UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANSE, SACRÉ ET ÉROTISME : ÉTUDE ANTHROPOCOSMOGONIQUE DES PRATIQUES DE MOUVEMENT EN MÉSOPOTAMIE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
JULIETTE POTTIER

JUIN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Marie Beaulieu. Merci pour ton ouverture d'esprit, ton enthousiasme devant mon projet et ta patience devant ma « pensée divergente ». Ce projet était ambitieux et je suis heureuse que tu m'aies suivie et soutenue dans sa réalisation. Un immense merci à ma mère, Marie-Sophie Plaziat, qui a corrigé tous les écrits de ce présent mémoire et a toujours manifesté un grand intérêt pour mes découvertes sur la Mésopotamie. Tu as été mon pilier dans la dernière ligne droite, toujours présente malgré les aléas constants de la vie. Tu es ma superwoman, merci d'être là pour moi et d'être qui tu es.

Merci à mes amis et correcteurs pour votre intérêt et votre soutien. Merci Cyril Goulier de m'avoir poussée à toujours approfondir et problématiser mes réflexions. Merci Julia Darnaud pour ton œil littéraire acéré et tes commentaires toujours constructifs. Merci Valérie Laville de m'avoir sauvée du APA et de m'avoir aidée jusqu'à la dernière minute à me plier aux exigences de forme et de mise en page. Un grand merci aussi à Marie-Christine Beaudry, bibliothécaire des arts de l'UQAM, pour son aide et son écoute, principalement à l'étape de ma collecte de données.

Merci à tous mes amis et à ma famille pour votre amour et pour vos encouragements. Merci particulièrement à mon amour et partenaire Joël Chancy, mon *premier fan*, que je sois sur scène ou derrière un écran. Merci de toujours croire en moi aussi fort.

Enfin, je remercie mon ami anglophone Peter Cook: Without you I wouldn't have found about the goddess Inanna, and this thesis wouldn't have been what it is now. Thanks for crossing my road. I dedicate this thesis to the alchemy, may this long descent into the darkness of scholarship be the chariot of new beginnings.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES viii
LISTE DES TABLEAUX xi
LISTE DES GRAPHIES xii
LISTE DES ABBRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES xiii
RÉSUMÉ xv
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I.
PROBLÉMATIQUE 2
1.1. Intérêts de recherche 2
1.1.1. Érotisme 3
1.1.2. Danse érotique 5
1.1.3. Danse et sacré 6
1.1.4. Quête d'autres cultures et d'autres systèmes de pensée 8
1.2. Problématisation 11
1.2.1. Ébauche ontologique de la Mésopotamie 11
1.2.2. Érotisme sacré en Mésopotamie 16
1.2.3. Danse en Mésopotamie 21
1.2.4. Problème posé 27
1.3. But et Objectifs 29
1.4. Questions et sous-questions de recherche. 29
1.5. Limites de la recherche. 30
CHAPITRE II.
REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE CONCEPTUEL 31

2.1. Mésopotamie, ou la découverte d'une discipline 32

2.1.1. Archéologie et Mésopotamie : histoire d'une découverte 32

2.1.2. Où et comment chercher 34

2.1.3. Délimitation du champ d'étude 43

2.2. Le fond de la recherche : sacré, érotisme et danse en Mésopotamie 45

2.2.1. Le sacré en Mésopotamie : ontologie et structure de pensée 46

2.2.2. L'érotisme en Mésopotamie 59

2.2.3. Danse en Mésopotamie 68

2.3. Cadre théorique. 85

2.3.1. La théorie Anthropocosmogonique : comprendre une autre religion 86

2.3.2. L'anthropologie de la danse : comprendre la danse 92

2.3.3. La démarche historique : faire le deuil de LA vérité 96

CHAPITRE III.
MÉTHODOLOGIE 101

3.1. Type de recherche et paradigme 101

3.2. Les méthodes de recherches : 102

3.2.1. L'anthropocosmogonie et l'approche herméneutique. 102

3.2.2. Méthodologie d'analyse de danse 103

3.3. La collecte de données 107

3.3.1. Outils de collecte 108

3.3.2. Outils de sélection 111

3.4. L'analyse des données 118

3.4.1. Outils d'analyse 118

3.4.2. Description et analyse des données 121

3.4.3. Catégorisation et discussion 129

3.5. Difficultés de la recherche 129

3.5.1. Distance historique et géographique avec le sujet d'étude 129

3.5.2. Hermétisme de la discipline 130

3.5.3. Difficultés méthodologiques 132

CHAPITRE IV.
RÉSULTATS 134

4.1. Pratique de mouvements dansés 135

4.1.1. Bras écartés fléchis 136

4.1.2. Mouvements divertissants dans les banquets 138

4.1.3. Mouvements divertissants sur la place publique 141

4.1.4. Mouvements à deux, identiques, symétriques et interactifs. 144

4.1.5. Mouvement à deux, de part et d'autre d'un mât 147

4.1.6. Mouvements à plusieurs pour former un symbole 148

4.1.7. Rondes et processions 149

4.2. Pratique de mouvement érotique 151

4.2.1. Position des deux jambes écartées et (hyper ?) sexualisation. 152

4.2.2. Mouvement à deux suggérant une relation sexuelle. 154

4.2.3. Mouvements à deux suggérant une union spirituelle 159

4.2.4. Mouvement à deux suggérant une relation sexuelle dans le cadre du Rituel du Mariage Sacré. 160

4.2.5. Existence de « performeurs » érotiques 165

4.3. Pratique de mouvements sacrés/cultuels 168

4.3.1. Positions et mouvements représentant des dieux 168

4.3.2. Position et mouvement représentant des hybrides 178
4.4. Position et mouvement des animaux 180
4.4.1. Zoomorphisme, ou les charmeurs d'animaux 181
4.4.2. Anthropomorphisme et animaux entremêlés 183
4.5. Pratique de mouvements dans les scènes de présentation 185
4.6. Pratique de mouvement collectif 193
4.6.1. Geste de prière 194
4.6.2. Défilés et parades 197
4.7. Pratique de mouvements individuels 199
4.7.1. Geste de prière 199
4.7.2. Lamentation 203
CHAPITRE V.
DISCUSSION 209
5.1. Mouvement, symbole et source de joie 210
5.1.1. Divertir, la fonction sociale 212
5.1.2. Corps, instrument extatique 214
5.1.3. Célébration de la vie 216
5.2. Mouvement, symbole et source de vie 219
5.2.1. Pleurer et célébrer la mort 220
5.2.2. Confrontations sociales et force vitale 222
5.2.3. Les corps de l'excès 224
5.2.4. Le cycle cosmique 227
5.3. Mouvement, symbole et source de magie 230
5.3.1. L'Humain, symbole magico-religieux 230

5.3.2. Ritualisation et contrôle 232

5.3.3. Le mouvement et l'action magique. 235

CONCLUSION 239

ANNEXE A.
CHRONOLOGIE GÉNÉRALE DU PROCHE-ORIENT ANCIEN 245

ANNEXE B.
MYTHOLOGIE ÉROTIQUE 246

ANNEXE C.
GUIDE DES ÉVOLUTIONS DE L'ART EN MÉSOPOTAMIE 248

ANNEXE D.
GUIDE DES DIVINITÉS MÉSOPOTAMIENNES 251

ANNEXE E.
LEXIQUE 254

ANNEXE F.
TEXTES SÉLECTIONNÉS 262

ANNEXE G.
ŒUVRES SÉLECTIONNÉES 264

BIBLIOGRAPHIE 288

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Échantillon 0	ICO 020 : Sceaux-cylindre*, Période Uruk (3500-2900 av J-C). Paris, Musée du Louvre. N° MNB1167.....	126
1	ICO 011: Fragment de vaisselle, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, (1963) fig 97.....	136
2	ICO 059: Plaque votive, DA II (2700-2600 av J-C), Université de Chicago, n° A12417.....	138
3	ICO 044: Sceau-cylindre* DA (2900-2340 av JC), Collon (1987) fig. 668.....	138
4	ICO 190: Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Bagdad, MNI, n° IM 32062.....	142
5	ICO 190: Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Bagdad, MNI, n° IM 32062.....	144
6	ICO 046: Sceau-cylindre*, DA I (2900-2700 av J-C), Amiet (1958), fig 844.	144
7	ICO 197: Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 19512.	147
8	ICO 041: Empreinte, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig.714.....	148
9	ICO 003: Fragment vaisselle, Culture de Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1963), fig 32.....	148
10	ICO 011': Fragment vaisselle, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Goff (1963) fig 97.	149
11	ICO 012: Fragment vaisselle, Culture Halaf (6200-5700 av J-C), Goff (1963), fig 99.	149

12	ICO 047: Empreinte, DA I (2900-2700 av J-C), Amiet (1958), fig 847.....	152
13	ICO 001: Objet moulé, Époque paléo-babylonienne (1800 av J-C), Londre, BM, n°1923,0106.1.....	154
14	ICO 205: Objet moulé, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n°AO16924.....	156
15	ICO 202: Objet moulé, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), New-York, MET, n°32.39.1.....	159
16	ICO 037: Cceau-cylindre*, Bronze (2340-1595 av J-C), Francfort (1955), fig. 340.	161
17	ICO 123: Sceau-cylindre*, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 11569.....	168
18	ICO 109: Sceau-cylindre*, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° MNB 1905.....	170
19	ICO 102: Sceau-cylindre*, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Tortonto, ROM, n°ROM2004_1044_9.....	171
20	ICO 153: Sceau-cylindre*, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 22312.....	172
21	ICO 261: Sceau-cylindre*, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 134773.....	173
22	ICO 261: Sceau-cylindre*, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 134773.....	175
23	ICO 110 : Sceau-cylindre*, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), New-York, MET, n°55.65.5.....	178
24	ICO 017 : Fragment de vaisselle, Culture de Gawra (3900-3200 av J-C), Goff (1965) fig. 196.	181
25	ICO 084 : Sceau-cylindre*, DA III (2600-2340 av J-C), Amiet (1958) fig. 1012-1046.....	183

26	ICO 068 : Sceau-cylindre*, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n°AO21119.....	183
27	ICO 138 : Sceau-cylindre*, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 15419.....	185
28	ICO 151 : Sceau-cylindre*, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, AO 2418.	185
29	ICO 218 : Sceau cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Matouš (1962) fig. Ka 643 b.....	189
30	ICO 134: Fceau-cylindre*, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Newell,et Osten, (1934) fig. 177.	190
31	ICO 262: Sceau-cylindre*, Babylone I (1792-1595 av J-C), New-York, MET, n°1984.383.13.....	192
32	ICO 075: Plaque votive, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2345.....	194
33	ICO 220: Sceau-cylindre*, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2153.....	195
34	ICO 077: Statuettes, DA III (2600-2340 av J-C), Chicago, OIC, n° A11441.....	200
35	ICO 146: Statue, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 3.....	200
36	ICO 258: objet moulé, Babylone I (1792-1595 av J-C), Toronto, ROM, n°ROM2007_9147_1.....	201
37	ICO 009: statuette, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Toronto, ROM, n° ROM2007_9131_1.....	202
38	ICO 250: Objet moulé, Babylone I (1792-1595 av J-C), Jerusalem, IM, n°75.43.127.....	202

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1	Mots-clés et synonymes	112
2	Extrait de la collecte des documents textuels	114
3	Extrait de la collecte de documents iconographiques	117
4	Extrait du guide des symboles et motifs de Mésopotamie	119
5	Guide des évolutions de l'Art en Mésopotamie (Annexe C)	120, 248
6	Guide des divinités mésopotamiennes (Annexe D)	120, 251
7	Grille d'analyse du contexte archéologique	121
8	Grilles d'analyse de l'image	122
9	Grilles d'analyse du mouvement	125
10	Analyse de l'iconographie 020	126

LISTE DES GRAPHIES

Étant confrontés à plusieurs langues anciennes comme le sumérien ou l'akkadien, nous utilisons différents signes typographiques propres à chaque langue. Nous nous sommes fiés pour leur retranscription à la graphie proposée par le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* ((Joannès, Michel, et Bachelot, 2001, p.XII) :

Tableau simple des équivalences phonétiques des signes que nous serons amenés à utiliser :

Voyelle	Prononciation
a	« a »
e	« è »
i	« i »
u	« ou »

Consonne (forme)	Prononciation
ʿ	Non prononcé
h	Comme le « ch » allemand
g	« g(ue) »
ṣ	« t(se) »
š	« ch(e) »
ṭ	Comme le « t » français

Exemple : Gilgameš est prononcé « Guilguamèch »

Pour distinguer les deux langues, les termes akkadiens sont en italiques, et les termes sumériens en petites capitales : « le roi » apparaît en akkadien sous la forme *šarru* et en sumérien sous la forme LUGAL. Pour faciliter la lecture, certains noms propres sont présentés sous une forme conventionnelle. Par exemple on gardera la graphie Inanna, bien qu'en sumérien on devrait l'écrire INANNA.

Lorsque nous citons certains textes, nous aurons parfois recours au système scientifique de transcription du cunéiforme actuellement utilisé en assyriologie: la barque servant à transporter les statues divines lors des cérémonies peut être présentée sous la forme GIŠ.MÁ.GUR$_8$ (*makurru* en akkadien et MAGUR en sumérien).

Enfin, tous les mots qui sont suivis d'un astérisque (*) sont référencés dans le lexique en annexe E. Les noms de dieux ou de rois sont soulignés et comportent une entrée dans les annexes C et D.

LISTE DES ABBRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

Revues et sites internet spécialisés

ArOr	Archiv Orientalní
ASOR	The American School of Oriental Research
CDLI	Cuneiforme digital librairy initiative
ETCSL	The Electronic text corpus of Sumerian Literature
JCS	Journal of Cuneiform Studies
NEA	Near Eastern Archeology
Photo RMN	Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux
RA	Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale

Musées

AM	Ashmolean Museum
BM	British museum
IM	Israël Museum
KMA	Kelsey Museum of Archeology
MET	Metropolitan Museum of arts
MNI	Musée National d'Iraq
OIUC	Oriental Institute of the University of Chicago
ROM	Musée Royal de l'Ontario
SM	Spurlock Museum
VM	Vorderasiatisches Museum

Dates (dans les légendes des iconographies)

Hassunah	Culture de Hassunah (6500-6000 av J-C)
Samarra	Culture de Samarra (6200-5300 av J-C) DA, I, II, III
Halaf	Culture de Halaf (6200-5700 av J-C)
Gawra	Culture de Gawra (3900-3200 av J-C)
Uruk	Période Uruk (3500-2900 av J-C)
DA	Dynasties Archaïques (2900-2340 av J-C)
DA I	Dynastie Archaïque I (2900-2700 av J-C)
DA II	Dynastie Archaïque II (2700-2600 av J-C)
DA III	Dynastie Archaïque III (2600-2340 av J-C)
Bronze	Age du Bronze (2340-1595 av J-C)
Akkad	Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C)

Lagash II	IIème dynastie de Lagash (2140-2112 av J-C)
UR III	IIIème dynastie d'Ur (2112-2004 av J-C)
Isin-Larsa	Période Isin-Larsa (2004-1763 av J-C)
Babylone I	Ière Dynastie de Babylone (1792-1595 av J-C)

Analyse collecte

ICO	Iconographie
TE	Texte
Fig.	Figure
Pl.	Planche

RÉSUMÉ

La conception occidentale du corps le désigne depuis plusieurs millénaires comme le grand profanateur de l'esprit, l'enclume qui maintient l'être humain dans les besoins triviaux de la chair (Brohm, 1988). La sexualité est donc logiquement devenue l'incarnation de ce « péché » (Foucault, 1976a). Le corps dansant se doit alors de choisir son camp, sexué ou asexué, noble ou vulgaire, sacré ou profane (Verrièle, 2006). Cette perception binaire de l'existence n'étant finalement que culturelle et sociétale la question s'est en conséquence posée du regard porté sur le corps dansant par d'autres civilisations.

Pour les Mésopotamiens, la place et le rôle de l'Homme sur la Terre sont basés sur leur vision cosmologique et mythologique de l'univers. La sexualité y est alors ontologiquement intégrée et sa dimension charnelle hautement érotisée. Elle constitue en elle-même une célébration de l'acte de création. L'hypothèse serait donc que si l'éros était sacré en Mésopotamie, alors le sacré était érotique et cela transparaîtrait dans leur pratique de la danse. Le but de cette recherche est donc d'identifier les liens qui unissent la danse au sacré et à l'érotisme en Mésopotamie. À travers cette réflexion, l'objectif est de comprendre le rapport des Mésopotamiens à leur propre corps et à l'existence en général.

Ce travail est de type qualitatif avec un paradigme constructiviste et une approche herméneutique. La longue revue de littérature a aidé à maîtriser le champ d'études, la Mésopotamie, et à déterminer les outils nécessaires à la collecte de documents iconographiques et textuels. Le cadre théorique, basé sur l'« anthropocosmogonie » de Mircea Eliade (1964, 1965), associé à différentes méthodologies d'analyse de danse, a permis de saisir les principales hiérophanies qui structurent le rapport au sacré des Mésopotamiens. Le mouvement a ainsi pu être observé au même titre que les rites, les mythes et les symboles manifestant cet univers religieux.

Une fois les pratiques de mouvement, dansé, sacré et érotique colligées, l'analyse thématique a contribué à dégager l'organisation et les interrelations de ces différents contenus. Les résultats de cette étude ont alors permis de mieux comprendre le rôle ontologique du mouvement pour les Mésopotamiens et sa place dans leur conception de l'univers.

MOTS-CLÉS : danse, mouvement, rituel, sacré, religion, magie, culte, cosmologie, érotisme, sexualité, Mésopotamie, Proche-Orient ancien, sumérien, akkadien.

INTRODUCTION

Cette recherche s'inscrit dans une quête de sens qui concerne à la fois la femme, la danseuse et la chercheuse que je suis. Elle constitue un besoin de comprendre mon art, ma place de femme dans la société et le rapport au corps que ces deux aspects de ma vie impliquent. Quel est mon corps de danseuse ? Quel est mon corps de femme ?

La danse, l'érotisme, et le sacré. Ces trois thèmes seront souvent abordés séparément dans le présent mémoire. Pourtant, l'inconfort à l'origine de cette recherche vient justement du fait même de leur séparation dans notre société actuelle et dans mes propres activités. Pour moi, intuitivement, organiquement, émotionnellement, ils sont tous connectés et se rejoignent quelque part en un lieu, un concept, que je ne peux nommer et qui manque aujourd'hui à mon développement personnel. Cette quête m'a amenée aux confins de notre civilisation : en Mésopotamie.

Ne pouvant trouver de raison objective à cette connexion instinctivement perçue, il m'a fallu chercher la réponse dans une civilisation radicalement différente de la nôtre, à la recherche d'un nouveau modèle où la sexualité, et le désir de cette sexualité, ne soient ni tabous, ni péchés, mais bien sacrés et donc encouragés. Je parle d'un modèle où le corps ne soit pas subordonné à l'esprit mais son égal, voire son synonyme ; un modèle où la femme ne soit plus la grande pècheresse, la vierge ou la putain.

Nous avons donc étudié à travers ce mémoire les différentes pratiques de mouvement qui existaient en Mésopotamie, de Sumer à Babylone, déterminé quelles conceptions de l'Existence ces pratiques de mouvements traduisent de la pensée mésopotamienne et établi quel était le rapport des Mésopotamiens au corps, à l'érotisme, à la femme et à la création. À travers des productions écrites et iconographiques nous avons ainsi tenté de percer les mystères de cette antique civilisation.

