Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 22 (1944)

Artikel: Le cycle de Gilgamesh : à propos de la collection de cylindres orientaux du Musée d'Art et d'Histoire de Genève

Autor: Borowski, E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727672

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

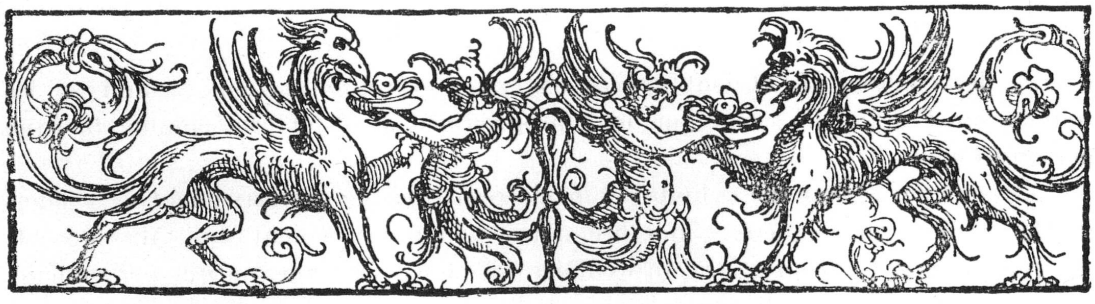
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



LE CYCLE DE GILGAMESH

A PROPOS DE LA COLLECTION DE CYLINDRES ORIENTAUX DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

E. Borowski.

En Asie antérieure, aux temps préhistoriques et avant l'apparition de l'écriture, les Sumériens et les Elamites marquaient leur possession [1] au moyen de sceaux ovales à surface plane et gravée d'un côté [2], hémisphérique ou cônique de l'autre.

Ils scellaient avec ces cachets les tampons d'argile qui bouchaient les jarres [3], comme le faisaient les Pharaons pour les amphores de vin.

Ces cachets prirent la forme de cylindres aux temps protohistoriques; ils furent contemporains de l'écriture pictographique [4] ou la précédèrent de peu;

[1] Quand Ut-napishti cherche à convaincre Gilgamesh que la mort est l'héritage des humains, il lui dit: « Est-ce pour toujours que nous bâtissons nos maisons, pour toujours que nous marquons de notre sceau ce qui nous appartient ? » — R. Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh*, Oxford, 1930, table X, col. VI, lg. 26, p. 58.

[2] G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, Paris, 1927-1931, 302, fig. 208.

[3] A. Schott, « Vorläufiger Bericht über die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen », *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, t. V, 42 sq.

[4] Dans la couche Uruk V. — v. J. Jordan, *Zusammenfassender Kurzbericht über die Ausgrabungen in Uruk*, Berlin, 1930-1931.

comme les cachets, ils étaient gravés en creux et reproduisaient, quand on les roulait sur l'argile, la scène que leur propriétaire avait choisie comme marque personnelle.

Comme ces scènes sur cylindres s'inspirèrent presque exclusivement de thèmes mythologiques ou religieux [1], nombre d'archéologues y voient des talismans. Il est évident que le propriétaire du cylindre, en choisissant une marque personnelle, a fait graver des scènes de son culte familial, en y ajoutant souvent des motifs propitiatoires pour remplir l'espace du cylindre. La scène gravée sur le cylindre, toujours pendu au cou de son propriétaire, maintenait par là même le possesseur en faveur auprès des dieux représentés. Sans vouloir trancher la question de la valeur primitive de cet objet, talisman ou marque personnelle [2], nous constatons que le thème détermina le choix d'une marque d'identité et qu'il s'affirma au détriment de l'inscription portant le nom du propriétaire [3].

La glyptique est à l'origine de l'épanouissement artistique en Mésopotamie et a servi de modèle à la sculpture des grands monuments. Ses thèmes conserveront au cours des siècles une grande stabilité et une grande unité d'inspiration. A part certaines conventions dans l'habillement ou dans la disposition des scènes, les thèmes et les types des dieux ou des héros de la protohistoire resteront les mêmes dans l'art néo-assyrien, trois mille ans plus tard [4].

C'est la raison pour laquelle, dans la description des cylindres du Musée de Genève, nous n'étudierons que quelques thèmes typiques au cours des âges, au lieu de les présenter tous dans leur évolution artistique, ce qui dépasserait de beaucoup les limites d'un tel mémoire.

Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève possède une petite, mais fort belle collection de cylindres et de cachets orientaux, constituée au hasard des dons et achats, dont la provenance, comme il arrive trop souvent avec les cylindres, n'est que rarement connue [5].

[1] Même dans les scènes dites profanes, telles que troupeaux aux pâturages, files d'animaux ou végétaux, on peut voir des scènes religieuses, car la file des animaux appelle la bénédiction du dieu de fertilité si fréquent dans le culte naturaliste des Sumériens.

[2] G. Contenau, *Glyptique syro-hittite*, Paris, 1920-22, 3, combine les deux thèses: « Celui qui appose son cachet affirme sa propriété en même temps qu'il reproduit les marques talismaniques qui lui sont propres et doivent assurer la sauvegarde de l'objet qui en est muni. »

[3] Pour qu'un cylindre ne se confonde pas avec un autre, il n'est pas nécessaire de recourir à une inscription; même là où les sujets sont identiques, la facture et la composition les distinguent l'un de l'autre. Les inscriptions que l'on rencontre parfois nous donnent le nom du propriétaire, sa filiation et ses dieux préférés; ce sont, en général, les cachets de grands personnages qui tenaient à immortaliser leur nom.

[4] Cf. le Gilgamesh, *fig. 1 et 4*, du Musée de Genève.

[5] L'étude est facilitée par les grandes collections formées à la suite de fouilles sur un site déterminé (Suse et Tello au Louvre, Fara et Warka à Berlin). Même là il faut une certaine prudence, car dès la protohistoire, les cylindres furent importés en Syrie ou en Elam et dès le second millénaire ils furent l'objet d'un commerce actif. Les pièces acquises par achat ont pu subir des

Nous avons commencé le catalogue méthodique et nous nous proposons d'y joindre les empreintes de certains documents provenant de la collection de M. A. Boissier [1]. Ces documents, qui portent des noms et des dates permettant de situer leur époque et leur origine, sont aussi importants que les cylindres mêmes pour l'histoire de l'art mésopotamien.

Nous en extrayons, pour les commenter ici, quelques-unes des plus belles pièces formant une unité de thème, et un cylindre portant une inscription de la première dynastie babylonienne.

* * *

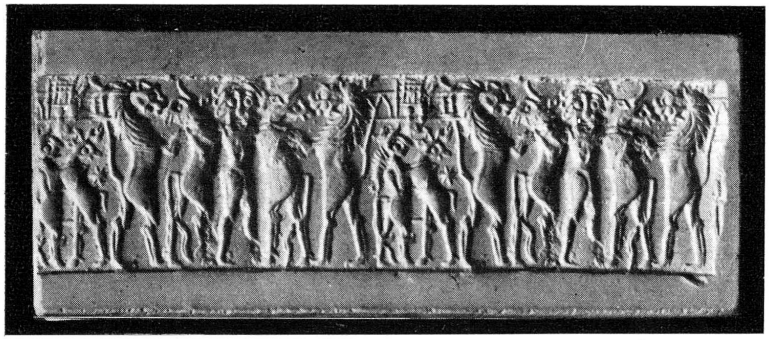


FIG. 1. — Gilgamesh enlace deux génisses pour les protéger (n° inv. 12686).

Parmi les pièces du Musée, celles du cycle de Gilgamesh [2], nombreuses et d'époques différentes, nous permettent d'en développer le thème. Nous donnons ici quatre cylindres [3] et, avant de passer aux considérations iconographiques, puis au catalogue descriptif, nous nous arrêterons sur l'identification du thème que nous désignons sous le nom de « Gilgamesh ».

Dans toute la glyptique orientale on est gêné par le manque d'inscriptions se référant directement aux sujets gravés. On peut cependant identifier au moins les

migrations dans l'antiquité déjà avant de passer de main en main chez les modernes. Pour elles, toute provenance reste problématique, les seuls guides dans le classement sont la matière, le style et les thèmes. Dietrich OPITZ (*Archiv für Orientforschung*, V, 85, note 1) fait aussi ces réserves pour des pièces provenant des fouilles d'Assour.

