

UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE

ECOLE DOCTORALE

Laboratoire d'Archéologie Médiévale et Moderne en Méditerranéen (LA3M)

**Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur**

Spécialité: ED 355- Espaces, Cultures et Sociétés

Mina ROUHANI ESFAHANI

**Représentation des femmes dans l'argenterie Sassanide**

**du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle**

**Une approche iconographique**

Volume I Chapitres I-III

**Soutenue le 10/12/2018 devant le jury**

Mme Eloïse BRAC DE LA PERRIÈRE (Maître de conférences Habilitée à Diriger des Recherches, université Paris-Sorbonne-Paris IV) Rapporteur

Mme Eve FEUILLEBOIS-PIERUNEK (MCF, université Paris -Sorbonne Nouvelle - Paris 3) Rapporteur

Mme Homa LESSQN PEZECHKI (professeure, Aix Marseille Universités)

M. Yves PORTER, Directeur de thèse (professeur, Aix Marseille Université)



## *Représentations féminines dans l'argenterie Sassanide du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*

### *Une approche iconographique*

L'étude de la représentation des femmes sur les objets d'art de l'Iran Sassanide (224-651 EC) a signifié à la fois un défi considérable mais a suscité en même temps beaucoup de plaisir et de curiosité. Au cours des quatre siècles sassanides, on constate une augmentation des représentations féminines sur les vaisselles en argent notamment à la fin de cette période. De plus, cette iconographie a évolué de façon beaucoup plus significative que sur toute autre source artistique à cette époque telle que les bas-reliefs, les sceaux et cachets, les monnaies, les mosaïques, les stucs et les figurines.

Le volume I (texte, illustrations) étudie sur trois chapitres les représentations des femmes sur les argenteries puis compare leur iconographie avec celle des autres objets d'arts.

Le volume II est constitué du catalogue reprenant les documents des représentations féminines sur l'argenterie Sassanide du III<sup>e</sup> siècle au VII<sup>e</sup> siècle (61 objets en argent).

Une annexe comporte les explications supplémentaires, les tableaux et les figures pour soutenir les chapitres de Volume I.

**Mots clés :** Sassanide, argenteries, femmes, iconographie, représentation.



*Women representations on Sasanian silver vessels from the 3<sup>rd</sup> to the 7<sup>th</sup> century*

*An iconographic approach*

The study of women representations on works of art from Sasanid Iran (224-651 CE) has not only meant a tremendous challenge subject but also a source of pleasure and curiosity. During the four Sassanid centuries, the female representations on silver vessels have increased especially at the end of this period. The relevant iconography on vessels have significantly changed more than on any other artistic sources of this period such as the rock reliefs, seals, coins, mosaics, stucco and figurines.

Volume I (text, illustrations) in three chapters, studies women representations on silver vessels and addresses the comparison of its iconography with other works of art of this period.

Volume II is the catalog of iconographic documents on women representations on Sassanid silver vessels from the 3<sup>rd</sup> to the 7<sup>th</sup> century (61 silver objects).

An appendix contains additional explanations, tables and figures to support the chapters of Volume I.

**Key words:** Sasanian, silver vessels, women, iconography, representation



## *Remerciements*

Je remercie tout particulièrement mon Directeur de Thèse, Monsieur Yves PORTER qui m'a prodigué multiples conseils et encouragements tout au long de l'élaboration de ce travail.

Le Musée Melli de Téhéran est aussi incontournable pour traiter quelque sujet que ce soit concernant l'Iran. J'exprime donc à cet égard ma gratitude au Directeur du Musée Melli, Monsieur Jebrail NOUKANDEH ainsi qu'à ses collègues, Madame Zahra AKBARI-conservatrice du Musée et Madame QUILICH KHANI- photographe du Musée, lesquelles ont bien voulu prendre le temps nécessaire pour me présenter tous les objets et photos d'archives.

Je voudrais aussi remercier le Directeur du Musée Reza ABBASSI, Monsieur Shahram HEIDARI et ses collègues Mesdames Parisa KORDBEGLI, conservatrice de ce musée.

Je remercie également le Musée du Louvre à Paris et tout spécialement sa Responsable de la Documentation-Département des Antiquités Orientales, Madame Marianne COTTY, pour son accueil toujours très cordial.

J'espère par ce travail avoir honoré la confiance de tous mes proches – particulièrement mes parents et ma sœur auprès de qui j'ai acquis la patience, le plaisir et la fierté de toujours apprendre, le courage de demander et la motivation pour réussir. Enfin, un spécial remerciement de tout mon cœur à M. Hervé DREANO pour son soutien tout le long de mes études en France, la relecture de mes textes et les conseils en langue Française.





## Table des matières

Introduction	1
I. Historiographie	3
A. Historiographie de l'argenterie	
1. D'où viennent les vaisselles en argent ?	6
2. Historiographie des rois Sassanides	9
3. Chronologie des argenteries	13
B. Le statut de la femme dans la société Sassanide	19
1. Le Statut de la femme dans famille, le mariage, l'éducation et le divorce	
2. La femme de la cour Sassanides	22
2.1 <i>Koudzadehm</i> l'épouse du roi Shapur I <sup>er</sup> (241- 271)	
2.2 <i>Arsane</i> , l'épouse du roi Narseh (293-302)	
2.3 <i>Ifra Hormizd</i> , l'épouse du roi Hormizd II <sup>e</sup> (302-309 EC)	
2.4 <i>Šušēn-duxt</i> , épouse du roi Yazdgird I <sup>er</sup> (399-421 EC)	
2.5 <i>Dēnag</i> , l'épouse du roi Yazdgird II <sup>e</sup> (439-457 EC)	
2.6 Le roi Pērōz (459-484 EC) et les épouses du roi Kavād I <sup>er</sup> (488-496 et 499-531EC)	
2.7 Les épouses du roi Kosrow II <sup>e</sup> (590-628 EC)	26
1. Maryam	
2. Shirīn	
3. Gurdyah	
2.8 Les reines de l'Iran Sassanide	35
1. La reine Bōrān	
2. La reine Āzarmīgdoxt	
C. La femme dans le texte littéraire en Moyen-Perse	41
1. Jeh	
II. Le problème	45
A. Méthodologie de la recherche	46
- La numismatique	
- Le sceau	
- Le Bas-relief	
- Le stuc	
- Le mosaïque	
- Les textes Avestiques et les textes littéraires en Moyen-perse	
B. Catalogue des vaisselles en argent	52

## Chapitre 1 Les divinités féminines et les scènes mythologiques

Introduction	55
Partie I Les Aməša Spəntas	57
Introduction	
A. Représentation des Aməša Spəntas sur les argenteries	59
1. Plat d'une déesse chevauchant un lion ou une panthère (cat. n° 1)	60
2. Plat d'une scène mythologique -Bibliothèque Nationale de France (cat. n° 16)	
3. Le plat à décors en médaillon centrale d'une femme nue (cat. n° 18)	62
4. Un rhyton à décors d'un visage de la femme sur la tête d'un taureau (cat. n° 61)	64

B. Représentation des Aməša Spəntas sur les objets d'art	66
Conclusion	
<u>Partie II</u> Les déesses (Yazatās)	
Introduction	67
A. A déesse Anāhitā	
1. Représentation la déesse sur les argenteries	70
1.1 Aiguière de Straganoff	
1.2 Plat du Cleveland Museum of Art (cat. n° 5)	73
2. Représentation la déesse sur les objets d'arts	74
2.1 Numismatique	
2.1.1 La monnaie d'Ohrmazd I <sup>er</sup> (271-273 EC)	
2.1.2 La monnaie de Bahrām II <sup>e</sup> (276-293 EC)	75
2.2 Art monumental	76
2.2.1 Bas-relief de Naqš-e Rostam	
2.2.2 Bas-relief de Tāq-e Bostān	81
2.2.3 Bas-relief de Dārābjird	84
2.2.4 Chapiteau de Tāq-e Bostān	85
2.3 Réceptacle de Bishapur	86
Conclusion	87
B. La déesse Aši	89
Introduction	
1. Représentation de la déesse sur les argenteries	90
Conclusion	91
C. La déesse Daēnā	92
Introduction	
1. Représentation de la déesse sur les argenteries	94
2. Représentation de la déesse sur les objets d'arts	
2.1 Les Bas-reliefs	
2.1.1 Bas-relief de Sar-e Mašhad	
- L'inscription Kartīr sur le bas-relief de Sar-e Mašhad (KSM)	95
2.2 Les sceaux	98
2.2.1 L'image d'une jeune fille qui tient une fleur à la main	
2.2.2 Le sceau du British Museum	
2.2.3 Le sceau de la collection M. Foroughi	
2.2.4 Le sceau de la collection M. Mochiri	100
2.2.5 Le sceau du British Museum avec la scène de banquet	101
Conclusion	103
<u>Partie III</u> Les scènes mythologique	
A. La scène d'enlèvement d'une femme par un aigle (cat. n° 12)	104
Introduction	
1. Représentation de la scène sur l'argenterie	105
1.1 Plat du State Hermitage Museum of Art (cat. n° 12)	
2. Représentation de la scène dur les objets d'arts	110
2.1 Les sceaux	
2.1.1 Une bulle Sassanide de la Bibliothèque national de France	
2.1.2 Une bague de la collection d'Al-Sabah de koweït	111
2.1.3 Un sceau de la collection du Punjab	113
2.1.4 Un sceau di Fine Art Museum, Boston	114
2.2 Les vases du trésor de Nagyszentmiklós	
2.2.1 Le vase n°2	116
2.2.2 Le vase n° 7	

Interprétation	118
Conclusion	120
B. La scène de la chasse royale- Bahrām V (421-439 EC) et Azāda	
Introduction	121
1. Représentation de la scène sur les argenteries	124
1.1 plat du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 4)	
1.2 Deux plats de State Hermitage Museum of Art	129
1.2.1 Plat cat. n° 14	
1.2.2 Plat cat. n° 17	130
2. Représentation de la scène sur les objets d’arts	131
2.1 Les sceaux	
2.1.1 Les sceaux de la collection Ph. Ackerman et du musée Kassel	
2.1.2 Sceau du State Hermitage Museum of Art	132
2.1.3 Sceau du musée National de Cracovie	
2.2 Le stuc	
Conclusion	133
C. La scène mythologique attribuée à l’art Manichéen (cat. n° 8)	
Introduction	134
1. Représentation de la scène sur l’argenterie	135
1.1 Plat de Al-Sabah collection, Kuwait (cat. n° 8)	
- La scène de la partie inférieure du plat	
- La scène de la partie supérieure du plat	137
- La scène de la partie centrale	140
a) Le trône	
b) La déesse	141
2. Représentation de la scène les objets d’arts	144
2.1 Trois fragments : folio, bannière et tissu manichéen	
2.1.1 Un folio du livre de l’image (icône)	
2.1.2 Bannière funéraire de Kocho	145
2.1.3 Fragment d’un tissu bordé à Kocho	146
2.2 Numismatique	147
2.3 Mosaïque de Syrie	
2.4 Deux bols en argent Bactrien	149
2.4.1 Bol en argent doré de Tyché	150
2.4.2 Bol en argent doré d’emblème d’un buste féminin	
2.5 statuette de la déesse Isis-Tyché	151
Conclusion	154

## Chapitre 2 Les épouses royales- reines et les portraits en médaillons

Introduction	155
Partie I Les femmes de statut royale	159
1. Ādūr- Ānāhid	161
2. Xōrārnzēm šahr	
3. Dēnag	162
• Dēnag ī Pābag šāh mād	
• Dēnag bāmbišnān bāmbšin bābakān	
• Dēnag ī Mēšān bāmbišn dastgird Šāhpuhr	
• Dēnag	
4. Šāhpuhrduxtag	163
• Šāhpuhrduxtag ī Sagān Bāmbišn	

• Šahpuhrduxtag bāmbišnān bāmbišn	
5. Narsehdukht bānūg	164
6. Čašmag bānūg	
7. Murrōd ī bānūg	165
8. Rōdduxt ī duxt	
9. Warāzdukht	
10. Staxryād bāmbišn	166
11. Ohrmazd-duxtag	
12. Rōdag	167
1. Représentation les femmes royales sur les objets d’arts	167
1.1 Numismatique	
1.1.1 La monnaie du roi Bahrām II <sup>e</sup> (276-293)	
1.1.2 Un médaillon en bronze en hommage à Galère	169
1.1.3 La monnaie de la reine Bōrān (630-631)	
a) La monnaie en argent	170
b) La monnaie en or	171
1.2 Les sceaux	
1.2.1 Sceau de la reine ou des nobles	175
a) Sceau de la reine Dēnag	
b) Sceau de la collection Foroughi	176
1.2.2 Sceau d’une divinité	
a) Une femme portant une fleur	
b) Sceau du British Museum	
1.2.3 Sceau de mariage	178
1.2.4 Sceau d’énuques	
1.3 Les Bas-relief	179
1.3.1 Bas-relief d’Ardashir I <sup>er</sup> (224-241) à Naqš-e Rajab	
1.3.2 Bas-relief de Shapur I <sup>er</sup> (240-272) à Naqš-e Rajab	181
1.3.3 Bas-relief de Bahrām II (276-293) à Naqš-e Rostām	182
1.3.4 Bas-relief de Baram-e Delak	184
1.3.5 Bas-relief de Tang-ī Qandil	
1.4 Une statuette en bronze et un buste en argent	185
1.4.1 Une statue en bronze de la collection Al-Sabah de Koweït	
1.4.2 Un buste en argent appartient de la famille Aghayan	188

## Partie II Les portraits en médaillons

Introduction	192
1. Représentation des portraits en médaillons sur les argenteries	194
1.1 La coupe de Sargveshi, Art Museum og Georgia (cat. n° 20)	199
1.2 Le bol à décor en médaillon de cinq femmes, Metropolitan Museum of Art (cat. n° 21)	200
1.3 Le bol à décor en médaillon central avec une femme sentant une fleur, Musée Melli à Téhéran (cat. n°22)	201
1.4 Le bol à décor en médaillon central d’un buste féminin, Arthur et Sackler Gallery of Art (cat. n° 27)	202
1.5 Une coupe hémisphérique à décor en médaillon central d’un couple royale, collection privée en Angleterre (cat. n° 28)	
Conclusion	203

### Chapitre 3 La scène de banquet-Bazm et

#### les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déeses

Introduction	206
<u>Partie I</u> La scène de banquet- Bazm	207
1. Représentation la scène sur les argenteries	210
1.1 La scène de banquet royal	
1.1.1 Deux plats du British Museum	
a) Plat, cat n° 2	
b) Plat, cat. n° 19	
1.1.2 Plat du Walter Gallery of Art (cat. n° 9)	212
- Sceau du Cabinet des Médailles de Paris	
1.1.3 Plat de l'Arthur M. Sackler Gallery (cat. n° 15)	216
- Le vase peint de Merv	
1.2 La scène de Triomphe de Bacchus- Dionysos	219
1.2.1 Le plat du Triomphe de Bacchus- Dionysos du Freer Gallery of Art (cat. n° 6)	
1.2.2 Le plat du Triomphe de Bacchus- Dionysos du History Museum of Moscow (cat. n° 7)	222
1.2.3 Le plat du Triomphe de Dionysos du British Museum	223
Interprétation	225
Conclusion	227
<u>Partie II</u> Les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déeses	228
A. Les caractéristiques de l'iconographie hindoue	
1. Les objets	230
2. Les costumes, les ornements et le diadème	
3. Le nombre de bras et les attributs	232
B. Les caractéristiques de l'iconographie Sassanide	234
1. Les objets	
1.1 Les objets selon le texte d'Avesta	
1.2 Les instruments de musique	235
1.2.1 Les instruments de musique idiophones	
1.2.2 Les instruments de musique aérophones	
1.2.3 Les instruments de musique membranophones	237
1.2.4 Les instruments de musique chordophones	
2. Les costumes, les ornements et le diadème	238
2.1 Les vêtements	
2.1.1 Les vêtements selon le texte d'Avesta	
2.1.2 Le vêtement de femme au cours des siècles	239
- Les Achéménides	
- Les Scythes	
- Les Sogdiens	
- Les Sassanides	
2.2 Le bijou	243
2.3 La coiffure	
2.4 Le diadème	
3. Les attributs	245
C. Représentation les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déeses	246
I. Les femmes danseuses	248

1.	Représentation les femmes danseuses sur les argenteries	
1.1	Plat bosselé de la Al-Sabah Collection (cat. n° 10), l'aiguière du Freer Galery of Art (cat. n° 59) et une statue du musée National de l'Afghanistan	
1.1.1	Le bol du Cat. n° 10, du Al-Sabah Collection (cat. n° 10),	
1.1.2	L'aiguière du Freer Galery of Art (cat. n° 59)	249
1.1.3	Une statue du musée National de l'Afghanistan	
1.2	Plat d'un roi trônant de la Walters Gallery of Art (cat.n°13)	250
1.3	Le vase de la collection Bernard Barnett (cat. n° 49)	
2.	Représentation les femmes danseuses sur les objets d'art	251
2.1	Le moule de Suse	
2.2	Deux fragments de plaque murale en stuc	253
2.3	La mosaïque du palais Bishapur	
	Interprétation	255
II.	Les femmes musiciennes	256
1.	Représentation les femmes musiciennes sur les argenteries	
1.1	Coupe de quatre musiciennes de Mazandéran du musée Melli d'Iran (cat. n° 23 et cat. n° 24)	
a)	Coupe de Mazandéran du Musée Melli d'Iran (cat. n° 23)	
b)	Coupe de Mazandéran du Musée Melli d'Iran (cat. n° 24)	
1.2	Coupe de Mazandéran, du musée Melli d'Iran (cat. n° 26)	258
1.3	Bol lobé du State Hermitage Museum (cat. n° 29)	
1.4	Coupe de forme allongée polylobée, du State Hermitage Museum (cat. n° 32)	
1.5	Bol ovale polylobé de quatre musiciennes du Cleveland Museum of Art (cat. n°35)	259
1.6	Vase du Freer Gallery of Art (cat. n° 37)	
1.7	Vase du musée d'art et histoire de Genève (cat. n° 46)	260
1.8	Vase du Musée d'art Oriental de Rome (cat. n° 48)	261
1.9	Vase de Fondation Abegg, Berne (cat. n° 54)	
2.	Représentation les femmes musiciennes sur les objets d'arts	
2.1	Mosaïque du palais de Bishapur	262
2.2	Deux Bas-reliefs de Tāq-i Bostān	264
2.2.1	Panneau de la chasse au cerf	
2.2.2	panneau de la chasse au sanglier	
	Tableau 3.1 des instruments de musique	266
III.	Les femmes-déeses	267
1.	Représentation les femmes-déesse sur les argenteries Sassanides	
1.1	Une coupe de forme ovale de la collection de Désiré Kettaneh (cat. n° 30)	
1.2	Une coupe de forme ovale du Musée Melli d'Iran (cat. n° 31)	
1.3	Une coupe de forme allongée et polylobée de la collection de Nasli et Alice Heerameck (cat. n° 33)	
1.4	Une coupe de forme ovale polylobée du musée du Louvre (cat. n° 34)	269
1.5	Une coupe de forme ovale polylobée du Terni Museum (cat. n° 36)	
1.6	Un vase décoré de quatre femmes du musée du Louvre (cat. n° 38)	
1.7	Un vase décoré de quatre femmes sous les arcades du State Hermitage Museum (cat. n° 39)	270
1.8	Un vase décoré de quatre femmes du Virginia Museum (cat. n° 40)	
1.9	Un vase décoré de six femmes du State Hermitage Museum (cat. n° 41)	271

1.10 Un vase décoré de cinq femmes du Stata Hermitage Museum (cat. n° 42)	
1.11 Un vase-rhyton décoré de quatre femmes du Musée Melli d'Iran (cat. n° 43)	
1.12 Un vase décoré de quatre femmes du Cleveland Museum of Art (cat. n° 44)	272
1.13 Un vase décoré de quatre femmes de collection privée (cat. n° 45)	
1.14 Un vase décoré de quatre femmes de la collection E. Borowski (cat. n° 47)	
1.15 Un vase décoré de quatre femmes du Los Angeles County of Art (cat. n° 51)	273
1.16 Un vase décoré de quatre femmes de la collection Shelby White Leon Levy (cat. n° 52)	
1.17 Un vase décoré de quatre femmes de la collection Shelby White Leon Levy (cat. n° 53)	
1.18 Une aiguière décorée de quatre femmes du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 55)	274
1.19 Une aiguière décorée de quatre femmes d'une collection privée (cat. n° 56)	
1.20 Une aiguière décorée de quatre femmes du Cincinnati Art Museum (cat. n° 57)	275
1.21 Une aiguière décorée de quatre femmes de la Freer Gallery of Art (cat. n° 58)	
1.22 Une aiguière en Bronze décorée de trois femmes du musée Reza Abbasi de Téhéran, Iran (cat. n° 60)	276
2. Représentation les femmes-déeses sur les objets d'arts	
2.1 Les panneaux en ivoire et les meubles en os du Begram	
2.2 Le stuc de Taxila-la femme à la fleur	278
2.3 Les mosaïques du palais Bishapur	
2.3.1 Une dame tenant un bouquet de fleurs et une couronne	
2.3.2 Courtisane tressant une couronne	280
2.3.3 Dame à éventail	281
Interprétation	283
Conclusion	287
Tableau 3.2 Attributs des femmes-déeses	289

Conclusion	291
Abbriviation	295
Bibliographie	297
Index	337
Planches	342





## *Introduction*

En l'absence de sources historiques anciennes, l'une des sources d'information les plus fiables pour la connaissance des Sassanides (224-651 ap. J.-C.) provient des œuvres d'art. La série des grands bas-reliefs commémoratifs, de l'argenterie, des sceaux, des monnaies, des stucs et des textiles représente assurément l'héritage fondamental de l'art sassanide.

Parmi les objets sassanides, les vaisselles en argent attirent particulièrement l'attention des historiens de l'art et leur permettent d'expliquer et de raconter l'origine historique des matériaux, des techniques, des styles et des icônes plus particulièrement les images humaines en tant que personnages historiques – hommes et femmes, rois et reines, princes ou nobles, courtisans et courtisanes, ainsi que personnages héroïques tout autant qu'elles permettent aux philologues de s'intéresser aux inscriptions que l'on trouve parfois sur l'argenterie.

A propos de la représentation des personnages sur les bas-reliefs et les pièces de monnaies, l'influence culture Gréco-romaine est évidente bien que les formes et les styles provenant de cet héritage aient été transformés progressivement au fil des siècles par les artistes iraniens. En ce qui concerne la fabrication des monnaies, on peut constater une continuité de l'activité tout au long de la période sassanide.<sup>1</sup> C'est pourquoi, elles sont considérées comme l'objet d'art de référence pour toute cette période.

Cela nous renvoie à la représentation des personnages dans l'époque Sassanide- et notamment à celle des rois reconnus grâce à leurs couronnes et les princes héritiers. En revanche, on manque d'information sur l'imagerie des femmes de cette période nettement moins connue et représentée.

Le sujet le plus complexe concerne les vaisselles en argent qui semblent appartenir à la catégorie de la représentation religieuse ou mythologique. On a découvert quelques représentations féminines sur les bols et plats du début de cette période, il s'agit de portraits en médaillon. Les vases et les aiguières de la fin de cette période représentent des femmes- dites danseuses, étrangères a priori au domaine de l'art et de la religion zoroastrienne. Les historiens de l'art les attribuent souvent au culte de la fertilité iranienne liée à la déesse Anāhitā ou à ses prêtresses, imagerie du culte bachique ou encore d'objets pour le plaisir des princes et des rois.

---

<sup>1</sup> Harper 1979a : 97

Les femmes sont toujours représentées quatre ou six fois, elles portent ensemble des objets plutôt inhabituels et qui sont constamment répétés : les oiseaux, les vaisselles, les animaux, les fleurs, les miroirs.

Il convient de noter que les spécialistes sont souvent déconcertés et bien incapables de s'accorder sur l'attribution culturelle et la chronologie historique de ces illustrations de femmes en raison d'un manque évident de documents anciens ou contemporains qui pourraient nous aider à en dresser l'iconographie et en interpréter les représentations.

En outre, aucune des vaisselles en argent sur le thème qui nous intéresse ici ne provient de fouilles effectuées sur un site Sassanide.

Cela dit, on détient tout de même des rapports archivés pour quatre plats, une coupe et deux vases, trouvés en Ukraine et à Perm en Russie et conservés au State Hermitage Museum of Art (cat. n° 1, 12, 14, 17, 32, 39 et 42) ainsi que pour un bol du Musée Melli en Iran (cat n° 22) du catalogue.

Le terme « Sassanide » a toujours suscité de nombreux débats. Cela a créé des problèmes d'une part pour établir une chronologie précise et d'autre part pour en vérifier l'authenticité.

D'un point de vue historique, selon Gyselen, ces argenteries pourraient ne pas avoir été fabriquées dans l'empire sassanide ou même à l'époque sassanide mais auraient pu en revanche transiter par le territoire sassanide, soit à l'époque de la dynastie (224-651), soit a posteriori. Des objets auraient pu aussi être fabriqués plus tardivement dans des régions éloignées du territoire sassanide mais qui présentaient des caractéristiques liées à la tradition artistique de cette époque<sup>2</sup> par exemple l'art du Proche Orient- région Sogd.<sup>3</sup>

Cependant, ces dernières années, des recherches en histoire de l'art combinées avec l'analyse scientifique du métal – à savoir l'analyse par activation neutronique, ont contribué à produire des évidences plus fiables quant à la définition des styles traditionnels pour déterminer l'authenticité des objets.<sup>4</sup> Les études de Harper et Meyer en 1981 ainsi que de Gunter et Jett en 1992 dans ce domaine sont remarquables, elles fourniront la base de cette étude.

---

<sup>2</sup> Gyselen 2014 : 74

<sup>3</sup> Harper 1971 : 504

<sup>4</sup> Harper 1978 : 24

C'est la raison pour laquelle, le style des représentations de femmes et de leurs attributs a particulièrement attiré mon attention et m'a motivée dans le but de réaliser une recherche iconographique sur ce sujet et plus particulièrement dans la partie orientale de l'empire où étaient représentées les déesses indiennes avec leurs attributs spécifiques.

Cette étude est basée sur trois chapitres principaux à savoir :

1. Les divinités et les figures mythologiques,
2. Les épouses royales / reines et les portraits en médaillons,
3. La scène de banquet et les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déesses.

Chaque chapitre est développé par base de données dans un catalogue détaillé. Le sujet est ensuite comparé à d'autres objets d'art comme la numismatique, le sceau, le stuc ou le bas-relief.

## ***I. Historiographie***

### **A. Historiographie de l'argenterie**

Pendant la période Sassanide, les personnes qui transportaient ces produits de luxe- les argenteries, depuis les centres sassanides vers les différents pays de destination appartenaient à des groupes très diversifiés. Les marchands et les commerçants dont beaucoup étaient des chrétiens nestoriens, transportaient les produits sassanides vers les provinces et les états qui étaient à la périphérie de l'Iran. Les fonctionnaires sassanides qui vivaient en Arménie, en Géorgie ou en Bactriane à l'est ont par ailleurs participé à l'introduction des arts sassanides dans ces régions. Réfugiés politiques et religieux, ils apportaient avec eux des objets artistiques et les traditions qui les accompagnaient. Les intermédiaires ont également joué un grand rôle dans la diffusion des produits sassanides. Comme l'expansion du commerce était dans les mains de marchands sogdiens, les routes de la soie qui traversaient l'Asie étaient de plus en plus utilisées et les objets sassanides se propageaient ainsi aussi loin que la Chine Tang.<sup>5</sup>

La redécouverte des vaisselles en argent remonte en fait à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle quand les marchands et les diplomates européens se rendaient en Iran et parlaient de monuments étranges et de sites archéologiques. A cette période, une nouvelle génération de voyageurs est arrivée en Iran. Ils étaient le plus souvent archéologues ou explorateurs

---

<sup>5</sup> Harper 2006 : 116

comme Eugène Flandin et Pascal Coste en 1840-4, Marcel Dieulafoy et son épouse Jane en 1880. Alors que les sites archéologiques sassanides avaient une grande importance dans l'histoire de l'architecture, un phénomène similaire se déroule dans un autre domaine, celui des objets et en particulier ceux qui sont en argent.

La plupart des objets en argent ont été découverts dans le nord de l'Iran- province du Mazandéran, les montagnes de l'ouest de l'Oural en Russie, le Caucase et l'Ukraine. Beaucoup de ces découvertes proviennent de la région de Perm au nord de la mer Caspienne, une région où les argenteries sont arrivées en tant qu'objets de commerce et d'échanges contre des marchandises locales telles que le miel, la cire d'abeille, l'ambre, les fourrures et l'ivoire de morse.<sup>6</sup>

En 1858, on marque le début des publications des collections de musée concernant les argenteries sassanides avec le catalogue de M. Chabouillet sous le titre de « *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale* ».

En 1877, en Inde, une collection d'objets en or et en argent connue sous le nom « *The Treasure of Oxus* » est découverte - depuis 1897, elle est conservée au British Museum<sup>7</sup>. Certains de ces objets sont très proches des objets trouvés en Russie En 1905, Dalton les identifie à des « objets sassanides ».

En 1909, le chercheur russe, Yakov Ivanovich Smirnov publie un livre sur les objets des musées russes et utilise le terme « *d'objets en argent orientaux* ».

Les historiens de l'art et les philologues ayant étudié sur les argenteries

- Les historiens :

À la découverte d'objets en argent et en or dans le territoire de l'empire russe et en Inde, E. Herzfeld publie son article « *Der Thron des Khosro* » en 1920, cet article est une première vue sur l'art sassanide mais basé sur les sources littéraires de la période islamique et les sources grecques. I. Orbeli et K. Trever en 1935 développent l'étude historiographique de l'art sassanide sous le nom d'« *Oriental Silver* ». Erdman en 1936 consacre une étude à la métallurgie Sassanide « *Die Sasanidschen Jagdschalen* ». J. Sauvaget en 1938 évoque dans deux articles une incertitude sur les objets en argent.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Frye 1976 :15/ Gyselen 2014 :75

<sup>7</sup> Harper 2000 : 46

<sup>8</sup> Grabar 1967 : 24-25

Après la deuxième guerre mondiale, de nouveaux objets sont découverts en Russie et en Iran ainsi que sur la route du bouddhisme indien vers la Chine. Les fouilles de Surkh Kotal, de Foundoukistan, de Penjikent, de Nisa, d'Afrasiyab, de Pazyryk et de beaucoup d'autres sites nous ont permis, les unes après les autres, de mettre en lumière nos connaissances d'abord sur les Parthes puis sur les Sassanides.

U. Pope, F. Ackerman, J. Orbeli, Ghirshman sont d'autres pionniers de l'art Iranien dont il faut ici aussi souligner l'importance des travaux. Un peu plus tard, un autre historien de l'art Oleg Grabar va nous proposer, dans son ouvrage « *Sasanian Silver, 1967* », une nouvelle classification de l'argenterie. Selon lui, l'iconographie et la forme de ces objets ont été transformées avec le temps pendant la période islamique. Cela signifie que bon nombre d'objets « sassanides » en argent ont en réalité été produits probablement à l'époque islamique.

On peut également nommer d'autres grands historiens de l'art comme V. Lukonin, R. Ettinghausen, B. Marshak, M. L. Carter, P. O. Harper que j'aurai l'occasion également de citer à plusieurs reprises dans mon étude.

- Les philologues :

Pendant un certain nombre d'années, les inscriptions sur les argenteries sassanides - qui indiquaient le nom du propriétaire et le poids de la vaisselle- sont publiées par différents chercheurs mais en dépit des progrès, plusieurs problèmes persistent en particulier liés à la lecture du système de poids de l'Iran pré-islamique.

J. Gildemeister (1812-1890), C. Salemann (1849-1919), F. A. Rozenberg (1837-1934), E. Herzfeld (1879-1948), W. B. Henning (1908- 1967) sont les pionniers philologues qui ont réussi à déchiffrer les inscriptions en moyen-perse. Après eux, nous pouvons évoquer les autres philologues ou archéologues comme R. Ghirshman (1895-1979), J. Harmatta (1917-2004), R. N. Frye (1920), V. G. Lukonin (1932-1984), V. A. Livshits (1923), C. J. Brunner, Ph. Gignoux et R. Gyselen. Chacun a essayé de proposer une nouvelle méthode de lecture des poids des vaisselles sassanides en argent. Ghirshman, Frye et Gignoux ont utilisé les chiffres numériques pour déterminer leur poids. Livshits, Lukonin et Harmatta, pour leur part, ont utilisé les chiffres romains en majuscule alors que Brunner s'est basé sur les chiffres romains en minuscule.

## 1. D'où viennent les vaisselles en argent ?

D'après Strong, parmi les argenteries sassanides, celles appelées « plats en argent royaux » de cette époque sont probablement arrivées en Iran par l'ouest du pays, c'est-à-dire via les ateliers romains orientaux. Il y avait en effet une longue tradition de production d'argent à la cour Romaine.<sup>9</sup>

D'autres objets proviennent des ateliers de l'est et du nord-est du territoire de l'empire sassanide, à savoir la Bactriane et la Sogdiane.

La confusion du terme sassanide qui s'applique à toutes les argenteries et qui vient de l'Orient, conduit Grabar à classer ces objets en quatre catégories :

1. Les objets qui peuvent être attribués à la dynastie des Sassanides elle-même. Ils ne sont pas très nombreux et se caractérisent par leur qualité technique et leurs thèmes décoratifs en particulier dans la scène du « roi chasseur ».
2. Les objets de l'Asie centrale, de l'Afghanistan, de la Russie et de la Chine tels qu'on les appelle aujourd'hui et qu'on appelait autrefois, la Sogdiane. Cette région était très active au moment de la conquête musulmane, en particulier au niveau du commerce. L'art et la culture de cette région semblaient rivaliser avec ceux de l'empire sassanide d'Iran et cette situation a encore duré un siècle après la fin de la dynastie sassanide.
3. Les objets de type sassanide encore fabriqués au début de la période islamique sous l'appellation « post-sassanide » : Ces objets ont la même forme, le même type et la même iconographie que les produits d'origine sassanide mais sont adaptés aux désirs et aux besoins des conquérants musulmans. Un grand nombre d'objets trouvés dans le nord de l'Iran montre que cette partie du pays a été un centre actif et créatif au cours des premiers siècles de la domination musulmane.
4. Les objets d'art provincial. Ces objets étaient fabriqués sur ordre d'un homme puissant, d'un souverain ou bien encore d'un riche musulman. Cette fabrication s'appuyait sur les mêmes techniques que pour les objets originels de l'époque sassanide.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Strong 1966 : 150 sq / Harper 1979a: 107

<sup>10</sup> Grabar 1967 : 78-80

Harper nous propose trois régions en particulier où les traditions sassanides pourraient bien avoir survécu pendant les premiers siècles de domination islamique.<sup>11</sup> Il s'agit de :

1. Les provinces du nord de l'Iran près de la mer caspienne car elles sont à l'origine de plusieurs découvertes récentes de vaisselles en argent.
2. Le *Khorasan*, où se trouvait une noblesse ayant joué un rôle important dans la révolte triomphante des *Abbassides* contre la dynastie des *Umeyyades*.
3. Le *Fars*, le foyer d'origine des Sassanides.

Parmi les objets proprement sassanides, trois séries ont été clairement définies par Harper et Meyers. Ce sont les suivantes :

- *Sassanide métropolitain*- « Central Sasanian » (couronnes sassanides identifiables) : Les ateliers où ces objets étaient fabriqués faisaient l'objet d'un certain contrôle étatique. Il s'agissait de produits de la cour sassanide centrale qui s'inspiraient de certains modèles iconographiques et de compositions également établies pour les œuvres d'art dynastiques telles que les pièces de monnaie et les reliefs. En outre, l'argent utilisé pour la fabrication des récipients décorés d'images royales a été élaboré à partir d'un minerai unique. Cela a pu être déterminé au moyen d'une analyse par activation neutronique du métal.<sup>12</sup>

D'après Harper, le terme « Central Sasanian » est utilisé pour identifier les œuvres réalisées dans divers endroits au cœur du royaume sassanide iranien et de la Mésopotamie.<sup>13</sup>

- *Sassanide provincial* (couronnes dérivées) :

Ces objets viennent de régions situées aux frontières de l'Iran. La composition des scènes de ces vaisselles est tout à fait différente. Les représentations incluent souvent un récit épique ou héroïque. L'analyse du métal effectuée pour ces récipients révèle l'utilisation de l'argent à partir de différentes sources de minerais mais différentes de celles utilisées pour les vaisselles sassanides centrales.<sup>14</sup>

Ces objets sont très influencés par les styles et les dessins artistiques sassanides probablement fabriqués soit aux frontières orientales soit aux frontières

---

<sup>11</sup> Harper et Meyers 1981: 23

<sup>12</sup> Harper 1993 : 98

<sup>13</sup> Harper 1991a : 70, n° 13

<sup>14</sup> Harper 1993: 99

occidentales du royaume comme par exemple à Merv- une ville située à la frontière orientale qui n'a jamais été complètement intégrée à la sphère culturelle centrale Irano-Mésopotamienne.<sup>15</sup>

- *Sassanide Périphérique (« Sasanide Peripheral »):*

Les œuvres périphériques dans lesquelles l'influence sassanide est moins marquée sont fabriquées par exemple en Bactriane-Tokharistan, en Sogdiane, en Arménie et même au-delà des frontières du royaume sassanide.<sup>16</sup>

En l'absence de contexte archéologique significatif, nous ne connaissons pas les régions où ces vaisselles en argent ont été produites et donc l'origine des ateliers de fabrication.

Les ateliers des monnaies pourraient-ils aussi être le lieu de fabrication de ces argenteries ?

Harper nous précise à cet égard :

« Nous pouvons supposer que l'origine de certains plats royaux « provinciaux », -et notamment bon nombre des plats où les draperies sont représentées par un réseau de lignes parallèles-, se situe dans l'ancien pays kushan, à l'est de l'Iran. »<sup>17</sup>

« Des analyses d'activation des neutrons du métal utilisé pour ces plats royaux de style sassanide révèlent que l'argent utilisé provient d'un seul gisement, un fait qui confirme l'existence d'une forme de contrôle centralisé, probablement royal, de la production d'argent. »<sup>18</sup>

À propos des ateliers, elle précise encore :

« Dans les ateliers des princes sassanides qui gouvernaient cette région (parfois indépendamment de l'autorité centrale durant les quatrième et cinquième siècles), les artisans ont pu produire de la vaisselle d'argent de styles variés, imitant les prestigieux produits de cour dits « sassanides métropolitains ». On rencontre un phénomène comparable dans la frappe de monnaie de type sassanide par ces mêmes dirigeants de l'ancien royaume kushan. Cependant, à la fin de la période sassanide, on remarque une variété croissante dans la production de plats « sassanides provinciaux », cornes de chasse royales ; phénomène qui peut s'expliquer par l'émergence de nombreux ateliers tant à l'est qu'à l'ouest. »<sup>19</sup>

(Pour la carte de l'Iran et ses voisins, voir annexe 1).

---

<sup>15</sup> Harper 1991a : 70, n° 13

<sup>16</sup> Harper 1991a : 71sq, n° 13

<sup>17</sup> Harper : 1993 : 99

<sup>18</sup> Harper 1993 : 97

<sup>19</sup> Harper 1993 : 99



## 2. Historiographie des rois sassanides<sup>20</sup>

La période sassanide est généralement divisée en trois temps :

1. Les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles correspondant à la constitution de l'empire, au développement de l'agriculture et de l'urbanisme.

Au III<sup>e</sup> siècle, entre 226 et environ 370, les Sassanides poursuivent leur politique de conquête à l'est du pays et s'emparent de la partie occidentale de l'empire kouchane (Asie Centrale et Bactriane), ils y installent un gouvernement composé de princes de la maison royale appelés rois 'Kouchano-Sassanides'. Par la suite, Hormizd I<sup>er</sup> Kouchanshah (310-325 EC) tente de fonder un empire indépendant à l'est.

A l'ouest du pays où se trouve le territoire de l'empire romain, le sassanide- Shapur I<sup>er</sup> (241-272 EC), en arrivant au pouvoir, constate la faiblesse de la dynastie romaine et profite de cette situation pour vaincre l'empereur Valérien (253-260 EC) et le faire prisonnier ainsi que ses armées romaines en 260 EC. C'est la période de la grande déportation des prisonniers de guerre romains et de la fondation de nouvelles villes dans l'Iran sassanide. Entre 262-266 EC, le roi Hormizd I<sup>er</sup> reprend le contrôle sur le nord de la Mésopotamie et l'Arménie. Pendant le règne du roi Bahrām II<sup>e</sup> (276-293 EC), un traité de paix est signé entre les Romains et les Sassanides. En 297 EC, le roi Narseh (293-302 EC) vaincu par l'empereur Galère (260-311 EC) est fait prisonnier en compagnie de sa famille. Suite à un autre traité, cinq provinces d'Arménie sont cédées à Rome et la ville de Nisibe devient le carrefour du commerce entre les deux empires.

En ce qui concerne la question religieuse, l'ascension et la déchéance du prophète Mani – pendant le règne du roi Bahrām I<sup>er</sup> (273-276 EC), est un événement considérable au sein de la cour royale et de la société sassanide. Pendant le règne du roi Bahrām II<sup>e</sup> (276-293 EC), son fils et successeur, le prêtre Kartīr devient le plus haut dignitaire religieux du zoroastrisme.

Au IV<sup>e</sup> siècle, en orient, les Huns hephtalites pénètrent dans l'est du pays, l'empire sassanide perd progressivement le contrôle de cette région. Les traces d'affaiblissement du pouvoir sont évidentes à la cour et dans la société. L'état économique de l'empire est peu florissant, une religion rigoureuse zoroastrienne

---

<sup>20</sup> Paris 1993: 19-27 /Paris 2006: 2-10

contribue également à aggraver la situation- 360 EC. A la fin du IV<sup>e</sup> siècle, les Huns hephtalites fixés en Bactriane ont repoussé les Kouchans vers le Gandhara.

En Occident, au moment de l'arrivée du roi Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC) au pouvoir, une série de conquêtes successives est amorcée contre les romains : l'attaque de l'Arménie, le siège de Nisibe, la campagne militaire en Mésopotamie, le meurtre de l'empereur Julien l'Apostat (361-363 EC) dans un marché près de Ctésiphon et enfin, suite à un nouveau traité, Nisibe, Singara et l'Arménie deviennent perses. Cependant, en raison du meurtre du roi arménien Arsaces III<sup>e</sup> par Shapur, les négociations avec l'empereur Valens (364-378 EC) mènent au partage de l'Arménie. Ce traité- Nisibe 384 EC, sera respecté jusqu'au début du VI<sup>e</sup> siècle.

Le changement de croyance religieuse à Rome intervient précisément à cette période. En 313 EC, Constantin I<sup>er</sup> le Grand (306-337 EC) accorde la liberté religieuse totale au peuple puis en 324, Byzance devient la capitale de l'empire sous le nom de Constantinople. C'est finalement en 356 EC que le christianisme devient religion d'état. En Iran, en 340 EC – pendant le règne du roi Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC), on constate que les chrétiens de l'Iran sassanide sont persécutés.

2. Au V<sup>e</sup> et au début du VI<sup>e</sup> siècle, la contrainte financière jouera un rôle important dans les différents conflits entre les deux empires.

Tout au long du V<sup>e</sup> siècle, la frontière sassanide orientale sera presque constamment menacée par des invasions de Huns Hephtalites, c'est-à-dire pendant les règnes des rois Bahrām V<sup>e</sup> (421-439 EC), Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457 EC), Hormizd III<sup>e</sup> (457-459 EC) et Pērōz (459-484 EC). Au cours de ces années, différentes délégations et ambassadeurs Perses voyagent vers la Chine et vice versa. Cependant, la lutte contre les Hephtalites s'achève par la capture du roi sassanide – Pērōz : son fils-Kavad reste deux ans l'otage des Hephtalites. En 484, la guerre reprend entre les deux entités mais Pērōz meurt au cours de cette nouvelle lutte contre les Hephtalites. En conséquence, les sassanides doivent verser un tribut aux vainqueurs pendant plusieurs années et perdent par la même occasion les régions de la Margiane (Méryv) et d'Arachosie (le moderne Gandhara) ainsi que le Khorassan pendant les quinze années suivantes. En 497 EC, le roi Kavād I<sup>er</sup> (488-496 et 499-531 EC) se réfugie à la cour des hephtalites à cause d'une révolution de palais - tentative de domination des mazdakistes sur les zoroastriens. A l'aide des

Hephtalites, Kavād arrive à remonter sur le trône. En 510 EC, la Sogdiane est conquise à son tour par les Hephtalites.

En occident, en 502 EC, le roi Kavād I<sup>er</sup> attaque l'empire romain d'Orient suite au refus de ce dernier de payer les arriérés et les acomptes dus à la défense militaire et consécutifs au traité de 384 EC. Lors de cette bataille, les Hephtalites combattent aux côtés de l'armée sassanide.

Si l'on revient aux considérations d'ordre religieux, au cours du règne du roi Yazdgird I<sup>er</sup> (399-421 EC), l'Iran sassanide avait accepté la formation d'une église semi-officielle sous l'autorité de l'Evêque de Ctésiphon. En 424 EC- au cours du règne du roi Bahrām V<sup>e</sup>, les chrétiens perses se déclaraient indépendants des chrétiens byzantins. Lors du règne du roi Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457 EC), la communauté juive d'Ispahan est persécutée alors que l'église nestorienne et les chrétiens nestoriens sont plutôt appréciés. A partir de 494 EC- c'est-à-dire à la fin du V<sup>e</sup> siècle et au début du VI<sup>e</sup> siècle, la diffusion de l'enseignement de Mazdak est soutenue par le roi Kavād I<sup>er</sup>.

3. Les VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles caractérisés par les réformes économiques et sociales du roi Kosrow I<sup>er</sup> (531-579 EC)- un renouveau de la croissance dans tous les sens du terme, poursuivi par le roi Kosrow II<sup>e</sup> (590- 628 EC) – une période de luxe mais suivie d'un rapide déclin.

Le couronnement du roi Kosrow I<sup>er</sup> contribue à restituer le pouvoir à la maison du Sāsān et au pays ainsi qu'à le conforter dans l'anéantissement du Mazdakisme.

« Les réformes internes et la réorganisation de l'armée lui permettent de repousser les Huns et de reporter sa frontière à l'Oxus. En 570, il s'assure le contrôle de la Mer rouge et du commerce international (entre Byzance et l'Extrême-Orient) en expulsant les Ethiopiens du Yémen, qui devient un état vassal de l'empire sassanide.... Il réorganise la politique et fait des grands travaux publics. »<sup>21</sup>

Les réformes militaires du roi Kosrow I<sup>er</sup> donnent lieu au renforcement de la petite noblesse terrienne laquelle constitue une des caractéristiques de la société perse. En outre, le nom de ce monarque est associé à de grands travaux publics et précisément à la construction d'une école médicale basée sur les théories grecques à Djund-i Shapur. Par ailleurs, il accueille les philosophes grecs à sa cour- les

---

<sup>21</sup> Paris 2006: 2

philosophes de « l'école d'Athènes » qui avait été fermée sur ordre de l'empereur byzantin Justinien (527-565 EC) en 529 EC.

En Orient, les Turcs se répandent en Asie Centrale. En 560, Kosrow I<sup>er</sup>, allié aux Turcs anéantit le royaume Hephtalite. La région est divisée entre les Turcs et les sassanides. Le développement des relations internationales à l'est vers la Chine constitue un autre aspect de sa politique. Pendant le règne du roi Hormizd IV<sup>e</sup> (579-590 EC), l'offensive des Turcs menace le pays mais le général Bahrām Chobin finit malgré tout par triompher. La période 618-906 EC correspond en Chine à la fondation puis à la domination de la dynastie Tang en Chine. C'est aussi là où les descendants de rois sassanides achèvent leur vie politique après la conquête des musulmans.

En Occident, Kosrow I<sup>er</sup> fait la paix avec Byzance. Entre les années 540-561 EC, les conflits persistent cependant entre les deux empires. Finalement, en 561 EC, un traité de paix est signé entre les Byzantins et les Sassanides et qui durera dix ans. En 590 EC, une révolution de palais met fin au règne de Hormizd IV<sup>e</sup> – il s'agit de la révolte de Bahrām Chobin. Son fils- Kosrow II<sup>e</sup> s'enfuit vers Byzance et demande le soutien de l'empereur Maurice (582-602 EC). Le général Bahrām Chobin se fait couronner à Ctésiphon (590-591 EC). Kosrow II<sup>e</sup> est rétabli sur le trône par l'empereur Byzantin Maurice en échange d'une partie de l'Arménie. Bahrām Chobin est assassiné à Balkh à la cour des Turcs. En 603-614 EC, Kosrow II<sup>e</sup> relance une offensive contre Byzance, plusieurs villes sont conquises par les Perses : Antioche, Damas, Jérusalem (où la sainte croix est transportée à Ctésiphon). En l'an 610 EC, le prophète Mohammed fait une révélation à la Mecque et en 622, il quitte la Mecque pour Médine, il s'agit du début de l'ère islamique. A partir de l'an 622 jusqu'en 628 EC, la roue tourne contre le roi sassanide, l'empereur Héraclius débarque en Cilicie et remporte une victoire décisive à Ninive en 627 et enfin en 628, il pille la résidence de Kosrow II<sup>e</sup> à Dastadjird. Le monarque sassanide se replie sur Ctésiphon mais il est assassiné peu de temps après par son fils Kavād II<sup>e</sup> (628 EC). Suite à un traité avec Byzance, les Sassanides renoncent aux régions conquises. Entre 628 jusqu'à 632 EC, huit monarques sassanides à savoir six rois et deux reines règnent l'un après l'autre sans succession à l'intérieur ni à l'extérieur du pays. Les seigneurs locaux y fondent des principautés autonomes. Enfin, pendant le règne de roi Yazdgird III<sup>e</sup> (632-651 EC),

la présence des Sassanides s'efface progressivement dans la région et fait place à la domination des musulmans. C'est la période du début de l'islamisation et de la prise du pouvoir par les califes Omeyyades. (Pour chronologie des rois Sassanides, voir annexe 2)

### **3. Chronologie des argenteries**

Le plat, le bol, le vase, l'aiguière et le rhyton représentent l'essentiel des formes de vaisselles en argent. Chacun se décompose en plusieurs subdivisions. (Pour la forme des argenteries, voir annexe 3 et l'inscription sur les vaisselles voir annexe 4).

A chaque siècle, de nouvelles formes, iconographie et motifs émergent mais les anciennes ne disparaissent pas pour autant, elles subsistent à travers toute cette période.

#### **3.1 A partir du milieu du III<sup>e</sup> siècle (les plus anciennes)**

Les portraits en médaillon sont caractéristiques des argenteries sassanides au III<sup>e</sup> siècle- c'est-à-dire à la fin de l'empire parthe et au début de l'empire sassanide, selon Harper :

« Un groupe de pièces d'argenterie sassanide de la haute époque, datant du troisième siècle, épouse un prototype parthe sur lequel est représenté un buste, inscrit dans un encadrement circulaire.

La première vaisselle sassanide semble avoir été réalisée pour les couches les plus élevées de la société, le roi, les membres de la famille royale et la haute noblesse, qu'elle illustre dans des scènes de chasse ou des bustes «portraits».»<sup>22</sup>

Au début de la période sassanide, les modèles étaient en nombre limité. Il s'agissait soit de bols hémisphériques ou ovales comportant des dessins<sup>23</sup> soit des plats reposant sur un pied bas reflétant ainsi l'influence de la période Parthe tout comme celle des périodes Hellénistique et Romaine l'ayant précédée.<sup>24</sup>

Le vase-rhyton à tête d'animal à l'extrémité était semble-t-il populaire au début de la période sassanide au Proche Orient. Cependant, nous disposons de peu d'exemplaires de ce type de vaisselles de cette époque pour en donner plus d'informations.<sup>25</sup>

Concernant l'iconographie, les bustes humains figurant dans le médaillon central dans la partie intérieure des bols ou plats hémisphériques représentent les toutes premières images

---

<sup>22</sup> Harper 1993 : 97

<sup>23</sup> Harper 1978 : 25 / Masia-Radfort 2013 : 921

<sup>24</sup> Gunter et Jett 1992 : 26

<sup>25</sup> Harper 1978 : 25/ Harper 1993 : 74

qui démontrent une influence du monde gréco- romain. Harper et Marshak assurent que les portraits des membres de la famille royale sont les œuvres les plus anciennes de l'époque sassanide :

« Les récipients décorés des portraits des membres de clan royal, de la grande aristocratie ou des plus hauts dignitaires de la bureaucratie d'Etat sont parmi les œuvres les plus anciennes. Ces personnages figurés en buste à l'intérieur de médaillons ornent des coupes et des plats. Moins répandus et sans doute réservés à la famille royale. »<sup>26</sup>

### 3.2 Du IV<sup>e</sup> siècle au début du V<sup>e</sup> siècle

Au début du quatrième siècle- durant le règne de Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC), jusqu'au milieu ou fin du cinquième siècle, la production de vaisselles en argent semble devenir un monopole de la cour royale sassanide.<sup>27</sup>

Les plats constituent l'une des principales catégories de vaisselles sassanides en argent et les plus souvent étudiées<sup>28</sup> :

« Durant la période suivante, du milieu du quatrième au cinquième siècle, les exemples d'argenterie sassanide qui ont survécu suggèrent que la production diminua. Les seules pièces d'argenterie que l'on sait appartenir à cette époque sont des plats ornés de l'effigie du roi sassanide et la scène royale la plus typique est la chasse. Il est donc possible que la majeure partie, sinon la totalité de la vaisselle d'argent produite durant ces siècles, fut commandée par le roi et réalisée dans les ateliers de la cour. »<sup>29</sup>

Le bol cannelé à pieds hauts ainsi que l'aiguière sont des anciennes vaisselles du IV<sup>e</sup> ou début du V<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne spécifiquement les aiguières, il y a néanmoins différentes façons de procéder à leur datation. Certains historiens de l'art pensent que les dessins décorant cet objet datent précisément de cette période du IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècle alors que d'autres les ont attribués plutôt à la période du VI<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup> siècle.<sup>30</sup>

A la fin du III<sup>e</sup> siècle et au début du IV<sup>e</sup> siècle, on observe un changement sur le sujet iconographique des vaisselles. Les bustes royaux encadrés dans un médaillon central sont alors remplacés par des personnages royaux chasseurs- « le roi chassant », un motif ancien

---

<sup>26</sup> Harper et Marshak 2006: 69 / Harper 2001: 399

<sup>27</sup> Harper 1978: 25

<sup>28</sup> Gunter and Jett 1992 : 26

<sup>29</sup> Harper 1993 : 97

<sup>30</sup> Harper 1978: 25

et symbolique sur les plats en argent ou en argent doré. Ce sont des productions officielles qui étaient imitées au-delà des frontières de l'Iran.<sup>31</sup>

L'iconographie de cette scène est composée d'un seul personnage-le roi chasseur, vêtu d'une superbe tenue, portant armures et bijoux. Parmi ces accessoires, la couronne des rois sassanides est la plus importante. On la reconnaît par ailleurs sur les pièces de monnaies ou les bas-reliefs. En lieu et place du roi, d'autres personnages tels que des monarques gouverneurs pourraient avoir figuré sur les plats.<sup>32</sup>

La représentation des traits du visage et des gestes, très standardisée avec notamment un nombre limité de poses et d'actions, se focalise plutôt sur la partie supérieure du corps du personnage principal- le roi. Le cheval est toujours représenté au galop. Le gibier chassé est représenté de façon narrative tantôt vivant avant la scène de chasse puis mort après celle-ci.<sup>33</sup>

Les contes héroïques et détails narratifs spécifiques aux cultures de l'Iran oriental ont constitué un autre sujet iconographique de vaisselles en argent fabriquées dans l'atelier sassanide central.<sup>34</sup>

### 3.3 Du V<sup>e</sup> siècle au début du VI<sup>e</sup> siècle

Les développements politiques et sociaux de cette période ont conduit à d'autres modifications dans la production de l'atelier d'état. La révolution Mazdakite à la fin du V<sup>e</sup> et début du VI<sup>e</sup> siècle- les réformes sociales et économiques radicales, ainsi que la réforme de Kosrow I<sup>er</sup> influencent la fabrication d'argenteries sous le contrôle de l'état central sassanide laquelle va se déployer sous de nouvelles formes et de nouveaux dessins. La nouvelle classe sociale à savoir celle de la petite noblesse a probablement obtenu des droits de fabrication et de propriété de ce type de vaisselles bien qu'ils soient restés réglementés et standardisés.<sup>35</sup>

Un autre type d'iconographie complexe provenant d'anciennes sources orientales, antiques, zoroastriennes et chrétiennes se développe également pendant le règne du roi Kosrow II<sup>e</sup>. L'exemple le plus marquant est celui du grand *iwan* de Kosrow II<sup>e</sup> à Tāq-e Bostān (pl. VI fig. 1.15 a,b).<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Harper 2001 : 399

<sup>32</sup> Grabar 1967 : 46

<sup>33</sup> Grabar 1967 : 46 et 53

<sup>34</sup> Harper 2006 : 178

<sup>35</sup> Harper 2006 : 166

<sup>36</sup> Harper 2006 : 167

Les plats deviennent plus concaves<sup>37</sup>, le bol demi-polylobé est attribué à cette période<sup>38</sup> ainsi que les bols lobés fabriqués<sup>39</sup>.

Les thèmes iconographiques des récipients- les plats, les bols, les vases et les aiguières, ont tendance à refléter des signes de prospérité et de fertilité :

« Les différents thèmes iconographiques semblent célébrer la prospérité et la fertilité de ce monde, sujets tout à fait appropriés à des vases destinés à être utilisés à l'occasion des fêtes qui ponctuaient l'année du calendrier zoroastrien. »<sup>40</sup>

La chasse royale ou princière décorée sur les plats, les motifs festifs incluant les femmes danseuses décorées sur les vases et les aiguières ainsi que les motifs animaux représentés dans les scènes peu réalistes comme par exemple des sangliers près de roseaux, des lions sur des terrains montagneux font partie des iconographies les plus courantes. On peut également trouver certains sujets iconographiques comme la scène de banquet mais cependant plus rares.<sup>41</sup>

Les femmes danseuses nues ou semi-nues dotées de certains détails comme les bras levés et portant un châle sont représentées sur les bols, les vases et plus tard sur les aiguières. L'iconographie de ce modèle provient de la partie orientale du pays.<sup>42</sup>

### **3.4 Du VI<sup>e</sup> siècle au VII<sup>e</sup> siècle :**

A cette période, la fabrication des vaisselles connaît une forte augmentation. Selon Harper, au VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècle :

« Durant la fin de la période sassanide (VI<sup>e</sup>, VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), les ateliers de cour produisirent une plus grande quantité et variété d'œuvres (comme nous l'avons noté pour les plats ornés d'effigies royales). De nouveaux centres iraniens, échappant au contrôle de la métropole sassanide, ont également commencé à faire leur apparition. »<sup>43</sup>

De même :

« A la fin de la période sassanide, la petite noblesse, la nouvelle classe militaire et certains membres de la communauté chrétienne étaient capables d'acquérir, et probablement de commander, des récipients d'argent.

La production sassanide tardive se poursuit probablement jusqu'à la fin de la période et même durant le siècle qui suivit la chute officielle de la dynastie en 642

<sup>37</sup> Harper et Meyer 1981 : 134/ Harper et Marshak 2006 : 120

<sup>38</sup> Harper et Marshak 2006 : 74

<sup>39</sup> Harper 2006 : 86/ Grabar 1967 : 42

<sup>40</sup> Harper 1971 : 503-515/ Marshak 1998 : 84-92/ Harper et Marshak 2006 : 74

<sup>41</sup> Harper 2006: 166

<sup>42</sup> Ghirshman 1962b : 214/ Grabar 1967 : 63

<sup>43</sup> Harper 1993 : 100



ap. J.-C., dans des régions où des souverains indépendants purent maintenir une certaine richesse et un certain contrôle après la conquête arabe du Proche-Orient. »<sup>44</sup>

Les bols lobés datent apparemment d'une période plus tardive<sup>45</sup>, les récipients-bateaux appartiennent aussi à la période sassanide tardive<sup>46</sup>, les petits bols hémisphériques de 12 à 14 cm de diamètre et 5 cm de hauteur sont attribués à la dernière époque de la période sassanide.<sup>47</sup>

Le vase sassanide présente des caractéristiques propres à la fin de la période sassanide en raison de son parallèle avec la poterie provenant de Ctésiphon et de Kish.<sup>48</sup>

Les sujets iconographiques de cette époque sont très variables :

- Certaines vaisselles portent l'iconographie du III<sup>e</sup> siècle telle que celle des médaillons décorés de motifs animaux et le buste des rois.<sup>49</sup>
- Les bols hémisphériques du VI<sup>e</sup> siècle de l'Iran comportent des scènes de la vie quotidienne : fêtes, jeux et fabrication du vin.<sup>50</sup>

Selon Marshak :

« ... most of the subjects used in the decoration of the court silver vessels produced in such quantity in the late Sasanian period can be understood as prayers, benedictions or invocations in pictorial form.»<sup>51</sup>

- Harper nous précise que les objets provenant de la frontière orientale du pays comportent une iconographie sous influence helléniste :

« Only on works of art made on the eastern borders of Iran, where cultural developments follow tradition deeply influenced by the Hellenism of Bacteria and Sogd, do Zoroastrian divinities and religious cult practices regularly appear in the arts.»<sup>52</sup>

- Le roi trônant constitue un autre thème iconographique de ce siècle. Le roi est représenté de face, assis, tenant une épée entre ses jambes repliées et écartées. Le plat de la bibliothèque nationale à Paris est illustré de l'image du roi Kosrow II<sup>e</sup>

---

<sup>44</sup> Splendeur des sassanides 1993, p. 97-98.

<sup>45</sup> Harper 1978 : 25

<sup>46</sup> Harper 1978 : 25/ Harper 1988b : 334-5

<sup>47</sup> Masia-Radford 2013 : 923

<sup>48</sup> Harper 1978 : 25

<sup>49</sup> Harper et Marshak 2006 : 75/ Masia-Radford 2013 : 925

<sup>50</sup> Harper 1979a : 108

<sup>51</sup> Harper 2006 : 134

<sup>52</sup> Harper 2006 : 165

assis sur un trône, c'est le modèle le plus connu de ce type d'iconographie de la fin de la période sassanide.<sup>53</sup>

- La scène du banquet où le roi repose sur de nombreux coussins est également une autre iconographie de la fin de cette période.<sup>54</sup>
- Comme le suggèrent Harper et Marshak, la croix chrétienne est de même un sujet courant sur les récipients de cette époque tardive :

« [A cette époque], les chrétiens occupaient les places importantes dans l'appareil de l'état. »<sup>55</sup>

- L'iconographie dionysiaque et les scènes de vendanges sont des sujets adaptés par les premiers artistes chrétiens du monde méditerranéen. Ce sujet a souvent été repris dans le monde sassanide.<sup>56</sup>
- Sur les vases, on peut voir des motifs floraux tels que des fleurs, des rosettes séparées par deux ou par trois à l'intérieur des arcades ou bien encore des scènes de paysages.<sup>57</sup>
- Les motifs animaux composites comme le lion ailé ainsi que l'oiseau mythique iranien à savoir le *simurgh*- oiseau bienveillant selon les légendes épiques du pays complètent l'iconographie. Ce type d'oiseau réunit tous les éléments du lion, du chien, du griffon mais aussi du paon.<sup>58</sup>

« On a souligné le caractère intense et démoniaque de la plupart de ces animaux, comme s'ils étaient l'expression des puissances surnaturelles. »<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Harper et Marshak 2006 : 72

<sup>54</sup> Harper et Marshak 2006 : 72

<sup>55</sup> Harper et Marshak 2006 : 75

<sup>56</sup> Harper et Marshak 2006 : 75

<sup>57</sup> Rosen-Ayalon 1991 : 65-67

<sup>58</sup> Ghirshman 1962b : 219

<sup>59</sup> Ghirshman 1962b : 219

## B. Le statut de la femme dans la société Sassanide

Selon la tradition zoroastrienne, les hommes et les femmes sont spirituellement égaux mais ils ont des fonctions sociales différentes. Dans la société sassanide, la distinction entre la noblesse et la classe moyenne s'effectue par leur classement social. En revanche, on ne dispose d'aucun renseignement sur la femme de classe moyenne.

### 1. Le statut de la femme dans la famille, le mariage, l'éducation et le divorce

#### 1.1 La famille

La terminologie iranienne des membres principaux de la famille se compose : du père- du mari, de la mère- de l'épouse, de la fille (*dux̄t*) – de la sœur (*xwah*) et du fils – du frère.

Les modèles de famille qui sont décrits dans les textes de droit sassanide montrent une famille élargie avec un « pater familias »- *katak-xvatāy*, et une « mater familias - *katak-bānūk* ». Le maître de la maison est le tuteur- *sardār*, de sa femme ou de ses femmes, de ses enfants mineurs, de ses filles célibataires et de ses frères et sœurs mineures.<sup>60</sup> En d'autres termes, une femme était toujours sous la tutelle d'un homme – d'abord celle de son père ou de son frère puis de son mari.<sup>61</sup>

D'après Christensen, la famille était fondée sur la polygamie :

« En pratique, le nombre des femmes qu'avait un homme était en rapport avec ses moyens et, en général, les gens moins aisés n'ont eu, probablement, qu'une seule femme. »<sup>62</sup>

A la naissance d'un enfant, la famille, surtout le père, organise une fête pour montrer sa gratitude. Cependant, la qualité de la fête pour une fille et pour un fils diffère sensiblement [?].<sup>63</sup>

Par la suite, un nom va être attribué à l'enfant. Ce nom ne doit pas être un de ceux usités chez les idolâtres. Selon le Dēnkard VIII, l'enfant est considéré par rapport à son père :

« ... comme la lumière qui émane du feu ; il dépend entièrement du père et lui doit obéissance, ... »<sup>64</sup>

Concernant le nom des femmes, il se termine le plus souvent en *-dukht* - fille ou alors il porte le suffixe *-agh* :

---

<sup>60</sup> Hjerrild 2003: 16

<sup>61</sup> Rose 1998 : 32

<sup>62</sup> Christensen 1944 : 317

<sup>63</sup> Christensen 1907 : 50

<sup>64</sup> Christensen 1907 : 50

« ... comme : *Hormizd-dukht*, *Yazdān-dukht* : « fille de Dieu ou des dieux » si Yazdān n'est pas tout simplement le nom de son père ; *Dēnagh* (de *dēn*, « religion »), *Vardagh* (de *vard*, « rose »). Des adjectifs laudatifs sont employés comme des noms de femmes : *Shīrēn* (« la douce »). »<sup>65</sup>

## 1.2 Le mariage

Selon les zoroastriens, il y a une obligation religieuse pour les femmes et les hommes de se marier, d'engendrer des enfants et de se procurer des héritiers ou successeurs. A défaut, le fait de rester célibataire est considéré comme un péché. Autrement dit, il est impossible pour un homme de mourir sans successeur. En revanche, la femme peut rester célibataire si elle le souhaite.<sup>66</sup>

Selon Boyce, les couples se marient au sein d'une même classe sociale :

« ... he [king] has established a visible and general distinction between men of noble birth and common people with regard to horses and clothes, houses and gardens, women and servants. ... marriage between the two groups is forbidden.... I [king] forbid any men of birth to seek a wife among common people, that rank may remain distinct. And whoever does so, I make it unlawful for him to inherit. »<sup>67</sup>

D'après de Jong, les femmes sont identifiées par le nom de leurs maris. De plus, l'obéissance au mari et au prêtre représente l'une des caractéristiques les plus importantes des femmes justes.<sup>68</sup>

L'âge considéré pour le mariage, selon la tradition zoroastrienne (*Dēnkard* VIII 20. 95), se situe entre 13 et 15 ans. A partir de l'âge de 9 ans, la jeune fille peut se fiancer.<sup>69</sup>

Selon le *Dēnkard* VIII. 95, dans le cas d'une fille non mariée après 15 ans, on considère qu'elle a péché tout comme son père et sa mère qui n'ont pas assez insisté pour lui trouver un mari.

La permission du mariage est sous le contrôle du père de famille. S'il est déjà décédé, l'oncle ou les membres masculins les plus proches en décident. Les femmes ont malgré tout une certaine liberté de choix dans la question du mariage. Une jeune femme peut choisir de se marier avec quelqu'un sans le consentement de son père ou de son tuteur<sup>70</sup> voire de rester célibataire. Nous allons les étudier ci-dessous.

---

<sup>65</sup> Christensen 1944 : 321

<sup>66</sup> Hjerrild 2003 : 16sq

<sup>67</sup> Boyce 1968 : 44

<sup>68</sup> Trad. de Jong 1995 : 22

<sup>69</sup> Dhabhar 1932 : 192

<sup>70</sup> Hjerrild 2003 : 221

Un homme qui désire se marier doit offrir à la famille de la future épouse un bien ou de l'argent correspondant. Cette dot est négociable entre les familles mais le mari peut la récupérer sous certaines circonstances, par exemple, selon Denkart 8. 22 et 94, au cas où 'la fille ne mérite pas la valeur payée' autrement dit si la femme est stérile.<sup>71</sup>

A propos de la question relative à la dot, Rose nous donne l'explication suivante :

« The establishment of the dowry appears to have been of significance in the marriage negotiations and formulas for nuptial agreements exist. The husband was obliged to give a marriage gift of a stipulated amount to his new bride, which then become her possession, and could not be reclaimed by him in the case of separation. »<sup>72</sup>

A cet égard, un modèle unique de contrat de mariage datant du 13<sup>e</sup> siècle mais préservant les formes de la période sassanide a été conservé dans les Textes Pahlavi contenus dans le codex MK rédigé vers le début du XX<sup>e</sup> siècle (Voir annexe 5.1).

La religion Zoroastrienne accepte cinq différentes formes de mariage correspondant à cinq types de femmes différentes par leur statut : Le mariage *Pādixshay*, Le mariage *Čagar*, Le mariage *Ayōkē*, Le mariage *Satar*, Le mariage *Xvasrāyūn* (« *Khudash-rāi* »).

Parmi ces différents types de mariage, l'épouse appelée *pādixšāy* et celle appelée *Čagarīh* constituent les cas les plus courants.

Un autre mariage existe, surnommé le mariage *xwēdōdah* (Av. *xvaētūadaθa*) ou mariage consanguin, il représente une caractéristique iranienne liée à la propagation de la famille. (Pour explication sur les différents types du mariage, voir annexe 5.2)

### 1.3 L'éducation

L'Avesta précise aussi que les femmes comme les hommes avaient droit à l'éducation religieuse :

« Yasna 26.7 : Nous sacrifions aux âmes des morts d'ici-bas, aux Fravashis des saints. Nous sacrifions aux Fravashis de tous les proches parents qui sont morts dans cette maison, maîtres et disciples, hommes et femmes, saints et saintes d'ici-bas. »<sup>73</sup>

L'éducation des jeunes enfants est la préoccupation traditionnelle des femmes- par la mère, par la sœur ou une fille adulte du père, leur rôle dans la transmission des principes religieux et des coutumes est considérable.<sup>74</sup> L'éducation des enfants est clairement sous la

---

<sup>71</sup> Christensen 1907 : 50

<sup>72</sup> Rose 1998: 33

<sup>73</sup> Darmesteter 1960 : 195

<sup>74</sup> Rose 1998 : 30/ Christensen 1944: 322

responsabilité de la mère jusqu'à l'âge de cinq ans, c'est-à-dire au moment où l'éducation formelle des garçons doit commencer. Nous n'avons pas beaucoup d'informations sur l'éducation des filles dont l'avenir semble limité à celui de la *kadag-bānūg* respectueuse.<sup>75</sup> (Pour explications sur l'éducation de la femme, voir annexe 5.3)

#### 1.4 Le divorce

Les sources Zoroastriennes traitant du divorce sont assez peu nombreuses. Il s'agit de textes en Moyen-Perse datant de l'époque sassanide et de la période après la conquête musulmane:

- *Mādyān ī Hazār Dādestān* (MHD) est le seul ouvrage de la période sassanide, tel que référencé dans le passage MHD100.7 sous le règne de Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC),
- *Rivāyats de Aturfarnbag et Farnbag-Srōš* (RAF), datant du premier quart du neuvième siècle,
- *Rivāyats de Ēmēt fils d'Ašwahištān* (REA), datant de la première moitié du dixième siècle.

Apparemment, il existait un ouvrage appelé « livre du divorce » à l'époque sassanide-selon MHD 87. 8-10<sup>76</sup> mais il semblerait qu'il ait été perdu.

« MHD 87. 8-10 : ... Certain (authorities) have maintained that the divorce is not valid (in such a case), and attention should be paid that the question of the guardianship (over the women) be resolved (that “they resolve, settle” this question) first in the **divorce-document**, and only then (the question of the divorce). »<sup>77</sup>

(Pour explication sur le divorce, voir annexe 5.4)

## 2. La femme de la cour Sassanide

Malgré les informations limitées dont j'ai pu disposer sur leur identification et leur rôle dans la société sassanide et plus particulièrement au sein de la cour royale, je vais essayer de les présenter de façon chronologique.

### 2.1 Koudzadeh, l'épouse du roi Shapur I<sup>er</sup> (241- 271)

Selon l'auteur de *Mojmal al-Tavārikh wal Qisas*, l'épouse du roi Shapur I<sup>e</sup> s'appelle *Koudzadeh*. Ce livre nous raconte son histoire : elle est la fille de *Mehrak* de famille

---

<sup>75</sup> Rose 1998 : 36

<sup>76</sup> Hjerrild 1988: 67

<sup>77</sup> Perikhanian 1980 : 205

arsacide. Comme les astrologues l'ont déjà prédit, un membre de la famille de Mehrak est destiné à diriger l'empire sassanide, le roi Ardashir tue pour cette raison les enfants de Mehrak. Cependant, une fille de Mehrak échappe à ce massacre en se cachant dans la maison d'un berger.<sup>78</sup>

Il dit qu'un jour, Shapur, fils d'Ardashir, est à la chasse. Il entre dans la maison pour demander un verre d'eau. La fille de Mehrak lui donne à boire, à ce moment précis, le prince devient amoureux de cette jeune fille et la demande en mariage. Shapur trouve que le caractère de cette fille est fort puis lui demande son origine. La jeune fille répond qu'elle est la fille de Mehrak mais au cas où le roi Ardashir la trouve, il la tuera. Shapur lui promet de garder le secret et finit par l'épouser. De leur relation, naît un fils qui s'appelle Hormizd I<sup>er</sup>. Shapur le cache au roi Ardashir. Quelques années plus tard, Ardashir rencontre Hormizd et demande à son fils l'identité de ce dernier. Shapur lui raconte toute cette histoire. Dans une lettre, le roi sassanide s'adresse à son fils et accepte finalement son petit-fils- Hormizd.

« Aussitôt Ardashir au comble de la joie, s'écria : Grâce à Dieu, me voilà délivré des alarmes que m'ont causées les prédictions des astrologues ; et il site de riches présents à Hormuz. »<sup>79</sup>

## **2.2 Arsane, l'épouse du roi Narseh (293-302)**

Lactance (lat. Lactantius) est un auteur chrétien du quatrième siècle, il nous raconte l'ambition des rois sassanides pour occuper l'empire romain. Parmi ces différents rois, Narseh ne cache pas ses aspirations à prendre possession de tout le Moyen-Orient et menace de ce fait de nombreuses parties de la moitié orientale de l'empire romain.<sup>80</sup>

Dioclétien (284-305 EC) confie au tétrarque de la partie orientale de l'empire- Galère, la préparation à la riposte à l'offensive perse de 296 laquelle présentait une menace immédiate surtout pour la Syrie. Au début, les Romains essuient quelques revers mais au printemps de l'an 298, une offensive romaine ouvre une nouvelle brèche décisive dans cette guerre contre les Perses. Près de la ville arménienne de *Satala*, Galère force le passage dans le camp perse et inflige une défaite écrasante à Narseh.<sup>81</sup>

Lactance attribue cette défaite au manque de mobilité de l'armée sassanide en raison du fait que les rois avaient l'habitude de voyager au Proche Orient avec leur famille. Galère

---

<sup>78</sup> Trad. Mohl 1841-1843 : 138

<sup>79</sup> Trad. de Sacy 1793 : 291

<sup>80</sup> Dignas et Winter 2007 : 84

<sup>81</sup> Dignas et Winter 2007 : 86 sq

capture ainsi la famille royale y compris son harem et de nombreux trésors. Narseh lui-même parvient difficilement à s'échapper.<sup>82</sup>

Ces faits sont rapportés par des historiens à différentes époques tels que Eutropius (IV<sup>e</sup> siècle), Jerome (IV<sup>e</sup> siècle), Jordanes (VI<sup>e</sup> siècle), Festus Buzandats'i (V<sup>e</sup> siècle), Orosius (V<sup>e</sup> siècle), Malalas (VI<sup>e</sup> siècle), Théophanes (VIII<sup>e</sup> siècle), Zonaras (XII<sup>e</sup> siècle) et enfin Christensen.<sup>83</sup>

Parmi ces historiens, Malalas et Christensen nous rappellent le nom de l'épouse prisonnière du roi Narseh par Galère à savoir la reine Arsane et de sa résidence :

« Malalas (VI siècle) : ... He took prisoner the Persian King's wife, after he had fled with four men to the limes of India and their army had been destroyed. Arsane, the queen of the Persians, resided in Daphne for some years and was guarded with honour by command of the Roman emperor Diocletian. After this there was a peace treaty and she was returned to the Persians to her own husband, having endured an honourable captivity. At this time donatives were offered by the emperor to the whole Roman state to celebrate the victory. »<sup>84</sup>

« Christensen 1944 : Dans une guerre avec Rome, Narseh ne fut pas heureux. Le roi d'Arménie, Terdat, qui devait son trône à la protection de l'empereur, fut chassé, mais Galérius prit la direction de l'armée romaine et battit Narseh, dont la reine, Arsane, tomba aux mains des Romains. Narseh dut céder aux Romains cinq cantons de la petite Arménie ; Terdat rentra en possession de l'Arménie, et l'Ibérie (la Géorgie) reconnut la suzeraineté de l'empereur. La paix conclue en 298 entre l'Iran et Rome dura environ quarante ans. »<sup>85</sup>

D'après Petrus Patricius, Narseh envoie *Apharban* chez Galère comme émissaire pour demander la paix et récupérer ses enfants et ses épouses.<sup>86</sup>

On peut donc en déduire que les rois sassanides étaient accompagnés de leurs femmes ou de leur harem pendant les campagnes de guerres mais sans pour autant qu'on puisse spécifier réellement leur rôle.

### **2.3 *Ifra Hormizd*, l'épouse du roi Hormizd II<sup>e</sup> (302-309 EC)**

Hormizd II<sup>e</sup> monte sur le trône après son père- le roi Narseh. Mirkhond nous précise que le roi demande en mariage la fille du roi de Kaboul qui l'accepte.<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Dignas et Winter 2007 : 86

<sup>83</sup> Dodgeon et Lieu 1994 : 127-131

<sup>84</sup> Dodgeon et Lieu 1994 :130

<sup>85</sup> Christensen 1944 : 233

<sup>86</sup> Dodgeon et Lieu 1994 :130

<sup>87</sup> Trad. de Sacy 1793 : 304



Le roi Hormizd II<sup>e</sup> n'ayant pas de fils héritier pour le trône, une autre histoire raconte qu'une couronne avait été placée sur le ventre d'une femme enceinte au harem du roi décédé pour permettre d'assurer ainsi la succession du pouvoir sassanide.<sup>88</sup>

Selon le Talmud Babylonien, l'épouse du roi Hormizd II<sup>e</sup> mais aussi la mère de Shapur II<sup>e</sup> (309-379) s'appelle *Ifra Hormzid*, elle semble avoir été une reine puissante qui a gouverné avec l'aide de quelques membres de l'aristocratie pendant les premières années du royaume de son fils lequel était encore un enfant quand il est monté sur le trône.<sup>89</sup>

#### **2.4 Šušēn-duxt, épouse du roi Yazdgird I<sup>er</sup> (399-421 EC)**

L'histoire chrétienne a toujours considéré Yazdgird I<sup>er</sup> comme un ami des chrétiens tout comme l'histoire talmudique l'a aussi relaté par le fait qu'il avait accordé des faveurs aux juifs.<sup>90</sup> L'une de ses épouses était d'ailleurs juive, elle s'appelait « Šāsyān-doxt »<sup>91</sup>, « Šāsyān-dôxt »<sup>92</sup> ou plus probablement « Šušān-duxt », tel que l'indique Blocher, qui étymologiquement correspond à « Lily » en hébreu<sup>93</sup>.

#### **2.5 Dēnag, l'épouse du roi Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457 EC)**

L'épouse du roi Yazdgird II<sup>e</sup>, Dēnag, régna pendant les années de la guerre dynastique entre ses fils, Hormizd III<sup>e</sup> (457-459) lequel gouverna la Sacastène en tant que roi et son frère cadet Pērōz (459-484) qui aspirait aussi à la couronne.<sup>94</sup>

Dēnag assumait le pouvoir à Ctésiphon.<sup>95</sup> Il existe d'ailleurs un sceau qui représente la figure de cette reine dont le sous-titre mentionne « la reine des reines ».

#### **2.6 Le roi Pērōz (459-484 EC) et les épouses du roi Kavād I<sup>er</sup> (488-496 et 499-531 EC)**

D'après une Chronique de Stylites- une source syrienne de l'auteur Pseudo-Stylites (fin du V<sup>e</sup> siècle et début du VI<sup>e</sup> siècle), une fille du roi Pērōz appelée *Fayrūzdukht/ Pērōzduxt* (« la fille de Pērōz ») tombe aux mains du roi Hephthalite puis est envoyée dans son harem. Elle ne sera jamais rendue aux Iraniens. De leur relation, naîtra une fille qui deviendra la future épouse du roi sassanide Kavād I<sup>er</sup> (488-496 et 499-531).<sup>96</sup>

Tabarī, nous relate le caractère de cette fille :

---

<sup>88</sup> Trad. Bosworth 1999 : 49

<sup>89</sup> Panaino 2006 : 237

<sup>90</sup> Neusner 1969 : 9 sq

<sup>91</sup> Darmesteter 1893 : 193

<sup>92</sup> Gray 1906 : 190

<sup>93</sup> Gary 1906 : 109

<sup>94</sup> Christensen 1944 : 289

<sup>95</sup> Christensen 1944 : 289/ Panaino 2006 : 237

<sup>96</sup> Trad. Bosworth 1999 : 129, n° 334/ Christensen 1944 : 291

« Une fille très-belle, douée d'intelligence et de discernement, qu'il affectionnait particulièrement et qu'il avait l'habitude de consulter. Il emmena cette jeune fille avec lui ... »<sup>97</sup>

D'après Christensen, on suppose que la femme pouvait être à la fois la sœur et l'épouse du roi Kavād I<sup>er</sup>.<sup>98</sup>

Une autre histoire nous relate que le roi Kavād I<sup>er</sup> se dirige vers le pays Hephtalite qu'il connaît bien pour y avoir été otage assez longtemps pendant le règne de son père Pērōz. Au cours de ce voyage tel que nous le racontent deux sources latines du VI<sup>e</sup> siècle à savoir Procope et Agathias, le roi fait une halte en route à Abarshahr- à proximité de la ville de *Nayshabur* accompagné de ses fidèles. Pendant ce séjour, il rencontre une habitante de cette cité appelée *Nīwānduxt*- ce qui signifie « fille de héros ». Cette relation donnera naissance à un enfant qui deviendra Kosrow I<sup>er</sup>- le successeur du roi Kavād I<sup>er</sup>.<sup>99</sup>

« Kavādh, dans la fuite, prend pour femme, incognito, dans un village de l'Iran, une jeune fille et la laisse pour continuer sa fuite. A son retour en Iran, il la retrouve qui a mis au monde un fils, le futur roi Khosrō Anōsharvān. Ayant appris qu'elle est d'une ancienne famille royale, il l'emmène avec le petit prince. Chez quelques-uns des auteurs musulmans et persans, la fuite de Kavādh au pays des Hephtalites (ou des Turcs) a été placée dans le règne de Valāsh. »<sup>100</sup>

En arrivant à la cour du roi Hephtalite, Kavād I<sup>er</sup> demande au roi de l'aider à reconquérir le trône d'Iran qui est alors occupé par son frère Zamāsp (496-498 EC). Il reste quatre ans à la cour Hephtalite et épouse une femme qui n'est autre que la fille du roi Hephtalite et *Pērōzdoxt*- la fille du roi Pērōz c'est-à-dire sa nièce. Ce roi lui fournit une armée et grâce à cette faveur, Kavād I réussit à reconquérir le trône (deuxième période de son règne, 499-531 EC).<sup>101</sup>

## 2.7 Les épouses du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC)

Parmi les nombreuses filles que Kosrow aurait rencontrées, on peut lire plus de 12000, trois d'entre elles à savoir Maryam, Shīrīn et Gordyeh, sont considérées comme les plus importantes. D'après Mirkhond :

---

<sup>97</sup> Trad. Zotenberg 1984 : 230

<sup>98</sup> Christensen 1944 : 344, n° 4

<sup>99</sup> Trad . Bosworth 1999 : 128

<sup>100</sup> Christensen 1944 : 345, n° 1

<sup>101</sup> Trad. Bosworth 1999 : 129

« Parviz avait dans son ferial douze mille jeunes filles aussi belles que la lune, aussi suaves que l'odeur de l'ambre. »<sup>102</sup>

Selon Christensen :

« Il les requérait comme des soldats, filles ou femmes mariées et mères indifféremment. Chaque fois que l'envie lui prit de renouveler son harem, il envoyait aux fonctionnaires ou magistrats des provinces une circulaire qui contenait la description d'une femme parfaite, et alors on recherchait partout des femmes qui répondissent à la description. »<sup>103</sup>

*Mojmal al Tawārik wal Qisas*, mentionne également en plus des trois femmes précitées, une autre compagne nommée *Bahrām-dōxt*.<sup>104</sup>

## 1. Maryam (Marie)

Elle est une des épouses du roi Kosrow II<sup>e</sup>. On raconte que Kosrow II<sup>e</sup> était insatiable dans son désir de femmes.

Le roi Kawad II<sup>e</sup> Šīrōy (628 EC), les reines Bōrān et Āzarmīgduxt sont les descendantes de Maryam. On suppose qu'elle ait pu être la fille de l'empereur Romain Maurice (?).

Mas'udi and Tabari, quant à eux, reconnaissent que Marie, épouse de Khosow II<sup>e</sup>, était bien la fille de Maurice :

« Mas'udi and Tabari explain that Princess Maria was given to Xusraw II Parwēz after he and the Emperor Maurice had concluded a diplomatic agreement favourable to Byzance; then, the Byzantine princess was escorted to the Ērānšahr by his brother Theodosius (Tidus). »<sup>105</sup>

Bar Hebraeus nous donne également quelques détails sur ce mariage :

« And Kesru asked Mauricius and he gave him Maria, his daughter, to wife. And bishops went down with her, and the daughter of Theodosius also made a splendid feast, and the Patriarch bound on the wedding crown. »<sup>106</sup>

Michael de Syrie et la *Chronique Arabe de Séert* indiquent aussi à leur tour que Maria est la fille de Maurice :

« Kosrau demanda à Maurici[anus] de lui donner en mariage sa fille Maria. Elle partit accompagnée d'évêques et de peuple. »<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Trad. de Sacy 1793 : 404

<sup>103</sup> Christensen 1944: 475

<sup>104</sup> Trad. Mohl 1841-1843 : 181

<sup>105</sup> Panaino 2006 : 232

<sup>106</sup> Trad. Budge 1932 : 85

<sup>107</sup> Trad. Chabot 1963: 372

« ... Ils firent sortir de sa prison Široi, fils de Kosrau, que le roi avait eu de sa femme Marie, fille de Maurice, empereur des Grecs. »<sup>108</sup>

Mirkhond note pour sa part que le roi perse a épousé Maria quand il était en exil.

« ... Parviz épousa princesse Marie, fille de l'empereur, et lorsqu'il eut passé dix-huit mois à la cour de ce prince. »<sup>109</sup>

Selon Christensen, le roi Kosrow II<sup>e</sup> a épousé Maria- la princesse byzantine plutôt pour des raisons politiques.<sup>110</sup>

Nöldeke considère que Maryam était en fait une duplication de Shirīn mais là encore, les bases historiques sont incertaines.<sup>111</sup>

Cependant, les sources historiques Grecques de la fin du VI<sup>e</sup> siècle et du VII<sup>e</sup> siècle comme Evarge, Théophylacte ne confirment pas cette éventualité.

« ... si prodigues en détails sur les relations de Khosrô avec Maurice, auraient certainement rapporté le mariage du Roi des Rois avec une princesse byzantine, si ce mariage avait eu lieu. »<sup>112</sup>

Firdawsi a consacré aussi plusieurs chapitres du *Livre des Rois* à cette histoire, à savoir le mariage de Maryam « fille du Kaïsar » avec Kosrow II<sup>e</sup>.

« A sa manière poétique, Firdousi raconte les longues négociations, qui précédèrent l'alliance entre Khosrô et Maurice. Dans une de ces lettres, celui-ci aurait, de lui-même proposé sa fille en mariage au Roi des Rois : « Il y a dans l'appartement de mes femmes une fille digne des plus grands parmi les grands ; demande-la selon nos saints rites ... Notre alliance sera affermie par notre parenté. » »<sup>113</sup>

D'après Goubert, il n'y a pas de trace formelle d'acceptation par Kosrow II<sup>e</sup> de l'offre de Maurice pour lui proposer sa propre fille en mariage dans cette histoire, comme semblent l'indiquer les historiens grecs. Goubert pense plutôt qu'il s'agit simplement d'un mariage d'une des filles de Maurice avec le Roi des Rois.<sup>114</sup>

Enfin, dans le livre de *Chronicon anonymum, Chronica minora (Chronique du Khozistan)*, nommé aussi *Chronique anonyme de Guidi*<sup>115</sup>, l'auteur indique le nom de Maryam dans une courte phrase incluant le nom Shirīn- une autre épouse

---

<sup>108</sup> Trad. Addā Scher et Griveau 1983 : 551 (Histoire Nestorienne (Chronique de Séert))

<sup>109</sup> de Sacy 1793 : 398-399

<sup>110</sup> Christensen 1944 : 476

<sup>111</sup> Orsatti 2006 : Elr en ligne/ Panaino 2006 : 233

<sup>112</sup> Goubert 1951 : 182sq

<sup>113</sup> Goubert 1951 : 179

<sup>114</sup> Goubert 1951 : 179

<sup>115</sup> « L'orientaliste italien Ignazio Guidi a publié en 1893 une chronique nestorienne qu'il avait découverte dans un manuscrit syriaque, le *Borga Syr.* 82. Elle trait de l'Eglise chrétienne de perse dans le dernier siècle de l'empire sassanide et fournit aussi quelques renseignements sur la conquête de la Perse par les Arabes. » Nautin 1982 : 303.

chrétienne du roi Kosrow II<sup>e</sup>. Cette chronique syriaque spécifie l'origine romaine de Maryam, mais ne parle pas de son origine impériale.<sup>116</sup>

Ce texte conduit à la conclusion suivante :

« Parmi les femmes de Kosrow II figura une chrétienne Maryam à côté de la chrétienne Šīrīn, mais cette Maryam n'était certainement pas la fille de Maurice. »<sup>117</sup>

Récemment, Maryam a été identifiée à la martyre *Sainte Golinduch* (*Golēn-mdokht*, probablement *Golān dokh*) « daughter of roses »<sup>118</sup>, qui mourut à *Hiérapolis* (*Manbej*) situé dans l'empire byzantin le 13 juillet 591 EC.<sup>119</sup>

C'est une femme noble zoroastrienne, convertie au christianisme par des prisonniers de guerre chrétiens au service de son mari pendant le règne de Kosrow I<sup>er</sup> (531-579 EC). Elle fut baptisée du nom de Marie (Maryam).<sup>120</sup>

Stephan- évêque de Hiérapolis (*Manbej*), a rédigé une biographie en syriaque aussitôt après la mort de la Sainte. Le texte original qui était en langue géorgienne est désormais perdu. Il existe un extrait de cette version en langue grecque écrite par *Eustratius de Constantinople* probablement avant 602 EC. Des versions courtes de cette histoire ont été identifiées dans trois ouvrages dont les auteurs sont respectivement *John de Nikiu*, *Theophylact Simocatta* et *Nikephoros Kallistos*.<sup>121</sup>

Dans son livre intitulé *Ecclesiastical History* écrit en 594 EC, *Evagrius Scholasticus* s'exprime ainsi :

« At that time there was living in our country Golanduch, a female martyr, who maintained her testimony through a course of severe sufferings when tortured by the Persian Magi, and was a worker of extraordinary miracles. Her life was written by Stephen, the former bishop of Hierapolis. »<sup>122</sup>

*Golinduch* fut emprisonnée pendant 18 ans dans la prison de l'*Oblivion* situé dans la province du Khuzistan près de *Gondēšāpur*, elle put s'échapper de prison en 590 EC - probablement pendant les événements entraînant la destitution d'Hormazd IV<sup>e</sup> (579-590 EC). Elle se réfugia ensuite en territoire byzantin- à Nision (?), où elle fut vénérée comme une 'martyre vivante'. Elle voyagea à *Rosāpha* comme dévot de Saint Serge, fit le pèlerinage à Jérusalem et retourna finalement à Hiérapolis

---

<sup>116</sup> Panaino 2006 : 232

<sup>117</sup> Goubert 1951 : 181

<sup>118</sup> Brock 2001 : 65

<sup>119</sup> Scarcia 2003 : 89

<sup>120</sup> Orsatti 2006 : Elr/ Brock 2001 : 95

<sup>121</sup> Brock 2001 : 96

<sup>122</sup> Trad. Walford 1846 : 6.20

(*Manbej*). Elle y rencontra alors le roi Kosrow II<sup>e</sup> et attira l'attention du roi. Selon plusieurs historiens, elle était membre de la délégation envoyée par l'empereur Maurice chez le roi perse. D'autres historiens affirment par contre que Maryam est certainement la fille de Maurice- une des deux femmes chrétiennes de Kosrow II<sup>e</sup>. Maryam est d'ailleurs parfois assimilée à Širīn, la seconde épouse.<sup>123</sup>

La fin de la vie de Maryam reste encore un sujet non éclairci. D'après Firdawsi, Maria aurait été empoisonnée par Shirīn :

« Shīrēn aurait empoisonnée Maria, mais personne ne le sut, et Khusrō lui donna, un an après la mort de Maria, la chambre à coucher dorée qui avait appartenu à celle-ci. »<sup>124</sup>

## 2. Shirīn (Širīn)

Shirīn est une autre épouse chrétienne du roi Kosrow II<sup>e</sup> : la favorite, le jardin de beauté, la rivale de la pleine lune.<sup>125</sup>

Les légendes relatives aux amours de Kosrow et de Shirīn ont existé dans quelques-unes des versions arabes et persanes du *Xvadāy- nāmag*. D'après Christensen :

« Tabarī et Firdausī nous ont conservé le récit des artifices employés par Shīrēn pour recouvrer l'affection de son amant royal inconstant, puis de son mariage avec Khosrō et de la manière ingénieuse dont Khusrō réduisit au silence les grands dignitaires indignés de son alliance avec cette jeune fille de basse origine. La légende de Farhad et de Shīrēn se trouve déjà chez Bal'amī : « C'est cette femme que fut amoureux Farhad, qu'Abharvēz punit en l'envoyant extraire des pierres à Bīsutūn. Farhad fit tant que chaque portion qu'il détachait de la montagne était si volumineuse qu'aujourd'hui elle ne peut être soulevée par cent hommes. » »<sup>126</sup>

On sait bien que les amours de Kosrow et de Shirīn et ceux de Farhad et de Shirīn sont plus tard des thèmes favoris de la poésie épique et romanesque des Iraniens.

Elle a donné naissance à quatre fils du roi Kosrow II<sup>e</sup>, à savoir : Mardānšāh (tué par Širōy quand il prend le pouvoir), Šahriyār (le père du Yazdgird III<sup>e</sup> le dernier roi sassanide qui est aussi tué par Širōy), Bastward (N. P. Nestūr) et peut-être Afrūdšāh (tué par Širōy), nous pouvons rappeler aussi que Āzarmīgduxt était apparemment aussi sa fille directe.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Orsatti 2006 : Elr en ligne

<sup>124</sup> Christensen 1944 : 476

<sup>125</sup> Christensen 1944 : 475

<sup>126</sup> Christensen 1944 : 476

<sup>127</sup> Panaino 2006 : 234

L'historien byzantin *Theophylact Simcatta* (VII<sup>e</sup> siècle) cite deux lettres écrites en grec accompagnant certains objets que Kosrow II<sup>e</sup> avait offerts à la basilique de Saint Serguis à *Rosāpha* en raison de deux événements. La première concernait le meurtre de Zatsparham- général de l'armée Bahrām Čubin et la seconde, la grossesse de Shirīn qui l'avait accompagné en territoire byzantin. Les deux textes sont rapportés avec quelques légères différences, par l'historien byzantin *Evagrius* (VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle). Le texte de la seconde lettre date de 593 EC soit après le retour de Kosrow II<sup>e</sup> dans sa capitale, Ctésiphon. Cette lettre est importante pour comprendre la figure de Shirīn dans la littérature persane.<sup>128</sup>

La lettre du roi Kosrow II<sup>e</sup> rapportée par Theophylact Simcatta raconte l'histoire suivante :

« Theophylact Simcatta V.14 :1-11, (1) In the third [in 593/4] year he entreated Sergius, the most efficacious in Persia, that a child by Seirem [Sirēn, indeclinable, in Evagrius] be granted to him. Shortly afterwards this came to pass for him, and once again he naturally honoured his benefactor with gifts. Using Greek expression he dispatched a letter; the letter was as follows, word for word: (2) 'To the great martyr Sergius, Chosroes, king of kings. ..., have dispatched the gifts accompanying the pattern not for the sight of men, nor so that the greatness of your holy name may be known from my words, but because the truth about events has been recognized as well as the many favours and benefactions which I had from you: for it is my good fortune that my name should be carried on your holy vessels. (3) During the time when I was in Berthamaïs, I petitioned of you, holy one, to come to my aid and that Seirem conceive in her womb. And since Seirem is a Christian and I a pagan, our law does not grant us freedom to have a Christian wife. (4) So on account of my gratitude to you, for this reason I disregarded the law, and I held and hold from day to day this one among my wives as legitimate, and thus I resolved now the beseech your goodness that she conceive in her womb. (5) And I petitioned and ordained that if Seirem should conceive in her womb, I would send to your most holy shrine the cross that she wears. And with regard to this both I and Seirem have this purpose, that we should have possession of this cross in remembrance of your name, holy one. ... (7) And from the time when I had the said petition in my mind and made these calculations until the time we came to Rhesonchosron, ten more days did not elapse and you, holy one, not because I am worthy but because of your goodness, you appeared to me in a dream at night and thrice declared to me that Seirem had conceived in her womb. (8) And in the dream itself, I thrice answered you in return and said, "Thank you, thank you". And because of your holiness and charity, and because of your most holy name, and because you the granter of petitions, from that day Seirem did not know what is

---

<sup>128</sup> Orsatti 2006 : Elr en ligne

customary for women. ... (11) and that the remaining miliaresia are for your holy shrine, so that through your fortune, holy one, in all things, but especially in this petition, you may come to the assistance of myself and Seirem. And what has come to us through your intercession by the mercy of your goodness, may it also advance to completion at the wish of myself and Seirem, so that both I and Seirem and everyone in the world may have hope in your power and still trust in you.'»<sup>129</sup>

*Evagrius Scholasticus*, dans son livre intitulé *Ecclesiastical History* - chapitre XXI : offre de Kosrow, nous apporte une autre version de cette lettre :

« ... Shortly after, Chosroes sent other offerings for the same temple, with a golden disc, bearing the following inscription: "I, Chosroes, king of kings, son of Hormisdas, have placed the inscription upon this disc, not as an object for the gaze of mankind, nor that the greatness of thy venerable name might be made known by words of mine, but on account of the truth of the matters therein recorded, and the many benefits and favours which I have received at thy hands: for, that my name should be inscribed on thy sacred vessels, is a happiness to me. At the time when I was at Beramais, I begged of thee, O holy one, that thou wouldest come to my aid, and that Sira might conceive: and inasmuch as Sira was a Christian and I a heathen, and our law forbids us to have a Christian wife, nevertheless, on account of my favourable feelings towards thee, I disregarded the law as respects her, and among my wives I have constantly esteemed, and do still esteem her as peculiarly mine. Thus I resolved to request of thy goodness, O Saint, that she might conceive: and I made the request with a vow, that, if Sira should conceive, I would send the cross she wears to thy venerable sanctuary. On this account both I and Sira purposed to retain this cross in memory of thy name, O Saint, and in place of it to send five thousand staters, as its value, which does not really exceed four thousand four hundred staters. From the time that I conceived this request and these intentions, until I reached Rhosochosron, not more than ten days elapsed, when thou, O Saint, not on account of my worthiness but thy kindness, appearedst to me in a vision of the night and didst thrice tell me that Sira should conceive, while, in the same vision, thrice I replied, It is well. From that day forward Sira has not experienced the custom of women, because thou art the granter of requests; though I, had I not believed thy words, and that thou art holy and the granter of requests, should have doubted that she would not thenceforward experience the custom of women. ... Let the surplus of the sum belong to thy sanctuary, in order that by virtue of thy fortune, O saint, thou mayest come to the aid of me and Sira in all matters, and especially with respect to this petition; and that what has been already procured for us by thy intercession, may be consummated according to the compassion of thy

---

<sup>129</sup> Trad. Whiby 1988 : V. 14 : 2-11



goodness, and the desire of me and Sira; so that both of us, and all persons in the world, may trust in thy power and continue to believe in thee.” »<sup>130</sup>

Par contre, l’ascendance romaine (byzantine) de Shirīn est contredite par *Sebeos*. Selon lui, Shirīn est une chrétienne originaire du Khuzistan. Voici ce qu’il en dit :

« Chapitre 4: Piété de la reine Širin, femme chrétienne du roi Xosrov;-décret de Xosrov: [Xosrov] avait plusieurs femmes, selon la loi des mages qui était la sienne ; il prit pour femmes des chrétiennes ; une femme chrétienne, nommée Širin, très belle, originaire du Xuzestan, était la reine des reines ; elle bâtit un couvent et une église près de la résidence royale, et elle y établit des prêtres et des serviteurs ecclésiastiques ; elle leur assigna sur le trésor royal des salaires et des frais d’entretien et les orna d’or et d’argent. Elle prêchait l’évangile du royaume [des cieux] dans le palais royal, avec hardiesse et la tête haute ; et aucun mazdéen, pas même les grands, n’osait ouvrir la bouche ni dire quoi que ce fût contre un chrétien. [Mais dans la suite, lorsque les jours furent accomplis et qu’on fut arrivé à l’achèvement du temps, beaucoup de mages, qui s’étaient faits chrétiens, subirent le martyre en plusieurs endroits]. [Xosrov] donna l’ordre suivant : « Qu’aucun infidèle ne se fasse chrétien et qu’aucun chrétien ne devienne infidèle ; chacun doit demeurer ferme dans la loi de ses pères. Qu’aucun ne tiendra pas à la religion de ses pères et s’insurgera contre les lois de ses pères, mourra. » A la grande fête des Rameaux, ceux qui venaient du monastère de Širin et les autres chrétiens allaient à la porte de la chambre du roi, lisaient l’Evangile en cérémonie, recevaient des cadeaux du roi et s’en retournaient. Et personne n’osait rien leur dire. »<sup>131</sup>

Mirkhond identifie Shirīn à une esclave d’un des premiers seigneurs de la perse :

« Parviz dans sa jeunesse allait de temps en temps chez ce seigneur et se plaisait à badiner et à se divertir avec cette jeune esclave. Le maître de la maison défendit à Schirin de se prêter aux jeux de Parviz ; mais elle n’eut aucune égard à cette défense. Un jour Parviz ayant ôté son anneau le donna à Schirin : le maître de Schirin en étant instruit, entra dans une grande colère et ordonna à un de ses confidents de prendre cette jeune fille et de la jeter dans l’Euphrate. Lorsque Schirin se vit sur le bord du fleuve, elle supplia celui qui la conduisait de lui sauver la vie. Je ne puis, lui dit cet homme, désobéir à mon bienfaiteur, mais je vais vous jeter dans un endroit d’où vous pourrez vous sauver. L’ayant donc jetée dans l’eau, il s’en alla. Schirin sortit de l’eau et se retira chez un moine qui demeurait à peu de distance de ce lieu. Je me suis, lui dit-elle, donnée à Dieu et je suis venue dans l’intention de m’attacher à votre service. Ce moins consentit à la recevoir et elle demeura long-temps avec lui. Dans la fuite, après que Parviz fut monté sur le trône, une troupe de soldats de son armée passant

---

<sup>130</sup> Trad. Walford 1846 : Ch. XXI

<sup>131</sup> Trad. Macler 1904 : Ch : 4, p. 28

près de ce monastère, Schirin qui les vit, chargea l'un d'entre eux de dire au roi lorsqu'ils feraient rendus près de lui, que Schirin, l'esclave qu'il aimait, était dans un tel monastère et elle lui donna son anneau afin qu'il le portât à Parviz, comme une marque à laquelle le roi reconnaîtrait la vérité de ce qu'elle le chargeoit de lui dire de sa part. Parviz ayant reçu par ce soldat le message de Schirin, lui donna de grandes récompenses et il fit partir des officiers de son palais, avec des filles esclaves, pour aller chercher Schirin et l'amener dans une litière à Madaïn, avec un grand cortège. »<sup>132</sup>

Par ailleurs, deux autres sources anciennes syriaques se réfèrent à Shirīn d'origine araméenne de la région appelée Beth Armaie.<sup>133</sup>

« (2) En fin, deux de ses épouses, l'Araméenne Chirin (originaire du Khouzistan ou Susiane) et la Byzantine Maria étaient chrétiennes. Chirin, en particulier, jardin de la beauté, rivale de la pleine lune », exerça un grand empire sur lui. »<sup>134</sup>

Shirīn était une chrétienne fidèle et soutenait bien la communauté chrétienne de l'empire :

« Elle bâtit un couvent et une église près de la résidence royale, et elle y établit des prêtres et des serviteurs ecclésiastiques. Elle leur assigna sur le trésor royal des salaires et des frais d'entretien, et les orna d'or et d'argent. Elle prêchait l'évangile du royaume (des cieux) dans le palais royal, avec hardiesse et la tête haute ; et aucun mazdéen, pas même les grands, n'osait ouvrir la bouche ni dire quoi que ce fût contre un chrétien. »<sup>135</sup>

A la fin de l'histoire selon Firdowsi, elle se donne la mort devant la dépouille du roi Kosrow dans la prison même où le propre fils de ce dernier- Kawād II<sup>e</sup> (628 EC) l'avait assassiné :

« In the end, she states that her acceptance of his courtship is contingent upon the fulfillment of two conditions, which Shiruy accepts. First, she demands back all her possessions that had been taken by Shiruy, and once received, Shirin gives them to her relatives, her slaves, the poor, ...Second, she demands permission to visit Khosrow's grave beforehand in order to say her final goodbye to him, which is also granted to her. There, she poisons herself and dies, dressed in a death robe, her cheek resting against the cheek of Khosrow Parvīz. »<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> de Dacy 1793 : 406 ssq

<sup>133</sup> Scarcia 2003 : 63

<sup>134</sup> Grousset 1992 : 84

<sup>135</sup> Boubert 1951 : 175

<sup>136</sup> Khaleghi Motlagh 2012: 70

### 3. Gurdyah- Kourdiya

La vie de cette femme est ambiguë. On est sûr qu'elle est une autre épouse du roi Kosrow II<sup>e</sup>. Elle avait été aussi auparavant l'épouse de Bahrām VI<sup>e</sup> Čōbīn (590-591 EC) mais aussi sa propre sœur.<sup>137</sup>

Après la mort du roi, elle doit se rendre à Khorāsān et épouser Bastām. Quand celui-ci se révolte contre le roi Kosrow Parviz, le roi lui demande cette fois de tuer son mari et de venir auprès de lui pour être sa femme. Elle accomplit son devoir et épouse le roi.<sup>138</sup>

Le roi Farrozzād-Kosrow qui régna après la reine Āzarmīgduxt était le fils du roi Kosrow II<sup>e</sup> et de Gurdyah. Ils ont un autre fils qui s'appelle Juwānšīr. Selon Dīnawarī et Mirkhond, il fut couronné juste l'espace d'un seul jour avant l'arrivée au pouvoir de la reine Bōrān (630-631).