CHAPITRE I.
PROBLÉMATIQUE

Parler contre les pouvoirs, dire la vérité et promettre la jouissance, lier l'un à l'autre l'illumination, l'affranchissement et des voluptés multipliées, tenir un discours où se joignent l'ardeur du savoir, la volonté de changer la loi et le jardin espéré des délices. (Foucault 1976 a, p.14)

1.1. Intérêts de recherche

Une recherche est indissociable de son chercheur dans le domaine de la recherche qualitative. Nous y reviendrons dans le chapitre sur la méthodologie. Ce sont mes inconforts et mes aspirations qui m'ont poussée à « chercher » une réponse au problème qui me préoccupait. C'est d'autant plus vrai dans ma recherche puisqu'elle touche à des notions à la fois universelles et personnelles. La danse, le sacré et l'érotisme sont des sphères de l'existence qui varient, dans leurs formes et leurs fonctions, selon les civilisations et les mentalités. Ce qui est sacré ou érotique pour moi ne l'est pas nécessairement pour mon voisin, mais fait référence à un même cadre archétypal : « L'érotisme de tout être humain est le fruit d'une interaction entre cette personne et sa culture d'appartenance, laquelle fournit des repères pour évaluer ce qui peut être érotiquement attrayant ou non. » (Dorais, 2010, p.58-59)

Foucault développe l'idée, avec son « archéologie du savoir », que nous sommes définis par l'ensemble des discours, pratiques, institutions et cadres de références qui nous entourent. Ainsi, la formation du savoir dépend en grande partie des systèmes de pouvoir en place (Rail et Harvey, 1995, p.27). Dans cette perspective il m'a semblé essentiel de comprendre d'où venaient mes motivations de recherche, de quel inconfort, de quel conditionnement elles ont pu émerger. Cela me permettra de m'en éloigner et

de plonger, le plus possible et avec un œil neuf, dans cette civilisation aussi fascinante que fondamentale et d'identifier, par ailleurs, mes subjectivités afin de proposer une recherche approfondie et transparente sur les motivations qui l'ont initiée.

1.1.1. Érotisme

Mon rapport à l'érotisme se définit en fonction de mon rapport à la sexualité. Or je me suis vite passionnée pour l'un et l'autre. Ils sont devenus progressivement le centre de ma vie artistique mais aussi universitaire, personnelle et spirituelle. J'ai grandi avec l'idée que l'acte sexuel était l'acte d'amour ultime, mes parents étant séparés, je n'y ai pourtant jamais été confrontée au quotidien. Cet amour ultime n'existait que dans mon imaginaire et dans mes lectures. L'union suggérée en quelques lignes à la fin des romans d'amour alimentait l'idée que la sexualité était trop belle pour être mentionnée. Cette vision extrêmement romancée m'a permis de ne jamais me satisfaire des images pornographiques sur internet qui circulaient déjà au collège et de nourrir une curiosité et un respect toujours plus grands pour cette « activité ». En revanche, elle alimentait également une vision aseptisée et tellement magnifiée que la réalité ne pouvait lui correspondre.

Des romans d'amour, je suis passée aux romans médiévaux, puis aux romans libertins. Ces deux passions littéraires ont révélé une toute nouvelle vision de la sexualité et de l'érotisme. J'ai découvert que l'érotisme résidait aussi dans la transgression et que la sexualité n'était pas juste l'amour. Les fabliaux peignaient nombre de relations sexuelles hilarantes dans des situations grotesques et toujours licencieuses. Les romans libertins du XVIIIe siècle décrivaient avec précision des fantasmes dont je n'aurais osé rêver à cette époque[1]. Le sexe, ce n'était pas juste « Ils furent heureux et eurent

[1] Cf Laclos, Crébillon, Diderot, Sade, Restif de la Bretonne, Casanova etc.

beaucoup d'enfants », c'était aussi la violence, la passion, la douleur, l'extase... Les romans libertins s'accompagnaient de la naissance de la philosophie, ils participaient au mouvement de résistance contre l'ordre établi, d'affranchissement des codes moraux et religieux, d'aspiration à la liberté (De Biasi, 2007, p.88). Nombre d'auteurs libertins ont fini en prison ou en exil, leurs ouvrages brûlés ou censurés (p.88-89)[2]. La sexualité et le désir de cette sexualité ont donc longtemps constitué des motifs majeurs de transgression qui perdurent encore aujourd'hui bien qu'ils ne soient plus punis, en Occident du moins, comme avant. La preuve en est la fameuse section des Enfers de la Bibliothèque Nationale. Fondée en 1830, elle recensait tous les écrits jugés « contraires aux bonnes mœurs », soit licencieux ou pornographiques. Elle était bien évidemment interdite au public. Aujourd'hui, la collection est accessible mais se distingue du reste de la bibliothèque par le nom qu'elle a conservé et par le grand X rouge qui apparaissait sur le bâtiment lors de l'ouverture de la collection en 2007. Le symbole est puissant et bien représentatif de notre rapport à la sexualité. Comme le dit le communiqué de presse de la collection :

> Pénétrer dans l'Enfer de la Bibliothèque, c'est plonger dans l'atmosphère des lieux clos, celle des couvents, des boudoirs, des bordels, des prisons, mais aussi des bibliothèques. [...] Pour chaque lecteur, elle demeure, encore aujourd'hui, le territoire obscur et brûlant de l'interdit et du désir. (*L'enfer de la bibliothèque*, 2007, p.2)

Ce mouvement libertin et cette forte répression de l'Église furent pour moi une révélation. J'ai réalisé que notre société occidentale, 200 ans plus tard, souffrait des mêmes symptômes et j'ai décidé d'aller contre cette répression : la quête de la liberté passait par la libération du sexe.

---

2 *Manon Lescault* de L'abbé Prévost est brûlé en place publique, Crébillon fils, auteur du *Sopha*, est condamné à l'exil, Sade et Mirabeau passent une grande partie de leur vie en prison. (De Biasi, 2007)

1.1.2. Danse érotique

J'ai commencé la danse à cinq ans, pour finalement m'orienter vers le sport et la compétition et y revenir enfin vers mes 18 ans. D'abord pour le plaisir, elle est devenue, par mes études actuelles et mes nombreux projets artistiques, ma discipline artistique et professionnelle. Je l'utilise principalement pour travailler sur l'érotisme et aborder des questions de sexualité, que ce soit comme productrice, répétitrice ou interprète. Je suis aujourd'hui performeuse burlesque, et l'aspect érotique et sensuel de cet art est pour moi un médium de plaisir, d'affirmation féministe et de réappropriation de mon image.

Cet intérêt s'est développé principalement lorsque j'ai découvert la littérature érotique et que j'ai décidé de lutter contre ce que je considère être une forme de répression de la sexualité dans notre société. L'association du corps féminin au péché de chair ne date pas d'hier. Salomé dans la Bible est celle qui par sa danse devient l'arme mortelle du roi. Elle hypnotise son ennemi et peut ainsi le remettre à son père. Cette seule mention de danse féminine dans la Bible véhicule bien la vision que l'Église a de celle-ci : « Salomé deviendra au long des commentaires culturels et religieux une figure profane de la danse féminine de divertissement, offerte essentiellement au regard masculin, démunie de toute relation à Dieu ou au sacré. » (Burel-Debeacker, 2005, p.169) La danse d'une femme était alors la grande crainte de l'homme, renforcée plus tard par l'association au sabbat des sorcières (p.170), faisant d'elle l'incarnation du démon lui-même, du profane, par opposition au divin et au sacré.

Aujourd'hui, cette dimension de la danse érotique féminine a disparu, mais pas sa dimension transgressive. Jade Marquis, dans son mémoire sur les chorégraphies des clips vidéo de notre époque (2014), explique que la danseuse, et surtout la danseuse qui se déshabille, a souvent été associée dans l'histoire à la prostituée qui vit de la vente de l'image de son corps (2014, p.9). Elle évoque ensuite le conditionnement forcé et souvent inconscient que les vidéo-clips et l'industrie de la musique d'aujourd'hui

produisent sur les jeunes filles en plein développement et apprentissage de leur place de femme dans la société : « Culture du rêve qui laisse croire aux fillettes que la séduction et l'affirmation sexuelle sont synonymes de pouvoir, qui non seulement leur fourniront l'approbation masculine, mais aussi qui mèneront vers le succès. » (Pierrette Bouchard, dans Marquis, 2014, p.4)

Ainsi, le jugement qui pesait sur la femme qui danse a bien été actualisé, mais finalement alourdi d'une nouvelle censure. De sorcière-pécheresse qui utilise son corps pour séduire, elle est aujourd'hui devenue victime objetisée d'une société. Un lourd fardeau que d'être femme, prise entre la vierge et la putain, la victime ou la sorcière ! Mon intérêt pour la danse érotique est ainsi né de l'inconfort du rapport à la sexualité dans notre société et dans les enseignements catholiques que j'ai reçus, mais aussi du rapport au corps féminin érotique que cet interdit du sexe a entraîné. J'en suis venue à me demander quel serait le regard porté sur une femme qui danse et sur l'érotisme de la danse dans une société où la sexualité n'aurait pas été perçue comme transgressive.

1.1.3. Danse et sacré

En plus de son aspect érotique, la danse m'a toujours fascinée pour la sensation de liberté et de plaisir qu'elle procure. Ainsi, par exemple, la danse de couple était bien plus savoureuse dans un bar, libre et uniquement pour le plaisir des sens et du contact avec l'autre, que dans les cours de danse sociale où j'apprenais pourtant sensiblement les mêmes pas. J'ai alors découvert le plaisir du mouvement pour lui-même et mis de côté mes anciennes pratiques sportives pour me concentrer sur la danse contemporaine. Formée par le sport, il m'a fallu complètement remodeler ma conception du corps, apprendre à l'appréhender de l'intérieur et non plus selon sa forme extérieure dans un but de performance compétitive. J'avais jusque-là toujours considéré le corps comme un outil au service de l'esprit. Mes études en danse contemporaine, et la découverte de

techniques somatiques sont venues renverser complètement cette conception. Mon corps c'est moi, une entité complète, pensante, mouvante et agissante : « La personne est "holistique" au sens où les sensations, émotions et pensées font partie d'un tout indissociable et intégré. Le corps est considéré comme "soma", c'est-à-dire comme corps conscient et non comme corps objet à manipuler de l'extérieur. » (Le Moal et Larousse, 2008, p.841)

Cette nouvelle compréhension de l'existence m'a fascinée et apporté un tout nouvel éclairage sur la danse. Le mouvement pour lui-même implique de « céder » aux sensations, au moment présent, ainsi qu'à mon espace intérieur et extérieur ou à celui de l'autre. (Bainbridge Cohen, 1993) Dans ces moments, on ne sait plus qui décide ou dirige, de mon corps, de ma tête, de moi ou de mon partenaire. Cette parfaite connexion crée une harmonie entre l'être et l'univers qui tient, selon moi, du sacré. Plusieurs chercheurs ont théorisé cet état de présence. Pour Martine Époque (2001) l'identité du danseur, le temps et l'espace concret dans lequel il exécute son mouvement disparaissent, « sacrifiés » :

> Il s'opère alors une chimie singulière, un changement d'état, une sorte de rite initiatique durant lequel la personnalité quotidienne de l'interprète se sacrifie au divin. Le danseur, en déité éphémère, devient alors capable de créer, l'espace d'une chorégraphie, le temps d'un spectacle, une hyper-réalité, un univers des sens. (Époque, 2001)

Le corps, ou plutôt l'incarnation de l'être, devient ainsi la source même du sacré alors même qu'il a toujours été abordé, dans un premier temps, selon son potentiel érotique et donc subversif. Le corps possède en lui-même le potentiel extatique qui permet d'accéder au sacré, non par le contrôle ou la suppression de ses besoins, mais par sa libération et soumission totale : « Dance is a way for the individual dancer to transcend the limits of the body and the earth through the use of the body and the earth. » (Deagon, 1996)

Nous sommes effectivement très loin de la conception du corps que j'ai souvent entendue décrire. Par les religieux, mais aussi par certains philosophes : nous avons toujours été enclins à considérer le corps comme « le tombeau de l'âme » (Platon) ou comme le récipiendaire de l'esprit « je pense donc je suis » (Descartes) : « ce fardeau que nous portons avec nous et que nous appelons le corps et où nous sommes enfermés comme une huître dans sa coquille » (Platon, dans Brohm, 1988, p.22). Ainsi, dans la pensée occidentale, le corps est généralement abordé comme un « concept négatif » car « Situé du côté de la chair, de la matière, de la déchéance, et donc du temps destructeur qui aboutit à la mort » (p.22), il s'oppose à l'immatérialité et à l'immortalité de la pensée et donc de l'esprit.

Michel Foucault, qui a travaillé sur l'évolution des connaissances que l'Homme élabore sur lui-même, de l'époque gréco-romaine à l'époque chrétienne, explique que « Nous avons hérité de la morale chrétienne qui fait du renoncement de soi la condition du salut » et que « Paradoxalement, se connaitre soi-même (qui était le principe delphique à l'époque gréco-romaine) a constitué un moyen de renoncer à soi. » (Foucault, 1976b, p1607) Je vois ici un parallèle avec la pensée judéo-chrétienne entre le renoncement à soi et la damnation de la chair. La dissociation du corps et de l'esprit a entraîné une division du *soi*, puis son renoncement. J'en suis venue à m'interroger sur la place du corps, et donc de l'être, dans une société où celui-ci ne serait pas dissocié de l'esprit. Le rapport à la danse en serait-il différent ? Le rapport à la femme ? À l'érotisme ? Si selon Foucault ce *renoncement à soi* est sociétal, alors quelle était la vision de l'être avant cette division ?

1.1.4. Quête d'autres cultures et d'autres systèmes de pensée

J'ai suivi les cours de catéchisme jusqu'à 12 ans où j'ai fait ma première communion. Cette éducation religieuse n'a jamais réveillé de passion dévote chez moi mais a tout

de même jalonné les premières années de ma vie. Ainsi, j'ai appris qu'Ève est la pécheresse originelle et qu'à cause d'elle nous sommes condamnés à avoir honte de notre propre nudité. J'ai appris que Dieu le Père n'est qu'Esprit et que la « mère » du Christ est la « Vierge » Marie.

Un réseau de correspondances et de contradictions symboliques et idéologiques s'est donc créé malgré moi dans mon évolution de femme. Le féminin était l'indigne des écrits bibliques mais à la maison elle était la seule qui s'occupait de moi et m'offrait de quoi vivre. Elle était la stabilité, la force, celle qui me nourrissait et me donnait un foyer, celle qui existait, vivait concrètement, autour de moi et pour moi. Le masculin était le modèle divin, l'esprit pur omniprésent, celui du savoir, de la haute performance mais il était aussi pour moi le grand absent, l'instable, l'inatteignable. Mon éducation a très vite développé une affirmation féministe assez forte, en réaction au discours religieux que je trouvais avilissant pour la femme et, comme je le comprends aujourd'hui, pour le corps : « The church recognized neither the attributes of the goddess nor the inherent sexual nature of women (or men); consequently, a chiasm between body and spirituality was maintained in religious teaching. » (Qualls-Corbett, 1988, p.47)

D'après Coleman (2003), dans sa thèse sur le féminin réprimé, ce chiasme n'existe pas seulement dans nos discours religieux. Il vit dans nos symboles, dans notre langage, dans notre rapport aux genres :

> The gender issue in theological constructions, is a symptom of a larger symbolic order that causes a cultural pathology. [...] The predictable response to a questioning of "God's" gender is the proclamation that God is not gendered because He is spiritual, not material. (Coleman, 2003, p.100)

En conséquence, le monde occidental s'est, depuis l'ère judéo-chrétienne, organisé selon un système binaire hiérarchique où l'un est nécessairement supérieur à l'autre : le masculin sur le féminin, le spirituel sur la matière, l'esprit sur le corps, le bien sur le

mal : « Si le masculin (avec limité, pair, immobile, droit, lumineux) se place dans la série positive, le féminin se trouve dans la série négative (avec illimité, impair, en mouvement, courbe, obscur). Femme et mouvement sont donc associés dans la négativité. » (Nordera, 2012, p.26)

Cette binarité hiérarchique, domination implicite et omniprésente du masculin sur le féminin, m'a conduite aux anciens mythes. Si dans notre civilisation l'archétype du féminin divin manque, il faut aller le chercher, ailleurs, avant: « as long as a woman lacks a divine made in her image she cannot establish her subjectivity or achieve a goal of her own. » (Irigaray, dans Coleman, 2003, p.63) Alors les liens se font, l'érotisme est condamné, toujours jugé, car il encourage un désir coupable. À travers la condamnation du féminin, c'est le corps et la création elle-même que l'on condamne. La femme est la matrice qui donne la vie et l'érotisme est le désir fondamental de vivre. La quête est née, d'abord inconsciente, aujourd'hui rationalisée. Existe-t-il une société qui considère le corps et son aspect charnel et incarné comme sacré ? Quel rapport au corps, à la femme, au sexe cela impliquerait-il dans ses structures de pensée ?

C'est ma rencontre avec Peter MacKenzie Cook, naturopathe et spécialiste des déesses antiques[3] qui m'a fait découvrir la mythologie de la Déesse sumérienne Inanna et tous les récits érotiques qui l'entouraient. J'avais sous les yeux un récit vieux de presque 5000 ans qui représentait pour moi une énigme : une femme, une déesse, apparemment vénérée, décrivait ses transports émotifs et sexuels avec passion, sans honte et sans aucune notion de péché ou de transgression (Annexe B, « Courtship Inanna and Dumuzi »). La déesse disait danser à la faveur de la nuit, créant une atmosphère sacrée, ritualisée, autour de l'évènement. J'ai voulu comprendre le corps de cette déesse, comprendre le rapport au sexe et au divin que suggérait ce poème. Après quelques recherches, j'ai découvert qu'à ce jour, les Sumériens sont la première civilisation

[3] Il est l'auteur d'un ouvrage consacré à la déesse Celte Épona (MacKenzie Cook, 2016)

organisée reconnue. J'ai alors eu sous les yeux « Cette très vieille terre de Mésopotamie entre Tigre et Euphrate, où l'histoire commence il y a plus de cinq mille ans [...], cet ensemble géographique que l'on appelle aujourd'hui Proche-Orient, où s'inventent la ville, l'écriture, les mythes, les dieux et Dieu... » (Bottéro, 2004a, p.3)

Comme les Grecs ou les Égyptiens, les Mésopotamiens formèrent une civilisation polythéiste à la mythologie extrêmement développée. Il s'avère que parmi leurs mythes, certains sont finalement très proches des récits bibliques (Kramer, 1986). Le récit du Déluge et celui *d'Inanna et des me,* est comparé aux 10 commandements dans l'Ancien Testament et les récits amoureux entre Inanna et Dumuzi sont comparés au Cantique des cantiques. Ainsi, certains récits bibliques s'inscriraient dans une tradition orale bien plus ancienne. Nombre de nos propres mythes fondateurs prendraient racine dans ceux de Mésopotamie remontant au 3ème millénaire av. J.-C. Jean Bottéro, spécialiste de cette époque, dit que « C'est pour mieux comprendre la Bible qu'il allait voir "ce qu'il y avait derrière la Bible" » (1987, p.1). Pour moi, la plupart de mes inconforts venant de la morale chrétienne, découvrir l'existence de certaines similarités dans ces récits a renforcé mes interrogations. C'est ici qu'est née la quête historique. Quelle était donc cette civilisation aussi ancienne ? Quel était son rapport à l'érotisme ? À la danse, à la femme, à l'être, au sacré, à la création ?

