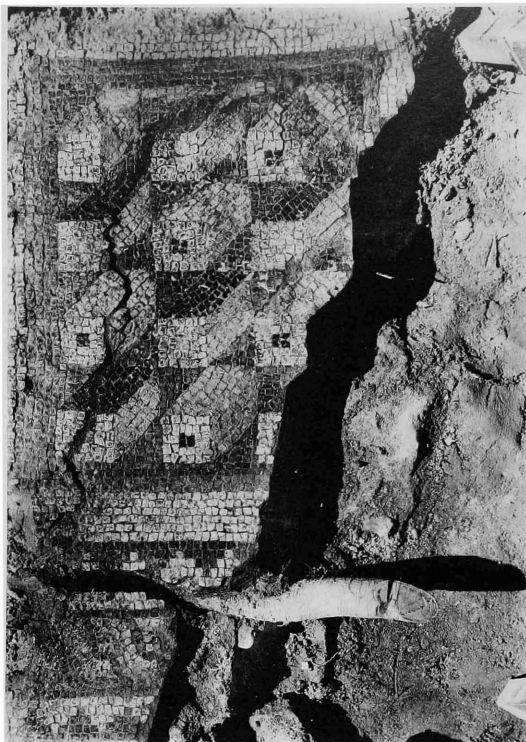
2

Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragments D, E, F.  
2. Fragment D.

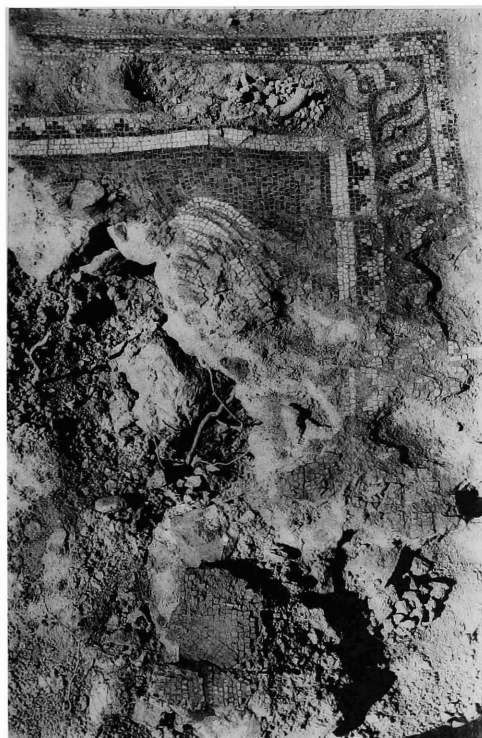




1



2



3

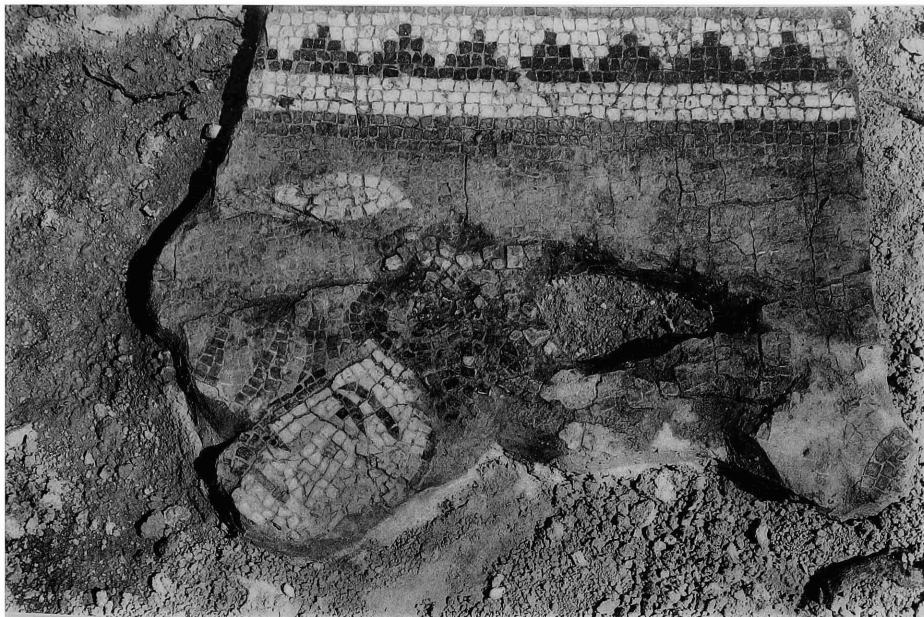


4

Bichâpour. 1. Fragment E.  
2. Fragment F.

3. Fragment B.  
4. Fragment H.





1



2

Bichâpour. Cour à mosaïques. 1. Fragment J.  
2. Fragment A.

