

Une nouvelle carafe sassanide

Autor(en): **Dürr, Nicolas**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **15 (1967)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-727590>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

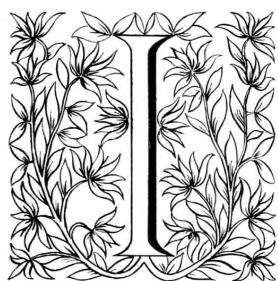
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNE NOUVELLE CARAFE SASSANIDE

par Nicolas DÜRR



Il y a encore quelques années l'art de la toreutique sassanide était extrêmement rare et mal connu. En dehors de la riche collection de plats de chasse et de récipients en métal précieux du Musée de l'Ermitage¹ – tous trouvés sur le sol de l'Union soviétique – seuls quelques exemplaires de la Bibliothèque nationale à Paris nous étaient familiers.

Il s'agit du fameux plat en or dit de Salomon provenant du trésor abbatial de Saint-Denis² et du plat en argent représentant le roi Chosroès II chassant, plat donné par le duc de Luynes au XIX^e siècle³.

La découverte d'une nouvelle pièce avec scène de chasse royale lors de la construction d'une ligne de chemin de fer au début des années 20 de notre siècle, présentée par M. L. Delaporte à l'Académie des inscriptions à Paris, fit sensation⁴. A ces pièces s'ajoute une carafe en argent repoussé, décorée de danseuses, trouvée en Mazandaran et acquise par le shah Kadjas Nazir al-din (1834-1848). Tombée dans l'oubli, elle fut redécouverte en 1938 au Palais de Gouléstan et a trouvé sa place au Musée archéologique de Téhéran⁵. Depuis quelques années apparaissent sur le marché des antiquités un nombre assez important et même inquiétant d'orfèvrerie sassanide. Ces objets furent présentés pour la première fois lors de l'exposition « 7000 ans d'art iranien » à Paris, en 1962; depuis lors, les grands musées d'Amérique et quelques importantes collections privées se disputent ces pièces⁶.

¹ J. SMIRNOV, *Vostochnoe serebro* (Argenterie orientale), Saint-Petersbourg, 1909.

² E. BABELON, *Le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1887, pp. 61-66.

³ E. BABELON, *Guide du Cabinet des Médailles*, Paris, 1900, p. 379. POPE, *op. cit.*, vol IV, pl. 214.

⁴ *Le Figaro*, 31 juillet 1926, *La coupe du roi Bahram Ghour*.

⁵ A. GODARD, dans *Atar-e Iran*, vol. II, 1938, pp. 291-300, fig. 198-203. R. GHIRSHMAN, dans *Artibus Asiae*, vol. XVI, 1953, pp. 51-76.

⁶ *Sept mille ans d'art en Iran*, Paris, 1961/62, Petit-Palais.

Cependant on continuait à découvrir fortuitement de nouvelles pièces étonnantes et de la plus grande importance; mentionnons uniquement les épées en or et en argent ⁷, les bustes des rois sassanides en argent repoussé du Metropolitan Museum de New York ⁸ et celui de la Freer Gallery à Washington, le rhyton en argent partiellement doré représentant la tête de l'ange Drvaspa et se terminant en forme de bucrane exécuté dans le style « hindou », acquis par le Museum of Art de Cleveland ⁹. La nécessité de connaître la provenance exacte de ces trouvailles se faisait de plus en plus sentir.

Plusieurs indices faisaient supposer le Deilaman comme le lieu d'origine probable. Les indiscretions des marchands de Téhéran attirèrent l'attention vers le nord-ouest de l'Iran, région peu accessible d'où provenaient déjà des objets de cultures antérieures comme les fameux rhytons en terre cuite en forme de taureaux à bosses stylisés ¹⁰. D'une part, le gouvernement iranien était soucieux d'encourager le développement économique de cette province en construisant des routes d'accès; lors des terrassements on découvrit un grand nombre de vestiges. D'autre part, le Gilan et le Deilaman étaient réputés déjà dans l'Antiquité pour leur richesse.

Les habitants de la province du Gilan, connus d'Hérodote et de Strabon comme un peuple de farouches guerriers, jouaient déjà sous les Achéménides un rôle important comme fournisseurs de contingents des troupes de Cyrus.

Par sa situation géographique – vallées fertiles et montagnes boisées faciles à défendre – cette province jouissait toujours d'une autonomie relative. Au II^e siècle av. J.-C., le roi parthe Vologèse conquiert les provinces du Gilan et du Mazandran. Le Sassanide Shapour I^{er} après sa victoire sur les Romains, conclut une alliance avec ces farouches montagnards, cavaliers réputés, et en constitua un contingent dans son armée. Le gouverneur de cette contrée fut alors probablement un prince allié à la famille du Roi des Rois.