1.2. Problématisation

1.2.1. Ébauche ontologique de la Mésopotamie

1.2.1.1. Autre lieu, autre temps

Ce qu'on appelle Mésopotamie vient en réalité du grec *Mesopotamìos* qui signifie littéralement « entre les fleuves ». C'est la région située au centre du Croissant fertile du Moyen-Orient. Cela incluait principalement l'Irak d'aujourd'hui mais aussi le nord-

ouest de la Syrie et quelques-unes des régions plus à l'est, en bordure des monts Zagros. On distingue généralement la haute Mésopotamie, composée de collines et de plateaux en direction du nord, de la basse Mésopotamie, plaine alluviale allant de Bagdad au golfe persique. C'est la région qui fut appelée Babylonie. L'Assyrie, située entre la vallée du Tigre et les monts Zagros, est souvent associée à la Mésopotamie même si elle ne lui appartient pas au sens strict du terme (Joannès, Michel, et Bachelot, 2001, p.525).

Il est important de noter que les civilisations qui se sont développées en Mésopotamie présentent de nombreux traits communs avec les civilisations d'Élam et d'Anatolie. Le terme « civilisation mésopotamienne » suppose une vision « babylo-centriste », mais on ne sait dans quelle mesure la définition de Mésopotamie avait un sens pour les Mésopotamiens eux-mêmes (p.525). Le terme Mésopotamie fut employé pour la première fois au IIe siècle apr. J.-C. dans l'*Anabase d'Alexandre*, basé sur les documents d'Alexandre le Grand (p.525). On repère les premières traces de civilisation organisée vers 9000 av. J.-C. Les archéologues ont ensuite périodisé de façon assez large les années qui ont suivi, celles-ci variant selon le nord ou le sud de la Mésopotamie (Annexe A). Il est aussi très difficile de délimiter la « Mésopotamie » dans une période historique. Les historiens actualisent régulièrement leurs informations et celles d'aujourd'hui ne sont déjà plus celles d'il y a trois ans. Il ne s'agit pas d'un petit pays, à une époque donnée, mais bien de toute une aire géographique et historique, aussi longue, complexe, et changeante que l'« ère occidentale judéo-chrétienne » (Joannès *et al.*, 2001, avant-propos).

Les premiers chercheurs qui ont étudié la Mésopotamie se plaisent à dire que « là commence l'histoire » (Bottéro, 1987). En effet, les Sumériens seraient, à ce jour, la première civilisation ayant inventé l'écriture. On trouve les premiers signes d'écriture cunéiforme en -3300, sous la forme de dessins appelés pictogrammes (Joannès, *et al.*, 2001, p.652). Loin d'être les primitifs que tant d'écrits suggèrent, ils étaient en réalité

une véritable civilisation organisée. Samuel Noah Kramer, dans *L'histoire commence à Sumer (*1986*)*, fait un état des lieux général de la civilisation sumérienne à partir de tablettes qu'il a lui-même traduites. En plusieurs chapitres, il aborde le gouvernement, les réformes sociales, le code des lois, la médecine, l'agriculture, l'éducation, etc. Il offre un large éventail de données sur l'organisation de la civilisation sumérienne, prouvant que cette civilisation était loin d'être aussi « primitive » que les premiers historiens le supposaient.

1.2.1.2. Autres cultes

Pour Bottéro, c'est « là qu'à la fin du IVe et au IIIe millénaire av. J.-C. sont nés les villes et l'écriture, mais aussi les mythes et les dieux. » (2004a, p.10) Les Mésopotamiens croyaient en de multiples dieux et leurs aventures semblent peupler leur imaginaire : « À l'éternité du monde, à sa colossale vitalité, correspondaient les pouvoirs surhumains de ces maîtres invisibles qui dirigeaient de haut le cosmos et maintenaient en équilibre les forces qui s'y déployaient. » (Kramer, 1986, p.113) L'auteur explique que la mentalité mésopotamienne était fondamentalement différente de la nôtre : « ils ont réfléchi et spéculé sur la nature de l'univers, sur son origine, son organisation et son mode de fonctionnement » (1986, p.102) jusqu'à mettre au point « une cosmologie et une théologie si intelligente et si convaincante qu'elles firent autorité dans une grande partie du Proche-Orient ancien. » (p.103) Par cosmologie, il entend qu'ils ont fixé l'organisation du cosmos dans un ensemble de lois universelles basées sur leur conception cosmogonique du monde. Le cosmos est organisé dans leur pensée selon un système fixe, régi selon un réseau de lois universelles qui forment cette cosmologie. Or, à chaque principe cosmique correspond un dieu et les pouvoirs qui lui sont associés. Ces dieux vivent et interagissent entre eux selon une mythologie, leur théologie se retrouvant ainsi dans leur cosmologie.

Jean Bottéro explique que l'Homme « a été fait d'argile par les dieux, dans un seul but : servir la population divine en produisant pour elle les biens indispensables ou somptuaires, afin que les Maîtres du Monde pussent vaquer librement. » (Bottéro et Kramer, 2011, p.27) Nous sommes ici relativement proches d'une conception monothéiste où le divin est en tout point supérieur à l'humain, néanmoins, les notions de salut et de rédemption sont absentes.

> Un des plus grands changements que Moïse a introduit avec le monothéisme, c'est le changement total d'orientation et de sens du culte, de la pratique religieuse. On ne s'acquitte plus de ses devoirs envers le divin par des sacrifices ou des offrandes* et des cérémonies, mais avant tout par la conduite droite et morale de sa propre vie. (Bottéro, 2004b, p.120-121)

Leur vie religieuse semble rythmée par différents codes, leur rapport au divin ne se traduit pas toujours par les mêmes rituels ni les mêmes moments à célébrer ou besoins à honorer. On ne prie pas pour le salut de son âme mais on célèbre les dieux pour avoir donné la vie. Cette pratique « morale » évoquée par Bottéro rappelle le propos de Foucault (voir p.8) : le contrôle de soi qui a doucement glissé vers le renoncement à soi. Quelle serait donc la place du « soi » dans une société organisée autour des offrandes* aux dieux ?

1.2.1.3. Autre structure de pensée

Ces conceptions sont aussi très éloignées de nos conceptions d'Homme moderne, rationnel et de plus en plus athée, sans vision « sacrée » de l'existence. Mircea Éliade, anthropologue religieux spécialisé dans les civilisations archaïques, explique qu'il est très difficile, pour un Occidental, de comprendre le rapport au sacré de ces religions, d'une part en raison du conditionnement religieux précédemment énoncé, d'autre part car nous appartenons à une société où la confirmation scientifique prime sur la foi :

> Après la 1ère chute (bannissement d'Adam et Ève du paradis), la religiosité était tombée au niveau de la conscience déchirée. Après la seconde chute, elle est tombée plus bas encore dans les tréfonds de l'inconscient : elle a été oubliée. Ici s'arrêtent les considérations de l'historien des religions. Ici commence la problématique propre au philosophe, au psychologue, voire au théologien. » (Éliade, 1965, p.156-157)

Éliade entend par "problématique" que le philosophe, psychologue ou théologien, cherche à comprendre les raisons d'une telle évolution. La difficulté pour lui étant d'envisager une nouvelle civilisation, radicalement différente de la sienne, conscient qu'il est lui-même conditionné par ses propres visions théologiques et scientifiques :

> Pour l'homme areligieux, toutes les expériences vitales, aussi bien la sexualité que l'alimentation, le travail que le jeu, ont été désacralisées. Autrement dit, tous les actes physiologiques sont dépourvus de signification spirituelle et donc de la dimension véritablement humaine. (1965, p.142)

Pour comprendre une civilisation telle que la Mésopotamie, il faut accepter que dans celle-ci « la religiosité constitue une structure ultime de la conscience, elle ne dépend pas des innombrables et éphémères (puisqu'historiques) oppositions entre profane et sacré » (1965, p.10). Dans cette conception, il n'existe pas d'acte qui ne soit pour eux sacré. Il est impossible d'appliquer un schéma empirique à la compréhension d'une civilisation telle que celle constituée par les sociétés mésopotamiennes. Car le souci de connaissance scientifique est justement apparu après la « seconde chute », soit après la dégradation de l'ancienne conception cosmologique et magique du monde. Notre système de pensée et de connaissances n'est pas adapté pour comprendre cette ancienne civilisation. D'après Éliade, les rapports des chercheurs, suite à leurs découvertes de certains textes anciens, sont réducteurs devant la pensée mésopotamienne : « Ils ont tenu à souligner que ces conceptions appartenaient à une phase arriérée de l'évolution mentale de l'humanité, qu'elles étaient les vestiges d'un corps monstrueux de superstition. » (1991a, p.21) À titre d'exemple, voici les deux chercheurs ici concernés : « Les philosophes sumériens n'avaient pas découvert cet instrument primordial de la connaissance : notre méthode scientifique fondée sur la définition et la généralisation »

(Kramer, 1986, p.103). Il faut « extraire la philosophie de ces récits », car « ils relèvent d'une mentalité tout autre que celle de nos modernes métaphysiciens et théologiens et sont souvent aux antipodes de la pensée rationnelle. » (p.105) Bottéro dans l'article du magazine dit également « qu'ils ignorent le concept des lois abstraites universelles. » (2004a, p.14)

Une double distance apparaît vis-à-vis de cette civilisation. Une distance sociale : éloignée en temps et en espace, elle présente une société organisée de façon radicalement différente de la nôtre mais non moins élaborée comme l'indiquent les traductions de Kramer. Puis une distance ontologique : nos rituels et notre conception du monde sont très différents de ceux de l'époque mésopotamienne. Ces deux distances confortent donc les intérêts de recherche. Elles suggèrent une nouvelle conception de l'existence qui s'accompagnera nécessairement d'une conception de la sexualité, de l'érotisme, du corps, de la danse et de la femme, également différente.

1.2.2. Érotisme sacré en Mésopotamie

Comme mentionné plus tôt, l'imaginaire mésopotamien foisonne de dieux et de leurs aventures. La déesse Inanna a, entre autres, fait couler beaucoup d'encre. Sa mythologie et les mythes fondateurs renseignent ainsi sur la place de la sexualité à cette époque.

1.2.2.1. La Sexualité comme fondement de la création

Prenons, à titre d'exemple, le mythe sumérien de la création (Annexe B). Dans ce mythe fondateur, la création du monde est associée à une union sexuelle assez explicite entre un homme et une femme où le ciel « verse la semence des héros, des arbres et des

roseaux » dans le « sein » de la « terre douce ». Le poème se termine en beauté : « *Et dans la luxuriance la Terre porta ce superbe produit et laissa couler le vin et le miel* ». Le vin et le miel pouvant représenter les substances généralement liées au plaisir et à l'ivresse, comme à l'époque grecque, associent ainsi la joie à l'acte sexuel (De Biasi, 2007). Dans ce récit, la sexualité est au cœur de la création. Nous sommes assez loin de la conception chrétienne où Dieu créa seul et en sept jours la terre entière. En Occident, la sacralisation de la sexualité comme acte de création a provoqué le rejet de cette sexualité en la réduisant uniquement à cela et en prônant, en dehors de ce but ultime, la chasteté parfaite et immaculée (Foucault, 1976a). Ce médium est d'ailleurs réservé aux humains, Dieu n'étant qu'esprit ne s'abaisse pas lui-même à « procréer » (de Biasi, 2007). Les mythes de Mésopotamie ne semblent pas du tout rejeter l'aspect charnel de la création, au contraire.

Bottéro et Kramer (2011) confirment l'importance de la sexualité en Mésopotamie pour son aspect procréateur, mais ils apportent ici une nuance en évoquant le sentiment amoureux :

> Mais ce dont l'homme et les animaux, mortels et transitoires qu'ils étaient, avaient le plus besoin, pour assurer leur permanence ici-bas, pour assurer leur propagation et leur prolifération, c'était de toute évidence le désir et l'amour, qui menait à l'Union sexuelle [...] Ces émotions ardentes et tendres en même temps que fécondes, les dieux souverains les avaient assignées, comme à leur directrice, à la charmante, sensuelle et voluptueuse Inanna, déesse de l'amour, dont le centre du culte se trouvait traditionnellement, depuis le quatrième millénaire, pour le moins, dans la ville d'Uruk. (p.53)

Ainsi, par cette définition, ce n'est pas seulement l'aspect purement biologique qui entraîne la procréation mais aussi « le désir et l'amour ». Selon cette affirmation de Bottéro nous pourrions donc poser l'hypothèse que le désir de la sexualité et l'érotisation de celle-ci, donc que les sentiments amoureux, à l'origine du désir physique, sont également sacrés. De plus, si chaque dieu incarne un concept cosmique, Inanna est investie de celui de la fertilité et de l'amour. Fille du dieu Lune Nanna, et

de sa parèdre* Ningal, elle ne fait pas partie des dieux fondateurs du panthéon mais a suscité de nombreux mythes à son nom. Elle est: « the goddess who outweighed, overshadowed, and outlasted them » « Inanna, Queen of heaven and earth » (Kramer et Wolkstein, 1983, p.71). Elle est la déesse de l'amour et de ses composants sexuels (Joannès *et al.,* 2001, p.422). C'est elle, d'après Kramer, « qui inspire aux mythographes et aux poètes les récits et les images les plus érotiques » (1986, p217). Cette littérature est très prolixe et érotique dans le sens où les textes invitent à l'union sexuelle et au plaisir charnel qu'elle procure :

> Ma vulve, la corne, le bateau du ciel,
> est pleine d'ardeur, comme la jeune lune.
> Mes terres incultes sont en jachère.
> Et pour moi, Inanna, qui labourera ma vulve ?
> Qui ensemencera mon haut domaine ?
> Qui labourera mon sol humide ?
> [...]
> O Dumuzi ! Votre plénitude est mon plus grand plaisir !
> (Kramer, 1983, p38-46)

Ici pas de référence à la procréation, le « but » de cette union, si elle doit en avoir un, est amoureux et charnel, pour le seul plaisir des sens.

Nous sommes donc face à une conception de la sexualité radicalement opposée à celle de notre société. Foucault (1976a), à qui l'on doit *l'Histoire de la sexualité* en trois tomes, est parti du constat que tout ce qui touchait à la sexualité était dans notre société une affaire de transgression. Car pour résister à un ordre établi il faut passer par la transgression de ses lois (p.12). Donc, dans une société où le sexe est réprimé, le simple fait d'en parler constitue un acte de résistance face à cette oppression (p.13). Ainsi, selon Foucault, faire de la sexualité et de l'érotisme le flambeau d'une résistance à l'ordre établi, ne fait qu'alimenter cette vision transgressive de la sexualité. Pour envisager la sexualité différemment il faut lui retirer toute connotation subversive, imaginer une société où elle n'aurait pas été intronisée comme LE Grand Péché.

1.2.2.2. Archétype féminin et prostitution sacrée

La déesse Inanna incarne à la fois l'amour et la guerre. En cela, elle propose un archétype féminin divin légèrement différent de ses successeures antiques Vénus et Aphrodite, déesses de l'amour, épouses de Mars et Arès, dieux de la guerre. Comme on le voit dans le poème cité précédemment (voir p.18), sa fonction guerrière n'entre pas en contradiction avec sa fonction amoureuse. Cet aspect prendra d'ailleurs de plus en plus d'importance au fil des siècles avec son homologue akkadienne Ishtar.

Ensuite, la mythologie raconte qu'elle a bien plus d'un amant et n'est pas la déesse du « mariage » au sens que nous lui donnons : « Déesse de l'amour et de ses aspects sexuels elle n'est donc pas pour autant la déesse du mariage (le rite du mariage sacré n'est pas centré sur sa valeur institutionnelle) ni une déesse mère. » (Joannès *et al.*, 2001, p.423) Il s'agit donc ici d'un archétype féminin plus complet qui, comme nous l'avons vu dans les intérêts de recherche (voir p.5), ne semble pas réitérer les visions binaires propres à la femme dans nos enseignements religieux (Coleman, 2003; Nordera, 2012). Merlin Stone (1984) revient sur la chute de Babylone et la destruction par les Hébreux en Israël des temples voués à la déesse :

> Il fallait persuader les femmes d'Israël qu'il était mal, pour une femme, de coucher avec plus qu'un homme. Il fallait leur apprendre que cela entraînerait la colère du Tout-Puissant et qu'elles seraient couvertes de malheur et de honte. Ainsi la virginité et la fidélité dans le mariage devinrent une loi divine obligatoire pour toutes les femmes israélites, antithèse des attitudes de la religion de la déesse envers la sexualité. [...] une fois qu'ils eurent inventé le concept de moralité, ils pouvaient accuser d'immoralité les femmes dont la conduite et la vie étaient, selon les croyances les plus anciennes, absolument sacrées et irréprochables. (p.269-270)

Elle cite aussi un passage du prêtre lévite Ezéchiel qui condamne cette pratique :

> Je mettrais fin à ton inconduite et à tes prostitutions commencées en Égypte. Je purgerai le Pays de l'infamie ; toutes les femmes seront ainsi averties et n'imiteront votre inconduite. On fera porter sur vous votre infamie et vous porterez le poids de vos péchés d'idolâtrie et vous saurez que je suis le seigneur

> Yahvé. [...] Et ils brûleront tes maisons et te condamneront pour que tu cesses de jouer les prostituées. Tu ne te prostitueras jamais plus. (p.272)

Chez les Mésopotamiens la prostitution ne semble pas avoir été ainsi condamnée. Il existe même un mythe où Enkidou, le fidèle compagnon du héros Gilgameš, fut d'abord une bête sauvage avant de devenir homme, après avoir connu l'amour physique avec une courtisane dévouée au dieu du soleil Utu. « La courtisane regarde l'expression de son visage et il écoute attentif ce que lui dit la courtisane. La courtisane lui parle, à lui, Enkidou. Tu es devenu profond Enkidou, tu es devenu comme un Dieu. » (McCall, 1994, p64) Dans le récit c'est bien grâce à elle qu'il devient un homme cultivé et civilisé. Nancy Qualls-Corbett (1998), qui a travaillé sur l'archétype de la prostituée sacrée dans la psychologie, explique que l'existence d'une déesse et d'un culte utilisant la prostitution sacrée devait avoir un impact fort sur la psychologie féminine et masculine, très éloigné de notre conception occidentale : « from this ancient chronicle, the image of the sacred prostitute emerges. In her embodiment of the goddess, she is the bringer of sexual joy and the vessel by which the raw animal instinct are transformed into love and love-making. » (p.34)

Ainsi ce pourquoi elle est condamnée en Occident serait la raison même de sa célébration en Mésopotamie ? À notre époque, où pourtant le féminisme bat son plein, la prostitution est mal perçue et majoritairement illégale. La sexualité féminine souffre de cette condamnation du principe féminin, maintenue entre hyper sexualisation et objetisation (Qualls-Corbett, 1988, p.47). À l'époque mésopotamienne la sexualité dans son ensemble, femme incluse, semble avoir été ritualisée et sacralisée, faire l'amour serait reproduire, à l'image des Dieux, l'acte de la création. Il est donc probable que la prostitution à cette époque ait eu d'autres implications sociales, politiques et religieuses que celles que nous lui connaissons actuellement.