[1] Qu'il veuille bien trouver ici nos vifs remerciements pour les précieuses indications qu'il nous a données.

[2] G. CONTENAU, *L'Epopée de Gilgamesh*, Paris, 1939; Albert SCHOTT, *Das Gilgamesh-Epos*, Leipzig, 1934.

Nos références se rapportent aux éditions critiques de Reginald CAMPBELL THOMPSON, *The Epic of Gilgamesh*, Oxford, 1930 (texte et transcription), et de E. EBELING et UNGNAD dans H. GRESSMANN, *Altorientalische Texte zum Alten Testament*, 2me éd., Berlin-Leipzig, 1926, 150-198.

[3] En outre, un cylindre (n° inv. P. 751) appartenant à l'art égéen (Chypre) et plusieurs empreintes du cycle de Gilgamesh.

représentations du Panthéon, grâce aux épithètes attachées aux dieux qui abondent dans les textes liturgiques, et à la multitude des monuments iconographiques [1], qui nous permettent de dégager une doctrine et de tirer des conclusions.

La question est plus complexe pour le cycle de Gilgamesh. D'abord on ne trouve guère de monument représentant le personnage en question accompagné de son nom, et il n'y a pas dans la littérature d'épithète spéciale, d'attribut ou d'emblème qui permette de le déterminer à coup sûr. La littérature donne beaucoup de détails qui ne sont pas représentés dans la glyptique, et même là où ils le sont, l'identification ne pourra être que vraisemblable. Par contre, nombre de représentations où l'on croit voir Gilgamesh présentent des scènes dont il n'est pas fait mention dans l'épopée.

Ce qui était une certitude pour les premiers assyriologues devint tellement problématique que Heidenreich [2] proposa de reconnaître Tammuz dans le personnage de Gilgamesh, et que E. Unger [3] l'appela l'« homme sauvage » (« wilder Mann »), terme généralement adopté par les assyriologues allemands. Mais ceux qui se refusent à voir Gilgamesh dans le personnage vigoureux aux longs cheveux n'ont aucune preuve à l'appui de leur thèse et se confinent dans des objections conjecturales. Bien que la littérature sur les personnages du cycle de Gilgamesh et sur Tammuz soit abondante, nous ne possédons pas de monument dont l'inscription puisse nous guider en dehors d'un Talim pour lequel il n'est pas exclu que Gilgamesh ait été pris comme modèle [4]. On en arrive ainsi au point où les sujets gravés ne peuvent être compris que par leur étude directe.

[1] Surtout grâce aux chartes dites « kudurru » de l'époque cassite, qui accumulent des emblèmes divins. Ces emblèmes portent quelquefois le nom du dieu auquel ils appartiennent en propre. On les retrouve sur les cylindres à côté de la divinité représentée.

[2] R. Heidenreich (*Beiträge zur Geschichte der Vorderasiatischen Steinschneidekunst* (Teildruck), chapitre Gilgamesh. Heidelberg, 1925, 1-26) est d'avis qu'il ne s'agit pas de Gilgamesh; il propose d'y voir Tammuz. E. Douglas van Buren (*The Flowing Vase and the God with Streams*, 1933, 12) reprend le même thème et rejoint Heidenreich sur beaucoup de points. Contenau (*Manuel*, t. I, 384) fait valoir avec raison qu'il ne peut être question de Tammuz parce que Gilgamesh ne porte jamais de cornes, tandis que les dieux en portent dès la période archaïque. Tammuz, en sumérien Dumu-zi-abzu (habituellement Dumuzi, Du'uzi, cf. Thompson, tabl. VI, 1, 46, 39) veut dire « fils légitime de l'Apsu » ou « fils légitime du lac souterrain ». Dumuzi-Tammuz, en tant que dieu de la fertilité et de la germination, personnifie le printemps qui est mis à mort par la chaleur de l'été, pour ressusciter et remonter de l'Hadès, l'année suivante. En Syrie Tammuz correspond à Adonis et en Egypte à Osiris sous son aspect de dieu de la renaissance végétale. W. F. Albright (« Gilgamesh and Enkidu, Mesopotamian Genii of Fecundity », *Journal of American Oriental Society*, 40, 1920, 318) parle du caractère de Tammuz; il y montre que Gilgamesh est toujours associé aux forts plutôt qu'à ceux qui sont destinés à la mort, aux mâles virils plutôt qu'aux brebis; par là il est en nette opposition avec Tammuz, personnage efféminé et chéri des femmes. Dans les représentations de la glyptique, nous verrons le personnage que nous considérons comme Gilgamesh, toujours associé aux taureaux et aux lions, ce qui marque bien son caractère viril.

[3] Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, t. IV, 368, et t. VIII, 205.

[4] *Talim* veut dire « jumeau » ou « compagnon »; on appelle ainsi les statues en terre cuite

Il est certain que toutes les représentations de héros combattants qui ne portent jamais de cornes, attribut de la divinité [1], se réfèrent à une épopée héroïque, dont nous n'avons aucune connaissance en dehors du « Gilgamesh ». Il est plus que probable que les artistes de l'époque archaïque, où les types, les scènes et les modèles semblent être déjà bien constitués, ont été inspirés par une légende à nous inconnue dans son intégrité. La rédaction assyrienne [2] de l'épopée n'est pas le développement des fragments sumériens, babyloniens ou hittites, mais bien une variation sur un même thème auxquel puisèrent diverses cultures et diverses races et dont le prototype nous est inconnu, comme nous est inconnu le mythe original qui inspira les artistes. On peut aller plus loin et affirmer que, même s'ils ont travaillé sur la base du poème épique tel que nous le connaissons, les artistes n'ont pas reproduit en série des détails qui étaient pour eux une source d'inspiration, mais ils ont pu recourir dans leurs dessins à des idées personnelles ou conventionnelles que nous ignorons [3].

Cependant, quand on considère certains détails des sujets gravés — en dehors des dispositions formelles [4] et des variations que les types ont pu subir sous l'influence de modèles ayant peu de rapport avec l'épopée — on s'aperçoit qu'on ne peut les comprendre qu'en fonction de l'épopée. Le fait même que des détails de types ou de combats, qui à première vue semblent être de peu d'importance, demeurent inexplicables, nous amène à la conclusion que ces sujets illustrent l'épopée. C'est à la lumière de l'épopée que les *fig. 1 et 2* nous deviendront compréhensibles.

De Gilgamesh on sait que *šitinšu (šittašu, tabl. XI) iluma šullultašu amelutu* [5]:

qu'on plaçait dans les coins d'une cour. Leur rôle de protéger les bâtiments est essentiellement apotropaïque, ils doivent chasser les esprits malfaisants. Sur un *talim* on rencontre le Gilgamesh classique portant sur le bras droit l'inscription « viens, gardien du salut », et sur le bras gauche « va-t'en, gardien du mal ! ». Ces *talim*, comme l'indique leur nom, vont toujours par paire. Il est possible que nous ayons Gilgamesh et Enkidu qui est son double (cf. E. Ebeling, « Talim », *Archiv f. O. F.*, V, 1928-1929, 218-219). Mais il serait aussi possible que nous ayons Gizzida et Tammuz, voir 81, n. 5.

[1] On notera que les dieux ont été anthropomorphisés et que, quand il n'y a pas de marque extérieure, ils se confondent avec les humains.

[2] Le poème assyrien provient de la bibliothèque d'Assurbanipal (VIIe siècle av. J.-C.).

Les fragments babyloniens datent de la Ire Dynastie (XXe siècle). Ils furent étudiés par St. Langdon, « The Epic of Gilgamesh », *Publications of the University of Pennsylvania*, t. X, 3, Philadelphia, 1917, et *Museum Journal*, t. VIII, 29-38.

Les petits fragments sumériens, par les divinités qui y sont mentionnées, feraient remonter le texte original au milieu du IIIe millénaire.

[3] Cf. à ce sujet: H. Frankfort, *Cylinder Seals*, London, 1939, 63.

[4] On appelle « formelle » une représentation déterminée uniquement par symétrie ou antithèse. Par exemple, Enkidu, généralement sans ceinture, en porte parfois comme Gilgamesh, quand il est représenté à côté de celui-ci.

[5] Thompson, Tabl. I, col. II, lg. 1, p. 11 et Tabl. IX, col. II, lg. 16, p. 50. — Gressmann, Tabl. I, lg. 51, p. 151 et Tabl. IX, lg. 51, p. 168.

