

ACADÉMIE

DES

INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

---

COMPTES RENDUS

DES

SÉANCES DE L'ANNÉE

---

2015

JUILLET-OCTOBRE

---

DES DIVINITÉS AVESTIQUES SUR LES PEINTURES  
MURALES D'AKCHAKHAN-KALA, OUZBÉKISTAN

NOTE D'INFORMATION

PAR M<sup>mes</sup> ALISON V. G. BETTS, MÉLODIE BONNAT, FIONA KIDD,  
MM. FRANTZ GRENET, CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE,  
STANISLAS KHASHIMOV, GHAJRATDIN KHODZHANIJAZOV  
ET MICHELE MINARDI

PARIS

DIFFUSION DE BOCCARD

11, RUE DE MÉDICIS

2015



## NOTE D'INFORMATION

DES DIVINITÉS AVESTIQUES SUR LES PEINTURES MURALES  
D'AKCHAKHAN-KALA, OUBÉKISTAN,  
PAR M<sup>mes</sup> ALISON V. G. BETTS, MÉLODIE BONNAT, FIONA KIDD,  
MM. FRANTZ GRENET, CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE,  
STANISLAS KHASHIMOV, GHAJRATDIN KHODZHANIJAZOV  
ET MICHELE MINARDI

### Le contexte monumental (A. Betts, Gh. Khodzhanijazov)

Les peintures murales d'Akchakhan-kala en Ouzbékistan sont maintenant assez bien connues par plusieurs publications<sup>1</sup>, dont ici même une communication il y a cinq ans qui portait notamment sur la « galerie de portraits » et la « scène de procession<sup>2</sup> ». Dans la présente note d'information nous présentons de nouvelles peintures,

1. Les fouilles à Akchakhan-kala sont financées par le Conseil australien de la recherche (DP130101268) et sont conduites par l'Expédition archéologique karakalpako-australienne, codirigée par le Professeur Ghajratdin Khodzhanijazov (Institut de recherches en Sciences humaines de la Filiale de Karakalpakie de l'Académie des Sciences d'Ouzbékistan) et le Professeur Alison V. G. Betts (Université de Sydney). Bibliographie principale sur le site : F. Kidd, M. Negus-Cleary, V. N. Yagodin, A. Betts, E. B. Brite, « Ancient Chorasmian mural art », *Bulletin of the Asia Institute* 18, 2004 [2008], p. 69-95 ; A. Betts, V. N. Yagodin, S. W. Helms, G. Khozhaniyazov, S. Amirov, M. Negus-Cleary, « Karakalpak-Australian excavations in ancient Chorasmia, 2001-2005: interim report on the fortifications of Kazakl'i-yatkan and regional survey », *Iran* 47, 2009, p. 33-55 ; V. N. Yagodin, A. V. G. Betts, F. Kidd, E. Baker Brite, G. Khozhaniyazov, Sh. Amirov, V. N. Yagodin, G. Fray, « Karakalpak-Australian excavations in ancient Chorasmia. An interim report on the Kazakly-yatkan wall paintings: the portrait gallery », *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 4, 2009, p. 7-42 ; F. Kidd, « Complex connections: figurative art from Akchakhan-kala and the problematic question of relations between Khorezm and Parthia », *Topoi. Orient-Occident* 17, 2011, p. 229-276 ; F. Kidd, « The Procession Scene at Akchakhan-kala », *Parthica* 14, 2012, p. 65-88 ; F. Kidd, A. Betts, « Entre le fleuve et la steppe : nouvelles perspectives sur le Khorezm ancien », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2010, fascicule II (avril-juin), p. 637-686 ; F. Kidd, M. Negus-Cleary, E. Baker-Brite, « Public versus private: perspectives on the communication of power in ancient Chorasmia », dans *Regimes and Revolutions: materiality and authority across Eurasia from the past and the present*, C. Hartley, G. Bike Yazicioğlu et A. T. Smith éd., Cambridge, 2012, p. 91-121 ; M. Minardi, G. Khozhaniyazov, « The Central Monument of Akchakhan-kala: fire temple, image shrine or neither? Report on the 2014 field season », *Bulletin of the Asia Institute* 25, 2011 [2015], p. 121-146 ; A. Betts, V. N. Yagodin, F. Grenet, F. Kidd, M. Minardi, M. Bonnat, S. Khashimov, « The Akchakhan-kala wall paintings: new perspectives on kingship and religion in ancient Chorasmia », *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 7, à paraître en 2016.

2. F. Kidd, A. Betts, « Entre le fleuve et la steppe », *op. cit.* (n. 1).

où pour la première fois nous pensons pouvoir reconnaître des divinités avestiques, c'est-à-dire des divinités issues du panthéon iranien tel qu'il est exposé dans l'Avesta, le livre liturgique des Zoroastriens.

L'expédition karakalpak-australienne travaille dans le sud-est de l'oasis du Khorezm ancien, la Chorasmie des sources classiques, qui correspond principalement au delta de l'Amou-darya, juste au sud de la mer d'Aral (fig. 1). Après avoir émergé d'un passé préhistorique lié étroitement aux steppes eurasiennes, le Khorezm devint partie intégrante d'une satrapie achéménide vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle. Cette domination fut assez brève. Dès le IV<sup>e</sup> ou même le V<sup>e</sup> siècle le Khorezm était devenu un pays indépendant ou semi-indépendant, avec un riche système agricole nourri par de grands canaux et protégé par un réseau de forteresses massives. À partir de ce moment, jusque vers le IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, il prospéra sous un ou plusieurs régimes politiques locaux. L'héritage culturel achéménide n'en est pas moins resté très marquant, s'exprimant dans de nouvelles pratiques religieuses, l'ingénierie hydraulique, l'architecture, et presque certainement dans les manifestations publiques des dirigeants. L'une des plus remarquables de ces influences est l'adoption des traditions zoroastriennes, qui se marque notamment dans les pratiques funéraires.

Une séquence complète de datations au carbone 14 montre qu'Akchakhan-kala appartient à la période post-achéménide des régimes locaux. Le site a été fondé vers la fin du III<sup>e</sup> siècle ou au début du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et abandonné au cours du II<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>3</sup>. Akchakhan-kala est un grand site fortifié comportant deux enceintes massives imbriquées l'une dans l'autre<sup>4</sup> (fig. 2). La plus ancienne et la plus petite, l'Enceinte haute, enferme au moins trois zones d'architecture monumentale. Nous avons trouvé toutes les peintures dans la zone 10, c'est-à-dire le « complexe cérémoniel » qui occupe l'angle nord-ouest de l'Enceinte haute. La découverte de textes peints, en particulier dans la zone de la « galerie de portraits », indique clairement qu'Akchakhan-kala était un siège royal, et que les peintures de la galerie célébraient la succession dynastique. Les

3. A. Betts *et alii*, « Karakalpak-Australian excavations », *op. cit.* (n. 1), p. 44.

4. *Ibid.*, p. 33.

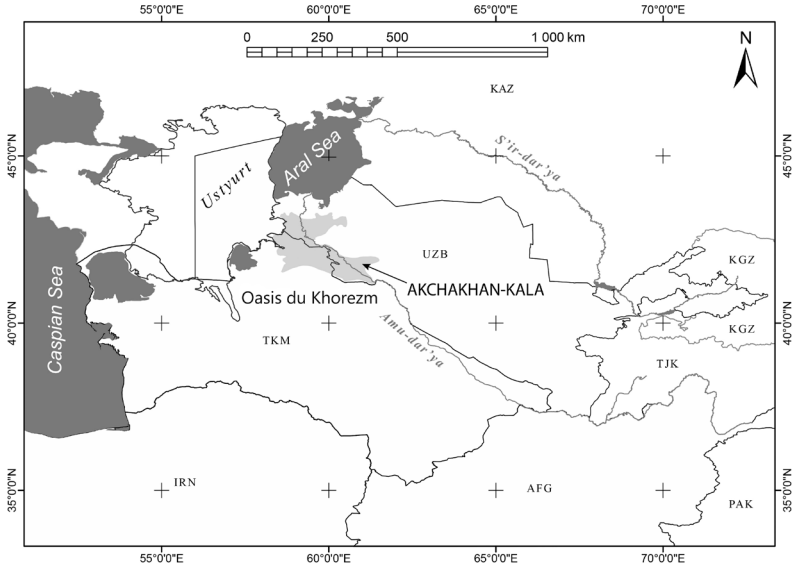


FIG. 1. – Carte de l'Asie centrale.