1.2.3. Danse en Mésopotamie

Si cette civilisation était basée sur une structure de pensée religieuse, inspirée des récits de la création (voir p.14), où toute dimension de l'existence était potentiellement sacralisée, on peut envisager que les pratiques de danse en aient été influencées. On l'a vu en 1.1.2 et 1.1.3 (voir p.5 et 6), dans notre société, la danse, en raison de son aspect à la fois charnel et spirituel, est solidaire des visions portées sur le corps, l'esprit et l'être dans son ensemble. La danse en Occident prête une dimension spirituelle au corps puisqu'elle tend à faire disparaitre ses frontières physiques habituellement restrictives. En revanche, elle accentue son aspect subversif par l'évocation sexuelle qu'elle suppose. Elle réitère invariablement cette vision binaire et hiérarchique du corps occidental (voir p.9). La danse en Mésopotamie pourrait s'éloigner fondamentalement de cette représentation eu égard aux rapports radicalement différents de ces deux cultures au sacré et à l'érotisme. Quel serait le corps mésopotamien ? Quelle vision de la danse impliquerait-il ?

Les recherches sur la danse en Mésopotamie sont, contrairement aux recherches sur le sacré et l'érotisme, assez rares. Toutes en revanche s'entendent pour dire que les figurations de danse sont nombreuses et présentes dans toutes les civilisations mésopotamiennes :

> The vibrant prehistoric painted designs of dancers were replaced, with the ascendancy of plain wares in Mesopotamia, by wall paintings, cylinder seals and ceramic figures and plaques. Although it was executed on a variety of materials, the motif appears in virtually every Mesopotamian culture even into the seventh century CE and beyond. (Collon, 2003, p.96-102)

Nombreuses, riches en variété de formes et de supports, les représentations de pratiques de mouvement contribuent à véhiculer les symboles de la société en place. Les analyser permettra de saisir la pensée de la société en question.

1.2.3.1. Danse divertissante et érotique

La danse en Mésopotamie aurait été une pratique à la fois publique et privée, souvent associée à la joie ou au plaisir (Gabbay, 2003, p.103). Évoquée dans plusieurs contextes, la danse serait la manifestation d'une vie saine et plaisante ou, par opposition, en trop grande quantité, d'une vie volage et irresponsable (p.103). Sémantiquement, le mot utilisé pour danse serait inclus dans une signification plus large de jeu ou de divertissement. Une association qui existe dans d'autres langues comme l'hébreu et l'akkadien (p.104). Ce langage donne une première piste sur les rapports entretenus avec la danse par cette société.

Cet aspect divertissant de la danse est aussi évoqué comme une manifestation spontanée et parfois naïve, en rapport probable avec l'intimité ou la sexualité des jeunes filles (Gabbay, 2003, p.104). Dans plusieurs textes, une jeune femme, souvent la déesse Inanna, danse spontanément en attendant son amant. L'imminence d'un acte sexuel, crée pour les chercheurs, une connexion entre danse et sexualité : « Both passages refer to dance as a natural and naïve act performed by young girls, yet at the same time, both are connected with sexuality and intimacy. » (p.104) L'aspect spontané de ce type de manifestation semble pourtant dissocier la danse de toute notion subversive. Celle-ci exprime à première vue une joie personnelle et non la séduction. Aucune information n'est donnée sur la forme de la danse ni sur sa destination ou sa valeur morale. Bien qu'elle ne semble pas avoir ici de caractère érotique, cette association avec la sexualité induit immédiatement chez les chercheurs l'idée d'un sous texte à comprendre : « By juxtaposing the innocent dancing of young girls with adult sexual activity, both passages portray dance with some ambiguity. » (p.104) Gabbay (2003) ne prend pas en compte la conception sacrée de l'existence chez les Mésopotamiens pour parvenir à cette conclusion. Ses analyses sont élaborées à partir de sources premières, des textes cunéiformes qui évoquent la présence de danse dans des contextes précis mais n'en

décrivent pas la forme. Les conclusions sur une connexion avec la sexualité viennent uniquement de leur proximité de contexte.

Dans d'autres situations, certains mouvements figurés ont été associés à des mouvements érotiques. Maria Matoušová-Rajmová a publié un article spécialisé sur « la danse à jambes arquées », à l'époque mésopotamienne. Ce motif apparaîtrait sur de nombreux sceaux-cylindres*, sur le côté de certaines scènes cultuelles (Matoušová-Rajmová, 1979). Selon elle : « Tout porte à croire qu'il s'agissait d'une danse érotique exécutée au cours des rites de la fécondité et de la fertilité. » (p.155) Elle tire cette conclusion de l'existence du rituel du mariage sacré et de sa connexion avec la déesse Inanna mais également de la nudité de ces hommes parfois ithyphalliques*. Aucun lien n'est fait avec les *assinnu(u)**, (sum. UR.SAL, « man-woman ») (Ninissen, 2012), ou *kurgarrû** (sum. KUR.GAR.RA*.) et aucun texte ne vient appuyer cette conclusion. Le contexte est incertain mais la forme de la danse suggère un lien avec la sexualité. La nudité est immédiatement associée à l'érotisme sans envisager qu'elle puisse avoir une autre signification à cette époque. Le contexte du rituel du mariage sacré est suggéré par sa connaissance mais ni prouvé ni justifié par l'auteur dans l'analyse des documents iconographiques. Encore une fois, on ne sait pas quel était le rôle de cette danse aux jambes arquées.

Ainsi la danse croise des contextes où la sexualité est présente ou imminente, comme pour les jeunes filles ou le rituel du mariage sacré, et peut utiliser les codes de notre érotisme occidental (nudité, ithyphallisme*). En revanche, on ne sait à ce jour ce que ces contextes et figurations impliquent, ni quel rôle y joue la danse ou quelle valeur morale les Mésopotamiens lui accordaient. Les associations entre danse et sexualité paraissent précipitées, basées sur des croisements de contextes, sans tenir compte de la vision cosmologique et cosmogonique des Mésopotamiens :

> La danse ne peut être comprise que si elle est intégrée à une culture, sous peine de perdre une grande partie de son sens. Elle n'existe pas pour et par elle-même, mais par et pour les êtres humains qui partagent une culture dans une société donnée. (Grau, 2006, p.25-26)

La danse n'est pas seulement le produit ou le reflet d'une société. Elle est façonnée par des danseurs, vécue par eux pour des spectateurs, tous deux membres de cette société. L'influence va dans les deux sens. En existant *pour* celle-ci, elle fait partie de son paysage culturel et l'influence. En existant *par* celle-ci, elle est active, porteuse de sens dans une société donnée. Cette dimension ne peut être dissociée de l'aspect vivant de la pratique. On ne parle pas d'objet inanimé mais de corps vivants et conscients, en mouvement. La conception phénoménologique du corps, qui voudrait qu'« en tant que substance sensible, la chair, le corps soit à la fois touchés et touchants, senti et sentant, vu et voyant » (Brhom, 1988, p.27), permet de mieux comprendre ce « chiasme entre l'univers matériel sensible et l'univers socio culturel » (p.27). Ainsi, un corps en mouvement est un mélange d'inné et d'acquis, de lui-même et de sa société.

1.2.3.2. Danse comme symbole communautaire et médium transcendantal

La présence de la danse dans certains rituels s'expliquerait par sa fonction communautaire au sein d'une société. D'après Yoseph Garfinkel, auteur de *Dancing at the Dawn of Agriculture* (2003b), la représentation de la danse servait d'abord à dépeindre les relations entre les hommes. Chez les préhistoriques, elle était « the exclusive way in which the interaction between human being in prehistoric and protohistoric were depicted. » (2003a, p.84) Elle avait donc un rôle à la fois symbolique et social. D'après lui, après l'apprentissage du langage et de l'écriture, la danse devient la garante des liens communautaires :

> In order to prevent the disintegration of the social framework, the ranks have to be bound together and the communal ties strengthened. In the circle of dancers, all holding hands, the individual disappears and the circle, in which everyone is

> identical in body movement, rhythm of movement, dress and accessories, is created. The immense energy required here is directed not to the productive work of hunting or food production, but rather to unity and formulating a sense of identity. (Garfinkel, 2003a, p.85)

Pour lui, les symboles véhiculés par ce type de manifestation, comme le cercle, la prise de main, la ressemblance des corps et de leur mouvement, renforcent l'unité du groupe. Cette unité naît aussi de l'énergie déployée et dirigée vers cette même activité, permettant à la communauté de se rassembler et de privilégier le groupe à l'individu. Il explique que participer à la danse revient à accepter les règles de la communauté (p.85). La danse en cercle en serait un symbole d'autant plus important qu'il forme un tout uni et fermé. Par sa forme et par la démarche de se rassembler pour réaliser une action, la communauté se resserre.

Cet aspect social et unificateur de la danse pourrait également venir de la dimension charnelle et sensible que déploie un corps en mouvement. Elle crée une connexion entre les individus qui dépasse le rationnel : « l'impact multi sensoriel d'un échange véhiculé par la danse produite par un corps et perçue par un autre, cette expérience dépasserait celle du langage. » (Hannah dans Marquis, 2014, p.6) Ainsi l'échange sensoriel vécu par plusieurs êtres reliés par leurs mains, par le rythme et par le mouvement, crée une connexion profonde entre les individus. L'impact est donc autant individuel que collectif : « On an individual level, it enabled self-expression and active participation in ritual. It enabled entry into trance states, which are the core of religious-mystical activity, and the creation of a relationship with divine powers. » (Garfinkel, 2003a, p.94) Ainsi la danse joue un rôle symbolique, tant sur le plan personnel, car vécue par le danseur, que social, car vue par, et présentée devant, d'autres personnes. Par le mouvement, le danseur acquiert une liberté d'expression qui favorise la transe et alimente les croyances mystiques. Le danseur est connecté avec des sphères qui ne sont pas accessibles à ceux qui le regardent et le pensent en connexion avec le divin ou le magique. Cette capacité extatique de la danse justifie pour les historiens (Matoušová-Rajmová, 1998; Bourcier, 1989; Garfinkel, 2003a et b) sa présence systématique dans

les rituels. En effet, la vision d'une danse aux capacités magiques est assez répandue dans les sociétés archaïques. Cette transe vient principalement de la pratique de ronde ou de danses tournantes qui amènent le danseur dans un état d'euphorie et de perte de repère.

> La danse tournoyante, cette technique éprouvée d'évasion de soi-même [...] s'inscrit si profondément dans la nature humaine qu'on la retrouve partout, à travers les âges, de la préhistoire à l'époque contemporaine. Elle est toujours restée, avec assez peu de variantes et même assez peu d'affinement, la technique typique de la recherche d'un état extatique. (Bourcier, 1989 p.34)

D'après lui, cette pratique était quasiment la seule de l'ère préhistorique. D'autres fonctions de mouvement apparaissent ensuite et l'Homme prend alors progressivement conscience de lui-même en dansant. Le tournoiement n'étant plus la seule technique utilisée, « la conscience de la personnalité est moins oblitérée » (p.46). L'être dansant reste un être pensant avec une identité propre. « De profondément théologique, voire théophatique, la danse par tournoiement devient seulement liturgique dans le sens originel du terme : système de relation fixé et formel avec les dieux. [...] à la transe mystique succèdent les rites tribaux. » (p.47) La Mésopotamie ferait donc partie de cette époque où la danse était utilisée dans le cadre de rituels. D'après Matoušová-Rajmová, auteur d'un ouvrage sur la danse en Mésopotamie, la danse est automatiquement présente dans « le cadre du culte et de la magie » parce qu'elle est naturellement « source d'extase » (1978, p.152).

Garfinkel (2003b) a réfléchi au pourquoi de l'utilisation, et de la présence, de certaines danses dans le contexte de cultures préhistoriques et protohistoriques. Cet aspect de la danse symboliquement communautaire et naturellement transcendantale, touche à la dimension innée du mouvement humain évoquée dans la partie précédente. Ce sont ces aspects naturels du mouvement qui font que l'on retrouve la danse dans toutes les civilisations, c'est « une forme de comportement social typiquement humain [...] qui

inclut les rituels et les répétitions de mouvement corporel et découle de cette capacité propre à l'espèce que j'appelle danse *biosociale.* » (Blacking, dans Grau, 2006, p.313)

En réfléchissant ainsi, la danse, et tout mouvement du corps, devient une pratique essentielle, un besoin d'être, et plus spécifiquement d'être humain, au même titre que certains besoins primitifs comme boire et manger. Cette danse *biosociale* décrite par Blacking (dans Grau, 2006) suggère que l'étude du mouvement humain explique certaines valeurs fondamentales d'une société. Ainsi, dans la vision anthropologique de la danse, celle-ci est conditionnée par la société qui l'a vue naitre. L'analyse de l'un ne peut se passer de l'analyse de l'autre. Il faudrait donc considérer dans les analyses de la danse en Mésopotamie tant l'aspect naturel, inné, que culturel et acquis des pratiques de danse, ce qui pour l'instant semble manquer dans les recherches sur la danse en Mésopotamie.

Comme le disait Bourcier : « L'orchestique permet de lire, sur le corps même de l'homme, l'histoire de l'évolution de l'humanité. [...] Or, le corps signifie tout l'homme, inconscient compris. » (1989, p.46) La difficulté dans une étude de mouvement humain est donc de saisir, dans le même temps, le personnel et le sociétal, le naturel et le culturel, l'inné et l'acquis.

1.2.4. Problème posé

Comme vu précédemment lors de l'exposé de la problématique, la pensée mésopotamienne est structurée par sa pensée religieuse (voir p.15). Le rapport au sacré semble définir son rapport à l'existence. La sexualité paraît intégrée à cette dimension sacrée de l'existence puisqu'elle représente symboliquement et physiquement l'acte de création ultime. Sa dimension charnelle en fait une source de plaisir qui accentue sa dimension sacrée. Ainsi à cette époque, la sexualité, et donc l'érotisme, ne semble pas avoir été « profanisé » par la pensée religieuse. Le malaise évoqué dans les intérêts de

recherche s'estompe. L'acte sexuel est pour les Mésopotamiens le pendant de la création du monde et les processus érotiques conçus pour célébrer et encourager l'amour charnel sont nombreux et intégrés à la pensée religieuse. Ils ne constituent pas une transgression de cette pensée comme en Occident, mais plutôt une confirmation de celui-ci (voir p.16)

Le problème posé concerne la danse qui, jusqu'à ce jour, n'a jamais été analysée en Mésopotamie en fonction de cette dimension profondément sacrée de l'érotisme et du corps. Il apparaît, dans le cadre des différentes fonctions qu'elle occupe, qu'elle est réjouissante, symbolique et magique du fait même de son potentiel transcendantal (voir p.24). Elle présente donc de nombreux points communs avec la sexualité. Étrangement, les recherches portent sur l'érotisme sacré, la danse sacrée, peut-être une certaine « ambiguïté » entre danse et sexualité... mais jamais sur ces trois dimensions ensemble, il n'existe pas de littérature analysant cette association. Elles ne sont jamais abordées comme un tout intègre et signifiant.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la littérature constate les croisements, associe l'un à l'autre mais ne se questionne pas sur la raison de ces croisements. Pourquoi la danse et la sexualité sont-elles sources de joie ? Pourquoi sont-elles toutes deux associées à la magie ? Pourquoi sont-elles pareillement utilisées lors de rituels et de cultes ? Quel rapport entretiennent-elles avec la vision d'une existence sacrée et l'une avec l'autre ? Si la sexualité et la danse sont toutes deux charnelles et spirituelles, si la sexualité est intégrée à la vision sacrée de l'existence en Mésopotamie, se pourrait-il que la danse, non comme pratique sociale mais comme création immédiate de mouvement et d'énergie, soit elle aussi sacrée ?

1.3. But et Objectifs

Il s'agit donc de comprendre à travers leur conception de l'être et de l'existence, le rapport à la danse, au corps, à l'érotisme et au sacré des Mésopotamiens ; de chercher ce qui fondamentalement connecte ces concepts dans leur société. Non seulement dans les différentes fonctions qu'ils peuvent occuper, mais également dans ce qui, dans leur nature, les rassemble, à cette époque et dans cette société donnée. La difficulté sera de lier toutes ces interrogations et de rassembler des concepts que notre société occidentale sépare même s'ils semblent constamment se croiser. Les objectifs de la présente étude étaient de :

1— Comprendre la pensée cosmologique et magique de la société mésopotamienne au regard de l'union de l'érotisme, du sacré et de la danse.

2— Définir les concepts d'érotisme, de sacré et de danse dans cette société.

3— Comprendre comment le mouvement les incarne.

1.4. Questions et sous-questions de recherche.

Quels sont les liens intrinsèques qui unissent le sacré à l'érotisme et à la danse en Mésopotamie ?

- Quelles sont les formes et pratiques cultuelles impliquant des corps en mouvement?
- Quelles sont les formes et pratiques érotiques impliquant des corps en mouvement?
- Peut-on les circonscrire ?
- Quel rapport au corps et à l'existence suggèrent-elles ?

1.5. Limites de la recherche.

Cette recherche n'est pas une exploration de la danse en Mésopotamie. Il n'existe pas à l'heure actuelle assez de documentation traitant de la danse à cette époque pour permettre de reconstituer les différents mouvements qui pouvaient être ceux des Mésopotamiens. Bien que les différentes représentations et mentions de danse aient été collectées, cette recherche n'est pas non plus un recensement exhaustif de toutes les traces textuelles et iconographiques de danse en Mésopotamie. Il est tout d'abord impossible dans le cadre de ce mémoire de parcourir toutes les collections archéologiques privées et publiques, disséminées aux quatre coins du globe. Ensuite, ce type d'inventaire reste aléatoire tant les archéologues déterrent sans cesse de nouveaux éléments. Peut-être ultérieurement sera-t-il possible de dresser une liste des artéfacts de danse en Mésopotamie, ce qui s'avèrerait grandement utile pour la recherche. Ce travail n'est pas non plus une histoire de la danse en Mésopotamie. De la même manière, aucune documentation précise, sur chaque danse au fil des siècles et des millénaires et dans les différentes régions de Mésopotamie, n'est disponible pour reconstruire les évolutions et les parcours de la danse. Aucun document théorique spécifiquement consacré à la danse ou à la musique de cette époque n'a encore été trouvé et aucune histoire fixe de la Mésopotamie n'est encore disponible.

Il ne s'agit pas ici de mener une critique sociale des rapports homme-femme de cette époque, ni de les comparer avec les nôtres. La découverte d'un nouvel archétype féminin m'a toutefois permis d'appréhender cette nouvelle civilisation avec un œil neuf, éloigné de nos conceptions de genre occidentales.

Enfin, n'étant ni assyriologue ni archéologue, il ne m'a pas été personnellement possible de traduire les tablettes ou d'analyser les composants matériels des artéfacts. Cette recherche est basée sur les conclusions de mes prédécesseurs spécialisés sur le sujet.

CHAPITRE II.
REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE CONCEPTUEL

Le chapitre précédent a présenté les intérêts de recherche et a progressivement aidé à comprendre les motivations qui ont conduit à étudier la Mésopotamie. Un rapide état des lieux des connaissances scientifiques recensées sur le sujet a ainsi permis d'énoncer les trois axes du problème de recherche : le sacré, l'éros et la danse. Qu'il s'agisse des intérêts personnels ou des observations menées sur la Mésopotamie, un constat semble se confirmer : la danse n'a jamais, jusqu'à aujourd'hui, été analysée au regard de ses aspects érotiques et sacrés et le corps n'a jamais été considéré dans les études entreprises sur ces sujets. L'objectif et la question de recherche s'articulent donc autour des fondements qui unissent ces trois éléments.

