

# ART MONUMENTAL et PRATIQUES CÉRÉMONIELLES

des héritiers de l'Empire hittite

*En l'espace de cinq siècles, de 1200 à 700 avant notre ère, se développe au Levant un art monumental d'une originalité et d'une force émotionnelle telles qu'il allait profondément influencer l'ensemble des langages visuels de tout le Bassin méditerranéen. Cet art ne peut être pleinement apprécié que s'il est replacé dans un contexte plus large de pratiques cérémonielles particulières, liées à une culture urbaine innovante.*

Alessandra GILIBERT, professeure d'archéologie orientale, université de Venise  
Traduit de l'italien par Anne-Sophie Faullimmel



Sur les dépouilles de l'Empire hittite, disparu au début du XII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, se construit un maillage florissant de principautés et de cités-États. Parmi les composants essentiels de ce réseau politique naissant figurent plusieurs centres administratifs importants, sortis indemnes de l'effondrement de l'Empire hittite et répartis notamment le long des rives du haut Euphrate. Dans ces régions, comme c'est le cas avec la cité emblématique de Karkemish, la culture politique de tradition hittite, certes recalibrée sur des équilibres profondément modifiés, se maintient avec

Procession et cérémonie sur un relief de Malatya, XI-VII<sup>e</sup> siècle. Ankara, musée des Civilisations anatoliennes.

© Alamy/P. William

une certaine vigueur pendant plusieurs siècles. Ailleurs, des personnalités politiques jusque-là inconnues assurent progressivement leur mainmise sur des territoires interstitiels de la côte méditerranéenne, dans la vallée de la Syrie occidentale et au-delà, le long des grandes routes caravanières qui relient les hauts plateaux anatoliens et la côte levantine à l'Assyrie. Ainsi émergent des cités comme Tell Halaf



Malatya, relief « K ». Le roi Pugnus-mili offre une libation au dieu de l'Orage. Le dieu est figuré deux fois : monté sur son char et face au souverain. © Alamy/P. William

et Zincirli, fondées *ex novo* par des élites guerrières de langue araméenne, dans des zones où tout autre pouvoir fort fait alors défaut.

En quelques générations, le Levant voit s'articuler sur son territoire une mosaïque de cités-États à vocation commerciale et en constante rivalité les unes contre les autres. Malgré des ascendances linguistiques singulières et des trajectoires identitaires distinctes, les dynasties locales partagent des problématiques similaires. La légitimation politique interne apparaît à chacune d'entre elles comme une priorité absolue : libérés de leurs liens vassaliques, mais en même temps privés de toute autorité suprarégionale, les princes et les souverains araméens et « néo-hittites » doivent consolider leur propre pouvoir en gagnant avant tout l'adhésion de leurs sujets. Cette nécessité conduit à l'élaboration d'un nouveau lexique politique et de nouvelles formes d'autoreprésentation qui accordent une place de premier plan aux célébrations publiques, telles que les processions, les « triomphes », ou d'authentiques spectacles à caractère religieux. L'organisation de l'espace urbain s'en trouve immédiatement modifiée : accessible par des portes monumentales, le cœur même de la cité est redessiné pour accueillir de vastes places cérémonielles capables de rassembler une grande partie de la population locale. Dans cette véritable scénographie politique, les murs externes des édifices officiels sont ornés de longs bas-reliefs et d'inscriptions

sur pierre ; parallèlement, des statues colossales de souverains divinisés sont érigées en différents lieux stratégiques à forte charge sémiotique.

### L'invention d'un art public

L'élément le plus remarquable de l'art monumental développé par les héritiers de l'Empire hittite est donc sa dimension publique et spectaculaire. Cet aspect est d'autant plus frappant qu'au Proche-Orient, jusqu'à cette époque, l'art figuratif monumental n'était presque jamais accessible à tous ni visible dans sa totalité. Les premiers à avoir pratiqué ce nouvel art furent les centres d'ancienne tradition hittite qui, sur la base d'expériences précédentes, rehaussèrent d'images religieuses les portes urbaines de leurs cités. Les traces les plus anciennes de cette phase remontent à la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle et ont été découvertes à Malatya, où le premier souverain indépendant, adoptant une iconographie hittite classique pour mieux asseoir son pouvoir, se fit représenter en train d'accomplir une libation face aux principaux dieux du panthéon local. Sur ces premiers exemples, le relief semble fonctionner comme une fenêtre ouverte sur un événement ésotérique de communication entre le roi et la divinité, dans un espace à la confluence entre le réel et le transcendant, le public assistant d'une certaine manière à la scène de l'extérieur.