Selon Nöldeke, Gurdyah qui est la sœur et l'épouse de Bahram Čōbīn en l'an 590 n'était plus en âge d'avoir un enfant en l'an 630 EC.<sup>139</sup>

## 2.8 Les reines de l'Iran Sassanide

### 2.8.1 La reine Bōrān (630-631EC)

La reine Bōrān ou Pūrān est la fille aînée du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC), sœur et épouse de son frère le roi Kawad II<sup>e</sup> (628 EC) (!). Selon Sebēos, elle a régné pendant 1 an exactement du '17 juin 629 au 16 juin 630'<sup>140</sup>, elle a probablement été tuée à 'l'automne 631'<sup>141</sup>. Tabari pense en revanche qu'elle a régné pendant un an et quatre mois, c'est-à-dire jusqu'à sa mort mais sans spécifier s'il s'agit d'une mort naturelle ou d'un crime.<sup>142</sup>

Après Kosrow II<sup>e</sup>, c'est son fils Kawad II<sup>e</sup>- Šīrōy (628 EC) qui a régné. Il a tué tous les descendants masculins de la famille royale y compris ses propres frères pour pouvoir assurer son trône. Cependant, il est mort un peu plus tard, laissant l'empire à son jeune fils Ardashir III<sup>e</sup> (628 EC). Quelques mois plus tard, le jeune roi est tué par un général de l'armée, à savoir *Farroxān Shahrvarāz*, le marzbān ou Sepahbēd de la partie occidentale de l'empire qui réclamait le trône. La famille royale ainsi que la noblesse rejettent

<sup>137</sup> Trad. Bosworth 1999: 404, n° 996/ Trad. Zotenberg 1984: 351

<sup>138</sup> Trad. Zotenberg 1984: 351

<sup>139</sup> Panaino 2006 : 234

<sup>140</sup> Trad. Macler 1904 : Ch. XXVIII, p. 89

<sup>141</sup> Trad. Wirth 1896 : 198

<sup>142</sup> Panaino 2006 : 222

cependant l'autorité du général de l'armée. D'après Tabari, il fut également assassiné après quarante jours de règne par le chef du corps de la garde royale c'est-à-dire *Pusfarrox* et ses deux frères. C'est alors que l'armée impose Bōrān sur le trône.<sup>143</sup>

En résumé et malgré la crise profonde de succession au sein de l'empire sassanide à ce moment précis, une femme de la maison Sassanide a été jugée plus légitime pour accéder au trône qu'un général de pouvoir et de grande renommée mais qui n'avait pas de sang royal de Sāsān.<sup>144</sup>

Malgré l'absence d'un descendant masculin, Tabari nous raconte qu'il y avait un autre fils de Kosrow II<sup>e</sup>, appelé Farroxzād (fils de Gurdyah). Il semble que ce garçon ait survécu au meurtre général des frères et des parents promulgués par Kawad II<sup>e</sup> -Šīrōy en raison de son très jeune âge. Tabari ajoute que le jeune prince royal a été sauvé et caché dans un château près de *Nisibi* par le chef de la table royale, appelé Zādōy.<sup>145</sup>

Panaino nous relate aussi l'existence de ce fils du roi Kosrow II<sup>e</sup> qui n'était pas bien connu par les nobles. Il en déduit que ce jeune prince a pu devenir une sorte d'otage aux mains de ses protecteurs qui attendaient probablement le bon moment pour le proposer à l'accession au trône et en tirer ainsi avantage.<sup>146</sup>

Pour en revenir à la reine Bōrān, on sait bien par ailleurs, que les femmes nobles avaient une position respectable dans la société sassanide. Ceci est confirmé par l'inscription de Shapur I à Kab'ay-e Zardušt ainsi que par la représentation des figures féminines sur les bas-reliefs, les argenteries et les monnaies de Bahrām II<sup>e</sup>. Tous ces exemples nous illustrent l'autorité des femmes nobles dans la cour sassanide sans qu'elles puissent pour autant devenir souveraines.

Le règne de Bōrān fut en définitive une période de consolidation du pouvoir et de reconstruction de l'empire.

Elle installe immédiatement Pusfarrox au poste de vizir (ou wuzurg-framadār), on peut en supposer que c'était le vizir qui détenait en fait le réel pouvoir en sous-main mais nous n'en avons pas cependant la certitude.<sup>147</sup>

Elle épargna la population de lourds impôts. Elle fit frapper des monnaies à l'effigie de son père, montrant ainsi l'héritage du passé et le respect paternel, non seulement en argent mais

---

<sup>143</sup> Trad. Bosworth 1999 : 402-403

<sup>144</sup> Panaino 2006 : 226

<sup>145</sup> Panaino 2006 : 227 sq

<sup>146</sup> Panaino 2006 : 228 sq

<sup>147</sup> Panaino 2006 : 228

aussi en or comme une marque de pouvoir.<sup>148</sup> Elle fit construire de nombreuses routes et de nombreux ponts tels que le pont *al-qanātir* et le pont *al-jusūr*.<sup>149</sup>

Elle n'a pas seulement apaisé l'autorité religieuse zoroastrienne mais aussi l'importante population chrétienne sassanide tardive ainsi que la population chrétienne de l'empire byzantin.<sup>150</sup>

La descendance généalogique de la reine Bōrān aurait pu faciliter les relations avec l'empire byzantin sachant qu'elle était la fille du roi Kosrow II<sup>e</sup> et de la reine Maryam, la princesse Byzantine.<sup>151</sup>

Elle envoya une délégation chrétienne au nord de la Syrie dirigée par *Ishō 'yahb II* de *Gadāla*, l'évêque de *Balad* (nord de la Mésopotamie) pour faire la paix et négocier avec l'empire byzantin ainsi que pour démontrer que la communauté chrétienne de l'empire perse était traitée respectueusement. En effet, l'empire sassanide ne pouvait se permettre un autre conflit avec l'empire byzantin tant que les troubles internes persistaient. C'est pourquoi, tous les efforts furent déployés pour maintenir une bonne relation politique avec les byzantins.<sup>152</sup>

De même qu'elle restitua la 'croix sacrée'<sup>153</sup> à Byzance par l'intermédiaire des catholicos nestoriens à savoir le groupe de *Išo 'yahb* (élu en l'an 628 après la mort de Kosrow II<sup>e</sup>).<sup>154</sup> La fête solennelle célébrée à cette occasion à Jérusalem eut lieu en l'an 629 EC.<sup>155</sup>

Cette restitution n'a pas été seulement attribuée à Bōrān mais aussi, selon d'autres sources, à Šīrōy ou encore à Farroxān Šahrwarāz.

Malgré la progression du christianisme dans la partie la plus riche de l'empire sassanide à la fin de cette période, c'est-à-dire vers les basses terres du Tigre et de l'Euphrate, l'état soutient encore pendant le zoroastrisme.<sup>156</sup> Le temple de feu construit par Bōrān à *Astīniyā* (un village près de Kufa- selon Yaqut dans son livre *Buldān* ou près de Bahgdad- selon Nöldeke)<sup>157</sup> est un témoin fort de la légitimité de cette religion.<sup>158</sup> Le fait de

---

<sup>148</sup> Daryae, Sasanika en ligne : 32

<sup>149</sup> Trad. Bosworth 1999 : 404

<sup>150</sup> Pourshariati 2008 : 126

<sup>151</sup> Bosworth 1999 : 404

<sup>152</sup> Pourshariati 2008 : 126

<sup>153</sup> « Parviz donna ordre à trois commandants de ses troupes d'entrer avec une nombreuse armée et sous les ordres du fils de l'empereur, dans le pays des Grecs et dans la Syrie. Les perse étant entrés dans la Syrie, s'emparèrent de la Palestine et de Jérusalem, avec beaucoup d'autres personnes, s'emparèrent de la croix, qui était renfermé dans un coffre d'or et cachée sous terre et l'envoyèrent à Parviz. » Trad. de Sacy 1793 :402

<sup>154</sup> Trad. Bosworth 1999 : 405 sq/ Panaino 2006 : 231

<sup>155</sup> Christensen 1944 : 498

<sup>156</sup> Frye 1984 : 338

<sup>157</sup> Trad. Bosworth 1999 : 404, n° 997

<sup>158</sup> Tradi. Gimaret et al. 1986-1993: 674/ Trad. Bosworth 1999 : 404, note 997

construire un temple de feu était un moyen pour le monarque sassanide de montrer au public qu'il était un zoroastrien pieu et qu'il assurait la loyauté du sacerdoce zoroastrien.<sup>159</sup>

Les circonstances de la fin de son règne ne sont pas très claires comme Tabari l'a déjà souligné précédemment<sup>160</sup>, selon Nöeldeke, elle fut déchu par un général sassanide appelé Fīrūz.<sup>161</sup>

Le livre de *Sinī mulūk al- 'ard w'al- 'nbīyā* écrit par l'auteur Hamza al-Isfahani contient divers extraits de *Khwādāy Nāma*. Il cite également le livre de *Suwar mulūk banū Sāsān*. Ce dernier est un résumé de l'histoire des rois iraniens qui nous procure des images des souverains sassanides.<sup>162</sup>

Mas'udi a pu voir ce livre en 303 A.H. (915-916 EC) à Istakhr chez un des nobles Iraniens :

« Un gros livre contenant la plupart des sciences des Perses avec l'histoire, les édifices et les règnes de leurs roi. ... [Les images des rois des Perses de la race des sassanides] de chacun d'eux on faisait le portrait, le jour de sa mort, -qu'il mourut jeune ou vieux-, et on y représentait son habillement et sa couronne, la façon dont il portait sa barbe, et l'expression de sa figure [puis l'image était déposée dans le trésor], afin que l'aspect du mort ne fût pas caché à la postérité. »<sup>163</sup>

D'après Christensen, la figure du roi sassanide est représentée en deux positions : debout quand il est homme de guerre et assis quand il est homme d'état.<sup>164</sup>

Mas'udi nous explique encore que ce livre est la copie de celui qui fut trouvé dans le trésor des rois Perses au milieu de l'année 113 A.H. (781 EC). Il est traduit du pehlavi en arabe par Hišām Ibn 'Abdi al-Melik Ibn Merwān. Les images de ce livre ont été peintes avec des couleurs, de l'or, de l'argent en solution et de la poudre de cuivre ainsi qu'avec des feuilles encadrant les images.<sup>165</sup>

Selon Hamza al-Isfahani, la reine Bōrān est habillée comme les rois sassanides. Elle est vêtue d'une tunique verte avec un motif spécial sur un pantalon bleu-ciel, une couronne bleu-ciel, elle est assise sur le trône avec un *tabarzīn* à la main gauche.<sup>166</sup>

---

<sup>159</sup> Trad. Bosworth 1999: 406

<sup>160</sup> Panaino 2006 : 236

<sup>161</sup> Trad. Wirth 1896 : 198

<sup>162</sup> Pourshariati 2007 : 119-120

<sup>163</sup> Christensen 1907: 90

<sup>164</sup> Christensen 1907 : 90

<sup>165</sup> Christensen 1907 : 91

<sup>166</sup> Trad. Sho'ar 1967: 59

La tunique et le pantalon sont connus pour être les vêtements habituels des rois sassanides comme cela est souvent représenté sur les bas-reliefs ou sur les objets d'arts de cette époque. Ils diffèrent des tenues des femmes royales toujours représentées dans des robes assez longues couvrant les jambes jusqu'aux pieds.

### 2.8.2 La reine Āzarmīgduxt (631-632 EC)

Elle est également la fille du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC) et de la sœur de la reine Bōrān. Selon Tabarī, elle a régné pendant seulement quelques mois (six mois) en l'an 630.<sup>167</sup> Son nom signifie « Daughter of the respect one » qui se référait à son père.<sup>168</sup> Daryae l'appelle « the last woman from the house of Sāsān »<sup>169</sup>.

Les sources varient cependant sur la durée de son règne ; de quatre à seize mois. Tabarī et Masudi concordent pour considérer que la période la plus probable fut de six mois.<sup>170</sup>

Après l'assassinat de sa sœur- la reine Bōrān, elle était devenue la seule descendance survivante légitime du roi Kosrow II<sup>e</sup>. Elle apporta la justice dans son pays. Elle régna sans consulter en prenant seule toutes les décisions.<sup>171</sup> En montant sur le trône, elle dit :

« Our way of conduct will be that of our father Kisrā, the victorious one, and if anyone rebels against us, we will shed his blood. »<sup>172</sup>

Elle régna pendant la période troublée de la fin de la dynastie sassanide. Cette période fut caractérisée par de nombreuses fractions et divisions au sein de l'empire.<sup>173</sup>

Selon Tabari, elle était une des plus belles femmes perses et attirait singulièrement l'attention des hommes.<sup>174</sup>

Elle construisit un temple du feu dans un village appelé al-Q. r. t. mān (?) dans la région de l'Abkhāz (c'est-à-dire dans l'ouest de la Transcaucasie).<sup>175</sup>

Les sources Perso-Arabes sont unanimes sur les circonstances de la fin du règne d'Āzarmīgduxt. Elles nous relatent que *Farrokh Hormoz* la demande en mariage. *Farrokh Hormoz* est le général ou le *Spāhbed* du nord-est du pays à savoir le Khurāsān (un des quatre *Spāhbeds*) d'origine Parthe. Il était donc un personnage politique important dans le

---

<sup>167</sup> Trad. Bosworth 1999: 407

<sup>168</sup> Gignoux 1986 : no. 167/ Gignoux 2011 : 190

<sup>169</sup> Daryae 2014 : 78

<sup>170</sup> Trad. Bosworth 1999 : 407

<sup>171</sup> Daryae 2014 : 78

<sup>172</sup> Trad. Bosworth 1999 : 406

<sup>173</sup> Daryae, Sasanika en ligne : 32

<sup>174</sup> Trad. Bosworth 1999 : 406

<sup>175</sup> Trad. Bosworth 1999: 406

pays. La reine considère le fait de la demander en mariage comme inopportun et lui répond que cette proposition lui semble traduire seulement le besoin de satisfaire un désir (sexuel). La reine finit par l'inviter au palais royal à minuit puis émet un décret pour le tuer. Cette décision provoque la vengeance de *Rustam ī Farrokhzadān*- fils de Spāhbed. Il rassemble une armée considérable qui crève les yeux de la reine puis la tue.<sup>176</sup>

A première vue, cette histoire paraît saugrenue mais il s'agit de celle d'une femme qui est reine d'*Ērānšahr*. Pourshariati nous offre en revanche une autre version plus complexe de cette histoire que Daryae appelle « ambitions of the Arsacid family against the ruling house of Sāsān »<sup>177</sup>, à savoir qu'il s'agissait de la rivalité entre la famille de Sāsān et celle de Mehrān.

« According to Pourshariati, the fall and demise of the Sasanians was not entirely due to the long war with the Eastern Roman Empire, nor to the Muslim invasion, but rather the weakening of loyalty within the empire and the rivalry between the two ancient noble houses of Iran.»<sup>178</sup>

Selon Hamza, la reine Āzarmīgduxt est vêtue d'une tunique rouge et verte sur un pantalon bleu-ciel, elle est assise sur un trône avec un *tabarzīn* à la main droite et une épée à la main gauche.<sup>179</sup>

La couleur rouge était une couleur royale spéciale. L'utilisation de cette couleur dans les vêtements d'Āzarmīgduxt démontrait que cette couleur royale ne se limitait pas aux règles masculines.<sup>180</sup>

Elle fit frapper la monnaie à son nom mais avec le buste de son père. L'hypothèse qu'elle n'ait pas disposé d'assez de temps pour frapper de nouvelles pièces de monnaie semble peu satisfaisante car si elle avait été capable d'y frapper son nom, elle aurait pu également y faire remplacer le visage. La seconde hypothèse plus vraisemblable est celle qui pourrait concerner la question de la légitimité. La représentation de l'image de son père sur les pièces de monnaie avait pour but de démontrer son pouvoir sur les nobles ainsi que sur les peuples, et encourager une période de stabilité et de gloire à la mémoire du règne de son père.<sup>181</sup>

C'est la raison pour laquelle la représentation de la reine d'Āzarmīgduxt est absente parmi les bustes des souverains sassanides apparaissant sur les monnaies de cette époque.

---

<sup>176</sup> Daryae 2014 : 78

<sup>177</sup> Daryae 2014 : 78

<sup>178</sup> Daryae 2009b : 3

<sup>179</sup> Trad. Sho'ar 1967: 59

<sup>180</sup> Emrani 2009 : 8

<sup>181</sup> Daryae 2014 : 80



Les monnaies au nom d'Āzarmīgduxt sont frappées a priori uniquement dans la partie occidentale de la province de Fārs, dans l'atelier *WHYC*, à savoir « Weh-az-Amid-Kawād ». Sur l'envers de la pièce, on peut voir le buste du roi Kosrow II<sup>e</sup>, barbu, profil de droite, un diadème surmonté d'une couronne ornée de deux ailes d'aigle- le symbole du pouvoir, un croissant et une étoile à l'intérieur.

La légende de gauche est « gloire croissance » et celle de droite est « Āzarmīgduxt » qui est mentionnée pour la première fois par Malek Iraj Mochiri.<sup>182</sup>

L'envers de la monnaie est composé d'un autel de feu au centre et de deux personnages de part et d'autre de l'autel, de face, une épée à la main. Cette image est entourée par trois cercles. A droite, le nom de l'atelier et à gauche, l'an un qui nous montre la première année de son règne.

Il existe une autre monnaie du même type mais frappée par l'atelier *ŠY*, c'est-à-dire *Šērāz*.<sup>183</sup>

## C. La femme selon le texte littéraire en Moyen -Perse

### 1. Jeh (Jahi ou Jahika)

Jeh est le nom d'un démon femelle relaté dans certains textes Moyen-Perses. Il vient de *jahī* (ou *jahikā*) en avestique. Il n'a pas survécu au nouveau persan.<sup>184</sup>

Le nom de Jeh signifie en fait « prostituée, courtisane, fille de joie ». Dans certains cas, le mot est utilisé pour les femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfants et dans d'autres cas, il se réfère aux femmes adultères qui présentent des enfants à leurs maris dont ils ne sont pas le père.<sup>185</sup>

« Yašt 17.54 : Alors la haute bonne Conduite dit à Zoroastre : « Que nul parmi les hommes arrivés à l'andropause ne s'approprie aucune de mes libations pour la verser en disant « Hélas ! » ni les mauvaises femmes arrivées à la ménopause ni les garçons impubères ni les jeunes filles qui ne peuvent encore être approchées ! ». »<sup>186</sup>

« Yašt 17.58-59 : 58) La deuxième plainte que vint à formuler la haute bonne Conduite est que la mauvaise femme présente à son mari ce fils qu'elle a eu d'un autre : « Que puis-je faire d'elle ? Avancer vers le Ciel ? Retourner à la Terre ? », 59) La troisième plainte que vint à

---

<sup>182</sup> Mochiri 1972

<sup>183</sup> Gyselen 2004 : 132-133

<sup>184</sup> de Jong 2008 : 618

<sup>185</sup> de Jong 2008 : 618

<sup>186</sup> Pirart 2010 : 295

formuler la haute bonne Conduite est celle-ci : « L'acte le plus grave que puisse commettre le dirigeant mortel envers moi est d'emmener les demoiselles pour les forcer au célibat. Que puis-je faire d'elles ? Avancer vers le Ciel ? Retourner à la Terre ? ». »<sup>187</sup>

Dans un passage de Vendīdād 18 : 61-65, Zoroastre demande à Ahura Mazda quelle est la plus grande insulte, il lui répond spontanément, la Jehi :

« Vd 18.61-65 : Zarathustra asked Ahurā Mazdā : « Ahurā Mazdā, most beneficent spirit, creator of the material world, righteous one! Who hurts you, who are Ahurā Mazdā with the greatest pain? Who insults (?) you the greater insult? » Then Ahurā Mazdā said : « It is the Jahi, upright Zarathustra, who mixed the semen of the members of the community and those who are not members, of the daēva, of those whose body is forfeit, and those who have not forfeited their body. With her look she threatens a third of the growing, beautiful, yellow-colored plants with regard to their growth, Zarathustra. With her look she obstructs a third of the beneficent Armaiti with regard to her color, Zarathustra. With her touch she threatens a third of the righteous man, who excels in good thoughts, who excels in good words, who excels in good deeds, with regard to his strength and victory and with regard to his righteousness, Zarathustra I say to you Spitama Zarathustra, that these are more deserving of death than slithering snakes, then stalking wolves, than the she-wolf who goes on a hunt and falls upon the world, than the she-frog who produces a thousand children and falls upon the water. » »<sup>188</sup>

« Yasna 9.32 : Frappe pour le juste, qui veut détruire le corps de la courtisane, livrée à la magie, qui abrutit et protège celui dont l'âme oscille comme un nuage poussé par le vent, ô Haoma d'or : Qui, pour le juste qui veut la détruire, ô Haoma d'or ! »<sup>189</sup>

En fin de compte, Jeh représente une femme qui a dormi avec des hommes différents, une femme s'habillant de façon inappropriée ou se comportant de manière immodeste, une sorte de femme immorale.<sup>190</sup>

Dans le quatrième chapitre du Bundahišn, on relate l'histoire des premières étapes du combat entre Ohrmazd et Ahriman. Au moment de signer le contrat, Ahriman réalise que ses efforts seraient infructueux à cause de la création par Ohrmazd d'un homme juste. Cela l'a amené dans un état d'inconscience qui a duré 3000 ans. Les démons essaient enfin de réveiller leur seigneur pour appliquer leurs plans maléfiques (« Lève-toi, notre père, car nous produirons dans le monde un combat dont l'angoisse et le malheur frapperont Ohrmazd et les Amahraspands. »<sup>191</sup>), mais cela ne fonctionne pas

---

<sup>187</sup> Pirart 2010 : 296

<sup>188</sup> de Jong 1995 : 29

<sup>189</sup> Datmesteter 1960 : 97

<sup>190</sup> de Jong 2008 : 618

<sup>191</sup> Benveniste 1932-33 : 187

jusqu'à ce que Jeh vient lui parler de son plan consistant à combattre et empêcher la création de l'homme juste :

« Lève-toi, notre père, car dans ce combat je ferai fondre tant de malheurs sur l'homme juste et le bœuf laborieux que mon action leur ôtera le goût de la vie, et j'anéantirai leurs âmes. Je tourmenterai l'eau, je tourmenterai les plantes, je tourmenterai le feu d'Ohrmazd, je tourmenterai toute la création d'Ohrmazd »<sup>192</sup>

Cette fois-ci, Ahriman retrouve la conscience et récompense Jeh en l'embrassant sur son front [la première bise], ce qui déclenche ses menstruations.

« Il cria à Jeh : « Dis quel est ton désir, que je te l'accorde. » Et Jeh cria au Mauvais Esprit : « C'est un homme que je désire, donne-le moi ». »<sup>193</sup>

Le corps d'Ahriman a la forme d'une grenouille. Mais il apparaît à Jeh tel un jeune homme de quinze ans, ce qui provoque les désirs de Jeh. Ahriman lui demande quelle doit être sa récompense, elle choisit en réponse l'amour des hommes qu'Ahriman lui accorde à contrecœur.<sup>194</sup>

Cette histoire est la version la plus connue du mythe de Jeh que de Jong appelle « la prostituée primitive ».<sup>195</sup>

Une autre histoire relativement semblable, conservée par le théologien Syrien Théodore Bar Koni- *Book of Scholia*, existe mais avec une différence notable : le fait que Jeh soit la femme d'Ahriman, la fille et la reine de l'Enfer et le fait qu'elle menace l'homme juste.<sup>196</sup> Cette histoire est en fait une version parallèle à celle de la déesse Spandārmad dans la littérature Moyen-Perse, qui est à la fois la fille et l'épouse d'Ohrmazd.<sup>197</sup>

Dans la mesure où Ohrmazd et Spandārmad ont incarné l'idéal des hommes et des femmes bons, unis dans le mariage et dévoués à la vertu, il est compréhensible qu'Ahriman ait aussi besoin d'une femme.<sup>198</sup>

En combinant ces deux passages du Bundahišn et du Bar Koni ; Zeahner croyait que, dans le Zurvanisme qui est une variété prétendue « hérétique » du zoroastrisme, les femmes étaient considérées comme des créatures d'Ahriman. Il décrit le caractère de la Jeh comme suit :

---

<sup>192</sup> Benveniste 1932-33 : 188

<sup>193</sup> Benveniste 1932-33 : 188

<sup>194</sup> de Jong 2008 : 618

<sup>195</sup> de Jong 1995 : 15

<sup>196</sup> de Jong 1995 : 16

<sup>197</sup> Voir chapitre 2, l'Amahrspand Spandārmad

<sup>198</sup> de Jong 1995 : 619

« (i) Jeh is the primal whore; (ii) She is the most grievous adversary of the Righteous Man, (iii) She had asked for the desire of man and Ahriman could not refuse her, (iv) She had intercourse with a person unknown. »<sup>199</sup>

Selon cette description, il a tenté de soutenir l'idée que certains textes zoroastriens contenaient à l'évidence des passages où les femmes étaient évoquées en termes négatifs, ce qu'il attribue en fait au Zurvanisme.<sup>200</sup>

« At the stage of the cosmic drama during which the episode occurs Jeh herself seems to represent the female sex, and, she, having been Ahriman's 'companion', can scarcely have been underfiled. The filament of females can, then, only mean that woman, being the first sin by concupiscence, transmits her sin to her to her female offspring who again by concupiscence defile the males. »<sup>201</sup>

Dans ce cas, selon Boyce, les mythes de Jeh ne sont pas seulement considérés comme Zurvanistes mais ils servent aussi de preuves du rejet des femmes dans ce courant important de la pensée religieuse iranienne ancienne.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Zaehner 1955 : 190

<sup>200</sup> de Jong 2008 : 619

<sup>201</sup> Zaehner 1955 : 191

<sup>202</sup> Boyce 1957 : 308, note 83

## ***II. Le Problème***

Les historiens décrivent toujours le pouvoir absolu du roi des rois ainsi que ses victoires. La fonction des prêtres, des courtisans et des armées est aussi présente mais nous devons déplorer par contre que l'histoire des femmes sassanides est rarement évoquée. En effet, la représentation et la position sociale de la femme à l'époque sassanide (224- 651 ap. J. -C.) est particulièrement équivoque en raison de son statut social inférieur.

Du point de vue artistique, la représentation des femmes est peu fréquente sur les bas-reliefs, les stucs et sculptures, les mosaïques, les monnaies de cette période. En revanche, on trouve de nombreux sujets iconographiques féminins associés aux vaisselles en argent qui couvrent une large continuité chronologique, c'est-à-dire de début à la fin de cette période.

Au premier abord, au début du III<sup>e</sup> siècle, les images historiques de la famille royale et de la noblesse de la cour sont représentées sur des bols et des plats en argent. Ce sont des portraits en médaillon parmi lesquels on peut apercevoir quelques bustes féminins.

Plus tard, à partir du règne du roi Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC), le chasseur royal symbolique devient une icône dynastique significative. L'utilisation d'un seul thème royal pour orner la production officielle des plats argentés sassanides suggère que les œuvres d'art étaient plutôt des ustensiles de politique dynastique, des icônes de la royauté.

Durant la seconde moitié de la période sassanide, on observe une augmentation du nombre de formes de vaisselles en argent sassanide et d'icônes qui les décorent. Les icônes de femmes danseuses ou musiciennes, nues ou semi-nues sont régulièrement représentées sur les vases et les aiguières en argent. Du point de vue iconographique, elles sont à la fois des icônes comparables aux ménades qui font partie de l'entourage du Dieu du vin, Dionysos mais aussi des images basées sur des représentations des saisons et des mois de l'Ouest Romain ou bien encore en Inde où des déesses tiennent à la main des objets distinctifs.

Cela dit, la représentation d'un seul thème répétitif- celui des femmes danseuses, nues ou semi-nues sur de nombreuses argenteries ne nous conduit pas à un sujet royal lié à la cour dynastique. Un autre problème survient du fait qu'on ne rencontre cette iconographie ni dans la partie religieuse zoroastrienne Sassanide ni sur les autres formes d'arts de cette dynastie.

L'objectif de cette thèse est d'étudier l'iconographie des femmes sur l'argenterie du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle, une approche iconographique en s'appuyant sur des écrits, des références littéraires et des œuvres artistiques de l'époque sassanide.

## **A. Méthodologie de la recherche**

La méthodologie de la recherche est basée sur l'étude en bibliothèque et l'observation des objets notamment les vaisselles en argent du Musée Melli d'Iran (Iran-e Bāstān).

Si l'on devait classer les sources des études et des méthodes de recherche de la période sassanide, on pourrait mentionner trois catégories : les sources primaires, secondaires et tertiaires.

1. Les sources primaires sont des sources qui datent de l'époque sassanide et qui ont été produites dans l'ère sassanide, par exemple les fragments de poterie, les manuscrits, les pièces de monnaies, les sceaux, les reliefs rupestres, etc. Les sources écrites sont principalement en Moyen-Perse, la langue de la dynastie sassanide mais peuvent être aussi en syriaque ou en hébreu, langues qui étaient utilisées par des minorités installées dans l'empire.
2. Les sources secondaires sont des sources produites à l'époque sassanide à l'extérieur de l'empire, par exemple par les historiographes romains.
3. Les sources tertiaires sont postérieures à l'époque sassanide, comme par exemple, les historiographies en arabe et en persan qui ont été écrites après la période sassanide. Ces ouvrages sont des textes arabes et persans.

Concernant cette catégorie, les sources qui ont servi de base de référence à cette étude sont les suivantes :

### **- La numismatique**

Comme on peut le voir, les monnaies constituent une source primaire pour l'histoire. Ceci est révélateur de leur importance parmi les autres sources.

On sait que des nouvelles pièces de monnaies sont frappées à l'apparition de chaque nouveau roi. Les types de monnaies peuvent aussi changer au cours d'un même règne à la suite d'événements importants. On peut en conclure que les monnaies sont des outils très importants pour séquencer les événements et illustrer la stratégie politique de l'empire sassanide.

Sur l'avvers de la monnaie sassanide, on peut normalement trouver un buste du roi de profil à droite. Dans certains cas, il y a un buste de la reine et un autre du successeur du roi de profil à droite. Chaque roi avait sa propre couronne, ce qui permettait de le reconnaître ensuite sur des objets ; argenteries et bas-reliefs qui ne portent pas son nom.<sup>203</sup>

La représentation de figures féminines sur les monnaies sassanides est un évènement relativement rare. On les trouve surtout sur l'avvers de la monnaie de Bahrām II<sup>e</sup> (276-293EC) en la personne de la reine Shāpurduxtak ; sur un médaillon en bronze qui pourrait représenter la reine Arsane- l'épouse du roi Narseh (293-302 EC) et sur une monnaie, la reine Bōrān (la fille du roi Kosrow II<sup>e</sup>, 590-628 EC) soit plus de trois cents ans d'écart entre les deux illustrations.

#### - Les sceaux

Les cachets qui servaient de sceaux personnels en étaient l'exemple le plus répandu. On pouvait y voir une grande variété d'icônes. On y trouvait en fait presque tous les motifs et les thèmes figurant sur les œuvres d'art Sassanide.

Au contraire des vases et des aiguières en argent, qui étaient difficiles à dater, de nombreux cachets mentionnaient le nom ou le titre du propriétaire.<sup>204</sup>

Sur les sceaux sassanides, les images de femmes étaient présentes ainsi que l'inscription de leur nom, ce qui indique donc bien que les femmes avaient leurs propres sceaux.

#### - Les bas-reliefs

Les bas-reliefs étaient des monuments officiels destinés à commémorer des évènements importants. Ils constituent aujourd'hui encore une source de renseignement à laquelle on se reporte chaque fois qu'un nouveau fait historique a pu être interprété, un nouveau témoignage archéologique découvert ou compris. Les bas-reliefs de l'époque sassanide sont particulièrement nombreux et intéressants. La plupart se trouvent dans le sud de l'Iran.

En vérité, pas moins de trente-huit bas-reliefs ont été sculptés dont trente sont localisés dans la seule province de Fars- le cœur de l'empire sassanide. Six autres se trouvent à Taq-e Bostān près de Kirmanshahan, un à Salmas en Azerbaïdjan occidental et le dernier à Rayy, près de Téhéran.

« Des onze premiers rois sassanides, huit-Ardašīr I, Shapur I, Bahrām I, Bahrām II, Narseh, Hormizd II, Shapur II et Shapur III-nous ont légué un ou plusieurs reliefs.

---

<sup>203</sup> Rouhani 2012 : 92

<sup>204</sup> Lukonin 1967 : 106- 107

Deux monarques- Hormizd I et Bahrām III- ne régnèrent que quelques mois et ne purent, par conséquent, faire exécuter un relief. Ainsi, au début de période sassanide, chaque souverain, à l'exception d'Ardašīr II, prit l'habitude de faire sculpter au moins une scène et principalement un tableau d'investiture. »<sup>205</sup>

On doit préciser qu'à la suite du règne de Shapur III<sup>e</sup> (383-388 EC) jusqu'à celui de Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC), c'est-à-dire pendant deux cents ans, malgré le règne de rois importants pendant cette période tels que Yazdgird I<sup>er</sup> (399-421 EC), Bahrām V<sup>e</sup> (421-439 EC), Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457 EC), Kavad I<sup>er</sup> (488-496 et 499-531 EC) et Kosrow I<sup>er</sup> (531-579EC), aucun bas-relief n'a été exécuté.

Du point de vue iconographique, les scènes sur ces bas-reliefs représentent :

« L'investiture, l'hommage rendu au roi par les membres de sa famille et les hauts dignitaires, le roi et sa suite, la victoire et le triomphe sur les ennemis, les combats équestres, le roi-chevalier et la chasse. »<sup>206</sup>

Les caractères représentés dans ces bas-reliefs sont les suivants :

1. Le roi, symbole de pouvoir, occupe une position centrale avec toute la gloire et la grandeur-on le reconnaît par 'la forme de la couronne'<sup>207</sup>. Ensuite, les autres personnages dans un rôle secondaire sont représentés par les divinités, les membres de la famille royale, les dignitaires, les guerriers ou les prisonniers,
2. Presque tous les bas-reliefs sont sculptés à proximité d'une source ou d'une rivière, sur la montagne ou sur une falaise.
3. Ils ont à la fois une valeur historique et symbolique car ils nous montrent des personnages royaux et une série d'événements historiques ainsi que des scènes 'pseudo-réelles ou fictives' qui ont un fort caractère symbolique et magique.
4. La représentation des divinités se trouve dans les scènes d'investiture.
5. Les éléments de la religion zoroastrienne sont absents.

Sur certains d'entre eux, on aperçoit quelques représentations féminines servant de références à cette étude.

#### - Les stucs

Les reliefs en stuc sassanide- contrairement aux bas-reliefs, étaient inconnus avant les fouilles archéologiques. C'est depuis le début du vingtième siècle seulement que cette

---

<sup>205</sup> Vanden Berghe 1993 : 72

<sup>206</sup> Vanden Berghe 1993 : 73

<sup>207</sup> « Bien que la plupart des sculpteurs rupestres puissent être attribuées à un roi précis, il existe néanmoins des discussions en ce qui concerne la forme de la couronne sur certains reliefs de sorte que d'anciennes attributions sont actuellement en question. » Vanden Berghe 1993 : 73



forme de décoration architecturale a été étudiée par les historiens de l'art et les archéologues.

On doit souligner que les décors en stuc sassanides proviennent de leurs prédécesseurs parthes qui eux-mêmes ont été influencés par le monde gréco-romain.<sup>208</sup>

C'est la raison pour laquelle, compte tenu des découvertes des bâtiments historiques dans différents lieux et à différentes périodes, une classification chronologique précise semble hasardeuse. Ensuite, la fragilité du stuc a rendu difficile sa conservation au fil des siècles.

Le complexe architectural de Bishapur, érigé au temps de Shapur I<sup>er</sup> (241-272 EC), pourrait constituer le premier exemple de stucs, suivi par le palais de Firozabad et celui de Hajiābad du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle, tous situés dans la province de Fars. Kish à l'est de Babylone, le palais de Taq-i Kisra dans la capitale sassanide à Ctésiphon qui date du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle ainsi que Damghan au nord-est de l'Iran et Takh-i Sulaiman au nord- deux sites considérés comme homogènes, sont tous datés du VI<sup>e</sup> siècle. Chaltarkhan, Tepe Mille et Nizamabad- entre les villes de Rayy et de Varamin sont datés des VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle. On observe le changement de style dans ces deux derniers siècles par le fait que l'Iran est déjà rentré dans l'époque islamique.<sup>209</sup>

Les motifs géométriques tels que les méandres entrecroisés utilisés comme encadrement constituent d'autres sujets de décors en stuc -on peut contempler ces motifs dans les niches de Bishapur et celles de Hajiābad ainsi que dans les palais de la région de Ctésiphon; on peut y observer également des animaux réels ou symboliques comme des lions, des sangliers, des griffons et des senmurvs ainsi que des monogrammes pehlevi à partir du V<sup>e</sup> siècle ; des motifs végétaux- rassemblés dans un rinceau ou dans des rosettes qui recouvrent toute la surface murale et enfin des feuilles particulièrement des palmettes qui sont réservées à certaines parties des bâtiments.<sup>210</sup>

Parmi tous ces sites, celui de Hajiābad est le site archéologique le plus remarquable car on y trouve des bustes et des figures de taille énorme- féminins et masculins ainsi que des bustes de dignitaires royaux notamment celui du roi Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC).

#### - Les mosaïques

La ville de Bishapur (Province de Fars) fut construite par Shapur I<sup>er</sup> (240-271 EC), vers 260 EC, après sa victoire sur les armées romaines. Le site a été partiellement fouillé par

---

<sup>208</sup> Kröger 1978 : 101

<sup>209</sup> Kröger 1993 : 63-64

<sup>210</sup> Kröger 1993 : 64

une mission archéologique française dirigée par R. Ghirshman de 1935 à 1941. La zone nord de la ville fut occupée par un vaste complexe architectural comme nous permet de le supposer un palais ou un grand temple du feu.<sup>211</sup> Le sol de la grande salle de réception est recouvert de panneaux de mosaïque entourant un espace central dallé de marbre noir. Le long des murs latéraux de la salle, se succèdent des tableaux représentant des personnages et des tableaux à décor géométrique.<sup>212</sup>

Les tableaux sont de deux types, les cadres de forme rectangulaire et ceux de forme carrée :

1. Les panneaux longitudinaux et plus étroits portaient chacun une série de trois ou quatre portraits féminins et masculins sans cou- représentées à la manière d'un masque sur fond blanc, de face, en trois quarts et rarement de profil.
2. Les grands panneaux disposés en hauteur : ils illustrent des scènes de femmes nues ou semi-nues sous leurs voiles transparents. Ce sont des courtisanes, des danseuses, des musiciennes (joueuse de harpe) ou des tresseuses de couronnes, de nobles dames richement parées portant un bouquet et une couronne de fleurs ou tenant un éventail à la main.

On sait bien que l'art de la mosaïque n'est pas d'origine perse. On la trouve surtout dans la partie occidentale - dans l'empire romain, les mosaïques d'Antioche ou d'Afrique du Nord pourraient avoir été une source d'inspiration pour celles du palais de Bishapur.<sup>213</sup>

Assurément, le rôle des artisans syriens est ici indéniable.<sup>214</sup> Les mosaïstes syro-romains aux côtés des artisans locaux ont en fait réalisé à Bishapur une œuvre d'influence romaine mais aussi avec des touches perses, ce qui nous permet de les appeler « mosaïques sassanides ».<sup>215</sup>

Nous allons d'abord étudier les différentes caractéristiques de ces œuvres d'art dans cette étude.

#### - **Les textes Avestique et les textes littéraire en Moyen-Perse**

Avesta est le livre sacré des zoroastriens. L'intérêt du livre de l'Avesta est double; d'une part, il nous transmet les premières spéculations mazdéennes et d'autre part, il contient la seule preuve pour l'Avestan, une vieille langue iranienne qui, avec l'ancien Persan,

---

<sup>211</sup> Balty 2006a : 63

<sup>212</sup> Balty 2006a : 67

<sup>213</sup> Ghirshman 1962b : 141

<sup>214</sup> Balty 2006a : 64

<sup>215</sup> Balty 2006b : 30

constitue la subdivision iranienne de la branche indo-iranienne de l'Indo-Européen. Les textes n'ont pas tous été écrits à la même époque. Nous devons au moins établir une distinction chronologique entre d'une part, les textes de l'Ancien Avestan (le Gāthās-Y 28-34, 43-51, 53, le Yasna Haptañhāiti-Y.35-41 et les quatre grandes prières de Y. 27) et d'autre part, les textes de l'Avesta récent.

L'Avesta sassanide est composé de cinq parties qui sont :

1. le Yasnā, le «sacrifice», composé de 72 chapitres, est une collection hétérogène de textes liturgiques récités au cours de la cérémonie de préparation et d'offrande du haoma.
2. le Visprad, «(Prière à) tous les patrons », composé de vingt-quatre sections (kardag), complète le Yasna avec des invocations et des appels aux patrons.
3. le Vidēvdād, la « loi de rupture avec les démons », elle comprend vingt-deux chapitres, les deux premiers expliquant l'origine du livre, le reste contenant diverses règles.
4. le Yašts, ce sont des hymnes adressés aux principales divinités. Il y a vingt et un Yašts. Parmi eux, le Yašt 5 (132 versets) est un hymne important adressé à Arəduū Sūrā Anāhitā, déesse des eaux.
5. le xhorda Avesta « petite Avesta » contient les prières récitées par les fidèles de façon quotidienne par opposition à celles qui sont récitées par le prêtre.<sup>216</sup>

Le texte littéraire en moyen-perse, intitulé *Husraw fils de Kawād et un page* (*Husraw ī Kawādān ud rēdag-ē*) a servi de base de donnée et de référence pour décrire la meilleure femme selon les qualités physiques répondant aux canons de beauté qui plaisent aux hommes et celle qui est la plus digne d'être aimée. Ce texte est contenu sous la forme traditionnelle d'un dialogue entre le monarque (Kosrow I<sup>er</sup>) et un jeune homme.

On ajoutera que les noms utilisés dans cette étude proviennent de la base de données de l'Encyclopédia Iranica pour leur donner ainsi une certaine uniformité.

En ce qui concerne la lecture des inscriptions, j'ai préféré le plus souvent garder le texte original en Anglais par *Frye* et *Brunner* par souci d'authenticité. Par contre, les lectures en

---

<sup>216</sup> Kellens 2011 : Iranica enligne

Allemand de Herzfeld ont été ensuite traduites en Français entre parenthèses et avec des annotations personnelles sous le nom de « MR<sup>217</sup> ».

La même méthode a servi pour certaines corrections de textes mais cette fois-là, j'ai indiqué mon nom et ma correction entre crochets « [MR] ».

Dans le chapitre I : les divinités féminines et les scènes mythologiques, j'ai présenté le panthéon iconographique iranien en deux parties. Tout d'abord, les trois divinités féminines des Aməša Spəntas- Amurdād, Spandārmad et Hordād puis les déesses Anāhitā, Aši et Daēnā selon les textes Avestiques et Moyen-perse. Ensuite, les scènes mythologiques de la scène d'enlèvement d'une femme par un aigle, la scène de la chasse royale- Bahrām V<sup>e</sup> (Gūr) (421-439 EC) et Azāda puis enfin la scène mythologique de l'art manichéen.

Dans le chapitre II : les épouses royales / reines et les portraits en médaillons, j'aborde l'identification de la femme pendant la période sassanide selon son statut royal à travers l'inscription de Shapur I<sup>er</sup> (239-271 EC) sur ka'ba-ye Zardosht. J'y décris également différentes représentations iconographiques de femmes sur les portraits en médaillons suivies de leur représentation sur les monnaies, les sceaux ainsi que sur les bas-reliefs.

Le chapitre III concerne uniquement l'iconographie des scènes de banquet-Bazm, des femmes danseuses, des femmes musiciennes et des femmes-déeses sur les argenteries sassanides.

## **B. Catalogue des vaisselles en argent**

La première étape de cette étude a consisté à élaborer un catalogue de vaisselles en argent du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle comportant des représentations de figures féminines.

Le catalogue est organisé en deux sections de la façon suivante : la première section reprend l'ordre numérique de chaque objet (au nombre de 61), les lieux de découverte et de conservation, la provenance, la référence bibliographique, la description de l'objet (dimensions- diamètre, hauteur, profondeur et poids, technique, état de conservation, composition élémentaire et datation), description de l'iconographie et enfin de l'inscription (le contenu et l'emplacement).

---

<sup>217</sup> MR pour Mina Rouhani

La deuxième section comprend des objets dont cinq ne seraient pas totalement authentifiés comme sassanides. Ces derniers sont donc simplement présentés mais ne sont pas étudiés en profondeur.

Je tiens enfin à préciser les deux points complémentaires suivants :

- ce catalogue est classé selon la forme des objets (plus facilement reconnaissable que les autres éléments comme par exemple la datation). Ce sont successivement : les plats, les bols, les vases, les aiguières et les rhytons.
- pour ce qui concerne spécifiquement les inscriptions, j'ai souhaité communiquer les différentes lectures présentées par les différents chercheurs.



## Chapitre 1 Les divinités féminines et les scènes mythologiques

### *Introduction*

L'objectif de ce chapitre sera d'étudier les représentations des divinités féminines et les figures mythologiques, leur iconographie et leur place dans l'art Iranien ainsi que dans le panthéon de l'Avesta, c'est-à-dire la partie religieuse zoroastrienne.

En effet, un siècle d'excavations en Iran et en Asie Centrale a permis d'accumuler un nombre considérable d'informations sur l'iconographie religieuse mais lesquelles n'ont jamais été regroupées au sein d'une même étude.<sup>218</sup> Celle-ci est basée sur l'analyse de la représentation picturale des divinités féminines figurant à la fois sur les monuments et sur les objets d'art. Ces derniers représentent fondamentalement les seuls supports que l'histoire ait laissés à notre disposition pour apporter une analyse fiable sur le sujet.

Cette étude aborde l'anthropomorphisme et l'aniconisme dans les imageries religieuses du monde iranien ancien par le biais de preuves matérielles et de sources écrites.

Selon le panthéon de l'Avesta, les divinités féminines principales peuvent être les Aməša Spəntas : Amertāt, Hortāt (Yašt 4) et Ārmaiti (Videvdād 2) mais aussi les déesses ou les *yazatas* : Anāhitā (Yašt 5), Aši (Yašt 17) et Daēnā (texte en Moyen-Perse du Hādōxt Nask de Yašt 16).

Kellens nous précise à ce propos :

« Le panthéon de l'Avesta, tant ancien que récent, fourmille de divinités féminines. De la plupart d'entre elles, nous ne connaissons que le nom et quelques épithètes. Les seules dont nous ayons un aperçu de la personnalité et de la mythologie sont celles dont nous possédons le Yašt, c'est-à-dire Anāhitā (Yt 5) et Aši (Yt 17), auxquelles on peut joindre Daēnā, grâce au Hādōxt Nask, et Ārmaiti, grâce à Videvdād 2, mais qui est de toute façon exclue, puisqu'elle est la terre. Non seulement les trois candidates sont sélectionnées par le hasard de la préservation des textes, mais elles ne font figure d'Aphrodite Uraïne que si on le veut bien, tant *l'interpretatio graeca* est défectueuse, et sans que rien de décisif les départage. Toutes trois sont de jolies filles qui arpentent le ciel, à pied ou en char, et à qui il est possible de prêter des connotations érotiques. »<sup>219</sup>

On sait bien qu'Ahura Mazdā en premier lieu crée les 'Immortels Savants' ou les Aməša Spəntas et a posteriori d'autres *yazatas*, cependant il existe des divinités indépendantes du

---

<sup>218</sup> Shenker 2014: XXI

<sup>219</sup> Kellens 2002-2003: 318

panthéon païen de l’Iran ancien qui ont fait l’objet d’une grande adoration comme par exemple Anāhitā.<sup>220</sup>

D’après Pirart :

« Le panthéon zoroastrien comporte différentes classes de dieux ou êtres surnaturels positivement connotés (Vahu, les « Bons »). Les deux catégories principales sont celles des Immortels Savants (Amrta Spanta) et celles des Adorables (Yazata). Ces derniers sont ceux à qui les pieux adorateurs se doivent d’offrir le sacrifice tandis que les Immortels Savants, pour participer davantage de la mécanique sacrificielle elle-même, ne sont la cible des honneurs sacrificiels que de façon exceptionnelle. »<sup>221</sup>

Dans ce chapitre, le panthéon iconographique iranien sera étudié en deux parties. Tout d’abord, les trois divinités féminines des Aməša Spəntas- Amurdād, Ārmaiti et Hordād puis les déesses Anāhitā, Aši et Daēnā par ordre alphabétique ainsi que par leur disparité culturelle et historique.

Ce chapitre est encore suivi de trois scènes mythologiques à savoir la scène d’enlèvement d’une femme par un aigle, la scène de la chasse royale-Bahrām V<sup>e</sup> (421-438 ap.J. –C.) en compagnie d’Azāda et enfin la scène attribuée à l’art Manichéen. Les sujets pourraient être liés à une déesse ou une histoire héroïque narrative de l’est de l’Iran.

---

<sup>220</sup> Boyce 1975b : 194-195

<sup>221</sup> Pirart 2010 : 45



## *Partie I. Les Aməša Spəntas*

### *Introduction*

Les six Aməša Spəntas- Immortels Savants ou Bénéfiques ont constitué, ensemble avec Ahura Mazdā- le grand Dieu : « le Roi de la Sagesse » la plus haute autorité céleste à savoir- l’heptade.

Ils s’appellent *Aməša-* Immortels, parce qu’ils font partie du royaume éternel d’Ahura Mazdā. Ils sont *Spənta-* bienheureux et généreux, parce qu’ils œuvrent à réaliser le royaume de Dieu, l’accomplissement des espoirs et des attentes de Zoroastre.<sup>222</sup>

Les noms, les fonctions et attributs des six Aməša Spəntas sont les suivants:

- Vohu Manah/ Vahman, « la Bonne Pensée » : le règne animal et la lune,
- Aša Vahištā /Ardvahišt, « la Justice Excellente » : le feu,
- Xšaθra Vairya/ Šahrēvar, « le Royaume Désirable » : les métaux, les armes et le firmament,
- Spənta Ārmaiti/ Spendārmad, « la Dévotion Salutaire » : la terre,
- Haurvatāt/ Hordād, « la bonne Santé » : les eaux,
- Amərətāt/ Amurdād, « l’Immortalité » : les plantes.

Les trois premières citées sont masculines et les trois suivantes sont féminines :

« La division des Ameša Spentas en mâles et femelles apparaît dans l’Avesta à partir du Yasna haptanhāiti (Y. XXXIX.3). Dans les textes pehlevi, elle est formulée explicitement par Zādsparam XXXV.13 (Vahman, Ardvahišt et Šahrevar sont comparés aux trois fils de Zoroastre ; Spendarmad, Hordād et Amurdād à ses trois filles), et implicitement par Grand Bundahišn XXVI.8 (les trois Ameša Spentas masculins sont nommés à la droite d’Ahura Mazdah, les trois féminins à sa gauche). L’évolution de Hordād et Amurdād vers le sexe masculin, liée à la résurgence des conceptions indo-européennes sur les jumeaux solaires, n’est bien attestée que dans les légendes islamiques sur les anges Hārūt et Mārūt. »<sup>223</sup>

Comme précité dans le texte du Grand *Bundahišn* 26.8, les divinités Hordād, Amurād et Spandārmad occupent traditionnellement la partie gauche d’Ahura Mazdā.

« Greater Bundahišn 26.8 : ... Ohrmazd the Lord, ... He himself sits over the unapproached Light, and protects the spiritual and material creatures, being as near

---

<sup>222</sup> Vahman 1986 : 241

<sup>223</sup> Grenet 1986 : 121

even the material as towards the spiritual ;Vohuman, Artavahest and Satrivar stand to his right, Spendarmat, Khurdat and Amurdat to his left, and ...»<sup>224</sup>

On attribue une fonction matérielle à chacun d'entre eux, selon les textes en moyen-perse, on précise également :

« ... un certain nombre de connexions symboliques définies par le choix des divinités qui leur assurent « assistance et collaboration » (Grand Bundahišn III.12-19 et Zādspram XXIII). »<sup>225</sup>

«Grand Bundahišn III.12-19 , 12) The first of the spirits is Ohrmazd ; he took to himself Man [*bûn*], the basis of material-being [*Martôm*]; his co-operators are the three 'Daê's: one: Space, one: Revelation, and one: Time, -'the Lords-of-all' that are the spirits of the entire creation. ... 17) The fifth of the Spirits is Spend-ar-mat; of material creations, she accepted the Earth [*Zamig*] for herself; ... 18) The sixth of the Spirits is Khûr-dat; of material creation, she accepted the Water [*Âw*] for himself; ... 19) The seventh of the Spirits is Amûr-dad; of material creations, she accepted the Tree [*Aûrvar*] for herself; ...»<sup>226</sup>

Le texte de *Zādspram* énumère les entretiens et les lieux où ils se sont déroulés :

« Zādspram XXIII 1-8 : 1) Le premier entretien : à cause de son existence ohrmazdienne, Zoroastre, porteur d'un corps ohrmazdien, vint à l'entretien au bord de la rivière Dāiti. ...

5) Le quatrième entretien : à cause de son existence spandarmadienne, l'esprit des pays, des régions et provinces, des districts et villages, autant qu'il était nécessaire, vint avec Zoroastre à l'entretien, sur (le lac) Sadqēs qui est près du fleuve Araxe, puisqu'il est une source qui vient du mont Asnwand et va à la Dāiti. Et au sujet de la protection et de la propitiation de la terre, il conseilla même ceci que, dans chaque village il faut désigner un témoin digne de foi, dans chaque district un juge connaissant le droit, dans chaque province un mowbed à la volonté droite, dans chaque région un Rad [= magistrat] pur. Au-dessus de tous, est apparu un Conseiller des mages et un Mowbed des Mowbed, et la souveraineté d'Ohrmazd est par là désignée.

6) Le sixième entretien : à cause de son existence hordādienne, l'esprit des mers et des fleuves vint avec Zoroastre à l'entretien, sur le mont Asnwand, et il lui parla de la protection et de la propitiation de l'eau.

7) Le septième entretien : à cause de son existence amurdādienne, l'esprit des plantes vint avec Zoroastre à l'entretien, sur la rapide \*Darjēn, au bord de l'eau de la Dāiti, et en un lieu différent, et il lui révéla la protection et la propitiation des

---

<sup>224</sup> Anklesaria 1956 : 213

<sup>225</sup> Grenet 1986 : 121

<sup>226</sup> Anklesaria 1956 : 39-43

plantes. 8) Le septième entretien est montré durant un hiver qui est de cinq mois par an. »<sup>227</sup>

### **A. Représentation des *Aməša Spəntas* sur les argenteries**

La représentation des *Ameša Spentas* est absente sur l'art à l'ouest et au centre de l'Iran soit pour des raisons politiques soit pour des raisons religieuses, Grenet en parle de la façon suivante :

« Malgré la place centrale qu'ils occupent dans la doctrine zoroastrienne, les *Ameša Spentas* illustrés individuellement sont pratiquement absents de l'art iranien. Ils sont également peu présents dans les textes sogdiens- mais tout de même leurs noms dans cette langue remontent au stade ancien iranien. »<sup>228</sup>

Nous ferons encore remarquer que l'art zoroastrien en Iran ne présente pas de signes religieux. Schlumberger en explique ainsi les motifs :

« L'art pour les dieux, l'art pour les morts n'a pas plus fleuri dans la Perse arsacide qu'il n'avait fleuri dans la Perse achéménide et ne devait fleurir dans la Perse sassanide. Le contraste extraordinaire que l'on observe entre l'extrême pauvreté archéologique des pays de cultes iraniens et la richesse archéologique des pays de culte bouddhique ou de cultes sémitiques, est sans doute comparable à celui qui oppose, en Europe, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, les terres ingrates du protestantisme aux terres fécondes du catholicisme. »<sup>229</sup>

Schlumberger et Duchesne-Guillemain dressent, quant à eux, une approche plutôt politique du sujet:

« ... en Iran les arts de prestige, principalement les reliefs rupestres et l'argenterie, sont presque toujours demeurés le monopole de la royauté, et celle-ci ne confondait pas ses intérêts idéologiques avec ceux du clergé. »<sup>230</sup>

Duchesne-Guillemain nous offre une autre approche par le biais de l'autorité religieuse et de la réticence des mages à l'égard de toute espèce de figuration ayant une sorte de 'connotation démoniaque'. En effet, d'après l'*Avesta* :

« Les hymnes de l'*Avesta* décrivent les dieux par leurs fonctions, ou bien par leurs métamorphoses animales, jamais par leur apparence anthropomorphe (à l'unique exception d'*Anāhitā* qui a très tôt subi une coloration mésopotamienne) ; ces tendances profondes furent certainement renforcées par la réaction anti-hellénique

---

<sup>227</sup> Gignoux et Tafazzoli 1993 : 83-85

<sup>228</sup> Grenet 1986 : 127

<sup>229</sup> Schlumberger 1960 : 309sq

<sup>230</sup> Grenet 1986 : 98

qu'on décèle dès le milieu de la période parthe. De fait les dieux sont rarement figurés dans l'art sassanide, et quand ils le sont c'est habituellement en tant qu'ils participent à une scène d'investiture ; les images de culte, là où elles existaient, furent systématiquement à cette époque remplacées par des autels du feu. »<sup>231</sup>

En vérité, les divinités sont représentées sur quatre vaisselles en argent du catalogue, il s'agit des objets suivants :

### **1. Plat d'une déesse chevauchant un lion ou une panthère du State Hermitage Museum (cat. n° 1)**

Dans un médaillon central, on peut voir une femme vêtue d'une longue robe transparente. Elle joue du cor court. Selon Duchesne-Guillemin :

« Dans le médaillon central, une femme, nue jusqu'à la taille, chevauche un lion et se retourne vers une joueuse de cor court et très recourbé. Il s'agit probablement de la déesse phrygienne Cybèle, dont le culte comportait l'emploi de divers instruments de musique. Le cor est le plus ancien des instruments à vent. »<sup>232</sup>

### **2. Un plat d'une scène mythologique de la Bibliothèque Nationale de France (cat. n° 16)**

Une femme de profil à droite est représentée, au centre du plat, nue ou habillée d'un vêtement transparent et collant de décor floral, elle chevauche un animal fantastique- avec une tête de chèvre et un corps de lion, elle a les jambes croisées et porte un collier de plusieurs pendentifs perlés avec au centre une grande perle. Ses cheveux sont surmontés d'un chignon et ornés d'une longue tresse dans le dos. Tout autour d'elle, huit personnages à longues robes, aux châles flottants, aux voiles et aux coiffures variées se font face deux par deux de profil et portant des attributs. Parmi eux, six pourraient être des femmes.

Selon Harper, ce plat appartenait à l'art post-sassanide, il les identifie à un modèle gréco-romain qui symbolise les saisons :

« The Bibliothèque Nationale plate is probably .... Belong to the mid or late seventh century. It is the only instance of the occurrence of females of this type on a plate rather than a vase or ewer and a number of elements, otherwise foreign to the design, are included. A variation from the norm of type may well be an indication of a post-Sasanian date. It is generally recognized that it is impossible in terms of style to

---

<sup>231</sup> Grenet 1986: 98

<sup>232</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 60-61

separate with any certainty the art of the end of the Sasanian period from that of the succeeding century of Islamic conquest. »<sup>233</sup>

Marshak reconnaît tout d'abord l'influence du nord de l'Inde sur ce plat et selon le texte de Al-Biruni, l'attribue à Tokaistān.

« Firstly, he pointed to some North Indian influences in the costumes with their long shawls recalling saris, as well as in the thick plaits of the ladies and in the various dance step which do not correspond to those found on Sasanian dancing scenes. Moreover, he identified one character as symbolizing the festival of the Khurshid-Ādar-jashn which according to al-Biruni was particularly popular in Tokharistān, the ancient country of Bactria in northern Afghanistan. »<sup>234</sup>

Al-Biruni nous indique :

« According to the Maubadh, Khurshid Adhur-jashn was the first day of this month [‘Shahrewar-Māh’ MR], and only a feast for the nobility. It does, however, not belong to the feast-days of the Persians, although it was used in their months. For it is one of the feast-days of the people of Tukhāristān, and is a custom of theirs based on the fact that about this time the season altered and winter set in. In this our time the people of Khurāsān have made it the beginning of autumn. »<sup>235</sup>

Finalement, selon Grenet, Marshak identifie les scènes du plat à différentes fêtes zoroastriennes- Nowruz, Khurshid-Ādar-jashn, Mihtagān, Sada et jashn-i Nilufar (selon Al-Biruni fêté pendant le mois de Tīr) :

« ... Marshak's main contribution to the explanation of this plate was his recognition of the dancing pairs not merely as general symbols for the seasons but as personifications of Zoroastrian festivals, carrying specific attributes associated with them. »<sup>236</sup>

Grenet a étudié en profondeur cette idée de Marshak basée sur les fêtes du calendrier zoroastrien à l'est de l'Iran pendant la période du VI<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle Harper et Marshak ont situé la fabrication du plat. Ce calendrier était basé sur l'année solaire et avait été adopté au Tokaristān :

« ... did not change the succession of the months, but pushed forward Nowruz and the main festival by eight months. »<sup>237</sup>

Du point de vue de Grenet, chacun des quatre couples symbolise une saison de trois mois mais ne correspond pas exactement aux limites habituelles des saisons. Les ordres des saisons et des fêtes commence par le couple de la partie gauche, l'homme porte le lotus et

---

<sup>233</sup> Harper 1971 : 504

<sup>234</sup> Grenet 2016 : 209

<sup>235</sup> Tradu. Sachau 1879 : 207

<sup>236</sup> Grenet 2016 : 211

<sup>237</sup> Grenet 2016 : 213

un oiseau tandis que la femme porte un brûleur d'encens, c'est la fête du *Nowruz* et la période de *Frawardīgān* (les mois de mai, juin et juillet) ; le couple habillé plus légèrement de la partie inférieure porte une vaisselle et prend en même temps différentes poses, ce sont les fêtes de *jashn-i Niloufar* et *Tirgān* (les mois d'août, septembre et octobre) ; le couple de la partie à droite, l'homme porte une lance et une torche tandis que la femme porte une vaisselle et une peau de chèvre, ce sont les fêtes du *Mihragān* et *Khurshid-Ādar-jashn* (les mois de novembre, décembre et janvier) ; enfin le couple de la partie supérieure est constitué de deux femmes- l'une porte un seau tandis que l'autre lève l'index de sa main, c'est la fête d'*Ābrēzagān* (les mois de février, mars et avril).<sup>238</sup>

### **3. Le plat à décor en médaillon central d'une femme nue, Tadjikistan National Museum (cat. n° 18) :**

A l'intérieur d'un plat, la représentation d'une femme nue debout, profil à gauche et corps de face avec les bras bien ouverts, elle se situe dans un médaillon. Elle porte un châle, autour des bras, dont les deux extrémités tombent sur les deux côtés de son corps. Le châle est plié, ondulé et disproportionné. Elle porte également un collier autour du cou, un bracelet de cheville au pied gauche ainsi qu'une ceinture décorée de pendentifs sous sa taille.

Elle tient dans les mains un entrelacs de ceps de vigne avec plusieurs grappes de raisin à leurs extrémités. Les ceps sont représentés de façon symétrique de part et d'autre du personnage féminin.

Les jambes sont croisées : la jambe gauche passe derrière celle de droite. Elle est debout sur la pointe des pieds sur une branche d'arbre en dessous de laquelle on peut imaginer une pièce d'eau qui se dessine en lignes parallèles, bordée de tulipes.

Le ventre est bombé et les cuisses sont rondes, son apparence esthétique est celle d'une femme relativement forte.

Iconographiquement, le sujet de ce plat se rapproche du plat cat. n° 5, pour le mouvement de la tête et des jambes ainsi que du bol du British Museum (pl. I, fig. 1.1a, b), pour la partie concernant la végétation et l'aspect physique de la femme.

Le sujet iconographique de la femme et de l'arbre est fréquent dans l'art ancien de l'Inde. La déesse *Yakshini* d'origine Indienne est un exemple remarquable de l'imagerie féminine

---

<sup>238</sup> Grenet 2016 : 214-218

précoce du III<sup>e</sup> siècle av. J. –C., elle est la déesse vénérée, la mère-terre ainsi que les esprits de l'eau et de la végétation. Elle est toujours représentée de façon surdimensionnée car elle incarne le pouvoir féminin.<sup>239</sup>

La figure porte une parure cachant le bas du corps. Elle est vêtue d'ornements imposants comprenant une ceinture perlée, des bracelets lourds, des bracelets de cheville, des colliers et des boucles d'oreilles. Ce type d'image féminine a toujours été très populaire dans l'art indien. Le torse nu, la façon d'arborer les vêtements et l'abondance des bijoux constituent une base et une constante de l'art Indien. De même, la volupté du corps, le fait de marquer fortement les seins et les hanches expriment clairement la sexualité féminine (pl. I, fig. 1.2 a).<sup>240</sup>

Cette image a été adoptée dans le panthéon bouddhiste des divinités puis progressivement transposée dans les cultes populaires, les différentes tribus ainsi que les divinités brahmaniques, en tant que symbole de fertilité. En quelque sorte, les images de *Yakshinis* agissaient comme médiateurs entre les anciennes croyances et la nouvelle religion.

Pendant la période Shunga (200-100 av. J. –C.) en Inde, les rituels védiques sont renouvelés, le sujet principal de l'art indien devient la représentation d'une femme et d'un arbre (pl. I, fig. 1.2 b). Un lien intime entre l'arbre et l'esprit féminin apparaît ainsi dans les Védas. Dans les premières images bouddhistes, le thème de la Yakshini représentée avec l'arbre a été fréquemment utilisé dans l'architecture. Elle est nue, elle porte une ceinture à bijoux autour de la taille ainsi que diverses ornementsations, elle a les jambes croisées, un pied est levé et repose contre le tronc d'un arbre. Elle est le symbole de la terre, de l'eau, de la végétation et de la féminité.<sup>241</sup>

Dans l'art de la période Kouchan (100 av. J. –C.- 200 EC), les figures féminines voluptueuses étaient représentées dans des positions debout légèrement inclinées. Elles étaient nues et ornées de lourdes ceintures, de colliers, de bracelets aux poignets et aux chevilles. En l'absence d'arbre et de végétation, les messages intrinsèques de fécondité disparaissent.<sup>242</sup>

Selon Marshak, la composition de l'image d'une femme et d'un arbre dans l'art sassanide n'existait pas jusqu'à la conquête du territoire Kouchan. Il nous confirme ainsi que la

---

<sup>239</sup> Bazaz Wangu 2003 : 51

<sup>240</sup> Bazaz Wangu 2003 : 51

<sup>241</sup> Bazaz Wangu 2003 : 54sq

<sup>242</sup> Bazaz Wangu 2003 : 55

figure féminine indianisée représentée sur cette vaisselle constitue une sorte de reproduction de l'image de la Yakshini illustrée traditionnellement sous un arbre.<sup>243</sup>

Marshak nous précise également que la fabrication des vaisselles en argent fut très répandue suite à la défaite et à la chute du roi Perōz en 484 EC contre les Hephtalites. Ceci en raison du probable tribut à payer par l'Iran au vainqueur pendant le demi-siècle qui suivit. Enfin, on peut expliquer le caractère iconographique indien sur cette vaisselle par le travail des artisans indiens- familiers de l'art sassanide, en raison de leur arrivée à la cour sassanide par le biais des Hephtalites.<sup>244</sup>

Ce type de représentation féminine peut également être vu à Begram dans la partie orientale du Royaume sassanide aujourd'hui situé en Afghanistan (pl. II, fig. 1.3).

#### **4. Un rhyton décoré d'un visage de femme sur la tête d'un taureau situé au Cleveland Museum of Art (cat. n° 61)**

Shepherd nous présente un rhyton qui appartient au Cleveland Museum of Art depuis 1964, d'origine Sogdienne et datant du V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle ap. J. –C. Elle décrit ce visage comme étant celui de l'ancienne déesse iranienne *Drvaspa*, il est relié à une tête de taureau.<sup>245</sup>

Selon Rowland, le rhyton est composé de divers éléments étrangers :

« Les lèvres charnues, les yeux en amande, les disques pesants fixés aux oreilles nous rappellent l'Inde ; le traitement de la chevelure nous suggère la manière hellénistique ; la conjugaison de la définition linéaire, décorative, de la structure musculaire du taureau et la stylisation des plans sont des traits iraniens courants. »<sup>246</sup>

Ce rhyton offre une personnification sous la forme anthropomorphe de la déesse *drvaspa*- protectrice des troupeaux et des chevaux tels que le pensent Rowland aussi bien que Shepherd :

« D'anciens textes disent de cette divinité qu'elle est l'âme du taureau et celle qui garde les chevaux. Il s'agit d'une partie d'une ancienne iconographie iranienne, peut-être d'origine mésopotamienne, où le taureau primordial était considéré comme le générateur de toutes les créatures. Autrement dit, la tête de taureau peut être une

---

<sup>243</sup> Marshak 1986 : 268

<sup>244</sup> Marshak 1986 : 268

<sup>245</sup> Shepherd 1966 : 289

<sup>246</sup> Rowland 1974 : 60



allusion à la déesse en tant qu'incarnation de cette bête ancestrale ou une allusion à l'un des animaux placés sous sa protection particulière. »<sup>247</sup>

Harper situe l'origine du rhyton à la périphérie orientale de l'Iran, c'est-à-dire plutôt en Afghanistan ou en Inde post-Gupta sous l'influence de la tradition artistique sassanide.

« The lady has widely-set, heavy-lidded « lotus eyes », a small receding chin, and a small mouth with a short upper lip and a full lower lip, all which suggest late or post-Gupta Indian facial types. A close resemblance can be found in the elegant visages of divinities and worshippers discovered at the Buddhist site of the Fondukistan monastery near Kabul in Afghanistan, and at Ashkur and Akhnur in Kashmir. »<sup>248</sup>

Selon Harper, la femme en question pourrait être l'épouse de Shiva, c'est-à-dire Durgā :

« The vessel's imagery is not identifiably Buddhist, but may have some associations with the Indian cult of Śiva. The combination of the head of an Indian buffalo with that of an auspicious female, probably a goddess, brings to mind the spouse of Śiva, Durgā, in her role of Mahisāsūramardīnī, slayer of the buffalo demon. Representations of this goddess, riding on her lion while stabbing or decapitating a buffalo, are known as early as the Kushan era in northwest India, and have also been found in fragmentary marbles datable to the Shāhi period in Afghanistan. »<sup>249</sup>

M. L. Carter compare ce type de rhyton à celui en céramique d'origine Iranienne conservé au British Museum (fig. 3.7 annexe 1) ou encore celui en terre cuite du University Museum of Philadelphia qui montre une tête féminine similaire aux autres (pl. II, fig. 1. 4).<sup>250</sup> L'origine de ce type de vaisselle, selon Carter, pourrait se situer en Afghanistan ou à la frontière nord-ouest de l'Inde.<sup>251</sup>

Selon Carter, les caractéristiques générales du rhyton du Cleveland Museum of Art sont les suivants :

« The female's nose is long, with flaring nostrils and eyes lotus petal-shaped and heavy-lidded. The upper lip is extremely short above a small month with swelling lower lip. The chin recedes slightly, and the hair is carefully waved and parted in the center. This physiognomy is derived from the last vestiges of a fully formed Hadda "classicism", mixed with Gupta sensuousness, and yet further bearing the imprint of a hard-edged decorative surface treatment characteristic of Sasanian and Sogdian metalwork. »<sup>252</sup>

---

<sup>247</sup> Rowland 1974 : 61sq

<sup>248</sup> Harper 1978: 69

<sup>249</sup> Harper 1978 : 69

<sup>250</sup> Carter 1979 : 309-310

<sup>251</sup> Carter 1979 : 311

<sup>252</sup> Carter 1979 : 311

Elle compare le visage féminin du rhyton à celui du bas-relief de la déesse Durgā sur une tête de taureau attribué à la période Gupta et que l'on peut voir au Museum of Fine Arts de Boston (pl. II, fig. 1.5).<sup>253</sup>

## **B. Représentation des *Aməša Spəntas* sur l'art de la partie orientale de l'Iran**

Les *Aməša Spəntas* sont particulièrement représentés sur un groupe d'ostothèques dans la vallée du Zarafshān, situé à 70 km à l'ouest de Samarkand- Ouzbékistan et du VI-VII<sup>e</sup> siècle. Ils sont décrits ainsi :

« ... récipients de terre cuite dans lesquels les peuples d'Asie centrale déposaient les restes de leurs défunts préalablement soumis au décharnement rituel. »<sup>254</sup>

Les archéologues découvrent ces ostothèques dans les sites archéologiques de *Bija-Najman* et de *Miankal*'. Nous pouvons y distinguer les représentations de trois hommes et de trois femmes :

« [Les hommes] portant une couronne de lunes avec dans un cas un animal en miniature ; un pyrée ; une épée avec dans la plupart des cas une couronne astrale et [les femmes] dont deux arborent des attributs végétaux. »<sup>255</sup>

(Pour explication sur représentation les *Aməša Spəntas* sur l'art de la partie orientale de l'Iran, voir annexe 6)

## **Conclusion**

Nous ne disposons en fait d'aucune représentation des *Aməša Spəntas* dans l'art sassanide central mais nous avons pu voir des représentations de divinités zoroastriennes sur les argenteries. Elles sont plutôt attribuées à l'iconographie indienne ainsi qu'à une déesse originaire de Phrygie, région occidentale de l'Asie mineure (Turquie actuelle).

---

<sup>253</sup> Carter 1979 : 314

<sup>254</sup> Grenet 1986 :99

<sup>255</sup> Grenet 1986 :122

## *Partie II. Les déesses (« yazatās »)*

### *Introduction*

Le mot *yazata* est un terme avestique qui signifie littéralement « digne d'adoration » ou « digne de vénération ». Il dérive de la racine verbale *yaz-* signifiant : adorer, honorer ou encore vénérer. Un *yazata* est par conséquent « un être digne d'adoration » ou « un être saint » et sa forme féminine est *yazatā*.<sup>256</sup>

Anāhitā est la plus célèbre déesse dans l'histoire Iranienne en comparaison de Aši, Daēnā et d'autres déesses du panthéon avestique.

Bien évidemment, à partir du IV<sup>e</sup> siècle, la représentation de la déesse devient source d'activité féconde pour les artistes. Trever attribue à la déesse Anāhitā les différentes figures féminines que l'on peut voir sur les vaisselles en argent notamment sur les vases et les aiguères, elles sont le plus souvent représentées debout sous une arcade, nues, nimbées, tenant les attributs culturels à la main.<sup>257</sup>

### *A. La déesse Anāhitā*

Le Yašt cinq de Avesta –Ābān Yašt, est attribué à la déesse Anāhitā : « Sacrifice offert aux rivières ou à l'eau, la Molle Opulence Inaltérable ». <sup>258</sup>

Selon le texte du Yašt 5, le nom d'Anāhitā consiste en trois adjectifs « arəduuī sūra āhita » c'est-à-dire « humide, forte et immaculée ». <sup>259</sup>

Les parties les plus importantes sur la peinture mythique de la déesse relèvent dans le Yašt 5.13, 78, 120 et 126-129. Les textes nous décrivent les attributions de la déesse de la manière suivante :

« Les quatre chevaux de l'Eau, [13] elle que tirent quatre chevaux de trait qui tous sont blanc uni, de même sang, hauts, capables de surmonter les nuisances que tous les nuisibles peuvent occasionner, les Hasardeux et leurs suppôts mortels, les Enorceleurs et les Envoûtantes, les trois types de mauvais officiants. »<sup>260</sup>

« [78] La Molle Opulence Inaltérable accourt à son secours sous la forme d'une belle demoiselle qu'accompagnait un grand pouvoir offensif, bien développée, la ceinture haut nouée, élancée, la noble qui montrait le Signe positif d'avoir fait des offrandes,

---

<sup>256</sup> Boyce 2008 : 21

<sup>257</sup> Trever 1967: 126

<sup>258</sup> Pirart 2010: 51

<sup>259</sup> Kellens 2002-2003: 321

<sup>260</sup> Pirart 2010: 61

chaussée de bottines couvertes d'ornements, lumineuse. Immobilisant les eaux d'un côté, elle les fit couler de l'autre, lui ouvrant ainsi un passage à sec à travers la bonne Rivière des Roseaux. »<sup>261</sup>

« [120] C'est pour elle que le Roi de la Sagesse façonna quatre étalons: le vent, la pluie, le brouillard et le grésil. Le Roi de la Sagesse avait dit: « Ce n'est que par eux que; sache-le, Zoroastre, toi qui descends de Très-fructueux, ma fille l'Eau vous vient en aide sous forme de pluie, de neige, de bruine ou de grésil. » »<sup>262</sup>

« [126] La Molle Opulence Inaltérable se tient devant le libateur sous la forme de la belle demoiselle qu'accompagne un grand pouvoir offensif, bien développée, la ceinture haut nouée, élancée, la noble qui montre le Signe positif d'avoir fait des offrandes, vêtue d'un manteau bordé de franges, ornés de multiples motifs en or, [127] le Faisceau de branches en main, porteuse de quadrangulaires boucles d'oreille d'or. La Molle Opulence Inaltérable porte un collier avec noblesse qui, de beauté, lui rehausse le cou. Elle se serre la taille, se donnant ainsi bel aspect aux hanches et aux seins. [128] La Molle Opulence Inaltérable se ceint de la couronne d'or où scintillent une centaine de gemmes et huit diamants, sur laquelle un char est figuré, porteuse de bandelettes, bel ouvrage impressionnant. [129] La Molle Opulence Inaltérable revêt une fourrure de trois cents de ces loutres qui ont quatre portées par an. N'est-ce donc la plus belle des loutres à nos yeux pour montrer autant de tons et briller autant que l'argent ou l'or si son cuir est coupé en temps voulu? »<sup>263</sup>

On retrouve en fait le nom de la déesse Anāhitā aussi bien dans les inscriptions de la période Achéménide que celles de la période Sassanide. Le nom de la déesse est mentionné pour la première fois (et une seule fois) sur une inscription du roi Artaxerxés II<sup>e</sup> (404-359 av. J.-C.) associé au nom de Mithra après le nom du dieu Ahurā Mazdā. Selon Trever, il semble que:

« Ses statues étaient dressées dans les temples de toutes les villes importantes de l'Etat. Toutefois, on ignore si elles étaient placées dans des temples existant déjà, et qui étaient dédiés aux divinités locales, ou si des sanctuaires nouveaux leur étaient spécialement érigés. »<sup>264</sup>

Plutarque nous explique qu'il existe des temples d'Anāhitā à Ecbatane ; Pline nous parle du temple du même nom à Suse ; Strabon, Aghatange et d'autres auteurs nous mentionnent également l'existence de temples dédiés à cette déesse en Arménie, en Asie Mineure et en Syrie.<sup>265</sup>

---

<sup>261</sup> Pirart 2010: 73sq

<sup>262</sup> Pirart 2010: 80

<sup>263</sup> Pirart 2010: 82

<sup>264</sup> Trever 1967: 123

<sup>265</sup> Trever 1967: 123

Treuer nous indique - selon Yašt 5, la présence d'un temple pouvant être celui de la déesse avec un édifice construit au bord d'un lac ou d'une rivière comportant de nombreuses fenêtres, colonnes et arcades.<sup>266</sup>

On peut aussi établir un lien entre les temples à colonnes d'Anāhitā et celui de l'époque Séleucide se trouvant à proximité de la terrasse de Persépolis. L'inscription qui y figure en grec identifie Artémis à savoir Anāhitā.

« puisque les auteurs grecs font savoir que Anāhitā la Persane était appelée par eux soit Artémis, soit Diane. »<sup>267</sup>

Treuer nous précise que des ruines similaires à celles du temple à colonnes de l'époque séleucide ont été conservées également à Stakhr dans la province de Fars, à Khurha au sud-ouest de Qum et à Kengavar entre Kermanshah et Hamadan.<sup>268</sup>

On sait bien que:

« Papak et les premiers sassanides étaient en même temps prêtres du temple d'Anāhitā [à Istakhr] qu'on considérait comme la protectrice de la famille de Sassan, en quelque sorte la divinité de la dynastie. D'après les sources épigraphiques, ce temple s'appelait « Anahit Artahšatr » probablement en l'honneur d'Ardeshir I<sup>er</sup> le premier roi sassanide. »<sup>269</sup>

En revanche, le nom de la déesse n'est pas mentionné dans l'inscription de Shapur I<sup>er</sup> (241-272) sur le Ka'ba-i Zardušt. On suppose que pendant le règne de Shapur I<sup>er</sup> et celui de ses successeurs immédiats, Anāhitā ne jouait pas un rôle prépondérant parmi les divinités perses à une période où la doctrine de Mani était prédominante et universelle et pendant laquelle les guerres dynastiques de succession à Shapur I<sup>er</sup> occupaient tous les esprits.<sup>270</sup>

Ce n'est que sous le règne de Bahram I<sup>er</sup> (273-276) et du pouvoir du grand prêtre- Kartir, que la déesse occupe la plus haute place des divinités du panthéon de la dynastie sassanide.

En revanche, en 293 quand le roi Narseh devint roi des rois, Kartir perd son pouvoir et la déesse Anāhitā est oubliée pendant quelque temps. On retrouve à nouveau le nom de la déesse sur l'inscription de Narseh à Paikuli et son image sur la scène d'investiture du bas-relief de Narseh à Naqsh-i Rostam.<sup>271</sup> Ainsi, au début du IV<sup>e</sup> siècle, à l'avènement de

---

<sup>266</sup> Treuer 1967: 123sq

<sup>267</sup> Treuer 1967: 123

<sup>268</sup> Treuer 1967: 124

<sup>269</sup> Treuer 1967: 124

<sup>270</sup> Treuer 1967: 125

<sup>271</sup> Treuer 1967: 125

Shapur II<sup>e</sup> (309-379), selon Trever, la déesse Anāhitā est devenue la principale divinité de la dynastie sassanide:

« C'est ainsi, semble-t-il que s'expliquerait le fait que Shapur II, tout en faisant exécuter une codification des textes zoroastriens, trouva utile d'ériger un temple à Anāhitā, comme le dit le IV<sup>e</sup> livre du texte pehlevi 'Denkard' où on lit: « roi des rois chapour, fils d'Ormizd, bâtit un *apān xānak*, c'est-à-dire une « maison de l'eau » (ou d'une divinité de l'eau, c'est-à-dire d'Anahita). »<sup>272</sup>

Anāhitā est devenue une déesse importante dans la partie occidentale de l'Iran:

« Elle repose sur un ensemble de détails fugaces et hétérogènes, mais qui semblent converger vers la conclusion que le culte d'Anāhitā a pris une importance particulière dans l'Iran occidental après que sa personnalité eut été assimilée à celles de déesses mésopotamiennes comme l'accadienne Ishtar et la suméro-élamite Nana. »<sup>273</sup>

Les sources Grecques, Romaines, chrétiennes d'Arménie nous ont procuré des informations considérables sur les cultes et divinités iraniens notamment Anāhitā.

## 1. Représentation la déesse Anāhitā sur les argenteries

### 1.1 Aiguière de Straganoff

Il existe un dessin d'aiguière en argent doré représentant l'image d'Anāhitā (?) à l'époque de Kosrow II<sup>e</sup>.

L'aiguière a été découverte par hasard en 1750 près du village de Sloudky dans la région de Perm- en Russie, (pl. III, fig. 1.6). Un paysan l'a heurtée avec sa charrue (une des parois a été brisée). Elle se trouvait sur les terres du Baron Stroganoff. Lors de son séjour à Paris, ce dernier a montré cette aiguière au président de l'Académie française. Une image dessinée de cette aiguière est disponible au Département d'Orient du musée de l'Ermitage. Le dessinateur en question s'appelle I. N. Medvedev, employé par la commission impériale d'archéologie. Cela dit, ce dessin n'a pas été fait à partir de l'objet d'origine mais plutôt à partir d'une gravure de E. Khossar publiée dans l'édition de Boss en 1755 ou bien encore à partir d'une autre image qui n'aurait pas été conservée.<sup>274</sup>

Cette aiguière aurait été soit envoyée à Paris pour l'édition de M. Boss en 1755 soit transportée plus tard vers 1780 par Paul Stroganoff, fils du baron lequel vécut aussi à Paris.

---

<sup>272</sup> Trever 1967: 125

<sup>273</sup> Kellens 2002-2003: 31

<sup>274</sup> Lukonin 1987 : 195

Quoi qu'il en soit, elle avait bel et bien disparu en 1803 date à laquelle H. Keller alors chargé de la réédition écrivit ceci :

« ... cette carafe a disparu depuis très longtemps, il y a uniquement une image chez Boss, qui a reproduit exactement ce récipient. »<sup>275</sup>

Cette aiguière comme bien d'autres de cette époque était décorée de deux rangées perlées des deux côtés de la paroi et mesurait environ 44 centimètres de hauteur. 'Le fond de l'aiguière est doré'<sup>276</sup>. Elle est dotée d'un long goulot et d'un pied rond. Selon le dessin, l'aiguière n'a pas de poignée adossée à la paroi.

L'iconographie de cette aiguière est composée de deux médaillons ovales entourés d'une arche surmontée de deux colonnes. Sur l'arche, on aperçoit des files d'oiseaux, le tronc de chaque colonne est décoré d'une grappe de vigne et surmonté de figures d'enfants nus à genoux et tenant l'arche dans les mains.

Sur le médaillon central, on voit une figure féminine de face, nimbée. Elle est en position debout sur un piédestal, son corps apparent en forme contorsionnée viendrait de l'art sassanide. Elle tient à la main un oiseau ressemblant à un perroquet et d'après Lukonin, elle tient un enfant nu dans l'autre main.<sup>277</sup>

Elle porte une couronne qui est surmontée d'un *korymbos* dont les rubans flottent derrière la tête. Elle porte une robe longue à manches longues et transparentes en décor étoilé se terminant par des ondulations ainsi qu'un manteau qui couvre ses jambes et s'enroule autour de ses bras. Elle porte également un collier perlé avec un pendentif à trois pétales autour de son cou et des bracelets aux chevilles. Elle a les pieds nus.

De part et d'autre de la figure féminine, sur la partie gauche, on peut voir un enfant nu debout qui porte une chèvre sur son épaule- et sur la partie droite, un autre enfant nu semblant tourner autour de lui. On aperçoit également deux paons se faisant face sous le piédestal de la figure féminine.

A signaler également que toutes les aiguières de ce type- datant de la fin de la période sassanide, sont décorées soit de femmes nues soit de femmes légèrement habillées à l'exception de l'aiguière de Stroganoff qui se trouve en quelque sorte entre les deux descriptions précitées- ni nues ni complètement habillées; elles sont généralement

---

<sup>275</sup> Lukonin 1987 : 195

<sup>276</sup> Lukonin 1987 : 196

<sup>277</sup> Lukonin 1987 : 196

représentées au nombre de quatre ou six avec des attributs différents dans les mains mais l'aiguière de Stroganoff ne montre que deux figures féminines.<sup>278</sup>

En ce qui concerne les attributs de cette aiguière, ils sont assez peu courants : les deux paons se trouvant sous les pieds de la femme et les deux enfants nus qui l'entourent ainsi que le perroquet qu'elle tient à la main gauche. La présentation du *moscophore*<sup>279</sup> est unique. Cela dit, l'aiguière du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 55), très proche de celle de Stroganoff contient probablement quelques détails qui permettraient de donner à ces deux pièces une datation plus tardive -VI<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup>, bien que nous ne disposions que d'un seul dessin pour l'aiguière de Stroganoff.<sup>280</sup>

Iconographiquement, la composition de cette aiguière est unique : la figure féminine se trouve être seule, elle est habillée, elle porte une couronne royale. Selon Lukonin, ces signes de distinction pourraient être des enseignes de la reine des reines ou de la déesse Anāhitā.<sup>281</sup>

Pour ce qui est de l'image du *moscophore*, celle-ci signifie celle du « Bon Pasteur » dans l'art occidental, elle est utilisée à partir du Ve siècle apr. J. –C. Cependant, une grande différence d'âge semble séparer cette image de celle de l'aiguière de Stroganoff à savoir deux cents ans. A cette période, les paons étaient déjà devenus des symboles chrétiens. Par ailleurs, Lerner- qui a étudié les sceaux sassanides comportant des sujets chrétiens, insiste sur le fait que l'image de la femme avec un enfant doit être interprétée comme celle de la Vierge Marie et de l'enfant Jésus.<sup>282</sup>

En somme, il est difficile d'affirmer que tous les symboles et attributs de l'image de l'aiguière de Stroganoff sont tout à fait chrétiens. Ils résulteraient plutôt d'une présentation syncrétique de l'image d'Anāhitā – La Vierge Marie.<sup>283</sup>

Toutefois, comme le reconnaît Lukonin, on ne peut nier la présence d'une iconographie chrétienne à l'époque tardive de l'empire Sassanide.<sup>284</sup>

Selon Harper, la représentation d'une femme danseuse sur le dessin de cette aiguière - et non pas d'une divinité comme la déesse Anāhitā, ne permet pas de la classer dans l'iconographie de l'art sassanide :

---

<sup>278</sup> Lukonin 1987 : 196

<sup>279</sup> « Personnage qui porte un veau/ chèvre sur ses épaules ». Lukonin 1987 : 199

<sup>280</sup> Lukonin 1987 : 196

<sup>281</sup> Lukonin 1987 : 196

<sup>282</sup> Lerner 1977 : 14

<sup>283</sup> Lukonin 1987: 200

<sup>284</sup> Lukonin 1987 : 200



« On the Stroganoff ewer the female figure stands on a wide base resting on peacocks. The columns of the arch that frame the figure combine architectural and figural elements, an iconography feature derived from the Mediterranean world that persists in the art of Central Asia through the first millennium A. D.. »<sup>285</sup>

En somme, Harper attribue cette aiguière à un atelier provincial de l'est de l'Iran et à l'art du Tokharestan-en Bactriane plutôt qu'à l'art sassanide en Iran.<sup>286</sup>

### ***1.2 Plat du Cleveland museum of Art (cat. n° 5)***

Le plat du Cleveland Museum of Art représente une figure féminine nue debout sur un piédestal à décor végétal, de profil à droite de trois quarts et le corps de face. Les cheveux se composent de deux longues tresses tombant de chaque côté du visage jusqu'à la taille et nouées à la pointe par un petit ruban. La partie supérieure de la tête est coiffée à l'arrière de trois boucles attachées, deux rubans rayonnés apparaissent à l'arrière. On trouve le même style de cheveux sur les figures féminines du plat du cat. n° 12 ainsi que sur les vases et aiguières du catalogue : n° 40, 42, 43 et 45.

Elle porte une boucle d'oreille perlée ainsi qu'un collier orné de deux rangs de perles et d'un pendentif au centre. Elle arbore aussi un double bracelet à chaque poignet et à chaque cheville.

Le corps est de face, les bras sont bien ouverts, la poitrine est arrondie, le ventre serré, la taille fine, les cuisses amples, le triangle du sexe fortement accusé par une ligne inclinée, les jambes sont croisées : la jambe de droite passe derrière celle de gauche et s'appuie de la pointe du pied sur le piédestal. Cette illustration est typique des représentations des femmes début sur les argenteries sassanides.

On voit une écharpe au-dessus de la tête au centre à décor de nœud de papillon de trois pétales de chaque côté dont les deux extrémités passent dans les mains et tournent autour des bras, débouchant vers des entrelacs végétaux et se terminant par une grappe de raisin. Les entrelacs sont représentés de façon symétrique.

A propos de cette image attribuée à la déesse Anāhitā, Shepherd nous explique tout d'abord que la femme nue est un symbole de fertilité dans l'antique Iran puis a posteriori un symbole de l'eau, de la végétation et de l'agriculture. En second lieu, elle ajoute qu'une telle représentation de figure féminine sur un plat Sassanide est unique [à ce jour]. En effet,

---

<sup>285</sup> Harper 1991a : 78

<sup>286</sup> Harper 1991a : 78

les figures féminines sont normalement représentées uniquement sur les bols, les vases et les aiguières. Enfin, elle précise que la technique de ce plat vient d'un atelier royal.<sup>287</sup>

« ... technique (plus particulièrement pendant la belle période, III<sup>e</sup> – IV<sup>e</sup> siècles), consistait à travailler séparément les divers éléments du sujet, puis à les souder sur l'objet, après les avoir dorés. Ce procédé, étrange à la Grèce et à Rome, est strictement iranien. »<sup>288</sup>

A préciser également qu'elle est coiffée de rubans rayonnés, distinction royale par définition dans la cour sassanide. Elle est debout sur un piédestal à l'identique du bas-relief de Tāq-e Bostān où la déesse Anāhitā prend la même position. De plus, son écharpe à décor de nœud de papillon se trouve au-dessus de la tête, c'est une représentation très rare sur les argenteries sassanides décorées de personnages féminins qui en général voient les écharpes tomber toujours à l'arrière jusqu'aux genoux.

On peut rencontrer ce type de représentation sous la forme d'une femme dansant et tenant une écharpe au-dessus de la tête, sur une plaquette en argent de 5,8 cm au Musée de l'Ermitage de St. Pétersbourg et sur le sceau d'une collection privée (pl. III, fig. 1.7 a, b).

## 2. Représentation d'Anāhitā sur l'art de l'Iran Sassanide centrale et occidentale

### 2.1 Numismatique

#### 2.1.1 La monnaie d'Ōhrmazd I<sup>er</sup> (271-273 EC)

Ōhrmazd I<sup>er</sup>, fils de Shāpūr I<sup>er</sup> (241-271 EC) a brièvement régné mais il a eu le temps suffisant pour procéder à un grand changement dans le monnayage :

« ... il a eu le temps d'introduire une variante épigraphique significative sur l'avvers et de renouveler totalement le répertoire iconographique du revers. »<sup>289</sup>

Il porte la même couronne sur toutes ses monnaies et la tête est couverte d'une fin tissue surmontée d'un *korymbos*. Le bord inférieur de sa couronne est rehaussé d'un bandeau de volutes- « les volutes font référence à la déesse Anahid »<sup>290</sup>. Un ruban est noué autour du front et un autre en-dessous du *korymbos*.<sup>291</sup>

Sur le revers de l'un des deux types de pièces de monnaies du roi Ōhrmazd I<sup>er</sup>, on aperçoit deux personnages face à l'autel du feu (pl. IV, fig. 1.8). Celui de gauche- personnage

<sup>287</sup> Shepherd 1965 : 83sq

<sup>288</sup> Ghirshman 1962b :204

<sup>289</sup> Gyselen 2012 : 113

<sup>290</sup> Göble 1971 : 7

<sup>291</sup> Gyselen 2012 : 113

masculin, porte une couronne comme le roi et celui de droite- personnage féminin, porte une robe longue drapée et une couronne murale.

Le personnage féminin selon l'interprétation de Göbl et de Lukonin serait Anāhitā :

« ... et tous deux ont interprété la scène comme celle d'une « investiture par Anahid ». »<sup>292</sup>

En revanche, Mosig-Wal-burg considère que :

« La couronne murale désigne le personnage comme la Tyché ou la Fortune. »<sup>293</sup>

Cette connexion avec la divinité Tyché- qu'on voit sur les monnaies Romaines, nous conduit à penser qu'une déesse et non pas une reine pourrait aussi être représentée sur les monnaies d' Ōhrmazd I<sup>er</sup>. De plus, sur le deuxième type de monnaie de Ōhrmazd I<sup>er</sup>, on voit Mithra avec sa couronne distinctive à rayons, en train d'offrir un diadème au roi. La présence de Mitra sur la monnaie donne une forte indication de la présence d'une autre divinité telle que celle d'Anāhitā.

Deux personnages tiennent un *barsom* ou une épée dans leurs mains. Par ailleurs, dans le texte d'Ābān Yašt (Yašt V. 127), Anāhitā est également décrite « comme tenant un *barsom* ». <sup>294</sup>

### 2.1.2 La monnaie de Bahrām II<sup>e</sup> (276-293 EC)

Un autre personnage de femme-divinité est présent sur le revers de la monnaie Bahrām II<sup>e</sup> (pl.IV, fig. 1. 9). Le type de cette monnaie s'apparente à la monnaie d'Ōhrmazd I<sup>er</sup> avec cependant une différence au niveau du personnage masculin qui porte une couronne à rayons.

La mise en scène du revers de ces monnaies consiste en deux personnages tournés vers l'autel du feu. Les personnages féminins portent une robe longue et un *kulāf* zoomorphe- un aigle ou un oiseau. Elles tiennent toutes les deux un diadème ou un anneau à la main gauche- pour l'offrir au roi (?). L'une d'entre elles lève la main droite.