La revue de littérature permettra de mieux saisir la place de chacun d'eux dans l'existence de l'Homme de Mésopotamie mais également d'approfondir le champ de recherche lui-même. Elle aidera à mieux saisir cette époque et limitera autant que possible les erreurs historiques, tout en développant les outils de collecte et d'analyse. Il convient donc de répertorier les écrits existants sur la Mésopotamie elle-même afin de délimiter son cadre spatio-temporel d'une part, et de comprendre, d'autre part, comment la recherche s'est développée ce dernier siècle depuis les premières découvertes archéologiques. Cette étape contribuera à déterminer, comment, avec quels regards et quels outils, appréhender cette époque vieille de 5000 ans.

Dans ce contexte historique et archéologique, un intérêt sera ensuite également porté à la littérature traitant des trois grands principes au cœur de cette recherche, soit le sacré, l'érotisme et la danse, pour compléter l'état des lieux du chapitre précédent. Enfin la

présentation de productions littéraires d'aspects méthodologiques aidera à saisir le cadre théorique, pour une analyse générale de la danse à cette époque reculée.

2.1. Mésopotamie, ou la découverte d'une discipline

Sans aucune connaissance de base sur la Mésopotamie, il a donc été essentiel de bien comprendre cette époque et ses civilisations avant d'examiner l'une ou l'autre de ses manifestations sociales.

L'étude de la Mésopotamie est une « discipline récente qui s'est esquissée il y a à peine plus d'un siècle et demi » (Benoit, 2003, p.507). Mais les recherches scientifiques sur le sujet se sont multipliées à une vitesse telle que : « de simple recherche antique, commandée par l'enthousiasme des ruines, elle s'est [la recherche sur la Mésopotamie] peu à peu haussée au rang de véritable discipline historique » (Bottéro, 1995, p.53). On parle d'« une progression constante de la documentation, à un rythme particulièrement rapide » (Joannès *et al.*, 2001, p.VII). Cette discipline s'est donc construite au fur et à mesure des découvertes historiques et des recherches scientifiques. Elle n'a ainsi jamais cessé d'évoluer et reste, pour cela, indissociable de l'historiographie de ses découvertes et de son contexte scientifique.

2.1.1. Archéologie et Mésopotamie : histoire d'une découverte

Pour de nombreux chercheurs, l'historiographie de ces découvertes constitue un sujet de recherche à part entière, une épopée qui se poursuit d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui avec la dernière destruction des collections préislamiques du Musée de Mosul en Iraq le 26 février 2015. D'après Benoit (2003), la découverte de la Mésopotamie débute avec un rabbin espagnol du XIIe siècle qui fut le premier à identifier certains objets

appartenant à l'Orient ancien : « Il repère l'emplacement exact de Ninive et croit pouvoir reconnaitre à Birs Nimrud/Borsippa la tour de Babel » (p.509). L'ouvrage de cet auteur, appartenant à la collection des manuels du Louvre, traite en 120 pages des différentes étapes chronologiques de la recherche archéologique sur la Mésopotamie. Ce panorama complet permet de situer les différents sites de fouilles ainsi que les institutions de recherche qui se sont progressivement organisées, selon les pays, les époques et leur cadre politique et économique. Cette contextualisation oblige à une certaine distance devant chaque écrit scientifique, le temps de définir d'abord de quelle époque il date, puis de quel pays il vient et de quel département d'étude il est issu.

Les réelles prémices de la discipline débuteraient avec la découverte des vestiges de la capitale Dûr-Sharrukîn de l'empire assyrien en 1843. Cette découverte marque le début de l'archéologie et de *l'Antique Mésopotamie*. L'assyriologie et la découverte de l'écriture sumérienne et akkadienne apparaissent, elles, en 1802 lorsque le jeune latiniste Georg Friedrich Grotefend est parvenu à traduire les écritures mises au jour sur « d'altières falaises à pic » dans le sud-ouest de la Perse, autour de « l'antique capitale en ruine » de Persépolis : trois colonnes parallèles, trois écritures, dont l'une d'elles, la troisième, ouvrit les portes à « l'antique civilisation mésopotamienne – la plus vieille du monde — » (Bottéro, 1995, p.48-49). Ensuite, en 1870, un certain George Smith aurait découvert « Un récit du déluge, à l'évidence antérieur, mais suffisamment identique à celui de la Bible pour que la dépendance philosophique et littéraire saute aux yeux. » (Bottéro, 1995, p.52) Cette découverte, qui fit scandale auprès de l'église, encouragea le déchiffrement de nombreuses autres tablettes. À partir de là les fouilles ne cessèrent plus et investirent plusieurs domaines d'étude, d'abord théologiques, archéologiques et historiques, puis anthropologiques et sociologiques.

Ce bref exposé de l'évolution des découvertes permet de comprendre que les productions littéraires à ce sujet sont dépendantes et influencées par les découvertes elles-mêmes. Un théologien du début du siècle ne fournira pas la même analyse qu'un

archéologue après la découverte du carbone 14. Cette historiographie influence la littérature produite, à la fois sur le plan scientifique et politique. Cette remise en contexte de la recherche elle-même aidera à trier et sélectionner les productions littéraires les plus à jour. La *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* [RA], l'une des principales institutions spécialisées en ce domaine et même « doyenne des revues consacrées à l'assyriologie toujours vivante » (Charpin, 2006a, p.5) propose, dans son numéro 100 en 2006, de revenir sur sa propre histoire, depuis sa création en 1884. Elle évoque les problèmes internes de parution et d'édition, les changements de direction, l'évolution des choix éditoriaux, des choix visuels, etc. Mais elle explique surtout l'importance décisive de son apport à la discipline : « Face au morcellement croissant de notre domaine, l'existence de revues "généralistes" s'impose comme un antidote à une ultra spécialisation nuisible. » (Charpin, 2006a p.12) La revue édite des articles rédigés par les spécialistes actuels de l'assyriologie et propose également des comptes rendus d'ouvrages publiés dans le monde entier sur ce sujet. Au vu de sa renommée auprès des spécialistes de la Mésopotamie, les avis et les théories de ses auteurs feront souvent référence.

2.1.2. Où et comment chercher

Cette étude a permis d'identifier des écrits scientifiques pertinents à notre étude mais surtout de connaître dans quelles bases de données et dans quelles revues spécialisées publient les chercheurs. Non pour discriminer les autres productions mais bien afin d'avoir un recul critique sur celles-ci. Ainsi, différents ouvrages ont-ils été estimés utiles et dignes de confiance et permettront tout au long de l'étude de combler certaines lacunes historiques et archéologiques.

2.1.2.1. Manuel

Dominique Charpin (2006a, p.107-130), directeur de la RA, recommande fortement le Manuel d'Agnès Benoit : *Art et archéologie : les civilisations du Proche-Orient ancien* (2003) dans la collection des manuels de l'école du Louvre. Elle propose tout d'abord une présentation des cadres géographiques et chronologiques du Proche-Orient ancien, suivie d'une analyse par notice de 115 œuvres et sites. Ces notices pourraient d'ailleurs servir de modèle méthodologique. Elles sont présentées sous la forme d'une double page : à gauche l'image du document analysé et à droite son commentaire. L'ouvrage est ensuite complété d'annexes et de documents particulièrement utiles pour la recherche, notamment une liste des principaux musées et institutions, une autre des différentes revues les plus pertinentes, classées par sujet d'étude, une liste encore des collections et des sites internet spécialisés mais aussi une bibliographie thématique, une chronologie, une liste des œuvres et sites analysés, un index, des cartes et des croquis. L'auteur recense en plusieurs tableaux tous les secteurs où il est possible de trouver de l'information. Tous ces documents sont d'une aide précieuse et considérable pour la recherche, indiquant où chercher, que ce soit en ligne ou sur papier. Ils constituent les principaux outils de la présente recherche. De plus, l'ouvrage (Benoit, 2003) est assez récent et donc au fait de l'actualité de la recherche. Il s'agit donc d'«un manuel d'excellente qualité, de lecture agréable et qui rend d'ores et déjà de grands services » (p.115), qui sera régulièrement utilisé tout au long du processus, dans la collecte de données, dans les analyses et dans l'interprétation.

2.1.2.2. Dictionnaire

Dans son article (2006a), Dominique Charpin évoque deux dictionnaires qu'il déconseille fortement. Le premier, celui de G. Rachet, *Dictionnaire des civilisations de l'Orient ancien,* n'est, d'après lui « qu'une compilation mal digérée d'informations

disparates et souvent datées, non exemptes d'erreurs graves... » (2006a, p.119) Le deuxième est un collectif de Grande-Bretagne, *Dictionnary of the Ancient Near East*, qui comporte « d'étonnantes lacunes ou inexactitudes » (p.120). M. Charpin étant le directeur de la *Revue d'Assyriologie*, il semble raisonnable de se ranger à son avis et de préférer *Le Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001) auquel il a participé, rédigé sous la direction de F. Joannès en 2001. Ce dictionnaire propose un index thématique et plusieurs lexiques renvoyant au contenu du dictionnaire et permettant ainsi de simplifier la recherche. Les cartes et un guide chronologique sont également bien faits. Comme le manuel d'Agnès Benoit (2003), il est essentiel dans le présent mémoire et sera cité à de nombreuses reprises, indispensable à la compréhension générale de la Mésopotamie et dans l'analyse des données. Il fut une ressource essentielle et le choix a été fait de se fier aux informations qu'il contenait. Il ne possède cependant aucune entrée « danse ».

2.1.2.3. Ouvrages généralistes

S.N. Kramer et Jean Bottéro sont les spécialistes initialement lus. Tous deux ont publié un grand nombre d'ouvrages destinés au grand public et donc accessibles aux profanes. Passionné d'abord par l'égyptologie, S.N. Kramer découvre ensuite l'écriture cunéiforme et se spécialise dans la traduction de tablettes sumériennes. Il a écrit plusieurs ouvrages qui font autorité parmi les chercheurs, *L'histoire commence à Sumer* (1986), initialement paru en anglais en 1956, étant le plus connu. Il y expose tout ce qui semble toucher à la société sumérienne à partir des tablettes qu'il a traduites. En plusieurs chapitres il aborde le gouvernement, les réformes sociales, le code des lois, la médecine, l'agriculture, l'éducation et offre ainsi un large éventail de données sur l'organisation de la civilisation sumérienne. Bien qu'ancien, il est toujours utile car particulièrement complet. Il propose des pistes d'analyse qui peuvent ensuite être complétées par des articles plus spécifiques. Bien que ses traductions aient été

actualisées depuis, ses analyses restent pertinentes puisqu'elles continuent d'être citées par les chercheurs.

Jean Bottéro est un autre spécialiste de la Mésopotamie, auteur également de plusieurs ouvrages grand public. Un article lui est d'ailleurs consacré dans la revue d'Assyriologie (Durand, 2008, p.1-2). Ses nombreuses publications pour un public élargi ont « popularisé une certaine façon d'être assyriologue » ou « mésopotamologue » (p.1) comme il le disait lui-même. Il étudie la philosophie grecque et l'hébreu avant de se consacrer à l'akkadien. Il intègre le CNRS en 1947 puis obtient une chaire d'assyriologie à l'École Pratique des Hautes Études à Paris où il devient directeur d'étude. Ses écrits sur la Mésopotamie portent principalement sur les mythes et la religion : « C'est pour mieux comprendre la bible qu'il allait voir "ce qu'il y avait derrière la bible" » (p.1). Plusieurs de ses ouvrages ont été très utiles, notamment : *Mésopotamie : L'écriture, la raison et les dieux* (1987), où il revient sur les premières écritures des Sumériens, sur les premiers proverbes et sur la dimension morale des mythes. Bien que populaires et nécessitant une réactualisation, ses analyses sont pertinentes ici pour la question de recherche concernée.

Ces deux auteurs ont fourni une grande quantité d'ouvrages sur la Mésopotamie, généralistes car accessibles à un public non-initié et utiles dans l'interprétation des données. Pour l'analyse et la collecte, les manuels et dictionnaires mentionnés plus tôt seront préférés.

2.1.2.4. Ouvrages méthodologiques

Il existe à ce jour très peu d'ouvrages méthodologiques sur la recherche en Assyriologie. Dominique Charpin (2006b) le dit lui-même : « La question de savoir comment on écrit l'histoire et à partir de quelles sources n'est souvent traitée que de manière allusive par les assyriologues. » (p.108)

Cette question est pourtant au cœur de l'ouvrage de M. Van de Mieroop (1999) *Cuneiform Texts and the Writing of History*. Il propose de revenir sur différentes méthodes déjà utilisées et sur les sources disponibles à cet effet. Son chapitre 1 recense les différents types de documents produits et une réflexion sur la méthode d'analyse de chacun. Il cite les documents administratifs et juridiques, les lettres, les historiographies plus ou moins fictives, les textes littéraires et les écrits scolaires. Dans ses chapitres 2 et 3, il explique, à travers quelques études de cas, comment faire l'histoire par en haut : l'étude des puissants ; puis par en bas : l'étude du peuple. Le chapitre 4 se concentre sur l'histoire économique et le chapitre 5 sur les études de genre. Dans ce dernier il aborde les différentes études et approches féministes de la Mésopotamie, leurs méthodes et leurs buts. Sans grand étonnement celles-ci se penchent en général essentiellement sur l'étude des cultes de la fertilité et de la déesse Inanna. Son ouvrage a permis de constater la multitude de points de vue et d'analyses à propos de la Mésopotamie.

Charpin (2006a) n'a pas une très haute opinion de l'ouvrage de Van de Mieroop. Selon lui bien qu'« il comble manifestement une lacune, il ne constitue pas l'étude magistrale à laquelle un tel sujet aurait pu donner lieu. » (p.111) Il le considère incomplet, parfois erroné et beaucoup trop vindicatif, par exemple :

> La dénonciation récurrente du positivisme ne me paraît plus d'une brûlante actualité [...]. Plutôt que de fustiger les défauts de nos prédécesseurs, il aurait fallu mettre en avant les progrès opérés ces dernières années et montrer en exemple les travaux récents qui vont dans le bon sens. (p.108-109)

Charpin a lui-même publié un ouvrage en 2008, *Lire et écrire à Babylone* (2008a). Il propose une catégorisation des styles de documents bien plus complète que celle de Van de Mieroop et insiste sur le fait qu'il est impossible de leur appliquer la catégorisation occidentale des genres littéraires (épopée, conte, mythe, hymne, récit historique, etc.). Il revient sur l'origine de l'écriture et sur les différents types de productions écrites : leur support, leur utilité, leur origine, etc. Il clarifie également

quelques flous à leur sujet : où ont-ils été trouvés, *versus* leurs réelles provenances ; qui a réellement écrit le texte, versus l'auteur duquel se revendique le texte ; à quel moment le texte a-t-il été transcrit sur une tablette, versus l'âge réel du récit compte tenu de la tradition orale ; la quantité de recherche sur les récits littéraires (mythes, hymnes, etc.), versus la quantité réelle de textes littéraires trouvés (Charpin, 2008a) démystifie ainsi certaines croyances acquises par la lecture d'ouvrages généraux. Et la plus grande d'entre elles concerne la mythologie. La *Haute Littérature,* comme l'épopée de Gilgameš ou les aventures d'Inanna, qui a fait couler tant d'encre, représentait en réalité à peine 10 % de la production écrite mésopotamienne. Cet ouvrage de Charpin (2008a) sera utilisé dans les analyses littéraires.

2.1.2.5. Les revues spécialisées

Il existe de nombreuses revues d'experts, certaines plus « généralistes », dans le sens où elles concernent la discipline de l'assyriologie en général, d'autres plus « spécialisées », car à propos d'un sujet précis, par exemple le *Journal of Gender Studies in Antiquity* (dans Charpin, 2006a, p.115). La *Revue d'Assyriologie* a vu le jour en 1884. Elle est la toute première revue spécialisée sur le Proche-Orient ancien. Son contenu a évolué sur le fond comme sur la forme selon les besoins de chaque époque. Mais elle est restée fidèle à son but initial : communiquer les résultats de la recherche sur l'histoire et les civilisations du Proche-Orient antique. Elle est aujourd'hui publiée une fois par an, elle comprend des articles, des chroniques bibliographiques et des comptes rendus. Ces deux dernières rubriques permettent de connaître l'avis des experts et offrent, de fait, un recul et un regard critique sur les ouvrages consultés.

The American Schools of Oriental Research [ASOR] est une organisation à but non lucratif créée en 1900 par 21 institutions telles que Harvard, Princeton ou Yale. Elle semble, vu le nombre de ses contributeurs et de ses membres, être la référence en

Amérique pour la recherche sur le Proche-Orient. Ils encouragent et subventionnent des recherches et des fouilles archéologiques et publient ensuite leurs dernières découvertes dans leurs différentes publications : journaux, livres et bulletins. Le *Journal of Cuneiform Studies* [JCS], fondé en 1947, propose des articles techniques et généraux sur l'histoire et les langues des civilisations employant le cunéiforme, de la Mésopotamie à l'Anatolie. Il est publié une fois par an. La revue *Near Eastern Archeology,* quant à elle, a été créée en 1984 et est maintenant publiée quatre fois par an. Elle propose des articles inédits, souvent par thème, après un colloque par exemple, des chroniques bibliographiques et des comptes rendus particulièrement utiles pour évaluer les publications. C'est dans cette revue qu'un numéro a d'ailleurs été entièrement consacré à la danse : *Dance in the Ancient World.* Plusieurs articles ont été repérés et seront fréquemment cités : *The Earliest Dancing Scenes in the Near East* (Garfinkel, 2003a, p.84-95); *Dance in Textual Sources from Ancient Mesopotamia* (Gabbay, 2003, p.103-105); *Dance in Ancient Mesopotamia* (Collon, 2003, p.96-102)

La revue *Archiv Orientalní* [ArOr] publiée à Prague, est dédiée aux cultures et sociétés asiatiques et africaines. Ses articles traitent principalement d'histoire, de religion et de langues. Elle est publiée par *The Oriental Institute of the Czech Academy of Sciences.* Deux articles traitaient spécifiquement de pratiques de danse en Mésopotamie : *Illustration de la danse sur les sceaux de l'époque babylonienne ancienne* (1978) et *La position à génuflexion inachevée : Activité et danse* (1979), tous deux écrits par Marie Matoušová-Rajmová. Il fut difficile de se les procurer et leurs traductions laissaient fortement à désirer.

Les revues sont toutes utiles lorsque l'on sait comment les utiliser. Elles offrent un avis d'expert sur d'autres ouvrages pour un recul plus critique, mais aussi la connaissance des avancées de la recherche dans ces domaines et enfin une source d'articles pertinents et très précis sur certains sujets. Elles sont généralement très spécialisées et peuvent être utilisées pour approfondir certains ouvrages plus généralistes.

2.1.2.6. Les sites internet

Le manuel d'Agnès Benoit (2003) propose plusieurs sites internet utiles. Deux d'entre eux ont principalement accompagné la collecte de données et l'analyse des documents.