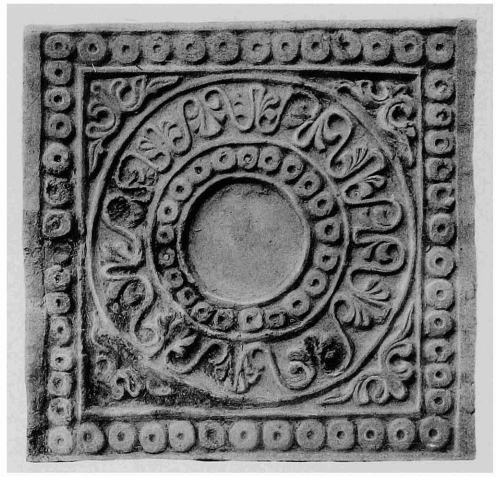




1



2



3



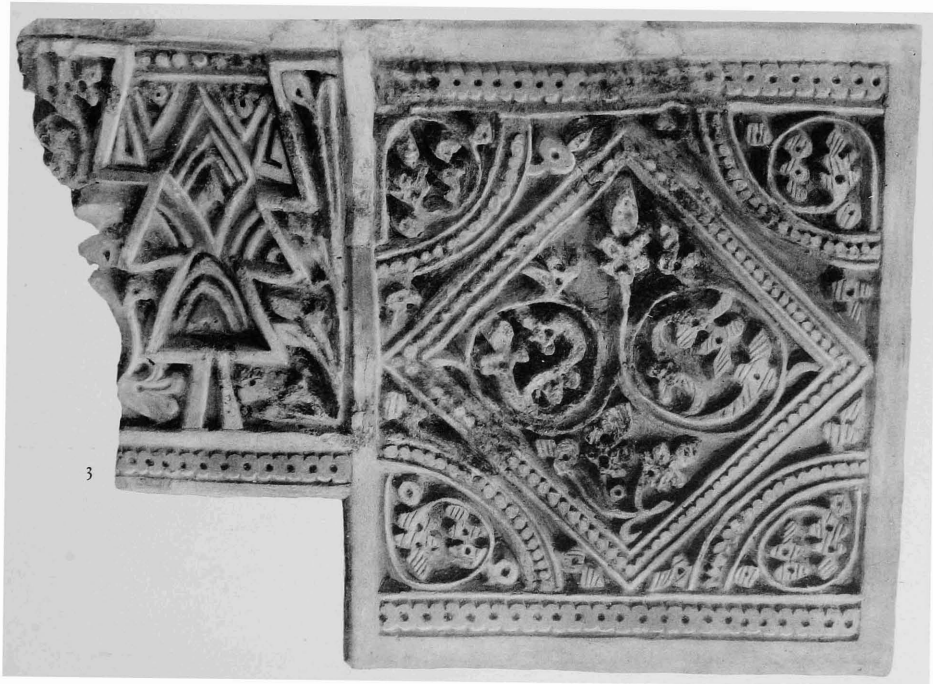
4



5

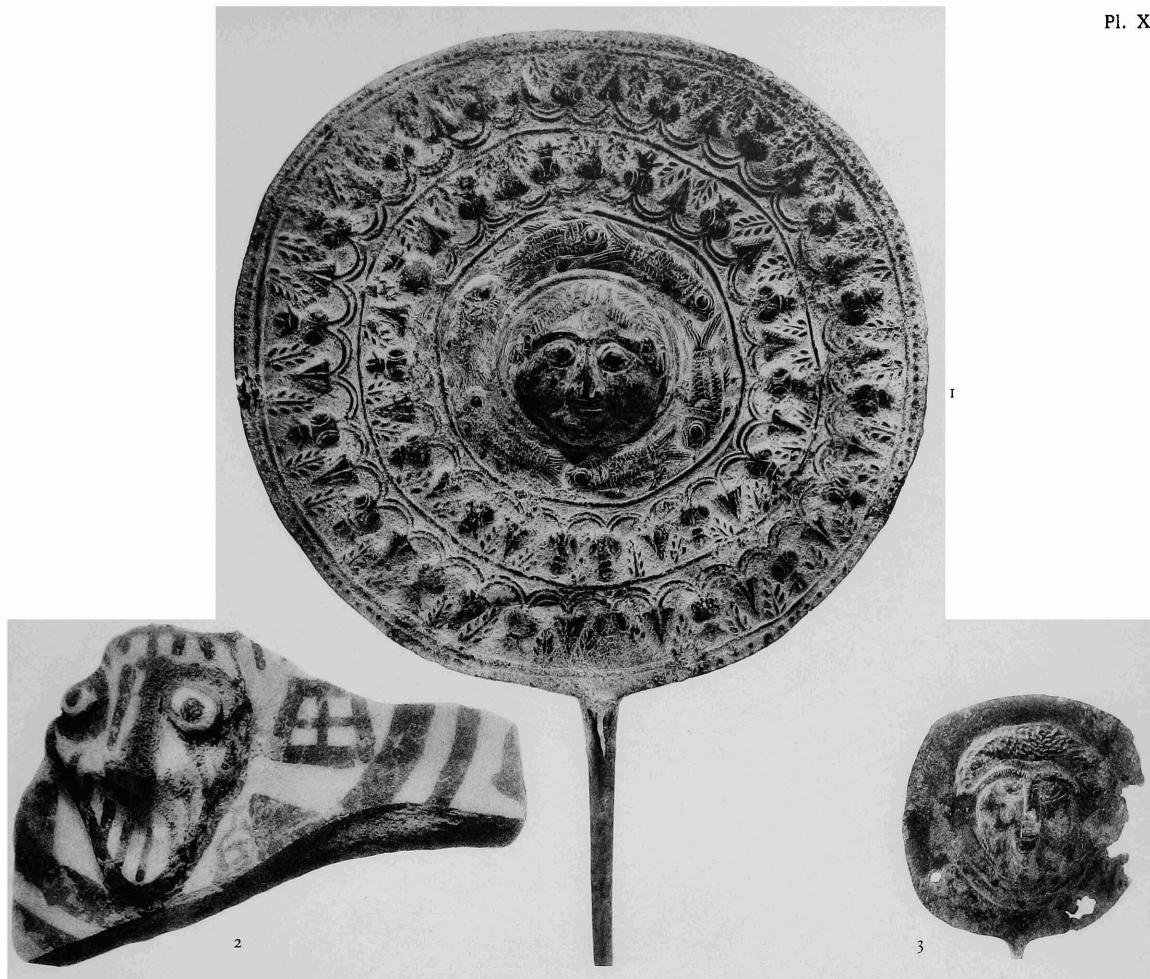






Bichâpou. Salle à mosaïques. Stucs du décor mural.





1. Luristan. Sorkh Dum. « Épingle » en bronze.  
2. Sialk. Fragment de poterie peinte.

3. Luristan. « Épingle » en bronze.  
4. Luristan. Sorkh Dum. Plaque en argent.





1



2

Luristan, Sorkh Dum. Bosses médianes de boucliers. Bronze.