Comme déjà précisé plus haut, si on la compare au personnage de Mitra sur la monnaie d'Ōhrmazd I<sup>er</sup>, on peut en déduire que ce personnage féminin pourrait représenter une divinité telle qu'Anāhitā.

---

<sup>292</sup> Gyselen 2012: 118

<sup>293</sup> Gyselen 2012 : 118

<sup>294</sup> Shenkar 2014: 70sq

## 2.2 Art monumental

Trois représentations féminines apparaissant sur des bas-reliefs sassanides ont pu être apparentées à la déesse Anāhitā. Il s'agit des bas-reliefs de *Naqš-e Rostam*, de *Tāq-e Bostān* et de *Dārābgird* qui se trouvent dans la province du Fars en Iran. Les deux premiers décrivent une scène d'investiture- le personnage féminin offre un diadème au roi sassanide. Le premier bas-relief montre le roi Narseh (293-302) à *Naqš-e Rostam* et le deuxième bas-relief représente le roi Kosrow II à *Tāq-e Bostān*.

### 2.2.1 Bas-relief de *Naqš-e Rostam*

Le bas-relief de *Naqš-e Rostam* est gravé en forme de rectangle ayant une dimension de 5,70 m de longueur par 3,70 m de largeur, il se situe entre la tombe de Darius I<sup>er</sup> le grand (522-486 av. J. -C.) à gauche et celle de Xerxès I<sup>er</sup> (486-465 av. J. -C.) à droite.<sup>295</sup>

La composition de la scène d'investiture du roi Narseh sur le bas-relief de *Naqš-e Rostam* est asymétrique et montre cinq personnages (pl. IV, fig. 1. 10). Dans la partie droite, le roi Narseh reçoit un diadème d'investiture à la main gauche de la part d'une figure féminine couronnée- une couronne murale découverte et surmontée d'une grande partie enrubannée. La main droite de ce personnage féminin est cachée par une manche longue de la robe. Ce personnage féminin est représenté avec élégance et de même taille que le roi Sassanide, de profil gauche et son corps de face. Son visage n'est pas visible. Elle porte un diadème dont deux larges rubans rayonnés flottent derrière sa tête ainsi qu'un collier de grandes perles.

Elle porte une longue robe apparemment transparente et finement drapée faisant apparaître la ligne de séparation des jambes. La robe se ferme au milieu à l'aide d'une ceinture ornée de deux rubans rayonnés tombant sur la robe. Des plis horizontaux et verticaux sillonnent la partie basse de la robe comme des ondulations de vagues. Elle porte également une sorte de cape accrochée aux épaules et nouée autour de sa poitrine au moyen de deux rubans rayonnés, le bas de la cape tombe également en formes pliées et ondulées flottant derrière elle. Ses cheveux sont divisés en six parties en spirales, trois biens visibles sur l'épaule droite et trois sur l'épaule gauche dont deux sont moins apparentes.

Entre le roi et la divinité, se trouve une petite figure masculine- il s'agit de la même représentation que sur le bas-relief de Ardashir I<sup>er</sup> à *Naqš-e Rajab*. Son diadème à rubans nous rappelle que nous avons à faire ici à un personnage royal. Deux courtisans sont

---

<sup>295</sup> Shabbazi 1983 : 256

représentés à la partie gauche du roi et lèvent leurs mains en direction du roi en geste d'adoration (une des deux figures n'est pas encore terminée).

Il nous faut ici cependant souligner que l'interprétation de la figure féminine de la scène du bas-relief de Narseh à *Naqš-e Rostam* est quelque peu problématique. Shahbazi mentionne à cet effet trois points qui remettent en question la théorie de l'interprétation de la figure féminine d'Anāhitā. Il nous suggère que cette figure serait en fait l'épouse de Narseh à savoir la reine Šāpūrduxtak<sup>296</sup>:

1. La femme figurant sur le bas-relief de Narseh (pl. IV, fig.1.10) tient sa main droite voilée dans une manche longue. Selon Shahbazi, ce geste pourrait ne pas être celui d'une déesse comme il l'interprète ci-après « as a gesture of subordination, she could not be a goddess, but only a moral woman ».
2. La femme porte une couronne murale à trois créneaux tout comme la figure féminine de la scène du bas-relief du Dārābgird (pl. VI, fig. 1.13m voir p.84). Shahbazi identifie cette image comme étant celle de la reine Šāpūrduxtak.
3. Selon Shahbazi, la figure féminine qui est représentée sur le revers de la monnaie de Bahrām II<sup>e</sup> (pl.IV, fig. 1.9) offrant un diadème au roi est également la reine Šāpūrduxtak: « since she has a sleeve covering her hand and is specifically named in a legend on one coin type ».

Toujours sur le même sujet, Santoro se réfère à des écrits de Xenophon abordant le fait de la main voilée sous les manches longues comme un élément de tradition dans la cour Achéménide. Il s'agit des deux ouvrages suivants, *Hellenica II*, I 8 et *Cyropaedia VIII* 3 - 10 et 14 dont voici les extraits :

« *Hellenica II*, I 8: In that same year (i.e. 406 BCE), Cyrus had killed Autoboisaces and Mitreus, sons of Darius's sister, the daughter of Darius's father Xerxes, because, in presenting themselves before him, they had not hidden their hands in the *core*, which is done only for the king; the *core* is longer than the sleeve, and if the hand is covered by it, it is not possible to do anything. »

« *Cyropaedia VIII* 3, 10 : And all the horsemen had gathered, after dismounting and putting their hands through the *candy*, as they still do, when the king inspects the army.»

« *Cyropaedia VIII* 3, 14 : (Cyrus) kept his hands out of his sleeves. »<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Shahbazi 1983: 257-254

<sup>297</sup> Santoro 2005: 287

En 1871, Rawlinson confirme les extraits précités de Xenophon puis plus tard en 1911, Dieterich déclare que le rite des ‘mains voilées’ est introduit en occident par Dioclétien qui l’avait importé du monde Perse et probablement plus spécifiquement de la cour des Achéménides.<sup>298</sup> Enfin en 1932, Cumont en précise les raisons comme suit :

« L’origine du rite des mains voilées est donc certainement magique, même si plus tard d’autres motifs purent être invoqués pour le justifier, crainte de salir ce qu’on présentait, désir d’éviter le contact direct avec la peau polluée par des besognes malpropres ou simplement moite de sueur, respect pour un homme ou une chose vénérable. ... Les traces anciennes qu’on a relevées de cette pratique chez les Grecs et les Romains sont incertaines ... Mais la Cour des Achéménides en avait gardé la tradition. »<sup>299</sup>

Cumont ajoute que ce rite a survécu également chez les Manichéens si l’on se réfère aux peintures dans le Tourfan oasis (Xinjiang) assimilées à un geste de respect<sup>300</sup> tout autant qu’aux figures Ouïghour datant du 9<sup>e</sup> siècle et aux exemples sur les miniatures de la période islamique des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle.<sup>301</sup>

Plus tard encore, Ghirshman atteste que l’iconographie sassanide décrivant les manches longues est en fait un héritage de la cour Achéménide :

« Or, c’est l’attitude de respect qu’exigeait l’étiquette de la cour persane, comme depuis les Achéménides. Même les princes du sang n’avaient pas le droit de se présenter devant le roi les mains découvertes. »<sup>302</sup>

Santoro réfute cette idée et nous propose une théorie qui diffère sur la présence des ‘manches longues’ et des ‘mains voilées’.

« She considers the fragments from Xenophon describing this custom at the Achaemenian court (on which much of Shahbaz’s argument is based) to be a late interpolation and also shows that there is no reliable iconographic data to support the idea that Achaemenian ceremonial required one to hide one’s hand in sleeves in the presence of the king. »<sup>303</sup>

D’après Santoro, cette mode des manches longues vient plutôt des pays froids pour protéger les mains. On peut retrouver la même représentation sur les bas-reliefs de Gandhara.

---

<sup>298</sup> Santoro 2005 : 288-289

<sup>299</sup> Cumont 1932 : 94

<sup>300</sup> Cumont 1932 : 95

<sup>301</sup> Santoro 2005 : 293

<sup>302</sup> Ghirshman 1948 : 305-306

<sup>303</sup> Santoro 2005: 291sq

« That Central-Asiatic peoples used, from the remotest times, garments with very long sleeves is well-documented, and includes an exceptional archaeological find in 1865 in kurgan at Katanda (Altai) (4<sup>th</sup> century BCE). In this case, the freezing conditions had preserved various garments, including a fur-linked cloak, with sleeves 102 cm long, measuring only 11 cm at the wrist. A sleeve of this kind clearly serves both to cover the hands entirely, thus protecting them from the cold, and to stop the hands from passing through and thus limits its use. »<sup>304</sup>

On ne voit en fait qu'une seule main couverte par la manche du vêtement dans l'iconographie Iranienne. On doit aussi ajouter que ce geste n'existe pas dans les sources sassanides et les textes littéraires en moyen-perse. Selon le texte et l'art sassanide, la seule pose qui montrait la subordination était celle des bras croisés devant la poitrine.

« *dast-ēr-kaš* : litt. « mains sous les aisselles », ... Ce geste d'hommage qui s'inscrit dans le protocole royal sassanide et achéménide est illustré tant par l'iconographie que par les textes. »<sup>305</sup>

Du point de vue iconographique, la robe est ceinturée. La ceinture est un symbole de prestige visant à identifier le niveau de classe sociale au sein de la cour sassanide tel que Kartīr nous l'explique sur l'inscription de KSM (Kartīr Sar Mašhad) :

« Sous Ohrmazd I: 5) et après que Šābuhr roi des rois s'en fut allé au séjour des seigneurs, et qu'Ohrmazd roi des rois, son fils, fut établi sur le pays [monta sur le trône], alors Ohrmazd roi des rois me donna la tiare et la ceinture, et il a élevé ma place et mon rang ; et à la Cour, en chaque pays, en chaque lieu, dans tout le pays, il m'a rendu plus indépendant et plus souverain sur les services divins de la même manière [que sous Šāhbur], et il m'appela « Kirdīr mowbed d'Ohrmazd », ... »<sup>306</sup>

D'après Gignoux, la ceinture ne peut pas être le *kustīg*<sup>307</sup> mais un ornement impossible à décrire.<sup>308</sup> Le cadeau prestigieux offert par le roi :

« ... personne n'a le droit de porter un anneau d'or, une ceinture, une boucle etc., outre celui que le roi en a honoré. »<sup>309</sup>

Il faut préciser que dans le texte de l'Avesta, la déesse Anāhitā est représentée avec quelques détails particulièrement sur son apparence physique. Selon la description de la déesse Anāhitā dans yašt 5. 127 :

---

<sup>304</sup> Santoro 2005 : 293sq

<sup>305</sup> Azarnouche 2013: 73

<sup>306</sup> Gignoux 1991 : 68 sq

<sup>307</sup> « *Kustīg* est un ceinture sacrée porté autour de la taille par les zoroastriens pour protéger le corps contre Ahriman. » Choksy et Kotwal 2014 : Elr en ligne / « ... *Kustīg*, mettez le donc bien comme nous, c'est-à-dire sans doute, exactement entre la partie du corps qui appartient à Ohrmazd et celle qui appartient à Ahriman. » Darmesteter 1893 : 195

<sup>308</sup> Gignoux 1991 : 68, n° 128

<sup>309</sup> Christensen 1907 : 100

« [127] ... Elle se serre la taille, se donnant ainsi bel aspect aux hanches et aux seins. »<sup>310</sup>

On peut en conclure que les seins fermes sont considérés comme un signe de beauté et ceci est confirmé dans l’Avesta par l’expression « avoir des beaux seins » dans les représentations de femmes de l’époque sassanide sur les bas-reliefs et particulièrement sur les argenteries et les sceaux.<sup>311</sup>

En raison de l’absence d’inscriptions le plus souvent sous les bas-reliefs sassanides qui montrent les figures des personnages, il est impossible de distinguer s’il s’agit de l’image de la déesse Anāhitā ou de celle de la reine sassanide. Dans l’art sassanide, l’image d’Ahura Mazda est toujours reproduite à l’identique du roi tel un miroir à la seule différence de l’iconographie de ses couronnes. Ainsi, la couronne d’Ahura Mazda est de forme crénelée et découverte alors que celle du roi est couverte et surmontée d’un *korymbos*.

Cette même idée est développée concernant la représentation de la reine sassanide et celle de la déesse Anāhitā. En effet, les personnages féminins sur les bas-reliefs de Narseh, de Dārābgird et sur le revers de la monnaie d’Ohrmazd II<sup>e</sup> portent une couronne découverte qui nous permettent d’associer cette image à celle d’une divinité. De plus, nous ne disposons pas de certitudes sur l’iconographie de la couronne des reines sassanides car selon l’étude de nombreux sceaux, les figures féminines peuvent porter des couronnes assez différentes les unes des autres.<sup>312</sup>

La figure féminine apparaissant sur le revers de la monnaie Bahrām II<sup>e</sup> est probablement la déesse Anāhitā avec son geste rituel consistant à offrir un diadème d’investiture au roi. De plus, la légende sur ce type de monnaie ne mentionne pas le nom de la reine Šāpūrduxtak.<sup>313</sup> Elle porte aussi une couronne différente de la couronne crénelée. Celle-ci est une sorte de bonnet qui se termine par une tête d’animal.<sup>314</sup> D’une part, quand le nom de la divinité n’est pas marqué sur la légende de la monnaie, l’identification de la déesse n’est pas facile- elle pourrait être assimilée à une autre divinité du panthéon zoroastrien sassanide. D’autre part, seul le nom de la déesse Anāhitā est mentionné dans l’inscription

---

<sup>310</sup> Pirart 2010 : 73

<sup>311</sup> De Jong 1995 : 20

<sup>312</sup> Shenker 2014:73

<sup>313</sup> Shenker 2014: 72 / Lukonin 1969: 107 et 177

<sup>314</sup> Shenker 2014:74



royale sassanide. On pourrait donc raisonnablement penser que l'image en question sur ce bas-relief de l'art officiel sassanide de Tāq-e Bostān est bien celle de la déesse Anāhitā.<sup>315</sup>

Weber nous expose encore une autre théorie s'opposant à l'iconographie d'Anāhitā laquelle se base sur trois points:

- a. Le personnage offrant le diadème d'investiture n'est pas au centre de la composition;
- b. La représentation du roi est disproportionnée ;
- c. Le roi Narseh saisit le diadème d'investiture de la part du personnage féminin de telle manière que sa main n'est pas en position dominante.

Les scènes d'investiture des rois sassanides sur les bas-reliefs ne sont pas exactement au centre de la composition. Ils sont asymétriques comme on a pu le voir sur les bas-reliefs d'Ardašir I<sup>er</sup> à Fīrūzābād. Le roi apparaît plus grand sur la scène que les autres personnages en raison de la position de son *korymbos* qui est plus haute. Une des caractéristiques de l'art sassanide consiste à représenter systématiquement l'image du roi plus grande que celle des autres figures du bas-relief y compris le Dieu. A propos de la manière d'échanger le diadème d'investiture, Shenker nous fournit la précision suivante:

« I also fail to see that the female figure is holding the ring in any special manner. It seems that the grasp of her hand corresponds exactly to the manner in which Ahura Mazda holds the ring on other Sasanian reliefs. »<sup>316</sup>

### **2.2.2 Bas-relief de Tāq-e Bostān**

La composition du bas-relief de Tāq-e Bostān-situé à Kermanshah, porte sur trois personnages : le roi au centre, le Dieu Ahurā Mazdā à droite et la Déesse Anāhitā à gauche (pl. V, fig. 1.11 a, b). Les trois figures sont représentées de face et debout sur un piédestal, celui du roi, légèrement rehaussé, est orné d'un décor de forme géométrique alors que ceux d'Ahurā Mazdā et d'Anāhitā sont décorés de hachures linéaires verticales.

Cela dit, l'identité du roi et de sa couronne est sujette à diverses interprétations. Selon Gall et Movassat, le personnage central représenté serait plutôt « le roi Pērōz (459-484) » ou bien encore « Ardashir III<sup>e</sup> (628-629) ».<sup>317</sup>

Le choix de Kosrow II<sup>e</sup> (590-628) paraît plus juste en raison de sa coiffure qui est du même style que celle qui apparaît sur les monnaies- à savoir deux grandes masses de cheveux

---

<sup>315</sup> Shenker 2014:74

<sup>316</sup> Shenker 2014: 73

<sup>317</sup> Von Gall 1990:100 / Movassat 2005: 9-19

bouclés sur les épaules et la couronne divisée en deux parties, la première de forme murale surmontée par des ailes et une boule centrale rehaussée d'un croissant.

Ahurā Mazdā et le roi sont habillés de la même façon - c'est-à-dire d'une longue tunique et d'un pantalon. Le Dieu porte un diadème dont les rubans rayonnés flottent derrière la tête, le diadème est surmonté d'un *Korymbos*. Ses cheveux sont bouclés et tombent des deux côtés de ses épaules (la partie droite des cheveux est endommagée). Il porte une moustache et une barbe longue, pointue à l'extrémité. Il tient un diadème avec des longs rubans rayonnés à la main gauche qu'il offre au roi. Il est vêtu d'une tunique longue, d'une ceinture et d'un pantalon court, il porte également une cape longue drapée et nouée au milieu de la poitrine, bordée de perles sur deux rangées. Sa tunique est décorée de guirlandes et de trois perles regroupées pour former un triangle. Deux rubans rayonnés apparaissent au dos de la figure.

Le roi- Kosrow II<sup>e</sup> (590-628) est vêtu d'une longue tunique, bordée de perles sur deux rangées, décorée de perles rondes et ovales en forme de boucle d'oreilles ainsi que d'un pantalon bouffant. Les deux côtés de sa tunique sont pliés vers l'arrière. Il porte une ceinture perlée en quatre rangées autour de sa taille et une autre pour porter l'armure. L'épée descend jusqu'au milieu des pieds enfermée dans un fourreau perlé. Sur ses épaules et son dos, on aperçoit de larges rubans rayonnés. La main droite est portée à son épée et la main gauche vers le dieu pour saisir le diadème enrubanné. Il porte aussi des chaussures enrubannées. Le visage du roi est effacé.

La déesse Anāhitā porte un diadème perlé sur deux rangées, noué derrière la tête dont deux rubans rayonnés flottent à l'arrière. Elle porte également une couronne à décors végétaux, surmontée d'un *korymbos*. Les cheveux sont bouclés des deux côtés des épaules avec deux spirales des deux côtés du visage. Elle est vêtue d'une sorte de long chiton, drapé et transparent- la jambe droite prend une pose frontale et avancée montrant ainsi la transparence de la robe et de l'himation<sup>318</sup> formant des plis à partir de l'épaule droite. Elle porte également par-dessus sa robe, une longue cape bordée de perles couvrant ses épaules.

« Mais partout où des dynasties d'origine iranienne réussissent à établir de nouvelles entités politiques sur les restes des anciens royaumes hellénistiques, manteaux, vestes et pantalons sont désormais taillés dans de précieuses étoffes de soie, donnant naissance à de somptueuses tenues de cour portées par la noblesse parthe et sassanide. En Mésopotamie au I<sup>er</sup> siècle, le roi *Atlw* de Hatra est représenté dans un manteau de soie garni de fourrure et constellé d'incrustations de pierres précieuses, manches

---

<sup>318</sup> Une sorte de châle

enfilées. Plus tard, vers 600, au fronton de la grotte de Tāq-i Bustān en Iran, la déesse Anāhitā dans un manteau jeté sur les épaules, donnant l'investiture à un roi sassanide. »<sup>319</sup>

La cape en question est ornée de deux symboles végétaux identiques à une rosette à l'épaule gauche et géométriques à l'épaule à droite (pl. V, fig. 1. 12). Elle tient à la main gauche, un diadème enrubanné qu'elle offre au roi et qui rappelle précisément une scène d'investiture, à la main droite elle tient une aiguière dont elle verse l'eau.

L'explication de la scène, d'après Christensen, est la suivante :

« La femme qui se tient au côté droit du roi se laisse identifier, comme là vu M. Herzfeld, par la cruche à anse qu'elle tient dans la main gauche. La cruche est le symbole ancien des eaux célestes, source de l'eau qui féconde la terre, et la femme est Anāhidh, déesse des eaux. Au-dessus d'une robe de monde grecque elle porte un manteau à dessin d'étoiles. Sous la couronne, qui ressemble à celle d'Ohrmazd, la chevelure tombe en quatre tresses sur la poitrine et les épaules, selon la mode ordinaire des femmes iraniennes du temps des sassanides. »<sup>320</sup>

En-dessous de la scène d'investiture, on peut apercevoir une scène de guerrier tourné vers la droite et assis sur un cheval. Il porte une armure et un casque. Il est nimbé mais une partie de son diadème et de sa couronne sont endommagés. Il tient une longue lance et un petit bouclier rond.

Bien que nous ne disposions pas d'inscription sur ce bas-relief pour identifier clairement la divinité représentée, ses apparences royales et le fait qu'elle soit accompagnée du Dieu Ahurā Mazdā dans une scène d'investiture laisseraient à penser qu'il s'agit bien de la déesse Anāhitā figurant sur ce bas-relief en tant que déesse favorite de la dynastie Sassanide<sup>321</sup> avec cependant une iconographie romaine provenant de la robe et de l'aiguière. Le changement d'imagerie dans la représentation du culte constitue à l'évidence une innovation culturelle dans l'art sassanide :

« The representation of Anahita on the back wall of the iwan at Taq-i Bostan demonstrates the degree to which the elimination of cult imagery from the art of the Sasanian period had changed the perception of the image. »<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Knauer 1999: 1162

<sup>320</sup> Christensen 1944 : 460

<sup>321</sup> Shenker 2014: 71

<sup>322</sup> Harper 1991b : 98, n° 21

### 2.2.3 Bas-relief de Dārābgird

Un panneau du bas-relief de Dārābgird, une ville de la province de Fars, est décoré d'un buste féminin doté d'une couronne crénelée. Van den Berghe l'a découvert en novembre 1975.<sup>323</sup> Il est sculpté dans le coin gauche en-dessous du bas-relief représentant le triomphe du roi sassanide Shapur I<sup>er</sup> (240-271 EC) sur les Romains.

Le panneau carré de 50 cm de côté est composé d'un buste féminin de profil gauche (pl. VI, fig. 1. 13). L'œil grand ouvert, le nez massif et la lèvre sont bien marqués. Deux longues mèches tombent devant l'oreille de chaque côté jusqu'à la poitrine. La figure porte une couronne composée de trois crénelages à gradins mais sans être surmontée d'un *korymbos* et de rubans. Elle porte un collier à moins qu'il ne s'agisse du galon qui achève la tunique.

Ce type de couronne n'est pas très courant dans l'art sassanide comme le sont les bas-reliefs et les monnaies mais pourrait avoir son importance pour l'identification du personnage représenté sur ce panneau. Ce type de couronne est comparable à la couronne d'Anāhitā sur le bas-relief du Naqš-e Rostam :

« ... même couronne crénelée à gradins ornée d'une gorge à oves, mêmes longues tresses de cheveux, même collier à la base du cou, même stature quasi virile. »<sup>324</sup>

Comme nous l'avons déjà indiqué, Shahbazi identifie la figure féminine sur le bas-relief de Naqš-e Rostam à celle de Šāpurduxtak- la reine, épouse du roi Narseh (293-302 EC). Il confirme ici que la figure sur le bas-relief de Dārābgird pourrait être le même personnage en raison de la ressemblance entre les couronnes.<sup>325</sup>

« ... whose social standing and political might permitted her to carve her bust near the late king's relief. »<sup>326</sup>

A contrario, Vanden Berghe affirme que les reines sassanides ne portent pas de couronnes à crénelles :

« Bien que dans l'art sassanide, les reines portent les mêmes longues mèches retombant sur les épaules, telle que celles à Sar Masshad, à Sarāb-i Qandīl et à Barm-i Dilak, jamais elles ne sont parées d'une couronne à gradins. »<sup>327</sup>

S'agissant de la couronne crénelée, il existe un sceau dans la collection Foroughi (pl. VI, fig. 1.14) décoré d'un buste féminin, profil à droite, portant une couronne de trois

<sup>323</sup> Vanden Berghe 1978 : 136

<sup>324</sup> Vanden Berghe 1978 : 143

<sup>325</sup> Shahbazi 1983 : 265

<sup>326</sup> Shahbazi 1983 : 265

<sup>327</sup> Vanden Berghe 1978 : 145

crénelages à gradins, fermée et ornée de perles ainsi que de protège-oreilles bordés de perles; autour du cou, un galon bordé de perles. La poitrine est bien marquée. Elle porte une cape à tissu fin fixée par deux boutons sur la poitrine et trois plis horizontaux sur les épaules.

Ghirshman attribue cette image à une reine de la dynastie sassanide, il s'agit de l'épouse du roi Shapur I<sup>er</sup> (240-271 EC).<sup>328</sup>

Du point de vue iconographique, on trouve tout d'abord un diadème avec protège-oreilles bordé de perles sur les monnaies du roi Ardašīr I<sup>er</sup> (214-239 EC) jusqu'au roi Bahrām I<sup>er</sup> (273-276 EC). Cela nous permet donc de dater ce sceau du troisième siècle. Ensuite, si on supposait que ce portrait appartenait à une reine, elle devrait porter les rubans rayonnés, ornement royal incontestable dans l'art sassanide, or elle n'en porte pas. On en conclut donc qu'elle pourrait être une noble de la cour Sassanide mais en aucun cas la reine.

La datation du panneau du bas-relief de Dārābgird est incertaine, Vanden Berghe suggère la période du règne d'Ardašīr I<sup>er</sup> (224-241 EC), de Narseh (293-302 EC), d'Ōhrmazd II<sup>e</sup> (302-309 EC) ou de Shapur II<sup>e</sup> (309-379 EC).<sup>329</sup> Par contre, Levit-Tawil propose plutôt une date contemporaine au relief principal.<sup>330</sup>

Du point de vue typologique, cette figure féminine devrait appartenir à l'art sassanide du troisième siècle et pourrait être en fait la partie d'un bas-relief incomplet.<sup>331</sup>

#### 2.2.4 Chapiteau de Tāq-e Bostān<sup>332</sup>

La représentation de la déesse Anāhitā se trouve sur la face de l'un des trois chapiteaux à Tāq-e Bostān, les deux autres représentent la figure des dieux Ahurā Mazdā et Verethragna, ce dernier appelé aussi le dieu Bahrām ainsi que d'autres dieux non identifiés. Ils ont été découverts en 1840 à Bisotun mais transférés par la suite à Tāq-e Bostān. Le chapiteau d'Anāhitā mesure 89 cm de hauteur, 87,5 cm de longueur et 89 cm de largeur, les deux autres chapiteaux mesurent sensiblement les mêmes dimensions. Dans la partie haute du chapiteau, on aperçoit une série de dix archets en décor floral.<sup>333</sup>

---

<sup>328</sup> Ghirshman 1956 : 241

<sup>329</sup> Vanden Berghe 1978 : 146

<sup>330</sup> Levit-Tawil 1992: 161-180

<sup>331</sup> Shenker 2014: 71

<sup>332</sup> « En architecture, un chapiteau est un élément de forme évasée qui couronne une colonne et lui transmet les charges qu'elle doit porter-la partie supérieur d'une colonne. » Bayard 1990: 403

<sup>333</sup> Compareti 2006: 171

Cette scène est composée d'une figure féminine, en position debout, profil vers la gauche et corps de face (pl. VI, fig. 1.15). Elle porte une couronne surmontée d'un *korymbos* et de rubans flottants. Le visage est effacé. Ses cheveux sont bouclés et tombent sur les épaules des deux côtés de son visage. Elle est nimbée. Elle est vêtue d'une robe de modèle caftan à manches longues et d'une cape jetée sur les épaules, la partie droite de sa cape couvre la robe alors que la partie gauche flotte à l'arrière de son épaule. La cape est décorée de symboles comme celui de la rosette et bordée de deux rangées perlées.

Deux rubans larges à rayures sortent de l'épaule droite tandis qu'un autre ruban rayé est noué autour du *korymbos*. Elle tient un diadème d'investiture à la main gauche tandis que le bras droit est plié devant sa taille sur la cape, elle semble faire un geste avec ses doigts.

A la droite de la déesse, on peut distinguer un élément végétal de forme ronde que Compareti assimile vraisemblablement à un symbole 'astronomique-astrologique' qu'on retrouve sur d'autres chapiteaux mais en compagnie du roi.<sup>334</sup>

Le chapiteau dans la partie basse est bordé d'éléments végétaux ressemblant à des feuilles d'*acanthé* en guirlandes.

On peut distinguer quelques détails de la décoration de cette figure rappelant la figure féminine de Tāq-e Bostān évoquée plus haut. En fait, le symbole de la rosette sur l'épaule gauche ajouté à celui de la cape est considéré comme des éléments iconographiques représentant le même personnage.

### 2.3 Réceptacle de Bishapur

La déesse Anāhitā est également représentée sur un réceptacle en pierre découvert en 1941 (pl.VI, fig. 1.16 a,b). Il ne s'agit pas ici d'art purement royal Sassanide. Ghirshman l'a daté de la fin du quatrième siècle ou du début du cinquième siècle apr. J. –C. Il semble que cette pièce ait fait partie d'un ossuaire.<sup>335</sup> Apparemment, tous les côtés du réceptacle ont été décorés de reliefs aujourd'hui partiellement préservés. Les motifs sur cet objet sont les suivants:

« 1) deux chevaux ailés opposés, se cabrant au-dessus de deux motifs festonnés placés dans les angles inférieurs,

---

<sup>334</sup> Compareti 2006: 171

<sup>335</sup> Ghirshman 1948: 294

2) un personnage portant un long justaucorps à bords marqués par deux bourrelets et à plis verticaux sur le torse. Par-dessus ce vêtement est jeté un manteau ou une pèlerine. Le cou de l'homme est orné d'un collier de perles avec un pendentif en forme de croissant. Il est assis sur un lit à pieds ouvragés, garni de coussins superposés et, dans sa main gauche, la seule qui se soit conservée, il tient un objet à manche,

3) un homme debout portant un vêtement analogue mais s'arrêtant à mi-cuisse et laissant dépasser de larges pantalons. Ses bras abîmés esquissent un mouvement fléchi comme pour mieux tenir les objets actuellement disparus,

4) une femme, vêtue d'une longue robe qui tombe en plis verticaux sur la poitrine, moulant les seins et qui couvre les pieds, porte au cou un collier de perles. Ses bras sont aussi largement ouverts, les coudes fléchis à la manière du personnage précédent et, dans sa main droite, elle tient un vase à panse sphérique ; l'objet de la main gauche n'existe plus. Dans le champ, à gauche et à droite, le sculpteur a représenté deux poissons, tête en haut. »<sup>336</sup>

L'interprétation iconographique de la dernière scène consisterait à dire que les poissons sont associés à l'eau or Anāhitā est la déesse de l'eau. Il apparaît donc que la candidate la plus appropriée pour l'image féminine est bel et bien Anāhitā. Les autres personnages ne sont pas identifiables.<sup>337</sup>

(Pour voir la représentation Anāhitā dans l'art oriental voir annexe 7-A).

### ***Conclusion***

Il s'avère donc que le nom d'Anāhitā apparaît dans l'épigraphie iranienne dès le début du quatrième siècle av. J. -C. La déesse est toujours identifiée selon les textes de l'Avesta, accompagnée d'un vêtement lourd à peau de castor, un collier autour du cou, des boucles d'oreilles, une couronne en or, un manteau long entièrement bordé d'or avec des plis évoquant les vagues ainsi que d'une ceinture. Les vases et les diadèmes d'investiture tels un symbole du pouvoir royal n'apparaissent par contre quant à eux que sur les bas-reliefs Sassanides.

Le catalogue des vêtements d'Anāhitā implique évidemment la présence d'une statue habillée. Elle possède un caractère exceptionnel- une grande et réelle solitude parmi les divinités mazdéennes. Ce signe de distinction pourrait être l'attribut d'une déesse typiquement iranienne.

---

<sup>336</sup> Ghirshman 1948 : 292-294

<sup>337</sup> Shenker 2014 : 75

Le texte de l'Avesta décrit les attributs physiques de la déesse, signes de la beauté des femmes de cette époque à savoir la taille serrée et la poitrine élégante. On les voit systématiquement sur toutes les représentations de femmes que ce soit sur les bas-reliefs, les argenteries, les sceaux, les stucs ou les mosaïques.

Des incertitudes subsistent malgré tout sur les interprétations des représentations de la déesse Anāhitā dans l'art sassanide dans la mesure où les hypothèses des historiens de l'art varient encore sensiblement.



## ***B. La déesse Aši***

### ***Introduction***

Le dix-septième Yašt de Avesta surnommé *Ard Yašt* « Texte du Sacrifice offert à la Conduite » honore la déesse du panthéon zoroastrien. Autrement dit, *Ard Yašt* est un nom en Moyen-perse de l'hymne Avestique dédié à Aši.<sup>338</sup>

Selon le Yašt 17, Aši est une déesse de l'abondance, de la bénédiction et de la fortune ; elle est belle et grande ; elle a des pouvoirs de guérison, elle conduit un char. Elle est une déesse Iranienne de l'époque pré-Zoroaster, probablement pendant la période païenne de l'Iran, comme dans l'Inde védique où il existe de nombreux dieux et leurs créateurs. Cela dit, il est clair que Zoroaster- lui-même connaissait bien cette période.<sup>339</sup>

Selon les textes Avestiques (Yašt 17.1-2 et 16), Aši est intégré dans le panthéon avestique comme la fille d'Ahura Mazdā et Spantā Ārmaiti, sœur de Sraoš, Rašnu et Mithra.<sup>340</sup>

On doit mentionner que Aši est le nom du vingt cinquième jours du mois. Dans Yasna 16.16, elle est dans la liste des divinités du mois.<sup>341</sup>

Dans les Yašts 17. 6-11 et 14, les maisons de ses favoris sont décrites comme pleines de trésors, de bétail et de beaux meubles; leurs femmes et les jeunes filles sont richement vêtues et portent des bijoux très précieux.

« Yašt 17. 6 : Le sacrificiant dit : « Bonne Conduite, belle et radieuse Conduite, toi qui les envahis de quiétude avec tes rayons, Conduite, toi qui confères le bon aliment aux hommes que tu accompagnes.

La maison de celui chez qui l'opulente et pacifique bonne Conduite met les pieds pour une longue association sent le parfum.

Yašt 17. 7 : Le sacrificiant ajoute : « Ces hommes ont de l'influence sur les Adorables avec de grands banquets, des dépôts d'aliments bien parfumés, eux chez qui le socle est tapissé et les autres objets vénérés protégés d'une housse, si tu les accompagnes, bonne Conduite ? Que ce soit abondance pour celui que tu accompagnes! Et te voilà m'aider, toi que le Pouvoir offensif accompagne et qui disposes de toutes sortes de richesses.

---

<sup>338</sup> Skjærvø 1987: 355

<sup>339</sup> Boyce 1975 : 115

<sup>340</sup> Pirart 2010: 286-287 et 289

<sup>341</sup> Schlerath et Skjærvø 1987 : 750

Yašt 17. 8 : Pour eux, les maisons bien construites, où les vaches apportent prospérité, se dressent, avec de grandes salles, aptes pour un long séjour, si tu les accompagnes, bonne Conduite. ...

Yašt 17. 9 : Eux disposent de socles qui se dressent avec de bons tapis, parfumés, bien faits, avec des coussins, dont les pieds sont ornés d'or, si tu les accompagnes, bonne Conduite. ...

Yašt 17.10 : Pour eux, les séduites aux vêtements soyeux sont assises sur les beaux socles pourvus de coussins, elles qui, pomponnées, sont parées de bracelets et portent des pendentifs quadrangulaires en or et des colliers ciselés d'or -elles pensent : 'Quand va-t-il se montrer entreprenant avec nous, le maître de la maison ? Et quand allons-nous lui apporter la joie dans notre personne propice, être enceintes de lui ?' -, si tu les accompagnes, bonne Conduite. ...

Yašt 17.11 : pour eux sont assises les demoiselles aux pieds cambrés, à la fine ceinture, belles de corps, aux longs doigts, le corps d'autant de beauté qu'en souhaitent voir ceux qui les regardent, si tu les accompagnes, bonne Conduite. ...

Yašt 17.14 : L'argent et l'or leur sont apportés en tribut depuis les nations voisines ainsi que des vêtements confectionnés et pourvus d'un large ruban de tissu soyeux, si tu les accompagnes, bonne Conduite. ... »<sup>342</sup>

## **1. Représentation la déesse Aši sur les argenteries**

La déesse Aši n'a pas de représentation visuelle sur les argenteries et dans l'art sassanide d'Iran central et occidentale. Malgré tout, on trouve quelques images de cette déesse dans la partie orientale de l'Iran avec les mêmes caractéristiques mentionnées dans les textes avestiques et Moyen-perse.

(Pour voir la représentation Aši dans l'art oriental voir annexe 7-B).

---

<sup>342</sup> Pirart 2010: 288-290

## ***Conclusion***

On connaît bien la déesse Aši, selon le texte Avestique, elle est symbole de fertilité et de récompense mais on n'y trouve pas de représentation visuelle. Le texte Avestique fait apparaître quelques détails sur la beauté physique de la femme à savoir, selon Yašt 17. 10-11, le joli corps, les doigts longs, les pieds cambrés et enfin la ceinture qu'elle doit porter. Dans le même passage du Yašt, le texte décrit les bijoux de la femme à savoir le bracelet, les pendentifs quadrangulaires en or et les colliers ciselés en or.

Ce sont les éléments que l'on distingue le plus souvent comme éléments de représentation des femmes sur les sceaux, argenteries, bas-reliefs, monnaies, stucs, mosaïques de cette époque.

Cependant, les documents et les observations ne sont pas encore très convaincants.

## C. La déesse *Daēnā*

### *Introduction*

La *Daēnā* (Av.), *dēn* (MP) et *dīn* (NP) est un terme comportant différentes significations : la somme des attributs spirituels de l'homme et de l'individualité, de la vision, de l'âme-moi (*ruvan*), de la conscience et de la religion.<sup>343</sup>

Ce terme comporte deux personnifications différentes. La première est la 'religion ou *yazata* de la religion' et « la sacralisation des actes (*kunišn*) d'un individu juste après sa mort »<sup>344</sup> et la seconde est la représentation figurative d'une belle jeune femme âgée de quinze ans. Dans les deux cas, « l'âme et son image sont objets de vision »<sup>345</sup>.

Le personnage de *Daēnā* apparaît clairement comme celui d'une jeune fille dans le dernier chapitre du *Vištāsp Yašt* où « l'âme-moi du défunt connaît les trois premières nuits qui suivent le décès »<sup>346</sup>. Ce texte est appelé *Hadhokht Nask*- le « Livre des Illustrations ». Ce texte :

« ... est composé de deux parties symétriques et opposées décrivant les joies ou les souffrances de l'âme vertueuse ou coupable durant les trois jours qui suivent la mort ; sa rencontre avec une belle ou mauvaise femme, qui n'est autre que sa propre *Daēnā*, sa religion ; son passage au paradis ou au monde de la *Druj* démoniaque ; où les anges ou les démons la consolent ou la raillent, la nourrissent d'ambrosie ou de poison. »<sup>347</sup>

Selon le texte d'Avesta (Yasna 17. 16), *Daēnā* est « la fille de Ahura Mazda et *Ārmaiti* »<sup>348</sup>. En revanche sur l'inscription Araméenne d'Arebsun en Cappadoce, elle est « la sœur et l'épouse de Ahura Mazda »<sup>349</sup>.

Le voyage de l'âme du mort vers l'au-delà et de sa rencontre avec sa *Daēnā* trois nuits après la mort constitue le sujet du texte de *Hadōxt Nask II* – surnommé « *Les Trois Nuits* » et du texte de *Vendidad 19*. Ce dernier nous informe sur :

« Le caractère multiple de l'âme de la rencontre avec la jeune fille personnifiant la conscience religieuse du défunt (*daēnā*) du pont que les sauvés pour aller au paradis et d'où damnés sont précipités en enfer (*cinuuat*). »<sup>350</sup>

---

<sup>343</sup> Shaki 1994 : 279

<sup>344</sup> Zhang 2000 : 194

<sup>345</sup> Gnoli 1993 : 81

<sup>346</sup> Pirart 2010 : 24

<sup>347</sup> Zhang 2000 : 194

<sup>348</sup> Shaki 1994 : 280

<sup>349</sup> Boyce 1982 : 275

<sup>350</sup> Redard

Dans le texte d'Hadōxt Nask II 8-11, la personnification de la Daēnā est précisée pendant la troisième nuit de la mort. Voici le texte :

« Hadōxt Nask II 8-11 : 8) Et le Moi [*ruvan*- littéralement « ce qui bruit »] de l'homme harmonieux s'étonne de percevoir ce vent dans les narines : « D'où souffle ce vent-ci pour être vent comme jamais dans les narines je n'en ai perçu d'aussi parfumé ? ». 9) Dans l'avancée de cette dernière aurore et sous ce vent si parfumé, il sent vers lui s'avancer la Doctrine [*dainā*- littéralement, la « qualité de celui qui perçoit ou comprend] (Nous savons par certaines versions du récit qu'elle vient de l'est, ce qui est logique si l'adorateur rend un culte aux dieux en se tournant vers l'est) qui lui est propre, sous les traits d'une belle jeune fille, splendide, aux bras de rose, pleine d'allant, du meilleur âge, enjouée, de haute taille, les seins dressés, belle de corps, noble, avec le Signe positif d'avoir fait des offrandes et le développement de celle qui a quinze ans, sous des traits d'autant de beauté qu'en présentent les très beaux et brillants produits (les rayons) du splendide Soleil. 10) Et le Moi de l'homme harmonieux lui adresse la parole pour lui demander : « Toi, qui es-tu pour être la gravide comme, parmi les gravides, d'aussi belle d'aspect je n'en ai jamais vu ? » 11) Et la Doctrine qui lui est propre lui répond : « Pour sûr, moi qui suis ta propre Doctrine, jeune homme de pensée bonne, de parole bonne et de geste bon, toi qui es bonne Doctrine, j'appartiens à ta propre personne. Chacun de nous les dieux t'a toujours aimé pour la grandeur, l'excellence et la beauté, pour le parfum, la capacité que tu montrais de rompre les obstacles démoniaques et le caractère inaltérable, qualités qui sont comme ce que je trouve en toi maintenant. »<sup>351</sup>

Le texte de Vendidād 19.30 nous relate la présence de la déesse Daēnā qui accueille l'âme d'un homme juste jusqu'au pont Cinvad (*Činvad puhl*), sous la forme d'une vierge accompagnée de deux chiens à ses côtés (l'incarnation de cette déesse de la Bonne Religion)<sup>352</sup>.

« Vendidād 19. 30 : There comes that beautiful one, strong, fair of form, accompanied by two dogs [pour garder l'âme contre les démons] ... She comes over high Hara, she takes the souls of the just over the Chinvat Bridge, to the rampart of the invisible yazatas. »<sup>353</sup>

Le Yasna 31. 20, nous raconte le jour du jugement- au troisième jour, où l'âme doit traverser un pont- *Činvad puhl*<sup>354</sup>, avant de se rendre sur le lieu qui leur a été assigné, où l'âme va rencontrer soit une belle vierge soit un démon ; cela dépend de ses actions (*kunišn*) :

---

<sup>351</sup> Pirart 2010 : 278

<sup>352</sup> Zhang 2000 : 194

<sup>353</sup> Boyce 1984 : 80

<sup>354</sup> « Zādspram 31. 3 : Le quatrième jour [après la mort], la forme de femme accueille l'âme et lui fait passer le pont Činvad, le « passage des lamentations », terrifiant, comme la mère à la naissance des enfants. » Gignoux et Tafazzoli 1993 : 113

« Yasna 31.20 : Celui qui aura voulu tromper le juste, à celui-là plus tard gémissements, longue demeure dans les ténèbres, nourriture infecte et paroles d'insulté. Voilà le monde, ô méchants, où vous conduisent vos œuvres et votre religion. »<sup>355</sup>

## 1. Représentation de la déesse Daēnā sur les argenteries

La déesse Daēnā n'a pas en fait de représentation visuelle sur les argenteries. En revanche, quelques images dans l'art Iranien sassanide central sont attribuées à cette déesse. On peut les trouver dans les bas-reliefs et dans les sceaux.

## 2. Représentation de Daēnā sur les objets d'arts

### 2.1 Les bas-reliefs

#### 2.1.1 Bas-relief de Sar-e Mašhad

Le bas-relief de Sar-e Mašhad est situé à environ 80 kms au sud de la ville de Kāzerūn dans la province de Fars au sud de l'Iran.

En 1941, Herzfeld a publié une version photographique de ce bas-relief lequel montre le roi Bahrām II (276-293) tuant deux lions de son épée.<sup>356</sup>

La composition de ce bas-relief est basée sur quatre personnages, de gauche à droite, un prince héritier- la figure est endommagée, le Kartīr- identifié par l'emblème de la paire de ciseaux sur son *kolāh*, une femme, et enfin le roi Bahrām II<sup>e</sup>- identifié par sa couronne en forme d'ailes (pl.VII, fig. 1.17).

La figure féminine est debout, profil de gauche. Elle porte une robe longue ceinturée au milieu avec quelques plis, les manches sont également longues. Elle est coiffée d'un *kolāh* sur ses cheveux en forme de cinq spirales soit quatre sur l'épaule droite et la dernière sur l'épaule gauche. Elle porte un collier perlé. Elle est vêtue d'une cape longue- ornée de rubans guillochés flottant à l'arrière et fermés devant sur sa poitrine par deux grands boutons ronds. La main droite est voilée sous une manche longue. Dans un geste de protection, le roi pose la main gauche sur l'avant-bras du personnage féminin.

---

<sup>355</sup> Darmesteter 1960 : 233

<sup>356</sup> Gignoux 1968 : 388

Si l'on veut identifier cette figure féminine ainsi représentée, on peut déjà préciser que la coiffure de la femme ne peut convenir ni à Anāhitā ni à l'épouse de Bahrām II, Šābuhrduxtag- la reine, telle que cette dernière est illustrée sur les monnaies de ce roi.

L'interprétation de cette scène reste difficile. Gignoux nous oriente vers deux thèmes différents, à savoir une scène de chasse royale de Bahrām II<sup>e</sup> et un portrait de la famille royale :

« ... le relief de SM combine l'association de deux thèmes : celui de la chasse au lion, dans laquelle il n'y a pas lieu de rechercher quelque symbolisme, mais simplement la juxtaposition de deux séquences diachroniques- le lion blessé, puis mort-, et celui du portrait de la famille royale auquel est joint Kirdīr à qui le roi des rois donna l'autorisation de faire graver son inscription, ce qui sans doute inclina le mage à la disséminer en d'autres lieux. »<sup>357</sup>

La présence de Kartīr sur le bas-relief et sa position située entre le roi et la figure féminine ainsi que l'inscription de ce même personnage sur la partie gauche au-dessus de ce bas-relief nous fournissent une autre interprétation évoquée pour la première fois par Peter Calmeyer, en 1985 à savoir le lieu entre les figures sur le bas-relief et l'inscription de Kartīr.

Cette interprétation avait été partiellement livrée par Skjærvø en 1983, elle a été ensuite confirmée par Rusell en 1990 puis reprise par Gignoux en 1991 et enfin par Grenet en 2002.<sup>358</sup>

L'inscription de Kartīr nous renvoie à l'idée d'un voyage extra-terrestre dans l'eschatologie mazdéenne dans lequel le grand prêtre Zoroastrien est accompagné de sa Daēnā sous la forme d'une jeune femme.

#### - **L'inscription de Kardīr sur le bas-relief de Sar-e Mašhad (KSM)**

Kartīr est le grand prêtre Sassanide (seconde moitié du troisième siècle EC). Il est identifiable sur les bas-reliefs sassanides grâce à son visage imberbe. La représentation du mage apparaît sur six bas-reliefs qui sont les suivants :

« 1) Naqš-i Rajab, avec une inscription de 31 lignes, daté environ 290, sous le règne de Vahrām II [276-293] ;

2) Naqš-i Rostam VI, avec une grande inscription du mage qui aurait probablement fait élargir la partie droite du relief utilisé par Šābur I [241-271] pour y figurer son triomphe sur les deux empereurs romains ;

---

<sup>357</sup> Gignoux 1991 : 80

<sup>358</sup> Skjærvø 2012 : 610

- 3) Naqš-i Bahrām, au nord de Bīšāpūr, où est représenté Vahrām II [276-293] entouré de deux dignitaires de chaque côté (dont Kartīr) ;
- 4) Naqš-i Rustam II, où Vahrām II est représenté avec la famille royale, la reine et deux princes ; puis le grand mage, sur l'emplacement d'un ancien relief élamite ;
- 5) A Sar Mašhad, avec une grande inscription, où Kartīr se tient entre Vahrām II tuant un lion, et la reine Šābuhrduxtag. Ce relief est sans doute le premier où est représenté le mage ;
- 6) Barm-e Delak, à l'est de Shirāz, est un bas-relief énigmatique où Kartīr est peut-être représenté à côté de Vahrām II. »<sup>359</sup>

Les inscriptions de Kartīr sont gravées sur quatre bas-reliefs en quatre lieux différents, à savoir :

« à Sar Mašhad [KSM] ; à la Ka'aba de Zoroastre [KKZ] ; sur la façade même de Naqš-i Rustam [KNRm], à droite du grand relief de triomphe de Šābur I [241-271], Kartīr fit graver une copie de KSM [KSM] ; à Naqš-i Rajab [KNRb], une sorte de résumé du récit de sa carrière, dans une petite crique où se trouve un relief d'investiture d'Ardašīr I [224-239] et deux reliefs de Šābur I.»<sup>360</sup>

L'inscription Sar Mašhad est située à droite et au-dessus du bas-relief de Bahrām II<sup>e</sup> (276-293).

Elle est composée de 59-60 lignes, environ 15 m<sup>2</sup> de surface couvrant la roche, elle dépasse de loin les trois autres inscriptions du même personnage.<sup>361</sup>

Pour la première fois, Herzfeld a publié un bref article sur cette inscription qu'il a vu pendant son voyage en Iran en mars 1924. Dans cet article, il nous informe que 'le contenu de l'inscription s'accorde avec les autres inscriptions de Kirdēr'- à KNRm et KNRb.<sup>362</sup>

En 1935, Herzfeld, dans son livre d'« Archaeological History of Iran », découvre avant tout 'que la fin de l'inscription KSM concordait avec celle de Naqš-i Rustam'<sup>363</sup> puis découvre en second lieu le voyage céleste vers l'au-delà de Kartīr :

« ... le texte contenait comme une vision par laquelle Kirdēr avait vu la rétribution de l'humanité au ciel et en enfer ; il indique de plus que cela rappelait le livre d'Ardāy Virāz, ce qui est exact, ainsi que la lettre de Tansar, qui serait l'auteur anonyme des trois inscriptions. »<sup>364</sup>

<sup>359</sup> Gignoux 1991 : 20sq

<sup>360</sup> Gignoux 1991 : 23sq

<sup>361</sup> Gignoux 1968 : 388

<sup>362</sup> Gignoux 1968 : 388

<sup>363</sup> Herzfeld 1935 : 101sq

<sup>364</sup> Gignoux 1968 : 388



Le second voyageur ayant inspecté cette inscription est Richard Frye. En 1948, il publie plusieurs notes sur le sujet. Ce qu'il découvre est ainsi décrit :

« Il constate que les 14 premières lignes de KSM sont une copie de KNR 1-14, et que KSM 53-59 sont aussi une copie de KNR, mais par le même auteur. Dans son article de 1949, reconnaissait que la première partie de KSM était une reproduction de l'inscription de Kirdēr à la KKZ, tandis que la fin reproduisait KNR. »<sup>365</sup>

C'est sur l'inscription de Sar Mašhad qu'on distingue le nom de Daēnā sur le chemin lumineux vers le pont Činvad. Elle arrive de l'est, précieuse, main dans la main avec Kartīr, « une caractérisée comme une réalité visible »<sup>366</sup>.

Voici maintenant le texte de cette inscription associée à Daēnā:

«Ligne 22 : ... [Et celui qui est] sauvé, sa propre [dēn (sous la forme d'une femme ?)] viendra à sa rencontre (?), et celui qui est sauvé, sa propre dēn le conduira au paradis, et celui qui est damné, sa propre dēn le conduira aussi en enfer. Ainsi aussi puisse-t-elle m'apparaître, à moi, maintenant en cette vie, de sorte que, au moment où [je mourrai, alors ma] propre [dēn] viendra [de cette façon à ma rencontre ?]. Et si [je suis] sauvé, [alors] puisse ma propre dēn apparaître [à moi] comme celle qui marche vers le paradis, et si je suis damné, alors puisse-t-elle apparaître à moi comme celle qui conduit à [l'enfer].

Ligne 26 : Et maintenant une femme apparaît venant de l'Est, et nous n'avions pas vu de femme plus précieuse que celle-là, et ce chemin où [elle vient, ce chemin est très] lumineux. Et maintenant elle [vient] devant, et cet homme, qui (est) comme le sosie de Kirdīr, elle le salue en tête à tête ... [et] cette femme et cet homme qui (est) comme le sosie de Kirdīr, se prennent tous deux ensemble par la main, et sur ce chemin lumineux ... (la femme ...) marche vers l'est, et ce chemin est très lumineux.

Ligne 27 : et sur ce [chemin où cet homme, sosie de Kirdīr] et cette femme vont, là [maintenant] apparaît un prince, et placé sur un trône en or ; et une balance se tient devant lui, [comme celui qui] prend [la mesure de quelque chose ? ...] Et maintenant cette femme et cet homme qui (est) comme le sosie de Kirdīr, se tiennent [devant ce] prince. Et ils dirent ainsi : « Cet homme, sosie de Kirdīr, et cette femme au-delà de ce prince, ont avancé ... et ils marchaient vers l'est et par ce [chemin très lumineux, ils progressent] ;

Ligne 30 : Et ils dirent ainsi : « Ce puits, une arête vive [passe au-dessus comme un pont], et cette femme et cet homme, sosie de Kirdīr, sont [arrivés au pont] et là ... [se tient], et ce pont ... devient plus large, et maintenant il apparaît plus grand en largeur qu'en longueur. Et cette femme et cet homme, [sosie de Kirdīr ...] se tiennent.

Ligne 31 : Et ils dirent ainsi : « Un autre [prince] apparaît, éclatant, précieux, et plus précieux que ceux que nous] avons vus [au début] et (venant) de ce côté-là, il avance

<sup>365</sup> Gignoux 1968 : 388

<sup>366</sup> Gignoux 1991 : 408

vers le pont et maintenant il arrive au pont, et maintenant [il traverse ce pont ?] et il prend la main de cette femme de l'homme, sosie de Kirdīr. Et ce prince [... et] s'avance sur le pont, et eux, [l'homme], sosie de Kardīr et la femme va derrière, et maintenant ils sont sortis (du) pont de ce côté-là, et ils [marchaient] vers l'est, ... »<sup>367</sup>

Force est de constater que l'interprétation de l'inscription est particulièrement difficile.

« Les inscriptions de Kartīr ne nous donnent pas une description détaillée de l'enfer et du paradis, mais nous y trouvons tous les vieux thèmes de l'eschatologie iranienne, celui de la daēnā, du pont cinvad, de la balance à peser les âmes. »<sup>368</sup>

## 2.2 Les sceaux

### 2.2.1 L'image d'une jeune fille qui tient une fleur à la main

La présentation d'une jeune femme tenant une fleur à la main sur les sceaux sassanides évoque une idée de l'image de Daēnā par Gnoli dans un article de 1993. Cette idée est associée à la fois à l'inscription de ces sceaux avec le terme 'action'- *kunišn*, mais aussi à 'la fleur à la main' qu'on trouve dans le passage d'*Ardā Wīrāz nāmāg* IV 7, *Dadestan Menog ī Xrad* II 123-130 et *Hādōxt Nask* II. Les textes mentionnés précédemment nous expliquent les détails de la présentation de la Daēnā allant jusqu'à décrire l'odeur parfumée qui l'entoure :

« The inscription would thus explain the iconographic motif borne by the seal: the *dēn* is coming (or will come) in the form of a beautiful young woman to meet the soul of whoever possesses the seal. She holds a flower, which recalls the fragrant breeze surrounding her ... »<sup>369</sup>

Il faut ajouter que cette scène de la fleur à la main d'une jeune fille existe dans déjà un conte sogdien. Un fragment de rouleau chinois en écriture cursive nous raconte cette histoire sur Daēnā. Cette pièce est une pièce rare. Il nous montre que les manichéens et les zoroastriens partageaient l'idée de la Daēnā. Un homme après sa mort voit sa propre Daēnā dans la forme d'une jeune fille. Voici le conte en question:

« .. one life ... a man's *punya* ... so that he will be free of guilt (?) ... pious and meritorious as long as he lives ... does not hurt even the demonic creatures ... without fear of anything so that ... immediately after ... without interval ... they obtain (?) ... the watcher. And at whatever time he dies, 80- ... girl angles will come to meet him, with flowers ... and a golden litter, and speak thus to him:

---

<sup>367</sup> Gignoux 1991 : 96-97

<sup>368</sup> Gignoux 1984b : 18

<sup>369</sup> Gnoli 1993 : 82

“Fear not, righteous soul, for you have no part in ..., but come forward ... step forward to the Light Paradise, without ..., receive joy. For in this [world] you have abstained from slaughter, you felt compassion with the lives of all creatures so that you did not kill them nor eat of their flesh. Now step forward to the fragrant, wonderful Paradise where there is eternal joy.”

And his own action, as a wondrous, divine princess (?), a virgin, will come before his face, immortal ... on her head a flowery ..., she herself will set him on his way [to Paradise ... »<sup>370</sup>

### 2.2.2 Le sceau du British Museum (pl. VII, fig. 1.18)

La scène décrit l’image d’une femme en position debout, de profil à droite, les cheveux longs tressés sur le dos, elle arbore un long cou, porte une robe longue évasée en forme de hachures, elle tient une fleur à cinq pétales à la main gauche – le bras levé entre le pouce et l’index. Elle porte également un châle torsadé autour du bras droit tombant par terre et sur le bras gauche, le châle est suspendu derrière elle. On aperçoit également une figure masculine- de petite taille, à la droite de la figure féminine. Cette scène nous montrerait-elle l’âme qui accompagne Daēnā ?!!!.

Lecture d’inscription d’après Henning : « May he think of God’s path of the light. »<sup>371</sup> Les ‘Chemins de la lumière’, nous rappellent le voyage céleste existant dans la religion Mazdéenne.

### 2.2.3 Le sceau de collection M. Foroughi (pl. VII, fig. 1.19)

Au centre d’un sceau, se trouve l’image d’une femme, debout, profil à droite, tenant à la main gauche une fleur de trois pétales et deux feuilles qu’elle semble humer. Elle porte une robe longue hachurée en formes verticales courbées et parallèles avec manches longues bien marquées aux poignets et plis diagonaux. La coiffure se compose de trois longues tresses tombant jusqu’à la hanche. Elle porte des boucles d’oreille longues et perlées. On distingue une étoile à six branches et un croissant de lune respectivement à gauche et à droite de cette image.

Lecture de l’inscription selon Gignoux et Gyselen : « Hērbed-duxt, fidèle »<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> Henning 1945 : 477sq

<sup>371</sup> Gnoli 1993: 82

<sup>372</sup> Gignoux et Gyselen 1982 : 36

#### 2.2.4 Le sceau de collection Mochiri (pl. VIII, fig. 1.20)

Sur le sceau, on voit l'image d'une femme debout au centre, profil à droite, elle respire une fleur de trois pétales dans la main gauche- entre le pouce et l'index. Elle porte un diadème de trois grandes perles de forme triangulaire. La tête est plus grande que le corps.

Deux lectures de l'inscription d'après Gignoux : « l'action progressive est bonne » et « L'action de progrès est bonne. »<sup>373</sup>. Selon les textes avestiques et Moyen-Perses, le terme 'action'-*kunišn*, est un symbole de la Daēnā.

Frantz Grenet confirme également cette théorie. Mais cette fois il se réfère à 'l'âme'-*ruwān*, sur l'inscription de trois sceaux du British Museum et des collections privées.

La scène sur le sceau du British Museum (pl. VIII, fig. 1.21 a) est composée d'un buste de femme sur la gauche et d'un buste d'homme sur la droite se faisant face. Voici la lecture de l'inscription par Gignoux :

« Farr-Ohrmazd of a good-natured soul, see me! »<sup>374</sup>

Au sujet de cette scène, Grenet confirme la présence de la Daēnā :

« The lady here is surly the Dēn, facing the owner of the seal in anticipation of their post-mortem encounter which is also expressed by the auspicious formula. »<sup>375</sup>

La scène du sceau de la collection privée (pl. VIII, fig. 1.21 b) est également composée d'un buste de femme à gauche et d'homme à droite dans la même position que précédemment à la différence qu'un arbre à trois branches les sépare. Lecture de l'inscription par Gignoux et Gyselen : « Bōxt-ruvān-Vahrām ; fidèle »<sup>376</sup>

On sait bien qu'une scène de profil d'un couple sur les sceaux est normalement interprétée comme une scène de mariage mais cette fois, sur les trois sceaux précisés plus haut, la figure féminine porte un diadème dont deux rubans rayonnés sont flottants, ce qui semble indiquer le statut supérieur de cette figure.<sup>377</sup>

Enfin la scène du sceau de la deuxième collection privée (pl. VIII, fig. 1.21c) est composée d'une figure féminine de profil à droite tendant une grappe de raisins (?) à un coq de profil à gauche. Une branche entoure la scène de part et d'autre.<sup>378</sup>

---

<sup>373</sup> Gnoli 1993 : 79

<sup>374</sup> Gignoux 1977 : 133

<sup>375</sup> Grenet 2013 : 203

<sup>376</sup> Gignoux et Gyselen 1982 : 84, n° 22.2

<sup>377</sup> Grenet 2013 : 203

<sup>378</sup> Gignoux et Gyselen 1982 :23, n° 13.1

L'interprétation du troisième sceau, selon Grenet est la suivante:

« The cock is a symbol of Srōš, whose association with Dēn is expected in an eschatological context. »<sup>379</sup>

### 2.2.5 Le sceau du British Museum avec la scène de banquet

Un autre sceau, toujours au British Museum, comporte une scène de banquet mais l'interprétation de la scène par Gyselen décrit plutôt une fête funéraire où le personnage féminin pourrait être la Daēnā (pl. VIII, fig. 1.22).

La scène est composée de deux personnages de face. Le premier sur la droite montre un homme de profil vers la gauche, allongé sur un trône :

« ... les pieds posés sur le matelas et le torse soutenu par une pile de trois coussins sur lesquels s'appuie son bras gauche tenant une coupe ; son bras droit, plié, est tendu, la paume grande ouverte, vers le personnage de gauche, une femme qui est placée devant le divan [trône], en face de lui ; elle tient de la main gauche une petite carafe et de la main droite une coupe. »<sup>380</sup>

Le personnage féminin- qui est debout devant le trône, porte une longue robe pliée verticalement, la tête surmontée d'un diadème de trois disques en forme de fleurs, les cheveux longs tressés sur le dos et les pieds nus.

Selon Gyselen, ce geste de la figure masculine, c'est-à-dire une main grande ouverte tendue vers la femme pourrait être interprétée comme « un geste de déférence envers les divinités »<sup>381</sup> et « sa confiance »<sup>382</sup>, c'est un concept que l'on trouve sur la légende de ce sceau, c'est-à-dire « Confiance en les dieux »<sup>383</sup>.

Enfin, la position de la femme nous montre qu'elle n'est pas au même niveau que l'homme. Elle pourrait avoir deux positions, soit celui d'une servante du seigneur soit celui de deux mondes, l'un matériel et l'autre spirituel, c'est-à-dire « le monde d'ici-bas par rapport à celui de l'au-delà ».<sup>384</sup>

En-dessous du trône, on voit quelques objets, à gauche une corbeille ou coupe remplie de six petits objets ovoïdes, ils représentent : « une coupe à fruits ou de nourriture »<sup>385</sup> ou « de petits pains »<sup>386</sup> et une tête de gazelle qui pourrait être un rhyton (?) ou « une

---

<sup>379</sup> Grenet 2013 : 203

<sup>380</sup> Gyselen 1995 : 247

<sup>381</sup> Gyselen 1995 : 248

<sup>382</sup> Gyselen 1995 : 252

<sup>383</sup> Gyselen 1995 : 251

<sup>384</sup> Gyselen 1995 : 252

<sup>385</sup> Harper 1978 : 148

<sup>386</sup> Gyselen 1995 : 249

chasse »<sup>387</sup>. Il s'agit du pain, de la viande-une chasse, et le vin- coupe et carafe ; symboles de trois aliments distribués à la fin de la vision du défunt vers l'au-delà.<sup>388</sup>

On trouve cette vision dans la dernière partie de l'inscription de Kartīr à Sar-e Mašhad et Ka'ba-ye Zardošt. L'interprétation des trois aliments cités par Gignoux est la suivante :

« Le double de Kartīr distribue, à la fin de la vision, le pain, la viande et le vin, ..., ces trois denrées dont Šābuhr relate les quantités qu'il octroie pour l'entretien des fondations pour l'âme des défunts et même des vivants de la famille royale. Cela semble vouloir dire que le mage poursuit dans l'au-delà la tâche qui lui fut confiée, non par Šābuhr, mais plus exactement par Vahrām II, de veiller à l'entretien des feux et fondations royaux, ou du moins cela signifie que cette fonction lui est confirmée par les dieux. »<sup>389</sup>

On aperçoit également, « un croissant de lune à 8h et une étoile à huit branches à 12h- comme symboles du soleil et qui pourraient être la représentation de la notion de nuit et de jour.<sup>390</sup>

Nous ferons remarquer ici que l'iconographie sassanide nous fournit plusieurs représentations de femmes tenant une coupe mais jamais une coupe et une carafe ensemble comme sur ce sceau. Sur le bas-relief de Kosrow II<sup>e</sup> à Tāq-e Bostān, la déesse Anāhitā est représentée avec une aiguière à la main mais sur cette scène et la scène du sceau, on ne trouve aucune représentation de la sorte.<sup>391</sup>

L'interprétation iconographique de cette scène nous conduit à la scène d'un banquet associé à la notion de l'au-delà :

« ... son interprétation comme un banquet funéraire, motif qui s'inscrirait alors dans une longue tradition orientale, ne semble pas saugrenue. L'objection vient évidemment de l'absence d'un tel rituel dans les sources zoroastriennes. »<sup>392</sup>

C'est à dire, une représentation de la fin d'un voyage céleste de l'âme dans l'au-delà par sa Daēnā.

(Pour voir la représentation Daēnā dans l'art oriental voir annexe 7-C).

---

<sup>387</sup> Harper 1878 : 148

<sup>388</sup> Gyselen 1995 :249

<sup>389</sup> Gignoux 1991 : 76

<sup>390</sup> Gyselen 1995 : 251

<sup>391</sup> Gyselen 1995: 249

<sup>392</sup> Gyselen 1995 : 253

## ***Conclusion***

Selon les textes de l’Avesta, deux termes sont utilisés pour définir Daēnā, le premier signifie « la religion », le second est conçu comme une partie de l’âme humaine, son double céleste ou sa conscience. Elle rejoint l’âme du défunt après la mort tout en constituant en quelque sorte la somme de ses actions, de ses paroles et de ses pensées.

Les textes avestique et Moyen-Perse nous confirment qu’il s’agit d’un personnage féminin- une jeune belle femme de quinze ans, splendide, enjouée, de haute taille, les seins dressés, belle de corps et noble.

Sur le bas-relief de Sar-e Mašhad (SM), la belle Daēnā est apparentée à la reine de Bahrām II (276-193 EC). Mais selon l’inscription de Kardīr à Sar-e Mašhad (KSM) qui nous fournit le plan eschatologique à l’époque sassanide, la figure féminine est une image anthropomorphe de la représentation de cette déesse.

Les images féminines sur les sceaux sont identifiables grâce à leurs inscriptions et au symbole de la fleur.

### *Partie III. Les scènes mythologiques*

#### **A. La scène d'enlèvement d'une femme par un aigle (cat.n°12)**

##### *Introduction*

Le mythe de l'aigle représenté en tenant dans ses griffes un personnage divin pour l'emmenner au ciel, possède une très longue histoire aussi bien dans l'antique Proche Orient, le monde Gréco-Romain, l'Inde que l'Asie Centrale et cela depuis le troisième millénaire av. J. -C. jusqu'à la période Islamique<sup>393</sup>.

Cette image remonte en fait à l'âge de fer, elle est particulièrement bien illustrée sur le vase en or de Hasanlu découvert au Nord-Ouest de l'Iran et datant du neuvième siècle avant J. -C (voir annexe 8-A) . On en retrouve une représentation identique dans le mythe Akkadien de Etana (voir annexe 8-B) sur des sceaux datant du troisième millénaire avant J. -C. du Proche Orient puis plus tard à l'époque Gréco-Romaine dans celle de la déesse Ganymède saisie et enlevée par l'aigle de Zeus (voir annexe 8-C).<sup>394</sup>

Les images hellénistiques et romaines du viol de Ganymède par Zeus (sous forme d'aigle) en constituent les premières représentations dans le monde sassanide ainsi qu'en Inde et en Asie centrale occidentale.<sup>395</sup>

Dans le sous-continent indien- dans l'art du Gandhara, ce motif Occidental a été modifié pour illustrer le mythe de l'aigle Garuda et de son adversaire, un *nagini* c'est-à-dire la personnification féminine d'un serpent divin (voir annexe 8-D).<sup>396</sup>

La scène de l'enlèvement d'un humain par un aigle se retrouve aussi sur les sceaux- sur une des empreintes d'une bulle sassanide à la Bibliothèque Nationale de France, sur une bague en or, sur un sceau de style hellénistique dans une collection inconnue du Punjab et sur un autre sceau du Fine Arts Museum de Boston; enfin sur deux plats en or du trésor de *Nagyszentmiklós* datant du IX<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>393</sup> Azarpay 1995: 99; Harper 2015: 326

<sup>394</sup> Azarpay 1995: 99

<sup>395</sup> Harper 2015 : 326

<sup>396</sup> Harper 2015: 326

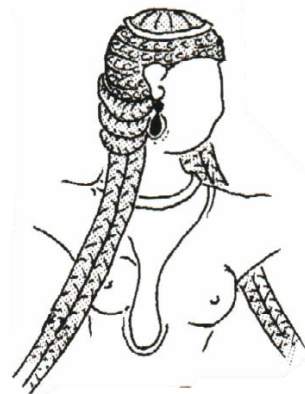


## 1. Représentation la scène sur les argenteries

### 1.1 Plat du State Hermitage Museum (cat.n°12)

Sur le plat du State Hermitage Museum (cat.n°12), on peut découvrir un large médaillon central représentant un aigle de face, profil à gauche avec des oreilles semblables à celles d'un animal, qui tient une femme nue dans ses griffes. Il porte un collier perlé autour du cou, les plumes de ses ailes et de sa queue sont rallongées et bien ordonnées verticalement.

La représentation de la femme est de face, profil à droite (dessin 1.1). Les cheveux longs sont tressés de quatre queues : deux sur l'épaule gauche et deux autres à l'arrière de l'épaule droite. La partie supérieure de la tête est coiffée à l'arrière de trois boucles attachées. Elle porte une calotte (sorte de petit chapeau rond) et des boucles d'oreilles perlées. Son corps nu est orné de deux colliers perlés : le premier passe autour du cou tandis que le second plus long passe au milieu de la poitrine, elle arbore aussi des bracelets aux bras et aux chevilles.



Dessin 1.1 d'après Goldman 1997, p. 267, fig. 27

Goldman nous apporte les précisions suivantes à propos de la coiffure de la femme :

« The head is covered in layers of tiny curls and combed back from the face in thick waves; two waist-length braids drop over either shoulder. On the crown of the head is either a narrow fillet or perhaps a skull cap (?). »<sup>397</sup>

La main gauche de la femme se lève vers le bec de l'oiseau pour lui offrir de la nourriture sur un petit plateau, elle semble saisir l'aile de l'oiseau avec la main droite. Les jambes sont de profil vers la droite. En bas du médaillon, de part et d'autre de la queue de l'aigle, on distingue deux adolescents nus ; l'un est armé d'un arc et l'autre d'une hache. Deux longues plantes florales ornent les deux extrémités du médaillon.

<sup>397</sup> Goldman 1997 : 262, B27.

On reconnaît des feuilles de vigne et des pommes de grenade dans l'encadrement végétal de la scène. Deux petits animaux ainsi que trois oiseaux figurent également dans cet ornement extérieur.

Du point de vue iconographique, la scène comporte différentes interprétations selon les cultures et de ce fait, nous ne pouvons pas ici fournir une définition générale.

Après avoir découvert le plat en 1936, K. V. Trever est le premier chercheur capable d'expliquer l'iconographie de cette scène. Elle interprète la scène du plat comme étant à la fois une représentation de l'ancien mythe au Proche-Orient du « mythe d'Etana », de la figure Gréco-Romaine du « mythe de Ganymède » et du motif Gandhara du « mythe de Garuda et Nagi », dans les trois cas, le serpent incarne le personnage féminin.<sup>398</sup>

Simultanément, Trever interprète la scène principale du plat du State Hermitage Museum comme étant une version persane sassanide liée à la fête zoroastrienne du Mehragān (la fête dédiée au dieu Mihr) et d'Amurdād (un des sept zoroastriens immortels et gardiens des plantes).

« Mihra, qui est consacré à Ameretat, divinité des plants-donc de la vigne- et que ce jour est relié avec le mythe de l'enlèvement de Soma, liquide divine et, par Indra-Mithra-l'aigle. »<sup>399</sup>

Elle se réfère également au mythe védique qui relate le vol du liquide divin du Soma. Dans l'article de 1937, elle a intitulé ce plat « L'enlèvement d'Ištar-Soma par Indra-l'aigle<sup>400</sup> ». Elle identifie deux figures masculines nues comme des Asvins- jumeaux divins védiques à l'image de leurs homologues Avestiques du hordād et amurdād.<sup>401</sup>

En 1943, Mavrodinov compare la scène du plat de l'Hermitage Museum à deux vases en or du trésor de Nagyszentmiklós (pour ce sujet, voir page 301). Au contraire des théories de Trever, il considère que le mouvement de la scène s'effectue plutôt du ciel vers la terre. Il identifie la plante divine de Haoma à un personnage masculin et la figure féminine à Anāhita,- la déesse des fruits, des fleurs et la fertilité, qui descend effectivement du ciel vers la terre à la demande de Zoroastre.<sup>402</sup>

Dans un article de 1952, Alföldi remarque que deux adolescents nus et armés sont les gardiens de la femme contre l'enlèvement par un aigle. Cette approche vient de

---

<sup>398</sup> Azarpay 1995: 102sq

<sup>399</sup> Mavrodinov1943 :98

<sup>400</sup> Trever 1937 : pl. 3

<sup>401</sup> Azarpay 1995: 102

<sup>402</sup> Mavrodinov1943 :98

l'interprétation des peintures bouddhistes de Serindia. Ces peintures montrent des personnages armés préservant les enfants de cet enlèvement.<sup>403</sup>

En 1971, J. D.- Guillemin nous confirme que le personnage pourrait être Anāhita :

« On aurait quelque raison de reconnaître Anāhitā en cette femme enlevée par un grand oiseau. Elle porte des fleurs ou des fruits. Et la connexion de la déesse avec un oiseau de proie se déduit du bonnet à bec de rapace dont elle est coiffée sur les deux monnaies que nous venons de voir et aussi du fait que, selon Avesta, c'est elle qui reçut et exauça la prière du nautonier Paurva lorsque celui-ci, changé en oiseau, parcourut les airs, terrorisé, pendant trois jours et trois nuits. L'Avesta ignore, il est vrai, la version féminine de la légende d'Etana qui semble illustrée sur ce plat et qui apparaissait déjà sur le vase de Hasanlu. »<sup>404</sup>

Trever et Lukonin acceptent cette interprétation dans leur publication conjointe de 1987. Ils confirment que la figure féminine apparaissant sur le plat de l'Hermitage Museum est bien Anāhitā lorsqu'elle descend sur terre accompagnée d'un aigle. Lukonin considère que les deux adolescents nus et armés font référence aux jours et aux nuits de vol du héros dans le passage de l'Avesta.<sup>405</sup>

En revanche, toujours dans l'Avesta, Anāhitā donne l'impression de venir sauver l'oiseau alors que sur le plat sassanide, la femme semble sous l'emprise de l'aigle. Par ailleurs, dans l'art sassanide, la nudité est un symbole allégorique tandis que conformément à l'Avesta, Anāhitā est toujours habillée d'une robe royale.<sup>406</sup>

Dans un article de 1974, J. D.- Guillemin déclare que la personnalité féminine du plat serait plutôt la nymphe dérivant du modèle hellénistique.<sup>407</sup> Cette idée provient d'un article de Bivar en 1961 dans lequel ce dernier présente le sceau d'un collectionneur inconnu du Punjab décrivant une scène de l'enlèvement (pour le sceau, voir page 300). Bivar interprète cette scène comme une représentation hellénistique de l'enlèvement de la nymphe Egina par le dieu grec Zeus sous la forme d'un aigle.<sup>408</sup>

Selon J. D.- Guillemin :

« For our Iranian plate I cannot think of any *interpretatio iranica*, since Anahita, for the reasons mentioned earlier on, is out of the question. The interpretation of the painting in the Capella Palatina, similar to our Sasanian plate, as an apotheosis of the king, does not of a course apply to Anahita. However, it will be sufficient, for the

---

<sup>403</sup> Azarpay 1995: 103

<sup>404</sup> J. D.- Guillemin 1971: 379

<sup>405</sup> Azarpay 1995 : 103

<sup>406</sup> Marshak 1998 : 89

<sup>407</sup> J. D.- Guillemin 1974 : 151

<sup>408</sup> Bivar 1961 :317

moment at least, to have traced the motif back to its Greek origin, and to have pronounced the word nymph, a key-word, I think.... The notion that we have to do with nymphs will account for the presence of flowers, fruit, water, animals, children, music and dance. »<sup>409</sup>

En 1977, Phyllis Ackerman revient en détail sur son interprétation de l'art sassanide et notamment dans le domaine de l'argenterie et le qualifie d'un art fortement influencé par l'art de la période Achéménide qui l'a précédé en Iran mais aussi par la succession des cultures antérieures remontant jusque la préhistoire. A son avis, le plat de l'Hermitage Museum est un exemple qui confirme la cohérence de l'apport des traditions à travers les âges<sup>410</sup> :

« The figure dating from the second, or more probably third millennium B. C., of a sky bird synthesized with an anthropomorphic sky or astral emblem or divinity constitutes the main design. This had long since been 'explained' by the succession of myths relating how a sacred or magic bird either carried up or down to or from the sky the given personality. »<sup>411</sup>

Voici ce qu'il décrit à propos du personnage féminin :

« But here the complex differs in that the divinity is, not a man or hero, but a nude woman with pomegranate breasts, small waisted, heavily hipped, carefully coiffured, adorned with neckless, bracelets, anklets. She is obviously one of the fertility goddesses and her function is emphasized by the plate of fruits, probably pomegranates that she holds aloft in the 'supporting' pose once typical of the sky god. That, moreover, this is the Fertility Goddess of sun associations is made clear by the great flanking lotuses, long since the principal Sun plant. »<sup>412</sup>

En outre, Ackerman confirme que le personnage féminin sur ce plat est bien Anāhita :

« Here, then, is Anāhita. But Anāhita also had specific astral meaning : she was the planet Venus, the morning star. Thus the motif represents the sky presenting its loveliest planet. In myth-making the association had been given an amorous significance, Mithra being depicted as the lover Anāhita. But Mithra from being Sky had been narrowed down to Sun god, and the sun is rising blots out the morning star. Consequently an episode of lover killing beloved arises. Yet the morning star also 'gives birth' to the infant sun. »<sup>413</sup>

La décoration de ce plat illustre certaines représentations mythologiques importantes dont l'aigle tenant dans ses griffes une femme nue portant une grappe de vigne à son bec.

---

<sup>409</sup> J. D.- Guillemin 1974: 151

<sup>410</sup> Ackerman 1977 : 882sq

<sup>411</sup> Ackerman 1977 : 882

<sup>412</sup> Ackerman 1977 : 882

<sup>413</sup> Ackerman 1977 : 883sq

Toutes les conjectures destinées à élucider le sens de cette représentation sont purement hypothétiques. Les deux personnages nus qui sont armés d'un arc et d'une hache sont les symboles de la lune et du soleil, il s'agit là probablement des symboles de la nuit et du jour.<sup>414</sup>

Ackerman s'exprime également à ce sujet de la façon suivante :

« On the Hermitage plate the infant sun, a small nude boy, is seen about to kill the morning star with bow and arrow, the typical Sun-god weapon. The early originals of this figure have not been found, but it had already, centuries before, been converted (doubtless through several intermediate steps) into the image of Venus' infant son, Cupid, shooting at her 'darts of love'. Corresponding to the 'Tammuz' of the plate is the equally youth moon, identified by the axe which, from being a general sky emblem, had become attached to the moon. Thus the design simply means the morning star presented by the sky, with the rising sun and young moon. The astral group may have had a specific myth attached to it, but nothing in the design itself requires such a supposition. »<sup>415</sup>

La bordure de ce plat est composée de spirales décorées de feuilles, de grenades, de grappes de vignes ainsi que d'un chien, d'un oiseau et d'un renard. Les animaux sont les créatures sacrées et les spirales peuvent constituer une allusion à l'arbre zoroastrien de « tous les fruits ». <sup>416</sup>L'image principale au centre du plat est connue depuis des siècles mais il est important de souligner que l'image de la femme et du rapace sur le plat sassanide ne comporte aucune image de violence. <sup>417</sup>

Parlons désormais de la version iconographique occidentale de cette image qui évoque avant tout l'histoire de Ganymède mais aussi celle de Zeus décrit comme un aigle en compagnie de la déesse Aphrodite. <sup>418</sup>

Selon Marshak, la scène sur le plat sassanide pourrait exprimer un souhait de la part du propriétaire du plat :

« ... that his meritorious thoughts, words and deeds, personified in his Daena in the form of a lovely maiden, would ascend to Heaven. This Daena presents the bird which is carrying her aloft with the fruits of his piety-allegorical sustenance for an allegorical bird. The nudity may also be symbolic: the man's soul or the embodiment of his thoughts, words and deeds is shown without the clothes that hide his true nature. On a Sogdian Zoroastrian ossuary the soul about to enter Paradise is depicted

---

<sup>414</sup> Marshak 1998 : 88

<sup>415</sup> Ackerman 1977 : 883

<sup>416</sup> Marshak 1998 : 88

<sup>417</sup> Marshak 1998 : 88

<sup>418</sup> Marshak 1998 : 89

as a naked child. On the dish, however, the figure is not so much an illustration of beliefs regarding the afterlife as an allegorical figure expressing the desire for Paradise. »<sup>419</sup>

## 2. Représentation la scène sur les objets d'art

### 2.1 Les sceaux

#### 2.1.1 Une bulle sassanide de la Bibliothèque National de France

Il existe une bulle sassanide à la Bibliothèque Nationale de France en terre cuite de 22,5 x 81 x 74,5 mm, comportant quinze empreintes, « datant du VI<sup>e</sup> –VII<sup>e</sup> siècle <sup>420</sup> » (dessin 1.2). Parmi ces empreintes, on peut en distinguer une décorée d'une figure féminine apparemment nue dans les griffes d'un grand oiseau :

« 19,7 x 19,7 mm. Surface plane. En partie apposé sur le bord de la bulle. Un oiseau de face tenant dans ses griffes un personnage féminin. »<sup>421</sup>



Dessin 1.2 Empreinte de bulle de la Bibliothèque Nationale de France (n° Inv. 1983.358.1), d'après Gyselen 1993 : 205-206 et 233, n°14.a.1.g, fig. 31.1

Le personnage féminin est de profil à droite, ses bras sont ouverts, deux rubans semblent flotter derrière la tête.

Sur l'empreinte principale de cette bulle (17 x 17 mm), on distingue une inscription moyen-perse en écriture lapidaire, i. e. « Ōstāndār de Verōzān »<sup>422</sup>. Cette bulle est composée de cinq autres empreintes qui sont illisibles :

« b) 15,5 x 15,5 mm. Surface plane. Ibex sautant à droite. Sur le pourtour inscription pehlevie en écriture cursive illisible, « ..., fils de [Guš]nasp » ; d) 16,5 x 15mm. Surface plane. A gauche, lion de profil à droite. Sur le pourtour, commençant à 4h, inscription pehlevie en écriture cursive illisible ; e) 13 x 13 mm. Surface plane. Éléphant passant à droite. Sur le pourtour, de 1h à 9h, inscription illisible ; f) 16,5 x 14 mm. Surface plane. Monogramme. L'argile a débordé sur cette empreinte après l'apposition de l'empreinte i. Sur le pourtour, de 4h à 8h, inscription en écriture lapidaire, « M ....., fils d'Aspiyān » ; h) 11x 11 mm. Empreinte d'un cabochon serti.

<sup>419</sup> Marshak 1998 : 89

<sup>420</sup> Harper 2006 : 186, fig. 97

<sup>421</sup> Gyselen 1993 :205

<sup>422</sup> Gyselen 1993 : 205, a.

Croix patté. Sur le pourtour, de 5h à 7h (?), inscription pehlevie en écriture lapidaire :

« I[...]ml'n ». »<sup>423</sup>

Sept autres empreintes sont ornées de monogrammes, symboles, bœuf à bosse, tête d'ours et enfin quatre empreintes effacées. Selon les informations précitées, ni les inscriptions ni les motifs ne peuvent nous aider à trouver une interprétation exacte et précise du sujet de l'oiseau tenant une femme dans ses griffes.

### **2.1.2 Une bague de la collection al-Sabah de Koweït**

Représentant le même motif, on peut aussi découvrir une bague en or surmontée d'un grenat à la collection al-Sabah de Koweït (pl. IX, fig. 1.23 a, b, c), datant de la fin du IV<sup>e</sup> siècle ou début du V<sup>e</sup> siècle (hauteur : 3,6 cm, longueur : 3,7 cm et profondeur : 2,74 cm), endommagé au niveau de l'épaule en forme de boule.

Le sceau représente un aigle de face, profil à droite, ses ailes sont ouvertes, un collier perlé autour de son cou avec deux rubans rayés flottent derrière la tête. Ses oreilles sont rabattues vers l'arrière.

Il tient dans ses griffes une femme nue allongée, les jambes croisées, un bras sous sa tête et l'autre vers le bec de l'oiseau. Son corps nu est orné d'un collier perlé sur sa poitrine, elle porte aussi des bracelets aux bras et aux chevilles.

Son visage est bien dessiné avec les lignes des sourcils, les yeux, le nez long et les lèvres fermées mais sa tête paraît disproportionnée par rapport à son corps et ses cheveux ne sont pas apparents.

De part et d'autre de la scène centrale, on aperçoit quelques symboles ; de la gauche vers la droite, un poisson, deux cercles se chevauchant, une longue chaîne de perles et un serpent qui a avalé un globe. Sous la queue de l'aigle, on croit reconnaître un décor floral avec de la terre.

Parmi tous les objets décrits précédemment, on ne distingue aucun signe de conflit apparent entre l'oiseau et la femme.<sup>424</sup>

En ce qui concerne la bague, elle est composée de deux épaulements de part et d'autre de l'anneau, dont l'un est décoré en forme de boule, Ce type de bague est connu dans monde Sassanide du Proche Orient et au-delà des frontières du royaume sassanide à l'est et à l'ouest (pl. IX, fig. 1.24 a, b)<sup>425</sup>.

---

<sup>423</sup> Gyselen 1993 : 205-296

<sup>424</sup> Harper 2015 : 326

<sup>425</sup> Harper 2015 : 326

Les interprétations des symboles sur le sceau sont mystérieuses. Selon Harper :

« The images are enigmatic, but it is possible that the serpent is an astrological reference to the Dragon that spanned the heavens and was thought to cause lunar and solar eclipses (Middle Persian *gozihr*) by swallowing the heavenly bodies. The circles and fish may refer to constellation, and the string of heads to the Milky Way. »<sup>426</sup>

Selon J. D.-Guillemin :

« ... *gozihr*, the term which in Middle Persian designated the eclipse-causing dragon, with its head *gozihr sar* and its tail *gozihr dumb*. The word *gozihr* or *gocih*r stemmed from the sacred language of ancient Iran, Avestan: *gaociθra* meant literally “Having the seed of the bull” and was applied to the moon. The moon was supposed to receive the seed of dying bulls and other animals (as the sun received that of the men), and this seed to descend back to earth with the nightly dew.»<sup>427</sup>

Il précise également :

« However, the idea that a dragon caused the eclipses by swallowing the moon (or the sun) bore in pre-Muslim Iran a name derived from the sacred language of Avesta, *gocih*r, a dragon whose head and tail represented the lunar nodes and which appeared under its Arabic disguise as *gawzahr*. The term *gocih*r, before becoming the name of the dragon supposed to cause the eclipses, was only an epithet of his, meaning “lunar”. It seems probable that the complete name of the dragon was *až-i gozihr*, ...»<sup>428</sup>

Dans un passage de Bundahišn- 52.12, 5 (texte de cosmogonie et cosmologie zoroastrien), la position du dragon est décrite ainsi:

« [52.12] (5) The dragon stood in the middle of the sky like a serpent (*mār*), its Head in the Two Images and its Tail in the Centaur, so that at all times there are six constellations between its Head and Tail; and its running is retrograde (so that) every ten years the Tail reverts to whom the Head (was) and the Head to where the Tail (was).»<sup>429</sup>

Rāhu and Ketu sont les équivalents indiens de la tête et de la queue du dragon. Ils sont mentionnés sur la liste de neuf plantes (*grahas*) dans des traités astrologiques indiens de Varāhamihire du sixième siècle.<sup>430</sup>

« Rāhu is depicted in Indian art from the ninth to the eleventh century A. D., as only a large human torso, and Ketu appears there as a human torso on a serpentine body. Graphic representation of Rāhu and Ketu in Indian art thus belong to a tradition of

---

<sup>426</sup> Harper 2015:326

<sup>427</sup> J. D.-Guillemin 1990 :17

<sup>428</sup> J. D.-Guillemin 1990 :19

<sup>429</sup> Mackenzie 1964: 515-516

<sup>430</sup> Azarpay 1977 : 370



imagery that was independent of the formal developments in the representation of the ecliptic Dragon in Western Asia. »<sup>431</sup>

### 2.1.3 Un sceau de la collection inconnu du Punjab

Bivar nous présente un sceau en forme de disque ovale de style hellénistique datant probablement du premier siècle av. J. –C. , de 20 x 15 mm, appartenant à un collectionneur inconnu du Punjab (pl. IX, fig. 1.25). Cette collection est venue du sud de l'Angleterre en 1956 dans des circonstances inconnues.<sup>432</sup>

La mauvaise qualité de l'illustration du sceau dans l'article de Bivar ne permet pas cependant une étude approfondie de la composition, on se basera donc sur la seule description de Bivar qui est la suivante :

« A girl, draped below the waist, is carried through the air by a flying eagle, the longest dimension of which (from head to tail) occupies the longer axis of the field. Its half-spread wings occupy the shorter axis. The bird's tail, spread fanwise, is visible behind the girl's legs. Its right talon holds her thigh. Her head is slightly tilted back, and her left arm passes downwards, and seems to extend around the bird's back, to prevent her from falling. Her right hand stretches up to touch the bird's beak. A feature important for the interpretation is the rope-like object which passes up from behind the girl's shoulders, behind the eagle's neck, and a portion of which is apparently held in the bird's beak. It terminates in a thickened protuberance near the edge of the impression, and is most naturally understood as the girdle of the girl's dress, ending perhaps in a tassel.»<sup>433</sup>

Le style de gravure du sceau est d'influence Hellénistique et ne comporte pas d'indication de fabrication d'origine indienne. Le mythe de Ganymède emportée au ciel par le dieu Zeus nous vient donc naturellement à l'esprit. Il existe par ailleurs dans l'histoire et la littérature Grecque ou Romaine, un mythe semblable mais moins connu que celui de Ganymède, nommé « l'enlèvement de la nymphe Egina par le dieu grec Zeus ». Egina est une nymphe qui est emportée au ciel par le dieu Zeus sous l'apparence d'un grand aigle.<sup>434</sup>

---

<sup>431</sup> Azarpay 1977 : 370

<sup>432</sup> Bivar 1961 : 309

<sup>433</sup> Bivar 1960 : 316

<sup>434</sup> Bivar 1960 : 317

#### 2.1.4 Un sceau du Fine Arts Museum, Boston

Sur un sceau au Museum of Fine Arts de Boston, on retrouve le même thème de l'enlèvement d'une femme par un aigle. Ce sceau vient d'une collection ancienne du Punjab et comporte une inscription en caractères originaires du nord de l'empire Gupta (pl. IX, fig. 1.26).<sup>435</sup>

On y voit toujours un aigle-Garuda de face, profil vers la droite, portant une couronne à la place d'un turban qui saisit une femme nue dans ses griffes, son envol est à la verticale. La partie de la tête d'oiseau est endommagée, on ne peut pas voir le serpent.

La femme est de profil à droite, le corps de trois quart, elle est nue, les jambes croisées, avec son bras gauche tendu vers le cou de l'oiseau.

#### 2.2 Les vases du trésor de Nagyszentmiklós

Le trésor de Nagyszentmiklós (en hongrois : « Grand Saint Nicolas »<sup>436</sup>) a été trouvé en 1799 par un paysan, Nera Vuin dans le village de Nagyszentmiklós. Le trésor consiste en 23 vaisselles dorées, le poids total est de 9,924. 98 gr. et date du IX<sup>e</sup>- X<sup>e</sup> siècle. Mavrodinov nous relate ainsi les circonstances de la découverte :

« Ce village se trouve dans le comitat Torontál à quelques kms au sud de la rivière Maros qui est un affluent de la Tisza et non loin de cette dernière rivière. Il est donc disposé dans la région à l'est de la Tisza. En creusant la terre pour construire un mur dans la cour de sa maison, le paysan trouva les 23 vases qui le constituent, simplement entassés les petits au-dessous et tout en haut l'aiguière qui porte maintenant le No 1 et qui se trouvait à peine à 30 cm de profondeur. Il vendit le trésor à deux marchands grecs, qui ; de leur côté, l'apportèrent à Pest. La nouvelle de la découverte se répandit rapidement dans la ville et le maire fit un rapport à l'empereur François à Vienne. Bientôt fut donné l'ordre d'y envoyer le trésor et les précieux vases y furent transportés au Cabinet Impérial des médailles. Aujourd'hui le trésor se trouve au Musée d'Histoire de l'Art (Kunsthistorisches Museum) de Vienne. »<sup>437</sup>

Parmi ces 23 pièces, 8 forment des paires et sont particulièrement remarquables, elles sont similaires mais pas strictement identiques, ce qui pourrait signifier qu'elles ont été fabriquées dans des ateliers différents. Selon Gyula László, ces différentes paires auraient

---

<sup>435</sup> Azarpay 1995 : 107

<sup>436</sup> Grabar 1968 : 252

<sup>437</sup> Mavrodinov 1943 : 7

orné séparément les tables du roi et de la reine. Il suppose même que le couple royal aurait pu être hongrois

14 des 23 pièces comportent des inscriptions en « Runiform <sup>438</sup> ». Il existe trois types d'inscriptions sur les objets. Deux inscriptions identiques en langue et lettres grecques, une inscription en lettres grecques, mais dans une langue non grecque et 14 inscriptions différentes dans un alphabet Runiform. <sup>439</sup>

Sans entrer dans les détails des inscriptions, l'inscription grecque pourrait nous aider à déterminer la fonction des vaiselles mais ce n'est pas certain, en voici la lecture d'inscription : « Par l'eau, fais reposer, Seigneur, dans (pour) la vie perpétuelle. » <sup>440</sup>

Sur l'inscription en lettres grecques mais dans une langue non grecque, nous trouvons les noms de deux personnes: *Buyla zoapan* et *Butaul zoapan* : « Le zoupan Bouila a achevé la coupe à boire qui, par le zoupan Boutaoul, a été adaptée à être suspendue ». Les deux inscriptions en question ont pu être gravées après la fabrication des vaiselles. <sup>441</sup>

Une étude sur l'historiographie de ces vaiselles nous révèle une théorie existante visant à établir un lien entre cette découverte et les traces artistiques et techniques de plusieurs peuples du haut Moyen Age- comme ceux de Byzance et de son aire de rayonnement, de l'Iran sassanide et notamment post-sassanide ainsi que de l'Asie Centrale. <sup>442</sup>

Cs. Bálint nous confirme également:

« Cs. Bálint discute successivement de l'orfèvrerie sassanide, de celle de l'Asie Centrale, de celle des débuts de l'Islam, de celles des Tang et de celle de Caucase, afin d'évoquer toutes les cultures « orientales » ayant produit de la vaisselle en métal précieux avec lesquelles des comparaisons pourraient être opérées. Il s'agit d'une méthode destinée à montrer qu'il ne suffit pas de prendre tel ou tel élément des pièces du trésor et d'en trouver un parallèle quelconque en Orient, pour l'attribuer à une culture orientale : mais qu'il faut considérer chacune de ces cultures dans sa globalité. » <sup>443</sup>

Parmi les 23 pièces de vaisselle de ce trésor, deux vases (n° 2 et n° 7 du trésor) décrivent la scène de l'enlèvement d'un humain par un aigle. D'un point de vue typologique, cette scène comporte des similitudes avec le plat sassanide n° 12 de ce catalogue.

<sup>438</sup> « Les « runes » en question étant apparentés à l'écriture des Turcs d'Orkhon, c'est-à-dire de l'Asie Centrale ». Grabar 1968 : 253

<sup>439</sup> Róna-Tas 1995: 4

<sup>440</sup> Grabar 1968 : 253

<sup>441</sup> Grabar 1968 : 254sq

<sup>442</sup> Grabar 1968 : 253-258

<sup>443</sup> Toth 2013 : 413

### 2.2.1 Le vase n° 2 du trésor de Nagyszentmiklós

Ce vase est en or, 18 carats, 22 cm de hauteur, largeur de la panse 14,5 cm, diamètre du pied 8,4 cm, diamètre de l'embouchure 5,8 cm, 608 grammes et capacité de 1.44 litre, il est composé de quatre médaillons en décor d'écailles de poisson avec bord perlé.<sup>444</sup>

A l'intérieur de chaque médaillon, on découvre la représentation :

« 1) d'un cavalier portant une lance à drapeau à la main droite et qui, de sa main gauche traîne un prisonnier ; 2) un cavalier, monté sur un anthropoïde à corps de griffon et à tête d'homme barbu, qui tire de l'arc sur une panthère bondissante, en se retrouvant en arrière ; 3) un griffon attaquant un cerf qui tourne sa tête en arrière ; 4) un aigle enlève une femme nue. La panse ronde est séparée du col par un anneau en relief, décoré de rosaces étoilées et bordée de rangs de denticules. Le col est lisse. L'embouchure ronde et cylindrique est décorée tout autour d'un rinceau de demi-palmettes à deux feuilles et, en haut, d'une rangée de perles. »<sup>445</sup>

Il convient de souligner ici cependant que l'objectif de l'artiste sur l'illustration des diverses scènes successives est quelque peu ambigu.

Le médaillon illustré de la scène d'enlèvement est composé d'un aigle représenté de face, profil à droite, portant une femme nue (pl. X, fig. 1.27). Le corps de la femme est de face et ses jambes sont croisées et de profil à droite, le visage est de trois quart. Elle porte un collier en forme de trois pétales, sa coiffure est vers l'arrière et décorée d'un bandeau, ses bras ouverts se lèvent des deux côtés de la tête d'oiseau et semblent offrir de la nourriture sous forme de plantes. On peut voir le même type de plantes illustrées entre les médaillons ainsi que visiblement dans le bec de l'oiseau. La forme du corps de la femme est disproportionnée, la tête est plus petite et les bras plus longs que la normale.

### 2.2.2 Le vase n° 7 du trésor de Nagyszentmiklós

Ce vase est également en or, 21 carats, hauteur 23 cm, la largeur de la panse est de 13 cm, la largeur du pied de 9 cm, la longueur de l'embouchure de 8,8 cm, le poids de 733 gr. et la capacité de 1 litre. Les deux côtés du vase sont illustrés chacun d'un grand médaillon, décoré en bordure d'une frise de palmettes bordée de petits cercles perlés.

L'intérieur de chaque médaillon est décoré d'une scène d'enlèvement d'un homme par un aigle qui appartient au mythe de Ganymède (pl. XI, fig. 1.28 a, b). Un grand aigle de face, la tête de profil à droite, les ailes sont déployées et portent un homme nu entre ses griffes.

---

<sup>444</sup> László et Rácz 1984 : 38

<sup>445</sup> Mavrodinov 1943 : 12

Le corps de l'homme est de face mais ses jambes sont de profil, le ventre est musclé, les bras sont levés et portent une plante et une coupe devant le bec de l'oiseau. Un mince et long bandeau cache le sexe. Deux branches de plante florale figurent des deux côtés de l'aigle. La représentation de l'oiseau dépasse en taille celle du personnage masculin.

De plus, Mavrodinov souligne que :

« Sur chacun des côtés étroits on voit un cavalier monté sur un centaure et luttant avec lui et un cavalier triomphant monté sur un anthropoïde. Le haut de la panse est orné d'une suite de palmettes, dont les feuilles sont prolongées par d'autres feuilles striées. La panse ovoïde est reliée au col par un anneau en relief, décoré d'une rangée de rosettes. Le col va en s'élargissant vers le haut pour former l'embouchure. L'embouchure est ronde, mais du côté opposé à l'anse elle se rétrécit pour former un bec. L'anse est formée par un chapelet de perles et de petits disques. »<sup>446</sup>

Etonnamment, les deux images sur ce vase paraissent presque identiques bien qu'elles soient inversées l'une par rapport à l'autre. Elles divergent cependant sur quelques détails. La tête de l'aigle qui se trouve à droite de l'anse du vase est plus grande que celle sur le côté opposé. Comme déjà mentionné, les images sont inversées à savoir que l'image de droite représente l'homme tenant une coupe dans sa main gauche et une plante dans sa main droite alors que l'image de gauche représente l'homme avec une coupe dans la main droite et une plante dans la main gauche. Par ailleurs, le collier sur l'image de droite contient trois médaillons qui sont remplacés sur celui de gauche par trois pendeloques de forme allongée.<sup>447</sup>

De manière générale, l'ornementation des deux images du vase n° 2 et du vase n° 7 est assez différente. Tout d'abord, sur le vase n° 2, la figure humaine est dotée d'une poitrine de femme. Elle tient des plantes dans ses deux mains levées, elle porte aussi un collier de trois pétales et deux bracelets dans les mains, son ventre est proéminent. Par ailleurs, l'aigle est plus grand que sur les images du vase n° 7.<sup>448</sup>

Le vase n° 7 présente quant à lui l'image d'un homme à tête nue arborant un collier en forme de trois médaillons et un autre en forme de trois pendeloques, son ventre est musclé. Il porte un long bandeau cachant le sexe. Il tient une plante et une coupe dans ses mains levées. Par contre, sur le fond des deux médaillons de ce vase et derrière l'aigle, on peut apercevoir deux branches florales complétant la scène de façon symétrique.