Depuis quelques années, ces découvertes fortuites d'objets par des paysans ont attiré l'attention des savants et finalement celle du Service des antiquités sur cette région.

En 1961-1962, une partie de la nécropole royale de Marlik, située au nord du confluent de la rivière d'Amarlou et du Sefid-rud, fut mise au jour. La découverte d'un grand nombre de gobelets en or, de style composite, assyrien, mannéen et local, datant du IX^e au VIII^e siècle av. J.-C., démontre le rôle important que cette région a joué dans l'Antiquité ¹¹.

⁷ R. GHIRSHMAN, dans *Artibus Asiae*, vol. XXVI, 1963, pp. 293 sq., fig. 1-3.

⁸ P. O. HARPER, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nov. 1966.

⁹ D. G. SHEPHERD, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, oct. 1966.

¹⁰ R. GHIRSHMAN, dans *Artibus Asiae*, vol. XXV, 1962, p. 57.

¹¹ E. O. NEGAHBAN, *A preliminary report on Marlik excavation, Gohar-Rud expedition, Rudbar, 1961/62, Téhéran, 1964.*

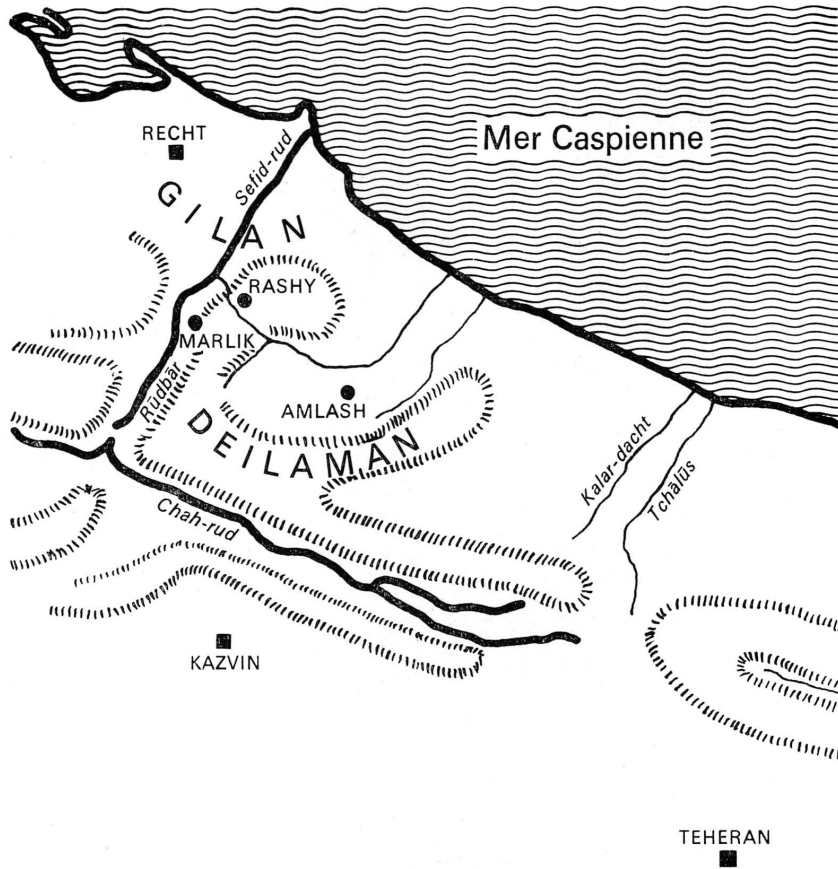


Fig. 1. Carte du Deilaman.

Des fouilles de caractère commercial furent alors effectuées par des entreprises privées qui mirent au jour un grand nombre d'objets d'argenterie et d'orfèvrerie. Après plusieurs séjours sur place, il fut possible de localiser l'endroit principal de ces trouvailles.

Il s'agit du village actuel de Rashy, petite agglomération située sur une colline difficilement accessible qui domine la vallée de l'Amarlou, vallée qui contrôle elle-même l'ancienne route d'échanges qui mène de l'Asie centrale par le haut plateau iranien et par les Portes caspiennes, en longeant le Sefid-rud, vers le Caucase.

Cette bourgade, vrai nid d'aigle et bastion avancé de l'arrière-pays, est protégée au nord, à 500 mètres à vol d'oiseau, par un ravin et par une colline où on a trouvé les restes d'une enceinte. Il s'agit probablement d'une garnison qui protégeait cette ancienne cité. Un grand nombre de tombeaux «à armoires» situés sur le versant sud, typiques pour les tombeaux de soldats de l'époque parthe et sassanide dans cette région, renforce cette thèse.

