

LÉON HEUZEY

LA PLUS ANCIENNE SCULPTURE
CHALDÉENNE

(Extrait de la *Gazette archéologique* de 1886.)

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR, 13, RUE LAFAYETTE
—
1886

Bibliothèque Maison de l'Orient

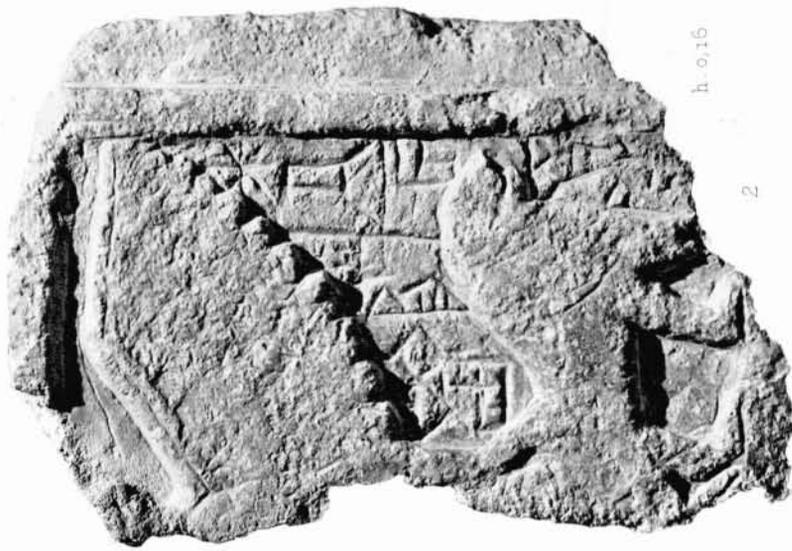


147964



h. 0,18

1



h. 0,16

2



h. 0,09

3

LA PLUS ANCIENNE SCULPTURE

CHALDÉENNE

(PLANCHE 17.)

I.

L'étude des monuments découverts par M. de Sarzec nous a déjà permis de remonter très loin dans la haute antiquité orientale et d'y toucher aux origines de l'art¹.

Avant les temps, déjà reculés, du patési Goudéa, époque de remarquable activité et de perfection relative dans le développement de la sculpture chaldéenne, j'ai pu fixer d'abord une période des *anciens patési* de Sirpourla, représentés par *En-té-na* et par son fils *En-an-na-dou*, dont les inscriptions marquent la transition entre la vieille écriture linéaire et l'écriture cunéiforme de l'âge suivant. J'ai montré ensuite que les temps antérieurs formaient une période distincte pendant laquelle l'antique cité des bords du Chatt-el-Haï fut gouvernée par des rois. Quelques-uns seulement de ces noms royaux nous sont connus ; ils paraissent appartenir à des dates assez différentes. Ainsi le roi *Loukh-ka-ghi-na*², par le caractère paléographique de ses monuments, ne semble pas très éloigné des *anciens patési*, tandis que les deux rois dont j'ai trouvé les noms sur la *Stèle des Vautours* vivaient certainement à une époque où l'art chaldéen en était encore aux premiers efforts du style archaïque pour sortir de la rudesse primitive. Enfin, nous enfonçant encore plus avant dans les âges reculés, avec la *tablette de l'aigle et du lion*, consacrée par *Our-Nina*, le père de l'un de ces rois, nous avons cru atteindre aux débuts mêmes de la sculpture en Chaldée³.

Aujourd'hui je suis en mesure d'affirmer qu'il est possible de remonter encore plus haut dans cette reconnaissance des lointaines origines de l'art. Parmi les fragments recueillis par M. de Sarzec, avec une attention scrupuleuse et vraiment scientifique, il en est un dont le travail est assurément plus primitif, même que celui de la grossière tablette du roi Our-Nina, et qui donne encore mieux l'impression des faibles et rudes essais de l'enfance. Ce caractère d'extrême barbarie pourrait même le faire considérer

1. Voir dans la *Revue archéologique* de novembre 1882 mon article : *Les rois de Tello et la période archaïque de l'Art chaldéen*, et dans la *Gazette archéologique* de 1884, l'étude intitulée : *La Stèle des Vautours*.