---

<sup>446</sup> Mavrodinov 1943 : 14

<sup>447</sup> Mavrodinov 1943 : 94

<sup>448</sup> Mavrodinov 1943 : 94

Les découvertes de Mavrodinov confirment que les représentations des deux arbustes situés des deux côtés de la figure de l'aigle ont été influencées par l'art hellénistico-romain au même titre que la représentation des muscles sur le ventre de Ganymède. Ce dernier précise à cet effet :

« L'origine de ce motif est dans le style pittoresque alexandrin au IV<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> s. il se retrouve également dans les monuments de l'art de la Perse sassanide et dans l'art byzantin, mais il est traité différemment dans ces deux domaines artistiques. [Sur le vase n° 7 de trésor, MR] Ils sortent du sol, qu'on ne voit pas, et leurs branches courtes se terminent par des touffes de trois feuilles. Le sommet a une touffe de cinq feuilles.... Sur le plat d'argent de l'Ermitage, [cat. n° 12, MR] cette feuille est remplacée par une fleur de lotus. Le caractère hellénistique du motif s'est conservé uniquement dans les monuments byzantins. »<sup>449</sup>

### ***Interprétation***

Du point de vue chronologique, les pièces du trésor de Nagyszentmiklós ne peuvent en aucun cas être comparées à de la vaisselle sassanide. Les vaisselles de Nagyszentmiklós appartiennent aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle alors que l'empire sassanide a régné pendant la période comprise entre 226 et 642.

Du point de vue typologique, seul le vase n° 2 du trésor pourrait être comparé à d'autres vases de l'époque sassanide, c'est le cas par exemple des pieds et des cous nus que l'on trouve aussi bien sur les vases sassanides que sur le vase du trésor. Par contre, les autres éléments propres aux vases sassanides tels que la panse ovoïdale et allongée, le pied toujours élégant parfois haut et parfois moyen, ne s'appliquent pas au vase du trésor.

Du point de vue iconographique, la femme représentée sur le plat de l'Ermitage Museum peut être comparée à certains égards à celle représentée sur le vase du trésor de Nagyszentmiklós (vase n° 2). Selon M. Matzoulévitch, la pose des femmes et de leur corps contorsionné, vient de l'art sassanide :

« Cette pose est particulière à un grand nombre d'images sur les reliefs et les plats en argent, produits de l'art perse. L'influence de l'art perse sur l'art du bassin méditerranéen l'a fait arriver en Egypte, en Palestine et à Byzance. Elle est à voir sur les figures frappées sur des monnaies, sur les images qui décorent les ampoules

---

<sup>449</sup> Mavrodinov 1943 : 97

palestiniennes et sur un assez grand nombre de monuments de l'art copte. Il n'est pas étonnant de la trouver aussi à Gandhara. »<sup>450</sup>

A propos des corps féminins représentés, Mavrodinov souligne:

« Le dessin de sa poitrine [le dessin de la femme du vase n° 2 de trésor, MR] est trop naturaliste pour que nous puissions douter de son sexe. Le ventre est proéminent. Ces deux particularités sont étranges. Elles ne se retrouvent pas dans l'art gréco-romain, ni dans l'art de la Perse sassanide. Elles doivent nous occuper plus loin. »<sup>451</sup>

En général, l'image d'une femme nue ou semi-nue tenant des fleurs à la main telle qu'on peut le voir sur le vase du trésor est assez courante. Cette image existe notamment dans un nombre important de vases en argent de l'époque sassanide. On en trouve des exemples dans ce catalogue : n° 31, 36, 41- 44, 58. Les caractéristiques précises en sont les suivantes :

« Le ventre serré, les seins arrondis, les cuisses pleines, le triangle du sexe fortement accusé par une ligne courbe. C'est un corps plein d'ombres et de lumières, plein de mystère et qui appartient à un type physique nettement défini- le type féminin oriental.»<sup>452</sup>

Mavrodinov porte une attention particulière à l'emprunt iconographique de ce sujet au mythe de Ganymède :

« Il est bien possible que les artistes sassanides aient emprunté l'iconographie de Ganymède pour représenter cette descente de la déesse des fruits, des fleurs, des moissons et des vendanges. La présence des deux Aspins pourrait justifier d'autre part l'opinion de Mme. Trever que la scène est en relation avec le calendrier. ... Nous croyons donc qu'il s'agisse de la descente d'Anāhita.»<sup>453</sup>

De ce fait, il considère que les artistes du trésor de Nagyszentmiklós ayant illustré la scène du vase n° 2 pourraient avoir été influencés par l'art sassanide.<sup>454</sup>

En plus, la figure féminine du plat de l'Hermitage est comparable à celles de la femme nue du plat du Cleveland Museum of Art (cat. n° 5) datant du V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle et d'un vase du même musée de l'Ermitage (cat. n° 41) datant du VI<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> siècle.<sup>455</sup>

Sur les deux vaisselles en argent, la position du corps est contorsionnée et les jambes, croisées. Le plus important réside dans la coiffure des cheveux qui est en arrière formée de

---

<sup>450</sup> Mavrodinov 1943 : 96sq

<sup>451</sup> Mavrodinov 1943 : 97

<sup>452</sup> Mavrodinov 1943 : 99

<sup>453</sup> Mavrodinov 1943 : 99

<sup>454</sup> Mavrodinov 1943 : 100sq

<sup>455</sup> Shepherd 1965 : 83

trois plis horizontaux se terminant par des tresses. En revanche, sur le plat du Cleveland Museum of Art, la coiffure se termine par deux rubans rayés flottant à l'arrière, signe de royauté et sur le vase de l'Ermitage Museum, les six femmes sont nimbées et leur coiffure est surmontée d'un *korymbos* qui également constitue un signe de royauté.

En outre, sur une des six images de femmes apparaissant sur le vase de l'Ermitage Museum (cat. n° 41), on aperçoit une vaisselle couverte de pommes (rangement des fruits sur trois niveaux de manière à former un triangle) de même style que celui du plat de l'Ermitage Museum comportant la scène d'enlèvement d'une femme par un aigle.

A propos de la coiffure, il est difficile de considérer cette coiffure comme un signe d'appartenance à la cour royale. D'un côté, les coiffures des femmes sur les bas-reliefs sassanides ne ressemblent pas à ce style et de l'autre, on sait bien que les bas-reliefs sassanides montrant les figures féminines sont datés des premiers siècles de la période sassanide.

### ***Conclusion***

Concernant la représentation d'une femme sur le plat en argent de l'Ermitage Museum (cat. n° 12)- datant du VI<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> siècle, nous ne disposons d'aucun document écrit qui puisse nous donner des informations fiables sur la composition à cette époque-là de ce plat. Toute la mythologie et les critiques qui ont pu être écrites depuis Ganymède jusque Anāhitā par différents auteurs sont de toute façon sujettes à multiples interprétations.

Cs. Bálint ajoute à ce sujet :

« Les mythes impliquant un rapace qui ravit un personnage pour l'emporter au ciel sont présents dans les cultures les plus diverses du monde et que l'aigle est partout considéré comme un animal noble. »<sup>456</sup>

On distingue l'image et le style féminin sur le plat de Hermitage Museum of Art appartenant au groupe des images classiques aperçus sur un grand nombre de vases et d'aiguières datant du V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>456</sup> Toth 2013 : 417



## **B. La scène de la chasse royale – Bahrām V (421-438 ap. J. –C.) et Azāda**

### ***Introduction***

La scène de la chasse royale dans laquelle sont représentés Bahrām V<sup>e</sup> (Gūr) (421-438) et Azāda est reproduite sur trois plats : au Metropolitan Museum of Art- MMA, (cat. n° 4) et les deux autres au State Hermitage Museum (cat. n° 14 et n° 17).

Parmi eux, le plat du MMA est un plat sassanide provincial, datant du V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècle<sup>457</sup> alors que les plats du State Hermitage Museum sont post sassanides datant du VII<sup>e</sup>- VIII<sup>e</sup> siècle -fin de l'époque sassanide ou post sassanide.<sup>458</sup>

La même scène se retrouve sur quatre sceaux, sur les stucs et pendant la période islamique sur les céramiques, les miniatures, les objets en bronze.

Cette étude est basée sur le seul témoin de cette histoire à savoir Shah-nama de Ferdowsi (X<sup>e</sup> siècle) mais aussi sur l'analyse iconographique des plats, des sceaux et des stucs.

Du point de vu historiographique, à l'est de l'Iran, les scènes de chasse héroïques narratives sur les vaisselles en argent des provinces sassanides apparaissent dès le IV<sup>e</sup> siècle après J. –C. Il est probable que l'adoption d'un motif narratif royal par les artisans sassanides soit le résultat d'interactions culturelles et d'échanges avec le monde iranien.<sup>459</sup>

Selon Harper :

« The scene on the Guennol plate [MMA plate, MR] illustrates the interest that developed toward the end of the Sasanian period in the legendary history of Iran, and provides us with a rare glimpse of an important literary tradition which is almost completely unrepresented in the art of the Sasanian period. »<sup>460</sup>

Ettinghausen mentionne :

« In spite of the fact that there do not exist literary collection of an epic or legendary nature from the Sasanian period which would allow a critical comparison of the Shah-nameh text with its earlier version, the facts of the story given in the literature and their representations seem to allow an interpretation which differ the one so far held.»<sup>461</sup>

---

<sup>457</sup> Harper 1978 : 49

<sup>458</sup> Frye 1973 : 7

<sup>459</sup> Harper 2006: 171

<sup>460</sup> Harper 1978 : 49

<sup>461</sup> Ettinghausen 1979 : 26

Selon le texte Avestique, le nom du dieu Bahrām- en avestique *Vrθragna* le « Pouvoir de briser les obstacles », apparaît dans quelques passages des textes avestiques de Yašt-Varhrān Yašt (yašt 14) intitulé le « Texte du Sacrifice offert au Pouvoir de briser les obstacles ». <sup>462</sup>

Selon le Yašt 14, le dieu Bahrām se présente sous dix apparitions différentes: le vent, le taureau, le cheval, le chameau, le sanglier, l’homme, l’autour, le bélier, le bouc et Vīra raivant mazdādāta. <sup>463</sup>

Est-ce qu’il n’y aurait pas une sorte de métaphore entre la scène de chasse sur les trois plats avec le dieu Bahrām et sa propre apparition en chameau ? Harper précise à ce titre qu’il n’y a rien dans la scène pour indiquer que le personnage principal est une divinité, la robe du prince et la forme narrative de la scène de chasse suggèrent qu’il est une légende royale et qu’il fait partie d’une certaine épopée iranienne <sup>464</sup>.

La relation particulière entre Bahram V<sup>e</sup> et le chameau s’explique par le fait qu’il avait été élevé par des nomades Arabes au Yémen. Ibn al-Faqīh- géographe du IX<sup>e</sup> siècle ainsi que Grabar ont déclaré que :

« ... sur les *eyvāns* Perses, les tapis étaient toujours illustrés d’images représentant Bahrām assis à dos de chameau». <sup>465</sup>

Cet événement dont on pense qu’il a eu lieu alors que Bahram V<sup>e</sup> (420-438 EC) n’était encore que prince est représenté fréquemment dans l’art islamique. Cependant, seul le plat en argent du MMA est un objet sassanide pouvant être interprété comme une scène de la légende écrite dans le Shah-Nama. <sup>466</sup>

Voici la légende de Bahrām Gūr et de sa favorite telle que la raconte Ferdowsi, traduite par Jules Mohl, qui cependant remplace le luth par la harpe :

*Ce qui arriva à la chasse entre Bahrām et la joueuse de luth*

« Bahrām ne s’occupait que du jeu de balle sur le Meīdan ; tantôt il jouait à la raquette, tantôt il allait à la chasse. Or un jour il alla, sans cortège, à la chasse avec la joueuse de harpe. Le nom de cette Roumie était Azādeh, ses joues étaient couleur de corail ; elle charmait son cœur, elle partageait ses goûts, et il avait toujours son nom sur les lèvres. Pour cette chasse, il demanda un dromadaire, qu’il fit couvrir d’une housse de brocart ; quatre étiers pendaient du dos de ce dromadaire, qui

---

<sup>462</sup> Pirart 2010 : 221

<sup>463</sup> Pirart 2010 : 235

<sup>464</sup> Harper 1978 : 49

<sup>465</sup> Ettinghausen 1979: 27

<sup>466</sup> Harper 1978 : 49

courait dans la montée et dans la descente. Deux des étriers étaient en or et deux en argent ; tous incrustés de pierreries. Bahrām portait sous son carquois une arbalète, car il était habile en toute chose. Deux paires de gazelles s’approchaient ; le jeune homme dit en riant à Azādeh : « O lune! quand j’aurai bandé mon arc et saisi la flèche avec l’anneau, laquelle des gazelles veux-tu que j’abatte? Voici une femelle jeune et un vieux mâle ». Azādeh répondit: « O lion, un homme ne combat pas les gazelles. Convertis avec tes flèches cette femelle en mâle; et fais que ce vieux mâle devienne une femelle. Ensuite pousse le dromadaire quand une gazelle s’enfuira devant toi; lance-lui une balle d’arbalète pour qu’elle couche son oreille sur l’épaule; la balle lui chatouillera l’oreille sans lui faire du mal, elle lèvera le pied à son épaule et alors tu lui perceras la tête; le pied et l’épaule tous ensemble, si tu veux que je t’appelle la lumière du monde ».

Lorsque Bahrām entendit ces paroles, il lui vint en mémoire un vieux dicton; mais il banda son arc et poussa un cri sur cette plaine silencieuse. Il avait dans son carquois une flèche à deux pointes qu’il avait apportée sur la plaine pour s’en servir à la chasse, et aussitôt que les gazelles se mirent à fuir; il enleva avec cette flèche à deux pointes les cornes sur la tête du mâle, et celui-ci devint à l’instant comme une femelle, sa tête ayant perdu ses cornes noires. La jeune fille resta confondue de son habileté. Ensuite le chasseur planta sur le front de la femelle deux flèches, qui tenaient par les pointes comme deux cornes sur sa tête, pendant que le sang inonda la poitrine de la gazelle. Alors Bahrām poussa son dromadaire vers l’autre paire, et plaça une balle dans le creux de l’arbalète, la lance à l’oreille d’une des gazelles, et fut content de son coup, car il avait touché l’endroit qu’il avait choisi. La gazelle se gratta à l’instant l’oreille; Bahrām plaça une flèche de bois de peuplier sur son arc et cousit ensemble la tête; l’oreille et le pied de l’animal.

Azādeh eut pitié de la gazelle; Bahrām lui dit: « Qu’y a-t-il, o visage de lune? » Azādeh versa de ses yeux un torrent de larmes, et dit au roi: « Ceci est inhumain. Tu n’es pas un homme, et ta nature est celle d’un Div ». Bahrām étendit la main et la précipita de la selle sur la terre, poussa son dromadaire sur cette fille au visage de lune, et couvrit de sang son sein, sa main et sa harpe, disant: « O joueuse de harpe insensée! Pourquoi avoir usé de ruse contre moi? Si mon coup avait manqué, ma famille eût été couverte de honte ». Azādeh mourut sous les pieds du dromadaire, et Bahrām n’emmena plus jamais une femme à la chasse. »<sup>467</sup>

Azāda est le nom d’une esclave romaine de Bahrām V<sup>e</sup> (Gur)- une harpiste. Selon Ferdowsi, le jeune prince en était propriétaire à la période où il séjournait à la cour de son mentor arabe, le Lakhmide Monder b. No’ man. Chaque fois que la chasse était organisée, Bahrām demandait à Azāda de l’accompagner sur son chameau derrière lui. Un jour,

---

<sup>467</sup> Mohl 1976 : 506-509

Azāda exprima sa sympathie pour les gazelles au lieu de louer les prouesses de Bahrām. Celui-ci s'en rendit compte, il la jeta à terre, et laissa son chameau la piétiner.<sup>468</sup>

Selon la poésie de Ferdowsi, le roi a accompli trois actes suite à la demande d'Azāda et un acte par lui-même. D'abord le changement de sexe des gazelles, transformé de mâle en femelle par le tir d'une flèche à deux pointes, ce qui éliminait les deux cornes de la gazelle mâle ; la femelle devient un mâle lorsque les deux flèches percent la tête pour ressembler à des cornes et le troisième goupille le pied d'une autre gazelle à son oreille par une flèche. A la fin, quand le roi voit qu'Azāda s'apitoie sur les gazelles, il la jette à terre, elle est piétinée sous le sabot du chameau.

Considérant ces remarques, nous pouvons commencer à analyser les objets d'art qui racontent cette histoire.

## **1. Représentation la scène sur les argenteries**

Il y a trois plats représentant des scènes de chasse dont le thème est le roi Bahram V<sup>e</sup> (Gūr) (421-438) et sa favorite Azāda, le premier d'entre eux se trouve au Metropolitan Museum of Art- MMR (cat. n° 4) et les deux autres au State Hermitage Museum (cat. n° 14 et n° 17).

### **1.1 Le plat du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 4)**

Sur le plat du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 4), le roi ou le prince se tient sur un chameau, profil à droite, accompagné d'une femme de petite taille, tenant son carquois et une flèche tirée, quatre gazelles en train de galoper, sur deux d'entre elles, on voit des flèches au lieu des cornes sur la première et des cornes découpées par une seule flèche sur la seconde. Le chameau est richement orné d'un tapis de selle, d'un collier de pendentifs et de glands.

Le chasseur porte une couronne qu'on ne peut pas identifier tel qu'il est possible de le faire à partir des images des rois sassanides sur les pièces de monnaie de Bahrām V<sup>e</sup> (421-438) (pl. XII, fig. 1.29) même si on peut apercevoir sur une pièce, la couronne d'une reine de la fin de la période Sassanide, il s'agit de la Reine Bōrān (630-631) (pl. XX, fig. 2.3 et 2.4m voir p.35 et p. 169), cette couronne est ornée de disques s'élevant au-dessus de la base de

---

<sup>468</sup> Khaleghi-Motlagh: Ency. Iranica en ligne

la couronne- disques perlés, des ailes et un croissant<sup>469</sup>. En revanche, aucune des coiffes vues sur les pièces ne ressemble à la couronne portée par le chasseur sur ce plat.

Ettinghausen nous propose deux méthodes référentielles pour l'identification des rois sassanides dans les scènes de chasse :

«In the one basic group which shows actions regarded a *usual* for royalty, the identification is achieved through the specific crown of the king, while in the second group the well-known *unusual* event, or certain aspects of it, establishes the ruler. In a typical example of the first category, the heroic but commonplace royal action would be the slaying of lions. Other examples show different wild beasts (for instance, boars), while still other pieces render the chase of fleet animals, like deer, ibexes or gazelles.»<sup>470</sup>

Ettinghausen en conclut donc que le plat du Metropolitan Museum of Art appartient au second groupe et que la couronne confère le niveau royal du chasseur mais sans pour autant pouvoir l'identifier.<sup>471</sup>

Cela dit, en examinant la position du chasseur sur le chameau et la tenue de sa coiffure, comparable à celle des autres plats sassanides décrivant des scènes de chasse (pl. XII, fig. 1.30), on peut imaginer qu'il doit s'agir d'un personnage royal : les cheveux sont tirés et recouverts d'un tissu de soie qu'on appelle *korymbos*, surmonté sur la tête, deux rubans flottant derrière lui, il arbore une ceinture perlée attachée autour de la poitrine. Le chasseur est équipé d'un arc, porte des boucles d'oreille, un collier et une tunique longue sur un pantalon bouffant.

La femme est de petite taille et assise derrière le chasseur, profil à droite- il s'agit probablement de Azāda, la compagne de la légende de Shah-nama.

La représentation de la femme sassanide se distingue particulièrement par l'arrangement des cheveux : un tas de boucles serrées se lève au-dessus du front et une queue de tressé pend derrière le cou.<sup>472</sup>

Elle porte un diadème perlé, noué derrière la tête avec deux rubans rayés flottant à l'arrière, une longue boucle devant l'oreille, elle est vêtue d'une longue robe transparente, manche longue et ornée de petits points en forme de triangles, elle porte aussi un collier.

---

<sup>469</sup> Hoving 1969 : 24 ; Ely Rubin 1975 : 103 ; Ettinghausen 1979 : 26 ; Harper 2006 : 170

<sup>470</sup> Ettinghausen 1979 : 26

<sup>471</sup> Ettinghausen 1979 : 27

<sup>472</sup> Harper 1978 : 49

Harper a comparé la coiffure de la femme du MMA à celle d'un plat du British Museum-Tank de Punjab (pl. I, fig. 1.1). Elle s'exprime ainsi:

«An almost identical hair style appears on a contemporary Indian silver bowl in The British Museum. Less close but perhaps related is a style current in Rome in the second century. Part of the hair was curled up above the forehead and the rest was braided and wound in a bun behind the head. Only occasionally did a long twist of hair hang down behind the neck. »<sup>473</sup>

Ce bol a été trouvé en août 1892 près de Buddigharra, à environ quatre miles à l'ouest de Tank, à Dehra Ismail Khan région du Punjab. Un hindou l'a découvert dans l'un des monticules courants dans la région, après la chute de fortes pluies, ce qui peut avoir contribué à le déterrer.<sup>474</sup>

Le bol du British Museum se compose d'un médaillon central. A l'intérieur, on découvre un motif de vigne ondulée à la marge, d'un personnage masculin, nu, ventru et moustachu, assis en train de boire dans un rhyton à bec à tête d'animal. Il porte un diadème décoré de feuilles de vigne dans ses cheveux, un tissu mince drapé sur ses cuisses et des sortes de bottines. Il porte également des boucles d'oreille en forme de grain de raisin, un collier et des bracelets qui s'apparentent à des rinceaux de vigne. A la main gauche, il tient le col d'une outre à vin.

Une femme de petite taille assise à sa droite, profil à droite, vêtue d'une jupe longue, plus large et ondulée vers la fin, d'un châle attaché à une broche ronde au niveau du cou, les seins nus. Elle tient une petite coupe de vin à la main droite, une couronne ou plus probablement un collier à la main gauche. Elle porte également des boucles d'oreilles, un collier autour du cou et des bracelets. Ses cheveux ressemblent à une queue de tressé qui pend à l'arrière dans le dos.

La représentation d'un homme nu, moustachu, ventru à l'intérieur du médaillon central de ce bol est liée à celle de *yashka*<sup>475</sup> - une créature surnaturelle masculine en rapport avec les arbres chez les Bouddhistes<sup>476</sup>.

Ce personnage pourrait être Kubera, roi de Yashka, sorte de Dieu de la boisson dans l'art Gandhara et qui est servi par une femme.<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> Harper 1978 :49

<sup>474</sup> Dalton 1964 : 58

<sup>475</sup> Dalton 1964: 59

<sup>476</sup> Bussagli 1984: 501

<sup>477</sup> Dalton 1964: 59

L'action de boire du vin dans l'antiquité est fortement liée à la tradition Dionysiaque comme l'indique Dalton :

« Bacchanalian scenes are found not only in Gandhara but is sculpted from Mathurā. The name Dionysos had been known in the extreme north-west since the time of the Bactrian Greek kings, and Dionysiac practices may have been transferred to the Yakshas in the part of the India nearest to the countries where the vine was cultivated.»<sup>478</sup>

Martha. L. Carter, nous fait savoir que le bol du British Museum décrit une scène dionysiaque attribuée à l'art Kushān, « *Kushān dionysiac Yaksha tradition* » et correspond étroitement à Kubera.<sup>479</sup> Elle s'explique ainsi :

« It is a work which appears to have been created out of a series of iconographic and stylistic amalgamations that preceded it and thus to have been produced in a very late era of Kushān influence.»<sup>480</sup>

Depuis le bord du médaillon jusqu'au rebord du bol, le décor est cannelé. La technique cannelée pour la fabrication des objets en argent a été utilisée par les artisans sassanides ainsi que par les Indiens. Ainsi, Carter mentionne au sujet de la fabrication du bol de Tank et de sa ressemblance avec l'art sassanide :

« Although we cannot believe that the Tank bowl was the product of a Sasanian atelier, it does bear the mark of a tradition contemporary with cultures within the Sasanian orbit which display elements of a dionysiac symbolism in silverwork decoration in many ways parallel to that found in Gandhāra.»<sup>481</sup>

Le type de robe portée par la femme du plat du Metropolitan Museum of Art est une sorte de *palla*<sup>482</sup> Romain, selon Goldman :

« The mantle (Roman *palla*) with plain edging is wrapped around the body, carried over the left shoulder and secured with waist band. A long-sleeved ankle-length shift is worn underneath; both articles of dress carry the standard three-dot scatter pattern. Narrow wristlets or bracelets, beaded neck band, and a ribbon diadem complete the custom. »<sup>483</sup>

La femme sassanide coiffe habituellement ses cheveux vers l'arrière du front, les boucles en spirales ou en tresses tombant sur ses épaules ou sur son dos. Une seule boucle tombe devant l'oreille. La décoration des cheveux se compose d'un ruban ou d'un diadème perlé

---

<sup>478</sup> Dalton 1964: 59

<sup>479</sup> M. L. Carter 1968 : 133

<sup>480</sup> M. L. Carter 1968 : 133

<sup>481</sup> M. L. Carter 1968 : 133

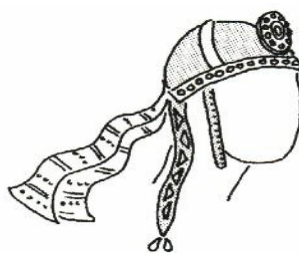
<sup>482</sup> *Palla*: manteau en forme rectangulaire pour femmes (J. L. Sebesta et L. Bonfante 1994 : 245)

<sup>483</sup> Goldman 1997: 254sq, n° A18, fig. 18, p. 257

noué derrière la tête, se prolongeant par d'autres rubans longs ou courts, parfois rayés, flottant à l'arrière ; ou bien tout simplement d'un bonnet rond et perlé couvrant la tête.

Ce sont essentiellement des portraits de femmes qui sont représentés sur les sceaux de cette époque. On y trouve le même style de coiffure du IV<sup>e</sup> siècle (pl. XII, fig. 1.31 a, b). En revanche, son homologue gréco-romaine préfère avoir généralement les cheveux en vagues, en tresses et en boucles, parfois le long de la nuque ou avec des tresses errantes occasionnelles pouvant friser jusqu'à l'épaule.<sup>484</sup>

Goldman nous suggère une décoration supplémentaire sur le diadème de la femme du plat du MMA, à savoir, un disque incrusté au-dessus du front (dessin 1.3).<sup>485</sup>



Dessin 1.3 MMA détail de diadème, d'après Goldman 1997, n° B31, p. 267

A propos de la coiffure de la femme du plat du MMA, Harper déclare :

«On the reliefs of Khusrau II (591-628) at Taq-i Bostan and on Sasanian seals of the fourth century and later there are females with plaits of hair. The curled arrangement of the hair over the forehead, however, is lacking in these representations. It is possible that the distinctive hair style on this plate is intended to characterize the woman as a foreigner. In the Shah-nameh account, Azade is a Greek.»<sup>486</sup>

A propos de la datation du plat du MMA, Harper précise :

« A few details suggest a date for this plate (MMA) in the fifth or early in the sixth century: the bent little finger of the bow-string hand; the pronounced ridge on the arm of the bow; the gilding of the design rather than the background; and stylized linear drapery folds. It is possible, therefore, that the vessel was actually made during the reign of Bahram V, the king with whom this tale was associated in later times. »<sup>487</sup>

<sup>484</sup> Goldman 1997 : 241

<sup>485</sup> Goldman 1997 : 263, n° B31, fig. 31, p. 267

<sup>486</sup> Harper 1978 : 49

<sup>487</sup> Harper 1978 :49



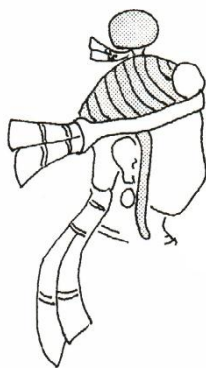
## 1.2 Deux plats du State Hermitage Museum (cat. n° 14 et cat. n° 17)

### 1.2.1 Le plat du State Hermitage Museum (cat. n° 14)

Sur le plat en argent doré (cat. n° 14), le chasseur se tient sur un chameau, profil à droite, accompagné d'une femme de petite taille qui porte des flèches, quatre gazelles sont en train de galoper. Le plat est endommagé dans la partie située au niveau de deux des quatre gazelles, on voit donc seulement la scène des cornes découpées par une seule flèche.

La couronne portée par le chasseur est typologiquement similaire aux couronnes sassanides mais comme pour la couronne du plat du MMA, nous ne pouvons pas l'identifier formellement comme celle de Bahrām V<sup>e</sup> (420-438) telle qu'elle apparaît sur ses pièces de monnaies.

La coiffure de la femme de petite taille qui est assise derrière le chasseur de profil à droite, est ornée d'un *korymbos* recouvert d'un tissu avec deux petits rubans, « un symbole de royauté ou de divinité »<sup>488</sup>, un diadème avec un disque au front noué autour de la tête dont les rubans flottent derrière la tête et une longue boucle devant l'oreille (dessin 1.4). Elle est vêtue d'une tunique drapée à longues manches et d'un pantalon, la décoration se limite à des petites lignes parallèles, gravées verticalement sur la manche et ondulées horizontalement sur la partie basse, deux rubans larges liés tombent sur les épaules.



Dessin 1.4 détail de diadème State Hermitage Museum,  
d'après Goldman 1997, n° B34, p. 267

Le personnage féminin sur ce plat donne l'impression de jouer un instrument de musique bien que le plat soit endommagé précisément à cet endroit.<sup>489</sup>

La coiffure de cette femme se rapproche de celle d'une autre figure féminine, celle du vase du Freer Gallery of Art (cat. n° 50) datant de la même période mais sans *korymbos*. Malgré le fait que ce vase illustre une scène dionysiaque avec le dieu du même nom, une ménade

<sup>488</sup> Harper 2006 : 171

<sup>489</sup> Grabar 1967 : 51

et un jeune homme, la coiffure et la robe de la figure féminine n'en restent pas moins du même style que celui du plat n° 14.

Cela nous conduit à penser que la fabrication du plat et du vase viennent probablement du même atelier ou artiste.

### **1.2.2 Le plat en argent doré du State Hermitage Museum (cat. n° 17)**

Sur le plat en argent doré (cat. n° 17) et comme sur deux autres plats déjà mentionnés, le chasseur se trouve sur un chameau, profil à droite, accompagné d'une petite femme et de quatre gazelles en train de galoper.

Le chasseur porte une couronne qu'on ne peut toujours pas identifier aux pièces de monnaies de Bahrām V<sup>e</sup>, mais à l'identique des rois sassanides, il porte le carquois et un arc.

Une femme de petite taille assise derrière le chasseur, le visage de face, avec les cheveux longs, coiffés en arrière et à partir du cou, deux longues queues de tressé pendant à l'arrière, sans bonnet ou diadème, porte une longue robe à manches longues et drapée en décors pointés.

Ses yeux sont plus grands que sur les deux autres plats, c'est le nouveau style que l'on trouve à la fin de la période sassanide.

Contrairement aux deux autres plats, elle n'a pas de rôle particulier, elle ne porte ni flèches ni carquois du roi, Selon Harper :

«Elle fait le geste tout simplement avec sa main droite, de saisir une poignée de la selle du chameau avec sa main gauche. Cette femme est une figure moins importante dans la scène puisque qu'elle ne détient pas de flèches et que ses cheveux ne sont pas arrangés de telle manière qu'ils laisseraient supposer qu'elle est un membre de l'élite.

MR»<sup>490</sup>

Parler de la chasse, sans évoquer la grande œuvre d'art de l'époque sassanide à Tāq-e Bostan (590- 628), n'aurait aucun sens. Sur le bas-relief du Tāq-e Bostan, dans la partie concernant la chasse aux cerfs, en haut et à gauche, on trouve une femme conduisant des chameaux, portant « un diadème et des cheveux longs tressés sur ses épaules »<sup>491</sup> (pl. XIII, fig. 1.32). Cette scène nous enseigne que les femmes accompagnaient les rois et les princes pendant la chasse royale. Ce que l'on peut illustrer aussi par la présence d'autres

---

<sup>490</sup> Harper 2006 : 172

<sup>491</sup> Harper 2006 : 170

personnages assis sur les éléphants derrière les princes et donnant l'impression de les assister (pl. XIII, fig. 1.33).

Ettighausan précise à cet égard :

«The second characterizing feature is the girl companion on the hunt, even though she does not carry a lyre as the Shah-nameh text demands, but hands an arrow to the king. This iconographic variation has been inspired by a slightly different version of the text or by another, now lost representation of a similar hunting scene in which the attending maiden served just that function. In any case, her action does not contradict the main story, since it makes Azadeh a participatory figure in another sense, somewhat like the *nose kelim*, the armour-bearers of the kings in the Old Testament.»<sup>492</sup>

Harper cite également une remarque de Boris Marshak :

« Boris Marshak has suggested that the representation on the Metropolitan Museum silver plate- and on the other related works of art described below- is influenced by images in the art of Sogd where the Zoroastrian god Verethragna, one of whose avatars is a camel, is accompanied by a female associate. Since this god and the Sasanian king share the same name (Bahram), eastern images of Verethragna may well have served as models for the Sasanian artists. »<sup>493</sup>

## 2. Représentation la scène sur les objets d'arts

### 2.1 Les sceaux

Bien que le plat du MMA soit encore un cas unique parmi les objets en argent sassanide (en raison d'une couronne de fantaisie), il n'est pas le seul objet à illustrer ces images mettant en scène « Bahrām V<sup>e</sup> et Azāda ». Il existe au moins quatre sceaux avec des interprétations sur ce thème, celui qui se trouve dans la collection du Dr Phyllis Ackerman, un second dans le *Antikenabteilung* du *Staatliche Museum* de Kassel, le troisième au State Hermitage Museum et le quatrième dans les collections du National Museum à Cracovie.

Ils sont par ailleurs tous remarquables par le fait qu'ils révèlent la vérité sur la légende de Shah-nama, ce que les plats n'étaient pas en mesure de démontrer. On y voit désormais que la femme de petite taille ou Azāda est représentée sur la scène en tant que musicienne-harpiste conformément à la légende de certaines représentations médiévales.

---

<sup>492</sup> Ettinghausen 1979 : 27

<sup>493</sup> Harper 2006 : 171

### 2.1.1 Les sceaux de la collection Dr. Phyllis Ackerman et du musée Kassel

Dans la collection du Dr. Phyllis Ackerman comme dans celle du musée de Kassel, elle est représentée à deux reprises, la première, sur le chameau derrière Bahrām V ou le chasseur et la seconde, jetée au sol. En revanche, dans la collection du musée de Cracovie, Azāda n'est représentée que sur le chameau. Par contre, les scènes de chasse proprement dites n'y sont pas illustrées.

Sur le sceau de la collection de Ackerman (pl. XIII, fig. 1.34), le chasseur et la femme sont de même taille, dos à dos sur un chameau partant vers la droite ; trois petits animaux sont représentés sans que l'on sache s'ils ont été touchés ou non par une flèche. La femme tient un instrument musical – une harpe à sept cordes (selon Ibn Qurdadī, les gens de Khorassan possédaient une harpe de la sorte, la *muwannaj* -ou *zanjs*<sup>494</sup>), la femme apparaît une fois sur le chameau et une autre fois à terre.

On voit sur le sceau de Antikenabteilung du Staatliche Museum de Kassel (pl. XIII, fig. 1.35), le chasseur et la femme de même taille, dos à dos sur le chameau, partant vers la droite, un seul animal de proie est représenté, il ressemble davantage à un lapin qu'à une gazelle. On y voit aussi une femme musicienne, une fois sur le chameau et une autre fois par terre. Deux personnages portent une ceinture.

### 2.1.2 Sceau du State Hermitage Museum

Le troisième sceau se situe au State Hermitage Museum. Selon un passage de V. Lukonin, il est apparenté au début de la période Islamique (ce sceau n'a pas été publié)<sup>495</sup>.

### 2.1.3 Sceau du Musée National de Cracovie

Le sceau détenu en Pologne par un collectionneur d'art renommé et antiquaire Constantine Schmidt-Ciazynski (1817 -1889) a été remis en 1886 aux collections du Musée National de Cracovie<sup>496</sup> (pl. XIII, fig. 1.36).

Le chasseur et la femme sont dos à dos sur un chameau, partant vers la droite, un animal au galop avec deux flèches sur sa tête, la femme avec une harpe à cinq cordes, porte un bonnet rond, une longue queue de tressé pend à l'arrière.

Dans l'art sassanide, le chameau ne faisait pas non plus partie des animaux les plus couramment représentés. On ne le trouve que sur les sceaux, sur le panneau de chasse au

---

<sup>494</sup> Thompson 1978 : 21

<sup>495</sup> Ettinghausen 1979 : 28

<sup>496</sup> Sliwa 1991 : 49

cerf à Taq-i Bustan et sur les plats en argent attribués à Bahrām Gūr<sup>497</sup>, avec une seule bosse mais sur les stucs et les objets d'art islamique, on le voyait avec deux bosses.

## 2.2 Le stuc

Le sujet de Bahrām V<sup>e</sup> et Azāda a aussi été traité à travers une autre forme d'art au début de la période Islamique, il s'agit des panneaux en stuc de *Chal Tarkhan-Eshqābād*, près de Rayye (Téhéran).<sup>498</sup>

Ces panneaux apportent une contribution importante à la compréhension des idées qui prévalent dans la période qui suit la chute de la dynastie sassanide. Il illustre les qualités «héroïques» du dieu-roi et démontre la vénération durable des souverains sassanides<sup>499</sup>.

## Conclusion

Après l'étude approfondie des détails sur les personnages féminins des trois plats précités, on peut en dégager quelques traits communs: les vaisselles sont toutes fabriquées en argent doré, elles mettent toutes en évidence les différences de dimensions entre le chasseur de grande taille et la femme de petite taille<sup>500</sup>, aucun de ces plats ne montre d'instruments de musique joués par les femmes ; la place des femmes sur le chameau est toujours derrière le chasseur; elle utilise toujours la poignée de la selle<sup>501</sup> pour se tenir sur le chameau et bien que Azāda soit représentée avec le chasseur, c'est ce dernier qui est influent pour donner l'impression de mouvement sur le plat<sup>502</sup>.

La scène narrative du plat du MMA diverge manifestement des chasses royales sassanides classiques qui sont représentées sur les plats en argent de la cour en étant le premier exemple de style central Sassanide inspiré d'une légende divine, héroïque ou princière plutôt que d'un modèle de chasse royale symbolique.<sup>503</sup>

---

<sup>497</sup> Thompson 1978 : 22

<sup>498</sup> Thompson 1978 : 18-22

<sup>499</sup> Harper 1978: 114

<sup>500</sup> Thompson 1978 : 20

<sup>501</sup> Thompson 1978 : 22

<sup>502</sup> Thompson 1978 : 20

<sup>503</sup> Harper 2006 : 171

## C. La scène mythologique attribuée à l'art Manichéen (cat. n° 8)

### *Introduction*

La scène de ce plat est une scène rare dans l'art sassanide notamment sur les argenteries découvertes à ce jour.

Le plat se décompose en trois scènes, la partie supérieure, la partie inférieure et la partie centrale ; chacune nous relate un détail de la cosmologie Manichéenne. Les textes manichéens en écriture sogdienne et moyen-perse contiennent des allusions à certaines figures divines. De la même façon, on retrouve les images de ces figures dans l'art de cette religion, comme dans les peintures ou les fresques, les miniatures et les fragments en tissus, notamment en Asie Centrale.

Mani, le fondateur de cette religion du III<sup>e</sup> siècle est un personnage atypique, à la fois fondateur et prédicateur d'une religion mais aussi un artiste-peintre talentueux (voir annexe 8-D). Il est lui-même à l'origine d'une iconographie capable d'exprimer ses idées ainsi que la doctrine du syncrétisme du zoroastrisme, du christianisme, du judaïsme et du bouddhisme. A l'époque de Mani, quatre iconographies représentant quatre religions différentes se trouvent en effet dans la même région frontalière entre l'Empire romain et l'Empire Perse.<sup>504</sup>

Il existe en fait trois types d'illustrations pour cette iconographie manichéenne : les miniatures, les peintures murales et les peintures sur les tissus.

Le livre de l'image ou *Eikon* en langue copte ou *Ardahang de Mani*- en moyen perse, est un chef-d'œuvre traitant de la doctrine cosmologique des manichéens que l'on attribue à son fondateur, Mani, le peintre lui-même. Il développa non seulement un script calligraphique à sa façon mais il les décora aussi de ses propres œuvres artistiques.<sup>505</sup>

L'Asie Centrale est une région importante de l'art manichéen. Les documents tels que les fresques, miniatures ou manuscrits viennent presque tous de l'oasis du Turfan. Cela dit, on les trouve aussi dans d'autres régions majeures comme *Kocho* (*Kočo*, en chinois *Gao-ch'ang*)-l'ancienne capitale royale des Ouïghours avant l'installation des tribus turques ; *Yār-khoto* (en chinois *Kiao-ho*)- à environ 15 kilomètres à l'est de Tourfan, endroit fréquenté, pendant la période Han, par les marchands chinois et également pendant la

---

<sup>504</sup> Grabar 1979 : 30

<sup>505</sup> Klimkeit 1982 : 15

période Tang avant le changement de capitale à *Kocho* par les Ouïgours. On les trouve enfin dans les Sanctuaires des gorges des contreforts du Tourfan- où on peut découvrir de nombreuses grottes, temples et monastères. On peut trouver encore des traces de l'art manichéen parmi les fouilles réalisées sur le site de *Toyuq*, dans la grotte-temple du *Murtuq* où se trouvent de nombreux livres comportant des miniatures manichéennes et enfin dans la grotte-temple bouddhiste de *Bäzäklik* avec ses peintures ou fresques murales notamment la scène de l'arbre à trois branches- un symbole unique qui montre le royaume de la lumière.<sup>506</sup>

Le sujet du plat est comparable à celui des tissus en soie chinoise d'influence manichéenne, des monnaies Kouchan, de l'ossuaire zoroastrien sogdien, la mosaïque de Syrie, des deux bols en argent Bactriens ainsi que de la statuette de la déesse Isis- Tyché.

## **1. Représentation de la scène sur l'argenterie**

### **1.1 Le plat de Al- Sabah collection, Kuwait (cat. n° 8)**

Ce plat en argent au fond doré (cat. n° 8) est décoré d'une scène unique parmi les œuvres d'art existantes de la période sassanide. Les images exceptionnelles du plat par leur rareté nous expliquent l'eschatologie complexe prêchée par le prophète babylonien du troisième siècle- Mani (216-276)<sup>507</sup>.

Le plat est composé de trois scènes : l'image du jardin dans la partie inférieure, une déesse assise sur un trône au centre et la coque d'un bateau en forme de lune (Moon-boat) dans la partie supérieure.

#### **- La scène de la partie inférieure du plat**

On y voit un homme sur la partie inférieure- il s'agit de l'élú, il est barbu et nu, il porte un collier, sa tête est surmontée d'un diadème en forme de trois pétales de fleur- symbole de lumière, il a la jambe blessée entourée d'un bandage, il tient dans la main droite, une coupe à boire. Il est debout à proximité d'un taureau bossu.

Une vierge nue apparait sur la droite, elle porte deux colliers : le premier autour du cou et le second plus long sur sa poitrine. Sa jupe est longue, drapée et pointillée. Sa tête comme celle de l'élú est surmontée d'un diadème en forme de trois pétales de fleur, elle tient dans

---

<sup>506</sup> Klimkeit 1982 : 23-27

<sup>507</sup> Harper 2015 : 305

la main droite un objet de forme ronde- « il s'agit probablement d'une perle de la représentation de la 'lumière- âme' <sup>508</sup>».

« The pearl corresponds here to the light-soul scattered throughout the world, which is led to redemption through the Manichaean church. The apostles correspond to the divers, and the “light-givers of the heavens” (sun and moon) are the merchants. The fact that the pearl lies in the depths of the sea indicates the deep entanglement of the soul in Matter. The human soul resting in the body is symbolized by the pearl lying in its shell. »<sup>509</sup>

Selon Harper, la fonction de la vierge est identique à celle de Dēn chez les zoroastriens- déesse féminine qui selon les croyances de cette religion conduit les âmes des vertueux vers le *Činwad puhl*, que le fidèle traverse pour aller au paradis.<sup>510</sup>

« When death comes to one of the Elect (Zaddīgā), Primal Man sends him a light shining deity in the form of the Wise Guide. With him are three deities, with whom there are the drinking vessel, clothing, head cloth, crown, and diadem of light. There accompanies them a virgin who resembles the soul of that member of the Elect. »<sup>511</sup>

Ce texte fait valoir l'importance de la couronne et du diadème de lumière qui sont deux éléments essentiels pour la bénédiction chez les manichéens et lesquels sont empruntés à l'idéologie royale des sassanides.<sup>512</sup> Comme en témoigne le texte manichéen suivant :

« [Texte] M 43 v1-2, 6-7: 'O famous prince, throne-holder, crown bearer ... may your throne be arranged in joy ... may you always remain happy'; BBB 181: 'the great glory and eternal diadem'; M 729 II vI, 1-10: 'then finally you may helmet, garland and diadem from Ohrmizdbay, the father ... there may you be forever glad and thrive, rejoice in happiness' »<sup>513</sup>

La vierge est assise sur les flancs d'une sorte de « monstre marin » (?) avec un visage humain portant des cheveux longs et s'appuyant sur deux pattes. Cependant, l'interprétation de cette dernière figure reste ambiguë.

Entre l'image de la vierge et celle de l'élu, on aperçoit un chien pourvu d'une queue longue et épaisse. Il s'agit d'une autre image connue chez les zoroastriens qui croyaient que le regard du chien avait le pouvoir de soustraire le mal du défunt, l'animal était également considéré comme le gardien du *Činwad puhl* pour l'accès au paradis.<sup>514</sup>

---

<sup>508</sup> Harper 2015 :307

<sup>509</sup> Heuser et Klimkeit 1998 : 80

<sup>510</sup> Harper 2015 : 307

<sup>511</sup> Skjærvø 1995a: 277

<sup>512</sup> Skjærvø 1995a: 277, note 37

<sup>513</sup> Skjærvø et Humbach 1983 : 51

<sup>514</sup> Harper 2015 : 307



« The dog owed its importance in the Zoroastrian religion to the central role it played in rituals associated with death, where, it is believed, the dog commanded protective power. ... After death, to counteract the influence of the Nasu, before it is left exposed outside, a corpse must be exposed to the gaze of a dog, or a bird of prey. This ceremony is called *sagdīd*, literally ‘seeing by a dog’. The dog used for the *sagdīd* was preferably counting as two additional eyes (markings above the eyes counting as two additional eyes) or a white one with yellow ears. »<sup>515</sup>

Nous pouvons donc interpréter l’image du chien regardant vers le ciel comme celle de l’animal favorisant l’accès au paradis tel une créature bénéfique.<sup>516</sup>

Concernant l’interprétation des éléments zoroastriens chez les manichéens, Skjærvø nous explique que Mani reprenait les éléments d’autres religions pour les incorporer dans sa propre religion. Il ne refuse pas les religions précédentes mais selon lui, elles n’avaient pas le pouvoir suffisant pour résister aux attaques du mal et par conséquent Mani considérait que la vérité qu’elles contenaient était altérée.<sup>517</sup>

A propos de la coupe à boire ou de la vaisselle que porte le personnage masculin, le texte du *kephalaia* 113 nous informe de trois vaisselles jouant un rôle cosmologique dans la purification de la lumière :

« Mani taught that the universe was layered, with eight earths and ten heavens, and carefully constructed for the purification of the light. The term ‘vessel’ is variously used in this complex cosmology. However, the reference to such surrounding the universe would seem to indicate the three vessels of water and darkness and fire that the Living Spirit first poured down from the heavens, and that he then swept out to ditches prepared for them at the edge of the universe. »<sup>518</sup>

#### - **La scène de la partie supérieure du plat**

Sur la partie supérieure du plat (pl. XIV, fig. 1.37), au-dessus de l’image de la déesse- au centre du plat, on voit deux colonnes et des âmes nues- deux de chaque côté, le haut de leur tête semble dissimulé par leurs bras prolongés de mains ouvertes ou bien leurs têtes seraient remplacées par des formes de perles. Les âmes montent sur deux colonnes en direction de la coque d’un bateau en forme de lune (Moon-boat). Sur le bateau, nous trouvons deux personnages jeunes et nus, leurs bras sont tendus l’un vers l’autre et leurs mains sont ouvertes. Derrière eux, on aperçoit un grand panier. Le bateau est dirigé aux moyens d’une longue rame.

---

<sup>515</sup> Moazami 2006 : 127-128

<sup>516</sup> Harper 2015 : 307

<sup>517</sup> Skjærvø 1995a: 263

<sup>518</sup> Gardner 1995 : 274

Les âmes accèdent au bateau en forme de lune par des colonnes identifiées comme les ‘colonnes de la gloire’. Celles-ci représentent la voie lactée par laquelle la lumière monte librement vers la lune puis de la lune vers le soleil.<sup>519</sup>

La colonne de la gloire est également décrite comme étant l’échelle vers la ‘*Lumière-Nous*’ identifiée comme une émanation de Jésus dans la doctrine manichéenne<sup>520</sup> :

« [s’adressant à Jésus], Our stair that goes to the light, our ladder that leads to the height. »<sup>521</sup>

L’iconographie de la « colonne de la gloire » à travers les firmaments est un motif familier dans la littérature manichéenne. Selon le texte, chaque navire de lumière est représenté comme une lune en forme de croissant qui est réservé pour deux voyageurs. Il est convaincu comme un navire qui transporte la lumière libérée, y compris la lumière libérée du corps des justes élus. Ces deux voyageurs pourraient symboliser l’âme libérée et sa lumière comme un double (pl. XIV, fig. 1.38).<sup>522</sup>

Selon les textes manichéens dans le voyage céleste, les âmes sont transportées en premier lieu vers la lune puis vers le soleil et enfin vers le paradis.<sup>523</sup>

L’image du bateau en forme de lune (Moon-boat) est une image manichéenne essentielle. On peut la trouver sur un fragment de tissu en soie (pl. XIV, fig. 1.39) sous forme de miniatures. Cette particularité se retrouve également dans les livres.

Au milieu du tissu, la lune est représentée comme un bateau d’une couleur dorée. Trois figures identifiées comme des sauveurs ont leur place sur la lune, au centre ‘Jésus la splendeur’, les jambes croisées et le diadème sur la tête, ensuite la ‘Vierge de lumière’, elle est la ‘chef des âmes’ et enfin le ‘premier homme’ le symbole de la ‘Première Pensée’, les traits du visage n’ont cependant pas été conservés.<sup>524</sup>

Selon une autre interprétation de la scène sur le tissu, on y apercevrait au centre l’image de Jésus, la splendeur entourée de deux voyageurs priant lesquels pourraient aussi être assimilés aux âmes montant au ciel- les symboles de la délivrance. Elles vont aller vers le soleil puis vers le royaume de la lumière.<sup>525</sup>

---

<sup>519</sup> Heuser et Klimkeit 1998 : 43

<sup>520</sup> Heuser et Klimkeit 1998 : 43

<sup>521</sup> Skjærvø 1995a: 279

<sup>522</sup> Gulácsi 2015 : 462

<sup>523</sup> Skjærvø 1995a: 279

<sup>524</sup> Klimkeit 1982 : 46

<sup>525</sup> Klimkeit 1982 : 46

L'interprétation iconographique des deux parties, inférieure et supérieure du plat, selon la pensée manichéiste, est basée sur la cosmologie et la destination de l'être humain. Pour développer cette idée sur l'art, les manichéens utilisent un langage symbolique spécifique, par exemple, l'âme humaine est illustrée par le 'thème de la perle' (note 292, p.136).

La métaphore de la perle se réfère à la fois à l'âme individuelle qui a besoin du salut et à l'âme de la lumière dans le cosmos, c'est à dire 'l'âme vivante' qui se situe dans le monde entier et qui représente toutes les particules de lumière dans le monde. La recherche de l'âme est comparée aux activités des plongeurs qui s'immergent dans la profondeur de la mer pour trouver et rapporter ses précieux trésors. La mer se réfère précisément à ce monde. Les marchands de perles- un autre symbolisme, sont les apôtres tel Mani- l'émissaire de la lumière. Les âmes entrent ensuite dans le royaume de la lumière, elles sont accompagnées des apôtres après avoir traversé les dangereuses mers du monde où les pouvoirs de l'obscurité attendent que le trésor et les marchands de perle y sombrent corps et biens.<sup>526</sup>

Le symbole de bateau en forme de lune (Moon-boat) sur ce plat nous fournit une preuve manifeste de l'univers et de l'imagerie complexe des manichéens.<sup>527</sup>

A gauche du plat, devant le trône de la déesse, on voit un motif ressemblant à une colonne décorée de suites de demi-cercles en forme d'écailles de poissons. La colonne se termine au sommet par une forme hémisphérique ornée de lignes hachurées. Un jeune homme nu (une âme ?) se trouve debout sur un double panier devant la colonne. Son bras droit est au-dessus de la tête comme geste de démonstration de respect envers la déesse. On peut découvrir un récipient par terre. La même scène peut être observée sur la partie inférieure du plat dans laquelle un jeune homme nu (une âme ?) apparaît sur le dos d'un autre personnage penché sur un tapis décoré de lignes parallèles, entre l'élue et la vierge.

L'interprétation de ces scènes est néanmoins à nouveau ambiguë. Selon les textes manichéens, on peut attribuer à l'image des paniers sur le plat la symbolique de la poitrine, source d'enseignement et au récipient, la fonction de collecter les âmes<sup>528</sup> :

---

<sup>526</sup> Klimkeit 1982 : 15sqq

<sup>527</sup> Harper 2015 : 307

<sup>528</sup> Harper 2015 : 307

« The “scale” in Kerdīr account has a Manichean parallel in a *Manichean Psalm*: “ May the *bēma*<sup>529</sup> become for thee ... a measuring-balance of your deeds.”... May also provide a clue to the meaning of \*čayēn, which has exercised the ingenuity of several scholars since I detected it: “May the *bēma* become for thee ... a chest filled with teaching”. Such a meaning would agree with my original suggestion that the word denotes some kind of a vessel for collecting (from *čīdan* “to pick, collect”) something, probably the souls of the damned. »<sup>530</sup>

Les symboles du soleil en forme de douze pales et ceux du croissant de lune sont dessinés sur le fonds du plat et des deux côtés, gauche et droite.

Comme nous l’avons déjà mentionné, la doctrine de Mani est basée sur trois temps. Celui de la création du soleil et de la lune se trouve dans le deuxième temps- le temps médian. Ibn al-Nadīm nous relate ainsi la parole de Mani :

« Mani a dit : « Il crée ensuite le Soleil et la lune pour la purification de la lumière qui est dans ce monde. Le Soleil purifie la Lumière qui a été souillée par les « Démons du chaud » et la Lune purifie la lumière souillée par les « Démons du froid ». Cette lumière est purifiée dans la Colonne de Louange où elle remonte avec les hommages et les glorifications et les bonnes paroles et les actions pieuses. » Et il dit : « Tout cela parvient au Soleil qui le transmet à une Lumière supérieure dans le Monde de la Glorification ... »<sup>531</sup>

## - La scène de la partie centrale

### a) Le trône :

Au centre du plat, une déesse est assise sur un trône qui a la forme d’un pont qu’on appelle précisément- ‘trône-pont’. Derrière le trône, on peut apercevoir un grand poisson. Cet animal est probablement lié au ‘dieu de la grande rivière’<sup>532</sup>, de la région Est – à savoir la rivière Oxus (Āmū Daryā).

On peut voir aussi le dieu Oxus sur le revers d’une monnaie en or du roi Huvishka (150-190 EC) de Kushan portant la légende suivante, « OAXP O ». Il tient à la main droite un grand poisson en tant que symbole de la rivière (pl. XV, fig. 1.40).<sup>533</sup>

<sup>529</sup> «The Greek word *bēma* meant “platform,” “stage,” or “judge’s seat.” A raised throne called the *bēma* was of great importance in the Manichean festival, so much so that the name was also given to the festival itself. As a Manichean term, the word is attested in Greek (*bēma*), Latin (*bema*, also tribunal), and Coptic (*bema*, also *manhmest* “seat”). In eastern Manicheism the translation *gāh* “throne” or *gāhrōšn* “throne of light” was preferred and most often appears in Middle Persian and Parthian texts, with Mid. Pers. *nišēm* (*nšym*) “seat” as an occasional alternative. In Turkish Manichean texts the equivalent of *bema* appears to be *čaidan* or the like, written *c’ y’n*, *c’ yd’ n*, *j’ yd’ n* in Manichean scrip. » Warner Sundermann 1989, Encyclopedia Iranica online, IV/2, p. 136-137.

<sup>530</sup> Skjærvø 1995a: 278

<sup>531</sup> Citation par Decret 1974 : 88sq

<sup>532</sup> Bailey 1943 : 65, note. 2; Rosenfield 1967 : 90; Harper 2015 : 309

<sup>533</sup> Rosenfield 1967 : 92

La planche du trône est décorée de cinq bandeaux, ornés de différents motifs (pointillé, chaînes croisées, lignes hachurées et arêtes de poissons). Le trône-pont repose sur huit piliers entre les deux pieds principaux du trône. On peut même distinguer les lignes des ondes de l'eau autour des piliers du pont. Une couronne en forme de trois pétales se situe encore sous l'arc du pilier central.

D'autres éléments iconographiques évoquent le même sujet tel que le fragment de l'ossuaire zoroastrien sogdien décrivant la scène de jugement du musée d'Histoire de Tachkent (pl. XV, fig. 1.41).

« Le sujet, maintes fois décrit par les textes pehlevi, est le jugement de l'âme du défunt au pont Činvad. »<sup>534</sup>

Les deux personnages représentés sur l'ossuaire sont deux dieux couronnés :

« Celui qui tient la balance est Rašn, « le Juge » ; celui qui s'avance vers lui en tenant par la main le défunt (dont l'image se trouvait dans la partie cassée) est Srōš, le psychopompe par excellence, que le *Bundahišn* nomme seul dans ce rôle. »<sup>535</sup>

La partie en dessous de la balustrade est ornée par des motifs en spirales assimilées à des ondes. En revanche, Grenet nous donne l'explication suivante :

« Le pont Činvad ne traverse pas de rivière : il enjambe le mont Harā, l'Harborz des textes pehlevi. Les spires doivent donc indiquer des nuées, à moins qu'il ne s'agisse des fumées de la bouche d'enfer qui s'ouvre sous le pont pour engloutir les damnés incapables de la franchir. »<sup>536</sup>

#### **b) La déesse :**

La déesse est vêtue d'une robe longue plissée à la ceinture, les manches sont courtes, la partie haute est transparente et la trace de la poitrine est bien marquée. La draperie de la robe est composée de lignes bien parallèles horizontales et les parties plissées sont ondulées verticalement. Grâce à une série de plis croisés au centre et à côté des plis, la forme de la robe et les reliefs des plis sont clairement marqués.

La jambe gauche est allongée alors que la jambe droite est à demi pliée. Ses pieds sont nus et ornés de bracelets aux chevilles. Elle tient un sceptre dans la main droite qui se termine par une sorte de plume large verticale et une grande corne d'abondance dans la main gauche, remplie de fruits (pomme, poire, grenade comme fruits de l'automne). La corne est complétée d'un ruban en forme de papillon et d'une perle en forme de larme.

---

<sup>534</sup> Grenet 1986 :106

<sup>535</sup> Grenet 1986 :107sq

<sup>536</sup> Grenet 1986 :107

Le visage de la déesse est de forme ovale et de trois quart, le nez est bien marqué, les yeux plats sont également grand ouverts, les sourcils sont arqués et la bouche, fermée. Les cheveux de chaque côté de sa tête sont bien visibles sur le front et couverts de petites boucles serrées, une ligne centrale sépare les cheveux en deux parties. Par contre, les cheveux sont lisses au niveau des épaules.

Elle porte une couronne sur la tête qui se décompose en deux parties ; la partie inférieure a la forme peu commune d'un tube circulaire qui tourne autour de la tête de la déesse évoquant ainsi une image de personnage nimbé. La partie supérieure est composée d'un cou haut à large bord. Deux lignes fines descendent verticalement du haut vers le bas, de chaque côté de la partie tubulaire de la coiffe de la déesse et ce qui nous donne une impression de déesse voilée. Les deux éléments combinés de la couronne sont appelés « calathos/modius and nimbus»<sup>537</sup>.

Du point de vue iconographique, dans l'art grec ancien, un panier en forme de vase était un symbole d'abondance et de fertilité.

En l'occurrence ici, on reconnaît la corne d'abondance et la couronne de la déesse sur le plat sassanide comme étant les figures les plus courantes sur les pièces de monnaie Kouchan représentant la déesse de l'abondance et de la prospérité, Ardoxsho.

Harper nous explique que les images d'Ardoxsho et de la déesse sur le plat sassanide viennent des déesses grecques appelées Tyché et Gê :

« The prototypes for the images of both Ardoxsho and the goddess depicted on the silver vessel are Greek goddesses such as Tyche (Fortune) and Ge (Mother Earth), who carry cornucopias and wear different types of conical headdresses referred to variously as a modius, calathos, or polos.»<sup>538</sup>

Si l'on veut comparer plus précisément la scène de l'ossuaire zoroastrien sogdien du musée d'Histoire de Tachkent à celle de la déesse du plat sassanide, hormis le point commun de la position assise sur le trône- pont ; la balance, symbole du jugement final, n'apparaît pas sur le plat sassanide bien qu'on pourrait considérer que le sceptre de plume à la main droite de la déesse sur ce même plat est assimilable à cette balance.

Selon le texte manichéen, la 'Vierge de la lumière' est une déesse créée par Dieu dans la phase sotériologique de l'émanation du panthéon. Sa désignation dans différentes langues

---

<sup>537</sup> Harper 2015 : 309

<sup>538</sup> Harper 2015 : 308

fait référence systématiquement à une jeune femme célibataire, proche de l'élément divin de la lumière.<sup>539</sup>

Au sujet de la statue de cette déesse, le texte manichéen nous indique :

« Jesus, the Tree of life, is the Father; the fruits, the Light Mind, is the son; the Maiden, this sweet one, is the Holy Spirit. [...] Jesus, the physician of the wounded; the Light Mind, the sun of hearts; the Maiden, the mother of all life. »<sup>540</sup>

Suivant les textes religieux, le rôle de cette déesse est d'une part le salut- car elle apparaît aux justes élus au début de leur vie après la mort, ayant la tâche de transférer leurs âmes vers le royaume de la lumière et d'autre part, le jugement après la mort d'une façon plus générale dans la cosmologie héritée de l'art manichéen chinois du treizième et quatorzième siècles.<sup>541</sup>

Le texte du *kephalaia* 114, nous renseigne sur les caractères de la Vierge de lumière :

« She is described as a guide, just as is the eschatological Light Form who comes to greet the departing soul with her three angles carrying the victory prizes... She represents the perfection of the elect soul. Essentially the virgin is the manifestation of the soul in all her chastity and power. »<sup>542</sup>

D'un point de vue chronologique, les draperies de la robe de la déesse sur le plat sassanide sont semblables aux images de stuc du temple de feu zoroastrien du VI<sup>e</sup> siècle, situé dans la province de Khorasan à Bandian, près de Nishapur au nord-est de l'Iran (pl. XV, fig. 1.42).<sup>543</sup>

Du reste, cette région de Khorasan était voisine géographiquement et culturellement de la zone d'influence des manichéens et donc fréquentée régulièrement par ces derniers.

« Manichaeism had existed since the third century in Khorasan, and a thriving center of the religion from the fourth to the sixth century was in neighboring Bactria. »<sup>544</sup>

D'un point de vue typologique, la forme, le style et l'atelier de la vaisselle indiquent clairement l'appartenance à l'art sassanide. La région du sud de la rivière d'Oxus- entre Bandian et Balkh, a probablement été un centre actif de développement de la culture et de l'art sassanide.<sup>545</sup>

---

<sup>539</sup> Gulácsi 2015 : 400

<sup>540</sup> Gulácsi 2015 : 400

<sup>541</sup> Gulácsi 2015 : 401sq

<sup>542</sup> Gardner 1995 : 275

<sup>543</sup> Harper 2015 : 309, Gignoux 1998 : 251-258, Rahbar 1998 : 213- 250, Gignoux 2008: 163-174

<sup>544</sup> Harper 2015 : 309

<sup>545</sup> Harper 2015 : 309

## 2. Représentation la scène sur les objets d'arts

### 2.1 Trois fragments-folio, bannière et tissu manichéens

#### 2.1.1 Un folio du 'livre de l'image'

La vierge de la lumière est représentée dans une icône au sein du livre de Mani- identifié comme le 'livre des images', ce qui est confirmé par une évidence à la fois du texte et de l'image. Selon la source du texte, la déesse est représentée assise sur le trône telle une divinité majestueuse. Ce texte explique comment les dieux du Panthéon manichéen sont assis sur le trône y compris la vierge de la lumière qui occupe le troisième trône dans le bateau qui appartient à la nuit.<sup>546</sup>

« The first throne is the throne of the Father, the God of Truth ... This is the first throne ... the one that surpasses all thrones.... Three thrones are in the ship of the day; one is that of the Ambassador (i.e., Third Messenger), the second is that of the Great Spirit, the third is that of the Living Spirit. Once again, there are three thrones in the ship that belongs to the night: the first is the throne of Jesus the Splendor, the second is that of the First Man, the third is that of the Virgin of Light. These six thrones are established in the two ships. »<sup>547</sup>

On trouve également l'image de la 'Vierge de la lumière' sur deux fragments picturaux de Kocho, datant du milieu du VIII<sup>e</sup> siècle au début du XI<sup>e</sup> siècle, au Musée d'art asiatique de Berlin.

Le premier est un fragment de folio, fabriqué pendant la période ouïghour de l'histoire manichéenne au format de codex orienté horizontalement recto verso.<sup>548</sup> La partie recto montre une déesse assise (?) portant une couronne dorée qui se compose d'un bandeau décoré de douze cercles sur sa face et d'un disque central décoré de rubans des deux côtés (pl. XVI, fig. 1.43 a, b). Deux anges nimbés tiennent la couronne sur la tête de la déesse au-dessus d'un halo en forme de croissant doré qui passe derrière les épaules de la déesse et progressivement rétrécit au sommet. Dans ce croissant, un halo d'une certaine complexité entoure la tête de la déesse. Il se compose de quatre couches : un bandeau vert uni, un bandeau brun composé de douze petits bustes, un bandeau bleu plus étroit et un bandeau doré plus profond composé de cinq petites entailles semi-circulaires. La divinité est représentée de face. Seul le côté droit de sa tête a pu être conservé. Ses cheveux sont longs et noirs, on peut apercevoir son œil et son sourcil.

---

<sup>546</sup> Gulácsi 2015 : 401

<sup>547</sup> Képhalaïon 29, 81.21-81.16 (Gulácsi 2015 : 402)

<sup>548</sup> Gulácsi 2015 : 222



Bien qu'il manque une partie des détails du visage, il est fort probable que ce visage appartienne à celui d'une divinité féminine.<sup>549</sup> Au verso, les motifs conservés ne sont pas suffisamment en bon état pour être identifiables.

### 2.1.2 Bannière funéraire de Kocho

La seconde scène représente la 'vierge de la lumière' de face, assise sur un trône, dans la partie supérieure d'une bannière funéraire, de Kocho (pl. XVI, fig. 1.44 a, b).

Sa couronne en forme de bandeau rouge surmonté de petits visages- « environ dix-huit <sup>550</sup> » est située au-dessus de sa tête. Elle porte un diadème orné de deux pétales- comme un cœur (?), au centre.

Ses cheveux sont longs et noirs mais la coiffure n'est pas clairement identifiable. Son visage est rond, on peut découvrir un voile blanc derrière sa tête.

Elle est vêtue d'une tunique verte unie et d'un manteau orange-rouge avec manches longues. Son manteau est décoré d'un double bandeau blanc sur ses bras et ses poignets, elle porte également une ceinture décorée de la même façon et dont l'extrémité tombe au milieu. On peut également distinguer deux boutons dorés sur ses épaules qui font partie apparemment des ornements du manteau décoratif de son manteau (?). Elle porte un pantalon de couleur orange, large et bouffant.

Elle tient un livre ouvert entre ses mains. Les livres sont souvent représentés dans l'art manichéen. Gulácsi nous le confirme avec cette citation suivante :

« It seems to be especially relevant in salvation imagery, as it is seen in connection with the salvation of the righteous, where each elect is shown with a book. »<sup>551</sup>

La déesse est assise sur un trône vert et doré. Elle écarte ses jambes mais en resserrant ses pieds l'un près de l'autre. Une mandorle qui a la forme d'un large disque de couleur verte unie à l'intérieur et dorée sur les bords apparaît derrière le trône. Une ligne rouge fine encadre la partie extérieure dorée du disque.

Le halo est positionné devant la mandorle mais derrière la tête de la déesse. Il est de couleur rouge foncée et se termine par un bandeau jaune-or.

On peut distinguer deux élus plus petits positionnés de part et d'autre de la déesse, en vue de trois quart. Ils sont vêtus d'une robe large blanche, leurs mains sont cachées par des manches longues.

---

<sup>549</sup> Gulácsi 2015 : 576

<sup>550</sup> Gulácsi 2015 : 276

<sup>551</sup> Gulácsi 2015 : 405

### 2.1.3 Fragment d'un tissu bordé à Kocho

Un fragment de tissu brodé en soie, trouvé à Kocho, de dimension 35 x 20 cm, daté entre le VIII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle, est conservé au Museum of Indian Art à Berlin (pl. XVI, fig. 1.45 a, b). Il est composé de trois figures féminines, chacune est debout sur une fleur de lotus ouverte.<sup>552</sup>

Deux élites- à droite de la scène, portent des vêtements entièrement drapés. La figure principale- à gauche de la scène se distingue des deux élites par le vêtement, la coiffure et les attributs.

Elle porte une robe blanche multicolore qui contient des plis colorés (orange-rouge), de longues manches et un long manteau brun qui pend derrière les bras contournant le bas du corps avec des lignes festonnées (ou aux bords dentelés). Les cheveux longs noirs bouclés tombent sur les épaules et des boucles courtes séparées ornent son front. La tête est surmontée d'une sorte de couronne en bleu clair, endommagée. Un nimbe à décor perlé et multi couleur autour de la tête. Elle porte à la main gauche entre l'index et le pouce, une fleur 'en forme de bourgeon'<sup>553</sup>

Le Coq, Klimkeit et Azarpay l'identifient comme une des trois divinités manichéennes, à savoir « La vierge de lumière »<sup>554</sup>, selon le texte *kephalaion* 114 :

« Then shall a light virgin come ... That virgin acts as a guide. She goes on before and it is extended to the heights above, and received in to this spiritual image. And she sculpts it and adorns it with the new man within. It is sealed with all the limbs of this light virgin who is present and dwells in the new man. ... It is the virgin of light who robes the new man and who shall be called 'the hour of life'. She is the first, but she is also the last. »<sup>555</sup>

La partie supérieure gauche du tissu est occupée au tiers par un croissant de lune (Moon-boat). La combinaison de ces motifs sur le tissu bordé suggère la transmission de la lumière libérée vers le Moon-boat de la nuit soit en d'autres termes la libération de l'âme vivante de l'homme vertueux vers le paradis.

---

<sup>552</sup> Gulácsi 2001: 193

<sup>553</sup> Gulácsi 2001: 194, n° 265

<sup>554</sup> Le Coq 1913 : Taf.6a/ Klimkeit 1982 : 47/ Azarpay 2011 : 63

<sup>555</sup> Gardner 1995 : 275-276

## 2.2 Numismatique

Ardoxsho et Nana sont les plus importantes divinités féminines illustrées sur les monnaies Kouchan, les deux divinités représentent d'ailleurs probablement un seul et même personnage.<sup>556</sup> Elle est représentée assise de face sur un trône, nimbée, vêtue d'une robe longue flottante, d'un diadème surmonté d'une coiffe conique. Elle porte à la main droite une corne d'abondance et à la main gauche, un diadème prolongé de longs rubans (pl. XVII, fig. 1.46).

Cette image est influencée par les images hellénistiques de Tyché ou Démètre, déesses grecques qui se trouvent en position debout ou en trônant. Ces images elles-mêmes ont été utilisées également par les prédécesseurs Indo-Grecs et Saka des kouchans (pl. XVII, fig. 1.47). Cela dit, l'image de la déesse seule assise sur un trône s'est maintenue sur les pièces de monnaies de la dynastie de Gupta en Inde, la convertissant en emblème de Sri-Lakshmi.<sup>557</sup>

## 2.3 Mosaique de Syrie

Pendant une campagne de fouilles en 1971 dans la salle AW de l'édifice « au *triclinos* » à Apamée en Syrie, une très ancienne céramique a été découverte sous des pavements de pierre du VI<sup>e</sup> siècle. En 1972, la recherche commence sur cette pièce après en avoir démonté et numérisé les principaux éléments datant du VI<sup>e</sup> siècle.<sup>558</sup>

La mosaïque comporte également deux parties : l'une carrée avec un médaillon central dans une composition géométrique ; une autre en forme demi-circulaire à décor d'écailles imbriquées. On y trouve l'image de la déesse Gê (la terre-mère) dans le médaillon central de la première partie. Cette partie en céramique est environ de 5,10 x 5,10 m et datée du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle.<sup>559</sup>

Balty nous explique ainsi la forme de la mosaïque :

« La bordure (largeur totale : 0,52 m) est faite d'une succession de bandes colorées (rose foncé, jaune, blanc)- séparées par un filet moutarde-et de doubles postes, brique sur fond blanc. Sur le côté Nord (raccord avec la mosaïque de l'abside), la bordure se

---

<sup>556</sup> Rosenfield 1967 : 74

<sup>557</sup> Rosenfield 1967 : 74

<sup>558</sup> Balty 1973 : 311

<sup>559</sup> Balty 1973 : 312

réduit au motif de doubles postes, entourés de part et d'autre d'une bande blanche. »<sup>560</sup>

On peut voir aussi à l'intérieur de ce cadre :

« Un jeu de huit losanges entrecroisés, recoupés à leurs extrémités par des cercles- schéma de composition particulièrement fréquente en Orient au Bas-Empire-, détermine au centre du tapis un médaillon circulaire décoré d'une majestueuse figure de Gê, la Terre, et aux quatre angles des panneaux octogonaux présentant les bustes féminins des Saisons (ci-après : l'Automne) ; l'espace restant est orné de motifs géométriques d'une grande richesse, appartenant pour la plupart au répertoire courant du « style arc-en-ciel », tel qu'il est adopté sur les pavements de Syrie dans un de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle. »<sup>561</sup>

La représentation se situe dans le médaillon central (pl. XVII, fig. 1.48) :

« Une tête féminine sur fond blanc. Tout le cou et l'épaule droite sont encore visibles mais une large cassure masque entièrement l'épaule gauche et le départ du buste. Le personnage a la tête légèrement de trois-quarts vers la gauche, les yeux tournés dans le même sens. La chevelure, entremêlée de fruits et de feuillage, retombe en boucles dans le cou. Sur la tête repose un *modius* en forme de coupe métallique d'où pend un voile dont on voit distinctement le dessin au-dessus de l'épaule droite (ces traits verts marquent bien en effet les limites d'un voile et ne sont pas des bandelettes : si l'intérieur n'est pas coloré, c'est pour indiquer précisément la finesse et la transparence du voile et permettre à la tête de se détacher sur un fond blanc). Dans la moitié droite du médaillon, parallèlement au visage, se dresse la partie supérieure (la partie inférieure est détruite) une corne d'abondance, dont le bord incurvé rappelle tout à fait celui du *modius*. On reconnaît parmi les fruits de la terre dont elle regorge une grenade, un épi de blé, une poire et, se détachant sur une feuille de vigne, une grappe de raisins. Un fruit de couleur jaune et dont l'extrémité pointue rappelle celle d'une banane me semble difficile à identifier. Sur l'épaule droite nue s'attache la robe et on aperçoit autour du cou le départ d'un collier. ...

Le dessin du voile est fait de deux lignes de tessères dans la gamme des verts (un ton foncé, un ton clair). Le *modius* et la corne d'abondance présentent visiblement un aspect métallique (dégradé brique, moutarde, jaune foncé, jaune) ; les ombres sont rendues en brun foncé et brun et la tache lumineuse sur la surface polie et bombée des objets est faite d'une ligne de tessères blanches.

La corne d'abondance, l'épi de blé, les fruits de la chevelure sont autant d'éléments qui pourraient déjà, s'il en était besoin, suggérer une identification de ce personnage avec la

---

<sup>560</sup> Balty 1973 : 312

<sup>561</sup> Balty 1977 : 72

Terre nourricière : c'est bien d'elle qu'il s'agit ici, ainsi que l'atteste en effet l'inscription grecque Γ H, placée de part et d'autre du *modius*. »<sup>562</sup>

La déesse est ainsi représentée sous les traits d'une femme majestueuse, coiffée de feuillage et de fruits, portant une couronne de calathos/ modius et tenant une corne d'abondance remplie de fruits.

Sa couronne en forme de calathos est attachée à l'arrière à un voile léger retombant sur ses épaules. La couronne de fruits ou d'épis de blé est également un élément unique confirmant ainsi qu'elle est la représentation de Gê. Il faut ajouter que le calathos représente un symbole de fertilité, d'origine orientale et qui caractérise la Terre.<sup>563</sup>

« Le *calathos* désigne à l'attention toute divinité féconde ; attribut proprement chthonien, il appartient donc à ce titre à l'iconographie la plus fondamentale de Gê. »<sup>564</sup>

Bartly précise également :

« Dans l'art romain impérial, le *Calathos* est surtout connu comme attribut d'Artémis à Ephèse, de Sérapis ou d'Isis (une Isis-Tyché portant un Calathos accompagné du voile bouffant d'Atargatis est notamment représentée sur une peinture du Fayoum). »<sup>565</sup>

On voit dans les quatre octogones qui entourent le médaillon central des figures, une représentation des saisons comme les anges ailés : l'Automne au Sud-Est, l'Hiver au Nord-Est, Le Printemps au Nord-Ouest et la figure de l'Eté probablement au Sud-Ouest car effacée.<sup>566</sup>

Le voile de la déesse Gê tombe derrière son calathos alors que le voile de la déesse du plat sassanide (cat. n°8) descend en plis verticaux derrière ses cheveux puis le tissu finit par tomber sur l'épaule gauche de la déesse en tournant autour de son bras gauche.<sup>567</sup>

## 2.4 Deux bols en argent Bactrien

On découvre l'image de la déesse Tyché sur le médaillon central de deux bols en argent, le premier partiellement doré et l'autre intégralement, de la collection d'al-Sabah au Koweït, datant de l'empire Séleucide / le royaume de Bactriane du III<sup>e</sup> à la moitié du second siècle av. J. –C.

---

<sup>562</sup> Balty 1973 : 315sq

<sup>563</sup> Balty 1973 : 341-342

<sup>564</sup> Balty 1977 :74

<sup>565</sup> Ibid., p. 74

<sup>566</sup> Balty 1973 : 315

<sup>567</sup> Harper 2015 : 308

#### **2.4.1 Le bol en argent doré de Tyché en position incliné**

Le seul motif illustré sur le médaillon central de ce bol représente une déesse qui est vêtue d'un chiton, un manteau et des sandales. Elle tient à la main droite une corne d'abondance posée sur l'épaule. Sa robe, ses cheveux et la corne d'abondance sont tous dorés mais son visage et ses bras sont en argent. Les doigts de la main gauche- qui ont été récemment recollés, semblent marquer un geste de bienveillance (pl. XVIII, fig. 1.49 a, b).<sup>568</sup>

Selon Harper, la jeune femme qui est représentée sur ce médaillon est la déesse Tyché, le symbole de la bonne fortune et dans ce cas le signe du pays Bactrian et de sa bonté.<sup>569</sup>

Dans le monde Hellénistique, cette déesse personnifie la fortune des villes avec sa couronne en forme murale. En revanche, la déesse sur le bol de la collection al-Sabah ne porte aucune couronne. Ses cheveux sont séparés en deux parties au centre et les boucles apparaissent sur ses épaules des deux côtés.

La ressemblance est frappante entre la représentation de la déesse sur ce bol et celle de la déesse Ardoxsho sur le revers des monnaies Kouchan (pl. XVIII, fig. 1. 50). On y distingue nettement les mêmes traits caractéristiques qui sont ceux de la corne d'abondance et de l'absence de couronne.<sup>570</sup>

Harper émet la remarque suivante à ce sujet :

« It is possible that a goddess of good fortune was known to the indigenous population of Bactria before the Greeks arrived, and that she acquired a Hellenistic veneer that persisted through the Kushan era, when she became one of the most prominent figures on their gold stater reverses. Both Tyche and Ardoxsho blend into the persona of some versions of the Indian goddess of good fortune Sri, whose emblem is an open lotus.»<sup>571</sup>

On peut donc en conclure que la corne de l'abondance est présente sur les deux vaisselles à savoir sur le plat sassanide (cat. n° 8) et sur le bol du musée al-Sabah.<sup>572</sup>

#### **2.4.2 Le bol en argent doré d'emblème d'un buste féminin**

A l'intérieur d'un bol en argent doré, on aperçoit un médaillon central décoré d'un buste de femme de face- probablement une déesse, portant une couronne cylindrique avec un sommet plat (pl. XVIII, fig. 1.51 a, b).

---

<sup>568</sup> Harper 2015 : 127

<sup>569</sup> Harper 2015 : 127

<sup>570</sup> Harper 2015 : 127

<sup>571</sup> Harper 2015 : 128

<sup>572</sup> Harper 2015 : 128

La couronne est décorée de quatre créneaux à gradins (merlon à trois niveaux), deux au centre (front et derrière) et deux sur les côtés, une forme connue « d'anciennes fortifications d'Asie Centrale<sup>573</sup> ». Une bande étroite torsadée à travers le front de la femme, elle porte également un collier court.

Ses cheveux sont délimités par de grosses touffes de boucles. Le visage de la déesse est de forme ovale, le nez est bien marqué, les yeux plats sont également grand ouverts, les sourcils sont arqués et la bouche, fermée. On trouve les traces d'or sur une partie des sourcils et de la joue droite ainsi que sur les lèvres.

Sa robe est une sorte de chiton, bien serrée sous la poitrine avec une encolure en forme de V bordée d'une bande décorative, perlée au milieu.

Son voile orné de points bouclés minces est drapé sur le haut de sa coiffure et tombe de façon égale sur ses épaules.<sup>574</sup>

D'une part, la femme représentée sur ce bol pourrait être la déesse Grecque Tyché, qui porte souvent une couronne murale mais d'autre part cette image pourrait être celle d'une reine. Dans ce dernier cas, nous savons que les reines de la période Parthe portent toutes le même type de couronne (cylindrique à décor mural).<sup>575</sup>

Le plus important dans cette image et celle du plat sassanide (cat. n° 8) est de constater qu'il s'agit sans aucun doute de la même représentation du voile sur la couronne des deux déesses.

## 2.5 Statuette de la déesse Isis-Tyché

La statuette de Nihavand, intitulée déesse Isis-Tyché de l'époque parthe est en bronze, elle date de la fin du I<sup>er</sup> siècle av. J. -C. au I<sup>er</sup> siècle après J. -C. Elle est exposée au Musée Melli d'Iran (pl. XIX, fig. 1. 52).

Cette statuette a été découverte à Nihavand- L'ancienne Laodicée (Luristan, Iran occidental) en même temps que d'autres petites statues également en bronze ainsi qu'une stèle en marbre. Cette dernière porte une inscription grecque :

« Une belle stèle en marbre a été découverte en 1946 sur une colline qui touche à la ville moderne de Nihavand, la Niphauanda de géographie grec Ptolémée. Elle porte un

---

<sup>573</sup> Harper 2015 : 150

<sup>574</sup> Harper 2015 : 150

<sup>575</sup> Harper 2015 : 150/ Lukonin 1967 : fig. 25

édit du roi de Syrie, Antioche III (223-187), établissant en 193 av. J. -C. le culte de son épouse, la reine Laodicée, dans le temple de l'endroit qui prit son nom. »<sup>576</sup>

Ghirshman et Vanden Berghe attribuent un nom différent à cette déesse :

« La déesse a été identifiée comme étant « Déméter<sup>577</sup> » ou « la reine séleucide Laodicée<sup>578</sup> » admise au panthéon sous le nom d'Isis-Fortuna. »<sup>579</sup>

A cet égard, Invernizzi nous indique la précision suivante :

« Le visage ne montre en tout cas aucune caractéristique individuelle, et l'ancien nom de la ville n'est pas une preuve suffisamment convaincante pour l'identification. Par contre, la représentation de la couronne démontre qu'il s'agit bien d'Isis. Cependant, la déesse est assimilée ici à Tyché, dont l'attribut caractéristique est la corne d'abondance. L'assimilation d'Isis et Tyché, ainsi que l'iconographie spécifique de la statuette étaient très répandues à l'époque hellénistique. »<sup>580</sup>

Il convient ici de préciser que le bras droit de la statuette est manquant. La statuette est coulée dans la masse. Il n'y a aucune trace de socle.

Selon Invernizzi, la représentation de la statuette est détaillée comme suit :

« La déesse est en position de face, La jambe gauche légèrement arquée et la hanche droite tournée vers l'avant. La ligne de l'épaule est inclinée, la tête aux trois quarts tournée vers la droite. Ses deux bras sont dirigés vers le bas. Une grande corne d'abondance dans la main gauche est remplie de fruits. Par-dessus se trouvent trois pommes de pin. La déesse porte une tunique et un manteau. Ses orteils dépassent de l'ourlet de la longue tunique. Celle-ci, sans manches, est fixée sur l'épaule droite sur laquelle on peut distinguer un bouton rond. L'épaule gauche est nue, étant donné que l'étoffe s'est glissée sur le bras. L'échancrure en V laisse apparaître le sein gauche qui est plutôt plat. Sur le dos, la découpe se prolonge en une ligne courbe. Le drapé tombe verticalement vers le bas à partir de l'épaule droite, alors que sur le sein droit, les plis sont inclinés. Transversalement sur le dos, ils sont légèrement bombés. Juste en dessous de la poitrine, sous la fine ceinture, les plis tombent de façon identique sur le ventre et les hanches. Après une interruption, à cause de l'amoncellement du manteau, ils se prolongent le long des jambes formant, vus de face, une structure en trois parties (un amas central de plis verticaux en fort relief entre deux groupes de plis, dont celui de droite est vertical et celui de gauche incliné). Vu de dos, sous le manteau, apparaît une série continue de plis verticaux qui s'élargissent légèrement vers le bas.

Le manteau recouvre les hanches et les cuisses, formant, devant et derrière, un amoncellement de plis légèrement torsadés qui se prolongent en un arc sur le côté du

---

<sup>576</sup> Vanden Berghe 1959 : 90, pl. 116a

<sup>577</sup> Ghirshman 1962b : 18, fig. a2

<sup>578</sup> Vanden Berghe 1959 : 90

<sup>579</sup> Wien 2000b : 248

<sup>580</sup> Wien 2000b : 248



corps, où ils sont maintenus par le bras de la déesse. La présence d'un textile sur le bras gauche ne se remarque qu'à l'arrière, grâce à une série de plis croisés en fort relief qui contrastent clairement avec l'étoffe de la tunique. Les deux coins de l'étoffe reposant sur le bras retombent en zigzag. L'ourlet droit du manteau retombe en arc sur la jambe droite. Cette forme se répète dans les plis profonds devant et derrière, alors qu'au dos, l'ourlet est plus long et quasi horizontal. Entre le dessus du ventre et les plis recourbés, la cuisse droite est marquée de plis semblables mais plus petits, aussi bien à l'avant qu'à l'arrière, où le relief est visiblement moins marqué.

Le visage de la déesse est de forme ovale. Ses traits sont peu prononcés, avec un nez aigu, un menton pointu, des yeux plats et un grand front. Les cheveux tombent de chaque côté du crâne, à peine visible sur le front, mais profondément entaillé à l'arrière. Là, une ligne centrale sépare deux rangées d'encoches horizontales torsadées qui se terminent en une couronne de boucles profondément incisées. Ces boucles forment différentes tresses libres qui sont rassemblées en un chignon, duquel ressortent des mèches roulées- typiques de la coiffure de la déesse-qui retombent de chaque côté du cou sur les épaules et sur le dos.

Sur la tête, elle porte la couronne d'Isis qui repose sur un diadème étroit. Tous les attributs d'Isis sont présents : le disque solaire avec deux grandes plumes est flanqué de deux cornes, et de la base sortent deux courts épis. »<sup>581</sup>

Les archéologues proposent une différente datation pour cette statuette, en l'occurrence ; « III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle av. J. -C. »<sup>582</sup>, « II<sup>e</sup> siècle av. J. -C »<sup>583</sup> et d'autres experts émettent l'éventualité qu'elle ait pu être « importée de Syrie ou d'Egypte »<sup>584</sup>, « l'esprit grec ou romain »<sup>585</sup>.

Invernizzi précise ainsi son interprétation:

« Etant donné que dans l'art romain, des exemples semblables de statuettes à sein gauche nu et portant des cornes courbées aux extrémités, sont connus, une datation plus tardive serait plus probable. Néanmoins, la possibilité subsiste que ces statuettes, ou certaines d'entre elles, ne soient pas directement importées de l'Ouest mais qu'elles aient été réalisées en Iran... Qu'elle ait été importée ou coulée sur place, quantité d'éléments de cette Isis-Tyché indiquent que la statuette ne date pas de l'époque hellénistique mais de bien plus tard-probablement entre la fin I<sup>er</sup> siècle av. J. -C. ... La structure des plis très variée témoigne d'une tendance naturaliste, mais la fraîcheur dans le style caractéristique de l'art hellénistique semble ici être sacrifiée au profit du souci du détail décoratif et formaliste. »<sup>586</sup>

---

<sup>581</sup> Wien 2000b : 248sq

<sup>582</sup> Ghirshman 1962b : 18, fig. a2

<sup>583</sup> Colledge 1977 : 82, pl. 3a

<sup>584</sup> Ghirshman 1962b : 18, fig. a2

<sup>585</sup> Colledge 1977 : 82, pl. 3a

<sup>586</sup> Wien 2000b : 248

Invernizzi finit par en dresser la conclusion suivante :

« Cette esthétique plutôt monotone peut être typique d'un environnement parthe comme d'un environnement romain. »<sup>587</sup>

### ***Conclusion***

Le plat de la collection d'Al-Sabah au Koweït est un plat unique en termes iconographiques manichéens. La présence d'une divinité au centre du plat traduit l'importance cosmologique de l'au-delà dans l'Iran du cinquième ou sixième siècle.

Cette divinité appelée 'la vierge de lumière' est équivalente à la déesse Daēnā dans la religion zoroastrienne. Elle est dotée de la même fonction, à savoir celle d'accompagner l'âme du défunt vers le paradis.

Chaque partie de la représentation de cette déesse est comparée aux autres divinités de l'est et de l'ouest Iranien. Cependant, l'existence de deux éléments importants sur le plat, à savoir une *cornocopia* et un bateau en forme de croissant de lune prouvent bien à l'évidence la présence de l'idéologie manichéenne.

---

<sup>587</sup> Wien 2000b : 248

## Chapitre 2 Les épouses royales - reines et les portraits en médaillons

### *Introduction*

Selon la tradition zoroastrienne, les hommes et les femmes sont spirituellement égaux mais ils ont des fonctions sociales différentes. Dans la société sassanide, la distinction entre la noblesse et la classe moyenne s'effectue par leur classement social. En revanche, on ne dispose d'aucun renseignement sur la femme de classe moyenne.

La noblesse représente une classe relativement nombreuse à cette époque, on la trouve dispersée dans tout le royaume ayant, pour la plupart de ses membres, la charge de l'administration locale des provinces. Cette classe apparaît peu dans les grands événements historiques mais elle détient cependant un rôle considérable dans l'administration de l'état et la gestion des affaires publiques.

« Ils sont des chefs, des propriétaires de terres et de villages ... et aussi les perceptions des impôts ... et supporter les frais entraînés par le train luxueux de la cour et les guerres coûteuses sans que le fardeau en fût trop lourd. »<sup>588</sup>

Cet ordre social fut néanmoins menacé vers la fin du V<sup>e</sup> siècle par le mazdakisme puis plus tard par la réforme du roi Kosrow I<sup>er</sup> (531-579 EC).

On reconnaît la femme noble dans la société sassanide à ses vêtements soyeux et à leur longueur, à ses pantalons et sa coiffure :

« The nobles are distinguished from the artisans and tradespeople by their dress and horses and trappings of pomp, and their women likewise by silken garments: also by their lofty dwelling, their trousers, headgears, hunting and whatever else is customary for the noble. »<sup>589</sup>

Un texte intitulé '*Husraw ī Kawādān ud Rēdag-ē*'-HKR (« Khosrow fils de Kavād et un page », consiste en un dialogue entre deux personnages, le roi Kosrow I<sup>e</sup> (531-570 EC) et un jeune page (*rēdag*) qui veut faire preuve de sa bonne éducation. Le texte est sous forme de questions posées par le roi et auxquelles le page répond en lui faisant des recommandations à suivre par exemple en termes de meilleure nourriture, vins, fruits, jeux, femmes et de bien d'autres sujets.

Revenons précisément et particulièrement sur le paragraphe 95-97 du texte en question sur la représentation de la meilleure femme :

---

<sup>588</sup> Christensen 1944 : 107

<sup>589</sup> Boyce 1968 : 48

« HKR 95 : Douzièmement, il daigna demander : quelle femme est la meilleure ?  
96 : Le page dit : «soyez immortel ! La femme la meilleure est celle qui, dans les pensées de l'homme, est aimée, et quant à la stature, qu'elle soit de taille moyenne, qu'elle ait la poitrine large, (et) la tête, les fesses (et) le cou (bien) formé, qu'elle ait le pied court, la taille fine, les plantes des pieds voûtées, les doigts longs, qu'elle ait les membres souples et bien charnus, les seins (comme des) coings, qu'elle ait les ongles (blancs comme) neige, les joues couleur grenade, les yeux en forme d'amandes, les lèvres de corail, les sourcils arqués, les dents blanches, fraîches (et) éclatantes, et les boucles noires, brillantes, longues, et, que dans la couche des hommes, elle ne parle pas d'une façon immodeste. 97 : Cela plut au Roi des Rois et il acquiesça. »<sup>590</sup>

En outre, il nous renseigne sur les parfums préférés des femmes de la cour dans l'extrait où il compare les parfums de différentes fleurs à ceux des femmes :

« HKR 75 : Le parfum de la giroflée jaune est pareil à celui de la femme libre, si elle n'est pas une prostituée. 78 : Et le parfum du faux jasmin (?) jaune<sup>591</sup> est pareil au parfum de la femme libre, si elle n'est pas une prostituée. 80 : Et le parfum de l'armoise est pareil au parfum de la mère<sup>592</sup>. 82 : Le parfum de la violette est pareil au parfum des jeunes filles. 88 : Le parfum du basilic sauvage/ calament (?) est pareil à celui de la mariée. 90 : Le parfum de l'églantine est pareil à celui d'une vieille femme.»<sup>593</sup>

Le texte fait apparaître que le parfum des femmes nobles et celui des courtisanes est différent, ce qui semble indiquer donc que deux rangs distincts de femmes existent à la cour.<sup>594</sup>

Un texte semblable en langue arabe existe dans le livre de « *Ghurār akhbār mulūk al-furs wa siyarihīm* »<sup>595</sup> (Premiers rapports sur les rois perses et leurs coutumes), il est attribué à Abū Mansūr 'Abd al-Malik al-Tha'ālibī' (961-1038). En revanche, l'histoire se situe pendant le règne du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628) et non de Kosrow I<sup>er</sup>.<sup>596</sup>

D'après Azarnouche, la première source de la représentation d'une femme parfaite de la cour, selon *āyīn Ardašīr*, pourrait être un *ēwēn-nāmag* sassanide :

---

<sup>590</sup> Azarnouche 2013 : 62

<sup>591</sup> « La couleur de la fleur, jaune dans les deux cas, aurait été le facteur de l'homéotéleute. Quoi qu'il en soit, cette couleur est encore fréquemment associée dans le folklore iranien avec la femme nubile et célibataire, en particulier selon le code des couleurs des costumes dans les communautés tribales. » Azarnouche 2013 : 156

<sup>592</sup> « C'est à al-Bīrūnī que nous devons non seulement l'identification de cette plante ... il indique qu'on l'appelle en persan falasb, et aussi farīrasb, et buy-e mādarān ... (parfume des mères). » Azarnouche 2013 : 158

<sup>593</sup> Azarnouche 2013 : 59-61

<sup>594</sup> Rose 1998 : 36

<sup>595</sup> Trad. Zotenberg 1900 : 705-711

<sup>596</sup> Des autres sources parallèle dans période islamique sont le livres *d'al-Tabari* (Zotenberg trad. 1867-1871 et réimpr. 2009: 399) et *Bal'ami* (Rowshan éd. 1380/ 2001 : 813-816) et le texte du *Samak-i Ayyār* (Farāmarz ibn Khodādād, Razavi trad. 1972 : 21).

« ... dans les livres sur les qualités des femmes, dont nous avons hérité de nos ancêtres, il était écrit que le propre de leur nature est d'aimer celui qui se trouve loin d'elles, quand des signes d'amour leur parviennent en dépit de la distance et qu'elles savent qu'ils viennent de l'aimé. »<sup>597</sup>

On doit préciser que cet extrait se réfère plus particulièrement aux femmes qui partagent la couche du roi ou celle des membres de la noblesse de la cour.

Dans son ouvrage de « Les prairies d'or », *Mas 'ūdī* nous apporte un autre témoignage du texte sur la représentation de la femme de la période sassanide :

« Al-Hadjjādj demandait à Ibn al-Qirriya quelle était la femme la plus digne d'éloge : ... Dépeins-moi celle qui est la meilleure à connaître et la plus douce.- C'est une jeune fille brillante de santé, dont la peau est délicate, dont le haut du corps est comme une branche et l'autre moitié comme une dune de sable : une fille aux lèvres charnues et rouges ; celle qu'une croissance exagérée n'a pas courbée et dont la taille n'est pas trop exiguë ; une belle aux boucles frisées, aux longues tresses flottantes ; potelée sous les hanches ; aux articulations flexibles. Quand on voit ses doigts, on les compare aux dents de la fourche, quand elle se lève, on la prendrait pour une colonne élancée. Voilà la femme qui fait naître les désirs et qui rend la vie à son amant dans une amoureuse étreinte. »<sup>598</sup>

Le texte Denkard 3.72, ajoute quelques éléments d'information sur la meilleure façon de choisir une épouse:

« ... la doctrine de la bonne Dēn nous fournit un résumé qui nous renseigne sur les espèces de jeunes femmes, celles parmi lesquelles il faut choisir et celles dont il faut s'abstenir. Il y a quatre espèces de femme : 1) belle et silencieuse ; 2) belle et pas silencieuse ; 3) pas belle mais silencieuse, 4) ni belle ni silencieuse. On choisit entre elles : pour son activité dans la maison, l'agrément et la joie qu'elle apporte au maître de la maison, celle qui est belle mais pas silencieuse ; pour sa non-nocivité, celle qui est belle et silencieuse. En l'absence des deux espèces énumérées plus haut, il faut se tenir loin de celle qui n'est pas belle mais qui est silencieuse, et de celle qui n'est ni belle ni silencieuse. »<sup>599</sup>

Par ailleurs, une partie également du « Livre des Prescriptions » revient sur les qualités des femmes et des courtisanes et aussi des prescriptions sur le comportement amoureux :

« ... pour les femmes, la première règle de l'amour était qu'elles devaient approcher [leur mari] sans être obligées de s'humilier, sans être contraintes à faire des

---

<sup>597</sup> Grignaschi 1966 : 121

<sup>598</sup> Azarnouche 2013: 159

<sup>599</sup> De Menasce 1973 : 77

déclarations, mais qu'elles ne devaient pas manquer de donner des témoignages de leur affection dans leurs regards, leur obéissance et leurs conseils. »<sup>600</sup>

Azarnouche tient encore à nous dire :

« Ces indices laissent entendre que, pour les épouses et les concubines royales, la séduction devait se manifester exclusivement par des ornements et des artifices de beauté, non pas par des mots d'amour, jugés indignes. »<sup>601</sup>

Ce chapitre traite de l'identification de la femme royale pendant la période sassanide en abordant les trois sujets principaux suivants :

- les femmes de statut royal : malgré les informations limitées dont j'ai pu disposer sur leur identification et leur représentation dans les objets d'art : la numismatique, les sceaux, les bas-reliefs, plus particulièrement une statue en bronze et un buste en argent;
- La partie principale de cette étude portera sur le thème du portrait médaillon- la représentation des bustes et des figures sur les argenteries sassanides.

---

<sup>600</sup> Grignaschi 1966 : 120-121

<sup>601</sup> Azarnouche 2013 : 170

## Partie I Les femmes de statut royal

Au début du III<sup>e</sup> siècle après J. –C., la ville d'*Istakhr*- capitale des anciens rois de Perse, était la ville la plus importante de cette région. *Istakhr*, à cette époque, était gouvernée par la famille *Gōtchihr* qui appartenait à la dynastie des *Bāzrangī*.