«deux tiers[1] de lui sont d'un dieu, un tiers est d'un homme»; *U kî rîmi ugdaššaru eli niše* [2]: «comme un taureau sauvage il est puissant sur les hommes». Ses cheveux retombent sur ses épaules, car *unasis kimatsu elu sirišu* [3]: «il tressa sa chevelure sur son dos ». On peut déduire du texte babylonien (cf. 73, n. 2) qu'il doit être chevelu comme Enkidu, car « à Gilgamesh il (Enkidu) est égal par les cheveux couvrant la tête » [4]. Par le même texte on saura que Gilgamesh est plus grand et plus robuste qu'Enkidu: « dans sa stature Enkidu est plus humble, et dans son squelette (esimta cf. hébr. עצם) plus petit » [5].

En ce qui concerne son habillement, nous ne retiendrons ici que ce qui importe pour le commentaire de nos pièces. Un autre fragment babylonien [6] nous dit: [*iškun pa*]*taršu ina šibbišu* [7]: « il plaça l'arme dans sa ceinture ». Or nous sommes renseignés sur la nature de cette ceinture par un fragment sumérien où il est dit [8] que Gilgamesh déroula de sa taille sa ceinture pesant 50 mines [9].

Quant à Enkidu, on en possède une description un peu plus détaillée: [*u*]*'ur šarta kalu zumrišu ; uppuš piritu kima sinništi* [10]: «tout son corps était velu; il portait (tressait = *ubbuš*, cf. Thompson, notes) sa chevelure comme une femme »; *itiq pirtišu uhtannaba kima ilu Nisaba* [11]: «ses cheveux poussaient comme le blé des champs » [12]. En général, il est dit *kima ili tabbaši* [13]: « il est beau comme un dieu». Avant d'être civilisé par l'hiérodule, il mène une vie sauvage en compagnie des troupeaux qu'il protège contre les chasseurs et les fauves: *lubušti labiš kima ilu Sumuqan* [14]: «pour vêtement, il est vêtu comme Sumuqan»; [15] «avec les gazelles

[1] Le fait d'être les deux tiers d'un dieu n'implique pas une marque extérieure, mais indique une certaine beauté, un caractère interne, ce qui est confirmé par Thompson, Tabl. XI, lg. 3, p. 60, où Gilgamesh dit à Utnapishti: « Je te regarde, Utnapishti, et tes mesures ne sont pas différentes; tu ne diffères en rien de moi. »

[2] Thompson, Tabl. I, col. IV, lg. 39, p. 14. — Gressmann, Tabl. I, lg. 196, p. 154.

[3] Thompson, Tabl. VI, lg. 2, p. 38. — Gressmann, Tabl. VI, lg. 2, p. 160.

[4] Thompson, Tabl. II, col. V, lg. 14-15, p. 23. — Gressmann, Tabl. II, lg. 179, p. 188.

[5] Thompson, Tabl. II, col. V, lg. 16-17, p. 23. — Gressmann, Tabl. II, lg. 180-181, p. 188.

[6] M. Jastrow et A.-T. Clay, « An Old Babylonian Version of the Gilgamesh Epic on the basis of recently discovered Texts », *Yale Oriental Series, Researches*, IV (New Haven, 1920).

[7] Thompson, Tabl. III, col. VI, lg. 15, p. 29. — Gressmann, B, col. VI, lg. 243, p. 112.

[8] C.F. Gadd, « The Epic of Gilgamesh », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, XXX (Paris, 1933).

[9] Une mine qui représente 1/60 du talent pèse environ 500 grammes. Cf. M.-C. Soutzo, « Essai de classement général des poids assyro-chaldéens ». *Délégation en Perse, Mémoires*, XII (1911), 40 sq.

[10] Thompson, Tabl. I, col. II, lg. 36, p. 12. — Gressmann, Tabl. I, lg. 86, p. 152.

[11] *Ibid.*

[12] Littéralement ses cheveux sont comparés à ceux de la déesse Nisaba, déesse des céréales. Cf. Dhorme, *Choix de textes assyro-babyloniens, Ea et Atarhasis*, p. 130, n. 32.

[13] Thompson, Tabl. I, col. IV, lg. 34, p. 14. — Gressmann, Tabl. I, lg. 184, p. 154.

[14] Thompson, Tabl. I, col. II, lg. 38, p. 12. — Gressmann, Tabl. I, lg. 88, p. 152.

[15] Dieu-berger, dieu des troupeaux, protecteur des brebis et des agneaux: un euphémisme pour dire qu'Enkidu est nu.

il mange de l'herbe, avec les troupeaux il visite les abreuvoirs »[1]; « il suce le lait des troupeaux »[2]. Après avoir été initié à la civilisation et avoir tondu la toison de son corps, il saisit son arme et attaque les lions: « les pasteurs purent reposer la nuit: il surprenait (attrapait: *utappiš*, cf. hébreu תפש) les panthères (loups ?) et chassait les lions »[3].

Outre l'arme[4] déjà mentionnée à sa ceinture, Gilgamesh porte une hache[5] et une épée attachée à la ceinture: *išlup namsar sibbišu*[6]: « il tira l'épée de sa ceinture ». D'après le texte babylonien, Gilgamesh et Enkidu dans leur lutte contre le géant Humbaba sont encore armés d'un javelot ou lance pesant 30 mines: *sipru 30 mana ša ahišina*[7].

Dans la lutte contre le taureau céleste, c'est Enkidu et non Gilgamesh, qui, tenant le taureau par les cornes, le jette par terre le long de son corps en le saisissant par la queue[8].

* * *

Dans cette description littéraire, on distinguera les caractères généraux et abstraits dont la glyptique ne donne pas la représentation, et les notions concrètes qui peuvent être traduites sur les cylindres par des détails extérieurs.

Au premier groupe appartiennent les épithètes qui ne peuvent être rendues que par la représentation d'un être vigoureux, à la stature athlétique, aux formes herculéennes. Qu'il soit « beau comme un dieu », « fort comme un taureau », qu'il s'empoigne avec Enkidu comme « deux taureaux qui enfoncent les portes », etc., le type de ce personnage sera peu changeant. Si le problème est ainsi posé, sur quel critère se basera-t-on pour affirmer que tel type représente tel personnage et non tel autre ? Ce critère nous sera fourni par les détails concrets et l'ensemble de la scène étudiée.

[1] Thompson, Tabl. I, col. II, lg. 39-40, p. 12. — Gressmann, Tabl. I, lg. 89-90, p. 152.

[2] Thompson, Tabl. II, col. III, lg. 1-2, p. 21, et col. V, lg. 20-21, p. 23. — Gressmann, A, Tabl. II, lg. 82-83, p. 187, et Tabl. II, lg. 184-185, p. 188.

[3] Thompson, Tabl. II, col. III, lg. 27-32, p. 22. — Gressmann, A, Tabl. II, lg. 108-113, p. 188.

[4] *Patru*, dont l'idéogramme est Gir (Brünnow, *Classified List*, 309), a la valeur de poignard et d'épée (cf. Deimel, *Sumerische Grammatik mit Uebungsstücken und zwei Anhängen*, Rome, 1939, Anhang 2, signe 9, où il donne comme valeur « Schwert, Dolch »). Il s'agirait d'une grosse arme à forme de poignard (cf. « išpuku patru rabutum », Thompson, Tabl. III, col. VI, lg. 9).

[5] Thompson, Tabl. VIII, col. II, lg. 4, et Tabl. X, col. II, lg. 33, mentionne le « hasinu » qui est une massue en forme de hache (cf. Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, II, p. 449, par. 2; IV, p. 416, par. 6, et p. 420, par. 5.)

[6] Thompson, Tabl. X, col. II, lg. 34, p. 57 (cf. Tabl. VIII, col. II, lg. 5). — Gressmann, Tabl. X, lg. 83, p. 171 (cf. Tabl. VII A, lg. 4).

[7] Texte Yale; Thompson, Tabl. III, col. IV, lg. 34, p. 27 sq. (col. VI, lg. 10, mentionne en outre l'arc et le carquois, « qaštum » et « išpatum »).

[8] Thompson, Tabl. VI, lg. 131-133, p. 41. Cf. notes, où *ina kubur zibatišu*: « il le saisit en pleine (épaisseur de la) queue ».