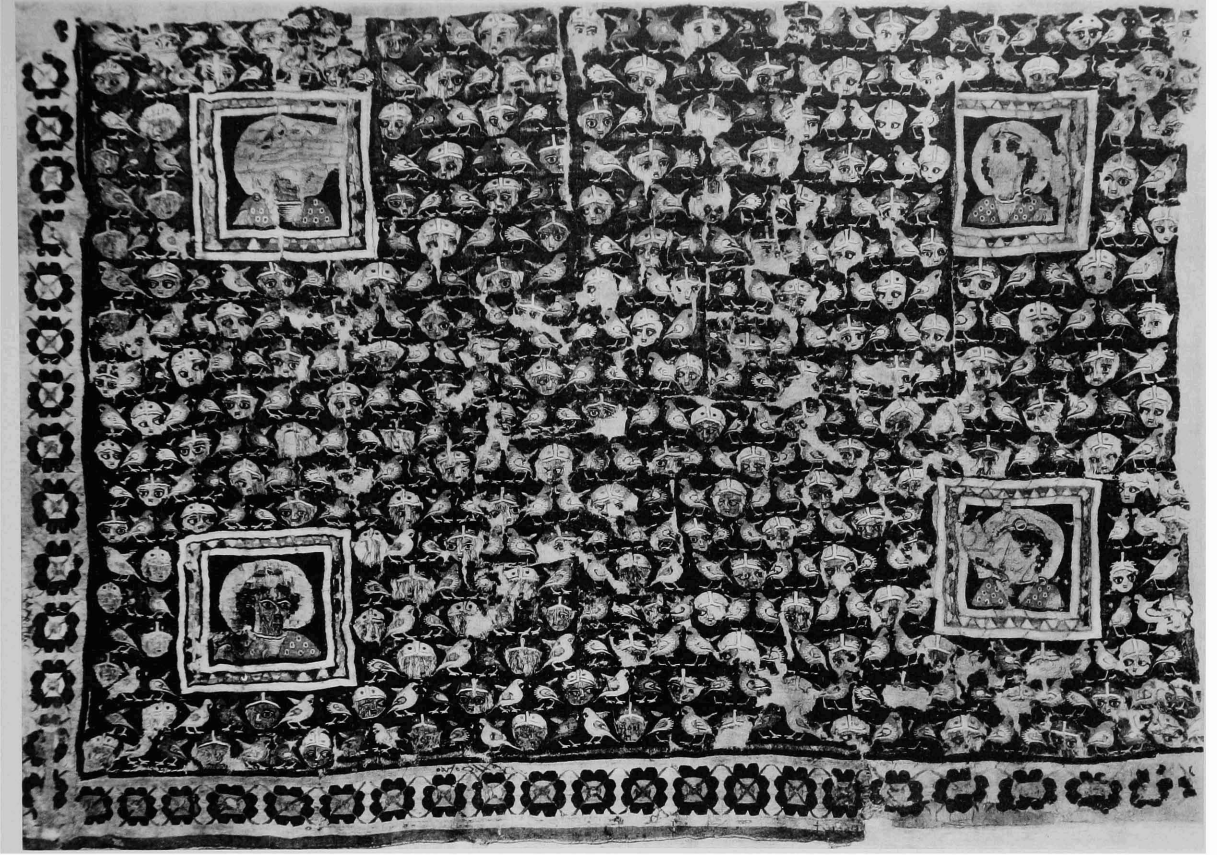




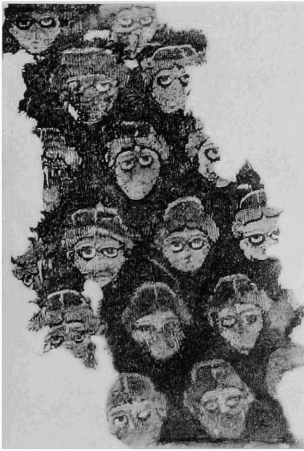
1 et 3. Empreintes de cachets achéménides. 2. Suse. Tête de Bès en fritte. Achéménide. 4. Nippur. Boucles en or. Parthes.  
 5. Hamadan. Portrait-masque en pierre sculptée. 6. Suse. Portrait-masque en terre polychrome. Parthe.  
 7 et 8. Babylonie et Dura. Portraits-masques en terre cuite. 9. Qum. Portraits-masques.







1



2



3

1. Tissu d'Egypte. (Nelson Art Gallery, Kansas City).  
2. Tissu d'Egypte. (Musée Guimet, Paris).  
3. Vase en argent. (Musée de l'Ermitage).





1



2



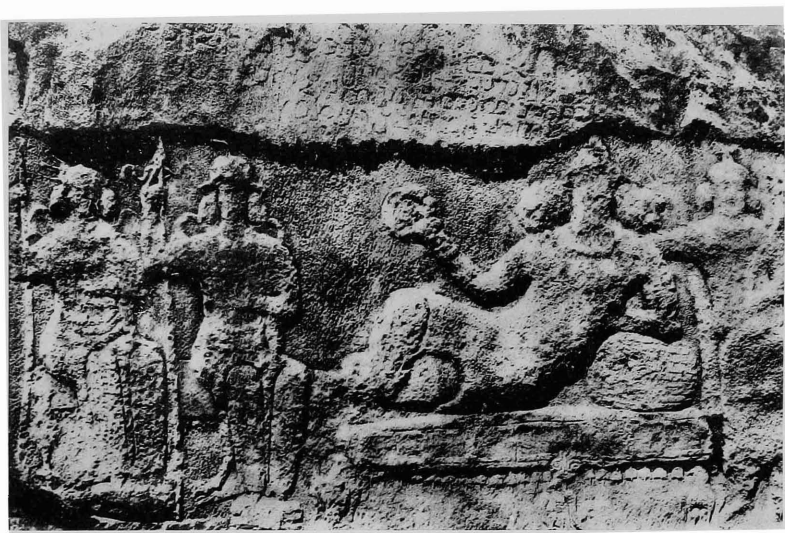