Dans un deuxième temps, à partir de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle, les scènes religieuses évoluent et apparaissent aux côtés de compositions profanes ou à visée plus expressément propagandiste, exhibées



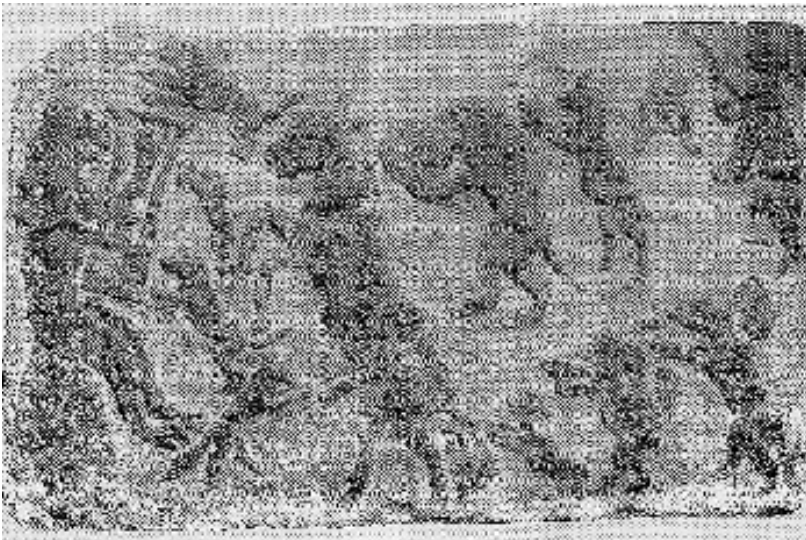
Karkemish, relief monumental représentant un char de guerre écrasant un ennemi mis à nu et suppliant. © Alamy / P. William

sous forme de longues séquences illustrant des rituels choraux et inclusifs. À Karkemish, la place cérémonielle de la cité est dominée par l'image quasi « cinématographique » d'une procession triomphale ouverte par les divinités poliades, suivies

du roi et de nombreux guerriers – montés sur des chars, d'abord, puis à pied – écrasant et piétinant les corps nus, martyrisés et mutilés de soldats ennemis. Non loin de cette scène, une autre séquence représente deux longues processions convergentes de jeunes hommes et de jeunes femmes portant des offrandes vers un temple, toutes deux guidées par la famille royale et accompagnées de danseurs et de musiciens jouant du tambour et de l'olifant. Dans les deux cas, il ne fait aucun doute que les reliefs décrivent et commémorent des célébrations qui se déroulaient sur la place elle-même et associaient une grande partie de la population locale, dans une atmosphère évocatrice collective. La dimension publique inédite des monuments est renforcée par le fait que les cycles de reliefs décoraient traditionnellement le soubassement externe et non interne des murs; ils étaient par conséquent non seulement visibles, mais physiquement accessibles à tous. À Tell Halaf, une série exceptionnelle de 240 petits orthostates ornait l'arrière du célèbre « Tempelpalast ». Édifié au milieu d'une place, cet ouvrage, dont le périmètre dépassait les 100 m de long, était probablement pourvu d'une assise pouvant servir de banc à ceux qui souhaitaient s'attarder face à la place. C'est donc dans un contexte dégagé de tout



Tell Halaf, avec vue des orthostates au moment de leur découverte. © Fondation Max Freiherr von Oppenheim Rheinisch / Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Cologne



Tell Halaf, relief illustrant une fantaisie zoologique digne d'un *Carnaval des animaux* moderne. D'après W. Orthmann, *Die Aramäisch-Assyrische Stadt Gūzāna*, Saarbrücken, 2002, 87, fig. 72.

formalisme que les passants se retrouvaient au plus près de ces petits orthostates, contre lesquels ils pouvaient même s'adosser à leur gré. Pour cette raison, peut-être, des emblèmes héraldiques et des images symboliques côtoient ici des compositions à caractère plus parodique et « carnalesque ». Ainsi en est-il par exemple du relief illustrant un rendez-vous galant entre un âne déféquant et un lion joueur de lyre, tous deux en proie à une évidente excitation sexuelle. Mais celui ou celle qui franchissait une des

portes monumentales gardées par deux créatures menaçantes, mi-hommes mi-scorpions, se retrouvait de manière inattendue dans un environnement dénué de tout caractère profane : une grande terrasse, avec un autel sacrificiel surmonté d'une triade de cariatides colossales – inaccessible ici – figurant les ancêtres ou les divinités de la maison dynastique régnante. Le site de Tell Halaf illustre

donc de manière exemplaire la dimension spectaculaire de ce nouvel art monumental, sciemment mis en scène en contexte architectural pour mieux associer et fasciner la population en gagnant par les émotions l'adhésion du plus grand nombre.