Ainsi le personnage athlétique de la *fig. 2*, aux longs cheveux soigneusement divisés par une raie, formant trois [1] boucles superposées de chaque côté du visage, aux jambes de profil, au buste et à la grande tête carrée de face, est Gilgamesh. La ceinture qu'il « déroula » de sa taille est représentée sur le cylindre par une triple ceinture [2]. Sa barbe ondulée, taillée en rond, est identique à celle du personnage situé à l'autre extrémité, qui est Enkidu. Il est armé d'un javelot, mentionné par les textes, dont il se sert contre le lion. Or les tablettes V et VI, où il devrait lutter contre les fauves dans son expédition contre Humbaba, sont mutilées; mais on sait, parce que Gilgamesh s'en vante devant Siduri et Urshanabi [3], qu'il lutta

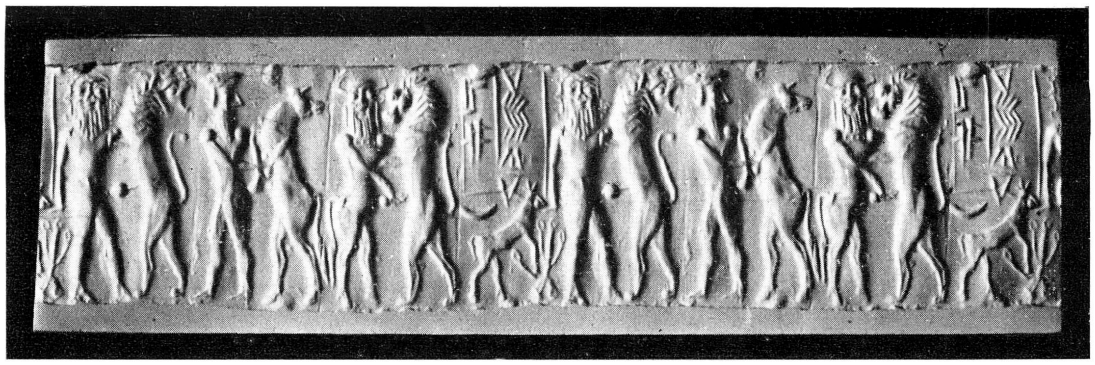


Fig. 2. — Sceau d'Ilum-bani; Gilgamesh et Enkidu aux prises avec les fauves, tandis que Sumuqan défend le bovidé (n° inv. 12467).

contre les lions en compagnie d'Enkidu. Même si l'on considère ces éléments comme conjecturaux, bien qu'ils soient confirmés par la littérature, il n'en reste pas moins qu'il s'agit de Gilgamesh dans cette scène où il se trouve associé avec un personnage dont l'identification en tant qu'Enkidu est plus aisée. Tant qu'une inscription ne nous fournira pas la preuve du contraire, nous ne voyons aucune raison de renoncer à cette identification qui nous est très commode pour l'inventaire. Toutefois une certaine réserve s'impose, et l'on admettra que le type de Gilgamesh n'illustre pas toujours l'épopée, mais que son modèle a pu être aussi emprunté à d'autres sujets où il s'agissait de génies bienfaisants. Si l'on trouve Gilgamesh représenté comme serviteur et héraut d'un dieu [4], portant l'éten-

[1] Les rares spécimens où il n'a que deux mèches sont une déviation de la représentation classique.

[2] Dans le personnage à la pêche (Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXV, fig. 7) Léon Heuzey reconnaissait Gilgamesh à la triple ceinture, qu'il considérait, sans se baser sur aucun texte, comme un trait de son signalement. Cf. Léon Heuzey, « La Pêche de Gilgamesh », *Revue d'Assyriologie*, VI (1907), 57.

[3] Thompson, Tabl. X, col. I, lg. 51, p. 56, et col. III sq.

[4] J. Menant, *Recherches sur la Glyptique orientale*, Paris, 1883, t. I, fig. 64. (W. H. Ward,

dard de divinités [1] — le plus souvent de Shamash — abreuvant des buffles avec le vase aux eaux jaillissantes [2], ou tenant lui-même le vase dans la suite d'Ea [3], on en conclura que, pour représenter un génie ou un esprit bienfaisant, on avait recours dans des temps moins reculés à un type qui avait déjà reçu dans la protohistoire ses dimensions et sa forme parfaites.

Il faut interpréter dans le même sens le rôle de Gilgamesh sur le cylindre de la *fig. 4*. Héros bienfaisant, il triomphe du génie maléfique qu'est le griffon à bec d'aigle. Le thème est celui d'une divinité ou d'un génie bienfaisant qui lutte, harpé à la main, contre un génie du mal [4].

Enkidu a la même destination bienfaisante [5], mais il arrive qu'il apparaisse comme un démon ou un dieu maléfique, jouant un rôle semblable à celui de Kingu [6], tel que nous le relate, quinze siècles plus tard, l'*Enuma Eliš*, tabl. X.

* * *

Mais retournons à notre épopée. La description d'Enkidu fournit des traits généraux qui permettent de rechercher dans la glyptique un être non seulement athlétique et vigoureux, mais encore témoignant de son état sauvage et de sa parenté avec le bétail parmi lequel il vit. Où trouvera-t-on une meilleure synthèse de cet être hybride, à la fois animal et homme, que dans ce taureau à buste et tête humains des *fig. 1 et 2* ? Laissons parler à ce sujet le colonel A. de la Fuye, qui décrit [7] cet être à propos du premier cylindre de Lugalanda [8]:

The Seal Cylinders of Western Asia, Washington, 1910, fig. 286; L. Delaporte, *Catalogue des Cylindres orientaux du Musée du Louvre*, Paris, 1920-22, pl. 73, fig. 4 (A. 161) et Menant, fig. 65 (Louvre, pl. 5, fig. 2 (T. 96).)

[1] Il le porte avec Enkidu dans L. Delaporte, *Catalogue des Cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1910, pl. XII, fig. 143. — Dans Frankfort, *op. cit.*, pl. XXVII *k*, Enkidu, coiffé de la tiare à cornes, porte l'étendard, tandis que de Gilgamesh partent les eaux jaillissantes (le vase a été omis par l'artiste). — Dans Ward, *op. cit.*, fig. 454 *a*, c'est encore Enkidu qui tient l'étendard.

[2] Collection de Clercq, *Catalogue méthodique et raisonné*, Paris, t. I, pl. V, fig. 46.

[3] Delaporte, *Bibl. nat.*, pl. XXIX, fig. 434; de Clercq, t. I, pl. XVII, fig. 162. Se basant sur ces représentations, Heidenreich voyait dans Gilgamesh le fils d'Ea, Tammuz; et là où il y avait plusieurs personnages, les frères de Tammuz.

[4] *Bibl. nat.*, pl. XXIII, fig. 337, et Ward, *op. cit.*, fig. 585 sq. On observera que le griffon en forme de fauve ailé est malfaisant, tandis que celui en forme humaine remplit toujours un office sacré soit par des aspersions, soit par la consécration d'offrandes.

[5] Cf. n. 1.

[6] Delaporte, *Louvre*, pl. 70, fig. 11 (A, 131). On pourrait voir dans de Clercq, t. I, pl. XXXVIII, fig. 181 *bis*, le prototype le plus ancien de cet Enkidu, assailli par Shamash. Sur le rôle joué dans la glyptique par Enkidu, en tant que dieu maléfique, cf. Dietrich Opitz, « Der geschlachtete Gott », *Archiv für Orient-Forschung*, V (1929), 81-89.

[7] *Revue d'Assyriologie*, VI, 110-111.

[8] *Ibid.*, pl. I (= pl. V du volume).

« Quand on considère cette étrange créature, on demeure perplexe et l'on se demande où commence l'homme et où finit l'animal; la croupe du taureau se fond dans le torse humain avec une incontestable habileté; le mélange des deux natures est encore plus intime dans la tête du personnage: la bouche, le menton, la barbe [1] sont d'un homme, et le développement anormal de ce bas de figure donne à la physionomie je ne sais quoi de méditatif qui nous rappelle qu'Ea-bani [2], l'homme sauvage, le dompteur des fauves, est également « le savant, la sage », *mudu*. Il n'est pas impossible que cet œil énorme [3] qui voit tout, cette oreille pointue et bien ouverte qui entend tout, ne constituent des attributs en rapport avec l'intelligence et la sagesse dont on gratifie le compagnon de Gilgamesh. »

L'explication d'A. de la Fuye, cadrant si bien avec les représentations des *fig. 1 et 2*, n'est pas sans susciter des objections. Weber [4] fut tenté de renverser les rôles, vu que la représentation d'Enkidu correspond à la description qu'on a de Gilgamesh, si l'on considère les cornes d'Enkidu comme un attribut divin [5]. Par notre pièce *fig. 1*, on voit que les cornes d'Enkidu ne diffèrent en rien de celles de l'animal qu'il enserre et qu'elles sont moins accentuées et décoratives que celles données en attributs aux dieux. Elles font partie intégrante de l'être hybride décrit par Allote de la Fuye.