3

1. « Sainte Face ». Fresque du XII<sup>e</sup> siècle. Église Spas Nereditsy, Novgorod.
2. Vierge allaitant. Fresque du VI<sup>e</sup> siècle. Couvent copte de St-Jérémie à Saqqara, Egypte.
3. Abbaye de St-Aubin, à Angers. VI<sup>e</sup> siècle.





1



2



3

1. Airtam près Termez. Frise de musiciens en pierre sculptée. 2. Tang-i-Sarvak. Bas-relief. 3. Suse. « Fileuse ». (Musée du Louvre).





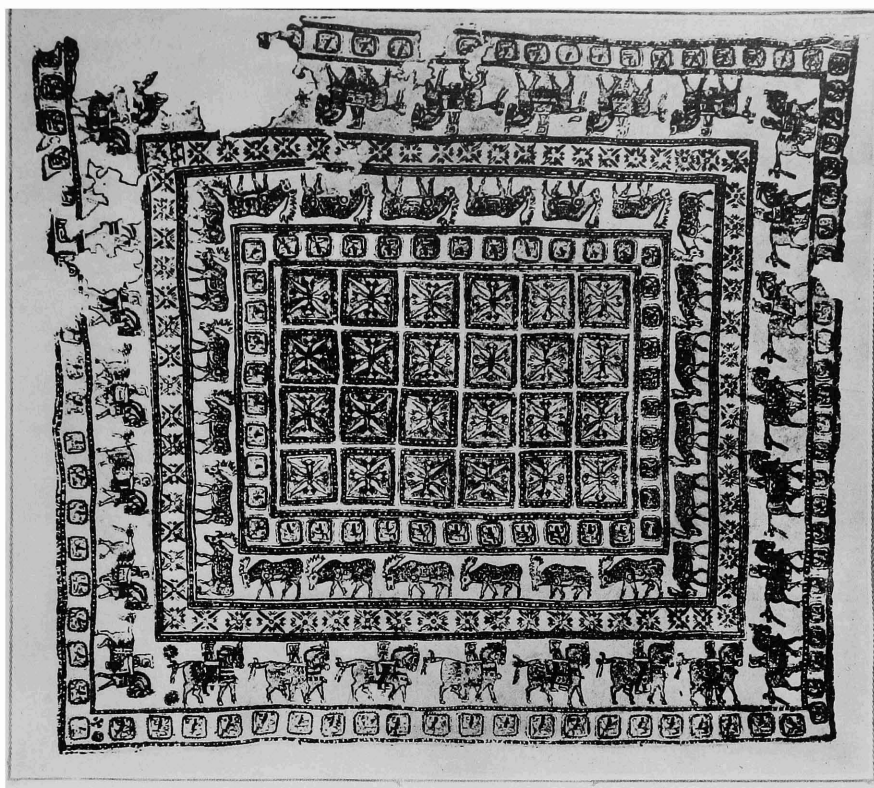
I



1. Carafe en argent doré.
2. Suse. Danseuse sur un vase en terre cuite émaillée. Sassanide.
3. Ctésiphon. Danseuse en stuc sculpté.