Sāsān, un homme de famille noble, était préposé au temple d'Anāhid à *Istakhr* et marié avec une femme de la maison des *Bāzrangī*. Cette femme s'appelait « *Rāmvahišt* / *Rāmbihišt* » ou « *Mīnahšabh* »<sup>602</sup>. Leur fils Pābag succéda à son père dans ce rôle, il profita de ses relations avec les *Bāzrangī* pour procurer à l'un de ses fils cadets, à savoir Ardashir, un emploi militaire de haut niveau dans la ville de Dārābjird. C'est à partir de ce moment qu'Ardashir désire accéder au trône de la Perse et renforce son pouvoir en conquérant la province de Kerman. Il est fait prisonnier par le roi Arsacide Valakhsh V<sup>e</sup> puis s'évade, la guerre éclate entre lui et le successeur du grand roi Arsacide à savoir Ardavān. Une grande bataille eut finalement lieu le 28 avril 224 entre Ardashir et l'armée arsacide. Ardashir en sortit vainqueur et fit son entrée triomphale à Ctésiphon, il se présenta comme le successeur des Arsacides.<sup>603</sup>

D'après Christensen, Ardashir épouse une femme arsacide c'est-à-dire la fille ou la cousine du roi Ardavān ou encore la nièce de Farrukhān qui était le fils d'Ardavān.<sup>604</sup>

Plusieurs légendes circulent autour de ce mariage. Selon Hertzfelds, Ardashir aura permis de légitimer sa dynastie en s'alliant à la maison arsacide. Cette version est rejetée par Christensen pour les deux raisons suivantes :

« ... d'abord à cause de la divergence d'opinions sur le degré de parenté de l'épouse d'Ardashir avec Aravān, puis par suite du fait suivant : la mention de ce mariage dans quelques sources arabes et persanes a pour but de prouver que Shapur, le fils d'Ardashir, ayant pour mère une femme de l'ancienne dynastie, était le successeur légitime des Arsacides ; mais Shapur était adulte avant la conquête de l'empire par son père, ce qui ressort du premier récit chez Tabari, où Shapur prend une part active à la bataille d'Hormizdaghān. Or, ce récit remonte probablement au Khvadāynāmag, tandis que la relation du mariage d'Ardashir avec la femme arsacide et de la naissance de Shapur issu de ce mariage, insérée dans l'histoire de Shapur chez Tabari, a été tirée de quelque légende populaire. »<sup>605</sup>

---

<sup>602</sup> Trad. Boswarth 1999 : 4

<sup>603</sup> Christensen 1944 : 81-83

<sup>604</sup> Christensen 1944 : 83

<sup>605</sup> Christensen 1944 : 84sq

L'inscription de Shapur I<sup>er</sup> (241-271 EC) sur « Ka'ba-ye Zardošt à Naqš-e Rostam (ŠKZ) »<sup>606</sup>, est un document remarquable sur l'histoire de la première période de l'époque sassanide. Cette inscription se décline en trois parties principales. La première concerne l'identification du roi, la seconde, la liste des royaumes et des provinces qui constituent l'empire et enfin la troisième, les trois campagnes militaires contre les romains.<sup>607</sup>

Une petite partie traite également de la religion, des cinq feux sacrés qu'il fonde pour les membres de sa famille à savoir un pour lui-même- roi des rois, un pour sa reine-fille, la reine des reines et trois autres pour ses fils à savoir Hormizd I<sup>er</sup> -roi d'Arménie, Shapur I<sup>er</sup> - roi de Mēšān (Mésène) et Narseh- roi d'Inde et des Scythes. Le nom du quatrième fils à savoir Bahrām- roi de Gēlān est mentionné plus loin. Il convient ici de rappeler que trois des fils de Shapur I sont montés sur le trône de l'Iran. Chaque feu est dédié à chacun des membres avec un budget quotidien ou annuel correspondant, accordé par le roi. En dernier lieu, une ultime petite partie est consacrée à la présentation des membres de la famille royale et de la cour.<sup>608</sup>

Parmi les personnages qui sont nommés sur l'inscription, on trouve certains noms féminins provenant de la famille des premiers rois sassanides. Les textes concernant cette partie sont choisis dans la version grecque et disent ceci :

« IV.2 : And here, also, by the inscription we found(ed) one fire, Good Fame of Shahpuhr by name, for our soul (memory) and after-name (name-preservation); one fire, Good Fame of Atūr-Anahīt by name, for Atūr-Anahīt's, the Queen of Queens, our daughter's, soul (memory) and after-name (name-preservation); .....;

IV.5 : For Sāsan's the Lord; and Pāpak's, the king; and Shahpuhr's, the king, Pāpakson; and Artakhshatr's, king of kings; and Khūrānzīm's the Empire's Queen; and Atūr-Anahīt's, Queen of Queens; and Dīnaky's, the Queen; and Varakhrān's, Gilan king; (and) Shahpuhr's, Mēshān king; (and) Ohrmazd-Artakhshatr's, Great king of Armenians; and Narsakhy's, the Sacan's king; and Shapuhrdukhtak's, the Sacans' Queen; (MP. alone, and Narsakhīdukht's, the Sacans' Lady) and Chashmak's, the Lady; and Pērōz's, the royal Prince; and Mirdūt's, the Lady, Shahpuhr king of king's mother; and Narsakhy's, the royal Prince; and Rōddukht's, the royal Princess, Anōshak's daughter; and Varāzdukht's, Khūrānzīm's daughter, Stakhriāt Queen; and Hōrmizdak's, the Armenians' king's son; and Hōrmizd's; and

<sup>606</sup> Cette inscription est découverte en 1939 par l'expédition du Chicago Oriental Institute. La première étude a été publiée en 1937 par M. Sprengling. Elle figure en trois langues : en Parthe en 30 lignes sur le mur ouest, en Moyen-Perse en 35 lignes sur le mur est et en Grec en 70 lignes sur le mur sud. L'inscription en Moyen-Perse est partiellement illisible et donc difficile à lire mais les deux autres sont moins endommagées.

<sup>607</sup> Sprengling 1953 : 3-6

<sup>608</sup> Henning 1939 : 846



Hōrmizdak's; and Otābakht's; and Varahrān's; and Shahpuhr's; and Pērōz's, the Mēshān king's sons; and Shahpuhrdukhtak's, the Meshan king's daughter; and Ohrmazddukhtak's, the Sacan's king's daughter, soul (memory), yearling lamb, one, bread, griv 1, khup's 5; wine, pas 4...

IV.6b: ...; Dīnaky, mother of king Pāpak; Rūtaky, mother of Artkhshatr, king of kings; Dīnaky, Queen of Queens, ...

IV. 6c : Those who have arisen under our rule (MP. Those who were under Shahpuhr, king of kings); Artakhshatr, king of Ntvšrkn (Greek Adiabene); Artakhshatr, king of Kirman; Dīnaky, Queen of Mēshān dastkirt Shahpuhr; ...»<sup>609</sup>

Sur cette inscription, on trouve 16 noms féminins avec des titres différents qui sont les suivants :

1. *Adūr-Anāhid bāmbišnām bāmbišn ī amā duxt* (la reine des reines et notre fille); C'est un nom qui est associé à deux divinités « Feu et Anāhitā ». le nom est mentionné deux fois sur ŠKZ. La première fois, le roi Shapur confirme qu'il a fondé le feu sacré pour sa fille Adūr- Anāhid et trois des fils. Les noms attribués à ces feux sont simplement le reflet du nom de leur bénéficiaire. La deuxième fois, son nom fait partie d'une liste de princes et de dignitaires de la cour.<sup>610</sup>

Son titre de 'reine des reines et notre fille' et la possibilité de *xwēdōdah* (mariage consanguin) la rend de facto, épouse du roi. Mais selon Gignoux et Harmatta, cela pourrait être une mauvaise interprétation de ce titre :

« ... such lists more often indicate social rank than family status. True, the queen of queens, who is not the king's wife, is only listed after the "queen of the empire" (the titular spouse).»<sup>611</sup>

Elle est représentée dans la scène d'investiture du roi Ardashir I<sup>er</sup> sur le bas-relief de Naqš-e Rājab (voir page 179, pl. XXIII, fig. 2.11).

2. *Xōrārnzēm šahr bāmbišn* (la reine du pays); L'identification de ce personnage est néanmoins problématique. Malgré le fait qu'elle porte le titre de 'reine du pays' (un titre unique dans la cour sassanide), son nom n'est pas dans la liste des bénéficiaires du feu sacré nommés par le roi.

Chaumont nous propose deux possibilités, soit elle est considérée comme ne faisant pas partie de la famille royale, soit elle est une épouse secondaire qui a donné naissance au prince héritier :

<sup>609</sup> Sprengling 1953 : 17-19

<sup>610</sup> Gignoux 1983 : 472

<sup>611</sup> Gignoux 1983: 472

« A son égard nous n'avons qu'une certitude, c'est qu'elle n'appartient pas à la descendance de Sasan : son nom n'est pas iranien mais très certainement arménien ou géorgien. ... Il est curieux qu'aucune source écrite n'ait gardé le souvenir du mariage de Shahpuhr avec cette étrangère qui a l'air pourtant de n'avoir pas été une reine ordinaire.... Cependant il est possible d'envisager Xuranzēm sous un aspect différent : comme une épouse secondaire-illégitime ?-de Shahpur, qui aurait reçu le titre de « reine d'empire » pour avoir donné le jour au prince héritier Ohrmizd-Ardashir, sinon aux autres fils du roi des rois. »<sup>612</sup>

Sprengling l'identifie comme l'épouse du roi Shapur I<sup>er</sup> et la mère d'Ohrmizd d'origine géorgienne :

« ... but she may be the mother of the crown prince ; her rare name is known outside of this inscription only in Caucasian Georgia and northern Armenia, and that suits well the title of the crown prince.»<sup>613</sup>

Le placement du nom de *Xōrārnzēm* juste après le nom d'Ardashir a conduit Huyse à la considérer comme l'épouse d'Ardashir. En revanche, ce nom n'est pas dans la liste des courtisanes du roi Ardashir.

Est-elle la mère de Wrāzduxt (n°8 au-dessous). Gignoux nous explique :

« Reine d'empire, épouse de Shapur I, et mère de Varāz-duxt. Etymologie incertaine, ...qui en fait un composé de *xvarōnah-* et de *\*(h) anjāmyā-* (« lieu de réunion du Xvarrah »), ne convient ni pour les sens, ni pour la forme... »<sup>614</sup>

3. *Dēnag* ; C'est le nom donné à certaines reines, à savoir :

- *Dēnag ī Pābag šāh mād* (mère de Pābak) ; Elle est la mère de Pābak et la grand-mère du roi Ardashir I.<sup>615</sup> Cela nous laisse penser qu'elle pourrait être l'épouse de Sāsān- grand-père d'Ardashir. Par contre, Tabari pense plutôt que ce serait *Rāmbhīšt* l'épouse de Sāsān et qu'elle viendrait de la famille *Bāzranjīn*.<sup>616</sup>

Huyse, quant à lui, a une autre version, il précise que *Rāmbihīšt* est la conséquence de la mauvaise écriture du terme *bāmnīšn*.<sup>617</sup> Henning pense la même chose.<sup>618</sup>

<sup>612</sup> Chaumont 1963 : 196-7

<sup>613</sup> Sprengling 1940 : 392

<sup>614</sup> Gignoux 1986 : 185, n°1018

<sup>615</sup> Gignoux 1994 : 282

<sup>616</sup> Bosworth (trad.) 1999 : 4

<sup>617</sup> Huyse 1999 : 115

<sup>618</sup> Henning 1954 : 44, n°2

- *Dēnag bāmbišnān bāmbšīn bābakān* (la reine des reines, la fille de Pābak) ; C'est également le nom d'une des filles de Pābak qui est née en 140 EC.<sup>619</sup> Strengling l'identifie comme étant la sœur et l'épouse du roi Ardashir selon le mariage consanguin<sup>620</sup>, la mère de Shapur I<sup>er</sup> aurait perdu son titre de reine des reines après la mort de son mari.<sup>621</sup>

A cet égard, elle est représentée dans la scène d'investiture du roi Ardashir I<sup>er</sup> sur le bas-relief de Naqš-e Rājab (voir page 179, pl. XXIII, fig. 2.11) ainsi que sur l'inscription d'un sceau du State Hermitage Museum qui porte le nom de cette reine.

- *Dēnag ī Mēšān bāmbišn dastgird Šāhpuhr* (La reine de Mésène) ; Elle est la reine de Mésène, probablement épouse de Shapur, le roi de Mésène et le fils de Shapur I. Elle a régné à Mésène après la mort de son mari en 260 EC.<sup>622</sup> Elle a reçu le titre de '*Dastgerd Shapur*', de la part de son mari plutôt que de la part du roi des rois sassanide.<sup>623</sup>

Ce titre est à l'origine du nom d'un domaine royal (*molk-e Shahi*) :

« Le mot dastakart a fait couler assez d'encre pour que nous éprouvions l'envie d'y ajouter de notre cru. Cependant nous nous permettons de douter qu'il doive désigner ici « la créature par excellence. L'émanation privilégiée du pouvoir (*dast = manus*) quelque chose comme le représentant, l'alter ego ». A notre avis il y a bien des chances pour que dastakart-Šāhpuhr soit un nom honorifique signifiant quelque chose comme « domaine ou résidence de Šāhpuhr » ». <sup>624</sup>

- *Dēnag* ; Selon Tabarī, l'auteur du X<sup>e</sup> siècle, l'épouse de Yazdgird II<sup>e</sup> (493-457) s'appelle Dēnag. Elle a régné à Ctésiphon pendant la guerre entre deux de ses fils à savoir Ohrmizd III<sup>e</sup> (457-459) et Pērōz (459-484).<sup>625</sup>

4. *Šāhpuhrduxtag* ; c'est le nom attribué à deux personnages différents de la même famille et qui sont les suivants :

<sup>619</sup> Gignoux 1994 : 282

<sup>620</sup> Chaumont 1963 : 192

<sup>621</sup> Henning 1954 : 44

<sup>622</sup> Lukonin 1969 : 42/ Sprengling 1953: 30

<sup>623</sup> Gignoux 1994 : 282

<sup>624</sup> Chaumont 1963 : 198

<sup>625</sup> Christensen 1944 : 289

- *Šahpuhrduxtag ī Sagān Bāmbišn* (La reine de Scythe) ; Son nom occupe une place juste après le nom du roi Narseh, le roi de Scythe, ce qui nous permet de la considérer comme l'épouse du roi Narseh.

Selon Shahbazi, la représentation d'un personnage féminin sur le bas-relief de Narseh à Naqš-e Rostām, pourrait être interprétée comme étant celui de Shapurdukhtak épouse du roi Narseh.<sup>626</sup> Sur le bas-relief de Dārābgird, on trouve également un buste féminin qui pourrait lui être attribué<sup>627</sup> (pl. VI, fig. 1.13).

- *Šahpuhrduxtag bāmbišnān bāmbišn* (la reine des reines) ; Deux reines sassanides portent le nom de Shapurdukhtak.

La première est l'épouse du roi Narseh que nous avons mentionnée au préalable. La seconde est l'épouse du roi Bahrām II<sup>e</sup>, celle dont on trouve le nom sur la monnaie de ce roi et une coupe en argent doré de *Sargveshi* (cat. n° 20). Elle est la fille du roi Shapur Mésène et la mère du roi Bahrām III<sup>e</sup>.<sup>628</sup>

D'après Gignoux :

« *Shapurdukhtak ī Mēšān šāh duxtar/duxt* ; la fille de Shapur le roi de Mésène sur ŠKZ est celle de la reine des reines. »<sup>629</sup>

5. *Narsehdukht bānūg* (la dame) ; C'est la seconde épouse du roi Narseh, selon Henning :

« It is, I believe, useless to attempt a determination of the exact relation of these persons merely from their names: names such as Šāpūr, Narseh, etc., were too frequently employed by the Sasanians,... »<sup>630</sup>

D'après Gignoux:

« Dame des Sakas, sous Šābuhr I<sup>er</sup>, patronyme féminin, formé du Narseh et de duxt « fille », « fille de Narseh ». »<sup>631</sup>

6. *Čašmag bānūg* (la dame Čašmag) ; Sprengling n'arrive pas à l'identifier.<sup>632</sup> Chaumont nous suggère qu'elle est probablement une des épouses du roi Ardashir :

<sup>626</sup> Shahbazi 1983 : 265

<sup>627</sup> Shahbazi 1986: 267

<sup>628</sup> Shahbazi 1983 : 265, n° 61

<sup>629</sup> Gignoux 1986: 162, n° 589

<sup>630</sup> Henning 1954 : 45, n°5

<sup>631</sup> Gignoux 1986 : 134, n°679

<sup>632</sup> Sprengling 1940 : 393

« ..., nommé avant même la mère de Shahpuhr-sans doute en raison de son âge-  
pourrait être une femme d'Ardašir. »<sup>633</sup>

Gignoux l'identifie comme une courtisane dans la cour d'Ardashir.<sup>634</sup>

7. *Murrōd ī bānūg ī šahpur šāhān šāh mād* (la dame Murrōd, la mère du roi Shapur I<sup>er</sup>) ; Son nom est parmi les trois mères qui figurent sur l'inscription ŠKZ, à savoir *Dēnag* mère du roi Bābak et *Rudag* mère du roi Ardashir.

Ici, Murrōd porte un autre titre, c'est-à-dire 'la Dame (MP.*Bānūg*)' qui démontre indirectement qu'elle pourrait être l'épouse d'Ardashir (?).

8. *Rōdduxt ī duxt/wisduxt ī Anōšag duxt* (la princesse Rōdduxt, la fille d'Anoshak) ; Son nom est mentionné uniquement dans cette inscription. On la connaît par sa mère *Anōšag*, c'est-à-dire la lignée maternelle dans la généalogie sassanide. Henning la présente comme la grande-fille du roi Narseh à savoir la fille d'*Anōšag* et le roi Hatra :

« Narseh, the Prince : brother of Šāpūr I whose daughter Duxtnōš or Anōšak was abducted by "Daizan", the king of Hatra. ... Rōduxt, ... it seems clear that this princess was the grand-daughter of Narseh; the daughter of Anōšak and the king of Hatra. »<sup>635</sup>

Par contre, Chaumont la connaît apparemment comme la fille d'un membre de la famille royale- du roi Shapur (?):

« ... dans le cas de Rodukht et Varazdukht, la mère seule est nommé, c'est qu'elle a sur le père la supériorité de son origine royale. »<sup>636</sup>

Gignoux nous confirme qu'il s'agit bien de la fille d'Anōšag.<sup>637</sup>

9. *Warāzdukht ī Xwara(r)ānzēmduxt*, (*Warāzdukht*, la fille de *Xōrānzēm*) ; Elle ne porte aucun titre. Il est intéressant de noter que comme le nom *Rōdduxt*, elle se présente sur l'inscription sous le nom de la mère.

Elle est la fille de *Xōrānzēm* mais on ne sait pas s'il s'agit de la reine *Xōrānzēm*. De plus, la question sur son père reste à déterminer. D'après Gignoux :

---

<sup>633</sup> Chaumont 1963 : 198

<sup>634</sup> Gignoux 1986 : 67, n° 266

<sup>635</sup> Henning 1954 : 46

<sup>636</sup> Chaumont 1963 : 197sq

<sup>637</sup> Gignoux 1986: 154, n° 814

« Fille de Xōrānzēm, reine d'Empire, pour laquelle Šābuhr I<sup>er</sup> établie une fondation. Patronyme féminin, formé du nom av. varāza- ,«sanglier » et de duxt « fille », « fille de Varāz ». »<sup>638</sup>

Comme on l'a déjà mentionné précédemment, Chaumont attribue à son père l'origine royale<sup>639</sup> sinon son nom ne figurerait pas sur l'inscription du roi Shapur I<sup>er</sup>.

10. *Staxryād bāmbišn* (la reine); Sprengling l'identifie à « Stakhr's Gift », il s'agirait de la plus jeune épouse de Shapur I à qui on offre la ville sacrée de Stakhr.<sup>640</sup>

Chaumont confirme également cette hypothèse :

« Staxryāt, elle, a bien l'air d'être une jeune épouse de Šāhpuhr. Son nom retient particulièrement notre attention, car il a pour premier terme le nom même de la capitale et ville sainte du Fars ; Staxr, ... et pourrait signifier « Donnée par Staxr », ce qui est peut-être une indication du lieu d'origine. »<sup>641</sup>

D'après Gignoux :

« Reine pour laquelle Šābuhr I<sup>er</sup> établit une fondation. Composé déterminatif, formé du descendant de l'av. staxr- « fort, solide » et du part. dād « créé », « créé par le Fort (épithète d'un dieu) ». »<sup>642</sup>

11. *Ohrmazd-duxtag ī Sagān šāh duxtar* (la fille du roi de Saces-à savoir Narseh) et la petite-fille de roi Shapur I. On ne sait pas de quelle épouse de Narseh, elle est la fille. Elle pourrait être la fille de la reine Shapurdukhtak ou de la dame (*Bānū*) Narse-duxt. Son nom est composé du nom 'Ohrmazd' plus du suffixe *-duxt* et *-ag* le suffixe de l'hypocrisie.

Ce nom apparaît ambigu pour Henning. Il nous en dévoile les raisons :

«I do not think that there can be any doubt that "Ohrmizdduxt, the daughter of the Sakanshah", was the daughter of the man who throughout the inscription is referred to as Sakanshah, i.e., Narseh. If it is established that Narseh's daughter was called Ohrmizdduxt, we can no longer conclude that the name of the father of one, e.g. Shapurduxtak was Shapur...»<sup>643</sup>

D'après Gignoux:

---

<sup>638</sup> Gignoux 1986 : 174, n° 941

<sup>639</sup> Chaumont 1963 : 197sq

<sup>640</sup> Sprengling 1940 : 393

<sup>641</sup> Chaumont 1963 : 198

<sup>642</sup> Gignoux 1986: 160, n° 852

<sup>643</sup> Henning 1954 : 45, n°6

« Fille de roi des Sakes, Narseh, à la cour de Šābuhr I<sup>er</sup>, « fille d’Ohrmazd ». »<sup>644</sup>

12. *Rōdag*, la mère d’Ardashir; Ceci est bien confirmé par Henning<sup>645</sup> et Gignoux<sup>646</sup>.

D’après l’inscription ŠKZ, six titres sont recensés pour attribuer les noms féminins, en voici la liste :

1. La reine du royaume : *Xwarnzēm*, Probablement l’épouse de roi Shapur et la mère du roi Ohrmizd I<sup>er</sup> (271-273 EC),
2. La reine des reines : *Adūr-Anāhid*, la fille-reine de Shapur I<sup>er</sup> ; *Dēnag* la fille-sœur d’Ardashir I<sup>er</sup> et enfin *Sapurdukhtak* l’épouse du roi Bahrām II<sup>e</sup>,
3. La reine : *Dēnag* la reine de Mésène, *Shapurdukhtak* la reine de Scythes et enfin *Stakhyād* épouse du roi Shapur I<sup>er</sup>,
4. La mère : *Dēnag* la mère de Bābak, *Rūdāg* la mère d’Ardashir I<sup>er</sup> et enfin *Murrōd* la mère de Shapur I<sup>er</sup>,
5. La dame (Bānūg) : *Čašmag* est une courtisane et *Murrōd* la mère de Shapur I<sup>er</sup>,
6. La princesse : *Rodduxt* fille d’Anoshak

Parmi ces titres, il nous faut ajouter que le titre de ‘l’épouse’ est absent et *Warāzdukht*, la fille de *Xwarnzēm* ne porte aucun titre. Comme déjà précisé, ces titres n’ont aucune valeur de rang supérieur ou inférieur sachant que chacune d’entre elles peut avoir donné naissance au prince héritier :

« Sous les sassanides, il ne semble pas avoir été d’une nécessité obligatoire/absolue que l’héritier présomptif dût ... mère épouse en titre la *bāmbišān bāmbišn*. Ansi Shahpuhr I lui-même était né non de la reine des reines *Dēnak*, sœur épouse d’Ardašir, mais de cette *Mirrōt* qui est nommée dans l’inscription avec le simple titre de *bānūk* ‘dame’... »<sup>647</sup>

## 1. Représentation les femmes royales sur les objets d’arts

### 1.1 Numismatique

#### 1.1.1 La monnaie du roi Bahrām II<sup>e</sup> (276-293)

L’avers de la monnaie Bahrām II est composé de plusieurs personnages : le buste du roi seul, celui du roi accompagné soit d’un buste féminin sur lequel le buste du roi est en partie superposé soit d’un buste masculin plus petit et lui faisant face, soit accompagné des deux.

<sup>644</sup> Gignoux 1986 : 140, n° 711

<sup>645</sup> Henning 1954 : 44

<sup>646</sup> Gignoux 1986 : 154, n° 813

<sup>647</sup> Chaumont 1963 : 8

Le personnage féminin est celui de la ‘reine’ alors que le plus petit buste représente le ‘prince’.<sup>648</sup>

Du point de vue typologique, la reine et le prince portent une sorte de couvre-chef. On peut le présenter sous deux formes :

« 1) Le bonnet que certains auteurs désignent comme ‘mède’, appelé ici *kulāf*, 2) le bonnet dont le haut a la forme d’une tête d’animal et que nous avons appelé ‘*kulaf* zoomorphe’. Les têtes d’animaux qui terminent ce dernier type ont été interprétées de diverses façons et identifiées à des animaux différents, ce qui a résulté un nombre important de types d’avers. »<sup>649</sup>

On sait que Göbl distingue trois types de ces couvre-chefs pour le personnage féminin à savoir le *kulāf*, le *kulāf* zoomorphe à tête de sanglier, le *kulāf* zoomorphe à tête de griffon.<sup>650</sup>

Cependant, le contenu de la légende de l’avers comporte la plupart du temps :

« Le Mazdéen, le Seigneur Wahram roi des rois des iraniens et non-iraniens, dont l’apparence/ la brillance (provient) des dieux. »<sup>651</sup>

Il faut préciser que l’emplacement le plus habituel de la légende des monnaies Bahrām II se trouve sur une ligne de 11h à 1h. Selon Gyselen, la présence d’une deuxième ligne d’inscription est rare à l’exception d’une monnaie qui est précisément ici notre sujet, l’inscription porte le titre de la reine, ‘Šāpurdxtak’ (pl. XX, fig. 2.1). Selon Gyselen, la lecture de cette légende est la suivante:

« Première ligne : L’aryen, le mazdéen, le Seigneur Wahman, roi des rois des iraniens et non-iraniens, dont l’apparence / la brillance (provient) des dieux,  
Deuxième ligne : reine des reines (Shapurduxtag ?). »<sup>652</sup>

Du point de vue iconographique, on distingue neuf types de représentations de la figure féminine mais elles ont en fait toutes la même configuration qui est celle d’un buste de profil à droite. L’arrangement des cheveux de la reine se compose de deux tresses tombant sur les épaules, un long cou et une tête surmontée d’un *kulāf* zoomorphe soit en forme de cheval, d’oiseau de proie, d’animal composite-de cheval ou de sanglier ou bien encore d’aigle.

---

<sup>648</sup> Gyselen 2012 : 207

<sup>649</sup> Gyselen 2012 : 207

<sup>650</sup> Göble 1971 : 44

<sup>651</sup> Gyselen 2012 : 209

<sup>652</sup> Gyselen 2012 : 211



### 1.1.2 Un médaillon en bronze en hommage à Galère

Le triomphe romain sur l'adversaire oriental fut grandement célébré et commémoré notamment en frappant les messages de victoire sur les pièces de monnaie mais aussi sur un médaillon en bronze de l'an 298 en hommage à Galère après sa victoire contre le roi sassanide- Narseh (293-302) en Siscia (pl. XX, fig. 2.2).<sup>653</sup>

Sur l'avvers de ce médaillon, on voit le buste de Galère, de profil droit avec une légende autour du buste : « GAL [Galère] VAL [Valerius] MAXIMIANUS, B.G »<sup>654</sup>. Sur le revers, l'empereur est présenté sur un cheval au galop. Au pied du cheval, on aperçoit quelques personnages en vêtements iraniens. Autour de cette scène, on peut lire la légende : « VICTORIA PERSICA/ SIS »<sup>655</sup>.

Les détails font allusion à l'attaque du camp Perse par Galère. Les figures d'une femme, d'un enfant, d'un homme (le roi Narseh) et de deux soldats sont visibles. La femme et l'enfant sont à genoux et tendent leurs bras en geste de supplication. Toutes les figures peuvent être facilement identifiées comme Perses par leurs *kolahs*. Le personnage masculin debout fait allusion à la défaite de Narseh qui implore la paix. Galère avait bien l'intention d'accentuer sa victoire militaire en capturant aussi la famille du roi et le harem lui offrant ainsi une 'double victoire'<sup>656</sup>.

Cette scène se trouve sur l'arc de triomphe à Thessalonique construit en l'an 304 EC. Les reliefs sur l'arc sont composés des thèmes suivants : la bataille romaine victorieuse, le vainqueur et le vaincu, les prisonniers, la fin de la guerre, les négociations de paix et la victoire.<sup>657</sup>

L'interprétation de cette scène a un sens symbolique, elle montre que le roi victorieux (Galère) et le roi vaincu (Narseh) sont représentés de façon inégale comme dans l'iconographie orientale à savoir que le roi sassanide est cette fois figuré de façon plus petite que Galère.

### 1.1.3 La monnaie de la reine Bōrān (630-631)

On trouve deux types de monnaies pendant le règne relativement bref de la reine Bōrān, en argent pour la première année et en or pour la deuxième année.

---

<sup>653</sup> Dignas et Winter 2007 : 86

<sup>654</sup> Cohen 1861 : n° 204

<sup>655</sup> Dignas et Winter 2007 : 86/ Canepa 2009 : 98

<sup>656</sup> Dignas et Winter 2007 : 86, n° 55

<sup>657</sup> Dignas et Winter 2007 : 87

### a) La monnaie en argent (pl. XX, fig. 2.3)

3. L'avvers de la monnaie Bōrān est composé d'un buste de la reine de profil à droite. Les yeux grands ouverts, diadème double perlé noué autour de la tête. La couronne est couverte, ornée de trois fleurs surmontées de deux ailes d'aigle, l'une à droite et l'autre à gauche, entre eux un croissant avec une boule à l'intérieur. La couronne traverse les deux cercles de grènetis. La coiffure comporte trois longues tresses ornées de perles tombant devant et derrière la tête. Elle porte un collier double perlé et un pendentif au milieu. Un croissant est présent sur l'épaule à droite. A trois, six et neuf heures, une image de croissant accompagné d'une étoile à cinq rayons apparaît à l'extérieur du deuxième cercle. Le contenu de la légende en Moyen-Perse de l'avvers est : « Bōrān xwarah (gloire) croissance »<sup>658</sup>.
4. La composition du revers de la monnaie montre un autel du feu avec une colonne en forme de tige de fer dont le plateau est surmonté d'un *ātešdān*. La tige de fer est ornée de rubans pendant à droite et ascendant à gauche. A droite de la flamme, on aperçoit un croissant et à sa gauche, une étoile. A droite et à gauche de l'autel du feu, se trouvent deux personnages de front. Ils portent une couronne comme la reine ainsi qu'une longue tunique et un long pantalon à plis horizontaux, une épée à la main. Deux larges rubans partent de l'épaule à droite. Il y a trois cercles de grènetis. A douze, trois, six et neuf heures, on trouve une image de croissant et une étoile à cinq rayons. Le contenu de la légende en Moyen-Perse est « xwarah (gloire) ».

La typologie de cette monnaie est comparable en tous points à celle de la monnaie du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC)- père de la reine Bōrān. L'interprétation de cette assimilation, à savoir celle de la couronne des ailes surmontée d'un croissant, celle de nombreux cercles de grènetis apparaissant à l'avvers comme au revers et enfin celle de la légende, pourrait être liée à la légitimité du règne de Bōrān. Daryaee précise à cet égard :

« Considering the power vacuum and the question of legitimacy, it is no great surprise to see that Bōrān used the imagery and the slogan of her father to portray herself as the legitimate heir to the Sasanian throne. On her silver coinage the slogan "Bōrān increased in glory" meant at least symbolically that she was able to bring about order to the empire. »<sup>659</sup>

---

<sup>658</sup> Daryaee 1999 : 77

<sup>659</sup> Daryaee 1999 : 78

## b) La monnaie en or du Fine Arts Museum de Boston (pl. XX, fig. 2.4)

5. L'avvers de la monnaie est composé d'un médaillon central avec un buste de la reine de face. Elle a les yeux grand ouverts, le nez bien droit et les cheveux bouclés s'étalant en deux touffes de chaque côté de la tête. La couronne est identique à celles déjà décrites sur la monnaie en argent. Elle porte une cape fixée au corps par deux boutons ornés de bijoux sur les côtés. La cape est décorée au niveau des épaules.

Lecture de la légende, selon Daryae : « Bōrān croissance »<sup>660</sup>

Elle est habillée de la même cape que la déesse sur le bas-relief de Tāq-e Bostān -attribué au roi Kosrow II<sup>e</sup> (pl. V, fig. 1.11 a,b).

6. Le revers comporte une figure féminine debout et de face, portant une couronne comme celle de la reine. On suppose qu'il pourrait s'agir de la reine vêtue d'une jupe drapée. Un croissant et une étoile figurent de chaque côté de la tête.

La lecture de la légende du revers de cette monnaie est complexe et les interprétations sont multiples :

Lecture de Frye : « Bōrān, Good bearer of glory »<sup>661</sup>,

Lecture de Göbl: « She who makes the earth strong with her (royal) splendor »<sup>662</sup>,

Lecture de Malek et Sarkhosh: « Your world (is the) bringer of brave glory »<sup>663</sup>,

Lecture de Mochiri: « Bōrān victorieuse, de race divine et resplendissante »<sup>664</sup>,

Lecture de Daryae : « Bōrān, restorer of the race of the Gods »<sup>665</sup> et

Lecture de Huyse: « (Bōrān) die Welt durch Glücksglanz gut gemacht hat »<sup>666</sup> ou « (Bōrān) made the world brave from (her) glory »<sup>667</sup>.

## 1.2 Les sceaux

Les sceaux féminins sont par définition identifiables à :

1. un portrait de femme,
2. la légende qui comporte un nom féminin :

---

<sup>660</sup> Daryae 1999 : 79

<sup>661</sup> Kuntz et Warder 1983 : 134

<sup>662</sup> Göbl 1983 : 101

<sup>663</sup> Malek et Sarkhosh 1998: 119

<sup>664</sup> Mochiri 1985 : 242

<sup>665</sup> Daryae 1999 : 80

<sup>666</sup> Huyse 2006 : 188

<sup>667</sup> Panaino 2006: 230

## 2.1 un nom propre féminin qui finit par un suffixe *-duxt*<sup>668</sup> ou commence par un préfixe *Duxt-*<sup>669</sup> :

« Le seul critère indéniable qui permette d'affirmer que le propriétaire d'un sceau est une femme est la présence d'un nom propre féminin. S'il est parfois malaisé de décider si un nom est bien féminin, certains le sont de toute évidence comme par exemple ceux composés avec *duxt*, qu'on peut définir comme des pro-patronymes féminins. Le corpus des légendes comportant un nom féminin composé avec *duxt*, montre que les sujets iconographiques de ces sceaux ne sont pas exclusivement des représentations féminines, mais qu'ils sont souvent pris dans le même répertoire que celui des hommes. »<sup>670</sup>

Gignoux nous propose quelques noms propres sassanides en moyen-perse y compris les noms composés avec *duxt* en préfixe et en suffixe.<sup>671</sup> Les exemples sont : *Ādur-duxt*<sup>672</sup>, *Burz-Mihr-duxt*<sup>673</sup>, *Āfrīn-duxt*<sup>674</sup> et *Duxt-anōš*<sup>675</sup>.

Selon Brunner, dans le cas où existent deux noms propres dans la légende, le nom qui est composé de *duxt* est le patronyme. Par exemple : *Warzānān-duxt ī Bōrasp*, « Bōrasp, fille de warāzān ». Enfin, cette formulation nous indique que le nom d'une femme pouvait être composé de son nom propre associé à son patronyme.<sup>676</sup>

## 2.2 un nom propre féminin, à savoir *Rōz-veh*<sup>677</sup> et *Daštīk*<sup>678</sup>.

On doit aussi préciser que le sceau décoré soit de figures d'animaux tels un lion, un sanglier ou un bœuf soit d'une partie du corps humain- en général une main, peut néanmoins comporter une inscription avec un nom féminin. Par contre, les sceaux représentant un buste d'homme et portant un nom propre féminin sont assez rares et l'inverse est aussi vrai.<sup>679</sup>

En voici cependant quelques exemples :

7. le sceau de la collection Azizbeglu est en cristal de roche, de dimension H : 7,3 mm, L : 11,5 mm et B : 10,1 mm : un lion couché, de profil à droite et la tête de face, Inscription : « Tārōg (?), (fils de) Āfrīn-duxt ». <sup>680</sup>

<sup>668</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878

<sup>669</sup> Gignoux et Gyselen : 889, n° 6

<sup>670</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878

<sup>671</sup> Gignoux 1986 : 216-217

<sup>672</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878 et 893, n° 2 (Sceau de MMA, n° Inv. 1984.383.51)

<sup>673</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878 (sceau de la collection Mochiri, n° 20..2/5)

<sup>674</sup> Gignoux et Gyselen 1977 : 167, n°13, pl. II

<sup>675</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 889, n° 6

<sup>676</sup> Brunner 1980 : 39/ Gignoux et Gyselen 1989 : 889, n° 4

<sup>677</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 879, n° 6

<sup>678</sup> Bivar 1990 : 196

<sup>679</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878

<sup>680</sup> Gignoux et Gyselen 1977 : 167, n°13, pl. II

8. le sceau conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Il est décoré d'un sanglier, marchant à droite, au-dessous une étoile et une inscription en Moyen-perse : « Duxt-anōš ». <sup>681</sup>
9. le sceau du British Museum composé d'un 'éléphant marchant à droite' <sup>682</sup> ou d'un 'bœuf à bosse couché à droite' <sup>683</sup>, au-dessus une inscription en Moyen-Perse : « Ādur-Burz-Mihr-duxt » <sup>684</sup>.
10. La petite bulle conservée au Cabinet des Médailles de la bibliothèque Nationale de France. Cette bulle est composée d'une seule empreinte décorée d'une main et portant une inscription au nom d'une femme : « Varāz-duxt, fille de Mihr-Xvāst ». <sup>685</sup>
11. Le sceau d'un buste d'homme barbu, profil de gauche portant une inscription de nom féminin, c'est-à-dire « Yazdān-duxt ». <sup>686</sup>

On sait bien que les sceaux sont normalement utilisés pour sceller mais nous n'avons pas cependant trouvé la trace de sceaux principaux sur les bulles administratives comportant des noms féminins. Ces sceaux étaient-ils utilisés seulement pour sceller des documents privés ou étaient-ils tout simplement gardés comme une sorte de trésor ?

En réponse, Gyselen indique :

« Mais jusqu'à présent on n'a jamais trouvé sur une bulle administrative d'empreinte avec un nom féminin, ni un sceau représentant un buste féminin, pas plus d'ailleurs que sur des bulles sans cachet administratif mais provenant des mêmes contextes archéologiques que les bulles administratives. On peut donc en conclure que les femmes n'avaient pas accès à la certification de documents ou de marchandises. » <sup>687</sup>

A l'exception de femmes mariées, selon Brunner :

« Brunner suggère que la femme à l'époque sassanide, notamment celle qui se trouve mariée sous le régime matrimonial de la *pādxšāyīh* pouvait avoir, en tant que maîtresse de maison, une activité économique, et même, en cas de divorce ou de veuvage, la disposition de ses biens et qu'en conséquence elle pouvait éventuellement utiliser un sceau de la même façon que les hommes. » <sup>688</sup>

<sup>681</sup> Gignoux 1978 :47, n° 4.106, pl. XV

<sup>682</sup> Bivar 1969 : 76, EB I, pl. 12

<sup>683</sup> Gignoux et Gyselen 1989: 878

<sup>684</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878

<sup>685</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 887

<sup>686</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 889, n° 8bis

<sup>687</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 886

<sup>688</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 887

A ce sujet, Grenet ajoute:

« ... mais on n'a aucun cas d'utilisation sur une bulle administrative, ce qui laisse supposer qu'ils scellaient des documents privés, des conteneurs relevant de l'économie domestique. »<sup>689</sup>

A propos des matériaux des sceaux que les femmes utilisent à savoir cornaline, calcédoine, agate, grenat almandin, améthyste, jaspe, sardonix et lapis lazuli, avec une préférence pour les ellipsoïdes décorés, Gyselen nous précise :

« Il nous semble que les femmes ont choisi leurs sceaux dans la gamme des formes habituelles. Elles ne semblent pas avoir privilégié des chatons ou des cabochons qui une fois monté, souvent en bagues, jouaient en même temps le rôle d'un petit bijou. »<sup>690</sup>

Concernant les légendes et les interprétations des sceaux, on distingue quatre types de sceaux féminins :

12. sceau de la reine ou des nobles,
13. sceau d'une divinité,
14. sceau de mariage,
15. sceau d'eunuques.

Du point de vue iconographique, il y a sept représentations de figures féminines sur les sceaux et les empreintes des bulles :

16. le buste : soit un seul buste, soit deux bustes face à face,
17. debout avec une fleur à la main,
18. debout sur une arcade portant quelques objets,
19. debout devant un autel de feu,
20. debout avec un diadème enrubanné à la main,
21. la scène du banquet,
22. trônant avec un enfant sur les genoux.

Les sceaux de femmes sont nombreux, c'est pourquoi, parmi eux, j'examinerai plus particulièrement les quatre types de sceaux précités juste auparavant.

---

<sup>689</sup> Grenet 2012-2013 : 113

<sup>690</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 886sq

## 1.2.1 Sceau de la reine ou des nobles

### a) Sceau de la reine Dēnag

L'épouse du roi Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457 EC), Dēnag, régna pendant les années de la guerre dynastique entre ses fils, Hormizd III<sup>e</sup> (457-459) lequel gouverna la Sacastène en tant que roi et son frère cadet Pērōz (459-484) qui aspirait aussi à la couronne.<sup>691</sup>

Dēnag assumait le pouvoir à Ctésiphon.<sup>692</sup> Il existe d'ailleurs un sceau qui représente la figure de cette reine dont le sous-titre mentionne « la reine des reines ».

Le sceau de la reine Dēnag, en cabochon d'améthyste, de dimension : 23 x 21 mm, est conservé au State Hermitage Museum à Saint Pétersbourg (pl. XXI, fig. 2.5).

Le sceau représente un buste de femme de profil à droite. Elle est coiffée de neuf tresses à l'arrière et sur l'épaule gauche, une longue tresse devant l'oreille et une mèche de cheveux en forme d'accroche-cœur, la tête décorée de tresses à lignes horizontales surmontées d'un globe en cheveux bouclés et attachés à la base par un ruban. Du point de vue iconographique, les cheveux tressés sont décorés de lignes parallèles horizontales.

Elle porte une boucle d'oreille de trois perles ainsi qu'un collier de perles. La poitrine est bien marquée.

Lecture de légende, selon Gyselen : « Dēnag, reine des reines, Supérieure du corps des eunuques. »<sup>693</sup>

Bien que son titre soit celui de 'la reine des reines', Panaino prétend qu'elle porte un diadème et non une couronne et d'autre part, aucune pièce de monnaie n'est à son effigie. Il en conclut que, malgré son titre, elle fut juste la régente du pouvoir dans l'empire pendant le conflit en vigueur entre ses deux fils pour le règne. En outre, ce titre avait été déjà attribué par exemple à Adur-Anāhīd, la fille du roi Shapur I<sup>er</sup> (241-271 EC) et également à la reine Dēnag, fille de Pābag et sœur du roi Ardašīr I<sup>er</sup> (224-241 EC). Les femmes royales sassanides pouvaient ainsi posséder le titre de 'reine des reines' sans pour autant disposer réellement du pouvoir. En outre, il ajoute qu'il fallait disposer d'une grande patience avant d'exercer le pouvoir :

---

<sup>691</sup> Christensen 1944 : 289

<sup>692</sup> Christensen 1944 : 289/ Panaino 2006 : 237

<sup>693</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 882

« I would like to suggest that at that period, ..., Dēnag simply held a sort of “regency”, but she was not considered *stricto sensu* as a king, according to the Sasanian royal ideology; probably the times were not yet ripe. »<sup>694</sup>

## **b) Sceau de la collection M. Foroughi**

Un autre sceau typologiquement et iconographiquement semblable au sceau de la reine Dēnag est celui de la collection Foroughi en cornaline ovale de dimension 15,2 x 16,6 mm avec une hauteur de 3,5 mm (pl. XXI, fig. 2. 6).<sup>695</sup>

Le sceau représente un buste de profil à droite, l’œil bien ouvert. Elle est coiffée presque comme la reine Dēnag sur le sceau du Musée de l’Ermitage. Les tresses de cheveux sont au nombre de cinq et le globe en boucles retournées est plus grand que celui de la reine.

Lecture de légende, selon Gyselen : « Sāsān-duxt »<sup>696</sup>

Du point de vue iconographique, les cheveux tressés sont décorés de lignes parallèles horizontales.

Ces deux sceaux, au plan iconographique et chronologique, sont les plus anciens sceaux de l’époque sassanide :

« ... le sceau de Sāsān-duxt semble former un groupe bien homogène au plan typologique, sinon chronologique : ils pourraient représenter les plus anciens modèles de glyptique sassanide et être contemporains du sceau de la reine Dēnag qui était la sœur et l’épouse d’Ardaxšir I<sup>er</sup> (224-241). Un argument en faveur de cette datation pourrait être l’absence de ce type de sceau sur les bulles, qui datent probablement de la deuxième moitié de l’époque sassanide. »<sup>697</sup>

## **1.2.2 Sceau d’une divinité**

### **a) Une femme portant une fleur**

Le sceau composé d’un portrait féminin portant une fleur à la main est attribué à la déesse Daēnā comme cela sera expliqué dans le chapitre trois- la déesse Daenā.

En revanche, Brunner attribue cette image à la déesse Anāhitā :

« In spite, however, of the rarity of evident divinities on seals, the woman standing or sitting in right profile has been freely regarded as the goddess Anāhīd. Presumably this tendency is due to Anāhīd’s prominent place in the Sasanian dynastic cult, the

<sup>694</sup> Panaino 2006 : 238

<sup>695</sup> Frye 1971b : pl.XLV, n° 127/ Gignoux et Gyselen 1982 : p.62, n° 20.1, pl. VIII

<sup>696</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 878

<sup>697</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 884



vivid and unique description of her in the Avesta (Yašt 5. 126.129), and her undoubted Sasanian images in other media. »<sup>698</sup>

Il suggère en fait une image iconographique de reine pour cette déesse mais sans couronne.<sup>699</sup>

Cependant, un sceau de la collection Mochiri- MOT I 20.1, est composé d'un buste féminin, profil à droite, elle est coiffée d'un diadème noué derrière avec deux courts rubans rayonnés flottants. Les cheveux sont en quatre tresses- sur les épaules et sur la poitrine. Sauf le bras droit de cette image est représenté : plus petite et derrière l'épaule. Elle tient une fleur entre l'index et le pouce, plus proche du nez (pl. XXI, fig. 2.7).

La lecture de Gyselen est : « L'amour (est) excellent ». <sup>700</sup>

### **b) Sceau du British Museum**

Sur un sceau du British Museum- BA 6 (pl. XXII, fig. 2. 8), on peut distinguer une image féminine, de profil à droite, coiffé d'un diadème noué derrière la tête dont deux rubans rayonnés sont flottants. Les cheveux consistent en quatre tresses- sur les épaules et sur la poitrine. Elle porte un collier perlé ainsi qu'une boucle d'oreille de trois perles. Les bras sont levés et les mains ouvertes. Le bras gauche est devant le buste. Les deux mains sont tendues vers l'avant dans un geste d'imploration.

Il faut cependant souligner que la représentation des bras de cette femme sur le sceau est tout de même problématique. Seul le bras gauche est apparemment détaché du buste alors que le bras droit qui émerge à l'arrière du buste semble plus petit.

La lecture de la légende, selon Gignoux est la suivante : « Je t'invoque par (ton) nom, ô Mihr (et) Nanai, et mes mains sont tiennes. »<sup>701</sup>

Celle de Grenet est assez proche : « J'invoque vos noms en me tournant vers vous, Mithra et Nana, et mes mains sont à vous. »<sup>702</sup>

D'après Grenet, le nom de Nana est interprété comme celui d'Anāhitā dans les textes grecs ou syriaques.<sup>703</sup>

---

<sup>698</sup> Brunner 1980 : 41

<sup>699</sup> Brunner 1980 : 42

<sup>700</sup> Gignoux et Gyseln 1989 : 881

<sup>701</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 880

<sup>702</sup> Grenet 2012-2013 : 114

<sup>703</sup> Grenet 2012-2013 : 114

### 1.2.3 Sceau de mariage

Les sceaux de mariage sont composés généralement de deux bustes : féminins et masculins en train d'échanger des rubans. On voit souvent cette scène sur les nombreux sceaux de cette époque (pl. VIII, fig. 1.21 c).

### 1.2.4 Sceau d'eunuques

On connaît peu de sceaux d'eunuques. Lerner nous parle d'un sceau sur une bulle qui représente une figure imberbe- caractéristique physique de sa condition, de dimension 2,65 x 2,2 cm (pl. XXII, fig. 2.9). Selon la légende partiellement visible, le personnage est nommé *Bōkhtshābuhr* :

« *bōxtšābuhr* (*boxt-shapur*) ... *arzbed of ...* »<sup>704</sup>, étymologiquement « maître de quartier des femmes »<sup>705</sup>. Le terme plus généralement attesté est *šābestān* « maître du quartier nocturne ».<sup>706</sup>

Ce personnage est coiffé d'une sorte de *kolah* bombé, orné de perles au sommet. Les cheveux composés de six spirales courtes dépassent du *kolah* et tombent sur l'épaule. On aperçoit une mèche courte près de l'oreille, c'est un trait qu'on ne voit pas souvent sur le portrait masculin des sceaux. En général, cette partie est occupée par le collier de la barbe.

Il porte une boucle d'oreille ornée de deux grandes perles. Son manteau est fixé par deux boutons joints par six petits lacets qui forment des plis en lignes diagonales. Il arbore, autour du cou, un galon brodé.

Cette bulle appartient aux bulles administratives en terre cuite beige, de dimensions 3,34 x 2,77 x 1,44 cm, qui consistent en un sceau principal avec quelques empreintes représentant différentes images. Le sceau principal accompagné d'une légende est composé d'un nom et d'un titre de personnage parfois accompagné d'un toponyme, d'un patronyme ou d'un titre supplémentaire.<sup>707</sup>

A propos du titre, on trouve un autre sceau au State Hermitage Museum en cabochon de calcédoine de forme ovale, du VI<sup>e</sup> siècle, de dimensions 4,6 x 4,3 x 1,6 cm, montrant le buste d'un homme de profil à droite (pl. XXII, fig.2.10), une longue inscription de trois lignes, au nom de *Māhān*.

Lecture de Gyselen :

---

<sup>704</sup> Lerner 2006 : 115

<sup>705</sup> Lerner 2006 : 114

<sup>706</sup> Grenet 2012-2013 : 114

<sup>707</sup> Lerner 2006 : 113

« Māhān par les dieux ... Māhān Anorašān-bed et Eunuque et Dar-handarzbed et Abašt-Husrō-sālār. »<sup>708</sup>

Lecture de Lukonin :

« Mahan, trusting in gods and ... his possessions (from) by piety-guided Hosrov: Mahan .... And eunuch and councilor of the court and “head of landowners” (of district) Apshat (?) Hosroz, let him be happy! »<sup>709</sup>

Lecture, d’après Grenet :

« ... exerçait les fonctions de « maître d’hôtel » et d’« eunuque, conseiller de la cour » (ou bien encore « Conseiller des eunuques et de la cour », auquel cas il n’était pas forcément eunuque lui-même, il est d’ailleurs barbu) ». <sup>710</sup>

Il semble que l’inscription et l’image sur le sceau ne datent pas de la même période, l’inscription a été probablement ajoutée sur le sceau après un certain temps. <sup>711</sup>

Nous avons déjà vu le cas de l’« eunuque personnel » (pad *tanšābestān*) sur le sceau de la reine *Dēnag*. Grenet nous explique à son sujet :

« Un autre *šābestān* était « général en chef du Nēm-rōz » et figurait en armure cataphractaire. Nous en déduisons donc qu’il n’y a pas de raison de penser que ces personnages exerçant de hautes fonctions à la cour ou à l’armée aient pu être des eunuques au sens physique du terme. Les seules fonctions requérant toujours l’intégrité physique étant la royauté et la prêtrise le sens dérivé « cheval hongre », qu’a par ailleurs *šābestān*, montre du reste que l’idée de castration lui est associée. »<sup>712</sup>

## 1.3 Les bas-reliefs

### 1.3.1 Ardashir I<sup>er</sup> (224-241 EC) à Naqš-e Rajab

Le roi Ardašīr I<sup>er</sup>, fondateur de la dynastie sassanide, est représenté sur cinq bas-reliefs, deux à Firozābād, un à Naqš-e Rajab, un à Naqš-e Rostam et enfin le dernier à Salmās, on peut y voir :

1. La victoire sur le dernier roi parthe Artabān IV, à Firozābād I,
2. L’investiture à pied, à Firozābād II,
3. L’investiture à pied, à Naqš-e Rajab III,
4. L’investiture à cheval, à Naqš-e Rostam I,

<sup>708</sup> Gyselen 1989 : 162, pl.IV, n° X2/ Lukonin 1967 : n°100/ Gignoux 1991b : 17-21

<sup>709</sup> Lukonin et Borisov 1963 : 68, n° 46

<sup>710</sup> Grenet 2012-2013 : 114

<sup>711</sup> Lerner 2006 : 114/ Gyselen 1989 : 162 / Gignoux 1991b : 11

<sup>712</sup> Grenet 2012-2013 : 115

## 5. La soumission des Arméniens, à Salmās.

Le bas-relief de Naqš-Rajab- situé entre Persepolis et Istakhr, est illustré d'une scène d'investiture du roi Ardašīr I<sup>er</sup> de dimension H. 3,04 m et Long. 4,90 m (pl. XXIII, fig. 2. 11). Cette scène est composée de six personnages ; le roi au centre, le dieu Ahura Mazdā à droite- offrant au roi avec sa main gauche un diadème enrubanné- le symbole de l'investiture. A gauche derrière le roi, on aperçoit deux personnages dont un est imberbe, il porte un éventail, il est coiffé d'un couvre-chef orné d'un emblème du clan *Karen*<sup>713</sup> ; et l'autre est barbu, probablement le prince héritier- Shapur I<sup>er</sup> (241-271 EC), il lève la main gauche en signe de respect. Les mains droites des deux derniers personnages sont cachées dans une longue manche. Enfin, deux petites figures apparaissent aux pieds du roi et d'Ahura Mazdā.<sup>714</sup> Celle de gauche qui est vêtue d'un vêtement royal est probablement un prince- Bahrām I<sup>er</sup> (273-176 EC) (?) le fils aîné de Shapur I<sup>er</sup> tandis que celle de droite est apparemment un homme nu qui tient à la main un *barsom*, il pourrait en fait tout simplement représenter son homonyme à savoir le dieu Bahrām.<sup>715</sup>

A l'extrême droite, derrière Ahura Mazdā, deux femmes sont représentées dans un espace complètement isolé et fermé. Le bas-relief de cette partie est effacé.

Elles sont debout, de profil à droite, apparemment vêtues chacune d'une longue robe. La première figure féminine porte un *kolah*<sup>716</sup>, assorti d'un couvre-nuque et couvre-oreilles polylobé, un diadème noué à l'arrière dont les rubans tombent sur l'épaule puis sur le dos. Les cheveux sont en forme de spirales et dépassent du *kolah*, trois sur la poitrine, trois sur l'épaule et une sur le dos. La main gauche est levée en signe de respect tout comme le fait le personnage barbu situé derrière le roi.

Le deuxième personnage féminin apparaît à l'arrière coiffé d'un *kolah* qui se termine par une tête animale et qui est assorti d'un couvre-nuque et couvre-oreilles. La partie arrière du *kolah* est visiblement enrubannée tandis qu'une mèche sort du couvre-oreille.

Grâce à la numismatique, ce type de couronne- *kolah* attaché d'un couvre-nuque et couvre-oreilles est bien connu pendant le règne d'Ardašīr I<sup>er</sup> jusqu'à Bahrām II<sup>e</sup> (276-293 EC). On voit le *kolah* zoomorphe notamment sur un des types de monnaies du roi Shapur I<sup>er</sup> (pl. XXIII, fig. 2.12) et la reine Shapurdukhtak sur l'avvers des monnaies de Bahrām II<sup>e</sup> (pl. XXIII, fig. 2.13).

<sup>713</sup> « Les sassanides avaient hérité du système féodal des Arsacides. Aussi, dans le nouvel empire fondé par Ardashēr, retrouvons-nous à la seconde place dans l'ordre des rangs, la classe puissante des chefs de clan, à la tête sont les sept familles privilégiées parmi celles-ci, trois au moins ont occupé cette place proéminent déjà sous les parthes, Kārīn, Sūrēn et Aspāh badh. » Christiansen 1944 : 103.

<sup>714</sup> Vanden Berghe 1983 : 66

<sup>715</sup> Lukonin 1979 : 105

<sup>716</sup> « Un *Kolah* de type parthien » Lukonin 1979 : 105

L'interprétation de la présence de deux femmes appartenant à la famille royale sur ce bas-relief est ambiguë- elles figurent dans un espace séparé et tournent le dos à la scène d'investiture. La première d'entre elles pourrait être la reine- elle possède tous les signes royaux c'est-à-dire le ruban, le *kolah* et le geste de la main gauche en signe de respect ; et la seconde, selon l'inscription de Shapur I<sup>er</sup> sur ka'ba-ye Zardošt (ŠKZ), pourrait représenter Adur-Anahid, l'épouse du roi Shapur I<sup>er</sup>. Cette théorie est basée sur la présence du roi sassanide et de son successeur sur le Bas-relief de Naqš-e Rājab.

Selon l'inscription ŠKZ, Lukonin nous propose que la femme noble pourrait être '*Khoranzem*, la reine de šhahr (province)' :

« She is mentioned in the first list of the Sasanian's clan after the founder of the clan Sasan, his son Papak, the Papak's sons-the king of Stahr Shapur and the king of kings-Ardashir the I. Her honorable position in the list caused many guesses about her role at the court of the first Sasanian kings. Her daughter Varazdukht, with the title of a "princess" is mentioned at the end of the list. ..."Borazdukht, the daughter of Khoranzem, and the queen of Stariad"...During the reign of Ardashir I the queen of pre-Sasanians, mostly certain of the Stah's dynasty, occupied the most honourable position at the Sasanian court. If she and her daughter are depicted on the investiture rock-relief of Ardashir the I, the strange composition and the Parthian kulah of the queen can be explained. »<sup>717</sup>

### 1.3.2 Shapur I<sup>er</sup> (240-272) à Naqš-e Rājab

Le roi Shapur I<sup>er</sup> succède à son père Ardašīr I<sup>er</sup>. Sept bas-reliefs lui sont attribués :

1. Shapur à cheval, suivi des hauts dignitaires à Naqš-e Rājab I,
2. L'investiture à cheval à Naqš-e Rājab IV,
3. La victoire sur les Romains à Naqš-i Rūstām VI,
4. La victoire sur les Romains à Dārābgird,
- 5-7 La victoire sur les Romains à Bishapur.

A la gauche du bas-relief du roi Ardašīr I à Naqš-e Rājab, on peut voir celui du roi Shapur I, de dimension H. 2m (à gauche) et 4,17 m (à droite), Long. 7m (pl. XXIV, fig. 2.14). Il est représenté assis sur son cheval.

« La suite du roi se compose de neuf personnages. Quatre de ceux-ci sont implantés plus haut derrière le souverain. Ils sont partiellement cachés par la monture royale. Un second groupe de cinq personnages occupe l'avant plan. Trois hommes, dont les mains reposent sur le pommeau d'une longue épée, sont représentés intégralement et les deux derniers en buste. Les marques distinctives (trois croissants, une fourche, et

<sup>717</sup> Lukonin 1979 : 106sq

un croissant sur un anneau) de certains couvre-chefs, désignent des membres de la famille royale. Un texte trilingue (grec, parthe et pehlevi) est gravé sur le flanc du cheval. Il s'agit de la dernière inscription grecque connue en Iran. »<sup>718</sup>

La couronne du roi est détruite, on n'a trouvé ni la scène centrale ni l'autre moitié de la scène où apparaissent normalement les vaincus.<sup>719</sup>

Lukonin nous présente l'identité des personnages du bas-relief :

« Hormizd-Ardashir-« the great king of Armenia » in the epoch of the creation of the rock relief- is identified by the kulah, where the sign of the successor to the throne is depicted. Shapur-s wife of more high rank and his daughter the “queen of queens” Atur Anahit are identified by the characteristic hairdo of the queen of queens of Iran and by the place she occupies near Shapur the I.

The identification of three other portraits is more problematic. One of the princes by the side of Adur Anahit is beardless, but the sign of his kulah is not conserved. We may suppose that the king of Mesene Shapur was the elder son of the shahanshah. The king of Gilan Bahram (the future shahanshah Bahram the I) might have been the junior son... In this case the only beardless figure of the rock-relief is Bahram, the king of Gilan.

Shapur, the king of Mesene can be identified by the sign on the kulah-the vertical rosette. The figure in the kulah with the folded upper part and with the sign is the king of Sakastan Narse. The kulahs of the next two persons have ribbons that denote the rank of kings and queens. »<sup>720</sup>

### 1.3.3 Bas-relief de Bahrām II<sup>e</sup> (276-293) à Naqš-e Rostam

Bien qu'il ne joue pas de rôle prépondérant dans la politique sassanide, on l'attribue à Bahrām II. Nous trouvons dix bas-reliefs représentant des sujets variés, ils sont tous situés dans la province de Fars. Les thèmes de ces bas-reliefs sont tous autour de la représentation du roi, des membres de sa famille et des dignitaires, des victoires sur ses ennemis, des combats équestres et des chasses aux lions<sup>721</sup>. Les voici détaillés :

1. Hommages des membres de sa famille et de hauts dignitaires à Naqš-e Rostam,
2. Hommage de hauts dignitaires à Sarāb-e Bahram,
3. Le roi reçoit une fleur de lotus de son épouse à Sarab-e Qandil,
4. Le roi offre une fleur de lotus à son épouse à Baram-e Delak,
5. Le roi et un haut dignitaire à Baram-e Delak,
6. Le roi isolé à Gūyum,

<sup>718</sup> Vanden Berghe 1983 : 128

<sup>719</sup> Lukonin 1979 : 104

<sup>720</sup> Lukonin 1979 : 106

<sup>721</sup> Vanden Berghe 1983 : 77

7. La réception d'une délégation de Bédouins à Bishapur,
8. Le roi tuant deux lions à Sar-e Mashad,
9. Combat équestre à Naqš-e Rostam,
10. Double combat équestre à Naqš-e Rostam.

Sur un bas-relief de Naqš-e Rostam dans une paroi de rocher concave de dimension H.2,10 à 2,30 m long. 4,58 m, le roi Bahrām II est sculpté avec les membres de sa famille et des dignitaires de la cour, de dimension 2,30 x 4,58 m (pl. XXIV, fig. 2.15 a,b). La hauteur de la statue du roi dépasse la limite supérieure du cadre. Sous le bas-relief, un large panneau est resté vide.

Le roi couronné est représenté au centre, plus grand que nature, profil à gauche, mains sur le pommeau de son épée. Cinq personnages sont à gauche et trois à droite- dont on ne voit que le buste, sont tournés vers lui.

Les cinq bustes de gauche, à l'exception d'un, sont des membres de la famille royale qui se différencient par leur couronne. A côté du roi, on trouve une figure féminine- la reine Shapur-dukhtak. Elle est suivie de deux princes qui portent un *kolah* en forme de tête zoomorphe- un cheval ou un lion. Enfin, le grand prêtre Kartīr qui porte un *kolah*. Les trois hommes à droite qui lèvent la main avec l'index courbé- un geste de respect typiquement sassanide, sont des hauts dignitaires de la cour.

La reine est représentée sous la forme d'un buste, profil à droite. Elle porte un *kolah*, assorti d'un couvre-nuque et d'un couvre-oreilles, un diadème noué à l'arrière dont les rubans tombent sur l'épaule puis sur le dos. Les cheveux sont en forme de spirale et dépassent du *kolah* dans le dos. Le visage est effacé mais on peut bien voir le nez droit. Autour du cou, elle porte un galon bordé de perles, les deux extrémités du manteau sont reliées par un nœud papillon sur la poitrine.

Du point de vue iconographique, le buste de la reine est comparable à celui qui se trouve sur la monnaie de Bahrām II<sup>e</sup>- précisément celle qui reprend le nom de la reine et dont nous avons déjà parlé précédemment (pl. XX, fig. 2.1).

Il faut enfin aussi préciser que ce bas-relief fut exécuté sur une sculpture élamite plus ancienne dont certaines traces subsistent encore.

### 1.3.4 Bas-relief de Baram-e Delak

Baram-e Delak est situé à 10 km au sud-est de Chiraz où deux bas-reliefs sassanides ont été sculptés sur la montagne à 6,5 m de hauteur. Le plus grand bas-relief de 1,80 x 2,10 x 2,60 m est composé d'un personnage masculin- le roi Bahrām II<sup>e</sup>, dont la couronne est peu visible, offre une fleur à la main gauche - « une fleur de lotus épanouie »<sup>722</sup> à un personnage féminin, probablement sa femme (pl. XXV, fig. 2.16).<sup>723</sup> Sous le bras du personnage masculin, on peut lire une inscription endommagée en Moyen-Perse :

Lecture de Vanden Berghe : « Ardašīr-Anahīd », sœur et épouse de Bahrām II<sup>e</sup>.<sup>724</sup> Alors que selon Lukonin :

« The female figure is the spouse of Bahram the II, « the queen of queens Shapur-dukhtak », the male figure is hazarpat Ardashir, the son of Papak. »<sup>725</sup>

La figure féminine est représentée de profil à droite, debout, la main droite tendue vers la fleur, la main gauche vers son visage, cachée dans une longue manche. Les bras sont légèrement courbés. Ses cheveux sont coiffés en spirales, surmontés d'un globe et d'un diadème dont les rubans en plis flottent derrière elle.

### 1.3.5 Bas-relief de Tang-ī Qandil (pl. XXV, fig. 2.17)

Bas-relief du Tang-ī Qandil est composé de trois personnages : une femme et deux hommes à savoir le roi et un prince héritier. Cette fois, c'est la femme qui offre une fleur au roi. On voit encore une main cachée sous une longue manche de la femme.<sup>726</sup>

Sur le bas-relief de Tang-ī Qandil, le personnage féminin est vêtu d'une longue robe drapée verticale en tissu fin dont l'extrémité est ondulée avec une ceinture à la taille nouée et deux petits rubans en plis tombants ainsi qu'une écharpe sur les épaules nouée devant la poitrine, une traîne bien plissée et drapée, attachée à l'arrière. Le genou gauche est légèrement plié vers l'avant. Un collier perlé orne le cou.

La représentation des personnages sur ces bas-reliefs est sujette à différentes interprétations. Sarre attribue cette scène à l'investiture de la reine par le dieu Ahura-Mazdā. Erdmann nous suggère que la scène représente la transmission d'un symbole de fertilité entre une divinité et une reine.<sup>727</sup> L'interprétation d'Hinz en est la suivante :

---

<sup>722</sup> Vanden Berghe 1983 : 136

<sup>723</sup> Vanden Berghe 1988 : 805

<sup>724</sup> Vanden Berghe 1983 : 136

<sup>725</sup> Lukonin 1979 : 111

<sup>726</sup> Voir chapitre III, La déesse Daenā

<sup>727</sup> Vanden Berghe 1988 : 805



« Showing Prince Narseh (later Narseh I, 292-301), son of Šāpūr (239-70), offering a flower to his niece Ardašīr-Anāhīd, wife of Bahram II (274-97), Šāpūr I's grandson and Narseh's nephew, who took the throne after his father Bahram I (271-74), Narseh's brother; thus the flower would be a symbol of reconciliation. »<sup>728</sup>

Weale compare ce bas-relief à celui de Tang-ī Qandil et considère qu'il s'agit de la scène d'un prince recevant une fleur de la part de la déesse Anāhitā.<sup>729</sup>

Lukonin identifie le personnage féminin comme étant l'épouse du roi Bahrām II<sup>e</sup>, c'est-à-dire Shapurdukhtak. Le personnage masculin serait 'hazarapat Ardašīr, the son of Papak' :

« The iconography of Shapurdukhtak on the BD can be considered as the iconography of the queens of queen of Iran, there are reasons to assume that the time of the creation of BD several images took place to her status, which caused the replacement of the crown (or kulah with the head of an animal) to the plaited hairdo. This replacement does not seem to be caused by the change of fashion. »<sup>730</sup>

Ce personnage féminin est à la fois attribué à la reine Shāpurduxtak- l'épouse de Bahrām II<sup>e</sup> mais aussi à la daēnā. Selon Grenet :

« ... the woman has no crown and therefore can hardly be identified as Anāhitā or as a queen. Could not this relief represent the advent of a king (perhaps Wahram I) to Paradise, met by his Dēn and followed by his Khwarrah? »<sup>731</sup>

Enfin, Frye suggère plutôt que la figure masculine pourrait être le roi Bahrām II<sup>e</sup>.

« First because he is the only ruler who had reliefs of himself carved all over Fars province. Second, he is the only ruler represented with his queen. Third, he probably had a personal reason for having reliefs of himself carved in various parts of the province. »<sup>732</sup>

## 1.4 Une statue en bronze et un buste en argent

### 1.4.1 Statue en bronze de la collection Al-Sabah de Koweït

On peut identifier une statue en bronze d'une femme d'Al-Sabah provenant d'une collection au Koweït de dimension 102,7 x 27cm et 39,1kg et qui date du III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle (pl.XXVI, fig. 2.18). Elle est représentée debout et de face. Elle est coiffée d'un haut *kolah* assorti d'un couvre-nuque et d'un couvre-oreilles jusqu'aux épaules et de deux longues

---

<sup>728</sup> Vanden Berghe 1988 : 805

<sup>729</sup> Weale 1978: 12

<sup>730</sup> Lukonin 1979 : 111

<sup>731</sup> Grenet et Zhang Guangda 1996: 184, n°10

<sup>732</sup> Frye 1976 : 42

spirales devant l'oreille des deux côtés. Les oreilles sont grandes ouvertes, le nez droit, les lèvres fermées sont bien marqués. Le long cou est orné d'un galon bordé de perles.

Elle est vêtue d'une longue robe à traîne en tissu fin dont l'extrémité est ondulée autour des pieds, la robe est ceinturée autour de la taille et fermée par un nœud papillon dont deux rubans tombent, les manches ajustées sont longues, et plissées. Elle porte un long manteau dentelé et fixé par deux boutons sur la poitrine et dont les bords sont pliés à l'arrière en tombant de façon ondulée jusque sous les genoux. La jambe gauche est légèrement pliée vers l'avant.

Il convient de préciser que le bras droit et la main gauche de cette statue sont manquants. A l'arrière de la tête, on aperçoit un trou pour accrocher la statue sur une paroi probablement dans une maison de nobles ou princière.<sup>733</sup>

Du point de vue iconographique, on peut relever quatre caractéristiques principales :

En premier lieu, la longueur des boucles en spirales devant l'oreille est comparable à celle du sceau de la reine Dēnag. On ne trouve pas une telle longueur sur les portraits et figures féminines des bas-reliefs et argenteries en général.

En second lieu, le plus souvent dans l'art sassanide, la ceinture est nouée par un nœud papillon dont les rubans tombent en plis horizontaux tels que sur cette statue dont les rubans se terminent en forme de tulipe inversée.

En troisième lieu, Harper la compare à des statues de femmes en stuc sur les niches du 'Manor House of Hajiabad'<sup>734</sup> au sud de la province de Fars en Iran. On peut y trouver l'une d'entre elles en trois morceaux séparés et qui formeraient probablement une statue féminine de grande échelle en 3D s'ils étaient reconstitués (pl. XXVII, fig. 2. 19 a, b) :

1. Une petite partie du tronc- le ventre, de dimension Hauteur 480 cm, largeur 295 cm et épaisseur 160-175 cm. Les draps en relief sont autour de la taille, par-dessus et sous la ceinture en forme de bande lisse et nouée dont deux rubans tombent, étroits en haut et larges en bas. Les lignes parallèles de cette partie représentent les plis.

---

<sup>733</sup> Carter, Harper et Meyers 2015 : 291

<sup>734</sup> La fouille archéologique de Hajiabad est située au sud de Dārāb dans la province de Fars en Iran. Elle est composée de vingt sites sassanides. Le site I est de forme rectangulaire à l'intérieur duquel il y a un édifice de forme carrée de 100 x100 m où les murs et les niches sont partiellement conservées. Différentes parties de ce bâtiment sont décorées de stucs végétaux, de bustes, de figures féminines et masculines depuis des petit formats jusqu'à des grandes tailles. Azarnoush 1994 : chapitre 3

Les figures féminines sont représentées soit en taille réelle soit sous forme de petits bustes. Elles sont souvent difficiles à interpréter par manque de références précises, on ne peut savoir s'il s'agit de représentations de déesses ou bien de reines.

L'archéologue chargé des fouilles était Masoud Azarnoush. Les objets qu'il a découverts ont été exposés à l'exposition annuelle du musée de Téhéran en 1977-1978.

2. Deux parties séparées d'une jambe de même type, de dimensions Hauteur 485 cm, largeur 284 cm et épaisseur 195 cm. Elles sont composées des genoux et des mollets.

« The surface of the stucco has remained plain on the whole. There are few folds on it. The lateral surface of the left thing bears a very large fold, beginning at the higher parts of the work and dropping in the form of a narrow cone to join the enlarged section of the skirt [fig.,,,] covering the feet. The rest of this leg's drapery remains foldless... Three incised lines divide the lower half of this band into four comb-like sections. The trace of another gold is also visible on the right thing's lateral surface which matches that on the other leg. All these folds originally had to join their counterparts on the last and lowermost portion of the statue. »<sup>735</sup>

En quatrième lieu, la statue en bronze nous permet de découvrir la partie arrière de la figure féminine. Sur les bas-reliefs, argenteries, monnaies, sceaux, mosaïques on ne voit que la partie faciale ou de côté des figures féminines.

On trouve trois autres exemples de même iconographie de représentation de femmes dans les fouilles de Hajiabad et sur une mosaïque de palais Bishapur. Il est vrai que la composition y est très proche de celle observée sur la statue en bronze de la collection d'Al-Sabah à Koweït, notamment au niveau de la partie basse élargie de la robe ainsi que celle du bas-relief de Naqš-e Rostam plus précisément au niveau de la robe en drapé de la déesse Anāhitā. Les voici détaillés :

23. Une statue en stuc, de dimensions 33,5 x 18 x 21 cm, datant du IV<sup>e</sup> siècle, conservée au musée Melli d'Iran (pl. XXVI, fig. 2.20) :

La figure porte une longue robe à manches, ceinturée et plissée, elle se termine par une forme ondulée et drapée à reliefs horizontaux sur les côtés. La ceinture est étroite, décorée de deux boutons, nouée au milieu par deux rubans tombant sous forme de petits plis. Autour du cou, on distingue un galon bordé de perles. Les manches ajustées sont longues et bien plissées en relief de lignes horizontales. La main droite est plaquée sur la poitrine tandis que la main gauche est posée sur la partie supérieure de la jambe gauche qui est légèrement pliée vers l'avant.

La tête, le pouce droit, certaines parties de la jambe gauche-en dessous du genou ainsi que les pieds et le piédestal sont manquants. Le type de cette statue correspond à celui des grandes figures installées dans les niches.

---

<sup>735</sup> Azarnoush 1994 : 123sq

24. Un fragment en stuc, représente à une grande échelle les jambes d'une figure féminine vêtue d'une robe en drapé vertical dans une des niches d'un édifice de Hajiābad cité auparavant (pl. XXVII, fig. 2. 21).

Il est composé en partie des genoux et jambes jusqu'aux chevilles. Le drapé en relief se situe entre les jambes en commençant par les parties supérieures et en tombant sous la forme d'un cône étroit qui s'ouvre vers le bas pour rejoindre la partie élargie de la robe qui couvre les pieds. Les lignes des draps sont en relief et bien gravées.<sup>736</sup>

Un plateau de la mosaïque de palais de Bishapur de la dimension 46 x 24 cm sur Iwan- côté nord-est, nous représente une courtisane (pl. XXVII, fig. 2.22). La représentation de la femme, d'après Ghirshman :

« Une dame se tient debout (le haut du corps a disparu), le poids du corps porté sur la jambe gauche, la droite allégée par un fléchissement du genou. Elle porte une très longue robe rouge-grenat, aux plis indiqués en rose et rouge, qui tombe au sol en larges ondulations. Le bras gauche, plié au coude, semble remonter, probablement pour tenir un bouquet (?). Le droit n'est pas visible. Derrière ce personnage, il semblerait qu'on distingue un bout de châle. »<sup>737</sup>

La statue pourrait être l'image d'un membre de famille noble, d'un ancêtre respecté ou même encore d'une divinité.<sup>738</sup>

Enfin, malgré l'identité incertaine de la femme ainsi représentée, l'existence même de cette statue est considérée comme un grand trésor ayant permis d'accroître la connaissance de l'art sassanide.

#### **1.4.2 Un buste en argent, propriété de la famille Aghayan**

La famille Aghayan est propriétaire d'un buste de femme en argent depuis la fin du dix-neuvième siècle. Ce buste est partiellement doré d'une hauteur de 33,6 cm, il est daté de la fin du VI<sup>e</sup> siècle ou du début de la période islamique (pl. XXVIII, fig. 2.23). Il s'agit d'une pièce unique représentant une femme noble de la période sassanide qui pourrait être associée à la famille du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC) ou bien encore à d'autres dignités royales telles que Širin- la femme chrétienne du roi, la reine Bōrān (630-631EC) ou la reine Azarmidukht (631EC)- les filles du roi, ou Shahr-banu- fille du roi Yazdgird III<sup>e</sup> (633-651EC).<sup>739</sup>

---

<sup>736</sup> Azarnoush 1994 : 142

<sup>737</sup> Ghirshman 1956 : 56

<sup>738</sup> Carter, Harper et Meyers 2015: 291

<sup>739</sup> Roussen et Northover 2015 :6sq

Le buste est composé d'une couronne de quatre crénelés- couverte, formée de trois lignes perlées qui s'entrecroisent au sommet. Le crénelé avant est orné de deux ailes surmontées d'un croissant de lune et d'un globe et le crénelé arrière, d'un demi lotus de huit pétales. Ceux de droite et de gauche sont décorés chacun d'un lotus complet de six pétales.

Les cheveux sont bouclés sur les épaules, deux mèches plus longues que les autres tombent de chaque côté de la poitrine. Le visage est de forme ovale, les yeux sont bien ouverts, le bout du nez est arrondi et la bouche, fermée.

Elle porte un vêtement bien décoré de petites fleurs de huit pétales et de perles dans des cadres géométriques. Autour du cou, un galon est bordé de perles au milieu duquel se trouve un décor en forme de cœur. La poitrine est bien arrondie.

On sait bien que parmi les nombreuses vaisselles en métal de la période sassanide, les bustes sont particulièrement rares. A notre connaissance, nous pouvons identifier six bustes, à savoir 'le buste du roi Shapur II<sup>e</sup> en argent doré au Metropolitan Museum of Art datant du IV<sup>e</sup> siècle'<sup>740</sup>, la 'figure d'un roi en cuivre au British Museum et datant du IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle'<sup>741</sup>, 'le buste d'un roi en bronze au musée du Louvre datant du V<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> siècle'<sup>742</sup>, 'le buste d'un roi en argent doré et une statue d'une tête de femme en argent au Freer Gallery'<sup>743</sup> of Art- qui sont apparemment des copies et enfin 'le buste en bronze du Kartīr au Miho Museum'<sup>744</sup>.

En l'absence de portraits féminins en métal à cette époque, la découverte du buste de cette femme de style sassanide peut être considérée comme un événement très rare. Selon Rousseau, les analyses métallurgique et iconographique de ce buste ont attesté de l'antiquité du buste et de son appartenance au monde sassanide, byzantin ou encore au début de la période islamique.<sup>745</sup>

L'analyse iconographique de la couronne de ce buste ainsi que la science numismatique de cette période nous procurent les informations relatives nous permettant d'identifier la femme. On peut voir par ailleurs des combinaisons de crénelés, d'ailes, de croissant et de globe sur les couronnes des monnaies du roi Firuz I<sup>er</sup> (459-484 EC) et du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC). Si l'on compare ces deux couronnes, c'est à l'évidence celle de Kosrow II<sup>e</sup>- simple et sans traits hachurés, qui pourrait le plus servir de modèle à la couronne du buste

---

<sup>740</sup> Harper 1966 : 134-147

<sup>741</sup> British Museum, n° Inv. ME 134382

<sup>742</sup> Musée du Louvre, n° Inv. MAO 122

<sup>743</sup> Gunter et Jett 1992 ; cat. n°46 et n°47

<sup>744</sup> Harper 1966 : 134-147

<sup>745</sup> Rousseau et Northover 2015 : 5

étudié en question. Il nous faut donc ensuite chercher une femme dans la cour de ce roi ou bien de ses descendants, en l'occurrence, sa femme Širin, ses filles Azarmidukht et Bōrān ou encore Shahr-banu fille du roi Yazdgird III<sup>e</sup> (633-651EC).<sup>746</sup>

Grâce à la numismatique, on sait bien qu'Azarmidukht n'a pas frappé de monnaie représentant son buste- ses monnaies ont en fait été frappées montrant le buste du roi Kosrow II- son père. En ce qui concerne les autres personnages précités, nous ne disposons pas d'images certaines sauf de la reine Bōrān. Sur deux monnaies frappées par cette reine, on peut voir son buste en couronne avec les ailes, le croissant de lune et le globe. Les autres points communs avec notre buste en question concernent les rosettes ou les lotus et les mèches plus longues sur la poitrine. En revanche, les éléments mentionnés sur la couronne du buste ne sont pas montés sur la couronne, une autre la couronne de Bōrān n'est pas crénelée, le nez du buste n'est pas droit comme l'est celui des monnaies et le regard n'est pas naturel comme l'est le buste de Shapur II<sup>e</sup> du MMA.<sup>747</sup>

On peut voir le même modèle de la couronne du buste sur un vase en argent au State Hermitage Museum daté de à la période islamique (pl. XXVIII, fig. 2.24) mais cependant d'autres éléments iconographiques de ce vase ne correspondent pas au buste.

Selon les sources dont nous disposons sur les relations diplomatiques entre les sassanides et les byzantins au cours du règne de Kosrow II<sup>e</sup>, la présence d'une reine chrétienne arménienne- dans la cour sassanide en l'occurrence Širin, nous permet d'identifier et localiser le modèle du buste plutôt dans le monde byzantin. Rousseau attribue les grands yeux, le nez arrondi et la grande tête de ce buste à l'impératrice Théodora-femme de Justinien, à la cour byzantine à la même période (pl. XXVIII, fig. 2.25).<sup>748</sup> Ce buste pourrait-il être la représentation de Širin, épouse de Kosrow II<sup>e</sup> ?

On pourrait aussi supposer que ce buste est celui d'une divinité. A ce titre, il n'y a pas de différences flagrantes entre, d'une part les images de femmes royales sur les bas-reliefs ou dans l'art sassanide et d'autre part, les images attribuées aux déesses telles qu'Anāhitā ou Daēnā.<sup>749</sup>

En somme, la couronne de ce buste n'a pas d'équivalent précis dans l'imagerie royale sassanide mais on peut néanmoins trouver certains éléments communs entre les couronnes du buste étudié ici et celles de l'art sassanide en général.

---

<sup>746</sup> Rousseau et Northover 2015 : 8-9

<sup>747</sup> Rousseau et Northover 2015 : 11-12

<sup>748</sup> Rousseau et Northover 2015 : 13-14

<sup>749</sup> Rousseau et Northover 2015 : 12

Enfin, on peut ajouter que les mélanges de motifs dans la fabrication de ce buste nous permettent d'attribuer ce buste à l'art post-sassanide- c'est-à-dire celui des premiers califes :

« Early Islamic caliphs looked to Sasanian precedents for images of kingship. They borrowed the “concept of kingship” for their new dynasty by adopting symbols, coins, architectural forms, and luxury items like plates from the existing visual cultures. The Umayyad Empire in particular, as a new dynasty in need of legitimization, borrowed heavily from the existing courtly art of Sasanian and Greco-Roman antecedents. Imagery plays a key role in the formation of the royal persona, particularly with incipient or threatened ruling classes. The appropriation of rival or potentially rival imagery was a key part of “agonistic exchange” in Late Antiquity. »<sup>750</sup>

---

<sup>750</sup> Rousseau et Northover 2015 : 15





## *Partie II Les portraits en médaillons*

### *Introduction*

Le thème du portrait en médaillon a joué un rôle significatif dans l'art de l'Antiquité tardive et celui du début de la Chrétienté autour de la Méditerranée. Il pourrait constituer une forme d'iconographie empruntée à la tradition iranienne du début de la période sassanide laquelle avait été abandonnée pendant plusieurs siècles mais qui persistait sur les objets d'art en argent de la période sassanide tardive.

En fait, ce type d'iconographie représentait la plupart du temps un buste féminin ou masculin figurant dans un cadre circulaire. On pouvait en rencontrer surtout sur les argenteries, les sceaux- les empreintes et notamment sur les pièces de monnaie de cette époque.

Dans l'Antiquité et au Moyen Age, on pouvait souvent voir des portraits de personnage royal ou de saint dans un grand cercle ou médaillon. Cette combinaison particulière constitue une icône appelée « *imago clipeata* » ou « *tondo* ». Ces icônes ont rencontré beaucoup de succès dans l'art chrétien.

On peut chercher l'origine de ces icônes chrétiennes parmi les images qui les ont précédées à savoir celles de l'art romain mais aussi celles de l'art grec classique.<sup>751</sup> Charles Picard dans l'édition de Grabar indique la chronologie de ce type d'icônes:

« ... mais il s'étonne- puisqu'on a parlé tour à tour des Iraniens (Achéménides), puis des Romains, ceux-ci ayant abondamment développé l'usage de *l'imago clipeata* avant qu'il soit repris par les chrétiens à Byzance et ailleurs- qu'il n'ait pas été fait mention aussi du rôle des Grecs classiques ; ... et sont chronologiquement les inventeurs indiscutables des divers médaillons iconiques à pourtour circulaire, des *tondi*<sup>752</sup>, etc. »<sup>753</sup>

Les exemples les plus anciens de ces images se trouvent en Grèce sur des boucliers et proviennent des *emblemata* (épisèmes)- signes distinctifs dessinés ou gravés sur un bouclier, représentant des bustes de héros et datant du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C..<sup>754</sup> Le prototype exact des médaillons ou portrait *tondo* est né environ 300 av. J. -C. Ce sont des miroirs votifs en bronze ou en terre cuite souvent déposés par les Grecs dans les tombeaux,

---

<sup>751</sup> Grabar 1957 : 209 / Grabar 1969 : 73

<sup>752</sup> « Le tondo (tondi au pluriel) est un cadre rond. » Cecchi et Blamoutier 1987 : 21

<sup>753</sup> Grabar 1957 : 213

<sup>754</sup> Grabar 1957 : 213

notamment dans la région de Corinthe dans le Péloponnèse. Ces exemples sont décorés d'un buste de femme de profil et en relief dans un médaillon (pl. XXIX, fig. 2.26 a,b).<sup>755</sup>

En effet, *l'imago clipeata* est un portrait funéraire (pl. XXIX, fig. 2.27 a, b):

« Dans toutes ces compositions, on se sert de *l'imago clipeata*, pour montrer simultanément des présents et des absents qu'un lien moral quelconque fait représenter ensemble : la raison de l'absence physique de ceux qu'on figure sur un *clipeus* varie (mort, éloignement physique), mais le fait de cette absence leur est commun. »<sup>756</sup>

Cet absent est invisible aux yeux, c'est pourquoi les chrétiens utilisent dans le domaine iconographique *l'imago clipeata* pour illustrer les images de Jésus -Christ dans les figurations schématiques de l'Univers.<sup>757</sup>

Cette icône est une formule iconographique à la fois souple et pratique pour exprimer des vérités chrétiennes plus abstraites et parfois essentielles.<sup>758</sup>

On peut distinguer deux catégories de figurations d'*imago clipeata*, celle des portraits de famille et celle des portraits officiels des consuls :

« Les premiers réunissent parfois plusieurs figures debout et, au-dessus, des bustes de personnages en *imago clipeatae*. Les premiers sont vivants, les autres [dans un médaillon] représentent les morts. Parallèlement, sur certains diptyques en ivoire, on figure, en bas le consul trônant et au-dessus de lui, en *imago clipeatae*, l'empereur et l'impératrice, ou quelques autres personnages chargés du pouvoir suprême. »<sup>759</sup>

En ce qui concerne la représentation des bustes et des figures sur les vaisselles en argent de l'empire Sassanide, nous pouvons en dénombrer neuf au total : sept sont datés du premier siècle de cette époque-milieu du III<sup>e</sup> au milieu IV<sup>e</sup> siècle et deux de la fin- du VI<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle. Parmi ces vaisselles, trois sont décorées d'un buste féminin. Il s'agit de la coupe de Sargvashi en Géorgie (cat. n° 20), le bol du Metropolitan Museum of Art avec cinq médaillons (cat. n° 21) et le bol du Musée Melli d'Iran (cat. n° 22).

---

<sup>755</sup> Vermeule 1965 : 366

<sup>756</sup> Grabar 1957: 212

<sup>757</sup> Grabar 1957: 212

<sup>758</sup> Grabar 1957 : 212

<sup>759</sup> Grabar 1957 : 211

## 1. Représentation des portraits en médaillons sur les argenteries

Selon Harper, le portrait en médaillon constitue le thème principal de l'argenterie sassanide dès le III<sup>e</sup> siècle –soit à la fin de l'empire Parthe et au début de l'empire sassanide :

«Un groupe de pièces d'argenterie sassanide de la haute époque, datant du troisième siècle, épouse un prototype parthe sur lequel est représenté un buste, inscrit dans un encadrement circulaire.

La première vaisselle sassanide semble avoir été réalisée pour les couches les plus élevées de la société, le roi, les membres de la famille royale et la haute noblesse, qu'elle illustre dans des scènes de chasse ou des bustes «portraits». »<sup>760</sup>

Negro Ponzi explique qu'au début du règne d'Ardašīr I<sup>e</sup>- le fondateur, les artisans étrangers- notamment les grecs, effectuaient les travaux sur ordres des dignitaires de la cour iranienne mais ils furent par la suite expulsés du territoire de l'empire sassanide. Malgré le départ des artisans grecs, le style des objets d'art de la première période sassanide restait marqué par une forte influence occidentale mais sous de nouvelles formes plus en accord avec les us et coutumes locaux.<sup>761</sup>

Les bols et les plats décorés d'un médaillon central et ornés d'un buste faisaient partie probablement d'objets commémoratifs dans l'art sassanide. Le but étant soit de rappeler un personnage connu soit de se souvenir d'une action significative. Les individus ne sont pas alors encore identifiés. Ils pourraient représenter aussi bien un personnage officiel- de la caste gouvernementale comme un personnage de haut rang à caractère privé.<sup>762</sup>

Parmi les vaisselles en argent sassanide de ce type- *imago clipeata*, on en dénombre seulement sept sur des plats et des bols datant du milieu du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle et deux sur des coupes en argent datant du VI<sup>e</sup> siècle. Le médaillon central de ces vaisselles est décoré d'un buste féminin ou masculin. Les neuf vaisselles en question sont les suivantes :

1. Le plat en argent doré à pied de *Mtskheta*- Géorgie (pl. XXX, fig. 2.28) : La partie intérieure du plat comporte un médaillon central décoré d'un buste d'homme, profil à droite. Il porte un *kolāh*, diadème noué autour la tête dont les rubans flottent derrière la tête. Il est barbu, les cheveux sont en forme de cinq spirales verticales. Il porte une fleur à la main gauche sous son nez. Le buste est placé sur deux grandes feuilles. Le reste du plat est décoré de quatre lignes pointées en relief.

---

<sup>760</sup> Bruxelles 1993 : 97

<sup>761</sup> Negro Ponzi 1967 : 80

<sup>762</sup> Graber 1967 : 56

Selon l'inscription sur le plat en langue Moyen-Perse, le personnage sur le plat pourrait être *Bidaxš*, le gouverneur de la Géorgie (ici, la Géorgie orientale).<sup>763</sup>

2. La coupe en argent doré de Sargveshi-Géorgie, cat n° 20 (pl. XXX, fig. 2.29) : La partie extérieure de la coupe est composée de quatre médaillons, deux d'entre eux contiennent le portrait du roi Bahrām II° (276-293 EC) de profil à droite, un autre médaillon contient un portrait de sa femme et le dernier, un portrait de son fils de profil à droite.
3. Le bol hémisphérique en argent du Metropolitan Museum of Art- New York, cat. n° 21 (pl. XXX, fig. 2.30) : Le bol à décors extérieurs est composé de cinq médaillons de bustes de la même femme.
4. Le bol hémisphérique en argent doré du Musée Melli- Téhéran, cat. n° 22 (pl. XXXI, fig. 2.31) : Le bol à décor intérieur est composé d'un médaillon central orné d'un buste de femme, profil à droite, tenant une fleur.
5. Le plat en argent doré du Cincinnati Art Museum- n° Inv. 1955.71, (pl. XXXI, fig. 2.32) : L'intérieur du plat est décoré d'un médaillon central composé d'un buste d'homme, profil à droite à tête nue. Il est barbu avec une moustache prononcée, les cheveux sont courts et bouclés. Il porte une boucle d'oreille de forme ovale. Deux médaillons ornés de dessins élaborés garnissent les épaules du vêtement lequel est parsemé de lignes parallèles hachurées. Autour du cou, on découvre un galon brodé de perles. Le buste repose sur une base végétale stylisée. Le reste du plat est décoré de huit lignes pointées en relief.
6. Le plat en argent doré du Freer Gallery of Art- Washington D.C.- n° Inv. 57.20 (pl. XXXI, fig. 2.33) : L'intérieur du plat est orné d'un médaillon central composé d'un buste d'homme, profil à droite à tête nue, un diadème noué derrière la tête. Il est barbu, les cheveux sont longs sous la forme de sept spirales. Il porte une boucle d'oreille à petites perles et un pendentif de forme ovale. Deux médaillons ornés de dessins élaborés décorent les épaules. Le buste repose sur une base végétale stylisée. Le reste du plat est décoré de lignes verticales cannelées.
7. Le plat en argent doré du Metropolitan Museum of Art- n° Inv. 55.57, (pl. XXXII, fig. 2.34) : L'intérieur du plat est orné d'un médaillon central composé d'un buste

---

<sup>763</sup> Amiranashvili 1959 :1-3 et 8-9/ Frye 1973 : 2-3/ Harmatta 1973 : 252- 256/ Brunner 1974 : 110/ Harmatta 1974 : 195/ Henning 1977 : 555-558 / Gignoux 1984 : 28-80

d'homme, profil à droite, il porte un diadème noué autour de la tête dont deux longs rubans rayonnés flottent derrière la tête. Sa barbe est pointue avec une longue moustache, les cheveux sont courts et bouclés. Il porte une boucle d'oreille à petites perles et un pendentif de forme ovale. Il porte également un manteau à bordures perlées et autour du cou, un galon brodé de perles. Le buste repose sur une base végétale. Le reste du plat est décoré en dix-huit cercles concentriques horizontaux cannelés.

8. Le plat en argent doré du Musée Miho- Japon (pl. XXXII, fig. 2.35) : L'intérieur du plat est orné d'un médaillon central composé d'un buste d'homme- le roi ?!!, profil à droite, diadème en doubles perles, la couronne de forme murale est surmontée d'un croissant et d'un *korymbos*- le modèle de couronne des rois sassanides en vigueur entre le milieu du cinquième et le milieu du septième siècle. Il est barbu et ses cheveux sont bouclés. Il est nimbé. Deux larges rubans sortent derrière les épaules. Il porte un manteau à bordures perlées, autour du cou galon brodé de perles. Selon les monnaies de Kosrow I<sup>e</sup> (531-579 EC), la figure représentée sur le plat pourrait être celle du roi Kosrow I<sup>e</sup> lui-même. Il porte une boucle d'oreille à petites perles et un pendentif de forme ovale. Le buste repose sur une base végétale. La partie extérieure du plat est décorée de formes cannelées, hachurées et dorées- un style rare à l'époque sassanide.<sup>764</sup>

Sur d'autres plats ou bols comportant un portrait en médaillon, la forme cannelée ainsi que le médaillon font partie de la décoration intérieure alors que ce plat spécifique est décoré d'un médaillon à l'intérieur mais cannelé à l'extérieur.

9. Le plat en argent doré du Los Angeles County Museum of Art- n° Inv. AC 1993.140.1, (pl. XXXII, fig. 2.36) : L'intérieur du plat est orné d'un médaillon central composé d'un buste d'homme- le roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC) ?!!, profil à droite, il porte un diadème noué autour de la tête dont deux longs rubans rayonnés flottent derrière la tête ainsi qu'une couronne murale surmontée d'un croissant. Il est barbu avec une longue moustache, les cheveux sont longs sous la forme de quatre spirales. Il porte une boucle d'oreille à petites perles et un pendentif de forme ovale. Il porte un manteau à bordures perlées du quatrième siècle (comparable au vêtement du plat du Metropolitan Museum of Art- n° 7). Le buste

---

<sup>764</sup> Harper : [www.miho.or.jp](http://www.miho.or.jp)

repose sur une base végétale. Le reste du plat est décoré de seize cercles concentriques horizontaux cannelés.

Il faut préciser que les quatre récipients mentionnés ci-dessus à savoir le bol du musée Melli à Téhéran, le plat du Cincinnati Art Museum, le plat du Freer Gallery of Art et enfin le plat du Metropolitan Museum of Art ont tous été découverts ensemble au même endroit en Iran par des paysans près de Sar-ī pul-ī Zahāb, à environ 30 kilomètres à l'Est de Qasr-ī Shīrin sur la route de Kirmanshah (une province à l'ouest de l'Iran).<sup>765</sup>

Dans un article de 1954, Richard Frye présente pour la première fois ces vaisselles intitulées par erreur « les bols en argent de la période Parthe » :

« ... This style may be taken as typically Parthian as well as the figure in the bottom. Comparison with representations on the coins failed to identify the bust. Unfortunately Parthian rulers did not each adopt a special crown or headdress as the Sasanian monarchs, which have made identification of Sasanian rulers on coins and metal work much easier. One might hazard a guess that the figure in the bottom of our bowl was not one of the Parthian kings but a great feudal lord from a family such as the Karen or Suren. »<sup>766</sup>

Ces plats ont ensuite été transférés en 1955 vers les Etats-Unis pour un nettoyage technique. C'est à partir de là que les bols ont été distribués à différents musées aux Etats-Unis : à la Freer Gallery, au Metropolitan et au Cincinnati Museum. L'un de ces bols a été acquis par le Musée Archéologique à Téhéran- devenu le musée Melli d'Iran.<sup>767</sup> Pourquoi les trois premiers bols ne sont jamais retournés à Téhéran ? C'est une question qu'on peut se poser.

Les plats sont connus désormais sous l'appellation de « plats médaillons sassanides avec bustes humains », d'après Harper.<sup>768</sup>

L'intention des artistes était de représenter des personnages identifiables par la coiffure ou par le vêtement de manière à nous renseigner sur leur statut social. Par contre, les traits du visage ne nous donnent pas d'indications particulières sur le degré de notoriété des personnages de cette époque.<sup>769</sup>

---

<sup>765</sup> Frye 1954 : 143

<sup>766</sup> Frye 1954 : 144sq

<sup>767</sup> Dimand 1957 : 11

<sup>768</sup> Harper 1974 : 61

<sup>769</sup> Harper 1974 : 67

L'importance des sept premières vaisselles sassanides- numéro de 1 à 7, datent du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle, est dans le procédé chronologique, le changement de forme et de style au cours de ces siècles.<sup>770</sup>

En revanche, l'importance des plats numéros 8 et 9, appelés « portraits du roi en médaillon »- datant du milieu V<sup>e</sup> jusqu'au milieu VII<sup>e</sup> siècles, est à chercher dans d'autres domaines.

A partir du IV<sup>e</sup> siècle, nous avons vu que le roi chasseur et le roi trônant étaient les seules figures officielles de l'art de la cour sassanide et celui des argenteries dans lesquels les bustes de roi dans un médaillon n'existaient pas. La présence des plats décorés de portraits du roi en médaillon est-elle le résultat d'un changement artistique ou politique ? La représentation du roi dans un médaillon central porte-t-elle un message particulier de la fin du monde de l'antiquité ?

Harper indique qu'entre la fin du IV<sup>e</sup> siècle et le début du VI<sup>e</sup> siècle, la situation géopolitique de Géorgie joue un rôle important dans la relation entre les deux empires ; à savoir les Byzantins et les Sassanides. La partie occidentale de ce pays est aux mains de Byzance et la région orientale (Iberia) sous le contrôle de la monarchie irano-géorgienne. Certains princes locaux de l'est de la Géorgie deviennent indépendants à la fin du VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, ils frappent les monnaies s'inspirant de celles des rois sassanides comme par exemple Hormizd IV<sup>e</sup> (586-87EC) tout en imitant aussi les couronnes des rois sassanides.<sup>771</sup>

Selon Harper, le style et les détails de l'image royale sur le plat n° 8 correspondent aux fabrications d'atelier du VI<sup>e</sup> siècle :

« While the source of the vessel is alleged to be Iran, it must be acknowledged that the profile-flat, with a sharply upturned rim- the use of the medallion « portrait » at this late date, and the undulating fluted decoration of the exterior are all anomalies in the corpus of Sasanian silver plates. Since the original provenance and subsequent history of this vessel remain uncertain, it is impossible to determine whether the place of manufacture was in the eastern Caucasus, at a time in the early sixth century when that area came under direct Sasanian control, or in Iran. »<sup>772</sup>

Enfin, les trois éléments suivants nous conduisent à confirmer la présence du roi Kosrow sur les médaillons :

---

<sup>770</sup> Harper 1974 : 68

<sup>771</sup> Harper : [www.miho.or.jp](http://www.miho.or.jp)

<sup>772</sup> Harper : [www.miho.or.jp](http://www.miho.or.jp)

- les détails du vêtement royal, le type de couronne, le diadème en double perle, les rubans flottant derrière les épaules qui sont les caractéristiques principales de l'image du roi Kosrow I<sup>er</sup> (53179 EC) sur les monnaies,
- le fait que, à cette époque, la Géorgie soit incorporée au royaume sassanide,
- l'iconographie du portrait en médaillon d'époque sassanide qui conduit à une datation entre les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles sous influence occidentale de la Géorgie avec la coupe Sargvashi,

En somme, l'image du « roi victorieux » dans un médaillon (*l'imago clipeata*), incarne la parfaite illustration artistique de la puissance des rois Kosrow I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> à cette époque précise de l'hégémonie de l'empire - une des fonctions ou portraits en médaillon.

La représentation de femmes en médaillon dans l'art Sassanide n'est pas très répandue. Selon le catalogue, nous en trouvons six au total.