D'après la richesse et la qualité de l'orfèvrerie et de l'argenterie qui provenaient des tombes fouillées par des paysans de ce village on peut facilement supposer qu'il s'agit de la résidence du prince et de la noblesse de la province, résidence qui connaissait déjà, à en juger d'après les objets trouvés, sa splendeur vers la fin de l'époque parthe et qui se maintint en tout cas jusqu'à la fin du VI^e siècle après J.-C. ; ainsi tout récemment, un plat encore inédit, en argent doré, représentant l'apothéose de Chosroès I^{er} (531-579) nous parvenait de cette localité¹². Le sort de cette cité nous reste jusqu'à présent inconnu. Fut-elle abandonnée pour des raisons politiques ou détruite par un tremblement de terre, ou prise par un ennemi ? Dans la stratigraphie des fossés creusés par des paysans, plusieurs couches d'incendies ont pu être décelées, mais aucune ne remontait à la fin de l'époque sassanide.

Malheureusement, aucune fouille n'ayant été effectuée par une mission archéologique, nous ne connaissons jamais l'importance et l'étendue de cette cité. Probablement construite en torchis et en bois sur des fondations en pierres d'après la coutume encore en vigueur dans la région, il n'apparaît actuellement de cette cité que quelques rudiments de murs dispersés. Au cours des siècles ces pierres, à portée de main, furent réemployées pour la construction des maisons. Nous savons que ces rudes montagnards des provinces du Gilan, du Deilaman et du Mazandran, nommées plus tard Tabéristan, opposèrent une résistance farouche aux envahisseurs arabes. Ibn al-Faqui, géographe du X^e siècle, nous relate un épisode de la conquête islamique du Deilaman. Comme le général arabe montrait aux chefs deilamites une carte de leur région afin de les persuader de l'inutilité d'une résistance, ceux-ci répondirent qu'il avait oublié d'y ajouter les cavaliers qui gardent ces montagnes.

C'est dans le Tabéristan que se maintint le plus longtemps la survivance de la tradition sassanide. Ainsi les monnaies du Tabéristan, frappées sous les gouverneurs abbassides et omayyades, conservaient le type des monnaies sassanides (à l'avant le buste du roi sassanide avec sa couronne, au revers l'autel de feu zoroastrien avec ses deux gardiens)¹³. C'est ainsi que nous devons aux peuples du Tabéristan une importante contribution à la profusion des éléments décoratifs sassanides entrés dans l'art islamique-iranien ; d'autant plus que la dynastie des Bouyides (928-1055), les tout puissants « maîtres de palais » du Kalifat de Bagdad, étaient originaires du Deilaman.

¹² Le plat en argent doré du Musée de l'Ermitage (POPE, *op. cit.*, t. IV, p. 207) semble être de manufacture post-sassanide du Tabéristan. Le personnage assis sur le trône porte un bonnet, et les pans flottants du plat de Chosroès I^{er}, signes de royauté, se sont transformés en pointes de croissant.

Cette trouvaille montre clairement que la représentation de « l'apothéose » de Chosroès I^{er}, surnommé le Juste — un chariot surmonté du trône et tiré par les quatre bœufs à bosse du zoroastrisme — faisait partie intégrante de l'iconographie royale sassanide. Ainsi le plat de l'Ermitage ne représenterait point la divinité lunaire Mâh zoroastrienne, comme le supposaient Pope et Lukonin, mais serait l'aboutissement d'une réplique d'un élément iconographique dynastique sassanide, solidement établi sous Chosroès I^{er}.

¹³ *Katalog der Orientalischen Münzen, Die Münzen der östlichen Chalifen*, Königliche Museen zu Berlin, 1898, pp. 54-64.