The Electronic Text Corpus of Sumerian Littérature [ETCSL], a été créé par l'université d'Oxford. Très complet et bien au fait des nouvelles découvertes et traductions, il intègre un traducteur et un grand nombre de textes traduits, tous issus de la « *Haute Littérature* », c'est-à-dire des contes, des mythes, des hymnes et des historiographies. Pas de compte-rendu juridique, de liste médicale ou de littérature conjuratoire d'exorciste mais la possibilité de faire des recherches par mot. Ainsi sont recensés tous les textes sumériens mentionnant le mot danse. Il en propose ensuite une version originale sumérienne et une version anglaise. Il reste néanmoins limité car il ne recense que des textes en sumérien de la « Haute Littérature » ce qui, comme vu plus haut, ne constitue pas la majorité de la production écrite mésopotamienne. D'autres dictionnaires en ligne peuvent être utiles : le *Sumerian lexicon* (1996) ou le dictionnaire sumérien disponible sur *Freelang*. Ces dictionnaires sont en réalité plutôt des traducteurs et procèdent mot à mot, tentant de renvoyer chaque syllabe, ou chaque groupe de syllabes, à leurs différents équivalents anglais.

Un deuxième site internet est conseillé par le manuel (Benoit, 2003), *Cuneiforme Digital Librairy Initiative* [CDLI]. C'est un site généraliste particulièrement riche et bien fourni, composé à l'origine d'une bibliothèque numérique, mais qui constitue aujourd'hui une véritable base de données. Il rassemble toute la recherche actuelle sur le cunéiforme et est en lien avec tous les grands centres de recherche sur le Proche-Orient ancien comme : *Department of Near Eastern Langages and Cultures*, *The Institute for the History of Science*, *The Department of Near Eastern Langage and Civilization*, *The University of Oxford*, *le Centre National de la Recherche Scientifique*. Un portail renvoie également à chacun de ces sites. Le CDLI est un indéniable outil de recherche :

> The CDLI, directed by Robert K. Englund of the University of California, Los Angeles, and Jürgen Renn of the Max Planck Institute for the History of Science, Berlin, is pursuing the systematic digital documentation and electronic dissemination of the entire cuneiform text corpus bearing witness to 3500 years of human history. [...] The CDLI data set consists of text and image, combining document transliterations, text glossaries and digitized originals and photo archives of cuneiform.

Il fournit donc des sources primaires et secondaires, avec la mise en ligne de toutes les traductions et translittérations des documents archéologiques cunéiformes, ainsi que de nombreuses publications d'experts, des sites, des revues et des musées.

Ce rapide échantillonnage a permis de cerner où et comment chercher. Les conseils de Charpin (2006b) ont aidé à identifier les principaux outils de recherche, à savoir les deux sites internet (ETCSL, s.d.; CDLI, s.d.) ; le manuel du Louvre (Benoit, 2003) et le *Dictionnaire de la civilisation* (Joannès *et al.*, 2001). Ces ouvrages accompagneront toutes les étapes de la recherche, tels les référents ultimes à toute question généraliste. Car les ouvrages généralistes sont les productions qui rassemblent le plus d'informations sur la Mésopotamie, ou sur certains aspects de celle-ci, et, sans formation en la matière, il était essentiel d'en référer à des ouvrages qui permettent de vulgariser ces informations sans les déformer. Les productions plus anciennes, comme celles de Bottéro (1987, 1999, 2004b, 2011), ou Kramer (1986), ne sont pas écartées mais serviront de base à la recherche pour être ensuite complétées par des écrits plus scientifiques et plus spécialisés. À cet égard, les trois revues spécialisées citées plus tôt seront également toutes utiles. Aucun guide méthodologique réellement satisfaisant, directement lié à notre question de recherche, n'a malheureusement été repéré. L'ouvrage de Van de Mieroop (1984) comporte, d'après Charpin (2006 b), trop d'erreurs et offre une méthodologie historique qui ne permet pas d'analyser la danse. De même d'ailleurs pour celui de Charpin (2008a), qui ne propose qu'une méthodologie philologique centrée sur l'écriture cunéiforme. Il sera particulièrement utile pour analyser les textes mais ni pour l'analyse des images de danse ni pour une réflexion sur leur aspect ontologique.

2.1.3. Délimitation du champ d'étude

Il s'agit ici, à partir de la littérature repérée, d'approfondir l'état des lieux du chapitre 1 et de délimiter le champ d'étude sur le plan historique et géographique.

2.1.3.1. Champ géographique

La Mésopotamie est la région située au centre du croissant fertile du Moyen-Orient. La dénomination *Mésopotamie* est un terme anachronique, donné a posteriori, qui n'avait peut-être aucun sens pour les Mésopotamiens eux-mêmes (Joannès, *et al.,* 2001, p.525). C'est une région qui fut perméable aux contrées l'environnant et où les civilisations n'ont apparemment pas cessé de se croiser et de s'influencer. La « Mésopotamie » est donc délimitée ici selon une vision babylocentriste se fiant à la délimitation des experts mais considérant les civilisations environnantes comme des facteurs d'influences essentiels.

2.1.3.2. Champ historique[4]

Concernant la périodisation, celle-ci évolue au fur et à mesure des découvertes. En effet, Bottéro estime que l'histoire commence à Sumer, car l'écriture apparaît à ce moment-là, mais on repère les premières traces de civilisation organisée vers 9000 avant J-C. Comme la délimitation géographique, la délimitation historique est perméable aux époques qui ont précédé et succédé à la « Mésopotamie ». Un échantillonnage historique est ici nécessaire à la compréhension de cette ère historique. Elle est soutenue par l'Annexe A "Chronologie générale du Proche-Orient ancien"

---

[4] Le lecteur peut se référer à l'Annexe A *Chronologie générale du Proche-Orient ancien* pour suivre la périodisation présentée ici.

élaborée à partir des chronologies présentées dans le Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne (2001) et le manuel du Louvre (2003).

La délimitation historique commence donc à l'époque protohistorique, soit l'époque d'Obéid 0 à 5 de -6500 à -3700 en Mésopotamie du Sud puis en Mésopotamie du Nord. L'époque Hassunah se situe de -6500 à -6000, celle de Samarra de -6200 à 5300 et celle d'Halaf de -6000 à -5100. L'époque d'Obéid, en Mésopotamie du Nord, se situe de -5100 à -4500 et celle de Gawra de -3900 à -3200. À ces époques dites protohistoriques, riches en artéfacts archéologiques, succède la période d'Uruk, principalement au sud, de -3700 à -2900 (Benoit, 2003). Cette dernière connaît l'apparition des premières cités-États. C'est au cours du IIIe millénaire que naissent les empires initiaux, rassemblant pour la première fois le nord et le sud de la Mésopotamie. On les appelle les Dynasties Archaïques, c'est avec elles que naît l'écriture et qu'apparaissent les documents écrits officiels (Joannès *et al.*, 2001). L'époque des dynasties archaïques est divisée en trois périodes : l'Uruk ancien, moyen et récent, durant lesquelles diverses villes prennent tour à tour le pouvoir avec, à la tête de celles-ci, différents rois. À ces dynasties archaïques succède l'empire d'Akkad de -2234 à -2190 et l'époque néo-sumérienne de -2200 à -2004. Ces dernières périodes virent les invasions Élamites et Amorrites qui laissèrent la place à plusieurs royaumes fragmentés, en guerre entre eux, où les villes d'Isin et Larsa continuent de jouer un rôle prédominant, justifiant ainsi la dénomination de « période Isin Larsa » de -2004 à -1763 (Joannès *et al*, 2001 p.22). Les royaumes sont alors de nouveau rassemblés sous le règne d'Hammourabi, roi de Babylone en -1792. Cette 1ère dynastie de Babylone prendra fin en -1595 avec le règne de Samsu-ditana suite aux invasions de multiples ennemis venus du nord : les Hittites, les Elamites, les Cassites et peut être les Hurrites (p.624).

Tous les historiens ne s'accordent pas sur cette fin de Babylone. La période Cassite qui suivit la chute de Babylone conclut de nombreux traités avec l'Assyrie et l'Égypte par

lesquels de fructueux échanges commerciaux et culturels furent initiés. Néanmoins, la période Cassite ne rompt pas avec les habitudes culturelles paléo-babyloniennes (p.165). Au contraire, la littérature se développe, d'anciennes œuvres sont recopiées et réécrites. Les nouveaux rois adoptent le moule de la civilisation mésopotamienne et les publications officielles continuent d'être rédigées en médio-babylonien et même en sumérien, qui pourtant n'est plus parlé. La culture mésopotamienne a été intégrée par les envahisseurs puis a poursuivi sa transformation au contact des invasions successives grâce aux échanges internationaux avec d'autres puissances étrangères comme l'Assyrie et l'Égypte (p.525).

Au vu de la littérature, la Mésopotamie sera considérée dans son sens le plus large, soit dès l'apparition des premiers signes de civilisation organisée à l'époque protohistorique, jusqu'à la chute de Babylone en -1595. La culture mésopotamienne ne disparait pas immédiatement après l'invasion cassite, toutefois cette invasion constitue un tournant dans l'évolution de la culture mésopotamienne. Il paraît donc cohérent que la période couverte par le champ de recherche s'arrête ici afin de mieux cerner et comprendre les croyances, les cultes et les rituels propres à la Mésopotamie, non encore influencés par les grands empires qui l'envahirent par la suite.

2.2. Le fond de la recherche : sacré, érotisme et danse en Mésopotamie

C'est ici que ce que les chercheurs entendent réellement par discipline se révèle pleinement. Effectivement, bien que récentes, les productions littéraires sont massives, le dictionnaire de la civilisation parle « du vaste champ des aspects intellectuels de la civilisation mésopotamienne : conceptions et pratiques religieuses, panthéon, technique scientifique, production culturelle, œuvres littéraires, mais aussi formation et pratique du droit et des réalités sociales. » (Joannès *et al.*, 2001) La recherche a commencé à partir des bases de données, des revues spécialisées et des bibliographies

accompagnant chaque ouvrage précédemment mentionné. L'étude des ouvrages généraux et des articles spécialisés a permis ensuite de saisir pleinement et de mieux comprendre les différentes théories proposées par la littérature, afin de sélectionner les plus pertinentes pour la question de recherche.

2.2.1. Le sacré en Mésopotamie : ontologie et structure de pensée

Comme abordé dans l'élaboration de la problématique, le rapport au sacré des Mésopotamiens est radicalement différent du nôtre, principalement centré au fondement de leur être (Éliade, 1965). Comme l'expose Charpin (2006b), la littérature est abondante et alterne entre généralisation populaire et hyper spécification scientifique. La littérature sélectionnée permet justement de comprendre cette conception et d'en dégager les concepts clés utiles lors des analyses. Ces concepts sont porteurs de symboles qui structurent la vie des Mésopotamiens et les définissent ontologiquement. Il est essentiel de garder l'esprit ouvert devant ces conceptions et d'accepter leurs croyances afin de comprendre leur existence (Éliade, 1965, p.9).

> Ni le vrai ni le faux ne sont des catégories aptes à juger de ces visions du monde qui prennent corps dans une société. [...] Il n'y a ni vérité ni erreur quand il s'agit de cultures, mais seulement des univers symboliques en équation donnée face à leur environnement et qui enchevêtrent la vie quotidienne des acteurs. (Breton, 2006)

Les manifestations de ces conceptions sont nombreuses, la liste des cultes, des rites, des rituels et des célébrations, magiques ou religieuses, est immense et la littérature portant sur le sujet l'est plus encore. Il s'agit ici non pas d'énumérer ces manifestations mais d'en comprendre l'essence.

2.2.1.1. Cosmogonie, cosmologie et panthéon

Comprendre le rapport des Mésopotamiens au sacré passe nécessairement par la compréhension de leur conception cosmique du monde. Ainsi qu'évoqué dans la problématique (p.17), il est indispensable d'approfondir cette cosmologie et de comprendre tout l'impact d'une telle conception sur leur mode de vie.

Les mythes sont importants dans les sociétés archaïques, car ils racontent les faits et gestes des dieux et fournissent ainsi des modèles aux humains (Éliade, 1965, p.92). D'après Véronique Grandpierre (2012), « les faits et gestes des divinités relatés dans les mythes fournissent des modèles, justifient les comportements exigés des uns et des autres. » (p.21) Ainsi, les mythes sont un intermédiaire entre les hommes et les dieux.

Pour plusieurs chercheurs cette exemplarité des dieux forme donc un modèle moral. D'après S.N. Kramer, les récits de la création de l'Homme font des humains les serviteurs des dieux, au même titre qu'un vassal pour son seigneur ou qu'un serviteur pour son maître (1986 p.143). Dépassant le modèle moral, les récits historiques et mythologiques serviraient, selon lui, à renforcer les conceptions théocratiques en place et à légitimer l'organisation sociale (p.61).

Ils croyaient alors en de multiples dieux et ces dieux incarnaient chacun des principes cosmiques nécessaires à la survie du monde. Cette vision cosmogonique et cosmologique du monde mésopotamien transparaît dans leurs écrits mythologiques. Elle apparaît typiquement sous forme de prologues dans la littérature akkadienne et sumérienne (Ragavan, 2011) : les étreintes des divinités donnent naissance au cadre spatio-temporel des hommes (Grandpierre, 2012, p.24).

Les prologues varient d'un mythe à l'autre, les informations sont relativement similaires mais pas toujours données dans le même ordre. La tradition voudrait qu'à l'origine il y ait eu la grande montagne cosmique formée du ciel (AN), personnalisée par le dieu Anu, et de la terre (KI), appelée logiquement AN.KI, et formant le couple

primordial, la montagne cosmique (Ragavan, 2011 p.31), qui aurait donné naissance à Enlil, l'Air. Celui-ci aurait initié la séparation de cette grande montagne cosmique en emportant la terre (KI) au centre du monde. Anu s'installe donc seul dans les cieux. (p.32).

L'Introduction du mythe de *Gilgameš Enkidou et les enfers* ajoute un troisième royaume, le KUR*, ou le monde d'en bas, donné à la déesse Ereškigal. (p.222)

> When the heavens had been separated from the earth, when the earth had been delimited from the heavens, when the fame of mankind had been established, when Anu had taken the heavens for himself, when Enlil had taken the earth for himself, when the nether world had been given to Ereškigal as a gift [...]. (ETCSL, 1998, t.1.8.1.4)

À partir de là, il devient possible, grâce à ces extraits, de se faire une idée de leur vision globale du monde et de son organisation. Les cieux, en haut, accueillent les dieux astraux comme Anu (ciel), Inanna (venus), Utu (soleil), Nanna (lune) ; en bas le KUR* est le domaine d'Ereškigal et des autres dieux chthoniens ; au milieu, la terre d'Enlil et Ninhursag (nom donné à la terre après la grande séparation) est entourée de l'*Apsû**, domaine d'Enki (Ragavan, 2011, p.32). La terre, située au milieu du monde, est vue comme le centre de l'univers (p.222), elle est peuplée de dieux, d'humains et d'animaux. Au-delà de cette cosmogonie générale, il est très difficile, d'après les chercheurs, d'élaborer une cosmologie fixe, car les mythologies se sont côtoyées et influencées au fil des siècles (Joannès, *et al.*, 2001 p.201).

Cette difficulté rejaillit sur l'organisation hiérarchique de leurs dieux et du Panthéon divin. D'après le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001), il existe deux conceptions du panthéon mésopotamien. La première est panthéiste et attribue une personnalité divine à tout élément existant sur terre (p.630). D'après Lambert (1990), il n'existe aucun aspect connu de l'univers ou de la civilisation que les Mésopotamiens n'aient personnifié en dieu (p.120) et l'importance

d'un dieu va de pair avec l'importance du pouvoir qu'il représente (Lambert, 1990, p.120).

La seconde est dite individualisée, elle organise le panthéon en fonction du degré de pouvoir entre les dieux, selon leurs filiations généalogiques et selon les villes qu'ils représentent sur le modèle de l'idéologie royale (Joannès *et al.,* 2001, p.630). Or, l'histoire de la Mésopotamie est marquée par les conflits de pouvoir entre les villes, les unes dominant tour à tour les autres (p.525). La puissance de certains dieux pourrait donc évoluer en fonction de la position militaire de la ville qu'ils symbolisent.

Le démiurge, ou l'ordonnateur de l'univers, change assez régulièrement. Anu, au début « souverain suprême du panthéon » (Kramer, 1986, p.119), devient peu à peu secondaire, dépassé par Enlil, Dieu de l'air, et encore plus tard par Enki. KI, ancêtre de Ninhursag « La mère des Dieux » (p.125) disparaît du panthéon, laissant la triade Anu, Enlil, Enki le dominer jusqu'au 1er millénaire lorsque Marduck les supplante tous (Joannès, *et al.*, 2001, p.206). Marduck était d'abord une divinité agraire de second rang (p.494) représentant la ville de Babylone. Il devint le chef du panthéon lorsque Hammurabi unifia la Mésopotamie sous l'empire babylonien. Il resta le roi des dieux jusqu'à la fin de la Mésopotamie (p.493). Dans *L'Épopée de la création*, il vainc la déesse-mère Tiamat* et crée le monde à partir des deux moitiés de son corps. Il serait donc l'unique créateur du monde (p.206-207). Ce changement suggère, d'après Lambert (1990), une évolution vers un culte monothéiste (p.121). Cette évolution ne concerne pas la présente recherche puisqu'elle commence réellement en 1300 ou 1400 av. J.-C. Avant, il est le dieu patron de Babylone. (Joannès, *et al.*, 2001, p.495).

Une autre évolution radicale est encore suggérée par Véronique Grandpierre (2012). D'après elle « au 4e millénaire av. J.-C. et au début du 3e, au moment où l'écriture permet de déterminer qui est qui, ce sont les déesses qui, le plus souvent, sont les protectrices des cités sumériennes » (p.63). Or elles n'eurent de cesse de régresser au

fil des siècles au sein du panthéon, passant de protectrices à simples partenaires aux rôles mineurs :

> Dans sa forme la plus institutionnalisée, le panthéon mésopotamien fonctionne avec des divinités masculines majeures, pourvues chacune d'une parèdre*, déesse dont la fonction est en général de relayer auprès de son époux les suppliques des humains, et d'une cour placée sous l'autorité d'un ministre divin. (Joannès, *et al.*, 2001, p.631)

Cette évolution est aussi visible selon Grandpierre dans leur cosmologie, comme avec Ninhursag qui disparaît, ou Ereškigal qui, au 2ème millénaire, n'est plus que l'épouse de Nergal, dieu des enfers (p.64). D'après l'auteur, en plus d'évoluer vers un culte plus monothéiste avec la toute-puissance de Marduk, on assiste également à l'avènement d'un panthéon patriarcal. Les évolutions majeures du panthéon renseignent ainsi sur certains changements de mentalité. La déesse Inanna/Ištar reste inclassable dans ce modèle, car elle est toujours présente, toujours célibataire et toujours puissante (Joannès, *et al.*, 2001, p.631).

Dans ce contexte d'évolution constante, il est impossible de définir un schéma définitif du panthéon et de ses évolutions :

> Le panthéon mésopotamien reste cependant marqué tout au long de son histoire par l'impossibilité, consciemment assumée, d'une synthèse entre la diversité des manifestations divines et une organisation hiérarchique stricte servant de répondant au pouvoir royal terrestre. (p.632)

Cette incapacité est peut-être représentative de leur pensée cosmologique. Après tout, dans le cosmos, on ne peut décider de qui est plus important de la mer ou de l'air par exemple. Les dieux étant l'intermédiaire entre les hommes et le cosmos, représentant à la fois de l'un et de l'autre, influencés par et influençant l'un et l'autre, il semble naturel que leur représentation soit à l'image des hommes et du cosmos.