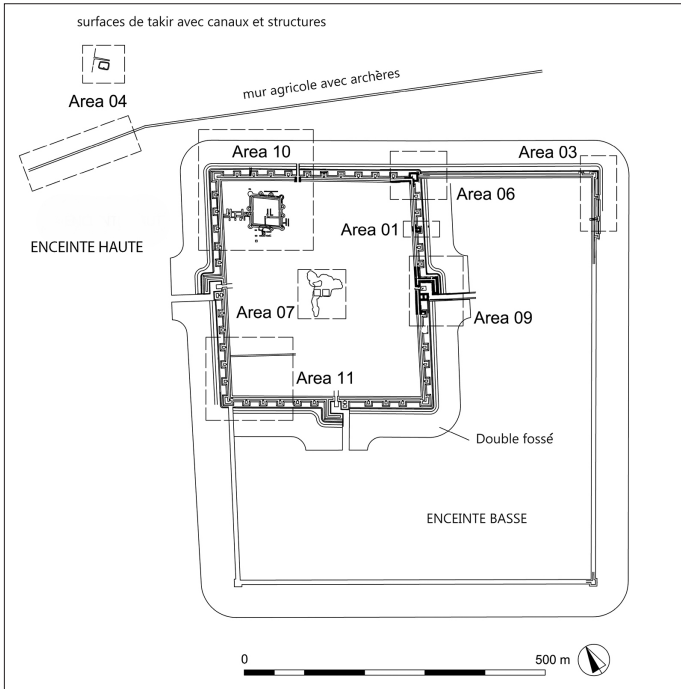


FIG. 2. – Plan d'Akchakhan-kala.

lectures préliminaires des textes, en écriture araméenne et dans une forme ancienne du chorasmien, la langue iranienne du pays, par Vladimir Livshits et Pavel Lurje, mentionnent les mots « roi » et « fils », ainsi que divers noms (communications personnelles).

Les nouvelles peintures ont été trouvées dans le complexe cérémoniel, dans la salle hypostyle du bâtiment central (fig. 3). Ce bâtiment a connu trois phases d'utilisation et de reconstruction. Les peintures sont associées à la dernière d'entre elles, dont nous considérons qu'elle a reçu son décor vers le tournant de notre ère et a fonctionné jusqu'au II<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. La salle hypostyle est une structure monumentale au toit soutenu par douze colonnes de bois reposant sur des bases en pierre. Elle était richement décorée de peintures sur les murs et le plafond. Les colonnes de bois étaient enduites de plâtre blanc. Dans un angle a été trouvé le reste d'un décor en terre crue dorée à la feuille. Dans le bâtiment central et autour de lui se trouvaient plusieurs installations d'un type inhabituel, qu'on propose d'associer à un usage rituel du feu. Les peintures nouvellement découvertes étaient tombées de la paroi arrière (sud) de la salle hypostyle, la plupart face contre terre (fig. 4).

### **Le réassemblage des fragments (M. Bonnat, S. Khashimov)**

En 2008 les premiers fragments ont été prélevés sur la fouille, partiellement nettoyés, consolidés et leur dessin relevé. L'iconographie n'était alors pas identifiable. Lorsqu'en 2014 fut enfin reconnu un personnage entier, le « personnage de gauche », davantage de fragments furent restaurés en vue de mieux comprendre le décor de la salle. L'un des grands fragments entièrement traité en 2015 s'est avéré être d'une importance majeure pour comprendre le décor : il a permis de connecter les séries précédentes et de mettre au jour deux nouvelles grandes figures, que nous appellerons ici « personnage central » et « personnage de droite ». Le raccordement des séries a été rendu possible par la correspondance de motifs de lignes, de cercles et d'aplats de couleurs.

La technique picturale est celle qui est habituelle en Asie centrale : enduit en terre avec additions végétales, couche de préparation avec

5. A. Betts *et alii*, « The Akchakhan-kala wall paintings », *op. cit.* (n. 1).

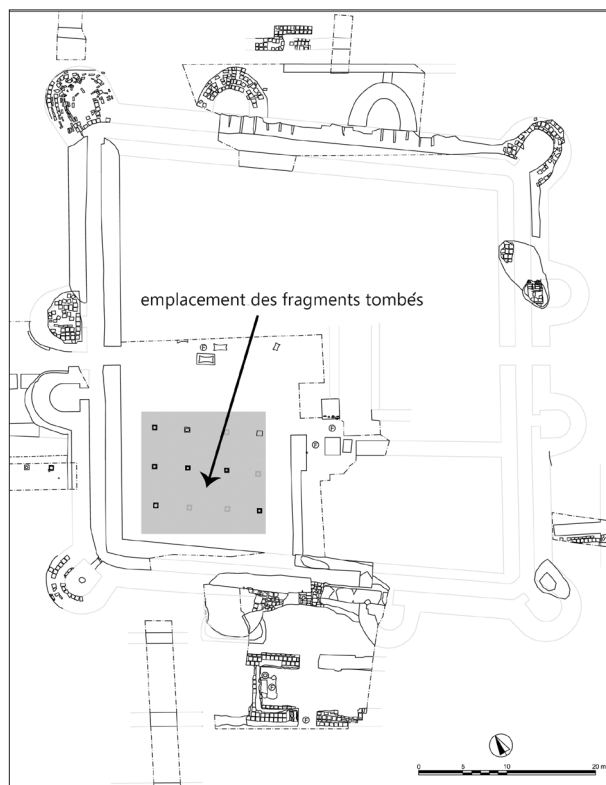


FIG. 3. – Ensemble cérémoniel ; en gris, salle hypostyle.

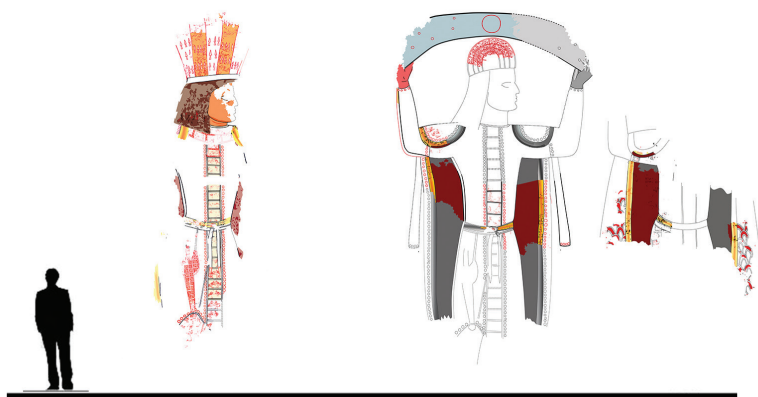


FIG. 4. – Proposition de restitution pour les trois personnages au milieu du mur sud.

un badigeon en plâtre, peinture à la détrempe. Dans la série des fragments des grands personnages on observe cependant certains aplats dont la technique se distingue de la technique « classique » : la peinture rouge utilisée pour la carnation, la peinture bleue du ciel et la peinture gris-noir (pour un motif non identifié) présentent une stabilité mécanique bien supérieure aux autres peintures. On peut supposer que ces aplats ont été exécutés dans la technique *a fresco* sur plâtre, ou *a secco* avec l'addition d'une certaine quantité de plâtre dans la peinture. Une autre possibilité serait l'addition de chaux, technique déjà remarquée ailleurs.

Afin d'étudier l'iconographie, le dessin des peintures a été relevé à l'aide de feuilles de plastique transparent (Mylar™) et de feutres permanents de différentes couleurs. Les relevés ont été scannés et assemblés avec le logiciel Photoshop™. Les propositions de reconstructions présentées ici ont été réalisées avec le logiciel Illustrator™. Les aplats de couleur et leurs petites lacunes (jusqu'à 3 cm de large) ont été rendus avec une couleur unie. Les lignes ont été tracées à l'aide de l'outil stylo. Sur certains fragments, quelques détails ont dû être replacés en utilisant le « couper-coller ». Nous supposons que les fragments ont pu être rompus avec des déplacements de l'ordre de 1 à 5 cm. Après avoir reconstruit chaque fragment séparément, nous avons assemblé l'ensemble des deux séries.

Les propositions de reconstruction des lignes ont été indiquées en pointillés ; la reconstruction des aplats de couleurs a été réalisée en gris neutre. Nous notons qu'il n'y a pas d'information disponible pour le visage du personnage central, hormis le couvre-chef, et que le contour de la tête reste hypothétique. Par ailleurs, l'emplacement de certains fragments est sujet à discussion, particulièrement pour le fragment sur lequel une main gauche est visible. Ce fragment a été prélevé près du personnage de gauche, mais il n'a pas de connexion continue avec cette figure. Puisque l'analogie et la symétrie avec la main droite du personnage central sont évidentes, les archéologues ont validé la proposition d'intégrer ce motif dans la reconstruction des deux bras de celui-ci, levés et portant le ciel. Une hypothèse est que le fragment aurait été projeté à cinq mètres de distance lors de l'arrachage de la poutraison. Les trois figures seront probablement complétées dans l'avenir, avec la poursuite du travail de restauration et l'étude de fragments prélevés dans la même zone.