### 1.1 La coupe de Sargveshi, Art Museum of Georgia (cat. n° 20):

L'objet à deux poignées a été découvert à Sargveshi en Géorgie- dans la partie occidentale de l'empire, la coupe comporte quatre portraits en médaillons. Il s'agit du roi Bahram II<sup>e</sup> (276-293 EC) à deux reprises, de sa femme et de son fils qui apparaissent dans chaque médaillon-toutes sont donc des figures royales.<sup>773</sup>

La coupe est parmi les premières vaisselles sassanides ayant représenté l'image d'un roi sassanide et de sa famille en médaillons. Cela permet donc de se donner un repère chronologique fixe pour ordonner et dater correctement les autres pièces.<sup>774</sup>

Le roi est clairement reconnaissable à sa couronne ailée surmontée du *korymbos*, profil à droite- comme sur ses monnaies dans lesquelles il est dessiné à une échelle plus grande que celle des autres personnages. Le roi lève la main droite en geste d'adoration. D'après Gignoux, il est représenté sur deux médaillons différents pour bien affirmer son rôle prédominant.<sup>775</sup>

La reine- *Shāpur-duxtak* (?), la fille du roi de Mésène et cousine de Bahrām II, est représentée de profil à gauche avec un *kolāh* de forme ovoïde- une sorte de couvre-chef aux extrémités perlées. On la reconnaît par sa représentation sur la monnaie du roi Bahram II<sup>e</sup> (pl. XX, fig. 2.1). Elle tient une fleur de quatre pétales à la main gauche, porte un collier

<sup>773</sup> Harper 1987: 589

<sup>774</sup> Harper et Meyer 1981 : 24

<sup>775</sup> Gignoux 1993 : 76



perlé. Elle est identifiée pour la première fois par Tchubinachvili en 1925 comme le rappelle Madame Tsotselia en 1975.<sup>776</sup>

Le prince héritier de profil à droite, porte un *kolah* zoomorphique- en forme de tête de cheval, il tient une couronne à la main gauche. Tsotselia en conclut que la coupe de Sargveshi représente une scène d'investiture.<sup>777</sup>

Les portraits reposent sur des feuilles d'acanthé ; ce détail iconographique avait une signification funéraire dans l'art du monde méditerranéen oriental alors que dans les œuvres sassanides, ce motif de plante représentait plutôt le bienfait et la naissance.<sup>778</sup>

De plus, selon Gignoux, la coiffure de la reine est assimilée à celle de la femme représentée sur le bas-relief de Sar-e Mašhad.<sup>779</sup>

Les médaillons sont séparés par des motifs de feuilles d'acanthés et des oiseaux. Les rebords sont décorés d'ondulations de feuille de vigne, d'oiseaux et d'animaux ensemble au nombre de neuf.

## **1.2 Le bol à décor en médaillon de cinq femmes, Metropolitan Museum of Art (cat. n° 21)**

Cinq médaillons du même buste féminin décorent l'extérieur d'un bol hémisphérique : un médaillon au centre et quatre, autour.

Le médaillon central est composé d'un buste féminin de profil à droite. Deux parmi ces quatre médaillons présentent un profil de buste à droite et les deux autres, un profil de buste à gauche. Des feuilles d'acanthés stylisées sont placées entre les médaillons.

Les figures féminines portent un diadème, noué autour de la tête, dont deux longs rubans rayonnés flottent derrière la tête, elles portent également une couronne surmontée d'un *korymbos*, à nouveau avec deux rubans flottants. Les yeux sont représentés de profil.

Sur trois des cinq bustes, les cheveux sont représentés en formes spirales au nombre de quatre sur les épaules et devant, les deux autres bustes le sont au nombre de deux. Une mèche de cheveux de forme spirale se trouve devant l'oreille. Elle porte une boucle d'oreille composée de deux petites perles, d'un pendentif ainsi que d'un collier de perle. Le décor du manteau consiste en trois points perlés.

---

<sup>776</sup> Gignoux 1993 : 76

<sup>777</sup> Gignoux 1993 : 76

<sup>778</sup> Harper 2006 : 79

<sup>779</sup> Gignoux 1993 : 76, note 28

Le sceau de Dēnag à l'Hermitage Museum (pl. XXI, fig. 2.5) nous fournit une illustration parfaite de l'arrangement des cheveux semblable à celui que l'on peut voir sur les représentations de femmes du Metropolitan Museum of Art, composé de spirales, du *korymbos* et d'une mèche devant l'oreille.<sup>780</sup>

La forme du bol du Metropolitan Museum of Art décorée de cinq figures féminines démontre une forte influence romaine. Un autre exemple de cette forme propre à l'art romain est identifiable dans le même musée, il s'agit d'un bol en verre à décor de quatre bustes humains (pl. XXXIII, fig. 2.37 a).

On peut ajouter également le bol du British Museum, datant du III<sup>e</sup> siècle av. J. –C. (pl. XXXIII, fig. 2.38 b) et le bol de la 'Rothschild Collection' de Paris de la même époque (pl. XXXIII, fig. 2.39 c).<sup>781</sup>

### **1.3 Le bol à décor en médaillon central avec une femme sentant une fleur, Musée Melli à Téhéran (cat. n° 22) :**

Dans un médaillon central, à l'intérieur du bol, on peut voir un buste de femme de profil à droite. Elle porte un diadème perlé, noué autour de la tête dont deux rubans rayés flottent derrière la tête, il est surmonté d'un *korymbos* recouvert d'un tissu bordé de perles sur tout le pourtour et noué derrière la tête avec encore deux rubans rayés flottant à l'arrière. Elle porte également une boucle d'oreille composée d'une petite perle, d'un pendentif ovale ainsi que d'un collier de perles. Ses cheveux sont divisés en plusieurs spirales sur l'épaule et le dos, de l'autre côté figurent encore trois spirales sur l'épaule, ils sont tenus par une pince à l'arrière et une mèche apparaît devant l'oreille. Un manteau à décor pointillé autour de ses épaules est à peine visible. Son bras gauche s'étend à travers son corps. Elle est en train de porter une fleur à son nez, reliée à un ruban. Son corps est de face. Le buste repose sur une feuille polylobée.

L'intérieur du plat est composé de quatorze cercles concentriques de cannelure depuis la jante au bord extérieur du médaillon central.

La coiffure de la figure féminine du bol du musée de Téhéran ainsi que celle du Metropolitan Museum of Art à savoir le *korymbos* est un symbole sassanide que l'on peut voir sur les sceaux, les monnaies et les bas-reliefs dans la représentation des personnages royaux ou nobles.

---

<sup>780</sup> Harper 1974 : 74

<sup>781</sup> Schpüler 1966 : 48

En somme, les trois images féminines sur une coupe et deux bols en argent ont une caractéristique commune, d'après Lukonin :

«The studies of Lukonin have defined the general characteristics of human representations in Sasanian art in the third and fourth centuries, the type of dress and hair styles, and the plant base, a detail whose significance in Sasanian art still remains enigmatic. »<sup>782</sup>

#### **1.4 Le bol à décor en médaillon central d'un buste féminin, Arthur et Sackler Gallery of Art (cat. n° 27) :**

L'extérieur du bol est décoré d'un médaillon central, composé d'un buste féminin, profil à droite, sentant une fleur. Les traits de son visage ne sont pas très clairs.

Le geste de cette femme est exactement le même que celui que l'on voit dans le cat. n° 22 mais sans les signes royaux tels que le *korymbos*, les rubans et les cheveux en forme spirale. La coiffure est identique à celle du plat du cat. n° 14 comportant la scène de chasse du Guennol Collection, datant du VII<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle.

#### **1.5 Une coupe hémisphérique à décor en médaillon central d'un couple royal, Collection privée en Angleterre (cat. n° 28) :**

L'intérieur de la coupe hémisphérique est composé d'un médaillon central représentant un couple royal, debout de profil en train d'échanger des fleurs.

La coiffure est composée d'une sorte de demi-diadème dont les rubans longs tombent derrière la tête. Les cheveux sont regroupés devant. Elle porte une boucle d'oreille perlée ainsi qu'un collier.

Malgré la datation du III<sup>e</sup> siècle basée sur la lecture de l'inscription de cette coupe- elle est attribuée au roi Ardashir I<sup>e</sup> (224-240 EC), les vêtements que l'on voit sur la coupe datent de la fin de la période sassanide et du début de la période Islamique.

Il faut rappeler ici qu'il est possible de trouver également des portraits en médaillon mural dans l'architecture pendant la période sassanide, notamment les portraits d'hommes barbus, de face et de taille normale à Hajiābād.<sup>783</sup>

---

<sup>782</sup> Harper et Meyer 1981 : 28

<sup>783</sup> Azarnoush 1994 : Pl. XXXII et XXXV

## **Conclusion**

L'Avesta nous procure de nombreux exemples de l'égalité religieuse entre les hommes et les femmes mais dans la société de cette époque, il faut cependant discerner le rôle des femmes tel qu'il est décrit dans les livres de droit.

Du point de vue iconographique, les boucles de cheveux sont bien affirmées sur les monnaies, les bas-reliefs et même l'argenterie. La caractéristique la plus importante concernant les boucles de cheveux est l'existence de longues boucles devant l'oreille que l'on peut voir sur la plupart des bustes féminins. En revanche, les cheveux tressés sont représentés uniquement sur les sceaux. Les cheveux sont coiffés par un diadème noué derrière la tête où l'on peut voir deux rubans flotter aux extrémités.

La poitrine des femmes sur presque tous les objets d'art est bien rendue mais on peut trouver certains bustes peu féminins et plutôt comparables à des bustes d'hommes (ceux des eunuques (?!!)).

Le vêtement de la femme prend le plus souvent la forme d'une longue robe ceinturée à manches, plissée, se terminant par une forme ondulée et drapée en reliefs horizontaux sur les côtés. La robe élargie vers le bas est une des caractéristiques essentielles des vêtements de la noblesse féminine des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

Les figures féminines sont le plus souvent difficiles à interpréter par manque de références précises, c'est le cas par exemple d'une divinité- Anāhitā, qui pourrait tout aussi bien représenter d'autres personnages féminins voire même une reine.

Les récipients en argent décorés de portraits en médaillon sont parmi les premiers objets d'art sassanides. Cependant, nous n'en connaissons que neuf dont sept datent du III<sup>e</sup> siècle et deux de la toute fin de l'empire vers les VI<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup> siècles.

Parmi ces sept premières vaisselles, trois sont décorés de portraits féminins à savoir la coupe du Sargvashi (cat. n° 20), le bol du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 21) décoré de cinq portraits et enfin le bol du Musée Melli à Téhéran (cat. n° 22).

Le personnage féminin de la coupe du Sargvashi est identifiable grâce à la monnaie de Bahrām II<sup>e</sup>, notamment la coiffure d'un *kolah*.

Les portraits des deux bols composés de bustes féminins ont toutes les caractéristiques royales à savoir la coiffure surmontée d'un *korymbos*, les cheveux en forme spirale, une mèche devant l'oreille.

Au début de l'empire sassanide, les portraits en médaillon étaient une sorte d'imitation de l'art romain comportant des images avec des éléments royaux mais à la fin de la période Sassanide, le fait de représenter les portraits authentiques des rois Sassanides n'avait pas seulement une valeur artistique mais aussi un rôle de propagande politique.

En outre, le thème iconographique de la femme ou de l'homme tenant une fleur à la main était un sujet d'illustration répandu dans l'art sassanide. On en trouve déjà des exemples féminins sur le bas-relief de Sarāb-e Qandil, la coupe de Sargveshi, le bol en argent du Musée Melli à Téhéran ainsi que sur le bol en argent de la scène du mariage (cat. n° 27). Il existe aussi des exemples masculins sur le bol de *Mtskheta*- Géorgie et le bas-relief de Baram-e Delak.

L'image du médaillon dérive bien de l'héritage occidental mais il s'est transformé au contact des artistes de l'orient pour devenir symbole de fusion entre l'art occidental et l'art oriental.



### ***Chapitre 3 La scène de banquet- Bazm et***

#### ***Les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déeses***

##### ***Introduction***

Ce chapitre traite de deux scènes liées au banquet, la danse, la musique et les femmes-déeses.

La scène de banquet est une scène relativement rare dans l'Iran de l'époque sassanide. Elle n'existe pas sur les architectures de cette époque et n'est pas très fréquente non plus sur les objets d'arts.

La composition de cette scène est assez simple et se ressemble d'un exemple à l'autre : un couple assis sur une banquette ou un trône, face à face, échange des objets précieux. Les personnages pourraient être un roi, un prince ou un héritier adossé à des coussins en compagnie d'une reine ou d'une princesse. Il s'agit d'une scène de banquet royale.

Une autre version de cette scène peut apparaître, il s'agit de celle du triomphe de Bacchus-Dionysos. Sur cette scène le dieu Dionysos est assis sur un trône et toujours accompagné des mêmes personnages c'est-à-dire Satyres, Silènes, Ménades et les musiciens.

La scène illustrée des femmes danseuses, musiciennes ou encore les femmes –déeses ; est une scène plutôt incertaine de l'Iran à la période Sassanide, nous allons aborder au préalable l'iconographie indienne puis celle des images féminines sur les objets en argent de cette période.

Les femmes sont divisées en trois types bien distincts à savoir celui des danseuses identifiables par leurs mouvements de mains et de jambes, celui des musiciennes que l'on peut reconnaître grâce aux instruments de musique qu'elles portent et enfin celui des femmes-déeses que l'on distingue selon les différents attributs représentés à leur côté.

## ***Partie I. La scène de banquet- Bazm***

Comme nous l'avons déjà souligné, la représentation de la scène de banquet dans l'Iran antique est peu répandue dans la mesure où le repas était considéré comme un rite sacré dans la religion zoroastrienne :

« ... the significance, in non-Zoroastrian lands, of cult meals, myth banquets and sacred repasts for the gods, and for the living and the dead, was probably known in Sasanian Iran and undoubtedly contributed to the rejection of the banqueting scene as a setting for the king of the kings. »<sup>784</sup>

Gyselen précise pourtant que le sceau du British Museum pourrait représenter par certains aspects une scène de banquet. Sur le sceau on peut discerner un banquet rituel à base de pain, de viande et de vin avec un homme juste, en présence de son *dēn* (pl. VIII, fig. 1.22).

L'accessoire principal d'un banquet est le trône ou la banquette. Harper en détaille ici quelques caractéristiques :

« ..., le siège royal est une banquette où des coussins sont empilés d'un côté pour soutenir le convive. Le choix de ce lit de banquet répandu et parfaitement identifié par tous dans l'occident méditerranéen est étrange pour un monarque zoroastrien dont les repas étaient des événements sacrés qui ne se représentaient pas. En outre, sur ces deux pièces, le roi est assis et il n'y a aucune allusion à la nourriture, ni au banquet. »<sup>785</sup>

Comme le souligne ce texte, les scènes de banquet se limitent à la présence des récipients, on n'y évoque pas particulièrement de nourriture présente sur les tables.

En l'absence de sources principales à propos des banquets, un texte en langue Moyen-Perse de l'époque sassanide tardive a subsisté néanmoins, il comporte précisément une prière de bénédiction pour l'hôte et les invités du banquet. Le texte s'appelle « *Sūr ī Saxwan* » et date du VI<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup> siècle.

Selon Daryaee, ce texte est la bénédiction d'un banquet à la cour à l'époque de Kosrow I<sup>e</sup> (531-579) ou de Kosrow II<sup>e</sup> (590-628) et dans lequel les invités sont classés par catégories et leurs fonctions indiquées.<sup>786</sup>

Le texte est composé de 22 passages, divisé en deux sections, la première concerne les discours avant le banquet tandis que la seconde évoque bien évidemment les discours après le banquet.

---

<sup>784</sup> Harper 1991b : 100

<sup>785</sup> Paris 2006 : 72

<sup>786</sup> Daryaee 2007 : 65



La première section du texte inclut les passages 1-17 :

« The text begins with an order that is both spritual and corporeal. First, Ohrmazd is mentioned, followed by the Amaharspandān (Holy Immortals) who are said to be in paradise, then Ohrmazd's name is repeated. Following this, the seven heavens are mentioned, from the lowest station to the highest where Ohrmazd resides. This is followed by a list of the seven Kišwars (climes or continents), finishing with the central clime of Xwanirah. Then the three sacred fires are paised, followed by Mihr, Srōšn Rašn, Wahrām, Wāy, Aštād and Frawahr.

After the mention of the deities, the corporeal order of things begins. Naturally King of Kings is mentioned first. Then are listed princes of the blood, the Grand Minister, the Generals of the four quarters of the empire, Judge of the Empire, the Chief Councilor of the Mages, and the performer of the Drōn ceremony. »<sup>787</sup>

La deuxième section du texte contient les passages 18-22, où des eulogies sont prononcées avec de la nourriture et du vin pour rendre grâce aux divinités et à l'hôte du banquet.

Quelques passages du texte sont repris ci-après :

« 18. ... thanks this host who planned and prepared and arranged this day, good on our food and grand is our banquet, and excellent is our gathering and praiseworthy, and there is no other thing greater than thoughtful speech and action.

19. But I must say more before you good ones, that I am satiated from food and full of wine and blissful from pleasure.

22. Finished with salutations, happiness and pleasure unto every righteous doer. »<sup>788</sup>

Dionysos ou Bacchus incarne également un motif fréquent dans les scènes de banquets rituels ou funéraires. Il est l'un des douze dieux Olympiens, le dieu du vin, de la folie rituelle et de la libération extatique de la vie quotidienne. Homère l'appelle une « joie pour les mortels » et Hesiod, « he of many delights ». Il est également le dieu du théâtre et de l'imitation, le masque étant le symbole de la transformation de l'identité.<sup>789</sup>

Il est facilement identifiable par ses attributs : le thyrses, la panthère, l'âne, le bouc, les ménades, le canthare, le lierre, la vigne et la grappe de raisin :

« ... his thyrsus and his sacred animal, a small panther, held on a leash, a maenad with two floral sprays holding another panther on a leash as it eagerly drinks from a jar- a common Bacchic symbol found in Roman art and also occurring on Sasanian objects, and finally a youth leaning forward to receive a child, again a motif often traceable in

---

<sup>787</sup> Daryaee 2007: 66

<sup>788</sup> Daryaee 2007: 71

<sup>789</sup> March 1998 : 136

Roman art, reflecting the common initiation of small children into the Bacchic mystery cult. »<sup>790</sup>

Jusqu'à environ 430 av. J. -C., il est représenté sous la forme d'un homme barbu, recouvert de lierre, portant souvent une peau de daim ou une peau de panthère alors qu'après cette période, il est plutôt dépeint plus jeune, imberbe, nu ou à moitié nu.<sup>791</sup>

A propos des enfants nus qui accompagnaient Bacchus dans les différentes scènes festives, Harper nous précise :

« The addition of children to Dionysiac revels, whether playing the part of Erotes or merely human, seems to have been characteristic of Hellenistic sentimentality, and also possibly echoes the myth of the child Dionysos who was raised by nymphs. It would appear that this theme had a very long life in the east, since it decorates a silver gilt vessel with Dionysiac scenes from Sasanian Iran dating from the sixth or seventh century. »<sup>792</sup>

Le vin tient bien entendu un rôle fondamental dans les diverses représentations de Dionysos. Même au sein de la religion Zoroastrienne, certains textes abordaient le sujet du vin tels que le texte de *Dadestan ī Mēnog-ī Xrad-* XVI 20-21, 36 et 49, qui nous apporte ici quelques passages à ce propos :

« XVI 20. Regarding wine it is evident, that it is possible for good and bad temper to come to manifestation through wine. 21. The goodness of a man is manifested in anger, the wisdom of a man in irregular desire. ... 36. But everyone must be cautious as to the moderate drinking of wine, then much benefit happens to him. ... 49. And in him who drinks wine more than moderately, thus much defect becomes manifest. »<sup>793</sup>

On peut d'ailleurs ainsi suivre la scène d'une fête sur les mosaïques du palais de Bishapur, avec un décor Dionysiaque.

« It is no cause for particular surprise if the doctrine enunciated by the texts of Zoroastrianism makes no explicit reference to the banquet as a deeply sacred rite: suffice it to recall that in Greece itself the esoteric aspect of the Dionysian world was taken to extreme limits. »<sup>794</sup>

---

<sup>790</sup> Ettinghausen 1984 : 311

<sup>791</sup> March 1998 : 137

<sup>792</sup> Harper 2015 : 221

<sup>793</sup> Callierie 2008: 118/ Gignoux 1994 : 41

<sup>794</sup> Callierie 2008: 118

## **1. Représentation la scène de banquet sur les argenteries**

La représentation de la scène de banquet sera étudiée sous deux aspects, le premier concernera le banquet royal en présence d'un couple royal et le second, le banquet de la scène du triomphe de Bacchus-Dionysos.

### **1.1 La scène du banquet royale**

Sur quatre plats de la période sassanide mais aussi sur un vase peint de Merv, on retrouve cette scène de banquet royal. La scène est composée de deux personnages à savoir un homme qui pourrait être un roi ou un souverain provincial accompagné d'une femme qui pourrait être une reine ou une femme de rang royal. Ils sont assis sur une banquette et s'appuient sur des coussins.

#### **1.1.1 Deux plats de British Museum (cat. n° 2 et cat. n° 19)**

##### **a) Le plat du British Museum (cat. n° 2)**

Le plat est composé de trois scènes : le roi trônant et la cérémonie d'investiture- au centre, et le banquet- tout autour.

La scène de banquet sur le large marli pourrait être liée aux scènes figurant au centre du plat, c'est-à-dire celles célébrant l'investiture du roi trônant.

La scène est composée d'une fête qui commence par la représentation d'un arbre. On peut aussi apercevoir un matelas pour se reposer.

« Le roi est assis sur un matelas étendu à terre et s'appuie sur des coussins [‘deux coussins’ MR] ; dans la main gauche il tient une coupe et dans la droite une fleur. Lui faisant face est assise sur des coussins la reine qui porte une longue robe dont il ne reste que le bras qui s'étale à terre ; une écharpe est jetée sur la robe, dont seul un bout reste visible. La main gauche est ramenée vers la buche en signe de respect ; la droite est tendue vers le roi comme si elle voulait prendre la fleur que celui-ci lui offre. »<sup>795</sup>

Derrière le souverain, on peut discerner deux personnages assis sur un matelas, les jambes croisées, l'un tient une fleur à la main et l'autre, une coupe. Derrière la reine, deux personnages vêtus de longues robes sont assis sur un autre siège, l'une tenant une fleur et l'autre, un bouquet.<sup>796</sup>

Le thème de la fleur à la main d'un personnage a déjà été repris dans plusieurs scènes notamment sur les objets du cat. n° 20, 22 et 27 et sur les bas-reliefs de Tāq-e Qandil et de Barm-e Delak.

---

<sup>795</sup> Ghirshman 1953 : 67

<sup>796</sup> Ghirshman 1953 : 67

Ce type de fleur à trois pétales semblable à une tulipe est notamment représenté comme l'un des attributs de l'une des scènes du vase du cat. n° 41, plus précisément avec une femme tenant une fleur de la main droite et offrant de la nourriture à un chien de la main gauche.

Selon Dalton, la fleur est depuis les temps anciens le symbole de la divinité ou encore assimilée à un attribut royal.<sup>797</sup>

Du point de vue iconographique, le personnage féminin de cette scène est assis au même niveau que le roi qui s'appuie sur trois coussins.

### **b) Le plat du British Museum (cat. n° 19)**

La scène est composée d'un banquet, un prince ou un noble en compagnie d'un personnage féminin, ils sont assis sur un matelas sous un arbre illustré à l'extrémité droite du plat, on peut également apercevoir un oiseau sur l'une des branches.

Le prince est représenté de face, il porte une couronne de fleurs, les cordons sont visibles à droite et à gauche de la tête.

« Il est vêtu d'une tunique à manches serrée par une ceinture et de larges pantalons. La jambe gauche repliée sous la droite, appuyé contre une plie de sept coussins, il tient dans la main gauche une coupe, et un banquet de fleurs dans la droite.... En face de lui est assise sa femme, tête de face, torse de trois-quarts, les cheveux partagés au milieu de la tête par une raie et tombant sur ses épaules. Un bouquet dans la main gauche.

Derrière le roi on voit un serviteur, les bras croisés sur la poitrine en signe de respect, une ligne nouée sur la bouche ; plus bas il a deux musiciens. Le bas de la scène est rempli d'une feuille de palmier (?), d'une table couverte de plats et de cruches, d'une outre à vin, d'un trépied auquel est suspendu un vase (peut-être pour filtrer le vin ?) ; d'une autre feuille de palmier et peut-être d'un plat de fruits. Une couronne de banquet est posée près du matelas. »<sup>798</sup>

La présence d'un arbre et d'un oiseau nous indique que la fête se déroule probablement dans un jardin.

Du point de vue iconographique, le personnage masculin s'appuie sur sept coussins alors que la femme n'a pas du tout de coussins. Elle pourrait être simplement une courtisane invitée par le prince ?

---

<sup>797</sup> Dalton 1986 : 64

<sup>798</sup> Ghirshman 1953 : 69sq

### 1.1.2 Le plat du Walter Art Gallery (cat. n° 9)

L'intérieur du plat est décoré de l'image d'un couple royal assis sur une banquette supportée par deux pieds ouvragés et couverte de plusieurs coussins. On suppose qu'il s'agit d'un roi et d'une reine.

Le roi est de profil gauche, il porte une couronne crénelée, surmontée d'un croissant et d'un *korymbos* :

« Le roi, la tête et la jambe de profile, le torse de face ; porte une couronne crénelée dont la calotte est surmontée d'un croissant supportant un globe, et entourée d'un diadème dont les larges rubans flottent derrière le dos. Ses cheveux sont réunis en une touffe ronde ; il porte une petite moustache et sa barbe est passée dans un anneau, ce qui est une prérogative royale. Sa longue tunique, d'un tissu orné de triangles, qui s'arrondit vers le bras, est serrée par une ceinture ; par-dessus la tunique est un court boléro richement brodé d'un sujet festonné. Ses pantalons sont pris dans des jambières de même tissu que le boléro et qui sont fixées chevilles avec des rubans. Au cou du roi pend un collier de grosses perles ; des perles aussi forment ses boucles d'oreilles, et de larges bracelets ornent ses poignets. La pointe de l'épée, qui est accrochée à une bandoulière travaillée, passe sous la jambe droite. Dans la main gauche, le prince tient un miroir de forme romaine, et dans la droite une couronne de fleurs pour banquet, qu'il tend à la reine. ... la jambe gauche repliée sous la droite. »<sup>799</sup>

La reine est représentée de profil droit, assise face au roi. Elle porte une couronne à cornes de bélier surmontée d'une grenade ou d'une fleur :

« Son front est ceint d'un diadème de perles dont les larges rubans tombent le long du dos, à côté de ses cheveux. Un collier de perles, des pendants d'oreilles en perles aussi et des bracelets aux poignets de la forme que ceux du roi, sont ses bijoux. La reine est vêtue d'une longue robe à manches, de même tissu que la tunique du roi, qui descend très bas en bouillons, monde féminine sassanide qu'attestent plusieurs panneaux de mosaïque de Bichāpour. Par-dessus la robe est jeté un châle orné de médaillons à rosaces (dont l'un est visible sur la cuisse droite et l'autre sur l'épaule gauche), dont une extrémité recouvre l'épaule gauche et s'enroule sur le bras dont la main tient le bout que terminent probablement des pieds. La main droite, tendue vers le roi, esquisse le geste classique de l'index plié et porté à la hauteur de la figure, qui exprime le respect devant une personne divine ou royale. ... ce geste et représenta le pouce sous la forme d'un seconde index, de sorte qu'on a l'impression que la main a six doigts. »<sup>800</sup>

---

<sup>799</sup> Ghirshman 1953 : 64 et 68

<sup>800</sup> Ghirshman 1953 : 65 sq

La petite table aux pieds croisés, est décorée d'une coupe de fruits ; à la droite, trois « couronnes de fleurs » ou « colliers » sont placés devant le couple.

Dans la partie supérieure de cette scène, on aperçoit une sorte de demi-cercle qui pourrait être un espace ouvert sur un ciel constellé d'étoiles ou « un baldaquin avec décor de constellations »<sup>801</sup>.

Girshman émet quatre remarques sur cette scène et qui sont les suivantes :

- La couronne de la reine en forme de corne de bélier est le symbole de la déesse Anāhitā et le signe de fécondité.
- Le geste de l'index plié de la reine est un acte de respect aperçu sur :
  - le bas-relief à investiture de Naqš-e Rostam au moment où le roi Ardashir I fait ce geste devant le dieu Ahura Mazdā,
  - le bas-relief du roi Shapur I<sup>e</sup> lors de son triomphe sur Valérien lorsque tous les cavaliers nobles autour du roi font ce geste;
- La présence de trois couronnes de fleurs ou trois colliers nous indique que le banquet va se poursuivre avec d'autres invités. Les couronnes étaient en fait synonymes de cadeaux.
- La présence de trois têtes de sangliers sur la scène nous rappelle une scène de chasse,<sup>802</sup>
- Le baldaquin pourrait signifier un décor de tente :

« Il se peut que ce soit l'ornement du toit d'une tente, quoique, on le sait d'après Ta'alibi, le trône de Khosroès II était aussi surmonté d'un baldaquin où étaient représentés le ciel et les étoiles, les signes du zodiaque, etc. »<sup>803</sup>

Quant à la couronne de la reine en forme de corne de bélier, il faut souligner que ce type de couronne est représenté à la fois sur un plat en argent, une pièce de monnaie et un sceau :

- Un plat de chasse du III<sup>e</sup> siècle du State Hermitage Museum (pl. XXXIV, fig. 3.1 a, b) : l'identité du roi est incertaine, il pourrait être un souverain de la dynastie Sassanide ou kouchano-sassanide.<sup>804</sup>
- Une pièce de monnaie en or d'une collection privée de Kamakura (pl. XXXIV, fig. 3.2) : le revers de la pièce de monnaie est orné d'un buste de roi

---

<sup>801</sup> Ghirshman 1953 : 64

<sup>802</sup> Ghirshman 1953 : 64-65

<sup>803</sup> Ghirshman 1953 : 65

<sup>804</sup> Tanabe 1989 : 51-60

portant une couronne de corne de bélier. Il s'agit probablement du roi Bahrām II (276-293 EC)- le roi Sassanide et kouchano-sassanide.<sup>805</sup>

- Un sceau d'une reine du IV<sup>e</sup> siècle de la Bibliothèque Nationale de France. Nous y revenons dans le paragraphe suivant.

Le type de collier représenté deux fois sur le plat nous est familier, on peut le voir aussi sur le plat du British Museum (pl. I, fig. 1.1) et sur un vase du cat. n° 38.

Enfin, le personnage féminin sur le plat de la Walter Gallery of Art pourrait être une princesse de la cour kouchano-sassanide.

Du point de vue iconographique, le prince s'appuie sur six coussins tandis que le personnage féminin est assis sur deux coussins. Cela veut-il dire que le niveau social de la femme est inférieur à celui de l'homme ?

#### - Sceau du Cabinet des Médailles de Paris

Une femme y est représentée dans un chaton en sardonix de forme ovale à trois couches horizontales :

« La supérieure est brune, la médiane est blanche avec une légère teinte bleuâtre vers le fond et l'inférieure est d'un gris-beige laiteux. En transparence l'objet apparaît en blanc et brun ; à ces deux couleurs s'ajoute, en lumière incidente, les reflets bleuâtres des parties profondes de la couche blanche. »<sup>806</sup>

Les dimensions sont de : 44 x 34 x 4 mm. Il est conservé au Cabinet des Médailles de la bibliothèque Nationale de Paris, ce sceau a été découvert dans une province du nord-ouest du Pakistan :

« Elle viendrait d'une trouvaille faite à Nōgrām, village situé dans le *tahsīl* (subdivision) de Swābī, district de Mardān. »<sup>807</sup>

Le sceau représente le buste d'une femme de profil à droite, l'œil est bien ouvert, les lignes de sourcils et les lèvres sont bien marquées (pl. XXXI, fig. 3.3).

Elle est coiffée de quatre longs cheveux tressés- deux à droite et deux à gauche tombant sur les épaules ainsi que d'une mèche bouclée en forme d'accroche-cœur devant l'oreille.

La couronne est constituée d'une tiare ou d'une calotte perlée, surmontée de deux cornes de bélier éployées et d'une feuille. Elle porte également un diadème orné de doubles perles

---

<sup>805</sup> Tanabe 1989 : 53

<sup>806</sup> Gignoux 1975b : 42

<sup>807</sup> Gignoux 1975b : 41

noyé à l'arrière par un gros nœud à trois coques visibles d'où partent deux larges rubans à rayures flottant vers le haut.

Gignoux tient à préciser les trois manières d'illustrer le bélier et les cornes dans l'art antique de l'Iran. Tout d'abord, ils sont bien connus en Mésopotamie jusqu'à l'époque *Hammourani* où ils sont représentés de face. En second lieu, ils pourraient être les symboles astrologiques, celui du départ de la course annuelle du soleil. Enfin, à l'époque sassanide, ils sont les symboles de *xwarrah*- la fortune, la gloire du Roi des rois et l'empire.<sup>808</sup>

Elle porte des bijoux : une boucle d'oreille à deux perles ainsi qu'un collier à deux rangs de grosses perles et un pendentif central. Les poitrines sont bien marquées. Le vêtement est décoré de trois plis horizontaux sur les épaules et trois verticaux sur la poitrine.

Ce sceau est bordé d'une inscription en Moyen-Perse de deux lignes :

Lecture de la légende, selon Gyselen et Gignoux: « Yazdān-friy-Šābur, très haut ambassadeur (de) Šābuhr, Rois des Rois, fils de Šābuhr. »<sup>809</sup>

Lecture de la légende, selon Livshits : « Yazdān-friy-Šābur, très chérie (de) Šābuhr, Roi des Rois, fils de Šābuhr. »<sup>810</sup>

Concernant le nom du roi Shapur qui est mentionné sur l'inscription de ce sceau et après examen des événements diplomatiques dans le monde- Chine, Inde et Byzance, contemporains au règne des trois rois Shapur en Iran, Gignoux nous suggère que 'Yazdān-Friy-Šābuhr' pourrait être l'ambassadeur du Roi des rois, Shapur III<sup>e</sup> (383-388 EC) à la cour de Byzance.

« Šābuhr III, ... Contre ces dangers intérieurs et extérieurs il a besoin de se couvrir du côté de l'ouest. Les pourparlers s'engagent donc avec Constantinople et, dès 384, Šābuhr III y envoie une ambassade qui semble avoir pour interlocuteur Stilichon. »<sup>811</sup>

Cette théorie est basée sur le fait qu'il n'y a parfois aucune relation entre l'inscription et le motif iconographique sur les sceaux.

Gignoux identifie également la figure féminine sur le sceau comme étant un personnage réel :

---

<sup>808</sup> Gignoux 1975b : 43

<sup>809</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 882/ Gignoux 1975b : 44

<sup>810</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 882

<sup>811</sup> Gignoux 1975 : 46



« ... il reste à découvrir l'identité de la princesse figurée sur l'intaille ; il ne semble pas qu'il s'agisse d'un portrait stéréotypé mais bien de l'effigie d'une personne réelle. »<sup>812</sup>

A propos du lieu où le sceau a été découvert, c'est-à-dire un village de la Province à la frontière du Nord-ouest, Gignoux précise :

« ..., là, quelques sept siècles plus tôt, avait régné, et après sa mort continua d'être vénéré, un fameux homonyme de notre très-haut ambassadeur, Devanampriya (= Yazdānfriy) Asoka, Le Maurya. »<sup>813</sup>

Gyselen considère que cette femme est l'épouse de Shapur III<sup>e</sup>:

« Les deux adjectifs suivant le nom propre, et signifiant « la plus grande, la plus aimée » qualifieraient ainsi la reine représentée sur l'intaille, et qui a dû être l'épouse préférée de Šābuhr III dont le nom suit immédiatement des adjectifs. »<sup>814</sup>

En revanche, Grenet pense qu'il s'agit plutôt d'une épouse secondaire ou d'une concubine du roi- Yazdgird II<sup>e</sup> (439-457) :

« Contrairement à ce qu'on indique généralement, il ne s'agit pas de la reine (elle n'est pas dite « Reine de Reines » ni même « Dame ») mais d'une épouse secondaire ou d'une concubine. »<sup>815</sup>

### 1.1.3 Le plat de l'Arthur M. Sackler Gallery (cat. n° 15)

L'intérieur du plat montre l'image d'un couple assis sur un canapé. A droite, le personnage masculin- un roi ou un prince, de profil, porte une couronne crénelée surmontée d'un croissant et d'un *korymbos*, deux rubans flottent derrière les épaules, la jambe gauche repliée sous la droite, il s'appuie sur une pile de six coussins et tient une couronne à la main gauche.

Le personnage féminin assis à la gauche de la banquette porte un diadème décoré de disques, deux longs rubans flottent derrière la tête. Les cheveux sont surmontés d'un chignon sur la partie haute et se terminent par une longue tresse dans le dos. Elle est vêtue d'une longue robe à manche longues. Elle porte également un long manteau à manches longues. Elle tient à la main droite une grenade entre le pouce et l'index, la main gauche est levée vers le personnage masculin.

---

<sup>812</sup> Gignoux 1975 : 47

<sup>813</sup> Gignoux 1975 : 47

<sup>814</sup> Gignoux et Gyselen 1989 : 882

<sup>815</sup> Grenet 2012- 2013 : 114

Sous le trône, une tête de bélier de profil à droite est représentée. Selon Gunter et Jett, cette image pourrait être le symbole de la gloire royale et donc refléter un aspect héroïque du banquet royal.<sup>816</sup>

Du point de vue iconographique, le prince s'appuie sur six coussins alors que le personnage féminin est assis sur cinq coussins, est-ce que cela sous-entend à nouveau un niveau social différent ?

On trouve la même iconographie à savoir la scène de banquet sur un vase : le vase peint de Merv du National Museum of History au Turkménistan (Ashgabad).

- **Le vase peint de Merv du National Museum of History au Turkménistan (Ashgabad)**

Dès l'origine, Merv était une province de l'Iran sassanide. Le nom de Merv est familier grâce à la numismatique et aux ateliers de fabrication des monnaies.

Un vase peint du VI<sup>e</sup> siècle est découvert en 1962 pendant l'excavation du stupa Bouddhiste de Gyaur Kala à Merv (dessin 3. 1).



Dessin 3. 1 les scènes du vase, d'après Compareti 2011, fig. 1, p. 26

La partie extérieure du vase est composée de quatre scènes du même personnage, un homme barbu représenté à différentes périodes de sa vie: le banquet ou le mariage, la chasse, la mort et le transport vers la tombe ou le cimetière avec la participation de deux personnages féminins (pl. XXXV, fig. 1.4 a, b).

Une partie du vase est illustrée par une scène de chasse : on y voit une gazelle, un cavalier avec un arc au dos d'un cheval, un grand oiseau- probablement un paon ; une scène de

<sup>816</sup> Gunter et Jet 1992: 133

banquet ou de mariage décoré de fleurs rouges et enfin deux ultimes scènes évoquant la maladie puis la mort.

La scène de banquet est composée de deux personnages, un homme barbu assis sur une banquette et appuyé sur quatre coussins, un bol contenant de la nourriture à la main droite et une fleur à la main gauche, les jambes pliés l'une sur l'autre, la tête coiffée d'un diadème à deux fleurs. On peut apercevoir une grenade derrière lui sur le coussin.

La femme est assise de l'autre côté de la banquette, les jambes pliées devant elle, les cheveux longs noirs dans le dos, deux longues tresses devant les deux côtés du visage. Elle tient un bouquet de fleurs à la main droite.

On distingue une petite table devant la banquette où deux autres diadèmes sont posés ainsi qu'une aiguière. Un homme portant un *padhām* se situe debout derrière la scène de banquet.

Selon M. L. Carter, la scène de banquet pourrait avoir lieu au moment de la fête de Nowruz- la fête du nouvel an.<sup>817</sup>

Ce peut être encore tout simplement une scène de la vie quotidienne à la cour royale que l'on voyait souvent, selon Compareti, sur les argenteries pré-islamiques.<sup>818</sup>

Pourquoi pourrait-il s'agir de *Nowruz* ? Carter nous répond ainsi :

« He wears a festal diadem while two additional ones are placed below, the bowl... Numerous sources mention the ancient Iranian custom traditionally instituted by Jim, of eating sugar candies as an auspicious omen for the New Year. »<sup>819</sup>

Elle cite encore un texte de *Qazvini*- un auteur du XIII<sup>e</sup> siècle qui décrit ce qu'un roi est supposé voir le matin de Nowruz, c'est-à-dire un jeune homme sur un cheval tenant à la main un faucon. Carter attribue cette scène au cavalier et au grand oiseau que l'on peut voir dans la partie supérieure du vase.<sup>820</sup>

Une autre possibilité est envisagée, celle de la présence supposée d'un oiseau en tant que symbole de divinité ou de bienveillance, la scène de banquet pourrait être ainsi considérée comme un moment important dans la vie tel que le mariage :

« ... a wedding banquet where the man (who is also represented in the other scenes) is holding in his hands an unidentifiable object that is identified to the one in the hand of his wife (a bunch of flowers ?). He also holds a cup full of fruits, most likely

---

<sup>817</sup> Carter 1974: 192

<sup>818</sup> Compareti 2011 : 28

<sup>819</sup> Carter 1974 : 192

<sup>820</sup> Compareti 2011 : 27

individual grapes. One can imagine that, between the two fingers, where unfortunately the paint has faded, the woman was holding one of those grapes. »<sup>821</sup>

En revanche, Grenet identifie les éléments funéraires sogdiens sur la scène du vase aux monuments funéraires sogdiens découverts dans la région de Xi'an datant du VI<sup>e</sup> siècle ou encore aux ossuaires.<sup>822</sup>

Selon Compareti, les monuments funéraires de la région de Xi'an sont illustrés de scènes de chasse et de banquet où apparaissent aussi des musiciens. Cependant, le lit funéraire tel qu'il apparaît sur le vase de Merv est rarement représenté ailleurs.<sup>823</sup>

Il existe en fait encore plusieurs détails sur le vase qu'il est encore difficile d'identifier et encore plus d'interpréter

De point de vue iconographique, le noble s'appuie sur quatre coussins alors que la femme n'a aucun coussin. La présence de deux autres diadèmes révèle la probable présence d'autres invités (?!!!)

## **1.2 La scène du triomphe de Bacchus-Dionysos**

Il existe trois versions différentes de cette scène à savoir sur le plat du Freer Gallery of Art (cat. n° 6), celui du Musée d'Histoire de Moscou (cat. n°7) et celui du British Museum. Certains éléments sont communs à ces trois versions. Sur les deux premiers plats, Dionysos est pris pour une femme tandis que le troisième le dépeint vraiment comme un homme. Les plats sont composés de deux scènes : la partie supérieure qui constitue la scène principale et celle inférieure qui représente la scène secondaire.

### **1.2.1 Le plat du triomphe de Bacchus-Dionysos du Freer Gallery of Art (cat. n° 6)**

Deux scènes sont représentées sur ce plat :

- La partie supérieure où le personnage-Dionysos, est représenté sous une vigne, assis sur un char de forme rectangulaire monté sur une roue décorée d'une étoile à huit pointes.

---

<sup>821</sup> Compareti 2011 : 35

<sup>822</sup> Grenet 1986 : 97-131

<sup>823</sup> Compareti 2011 : 30-33

La figure est représentée de face avec de longs cheveux décorés d'un diadème perlé, son visage est bien marqué. Elle est nue- montre les seins et son ventre, les bras ouverts, elle porte un long collier perlé avec un pendentif au centre, des boucles d'oreilles, des bracelets aux poignets et aux chevilles. Le pied droit est plié sous celui de gauche, les jambes sont couvertes d'une jupe ondulée à son extrémité et décorée de bijoux et de deux lignes appariées - comparables au personnage du plat du cat. n° 8, elle tient les deux extrémités de son châle dans sa main et sur le bras droit en plusieurs plis. Elle saisit une coupe cannelée remplie de raisins (?).

Tout en haut- vers l'extrémité gauche du char, le petit *amorini* se tient debout, une aiguère de modèle romain et une corde dans les mains, l'autre extrémité de la corde est retenue par une aile volante. Le fait que l'*amorini* soit représenté sans ailes est-il une erreur de l'artisan du plat ou un oubli volontaire de sa part?

Ariane est assise derrière le dieu, s'agrippe au rebord du char comme si c'était une barre. Elle est coiffée comme le dieu. Elle est nue, porte un collier perlé et des bracelets. Ses pieds sont couverts de l'extrémité du châle porté par le dieu et tombant en forme ondulée.

Héraclès, profil gauche de trois quarts, occupe la partie droite de la scène. Il est en position debout, il tient à la main un thyrses et une peau de lion. Il possède aussi une queue à l'image d'un faune. Une vigne se déploie derrière lui à l'extrémité de laquelle un oiseau vient se poser.

L'extrémité gauche de la scène montre deux figures féminines se déplaçant vers la gauche, elles portent des vêtements à manches longues et une sorte de pantalon lâche, l'une porte une écharpe sur la tête et la seconde, sur les épaules.

Deux éros nus et ailés sont redoublés symétriquement de part et d'autre de la roue décorée d'une étoile à huit pointes telle une forme de rosette.

Selon Compareti, la rosette dans l'art du Proche Orient et en Mésopotamie est à première vue considérée comme une fleur ainsi qu'un symbole astronomique-astrologique – l'étoile ou encore le soleil. Elle est souvent représentée dans l'art Uruk (environ 4000 à 3100 av. J.-C.) comme le symbole de la déesse sumérienne *Inanna* ou bien *Inanna- Ištar* chez les néo-assyriens, le symbole de l'étoile-divinité.<sup>824</sup>

---

<sup>824</sup> Compareti 2007 : 205

Les Indo-Aryens ont en fait gardé tout ce qui était relié au cheval et au char à la guerre. L'exemple de l'étoile à huit pointes dans un cadre circulaire sur le sceau du roi Sauštattar daté de 1420 av. J. -C. constitue une autre forme de ce symbole (pl. XXXV, fig. 3.5).

En Anatolie, depuis des périodes très anciennes, l'étoile et le soleil sont liés à la religion. Ils sont aussi plus tard acceptés dans la Grèce antique et les royaumes hellénistiques après la chute de l'empire d'Alexandre le Grand. Depuis le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. l'étoile à huit pointes est utilisée comme une sorte d'emblème officiel du gouvernement macédonien. Selon la culture hellénistique, les symboles astraux (surtout l'étoile) avaient des propriétés pour conjurer le mauvais sort. C'est pourquoi d'ailleurs, elle est représentée sur les boucliers en Grèce depuis le V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> av. J.-C.

Le visage d'Alexandre le Grand en personne apparaît sur un vase fragmenté du II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. dans une salle du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles. Il est illustré de deux étoiles latérales à six pointes et d'un croissant central avec une étoile à huit pointes au-dessus de la tête (pl. XXXVI, fig. 3.6).

On peut aussi voir une étoile à huit pointes avec au centre un nimbe de Dionysos sur le décor d'une coupe du Metropolitan Museum of Art (pl. XXXVI, fig. 3.7).<sup>825</sup>

Il est intéressant de constater que, dans le texte d'Avesta- *Abān Yašt* (V. 128) où figure la description de la déesse *Anāhitā* ; elle est représentée avec une couronne dorée et décorée de mille étoiles à huit rayons.<sup>826</sup> Elle est également représentée sur le chapiteau du *Tāq-e Bostān* avec un décor en forme d'étoile sur son épaule (pl. V, fig. 1. 12)

On peut aussi apercevoir une étoile à six ou huit pointes sur les monnaies des monarques sassanides notamment sur le *kolaf* et sur la poitrine du roi *Ardashir I<sup>er</sup>* (224-239) (pl. XXXVI, fig. 3.8).

L'étoile est représentée comme une rosette sur les objets en tant que symbole divin et valeur sacrée :

---

<sup>825</sup> Compareti 2007 : 206-207

<sup>826</sup> Compareti 2007 : 209

« The star represented as a rosette on the objects just mentioned was clearly conceived as a divine symbol with sacral value was used in different media to emphasize the royalty and most likely to legitimize the power of the Sasanian sovereigns and their dynasty. The divine character of the astral symbology possibly reflects concepts proper of Persian culture as regarding the relationship between the super-human Sasanian sovereigns and the luminaries which have been preserved only indirectly through external literary sources and ... observed in the coinage. »<sup>827</sup>

- La partie inférieure du plat est décorée de deux petits musiciens agenouillés entourant une panthère qui saisit un grand vase- l'icône du buveur. Les musiciens jouent du luth et du tambour. Ils sont nus et gardent leur instrument en bandoulière :

« Le premier musicien joue d'un luth à col long, dont la caisse est pourvue d'ornements ou d'ouïes. Sa main droite cache en partie les deux cordes. Un plectre est à peine visible. Deux petites floches pendent des liens d'attache des cordes, à moins que ce soient des chevilles. La caisse se rétrécit vers le col, qui est aussi long qu'elle. La main gauche saisit la touche, non loin des liens, dont les renflements sont visibles. Le second musicien tient un tambour en sablier, à deux peaux. »<sup>828</sup>

### **1.2.2 Le plat du triomphe de Bacchus-Dionysos du History Museum of Moscow (cat. n°7)**

La scène du plat du Freer Gallery of Art et celle de Moscou se ressemblent à l'exception de quelques détails.

- La partie supérieure est composée du dieu Dionysos assis sur un char, Ariane est assise derrière le dieu. Elles sont coiffées de la même façon avec les cheveux courts entourés d'un diadème perlé. Elle porte un brassard au bras gauche. Les vêtements sont décorés de demi-médailles de deux lignes parallèles. Sur la cuisse droite du dieu, une croix potencée apparaît entourée d'un médaillon entortillé. Le Dieu et Ariane paraissent physiquement plus masculins que féminins notamment au niveau de la partie haute du corps. Le style des personnages est plus allongé et stylisé que sur le plat du Freer Gallery of Art.

La présence de symbole chrétien à savoir la croix sur la cuisse du dieu nous rappelle l'histoire chrétienne pendant la période Sassanide. Les circonstances historiques du VI<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>827</sup> Compareti 2007 : 212

<sup>828</sup> Duchesne-Guillemain 1993 : 63

« Au début du règne de Kosrow II, jusqu'au règne de Yazdgird III les souverains de l'Iran pratiquent une politique d'extrême tolérance vis-à-vis des chrétiens – orthodoxes, Monophysites et surtout Nestoriens, ceux-ci, sous la conduite de leurs évêques ou du patriarche. »<sup>829</sup>

La croix chrétienne comporte des variantes mais trois types principaux sont reconnus essentiellement sur les monnaies et les sceaux sassanides à savoir « la croix potencée », « la croix patriarcale » et « la croix pattée ployée » :

- La croix potencée est comme le prototype byzantin, la potence supérieure est placée à l'extrémité de la croix ;
- La croix patriarcale est connue sous le nom de la Vraie Croix, on peut la voir dès le V<sup>e</sup> siècle sur des objets. La forme comporte une petite barre horizontale en travers sur la partie haute et une autre horizontale plus grande également en travers sur la partie médiane. Elle pourrait être assimilée à une sorte de double croix ;
- La croix pattée ployée est une croix ayant des bras étroits au niveau du centre et larges à la périphérie.<sup>830</sup>

Le type de croix représenté sur le plat du Moscou est une « croix pattée ployée ». Ce type de croix suggère un christianisme de type nestorien lequel était majoritaire en Iran à l'époque Sassanide.<sup>831</sup>

Marshak suppose également que la croix est un signe d'origine romaine et byzantine laquelle apparaît sur le vêtement de Dionysos.<sup>832</sup>

- La partie inférieure présente l'image de deux petits musiciens. Ils sont habillés d'un vêtement long avec deux fleurs symétriquement disposées. La panthère s'agrippe à un grand vase décoré d'un médaillon, son museau est dans la bouche du vase – l'icône du buveur.

### **1.2.3 Le plat du triomphe de Dionysos du British Museum (pl. XXXVII, fig. 3.9)**

Selon Harper, cette représentation est inspirée de l'art hellénistique tardif du I<sup>er</sup> siècle av. J. -C., elle est reprise sur un camée du Musée de Naples (pl. XXXVII, fig. 3.10).<sup>833</sup> Nous y reviendrons un peu plus loin.

---

<sup>829</sup> Curiel et Gyselen 1984 : 46 et 48

<sup>830</sup> Curiel et Gyselen 1984 : 45-46

<sup>831</sup> Curiel et Gyselen 1984 : 46

<sup>832</sup> Marshak 1986: 254

<sup>833</sup> Paris 2006 : 98



- La partie supérieure est composée d'un personnage masculin central se reposant sur un char vêtu d'une longue tunique drapée autour des pieds, la partie haute de son corps est nue. Il tient une coupe à la main gauche. Il semble que le bras droit soit posé sur les épaules d'une figure féminine. Il est habillé de manière semblable à Héraclès dans l'art occidental.<sup>834</sup>

Un personnage féminin plus petit assis à sa droite- il s'agit d'Ariane, corps de face et profil de trois-quarts. Elle montre les seins, le bras droit passe derrière le corps et le gauche- représenté plus grand, repose sur le char. Ses pieds sont couverts d'un drap de forme triangulaire.

Deux *amorini* ailés sont ici représentés plus grands que sur deux autres plats déjà présentés plus haut. Celui qui se trouve à l'extrémité gauche du char tient à la main droite une aiguière et à la main gauche, une lanière de fouet. Le deuxième semble voler tout en saisissant une autre partie de la lanière. Le troisième *amorini* ailé est à genou sous le char à côté d'une roue.

Le personnage représenté debout à l'extrémité droite n'est autre qu'Héraclès bien que sa posture avec une peau de lion à la main et un thyrses sur l'épaule soit plus celle d'un satyre que celle habituelle d'Héraclès.

On peut apercevoir deux personnages à l'extrémité gauche du plat, ils marchent vers la gauche. Ils portent des vêtements transparents avec des plis, leur jupe flotte à l'air libre, l'écharpe de l'un d'entre eux passe au-dessus de la tête en forme d'arc puis tourne autour du bras.

- La partie inférieure de ce plat est occupée par une panthère : un pied sur le vase et l'autre à terre, la tête et les bras sont dans le goulot du vase. Elle est représentée au milieu de formes végétales où, contrairement aux deux autres scènes, les musiciens sont absents.

Selon Duchesne-Guillemin, la composition du plat est un reflet direct de la tradition artistique gréco-romaine.<sup>835</sup> De même, Dalton confirme que le même sujet aussi est représenté sur un camée du musée de Naples bien connu du début du II<sup>e</sup> siècle av. j. -C. A préciser également que la scène de la panthère et celle des *amorini* sont également répandues dans l'art gréco-romain.<sup>836</sup>

---

<sup>834</sup> Dalton 1964 : 49-51, n°196

<sup>835</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 64

<sup>836</sup> Dalton 1964 : 50

Selon Dalton, le plat pourrait être une production de l'art gréco-bouddhiste du II siècle av. J. -C. à l'époque où le sujet de Bacchus était très populaire dans l'art Gandhara. En revanche, la technique du plat est plus proche de celle de la Mésopotamie et de la Perse que celle de Gandhara ou de l'Inde. Il en conclut donc que ce plat pourrait avoir été produit à l'ouest de l'Hindou Kush :

« Any Greek craftsman remaining in Bactria under the Kushan dominion would probably have treated the subject in a style approximating to that of Gandhara; they would also have avoided the oriental method of applying silver reliefs. No such clumsy rendering of a classical subject could have been produced in Syria or Asia Minor; and if the date is about A.D. 2co, an origin in some part of the Parthian Empire may be provisionally suggested. »<sup>837</sup>

En somme, le plat du British Museum est considéré comme un modèle aux deux autres plats sassanides.

### ***Interprétation***

Le plat du Freer Gallery of Art ainsi que celui de Moscou et celui du British Museum contiennent en eux tous les prototypes de l'iconographie romaine à savoir le char, la roue, les *amorinis* et la panthère buvant :

- les trois premiers icônes sont en effet très courants dans l'art Grec. L'image des deux *amorinis* renvoie à celle des anges dans l'art chrétien romano-byzantin tout en tenant une croix ou un monogramme dans un cercle de *l'imago clipeata*.<sup>838</sup>
- Le symbole astral- à savoir la roue décorée d'une étoile à huit pointes sur deux plats sassanides, ne semble pas se référer seulement à Anāhitā ou à une autre divinité Mazdéenne mais aussi à la version iranienne de Dionysos.<sup>839</sup>
- L'iconographie courante de l'histoire de Dionysos accompagnée d'Ariane, d'un *satyre* et d'une panthère buvant, sont aussi visibles sur deux plats sassanides.

Selon Harper :

---

<sup>837</sup> Dalton 1964 : 51

<sup>838</sup> Compareti 2007 : 219

<sup>839</sup> Compareti 2007 : 221sq

« L'iconographie dionysiaque et les simples scènes de vendanges, sujets païens adoptés par les premiers artistes chrétiens du monde méditerranéen, ont pu aussi être utilisés pour décorer les vases en argent de chrétiens vivant dans le monde sassanide. »<sup>840</sup>

- L'identification féminine du dieu Dionysos existe déjà dans l'art classique gréco-romain.
- Le fond doré, le style de draperie et l'influence artistique de l'Asie Centrale ou du Sud, indiquent à l'évidence que ces plats datent de la fin de la période Sassanide soit entre le V<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle.<sup>841</sup>
- Du point de vue iconographique, la croix est le « signe du salut » dans la tradition chrétienne.<sup>842</sup> La présence de ce signe religieux sur le plat laisse à penser que le plat appartenait à un chrétien ou encore que l'artiste lui-même ait été chrétien.

Selon Harper, dans de nombreux cas, les motifs hellénistiques ont probablement été réinterprétés au sein d'un nouveau contexte culturel.

« It would seem that the artisan who made this bowl [Freer Gallery of Arts, MR] still know that his subject was the god of wine but had totally revised major elements of the design....Dionysos has been eliminated in favor of an unknown goddess, although the bacchanalian revelry remains.»<sup>843</sup>

---

<sup>840</sup> Paris 2006 : 75

<sup>841</sup> Gunter et Jets 1992 : 125sq

<sup>842</sup> Audebert 1995 : 6

<sup>843</sup> Harper 2015 : 38-39

## ***Conclusion***

Comme nous l'avons donc déjà vu, la scène de banquet est un sujet relativement rare dans l'art sassanide. Elle constitue à l'évidence la représentation d'un événement de cour. Elle est le plus souvent composée d'éléments communs et que l'on peut reprendre ici :

- Les personnages sont assis face à face sur une banquette ou un trône complété d'un long matelas et de coussins et soutenu par deux pieds ;
- Le personnage masculin qui pourrait être soit un roi, un prince, un noble ou encore un héritier est assis, selon Ghirshman « à la pose sassanide »<sup>844</sup> c'est-à-dire la jambe gauche repliée sous la droite, il est appuyé contre une pile de quelques coussins ;
- Les personnages masculins occupent la partie à droite de la banquette ou du trône ;
- Le nombre de coussins illustrés sur les scènes pourraient aussi jouer un certain rôle important dans la détermination du rang socio-culturel des femmes.

En effet, on voit par exemple que la femme et le personnage masculin du cat. n° 2 sont tous les deux représentés avec trois coussins chacun et ont par conséquent le même statut social.

Par ailleurs, le couple illustré sur le cat. n° 15 avec six coussins pour le prince et cinq coussins pour la femme semble indiquer que la femme est de rang légèrement inférieur à celui du prince.

De même, la scène du couple du cat. n° 9 montre que le prince s'appuie sur six coussins tandis que la femme ne repose que sur deux coussins, on en déduit ici que l'homme possède un rang social bien plus élevé que celui de la femme.

Enfin, les personnages féminins sur le cat. n° 19 et celui du vase de Merv sont représentés purement et simplement sans coussins, ce qui pourrait laisser penser que la femme n'a pas de rang royal.

---

<sup>844</sup> Ghirshman 1953 : 68

## **Partie II. Les femmes danseuses, les femmes musiciennes et les femmes-déeses**

Aucune documentation particulière n'est disponible dans l'iconographie des femmes-déeses, danseuses ou bien encore des femmes musiciennes sur l'art Iranien sassanide central. L'étude historiographique a révélé que ces portraits pourraient venir de la partie orientale du pays notamment en Inde.

### **A. Les caractéristiques de l'iconographie hindoue**

Le panthéon bouddhiste des divinités incorporait les divinités populaires de la fertilité propagées par les gens ordinaires. Les images féminines voluptueuses étaient considérées comme celles qui incorporaient l'énergie créative de la nature. Elles faisaient écho aux figurines de fécondité et aux eaux-de-vie. La religion bouddhiste établit un lien entre la féminité d'une part et le pouvoir créatif de la terre et l'abondance d'autre part. C'est la raison pour laquelle les images féminines étaient toujours présentes sur les monuments bouddhistes.<sup>845</sup>

« In the Sanskrit literary tradition the religious responsibility (Dharma) of women was to fulfill erotic and maternal love. The identity and spirituality of females lay in the combination of sexuality and creativity: love and mother. ... It is remarkable how in early Indian art even the most voluptuous and sensuous female forms preserve their feelings of fruitfulness and maternity. »<sup>846</sup>

Bien que la connexion naturelle entre la sexualité, la naissance et la maternité ait été interrompue à l'émergence du bouddhisme, ce lien refait surface pendant l'âge d'or de la période de Gupta. Pendant cette période, les déesses hindoues sensuelles et maternelles étaient monnaie courante mais cependant classées et standardisées.<sup>847</sup>

« Many female folk deities were elevated to court level and sculpted in the stone monuments commissioned by the kings. The iconic Images of the most significant goddesses were created with no end in sight during the Gupta and post-Gupta periods.»<sup>848</sup>

La période Gupta (400-600 EC) connue sous le nom de l'âge d'or de l'Inde entreprend de grandes innovations dans l'art et inspire la création d'images emblématiques de divinités et de croyances variées. Cette période en Inde est contemporaine à la dynastie Sassanide en Iran.

---

<sup>845</sup> Bazaz Wangu 2003 : 61

<sup>846</sup> Bazaz Wangu 2003 : 62

<sup>847</sup> Bazaz Wangu 2003 : 62

<sup>848</sup> Bazaz Wangu 2003 : 63

« During this period goddess images received much impetus when the folk and tribal female deities were elevated to the level of the nobility. Not only were the goddess images carved in permanent mediums such as stone, rock and metal and their iconic forms standardized, but their myths and legends were also written down in Sanskrit the court language. Thus the carving of iconic images in rich materials and writing about them in the elite language elevated the status of the goddesses from folk to court level. »<sup>849</sup>

Le royaume de Gupta s'étendait de la mer d'Arabie à l'ouest jusqu'à la baie du Bengale à l'est, des contreforts de l'Himalaya au nord jusqu'au Deccan au sud. Les Guptas ont adopté le brahmanisme comme religion à la cour et Vishnu comme leur Dieu suprême.

Pendant la période Gupta, le rituel sacrificiel brahmanique cède la place à la dévotion, c'est-à-dire au culte d'une divinité individuelle. Les dieux en question les plus populaires étaient *Vishnu* et *Shiva*. Vishnu était le protecteur et le soutien cosmique. Les légendes et mythes sur les divinités *Shaiva* et *Vaishnava* sont relancées dans la littérature Sanskrite connue sous le nom de *Puranas*. Dans les villages, le pouvoir religieux est dans les mains des divinités folkloriques.<sup>850</sup>

A cette période, les déesses hindoues sensuelles et maternelles étaient classées et standardisées.<sup>851</sup> De nombreuses divinités folkloriques étaient élevées au niveau de la cour et sculptées dans des monuments en pierre commandés par les rois.<sup>852</sup> Les icônes de Gupta étaient initialement basées sur des modèles Kouchan.<sup>853</sup>

Les déesses sont les symboles de l'érotisme et de la maternité ; de la colère et du pouvoir féminins mais aussi des croyances consolidées de la royauté et des soldats. Leurs images reflètent leurs passions et leurs peurs: peur de la défaite et de la mort; le sexe et le sang ; la revanche et la victoire des femmes.<sup>854</sup>

En revanche, la position de la femme dans la société Gupta n'est pas comparable à celle de la déesse. Les filles ou encore les femmes mariées deviennent économiquement, socialement et totalement dépendantes de leurs parents et maris. La négligence de l'éducation de la femme et l'abaissement de l'âge du mariage ont généré des résultats dramatiques sur le statut social des femmes ainsi que sur leur image.<sup>855</sup>

---

<sup>849</sup> Bazaz Wangu 2003 : 64

<sup>850</sup> Bazaz Wangu 2003 : 66

<sup>851</sup> Bazaz Wangu 2003 : 62

<sup>852</sup> Bazaz Wangu 2003 : 63

<sup>853</sup> Bazaz Wangu 2003 : 72

<sup>854</sup> Bazaz Wangu 2003 : 73

<sup>855</sup> Bazaz Wangu 2003 : 78

Les livres de loi recommandent qu'une femme respecte son mari comme un Dieu même s'il la trompait moralement. Le mariage était une union irrévocable seulement pour la femme, l'homme pouvait la renier sans aucune excuse. Les livres des codes sacrés mettaient en avant les intérêts masculins et affirmaient la supériorité masculine.<sup>856</sup>

En somme, les caractéristiques générales de la sculpture indienne sont les suivantes :

«The nose is simply a long triangular pyramid attached y one of its sides to the face with the apex turned upwards. ... the limbs are also sculpted with severe and abrupt outlines; for example, the muscles of the upper part of the chest are so modeled as to protrude in relief with their margins rising abruptly from the general surface of the chest. ... »<sup>857</sup>

## 1. Les objets

Ce terme englobe en premier lieu tous les objets ou créatures vivantes que les dieux hindous portent à la main et que l'on voit dans les images qui se répètent avec peu de variations. Il s'agit d'armes : le feu, le crochet à éléphant, la flèche, la roue, l'arc, le bâton, la charrue, l'épée, la massue, la hache de bataille, les cordes, la lance, le trident, la coquille de conque, le burin, l'éclair, etc. ; d'instruments de musique : le petit tambour, la clochette, la flûte et le *vīnā* ; d'animaux et d'oiseaux : le bélier, le coq, les perroquets, les coléoptères et le cerf ; d'ustensiles : la vaisselle du ghee, le chapelet de prière (le rosaire), le miroir, les fleurs, le seau d'eau, le crâne humain, le livre, les cuillères et l'aiguille.

## 2. Les costumes, ornements et diadèmes

### 2.1 Les costumes

Les images sont revêtues de différents matériaux tels que le coton et la soie, la peau de tigre ou de cerf.<sup>858</sup>

Les Hindous ne sont pas autorisés par les règles du *Dharma-sāstras* à porter des vêtements cousus. Cela relevait plutôt d'une pratique féminine consistant à porter le *kucha-bandha*- la bande qui couvre la poitrine des personnages féminins et le *katiandha*- la ceinture autour de la hanche.<sup>859</sup>

---

<sup>856</sup> Bazaz Wangu 2003 : 79

<sup>857</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 34-35

<sup>858</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 22

<sup>859</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 23

## 2.2 Les ornements

- *Hāra*, il s'agit d'un collier composé de pierres précieuses serties d'or destiné à procurer un aspect bienveillant à la déesse qui le porte, il est décliné sous de très nombreuses formes, il peut être court ou long en formant une large bande en plusieurs pièces.
- *Kēyūra* et *kankana*, le premier est un ornement plat porté sur le bras juste au niveau du biceps et le second est un bracelet porté au poignet.
- *Undra-bandha*, c'est une large ceinture portée à la jonction du thorax et de l'abdomen qui indique la qualité et la maîtrise du travail.<sup>860</sup>
- *Kundala*, c'est une boucle d'oreille connue plus généralement sous le nom de *Kundala*. Il semble que, dans les premières périodes de la civilisation indienne, les hommes et les femmes aient porté de grandes boucles d'oreille les considérant comme un artifice de beauté.<sup>861</sup>

## 2.3 Les diadèmes

*Mauli* est le nom en sanskrit pour le diadème. Les modèles varient sensiblement, des turbans aux grands casques en passant par la plupart des modes de coiffure tels que différents types de nœuds et couronnes de fleurs (voir cat. n° 32).

Par exemple le célèbre style sous le nom de *kuntala* est destiné à la déesse Lakshmi mais aussi aux épouses des empereurs (dessin 3. 2).<sup>862</sup>



Dessin 3. 12 la coiffure *kuntala*, d'après Gopinatha Rao 1968 I/1, pl. IV, fig. 22

*Chhannavīra* : il s'agit d'un ornement plat comme un disque à bijoux attaché à la tête ou autour du cou. Cet ornement est mentionné assez souvent mais sa forme

<sup>860</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 23

<sup>861</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 24

<sup>862</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 26



reste néanmoins difficile à déterminer (pour ce modèle du diadème voir cat. n° 14 et le dessin 1.3 et 1.4, page 128 et 129 ).<sup>863</sup>

- *Siraschakra* ou le nimbe, Les traités iconographiques sanskrits insistent sur le fait que le *Siraschakra* ou le halo entourant la tête de chaque divinité constitue une partie indispensable à son image. Il doit avoir la forme d'un cercle ou d'un lotus plein, onze *angulas* de diamètre, et doit être éloigné de la tête d'une distance égale à un tiers de son diamètre.

« This halo-disc is attached to the back of the head of images by means of a rod whose thickness is equal to one-seventh of the diameter of the *Siraschakra*. The *Siraschakra* has theoretically to be something which is aloof and unconnected; but in material representations, it is impossible to have a *Siraschakra* which is not attached to the head : hence the need for this connecting piece. This piece is covered with and hidden in wreaths of flowers, which appear to adorn the hair-knot of the image at the back, so as to make the *Siraschakra* appear to be projecting distinctly behind the head. »<sup>864</sup>

Le *Siraschakra* des sculptures est considéré comme correspondant au *prahāmandala* ou au halo de la lumière qui entoure tous les êtres divins. En d'autres termes, il est destiné à servir de représentation matérielle de la gloire ou de cercle de lumière brillant autour de la tête des dieux.<sup>865</sup>

### 3. Le nombre de bras et les attributs

Dans les images hindoues postérieures, les images de personnages à bras multiples reflètent les puissances et les caractéristiques multiples.<sup>866</sup>

Le nombre de bras dans une image sert aussi à représenter le nombre d'attributs appartenant à la divinité et leur nature dépend de l'objet (instrument, outil) qu'elle tient et de la pose qu'elle prend. De plus, dans la pensée hindoue il faut considérer que le nombre de bras représentés révèle une grande importance. Plus les mains sont nombreuses et plus on leur confère d'attributs. Et de même, moins il y en a et moins on leur reconnaît des qualités.<sup>867</sup>

---

<sup>863</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 31

<sup>864</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 32

<sup>865</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : Hindu Icon. 32

<sup>866</sup> Bazaz Wangu 2003 : 58

<sup>867</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 27

« An image, therefore, has to be understood to be a symbol meant to keep before the eye of the worshipper certain attributes of the deity he undertakes to worship and upon which he desires to concentrate his thoughts. »<sup>868</sup>

La plupart des divinités hindoues sont représentées avec quatre bras. Ramanuja Achari nous les décrit comme suit :

- Les directions cardinales; indiquant que le dieu est omniprésent et a une domination parfaite sur toutes les directions,
- Les quatre divisions de la société, à savoir le monde des intellectuels, celui des administrateurs, celui des entrepreneurs et enfin celui des travailleurs,
- Les quatre étapes de la vie à savoir celle de l'élève, celle du chef de famille, celle du retraité puis celle de la renonciation,
- Les quatre aspects de la psychologie hindoue: l'esprit cogitatif inférieur (*manas*), l'intellect (*buddhi*), l'ego (*ahamkara*) et la conscience (*cit*),
- Les quatre niveaux de conscience à savoir le réveil (*jagrata*), le rêve (*svapna*), le subconscient (*sushupti*) et enfin la conscience transcendantale (*turiya*),
- Les quatre composantes essentielles du dharma à savoir celle de la vérité (*satya*), de la méditation (*tapa*), de la compassion (*daya*) et enfin de la charité (*dana*),
- Les quatre objectifs de l'effort humain (*purusharthas*): le plaisir (*kama*), la prospérité (*artha*), la droiture (*dharma*) et la libération (*moksha*),
- Les quatre qualités «incompréhensibles» à savoir celle de l'amabilité (*maitri*), de la compassion (*karuna*), de la joie empathique (*mudita*) et du non attachement (*upeksha*).<sup>869</sup>

---

<sup>868</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 28

<sup>869</sup> Ramanuja Achair 2015 : 12

## B. Les caractéristiques de l'iconographie sassanide sur les argenteries

### 1. Les objets

#### 1.1 Selon le texte de l'Avesta, il s'agit de :

- Quatre créations féminines - l'eau, la terre, la plante et le poisson :

Parmi les textes de l'Avesta, le texte de Bundahišn- chapitre 16-6 : la nature de la procréation nous indique directement quatre créations masculines et quatre féminines qui sont les suivantes :

« 6. These four things, they say, are male, and these female: the sky, metal, wind, and fire are male, and are never otherwise; the water, earth, plants, and fish are female, and are never otherwise; the remaining creation consists of male and female. »<sup>870</sup>

- Les fleurs :

Le texte de Bundahišn précise également la nature des plantes- Chapitre 27-24 :

« This, too, it says, that every single flower is appropriate to an angle (Amahraspand), ... the musk flower is Spandarmad's, the lily is Hordad's, the chamba is Amurdad's, ... »<sup>871</sup>

- Les arbres et les fruits :

Le texte de Great Bundahišn, chapitre 16.9-14 et 25-26 revient sur cinq catégories d'arbres et trente espèces de fruits que voici :

« 16.9 : The produce of whatever is entertainable for the food of men, and is perennial, such, as the date, the myrtle, the lote fruit, the vine, the quince, the apple, the orange, the pomegranate, the peach, [the pear,] the fig, the walnut, the almond, and others of this genus they call the fruit tree.

16.10 : [ The produce] of whatever [is suitable, of that which is not] suitable for [the food of men,] and is perennial they call the tree.

16.11: Whatever is suitable for [the provisions of] life, whose trunk withers when they remove the crop, such as the wheat, the barley, the rice, the pea, the pulse, the 'gavina', [the purslane, the millet,] the vetches, and others of this kind they call the grain plant.

16.12: [What] ever has fragrant leaves, is cultivated by the hand labour of men, and is perennial they call the evergreen.

16.13: Whatever has odoriferous blossoms, and grows in various seasons by the hand labour of men, or has perennial root, and blooms in its season with new shoots and sweet scented blossoms, such as the rose, the narcissus, the jasmine, the 'nastarun',

---

<sup>870</sup> Trad. West 1897 : chap. 16-6

<sup>871</sup> Trad. West 1897 : chap. 27-24

the tulip, the colocynth, the pandanus, the 'champa' the 'heri', the saffron, the swallow-wort, the violet, the palm-tree flower, and others of this kind they call the flower plant.

16.14 : Whatever has neither fragrant fruit nor fragrant blossom, and grows in its season by the hand labour of men they call the young plant.

16.25 : [They mention all the trees to be of two kinds, of two classes and of one class.]

16.26 : The principal fruits are of thirty species; ten species of them are fit to be eaten inside and outside, such as the fig, the apple, the quince, the cucumber, the grape, the mulberry, [the cluster of dates,] the pears and others of this species; [and other] ten are fit to be eaten outside, and are not fit to be eaten inside, such as the date, the peach, the small apricot of white [breast, the lote fruit, the myrobalan, the 'sar' and others of this species]; those [ten] which are fit to be eaten inside, and are not fit to be eaten outside, are [such as] the walnut, the almond, the pomegranate, the cocoanut, the hazel nuts the chestnut, the tree of Georgia [which they also name the pistachio nut, and] those, too, which [are] more than these, but [these] several [are] the principal ones; [those which they plant with two splits and two stems, such as the 'veh khurmar', the myrobalan, the 'awam', and others of this species they call the grafts.] »<sup>872</sup>

## 1.2 Les instruments de musique

Les instruments de musique sont divisés en quatre classes à savoir les idiophones, aérophones, membranophones et enfin cordophones.<sup>873</sup>

### 1.2.1 Les instruments de musique idiophones :

Ce sont les clochettes, grelots et hochets. On peut voir des clochettes musicales qu'une femme tient dans ses mains sur le vase cat. n° 48.

Les grelots font partie du harnais des animaux. On les retrouve aussi sur le plat cat. n° 4 autour du cou d'un chameau.

On peut distinguer des hochets aux mains des femmes sur le vase cat. n° 37 et celui du cat. n° 50. Sur le vase du cat. n° 37 à côté de l'une des femmes, on peut voir un enfant qui tient à la main un bâton (?) pendant qu'il se promène sur le dos d'un oiseau, et le vase cat. n° 50.

### 1.2.2 Les instruments de musique aérophones :

Ce sont les trompettes ou cors, la flûte, le hautbois, le *surnāy* et l'orgue à bouche.

- Les trompettes ou les cors se classent en six catégories qui sont les suivantes :

---

<sup>872</sup> Anklesaria 1956 : chap.16, Daryae 2006-7: 75-84

<sup>873</sup> Duchesne-Guillemain 1993 : 7

- a. Le cor court, très recourbé, proche de la corne de bœuf, on le voit sur le plat cat. n° 1.
  - b. Les trompettes droites en métal à large pavillon.
  - c. La trompette conique d'environ 75 cm de longueur, on peut la voir dans le coin supérieur droit du panneau de la chasse aux cerfs à Tāq-i Bostān dans la province de Kirmanshah.
  - d. La trompette longue, légèrement courbée, représentée aussi deux fois sur le panneau de la chasse aux cerfs. Elle apparaît également sur le plat cat. n° 2 à la main d'un héraut debout sur la partie gauche du marli du plat, ce dernier souffle dans une longue trompette en ivoire.
  - e. Le longue trompette droite.
  - f. La trompette en forme de coquillage, soufflée par un cornac sur un relief de Tāq-e Bostān. L'instrument semble provenir de l'Inde notamment la trompette du dieu Vishnu.<sup>874</sup>
- La flûte traversière est un instrument tardif. Elle est absente du catalogue. Par contre, la flûte de pan figure sur trois vaisselles en argent. Sur un bol du cat. n° 29, attachée à la ceinture d'une femme. Une autre flûte est représentée sur un bol polylobé du cat. n° 35 à la main de l'une des quatre figures féminines. Enfin, elle apparaît sur un vase du cat. n° 48.
  - Le hautbois est un instrument à anche double, on l'appelle *aulos* en grec. On le voit souvent sur les argenteries sassanides en compagnie du luth. On peut le voir sur un vase du cat. n° 45.  
Le hautbois qui se termine en cône s'appelle *surnāy*. On le voit sur deux bols du cat. n° 23 et du cat. n° 24. Le *surnāy* qui se termine en corne recourbée est l'*elymos* grec. On peut en voir des exemples sur un plat du cat. n° 19, sur un bol polylobé du cat. n° 35 ainsi que sur deux vases du cat. n° 48 et du cat. n° 37.
  - L'orgue à bouche, toujours employée en Chine -l'époque Jou (1122-221av. J. -C.) ainsi que la dynastie Shang (1766-1122 av. J. -C.). Selon Duchesne-Guillemin, l'orgue à bouches est un instrument à anches libres, pour le faire sonner, on bouche les trous à la base des tuyaux avec les doigts. On peut en trouver un modèle iranien sur deux bols du cat. n° 23 et du cat. n° 24.<sup>875</sup>

<sup>874</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 11-12

<sup>875</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 12-14

### 1.2.3 Les instruments de musique membranophones :

Selon Duchesne-Guillemin, le tambour ou *tumbak* iranien de forme hémisphérique sur un pied vertical évasé à la base figure sur un panneau de Tāq-e Bostān. Elle précise :

« Le petit tambour horizontal en sablier, attesté dans l'Inde dès les deux derniers siècles avant notre ère, à Bharhut, apparaît en Iran sous les Sassanides. Il y est battu à la main. Il porte parfois, en son centre, une sorte de ceinture. »<sup>876</sup>

On le voit sur un bol du cat. n° 29 sans lacets, sur un plat du cat. n° 7 et sur un bol du cat. n° 27 avec lacets.

### 1.2.4 Les instruments de musique cordophones :

Ce sont les harpes, les lyres, les luths et les psaltériens.

- La harpe :

Il existe deux types de harpes à savoir les harpes en arc- soit verticale soit horizontale, et les harpes angulaires- soit verticale soit horizontale, seul ce dernier modèle est présent dans l'art sassanide. La harpe angulaire résulte d'une transformation de la harpe en arc horizontale du 2<sup>e</sup> millénaire de notre ère. Comment cela est-il arrivé ? Duchesne-Guillemin nous en fournit l'explication suivante :

« L'extrémité du bâton se relève d'abord à 45 degrés, puis verticalement. Ainsi prend naissance la harpe angulaire horizontale, dont les cordes ne peuvent plus trop facilement glisser le long du bâton. »<sup>877</sup>

Ce type de harpe est représenté sur les bas-reliefs de Tāq-e Bostān, elle se joue avec un plectre.

Le modèle vertical le plus célèbre est représenté sur une mosaïque de Bishapur conservée au Musée du Louvre (pl. XX, fig. II. 38), cet instrument figure également plusieurs fois à Tāq-e Bostān. On peut aussi le voir sur un bol du cat. n° 27.

- La lyre :

En ce qui concerne la lyre, le plan des cordes est parallèle à la table de résonance.<sup>878</sup> Aucune représentation de ce modèle n'est hélas disponible dans le catalogue de cette étude.

- Le luth :

Cet instrument est plus récent.

---

<sup>876</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 15-16

<sup>877</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 17

<sup>878</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 19

« Il permet de produire de nombreux sons avec peu de cordes en variant la longueur vibrante de celles-ci avec les doigts de la main gauche tandis que la droite les frappe avec ou sans l'aide d'un plectre. Les cordes courent parallèlement à la caisse de résonance et au-dessus d'un manche ou col fixé à celle-ci. »<sup>879</sup>

On peut voir un luth à col court et droit sur un plat du cat. n° 7, à col droit et long sur un vase-rhyton du cat. n° 43 (tenu une fois vers le haut, une fois vers le bas) et à col cassé sur un plat du cat. n° 19, deux bols des cat. n° 23 et 24, un vase du cat. n° 45 et une aiguière du cat. n° 57.

- Psaltérion :

« Le psaltérion consiste en une caisse plate, le plus souvent rectangulaire, et un plan de cordes parallèle à celui de la table. »<sup>880</sup>

Ce type d'instrument est probablement illustré sur une aiguière du cat. n° 57 bien qu'il ne soit pas, comme d'habitude, porté sur les genoux ou posé sur une table.

## **2. Les costumes, ornements et diadèmes**

### **2.1 Les vêtements**

#### **2.1.1 Le vêtement selon le texte d'Avesta**

Les textes Avestiques citent plusieurs passages sur les vêtements mais sans vraiment rentrer dans les détails la plupart du temps. Il s'agit le plus souvent des robes, des manteaux, des pantalons, des chaussures et des ceintures.<sup>881</sup>

Parmi les textes d'Avesta, le Yašt V- Abān Yašt 5. 64, 78, 125-129, nous fournit quelques informations détaillées sur l'apparence de la déesse Anāhitā en se référant à un manteau bordé de franges, orné de multiples motifs en or ; ou bien encore de boucles d'oreilles quadrangulaires en or, etc (voir chapitre 1, la déesse Anāhitā, p. 70).

Bien que les informations iconographiques détaillées sur les codes des vêtements zoroastriens manquent quelque peu, le texte de Dēnkard reprend cependant quatre passages sur ce sujet.

---

<sup>879</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 19

<sup>880</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 22

<sup>881</sup> Gropp 2012 : Ency. Iranica enligne

Le chapitre 15 du livre de Dēnkard, précise :

« (2) Les vêtements indispensables sont ceux que l'on porte (selon les règles religieuses), à savoir une seule chemise dont une couche est en contact (avec le corps) et la ceinture (sacrée) attachées sur cette même chemise.

(3) Il ne faut pas être nu dans la mesure du possible et il ne faut pas marcher étant délié ; il faut couvrir les parties honteuses (du corps) ainsi que se protéger contre le froid et la chaleur, etc...

(4) Il est convenable de porter des ornements ou de s'en débarrasser pendant le travail et la besogne, selon la coutume.

(5) Il ne faut pas marquer le corps sans raison. Il ne faut pas se faire inconnu en (portant) un vêtement inaccoutumé. Il ne faut pas affliger trop le corps par le travail et par d'autres activités. Il faut bien le maintenir propre, agile et (l'engager) dans les activités honnêtes.»<sup>882</sup>

Le chapitre 24 revient sur la symbolique de la ceinture :

« (16c) La ceinture est un symbole pour indiquer la frontière entre les deux (principes), à savoir qu'elle est sur le corps des hommes semblable au monde, car la partie supérieure est considérée (?) plus (importante) et la partie inférieure moins importante. La raison pour laquelle il faut l'avoir n'est pas minime. Tout ce qu'il convient d'avoir (selon) les commandements, le fait de ne pas l'avoir est inconvenance et désobéissance. »<sup>883</sup>

### 2.1.2 Le vêtement des femmes au cours des siècles

#### - Les Achéménides :

La représentation des femmes de cette période se trouve particulièrement dans la tombe des satrapes persans de Dascylium à Ergili en Anatolie et sur un textile tissé de Pazyryk. Ils montrent deux longs vêtements qui correspondent à ceux de la décadence d'Anāhitā.

« [De Dascylium à Ergili] one is thrown over the head like a cloak and the other seems to be belted; a crenellated diadem is also represented. [De Pazytyk] a fur jacket with sleeves and a cloak reaching from the head to the feet have been preserved, as well as a long, flowing headdress, with a diadem ornamented with figures. Legging or stockings and shoes are embroidered. »<sup>884</sup>

---

<sup>882</sup> Amouzgar et Tafazzoli 2000 : 53-55

<sup>883</sup> Amouzgar et Tafazzoli 2000 : 89

<sup>884</sup> Gropp 2012 : Ency. Iranica en ligne



- Le vêtement des tribus iraniennes dans les steppes pontiques et dans le Caucase-  
**Les scythes** (700-300 av. J. -C.):

Les femmes et les hommes portent des caftans ouverts devant (*kurta*), des pantalons et une tunique avec une ouverture ronde pour pouvoir monter à cheval. Le caftan scythe était composé de deux morceaux de tissu cousus sur les épaules et sur les côtés et ourlés. L'avant normalement n'était pas fixé mais était enveloppé à gauche. Le caftan pourrait être fait de tissu de laine, de tissus tissés de chanvre, de peau de cerf ou de feutre épais.

Les scythes s'identifient par des formes spéciales de coiffe et de bijoux comme des turquoises, des bracelets et des ceintures.

La coiffure de la femme scythe la plus répandue est décrite ainsi :

« The most typical Scythian woman's headdress consisted of a rigid frame covered with gold plaques ornamented with figural motifs. This "Scythian calathos", the tiara and the high conical headdress were always worn with a flowing scarf and gold pendants at the temples. A long skirt opening in front was also typical. »<sup>885</sup>

- **Les Sogdiens:**

La représentation des sogdiens avant le V<sup>e</sup> siècle est rare et la documentation est incertaine :

« The very few representations of Sogdian people that survive from before the 5<sup>th</sup> century c.e. do not allow any conclusion more specific about their clothing than that it was part of the general historical complex of Middle Eastern dress, specifically the category associated with the Central Asian steppes. »<sup>886</sup>

En revanche, entre le V<sup>e</sup> siècle et le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle ap. J. -C en parallèle aux découvertes des peintures murales de Pajikant, Afrāsīāb, et Varakhsha, les informations s'enrichissent.<sup>887</sup>

Les hommes ainsi que les femmes portent le caftan. En outre, les femmes portent un châle drapé sur les épaules avec des pendentifs aux coins.

Selon Naymark, les divinités féminines étaient représentées comme suit :

« ... wearing a short-sleeved blouse over what may have been either a belted tunic below which a skirt of light material fell in lavish folds or a signal full-length garment

<sup>885</sup> Yatsenko 2011 : Ency. Iranica en ligne

<sup>886</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica en ligne

<sup>887</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica en ligne

constructed of several components stitched together. The sleeves were cut obliquely at the elbows. »<sup>888</sup>

Les écharpes transparentes constituait une partie du vêtement des danseurs et autres animateurs (dessin 3. 3).<sup>889</sup>



Dessin 3. 3 l'écharpe transparent, d'après Naymark 1991, fig. 15

Naymark ajoute la chose suivante à propos de la représentation de la coiffure des femmes :

« The most common female headdress in representations was a small, close-fitting cap. Young girls wore their hair in five plaits, two at each side and one in back, but insufficient information on adult coiffures is preserved. »<sup>890</sup>



Dessin 3. 4 un petit calotte bien ajusté,  
d'après Naymark 1991, fig. 36

La ceinture qui pouvait identifier le statut social dans la communauté sogdienne constituait une partie essentielle du vêtement sogdien et cela pour les deux sexes.

« Nobles wore belts consisting of series of gold plaques, though sometimes the plaques were copper covered with gold foil. Members of the lower classes wore a soft girdle knotted at the waist. A triple cord reminiscent of the Zoroastrian *kustig* and a mask (*padān*) over the lower part of the face distinguished the priests. »<sup>891</sup>

<sup>888</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica enligne

<sup>889</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica enligne

<sup>890</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica enligne

<sup>891</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica enligne

Il convient de reconnaître de fortes similitudes entre les vêtements de la Sogdiane et ceux de la Perse Sassanide.

- **Les Sassanides :**

La représentation du vêtement féminin comparée à celle de l'homme à cette époque n'est pas particulièrement accentuée. Peck, la divise en trois parties :

➤ Les femmes ordinaires- ni royales ni divines :

Du II<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle :

Le vêtement consiste en une longue tunique dérivée du chiton grec soit sans ceinture à manches longues soit sans manches et soulignée sous la poitrine. On rencontre ce type de vêtement dès le règne du roi Shapur I<sup>er</sup> (241-272 EC) ainsi que sur les mosaïques de Bishapur (pl. XLI, fig. 3.19 et pl. XLII, fig. 3.21). Un voile est porté sur la tunique à manches, drapé autour du bas du corps et passant sur l'épaule gauche, il pourrait être le descendant de l'himation grec, adopté plus tard par les romains.<sup>892</sup>

Du V<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle :

On peut voir à cette période, sur les vases et aiguières en argent, des tuniques voilées portées par des figures féminines. Dans ces images, le voile est tombé sous les hanches, les extrémités enveloppées autour des bras révèlent ainsi une tunique, accrochée à la ceinture, transparente à manches longues et décorée de cercles ou de points triples.<sup>893</sup>

Voici une autre description selon Ghirshman :

« Les femmes portent soit un court corsage transparent à manches, qui s'arrête à la taille, la partie inférieure du corps étant à peine masquée par l'écharpe déployée devant, et dont les extrémités sont jetées sur les bras repliés [(cat. n° 39 et 42) MR]. Ou bien c'est une longue robe, toujours transparente, et dans ce cas l'écharpe, qui est roulée, passe derrière le dos et retombe aussi sur les avant-bras [(cat. n°43) MR]. »<sup>894</sup>

Du VI<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>892</sup> Peck 2012 : Ency. Iranica enlign

<sup>893</sup> Peck 2012 : Ency. Iranica enlign

<sup>894</sup> Ghirshman 1953 : 54sq

La tunique et le voile étaient toujours portés à la fin de la période Sassanide à l'image de la représentation des harpistes sur les reliefs de chasse au cerf à Taq-e Bosān -règne de Kosrow II<sup>e</sup> 590-628 EC (pl. XXXVII, fig. 3.11).

➤ Les femmes royales :

A Naqš-e Rostam le personnage féminin est vêtu d'une longue robe. Sur le bas-relief du roi Bahrām II<sup>e</sup> (276-293) à Sar-e Mašhad, Tang-e Qandil et Baram-e Delak, l'image féminine est vêtue d'une longue robe à manche longues, ceinturée sur la taille, transparente et ondulée à l'extrémité.

Une femme sassanide est ainsi représentée sur une statue de la collection Al-Sabah (pl. XXVI, fig. 2.18).

➤ Les femmes divines :

La célèbre déesse sassanide à savoir Anāhitā est habillée comme la reine sassanide sur le bas-relief de l'investiture de Naqš-e Rostam au début de cette période. Elle est vêtue d'une longue robe à manche longues, ceinturée à la taille et ondulée à l'extrémité.

Elle est également représentée sur le bas-relief de l'investiture du roi Kosrow II<sup>e</sup> à Taq-e Bostān à la fin de cette époque. Elle est habillée comme précédemment en y ajoutant un manteau à manches longues. (Pour plus d'information, voir le chapitre trois- la déesse Anāhitā).

## 2.2 Le bijou

La femme sur les bas-reliefs, les sceaux et les argenteries du milieu du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle porte des bijoux perlés courts ainsi que des colliers et des boucles d'oreilles.

En revanche, à partir du V<sup>e</sup> siècle, elle porte des colliers plus longs et plus massifs avec des pendentifs simples, doubles ou triples, une paire de bracelets aux poignets et aux chevilles.<sup>895</sup>

## 2.3 La coiffure

Les cheveux des femmes sur les bas-reliefs, les monnaies, les sceaux de personnages royaux ainsi que sur les argenteries du milieu du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle sont coiffés en spirales- sur l'épaule et dans le dos et surmontés d'un chignon ou d'un *korymbos*.

---

<sup>895</sup> Peck 2012 : Ency. Iranica enligne

En revanche, à partir du V<sup>e</sup> siècle, sur les argenteries, la femme est coiffée de trois ou cinq boucles verticales au-dessus des oreilles et apparemment tressées sur le dos.

Sur les sceaux, les femmes ordinaires sont représentées avec une coiffe tressée sur les épaules ou dans le dos.

## 2.4 Le diadème

Le diadème perlé ou enrubanné est noué derrière la tête dont deux courts ou longs rubans flottent à l'air libre. Du point de vue iconographique, le ruban est un symbole royal dans l'art Sassanide.

Le diadème est également composé soit de plaques en or soit serti de pierres précieuses. Il peut être encore simplement surmonté d'un ou deux disques sur le front (cat. n° 4).

Le diadème des femmes sogdiennes est composé d'une sorte de *kolaf* serré (dessin 3.4, p. 240)<sup>896</sup> qu'on peut voir surtout sur un plat représentant une femme enlevée par un aigle (cat. n°12).

A propos des nimbes, selon le langage Avestique, *farr(ah)/ x'arənah*, est une force ou un pouvoir magique de nature lumineuse et ardente. Dans le Yašt 10.127, le fort est identifié par un feu enflammé qui précède Mithra dans son chariot. Dans le texte du *Ardā Wīrāz Nāmag* 14.16, Gignoux, l'interprète comme 'brûlant sans interruption'. Dans *Zādspram* 3.82, le feu céleste est identifié comme le *xwarrah* qui 'réside dans le feu de Wahrām', en tant que propriétaire, et le *xwarrah* de Zoroastre qui serait descendu du ciel et qui se manifesterait 'sous forme de feu' au moment de sa naissance. De nombreux autres passages dans différents contextes, font état implicitement dans la pensée Hindoue d'un lien étroit entre *xwarrah*, le feu et la lumière sans impliquer une équivalence simple.<sup>897</sup>

Du point de vue iconographique, toutes les théories proposées ne sont pas convaincantes. Deux motifs sont identifiés et semblent prometteurs pour ce qui est de la communication d'informations textuelles et iconographiques à savoir les images figuratives liées à la lumière et au feu ainsi qu'aux oiseaux de proie que ce soit l'aigle ou le faucon. La première catégorie reflète la nature lumineuse et ardente mentionnée dans les textes anciens (Yt 10.127). La seconde suppose la forme d'un oiseau en abandonnant Yima (Yt 19.35-36, 19.82) une métamorphose semblable à celle de la

---

<sup>896</sup> Naymark 1991 : Ency. Iranica enligne

<sup>897</sup> Gnoli 1999 : Ency. Iranica enligne

*yazata* de la victoire. Une autre référence textuelle à savoir *Kār nāmag ī Ardashir, xwarrah* prend la forme d'un bélier.<sup>898</sup>

### 3. Les attributs

Selon Harper, les motifs que les femmes tiennent à la main n'ont pas été traités en détail et de ce fait ne peuvent être considérés comme spécifiquement Iraniens ou Sassanides.

« ... the objects held by the females have not been have not been dealt with in much detail. Their repetition on the vessels in this category suggests, in the first place, that the artists were following a well-known pattern, while an investigation of the individual forms indicates that there is little about them which may be called specifically Iranian or Sasanian. In fact, some of these objects only occur in Sasanian art of vessels illustrating this particular subject. »<sup>899</sup>

De plus, les ateliers de ce type de vaisselles sont moins connus dans le territoire sassanide.

Les motifs représentés aux mains des personnages féminins sont les suivants :

- Les oiseaux tenus à la main ou en train de becqueter du raisin dans une vaisselle,
- Une panthère habituellement en train de boire dans une aiguière,
- Un chien qui s'élève vers le haut et vers certains objets détenus par la figure féminine,
- Un petit enfant mâle qui a été saisi par la main,
- Les fleurs et les plantes comme le lotus avec quatre pétales en forme de cœur, une pétale sur une tige et une rosette composée de quatre de ces pétales et placée sur une tige ou bien encore les plantes – notamment deux, à longue tige dans des formes irréalistes stylisées,
- le fruit est généralement une pomme de grenade qui est maintenu seul ou posé dans un bol cannelé,
- Des seaux avec des côtés concaves,
- Le miroir, c'est un modèle qui vient de l'est, indication de l'influence directe de l'Est pendant cette période,
- Les vaisselles : la boîte à couvercle en forme de dôme, le seau, l'aiguière, le bol cannelé avec des fruits qui est la forme la plus courante, c'est une vaisselle

---

<sup>898</sup> Gnoli 1999 : Ency. Iranica enligne

<sup>899</sup> Harper 1971: 505

commune à la fois à l'est et à l'ouest dans les scènes de fête de Doura- Europos et Pandjikent,

- Les éléments dionysiaques dans les scènes,
- L'enfant nu.
- L'élément Dionysiaque : les oiseaux, les fruits, la panthère et le pot de vin.
- Le bindi s'observe sur le front comme l'un des détails représentatifs de femmes à l'est.<sup>900</sup>

Parmi tous ces motifs, les plantes, les fruits et l'oiseau constituent un facteur constant, en revanche le chien, la panthère et l'enfant sont moins représentés sur les récipients.

### **C. Représentation les femmes sur l'art et l'argenterie sassanide**

La représentation des femmes sur les argenteries sassanides ou celles attribuées à l'époque sassanides demeure un sujet controversé, les historiens de l'art nous orientent vers différentes interprétations iconographiques. Elles sont décrites ci-dessous :

- Selon Herzfeld, les danseuses liées aux mouvements des figures,
- Selon Ghirshman, les courtisanes et les serviteurs ou encore les scènes de banquet dans lesquelles les danseuses féminines apportent un divertissement.
- Selon Josef Orbeli, la déesse Anāhitā dans la religion zoroastrienne assimilée au culte de la fécondité iranienne.
- Selon D. G. Shepherd- qui renforce l'idée d'Orbeli et décrit les quatre aspects de la déesse Anāhitā à savoir l'eau, la végétation, l'agriculture et la fertilité, dans chaque cas, elle est munie de différents attributs.
- Selon A. Strelkoff, ce sont les prêtresses engagées dans une danse rituelle.
- Selon K. Erdmann, elles sont apparentées aux serviteurs de la déesse [Anāhitā] qui portent des offrandes.
- Selon L. I. Ringbom, il s'agit des prêtresses ou des hiérodules.<sup>901</sup>
- Selon R. Ettinghausen, elle est liée au culte bachique ou Dionysiaque.<sup>902</sup>

---

<sup>900</sup> Harper 1971 : 505-513

<sup>901</sup> Ettinghausen 1984 : 308-311

<sup>902</sup> Ettinghausen 1984 : 311

- Selon O. Grabar, les objets en argent ne sont pas religieux ou cultuels mais ils représentent néanmoins une catégorie d'argenterie séculaire produite pour le plaisir des princes et des rois.<sup>903</sup>
- Selon Harper, les textes ne nous aident pas à interpréter les dessins, les femmes tiennent à la main des objets peu communs et souvent répétitifs mais ils ont cependant chacun une signification spécifique.

Harper nous indique encore que ces figures pourraient être des ménades selon le culte de Dionysos ou encore la représentation des saisons ou des mois :

« Some of the figures are clearly reminiscent of maenads in the cult of Dionysos, and in fact take over such functions or actions of Dionysos himself as the pouring of wine to panthers from ewers. But this is only one part of the iconography. The females also hold birds, animals and plants, bowls of fruit, pails, and censers or ceremonial vessels. Many of these objects are associated in the west with representations of the seasons and the month. »<sup>904</sup>

Ettinghausen, quant à lui, énumère quatre raisons pour lesquelles ces images féminines ne peuvent pas représenter la déesse Anāhitā, les voici :

« First, it is not customary in Sasanian art for the same figure to be shown four times in a single ensemble. Second, in the sacred hymns of the Avesta, Anāhitā is described as clothed in beaver pelts and other garments, wearing a jeweled crown. ... Third, the rule as to the uncovered hairball is not absolute, as a seal with a representation of Queen Denkart indicates. Finally, it remains a mystery why none of the more important male gods ever appears. »<sup>905</sup>

La représentation des femmes sur les argenteries de l'époque sassanide ou celles attribuées à la même époque pourrait ainsi se décliner de la façon suivante :

- les femmes danseuses,
- les femmes musiciennes,
- les femmes-déeses.

---

<sup>903</sup> Grabar 1967: 60-65

<sup>904</sup> Harper 1979a : 97

<sup>905</sup> Ettinghausen 1984: 311sq



## *I. Les femmes danseuses*

La représentation des femmes de cette première catégorie se fait toujours en position debout, profil de trois quart, les bras levés, les pieds nus croisés dont un à l'arrière ou à l'avant posé au sol et l'autre toujours en l'air.

### **1. Représentation les femmes danseuses sur les argenteries**

#### **1.1 Le plat bosselé de la Al-Sabah Collection (cat. n° 10), l'aiguière du Freer Galery of Art (cat. n° 59) et une statue du musée National de l'Afghanistan**

Ces deux vaisselles et cette statue ont un point commun à savoir la représentation d'une figure féminine avec les mêmes caractéristiques.

##### **1.1.1 Le bol du Cat. n° 10, du Al-Sabah Collection**

Le médaillon central polylobé d'un bol est composé d'un couple féminin- dos à dos, une femme habillée tient une torche dans chaque main tandis que l'autre est nue et tient des castagnettes.

Le personnage habillé est vêtu d'une robe longue, drapée et transparente, son visage est frontal. Elle se déplace vers la gauche avec ses bras portant des torches et en se dirigeant vers la droite. Elle porte des bijoux à savoir des bracelets aux mains et des boucles d'oreilles. Elle a les pieds nus et son pied gauche est en l'air. Elle a les seins nus, représentés dans un cadre vestimentaire en forme de cœur plus large qui s'attache à une forme de 'V'.