2. Voir *Un nouveau roi de Tello* dans la *Revue archéolo-*

gique de février 1884.

3. Notre planche 17 aux figures 2 et 3 donne la représentation de cette tablette et d'un autre fragment archaïque du même style.

comme appartenant aux époques basses de la civilisation asiatique, telles que la fin de la domination des Parthes ou les temps de la décadence sassanide. Ce serait, à mon sens, une grosse erreur. J'espère démontrer, par l'étude de ce débris presque informe, que nous avons là, au contraire, un monument des plus précieux, œuvre d'une antiquité prodigieuse, que nous devons le placer avec respect tout à fait en tête des séries orientales, comme le plus ancien exemple connu de la sculpture chaldéenne¹.

Il s'agit d'un fragment de bas-relief, qui n'a plus que 25 centimètres de large sur 18 centimètres de haut. Brisé en pointe par le bas, il conserve une section de sa tranche supérieure, qui était droite et taillée avec soin. L'épaisseur, de 9 centimètres, est relativement assez forte; on juge par là que la plaque sculptée devait avoir un certain développement de surface, en rapport avec cette épaisseur. Le débris retrouvé, bien qu'il contienne plusieurs figures, ne représente évidemment qu'une faible partie du monument primitif. Il en résulte aussi que les figures, n'étant pas de grande proportion, devaient être plus nombreuses, ou bien accompagnées d'une inscription de quelque importance, dont il ne reste pas trace.

La matière est le calcaire glaiseux, de couleur grise et terne, que nous voyons employé avec prédilection à la première époque de l'art chaldéen. Cette roche, à la fois tendre, compacte et quelque peu onctueuse, sorte d'argile naturellement durcie et pétrifiée, risquait moins de s'éclater que les calcaires blancs ordinaires; elle se prêtait avec une docilité particulière aux premiers tâtonnements du ciseau.

Quant au travail, il est rudimentaire. L'ouvrier a commencé par creuser légèrement en cuvette le champ de la plaque de tuf, en laissant subsister tout autour un mince filet d'encadrement, disposition que nous retrouverons fréquemment employée dans les reliefs chaldéens, presque toujours ainsi entourés d'une bordure saillante. La surface plate des figures est réservée et s'enlève vaguement sur ce fond, par un contour des plus mous et des plus indécis. Le modelé n'existe pour ainsi dire pas: c'est avec une pointe rude que les détails intérieurs sont gravés plutôt que sculptés, et ce travail d'égratignure arrive seul à préciser un peu les formes. Nous avons déjà remarqué un emploi analogue de la pointe sur la *tablette de l'aigle et du lion*; mais là les contours sont déjà découpés avec netteté et même avec une certaine fierté de dessin, qui manque absolument à la grossière ébauche que nous étudions. C'est ce qui doit nous la faire placer, en l'absence de toute inscription, à un degré encore plus éloigné dans l'échelle des œuvres primitives.

Cependant, quoique plus ancienne, elle a, sur le fragment daté du nom du roi Our-Nina, l'avantage de représenter, non des figures d'animaux, mais des figures humaines, et de nous montrer comment, dès une époque aussi reculée, l'image de l'homme était comprise et rendue par les naïfs *racleurs de pierre* de la Basse-Chaldée.

1. Voir la planche 47, fig. 4. J'emprunte cette figure, | Chaldée de M. de Sarzec, ouvrage dont je dirige la
comme les précédentes, à la planche 4 des *Découvertes en* | publication.

II.