### Description des figures

Nous avons effectué l'étude complète des fragments du personnage situé à gauche de l'axe par rapport au spectateur. Il est conservé sur une hauteur de cinq mètres depuis le sommet de sa couronne jusqu'aux genoux ; sa hauteur totale atteignait donc six mètres, hauteur que nous restituons aussi pour les autres. Le deuxième personnage, au centre du mur, a été nettoyé pour l'essentiel. Un troisième personnage, à sa droite, est en cours de nettoyage. Le reste de la salle n'ayant pas été fouillé, il n'est pas actuellement possible de déterminer si ces trois personnages étaient les seuls représentés.

LES TROIS PERSONNAGES : DESCRIPTION GÉNÉRALE (F. GRENET, M. MINARDI)

Nous décrivons d'abord le personnage central (fig. 5). Vêtu, comme les autres, d'une tunique ceinturée à la taille (sans que dans son cas l'on puisse décider si une arme est attachée) et d'un manteau jeté sur les épaules, il soutient de ses bras levés un arc au fond peint en bleu. Cette iconographie se rattache à des archétypes occidentaux (le motif de la *velificatio* dans l'art grec et romain, également attesté sur des monnaies kouchanes de Kanishka<sup>6</sup>), mais aussi, si l'on considère la position particulière des bras fléchis symétriquement et des mains, à des modèles achéménides, ainsi les porteurs de trône de Persépolis. Le personnage n'a pas de couronne, mais une calotte hémisphérique décorée de fleurons, peinte en rouge. Telle qu'elle est conservée, de manière incomplète vers le bas, cette calotte peut être typologiquement comparée aux tiaras de certains souverains parthes à partir de Mithridate II, et kouchans à partir de Vima Kadphises, bien que pour ces derniers il y ait presque toujours des éléments adventices, notamment sur le sommet du crâne un arbre stylisé (?), qui manquent ici<sup>7</sup>. Par ailleurs ce type de couvre-chef est très différent de ceux que portent les rois chorasmiens sur la « galerie de

6. K. Tanabe, « The Kushan representation of Anemos/Oado and its relevance to the Central Asian and Far Eastern wind gods », *Silk Road Art and Archaeology* 1, 1990, p. 51-80.

7. Sur les tiaras parthes, voir V. Sarkhosh-Curtis, « The Parthian costume and headdress », dans *The Arsacid empire. Sources and documentation*, J. Wiesehöfer éd., Stuttgart, 1996, p. 61-67 ; F. Sinisi, « Sources for the history of art of the Parthian period: Arsacid coinage as evidence for continuity of imperial art in Iran », *Parthica* 16, 2014, p. 9-59 ; et, avec aussi une analyse des types

portraits » et les monnaies. On peut aussi envisager une coiffure féminine. La seule reine chorasmienne dont nous avons le portrait, parmi les donateurs de la « Salle des Rois » au palais de Toprak-kala, est elle aussi coiffée d'une calotte, moins arrondie<sup>8</sup>. Nous ne connaissons pas les coiffures des reines arsacides (sauf Musa, corégente de Phraatace, qui emprunte la couronne murale de Tychè), mais celles des reines ou épouses royales sassanides sont le plus souvent des calottes hémisphériques cousues de gemmes et surmontées d'un chignon ou de cornes<sup>9</sup>.

La bande verticale au centre de la tunique est divisée en cadres comportant des personnages (fig. 6). Dans tous les cas il s'agit d'un prêtre, la main passée à la ceinture et muni du couvre-bouche (*padām*) prescrit par le rituel zoroastrien ; il fait face à un personnage plus grand assis sur un siège à pieds moulurés, qui tend la paume pour recevoir ce qui semble bien être des langues de feu exprimées par des lignes courbes partant de la plateforme entre le prêtre et lui. Il a une barbe en pointe (quand cette partie du visage est conservée) et porte lui aussi le couvre-bouche (bien visible sur le deuxième tableau à partir du haut), mais ce n'est pas un prêtre, car ceux-ci ne sont jamais assis sur un siège durant le service. Sur le troisième tableau on distingue un diadème à ruban, que l'on peut comparer avec le portrait monétaire d'un roi chorasmien (fig. 7). La disposition des deux personnages alterne d'un tableau à l'autre.

La peinture à gauche de la précédente montre un personnage vraisemblablement masculin, qui a lui aussi le corps de face et la tête de profil à droite (fig. 8). Il porte une couronne murale massive et une épée courte (en grec *akinakes*, transcription d'un mot iranien) attachée à sa cuisse droite.

Son cou est ceint d'un collier complété par un pectoral, le tout étant décoré de scènes dynamiques impliquant des personnages

kouchans, J. Cribb, « Money as a marker of cultural continuity and change in Central Asia », dans *After Alexander: Central Asia before Islam*, J. Cribb et G. Herrmann éd., Oxford, 2007, p. 333-375.

8. *Toprak-Kala. Dvoretz*, Ju. A. Rapoport et E. E. Nerazik éd., Moscou, 1984, p. 121, fig. 61.

9. Cf. P. O. Harper, P. Meyers, *Silver vessels of the Sasanian period, I : Royal imagery*, New York, 1981, pl. 5, pl. 7 (plats d'argent), fig. 9 (relief de Barm-i Dilak), fig. 10 (sceau de la reine Dēnag) ; R. Gyselen, « Sceaux de femmes à l'époque sassanide », dans *Archaeologia iranica et orientalis. Miscellanea in honorem Louis Vanden Berghe*, L. de Meyer et E. Haerinck éd., Gand, 1989, p. 877-896, voir fig. 23-24.

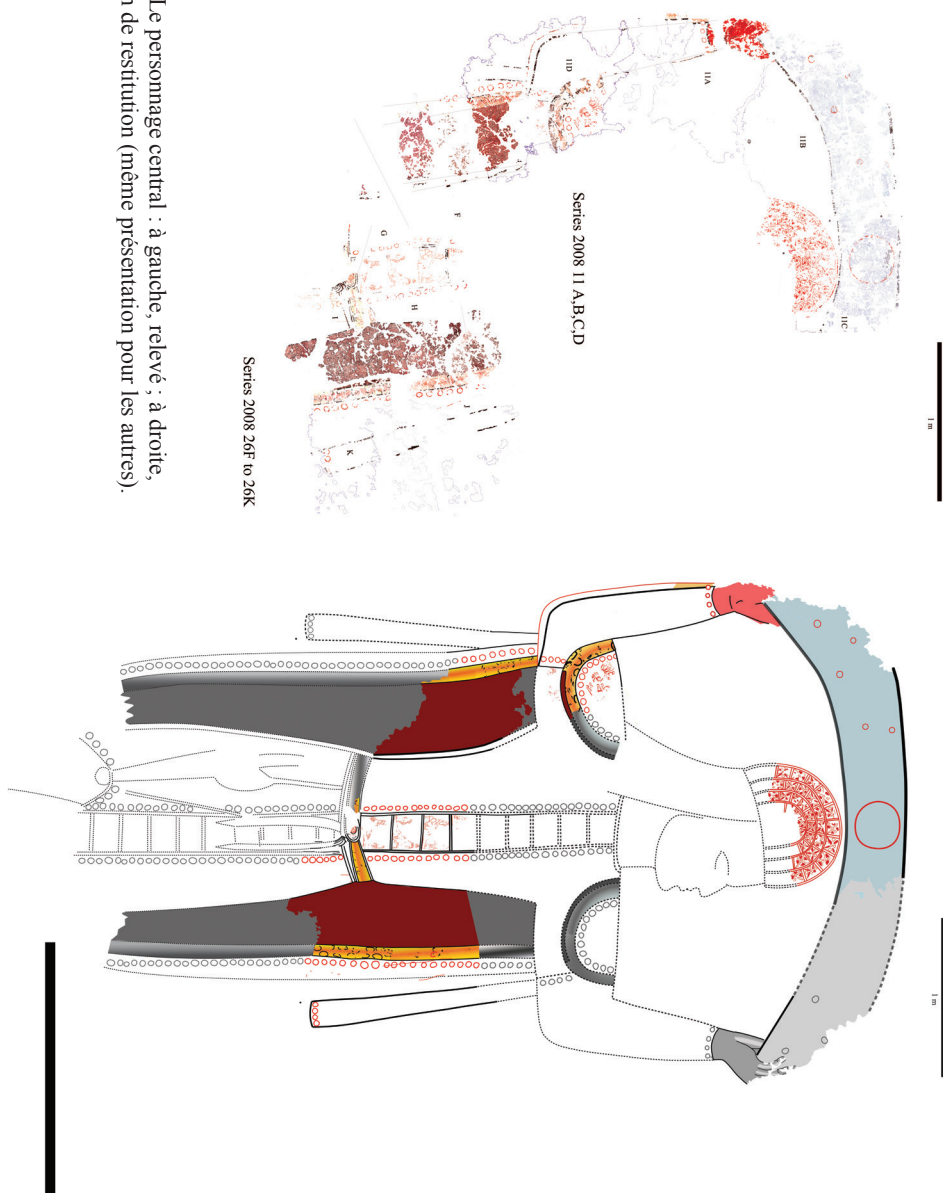


FIG. 5. – Le personnage central : à gauche, relevé ; à droite, proposition de restitution (même présentation pour les autres).