Quant aux détails concrets, on remarquera *(fig. 1)* les cheveux tressés

[1] Tandis que dans la *fig. 2* elle est semblable à celle de Gilgamesh, dans la fig. 1 on ne peut bien la distinguer: on y voit des traits sur la poitrine et, par comparaison à Frankfort, pl. XVI *a* et *d*, on établira qu'il s'agit d'une barbe.

[2] C'est-à-dire « Ea (v. 81, n. 4) l'a fait »; c'est la lecture assyrienne du nom d'Enkidu qui, en sumérien, signifie selon Zimmern « seigneur du souterrain », et selon Langdon « seigneur qui fait fructifier la terre ».

[3] Obtenu par un coup de bouterolle dont on se servait à cette époque. Dans le cylindre *fig. 1*, antérieur à Lugalanda (cf. infra, *Cat. descriptif*), l'œil et le nez sont à tel point accentués qu'on a peine à reconnaître un visage humain.

[4] Otto Weber, « Altorientalische Siegelbilder », *Der alte Orient*, 17-18. Jahresgang, Berlin, 1920.

[5] Weber (*ibid.* 67) part de ce principe que Gilgamesh étant décrit comme les deux tiers d'un dieu, c'est lui qui doit porter les cornes. Il établit qu'il s'agit de cornes divines comparativement à une pièce assyrienne de la fin du IIe millénaire (Weber, fig. 111). En effet, les cornes du Weber 111 sont un attribut divin, mais elles sont dues à des représentations intermédiaires d'Enkidu où il a un rôle de démon, puis de dieu maléfique (cf. 77, n. 6), qui sera tué par un autre dieu. Dans la pièce archaïque de Clercq, t. I, fig. 181 *bis*, il n'a pas encore nettement l'attribut divin, tandis qu'il l'a dans A. 131. et ce sera dans la III Ur la tiare à cornes qu'on rencontre déjà dans *Louvre*, pl. 71, fig. 10 (A. 142). Or cette tiare n'a nullement son modèle dans les prototypes archaïques et c'est une pure juxtaposition des artistes plus récents. Néanmoins, en dehors du fait qu'à l'époque présargonique le caractère de divinité n'était pas indiqué par des cornes, on peut dire que, pour renverser les rôles, Weber aurait pu recourir à d'autres descriptions de l'épopée où il est dit que Gilgamesh est puissant comme un taureau sauvage, et faire valoir que le personnage moitié homme et moitié taureau se prêtait bien à la représentation de Gilgamesh. Mais ni cette description, ni celle de Gilgamesh, deux tiers d'un dieu, n'impliquent, comme nous l'avons déjà remarqué, une marque extérieure.

comme chez une femme. Ici, au lieu de la large natte recouvrant le dos, propre à la coiffure des femmes en Mésopotamie [1], c'est une tresse tombant très bas à l'aspect d'une crinière. On peut supposer que ceci est intentionnel, puisque Enkidu avait les cheveux comme ceux de Nisaba — *ils poussèrent comme la moisson, comme un épi de blé.* La chevelure aurait ici la forme d'un épi, car le signe ŠE, exprimant le blé, est représenté par un épi [2].

Dans la lutte contre le lion de la *fig. 2*, Enkidu tient le poignard, mentionné seulement quand il entreprend avec Gilgamesh l'expédition contre Humbaba. Ce qui frappe dans cette pièce, c'est que, tandis que Gilgamesh enfonce le javelot dans le corps du lion qu'il tient de la gauche par le cou, Enkidu, passant la main gauche derrière le lion, le saisit par la queue. N'avons-nous pas ici une transposition au lion de la lutte contre le taureau céleste, où ce fut Enkidu et non Gilgamesh qui tua le fauve et le saisit par la queue [3] ?

* * *

Outre Gilgamesh et Enkidu, la *fig. 2* montre au centre un personnage dont l'identification présente certaines difficultés. Il ne peut s'agir d'un dédoublement de l'un des deux autres personnages, car le dédoublement n'est d'habitude qu'une simple répétition d'un même personnage sous le même aspect et la même forme, due à des raisons formelles de symétrie ou d'antithèse. Celui-ci, par contre, diffère totalement des autres d'aspect et d'attitude. Il leur est pourtant apparenté puisqu'il figure en leur compagnie. Ce troisième personnage, fréquent dans l'art mésopotamien, peut être identifié par d'autres représentations.

Au cours de la période accadienne, on en rencontre un, toujours de profil, portant une barbe terminée en pointe et des cheveux ramenés en arrière, en chignon; il est coiffé tantôt d'une calotte ou tiare plate, tantôt d'une tiare qui paraît surmontée d'une couronne de plumes dressées en forme de corbeille [4]; il est toujours vêtu d'un pagne ou d'un justaucorps court, retenu par une ceinture retombant en pointe, que nous devrions reconstituer dans la *fig. 3*, à cause de la cassure.

La période protohistorique connaît un personnage toujours nu, de profil, à la longue barbe [5], aux cheveux bouclés en forme de crochets [6] revêtant l'aspect de plumes.

[1] Cf. la coiffure, Weber, fig. 430, et Frankfort, pl. V *c*; elle n'est pas nécessairement toujours portée par une femme.

[2] Anton Deimel, *Sumerische Grammatik*, Anhang 2, signe 219; et *Keilschrift-Paläographie*, Rome, 1929, 24, signe 87. — Cf. *RA*, VI, 120.

[3] Voir 75, n. 8.

[4] Ou « tiare treillissée ». *Bibl. nat.*, fig. 17.

[5] Rectangulaire, se terminant souvent en pointe. Cf. A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel*, Berlin, 1940, fig. 113 et 114. Elle est à opposer à la barbe « taillée en rond », propre à Gilgamesh.

[6] Cf. Louvre, A. 66.

Par son exécution, la *fig. 2* rappelle l'art de la fin de la période présargonique. Par contre, le fait que l'inscription est divisée en cases séparées, méthode coïncidant avec le début du règne de Sargon, et surtout le caractère accadien de cette inscription (Ilum-bani), ferait dater notre pièce des premières années de l'ère sargonique. C'est donc un personnage de transition: le début de l'époque accadienne le montre encore nu, tandis que plus tard il portera un court justaucorps, comme dans la *fig. 3*. Ses cheveux, dressés comme des plumes à l'époque protohistorique, évolueront en tiare treillissée ou en haut bonnet plat en forme de corbeille, comme on le voit sur les *fig. 2 et 3*.

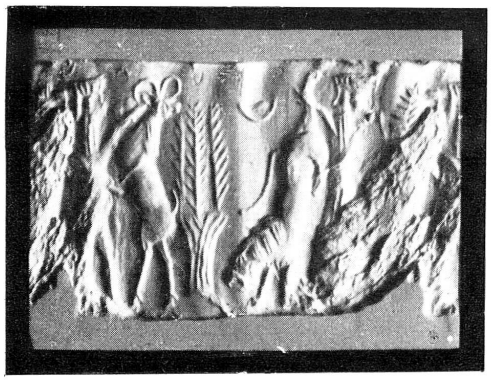


Fig. 3. — Sumuqan-Enkidu triomphant du lion et défendant le bouquetin (n° inv. O. 2).

Qui est-il ? Pezard [1] veut que ce soit Gilgamesh, mais un Gilgamesh de modèle et de facture élamites. Il établit qu'il était d'abord imberbe; puis que les cheveux dressés évoluèrent en tiare à plumes, modèle de la tiare striée, et qu'on lui ajouta une barbe à l'époque de Sargon. Mais on objectera que depuis la plus haute antiquité on rencontre deux personnages aux cheveux dressés dont l'un est imberbe et l'autre barbu [2].