2.2.1.2. Homologie

Éliade voit les récits mythologiques comme la confirmation d'un temps sacré, mythique et primordial (1965, p.60) : « circulaire et réversible, éternel présent mythique, que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites » (p.61). Il explique que les hommes vivent périodiquement dans la présence des dieux (p.91), d'où l'importance des mythes. Ils participent de ce temps fondamental, sacré, à l'écart du quotidien. La répétition des mythes et des rites forme ainsi un calendrier qui alimente un éternel retour aux sources : l'organisation primordiale et sacrée du monde. Les mythes en sont la manifestation. Par homologie, toute manifestation sociale permettant de célébrer ce temps sacré, le devient également.

L'espace sacré est pour Éliade ce qui a permis la création du monde (p.58). Le monde vient à la naissance par la manifestation du sacré : la séparation de ciel et de la terre, la grande montagne cosmique. Le temps et l'espace purs sont la métaphore du commencement (p.58-59). Par symbolisme, tout ce qui évoque alors le centre du monde qu'était la montagne cosmique fait écho à cet espace pur d'avant la création et est donc sacré. Ainsi, la construction cosmologique du monde forme un réseau de symboles sacrés, où, par homologie, tout ce qui fait référence à l'espace-temps de la création, participe de cet espace-temps sacré. Deena Ragavan (2011) s'appuie dans sa thèse sur les théories d'Éliade pour analyser le symbolisme cosmique des temples. Elle explique que le temple est un espace sacré car il est une version plus petite de l'ordre cosmique. Entrer dans un temple c'est entrer dans la maison des dieux et donc rejoindre un espace-temps sacré :

> The difference between the interior and the exterior of the temple is the division between the invisible and the visible, the unknown and the known, the divine world and the human. The temple then provides both access to the sacred, and also separation between the human and divine worlds, manifest in the most prevalent metaphor for the temple, the mountain, which symbolizes both the abundance of nature and the boundaries between the mundane and sacred worlds. (p.336)

Ce système d'homologie est présent dans toutes les constructions qui manifestent et célèbrent l'ordre cosmique : « As well as the greater structure imitating the cosmos, smaller versions of cosmic places may have been constructed within the sacred precinct. » (p.336) Selon ces deux auteurs, le processus mental en place ici dépasse l'imitation ou l'adaptation théologique évoquée plus tôt. Il s'agit pour eux de convoquer le sacré dans des lieux, des temps, des objets, des concepts. Donc en créant des places construites sur des modèles divins, ils permettent à l'Homme d'entrer en contact avec celui-ci :

> The primary cosmic aspect of the mountain ranges is their location at the edges of the mesopotamian lands, at the horizon, the area where heaven and earth meet. [...]This served to add to the parallel between the temple and the mountains, both as locations of divine activity, connecting the human world with the divine. (p.300)

Selon cette conception, tout élément humain construit sur le modèle divin impliquerait immédiatement la descente du cosmique, du divin, dans l'humain.

Mais le principe d'homologie peut également exister sur le plan terrestre. L'association entre le lion et le roi en est un parfait exemple. Le lion représente dans le monde sauvage le niveau le plus haut de la hiérarchie, son égal, selon un principe d'homologie, ne peut être que le roi (Cassin, 1981, p.401). Il en prend donc les caractéristiques et la dénomination : « Le roi est un lion » (p.358). Par exemple, lors de la chasse au lion, le chasseur, généralement le roi, doit, pour chasser, s'identifier à sa proie. Pour lutter contre le lion il doit donc lui-même être un lion (p.388). Ce rituel est fréquent et essentiel dans la vie religieuse (Joannès, *et al.,* 2001, p.474). D'après Cassin (1981) ce sont les dieux eux-mêmes qui convient le roi à cette activité (p.379).

2.2.1.3. Divinisation et personnification

Cette descente du divin dans l'humain selon un système efficace d'homologie fait écho à une pratique répandue, parfaitement expliquée dans l'ouvrage de Beatrice Laura Goff (1963), qui consiste à personnifier, ou doter d'une personnalité propre, certaines « choses ». Cette personnification va de pair avec l'idée que chaque « chose » (objet, être vivant, phénomène naturel…) existant sur terre, renvoie à un concept plus grand qu'elle (p.163), comme le lion renvoie au roi, le roi au démiurge du panthéon et celui-ci au concept de chef suprême.

Les objets utilisés lors de certains rituels sont donc nommés et évoqués comme des entités pensantes et indépendantes. Les prêtres sont vus comme des guides qui peuvent diriger mais non contrôler ces entités. (Goff, 1963, p.163) Plusieurs chercheurs ont ainsi conclu que les Mésopotamiens ne comprenaient pas la différence entre animé et inanimé (Frankfort, dans Goff, 1963, p.163). Goff réfute cette hypothèse en expliquant qu'ils sont au fait des dimensions scientifiques des éléments qui composent leur monde : objets, végétaux, animaux, humains, éléments… Mais ils leur prêtent dans certains contextes une dimension plus grande qu'eux, les élevant au rang d'entités pensantes et agissantes (p.181).

C'est ainsi qu'Éliade décrit la fonction d'un symbole. C'est pour lui un système autonome, solidaire de sa sacralité en permanence (Éliade, 1965, p.375). « Le symbole doit sa validité au fait que la réalité qu'il symbolise lui est incorporée. » (p.232) Le symbole révèle toujours, peu importe son contexte, « L'unité fondamentale de plusieurs zones du réel. » (p.379) En joignant cette théorie avec celles d'Éliade (1965) et Ragavan (2011) on comprend que, par homologie, tout élément existant sur terre évoque un concept plus grand que lui dans la conception cosmologique du monde. Lorsque ces éléments sont manipulés dans un espace-temps sacré, ils deviennent les concepts qu'ils représentent, soit des entités magiques aux prises avec l'univers. Ils sont immédiatement, ici et maintenant, le divin dans l'humain.

Dominique Charpin (2008b) reprend cette réflexion pour le compte de la divinisation. À la manière de Goff il explique que ce n'est pas parce qu'un élément se voit doté d'un déterminatif divin qu'il est nécessairement considéré comme un dieu à part entière. Ce n'est pas parce que le divin est appelé dans l'humain, que l'humain disparaît. Il explique encore que si on lui attribue un statut divin temporaire, il n'en supprime pas pour autant son statut humain. De même, le roi n'est pas réellement un lion mais doit réellement incarner le concept qu'il représente. Selon Charpin, il faut envisager la pensée mésopotamienne selon un continuum et non selon notre pensée binaire, qui envisage nécessairement tout ce qui existe sur un mode antithétique (2008b, p.168). Humain n'est pas fatalement opposé ou identique à divin, ni animé à inanimé.

La divinisation des rois fonctionnerait, d'après la littérature, selon le même principe. Pendant un assez court laps de temps [sous le règne de Naram Sîn et pendant la troisième dynastie d'Ur (Brisch, dans Charpin, 2008b, p.156)], des rois auraient été divinisés en Mésopotamie, ou plutôt assimilés à des dieux. On le remarque par l'attribution de déterminant divin et, pour Naram Sîn, par sa représentation ornée d'une tiare à corne* sur la stèle des vautours. Cet ornement était habituellement significatif des dieux (Joannès, *et al.*, 2001 p.559). Néanmoins, d'après Brisch, ce cas est assez exceptionnel et la royauté généralement considérée comme sacrée et non divine (Brisch, dans Charpin, 2008b, p.156). Elle aussi participe de l'idée que « notre raisonnement binaire d'origine aristotélicienne nous conduit à considérer que si le roi est un homme, il ne peut être un dieu. Dans la Mésopotamie du 3ème millénaire, on ne raisonnait plus ainsi : les rois pouvaient avoir, à des degrés divers, un statut divin. » (p.156)

L'une des manifestations du statut divin des rois est la création de statues. Il aurait existé deux types de statues royales, celles du roi vivant, introduites dans les temples de certaines divinités, et celles du roi mort, à qui l'on devait apporter des offrandes*. (OBO dans Charpin, 2008b, p.160) : « Dans les deux cas, ces statues devaient

intercéder auprès des divinités pour le roi vivant » (p.160). Les statues sont donc l'intermédiaire entre les dieux et le roi, tout en étant son extension et sa personnification.

Retour donc ici au concept de personnification qui attribue à des objets une personnalité. La statue du roi est assimilée au roi, l'objet devient vivant et sacré. Ce concept ajoute également un paramètre nouveau : l'association entre la représentation d'une personne et la personne elle-même. Cette corrélation entre l'objet et le concept sacré qu'il représente se retrouve également dans les mots et les images utilisées pour le représenter. L'image ou le mot, en conceptualisant l'objet, se voit doté des mêmes caractéristiques et du même pouvoir que lui (Radner, dans Charpin, 2008b p.163). Le nom aurait donc été indissociable de la personne ou de l'entité qu'il définit (p.163). Cette association entre le nom et le sujet est propre à tout ce qui peut être nommé (p.163). Pour cette raison, le nom du roi est d'une extrême importance et souvent célébré dans les hymnes, car en célébrant le nom du roi, on célèbre le roi lui-même, lui permettant ainsi surtout d'accéder à l'immortalité (p.164).

Cette association symbolique entre l'objet, le concept qu'il représente et ses représentations, se manifeste dans les sceaux-cylindres* et dans les symboles utilisés. W.G. Lambert (1990) explique qu'au regard de la difficulté de représenter tous les dieux de façon précise sur le petit espace d'un sceau, les Mésopotamiens utilisaient des symboles qui suffisaient à les incarner et dotaient alors le sceau des mêmes pouvoirs que le ou les dieux concernés (p.124).

2.2.1.4. Rituel entre religion et magie

Plusieurs auteurs sont arrivés à la conclusion qu'il n'existait pas de distinction entre magie et religion à l'époque mésopotamienne (Goff, 1963, p.163). L'étude de la pratique divinatoire permet de mieux comprendre cette théorie. La quête de signes

divins est une pratique attestée en Mésopotamie qui accompagne toute décision politique et personnelle. Il est essentiel pour chacun de suivre la volonté divine : « The study of signs, portents[5] observed in the social worlds, indicating the will of supernatural agents and the course of future events, was undoubtedly important in all ancient cultures. » (Annus, 2010, p.1)

La pratique de la divination aurait pris plusieurs formes : fables, paraboles, proverbes, lois universelles. L'enregistrement d'oracle ou de présage renforçait le statut des lois divines et l'ordre du monde (p.3). Les présages, issus de plusieurs sources, ne peuvent être classés entre superstition et science. Ils ont de multiples origines (astronomie, astrologie, haruspice, rêve, oracle etc.) et fonctions. Ils attestent de l'intérêt des Mésopotamiens pour l'observation du monde qui les entoure et de leur conscience de leur propre impact sur celui-ci (p.14). L'étude de ce type de littérature est, d'après l'auteur, très difficile car elle constitue « a blend of observational science, common sens attitude, and religious belief » (p.13). Qu'ils s'appuient sur la science ou la superstition, ils nous renseignent sur le fonctionnement de leur spiritualité (p.14).

D'après Amar Annus (2010) et Scott B. Noegel, dans ce même recueil, l'interprétation de ces signes était vue comme un acte performatif qui renforçait l'ordre cosmologique du monde, tout en investissant l'interprète du pouvoir de traduire ces signes : « As a consequence, the process of interpretation of a sign was understood as a performative act that empowered the interpreter, while simultaneously promoting the cosmological system upon wich mantic exegesis was based » (Annus, 2010, p.3). Cette prise de pouvoir de l'interprète s'inscrit dans leur conception cosmologique, dans le sens où les Mésopotamiens tiennent pour acquis que l'univers leur envoie des signes et que leur rôle est de les décoder :

---

[5] « portent » signifie « présage »

> It is cosmological in the sense that the interpreter takes as axiomatic the notion that the gods can and want to communicate their intention through signs and that the universe works according to certain principles that require only knowledge and expertise to decode. (Noegel, dans Annus, 2010, p.147)

L'action d'interpréter les signes peut être vue comme un acte rituel porteur de pouvoir, servant à transmettre le système cosmologique sur lequel la divination est basée (p.154). Cette volonté du monde de se révéler de lui-même aux hommes par l'intermédiaire de signes se rapproche d'une conception magique de l'existence (p.177). Ainsi l'interprétation des signes est considérée à la fois comme une pratique religieuse, consistant à écouter et respecter la volonté divine, et comme une pratique magique où l'Homme, en tant qu'interprète, est investi du pouvoir de décoder les signes que l'univers lui envoie. Scott, B. Noegel dans le recueil d'Annus (2010) explique qu'il est important de regarder la divination et toute pratique magique ou religieuse à travers la conception cosmologique qui constitue leur structure mentale. Il faut pour cela atteindre une compréhension ontologique des mots et de leur forme comme étant puissants en eux-mêmes (p.147). Ainsi se rejoignent l'homologie entre le nom d'une personne et la personne elle-même. Selon ce procédé, dans leur conception, chaque mot aurait un potentiel magique. Écrire et parler dans le Proche-Orient ancien, principalement dans le contexte d'un rituel, sont pour Scott B. Noegel des actes de pouvoir cosmologique (p.146). À partir de là, il explique que cette compréhension ontologique des mots implique une conception similaire de l'acte d'interpréter ou de prononcer ces mots. Poussant plus loin la réflexion, l'idée que les gestes effectués seraient eux aussi porteurs de « pouvoir » pourrait être évoquée.

Les rituels font partie intégrante de la vie, que ce soit dans les sphères religieuses, magiques, personnelles ou royales. Ils sont « l'ensemble réglementé des gestes et des paroles mis en œuvre en certaines occasions solennelles. [...] C'est le respect de cette codification qui donne leur sens et leur valeur – souvent de type magique mais pas exclusivement — à ces gestes et paroles » (Joannès, *et al.,* 2001 p.726). C'est pourquoi la ritualisation de l'existence était, à l'époque mésopotamienne, aussi importante :

ritualiser permettait de contrôler ce grand « continuum » ontologique impliquant que chaque existence, sur le plan terrestre, divin et cosmique, soit connectée et puisse potentiellement avoir un impact sur l'ordre cosmique.

La littérature a permis de visualiser leur cosmogonie, leur cosmologie et leur panthéon. Elle a aidé à comprendre l'importance de cette conception du monde dans leur mentalité et dans l'organisation de leur vie sociale et cultuelle. Les auteurs comme Kramer (1986), Lambert (1990) et Éliade (1965) ont apporté des informations essentielles sur ces conceptions mais sont restés en surface, nécessitant de trouver des confirmations ou des compléments d'information dans le reste de la littérature. Toutefois ils replacent dans un cadre plus large les autres publications spécialisées évoquées. Les publications d'Annus (2010) et Noegel (dans Annus 2010) apportent de précieuses informations sur leurs rituels divinatoires et leur rapport aux signes, mais sans une mise en perspective plus générale elles restent plus difficiles à comprendre. Il en va de même avec Cassin (1981) et son article sur le roi et le lion. La spécificité du sujet en fait une source précieuse d'information, mais qui doit être remise dans un contexte plus large pour en saisir toute la portée. Ces auteurs ont permis de comprendre les concepts d'homologie, de personnification et de divinisation, ainsi que la puissance du nom et de l'image. Ces pratiques consistent en une convocation du divin dans l'humain, par différents procédés, et fondent ainsi le rapport des Mésopotamiens au sacré.

Deana Ragavan (2011), dans sa thèse, en réfléchissant plus précisément au temple et à son rôle dans la société, situe leur conception cosmologique dans son aspect symbolique. Son ouvrage est récent et toujours bien référencé selon les exigences d'une thèse de doctorat. Le réseau d'homologie qu'elle expose est précieux et servira de guide dans les analyses proposées. Celle des symboles notamment sera essentielle pour comprendre les homologies existantes, puisqu'une image est, ontologiquement, aussi puissante que l'objet qu'elle représente. L'ouvrage de Goff (1963), déjà mentionné

occasionnellement, est une mine d'informations. L'auteure propose une histoire des symboles dans le Proche-Orient ancien, de l'époque Obeid à celle d'Uruk, suivie d'annexes sur le rôle des amulettes et de certains rituels. Cet ouvrage replace le symbole d'une époque dans l'histoire de celui-ci. Bien qu'ancien, son ouvrage est souvent cité par la littérature. Il pourrait être un bon guide pour comprendre les motifs figurés sur les artéfacts. Pour terminer, le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.*, a prouvé son utilité. Il permet de confirmer ou préciser les informations collectées et peut aussi servir d'entrée en matière sur un sujet qui sera ensuite approfondi avec la littérature.

2.2.2. L'érotisme en Mésopotamie

Comme évoqué dans notre problématique, l'érotisme est très présent en Mésopotamie et, tout comme le sacré, très différent de nos conceptions modernes occidentales. Les études sont un peu moins fournies sur le sujet et s'appuient en grande partie sur la conception du sacré. En Mésopotamie, comme dans de nombreuses civilisations primitives, la sexualité est sacrée car elle conditionne la fertilité du peuple. Mircea Éliade affirme dans son article *Chasteté, sexualité et vie mystique chez les primitifs* (1952), que « la sexualité est considérée comme une force sacrée et par là même soumise à de nombreux tabous et réglementations diverses. » (p.19) La littérature sélectionnée sur ce sujet peut justement permettre d'identifier ces tabous et ces diverses réglementations.

2.2.2.1. Mythologie érotique

Tout comme pour le sacré, le rapport des Mésopotamiens à l'érotisme est à rechercher tout d'abord dans sa dimension ontologique, donc dans leur conception cosmologique

du monde. La sexualité est pour eux à l'origine de la création. L'érotisme et les références à la sexualité sont omniprésents dans toute la mythologie. D'après Véronique Grandpierre (2012) « Les habitants de Mésopotamie ne sont pas bridés par l'idée d'un péché originel. En Mésopotamie, l'amour charnel a une valeur positive parce qu'il permet la procréation. » (p.212) Cette acceptation, et même cette sacralisation de la dimension charnelle de l'acte, expliquerait l'absence de pudeur dans les figurations érotiques et dans les descriptions des hymnes et des mythes. D'après Grandpierre, ce sont les étreintes des divinités qui donnent naissance au cadre spatio-temporel des hommes (p.24).

Le mythe d'Enlil et Ninlil utilise un langage symbolique selon qu'il évoque l'appétit sexuel de l'adolescent ou la fertilité de la jeune fille (p.31). Ils sont tous deux associés au vent et symbolisent le tourbillon de l'orgasme : « Divinité de mouvement, en se mariant ils neutralisent des forces identiques de sens contraire, conjuguant ces vents, ces tourbillons, ces orgasmes, ils instaurent une stabilité. » (p.31) La stabilité est apportée à la fin du mythe par une sorte de *statu quo* trouvé entre les deux divinités. Le mythe avait commencé par le viol de Ninlil par Enlil et la condamnation de celui-ci aux enfers en guise de punition (p.26).