FIG. 6. – Bandeau de la tunique du personnage central : tableaux conservés au-dessus de la ceinture.



FIG. 7. – Monnaie chorasmienne du II<sup>e</sup> siècle de notre ère (J. Cribb, « Money as a marker », fig. 134) © Trustees of the British Museum.

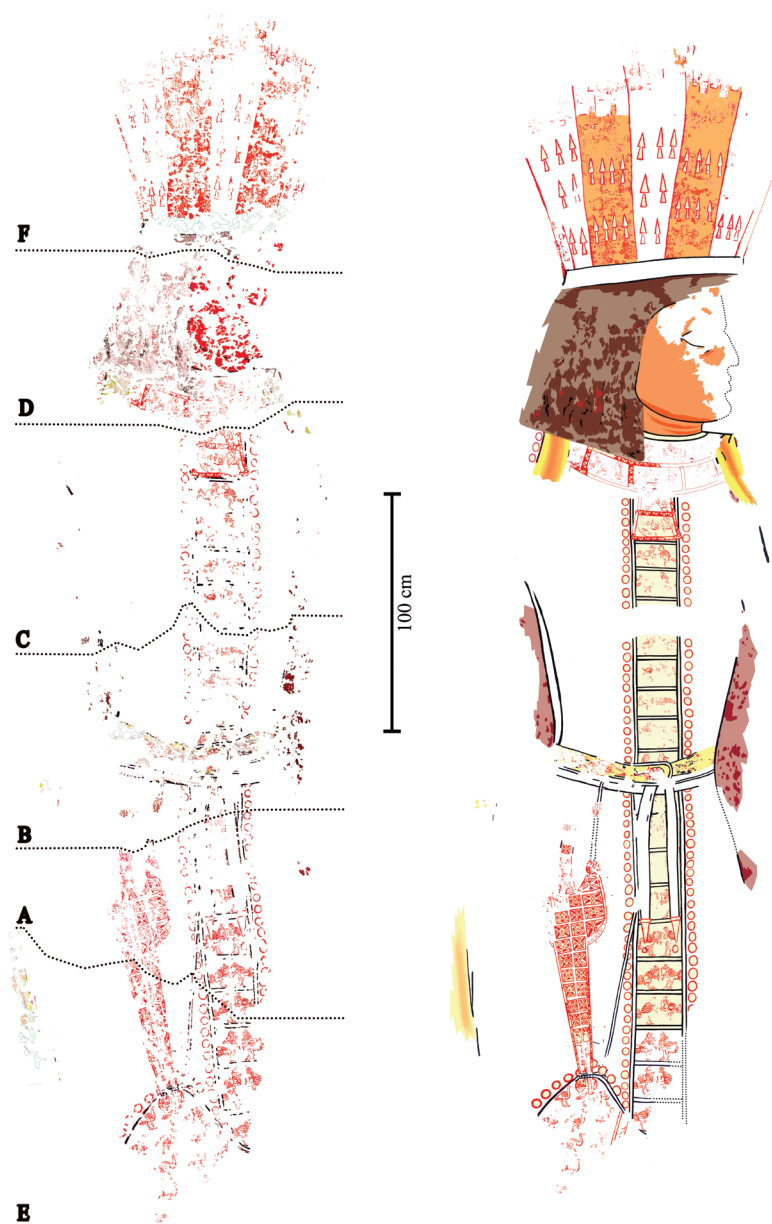


FIG. 8. – Le personnage de gauche.

réels et des figures d'animaux (fig. 9). Le panneau inférieur du pendentif montre un bateau, avec à l'arrière la figure d'un oiseau et d'un homme poussant une perche ; la figure de proue n'est pas préservée, mais une seconde perche est visible à cet endroit. Un personnage se tient accroupi un peu en arrière de la partie centrale de la plate-forme, avec des tables basses autour de lui. Le motif de *svastika* sur la coque est sans doute un rendu des tourbillons. Le cadre juste au-dessus semble aussi contenir un bateau avec le motif de *svastika* et une tête d'animal à grandes oreilles, mais il est mal conservé. Une autre scène de batellerie peut être reconnue dans la bande incurvée sous le col du dieu (avant-dernier panneau à gauche). Bien que le contour du bateau ne soit pas visible, on peut distinguer, à gauche, la tête et le long cou d'un cheval ou d'un chameau qui pourrait être la figure de proue ; juste derrière, un homme debout poussant de sa main droite une perche tandis que la main gauche repose sur sa taille ; au milieu, un personnage accroupi tenant dans la main droite un objet allongé ; à droite, un homme barbu debout de profil levant la main droite, probablement aussi pour pousser une perche. Le motif de *svastika* apparaît à nouveau sur la partie avant de la coque.

La tunique comporte dans son axe une large bande verticale sur toute sa longueur. Elle est elle-même divisée en petits cadres répétant le même motif statique de deux coqs à face humaine se faisant face, portant le couvre-bouche, et tenant dans une main les faisceaux de baguettes dites *barsoms* utilisées encore aujourd'hui dans le rituel zoroastrien (fig. 10). L'identification du coq est assurée par la présence des ergots. À la cuisse droite du personnage la tunique est relevée par la courroie qui maintient l'épée, découvrant le pantalon décoré d'un motif répété d'oiseaux au long cou et à longues pattes (fig. 11).

L'*akinakes* est d'un type bien attesté dans l'Iran achéménide où il fait partie de l'armement de plusieurs « nations » au service du Grand Roi, notamment les Chorasmiens. L'origine de ce type d'épée a récemment fait l'objet d'un débat impliquant des enjeux plus vastes concernant l'art mède<sup>10</sup>. Sa présence à Akchakhan-kala suggère qu'il

10. R. D. Barnett, « Median art », *Iranica Antiqua* 2, 1962, p. 77-95 ; P. Bernard, « À propos des bouterolles de fourreaux achéménides », *Revue Archéologique* 2, 1976, p. 227-246 ; R. Moorey, « The Iranian contribution to Achaemenid material culture », *Iran* 23, 1985, p. 21-37 ; B. Genito,

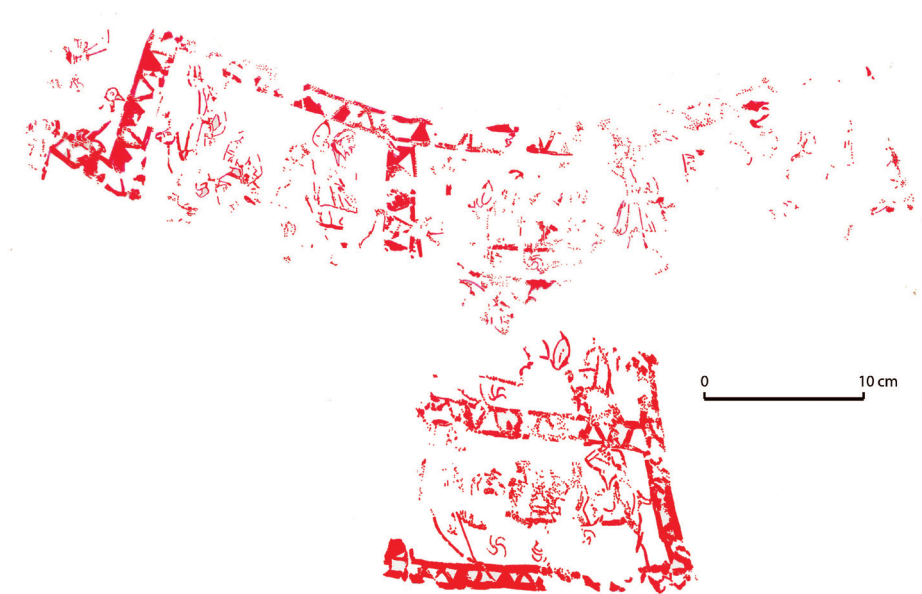


FIG. 9. – Pectoral du personnage de gauche : scènes de batellerie.

était encore en usage au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère. Cet élément est l'un parmi d'autres qui permet de supposer un caractère particulièrement conservateur de la culture chorasmienne, caractérisée par un fort legs achéménide<sup>11</sup>.

Au contraire, la couronne murale apparaît comme un élément emprunté à l'environnement hellénistique de l'Asie centrale. Dans le cas présent cette couronne, caractérisée par une alternance de hautes tours blanches et rouges inclinées par rapport à l'axe, munies

« The Medes. A reassessment of the available evidence », *East and West* 36, 1986, p. 11-81 ; O. W. Muscarella, « Median art and Medizing scholarship », *Journal of Near Eastern Studies* 46, 1987, p. 109-127 ; M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*, Mayence, 1998 ; D. Stronach, « On the date of the Oxus gold scabbard and other Achaemenid matters », *Bulletin of the Asia Institute* 12, 2001, p. 231-248 ; Id., « Court dress and riding dress at Persepolis: new approaches to old questions », dans *Elam and Persia*, J. Álvarez-Mon et M. B. Garrison éd., 2011, Winona Lake, p. 475-487.