Contenau [3], par contre, distingue deux représentations d'Enkidu: l'une en fait un être mi-homme et mi-taureau, l'autre est le personnage à la tiare à plume de notre cylindre. Si cette interprétation appelle déjà des réserves pour les pièces où Enkidu n'est pas représenté, et où ce personnage le remplace — accomplissant le même geste que lui dans la lutte contre le lion qu'il saisit par la queue, comme dans Moortgat 154 — à plus forte raison ne saurait-elle être retenue pour notre pièce où Enkidu est figuré! Ici, comme dans toutes les pièces où il apparaît, ce personnage a pour fonction principale de veiller sur le bétail rural, de protéger les génisses contre les fauves [4], de soustraire les bouquetins aux attaques des lions, comme sur la *fig. 3*. En bref, ce n'est pas un lutteur, mais un berger. Sur la *fig. 2*, tandis que les deux héros luttent contre les lions, armes à la main, notre personnage est sans arme et tient le bovidé par les pattes antérieures. La représentation classique de la protection nous est fournie par la *fig. 1*: elle consiste à enlacer le cou du bétail à protéger. Pour indiquer le triomphe sur le fauve vaincu, Weber [5] donne deux atti-

[1] *Etude sur les intailles assyriennes, Délégation*, XII, 118.
[2] Moortgat, fig. 113, 114.
[3] *Manuel*, t. II, 614-615 et 687.
[4] Cf. 81, n. 2.
[5] *Altorientalische Siegelbilder*, t. I, 76.

tudes: soit tenir le fauve renversé par ses pattes postérieures, soit le saisir par les pattes antérieures. La première attitude figure sur les *fig. 3 et 4*; il faut la considérer comme acquise. Mais la deuxième n'est nullement prouvée. Sur la *fig. 2* ce serait plutôt une attitude de protection envers le bovidé, et ceci est attesté par les cylindres de la Bibliothèque nationale 17 et 19, où le personnage saisit la patte antérieure du bouquetin pour le soustraire à l'attaque du lion.

Le prototype de notre personnage, dans la scène secondaire du DP. 11 [1], entoure de son bras gauche une gazelle et, de la main droite, en saisit la patte; son attitude est identique à celui de la *fig. 2* et on ne peut douter qu'elle ne soit protectrice.

En considérant ce rôle de berger, de gardien du bien-être et de la production du bétail — rôle qui cadre avec les représentations les plus archaïques [2] de ce personnage —, nous pourrons l'identifier en restant dans le cycle de Gilgamesh.

Selon l'épopée [3], Enkidu rêve qu'il doit rejoindre Sumuqan dans l'Hadès. Or Sumuqan est un dieu par excellence de fécondité, protecteur du bétail, *seigneur des bergeries* et maître de la production animale. Il est aussi une figuration de la fertilité, et prend les fonctions et les attributs de la grande déesse-mère, déesse de la fertilité et du bétail, Bau, mère d'Ea [4]. Sumuqan et Enkidu, dont le rôle sur terre en tant que génies de caractère chtonien est éphémère, doivent, par leur caractère de fertilité, subir le sort de Tammuz et de Gishzida [5] qu'ils vont rejoindre dans l'Hadès. Et c'est à cause de sa fonction primordiale de berger et de compagnon des troupeaux, qu'Enkidu est nu comme Sumuqan. Albright [6] fait valoir philologiquement le caractère de fertilité et de fécondité de Sumuqan, de même que sa parenté avec Enkidu. Il établit [7] que Sumuqan, dans son rôle terrestre, est pratiquement identique à Enkidu. L'identité de leur rôle n'empêche pas qu'ils soient différenciés dans leurs représentations. Sumuqan, de nature et

[1] *Documents présargoniques*, par le colonel Allotte de la Fuye, Paris, Leroux, 1908.

[2] *Bibl. nat.*, fig. 10, 11, 17, 18, 19, etc. — *Louvre*, A. 58-A. 66. — Moortgart, fig. 113, 114. — Frankfort, pl. XII *a*, et XIII *b* où la chèvre, attribut de Sumuqan, est représentée.

[3] Thompson, Tabl. VII, col. IV, lg. 49, 47.

[4] *Ea*, dieu de *l'eau et de l'abîme*, anciennement Enki (et Uttu), c'est-à-dire *Seigneur de la terre*, est le dieu du sol et du sous-sol, de l'*apsu* sur lequel flotte la terre. La ville d'Eridu étant située au bord du golfe Persique, entourée de marais d'où émerge la terre de tous côtés, il est *roi d'Eridu* où il a sa demeure terrestre dans le *kiškanu* noir (Dhorme, *Choix*, 97), arbre sacré aux vertus thérapeutiques qui servait à toutes les conjurations et incantations. Les prêtres plongeaient ses rameaux dans les eaux de l'Apsu et en aspergeaient l'homme tourmenté, car Ea, dieu de la sagesse par excellence, est aussi le dieu des connaissances secrètes, de la magie et des présages.

[5] Ils se tiennent ensemble devant la porte d'Anu (Gressmann, *Adapa-Mythos*, B, lg. 20, p. 145). Giš-zida et Giš-ti signifieraient « *Arbre de vérité* » et « *Arbre de vie* ». Les deux arbres étaient placés à la porte du Ciel, à l'Orient, devant la porte du Soleil-Levant. Gish-zida et Tammuz se tenaient devant cette porte, soit qu'ils personnifiaient ces arbres, soit qu'ils les veillaient. (Cf. Nell Perrot, *Les Représentations de l'Arbre sacré*, Paris, 1937, 45 sq.)

[6] *Journal of A.O.S.*, t. 40, 320-334.

[7] « The Babylonian Gazzelle-God Arwium-Sumuqan », *Archiv f. O.*, III, 181.

d'origine divines, conservera son aspect humain, les dieux étant anthropomorphisés. Enkidu, de nature humaine, aura, outre son aspect humain, un aspect mi-taureau pour marquer qu'il est né parmi le bétail et qu'il lui est apparenté.

Le personnage que nous identifions dès la protohistoire à Sumuqan cadre très bien avec les conventions artistiques de l'époque présargonique et surtout de la période Meshannipada (= Ire dyn. d'Ur). A cette époque, les divinités, qu'elles soient assises ou debout, ont toujours le visage de profil [1]; seul le héros Gilgamesh est vu de face [2]. Qu'on ait tenu à représenter la divinité avec une barbe, les cylindres de Moortgat nos 101 et 144 [3] nous en donnent le témoignage.

* * *

Les champs des cylindres du cycle sont remplis de végétaux et d'astres. Ceux-ci ne sont pas nécessairement liés à la représentation principale. Ils peuvent y figurer pour des raisons formelles, soit comme motif de remplissage, soit dans le but de ne pas laisser sur le cylindre un espace libre où puissent s'introduire de mauvaises influences. Dans la *fig. 2* on a: « *capridé — astre — arbre* » [4], ce qui pourrait indiquer le caractère de végétation [5].

Le cycle de Gilgamesh est lié au mythe astral [6]. Nous nous réservons de traiter des rapports existant entre les astres figurant sur les cylindres, et les mythes, lorsque nous nous occuperons de représentations dont l'interprétation ne peut donner prise à aucun doute.

Catalogue descriptif.

Cylindre de lapis-lazuli [7] acquis chez Osman Noury Bey, Constantinople. Hauteur: 0 m. 026; diamètre: 0 m. 014. No inv. 12686. *Fig. 1.*

[1] Cf. Moortgat, 134-141.

[2] Louvre S. 443 (Pezard, *Délégation XII*, fig. 125): le personnage semblable au nôtre est vu de face.

[3] On ferait la réserve que, dans Moortgat 117 et Louvre S. 444, ce personnage saisit le taureau androcéphale ou céleste qui ne pourrait se rapporter qu'à Enkidu. De telles représentations apparaissant isolément, pouvons-nous affirmer que, déjà à cette époque, l'artiste, prenant pour modèles des personnages bien définis, ait pu confondre leur rôle respectif ?

[4] Groupe étudié par M. Pezard, *Délégation XII*, 131, fig. 166 et 167. Pezard fait valoir (*ibid.*, 96) que dans l'Elam-Sumer ils avaient un rôle divin ou sacré. Chez les Babyloniens ce groupe est devenu un auxiliaire de représentations de divinités.

[5] Si on le compare à Bibl. Nat. 79, où ils figurent en compagnie du dieu de la végétation, mais où toutefois manque l'emblème de la montagne.