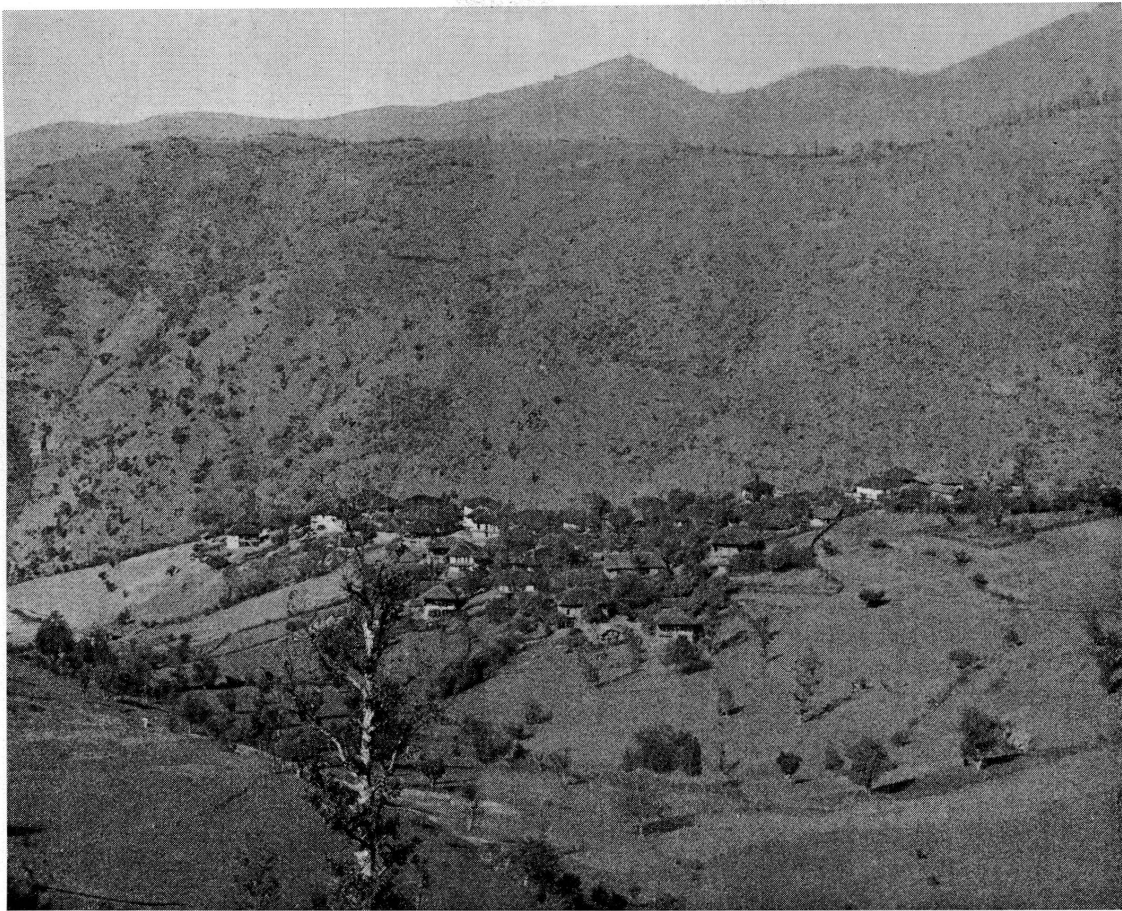


Fig. 2. Rashy, vu du sud. A l'arrière-plan, colline jadis fortifiée.

Il y a quelques années, un paysan découvrit en creusant un monticule à trois cent cinquante mètres au sud de Rashy un trésor composé de cinq carafes en argent doré. Ces carafes parvinrent par détours sur le marché mondial des antiquités. Une de ces carafes fut acquise par le Museum of Art de Cleveland (Ohio)¹⁴, une autre par la Walters Gallery à Baltimore¹⁵, une troisième par une collection particulière; la quatrième est entrée en 1966 au Musée du Louvre.

C'est grâce à la générosité du Fonds de jubilé de l'Union de Banques Suisses et à la perspicacité de son président, M. A. Schaefer, et des membres avertis de cette commission que la cinquième carafe, très importante pour l'histoire de l'art sassanide, a pu être acquise par le Musée de Genève, donnant ainsi un nouvel éclat à ses collections.

¹⁴ D. G. SHEPHERD, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, avril 1964.

¹⁵ D. E. MINER, dans *Bulletin of the Walters Art Gallery*, XVI, nov. 1963.