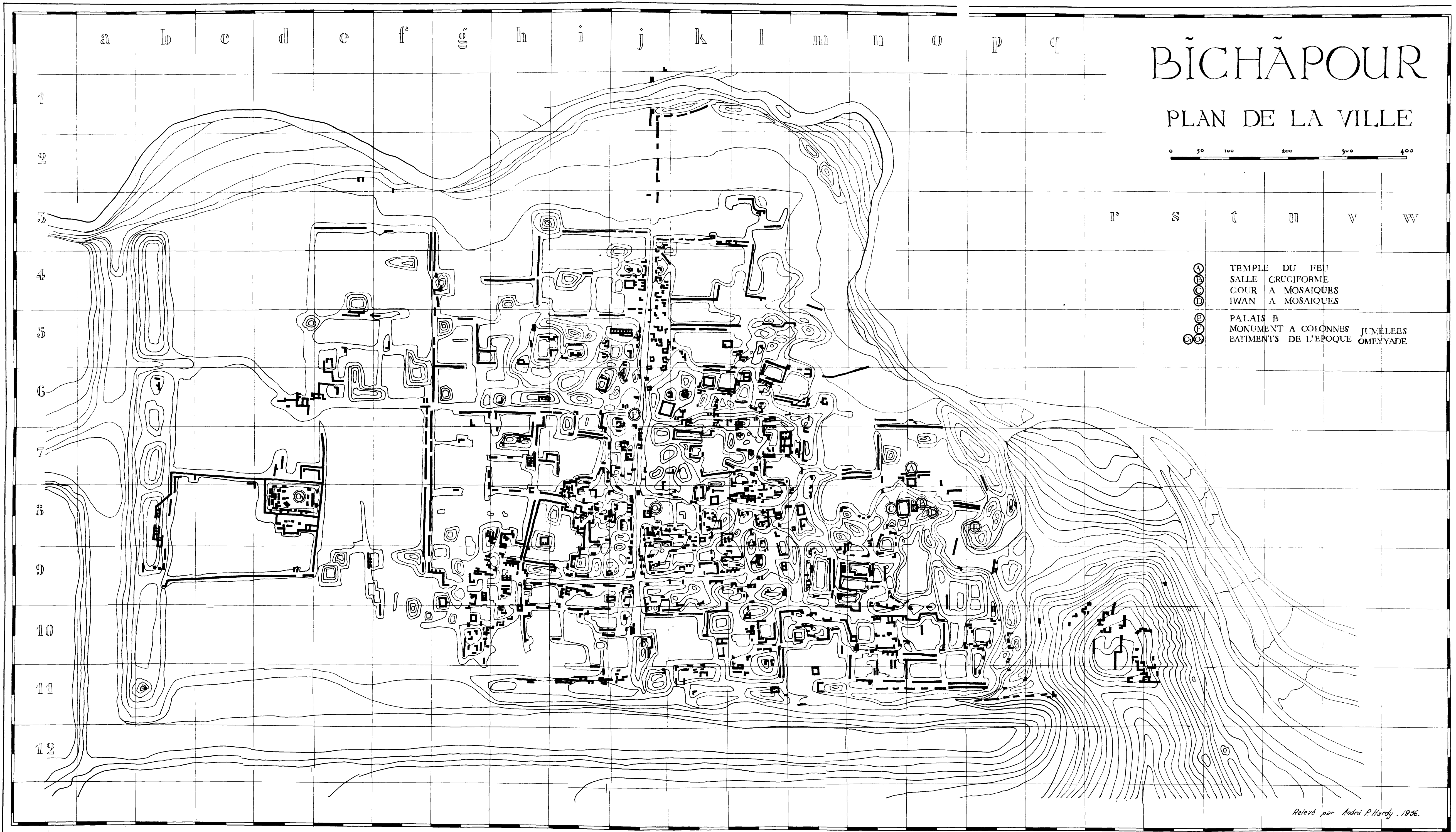


1



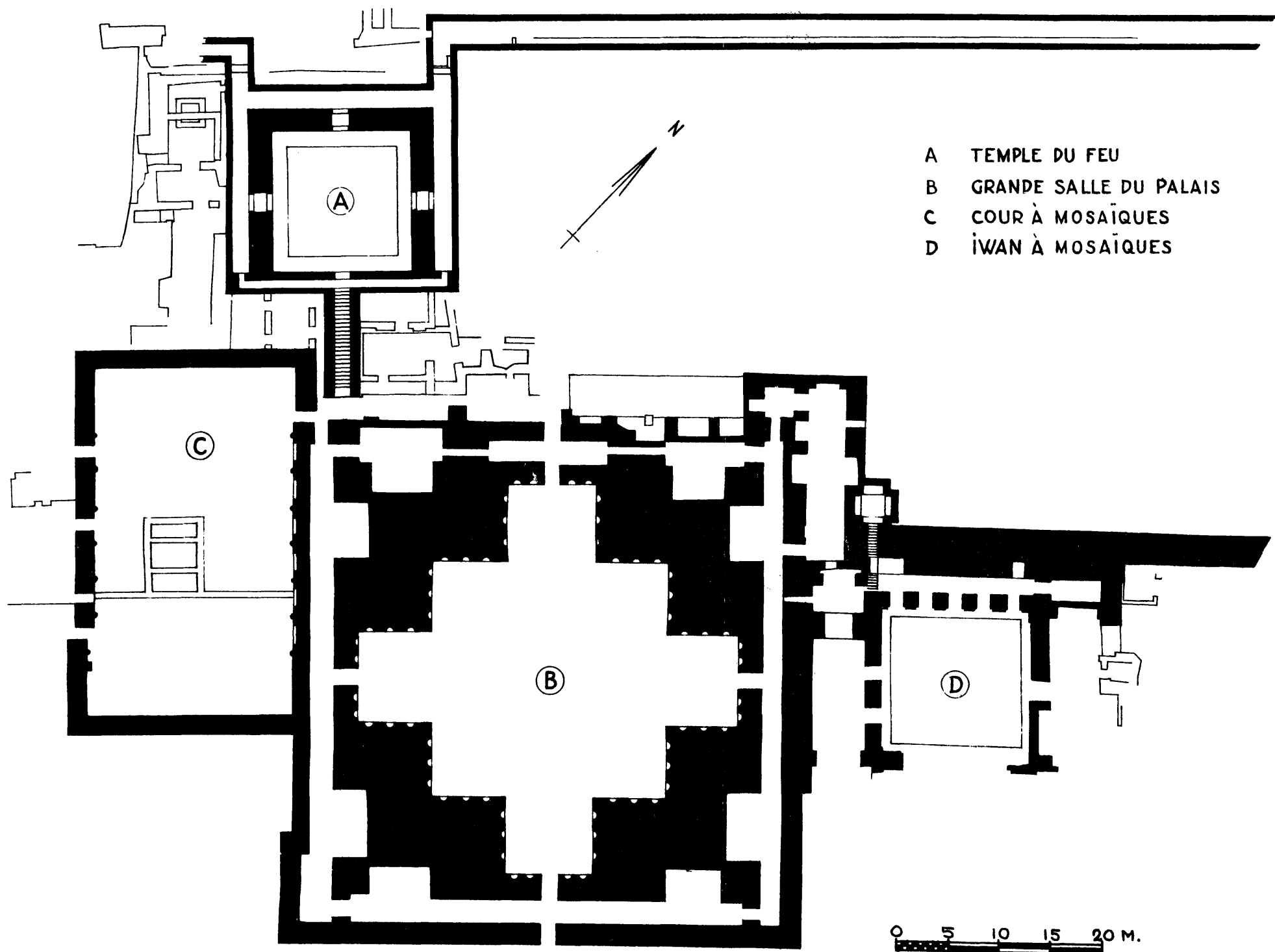
2





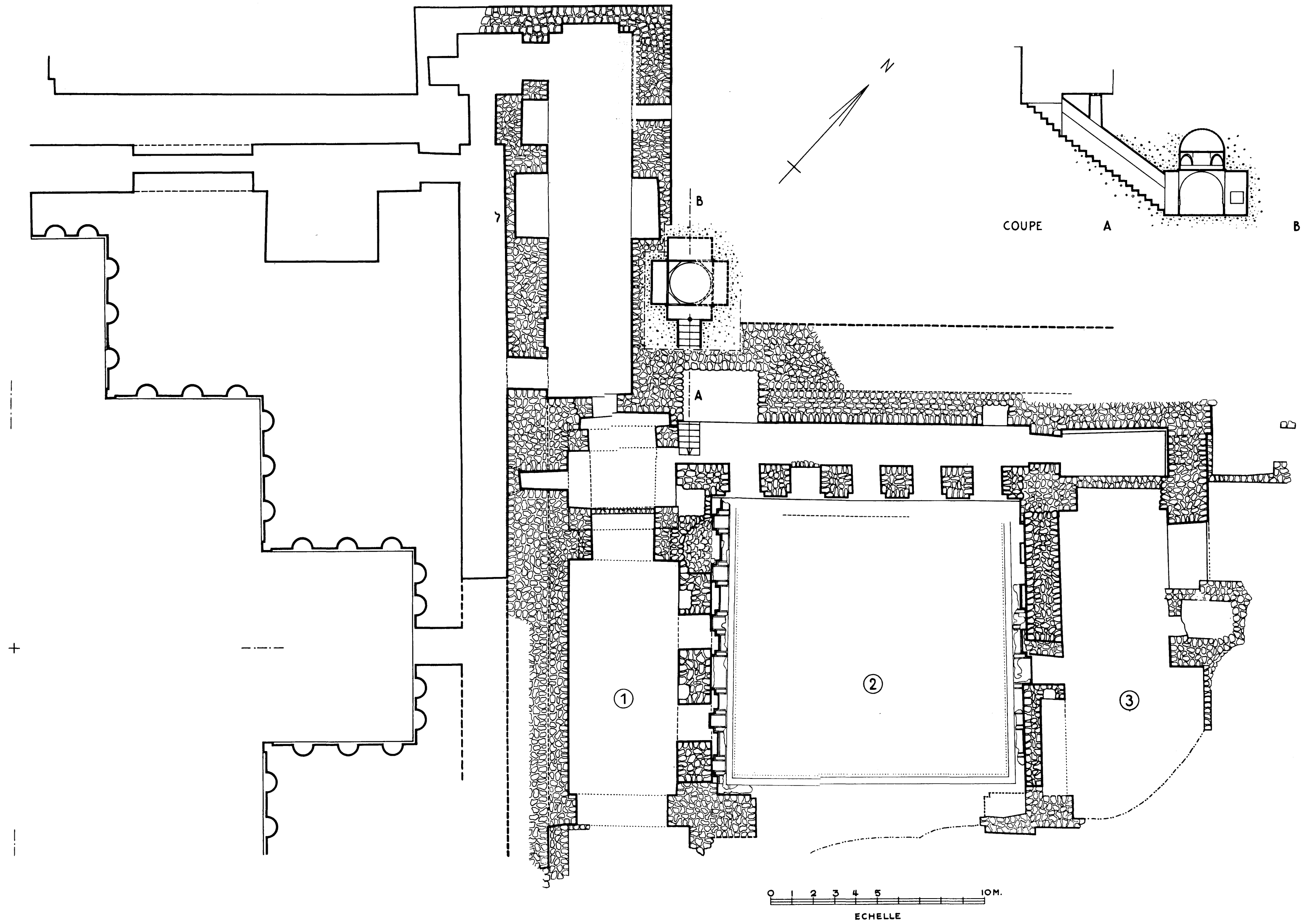
Bichâpour. Plan topographique. Relevé par A. P. Hardy





Bichâpour. Plan des monuments dégagés. Relevé par A. P. Hardy et G. Haeny.