[6] Gilgamesh en tant que héros solaire (cf. 77, n. 1) et Enkidu en tant que héros lunaire, Albright, *ibid.*, note 57. L'attention sur le sens astral du cycle a été attirée par H. Rawlinson, *Athenaeum*, 1872, 735. Cf. P. Jensen, « *Astralmythen* », *Reallexikon der Assyriologie*, 306 sq.

[7] Avant le IIIe millénaire, les aragonites, chalcédoines et chalcites étaient courantes. Le

Le sujet se divise en deux scènes: une principale et une secondaire. Un personnage barbu, nu, debout, tête et buste de face, jambes et pieds de profil à droite. Les yeux sont ronds et saillants, le nez gros et proéminent. Les cheveux retombant sur la nuque sont séparés au milieu par une raie, formant ainsi trois mèches superposées de chaque côté de la figure. De ses bras étendus il enlace deux génisses dressées vers lui; elles ont la tête retournée en arrière vers un lion dressé, queue relevée, en position d'attaque. Le lion de droite est de profil à gauche; celui de gauche est de profil à droite, et tous deux ont la tête tournée, abaissée face au spectateur.

En dehors de la scène principale le champ est divisé en deux registres superposés. En bas: un être à l'arrière-train de taureau dont la longue queue est abaissée, aux bras et à la tête humains, les yeux énormes et le nez démesuré. Il porte une longue barbe (?), des cornes, et ses longs cheveux forment une tresse recourbée à l'aspect d'une crinière. Son bras gauche entoure une gazelle à petite queue abaissée, tournant la tête en arrière [1]. Au-dessus de la croupe de gazelle, une étoile à huit branches.

En haut: contenu dans une case, un carré divisé par des traits horizontaux et verticaux, qui reproduirait la hutte de roseau, ceci pour indiquer la façade d'un temple ou le temple même. Cela d'autant plus que le signe cunéiforme pour la maison, « *é* », est aussi celui du temple ayant la même forme que notre spécimen [2].

En comparant avec le registre supérieur de Barnamtarra DP. 14 (RA, VI, pl. III (VII)) — où on a la même scène de Gilgamesh, mais dont l'inscription contenue dans des cases ne se confond pas avec la représentation, on concluera que notre cylindre date de la période précédant l'ère de Lugalanda [3], soit de la fin du IVe millénaire.

* * *

Cylindre en serpentine vert clair; hauteur 0 m. 037, diamètre 0 m. 029; la perforation a été seulement amorcée à la partie supérieure. Nr inv. 12467. *Fig. 2.*

Six figures disposées symétriquement, se divisant en trois sujets. Chaque sujet est formé d'un personnage aux prises avec un quadrupède [4].

lapis-lazuli (idéogrammes ZA + KUR = pierre (précieuse) + montagne) est une matière de choix, comme l'or (cf. Thompson, Tabl. VI, lg. 10, p. 38, où Ishtar veut séduire Gilgamesh par la promesse d'un char d'or et de lapis-lazuli). Ayant donc un cylindre en matière précieuse, nous sommes amenés à y voir un sceau contenant le nom d'un personnage important.

[1] Scène identique dans le registre inférieur de Barnamtarra: DP. 14*d* = RA, VI, pl. III (VII).

[2] Il est probable qu'on a le nom du propriétaire (v. 82, n. 7); dans ce cas l'étoile sera AN, ou le déterminatif, et le grand signe en haut un RA (moins semblable à *parakku*, *bara*). La difficulté dans la lecture est due au fait que l'inscription chevauche le dessin; on ne sait pas s'il s'agit du bout de la queue ou d'un signe comme « tar (?) — RA ». (Les 5 bulles seraient-elles *ninnu* = 50, nombre sacré du dieu Enlil ?)

[3] Correspondant à la II/III *Early Dynastic Period* de Frankfort.

[4] Pour le développement formel, cf. Weber, t. I, 49*c* (Weber 200 et 202).

Premier sujet (de gauche à droite). — Un homme de profil à droite, la tête de face, le corps sanglé d'une triple ceinture. Il porte une longue barbe ondulée, taillée en rond, recouvrant la poitrine; ses cheveux forment, de chaque côté du visage, trois boucles superposées. Du bras gauche, il saisit un lion dressé en face de lui, queue relevée et rejetant la tête en arrière, la gueule grande ouverte, tandis que de la main droite il plante un javelot dans le ventre du lion.

Deuxième sujet. — Un homme nu avec les jambes et la croupe de profil à gauche, le buste de face, les bras et la tête de profil à droite. Il porte une longue barbe triangulaire, une chevelure ramenée en arrière en chignon et il est coiffé de la tiare surmontée d'une couronne de plumes dressées en forme de corbeille. Il saisit de la main droite une des pattes antérieures d'un taureau dressé de profil à gauche qui rejette la tête en arrière. Le bras gauche, invisible, entoure peut-être le cou du taureau.

Troisième sujet. — Un lion rugissant dressé de profil à gauche, la queue relevée; il se défend de ses pattes antérieures contre un personnage nu. Celui-ci a un corps humain et un arrière-train de taureau à queue abaissée. Son visage est de face [1]; il porte une longue barbe ondulée qui recouvre sa poitrine; il a de grosses cornes. Le bras gauche entoure le cou du lion et saisit l'extrémité de sa queue, tandis que la main droite plante un poignard dans le ventre du lion [2].

Dans le champ: un arbrisseau à quatre tiges terminées chacune par une feuille lancéolée, posé sur l'emblème de la montagne. Un cervidé, de profil à gauche, bondit pour les brouter. Un croissant lunaire. En deux lignes, le nom du propriétaire du sceau:

I — LUM — BA — NI
UR — PA

L'aspect des figures nous ferait situer le cylindre à la fin de l'époque présargonique; mais l'inscription étant accadienne, nous le daterons plutôt de la période de Sargon (XXVIIIe siècle av. J.-C.).

* * *

Cylindre de serpentine foncée, trouvé à Babylone; don d'Alphonse Pictet. Hauteur: 0 m. 030, diamètre: 0 m. 017. N° inv. O. 2. *Fig. 3.*

Scène composée de cinq figures dont trois animales et deux humaines [3], dont

[1] Enkidu a la tête toujours de profil. Ici, comme dans Frankfort pl. XVI *f*, nous avons affaire à un cas rare.

[2] Même attitude de lutte, mais il tient la queue de la droite et plante le poignard de la gauche, dans *Louvre*, pl. 49, fig. 15 (D. 15).

[3] Pour le développement formel, cf. Weber, I, 41 sq. (Weber 159).

les éléments sont redoublés par souci de symétrie et constituent deux scènes, celles-ci encadrant un pot qui contient une plante à trois tiges [1].

Personnage debout, de profil à droite. Par suite de la cassure du cylindre, on doit reconstituer qu'il est vêtu d'un châle enroulé au centre, formant un court jupon, tel qu'on l'aperçoit sur son double. Il est coiffé de la tiare surmontée d'une couronne de plumes, et ses longs cheveux retombent sur la nuque. Sa longue barbe couvre sa poitrine. De la main gauche, il tient un des membres antérieurs d'un bouquetin dressé dont il enlace le cou du bras droit. Le bouquetin a la tête rejetée en arrière, vers la plante.

Derrière ce personnage on aperçoit, bien que le cylindre soit cassé, la crinière bouffante d'un lion rugissant dressé, en posture d'attaque.

Deuxième scène: un personnage semblable, de profil à gauche, triomphe sur un lion rugissant qu'il tient soulevé par les membres postérieurs. Dans le champ, le croissant lunaire.

La matière du cylindre, serpentine, courante au IIIe millénaire, la tenue du personnage et la composition de l'ensemble (absence de petites figures en dehors de la scène principale), nous font situer cette pièce en pleine époque d'Agadé (vers XXVe siècle av. J.-C.).