11. Pour une nouvelle analyse sur la culture matérielle de la Chorasmie antique et sa chronologie, voir M. Minardi, *Ancient Chorasmia. A polity between the semi-nomadic and sedentary cultural areas of Central Asia. Cultural interactions and local developments from the sixth century BC to the first century AD*, Acta Iranica 56, Leyde, 2015.





FIG. 10. – Bandeau de la tunique du personnage de gauche, détail : « prêtres-oiseaux ». En bas, le même motif sur les reliefs du tombeau sino-sogdien d'An Jia mort en 579 (Musée de Xi'an).



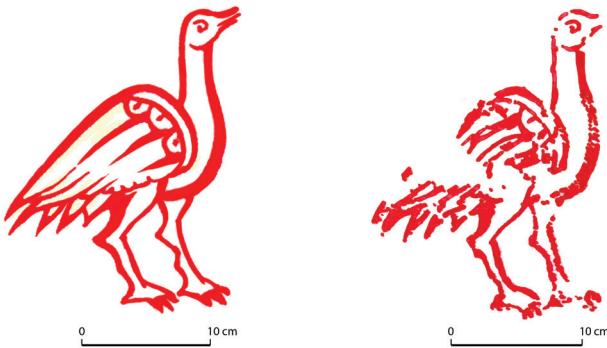
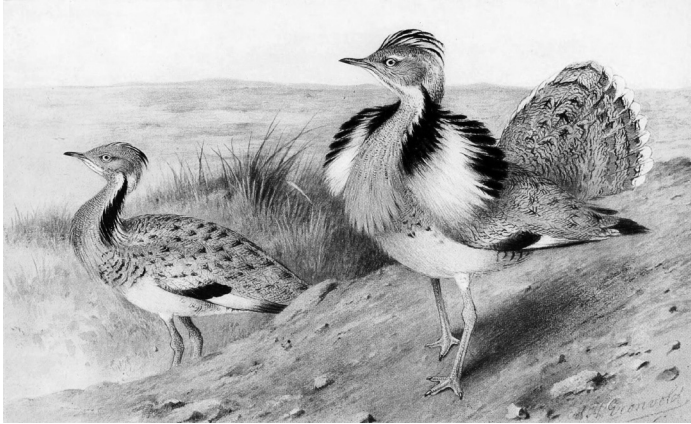


FIG. 11. – Motif de l'outarde sur le pantalon du personnage de gauche (à droite relevé, à gauche restitution). Au-dessus, outarde de MacQueen (E. C. S. Baker, *Game Birds of India, Burma and Ceylon*, V. 2, Londres, 1921, p. 187, n° IX).

de merlons à cornée et d'archères sagittales, n'a pas d'archétype en Iran achéménide, bien que sa symbolique soit sans doute en rapport avec la couronne crénelée qu'on y rencontre comme un attribut commun à des individus de statut élevé, masculins et plus rarement féminins<sup>12</sup>.

12. Voir en particulier les reliefs de Persépolis ainsi que la glyptique et le monnayage achéménides. Une typologie des couvre-chefs crénelés est donnée par M. Roaf, « The role of the Medes in the architecture of the Achaemenids », dans *The world of Achaemenid Persia. History,*

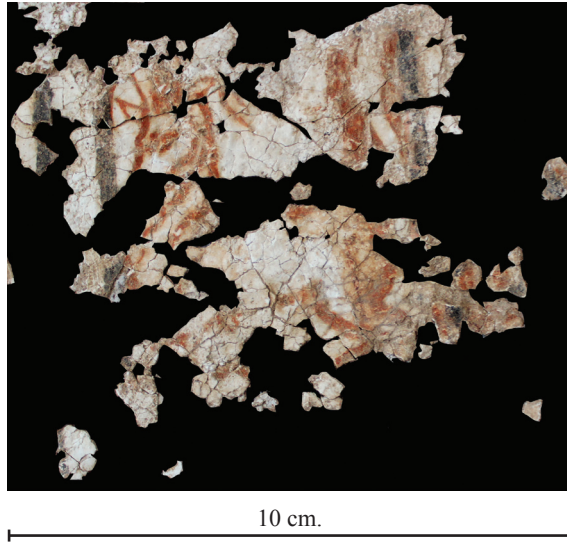


FIG. 13. – Gazelle figurée dans un cadre noir, partie du costume du personnage de droite (fourreau de l'*akinakes* ?).

Dans l'état actuel du nettoyage des fragments le troisième personnage, à droite, ne subsiste que pour le milieu du corps, et seulement en partie (fig. 12). La tête n'étant pas conservée, on ne peut pas déterminer son sexe. Comme les autres, il a une tunique ceinturée (la présence d'un *akinakes* est possible mais pas certaine) et un manteau. Le dessin restitué suggère qu'il était tourné à droite comme les deux autres personnages, mais cette hypothèse ne repose que sur la présence supposée d'un *akinakès*, normalement porté sur la hanche droite. Le manteau comporte, vraisemblablement à l'extérieur (si l'on admet que les pans latéraux bordés de fourrure sont rabattus par le devant), un motif entrelacé peint en rouge et blanc qui se prête à plusieurs interprétations (voir ci-dessous la section sur les costumes). Le seul autre motif reconnaissable est une gazelle figurée sur une plaque à l'emplacement supposé du fourreau de l'*akinakes* (fig. 13).

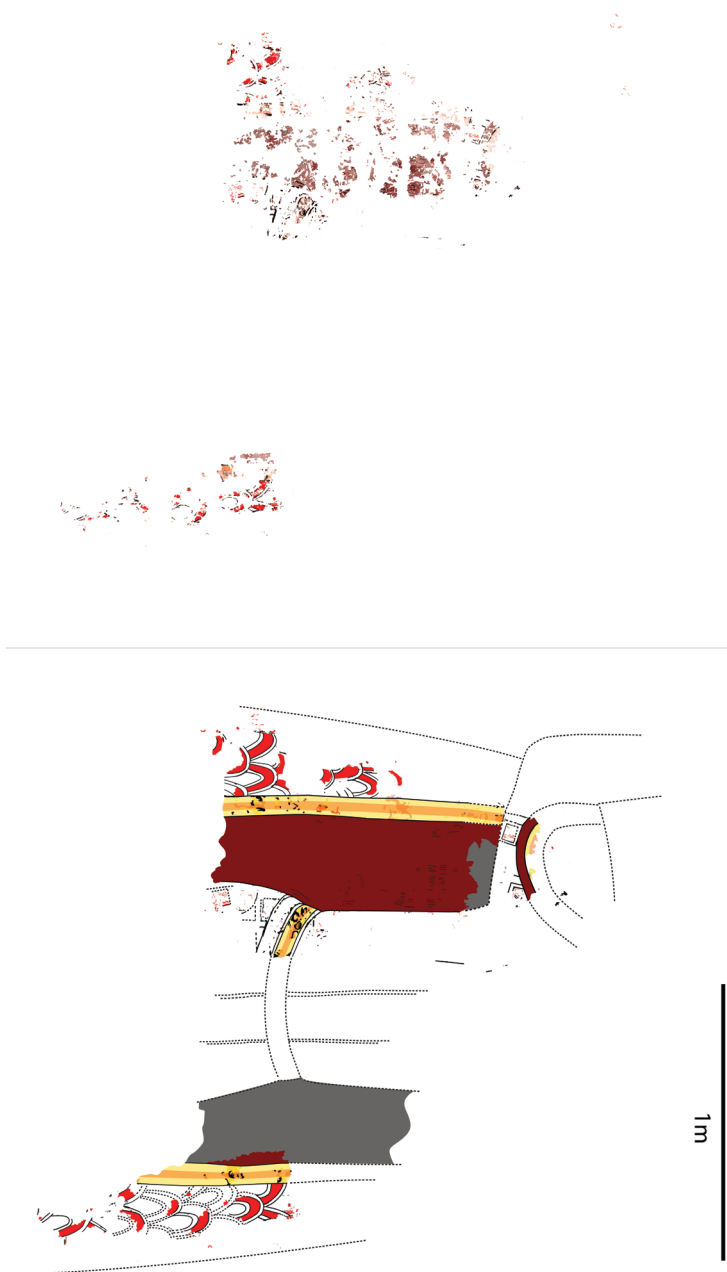


FIG. 12. — Le personnage de droite.

## OBSERVATIONS COMPLÉMENTAIRES SUR LES COSTUMES (F. KIDD)

Les costumes des trois figures monumentales trouvées à ce jour renvoient de manière générale au monde iranien, avec des liens plus spécifiques avec le domaine achéménide. Sur le personnage de gauche, déjà publié<sup>13</sup>, certains éléments et accessoires tels que la tunique ceinturée, l'impressionnant collier (qui trouve son plus proche parallèle avec le pectoral richement coloré à trois registres du Musée Miho<sup>14</sup>), l'*akinakes*, font clairement référence aux centres impériaux achéménides. Du point de vue iconographique, des éléments figurés tels que les coqs à visage humain et les scènes sur la tunique du personnage central appartiennent de manière spécifique à la sphère zoroastrienne.