Sur les quatre figures qui se voient encore et qui paraissent avoir fait partie d'une composition assez compliquée, une figure attire tout d'abord l'attention par l'étrangeté de son aspect. Elle est tournée vers la brisure à main gauche; bien que les pieds manquent, on voit qu'elle était représentée assise. A ses formes ramassées et à son baroque accoutrement, on la prendrait pour une caricature, si le sérieux de l'intention ne se trahissait jusque dans les détails les plus bizarres.

Le visage imberbe, tourné de profil, est occupé presque tout entier par un grand œil de face, bien horizontal, cerné en losange d'un double trait de pointe, et par un énorme nez aquilin, qui ne laisse presque plus de place pour la bouche ni pour le menton. Ainsi le type appelé, trop exclusivement sans doute, type sémitique est adopté par l'art oriental, dès ses premiers débuts, et s'y trouve même accentué avec une exagération singulière.

La chevelure tombe dans le dos et sur la poitrine en deux flots ou, pour mieux dire, en deux queues striées, rayées de traits qui se bifurquent comme des barbes de plume ou comme des arêtes de poisson. Sur d'autres représentations primitives et encore sur certaines coupes phéniciennes, la queue du cheval est figurée par le même procédé, tout conventionnel. Les cheveux dessinent aussi autour du front une frange de petites ondulations régulières, dont chacune est formée par deux bouclettes concentriques : c'est le premier exemple d'une affectation d'école, qui se transmettra, avec une incroyable persistance, à travers toute la période chaldéo-assyrienne, jusqu'aux temps de l'archaïsme grec.

Au dessus de la chevelure, s'élève une coiffure non moins curieuse, qui fait penser du premier abord à certaines tiaras épiscopales du moyen âge. En l'examinant avec attention, on voit qu'elle se compose de deux cornes, dressées en forme de croissant, entre lesquelles paraît comme une touffe de traits emmêlés et peu distincts.

Cette tête ainsi coiffée est portée par un corps trop petit pour elle, drapé transversalement dans un châle qui enveloppe le côté gauche et laisse à découvert l'épaule droite, ainsi que tout le bras, replié en avant. La main entr'ouverte présente un objet difficile à déterminer, qui remplit seulement la fourche formée par l'écartement des doigts, comme le ferait une fleur, un fruit ou peut-être un petit vase. Enfin le siège est une sorte de caisse très simple, dont le côté porte pour tout ornement plusieurs traits verticaux.

En face d'une représentation aussi antique, d'une ébauche aussi primitive, nous risquerons-nous à l'étudier, à l'analyser, comme une figure ordinaire? N'est-on pas d'avance condamné à perdre sa peine en cherchant à expliquer des détails figurés avec une maladresse et une indécision qui font penser au travail des peuples sauvages? Pour

moi, je ne pense pas que nous nous trouvions ici sur un terrain aussi inconnu qu'on serait tenté de le croire au premier abord. Grâce à l'examen méthodique que nous avons fait des monuments chaldéens archaïques de la période suivante et à la comparaison que nous pouvons établir avec les très anciennes figures des cylindres, j'estime que nous avons en main les éléments nécessaires pour tenter sans trop de défiance une pareille étude.

Reprenons un à un les principaux traits de la description qui précède, et nous reconnaitrons que, loin de nous dérouter, ils ne font que présenter à nos yeux, sous une forme plus rude et plus primitive, certains détails que nous avons déjà rencontrés et dont l'interprétation nous est devenue familière¹.

Commençons par la chevelure. Nous avons établi, dans un autre travail, que les femmes chaldéennes portaient le plus souvent les cheveux longs, tombant en nattes derrière les épaules et en flots sur le devant. Si grossièrement que cette mode soit représentée sur notre fragment primitif, il est difficile qu'elle n'y caractérise pas aussi une figure de femme, surtout quand, d'autre part, la face est imberbe. Donc il ne faut pas s'arrêter à ce profil de caricature, à ces traits dont l'exagération risible est uniquement due à l'inhabileté de l'artiste : nous n'en avons pas moins là une figure de femme, et c'est un premier point acquis.