* * *

Cylindre en serpentine rouge clair; hauteur: 0 m. 041, diamètre: 0 m. 017. Fissures verticales. N° inv. 12468. *Fig. 4.*

Personnage debout, torse de face, jambes de profil à gauche. Sa barbe ondulée est taillée en rond, ses cheveux sont partagés par une raie médiane qui forme de chaque côté du visage trois mèches superposées. Une triple ceinture retient son pagne orné de rayures horizontales. La musculature des nus est rendue avec précision. Il tient de chaque main, par ses pattes postérieures, un griffon à tête d'aigle et à aigrette [2] et il est encadré par l'arbre sacré aux formes élégamment stylisées [3]. Tout autour du personnage l'inscription suivante:

[1] Ces tiges ont la forme d'épis. A l'époque présargonique, on trouve la plante à tige unique dans Bibl. Nat. 15. L'équivalent de notre plante, Louvre A. 73 (roseau de marais — comparé à Moortgat 146 ?); cf. Frankfort, 74. — Dans Frankfort, pl. XX*e* et XXI*b*, *f*, on rencontre ces tiges, ou épis, poussant des épaules, ou en compagnie de la divinité de végétation. Dans notre spécimen, au lieu de voir dans la plante l'attribut de fertilité de Sumuqan-Enkidu, nous verrions plutôt un motif de séparation (Trennungsmotiv) entre deux groupes en lutte, cf. Faradsch Basmadschi, *Landschaftliche Elemente in der mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Dissertation, Basel, 1943, H. 9, 40 sq.

[2] Le griffon de Suse, dont les membres postérieurs sont ceux d'un lion, en offre le prototype au début du IIIe millénaire; cf. Contenau, *Manuel*, t. I, fig. 295, 305.

[3] En Sumer, l'arbre sacré est un palmier; en Assyrie, on le stylise au point de ne reconnaître le palmier que par les palmettes latérales. Nous aurions plutôt, ici, un cèdre en tant que dispen-

ZA — AB — RI	Zabri
MAR PA — RI	fils de Pari
AB — UM — ?	?
ilu ? GA — KAM	?

Le griffon-démon apparaît au XIVe siècle [1]; en le comparant à celui du cylindre d'Enurta-Tukulti-Assur [2], on pourrait dater notre cylindre du XIIIe siècle, soit du début de l'art assyrien.

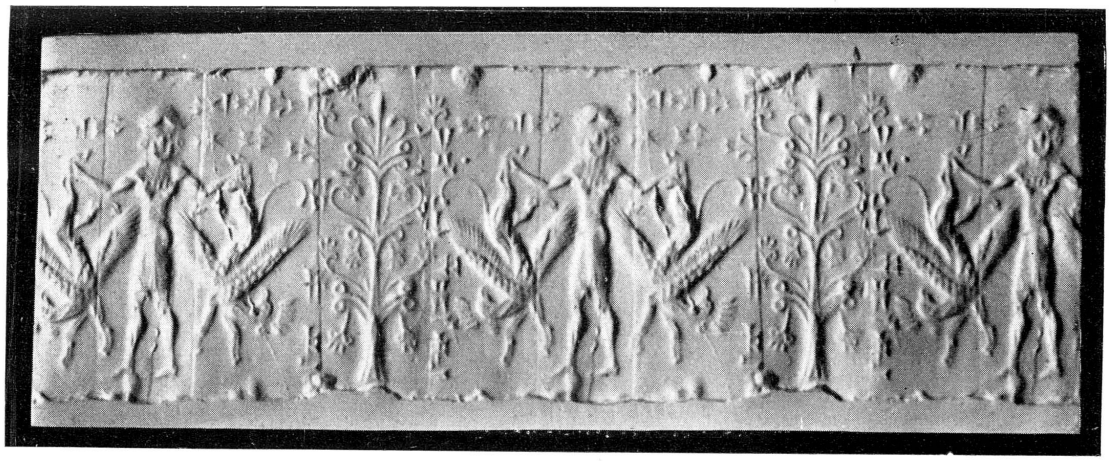


Fig. 4.— Gilgamesh triomphant de deux griffons malfaisants, encadré par l'arbre sacré (n° inv. 12468.)

Un cylindre identique à celui du musée a été publié par Ward, op. cit., fig. 586 et 699, et Frankfort, op. cit., pl. XXXII *b* (Boston 25-67).

* * *

Cylindre de marbre blanc acquis chez Osman Noury Bey, Constantinople. Hauteur: 0 m. 037, diamètre: 0 m. 019. N° inv. 12687. *Fig. 5.*

Sur une ligne de terre, un personnage debout, de profil à gauche. Il est coiffé du turban babylonien. Ses cheveux sont rassemblés sur la nuque en un chignon relevé. Il est vêtu d'une tunique et d'un long châle uni retombant sur le côté en

sateur de vie. Quand l'arbre de vie est stylisé comme ici, il représente la divinité qu'il est lui-même à l'origine (cf. 81, n. 5) et doit être différencié de l'arbre traité d'une façon naturaliste qui n'a pas de sens symbolique.

[1] Dans le cylindre d'Eriba Adad, cf. Frankfort, Text-fig. 56, 187.

[2] Frankfort, 191.

un pli vertical. Il tient ses deux mains levées et parallèles, ouvertes, paumes face au visage, dans une attitude dénommée par Delaporte et Frankfort « *d'intercession* ».

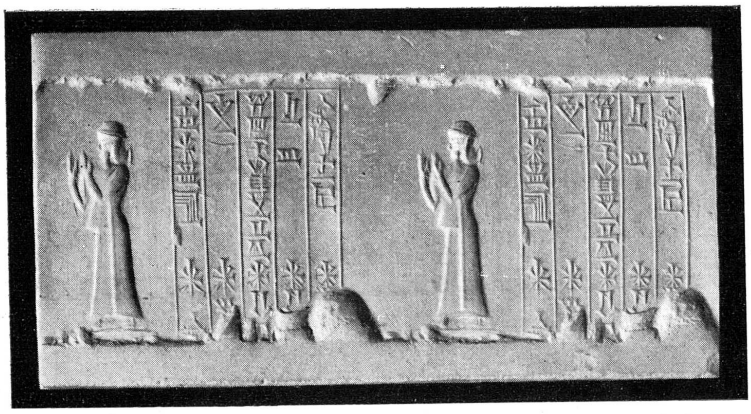


Fig. 5. — Sceau du prêtre Nashur; il tient ses mains levées dans une attitude d'intercession (n° inv. 12687).

Une inscription en cinq lignes:

Transcription:	1.	NA — AS — HU — UR	Ilu [ADAD] [1]
	2.	KALU (= uš + ku)	Ilu MARDUK [1]
	3.	MÂR IŠ — KUN — LI — IS — SU	Ilu MARDUK
	4.	ARAD	Ilu [ADAD]
	5.	Ù	Ilu NIN — É — AN — NA
Traduction:	1.	Nashur-Adad	
	2.	devin de Mardouk	
	3.	Fils d'Iškunlisu-Mardouk	
	4.	serviteur des dieux Adad	
	5.	et de Ninéanna.	

La coiffure du personnage peut être celle d'une divinité [2] ou d'un adorant [3]. Dans la première dynastie babylonienne la scène de l'adoration est simplifiée

[1] Tandis que les lignes 2 et 3 ne portent que le signe AMAR, le signe UD étant abîmé, il n'y a pas de doute qu'il s'agit de Mardouk (composé de AMAR + UD). La reconstitution se complique pour les lignes 1 et 4. On a les traces de trois cunéos, dont deux horizontaux et un oblique qui pourraient aussi bien être le signe UD pour Shamash que IM pour Adad. Or, comme le remarque à juste titre M. W. Baumgartner, il resterait trop d'espace si on lisait Shamash plutôt que Adad. On lira donc Adad.

[2] Le dieu de l'Occident ou « à la masse d'armes » porte toujours cette coiffure.

[3] C. Frankfort, pl. XXX *l*, du début de l'époque cassite où dieu et adorant portent la même coiffure.

à tel point qu'on omet l'adorant pour ne laisser que la divinité et la déesse d'intercession. Ceux-ci sont réduits ensuite à un seul personnage [1], soit à la déesse revêtue du kaunakés et coiffée de la tiare à cornes.

Dans toutes les pièces de ce genre [2], c'est elle seule qu'on rencontre en une telle attitude.

On pourrait voir à sa place le Kalu [3], propriétaire du cylindre, représenté dans l'attitude d'intercession ou, comme le propose E. Unger [4], donnant la bénédiction.

[1] Cf. Frankfort, 150.
[2] C. Moortgat, 477-495, et Louvre A. 460-A. 469.
[3] Un haut dignitaire religieux souvent mentionné dans les actes rituels.
[4] Dans Ebert, *R.V.*, IV, 337.