Le costume des deux nouveaux personnages étudiés dans le présent article confirment cette double association, celle avec l'art royal achéménide étant exprimée par le manteau porté sur les épaules, qui au moins dans le cas du personnage central peut être identifié comme une *kandys*. De ce personnage sont préservés des parties du couvre-chef, l'épaule droite et le torse (fig. 5). Les mains peintes en rouge sont dressées au-dessus de la tête et soulèvent une bande incurvée peinte en bleu.

La tunique blanche à longues manches est portée avec une ceinture jaune attachée au milieu. Une bande centrale d'un jaune plus foncé préserve des traces de lignes noires formant des cercles. Les restes de la boucle ovale comportent ce qui apparaît comme un élément floral rouge, probablement une rosette à sept ou huit pétales. Il existe des parallèles à Persépolis<sup>15</sup>, mais l'exemplaire d'Akchakhan-kala est plus complexe.

Comme la tunique du personnage de gauche, le milieu de celle-ci est orné d'un long panneau vertical divisé en cadres rectangulaires noirs répétant un motif zoroastrien (voir ci-après, « Propositions d'interprétation »).

13. A. Betts *et alii*, « The Akchakhan-kala wall paintings », *op. cit.* (n. 1).

14. P. Bernard, H. Inagaki, « Un torse achéménide avec une inscription grecque au musée Miho (Japon) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2000, fascicule IV (nov.-déc.), p. 1371-1437.

15. E. F. Schmidt, *Persépolis I. Structures, reliefs, inscriptions*, Chicago, 1953, pl. 120.

Sur les épaules est jeté un manteau à manches au drapé ample et stylisé. L'extérieur paraît blanc, à en juger par les longues manches libres très étroites qui pendent. Comme la tunique elles sont bordées d'une simple bande de cercles rouges (indiquant des bractées ?). Ces manches pourraient être purement ornementales. La forme semi-circulaire qui couvre le haut des épaules indique clairement un manteau sans col débordant par devant, offrant du même coup un aperçu de la décoration complexe de l'extérieur qui sinon ne serait pas visible : sur l'épaule gauche, seule conservée, est dessiné en rouge un rond central d'où partent des sortes de vagues incurvées terminées chacune par un petit rond, ce qui pourrait évoquer une roue solaire. On devine juste au-dessus les restes d'un motif semblable. Les bords verticaux du manteau comportent chacun un double liseré : une ligne unique de cercles rouges jouxtant à l'intérieur un liseré jaune plus sombre au milieu, comme c'est le cas pour la ceinture. L'intérieur du manteau est visible de part et d'autre du buste, avec une doublure brun foncé ou pourpre sombre.

Le vêtement du dessus porté drapé autour des épaules et muni de manches tombantes peut être défini comme une *kandys*, un vêtement fortement porteur de statut social, associé à la période achéménide et plus généralement au monde iranien<sup>16</sup>. En fait la *kandys* est l'un des vêtements les mieux connus de l'empire achéménide, figuré tant dans l'art des centres impériaux que sur d'autres supports visuels partout dans l'empire. Le plus souvent elle est jetée sur les épaules d'un personnage vu de profil, de sorte que les longues manches vides sont bien visibles. Sur ces exemples la *kandys* est munie de liens au cou pour la faire tenir en place<sup>17</sup>. Une *kandys* est montrée apportée en cadeau par la délégation Saka à Persépolis<sup>18</sup>. Un vêtement de zibeline et d'hermine trouvé dans le cimetière 2 à Katanda dans l'Altaï, daté du v<sup>e</sup> ou du iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère, a été défini par certains savants comme une *kandys* à cause de ses longues

16. R. Schmitt, « Candys », *Encyclopaedia Iranica*, 1990 ; G. Thompson, « Iranian dress in the Achaemenian period: problems concerning the kandys and other garments », *Iran* 3, 1965, p. 121-126 ; E. R. Knauer, « Le vêtement des nomades eurasiatiques et sa postérité », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1999, fascicule IV (nov.-déc.), p. 1141-1187.

17. E. g. E. Schmidt, *Persepolis I*, *op. cit.* (n. 15), pl. 57.

18. E. Schmidt, *Persepolis I*, *op. cit.* (n. 15), p. 88, pl. 37 ; V. Schiltz, *Les Scythes et les nomades des steppes*, Paris, 1994, fig. 275.

manches très étroites, et permet de se figurer comment ce vêtement apparaissait dans la réalité<sup>19</sup>.

Le statut du porteur de *kandys* est varié : on y trouve des rois, des divinités et d'autres représentants de l'élite. Xénophon est parmi les sources conservées la plus ancienne qui nous informe sur le statut de la *kandys* en contexte royal achéménide : il indique que les manches n'étaient enfilées que quand on était en présence du roi (*Cyropédie* 8, 3, 10 ; *Anabase* 1, 5, 8). Elle avait aussi la fonction d'un vêtement porté par temps froid, comme ses descendants actuels en Asie centrale<sup>20</sup>. Deux statuettes en or du Trésor de l'Oxus montrent des personnages portant la *kandys* (fig. 14) ; le fait qu'ils portent le couvre-bouche et les *barsoms* n'oblige pas à les identifier comme des prêtres. Les cercles et les lignes sur le liseré jaune du manteau de notre personnage rappellent beaucoup le liseré de la *kandys* sur ces statuettes. Par ailleurs Xénophon décrit Cyrus le Jeune portant un manteau pourpre (*Cyropédie* 8, 3, 13), couleur associée à la classe des guerriers et au roi<sup>21</sup>, et qu'on retrouve à l'intérieur du manteau de notre personnage.

On doit aussi considérer la fonction de la *kandys* dans le monde divin. Anāhitā est directement associée à un long manteau dans le *Yasht* 5, 120 :

« Elle est vêtue d'un manteau de castor, Ardvi Sūra Anāhitā, avec la peau de trente castors, de ceux qui en ont porté quatre petits, et qui sont la meilleure sorte de castors ; car la peau du castor qui vit dans l'eau est la plus finement colorée de toutes les peaux, et quand on la travaille à temps elle brille à l'œil avec le plein reflet de l'argent et de l'or<sup>22</sup>. »

Le liseré jaune du manteau de notre personnage, parsemé de lignes, pourrait indiquer la fourrure brillante comme « l'argent et l'or ». L'association entre le manteau d'Anāhitā et la *kandys* est confirmée par les images sassanides d'Anāhīd (Anāhitā) qui porte

19. A. Zakharov, « Antiquities of Katanda (Altai) », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 55, 1925, p. 37-57, ici p. 44 et pl. 10, fig. 2. E. R. Knauer, *op. cit.* (n. 16), suggère que les manches étroites sont dues au rétrécissement du cuir.

20. Voir sur ce sujet A. Santoro, « Hands in sleeves: a note on Iranian-Central Asiatic costume in Gandharan art », *East and West* 55, 2005, p. 279-297.

21. F. Kidd, E. B. Brite, « Colour in context: status indicators and elite dress in pre-Islamic Central Asia », *Arts Asiatiques* 70, 2015, p. 33-48.

22. Cité dans la traduction de R. Hauschild, « Der Mantel der Anahita (Yt. 5, 129) – abermaliger Versuch einer Interpretations », *Institut für Orientforschung* 11, 1, 1965, p. 27-54, ici p. 28. D'autres traductions comprennent *udra-* comme « loutre » au lieu de « castor ».



FIG. 14. – Figures en or du Trésor de l'Oxus © Trustees of the British Museum.

clairement ce type de vêtement, ainsi à Taq-e Bustan et Naqsh-e Rostam. Dans l'orfèvrerie scythe des images portées sur des plaquettes de costume et des ornements de tête, datables des environs du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, figurent souvent des personnages féminins portant un long manteau drapé, parfois muni de longues manches non enfilées<sup>23</sup>. Tous ces exemples suggèrent un lien fort entre la *kandys* et les personnages féminins de haut rang ou de statut divin.

Il faut enfin remarquer qu'aucun de nos trois personnages n'a le manteau drapé tout autour des épaules, et cela bien qu'il lui soit impossible de tenir ainsi en place, encore moins si les bras sont levés comme ceux du personnage central. Malgré cela des liens ne sont en aucun cas indiqués. Comme d'autres éléments du costume

23. V. Schiltz, *op. cit.* (n. 18), fig. 134, 137, 138.

à Akchakhan-kala (ainsi les torques de la « galerie de portraits »), et aussi sur les reliefs de Persépolis, les artistes ont figuré schématiquement les diverses pièces du costume comme des références convenues, sans se soucier d'un complet réalisme dans l'agencement.