En second lieu, la coiffure aux cornes dressées ne diffère pas essentiellement de la tiare chaldéenne, du prétendu *chapeau chaldéen*, armé de cornes, que nous avons déjà étudié sur les fragments de la *Stèle des Vautours*. Seulement, sur la stèle, les cornes, plus abaissées, se recourbent déjà avec élégance et sont d'un dessin plus ressenti : ici l'arrangement est plus simple et la forme plus rude ; mais ce n'est qu'une représentation plus ancienne encore de la même coiffure. Il n'est pas jusqu'au panache de grandes plumes qui ne se retrouve dans la touffe centrale, si gauchement indiquée par le sculpteur primitif. Or, nous avons admis que cette sorte de tiare était, en Chaldée comme en Assyrie, un attribut symbolique, réservé aux êtres surnaturels, génies ou dieux. L'insigne divin, se joignant au caractère d'une figure de femme, ne nous permet pas d'hésiter à reconnaître une déesse.

Quant aux détails du costume, ils ne nous sont pas d'avantage inconnus. Le châle, serré transversalement sur la poitrine, laissant à nu l'épaule droite, offre le même ajustement que les statues de Goudéa. Il n'y a pas jusqu'à la frange du vêtement qui ne soit indiquée ou remplacée par une bordure formée d'un double trait. C'est l'ancienne forme du costume chaldéen, dont la simplicité patriarcale se distingue profondément de la richesse et de la complexité croissantes du costume asiatique chez les Assyriens et chez les Perses, comme plus tard au temps des Parthes et des Sassanides. J'ai démontré, depuis de longues années, dans mon cours à l'École des Beaux-Arts, que, chez les peuples

1. Sur les règles à suivre dans l'interprétation des monuments chaldéens, nous avons déjà donné plusieurs indications dans notre travail intitulé *La Stèle des Vautours*, publié par la *Gazette archéologique*.

de l'antiquité, l'emploi du châle ou manteau précédait toujours l'usage de la tunique. Les anciens cylindres de la Chaldée nous font voir l'ajustement du châle sur une seule épaule communément appliqué même aux femmes et particulièrement aux figures qui représentent des déesses. Ainsi, loin de présenter ici rien d'anormal, rien que l'on puisse attribuer à la barbarie fastueuse des bas temps orientaux, ce costume se rapporte, au contraire, avec une rigoureuse concordance, aux usages primitifs de la Chaldée et au type des antiques déesses chaldéennes.

Le siège sur lequel la figure est assise a aussi un caractère primitif, en rapport avec les représentations des plus anciens cylindres chaldéens. Les déesses y ont souvent pour siège une sorte de caisse basse, dont les faces sont formées d'ais ou de panneaux assemblés très simplement, tantôt en croix, tantôt, comme ici, par bandes verticales. Aujourd'hui que les rapports entre la légende hellénique et la vieille épopée chaldéenne deviennent de plus en plus manifestes, il n'est pas hors de propos de rappeler, au moins à titre de rapprochement, le fameux $\pi\eta\kappa\tau\acute{o}\nu \acute{\epsilon}\delta\omicron\varsigma^1$, que la déesse Déméter préfère aux trônes les plus brillants.

En somme, tous les détails de la figure que nous étudions nous reportent à la très haute antiquité chaldéenne. Peut-être même, en cherchant à nous rendre compte de son geste et de son attitude, nous sera-t-il donné d'arriver à une détermination encore plus précise.

III.

Que signifie, en effet, ce bras tendu en avant? A qui s'adresse l'offrande que la déesse tient dans sa main? Le bas-relief nous permet de le savoir ou tout au moins de le soupçonner.