Un autre personnage est nu, se déplaçant vers la droite avec les bras portant des castagnettes. Elle porte des bijoux à savoir des bracelets aux poignets et aux chevilles ainsi que des boucles d'oreilles. Elle a les pieds nus et le pied droit est en l'air. Les seins sont en forme de pyramide et le triangle pubien est bien marqué.

Les deux figures féminines sont coiffées de la même façon à savoir avec un diadème et les cheveux à l'arrière ainsi qu'une rangée de quatre boucles de chaque côté du visage.

Selon Harper, ces figures sont proches des modèles Dionysiaques de la partie Occidentale, les ménades faisant partie de l'entourage le plus proche du dieu grec. Bien que les figures féminines de ce bol tiennent des torches et des castagnettes, le style et la forme sont néanmoins de l'époque sassanide tardive. Il semble que l'atelier de fabrication de cette

vaisselle, provenant du nord-est de l'Iran, ait été sous l'influence de l'art de l'Iran sassanide et des traditions métallurgiques de l'Asie Centrale occidentale.<sup>906</sup>

### **1.1.2 L'aiguière du Freer Gallery of Art Museum (cat. n° 59)**

La panse de l'aiguière est décorée de deux couples de personnages féminins en relief et de trois quarts. Les deux figures qui sont vêtues d'un costume transparent et drapé en lignes horizontales tiennent à la main des torches. Deux autres figures nues portant juste un châle, tiennent à la main des castagnettes. Elles sont représentées sur la panse en alternance.

La coiffure des quatre figures est composée de cheveux peignés à l'arrière du diadème, quatre boucles de chaque côté de la tête.

La figure féminine qui porte les torches est vêtue d'une robe drapée en relief, elle se déplace vers la gauche avec les bras qui se dirigent vers la droite. Elle porte des bijoux à savoir des bracelets aux poignets et aux chevilles ainsi que des boucles d'oreilles. Elle a les pieds nus, le pied gauche est en l'air. Elle porte un vêtement à manches courtes aux bandes hachurées; les plis insérés en forme de cercles concentriques sont modelés autour du ventre et de chaque sein. Une ceinture avec des rubans tombant de chaque côté des hanches, compresse fortement la taille. Son vêtement couvre les jambes en formant des cercles concentriques au niveau des genoux.

La deuxième figure est nue, les seins en relief, le nombril et le triangle pubien bien marqués, les jambes croisées, elle est ornée de bijoux : un collier, des brassards, des bracelets et des boucles d'oreilles. Une écharpe drapée passe entre les jambes et tourne autour des bras et flotte de chaque côté. Elle tient des castagnettes dans chaque main et une autre castagnette est attachée à la cheville du pied gauche.

### **1.1.3 Un statue du musée National de l'Afghanistan**

Sur la route de montagne entre Bamiyan et Kaboul (à 117 km au nord-ouest de Kaboul et à 120 km à l'est de Bamiyan), près du village de Siyagird, des enfants découvrent par accident des fragments de vase et les amènent aux autorités locales. Joseph Hackin et Jean Carl, membres de la D.A.F.A.<sup>907</sup>, visitent le site en 1936 et démarrent les travaux d'excavation. Ils découvrent un véritable monastère de taille modeste. Dans les alcôves des chapelles, ils découvrent des groupes de figures masculines et féminines jusqu'alors

---

<sup>906</sup> Harper 2015 : 346

<sup>907</sup> Délégation d'Archéologie Française en Afghanistan

inconnues, exécutées dans un style vif et réaliste. Ces sculptures datent de la fin du septième au huitième siècle. Elles ont été déplacées depuis au musée de Kaboul.<sup>908</sup>

Parmi ces figures découvertes dans la région, il y a une petite statue de figure féminine d'une hauteur de 22 centimètres, en argile séchée comportant encore des traces de peinture (pl. XXXVIII, fig. 3.12) Cette statue est endommagée à plusieurs endroits, en particulier à la tête et à l'épaule gauche.<sup>909</sup>

La figure représentée porte des vêtements très élaborés à l'image de celles représentées sur le plat de la collection Al-Sabah et sur l'aiguière du Freer Gallery of Art.

Les deux derniers objets, selon Harper ainsi que Gunter et Jett, datent du VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle mais la statue de l'Afghanistan, selon Tissot, date du VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui voudrait dire que la fabrication de ces objets pourrait être du VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle et proviendrait d'un atelier périphérique de l'est de l'empire Sassanide.

## **1.2 Le plat d'un roi trônant de la Walters Gallery of Art (cat.n°13)**

Le roi est trônant, il est de face avec une épée à la main toute droite entre les deux jambes. Deux danseuses nues sont représentées à chaque extrémité du bol.

« Les parties étroites de la coupe sont décorées chacune d'une danseuse dont la tête et les pieds sont de profile, la poitrine de face, et les hanches de trois-quarts. Un bandeau sur le front est noué derrière la tête, les bouts flottants, et deux ou trois longues nattes tombent sur les épaules ou dans le dos. Pour tout vêtement, les danseuses ne portent que des bijoux : un collier à pendentif, des boucles d'oreilles, des bracelets aux poignets et aux chevilles. Leurs bras levés projettent au-dessus de leur tête une longue écharpe roulée en arc, et dont les bouts alourdis par une breloque retombent en s'évasant en un mouvement ondulé. »<sup>910</sup>

Selon Harper, la scène du roi trônant et des danseuses est inhabituelle dans son apparence pour un décor figurant sur les argenteries sassanides :

« The peculiar linear stylization of the body muscles and the breasts, the fillets flying out behind the head, the summary execution of the hair are all details which set them apart from the females on Sasanian bottles and ewers. »<sup>911</sup>

---

<sup>908</sup> Tissot 2006: 120

<sup>909</sup> Tissot 2006 : 122sq

<sup>910</sup> Ghirshman 1953 : 52

<sup>911</sup> Harper 1979 : 62

Ghirshman nous propose une double influence à la fois occidentale avec le roi trônant mais aussi orientale par le biais des danseuses nues dans l'art de l'empire sassanide.<sup>912</sup>

De plus, on aperçoit le même type de châle en forme d'arc passant au-dessus de la tête des représentations féminines particulièrement sur les objets du cat. n°s 5, 6, 7, 18, 32 et 33.

### **1.3 Le vase de la collection Bernard Barnett (cat. n° 49)**

La panse de ce vase en argent à fond doré est composée de trois figures féminines danseuses qui portent des instruments de musique. Selon Ettinghausen, ces figures sont sous l'influence gréco-romaine de l'art sassanide.<sup>913</sup>

Elles sont nues portant un long châle sur l'épaule gauche, les extrémités jouent en l'air. Les jambes sont croisées et pliées ainsi qu'une jambe est en l'air. Les bras sont levés librement au-dessus de la tête. Elles sont physiquement minces. Les touffes de cheveux des deux côtés sont surmontées d'un chignon.

Selon Duchesne-Guillemin, l'instrument de musique pourrait être une paire de cymbales :

« L'une d'elles, sur cette carafe, tient une paire de grandes cymbales en assiettes, dont c'est la seule attestation. Elle a le bout des doigts sous le lien qui est fixé au cercle central. »<sup>914</sup>

On peut apercevoir un grand paon debout sur le vase. Dans l'iconographie indienne, l'oiseau est associé à la divinité. Le paon et le perroquet sont les plus fréquemment représentés. Selon cette iconographie, le paon est associé à la déesse *Sarasvati*. On peut également apercevoir un paon sur le vase du cat. n° 52.

## **2. Représentation les femmes danseuses sur les objets d'arts**

### **2.1 Le moule de Suse**

En 1964-1965, une délégation archéologique italienne découvre 63 moules creux en stuc-fragmentés datant du début de la période sassanide lors d'une mission à Suse au sud de l'Iran. La plupart des moules a été découverte à proximité du mur de la grande cour- zone Suse I, où des signes d'activité artisanale par le biais de petits fours comportant notamment des traces de cendres, avaient déjà été remarqués. Il est probable que les moules aient été utilisés dans les ateliers de métal :

---

<sup>912</sup> Ghirshman 1953 : 53

<sup>913</sup> Ettinghausen 1967 : 39

<sup>914</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 99

« Many specimens still bear a slight, dark film inside their recessed portion which does not extend to the whole face. It is very likely that the moulds were used in metalworking (probably in bronze or possibility in silver), however it has not been possible to state with certainty their exact purpose.... The moulds could have been used by the artisan, as an aid to work up a cast model, in a different material, varying both in size and in the arrangement of its parts. »<sup>915</sup>

Ces fragments sont constitués de petits objets de forme simple tels qu'un cylindre ou un tronc de cône, plats ou arrondis à la base, décorés à différents niveaux. Ces moules ont pu avoir plusieurs utilisations telles que celles d'un pied ou même d'un bouchon de vase ou d'aiguière en métal. On a pu trouver, parmi tous ces fragments, le motif soit d'une danseuse soit d'une musicienne qui apparaît habituellement sur les vases ou aiguières (pl. XXXVIII, fig. 3.13).<sup>916</sup>

La figure de danseuse ou de musicienne en question croise les jambes, on aperçoit les traces d'une draperie sur le bras gauche. Hélas, la tête qui est l'élément clé est brisée.

Le motif de la femme danseuse appartenait à l'évidence à un groupe de motifs utilisé régulièrement pour décorer les vases et les aiguières.

« The female figure belongs to a broad group of typical Sasanian subjects, which often decorate the metal vessels. The flat background and the irregular outline of the mould suggest that it may have been employed in decorating an open surface, like the faceted or even round footless ewers. »<sup>917</sup>

Negro Ponzi, précise deux points importants sur la représentation de la figure féminine : la pose des jambes croisées est tout d'abord une position assez rare parmi les figures féminines et d'autre part, son physique est plus naturel que celui rencontré sur les modèles sassanides:

« The type itself, a figure with crossing step, seems to be rather rare: in purely Sasanian works, it would appear as a variant of the general type, with united knees and feet set apart, of girls holding a cup, a flower or a bird in the outstretched hand.

The girl in the Choche mould however, has a natural, soft body and is gracefully moving in its balanced gesture. The Sasanian type instead, even in its variants, is very stiff, both in the outline and the twist of the body. »<sup>918</sup>

Néanmoins, si l'on observe les argenteries de cette époque qui sont décorées de figures féminines, on trouve plusieurs exemples de femmes ainsi représentées dans le catalogue.

---

<sup>915</sup> Negro Ponzi 1967 : 60sq

<sup>916</sup> Negro Ponzi 1967 : 61sq

<sup>917</sup> Negro Ponzi 1967 : 74

<sup>918</sup> Negro Ponzi 1967 : 74

Il existe quelques différences entre les argenteries sassanides et les moules de Suse, la partie perlée sur les pieds et les bouchons des vases et aiguières sassanides n'existait pas par exemple sur les moules de Suse- c'était des moules plus simples.<sup>919</sup>

Ceci dit, la découverte d'un seul fragment de moule représentant une danseuse ou musicienne parmi tant d'autres moules qui comportaient la plupart des motifs animaux, ne permet pas de déterminer si ce type de vaisselle avait été fabriqué au début ou au milieu de l'empire Sassanide. Nous ne disposons pas, par ailleurs, suffisamment de documentation sur les résidents ou sur les habitants de cette époque pour pouvoir émettre un jugement plus précis.

« In these conditions, no clear indications can be obtained of the relative originality or otherwise of this type of production within the general boundaries of Sasanian art, nor of its representative value for a certain period, since this kind of work will regularly repeat decorative patterns, virtually unchanged for long periods of time.»<sup>920</sup>

## **2.2 Deux fragments de plaque murale en stuc**

Deux fragments de plaque murale du Museum für Islamische Kunst de Berlin, datant du VI<sup>e</sup> siècle et trouvé à Ctésiphon, comportent trois images de femmes dans un médaillon entouré de grandes perles (pl. XXXVIII, fig. 3.14). Elles sont nues, prennent une pose inclinée, une des trois porte un collier perlé et un attribut invisible à la main gauche. Les deux autres sont représentées avec les bras levés vers le haut, ce qui pourrait être une position de danse.<sup>921</sup>

## **2.3 Le mosaïque du palais Bishabur**

Les grands panneaux disposés en hauteur du palais Bishabur illustrent des scènes de femmes nues ou semi-nues sous leurs voiles transparents. Ils sont placés sur les murs de l'Iwan côté sud-ouest.

Un des six panneaux représente Quatre danseuses (pl. XXXIX, fig. 3.15). Ce panneau est composé de quatre danseuses, de dimensions 55 x 22 cm. La partie haute est manquante. Toute la scène est présentée sur un fond blanc dans un large cadre formé de deux rangs de

---

<sup>919</sup> Negro Ponzi 1967 : 63

<sup>920</sup> Negro Ponzi 1967 : 67

<sup>921</sup> Bruxelles 1993 : 151

dés noirs, un rang de dés rouges, deux rangs de dés bruns foncés et un rang de marrons clairs.

La représentation de la scène, d'après Girshman :

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

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

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

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

La mieux conservée des quatre danseuses est la quatrième. Habillée d'une longue robe rouge brun, elle esquisse un pas de danse assez violent pour que toute la partie inférieure de sa jupe soit soulevée jusqu'aux mollets en une masse bouillonnante de plis clair-obscur. Penchée en avant, on aperçoit le modelé de son sein gauche au niveau de l'aisselle, et son bras gauche, fléchi au coude, semble se porter vers l'épaule de la danseuse précédente. Ses chevilles portent des bracelets en or ; les pieds sont nus, tous deux vus de profil, le droit posé à plat, le gauche touchant le sol du talon seulement. La plante des pieds et les orteils sont roses et rouges. »<sup>922</sup>

---

<sup>922</sup> Ghirshman 1956: 45

## ***Interprétation***

En fait, l'iconographie indienne représente toujours la déesse -*Niritta-Ganapati* en tant que danseuse. L'image de cette déesse est représentée avec huit bras dont sept tiennent à la main des cordes, un crochet à éléphant, un gâteau, une hache, un bâton, une corde, un anneau, la huitième main est suspendue libre aux divers mouvements de la danse.<sup>923</sup>

L'iconographie indienne nous renseigne également et précisément sur la pose de danse :

« To show that it is a dancing figure it is sculptured with the leg slightly bent, resting on the *padmāsana* [(position du lotus) MR] and the right leg also bent and held up in the air.»<sup>924</sup>

En outre, Rig Veda se réfère clairement à une danseuse à savoir *Ushas* qui est assimilée à une danseuse vêtue d'un vêtement brodé montrant ostensiblement sa poitrine.<sup>925</sup> Elle est montrée comme une danseuse habile, à la fois, délicate, timide et lumineuse.<sup>926</sup>

Ghirshman tient à préciser :

« La nudité totale des danseuses ne semble pas être de règle dans l'imagerie des orfèvres sassanides. Sur les carafes à danseuses, qu'on peut considérer comme sorties des mains des orfèvres perses. »<sup>927</sup>

Quant à l'origine iconographique des danseuses, Ghirshman propose une double influence venant à la fois de l'est et de l'ouest où celles-ci se sont croisées dans la partie orientale de l'Iran.<sup>928</sup>

En somme, sur trois récipients datant de la période sassanide, on retrouve le même style de danse à savoir les jambes croisées, une jambe légèrement pliée ou courbée, l'autre également courbée mais maintenue en l'air, elle a les seins nus. La position des bras comme celle des jambes est intéressante car ils donnent l'impression de sauter librement en l'air.

Si l'on compare les images de danseuses sur les argenteries sassanides à l'iconographie indienne de ces danseuses, peut-on en déduire que l'artisan du modèle sassanide a pu être influencé par les poses des danseuses indiennes telles qu'on les voyait? Ou bien doit-on seulement en conclure que ces vaisselles ont été produites dans des ateliers proches de l'est de l'Iran ?

---

<sup>923</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 59

<sup>924</sup> Gopinatha Rao 1968 I/1 : 59

<sup>925</sup> Chandra 1964 : 2

<sup>926</sup> Bazaz Wangu 2003 : 32

<sup>927</sup> Ghirshman 1953 : 53

<sup>928</sup> Ghirshman 1953 : 53



## ***II. Les femmes musiciennes***

Les caractéristiques iconographiques des femmes sont ici les mêmes que celles des femmes danseuses mais elles jouent des instruments de musique de quatre catégories à savoir les instruments idiophones, aérophones, membranophones et enfin cordophones. Elles sont toujours représentées debout, portant des vêtements transparents et collants, nues ou à moitié dévêtues.

### **1. Représentation les femmes musiciennes sur les argenteries**

#### **1.1 Coupe de quatre musiciennes de Mazandéran du musée Melli d'Iran (cat. n° 23 et cat. n° 24):**

Les deux coupes du cat. n° 23 et 24 sont semblables. L'extérieur des coupes est décoré d'un médaillon central composé d'un oiseau dont la tête est surmontée d'un croissant, la queue est longue et courbe vers le corps. Le cou de l'oiseau du cat. n° 24 est orné d'un collier à trois pendeloques.

Le flanc des coupes est composé de quatre musiciennes séparées par des colonnes de douze cœurs incrustés en noir. Elles jouent du hautbois, du luth, de l'orgue à bouche et des crotales à disques. Il semble que ces deux coupes aient été fabriquées par le même artiste.

##### **a) Coupe de Mazandéran du Musée Melli d'Iran (cat. n° 23) :**

Les quatre musiciennes sont vêtues d'une longue jupe transparente et d'un châle drapé qui tombe sur le bras droit en passant devant. Les extrêmes tombent des deux côtés soit derrière le bras gauche soit sur l'épaule gauche. La partie haute est nue. Elles sont l'une en face de l'autre. Elles portent des colliers en perles et un pendentif en forme de tulipe. Elles sont coiffées d'un diadème au centre duquel figure un disque. Elles sont pieds nus. Elles sont représentées debout sous un cep de vigne formant un arc.

Elles jouent divers instruments de musiques tels que le luth, l'orgue à bouche, les crotales à disques et le hautbois. La joueuse de hautbois et celle du crotale se font face tandis que la joueuse d'orgue à bouche se tourne vers la luthiste.

Duchesne-Guillemain décrit les instruments de musique qui sont représentés sur la coupe :

« Le luth est plus nettement détaillé, sauf la partie extrême du manche, qui ressemble à une chute de bouts de cordes. Sur la caisse, on distingue la forme de l'attache des cordes appliquée sur la table e résonance à quelque distance du bord. Les trois cordes sont indiquées par un léger relief, le plectre bien visible. Deux ouïes semblent se

trouver sur la caisse, près du bord. La main gauche de la musicienne masque l'endroit où le col devait peut-être changer de direction. On croit distinguer trois chevilles.

L'orgue à bouche, en persan *mushtah*, se compose d'un récipient solide en forme de théière, dont le bec sert au musicien à y insuffler l'air. Quelques tuyaux en bambou, de différentes longueurs, sortent de ce réservoir, auquel ils communiquent par un trou muni d'une anche libre, très légère, dont le mouvement est commandé par les doigts du musicien, car à la base des tuyaux il y a des trous qu'il faut fermer pour produire le son, dont la hauteur est déterminée par celle du tuyau. »<sup>929</sup>

L'orgue à bouche est un instrument d'origine Chinoise déjà représenté en Iran sur le bas-relief de Tāq-e Bostān avec cinq tuyaux.<sup>930</sup>

**b) Coupe de Mazandéran du Musée Melli d'Iran (cat. n° 24) :**

Sur les flancs de cette coupe, quatre musiciennes sont vêtues deux par deux d'une longue robe transparente à manches longues et d'un long châle drapé, les extrêmes tombant des deux côtés. Elles se font face. Elles portent également une boucle d'oreille à deux perles. Elles sont coiffées d'un diadème perlé au centre. Elles sont représentées debout sous un cep de vigne formant un arc. Un paon ou un canard se trouve auprès de chaque musicienne.

Elles jouent des instruments musiques tels que le luth, l'orgue à bouche, les crotales à disques et le hautbois. La joueuse de hautbois et la joueuse de luth sont l'une en face de l'autre et la joueuse d'orgue à bouche regarde la joueuse de crotale qui tourne la tête vers elle.

Duchesne-Guillemain décrit ainsi les instruments de musique qui sont représentés sur la coupe:

« Le crotale à disques se compose de deux cymbalettes fixées sur des tiges élastiques unies à la base en une poignée. En les remuant sans arrêt, la joueuse obtient sans fatigue de brillants effets de tintement répété.

L'instrument à vent appartient à la famille des hautbois, car on distingue parfaitement l'anche, dont la moitié est prise entre les lèvres de la musicienne. Le tuyau, légèrement conique, descend beaucoup plus bas que la taille de la joueuse.

Le luth ... en forme de demi-poire, joué avec un plectre, est volumineux et a le col court ; à partir de l'endroit où celui-ci change de direction, on distingue quatre chevilles ; le bout, terminé en pointe, forme un angle inverse du premier. »<sup>931</sup>

---

<sup>929</sup> Duchesne-Guillemain 1993 : 74-75

<sup>930</sup> Duchesne-Guillemain 1993 : 76

<sup>931</sup> Duchesne-Guillemain 1993 : 73-74

## **1.2 Coupe de Mazandéran, du musée Melli d'Iran (cat. n° 26) :**

Il existe encore une troisième coupe de la région de Mazandéran, composée de quatre figures sur le flanc et le médaillon central.

Elle très abimée mais selon Duchesne-Guillemin, on peut apercevoir une luthiste et une hautboïste.<sup>932</sup>

## **1.3 Bol lobé du State Hermitage Museum (cat. n° 29) :**

Deux des six pétales en étoile de ce bol sont représentés des musiciennes, vêtues d'une longue robe transparente et drapée, représentées de profil. Les grands yeux et le nez bien marqué. Les cheveux en arrière avec deux lignes frisées. L'une joue de la flûte de pan et l'autre, du tambour à deux peaux. Selon Duchesne-Guillemin :

« La flûte de Pan, avec sa ceinture, est représentée en perspective. Ses tuyaux semblent pris dans un cadre dont la barre supérieure est lisse, comme il se doit.

Le tambour à deux peaux frappées des deux mains (dont une seule est visible) est légèrement cintré et orné de losanges à point centraux ... une tête de félin, à la ceinture du tambour, est comparable à celle de l'animal qui, à Bhumara dans l'Inde, à la fin du 5<sup>e</sup> siècle, est figuré jouant d'une conque. Une autre tête se voit au-dessous du tambour, sur un petit tablier rectangulaire porté par la musicienne. Ces têtes sont-elles une valeur symbolique ? »<sup>933</sup>

## **1.4 Coupe de forme allongée polylobée, du State Hermitage Museum (cat. n° 32) :**

Deux grands lobes affichent chacun un portrait de femme, la première est joueuse de crotale à disques et la seconde fait passer un châle au-dessus de sa tête. Elles sont habillées de la même façon, leur physique est le même au niveau de la position des pieds et de la coiffure.

Elles sont vêtues d'une longue robe drapée horizontale et verticale, ceinturée à la taille et ondulée à l'extrémité, un long châle autour des bras. Elles portent également un collier, des bracelets de poignets et de chevilles. Elles sont coiffées d'une longue tresse de cheveux ornés de fleurs sur le front. On peut apercevoir aussi deux fleurs de lotus de six pétales du côté gauche de la joueuse de crotale et des deux côtés de la femme au châle.

Selon Marshak, ce modèle de vêtement et de coiffure se retrouve également dans l'iconographie indienne mais par contre, selon Duchesne-Guillemin, l'instrument de musique – le crotale, n'est visiblement pas connu en Inde.

---

<sup>932</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 76

<sup>933</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 78-79

« La physionomie de la musicienne, ainsi que son vêtement et la position de ses pieds, trahissent, selon Marshak, l'influence de l'Inde. Peut-être faut-il songer à la dynastie indienne de Kabul. Mais l'instrument n'est pas connu dans l'Inde.... Il serait plutôt d'origine copte. »<sup>934</sup>

### **1.5 Bol ovale polylobé de quatre musiciennes du Cleveland Museum of Art (cat. n°35) :**

Il s'agit de quatre lobes symétriques d'un bol, composés de quatre figures musiciennes nues qui portent un châle long passant derrière un décor de trois points, il couvre les épaules et les bras, les deux extrémités du châle flottent en l'air.

Elles jouent deux par deux, de la flûte de pan et du hautbois. Deux d'entre elles semblent porter l'instrument à la bouche sans les toucher des lèvres. Duchesne- Guillemin détaille ainsi la scène :

« ... la joueuse de flûte de pan tient un instrument à dix tuyaux égaux, réunis par une étroite ceinture et dont les extrémités supérieures forment une surface lisse, sur laquelle les lèvres glissent facilement. L'instrument n'est pas porté à la bouche.

La musicienne qui lui fait face joue d'un hautbois dont le tuyau se prolonge en un pavillon incurvé : c'est dont un *urnāy*. Les doigts sont joliment représentés, bouchant et ouvrant les trous. La mince embouchure contient l'anche, que tiennent les lèvres serrées.

De l'autre côté, la flûte de pan aussi dix tuyaux, mais de longueurs inégales. La ceinture est plus large et autrement ornée qu'à l'autre instrument.

La quatrième danseuse ne tient pas son *urnāy* à ses lèvres et ne meut pas ses doigts comme le fait sa compagne. »<sup>935</sup>

### **1.6 Vase du Freer Gallery of Art (cat. n° 37):**

La panse du vase est décorée de quatre musiciennes nues, auréolées, parées d'un collier et de bracelets de poignets et de chevilles. Elles sont vêtues d'un châle long perlé qui passe entre les jambes et qui couvre les épaules ou bien d'un châle qui tourne autour des bras, dont les deux extrémités flottent en l'air. Les cheveux sont coiffés d'un chignon sur le haut de la tête, une longue boucle de cheveux ondule depuis le front jusqu'aux épaules. Elles portent un diadème perlé. Des enfants nus sur un oiseau ou le portant apparaissent de part et d'autres des figures féminines.

---

<sup>934</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 89

<sup>935</sup> Duchesne- Guillemin 1993 : 89

Elles jouent de quatre instruments de musiques : un double instrument à tuyaux coniques, une flûte de pan à dix tuyaux, deux paires d'instruments soit d'un crotale à disques composé de deux cymbalettes fixées sur des tiges élastiques unies à la base soit de hochets. Duchesne- Guillemin, fournit quelques informations sur le quatrième instrument :

« ... elle joue d'un double instrument à tuyaux coniques fort recourbés et munis de petits pavillons, instrument rarissime ... La représentation est peu réaliste : les mains sont trop loin des trous. »<sup>936</sup>

### 1.7 Vase du musée d'art et histoire de Genève (cat. n° 46) :

La panse du vase est composée de quatre arches qui reposent sur des colonnettes et encadrent quatre femmes dont trois musiciennes.

Elles sont de profil trois quart, nimbées, vêtues de vêtements transparents et collants, perlés- une tunique courte à manches longues jusqu'au-dessus du nombril, un pantalon ainsi qu'une sorte de jupe drapée qui couvre la partie basse du corps et dont la longue extrémité passe sur l'épaule et joue en l'air à l'arrière. Elle porte également un collier, des bracelets de poignets et de chevilles, elle est pieds nus. Les cheveux sont composés de deux touffes de chaque côté du visage et d'un diadème décoré d'un disque ou d'un bijou au centre surmonté d'un *Korymbos*.

Les instruments de musique dont elles jouent sont la flûte de pan, le hautbois (*surnāy*) et la clochette tronconique. La quatrième femme pourrait être plutôt une jongleuse.

« L'une de celles-ci joue d'une flûte de Pan dont on ne voit que quatre gros tuyaux, ce qui n'est peut-être qu'une représentation déficiente, car la flûte de Pan a d'habitude des tuyaux plus nombreux et plus minces. De plus, l'embouchure n'est pas lisse, de sorte que les lèvres n'y glisseraient pas facilement.

La seconde musicienne joue d'un instrument à vent légèrement conique et recourbé, dont on n'aperçoit pas distinctement l'embouchure mais qui, à en juger par les trous, doit être un hautbois (*surnāy*) plutôt qu'un cor.

La troisième manie, de la main gauche repliée au-dessus de sa tête, une clochette tronconique, et de la main droite une seconde clochette, dont le battant est nettement visible : belle attestation de l'emploi musical de clochettes. »<sup>937</sup>

---

<sup>936</sup> Duchesne- Guillemin 1993 : 93

<sup>937</sup> Duchesne- Guillemin 1993 : 93

### **1.8 Le vase du Musée d'art Oriental de Rome (cat. n° 48) :**

La panse de ce vase est décorée de quatre figures féminines nimbées, elle est habillée d'un vêtement transparent et collant à décor floral avec des longues manches ainsi que d'une sorte de jupe drapée qui couvre la partie basse du corps, dont deux longues extrémités passent sur les bras et jouent en l'air des deux côtés du corps. Elle porte un collier, des bracelets de poignets et de chevilles. La coiffure est composée d'un chignon en haut de la tête, une longue boucle de cheveux tressés passe du front jusqu'aux épaules.

Une des quatre figures tient à la main un instrument de musique ressemblant à deux paires de hochets :

« L'une d'elles manie une paire de hochets ornés de sept petites cercles, motif caractéristique de l'art hellénistique d'Orient. »<sup>938</sup>

### **1.9 Vase de Fondation Abegg, Berne (cat. n° 54)**

Le vase est composé de trois parties à savoir une bordure légèrement évasée, la panse à quatre faces et enfin un pied de forme carrée. Le large col est divisé en quatre triangles illustrés de motifs animaux à savoir deux félins, un lion assis et un léopard. Entre les triangles, on peut aussi apercevoir un oiseau de proie, un canard et deux coqs en position debout.

Chaque partie de la panse représente une musicienne nimbée vêtue d'une robe transparente, d'un manteau et d'un long châle. La draperie de la robe qui couvre tout le corps est constituée de lignes parallèles concentriques. Des motifs trilobés apparaissent en décor sous les pieds des personnages.

Ce type de vaisselle est modifié par les influences hellénistiques ainsi qu'iraniennes. La présence de l'influence sassanide est évidente dans l'iconographie et la forme décorative du pied. En revanche, la forme architecturale du vase n'est pas représentative.<sup>939</sup>

Selon Harper, le vase aurait été fabriqué à la fin de la période sassanide, dans les centres périphériques du territoire Iranien.

« The peculiarities in the design, the linearity of the drapery folds and abrupt, awkward changes in body position from profile to full face, are features which suggest a period somewhat later than the Sasanian era, perhaps at the end of the 7<sup>th</sup> century or

---

<sup>938</sup> Duchesne- Guillemin 1993 : 99

<sup>939</sup> Harper 1998 : 234

early in the 8<sup>th</sup> century. The place of origin may be northern Iran or Eurasia, some region outside the Sasanian cultural and urban centers. »<sup>940</sup>

Les instruments de musique joués par les personnages sont l'*elymos*, le luth, l'orgue à bouche ainsi qu'une paire de crotales à disques.

« La première joue d'un *elymos*. La seconde tient un luth piriforme à col cassé ; trois gros ornements pendent des liens d'attache, mais l'instrument est trop petit pour permettre une description exacte. ... La troisième musicienne joue d'un orgue à bouche, mais une grosse cassure a emporté une partie de l'instrument, dont on ne voit que quatre tuyaux. Le réservoir est couvert d'un réseau de lignes limité à droite et à gauche par une série de petites boules. La quatrième tient dans chaque main une paire de crotales à disques, vue profil. »<sup>941</sup>

## 2. Représentation les femmes musiciennes sur les objets d'arts

### 2.1 La mosaïque du palais de Bishapur

Les grands panneaux disposés en hauteur du palais de Bishapur illustrent des scènes de femmes nues ou à moitié nues sous leurs voiles transparents. Ils sont placés sur les murs de l'Iwan côté sud-ouest.

Un des six panneaux de dimensions 85 x 64 cm, est composé d'une femme- musicienne, assise sur un coussin, profil de trois-quarts à droite (pl. XXXIX, fig. 3.16). D'après Ghirshman :

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

La femme est assise à la mode de son pays : la jambe droite allongée, au genou fléchi, le pied posé au sol ; la jambe gauche, plaquée à terre, passe sous la droite et laisse voir la plante du pied, faire avec des dés roses, les orteils bordés de rouge. Elle est nue. Son corps est rose à contours accentués avec des rangées de cubes plus foncé. Le

---

<sup>940</sup> Harper 1998 : 236

<sup>941</sup> Duchesne-Guillemin 1993 : 103

mouvement de torsion, aussi mal venu que chez la tresseuse de couronnes, montre le sein gauche comme une sphère bordée de dés roses, plaquée de face et marquée d'un téton rouge. L'épaule gauche disparaît derrière la harpe, et, entre le sein et cet instrument, passe une partie du châle. La cuisse droite, très maladroitement conçue, est de deux tons roses.

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

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

Le tableau se décompose en deux parties : l'une est un triangle clair, rose et vert, que dessine la musicienne avec son voile. A droite, l'autre partie est un rectangle foncé dont deux côtés sont formés par la harpe marron et jaune, et les deux autres par la draperie rouge et rose. Leur juxtaposition est d'un effet très heureux. »<sup>942</sup>

La représentation du mouvement de la tête de la femme en train de jouer de la harpe est bien montrée par le mosaïste mais la tête, comme pour les autres figures féminines représentées sur la plupart des mosaïques, est toujours plus petite que le corps. D'après Ghirshman :

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

---

<sup>942</sup> Ghirshman 1956 : 49-51



aux doigts trop épais. Le tableau toutefois, ne manque pas de charme si on fait abstraction des détails et des imperfections du carton. »<sup>943</sup>

## **2.2 Deux Bas-reliefs de Tāq-i Bostān**

Sur le célèbre bas-relief sassanide à Taq-i Bostan (590-628)- près de Kermanshah, on trouve deux murs latéraux qui ont été sculptés en deux grands reliefs montrant une chasse royale, du côté droit une chasse au cerf, de l'autre, une chasse au sanglier, les deux abondamment accompagnés de musiciens et musiciennes.

### **2.2.1 Panneau de la chasse au cerf**

Sur le panneau de la chasse au cerf, on découvre deux scènes de musiciens comme proposé par Farmer: un orchestre militaire sur le côté droit et un orchestre de cour royale sur le côté gauche<sup>944</sup>.

Dans la partie droite, on voit le roi à cheval suivi d'un valet portant un parasol. Derrière eux, un groupe de neuf musiciens de l'orchestre militaire est positionné sur trois rangs : ceux du rang supérieur sont assis sur un rebord de rocher et légèrement vêtus. Un musicien frappe des deux mains sur un tambour en demi-sphère posé sur le sol, le deuxième musicien tient un instrument à vent des deux mains et le troisième musicien semble tenir un instrument qui ressemble à un tambour ou à une paire de tambours. Au second rang, on peut apercevoir trois personnes parées de vêtements longs qui semblent cacher les mains dans les manches, il s'agit probablement de chanteurs. Au rang inférieur, on reconnaît deux trompettistes et un tambourinaire, le troisième musicien porte horizontalement devant lui un tambour à deux peaux.<sup>945</sup>

Au deuxième rang, sept femmes sont assises et battent des mains. Il s'agit probablement de chanteuses qui frappent dans les mains pour accompagner le rythme de leur chant. Les femmes sont tête nue, coiffées au carré avec une raie au milieu et une longue tresse derrière le cou.

### **2.2.2 panneau de la chasse au sanglier**

Sur le second panneau de la chasse au sanglier, on distingue quatre barques de musiciennes chantant ou jouant de la harpe. Dans la barque se trouvant derrière celle du roi qui tire à l'arc en position debout, sont assises quatre harpistes. Celles positionnées à l'avant et à

---

<sup>943</sup> Ghirshman 1956 : 51

<sup>944</sup> Farmer 1939 : 70

<sup>945</sup> M. D.- Guillemin 1993 : 30

l'arrière de la barque jouent d'un instrument plus détaillé que les autres. Elles portent des vêtements à manches longues ornés de dessins ainsi que de colliers.

Dans la deuxième barque en bas entre les deux barques du roi, cinq harpistes sont assises, vêtues d'une longue robe ornée de dessins à manches longues elles arborent aussi des colliers. Ces harpes possèdent visiblement de nombreuses cordes.

Sur ce relief, le roi est représenté deux fois auréolé. Dans une première barque, il se prépare à tirer à l'arc et dans l'autre, il se positionne fièrement en chasseur victorieux. A ses côtés, dans les deux cas, une harpiste est assise qui joue d'une harpe horizontale.

- *L'analyse instruments musicales sur les argenteries*

Le tableau suivant qui recense les différentes illustrations des instruments musique sur les argenteries de ce catalogue fait apparaître que l'instrument le plus souvent représenté de l'époque sassanide est à l'évidence le luth, représenté à neuf reprises suivi de la flûte représentée sept fois ; le tambour, le hochet, le hautbois (trois fois), la clochette et le sūrnāy (deux fois) et enfin le grelot, le cor, l'orgue à bouche, le crotale à disque, la harpe et le psaltérion qui ne sont représentés qu'une seule fois (voir tableau 3.1).



### III. Les femmes-déeses

La troisième catégorie concerne les femmes qui portent des attributs divers mais répétitifs comme la fleur, l'oiseau, le miroir, les différentes formes des vaisselles, les fruits ; certaines d'entre elles sont nimbées ; elles sont plutôt représentées sur les vases ou les aiguères que sur toutes autres formes de vaisselles ; la date proposée pour ces vaisselles allant du V<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle.

Une telle représentation de femmes ne se retrouve dans aucun autre objet d'art de la fin de la période sassanide et de celle du début de la conquête islamique.<sup>946</sup>

En quoi sont-elles assimilées à des femmes-déeses ? Il s'agit de personnages féminins qui ne portent pas d'ornements ou de symboles royaux mais elles sont déesses quand elles portent le symbole royal dans l'art sassanide à l'image des nimbes, rubans et *korymbos*. Elles ne correspondent pas cependant toujours aux caractéristiques de la déesse comme on peut s'en apercevoir plus bas dans la présentation de chaque image féminine.

Afin d'éviter la répétition des éléments communs à chaque personnage illustré sur les vases et les aiguères, je les présenterai de la façon suivante :

- Les vases et les aiguères sont illustrés essentiellement de trois ou quatre femmes indépendantes, debout, nues ou à moitié dévêtue, nimbées, la tête surmontée d'un *korymbos*, les rubans à rayures flottant derrière les épaules.
- Le visage plein, les sourcils arqués, la bouche fermée ou du moins pas très souriante. Les yeux bien ouverts dont l'iris et la pupille sont bien marqués. Le cou est assez massif. Les cheveux sont disposés vers l'arrière et surmontés d'un chignon, de quatre boucles de cheveux aux côtés du visage, deux tresses de cheveux sur les épaules ou une seule longue descendant jusqu'au bas du dos.
- Le corps s'appuie sur une des jambes tandis que l'autre est portée en arrière, souvent de trois quarts, croisés alors que le buste reste représenté de face.
- Elle porte des vêtements à manches longues ou courtes, collants, transparents, bordés de bijoux, les jambes sont couvertes d'un drap plié qui s'arrête en haut des cuisses, les deux extrémités de la jupe sont soit enroulées autour des bras et flottent librement en l'air soit elles passent sur les épaules. Ce type de vêtement est particulièrement fréquent dans l'art de Taxila sous influencé par l'art gréco-romain quand l'hellénisme prend peu à peu le pas sur l'orient (pl. XL, fig. 3.17).

---

<sup>946</sup> Harper 1971 : 503-504

- Elles sont pieds nus, portant de lourds bracelets aux poignets et aux chevilles. Elles marchent sur la pointe des pieds.

## **1. Représentation les femmes-déesse sur les argenteries**

### **1.1 Une coupe de forme ovale de la collection de Désiré Kettaneh (cat. n° 30)**

A l'intérieur d'une coupe ovale, on peut voir un médaillon décoré de feuilles de vigne et de grappes de raisins. Une figure féminine debout est représentée au centre du médaillon.

Elle est de face, coiffée d'un diadème décoré d'une tulipe de trois pétales au centre, vêtue d'une longue robe transparente et d'un châle autour des bras. Elle est pieds nus.

Selon l'iconographie indienne, la main droite prend la pose d'*abhaya* – main levée, paume vers l'avant, cela pourrait signifier un geste de bénédiction, de protection et d'apaisement. Celle de gauche prend la pose de *jnāna* à hauteur du cœur- pouce et index en forme d'anneau, cela pourrait signifier un geste de sagesse.<sup>947</sup>

### **1.2 Une coupe de forme ovale du Musée Melli d'Iran (cat. n° 31)**

Sur les deux extrémités de la partie extérieure d'une coupe ovale, deux femmes sont représentées debout, profil à droite, corps de face, elles sont nues, les jambes longues et croisées. Elles portent des fleurs à trois branches. Elles sont présentées d'une manière plutôt abstraite.

### **1.3 Une coupe de forme allongée et polylobée de la collection de Nasli et Alice Heeramaneck (cat. n° 33)**

Aux extrémités des deux grands lobes d'une coupe ovale- sur la partie extérieure, une femme nue est représentée en position debout de face et de dos. Elle est nue avec les cheveux bien noués et surmontés d'un chignon, elle porte également un collier à grosses perles et un pendentif ovale au centre, une longue boucle d'oreille perlée, des bracelets aux poignets et aux chevilles. Les seins bien marqués, la cuisse bombée. Les jambes sont croisées. Elle porte un châle drapé qui passe au-dessus de la tête comme un arc décoré au centre d'une sorte de papillon, les deux extrémités du châle tournent autour des bras puis retombent.

---

<sup>947</sup> Ruddy Jansen 1995 : 21

On peut apercevoir ce type de châle sur le plat du cat. n° 5, caractéristique de l'art gréco-romain.

#### **1.4 Une coupe de forme ovale polylobée du musée du Louvre (cat. n° 34)**

Sur la partie extérieure de la coupe polylobée aux deux extrémités à proximité du pied de cette vaisselle et de chaque médaillon, on peut voir deux figures féminines encadrées. Chacune est debout, nue, tient un bol à la main, porte un châle drapé passant devant le corps d'une main à l'autre, chacune est coiffée d'un chignon et porte un collier.

L'une des deux figures féminines est nimbée. Elle est debout sur un socle en forme de lotus ou encore appelé- selon l'iconographie indienne, *padmāsana*.

« Le lotus symbolise notamment le sein maternel d'où provient toute vie, celle des dieux aussi. »<sup>948</sup>

Elle est située sous l'image du médaillon masculin, ce qui pourrait démontrer la position supérieure de ce personnage masculin.

Selon l'iconographie indienne, les jambes prennent une posture *Samabhanga*- le poids est réparti également entre les deux pieds, le corps est droit et en équilibre ; elle représente 'l'immuable' ou celle qui se tient comme un pilier.<sup>949</sup>

#### **1.5 Une coupe de forme ovale polylobée, du Tenri Museum (cat. n° 36)**

Deux images féminines sont représentées à l'extérieur des deux plus longs lobes d'une coupe polylobée. Elles sont debout, nues, nimbées, portant des objets à la main comme un seau d'eau, un vase, une fleur et une grenade ; la couronne est montée sur un croissant de lune. Elles portent également un collier orné de bijoux, bracelets de poignet et de chevilles. Une longue tresse de cheveux tombe à l'arrière.

Selon l'iconographie indienne, les attributs de cette image sont comparables à ceux de la déesse indienne Lakshmi- la déesse de la richesse.

#### **1.6 Un vase décoré de quatre femmes du musée du Louvre (cat. n° 38)**

La panse du vase est décorée d'une image de quatre femmes debout s'habillant et coiffées de la même façon mais avec des attributs différents à la main :

- une couronne ou un collier, un vase rectangulaire à petit pied à hauteur de la tête, un oiseau et en bas un enfant nu à demi agenouillé portant un oiseau ;

---

<sup>948</sup> Rudy Jansen 1995 : 20

<sup>949</sup> Rudy Jansen 1995 : 14

- un oiseau à longue queue tournant la tête vers la femme, une fleur à longue tige surmontée de quatre larges pétales imbriquées ;
- une grande coupe caliciforme à couvercle conique, elle offre de l'eau à une panthère à l'aide d'une aiguière - symbole du dieu Dionysos (?) et un oiseau sur la partie haute ;
- un miroir, une fleur ou un rameau de vigne à deux feuilles avec une grappe de raisin, un oiseau à longue queue tournant la tête en arrière, un oiseau sur la partie haute.

Selon l'iconographie indienne, les mêmes attributs peuvent être vus dans la représentation de la déesse *Gauri*. La présence des oiseaux à longue queue- un perroquet qui est par définition le symbole et le messager de la parole, nous rappelle également la déesse *Rajamatangi*.

### **1.7 Un vase décoré de quatre femmes sous les arcades, du State Hermitage Museum (cat. n° 39)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes, chacune sous une arcade. Elles sont habillées et coiffées de la même façon que sur le vase du cat. n° 38 mais les attributs sont cependant différents. Elles portent :

- une vaisselle et un oiseau,
- un oiseau et ce qui pourrait s'apparenter à une cuillère
- un oiseau et une grappe de raisin offerte en nourriture à un autre oiseau,
- un bol de fruits et ce qui pourrait s'apparenter à une grenade

Selon l'iconographie indienne, l'image de l'oiseau notamment celle du perroquet nous renvoie encore au symbole de la déesse *Rajamatangi* ; la cuillère est symbole d'offrande à l'image de la déesse *Sarasvati* ; la vaisselle en général représente le symbole d'abondance, de sagesse et d'immortalité à l'image de la déesse Lakshmi.<sup>950</sup>

### **1.8 Un vase décoré de quatre femmes, du Virginia Museum (cat. n° 40)**

La panse du vase est composée de quatre figures féminines, nimbées et ornées de longs rubans à rayures à l'arrière- un signe typiquement sassanide et royal.

Elles portent :

- une aiguière et un bol de fruits, l'aiguière a toutes les caractéristiques des aiguières sassanides notamment avec la poignée liée à la panse de cette vaisselle.

---

<sup>950</sup> Rudy Jansen 1995 : 49 et 52

- Une grenade en offrande à un chien pour sa nourriture (?),
- un oiseau et une fleur,
- une vaisselle et un enfant (?).

### **1.9 Un vase décoré de six femmes du State Hermitage Museum (cat. n° 41)**

La panse du vase est composée de six arcades, sous chacune d'entre elles, on peut voir la représentation d'une image de femme debout, nue, nimbée, la coiffure surmontée d'un *korymbos*- un signe royal, elle porte un collier, des bracelets autour des poignets et des chevilles et un châle qui passe derrière le corps et qui tourne autour de chaque bras. Elles portent :

- un bol de six fruits- pommes, un collier et pendentif au centre,
- Une vaisselle et un seau d'eau,
- Une grenade et un enfant nu,
- Un miroir et un rameau de vigne en offrande à un oiseau,
- Une fleur-lotus et de la nourriture qu'elle offre à un chien (?).

Selon l'iconographie indienne, la présence d'un enfant nous rappelle le rôle de la déesse *Hariti* comme protectrice des enfants ; le miroir est un attribut propre aux déesses, principalement sous leur forme terrifiante- la déesse *Durgā*, le seau d'eau est le symbole de vie, de fertilité et donc de richesse ; le collier représente une sorte de chapelet de prière ou de rosaire, symbole du cycle éternel du temps lié à la déesse *Sarasvati*.

### **1.10 Un vase décoré de cinq femmes du State Hermitage Museum (cat. n° 42)**

La panse du vase est composée de cinq arcades, sous chacune d'entre elles, on peut voir une représentation d'image de femme debout, nue, nimbée, portant des bijoux tels qu'un collier, des bracelets autour des poignets et chevilles. L'une des femmes est entièrement nue tandis que les autres sont légèrement vêtues d'une tunique transparente. Elles portent :

- Une fleur et un bol cannelé de six fruits,
- Un oiseau et un bol de fruits,
- Une fleur et un coffre, cette scène est représentée deux fois,
- Deux fleurs.

### **1.11 Un vase-rhyton décoré de quatre femmes du Musée Melli d'Iran (cat. n° 43)**

La panse du vase-rhyton est composée de quatre arcades de pampres de vigne, sous chacune d'entre elles, on voit une représentation d'image de femme debout, semi nue. Elles portent :



- Deux fleurs, de part et d'autre des pieds se trouvent en bas des pieds un oiseau et un chien,
- Une fleur à longue tige et une vaisselle, de part et d'autre des pieds se trouve en bas un oiseau,
- Un miroir et une fleur, de part et d'autre des pieds se trouvent en bas, un oiseau- un coq et un enfant nu,
- Un objet non identifiable.

Selon l'iconographie indienne, l'enfant est le symbole de la déesse *Hariti* en tant que protectrice des enfants ; le miroir est le symbole de la déesse *Durgā* ou de la déesse *Uma* ; la fleur et le coq sont le symbole de la déesse *Kaumari*- l'une des sept mère-déeses.

#### **1.12 Un vase-rhyton décoré de quatre femmes du Cleveland Museum of Art (cat. n° 44)**

La panse du vase-rhyton est composée de quatre images féminines debout, semi-nues, la coiffure surmontée d'un *korymbos*, deux longs rubans flottent derrière les épaules- deux signes royaux. Elles portent :

- Un bol de fruits dans une main tandis qu'elle offre de la nourriture à un chien à l'autre main, en bas un oiseau se tourne vers l'arrière,
- Une vaisselle ou ce qui pourrait s'apparenter à une grenade, un enfant nu,
- Une fleur et un rameau de vigne en offrande à un oiseau,
- Un oiseau à la main et un seau d'eau.

Selon l'iconographie indienne, il pourrait s'agir de la déesse *Hariti* ; le seau d'eau est un symbole de vie, de fertilité et donc de richesse.

#### **1.13 Un vase décoré de quatre femmes de collection privée (cat. n° 45)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes debout, nues. Nous disposons de seulement deux vues de ce vase. Elles portent :

- Un bol de fruits- trois pommes (?) et une grappe de raisin,
- Un collier décoré d'un pendentif au centre,
- Une vaisselle.

#### **1.14 Un vase décoré de quatre femmes de la collection E. Borowski (cat. n° 47)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes debout, nues. Nous ne disposons que d'une vue de ce vase. Elles portent :

- Un oiseau à la main et une fleur à longue tige, un autre oiseau se trouve en bas,

- Un bol de trois fruits,

### **1.15 Un vase décoré de quatre femmes du Los Angeles County of Art (cat. n° 51)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes debout, nues, portant un châle.

Elles portent :

- Un bol de fruits dans une main tandis qu'elle offre de la nourriture à un chien avec l'autre main,
- Une vaisselle et un rameau de vigne en offrande à un oiseau,
- Une fleur à longue tige et un oiseau, en bas se trouve un autre oiseau
- Une vaisselle de trois fruits, elle garde un chien en laisse.

### **1.16 Un vase décoré de quatre femmes de la collection Shelby White et Leon Levy (cat. n° 52)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes debout, semi nues, nimbées, deux longs rubans flottent derrière la tête- un signe royal. Elles portent :

- un paon à qui elle offre de la nourriture,
- Un oiseau, de la nourriture qu'elle offre à un chien,
- Une tige de pavot et une grappe de raisin,
- Une vaisselle et un enfant.

Selon S. Kawami :

« Luxurious vessels such as this were thought to illustrate aspects of the Zoroastrian cult of Anahita, the goddess of pure waters and thus of fertility. It now appears that these vases served a secular function, enhancing the prestige of the princely rulers whose tables they graced with general references to well-being and abundance... This wide and long-lasting appeal of these sumptuous vases is documented by their discovery outside Iran proper in archaeological contexts of post-Sasanian date. »<sup>951</sup>

Selon l'iconographie indienne, le paon pourrait être le symbole de la déesse Sarasvati qu'on voit également sur le vase du cat. n° 49.

### **1.17 Un vase décoré de quatre femmes de la collection Shelby White et Leon Levy (cat. n° 53)**

La panse du vase est composée de quatre images de femmes debout sous les arcades, semi nues, nimbées, la tête surmontée d'un *korymbos*, deux longs rubans flottent derrière la tête- deux signes royaux. Chaque image est répliquée une fois et dont les attributs sont les suivants :

---

<sup>951</sup> New York 1990: 60-61

- Un oiseau et un chien à qui elle offre de la nourriture,
- Une vaisselle et une fleur, en bas se trouve un oiseau.

Ce type de vase est similaire au vase du cat. n° 46 avec la même forme des arcades et la même technique de fabrication.

Selon S. Kawami :

« The arcade originally was Classical motif derived centuries earlier from Roman Art. In this example, the arcade itself is richly decorated. Grapevines are incised on the columns and over the arches, and the foliate capitals have upper and lower borders of dotted circles. ... The paired columns provide further evidence of a Late Sasanian date, as they also occur in early Islamic architecture. »<sup>952</sup>

### **1.18 Une aiguière décorée de quatre femmes du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 55)**

La panse de l'aiguière est composée de quatre images de femmes debout sous des arcades de fleurs- lotus, semi nues. Selon Harper, leurs attributs sont suivants :

- Une fleur en forme de cœur et une aiguière- elle offre de l'eau à une panthère,
- Un oiseau et une fleur à longue tige (répétée deux fois : sur la panse et sur le couvercle),
- Un miroir et un seau d'eau,
- Une vaisselle et un rameau de vigne en offrande à un oiseau.<sup>953</sup>

M. Carter précise à propos de la fonction de cet objet :

« Since the dancers hold symbols of bounty, they may have a function similar to that of Personifications in the Greco-Roman world. It has been suggested that they are related to the seasons and months, and that they are intended to personify popular seasonal festivals celebrated in Sasanian Iran. This would explain the limited repertory of attributes associated with them, and the secular rather than strictly religious appearance of the scenes. »

### **1.19 Une aiguière décorée de quatre femmes d'une collection privée (cat. n° 56)**

La panse de l'aiguière est composée de quatre images de femmes debout dans des médaillons ovales, semi nues. Nous ne disposons que d'une seule vue de cette aiguière. Elle porte un oiseau et une vaisselle.

---

<sup>952</sup> New York 1990 : 61-62

<sup>953</sup> New York 1978 : 61

### **1.20 Une aiguière décorée de quatre femmes du Cincinnati Art Museum (cat. n° 57)**

La panse de l'aiguière est composée de quatre images de femmes debout, nimbées et semi nues. Nous ne disposons que d'une seule vue de cette aiguière. Elles portent :

- un oiseau et un enfant nu,
- une grenade,
- de la nourriture qu'elle offre à un chien.

Il me faut préciser à ce stade que les aiguières des Catalogues. n° 56 et n° 57 ne possèdent pas les caractéristiques générales des aiguières sassanides. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 1, les poignées d'aiguières sassanides sont reliées entièrement à la panse tandis que les deux aiguières précitées sont reliées à la fois à la panse et au col de l'aiguière. De plus, les panses sont plus bombées que celles des aiguières sassanides qui sont davantage en forme de poires. En revanche, la technique artistique reste bel et bien sassanide.

### **1.21 Une aiguière décorée de trois femmes de la Freer Gallery of Art (cat. n° 58)**

La panse de l'aiguière est composée de trois images de femmes debout sur un piédestal, profil de trois quart, la tête surmontée d'un *korymbos*, deux rubans flottent à l'arrière des épaules - deux symboles royaux, elles sont nimbées et semi nues. Chacune porte des bijoux à savoir un collier- l'un d'entre eux avec un pendentif au centre, les bracelets de poignets et de chevilles et la boucle d'oreille. Un exemple similaire à cette aiguière se trouve au Metropolitan Museum of Art du cat. n° 55.

Selon Gunter et Jett, leurs attributs sont les suivants :

- Une fleur et un oiseau,
- Un paon et une coupe semblable à celle du Metropolitan Museum of Art (cat. n°52),
- Un bol de fruits et un enfant.

Gunter et Jett interprètent cette scène comme suit :

« One principal theory interprets the female figures as images of the goddess Anahita, a pre-Zoroastrian Iranian deity of abundance and fertility, or of her priestesses. ... Similar female figures, sometimes placed in a kind of architectural frame, are found on Sasanian sealstones beginning in the fourth century. A related interpretation also links the figures to fertility cults but suggests that the repertory of Dionysiac imagery served as the primary source for the Sasanian figures.... An alternative theory appreciates the figures as inspired by Roman depictions of personifications of the

Seasons and the Months. The vessels depicting them may have been made for and used on the occasion of court celebrations of seasonal festivals. »<sup>954</sup>

## **1.22 Une aiguière en bronze décorée de trois femmes du musée Reza Abbasi de Téhéran, Iran (cat. n° 60)**

La panse de l'aiguière est composée de trois figures féminines debout et semi nues sous les arcades de sept cercles. Elles portent :

- Une fleur à longue tige et un oiseau,
- Une fleur et une vaisselle,
- Un bol de fruits et une fleur,
- Une vaisselle, l'autre objet est effacé.

## **2. Représentation les femmes-déeses sur les objets d'arts**

### **2.1 Les panneaux en ivoire et les meubles en os de Begram**

L'ancien site de Begram est situé à 60 kilomètres au nord-est de Kaboul près de la ville moderne du même nom. Au cours des premiers siècles de la dynastie Kouchan, cette ville est considérée comme un axe commercial important dans la région.

En 1937 puis en 1939, une délégation archéologique française en Afghanistan sous la direction de Joseph Hackin effectue deux campagnes d'excavation pendant lesquelles les panneaux indiens d'ivoire et de meubles en os sont découverts.

La technique, le style et l'iconographie de la production des panneaux suggèrent un système complexe inspiré par des traditions indiennes.<sup>955</sup>

Certains historiens attribuent à Alexandre le Grand la construction de la ville au IV<sup>e</sup> siècle av. J. -C. afin de devenir un centre de garnison « Alexandria ad Caucasia ». La ville se développera par la suite sous l'hégémonie gréco-bactrienne et la domination indo-grecque avant qu'elle ne soit annexée par la dynastie des Kouchans au premier siècle, on l'appelle aussi capitale de l'été. A cette période, les objets de Begram sont considérés comme des trésors royaux de la dynastie Kouchane.<sup>956</sup>

En revanche, Mehendale et d'autres historiens remettent en question cette théorie. Selon ces derniers, les objets en ivoire et en os qui se trouvent aujourd'hui aussi bien en

---

<sup>954</sup> Gunter et Jett 1992: 200

<sup>955</sup> Mehendale 2012: 64

<sup>956</sup> Mehendale 2012: 64-65

Ouzbékistan qu'en Afghanistan, datant du début du deuxième siècle, seraient simplement des objets de commerce sur la route de la soie. Ils seraient arrivés à Begram via les voies maritimes et terrestres où ils auraient pu se trouver en transit dans l'attente d'une nouvelle destination.<sup>957</sup>

En ce qui concerne l'iconographie, la grande majorité des images sur les sculptures de Begram représente des femmes debout et nues ainsi que certaines musiciennes (pl. II, fig. 1.3). Elles sont représentées dans des espaces semi-fermés suggérés par les portes et les clôtures. Les exemples les plus beaux et élaborés de femmes se trouvent sous une porte composée de différents types de piliers ou arcs sculptés.<sup>958</sup>

Selon Mehendale, la quasi-totalité des études menées à ce jour sur les objets en ivoire et les objets en os de Begram s'est concentrée sur des motifs et s'est limitée aux styles artistiques de l'Inde ancienne.<sup>959</sup>

L'opinion générale des historiens de l'art sur la datation de ces objets diverge de la manière suivante :

- Joseph Hackin a comparé certains des motifs précités aux sculptures des portes de Stupa I à Sanchi<sup>960</sup> du milieu du premier siècle av. J. -C. La majorité des autres découvertes précitées est comparée à celles de l'école de Mathura<sup>961</sup> datant du premier siècle D.A. En revanche, au niveau du style, l'historien les situe à la fin du troisième ou au début du quatrième siècle D.A.,<sup>962</sup>
- J. Le Roy Davidson a situé les objets au premier siècle av. J. -C., sur la base d'une comparaison de style avec l'art de Sanchi I,<sup>963</sup>
- Philippe Stern voit les objets de Begram à travers des textes et des inscriptions ainsi qu'un examen du style de développement et de transformation des motifs. A cet égard, il conclue que la sculpture devait être datée du premier ou du deuxième siècle D.A. contemporain de style Mathura, en tous cas postérieur à l'ancien style de Sanchi,<sup>964</sup>

---

<sup>957</sup> Mehendale 2012: 65

<sup>958</sup> Mehendale 2012: 65-68

<sup>959</sup> Mehendale 2012: 69

<sup>960</sup> 'Sanchi est un complexe bouddhiste, célèbre pour son Great Stupa, sur une colline à Sanchi Town, dans le district de Raisen, dans l'État de Madhya Pradesh, en Inde. C'est à 46 kilomètres (29 mi) au nord-est de Bhopal, capitale du Madhya Pradesh. Le Great Stupa à Sanchi est l'une des plus anciennes structures en pierre en Inde et a été initialement commandé par l'empereur Ashoka au 3<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Son noyau était une simple structure de brique hémisphérique construite sur les reliques du Bouddha'. Marshall 1918 : 1-6

<sup>961</sup> « Mathura School of Art » est un style purement indigène. L'art de Mathura s'est développé pendant la période post-Mauryan (principalement pendant la période de Shunga) et a atteint son sommet pendant la période de Gupta (325 à 600 D.A.). MR

<sup>962</sup> Mehendale 2012: 69

<sup>963</sup> Davidson 1971 : 31-45

<sup>964</sup> Stern 1954 : 17-54

- Elizabeth Rosen Stone affirme, quant à elle, que les objets en os de Begram appartiennent aux dernières phases de l'art d'Andhra<sup>965</sup> c'est à dire à la fin du troisième ou au début du quatrième siècle.<sup>966</sup>

On en conclut donc que les objets du Begram venaient bien de différentes régions et cultures ; dotés de différents styles et techniques coexistant dans le même ensemble. Cela dit, la majorité des panneaux représentait les femmes de façon uniforme et centrale encadrées par des bandes secondaires de motifs mythologiques, végétaux et architecturaux.<sup>967</sup>

## **2.2 Le stuc de Taxila- la femme à la fleur**

Taxila était une ville de l'ancienne Gandhara, située aujourd'hui au Pakistan, centre bouddhiste antique du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au II<sup>e</sup> siècle de notre ère.

L'excavation de ce site débute à l'automne 1916 pour s'achever au printemps de 1918 sous la supervision de l'archéologue britannique- Sir John Marshall.<sup>968</sup>

Dans le stūpa du site archéologique de Taxila, on a découvert des stucs de femmes debout en pierre- de Schiste, d'une hauteur de 22,8 cm et conservée au Musée National du Pakistan (pl. XL, fig. 3.18).

La statue représente une femme tenant une fleur, ses cheveux longs sont surmontés d'un chignon, deux mèches ondulées sur les épaules, quatre boucles des deux côtés du visage et une longue tresse dans le dos. Ce mode de coiffure féminine pourrait être une représentation complète des coiffures telles qu'on peut les voir sur les argenteries sassanides ou celles attribuées à cette époque.

## **2.3 Les mosaïques du palais Bishapur**

Sur l'Iwan côté sud-ouest, on peut découvrir comme suit trois panneaux représentant des femmes debout ou assises sur des coussins :

**2.3.1 Une dame tenant un bouquet de fleurs et une couronne** (pl. XLI, fig. 3.19) conservé au musée Melli de Téhéran

---

<sup>965</sup> L'Andhra Pradesh est un État du sud de l'Inde, pour la première fois, à l'occasion du décès du roi maurya Ashoka, en 232 av. J.-C. on voit que ce nom dans l'Histoire de l'Inde. MR

<sup>966</sup> Rosen Stone 1974-75: 39-49

<sup>967</sup> Mehendale 2012: 72

<sup>968</sup> Marshall 1921 : 1

Dans un panneau de dimensions 78 x 58 cm, au fond blanc, entouré d'un large cadre noir-gris, rouge foncé, marron foncé et marron clair, on peut voir une figure féminine, debout, de face, la tête légèrement tournée vers la gauche. D'après Ghirshman :

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

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

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

A gauche de ce personnage se dresse un édifice au toit plat et à corniche pointue soutenue par une colonne. »<sup>969</sup>

Il semble que le physique de ce personnage soit assez mal représenté, la tête anormalement petite par rapport au corps, un bras plus long que l'autre.

---

<sup>969</sup> Ghirshman 1956 : 44ssq



### 2.3.2 Courtisane tressant une couronne (pl. XLI, fig. 3.20)

Le panneau est composé d'une femme assise sur un fond blanc, de dimensions 68 x 67 cm. La partie inférieure et en particulier l'angle gauche du panneau ont disparu. D'après Ghirshman :

« La tête, presque complètement de profil à droite, le torse légèrement tourné vers le spectateur. Nue, sa position découvre son sein gauche, le droit se trouvant caché par les bras droit qui est plié au coude et dont la main tient une fleur à pétales rouges ; le bras gauche est allongé, mais légèrement fléchi, et maintient une couronne de fleurs que la femme est entrain de tresser.

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

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

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

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

ainsi que autres qui les précèdent, mais qui sont dépourvues de feuillage, sont roses bordées de brun. Derrière la tête de la femme, flotte, suspendue dans l'air, une couronne de fleurs terminée et munie de rubans d'attache.

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

L'artiste a éprouvé de la difficulté à représenter le mouvement de torsion du buste de la femme, et en particulier la poitrine et l'épaule gauche. Dans son inexpérience, il commet la même faute que les sculpteurs sassanides qui représentent sur les bas-reliefs, les rois de profil, l'épaule gauche avancée mais étriquée et comprimée. Comme résultat de ce compromis, le sein gauche, dessiné comme une sphère et marqué au centre d'un dé rouge, se trouve « plaqué » sous l'épaule, presque sous le bras, et semble étranger au corps de la jeune femme. L'épaule droite, dessinée trop largement, et l'avant-bras à muscles trop développés, manquent le côté droit de la poitrine à tel point que le buste donne l'impression de n'être doté que d'un seul sein. Les bras, en général, manquent de modelé et ressemblent à des massues. »<sup>970</sup>

### **2.3.3 Dame à éventail, conservé au musée Melli de Téhéran (pl. XLII, fig. 3.21)**

Le panneau est placé dans un cadre de trois couleurs, à savoir noir, marron et jaune. La représentation de la femme selon Ghirshman :

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

La robe sans manches, en tissu léger de couleur bleu-clair, accuse fortement les formes opulentes, produisant l'effet de « linge mouillé ». Dans le mouvement du corps qui est tourné à droite, dans le sens opposé à celui du visage, le sein droit se trouve placé de face et celui de gauche de profile, tous deux étant accentués par des courbes d'un bleu plus foncé, dénotant chez l'artiste le désir de les représenter très saillants. Une étroite ceinture en or est nouée très haut sur la taille et est destinée, elle aussi, à

---

<sup>970</sup> Ghirshman 1956 : 47-49

accuser la saillie du buste, comme l'exigeait la mode féminine sous le Directoire. Ceci est très dans l'esprit de la mode iranienne, puisque le Yasht 5 ... Anāhitā.

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

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

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

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

L'ensemble des couleurs est d'une harmonie assez bien étudiée : le bleu de la robe forme une grande tache centrale qu'encadre en haut, à droite et à gauche, la draperie violacée qui rejoint le traversin de la même couleur. Le bas de la composition est en jaune et brun du matelas dont les plis vont en mourant vers le jaune de la chaussure. Elle est bien équilibrée, les proportions sont assez bien maintenues et la pose, sauf une légèretension du côté du cou, assez naturelle. Seule la dimension de la tête de la femme, à l'expression sévère et au regard lointain, comme ailleurs paraît trop petite. Le modelé des bras et des mains présente la même lourdeur que sur les autres panneaux. »<sup>971</sup>

---

<sup>971</sup> Ghirshman 1956 : 52-54

## ***Interprétation***

L'interprétation des différentes scènes de figures féminines sur les récipients en argent de l'époque sassanide ou ceux attribués à cette époque est relativement incertaine comme nous l'avons déjà mentionné précédemment. Ces figures sont notamment représentées debout, nues ou semi nues, sous des arcades de style architectural répétitif. D'une part, selon la plupart des historiens de l'art, elles représentent systématiquement la célèbre déesse dans la religion zoroastrienne à savoir Anāhitā ou ses prêtresses mais d'autre part, on constate que la plupart des attributs des femmes ne sont pas, quant à eux, fréquemment représentés dans le domaine artistique sassanide.

Au contraire, Ettinghausen nous fournit quatre raisons pour lesquelles ces figures ne peuvent pas représenter la déesse Anāhitā.

Qui sont-elles alors ?

Ettinghausen précise que la même figure est représentée quatre fois sur le même objet. Elles ont quatre corps de quatre têtes et huit bras portant des attributs différents. On pourrait à ce moment-là imaginer une figure avec une tête, huit bras portant des attributs tout comme les images des déesses indiennes de quatre, six, huit ou plus de bras avec une seule tête. On pourrait donc en conclure que les artistes des figures féminines sur les objets en argent auraient pu s'inspirer des modèles des déesses indiennes.

En ce qui concerne les attributs les plus souvent représentés, on retrouve différents animaux et notamment les oiseaux : les chiens (?) et la panthère mais aussi des vaisselles, des miroirs et enfin des enfants nus (voir le tableau 3.2 au- dessous).

- L'oiseau :

Selon Harper les plumes de l'oiseau sont perlées :

« L'utilisation des incrustations de nielles et le motif en forme de perles sur les plumes de l'oiseau ... se trouve fréquemment sur les vases d'apparat en argent romains ou byzantins des premiers siècles de notre ère. »<sup>972</sup>

Le paon :

Parmi les oiseaux, le paon est représenté à trois reprises. Sur les vases du cat. n° 52 et 58, il est nourri à la main. Il se tient sur les bras d'une femme acceptant l'offrande d'une friandise. La femme sur cat. n° 52 est représentée nimbée avec les rubans flottant derrière les épaules. Concernant la femme du cat. n° 58, elle est coiffée d'un *korymbos* - symbole

---

<sup>972</sup> Paris 2006 : 73

royal dans l'art sassanide. Sur le vase du cat. n° 49 un paon apparaît aux côtés d'un personnage féminin de danseuse.

L'iconographie indienne nous propose quelques traits caractéristiques au paon :

« L'importance du paon dans l'iconographie indienne se fait sentir dès la proto-histoire de l'Inde. Son image ornait déjà les grandes jarres funéraires peintes, mises au jour dans les cimetières harappéens de la vallée de l'Indus. »<sup>973</sup>

Le couple de paons est symbole d'immortalité :

« A peacock and peahen pair stand on a lotus leaf, symbolizing immortality. Fertility and sustenance or preservation and immortality seem to be the themes of this visual presentation. The message is ancient but the means of conveying it through visual symbols is sophisticated. »<sup>974</sup>

Dans notre catalogue, les oiseaux sont représentés sur la main des femmes ou à leur côté, elles-mêmes portent les symboles royaux qui appartiennent aux divinités dans l'art sassanide : le nimbe, le *korymbos* ou encore le ruban à rayures flottant derrière les épaules.

Elles sont représentées sur les vaisselles suivantes :

- Nimbe et rubans : vase du cat. n° 40 et celui du cat. n° 52,
- Nimbe et *korymbos* : vase du cat. n° 41,
- *Korymbos* et rubans ; vase du cat. n° 44,
- Nimbe, rubans et *korymbos* : vase du cat. n° 53 et aiguière du cat. n° 58.

Sur les trois scènes représentant un paon, n'apparaît aucun message de ce symbolisme d'immortalité entre la femme et cet oiseau malgré les signes royaux arborés par les femmes illustrées dans l'art sassanide.

Le perroquet :

Un autre oiseau a son importance, il s'agit du perroquet, son attitude joueuse et familière nous procure un autre aspect de la relation entre une femme et un oiseau, celui du messager. Il détient le rôle du confident et c'est ce rôle qu'on lui a précisément donné dans l'iconographie indienne.<sup>975</sup> Les oiseaux ont également joué un rôle important dans les textes de l'Avesta attribuant à cet animal une force symbolique dans l'art sassanide. Un passage du Bundahišn- chapitre 19 : 19-20, raconte que « ... birds given an Avesta with its tongue » :

---

<sup>973</sup> Flamant 2000 : 171

<sup>974</sup> Bazaz Wangu 2003 : 58

<sup>975</sup> Flamant 2000 : 345

« 19. Regarding the bird Ashozusht, which is the bird Zobara-vahman and also the bird Shok, they say that it has given an Avesta with its tongue; when it speaks the demons tremble at it and take nothing away there; a nail-paring, when it is not prayed over (afsud), the demons and wizards seize, and like an arrow it shoots at and kills that bird. 20. On this account the bird seizes and devours a nail-paring when it is prayed over, so that the demons may not control its use; when it is not prayed over it does not devour it, and the demons are able to commit an offense with it.»<sup>976</sup>

Selon Masia-Radford, on peut attribuer deux rôles principaux aux oiseaux dans la religion zoroastrienne par le biais de l’Avesta : celui de la connaissance que ce dernier procure et celui du pouvoir de s’opposer à l’esprit du mal :

« The bird’s role as guardian of the Avesta imbues it with a religious symbolism and suggest it may represent the Avesta or the knowledge that may be gained from it, ... As a benevolent creation of Ahura Mazda, the bird had the power to oppose the spirit of evil. »<sup>977</sup>

Cela dit, la représentation d’un certain nombre d’oiseaux sur les vases et les aiguières ne leur confèrent pas un caractère sacré.

- L’enfant nu :

Les scènes où figure l’enfant nu aux côtés des femmes sur les argenteries pourraient être une représentation du rôle protecteur des femmes auprès des enfants ou de leur maternité. Marshak attribue cette scène à l’art sassanide tardif :

« De manière générale, les images de belles femmes, parfois avec leur enfants, tenant des grappes de raisin, des grenades ou de fruits font partie du répertoire favori de l’art sassanide tardif. »<sup>978</sup>

En somme, les femmes et les oiseaux sont représentés ensemble dans trois types de scènes :

- Lorsque les femmes offrent de la nourriture aux oiseaux
- Lorsque les oiseaux entourent les femmes
- Lorsque les oiseaux se posent sur les mains des femmes

Dans ce dernier cas, elle dirige vers l’oiseau un regard que l’on pourrait qualifier à la fois d’amusé et d’attendri.

Le geste consistant à nourrir l’oiseau ou l’animal s’effectue à la main, il est d’autant plus courant que ce type d’animal est familier et apprivoisé.

---

<sup>976</sup> Trad. West 1880 : 71

<sup>977</sup> Masia-Radford 2013 : 935

<sup>978</sup> Paris 2006 : 77

Selon l'iconographie indienne quand elles ne sont pas considérées comme des déesses, les figures féminines sont le plus souvent représentées avec des attributs plutôt décoratifs et gracieux tels que des fleurs, des miroirs, des oiseaux.<sup>979</sup> Par contre, lorsque ces mêmes figures sont identifiées comme déesses, elles portent des accessoires plutôt offensifs tels que des armes qui correspondent à leur propre statut tel que nous l'avons étudié en détails précédemment (revue des caractères iconographiques des déesses indiennes).

J'aurais donc tendance à penser que les scènes de femmes danseuses, musiciennes et de divertissement sur les argenteries sassanides ou attribuées à cette époque se situent dans un jardin royal et paradisiaque.

La question est de savoir si les artisans des ateliers de fabrication des argenteries se sont inspirés ou pas des modèles de représentations propres à l'iconographie indienne pour décorer de personnages féminins les divers récipients. Il semble plutôt qu'ils aient puisé inconsciemment dans la mythologie et l'esthétique orientale pour l'adapter aux critères et aux modes alors en vigueur à l'époque sassanide.

---

<sup>979</sup> Flamant 2000 : 320

## ***Conclusion***

La manière avec laquelle les figures féminines sont représentées sur les argenteries sassanides ou attributs de la même époque nous permet à l'évidence d'en situer l'origine dans la partie orientale du territoire sassanide, c'est-à-dire dans les régions kouchanes, de Gandhara et de la Sogdiane- l'Afghanistan et le Pakistan d'aujourd'hui, mais aussi jusqu'à l'Inde occidentale de la période Gupta.

La riche iconographie indienne nous aide à accéder à une grande source de représentations de déesses, d'attributs et de tout autre élément standardisé de l'art indien.

Sur les plats, les vases et les aiguières du catalogue notamment du V<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle, le même personnage féminin est représenté trois, quatre ou cinq fois, nu ou semi nu, les bras ouverts, les jambes croisées et marchant sur la pointe des pieds.

La femme est toujours vêtue de la même façon : plus précisément avec un drap transparent couvrant la partie basse du corps et ses extrémités passant autour des bras puis jouant dans l'air mais parfois, plus simplement, avec un châle drapé couvrant les épaules, passant entre les jambes ou au-dessus de la tête.

Les cheveux sont le plus souvent surmontés d'un chignon ; une tresse dans le dos ou deux sur chaque épaule et quatre boucles de cheveux des deux côtés du visage.

En ce qui concerne les attributs, elle porte le plus souvent un oiseau, un chien, des fleurs, une vaisselle, un miroir, tous caractérisés à l'évidence par leur grâce et élégance.

Cela dit, lorsque les symboles royaux de l'époque sassanide à savoir le nimbe, les rubans à rayures derrière les épaules et la tête surmontée d'un *korymbos* sont combinés avec des attributs moins prestigieux, il nous est difficile d'identifier un personnage sacré tel qu'une déesse sassanide.









## *Conclusion*

Les études sur la production artistique Sassanide ont permis d'observer deux aspects bien distincts de l'iconographie des femmes, celle d'une part représentée sur les argenteries et d'autre part celle sur les objets d'art tels que la numismatique, les bas-reliefs, les stucs et les sceaux.

Nous avons aujourd'hui peu d'informations disponibles sur l'utilisation réelle des argenteries : le luxe de la cour, les trésors du prince, les cadeaux aux étrangers, autant d'hypothèses qui peuvent en expliquer la production massive. Nous manquons également de preuves archéologiques et de méthodologie pour étudier l'art sur les vaisselles en argent. Cependant, la production des argenteries continuera pendant la période islamique soit en raison de la valeur artistique qu'elle suscite aux yeux des musulmans soit en raison de la valeur elle-même qu'elle représente ou qu'elle procure.

Pour ce qui est de la représentation des Aməša Spəntas à savoir Amurdād, Ārmaiti et Hordād, leurs représentations sur les argenteries sassanides ou sur tout autre objet d'art de cette période sont inexistantes. Par contre, dans l'art oriental de l'Iran Sassanide, les divinités ont été souvent représentées comme des figures humaines. Les études théologiques concernant la période sassanide tendent à prouver que les autorités zoroastriennes incarnaient une idéologie spirituelle plutôt que matérielle. En fait, les pratiques zoroastriennes ont survécu principalement dans les structures dédiées à l'entretien du feu.

Il y a cependant des exceptions dans l'art sassanide avec notamment les représentations du grand Dieu Ōhrmazd et des divinités iraniennes qui l'entourent telle que la déesse Anāhitā, parfois représentée sous une forme humaine- une femme dans les scènes d'investitures et de victoires sur les bas-reliefs royaux.

Elle y est représentée telle une reine : une belle femme, élégante, altière et couronnée, toujours au même niveau que le Dieu Ōhrmazd. A ce titre, il existe deux bas-reliefs représentant cette déesse mais qui sont fondés sur une approche iconographique distincte : le premier daté du III<sup>e</sup> siècle et situé à Naqsh-i Rostam décrit la scène d'investiture du roi Narseh et le second daté du VI<sup>e</sup> siècle à Tāq-i Bostan dépeint quant à lui la scène investiture du roi Kosrow II<sup>e</sup> à savoir précisément au début et à la fin de la période Sassanide. Les deux bas-reliefs révèlent l'un par rapport à l'autre une apparence vestimentaire et une coiffure de la déesse très différentes, ce qui était dû également à des sources culturelles très éloignées. En outre, on ne retrouve pas cette représentation iconographique de la déesse Anāhitā sur les argenteries de la même période.

La même représentation féminine est également visible sur le bas-relief du roi Bahrām II<sup>e</sup> daté du III<sup>e</sup> siècle à Sar-e Mašhad mais cette fois-ci dans une scène de chasse royale. Selon une interprétation basée sur une inscription du Kartīr, la belle déesse Daēnā est représentée à l'image d'une reine. En revanche, cette même déesse est représentée sur les sceaux comme une simple femme tenant une fleur à la main. Ce que l'on ne retrouve même pas par ailleurs sur les argenteries.

L'image d'une femme nue sur le plat du Tajikistan Museum (cat. n° 18) nous renvoie à l'Inde où l'on reconnaît aisément l'iconographie de la déesse indienne *Yakshini*. Cette iconographie nous rappelle que les vaisselles en argent ont été également fabriquées en dehors du territoire Sassanide mais en gardant le même style.

Les femmes apparaissant sur les scènes mythologiques comme celle de l'enlèvement d'une femme par un aigle et celle de la chasse royale de Bahrām V et Azāda ressemblent iconographiquement à celles que l'on voit sur le plat d'origine indienne du British Museum (pl. I, fig. 1) notamment au niveau des vêtements et du diadème. Cependant, le sujet de l'enlèvement existait déjà dans le mythe Akkadien de Etana et celui de la chasse royale dans la tradition narrative héroïque de l'Iran. Le plat attribué à l'art manichéen nous raconte l'histoire de Mani et de sa religion de lumière avec une iconographie cependant purement sassanide.

Entre les lignes des textes religieux tels que celui de l'Avesta et des textes littéraires en Moyen-perse, nous pourrions retrouver quelques caractéristiques propres à la femme Sassanide. En l'occurrence, la condition familiale et matrimoniale, l'éducation et le divorce sont autant de démonstrations suffisantes de la toute-puissance du pater familias, des restrictions dont pouvait souffrir l'épouse ou des obligations qui lui étaient imposées pour sauvegarder l'héritage.

Ces textes nous confirment que, dans l'Iran Sassanide, aucune femme ne pouvait être prêtresse et faire partie du clergé mazdéen ni avoir une charge administrative équivalente à celle des hommes. Les femmes possédaient malgré tout leurs propres sceaux, ce qui laisse à penser qu'elles participaient à une certaine forme d'activité professionnelle.

Par contre, certaines sont devenues reines comme Bōrān et Azarmīgduxt- les filles du roi Kosrow II<sup>e</sup> (590-628 EC) qui ont régné à la fin de cette époque pendant une brève période. La raison en était-elle le manque de souverains masculins ou ont-elles régné, même brièvement, par le simple fait de leur reconnaissance et de leurs compétences ?

La reine Bōrān est représentée sur ses propres monnaies en argent et en or avec la même iconographie que ses ancêtres masculins : profil à droite, couronne surmontée d'un *korymbos*, rubans et boucles d'oreilles. Par contre, cette reine n'apparaît pas sur les vaisselles en argent.

Notre connaissance de la femme de statut royal s'est affirmée grâce à l'inscription du roi Shapur I<sup>er</sup> sur le Ka'ba-ye Zardošt au début de l'époque de la monarchie sassanide. Elle se fait appeler selon les cas : la Reine des reines, la Reine du pays, la Reine mère, la Dame ou bien encore la Princesse. Les sources Sassanides ne nous fournissent pas toutefois de documentations suffisantes sur la vie à la cour ou sur la vie privée des femmes, leurs forces et leurs faiblesses.

La coupe en argent doré de Sargveshi – Géorgie (cat. n° 20), à l'époque sassanide primaire, incarne le seul exemple existant d'iconographie de la reine Sassanide, c'est-à-dire *Shāpur-duxtak*, sur une vaisselle. On la connaît davantage grâce à l'avvers des monnaies du roi Bahrām II (276-293 EC), notamment avec sa coiffure en forme de *kolah*. Cette image est regroupée dans les iconographies de « portraits en médaillon » ou « *imago clipeata* » dans l'art romain mais aussi dans l'art grec classique. Dans l'Antiquité et au Moyen âge, il était fréquent de voir des portraits de personnages royaux ou de saints dans un grand cercle ou médaillon.

On aperçoit d'autres portraits féminins sur deux bols en argent avec une iconographie de portraits en médaillon, à savoir sur le bol en argent du Metropolitan Museum of Art (cat. n° 20) représentant cinq portraits et celui du Musée Melli de Téhéran (cat. n° 22). Les femmes sont représentées comme l'image d'Anāhitā sur le bas-relief du Naqsh-e Rostam : les cheveux en forme de spirales regroupées en deux parties, c'est-à-dire sur les épaules et derrière la tête, une longue spirale tombant sur chaque côté du visage, une couronne surmontée d'un *korymbos*, des boucles d'oreilles, un collier de perles mais cette fois-ci sans les rubans flottant derrière la tête. Ce qui nous permet d'en déduire qu'elles ne sont pas reines. Elles pourraient être aussi bien des femmes de la famille royale, des courtisanes, dignes dames ou encore princesses.

La femme représentée dans les scènes de banquets sur les argenteries est l'incarnation du dieu Dionysos entouré de ses fidèles compagnons, elle reflète l'influence de l'art hellénistique tardif du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, ces argenteries auraient pu être fabriquées par ou pour des chrétiens en raison de la présence de croix sur les vaisselles.

Celle par contre représentée dans les scènes de banquets royaux est représentée à la manière Sassanide mais avec les caractéristiques iconographiques de l'Iran oriental c'est-à-dire plutôt vers

Sogde ou vers l'Inde. Ou bien encore telle Anāhitā sur le bas-relief du Tāq-i Bostan notamment sur le bol du cat n° 15.

Ces deux iconographies, même si elles appartenaient à deux horizons différents, l'occidental et l'oriental, étaient la preuve que l'Iran se trouvait au cœur de la connaissance, des échanges et des transmissions d'icônes et de techniques entre les deux mondes.

Selon l'analyse des dates communiquées par les différents historiens de l'art contemporains, on assiste entre le sixième et le septième siècle à une augmentation considérable de la production des objets sassanides en argent. Cela prouve à l'évidence, qu'à la fin de la période sassanide, la fabrication de ces objets n'était plus contrôlée par le gouvernement en raison de l'instabilité politique du pouvoir central sassanide.

Parmi les argenteries, un bon nombre d'aiguières et de vases étaient décorés de personnages féminins dansant, jouant des instruments de musique et tenant à la main des objets ou des attributs spécifiques. Bien que ce sujet soit peu connu, le fait qu'on les trouve uniquement sur des objets servant à verser des liquides suggère qu'ils pouvaient avoir une signification cérémonielle ou culturelle.

Les femmes faisant l'objet ici de cette étude sont toutes représentées avec un physique peu gracieux et toujours de la même façon : nues ou moitié dévêtues, portant un châle autour des bras, le visage rond, le regard fixe et tenant à la main des objets répétitifs qui ne correspondent pas à une iconographie précise et aux codes représentatifs de la religion zoroastrienne ou bien même encore aux codes sociaux de cette époque. C'est la raison pour laquelle, l'étude et la recherche ont été progressivement orientées vers la représentation des déesses indiennes comportant des visages et des attributs corporels plus variés à l'image de ces créatures à une seule tête mais avec de multiples bras.

## Abbreviations

<b>AAS</b>	<i>Arts Asiaticus</i>	<b>BSOS</b>	<i>Bulletin of the School of Oriental Studies</i>
<b>ActIr</b>	<i>Acta Iranica</i>	<b>CAH</b>	<i>Cambridge Ancient History</i>
<b>AIO</b>	<i>Archaeologia Iranica et Orientalis</i>	<b>CDAFI</b>	<i>Cahiers de la Délégation Archéologique Française en Iran</i>
<b>AJA</b>	<i>American Journal of Archaeology</i>	<b>CHIr</b>	<i>Cambridge History of Iran</i>
<b>AMI</b>	<i>Archäologische Mitteilungen aus Iran</i>	<b>CIr</b>	<i>Corpus Iranicarum</i>
<b>An Tard</b>	<i>Antiquité Tardive</i>	<b>CRAI</b>	<i>Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres</i>
<b>AOASH</b>	<i>Acta orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae</i>	<b>EIr</b>	<i>Encyclopaedia Iranica</i>
<b>AOS</b>	<i>American Oriental Series</i>	<b>EW</b>	<i>East and West</i>
<b>APS</b>	<i>American Philosophical Society</i>	<b>FGrHist</b>	<i>F. Jacoby, Die Fragmente der Griechischen Historiker, Berlin, 1923-1958</i>
<b>ArsIs</b>	<i>Ars Islamica</i>	<b>HdO</b>	<i>Handbuch der Orientalistik</i>
<b>ArsOr</b>	<i>Ars Orientalis</i>	<b>HKR</b>	<i>Husraw ī Kawādān ud Rēdag-ē'</i>
<b>ArtAs</b>	<i>Artibus Asiae</i>	<b>IA</b>	<i>Iranica Antiqua</i>
<b>BAI</b>	<i>Bulletin of the Asia Institute</i>	<b>JA</b>	<i>Journal Asistique</i>
<b>BAI(P)</b>	<i>Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi University</i>	<b>JAOS</b>	<i>Journal of the American Oriental Society</i>
<b>BAII(P)AA</b>	<i>Bulletin of the American Institute of Iranian (Persian) Art and Archaeology</i>	<b>JASB</b>	<i>Journal Asiatic Society of Bengal</i>
<b>BASOR</b>	<i>Bulletin of the American Schools of Oriental Research</i>	<b>JGS</b>	<i>Journal of Glass Studies</i>
<b>BIIAA</b>	<i>Bulletin of the Iranian Institute for Art and Archaeology</i>	<b>JHS</b>	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
<b>BMMA</b>	<i>Bulletin of the Metropolitan Museum of Art</i>	<b>JLA</b>	<i>Journal of Late Antiquity</i>
<b>BSOAS</b>	<i>Bulletin of the School of Oriental and African Studies</i>	<b>JNES</b>	<i>Journal of Near Eastern Studies</i>



<b>JNSIn</b>	<i>Journal of the Numismatic Society of India</i>
<b>JRAS</b>	<i>Journal of the Royal Asiatic Society</i>
<b>JS</b>	<i>Journal Asiatique</i>
<b>LIMC</b>	<i>Lexicon Iconographicum</i>
<b>MDAF</b>	<i>Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan</i>
<b>MDP</b>	<i>Memoires de la Délégation Archéologique en Perse</i>
<b>MHD</b>	<i>Mādyān ī Hazār Dādestān</i>
<b>MMA</b>	<i>Metropolitan Museum of Art</i>
<b>MMJ</b>	<i>Metropolitain Museum Journal</i>
<b>OIC</b>	<i>Oriental Institute Communications</i>
<b>Or</b>	<i>Orientalia</i>
<b>OrAnt</b>	<i>Oriens Antiquus</i>
<b>PARTHICA</b>	<i>Incontri Di Culture Nel Mondo Antico</i>
<b>RAA</b>	<i>Revue des arts asiatiques</i>
<b>RAsiat</b>	<i>Revue Asiatique</i>
<b>REA</b>	<i>Revue des études anciennes</i>
<b>ResOr</b>	<i>Res Orientales</i>
<b>RHR</b>	<i>Revue de l'Histoire des Religions</i>
<b>RN</b>	<i>Revue Numismatique</i>
<b>SPA</b>	<i>A. U. Pope, ed., A Survey of Persian Art, London, 1938</i>
<b>StIr</b>	<i>Studia Iranica</i>
<b>ŠKZ</b>	<i>Šhapur sur le Ka'ba-ye Zardoš</i>

## **Bibliographie**

- Abdullaev 2005 K. Abdullaev, « Les motifs Dionysiaque dans l'art de la Bactriane et de la Sogdiane », *Afghanistan ancien carrefour entre l'est et l'ouest*, O. Bopearachchi et M. E. Boussac (édits.), 2005, 227- 257.
- Ackerman 1977 Phyllis Ackerman, « Some problem of Early Iconography », *The Survey of Persian Art*, II, Arthur U. Pope, ed., Tehran, 1977, p. 878-895.
- Addāi Scher et Griveau 1983 *Histoire Nestorienne (Chronique de Séert)*, II, Trad. S. G. Mgr. Addāi Scher et R. Griveau, Belgique, 1983.
- Aghdashloo 2004-2005 Aydeen Aghdashloo, « Artistic notes on the Sasanian Silver Cup », *Nāme-ye Irān-e Bāstān*, 4/2, 2004-2005, p. 19-27.
- Ali 2002 Nadia Ali, « Représentation esthétiques de la femme orientale, une approche du nu féminin en peinture persane », *L'Orient des femmes*, textes réunis par Marie. Elise Palmier-Chatelain et Pauline Lavagne d'Ortigue, Paris, 2002, p. 21-34.
- Altheim / Stiehl 1968 F. Altheim /R. Stietl, *Die Araber in der Alten Welt*, V/1, Berlin, 1968.
- Amiet  
1967 M. P. Amiet, « Nouvelles Acquisitions : Antiquités parthes et sassanides », *La Revue du Louvre*, 17, p. 273-282.  
1970 M. P. Amiet, « Orfèverie sassanide au musée du Louvre », *Syria: Revue d'art oriental et d'archéologie*, XLVII, 1970, p. 51- 64.  
1983 M. P. Amiet, « Rhytons iraniens du musée du Louvre », *Revue du Louvre*, 33/2, 1983, p. 85-88.
- Amiranashvili 1959 Ch. Amiranashvili, « Une coupe en argent du début de l'époque sasanide provenant des fouilles d'Armasiskhevi (Géorgie) », *Rivisite degli studi Orientali*, 34, 1959, p.149-162.
- Amouzegar 2004-2005 J. Amouzegar, « A Silver Cup from the Time of Ardaxšīr I: the Oldest Inscription on a Cup from the Sasanian Period? », *Nāme-ye Irān-e Bāstān*, 4/ 2, 2004-2005, p. 7-18.
- Amouzegar et Tafazzoli 2000 J. Amouzegar et A. Tafazzoli, *Le cinquième livre du Dēnkard*, *StIr* 23, Paris, 2000.
- Anklesaria  
1956 B.T. Anklesaria, *Zand- Ākāsīh: Iranian or Greater Bundahišn- Transliteration and Translation in English*, Bombay, 1956.

- 1962 B.T. Anklesaria, *The Rivāyat of Emēt ī Ašavahištān*, Bombay, 1962.
- 1969 B.T. Anklesaria, *The Pahlavi Rivāyat of Adurfarnbag and Farnbag-Srōš*, Bombay, 1969.
- al-Arrajāni Farāmarz ibn Khodādād ibn ‘Abdollāh, Samak-e ‘ayyār, tome I, F. Razavi trad., Téhéran, 1972.
- Audebert 1995 G. Audebert, *La nouvelle sculpture les crois du massif central du X<sup>e</sup> au XVII siècles*, Paris, 1995.
- Augé / Bellefonds 1986 Christian Augé and Pascal Linant de Bellefonds, « Dionysos (in periphéria orientalia) », In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 3/I, Munich and Zurich, 1986, p. 514-531.
- Auger 1962 Danièle Auger, « Ganymède dans la poésie grecque: une histoire sans paroles », *Ganymède ou l'échanson rapt, ravissement et ivresse poétique*, V. Gély edi., 2008, p. 37-54.
- Azarnoché 2013 S. Azarnoché, *Xusraw ī Kawādān ud rēdag-ē, Khosrow fils de Kawād et un page*, Paris, 2013.
- Azarnoush 1994 M. Azarnoush, *The Sasanian Manor House at Hājīābād*, Iran, Casa Editrice, 1994.
- Azarpay
- 1978 Guitty Azarpay, « The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature », *Journal of the American Oriental Society*, 98/4, 1978, p. 363-374.
- 1995 Guitty Azarpay, « A Jataka Tale on a Sasanian Silver Plate », *Bulletin of the Asia Institute*, 9, 1995, p. 99-125.
- 2011 G. Azarpay, « Imagery of the Sogdian Dēn », *Florilège offert à Philippe Gignoux pour son 80e anniversaire*, Paris, 2011, p. 53-97.
- Azarpay / Henning 1967 G. Azarpay/ W.B. Henning, « A Hunting Scene on an Inscribed Sasanian Silver Vessel », *Extrait d'Iranica Antiqua*, VII, 1967, p. 145-152.
- Bacharach et Gordus 1972 J. L. Bacharach et A. A. Gordus, « The Purity of Sasanian Silver Coins : an Introduction », *JAOS*, 92.2, 1972, p. 280-283.
- Bailey 1943 H. W. Bailey, *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books*, Oxford, 1943.
- Balty
- 1973 J. Balty, « Mosaique de Gê et des Saison à Apamée », *Syria*, L, 1973, p. 311-347.
- 1977 J. Balty, *Mosaiques antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977.

- 1995 J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, Paris, 1995.
- 2006a J. Balty, « Les mosaïques », *Splendeur de Sassnides*, Bruxelles, 2006, p. 67-96.
- 2006b J. Balty, « Mosaïques romaines, mosaïques sassanides : jeux d'influences réciproques », *Eraān ud Anērān*, J. Wiesehöfer et Ph. Huyse (ed.), 2006, p. 29-44.
- Baratte et al. 2012 F. Baratte, O. Bopéarachchi, R. Gyselen, N. Sims-Williams, « Un plat romain inscrit en bactrien et pārsīg », R. Gyselen, ed., *Res Orientales XXI*, Buressur-Yvette, 2012, p. 9-28.
- Baratte et Duval 1978 F. Baratte et N. Duval, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, 1978.
- Bayard 1990 Jean-Pierre Bayard, *La tradition cachée des cathédrales : du symbolisme médiéval à la réalisation architecturale*, Dangles, ed., 1990, p. 403.
- Bazaz Wangu 2003 M. Bazaz Wangu, *Images of Indian Goddesses*, New Delhi, 2003.
- Belenitskiy et Marshak 1981 A. M. Belenitskiy et B. Marshak, « The Paintings of Sogdiana », Azarpay ed., *Sogdian Painting, the Pictorial Epic in Oriental Art*, Berkeley-Los Angeles-London, 1981, p. 11-78.
- Benveniste
- 1932 E. Benveniste, « Les classes sociales dans la tradition avestique », *JA* 221, 1932, p. 117-134.
- 1932-33 E. Benveniste, « Le témoignage de Théodore bar Kônay sur le zoroastrisme », *Le Monde Oriental* 26-27, 1932-33, p. 170-215.
- 1966 E. Benveniste, *Titres et noms propres en Iranien Ancien*, Paris, 1966.
- Berdimuradov, Bogomolov,  
Daepfen et Khushvaktov 2008 A. E. Berdimuradov, G. Bogomolov, M. Daepfen and N. Khushvaktov, « A New Discovery of Stamped Ossuaries Near Shahr-i Sabz (Uzbekistan) », *BAI*, 22, 2008, p. 137-142.
- Bernard 1979 P. Bernard, « La Bactriane à l'époque Kushane d'après une nouvelle publication soviétique », *Journal des savants*, 4/1, 1979, p. 237-256.
- Beshir 2005 Trad. Helen Beshir, « Naqsh-i Rajab by V. Lukonin », *A Survey of Persian Art*, A. Daneshvari et J. Gluck (edi.), 2005, p. 83-99.
- Binīsh 1962 M. T. Binīsh, « Rīsālih Miqdārīh », *Farhang Iran zamān*, 10, Téhéran, 1962, p. 408-436.

- Bivar
- 1960 B. M. Bivar, « An Unknown Punjab Seal-Collector », *Journal of the Numismatic of India*, 22, 1960, p. 309-327.
- 1969 B. M. Bivar, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Stamp Seals II the Sasanian Dynasty*, 1969.
- 1979 B. M. Bivar, « The Absolute Chronology of the Kushano-Sasanian Governors in Central Asia », Harmatta (edi.), *Prolegomena to the Sources on the History of Pre-Islamic Central Asia*, Budapest, 1979, p. 327-328.
- 1990 B. M. Bivar, « Glyptica Iranica », *BAI*, 4, 1990, p. 191-199.
- Boardman 1970 J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical*, London, 1970.
- Bollati 2003 A. Bollati, « Tyche sulle cretule, de Seleucia al Tigri », *Parthica*, 5, 2003, p. 77-95.
- Bosworth 1999 C. E. Bosworth (trad.), *The history of al-Tabari: The Sasanids, the Byzantines, the Lakhmids, and Yemen*, V, State University of New York, 1999.
- Bouchot 1856 F. Bouchot (trad.), *Histoire Générale de Polybe*, Paris, 1856, [www.remacl.org](http://www.remacl.org).
- Boyce
- 1954 M. Boyce, « Some Remarks on the transmission of the Kayanian Heroic Cycle », *Serta Cantabrigiensia*, F. Steiner (edi.), 1954, p. 45-52.
- 1957 M. Boyce, « Some Reflections on Zurvanism », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 19, 1957, p. 304-316.
- 1968 Trad. M. Boyce, *The Letter of Tansar*, Roma, 1968.
- 1975a M. Boyce, « Iconoclasm among the Zoroastrians », J. Neussner (edi.), *Studies for Morton Smith at sixty*, IV, Leiden, 1975, p. 93-111.
- 1975b M. Boyce, *A History of Zoroastrianism*, I, Leiden, 1975.
- 1975c M. Boyce, « On the Zoroastrian Temple Cult of Fire », *JAOS*, 1975, p. 454-465.
- 1977 M. Boyce, *A Persian Stronghold of Zoroastrianism*, Oxford, 1977.
- 1982 M. Boyce, *A History of Zoroastrianism II*, Leiden, 1982
- 1984 M. Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester University Press, 1984.
- 1986 M. Boyce, « Ārmaiti », *EIr* (online), II/4, p. 413-415.

- 1989 M. Boyce, « Amurdād », *EIr* (online), I/9, p. 997-998.
- 2008 M. Boyce, *Zoroastrians. Their Religious Beliefs and Practices*, Routledge, 2008.
- Brock 2001 S. Brock, « Golinduch (Golen-Dokht) », *EI*, 11/1, p. 95-96.
- Bruneau 1962 De Philippe Bruneau, « Ganymède et l'aigle : images, caricatures et parodies animales du rapt », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 86/1, 1962, p. 193-228.
- Brosius 1996 Maris Brosius, *Women in Ancient Persia 559- 331 BC*, Oxford, 1996.
- Brunner
- 1975 C. J. Brunner, « Middle Persian Inscriptions on Sasanian Silverware (Iran center, Columbia University) », *Metropolitan Museum Journal*, 9/1974, 1975, p. 109-121.
- 1980 C. J. Brunner, « *Sasanian Seas in the Moor Collection: Motive and Meaning in some Popular Subjects* », *MMJ*, 14, 1980, p. 33-50.
- Budge 1932 *The chronography of Gregory Abû'l Faraj, the son of Aaron, the Hebrew physician, commonly known as Bar Hebraeus: being the first part of his political history of the world*, Trad. E. A. W. Budge, Oxford, 1932.
- Bürgel 1988 J. Christoph Bürgel, « The Romance », *Colombia Lectures on Iranian Studies: Persian Literature*, 3, In E. Yarshater ed., Columbia University, 1988, p. 161-178.
- Caiozzo 2003 Anna Caiozzo, *Images du ciel d'orient au moyen âge : Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman*, Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Callieri 2008 P. Callieri, « 'Dionysiac' Iconography Themes in the Context of Sasanian Religion Architecture », *Current Research in Sasanian Archaeology, Art and History Proceeding of a Conference Held at Durham University Nov. 3-4/2001*, D. Kennet et P. Luft (edis.), BAR International Series, 2008, p. 115-125.
- Campbell 1988 Sh. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, Toronto, 1988.
- Canepa 2010 M. P. Canepa, *The Two Eyes of the Earth : Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, USA and England, 2010.
- Carter
- 1968 M. L. Carter, « Dionysiac Aspects of Kushan Art », *ArsOr*, 7, 1968, p. 121-146.