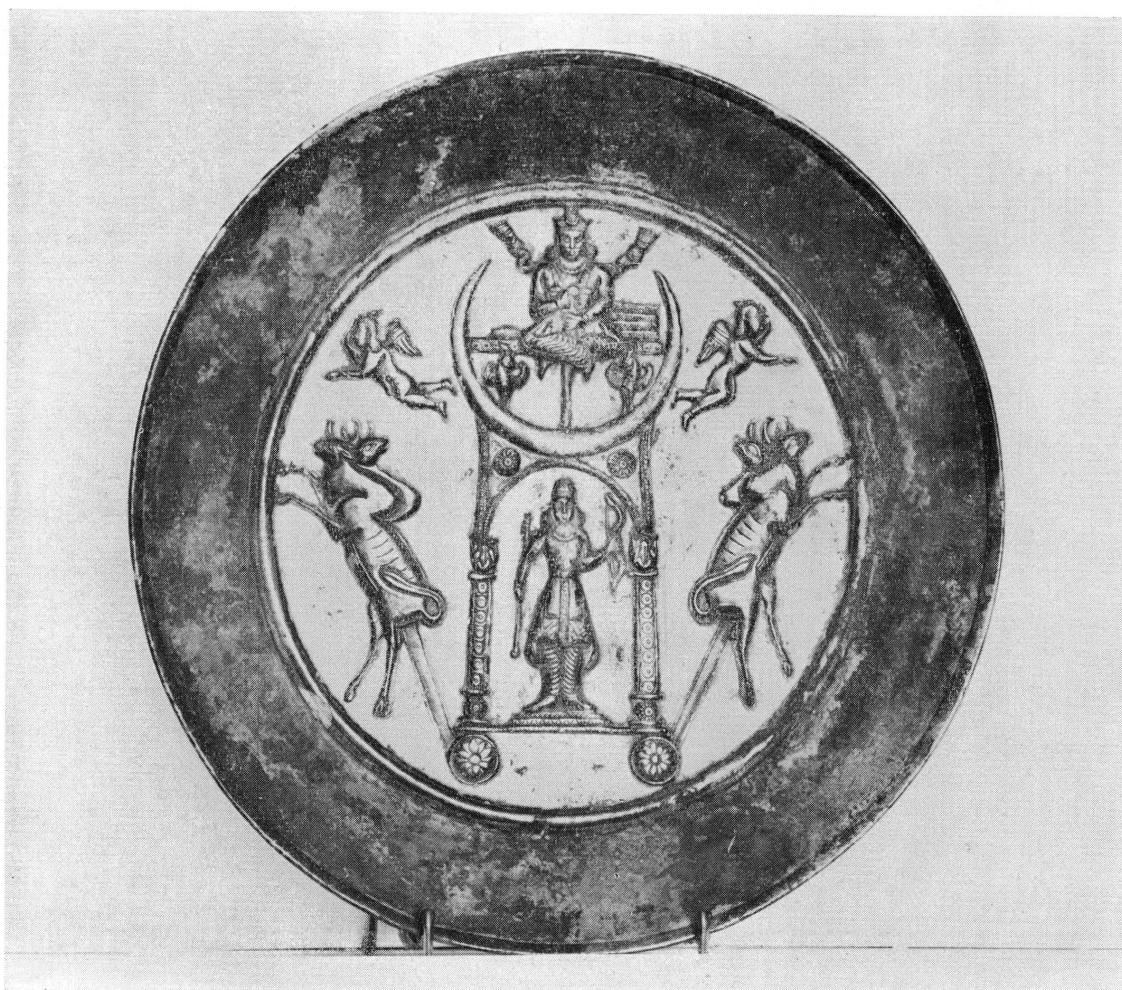


Fig. 3. Plat en argent partiellement doré provenant de Rasy et représentant l'« apo théose » de Chosroès I^{er}.

DESCRIPTION

Forme: flacon piriforme en argent partiellement doré, col cylindrique allongé, s'évasant légèrement vers l'embouchure à bord vertical. Petit pied circulaire. Autour de l'épaule, 18 grosses protubérances sphériques soulignent la naissance de la panse.

Dimensions: Hauteur totale	17,5 cm	∅ col	3,9 cm
Haut. col	5,6 cm	∅ panse	11,5 cm
Haut. panse	11,2 cm	∅ pied	6,2 cm
Haut. pied	0,7 cm	Poids	482,7 g
∅ embouchure	6 cm		



Fig. 4. Carafe du Musée de Genève. *Joueuse de flûte.*

Sur la panse, décor en relief: scène de musique et de danse. Deux musiciennes (joueuse de flûte et joueuse de cor) et deux danseuses (jongleuse et danseuse aux clochettes), chacune sous un arceau supporté par deux colonnes, se font face deux à deux, la joueuse de flûte et la jongleuse, la danseuse aux clochettes et la joueuse de cor.

Joueuse de flûte : corps de face, jambes de profil à droite, tête de face. Le poids du corps sur la jambe gauche, la droite légèrement pliée esquisse un pas en arrière. La musicienne tient de la main droite, à hauteur du visage, une quadruple flûte réunie par un lien et ornée de petits cercles poinçonnés. On distingue sur la flûte supérieure les doigts de la main gauche, le bras droit seul étant entièrement visible. Un pan du manteau, à l'extrémité triangulaire frangée, flotte dans le dos.

Jongleuse : position symétriquement opposée à la précédente, jambes de profil à gauche. Bras droit levé, main ouverte au-dessus de la tête, bras gauche étendu, jonglant avec quatre balles superposées. Derrière l'épaule gauche, cheveux répandus dans le dos, partiellement gravés sur la panse du vase. Un pan du manteau, à l'extrémité triangulaire pointue, entoure le poignet gauche et retombe vers l'avant.