Au dessus des genoux de la femme assise, la brisure de la pierre a laissé subsister la moitié d'un petit personnage, très sommairement sculpté. On reconnaît la tête arrondie en boule, sans apparence de chevelure et sans aucune indication des traits, une épaule carrée, le coude gauche très pointu², avec l'avant-bras ramené sur la poitrine, une partie du flanc et le pli de la hanche. La figure était debout, le corps de face et complètement nu. Tout indique la représentation d'un enfant, qui se tenait debout sur les genoux de la déesse ou qui était au moins placé tout près d'elle, dans le champ du bas-relief. C'est évidemment à cet enfant qu'elle offrait l'objet triangulaire tenu dans sa main droite, que ce soit une fleur, un fruit, un gâteau ou bien un très petit vase, un godet avec quelque breuvage. De là une conséquence inévitable : c'est qu'il s'agit d'une déesse mise en rapport par la légende avec un enfant sacré ou avec un dieu enfant.

1. Hymne homérique à Déméter, v. 196.

2. C'est un caractère qui se retrouvera dans les sta-

tues chaldéennes, où les coudes resteront toujours très pointus.

Les groupes de ce genre sont trop conformes à l'essence même de l'anthropomorphisme, pour ne pas se rencontrer chez tous les peuples de l'antiquité. On sait combien sont nombreuses les représentations antiques d'une déesse dite *courotrophe* et d'un enfant désigné comme son fils, comme son nourrisson ou comme son favori. Le même motif s'est-il rencontré aussi sur les monuments figurés de l'ancienne civilisation chaldéo-assyrienne? J'en ai signalé plusieurs exemples parmi les figurines de terre cuite de cette région¹; mais il importe surtout de montrer qu'il se retrouve aussi sur les cylindres chaldéens, où le caractère mythologique des représentations se marque avec plus d'évidence.

Nous devons citer d'abord un cylindre du Louvre, où l'on voit une femme assise devant un arbre, tenant un enfant nu sur ses genoux². J'ai montré, dans un précédent travail, qu'il ne fallait pas hésiter, comme on l'a fait, à y reconnaître une déesse, caractérisée par la coiffure symbolique à double corne. La nature divine du groupe est confirmé par la présence de deux adorateurs ou hôtes légendaires, un homme et une femme, qui présentent à l'enfant, dans un vase en forme de cornet, quelque breuvage puisé dans une grande jarre posée sur un support³. Trois autres jarres, reproduisant le type de celles que M. de Sarzec a rapportées de Tello, sont alignées comme sur une planche haute.



Sur le même cylindre, l'enfant est remarquable, de son côté, par sa chevelure rasée, sauf une longue mèche au sommet de la tête, ce qui lui donne l'air d'un petit Chinois. Cet usage, curieux à constater en Chaldée, a été retrouvé aussi sur une figure d'enfant lycien⁴. En Egypte, la mèche, tressée et rabattue sur le côté, était le signe et l'hiéroglyphe de l'enfance : elle faisait particulièrement reconnaître les dieux enfants et parmi eux le petit Horus. Les Grecs avaient une coutume analogue, bien qu'elle ne fût pas associée chez eux à l'usage de raser le reste de la chevelure enfantine.

1. *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, figurines orientales, nos 22, 27, 30, 34.

2. Menant, *Cylindres de la Chaldée*, fig. 104.

3. Tout lecteur familiarisé avec la mythologie antique sera frappé des rapprochements inévitables qui se présentent ici avec la légende grecque de Déméter.

4. Edmond Texier, *Description de l'Asie Mineure*, pl. 228, 229. Parmi les terres cuites grecques découvertes à Myrina, par MM. Pottier et Reinach, plusieurs génies

présentent le même détail. On le retrouve aussi sur un remarquable cylindre de la collection de M. de Clercq (Menant, *Glyptique orientale*, t. II, pl. IX, fig. 2), où les caractères de l'époque perse, que l'on y a reconnus avec raison, ne sont pas purs et se compliquent de certaines formes de l'archaïsme ionien ou peut-être gréco-lycien, tout à fait analogues au style du fameux *Tombeau des Harpyes*.