- 1974 M. L. Carter, « Royal festal themes in Sasanian Silverwork and their Central Asian Parallels », *ActIr: Commemoration Cyrus*, 1, 1974, p. 171-202.
- 1979 M. L. Carter, « An Indo-Iranian Silver Rhyton in the Cleveland Museum », *ArtAS*, 41/4, 1979, p. 309-325.
- 1982 M. L. Carter, « The Bacchants of Mathura : New Evidence of Dionysiac Yaksha Imagery from Kushan Mathura », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 69/8, p. 247-257.
- 1992 M. L. Carter, « Dionysiac Festivals and Gandhāran Imagery », *ResOr*, 4, 1992, p. 51-60.
- Carter, Harper/Meyers 2015 M. L. Carter, P. O. Harper and P. Meyers, *Arts of the Hellenized East: Precious Metalwork and Gems of the Pre-Islamic Era*, Thames & Hudson, 2015.
- Cecchi et Nadine 1987 A. Cecchi et B. Nadine, « Les cadres ronds de la Renaissance florentine », *Revue de l'Art* 76, p. 21-24.
- Chabot 1963 *Chronique de Michel le Syrien patriarche Jacobite d'Antiochie (1166-1199)*, II, Trad. J. B. Chabot, Paris, 1963.
- Chamonard 1933 J. Chamonard, « Les mosaïques de la maison des masques », *Exploration archéologique de Délos*, 14, 1933, p. 7-57.
- Chase 1968 W. T. Chase, « The Technical Examination of Two Sasanian Silver Plates », *ArsOr*, 7, 1968, p. 75-93.
- Chandra 1973 Moti Chandra, *The World of Courtesans*, Vikas publishing House PVT LTD, Delhi, Bombay, Bangalore, Kanpur et London, 1973.
- Chaumont
- 1960 Marie-Louise Chaumont, « L'inscription de Kartīr à la 'Ka'bah de Zoroastre, texte, traduction, commentaire », *Journal Asiatique*, 1960, p. 339-380.
- 1989 M. L. Chaumont, « Bōrān », IV/4, *EI*, 1989, p. 366.
- Choksy 2002 J. K. Choksy, *Evil, Good, and Gender : Facets of the Feminine in Zoroastrian Religious History*, Toronto Studies in Religion 28, Les Etats-Unis, 2002.
- Choksy et Kotwal 2014 J. K. Choksy et F. M. Kotwal, « Kustīg », 2014, *EIr* en ligne.
- Christensen
- 1907 A. Christensen, *L'empire des Sassanides : le peuple, l'état, la cour*, Copenhague, 1907.
- 1936 A. Christensen, « La vie musical dans la civilisation des Sassanides », *Bulletin l'association Française des amis de l'orient*, XX-XXI, Paris, p. 24-45.

- 1944 A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague, 1944.
- 1954 A. Christensen, « Qui est l'auteur de l'inscription du Ka'ba de Zoroastre ? », *Papers on Iranian Studies : Prof. Jackson Memorial Volume*, 1954, p. 25-29.
- Clavier
- 1821 M. Clavier (trad.), *Description de la Grèce par Pausanias*, III : Laconie, Paris, 1821, [www.remacle.org](http://www.remacle.org).
- 1821 M. Clavier, *Description de la Grèce par Pausanias*, VII : Achaïe, Paris, 1821, [www.remacle.org](http://www.remacle.org).
- Cohen 1861 H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médaillons impériales*, Paris, 1861.
- Colledge
- 1967 Malcolm A. R. Colledge, *The Parthians*, London, 1967.
- 1977 Malcolm A. R. Colledge, *Parthian Art*, London, 1977.
- Compareti
- 2006 Matteo Compareti, « Iconographical Notes on some Recent Studies on Sasanian Religious Art », *Annali di ca' Foscari*, 45/ 3, 2006, p. 163-199.
- 2007 M. Compareti, «The Eight Pointed Rosette: A Possible Important Emblem in Sasanian Heraldry», *PARTHICA*, 9, 2007, p. 205-230.
- 2011 Matteo Compareti, «The Painted Vase of Marv in the Context of Central Asian Pre-Islamic Funerary Tradition», *The Silk Road*, 9, 2011, p. 26-40.
- Connor et Jackson 2000 P. Connor et H. Jackson, *Greek Vases at the University of Melbourne*, Melbourne, 2000.
- Cool Root 2002 Margaret Cool Root, «Animals in the Art of Ancient Iran», *A History of the Animal World in the Ancient Near East*, B. Jean Collins edit., 2002, p. 169-209.
- Culley 1972 Robert C. Culley, « Oral Tradition and History », *Studies on the Ancient Palestinian World*, University of Toronto Press, 1972, p. 102-116
- Cumont 1932 F. Cumont, « L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III, 1932, p. 81-105.
- Curiel et Gyselen 1984 R. Curiel et R. Gyselen, « Monnaie byzantino-sasanides à la croix sur degrés », *StIr* 13/1, 1984, p. 41-48.



- Daems 2001 Aurelie Daems, « The Iconography of Pre-Islamic Women in Iran », *Acta Iranica*, 36, 2001, p. 1-150
- Dalton 1964 O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus with other examples of early oriental Metal-Work*, British museum, London, 3<sup>rd</sup> edi., 1964.
- Darmesteter
- 1893 M. J. Darmesteter, « La reine Shasyân Dôkht », *Actes du VIII congres international des orientalistes, Stockholm 1889*, Brill 1893, p. 193-198.
- 1894 M. J. Darmesteter, *Lettre de Tansar au roi de Tabaristan*, Paris, 1894.
- 1960 M. J. Darmesteter, *Le Zand-Avesta*, Paris, 1960
- Daryaee
- 2006-7 T. Daryaee, «Lists of Fruits and Nuts in the Zoroastrian Tradition: An Irano-Hellenic Classification», *Nāme-ye Irān-e Bāstān* 6/1-2, 2006-7, p. 75-84.
- 2007 T. Daryaee, «The Middle Persian Texte Sūr ī Saxwan and the Late Sasanian Court», *ReO*, 17, 2007, p. 65-72.
- 2009a T. Daryaee, *Sasanian Persia: The Rise and Fall of an Empire*. London, 2009.
- 2009b T. Daryaee, « The last Ruling Woman of Ērānšahr: Queen Āzarmīgduxt », *Essays in Memory of A. Shapur Shahbazi*, Kamyar Abdi (edi.), Téhéran, 2009.
- 2013 T. Daryaee, « Marriage, Property and Conversation among the Zoroastrians: From Late Sasanian to Islamic Iran », *Journal of Persianate Studies*, 6, 2013, p. 91-100.
- 2014 T. Daryaee, « The last Ruling Woman of Ērānšahr: Queen Āzarmīgduxt », *International Journal of the Society of Iranian Archaeologists*, I/1, 2014, p. 77-81.
- T. Daryaee, *The Political History of Ērān in the Sasanian Period*, Sasanika online.
- Decret 1974 F. Decret, *Mani et la tradition manichéenne*, Seuil, 1974.
- Demange 2006 F. Demange, « Les mosaïques de Bishapur », *Les perse sassanides*, Paris, 2006, p. 63-67.
- Devos 1946 S. J. P. Devos, « Sainte Sirin Martyre Sous Khosrau I<sup>er</sup> Anosarvan », *Analecta Bollandiana*, 64/I, II, 1946, p. 87-112.
- Dhabher 1932 B. N. Dhabhar, *The Persian Rivayats of Hormazyar Frammarz and others*, Bombay, 1932.
- Diba 1964 Poursan Diba, *Les trésors de l'Iran et le vase en or des Mannéens*, Paris, 1964.

- Dignas and Winter B. Dignas et E. Winter, *Rome and Persia in Late Antiquity: Neighbours and Rivals*, Cambridge, 2007.
- Dimand 1959 M. S. Dimand, « A Group of Sasanian Silver Bozles », In *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, Berlin, 1959.
- Dodgeon et Lieu 1994 M. H. Dodgeon et S. N. C. Lieu, *The Roman Eastern Frontier and the Persian Wars AD. 226-363: A documentary History*, edi. Dodgeon et Lieu, London NewYorh 1994.
- Drijvers 2013 Jan Willem Drijvers, « A Roman Image of the “Barbarian” Sasanians », In Ralph W. Mathisen and Danuta Shanzer ed., *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World*, Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity, USA, 2013, p. 67-76.
- Duchesne -Guillemin
- 1962 Jacques Duchesne –Guillemin, *La religion de l’Iran ancien*, Paris, 1962.
- 1971 Jacques Duchesne –Guillemin, « Art et religion sous les sassanides », in *la Persia nel Medioeva, Academia Nazionale de Lincei*, Rome, 1971, p. 377-403.
- 1974 Jacques Duchesne –Guillemin, « Art and Religion under the Sasanians », *Mémorial Jean de Menase*, Ph. Gignoux et A. Tafazzoli, ed., 1974, p. 174-154.
- 1983 Jacques Duchesne –Guillemin, « Symbole et mythe dans l’Iran ancien », *Orientalia Romana*, 5, Rome, 1983, p. 1-18.
- 1987 Jacques Duchesne –Guillemin, « Sur deux noms de planètes en pehlevi et en persan », *Translation Periods in Iranian History (22-24 mai 1985)*, 1987, p.27-32.
- 1990 Jacques Duchesne –Guillemin, « The dragon and the Lunar Nodes », *Bulletin of the Asia Institute*, 4, 1990, p. 17-19.
- Duchesne -Guillemin
- 1966 Marcelle Duchesne –Guillemin, *Symbols and Values in Zoroastrianism: Their Survival and Renewed*, New York, 1966.
- 1993 Marcelle Duchesne-Guillemin, *Les instruments de musique dans l’art sassanide*, *Iranica Antiqua*, Supplément VI, 1993.
- 1999a Marcelle Duchesne-Guillemin, « La harpe à plectre iranienne : son origine et sa diffusion », *Acta Iranica*, 19, 1999, p. 63-80.
- 1999b Marcelle Duchesne-Guillemin, « Music in Ancient Mesopotamia and Egypt », *Acta Iranica*, 19, 1999, p.151-173.

- Dunand
- 1973a F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin orientale de la Méditerranée I : Le culte d'Isis et les Ptolémée*, Leiden, 1973.
- 1973b F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin orientale de la Méditerranée II : Le culte d'Isis en Grèce*, Leiden, 1973.
- Dürr 1967 N. Dürr, « Une nouvelle carafe sassanide », *Genava*, 1967, p. 25-41.
- Dutt 1908 M. N. Dutt, *The Garuda Puranam*, Calcutta, 1908.
- Dvivedi 1893 M.N. Dvivedi, « The Puranas », *Actes du VIII congrès international des orientalistes 1889*, 2, Stockholm, Brill 1893, p. 201-216.
- Emrani 2009 H. Emrani, « Like Father, Like Daughter : Late Sasanian Imperial Ideology & the Rise of Bōrān to Power », *The International Journal of Ancient Iranian Studies*, 13-14, 2007-8, p. 3-18.
- Erdmann
- 1936 Kurt Erdmann, « Die sasanidischen Jagdschalen : Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der iranischen Edelmetallkunst unter den Sasaniden », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 57, 1936, p. 193-232.
- 1943 Kurt Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, Berlin, 1943.
- Ettinghausen
- 1959 R. Ettinghausen, *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel*, Berlin, 1959.
- 1964-65 R. Ettinghausen, « Parthian and Sasanian Pottery », *In Pop edi.*, 1964-65, p. 646-680.
- 1972 R. Ettinghausen, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence*, Leiden, 1972.
- 1979 R. Ettinghausen, « Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification », *IRAN*, 17, 1979, p. 25- 32.
- 1979 R. Ettinghausen and Ehsan Yarshater eds., *Highlights of Persian Art*, 1979.
- 1982 R. Ettinghausen, « Medieval Islamic Metal Objects of Unusual Shapes and Decorations in the Metropolitan Museum of Art », *Islamic Archaeological Studies*, 1, 1978 [1982], p. 27- 77.

- 1984 R. Ettinghausen, « A Persian Treasure », *Islamic Art and Archeology Collected Papers*, Myriam Rosen- Ayalon ed., Berlin, 1984, p. 300-313.
- Farmer 1939 Henry George Farmer, «The Instruments of Music on the Tāq-i Bustān Bas-Relief », *Studies in Oriental Musical Instruments*, Glasgow, 1939, p. 70-85.
- Farridnejad Sh. Farridnejad, « The Iconography of Zoroastrian Angelolgy in Sasanian Art and Archotecture », *Auspicious and Protective Spirits in Artefacts and Architecture Between East and West*, 22, 2015, p. 19-41.
- Flamant 2000 M. Flamant, *Oiseau familier, oiseau sacré : Iconographie des oiseaux dans l'Inde ancienne*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2000.
- Foltz  
2010 Richard Foltz, « Buddhism in the Iranian World », *The Muslim World*, 100, 2010, p. 204-214.
- Fontana  
1986 Maria Vittoria Fontana, « La leggenda di Bahrām Gūr e Azāde », In *Materiale per la storia di una tipologia figurative delle origini al XIV secolo*, Institute Universitario Orientale, Dipartimento di studi Asiatici, Series Minor 24, Naples, 1986.
- 2000 Maria Vittoria Fontana, « Ancora sulla caccia di Bahrām Gūr e Azāde », In *Haft Qalam: Cento pagine in onore di Bianca Maria Alfieri di parte die suoi allievi*, Naples, 2000, p. 15-37.
- 2000-2002 Maria Vittoria Fontana, « L'art au début de l'époque musulman », *7000 ans d'art perse : chefs d'œuvre du Musée National de Téhéran*, éd. Wilfried Seipel, Milano, 2000-2002, p. 297-305.
- Francfort 1979 Henri Paul Francfort, «Les palettes du Gandhara », *Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan*, 23, Paris, 1979.
- Frye  
1954 R. N. Frye, « A Parthian Silver Bowl », *Artibus Asiae*, 17, 1954, p.143-144.
- 1962 R. N. Frye, *The Heritage of Persia*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1962.
- 1964 R. N. Frye, « Inscriptions on the Sasanian Silver », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXXXIV, 1964, p. 465-469.

- 1969 R. N. Frye, « Historical Notes on Sasanian and Byzantine Silver », *Bulletin of the Ancient Orient Museum*, 1/1969/41, 1969, p.36-42.
- 1971a R. N. Frye, « Sasanian Silver and History », *Iran and Islam*, in Memory of the Late Vladimir Minorsky, C. E. Bosworth ed., 1971, p. 255-262.
- 1971b R. N. Frye, *Sasanian Seals in Collection of Mohsen Foroughi, Part III Pahlavi Inscriptions*, London, 1971.
- 1972 R. N. Frye, « Byzantine and Sasanian Trade Relations with Northern Russia », *Dumbarton Oaks*, 26, 1972, p. 265-269.
- 1973a R. N. Frye, « Sasanian Numbers and Silver Weights », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1973, p. 2-11.
- 1973b R. N. Frye, *Sasanian Remains from Qasr-I Abu Nasr, Seals, Sealings and Coins*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, , 1973.
- 1973c R. N. Frye, « Sasanian Silver Plate », *Journal of the K. R. Cama Oriental Institute*, no. 44, 1973, p. 81-86.
- 1976 R. N. Frye, « The Tang-I Qandil and Barm-I Dilak Reliefs », *Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi University*, 1976, p. 35-44.
- 1983 R. N. Frye, « The Political History of Iran under the Sasanians », *The Cambridge History of Iran*, Yarshater ed., 3, 1983, p. 116-180.
- 1984 R.N. Frye, *The History of Ancient Iran*, Munich, 1984.
- 1993 R. N. Frye, « Sasanian- Central Asian Trade Relations », in *Bulletin of the Asia Institute* in honor of A. D. H. Bivar, 7, 1993, p. 73-77.
- 1995 R. N. Frye, « The Fate of Zoroastrians in Eastern Iran », *RES Orientals VII*, 1995, p. 67- 72.
- Furtwangler 1900 A. Furtwangler, *Die Antiken Germmen Geschicht Der Steinschneide Kunst*, Berlin, 1900.
- Gardner 1995 I. Gardner, *The Kephalaia of the Teacher : The Edited Coptic Manichaean Texts in Translation with Commentary*, Netherlands, 1995.
- Garitte 1956 G. Garitte, « La passion géorgienne de sainte Golinduch : Traduction latine du texte géorgien », *Analecta Bollandiana*, 74, 19456, p. 405-440.
- de Gastines 2000 Isabelle De Gastines, *Les sept portraits Nizami*, Paris, 2000.
- Gély 2008 Véronique Gély, *Ganymède ou l'échanson rapt, ravissement et ivresse poétique*, Paris, 2008.

- Gettens and Waring 1957 Rutherford J. Gettens and Claude L. Waring, « The Composition of Some Ancient Persian and Other Near Eastern Silver Objects », *ArsOr*, 2, 1957, p. 83-90.
- Ghirshman
- 1948 R. Ghirshman, « Etude Iraniennes II, un ossuaire en pierre sculptée », *ArtAs*, XI, 1948, p. 292-310.
- 1951 R. Ghirshman, « Inscriptions pehlvi des plats sassanides du musée de l'Ermitage », *BSOAS*, 13, 1951, p. 916- 919.
- 1953 R. Ghirshman, « Notes iraniennes V, Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide », *ArtAs*, 16, 1953, p. 51- 76.
- 1956 R. Ghirshman, *Bîshâpour II : Les mosaïques sassanides*, Paris, 1956.
- 1957 R. Ghirshman, « Argenterie d'un seigneur sassanide », *ArsOr*, II, 1957, p. 77-82.
- 1960 R. Ghirshman, « Rich Treasures of Persian Animal Art Recently Discovered, Gold, Silver, and Bronze Master Works of Ancient Iranian Artists », *Illustrated London News* 239, no. 6296, April 2, 1960, p. 550-551.
- 1962a R. Ghirshman, « Notes iraniennes XI, Le rhyton en Iran », *ArtAs*, 25, 1962, p. 57-80.
- 1962b R. Ghirshman, *Iran : Parthes et sassanides*, Paris, 1962.
- 1963 R. Ghirshman, « Notes iraniennes XIII, Trois épées sassanides », *ArtAs*, 26 3/4, 1963, p. 293-311.
- 1975 R. Ghirshman, « La frontalité dans l'art iranien et ses origines », *Académie des inscriptions and belles-lettres*, Janvier- Mars 1975, p. 51-60.
- 1979 R. Ghirshman, « La ceinture en Iran », *IA*, 14, 1979, p. 167-196.
- Gignoux
- 1968 Ph. Gignoux, « L'inscription de Kartir à Sar Mašhad », *JS*, 256, 1968, p. 387-418.
- 1975a Ph. Gignoux, « Coupes inscrites de la collection Mohsen Foroughi », *Monumentum H.S. Nyberge I*, *AI*, 4, 1975, p. 269-296.
- 1975b Ph. Gignoux, « Sur une intaille sassanide du cabinet des médailles de Paris », *ST*, 4/1, 1975, p. 41-49.
- 1977 Ph. Gignoux, « Cachets sassanides du British Museum », *AI*, 12, 1977, p. 125-148.

- 1978 Ph. Gignoux, *Catalogue des sceaux, camées et bulles sassanides de la bibliothèque Nationale et du musée du Louvre II : les sceaux et bulles inscrits*, Paris, 1978.
- 1983 Ph. Gignoux, « Adūr –Anāhīd », *EIr*, 1/5, 1983, 472.
- 1984a Ph. Gignoux, « Eléments de prosopographie : II. Les possesseurs de coupes sasanides », *StIr*, 13, 1984, p. 19-40.
- 1984b Ph. Gignoux, *Le livre d’Ardā Vīrāz : translittération, transcription et traduction du texte pehlevi*, Paris 1984.
- 1986 Ph. Gignoux, « Noms propres sassanides en moyen-perse épigraphique », *Iranisches Personennamenbuch II : Mitteliranische Personennamen*, Wien, 1986.
- 1988 Ph. Gignoux, « Noms d’ustensiles (argenterie et poterie) en moyen-iranien », *Documents et archives provenant de l’Asie central*, Actes du colloque Franco-Japonais, n° 48, Kyoto, 1988, p. 71-86.
- 1991a Ph. Gignoux, *Les quatre inscriptions du mage Kirdīr*, Paris, 1991.
- 1991b Ph. Gignoux, « D’Anūn à Māhān. Etude de deux inscriptions sassanides », *StIr*, 20, 1991, 9-17.
- 1993 Ph. Gignoux, « La signification du bas-relief sassanide de Sar Mašhasd », *Medioiranica*, W. Skalmowski et van Tongerloo (edi.), 1993, p. 71-78.
- 1994 Ph. Gignoux, « Dēnag », *EIr*, VII/3, p. 282.
- 1998 Ph. Gignoux, « Les inscriptions en moyen-perse de Bandian », *StIr*, 27, 1998, p.251-258.
- 2008 Ph. Gignoux, « Le site Bandian revisité », *StIr*, 37, 2008, p. 163-174.
- 2011 Ph. Gignoux, « Āzarmīgduxt », *EIr*, III/2, 2011, p. 190.
- 2012 Ph. Gignoux, « Une archive post-sassanide du Tabaristān (1) », R. Gyselen, ed., *Res Orientales XXI*, Bures-sur-Yvette, 2012, p. 29-96.
- Gignoux et Gyselen 1977 Ph. Gignoux et R. Gyselen, « Cachets sassanides de la collection Azizbeglu », *SI*, 6/2, 1977, p. 163-168.
- Gignoux et Gyselen 1978 Ph. Gignoux et R. Gyselen, *Catalogue des sceaux, camées et bulles sassanides de la Bibliothèque Nationale et du Musée du Louvre II : les sceaux et bulles inscrits*, Paris, 1978.
- Gignoux et Gyselen 1982 Ph. Gignoux et R. Gyselen, *Sceaux sassanides de diverses collections privées*, Leuven, 1982.
- Gignoux et Gyselen 1989 Ph. Gignoux et R. Gyselen, « Sceaux de femmes à l’époque sassanide », *AIO*, II, 1989, p. 877-896.

- Gignoux et Müller 1977 Ph. Gignoux et Klaus J. Müller, « Quelques sceaux sassanides de Bonn », *SI*, 6/1, 1977, p. 59-63.
- Gignoux et Taffazoli 1993 Ph. Gignoux et A. Taffazoli, *Anthologie de Zādspram*, Paris, 1993.
- Gimaret et al. 1986-1993 Trad. D. Gimaret, G. Monnot et J. Jolivet, *Livres des religions et des sectes (Kitab al-Milal wa l-nihal de Šahrastānī)*, Unesco, 1986-1993.
- Gnoli 1993 Gherardo Gnoli, « A Sasanian Iconography of the Dēn », *BAI(P)*, 7, 1993, p. 79-85.
- Göbl
- 1971 R. Göbl, *Sasanian Numismatics*, Braunschweig, 1971.
- 1983 R. Göbl, *Supplementa Orientalia, Litterae Numismaticae Vindobonenses*, Vienna, 1983.
- 1984 R. Göbl, *System und Chronologies der Münzprägung des Kušānreiches*, Wien, 1984.
- Goldman
- 1964 B. Goldman, « Early Iranian Art in the Cincinnati Art Museum », *Art Quarterly*, 27, 1964.
- 1989 B. Goldman, « The Imperial Jewel at Taq-i Bustan », *AIO* II, 1989, p. 831-846.
- 1997 B. Goldman, « Women's Robing in the Sasanian Era », *Iranica Antiqua*, 32, 1997, p. 233-300.
- 2012 B. Goldman, « Women II. In the Avesta », *Elr* en ligne.
- Gopinatha Rao 1968 T.A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, I/1, I/2, II/1 et II.2, Delhi, 1968.
- Grabar
- 1957 A. Grabar, « L'imago clipeata chrétienne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 101année/2, 1957, p. 209-213.
- 1969 A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins*, London, 1969.
- Grabar
- 1967 O. Grabar, *Sassanian Silver: Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran*, *University of Michigan Museum of Art*, August- September 1967.
- 1968 O. Grabar, « Quelques observations sur le trésor de Nagyszentmiklós », *Comptes rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles-lettres*, 1968/2, p. 250-261.



- 1971 O. Grabar, « Sasanian and Islamic Art through the Ages », *Apollo Magazine*, 93, April 1971.
- 1979 O. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Paris, 1979
- Gray 1906 Louis H. Gray, « The Jews in Pahlavi Literature », *Actes du XIV congress international des orientalistes- Alger 1905*, Paris, 1906, p. 177-192.
- Gray 1991 Basil Gray, « Post-Sasanian Metalwork », *Bulletin of the Asian Institute*, 5, 1991, p. 59-64.
- Grenet
- 1986 F. Grenet, « L'art Zoroastrien en Sogdiane », *Mesopotamia XXI*, 1986, p. 97- 132.
- 1993 F. Grenet, « Trois nouveaux documents d'iconographie religieuse sogdienne », *SI*, 22/1, 1993, p. 49-67.
- 1996 F. Grenet, « Crise et sortie de crise en Bactriane-Sogdiane aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles : de l'héritage antique à l'adoption de modèles sassanides », *La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X Secolo*, Rome, 1996, p. 367-391.
- 2000 F. Grenet, « Avatars de Vaisravana : les étapes sogdienne et tibétaine », *La Sérinde terre d'échanges : art, religion, commence du I<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000, p.169-179.
- 2001-2002 F. Grenet, I) Lecture commentée du kârnamag î Ardakhshêr î Pâbagân. II) Le Panthéon zoroastrien de la Sogdiane, *AEPHE* 110, 2001-2002, p.207-211.
- 2002a F. Grenet, « Regional Interaction in Central Asia and Northwest India in the Kidarite and Hephtalite Periods», Sims-Williams ed., *Indo-Iranian Languages and people*, 2002, p. 203-224.
- 2002b F. Grenet, « Zoroastrian Themes on Early Medieval Sogdian Ossuaries», Godrej et Mistree ed., *A Zoroastrian Tapestry*, Middletown, 2002, p. 90-98.
- 2009 F. Grenet, « Le rituel funéraire zoroastrien du sedra dans l'imagerie sogdienne », *Trésors d'Orient, Mélanges offerts à Rika Gyselen*, Paris, 2009, p. 103-113.
- 2011 F. Grenet, « Quelques nouvelles notes sur Kertîr et « sa » vision », *Florilège offert à Philippe Gignoux pour son 80e anniversaire*, Paris, 2011, p. 123-140.
- 2012-2013 F. Grenet, « I) La symbolique de la glyptique sassanide, II) Analyse iconographique de quelques plats sassanides et périr sassanides, III) En marge de la fouille du palais de Kazakli-Yathan : le Nowruz royal au Khorezm », *Annuaire EPHE sciences religieuse*, t.121, 2012-2013.

- 2013 F. Grenet, « Some Hitherto Unrecognized Mythological Figures on Sasanian Seals: Proposed Identifications », S. Tokhtasev et P. Lurje (eds.), *Commentationes Iranicae. Vladimiro f. Aaron Livschits nonagenario donum natalicium*, Saint Petersburg, 2013, p. 202-210.
- 2016 F. Grenet, « Extracts from a Calendar of Zoroastrian Feasts: a new Interpretation of the ‘Soltikoff’ Bactrian Silver Plate in the Bibliothèque Nationale, Paris », *Zoroastrian Flame: exploring religion, history and tradition*, A. Williams, S. Stewart et A. Hintze (eds.), London-New York, 2016, p. 205-222.
- Grenet et da Zhang 1996 F. Grenet et Zhang Guangda, « The Last Refuge of the Sogdian Religion : Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries », *BAI*, 10; p. 175-186.
- Grenet et Marshak 1998 F. Grenet, B. Marshak, « Le mythe de Nana dans l’art de la Sogdiane », *Arts Asiatiques* 53/1, 1998, p. 5-18.
- Grenet, Riboud et Junkai 2004 F. Grenet, P. Riboud et Y. Junkai, « Zoroastrian Scene on a Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi’an, Northern China », *SI*, 33/1, 2004, p. 273-283.
- Grignaschi 1966 M. Grignaschi, « Quelques spécimens de la littérature sassanide conservés dans les bibliothèques d’Istanbul », *Journal Asiatique*, 254, 1966, p. 1-142.
- Grimal 1963 P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1963.
- Gropp 2012 G. Gropp, « Clothing », [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Grousset 1992 R. Grousset, *L’empire du Levant : Histoire de la question d’Orient*, Paris, 1992.
- Guidi 1903 I. Guidi, *Anonymous Syriac Chronical*, version trad., Leuven, 1903.
- Gulácsi  
2001 Z. Gulácsi, *Manichaean Art in Berlin Collections*, Belgium, 2001.
- 2015 Z. Gulácsi, *Mani’s Pictures: the Didactic Images of the Manichaeans from Sasanian Mesopotamia to Uygur Central Asia and Tang-Ming China*, Boston, 2015
- Gunter 1988 C. Gunter, « The Art of Eating and Drinking in Ancient Iran », *Asian Art* II/2, p. 7-52.
- Gunter et Jett 1992 C. Gunter et P. Jett, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Washington D. C., 1992.

## Gyselen

- 1976 R. Gyselen, « Une classification des cachets sassanides selon la forme », *SI*, 5/1, 1976, p. 139-146.
- 1981 R. Gyselen, Un trésor iranien de monnaies sassanides tardives (V<sup>e</sup>- VI<sup>e</sup> siècles), *Revue numismatique*, 23, 1981, p. 133-141.
- 1989 R. Gyselen, *La Géographie administrative de l'empire sassanide : les témoignages sigillographiques*, Paris, 1989.
- 1993 R. Gyselen, *Catalogue des sceaux, camées et bulles sassanides, collection générale Bibliothèque Nationale de France* », Paris, 1993.
- 2004 R. Gyselen, « New Evidence for Sasanian Numismatics: The Collection of Ahmad Saeedi », *Res Orientales*; XVI, 2004, p. 49-140.
- 2006 R. Gyselen, « Chrétiens en terre d'Iran : implantation et Acculturation », *StIr*, chaier 33, 2006.
- 2010
- 2012 R. Gyselen, « H.C. Wahram II (276-293) », *Sylloge Nummorum Sasanidarum, Paris Berlin Wien 2*, Michael Alram et Rika Gyselen edis., 2012, p. 201-275.
- 2014 R. Gyselen, « Inscription en moyen-perse sur la vaisselle d'argent sassanide : quelques nouvelles données », *RES Orientales XXII*, 2014, p. 73-178.
- 2016 R. Gyselen, « Čandwargar : Le nom Moyen-Perse pour la coupe ovale polylobée sassanide », *StIr*, 45, 2016, p. 305-306.

## Gyselen / Kalus 1983

R. Gyselen et L. Kalus, *Deux trésors monétaires des premiers temps de l'islam*, bibliothèque national, Paris, 1983.

## Harlez 1880

C. Harlez, *Manuel du pehlevi des livres religieux et historiennes de la perse : grammaire, anthologie et lexique*, Paris, 1880.

## Harmatta

- 1960 J. Harmatta, « Cusanica », *AOASH*, 11, 1/3, 1960, p. 191-220.
- 1973 J. Harmatta, « Inscriptions de vaisselle de l'époque sassanide et post-sassanide », *Acta Antiqua*, 1973, p. 245- 267.
- 1974 J. Harmatta, « Remarques sur les inscriptions des vaisselles sassanides », *Mémorial Jean de Menasce*, édité par Ph. Gignoux et A. Tafazzoli, Imprimerie Orientaliste Louvain, Fondation culturelle Iranienne 185, 1974, p. 189- 198.

## Harper

- 1961 P. O. Harper, « The Senmurv », *BMMA*, 5, 1961, p. 95-101.
- 1965 P. O. Harper, «The Heavenly Twins », *BMMA*, 23/ 5, 1965, p. 186-195.
- 1966 P. O. Harper, « Portrait of a King », *BMMA*, 25/3, 1966, p. 137-145.
- 1971a P. O. Harper, « Origin and Influence Cultural Contacts: Egypt the Ancient Near East and the Classical World », *BMMA*, 29, 170-71, p. 318-325.
- 1971b P. O. Harper, « Sources of Certain Female Representations in Sasanian Art », in *La Persia nel Meddioevo, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei*, 1971, p.503-515.
- 1973 P. O. Harper, « Representational Motifs on Sealings », Richard N. Frye ed., *Sasanian Remains from Qasr-i Abu Nasr: Seals, Sealings, and Coins*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973, p. 66-87.
- 1974 P. O. Harper, «Sasanian Medallion Bowls with Human Busts », Dickran K. Kouymjian ed., *Near eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History, Studies in Honor of George C. Miles*, American University of Beirut, 1974, p. 61-81.
- 1977 P. O. Harper, «A Stucco King from Sasanian Kish », Louis D. Levine and T. Cuyler Young eds., *Mountains and Lowlands: Essays in the Archaeology of Greater Mesopotamia*, Bibliotheca Mesopotamica 7, Malibu, Calif.: Undena, 1977, p. 75-79.
- 1979a P. O. Harper, « Court Silver of Sasanian Iran », In Richard Ettinghausen and Ehsan Yarshater ed., *Highlights of Persian Art*, 1, 1979, p. 96-115.
- 1979b P. O. Harper, « Thrones and Enthronement Scenes in Sasanian Art», *IRAN*, 17, 1979, p. 49-64.
- 1982 P. O. Harper, « Reflections on the Whip in the Pre-Islamic Near East: Questions of Identification and Interpretation », *Studia Iranica*, 11, 1982, p. 181-195.
- 1984 P. O. Harper, « Ancient Near Eastern Art », *BMMA*, XLI, No. 4, 1984, p. 1-60.
- 1985 P.O. Harper, « The Ox-Headed Mace in Pre-Islamic Iran », *Hommages et Opera Minora, Papers in Honor of Professor Mary Boyce*, 10, 1985, p. 247-269.
- 1987 P.O. Harper, « Sasanian Silver », In Ehsan Yarshater, *Elr*, II, 1987, p. 1113-1129.
- 1988a P. O. Harper, « Boat-Shaped Bowls of the Sasanian Period », *Iranica Antiqua*, 23, 1988, p. 331-347.

- 1988b P. O. Harper, «Sasanian Silver: Internal Developments and Foreign Influences», In François Baratte ed., *Argenterie Romaine et Byzantine, Editions de Boccard, Paris 11-13 Octobre 1983*, 1988, p. 153-199.
- 1989a P. O. Harper, « A Kushano-Sasanian Silver Bowl », In Meyer and Haerinck ed., *AIO, II, Miscellane in Honor Luis Vanden Berghe*, 1989, p. 847-866.
- 1989b P. O. Harper, « Notes on Bronze Roller-Frames and Plaques », *Anatolia and the Ancient Near East, Studies in Honor of Tahsin Özgüç*, Ankara, 1989, p. 183-191.
- 1990 P. O. Harper, « An Iranian Silver vessel from the Tomb of Feng Hetu », *Bulletin of the Asia Institute*, 4, 1990, p. 51- 59.
- 1991a P.O. Harper, « The Sasanian Ewer ; Questions of origin and influence », *Near Eastern Studies dedicated to H.I.H. Prince Takahito Mikasa on the occasion of his seventy-fifth birthday*, Edited by Masao Mori (Bulletin of the Middle Eastern Cultural Center in Japan), 5, Wiesbaden, 1991, p. 67-84.
- 1991b P. O. Harper, «Luxury vessels as symbolic images : Parthian and Sasanian Iran and Central Asia», *Histoire et Cultes de l'Asie Centrale Préislamique sources écrites et documents archéologiques*, Paul Bernard et Franz Grenet, Paris 22-29 novembre 1988, Paris, éd. 1991, p.95-102.
- 1993 P. O. Harper, « La vaisselle en métal », *Splendeur des sassanides, l'empire perse entre Rome et la Chine (224-642)*, Bruxelles, 1993, p. 95-108.
- 1998 P. O. Harper, « Entlang der Seidenstraße : Frühmittelalterliche Kunst Zwischen persien und China in der Abegg-Stiftung », *Riggisberger Berichte*, 6, Karel Otavsky et al., ed., Switzerland, 1998, p. 215-238.
- 2000 P. O. Harper, « Sasanian Silver Vessels: The Formation and Study of Early Museum Collections », John Curtis ed., *Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods, Rejection and Revival c. 238 BC- AD 642*, British Museum Press, 2000, p. 46-56.
- 2001 P. O. Harper, «Metalwork», *The Splendour of Iran*, Nasrollah pourjavadi (edi.), 2001, p. 100-110.
- 2006 P. O. Harper, *In Search of a Cultural Identity, Monuments and Artifacts of the Sasanian Near East, 3<sup>rd</sup> to 7<sup>th</sup> Century A. D.*, Bibliotheca Persica, New York, 2006.
- 2008 P. O. Harper, « Image and Identity: Art of the Early Sasanian Dynasty », *The Sasanian Era III*, Vesta Sarkhosh Curtis and Sarah Stewart (edit.), 2008, p. 71-87.

- Harper et Meyers 1981 P. O. Harper and P. Meyers, *Silver Vessels of the Sasanian Period*, Royal Imagery, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1981.
- Harper et Marshak 2006 P. O. Harper and B. Marshak, « La vaisselle en argent », *Les perses sassanides Fastes d'un empire oublié (224-642)*, Françoise Demange éd., p. 69-80.
- Henning
- 1937 W. B. Henning, « A list of Middle-Persian and Parthian Words », *Oriental Studies*, IX/ 1, 1937, p. 79-92.
- 1939 W. B. Henning, « The Great Inscription of Šāpūr I », *BSOS*, 9/4 1939, p. 823-849.
- 1945 W. B. Henning, « Sogdian Tales », *BSOAS*, 11/3, 1945, p. 465-487
- 1954 W. B. Henning, « Notes on the great inscription of Šāpūr I, *Jackson Memorial Volume*, Bombay, 1954 [Selected Papers in *Acta Iranica* 15/1977 (2), 415-29].
- 1977a W. B. Henning, « New Pahlavi Inscriptions on Silver Vessels », *Acta Iranica: W. B. Henning Selected Papers*, II, 1977, p. 533-535.
- 1977b W. B. Henning, « A Sassanian Silver Bowl From Georgia », *Acta Iranica: W. B. Henning Selected Papers*, II, 1977, p. 555-558.
- Herrmann 1983 G. Herrmann, *The Sasanian Rock Reliefs at Bishapur: Part III*, *Iranische Denkmaler*, Berlin, 1983.
- Herzfeld 1932 E. Herzfeld, « II. Die Inschriften der Silbergefäße », *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, IV/3, 1932, p. 147-156.
- Heuser et Klimkeit 1998 Manfred Heuser et Klimkeit, *Studies in Manichaean Literature and Art*, Heuser et Klimkeit, edi., Leiden, 1998.
- Hinnelles 1973 John Hinnelles, *Persian Mythology*, England, 1973.
- Hintze
- 2003 A. Hintze, Reviews of Books, *Journal of the Royal Asiatic Society*; 13/3, 2003, p. 403-410.
- 2009 A. Hintze, « Disseminating the Mazdayasnian Religion. An Edition of the Avestan Hērbedestān chapter 5 », *Iranica*, 5, 2009, p. 171-190.
- Hjerrild
- 1984 B. Hjerrild, « Who is the *bayāspān* Daughter? », *Mediotiranica*, W. Skalmowski et van Tongerloo (edi.), 1993, p. 115-121.
- 1988 B. Hjerrild, « Zoroastrian Divorce », *ActIr* 12, 1988, p. 63-72.

- 1993 B. Hjerrild, « Ayōkēn : Woman between Father and Husband in the Sasanian Era », *Medioiranica*, W. Skalmowski et van Tongerloo (edi.), 1993, p. 79-86.
- 2003 B. Hjerrild, *Studies in Zoroastrian Family Law : A Comparative Analysis*, Copenhagen, 2003.
- Holmes Peck 1968 E. Holmes Peck, « A Sasanian Silver Bowl », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 47/2, 1968, p. 23-27.
- Hoving 1969 Thomas P. F. Hoving, « Values and Ornamental Items: The Collection of Mr. and Mrs. Alastair Bradley Martin », *MMA Bulletin*, November 1969.
- Humbach 1990 H. Humbach by cooperation J. Elfenbein, *Erbedestān: an Avesta-Pahlavi Text*, München, 1990.
- Humbach et Skjærvø 1983 H. Humbach, P. O. Skjærvø, *The Sassanian Inscription of Paikuli*, 3.1, Germany, 1983.
- Humbach et al. 1991 H. Humbach, J. Elfenbein et P. O. Skjærvø, *The Gāthās of Zarathushtra and the Other Old Avestan Texts*, I, Heidelberg, 1991.
- Huyse
- 2005 Ph. Huyse, *La perse antique*, Société d'édition les belles lettres, Paris, 2005.
- 2006 Ph. Huyse, « Die Sasanidische Königstitulatur : Eine Gegenüberstellung Der Quellen », *Erān ud Anērān*, J. Wiesehöfer et Ph. Huyse (edi.s), 2006, p.181-201.
- Invernizzi 2003 A. Invernizzi, « Isiac themes at Seleucia-on-the-Tigris », *Parthica*, 5, 2003, p. 63-75.
- Jacquet-Rimassa 2012 P. Jacquet-Rimassa, « Autour du vin : pour un parcours dionysiaque », *Pallas*, 90, 2012, p. 39-51.
- Jones 1928 H. L. Jones, *The Geography of Starbo*, 1928.  
<http://uchicago.edu>
- de Jong
- 1995 A. de Jong, « Jeh the Primal Whore? Observations on Zoroastrian Misogyny », *Female Stereotypes in Religious Traditions*, in R. Kloppenborg et W. J. Hanegraaff (edi.), Leiden, 1995, p. 15-41.
- 2008 A. de Jong, « Jeh », *EIr*, 14/6, p. 618-619.
- Jung Kim 2011 S. Jung Kim, « The Beginning of the East- West Dialogue: an Examination of Dionysiac Representations in Gandhara and Kushan-Mathuran Art », *Beyond Boundaries East and West Cress-Cultural Encounter*, M. Ying Ling Huang (edi.), 2011, p. 16-35.

- Kellens
- 1976 J. Kellens, « Compléments sur le Yasna 31,9 », *SI*, 5/2, 1976, p. 295-297.
- 1999 J. Kellens, « Aši ou le grand Départ », *JA*, 287/2, 1999, p. 457-464.
- 2002-2003 J. Kellens, « Le problème avec Anāhitā », *Orientalia Suecana* 51/52, 2002-2003, p. 317-327.
- 2011 J. Kellens, « Avesta : Survey of the History and CONTENTS OF THE Book », *EIr*, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Khaleghi Motlagh 2012 Dj. Khaleghi Motlagh, *Women in the Shāhnāmeḥ*, Mazda Publ., California, 2012.
- Klimkeit 1982 Hans-Joachim Klimkeit, « Manichaen Art and Calligraphy », *Iconography of Religions XX*, Leiden, 1982.
- Knauer 1999 E. R. Knauer, « Le vêtement des nomades eurasiatique et sa postériorité », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, 143/4, 1999, p. 1141-1187.
- Kotwal
- 1969 Firouz M. P. Kotwal, *The Supplementary Texts to the Šāyest Nē-Šāyest*, Denmaek, 1969.
- 2012 Firouz M. P. Kotwal, « Hērbedestān », *EIr* en ligne.
- Krašeninnikova 1993 N. I. Krašeninnikova, « Deux ossuaires à décor moulé trouvés aux environs du village de Sivaz, district de Kitab, Sogdiane méridionale », *SI*, 22, 1993, P. 53-54.
- Kröger
- 1978 J. Kröger, « Stuc », *The Royale Hunter*, 1978, p. 101-104.
- 1993 J. Kröger, « Décor en stuc », *Splendeur des sassanides, l'empire Perse entre Rome et Chine*, 1993, p. 63-65.
- Kuntz et Warder 1983 R. Kuntz et W. B. Warder, « A Gold Dinar of the Sasanian Queen Buran », *AJN*, 28, 1983, p. 133-135.
- Lala Mitra 1963 R. Lala Mitra, *The Antiquities of Orissa*, II, Calcutta, 1963.
- László et Rácz 1984 Gyula László et Istvan Rácz, *The Treasure of Nagyszentmiklós*, Budapest, 1987.
- Lankarany 1985 F. T. Lankarany, « Daēnā im Avesta, Eine Semantische Untersuchung », *Studien zur Indologie und Iranistik*, 10, 1985.
- Laszlo Toth 2013 Balint Laszlo Toth, « Regards Nouveaux sur le trésor de Nagyszentmiklós, à la suite d'une publication majeur », *Antiquité Tardive* 21, 2013, p. 411-422.



- Leclant 1986 Jean Leclant, « Isis, Déesse universelle et divinité locale, dans le monde Gréco-Romain », *Iconographie classique et identités régionales 26-27 mai 1983*, Lilly Kahil et al., edis., 1986, p. 341-353.
- Lecoq 1997 P. Lecoq, *Les inscriptions de la Perse achéménide*, Gallimard, 1997.
- Lemaire 2003 A. Lemaire, « Les pierres et inscriptions araméennes d'Arebsun, nouvel examen », *Irano-Judaica V*, 2003, p. 138-164.
- Lenzen 1960 V. F. Lenzen, *The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt*, Berkeley, University of California Press, 1960.
- Leriche et Grenet 2011 P. Leriche et F. Grenet, « Bactria », *EIr*, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Lerner  
1977 Judith A. Lerner, *Christian seals of the Sasanian period*, Istanbul, 1977.
- 2006 J. A. Lerner, « The Seal of a Eunuch in the Sasanian Court », *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, I, 2006, p. 113-118.
- Levit-Tawil 1992 Dalia Levit-Tawil, «The Sasanian Rock Relief at Darabgird-A Re-Evaluation», *Journal of the Near Eastern Studies*, 51/3, 1992, p. 161-180.
- Livshits 2004 V. A. Livshits, « Nadpsi I dokumenty [Inscriptions and Documents]», Vainberg ed., *Kalaly-Gyr II. Kul'tovyy tsentr v drevnem Khorezle IV-II vv. Do n.e.* [kalali-Gir II. The Cultic Center in Acienc Chorasmia 4<sup>th</sup>-2<sup>nd</sup> centuries BCE], Moscow, 2004, p. 188-213.
- Livshits /Lukonin 1964 V. A. Livshits/ V. G. Lukonin, «Stredne persidskie I sogdiskie nadpisi na serebjanyx sosudax», *VDI (Vestnik Drevnej Istorii)*, 3, 1964, p. 155- 176.
- Livshits /Xurshudjan 1989 V. A. Livshits/ E.Sh. Xurshudjan, « Le titre mrtpty sur un seau parthe et l'arménien mardpet », *Studia Iranica*, 18-fascicule 2, 1989, p. 169-191.
- Lods 1944 A. Lods, « Eloge funébre de M. Joseph Hackin, correspondant de l'Académie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-lettres*, 88<sup>e</sup> année, 3, 1944, p. 406-412.
- de Longpérier 1866 M. de Longpérier, « Une anecdote iconographique : des coupes Sassanides », *Académie inscriptions et belles-lettres*, Paris, 1866, p. 1-9.

## Lukonin

- 1967 Vladimir Lukonin, *Iran II des Séleucides aux Sassanides*, Traduit de l'anglais par P. Aellig et J. Marcadé, Paris, 1967.
- 1969 V. Lukonin, *The Culture of Sasanian Iran*, Moscow, 1969.
- 1979 V. Lukonin, *Iran V: III<sup>th</sup> Century*, Moscow, 1979.
- 1987 V. Lukonin, *Drevnity I rannesrednevekovy Iran [The Ancient and Early Medieval Iran]*, Moscow, 1987.
- Lukonin / Borisov 1963 V. G. Lukonin and A. Borisov, *Sasanidskie gemmy [Sasanian Gemstones]*, Leningrad, 1963.
- Lurje 2010 P. B. Lurje, *Personal Names in Sogdian Texts*, Wien, 2010.

## Mackenzie

- 1964 D. N. Machenzie, « Zoroastrian Astrology in the Bundahišn », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 27/3, 1964, p. 511-529.

- 1969 D. N. Mackenzie, « The Model Marriage Contract in Pahlavi », *K. R. Cama Oriental Institute*, Bombay, 1969, p. 103-112.

- Mackintosh 1978 M. C. Mackintosh, « Taq-i Bustan and Byzantine Art, A Case for Early Byzantine Influence on the Reliefs of Taq-i Bustan », *IA*, 13, 1978, p. 149-177.

- Macler 1904 F. Macler, *Histoire d'Héraclius par l'évêque Sebēos*, trad. Macler, Paris, 1904.

- Maity 1960 S. K. Maity, « Metrological Study of the Gold Coin of Early India », *JNSIn*, 22, 1960, p. 275-195.

- Malek et Sarkhosh 1998 H. M. Malek et V. Sarkhosh Curtis, « History and Coinage of the Sasanian Queen Bōrān », *The Numismatic Chronicle*, 158, 1998, p. 113-129.

- Manassero 2003 N. Manassero, « Il vaso dipinto di Marv », *Parthica* 5, 2003, p.131-152.

- Marcellinus 1935 Ammianus Marcellinus, *The Romain History*, XIX/I, Loeb classical library edition, 1935. [www.uchicago.edu](http://www.uchicago.edu)

- Markwart 1931 J. Markwart, *A Catalogue of the Provincial Capitals of Ērānshahr*, edi. G. Messina, Roma, 1931.

## Marshak

- 1971 Boris Marshak, *Sogdiiskoe srebro (Sogdian Silver)*, Moscow, Institute Vostokovedniya, 1971.

- 1986 Boris Marshak, *Silberschätze des Orients : Metallkunst des 3.-13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität*, Leipzig, 1986.

- 1989 Boris Marshak and Wakou Anazawa, « Some Notes on the Tomb of Li Xian and His Wife under the Northern Zhou Dynasty at Guyuan, Ningxia, and Its Gold Gilt Silver Ewer with Greek Mythological Scenes Unearthed There », *Cultura Antiqua* 41, no. 4, 1989, p. 49-58.
- 1998 B.Marshak, « The Decotation of some Late Sasanian Silver Vessels and its Subject-Matter », *The Art and Archaeology of Ancient Persia*, V. S. Curtis, R. Hillenbrand et J. Rogers, ed., London, 1998, p. 84-92.
- 1999 B. Marshak, « Sogd V-VIII vv. Ideologiya po pamyatnikam iskusstva [Sogdiana in the 5<sup>th</sup>- 8<sup>th</sup> centuries, Ideology according to the Monuments of Art] », Brykina ed., *Srenyaya Aziya v rannem Srednevekov'e* [Central Asia in Early Medieval Period], Moscow, p. 175-192.
- 2000 B. Marshak, L'art iranien, sogdien et sérindien, La sérinde terre d'échange (Art, religion, commerce du I au X siècle), Paris, p.25-36.
- 2009 B. Marshak, *The Sogdian Art*, Saint Petersburg, 2009.
- Marshal 1921 J. Marshal, *Excavations at Taxila : The stupas and Monsteries at Jauliān*, Calcutta, 1921.
- Masia-Radford 2013 K. Masia-RAdford, « Luxury Silver Vessels of the Sasanian Period», Pott (edi.), 2013, p. 925-940.
- Mavrodinov 1943 N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos*, Budapest, 1943.
- Mc Donough 2013 Scott Mc Donough, « Were the Sasanians Barbarians? Romans Writers on the Empire of the Persians », In Ralph W. Mathisen and Danuta Shanzer ed., *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World, Cultural Interaction and the Creation of Identity in Late Antiquity*, USA, 2013, p. 55-65.
- Mehendale 2012 S. Mahendale, «The Begram Carvings: Itinerancy and the Problem of "Indian" Art», *Afghanistan Forging Civilizations along the Silk Road*, J. Aruz and E. a Valtz Fino (edi.), MMA, 2012, p. 64-77.
- Melikian Chirvani
- 1968 A. S. Melikian Chirvani, « Le griffon iranien de Pise », *Kunst des Orient*, 2, 1968, p. 68-86.
- 1969 A. S. Melikian Chirvani, « Studies in Iranian Metalwork V, A Sassanian Eagle in the Round », *JRAS*, 7, 1968, p. 68-86.
- 1970 A. S. Melikian Chirvani, « Iranian Silver and Its Influence in T'ang China », In Watson, 1970, p. 9-15.

- 1982 A. S. Melikian Chirvani, « Le rhyton selon les sources persanes : Essai sur la continuité culturelle iranienne de l'Antiquité à l'Islam », *Studia Iranica*, 11, 1982, p. 263-292.
- 1992 A. S. Melikian Chirvani, « The Iranian Bazm in the Early Persian Sources », *Res Orientales*, IV, 1992, p. 95- 120.
- 1995 A. S. Melikian Chirvani, « Rekāb : Polylobed Wine Boat from Sasanian to Saljuq Times », *Res Orientales*, VII, 1995, p. 187- 204.
- de Menasce
- 1962 J. de Menasce, « La Rivāyat de Ēmēt ī Ašvahištān », *Revue de l'histoire des religions* 157, 1962, p. 69-88.
- 1964 J. de Menasce, *Feux et fondations pieuses dans le droit Sassanides*, Paris, 1964.
- 1972 J. de Menasce, *Le troisième livre du Dēnkart*, Paris, 1972.
- Meth Srinivasan 1997 D. Meth Srinivasan, *Many Hands, Arm and Eyes, Origin, Meaning and form of Multiplicity in Indian Art*, Leiden, 1997.
- Meyers 1981 Voir Harper / Meyers 1981.
- Meils 2011 Jenifer Meils, *Women in the Ancient World*, the British Museum, 2011.
- Mille 1887 L. H. Mille, *The Zand-Avesta*, Oxford, 1887.
- Moazami 2006 Mahnaz Moazami, « *The Dog in Zoroastrian Religion: Vidēvdād Chapter XIII* », *Indo Iranian Journal*, 49 1/2, 2006, p. 127-149.
- Mochiri
- 1972 M.I. Mochiri, *Etude de numismatique iranienne sous les Sassanides*, I, Téhéran, 1972.
- 1985 M.I. Mochiri, « A propos d'un médaillon d'or de la reine Bōrān », *SI* 14/2, 1985, p. 241-243.
- Mohl 1841-1843 Trad. J. Mohl, *Extraits du Modjmel al-tewarikh* par auteur anonyme, Paris, 1841-1843.
- Moïse Khorène 1969 Moïse Khorène, *Histoire d'Arménie du cinquième siècle*, Livre I et II, Victor Langlois (ed.), Paris, 1969.
- Molé
- 1960 Marijan Molé, « Daēnā, le pont Cinvat et l'initiation dans le Mazdéisme », *Revue de l'histoire des religions*, 157/2, 1960, p. 155-185.
- 1963 M. Molé, *Cult, Mythe et Cosmologie dans l'Iran ancien : le problème zoroastrien et la tradition mazdénne*, Paris, 1963.

- Mousavi 2012 A. Mousavi, *Ancient Near Eastern Art at the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, 2012.
- Movassat 2005 J. D. Movassat, *The Large Vault at Taq-e Bustan: A Study in Late Sassanian Art*, Lewiston, 2005.
- Nautin 1982 p. Nautin, « L'Auteur de la chronique Anonyme de Guidi » : Ellie de Merw, *Revue de l'Histoire des religions*, 199/3, 1982, p. 303-314.
- Nego Ponzi 1967 Maria M. Nergo Ponzi, « Some Sasanian Moulds », *Mesopotamia* 2, 1967, p. 57-92.
- Neusner  
1966 J. Neusner, *A History of the Jews in Babylonia: The Age of Shapur, II*, Leiden, 1966.  
1969b J. Neusner, *A History of the Jews in Babylonia: The Age of Shapur, IV*, Leiden, 1969.
- Oldknow 1991 Thomas, Nancy et Constantina Oldknow (edi.), *By Judgment of the eye: The Varya and Hans Cohn Collection*, Los Angeles, 1991.
- Olivelle 2005 P. Olivelle, *Manu's Code of Law: A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmasāstra*, Oxford, 2005.
- Oliver 1977 Andrew Oliver, *Silver for the Gods: Eight Hundred Years of Greek and Roman Silver*, Toledo Museum of Art, 1977.
- Olson 2008 M. Olson, « Goddesses, Priestess, Queens and Dancers: Images of Women on Sasanian Silver », *Honors Projects*, Illinois Wesleyan University, History Department, 2008.
- Orbeli 1977 J. Orberli, « Sasanian and Early Islamic Metalwork », *A Survey of Persian Art*, II, A. U. Pope et Ph. Ackerman edi., Oxford, 1977, p. 716-770.
- Orbeli / Trever 1935 I. A. Orbeli et K. V. Trever, *Orfèvrerie sasanide (Sasanidskij metal), objets en or, argent et bronze*, Moscou- Leningrad, Akademia, 1935.
- Orsatti 2006 P. Orsatti, « Kosrow o Širin », *EIr*, 2006, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Oswald Wirth M. Oswald Wirth (Trad.), *Etudes historiques sur la perse ancienne*, Nöldeke, Paris, 1896.
- Panaino  
2004 A. Panaino, « Hordād », *EIr* (online), XII/5, p. 458-460.  
2006 A. Panaino, « Women and Kingship: Some Remarks about the Enthronisation of Queen Bōrān and Her Sister Azarmīduxt », *Erān ud Anērān*, J. Wieschöfer et Ph. Huyse (edi.s), 2006, p. 221-240.

- Panaino et Piras 2004 A. Panaino et A. Piras, « Trends and Problems Concerning the Mutual Relations Between Iranian Pre-Islamic and Jewish Cultures », *Melammu Symposia*, IV, Milano, 2004, p. 209-236.
- Paton 1922 W.R. Paton, *The histories*, 1922. <http://uchicago.edu>
- Paul 1979 B. Paul, « La Bactriane à l'époque Kushane d'après une nouvelle publication soviétique », *Journal des savants*, 1979, p. 237-256.
- Pavchinskaia 1994 L. V. Pavchinskaia, « Sogdien Ossuaries », *BAI*, 8, 1994, p. 209-225.
- Peck 1968 Elise Holmes peck, « A Sasanian Silver Bowl », *Bulletin of the Detroit institute of Arts*, vol. 47, no. 2, 1968, p. 22-28.
- Peeters
- 1944 P. Peeters, « Sainte Golinduch, martyre perse (m. 13.7.591) », *Analecta Bollandiana*, 62, 1944, p. 74-125.
- 1947 P. Peeters, « Les ex-voto de Khosrau Aparwez à Sergiopolis », *Analecta Bollandiana*, 65, 1947, p. 5-56.
- Perikhanian 1980 A. Perikhanian, *The Book of a Thousand Judgements (A Sasanian Law-Book)*, New York, 1980.
- Picon 1994 C.A. Picon, « Paire of Drinking Cups (kylikes) », *MMA Bulletin*, 52/2, 1994, p. 13.
- Pirart 2010 Eric Pirart, *Les adorables de zoroastre*, Paris, 2010.
- Piras 2000 Andrea Piras, *Hādōkht Nask 2*, Rome Oriental Series, Rome, 2000.
- Pourshariati
- 2007 P. Pourshariati, « Hamza Al-Isfahānī and Sāsānid Historical Geography of Sinī Mulūk Al- 'Arḍ' Al- Anbiyā », *RO*, XVII, 2007; p. 111-140.
- 2008 P. Pourshariati, *Decline and Fall of the Sasanian Empire: The Sasanian-Parthian Confederacy and the Arab Conquest of Iran*, New York and London, Tauris, 2008.
- Pugačenkova
- 1985 G. A. Pugachenkova, « Les Ostothèques de Miankal' », *Mésopotamia* 20, 1985, p. 147-183.
- 1994 G. A. Pugachenkova, « The Form and Style of Sogdian Ossuaries », *BAI*, 8, 1994, p. 227-243.

- Puschnigg 2006 G. Puschnigg, *Ceramics of the Merv Oasis: Recycling the City*, California, 2006.
- Rackham 1961 Trans. H. Rackham, *Pliny's Natural History*, London, 1961.
- Rackham et al 1949-54 Trans. H. Rackham, Z.H.S Jones et D.E. Eichholz, *Pliny's Natural History*, London, 1949-54, [www.masseiana.org](http://www.masseiana.org).
- Radford 2013 Kate Masia- Radford, « Luxury Silver Vessels of the Sasanian Period », *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, D. T. Potts ed., 2013, p. 920- 942.
- Rahbar 1998 Mehdi Rahbar, « Découverte d'un monument d'époque sassanide à Bandian, Dargaz (nord Khorasan), fouille 1994 et 1995 », *StIr*, vol. 27, 1998, p. 213- 258.
- Ramanuja Achari 2015 P. Sri Rama, *Hindu Iconology: the study of the symbolism and Meaning of Icons*, Simha, 2015.
- Raspopova1980 V. I. Raspopova, *Metallicheskie izdeliia rannesrednevekovogo Sogda*, Leningrad, 1980.
- Riboud 2007 P. Riboud, « Bird-priests in Central Asian Tombs of 6<sup>th</sup> Century China and Their Significance in the Funery Realm », *BAI*, 21, 2007, p. 1-23.
- Rice 1965 Tamara Talbot Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London, 1965.
- Richard 1830 D. Richard (trad.), *Plutarque : les vies des hommes illustres*, IV, livre XI, Paris, 1830, [www.remaele.org](http://www.remaele.org).
- Roberts et Donaldson 1967 A. Roberts et J. Donaldson (trad.), *The Writings of the Fathers by Clement of Alexandria*, IV, Edinburgh, 1967.
- Rodard Céline Redard, <http://eschatologie.hypotheses.org>.
- Róna-Tas 1995 András Róna-Tas, *The Treasure on Nagyszentmiklós: A Golden Contribution to the Reconstruction of History*, 1995, [www.academia.edu](http://www.academia.edu).
- Rosen 1974-75 Elizabeth Rosen, « The Bergam Ivories », *Marsyas* 17, 1974-75, p. 39-48.
- Rosen-Ayalon 1991 M. Rosen-Ayalon, « A Non-Royal Hunter Vessel », *Bulletin of the Asia Institute*, 5, 1991, p. 65- 69.
- Rosenberg 1930 G. F. A. Rosenberg, *Une coupe sassanide inédit avec graffito pehlevi*, *Mémoires du Comité des Orientalistes* 5, Leningrad, 1930, p. 137-144.
- Rosenfield 1967 John M. Rosenfield, *Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley, 1967.
- Ross 1962 Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*, Washington D. C., Vol. I, 1962.

- Rousseau et Northover 2015 V. Roissequ et P. Northover, « Style and Substance : A Bust of a Sasanian Royal Woman as a symbol of Late Antique Legitimacy », *JLA*, 8/1, 2015, p. 3-31.
- Rowland 1974 B. Rowland, *Asie centrale*, Paris, 1974.
- Rubin 1975 Ida Ely Rubin, «The Guennol Collection », *Metropolitan Museum of Art*, 1, 1975.
- Rudy Jansen 1995 Eva Rudy Jansen, *Iconographie de l'hindouisme: les dieux, leurs manifestations et leur signification*, Binkey Kok (edi), Diever, Hollande, 1995.
- Sachau 1879 Tradu. C. E. Sachau, *The Geography of Ancient Nations (Athār-ul Bākiya) Al Biruni*, London, 1879.
- de Saint-Martin et Lefèvre 2010 Pierre de Saint-Martin et Hélèn Lefèvre, *Pakistan terre rencontre I<sup>er</sup>- VI<sup>e</sup> siècle : les arts de Gandhara*, Musée Guimet, 2010
- Santoro 2005 Arcangela Santoro, « Hands in Sleeves, a Note on Iranian-Central Costume in Gandharan Art », *East and West*, 55, 1-4, 2005, p. 279-294.
- Sarre 1923 Friedrich Sarre, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1923.
- Scarcia 2003 G. Scarcia, *Scirin, la regina dei magi*, Milan, 2003.
- Scheil 1927 V. Scheil, « Mythe d'Etana », *Revue d'Assyriologie et Archéologie Orientale*, 24/3, 1927, p. 103-107.
- Schoff 1914 W.H. Schoff, *Parthian Station by Isidore of Charax*, London, 1914. <http://parthia.com>
- Schlerath 1983 B. Schlerath, « Ahrišwang », *Elr* I/7, 1983, p. 673-674.
- Schlerath et Skjærvø 1987 B. Schlerath et O. Skjærvø, « Aši », *Elr* II/7, 1987, p. 750-751.
- Schlumberger 1960a D. Schlumberger, « Descendants non- méditerranéens de l'art grec », *Syria*, 37, 1/2, p. 131-166.
- 1960b D. Schlumberger, « Descendants non- méditerranéens de l'art grec », *Syria*, 37, 3/4, p. 308-309.
- 1965 D. Schlumberger, « Sur l'origine et sur la nature de l'art des Sassanides », *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, huitième congrès international d'archéologie classique Paris 1963, p. 567-577.
- Schüler 1966 Irmgard Schüler, « A Note on Jewish Gold Glass », *JGS* 8, 1966, p. 48-61.



- Schwartz 2003 Martin Schwartz, « Women in the Old Avesta: Social Position and Textual Composition », *Bulletin of the Asia Institute*, Vol. 17, 2003, p. 1- 8.
- Scopello 2005 Madeline Scopello, *Femme, Gnose et Manichéisme: de l'espace mythique au territoire du réel*, Boston, 2005.
- Sebesta et Bonfante 1994 Judith Lynn Sebesta et Larissa Bonfante, eds., *The World of Roman Costume*, Madison, Wisconsin, 1994.
- Shahbazi
- 1983 Shapur Ali Shahbazi, « Studies in Sasanian Prosopography », *Archaeologische Mitteilungen Aus Iran 16*, Berlin, 1983, p. 255-269.
- 1998 A. Shapur Shahbazi, « Studies in Sasanian Prosopography: III. Barm-i Dilak: Symbolism of Offering Flowers », *The Art and Archaeology of Ancient Persia, New Light on the Parthian and Sasanian Empires*, V. Sarkhosh Curtis, R. Hillenbrand et J.M. Rogers (eds.), I. B. Tauris, London, 1998, p. 58-66.
- Shaked 1986 Sh. Shaked, « From Iran to Islam: On Some Symbols of Royalty », *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, VII, 1986, p. 75-91.
- Shaki 1971 M. Shaki, « The Sasanian Matrimonial Relations », *Archiv Orientalni*, 39, 1971, p. 322-345.
- Shenkar
- 2014 M. Shenkar, *Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic World*, Boston, 2014.
- 2015 M. Shenkar, « Images of Daenā and Mithra on two seals from the Indo-Iranian Borderlands », *StIr*, 44, 2015, p. 99-117.
- Shepherd 1964 D. G. Shepherd, « Sasanian Art in Cleveland », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 51/4, April 1964, p. 66-95.
- Shkoda 2009 V. G. Shkoda, « K voprosu o kul'tovykh stsenakh v sogdiyskoy zhivopisi [The Cultic Scenes in Sogdian Paintings] », *SGE*, 45, 2009, p. 60-64.
- Sho'ar 1967 Trad. Dj. Sho'ar, *Tārikh Payambarān va Shāhān- Sinī mulūk al-'ard w'al-'nbīyā* par Hamza al-Isfahani, Téhéran, 1967.
- Skjærvø
- 1983 O. Skjærvø, « Kirdīr's Vision: Translation and Analysis », *AMI*, 16, 1983, p. 269-306
- 1987 O. Skjærvø, « Ard Yašt », *EIr* II/4, 1987, p. 355-356.

- 1995a O. Skjærvø, « Iranian Elements in Manicheism, A Comparative Contrastive Approach, Irano-Manichaica I », *RES Orientals VII*, 1995, p. 263- 284.
- 1995b O. Skjærvø, « Iranian Epic and the Manichean Book of Giants, Irano-Manichaica III », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 48, no.1/2, 1995, p. 187- 223
- 1998 O. Skjærvø, «Iranian Epic Traditions II», *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 51, no. 1/2, 1998, p. 159- 170
- 2007 O. Skjærvø, *Zoroastrian Texts III*, Translated with notes, *EIrCiv*, 102, <http://fas.harvard.edu>
- 2012 O. Skjærvø, « Kartir », *EIr*, XV /6, 2012, P.608-628.
- 2013 O. Skjærvø, « Marriage II », *EIr Online*/
- Skjærvø / Humbach 1983 O. Skjærvø et Helmut Humbach, *The Sasanian Inscription of Paikuli, Part 3.2*, 1983.
- Skjærvø / Harper 1994 O. Skjærvø et O. Harper, «The earliest datable inscription on a Sasanian bowl: Two silver bowls in the j. Paul Getty Museum», *Bulletin of the Asia Institute*, 7, Carol Altman Bromberg, ed., United Kingdom, 1994, p. 181-192.
- Sliwa 1991 Joachim Sliwa, « Bahram Gor and Azade, An Unknown Sasanian Gem in the Collection of Constantina Schmidt-Ciazynski », *Studies in Ancient Art and Civilization I*, 49, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1991, p. 49-52.
- Smirnov 1909 J. I. Smirnov, *Vostočnoe Srebro*, St- Petersburg, 1909.
- Spooner 1966 B. Spooner, « Iranian Kinship and Marriage », *Iran IV*, 1966, p. 51-59.
- Sprengling
- 1940 M. Sprengling, *Shahpuhr I, the Great on the Kaabah of Zoroaster (KZ)*, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 57/4, Chicago, 1940, p. 341-429.
- 1953 M. Sprengling, *Third Century Iran Sapor and Kartir*, Oriental Institute University of Chicago, Chicago, 1953.
- Srinivasan 1997 D. M. Srinivasan, *Many Heads, Arms and Eyes: Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*, Leiden, 1997.
- Stančo 2012 L. Stančo, *Greek Gods in the East: Hellenistic Iconographic Schemes in Central Asia*, Prague, 2012.
- Steinkeller 1992 Piotr Steinkeller, « Early Semitic Literature and Third Millennium Seals with Mythological Motifs », in *Literature and Literary Language at Ebla*, Quaderni Di Semitistica, 18, Pelio Fronzaroli, ed., 1992, p. 243-283.

- Strong 1966 D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver plate*, London, 1966.
- al-Tabarī [Bal‘amī] M. b.Jarīr al-Tabarī, *Chronique de Tabari. Histoire des prophètes et des Rois, de la création à la dernière révélation*, H. Zotenberg trad., 1867-1871 [réimpr. Paris, 2009].
- al-Tabarī M. b.Jarīr *al-Tabarī, Tarikh al-rusul wa’l mulūk*, 5, *The sasanids; the Byzantines, the Lakhmids and Yemen*, C. E. Bosworth trad. New York, 1999.
- Tanaba  
1989 K. Tanaba, « A Discussion of one Kushano-Sasanian Silver Plate and Relation to Gandharan Art », *Orient, Report of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, Tokyo, XXV, 1989, p. 51-80.
- 1996 K. Tanaba, « Sasanian “Apron-Shirt” and the Date of the Two Marble Statues of Sūrya from Khair Khaneh », *La Persia e l’Asia Centrale da Alessandro al X Secolo*, Rome, 1996, p. 489-514.
- Tardieu 1887 Amédée Tardieu (trad.), *Géographie de Strabon*, Paris, 1887, [www.mediterranee.net](http://www.mediterranee.net).
- Tha‘ālibī Abū Mansūr al- Tha‘ālibī, *Histoire des Rois des Perses (Ghurur akhbār mulūk al-furs wa siyarihīm)*, texte arabe publi » et traduit par H. Zotenberg, Paris, 1900.
- Thompson 1976 Deborah Thompson, *Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy*, England, 1976
- Thomson  
1976 R. W. Thomson, *Agathangelos: History of the Armenians*, Albany, 1976.
- 1980 R.W. Thomson, *Moses Khorenats’i : History of the Armenians*, Cambridge and London, 1980.
- Tissot 1986 F. Tissot, *The Art of Ganhara, Buddhist monks’ Art on the North-West Frontier of Pakistan*, Paris, 1986.
- Trever 1937 K. V. Trever, *Novye sasanidskie bliuda (Nouveau plats sassanides de l’Ermitage)*, Moscow, 1937.
- Trever/ Lukonin 1987 K.V.Trever,V.G. Lukonin, *Sasanidiskoe Serebro, Sobranie Gosuderstvennogo Ermitazha. Khudozhestvennaja Kul’tura Irana III-VIII vekon*, Moscou, 1987.
- Trimble 2011 Jennifer Trimble, *Women and Visual Replication in Roman Imperial Art and Culture*, Cambridge, 2011.
- Vahman 1986 Fereydun Vahman, *Arda Wirāz Nāmāg, the Iranian ‘Divina Commedia’*, London, 1986.
- Vanden Berghe

- 1959 L. Vanden Berghe, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leiden, 1959.
- 1978 L. Vanden Berghe, « La découverte d'une sculpture rupestre a Dārābgird », *IA* 13, 1978, p. 135-149.
- 1983 L. Vanden Berghe, *Reliefs Rupestres de l'Iran Ancien*, Bruxelles, 1983.
- 1988 L.Venden Berghe, «Barm-e Delak», *EIr*, 1988, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Vermeule 1965 C. C. Vermeule, « A Greek Theme and Its Survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple », *APS* 109/ 6, p. 361-397.
- Vickers 1995 M. Vickers, « Metrological Reflections: Attic, Hellenistic, Parthian and Sasanian Gold and Silver plate », *StIr*, vol. 24, 1995, p. 163-185.
- von Gall
- 1971 H. von Gall, « Die Mosaiken von Bishapur, Und Ihre Beziehung Zu den Triumphreliefs des Shapur I», *Archaeological Mitteilungen aus Iran*,4, A971, p. 193-205.
- 1990 H. Von Gall, « The Final Capitals at Taq-e Bostan and the Question of the So-called Investiture in Parthian and Sasanian Art», *SRAA* 1, 1990, p. 99-123.
- Waele
- 1977 E. Waele, « Nouvelle miettes de sculpteures rupestre sassanide à Naqs-Rostam », *Syria*, 54/1, 1977, p. 65-88.
- 1978 E. Waele, « Sur le bas-relief sassanide de Tang-e Quandil et le bas-relief au couple de Barm-e Delak », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 11, 1978, p. 9-32.
- Walford 1846 E. Walford, *Ecclsiastical Historea de Evagrius Scholasticus*, Trad. E. Walford, London, 1846.
- Walker
- 1956 J. Walker, *A catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Rerom Umayyad Coins*, British Museum, London, BMCM II, 1956.
- 1967 J.Walker, *A catalogue of the Arab-sassanian Coins (Umayyad Governors in the East, Arab-ephthalistes, 'Abbāsīd Governor in Tabaristān and Bukhārā)*, British Museum, 1967.
- Wayman 1989 A. Wayman, «The Mathurā Set of Astamangala (Eight Auspicious Symbols) in Early and Later Times», *Mathurā*:

- The Cultural Heritage*, Dori Meth Srinivasan edi., New Delhi, 1989, p. 236-246.
- West 1897 Trad. E.W. West, *Sacred Books of the East V*, James Darmesteter et L. H. Mills (edi.), Oxford University Press, 1897.
- Whiby 1988 M. Whiby, *The Emperor Maurice and his Historian: Theophylact Simocatta on Persian and Balkan Warfare*, London, 1988.
- Widengren 1967 G. Widengren, « Primordial Man and Prostitute: A Zervanite Myth in the Sassanide Avesta », *Studies In Mysticism Presented to Gershom G. Scholem, Jerusalem*, 1967, p. 227-34.
- Wiesehöfer 2001 J. Wiesehöfer, *Ancient Persia*. London, 2001.
- Windengern 1961 G. Windengern, « The Status of the Jews in the Sasanian Empire », *IA*, I, 1961, p. 117-162.
- Winkes 1979 R. Winkes, « Pliny's Chapter on Roman Funeral Customs in the Light of Cipeatae Imagines », *AJA* 83/4, 1979, p. 481-484.
- Winter 1980 I. J. Winter, *A Decorated Breast Plate from Hasanlu, Iran*, Philadelphia, 1980.
- Wirth 1896 Etudes historiques sur la Perse ancienne per Th. Möeldeke, Trad. Par M. O. Wirth, Paris, 1896.
- Wittkower 1977 Radolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977.
- Yatsenko 2011 S. A. Yatsenko, Clothing, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)
- Zaehner  
1955 R. C. Zaehner, *Zurvan: A Zoroastrian Dilemma*, Oxford, 1955.
- 1956 R. C. Zaehner, *The Teachings of The Magi*, London, 1956.
- Zarshinash 2012 Zohre Zarshinas, « Qiseye Paurva dar Abān Yašt », *Farhangistan I*, 2012, p. 39-52.
- Zamāni 2011 'Abbās Zamāni, *Ta'sīr-i Hunar Sasani dar Hunar Eslamī*, Tehran, 2011.
- Zayadine 1991 F. Zayadine, « L'iconographie d'Isis à Pétra », *Mélanges de l'école française de Rome, Antiquité*, 103/1, 1991, p. 283-306.
- Zazoff  
1970 Peter Zazoff, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*, III, München, 1970.

- 1983 Peter Zazoff, *Die Antiken Gemmen*, München, 1983.
- Zhang 2000 Guang da Zhang, « Une représentation iconographique de la Daēnā et de la Daēva ? Quelques pistes de réflexion sur les religions venues d'Asie centrale en Chine », *La Sérinde terre d'échanges : art, religion, commence du I<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, 2000, p. 191-202.
- Zimer 1993 St. Zimer, « L'interprétation des noms propres Moyen-Iraniens, question de méthode », *Mediotiranica*, W. Skalmowski et A. von Tongerlo (ed.), Louvain, 1993, p. 193-206.
- Zotenberg 1984 Trad. H. Zotenberg, *Tabarī : La chronique, Histoire des prophètes et des rois de la création à David de Salomon à la chute des Sassanides, Vol.1*, Paris, 1984.

### *Catalogues de collections*

- Catalogue Paris 1858 M. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1858.
- Catalogue Tokyo 1966 *Silk Road and Shosoin*, Nihon no Bijustu, 6, Hayashi Ryōichi, Tokyo, 1966.
- Catalogue Tokyo 1968 *Glassware and Metalwork*, Shinji Fukai, Tokyo, 1968
- Catalogue Guennol 1975 I. E. Rubin, ed., *The Guennol Collection of Mr and Mrs. Alastair B. Martin*, New York, I, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
- Catalogue Berlin 1979 Museum für Islamische Kunst Berlin, *Katalog 1979 (zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage ...)*, Berlin-Dahlem, 1979.
- Catalogue Victoria and Iranian World 8th-18th Albert Museum 1982 A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Centuries*, London, 1982
- Catalogue Sackler 1992 A. C. Gunter / p. Jett, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Washington D. C., Smithsonian Institute, 1992.
- Catalogue Vienne 2011 Judith A. Lerner and N. Sims-Williams, *Seals, Sealings and Tokens from Bacteria to Gandhara (4th to 8th Century CE.)*, Studies in the Amanur Rahman, 2, Vienne, 2011.
- Catalogue du Musée Reza Abbasi 2013 *The Glory of Metal, a Selction of the Metamwork Collection of Reza 'Abbasi Museum*, Shahram Heydarabadian, Tehran, 2013.

### *Catalogues d'exposition*

- New York 1940 Phyllis Ackerman, ed., *Exposition on Persian Art*, The Iranian Institute, New York, 1940.
- Paris 1949 A. Godard, ed., *Catalogue illustré de l'exposition de l'art iranien au musée Cernuschi*, 1949.
- Paris 1958-1959 Ph. Stern, E. Sidet et M. Hallade, ed., *L'art du Gandhara et de l'Asie Centrale dans les collections du Pakistan, de Berlin et de Rome*, Musée Guimet, Paris, 8 nov.1958 – 15 jan.1959.
- Paris 1961 *7000 ans d'art en Iran*, Petit Palais, Paris, Octobre 1961-Janvier 1962.
- Genève 1966 *Trésors de l'ancien Iran*, Musée Rath, Genève 1966.
- Ann Arbor 1967 *Sasanian Silver, Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran*, The University of Michigan Museum of Art, August-September 1967.
- New York 1978 P. O. Harper, ed., *The Royal Hunter, Art of the Sasanian Empire*, The Asia Society, 1978.
- Tokyo 1981 K. Tanabe, *Silk Road Gold and Silver in Japan*, The Ancient Orient Museum, Tokyo, October- November 1981.
- New York 1990 D. von Bothmer, ed., *Glories of the Past, Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, September 14, 1990-January 1991.
- Bruxelles 1993 *Splendeur des sassanides, l'empire perse entre Rome et la Chine [224- 642]*, Musée Bruxelles, 15 février au 25 avril 1993, Bruxelles, 1993.
- Wien 1996 *Weihrauch und Seidenstraße, Alte Kulturen un der Seidenstraße*, Kunsthistorisches Museum, Wien, 21 Janner - 14 April 1996.
- Wien 2000a *7000 Jahre Persische Kunst, Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Téhéran*, Kunsthistorisches Museum, Wien, 22 November 2000 bis 25 März 2001.
- Wien 2000b *7000 ans d'art perse, chefs-d'œuvre du Musée national de Téhéran*, édité par Wilfried Seipel, version française, Paris, 2000.
- New York 2004 *China, Dawn of a Golden Age, 200-750 AD*, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2004.
- Paris 2006 *Les perses sassanides, Fastes d'un empire oublier (224-642)*, Musée Cernuschi, Paris, 15 septembre- 30 décembre 2006, Paris musées, Editions Findakly.
- UNESCO 2006 *Catalogue of the National Museum of Afghanistan 1931-1985*, F. Tissot, UNESCO, Paris, 2006.

Paris 1995

*Sérinde, terre de Bouddha : dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Grand Palais, Paris, 24 Octobre 1995- 19 février 1996.

***Dictionnaire***

- B. Gharib, “*Sogdian Dictionary (Sogdian- Persian- English)*”, Farhangān, Téhéran, 1995.
- M. Scopello, « Mani », *Dictionnaire de l'antiquité*, Jean Leclant, édi., Paris, 2005.
- Amanry, Michel e.a. (sous la direction), *Dictionnaire de numismatique*, Paris, Larousse, 2006.
- J. March, « Dionysus or Bacchus », *Dictionary of Classical Mythology*, 1998, p. 136-137.





## Index

### A

Ābān Yašt, 67, 75  
acanthé, 86, 199  
Achéménide, 68, 77, 78, 108  
Ackerman, 5, 108, 109, 131, 132  
Ādur-duxt, 172  
Afghanistan, 6, 61, 64, 65, 247, 248, 249, 276, 277, 287  
Afrasiyab, 5  
Āfirīn-duxt, 172  
Aghatange, 68  
Aghayan, 188  
ahamkara, 232  
Ahriman, 42, 43, 44, 79  
Ahura Mazdā, 42, 55, 57, 81, 89, 92, 180, 212  
Al-Biruni, 61  
Alföldi, 106  
al-Sabah, 111, 149, 150  
Amertāt, 55  
Amāša Spāntas, 52, 55, 56, 57, 59, 66, 291  
Amurdād, 52, 56, 57, 106, 291  
Anāhitā, 1, 51, 52, 55, 56, 59, 67, 68, 69, 70, 72, 73,  
74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,  
95, 102, 107, 120, 161, 176, 177, 185, 187, 190,  
202, 212, 220, 224, 237, 238, 242, 245, 246, 282,  
283, 291, 293, 294  
Antioche, 12, 50, 152  
Apamée, 147  
Aphrodite, 55, 109  
Ard Yašt, 89  
Ardahang, 134  
Ardashir III<sup>e</sup>, 35, 81  
Ardašir I<sup>er</sup>, 85, 175, 179, 180  
Ardoxsho, 142, 147, 150  
Ārmaiti, 55, 56, 57, 89, 92, 291  
Arménie, 3, 8, 9, 10, 12, 24, 68, 70, 160  
Arsaces III<sup>e</sup>, 10  
Arsane, 23, 24, 47  
Artaxerxés II<sup>e</sup>, 68  
artha, 232  
Aša Vahištā /Ardvahišt, 57  
Aši, 52, 55, 56, 67, 89, 90, 91  
Asie Centrale, 9, 12, 55, 104, 115, 134, 151, 225, 248  
Avesta, xiii, 21, 50, 51, 55, 57, 59, 67, 79, 80, 87, 88,  
89, 92, 103, 107, 112, 177, 202, 220, 233, 237, 246,  
284, 285, 292  
Ayōkē, 21  
Azāda, 52, 56, 121, 123, 124, 125, 131, 132, 133, 292  
Āzarmīgduxt, 27, 30, 35, 39, 40, 41  
Azarnouche, 79, 156, 157, 158  
Azarpay, 104, 106, 107, 112, 113, 114, 146  
Azerbaïdjan, 47

### B

Bacchus, 205, 207, 208, 209, 218, 221, 224  
Bactriane, 3, 6, 8, 9, 10, 73, 149  
Bahrām Chobin, 12  
Bahrām Gūr, 122, 133  
Bahrām I<sup>er</sup>, 9, 85, 180

Bahrām II<sup>e</sup>, 9, 36, 47, 75, 77, 80, 94, 95, 164, 167, 180,  
182, 183, 184, 185, 194, 202, 242, 292  
Bahrām V, 56, 121, 131, 132  
Bahrām V<sup>e</sup>, 10, 11, 48, 52, 121, 123, 124, 129, 130,  
133  
Balkh, 12, 143  
bāmbišnām bāmbišn, 161  
Bandian, 143  
banquet-Bazm, 52  
barsom, 75, 180  
Bāzāklik, 135  
Bāzrangī, 159  
Begram, 64, 276, 277, 278  
Beth Armaie, 34  
Bija-Najman, 66  
Bishopur, 49, 50, 86, 181, 183, 187, 208, 236, 261, 278  
Bisotun, 85  
Bōkhtshābuhr, 178  
Bōrān, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 47, 124, 169, 170, 171,  
188, 190, 292, 293  
British Museum, 4, 62, 65, 99, 100, 101, 126, 127,  
173, 177, 189, 200, 206, 209, 210, 213, 218, 222,  
224, 292  
Brunner, 5, 51, 172, 173, 176, 177, 194  
buddhi, 232  
Bundahišn, 42, 43, 57, 58, 112, 141, 233, 284  
Burz-Mihr-duxt, 172, 173  
Byzance, 10, 11, 12, 27, 37, 115, 118, 191, 197, 214

### C

Čagar, 21  
Čašmag bānūg, 164  
Chabouillet, 4  
Chal Tarkhan-Eshqābād, 133  
Chaltarkhan, 49  
Chhannavīra, 230  
Christensen, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 37, 38,  
79, 83, 155, 159, 163, 175  
Cincinnati Art Museum, 194, 196, 275  
Cinvad, 93  
Činvad puhl, 93  
cit, 232  
Cleveland Museum of Art, 64, 65, 73, 119, 120, 258,  
272  
Constantin I<sup>er</sup>, 10  
Constantinople, 10, 29, 214  
croix patriarcale, 222  
croix pattée ployée, 222  
croix potencée, 222  
Cs. Bálint, 115, 120  
Ctésiphon, 10, 11, 12, 17, 25, 31, 49, 159, 163, 175,  
252

### D

imago clipeata, 192  
Dadestan Menog ī Xrad, 98  
Daēnā, 52, 55, 56, 67, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100,  
101, 102, 103, 154, 176, 190, 292

Dalton, 4, 126, 127, 210, 223, 224  
 dana, 232  
 Dārābgird, 76, 77, 80, 84, 85, 164, 181  
 Darius I<sup>er</sup>, 76  
 Daryae, 37, 39, 40, 170, 171, 206, 207, 234  
 Dastadjird, 12  
 Daštīk, 172  
 daya, 232  
 de Jong, 20, 41, 42, 43, 44  
 Dēnag, 25, 162, 163, 165, 167, 175, 176, 179, 186, 200  
 Dēnkard, 19, 20, 237, 238  
 dharma, 232  
 Dīnawarī, 35  
 Dioclétien, 23, 78  
 Dionysos, 45, 127, 205, 207, 208, 209, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 246, 270, 293  
 Djund-i Shapur, 11  
 Drvaspa, 64  
 Duchesne-Guillemin, 59, 60, 221, 223, 234, 235, 236, 237, 250, 255, 256, 257, 258, 261  
 Duxt-anōš, 172, 173

## E

Ecbatane, 68  
 Egina, 107, 113  
 emblemata, 191  
 Ērānšahr, 27, 40  
 Erdman, 4  
 Etana, 104, 106, 107, 292  
 Ettinghausen, 5, 121, 122, 125, 131, 132, 208, 245, 246, 250, 283  
 Eugène Flandin, 4  
 eunuque, 178, 179  
 Euphrate, 33, 37  
 Eutropius, 24

## F

Farroxzād, 35, 36  
 Farroxzād-Kosrow, 35  
 Firdowsi, 34  
 Fīrūzābād, 81  
 Foroughi, 84, 99, 176  
 Foundoukistan, 5  
 Freer Gallery of Art, 129, 194, 196, 218, 221, 224, 248, 249, 258, 275  
 Frye, 4, 5, 37, 51, 97, 121, 171, 176, 185, 194, 196

## G

Galère, xii, 9, 23, 24, 169  
 Gandhara, 10, 78, 104, 106, 119, 126, 127, 224, 278, 287  
 Ganyède, 104, 106, 109, 113, 116, 118, 119, 120  
 Garuda, 104, 106, 114  
 Gāthās, 51  
 Gè, 142, 147, 148, 149  
 Ghrshman, 5, 16, 18, 50, 74, 78, 85, 86, 87, 152, 153, 188, 209, 210, 211, 212, 226, 241, 245, 249, 250, 253, 254, 261, 262, 263, 279, 280, 281, 282

Gignoux, 5, 39, 59, 79, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 143, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 194, 198, 199, 208, 213, 214, 215, 243  
 Göbl, 75, 168, 171  
 Goldman, 105, 127, 128, 129  
 Golinduch, 29  
 Gordyeh, 26  
 Götchihir, 159  
 Grenet, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 95, 100, 101, 141, 174, 177, 178, 179, 185, 215, 218  
 Gupta, 65, 66, 114, 147, 227, 228, 277, 287  
 Gyselen, 2, 4, 5, 41, 74, 75, 99, 100, 101, 102, 110, 111, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 206, 214, 215, 222  
 Gyula László, 114

## H

Hādōxt Nask, 55, 98  
 Hajiābad, 49, 186, 188  
 Hamadan, 69  
 Hamza al-Isfahani, 38  
 Haoma, 42, 106  
 Hāra, 230  
 Harper, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 60, 61, 65, 72, 73, 83, 101, 102, 104, 110, 111, 112, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 149, 150, 151, 186, 188, 189, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 208, 222, 224, 225, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 260, 261, 267, 274, 283  
 Hasanlu, 104, 107  
 Henning, 5, 99, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 194  
 hephtalites, 9, 10  
 Héraclius, 12  
 Herzfeld, 4, 5, 52, 83, 94, 96, 245  
 Hišām Ibn ‘Abdi al-Melik Ibn Merwān, 38  
 Homère, 207  
 Hordād, 52, 56, 57, 291  
 Hormizd I<sup>er</sup>, 9, 160  
 Hormizd I<sup>er</sup> Kouchanshah, 9  
 Hormizd III<sup>e</sup>, 10, 25, 175  
 Hormizd IV<sup>e</sup>, 12  
 Hortāt, 55  
 Huns hephtalites, 10  
 Huysse, 162, 171

## I

Ibn Qurdadī, 132  
 Ifra Hormizd, 24  
 imago clipeata, 191, 192, 193, 198, 224, 293  
 Immortels Savants, 55, 56, 57  
 Inanna- Ištar, 219  
 indo-iranienne, 51  
 Invernizzi, 152, 153, 154  
 Isis- Tyché, 135  
 Išo‘yabh, 37  
 Istakhr, 38, 69, 159, 180

## J

jaqrata, 232  
jashn-i Nilufar, 61  
Jeh, ix, 41, 42, 43, 44  
Joseph Hackin, 248, 276, 277  
Julien l'Apostat, 10  
Justinien, 12, 190

## K

ka'ba-ye Zardosht, 52  
Kab'ay-e Zardušt, 36  
Kaboul, 24, 248, 276  
kadag-bānūg, 22  
kama, 232  
Kartīr, 9, 79, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 183, 189, 292  
Kartīr Sar Mašhad, 79  
karuna, 232  
Kavād I<sup>er</sup>, 10, 11, 25, 26  
Kawami, 273, 274  
Kellens, 51, 55, 67, 70  
Keller, 71  
Kengavar, 69  
kephalaia, 137, 143  
Kermanshah, 69, 81, 263  
Ketu, 112  
Kēyūra et kankana, 230  
Khuzistan, 29, 33  
Kish, 17, 49  
Klimkeit, 134, 135, 136, 138, 139, 146  
Kocho, 134, 144, 145, 146  
Kočo, 134  
kolāh, 94, 193, 198  
korymbos, 71, 74, 80, 81, 82, 84, 86, 120, 125, 129, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 211, 215, 242, 267, 271, 272, 273, 275, 283, 284, 287, 293  
Kosrow I<sup>er</sup>, 11, 12, 15, 26, 29, 48, 51, 155, 156, 198  
Kosrow II<sup>e</sup>, 11, 12, 15, 17, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 39, 41, 47, 48, 70, 81, 82, 102, 156, 170, 171, 188, 189, 190, 195, 206, 242, 291, 292  
kouchane, 9  
Kouchano-Sassanides, 9  
Koudzadeh, 22  
Kubera, 126, 127  
kulāf, 75, 168  
Kundala, 230  
kunišn, 92, 93, 98, 100  
kustīg, 79

## L

Le Coq, 146  
le roi chassant, 14  
Le roi trônant, 17  
Livshits, 5, 214  
Los Angeles County Museum, 195  
Lukonin, 5, 47, 70, 71, 72, 75, 80, 107, 132, 151, 163, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 201  
Luristan, 151

## M

M. L. Carter, 5, 65, 127, 217  
Malalas, 24  
Malek Iraj Mochiri, 41  
manas, 232  
Mani, 9, 69, 134, 135, 137, 139, 140, 144, 292  
Manichéen, 56, 134  
Marcel Dieulafoy, 4  
Mardānšāh, 30  
Margiane (Mérv), 10  
Marshak, 5, 14, 16, 17, 18, 61, 63, 64, 107, 109, 110, 131, 222, 257, 258, 285  
Maryam, 26, 27, 28, 29, 30, 37  
Mas'udi, 27, 38  
Masia-Radford, 17, 285  
Mauli, 230  
Maurice, 12, 27, 28, 29, 30  
Mavrodinov, 106, 114, 116, 117, 118, 119  
Mazdak, 11  
Mazdakisme, 11  
médaillon, 1, 13, 14, 45, 47, 60, 62, 71, 105, 116, 126, 127, 147, 148, 149, 150, 158, 169, 171, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 221, 222, 247, 252, 255, 257, 268, 269, 293  
Medvedev, 70  
Mehendale, 276, 277, 278  
Mehragān, 106  
Mehrak, 22, 23  
Merv, xiii, 8, 209, 216, 218, 226  
Mésèna, 167  
Mésopotamie, 7, 9, 10, 37, 82, 214, 219, 224  
Metropolitan Museum of Art, 72, 121, 124, 125, 127, 192, 194, 195, 196, 199, 200, 202, 220, 274, 275, 293  
Miankal, 66  
Miho Museum', 189  
Mirkhond, 24, 26, 28, 33, 35  
Mithra, 68, 75, 89, 106, 108, 177, 243  
moksha, 232  
Moon-boat, 135, 137, 138, 139, 146  
mosaïque, 45, 50, 135, 147, 187, 188, 211, 236, 252, 261, 279, 282  
moscophore, 72  
Mosig-Wal-burg, 75  
Moyen-Perse, 22, 43, 46, 50, 55, 103, 160, 170, 173, 184, 194, 206, 214  
Mtskheta, 193, 203  
mudita, 232  
Murrōd ī bānūg, 165  
Musée de Naples, 222  
Musée du Cinquantenaire de Bruxelles, 220  
Musée du Louvre, 189, 236  
Musée Melli d'Iran, 46, 151, 192, 255, 256, 268, 271  
Musée National de Cracovie, 132  
musique aérophones, 234  
musique idiophones, 234  
musique membranophones, 236

## N

nagini, 104  
Nagyszentmiklós, 104, 106, 114, 116, 118, 119

Naqš-e Rajab, 76, 161, 163, 179, 181  
Narseh, ix, 9, 23, 24, 47, 69, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 160,  
164, 165, 166, 167, 169, 185, 291  
Narsehdukht bānūg, 164  
Negro Ponzi, 193, 251, 252  
Nera Vuin, 114  
Nihavand, 151  
Nisa, 5  
Nöldeke, 28, 35, 37  
Nowruz, 61, 62, 217

## O

Ohrmazd, 42, 43, 57, 58, 79, 80, 83, 100, 160, 166,  
167, 207  
Öhrmazd I<sup>er</sup>, 74, 75  
Oleg Grabar, 5  
Olympiens, 207  
Omeyyades, 13  
Orbeli, 4, 5, 245  
Östāndār de Verōzān, 110  
Ouïghour, 78  
Ouzbékistan, 66, 277  
Oxus, 4, 11, 140, 143

## P

pādixšāay, 21  
Pādixshay, 21  
palla, 127  
Panaino, 25, 27, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 38, 171, 175,  
176  
parthe, 13, 60, 82, 151, 154, 179, 182, 193  
Pascal Coste, 4  
Pazyryk, 5, 238  
Penjikent, 5  
Perm, 2, 4, 70  
Pērōz, 10, 25, 26, 81, 160, 163, 175  
Pērōzdoxt, 26  
Persépolis, 69  
Philippe Stern, 277  
Pirart, 41, 42, 56, 67, 68, 80, 89, 90, 92, 93, 122  
Pline, 68  
Pope, 5  
Pourshariati, 37, 38, 40  
Proche Orient, 2, 13, 23, 104, 111, 219  
Psaltérion, 237  
Punjab, 104, 107, 113, 114, 126  
Pūrān, 35  
Puranas, 228  
Pusfarrox, 36

## R

Rāhu, 112  
Rawlinson, 78  
Rayy, 47, 49  
Rōdag, 167  
Rōdduxt, 165  
Rowland, 64, 65  
Roy Davidson, 277  
Rōz-veh, 172

ruvan, 92, 93

## S

šahr bāmbišn, 161  
Salmās, 179, 180  
Samarkand, 66  
Santoro, 77, 78, 79  
Sarāb-e Bahram, 182  
Sarab-e Qandil, 182  
Sar-e Mašhad, 94, 95, 102, 103, 199, 292  
Sargveshi, 164, 194, 198, 199, 203, 293  
Sāsān, 11, 36, 38, 39, 40, 159, 162, 176  
sassanides métropolitains, 8  
Satar, 21  
satya, 232  
Sauvaget, 4  
Sebēos, 35  
Shahbazi, 76, 77, 84, 164  
Shahr-banu, 188, 190  
Shapur I<sup>er</sup>, 9, 22, 49, 52, 69, 84, 85, 160, 162, 163, 165,  
166, 167, 175, 180, 181, 241, 293  
Shapur II<sup>e</sup>, 10, 14, 25, 45, 49, 70, 85, 189, 190  
Shapur III<sup>e</sup>, 48, 214, 215  
Shāpurduxtak, 47, 185  
Shepherd, 64, 73, 74, 119, 245  
Shīrīn, 26  
Shiva, 65, 228  
Shunga, 63, 277  
simurgh, 18  
Siraschakra, 231  
Skjærø, 89, 95, 136, 137, 138, 140  
Smirnov, 4  
Sogdiane, 6, 8, 11, 241, 287  
Spāhbed, 39  
Spandārmad, 43, 52, 57  
Sprening, 162  
Sraoš, 89  
Staatliche Museum de Kassel, 131, 132  
State Hermitage Museum, 2, 60, 105, 106, 121, 124,  
129, 130, 131, 132, 163, 175, 178, 190, 212, 257,  
270, 271  
Staxryād bāmbišn, 166  
Strabon, 68  
Strelkoff, 245  
Stroganoff, 70, 71, 72, 73  
Strong, 6  
Surkh Kotal, 5  
Suse, 68, 250, 252  
Šušēn-duxt, 25  
sushupti, 232  
svapna, 232  
Syrie, 23, 27, 37, 68, 135, 147, 148, 152, 153

## T

Tabarī, 25, 30, 39, 163  
Takh-i Sulaiman, 49  
Tang, 3, 12, 115, 135, 184, 185, 242  
tapa, 232  
Tāq-e Bostān, 15, 74, 76, 81, 85, 86, 102, 171, 220,  
235, 236, 256  
Taq-i Kisra, 49

Théodore Bar Koni, 43  
Théophylacte, 28  
Tigre, 37  
Tirgān, 62  
Tokharistan, 8  
tondo, 191  
Tourfan, 78, 134  
Toyuq, 135  
Trever, 4, 67, 68, 69, 70, 106, 107, 119  
Turcs, 12, 26, 115  
turiya, 232

## U

Undra-bandha, 230  
upeksha, 232  
Uruk, 219

## V

Valérien, 9  
Van den Berghe, 84  
Vendīdād, 42  
Vishnu, 228, 235  
Vištāsp Yašt, 92  
Vohu Manah/ Vahman, 57  
Vrθragna, 122

## W

Warāzdukht, 165, 167

Weh-az-Amid-Kawād, 41

## X

Xenophon, 77, 78  
Xerxès I<sup>er</sup>, 76  
Xšaθra Vairya/ Šahrēvar, 57  
Xvasrāyūn, 21  
xwarrah, 214, 243, 244  
xwēdōdah, 21, 161

## Y

Yakshini, 62, 63, 64, 292  
Yār-khoto, 134  
yashka, 126  
Yasna Haptañhāiti, 51  
yazata, 55, 67, 92, 244  
yazatas,, 55  
Yazdān-duxt, 173  
Yazdān-Friy-Šābuhr, 214  
Yazdgird I<sup>er</sup>, 11, 25, 48  
Yazdgird II<sup>e</sup>, 10, 11, 25, 48, 163, 175, 215  
Yazdgird III<sup>e</sup>, 12, 30, 188, 190

## Z

Zādspram, 58, 93, 243  
Zarafshān, 66  
Zeus, 104, 107, 109, 113  
Zurvanisme, 43, 44