Danseuse aux clochettes : position semblable à celle de la joueuse de flûte, jambes de profil à droite. Une clochette dans chaque main, tenue entre le pouce et l'index, les autres doigts écartés. Bras gauche levé et replié, passant par-dessus la tête, bras droit pendant en avant et légèrement écarté du corps. Cheveux répandus dans le dos, sur l'épaule droite, comme pour la jongleuse. La partie du manteau tendue entre les chevilles est ornée de lignes incisées horizontales et obliques simulant les ondulations de la draperie. Un pan du manteau, à l'extrémité oblique frangée, s'enroule autour du bras droit et retombe en avant.

Joueuse de cor : position symétriquement opposée à la précédente, jambes de profil à gauche, comme la jongleuse. Bras en avant vers la gauche, tenant des deux mains un olifant décoré de petits cercles poinçonnés. Même rendu de la draperie entre la cheville que pour la danseuse aux clochettes. Un pan du manteau, à l'extrémité oblique frangée, flotte dans le dos.

Les quatre femmes sont vêtues et parées de la même façon. Vêtement collant, transparent, en une pièce, à manches longues et à pantalon serré, sur lequel est jeté un manteau entourant le bas du corps et s'évasant en gros plis flottant de part et d'autre des chevilles. Tantôt un pan en retombe dans le dos (pour les musiciennes), tantôt il s'enroule autour d'un bras (pour les danseuses). Ces espèces de justaucorps sont marqués à la taille par une ligne de ceinture festonnée et sont parsemés de petits motifs pointillés figurant des broderies; pour la joueuse de flûte et la jongleuse, petites rosettes à point central; pour la danseuse aux clochettes et la joueuse de cor, points groupés trois par trois en triangles. Les manteaux de la joueuse de flûte et de la danseuse aux clochettes sont ornés de rosaces faites de six petits cercles poinçonnés entourant un cercle central, ceux de la jongleuse et de la joueuse de cor sont décorés



Fig. 5. Carafe du Musée de Genève. *Jongleuse*.

d'un semis de cercles poinçonnés à point central. La richesse du vêtement est complétée par les bijoux : large collier à plaque centrale rectangulaire, bracelets épais aux poignets et aux chevilles.

Les visages sont de face. Yeux très grands aux paupières bordées d'un petit bourrelet, l'iris et la pupille indiqués par incision et point central. Sourcils incisés ; un point au milieu du front. Nez droit, bouche petite et charnue, entrouverte chez la danseuse aux clochettes. Cheveux coiffés en bandeaux, enserrés par un diadème orné d'un médaillon central et de cercles poinçonnés. En dessous, mèches bouffant sur les tempes. Une touffe de cheveux, serrée dans une étoffe (cercles poinçonnés et lignes verticales), se dresse en boule au sommet de la coiffure. La tête se détache sur un nimbe circulaire bordé de petits cercles poinçonnés.

Les arches encadrant les personnages retombent deux par deux sur l'abaque horizontale d'un chapiteau sphérique couronnant deux colonnes jumelées. Le même motif de sphères côtelées entre deux bandeaux horizontaux sert de base à ces colonnes. Les arcs portent alternativement une décoration de motifs finement pointillés ou poinçonnés à l'aide d'un poinçon tubulaire : sur ceux qui encadrent la joueuse de flûte et la danseuse aux clochettes, zigzags pointillés dessinant des triangles marqués d'un point central ; sur ceux qui entourent la jongleuse et la joueuse de cor, rosaces poinçonnées semblables aux ornements des manteaux des deux autres personnages. Les sphères des chapiteaux et des bases sont côtelées, les bandeaux horizontaux qui les encadrent portent une série de petits cercles poinçonnés séparés au centre par un double trait vertical. Les motifs décorant les colonnes alternent deux par deux. Sur un groupe de colonnes, rinceaux incisés à la pointe portant une feuille trilobée dans chaque sinuosité, l'ensemble encadré de petits cercles poinçonnés. Sur l'autre groupe, chevrons superposés, la pointe en bas. Dans le champ, entre les arcades, une rosette en relief ¹⁶.

Technique : à partir du centre d'un disque en argent, l'ébauche de la carafe fut obtenue par martelage. Les figures sont repoussées au bigorneau et reprises au burin. L'embouchure est rapportée au col de la carafe par soudure. Le col est fortement poli afin de faire disparaître les coups du martelage. Ensuite, les parties de la carafe, destinées à être dorées, sont enduites d'un amalgame d'or. Pour le cas où cet amalgame d'or n'eût pas adhéré entièrement à la surface de l'argent à cause de certaines impuretés ou de traces de matière grasse, l'ouvrier spécialisé à cette besogne y appliquait ses doigts pour mieux faire coller l'amalgame.