Je laisse de côté un cylindre où le rôle mythologique de la femme à l'enfant est moins évident ; mais le cylindre du Louvre a un pendant des plus curieux dans un autre petit monument du même genre, appartenant à la magnifique collection de M. de Clercq et déjà publié dans la première livraison du grand ouvrage que cet amateur consacre à ses trésors archéologiques¹. Ici, la déesse, parfaitement caractérisée par sa coiffure, porte assis sur ses genoux, non plus un enfant, mais un nain chevelu et barbu, dont l'aspect bizarre nous transporte en pleine légende. Auprès du groupe, non loin des deux adorateurs, se trouve toujours la grande jarre où l'on puise, posée sur un pied, avec deux autres suspendues dans le champ de la représentation².

Si maintenant nous passons des manuscrits figurés aux traditions écrites et aux légendes religieuses, nous n'avons pas à chercher bien loin pour trouver, en Chaldée même, une déesse populaire qui, plus que toutes les autres, était caractérisée par ses relations avec un enfant divin. C'est depuis longtemps un lieu commun de la mythologie que l'origine asiatique de la légende d'Aphrodite et d'Adonis, ce dernier étant représenté le plus souvent par les Grecs comme un bel éphèbe, mais quelquefois aussi comme enfant et même encore, à Chypre, sous le nom de *Pygmaion*, comme une sorte de nain ou de patèque. L'antiquité elle-même avait reconnu l'identité de cette fable avec le mythe phénicien d'Astarté et de *Thammouz*. On pressentait aussi depuis longtemps que la Phénicie n'était pas la première patrie de cette conception mythologique ; mais c'est seulement de nos jours que les assyriologues, et particulièrement François Lenormant, en ont retrouvé l'origine dans les fragments de l'épopée chaldéenne. La grande déesse Istar y est mise plusieurs fois en rapport avec un personnage nommé *Doumouzi* ou *Douzi*, dont la jeunesse, la petite taille, l'union passionnée avec sa divine protectrice, enfin la mort prématurée, cause d'une immense douleur, sont indiquées par plusieurs allusions du texte sacré.

Rien ne semblera plus naturel que de reconnaître ce couple divin, si populaire en Chaldée, non-seulement dans les représentations des deux cylindres ci-dessus décrits, mais aussi sur le très antique fragment de bas-relief découvert par M. de Sarzec. Il faudrait seulement pouvoir établir que ces deux êtres mythologiques faisaient partie du cycle des divinités chaldéennes mentionné très ancien sur les monuments de Sirpourla. Or c'est là un fait que la simple inspection des inscriptions de Tello rend au moins vraisemblable.

Le nom divin, qui est lu *Dinghir-ri*, c'est-à-dire « la déesse par excellence », et que les assyriologues regardent comme l'appellation d'une déesse analogue à *Istar* dans la langue chaldéenne, revient très fréquemment dans les inscriptions de Tello. J'ai reconnu aussi, quoique plus rarement, dans la liste des dieux auxquels un culte est

1. *Collection de Clercq*, publiée avec la collaboration de M. J. Menant, pl. ix, fig. 83.

2. Détail curieux : le haut de la panse de ces grands

vases est couronné d'une zone d'ornements en relief, exactement placée comme celle des très anciens *pithoi* trouvés à Cæré, en Étrurie.