Tell Halaf, reconstitution des trois cariatides colossales érigées à l'entrée du « Tempelpalast », devant le musée national d'Alep. © Alamy/P. Horree





## Images vivantes

Ces œuvres d'art, qui participaient largement à la définition de l'espace public, ne demeuraient pas confinées au seul rôle de toile de fond architecturale et commémorative; elles étaient perçues comme des figures dotées d'une âme propre et faisaient en tant que telles l'objet d'un culte. Les bas-reliefs et les statues représentant des membres défunts de la famille royale, par exemple, apparaissent souvent accompagnés d'épigraphes monumentaux à consonance autobiographique et déclinés à la première personne (« Je suis.. ») : l'image parle, se présente et s'adresse au public, l'invitant à respecter rigoureusement les obligations relatives aux offrandes funéraires, et proférant

Inscription du roi de Zincirli, Kulamuwa, illustrant une « image parlante ». Vers 830 avant notre ère. © Alamy / P. Horree

une série de malédictions contre celles et ceux qui oseraient modifier l'épithape ou séparer l'œuvre de son contexte. L'ancêtre en effet, parfois explicitement attablé à un banquet, s'attendait à recevoir régulièrement offrandes et libations, censées lui garantir une place de choix dans l'au-delà. Une stèle découverte à Zincirli nous montre de manière claire que ces représentations sur pierre étaient réputées capables d'accueillir l'esprit vital d'un homme, dès lors qu'il en avait quitté la dépouille mortelle. Voilà pourquoi, comme le laisse entendre le texte des épigraphes, les statues d'ancêtres royaux étaient fréquemment décapitées ou



mutilées au niveau du nez, de la bouche et des mains : les raids ennemis et les successions dynastiques s'accompagnaient d'actions iconoclastes méthodiques, menées non pour éliminer ou souiller les symboles du pouvoir, mais pour empêcher les fondateurs de la dynastie adverse de se nourrir d'offrandes, les condamnant ainsi à la faim, à la soif et à l'oubli éternel.

Malatya, porte des Lions : coupe perpendiculaire au passage et statue royale enterrée sous la zone de passage. Reconstitution d'après L. Delaporte, *Malatya : fouilles de la mission archéologique française. Tome 1,1 : La porte des Lions*, Paris, 1940, pl. XV.

Parfois, comme dans le cas de la statue colossale royale de Malatya, on enterrait les restes des images outragées sous une zone de passage pour infliger à celles-ci (ainsi qu'à leurs descendants) une humiliation supplémentaire et perpétuelle. D'autres contextes, en revanche, font état de monuments séparés de leur environnement originel, dans le cadre d'une pratique rituelle de dévotion aux dieux.

À Zincirli, par exemple, cinq énormes lions gardaient une antique porte monumentale ; lorsque la porte fut remodelée, les félins furent enterrés intacts, leurs museaux respectifs flanqués d'une écuelle réservée aux offrandes.

Dans ces formations étatiques néo-hittites, en définitive, un lien étroit et systémique unissait les élites politico-religieuses aux communautés urbaines et rurales qui en constituaient la base socio-économique. La topographie, l'aménagement architectural et surtout le langage iconique des espaces urbains et de leur multiple et polysémique décor en sont le plus vivant, le plus complexe et le plus énigmatique témoignage.



Stèle funéraire figurant deux dignitaires en train de banqueter. Basalte, IX<sup>e</sup> siècle, Istanbul, musée d'Archéologie. © Akg-images/E. Lessing

#### BIBLIOGRAPHIE

- BONATZ (D.) — *Das Syro-Hethitische Grabdenkmal*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2000.
- GILIBERT (A.) — *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance*, Berlin, De Gruyter, 2011.
- MAZZONI (S.) — The gate and the city: change and continuity in Syro-Hittite urban ideology, dans *Die orientalische Stadt: Kontinuität, Wandel, Bruch*, Saarbrücken, SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1997, p. 307-338.
- ORTHMANN (W.) — *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn, Habelt, 1971.