La carafe passée au feu et le mercure de l'amalgame évaporé, les empreintes digitales du doreur restent sur la partie dorée de la carafe, même après l'indispensable brunissage à l'agate (fig. 8).

¹⁶ Je tiens à remercier M^{lle} Christiane Dunant, conservatrice au Musée d'art et d'histoire de Genève, de l'aide précieuse qu'elle a bien voulu apporter à la description de la carafe.



Fig. 6. Carafe du Musée de Genève. *Danseuse aux clochettes.*

Ainsi, nous retrouvons ces empreintes digitales du doreur sur la plupart des pièces d'argenterie figurées à fond doré, genre précurseur des icônes de l'Occident.

Sous les Parthes, chez qui régnait le syncrétisme, le roi Arsacide Vologèse fit exécuter la rédaction de l'Avesta, livres sacrés du zoroastrisme basés sur les anciennes conceptions de cette religion. C'est seulement sous le premier roi sassanide Artaxerxès que le zoroastrisme fut déclaré religion d'Etat. Les Sassanides, originaires de la Perside où se maintenait le culte du feu de l'époque achéménide à l'état le plus pur, instaurèrent le zoroastrisme comme religion d'Etat afin de se légitimer comme successeurs des Achéménides. En considérant alors les expressions artistiques purement dynastiques, les reliefs rupestres de Naqch-e-Rostam, intentionnellement érigés à côté des tombeaux de leurs prétendus prédécesseurs, les rois achéménides, nous constatons que les Sassanides mettaient le panthéon zoroastrien, Ahura Mazdà Anahita et Mitra sur le plan de leur propre famille royale.

Sapor I^{er} (243-273) tenta d'amalgamer les différentes tendances philosophiques, idéologies néo-platoniciennes, judaïsme, christianisme et cosmologie babylonienne au zoroastrisme, et donna au prophète Mani l'autorisation d'enseigner et de propager ses idées.

Nous assistons alors au développement du manichéisme qui, d'un côté, se propageait à l'est jusqu'en Chine où des communautés se maintinrent jusqu'au XIV^e siècle. Aussi l'influence de la peinture et des fresques « irano-manichéennes » sur la peinture de la Chine est considérable. A l'ouest, l'Asie Mineure et l'Afrique du Nord étaient un terrain fertile pour cette nouvelle religion, s'adaptant à toutes les croyances alors en cours, et dont nous avons un reflet dans les mosaïques de Bishapour découvertes par R. Ghirshman¹⁷. Nous savons que saint Augustin fut au début un adepte de cette religion dont le principe fondamental est l'opposition du bien au mal, l'ancien dualisme iranien. De là, le manichéisme s'étendit vers la France et les Pyrénées et ses traces se retrouvent chez les Cathares du moyen âge et les Bogomiles des Balkans, issus d'une secte manichéenne de l'Asie Mineure, les Pauliciens.

En instituant le zoroastrisme religion d'Etat, le grand prêtre, à l'origine gouverneur du Temple d'Anahita en Perside, prit de plus en plus d'importance et d'influence sur les affaires de l'Etat, et devint à un moment donné une menace pour le trône des rois sassanides. Tel fut le cas de Kartir sous le règne de Varahran I^{er} (274-276) et de Varahran II (276-293). Une récente découverte d'une inscription sur la « Ka'ba de Zoroastre » nous met ce tout puissant « gardien de l'âme du roi » dans une nouvelle lumière. L'inscription énumère les « res gestae », les hauts faits de sa puissance à côté de ceux de Sapor I^{er}. Il se glorifie d'avoir réinstauré par la force, aussi dans les territoires conquis, le culte du feu et le zoroastrisme comme religion

¹⁷ R. GHIRSHMAN, *Bichâpour*, t. II, *Les mosaïques sassanides*, Musée du Louvre, Paris, 1956.



Fig. 7. Carafe du Musée de Genève. *Joueuse de cor.*

d'Etat, d'avoir exterminé de l'empire les chrétiens, les manichéens, les bouddhistes et les adorateurs de « darvas » et d'avoir détruit leurs sanctuaires.

Malheureusement, nous ne sommes pas renseignés sur ses dogmes orthodoxes, cette partie de l'inscription étant détruite. Après la mort de Kartir eut lieu un mouvement de réaction contre cette rigidité qui avait tendance à abaisser le pouvoir royal, et les prêtres inventèrent au VI^e siècle un grand prêtre mythique du début de l'Empire sassanide, en composant des écrits attribués à ce prêtre appelé Tosar et qui mettaient la magnificence des rois en évidence. Le nom et les faits de Kartir tombèrent sous la « damnatio memoriae ».