Venons-en maintenant au personnage de droite (fig. 12). Seuls le torse et le vêtement extérieur sont préservés en partie, mais ils peuvent être mieux compris par comparaison avec ceux des deux autres personnages. Il porte lui aussi un manteau orné jeté sur les épaules, et une tunique blanche avec une ceinture jaune autour de la taille. On distingue en-dessous des lignes qui pourraient appartenir au pommeau rond et au manche d'un *akinakes*, le haut du fourreau incliné vers l'arrière étant garni de cadres carrés dont l'un conserve un motif de gazelle (fig. 13) ; cependant les restaurateurs signalent que le réassemblage des fragments est très hypothétique dans cette zone. Des petits carrés du même type, qui pourraient représenter des plaques, s'observent sur le haut du bras droit, juste sous le manteau rabattu sur l'épaule, mais les lignes rouges qu'ils enferment ne permettent plus de reconnaître les motifs. Ces plaques décoratives rappellent les plaques en or qu'on trouve dans les sépultures des steppes, mais il existe aussi des parallèles achéménides.

Comme pour la *kandys* du personnage central, la décoration ou la doublure intérieure du manteau porté par le personnage de droite était faite pour être vue. Elle a la même couleur brun-pourpre et le même liseré jaune.

Une autre zone à décor est préservée de part et d'autre du liseré. Elle pourrait appartenir soit à la garniture extérieure du manteau, soit au fond de la composition (sur le dessin partiellement restitué, fig. 12 à droite, les traits qui limitent ce motif à l'extérieur sont hypothétiques). Le remplissage est fait d'une série de motifs jointifs en fer à cheval ou en écailles, peints en rouge et délimités en blanc, couleur qui est aussi celle du fond. Un motif comparable se retrouve sur des tissus des tombes scythes de l'Altaï. Au kourgane 5 de Pazyryk on le trouve sur un tapis de selle ou une chabraque en feutre : là, chaque rangée contient une couleur différente : bleu, rosé, orange et crème<sup>24</sup>. De manière plus significative ce motif, embelli,

24. S. Rudenko, *Frozen tombs of Siberia. The Pazyryk burials of Iron Age horsemen*, Berkeley, 1970, pl. 161. Des variantes de ce motif se trouvent sur d'autres pièces de tissu, voir par exemple pl. 150, b et pl. 155, b.



se retrouve sur le manteau de Katanda, où il se présente comme des fers à cheval verts sur un fond rouge, combinés avec un motif sinueux de couleur dorée<sup>25</sup>. Des précédents peuvent être trouvés à Persépolis, par exemple sur le liseré de la robe de Darius. Ce motif qui rappelle le rendu conventionnel des montagnes dans les arts du Proche Orient se transfère aisément : on en trouve des variations sur la bijouterie achéménide<sup>26</sup> et sur des décors architecturaux en pierre et brique émaillée, où il peut être compris plutôt comme une interprétation stylisée du motif de la palmette<sup>27</sup>.

Ces liens entre l'art achéménide, celui de l'Altaï et d'Akchakhan-kala confirment les observations déjà faites à partir d'autres secteurs du complexe cérémoniel. Dans le cas des peintures de la salle hypostyle, la finesse des motifs ornant les tuniques et les manteaux suggère que le public pouvait les voir de près et possédait les références symboliques nécessaires pour les lire, ce qui n'est pas indifférent pour la compréhension de la fonction, probablement rituelle, de cet espace. Par ailleurs, en dépit des similitudes d'ensemble des costumes, les variations dans les couvre-chefs et l'ornementation jouent un rôle significatif pour individualiser chaque personnage.

### Propositions d'interprétation (F. Grenet)

La première idée qui vient à l'esprit, s'agissant de personnages occupant sans doute toute la hauteur de la paroi, est qu'il s'agit de divinités. Dans l'art iranien les personnages surdimensionnés sont toujours des dieux, ou des personnages surnaturels tels les colosses de Persépolis, à quelques rares exceptions près (la statue funéraire de Shāpur I<sup>er</sup> à Bishāpur, taillée dans une stalactite mesurant sept mètres ; des souverains dans la peinture sogdienne, figurés un peu plus grands que les autres personnages). On note aussi que sur le personnage de gauche, le seul dont le visage est conservé, celui-ci

25. A. Zakharov, *op. cit.* (n. 19), p. 37-57, 44-45 (N° R. 71B = R.M. 3439), et fig. 1 pour une reconstruction graphique.

26. Voir par exemple une boucle d'oreille au Metropolitan Museum, n° 1989.281.33.

27. Voir J. Boardman, *Persia and the West. An archaeological investigation on the genesis of Achaemenid Art*, Londres, 2000, fig. 2, 55 ; E. Schmidt, *Persepolis I, op. cit.* (n. 15), fig. 35 (briques émaillées), fig. 50 (bases de colonnes en pierre), pl. 128 (linteau de la porte sud de l'apadana du palais de Darius), pl. 160-161 (au palais de Xerxès : variations sur le motif de la palmette).

est peint en rouge, couleur également adoptée pour les mains du personnage central, alors que tous les personnages de la « galerie de portraits » qui sont certainement des rois ou des membres du clan royal ont les visages peints en blanc, avec seulement la bouche et les oreilles en rouge. L'analyse des attributs va conforter cette conclusion.

Un élément décisif pour l'identification de la figure centrale est le fait qu'elle soutient de ses bras levés un arc au fond peint en bleu sur lequel s'alignent de petits ronds, celui du milieu étant beaucoup plus grand. Il s'agit clairement de la voûte céleste avec le soleil au zénith. Toutes les divinités zoroastriennes demeurent au ciel, certaines ayant avec lui un lien plus spécifique : Ahura Mazdā, Mithra, ou encore Asman, le Ciel personnifié. Mais la seule divinité, ou plutôt le seul groupe divin, dont il est dit explicitement dans l'Avesta qu'ils « soutiennent le ciel par en-dessous » (*upa. dāraiiān asmanəm* : *Yasht* 13, 29) sont les Fravashis, c'est-à-dire la collectivité féminine des âmes pré-crées, qui jouent aussi le rôle d'anges gardiens du groupe social notamment dans les batailles, et qui sont titulaires du 19<sup>e</sup> jour du calendrier zoroastrien<sup>28</sup>. C'est très exactement ce geste que montre la peinture.

On ne connaît dans l'art iranien que deux images certaines des Fravashis, l'une et l'autre à Pendjikent en Sogdiane, et beaucoup plus tardives que la nôtre. Dans un cas elles sont figurées comme un groupe de six ou sept femmes ailées et armées<sup>29</sup>, dans l'autre comme deux femmes volant au-dessus d'une scène de bataille<sup>30</sup>. Nous ne voyons pas d'objection à ce qu'on ait pu les ramasser en un seul personnage quand il s'agissait d'exprimer leur fonction de pilier du ciel. Nous hasarderons cependant l'hypothèse que sur notre peinture la multiplicité des Fravashis a pu, à côté de cela, être suggérée par la répétition des scènes d'hommage culturel sur le bandeau central du costume, de la même manière que dans leur hymne avestique (le *Frawardīn Yasht* : *Yasht* 13) elles sont les seules divinités à être

28. Sur les Fravashis, voir notamment M. Boyce, « Fravaši », *Encyclopaedia Iranica*, 2000 ; J. Kellens, « Langues et religions indo-iraniennes : la notion d'âme préexistante », *Cours et travaux du Collège de France. Résumés 2008-2009*, Paris, 2010, p. 747-762.

29. B. Marshak, « Les fouilles de Pendjikent », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1990, fascicule I (janv.-mars), p. 286-313, ici 297-298, fig. 9.

30. B. Marshak, *Legends, tales, and fables in the art of Sogdiana*, New York, 2002, p. 188, fig. 68.

spécifiées comme étant la Fravashi de tel ou tel éminent personnage du passé, chacune étant l'objet d'une formule particulière. Si notre lecture de ces panneaux est exacte, on aurait ici des scènes figurant les hommages rendus aux Fravashis des rois du passé, présentées non pas sous leur forme féminine d'abstraction mythologique, mais sous les formes masculines de leurs détenteurs respectifs. Il est significatif que sur les trois exemples conservés le trône présente une forme chaque fois différente, comme pour souligner qu'il s'agit de personnages distincts.

Pour ce qui est du personnage de gauche, l'indice essentiel est le motif du « prêtre-oiseau », qui permet de l'identifier de manière presque certaine comme étant Srōsh, l'aveistique Sraoša<sup>31</sup>. Un passage de l'Avesta (*Vendidad* 18, 14-16) indique que durant le service célébré pendant l'*ušahina*, le dernier tiers de la nuit, le coq est une épiphanie de Srōsh, ou plus précisément qu'il remplit la fonction de son prêtre-assistant. Dans les contextes iconographiques où ce motif s'est rencontré (des ossuaires de Samarkand, des reliefs funéraires sogdiens de Chine, la peinture de Bamiyan surmontant le Bouddha de 33 m où les deux prêtres-oiseaux flanquent le surgissement de Mithra à l'aurore), contextes datant tous de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle ou postérieurement<sup>32</sup>, il est clairement associé soit à Srōsh dans sa fonction de gardien de l'âme pendant les trois jours après la mort, soit à la lumière de l'aube, le moment où l'âme est jugée. De manière significative, aucun des prêtres figurés au même endroit du costume sur le personnage central que nous identifions comme la Fravashi n'est un prêtre-oiseau, ce qui suggère que ce symbole est spécifique à l'autre.