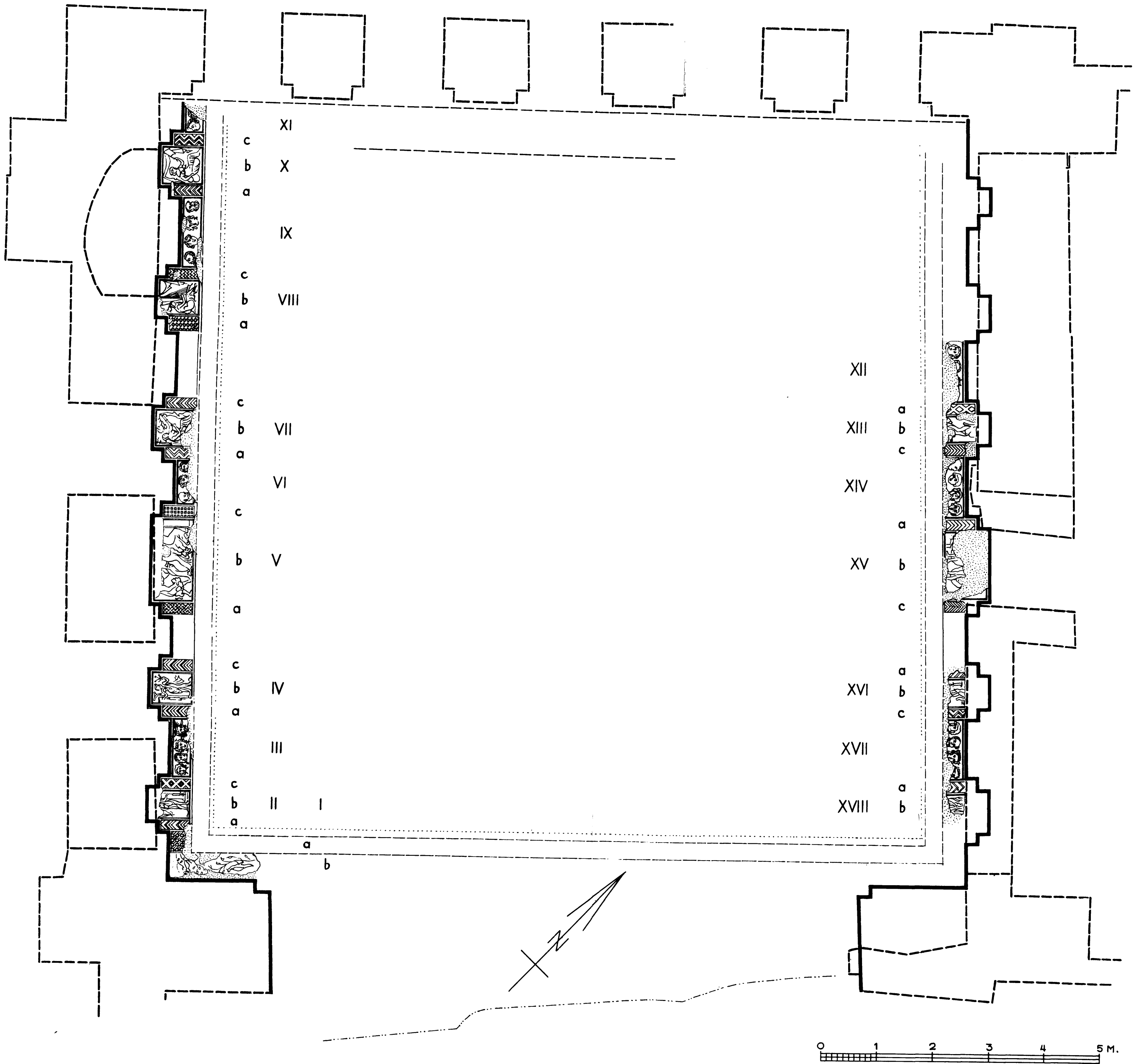




Bichâpouir. Plan du triple iwan. Relevé par G. Haeny.





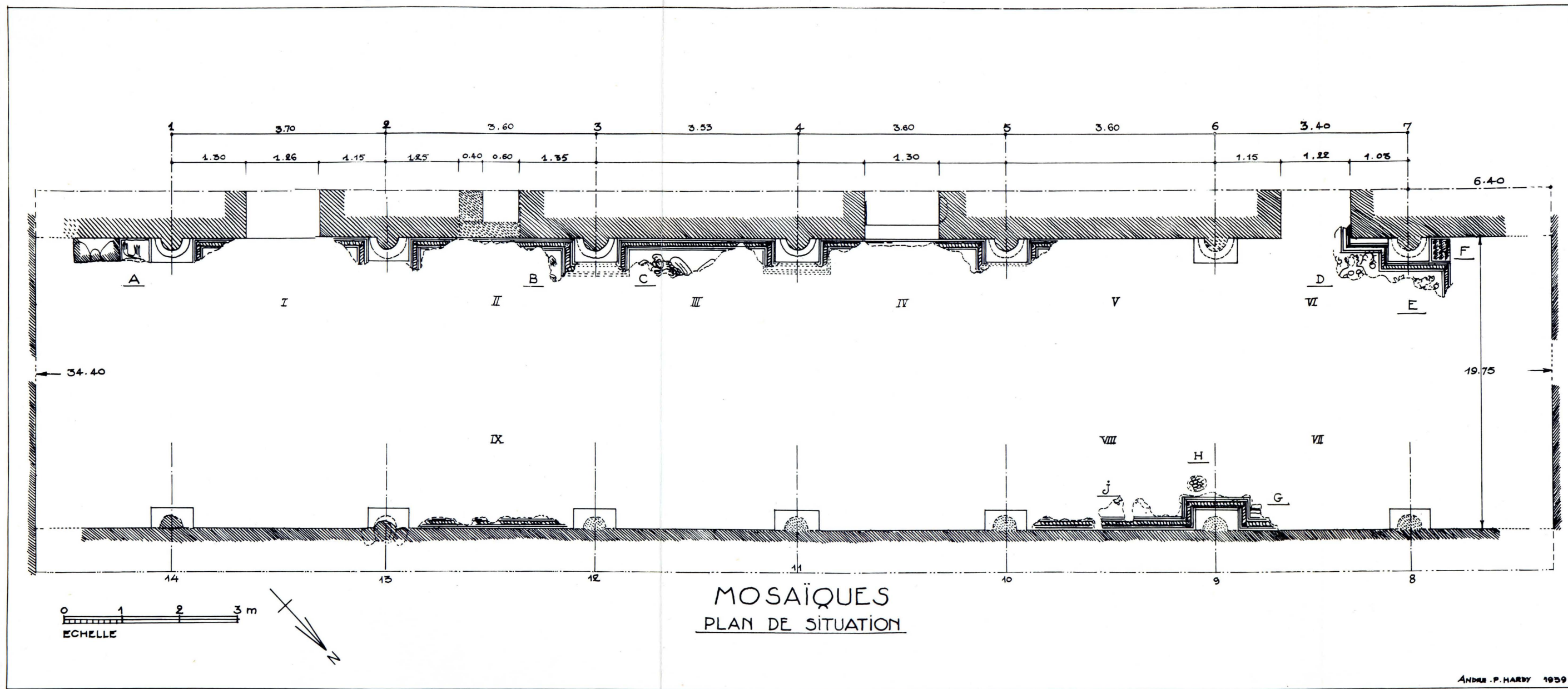


Bichâpou. Salle à mosaïques. Plans de situation. Relevé par Mme T. Ghirshman et G. Haeny.









Bichâpour. Cour à mosaïques. Plan de situation. Relevé par A. P. Hardy.