enadu, le groupe de caractères correspondant au nom de *Doù-zi* (plus exactement *Tour-zi*), dans lequel entre l'idéogramme de *fil*s et qui se retrouve dans les fragments de l'épopée nationale, comme le nom du jeune favori d'Istar. Ce nom est suivi des signes *sou-ab*, lus *ab-sou* et interprétés comme se rapportant à l'idée mythologique de *l'Abîme*. Seulement le nom divin n'est pas accompagné du titre de *roi*, qui caractérise les divinités masculines, mais du signe *nin*, que l'on traduit ordinairement par *dame* et qui s'applique aux déesses. Je me contenterai de demander aux maîtres de la science assyriologique s'il est certain que ce signe soit exclusivement féminin et ne puisse pas s'appliquer, par exemple, à un dieu enfant. Tout ce que je sais, c'est qu'il entre dans la composition de plusieurs noms de divinités masculines, comme *Nin-Ghirsou*, *Nin-kis*, et autres semblables¹.

IV.

Les deux autres figures, dont je n'ai encore rien dit, complètent la scène, et s'accordent avec l'interprétation que je viens de donner. C'est d'abord, derrière le siège même de la déesse, un homme debout, aux épaules robustes et carrées, la tête tournée en arrière. Il porte une coiffure plate en forme de béret, avec les cheveux rassemblés en chignon sur la nuque, la barbe longue et striée. Le profil n'est pas aussi accentué que dans la figure qui précède; mais il faut considérer que les dimensions sont plus réduites et tout le travail plus sommaire, comme dans une figure de second rang. Le haut du corps ne présente aucune indication de vêtement; quant aux jambes, elles sont si grossièrement tracées que l'on ne peut en rien dire. Ce personnage est surtout caractérisé par un bâton noueux, terminé en massue, qu'il tient de la main droite et dont il assène un coup sur la tête d'un homme de proportions plus petites, placé auprès de lui.

Ce dernier, qui paraît nu, bien que l'on n'en voie plus que la moitié, a le crâne et la face rasés. Le contour est si informe, qu'il faut regarder la pierre de très près pour distinguer les traits confus du profil et la place de l'oreille. On finit cependant par reconnaître que le malheureux détournait la tête sous le coup qui le frappait, et tendait, en suppliant, ses deux mains garrottées vers son redoutable ennemi. Tel est, dans toute sa rudesse primitive, le curieux motif complémentaire qui accompagne la représentation de la déesse principale.

Ici encore la comparaison avec les figures des cylindres et avec les fragments qui nous sont parvenus de l'épopée chaldéenne nous permet de proposer une explication très vraisemblable.

Cette manière d'Hercule, chevelu et barbu, armé de la massue, n'est pas difficile à reconnaître, malgré son étrange aspect. Il y a grande chance pour que ce soit le fameux

1. Voir, par exemple, dont les *Découvertes en Chaldée*, | case 9, et rangée 2, case 3.
pl. 8, l'inscription de la statue d'Our-Baou, rangée 6, |

héros Isdoubar, le dompteur de monstres, qu'un cylindre récemment acquis par le Louvre nous montre exactement sous cette forme, avec la même chevelure retroussée et la même coiffure plate. Il n'est jamais caractérisé, comme les dieux chaldéens, par le bonnet armé de cornes ; mais il porte assez souvent une sorte de béret, qui fait comme le fond de cette coiffure symbolique¹. Il figure ainsi sur toute une série de cylindres, dont plusieurs remontent à la haute époque de la glyptique chaldéenne².

Seulement Isdoubar n'entre guère en lutte qu'avec les bêtes sauvages et les animaux fantastiques, ou, s'il combat contre un être à forme humaine, c'est contre un personnage identique à lui-même, qui semble lui avoir été opposé comme son double ou son Sosie. Quant à cette immolation d'un captif à la chevelure rasée, aux mains garrottées et suppliantes, je n'en connais pas d'autre exemple sur les monuments figurés qui représentent la légende du héros chaldéen.