Sous Sapor II (309-379) le grand prêtre Arturbât travaillait à une nouvelle compilation de l'Avesta. C'est à ce moment que s'élargit le culte de l'Anahita, la déesse mère, par des infiltrations d'éléments gréco-romains du culte de Dionysos. Ainsi nous remarquons, d'une part, sa manifestation dans le cérémoniel de la fête du renouvellement de l'année, le Nawruz, qui a lieu à l'équinoxe du printemps, d'autre part, par l'apparition d'innombrables symboles végétaux, d'attributs floraux et de représentations animales qui entrèrent à partir de ce moment comme motifs décoratifs dans l'art sassanide.

C'est dès cette époque que nous rencontrons pour la première fois la personnification de la déesse Anahita et de sa suite, des « bacchantes » et danseuses (fig. 9) tandis que, auparavant, les sujets se limitaient exclusivement à la glorification du Roi des Rois. Après la conquête du royaume des Kouchans par les Sassanides au IV^e siècle apr. J.-C., nous voyons apparaître dans l'art sassanide des éléments romano-hindous ou partho-hindous de Gandhâra et de Mathurâ, influencés eux-mêmes par les royaumes gréco-bactriens de l'Oxus et de l'Indus. Nous observons alors l'apparition des mêmes formes de bijoux, bracelets et boucles d'oreilles que nous connaissons à Palmyre, à Gandhâra et par de récentes trouvailles dans des tombeaux de la région d'Amlash.

L'Urna, « le troisième œil » de Bouddha ou le bindi, le point cosmétique au milieu du front des Indiennes que nous observons chez nos danseuses et musiciennes sur la carafe, semble être d'origine purement hindoue. Nous ne le rencontrons sur la toreutique sassanide qu'après l'extension du royaume jusqu'aux Indes tandis que les bindis font défaut sur la carafe de l'Ermitage, de manufacture bactriane et de la région des survivances gréco-bactriennes, datée d'après une inscription en sogdiane qu'elle porte sur le col du IV^e ou V^e siècle apr. J.-C. Par contre, nous y découvrons les chapiteaux en feuilles d'acanthes hellénistiques des villes récemment découvertes à la frontière russe de l'Oxus.

Ces nouvelles trouvailles du Deilaman nous font découvrir sans cesse un mélange de styles composites jusqu'alors inconnus.

Des découvertes de dépôts d'argenterie hétéroclites démontrent des styles différents qui laissent supposer à première vue une datation chronologique toute diffé-



Fig. 8. Empreintes digitales sur la dorure de la carafe.



Fig. 9. Dactyloïde en calcédoine. Anahita tenant un rameau. IV^e siècle av. J.-C. Musée de Genève, n° 20272.

rente et leur origine dans une province lointaine, ce qui nous surprend d'autant plus que la différence de leurs traces d'usure est minime.

La nécessité de la constitution d'un *corpus* de la toreutique sassanide, indispensable pour l'étude du rayonnement de l'art iranien avec ses influences sur l'Occident et sur l'histoire de la continuité et des migrations des motifs décoratifs, se fait de plus en plus sentir. Une telle documentation avec la richesse du matériel actuellement disponible pourrait nous mettre en mesure de déceler des ateliers différents ou confirmer l'hypothèse de l'existence d'un seul et unique atelier royal où se centralisaient les artisans des différentes provinces, comme on peut le voir avec la construction du Palatinat de Persépolis, un millier d'années plus tôt.

En avançant une telle hypothèse, la comparaison des empreintes digitales sur la dorure de l'argenterie sassanide est susceptible de nous réserver des surprises.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

R. GHIRSHMAN, « Parthes et Sassanides » dans *L'Univers des Formes*, Paris, 1964.

V. G. LUKONIN, « Iran II », dans *Archaeologia Mundi*, Genève, 1967.

Sur le Deilaman: T. NÖLDEKE, *Geschichte der Perser und der Araber zur Zeit der Sassaniden. Aus der arabischen Chronik des Tabari*

übersetzt mit ausführlichen Erläuterungen und Ergänzungen versehen, Leyden, 1879.

A. U. POPE, *A Survey of Persian Art*, Londres et New York, 1938 (6 vol.).

E. PORADA, « Iran ancien », dans *L'Art dans le monde*, Paris, 1963.

L. VAN DEN BERGHE, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leyden, 1959.



Fig. 10. Carafe du Musée de l'Ermitage. (Photo Ed. Nagel, Genève.)