La couronne murale est rarement portée par des personnages

31. Nous reprenons ici l'essentiel de l'argumentation donnée dans notre précédent article où était discuté ce seul personnage : A. Betts *et alii*, « The Akchakhan-kala wall paintings », *op. cit.* (n. 1). Sur Srōsh, voir en particulier Ph. G. Kreyenbroek, *Sraoša in the Zoroastrian Tradition*, Leyde, 1985 ; W. W. Malandra, « Sraoša », *Encyclopaedia Iranica*, 2014 (<<http://www.iranicaonline.org>>).

32. P. Riboud, « Bird-priests in Central Asian tombs of 6<sup>th</sup> century China and their significance in the funerary realm », *Bulletin of the Asia Institute* 21, 2007 [2012], p. 1-23. Il est possible qu'un jalon intermédiaire se trouve sur des reliefs de terre crue de Toprak-kala (II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. de n. è.), qui ont été interprétés comme figurant des guerriers en armure à écailles jouant d'un instrument à embout, mais qui pourraient être en fait des prêtres-oiseaux munis du couvre-bouche : *Toprak-kala. Dvoretz*, *op. cit.* (n. 8), p. 103-106, fig. 51-52 ; *Culture and Art of Ancient Uzbekistan. Exhibition Catalogue*, K. A. Abdullaev, È. V. Rtveladze et G. V. Shishkina éd., Moscou, 1991, vol. 2, n° 346.

masculins et presque exclusivement par des divinités féminines, plus particulièrement Tychè dans des contextes parthes et hellénistiques, et plus tard sur des bols en argent la grande déesse chorasmienne à quatre bras, très probablement Nana<sup>33</sup>. Les divinités masculines portent plutôt la variante en couronne crénelée. Sur les reliefs et les monnaies sassanides cette variante est portée par Ahura Mazdā et par Anāhitā. Dans l'art sogdien plus tardif, le seul dieu masculin avec une couronne crénelée est Srōsh sur la seule image certaine et complète que nous avons de lui, un ossuaire de Samarkand<sup>34</sup>.

Srōsh est aussi qualifié de « rapide ». Dans le texte avestique sa rapidité est exprimée par une comparaison avec des oiseaux : les coursiers de son char sont « plus rapides que deux oiseaux aux bonnes ailes » (*Yasna* 57, 28). Sur notre peinture le pantalon du dieu est décoré d'un motif répété montrant un oiseau aux longues pattes, selon nos confrères locaux une outarde, dont les espèces localement répandues, l'outarde de MacQueen (*Chlamydotis maqueenii*) et la Grande outarde (*Otis tarda*), sont réputées pour leur vitesse à la fois à la course et en vol (fig. 11). Placée comme elle l'est sur les jambes du personnage, cette image fonctionne manifestement comme un symbole de vitesse. On retrouve probablement l'outarde, plus schématisée, sur le pantalon d'un donateur figuré sur une plaque en or du Trésor de l'Oxus<sup>35</sup>.

Les images autour du cou, elles non plus, n'ont évidemment pas été choisies au hasard. Dans les textes avestiques un dieu et un seul, Srōsh, apparaît en relation avec la traversée des eaux. Dans l'un des deux hymnes qui lui sont consacrés, le *Yasht* 11, 4, la protection est accordée à ceux qui récitent la prière *Ahuna Vairya* « sur une grande eau, ou par un grand danger, ou par une nuit sombre et brumeuse, ou sur un gué avec les eaux en crue, ou à la bifurcation des routes ». Toutes les situations énumérées impliquent un risque : se noyer, ou de se perdre de nuit sur une piste, ou rencontrer des voleurs à la croisée des chemins, risques contre lesquels le protecteur

33. M. Minardi, « A four armed goddess from Ancient Chorasmia: history, iconography and style of an Ancient Chorasmian icon », *Iran* 51, 2013, p. 111-143.

34. M. Shenkar, *Intangible Spirits and Graven Images: the iconography of deities in the pre-Islamic Iranian world*, Leyde, 2014, p. 146, fig. 133.

35. O. M. Dalton, *The Treasure of the Oxus with other Examples of Early Oriental Metalwork*, Londres, 1964<sup>3</sup>, pl. XV, 70.

naturel est Srōsh, le combattant en chef contre tous les démons<sup>36</sup>. Un autre passage (*Yasna* 57.14) semble indiquer qu'il maintient les « inondations » loin des maisons de ses adorateurs<sup>37</sup>. La traversée des eaux était sûrement une préoccupation plus grande au Khorezm que partout ailleurs en Asie centrale, étant donné la largeur qu'a l'Amou-darya dans son cours inférieur. Encore au siècle dernier les bateliers du Khorezm sacrifiaient au fleuve des animaux en offrande propitiatoire<sup>38</sup>.

En ce qui concerne enfin le personnage de droite, mal conservé, les seules associations qu'on aperçoit sont avec la nature sauvage (la gazelle) et le monde végétal, ou peut-être les montagnes (le décor du manteau). Toutes ces associations seraient éventuellement compatibles avec Spandarmad (l'avestique Spenta Ārmaiti), la déesse protectrice de la Terre, parfois identifiée explicitement à Zam, la Terre elle-même<sup>39</sup>. En tout état de cause, une triade Srōsh-Fravashi-Spandarmad ferait sens dans une perspective calendaire : les dix jours spécialement dédiés aux Fravashis (les jours *Frawardīgān*) correspondent à la fin du mois de Spandarmad, dernier mois de l'année, et aux cinq jours épagomènes qui suivent ; pendant chacun des jours *Frawardīgān* est célébré un office majeur à Srōsh<sup>40</sup>, d'autant mieux à sa place ici qu'il protège les âmes individuelles avant qu'elles ne rejoignent leur Fravashi et qu'il combat les démons dont il faut purger l'année finissante. À l'époque où ont

36. Dans le zoroastrisme plus tardif la fonction de protecteurs des voyageurs, y compris sur l'eau, apparaît transférée à Wahrām, dieu de la Victoire (M. Boyce, *A History of Zoroastrianism, I: The Early Period*, Leyde-Cologne, 1975, p. 62 et n. 267), mais on ne la trouve nulle part associée à lui dans l'Avesta.

37. Ce passage est ambigu car *vōiynā-* a semble-t-il les deux sens d'« inondation » et de « disette ». Le second sens pourrait en fait dériver du premier, la période des crues printanières étant souvent la plus difficile dans les vallées d'Asie centrale.

38. G. P. Snesarev, « Obrjad zhertvoprinoshenija vode u Uzbekov Khorezma, geneticheski svjazannyj s drevnim kul'tom plodorodija », dans *Materialy Khorezmskoi èkspeditsii* 4, S. P. Tolstov et M. A. Itina éd., Moscou, 1960, p. 198-202 ; du même, *Pod nebom Khorezma*, Moscou, 1973, p. 103-111.

39. La présence possible d'un *akinakes* ne créerait pas de difficulté insurmontable à l'identification comme une divinité féminine : les Fravashis sont elles aussi armées (même si ce détail n'est pas conservé sur le personnage que nous identifions comme tel), ainsi que Nana et Anāhīd sur les monnaies kouchanes et kouchano-sassanides, certes sous l'influence de modèles grecs. S'il s'agit d'une divinité masculine une alternative possible serait Rashn, auxiliaire de Srōsh, qui serait alors disposé symétriquement par rapport à la Fravashi. L'Avesta ne permet pas de lui assigner d'attributs particuliers (la balance où il pèse les mérites des morts n'apparaît que plus tard).

40. Ph. G. Kreyenbroek, *op. cit.* (n. 31), p. 162.

été exécutées les peintures la fin de l'année zoroastrienne tombait en novembre, ce qui pourrait expliquer le fait que les trois divinités portent une lourde *kandys* bordée de fourrure.

Dans l'attente d'une fouille plus complète de la zone, cette interprétation comme une triade ne peut être qu'hypothétique. Ce qui apparaît d'ores et déjà, c'est que ces peintures de la partie centrale du palais d'Akchakhan-kala représentent la première tentative connue de créer un art zoroastrien original.

\*

\* \*

Le Président Robert MARTIN, le Secrétaire perpétuel Michel ZINK, MM. Paul BERNARD, Charles de LAMBERTERIE, M<sup>me</sup> Véronique SCHILTZ et M. Henri-Paul Francfort, correspondant français de l'Académie, interviennent après cette note d'information.

---