A défaut des cylindres, l'épopée chaldéenne vient encore à notre secours. Quelques fragments, malheureusement très mutilés, de cette épopée ont permis à Georges Smith³ de recomposer une partie du récit, où la déesse Istar figurait comme reine de la ville d'Erech. Ayant eu à repousser l'attaque d'un roi étranger, appelé Houmba-ba (dont le nom est formé avec celui d'un dieu qui se retrouve dans plusieurs noms élamites), elle avait appelé à son secours Isdoubar, qui vainquit l'envahisseur. De là vient sans doute que, sur les cylindres, Isdoubar est assez souvent placé, comme sur notre bas-relief, debout derrière le trône d'Istar⁴. Cependant ces bons rapports ne durèrent pas, et la suite de l'histoire montre les avances amoureuses de la déesse brutalement repoussées par son défenseur.

M. Oppert, en reprenant récemment l'étude des mêmes fragments, y a retrouvé, dans leur ensemble, les faits légendaires indiqués par Smith⁵. Il développe à ce propos une très ingénieuse hypothèse, d'après laquelle le nom du roi vaincu se serait perpétué en Orient comme celui d'un personnage efféminé et aurait passé ainsi jusque dans le célèbre conte gréco-syrien de *Combabos*⁶.

De toute manière, on n'aura pas manqué de remarquer le rapport qui s'établit de lui-même entre la légende chaldéenne et le sujet représenté sur notre très antique sculpture. Il est tout naturel de supposer que le prisonnier frappé par le casse-tête d'Isdoubar est le roi d'Elam, l'ennemi vaincu de la déesse Istar, ou tout au moins l'un de ses sujets, représentant toute la nation. Déjà, sur la *Stèle des Vautours*, les vaincus sont figurés

1. On remarquera toutefois que cette partie de la coiffure est striée, comme si elle faisait aussi partie de la chevelure. Peut-être n'était-ce qu'une manière de disposer les cheveux, à l'aide d'une bandelette qui les serrait et les soutenait autour des tempes. Il y a, parmi les monuments recueillis par M. de Sarzec, plusieurs fragments dont les indications seraient assez favorables à cette hypothèse.

2. M. Menant, dans ses *Cylindres de la Chaldée*, a réuni des exemples de ce type : voir figures 35 et 52-55.

3. Georges Smith, *Chaldaeian account of Genesis*, p. 213, (Cf. p. 185).

4. J. Menant, *Cylindres de la Chaldée*, fig. 162.

5. *Le poème chaldéen du déluge*, traduit de l'assyrien par Jules Oppert, 1885, p. 4 et 5.

6. Lucien, *De dea Syria*, 49 et suiv.

avec la chevelure rasée : ce sont peut-être aussi des Élamites, ennemis traditionnels de la Chaldée, chez lesquels cet usage a très bien pu exister à une époque ancienne.

Nous trouvons ainsi une relation étroite entre les quatre figures grossièrement taillées sur notre fragment, bien qu'elles ne composent pas une scène unique, mais plutôt deux groupes juxtaposés, se rapportant l'un et l'autre à la légende d'Istar.

Il y a des conséquences générales de quelque valeur à tirer de ces faits. Voilà un débris d'une antiquité prodigieuse, un monument de la première enfance de l'art, la plus ancienne sculpture chaldéenne qui nous soit connue, et nous arrivons à comprendre assez facilement, à lire avec une quasi certitude, sans le secours d'aucune inscription, les sujets religieux ou légendaires qui s'y trouvent représentés ! Il faut d'abord en conclure que, dès l'origine, la sculpture chaldéenne traitait volontiers de pareils motifs. Nous apprenons surtout que, chez les Chaldéens, comme chez d'autres peuples moins antiques, la création des légendes avait précédé de longtemps, même les premiers essais d'un art rudimentaire. Il fallait que la tradition poétique eût déjà très fermement esquissé les types héroïques ou divins : autrement l'art naissant ne leur aurait pas donné du premier coup une forme qui ne s'est modifiée que très peu à travers une longue suite de siècles et qui ne s'est guère perfectionnée que sous le rapport de la technique et du dessin.

LÉON HEUZEY.