Le dieu Enki est considéré comme le dieu de la fertilité, il est « le générateur et le catalyseur de toutes les forces fertilisatrices » (p.33). Apparemment, le même signe cunéiforme est utilisé pour signifier eau, sperme et urine. Par homologie, l'eau, ou le liquide en général, est associée à la fertilité. Ainsi, dans le mythe « Enki and the world order » (ETCSL, 1998, T.1.1.3), Enki, en éjaculant partout, crée la richesse de la nature. Il crée aussi les fleuves du Tigre et de l'Euphrate qui permettent également aux terres arides du Proche-Orient ancien de rester fertiles: « After he had turned his gaze from there, after Father Enki had lifted his eyes across the Euphrates, he stood up full of lust like a rampant bull, lifted his penis, ejaculated and filled the Tigris with flowing water. » (t.1.1.3) Dans le mythe d'Enki et Ninhursag, (t.1.1.1), celui-ci engendre la vie

à partir de sa propre progéniture. Cette série de copulations symboliserait, selon Grandpierre (2012, p.38) la création en chaîne du monde mais aussi la toute-puissance sexuelle du dieu.

Merlin Stone, dans Stone et Germain (1984), affirme dans son ouvrage *Quand Dieu était femme,* que dans les peuples archaïques le sacré et l'érotisme étaient intrinsèquement liés. Elle affirme que « l'acte sexuel était un acte sacré, si révéré et précieux qu'il se pratiquait dans la demeure de la créatrice du ciel et de la terre » (1984 p.232). Cette déesse est incarnée par Inanna et l'auteur semble faire référence au rituel du mariage sacré. Enfin, Inanna est la déesse qui rassemble le plus de récits à connotation érotique. Fille de Nanna, le dieu Lune, elle est associée dans la mythologie à l'étoile Venus. C'est l'une des divinités majeures du Panthéon mésopotamien (Joannès, *et al.,* 2001, p.422), une déesse impétueuse et ambitieuse qui joue un rôle très important dans la mythologie.

> Female deities were worshipped and adored all through Sumerian history [...] but the goddess who outweighed, overshadowed, and outlasted them all was a deity known to the Sumerian by the name of Inanna, Queen of heaven, and to the semites who lived in Sumer by the name of Ishtar. Inanna played a greater role in myth, epic, and hymn than any other deity, male or female. (Kramer, 1983 p.71)

Le recueil *Inanna queen of Heaven and Earth*, (1983), de Samuel Noah Kramer et Diane Wolkstein, réunit tous les mythes et hymnes dédiés à Inanna, réécrits par la conteuse Wolkstein. On y trouve certains récits mythologiques comme *Inanna and the hullupu Tree* (p.3), *Inanna and the god of wisdom* (p.12), et *Inanna's descent* (p.51), mais aussi tous les récits de la cour d'Inanna et Dumuzi. Leur relation tumultueuse s'apparente à un véritable feuilleton érotique. La métaphore agricole est constante et la pudeur absente ; il importe d'en retenir l'absence totale de gêne vis-à-vis de la sexualité et l'allusion agraire permanente : « laboure ma vulve, homme de mon cœur ! » (Kramer, 1986, p.218) On trouve enfin dans ce recueil toute une liste d'hymnes en l'honneur de la déesse.

D'après Véronique Grandpierre (2012), Inanna est une déesse qui incarne tous les concepts à elle seule. Elle est à fois Nin.Amak « la Dame du Ciel », Nin.Annak « la déesse des silos à grains », Ištar, Attar, ou Astarte, « la déesse guerrière » (p.41). Elle incarne autant l'amour que la vengeance, la fertilité que la guerre et les catastrophes et est ainsi réputée pour associer les contraires : « Elle a le pouvoir de définir l'identité sexuelle de chacun ; c'est pourquoi elle est la protectrice des travestis, des homosexuels, des eunuques » (p.45). Elle a 35 lieux de culte, son temple est l'ES.DAM, qui signifie aussi taverne ou bordel, et ses servantes, les KAR.KID, désignent également les prostituées (p.41). Les hymnes en son honneur l'associent invariablement au rituel du mariage sacré et à la prostitution.

2.2.2.2. Rituel du mariage sacré

Le rituel du mariage sacré est le culte le plus connu de Mésopotamie et, comme Grandpierre (2012) le suggérait, il est aussi celui qui a le plus enflammé l'imagination. D'après Kramer, le rite du mariage sacré était essentiel à Sumer : « Selon la religion sumérienne le mariage sacré entre le roi de Sumer et la déesse de la fertilité conditionne la fertilité du sol et la fécondité du genre humain » (Bottéro et Kramer, 2011, p.217-218). Ce culte aurait eu lieu chaque année et était, d'après Kramer (2011), propre à Uruk, ville où était célébré le culte d'Inanna. D'après le dictionnaire, ce rite était « le prolongement d'un ancien rite de fertilité qui met en avant le principe de la reproduction animale et de la poussée de la vie végétale, au travers des cycles mythiques et religieux d'Inanna/Ishtar et Dumuzi. » (Joannès, *et al.*, 2001, p.507)

La littérature amoureuse et érotique d'Inanna et Dumuzi permet de reconstituer certains aspects du rite. Inanna incarne tous les principes de l'attirance sexuelle tandis que Dumuzi, dieu berger, incarne l'abondance végétale (p.508). Dans les faits, la déesse était incarnée par une prêtresse du temple et Dumuzi par le roi lui-même. Les hymnes

qui décrivent cette cérémonie participent, surtout à l'époque d'Ur III (2112-2004), à « L'exaltation de la personne royale » (p.508). La traduction de Kramer (1986) d'un hymne fait au roi Šulgi (p.224) illustre le rôle de la déesse dans cette union. À la première personne, la Déesse/prêtresse se prépare pour accueillir le seigneur incarnant le berger Dumuzi et énumère les différentes caresses qu'il devra lui prodiguer. C'est seulement après cela qu'elle lui retourne le plaisir : « Lorsque sur le lit il m'aura caressée, alors je caresserai mon seigneur » (p.224). La prêtresse annonce ensuite le sort qu'elle réserve au roi puis énonce les différents rôles qu'elle interprètera pour lui et qu'il devra vénérer, jusqu'à lui rendre hommage par divers titres honorifiques (p.224).

Tous les chercheurs ne s'entendent pas sur la finalité précise du rite. L'interprétation commune suggère qu'il servait à « légitimer le souverain, voire à construire un lien personnel entre les dieux et le roi et, à travers lui, son peuple » (Grandpierre, 2012, p.49). Le dictionnaire affirme qu'il est impossible à ce jour de déterminer si cette cérémonie avait lieu uniquement à l'intronisation du roi ou tous les ans.

Pour Wolkstein (dans Kramer et Wolkstein, 1983), le rituel du mariage sacré est la consécration du culte de la déesse et du cycle de la vie. Il célèbre ainsi la création elle-même: « Inanna's descent is needed to set in motion the annual cycle of life on earth. (...) The mystery of human life, connecting to the mystery of natural life, dwells with the Goddess of Love » (p.173). Elle rejoint la théorie du cycle végétal, donc du cycle de la vie, renforcée par le mythe de la descente aux enfers qui condamne Dumuzi à rester une moitié de l'année aux enfers avant de pouvoir renaître. Cette interprétation est proposée par Goff (1963) qui voit dans les aventures d'Inanna et Dumuzi le culte de Tammuz, métaphore du cycle éternel de la naissance et de la mort des plantes (p.82-83). Cette interprétation ferait sens, en lien avec leur conception homologique du monde.

Certains ont tiré des interprétations plus ésotériques de cette mythologie et surtout du rituel du mariage sacré. Véronique Grandpierre (2012) propose une théorie selon laquelle le rituel du mariage sacré ne serait « pas seulement voire pas du tout un acte sexuel, mais une initiation à un savoir caché » (p.55) : « Aššur et Ištar (noms akkadiens d'Inanna et Dumuzi) sont actuellement considérées par certains spécialistes comme les facettes d'une même divinité dont la révélation aurait été limitée à une certaine élite » (p.51). Le culte d'Ištar prendrait alors la forme d'un parcours initiatique. Diane Wolkstein (1983) souscrit également à cette hypothèse mais d'un point de vue plus psychologique : « Inanna is queen of Heaven and Earth, but she does not know the underworld. Until her ear open to the Great Below, her understanding is necessarily limited. » (p.156) Aller aux enfers lui permettrait de s'ouvrir à sa propre vulnérabilité (p.156) et donc de devenir une femme à part entière: « Inanna emerged a fully woman. She passed from vulva to provider, from hero to queen. » (p.150) Les deux interprétations ne semblent pas contradictoires.

2.2.2.3. La « putain » de Babylone

Véronique Grandpierre (2012) débute son ouvrage en expliquant que l'image de la « Putain de Babylone » s'est forgée dans l'inconscient collectif. Cela viendrait d'abord de la condamnation religieuse de l'Ancien Testament :

> 4— Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, toute parée d'or, de pierres précieuses et de perles ; elle avait dans la main une coupe d'or remplie d'abominations, avec les impuretés de sa prostitution. 5— Il y avait sur son front un nom écrit, un mystère : « Babylone la Grande, la mère des prostitutions et des abominations de la terre. » [Apocalypse, 17.4-5] (Segond, 1989)

Cette doxa s'est renforcée avec les témoignages d'Hérodote qui a normalisé chez les Grecs l'idée d'un Orient aux mœurs libres et d'une pratique de la prostitution sacrée (Hérodote, dans Grandpierre, 2012, p.14). Effectivement, certains personnages

féminins importants ont été associés à cette liberté de l'amour. On relève par exemple Sammuaramat, Naqiya et Zakûtu, sous l'empire assyrien, Rhodopis, une courtisane d'Égypte, et bien sûr Cléopâtre (p.14).

D'après Grandpierre, cet engouement pour les mœurs libres de la Mésopotamie viendrait de ce que « chez les chrétiens au discours normatif valorisant la continence et mettant en garde contre la volupté, Babylone est la grande prostituée, parée comme Sodome et Gomorrhe de tous les vices sexuels » (p.15). Elle explique que l'imagination occidentale s'est alors enflammée, bien qu'en réalité les « relations amoureuses et sexuelles étaient loin d'être débridées » en Mésopotamie (p.16) et que les femmes étaient socialement inférieures aux hommes (p.77). Inanna représentant l'amour libre, son culte est donc souvent associé à la pratique de la prostitution, sacrée ou non (Joannès, *et al.,* 2001, p.696). Grandpierre (2012) affirme l'existence de prêtresses, de prostituées sacrées et de prostituées. Elles étaient considérées comme des femmes célibataires ne pouvant ni se marier ni avoir d'enfant (p.77).

La prostitution sacrée, dans le cadre du rituel, implique par ailleurs l'existence d'une maison dédiée aux épouses divines.

> L'EN* est considéré comme l'époux ou l'épouse humaine de la divinité à laquelle il/elle est consacré(e) [donc pendant la cérémonie du mariage sacré]. Il/elle vit dans la partie du temple appelé *Giparu** et ses fonctions sont donc devenues uniquement religieuses. (Joannès, *et al.*, 2001 p.282)

Le Gipar* se rapprocherait de l'existence des harems royaux qui étaient l'*« habitat réservé aux femmes dans un palais »* (p.366) et dans lesquels vivait la grande prêtresse (ENTU*), ainsi que peut-être la reine mère, l'épouse principale du roi, les princesses et toute la domesticité nécessaire à la vie de cour. Il pourrait encore être assimilé à l'ES.DAM qui, selon Grandpierre (2012), était à la fois le temple de la déesse et une sorte de bordel (p.77). L'ES.DAM fait également référence à l'existence de taverne ou de cabaret « Le lieu emblématique de la prostitution ». Il était apparemment tenu par

une femme et les clients y trouvaient de quoi satisfaire leur goût pour les boissons alcoolisées et leur appétit sexuel (Joannès, *et al.*, 2001 p.695). La prostitution régulière concernait des femmes et des hommes placés en dehors du cadre « normal » de la société. Elle est définie non par l'aspect lucratif de la profession mais par la pratique de « l'amour libre » (p.694). Le dictionnaire explique qu'il n'existe pas plusieurs types de prostitution mais plusieurs catégories sociales. Parmi elles, certaines s'apparenteraient à des musiciennes : « Les membres des catégories sociales supérieures recouraient plutôt à des concubines musiciennes ou chanteuses, intégrées à leur propre harem. » (p.696)

2.2.2.4. Érotisme et Amour : l'origine magique

Mircea Éliade revient sur la notion de création en analysant le rôle symbolique de la femme chez les peuples archaïques.

> L'enfantement et l'accouchement sont des versions miniatures d'un acte exemplaire accompli par la terre. [...] C'est la répétition de l'acte primordial de l'apparition de la vie au sein de la terre. [...] la femme est donc mystiquement solidaire avec la terre. La sacralité de la femme dépend de la sainteté de la terre. (1991a, p.123)

Le système d'analogie expliqué en 2.2.1. (voir p.51) se retrouve ici. Si la terre est sacrée, sa fertilité l'est aussi. Par homologie, la femme et la sexualité le sont également. Selon lui, la présence « d'orgies lors des rituels du Nouvel An » est un « retour à l'indifférenciation d'avant la création » (p.125) et donc l'homologue de l'excitation énergétique, magique qui a permis la création. Du ventre d'une femme, d'une terre, une forme naît, vivante et indépendante de sa matrice initiale. Éliade raconte aussi, pour compléter son argument sur la vision « magique » de la création, que certaines civilisations archaïques croyaient en une fécondité spontanée, l'attribuant aux pouvoirs magico-religieux de la femme (p.123).

Véronique Grandpierre (2012) traite aussi de cette dimension magique en la concédant non à l'acte de création mais aux sentiments qui l'initient : « la passion est, croit-on, d'origine magique : magique lui aussi, le désir sexuel est considéré comme une possession imposée par un élément extérieur » (2012, p.226). Cette dimension magique suggère à la fois l'inéluctabilité de sa réalisation mais également la capacité de l'Homme à intervenir sur son environnement. Elle se justifie de plusieurs manières. Tout d'abord le verbe *rehum* en assyrien signifie autant « copuler » qu'«enchanter ». Elle s'appuie, à titre d'exemple, sur un texte : *La magnifique femme est tombée amoureuse sur le champ*, qui présente le rituel et l'incantation pour attirer l'amour d'une femme :

> Inanna qui aime les pommes et les grenades,
> Apporte ta puissance
> Debout ! Que la pierre d'amour fasse effet pour moi, debout !
> Inanna
> Elle préside à l'amour. (p.224)

Le rituel est particulièrement précis, l'homme doit réciter la prière à un moment et en un lieu donné de la journée après avoir accompli toute une série de tâches. La prière fait appel à Inanna mais l'action est directe et physique, il s'agit donc d'une conception à la fois magique et religieuse de la spiritualité. D'après Bottéro et Kramer (2011), il existerait un grand nombre de prières et/ou sortilèges destinés à améliorer les performances sexuelles : « Avec pour but d'obtenir que l'amant, tenant bon jusqu'au bout, lui assure ainsi tout le plaisir physique qu'elle était en droit d'attendre » (p.94). Cette technique serait appelée *nish libbi,* littéralement « levée du cœur », et ce catalogue aurait été trouvé à Babylone, au début du II^{ème} millénaire.

Cette indifférenciation d'avant la création, de même que la dimension magique de l'acte sexuel, font écho à la littérature trouvée sur le sacré. Plusieurs théories mènent à une vision à la fois magique et religieuse du sacré et de l'érotisme. C'est l'une des hypothèses de Bottéro et Kramer (2011), secondée par Grandpierre (2012), qui apporte

avec son ouvrage un grand nombre d'informations concrètes et actuelles. Avec son analyse du langage, de la littérature et des institutions sociales, elle prouve l'importance de la mythologie érotique, mais aussi de la déesse Inanna, de la pratique de la prostitution, sacrée ou pas, et de l'ambiguïté entre les prêtres, prêtresses, magiciens, musiciens, danseurs et prostitués.

Sa théorie d'un savoir secret est intéressante et évoquée par le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.,* 2001) comme faisant partie des théories actuelles de la recherche. Il est possible, comme l'évoque Wolkstein (Kramer et Wolkstein, 1983), que certains mythes, comme celui de la descente aux enfers, aient une symbolique spirituelle. Ce qui semble cohérent avec la vision homologique et symbolique du monde des Mésopotamiens. En revanche, sa théorie d'une absence de sexualité lors du mariage sacré pose question pour l'instant, tant tous les textes et toute la littérature s'entendent à affirmer l'inverse.

La littérature sur l'érotisme en Mésopotamie ainsi passée en revue porte principalement sur les manifestations de celui-ci dans le culte d'Inanna. Hormis Éliade, peu abordent ces manifestations d'un point de vue ontologique. Mircea Éliade (1952, 1965, 1991a) permet de réellement comprendre la dimension cosmologique qu'il prêtait à la sexualité et donc à l'érotisme. Ses conclusions donnent un éclairage ontologique à toutes les informations proposées par le reste de la littérature. A remarquer également, aucune étude ne prend en considération le corps dans ses analyses de l'érotisme. Peut-être que la littérature sur la danse, et donc sur le corps en mouvement, comblera cette lacune.

2.2.3. Danse en Mésopotamie

Si les deux sections précédentes ont démontré que les études sur la Mésopotamie étaient devenues en moins d'un siècle un sujet mature, avec une littérature abondante et spécifique qu'il a fallu trier, la danse en Mésopotamie est, en revanche, un sujet

émergeant avec peu d'information. Pourtant, plusieurs auteurs s'entendent pour dire qu'il existe de nombreux artefacts prouvant la présence de danse à cette époque.

Dominique Collon, assistante conservatrice de la collection du Moyen-Orient ancien au British Museum, a pris part à certaines fouilles archéologiques et a publié plusieurs ouvrages sur les collections de sceaux-cylindres* du British Museum. On trouverait d'après elle des représentations de danse principalement sur les murs peints, les céramiques et les sceaux-cylindres* :

> Dance is found in almost every society and has always been as much a form of social and religious expression as it is a creative one. Depictions of dancing figures, often misconstrued by archaeologists, are among the earliest representations of the human figure found in the ancient Near East and southeastern Europe. On various surfaces, particularly ceramic vessels, a proliferation of dancers appear over a vast geographical expanse from the eighth to the fourth millennia BCE. (Collon, 2003, p.96)

Il n'existe donc pas de doute quant à l'existence de danse en Mésopotamie et à la présence de documents primaires pour en attester. En revanche, la littérature qui les étudie est plus rare et difficile à trouver. Cinq ouvrages et articles seulement, uniquement consacrés à la danse en Mésopotamie, ont été recensés : trois articles présents dans le numéro 66 de la revue NEA (Gabbay, 2003; Collon, 2003) et les publications de l'auteure tchèque Matoušová-Rajmová Marie, soit trois articles (1978 ; 1979 ; 1998) et un livre (2002). Pour le reste, il a fallu compléter avec des études sur la danse préhistorique et protohistorique (Garfinkel, 2003b), avec les histoires de la danse (Bourcier, 1978; Prudhommeau, 1986) et avec divers ouvrages spécialisés sur des sujets connexes, comme la musicologie ou le sport (Duchesne-Guillemin, 1981; Spycket, 1972; Stoll, 1980).

La littérature s'organise en trois grandes catégories. Tout d'abord les études analysant la danse via son aspect religieux, cultuel et magique ; puis celles analysant la danse comme une pratique divertissante, symbole d'une joie de vivre et du plaisir de bouger.

Enfin, la troisième catégorie concerne les recherches sur l'orchestique des danses à cette époque, à savoir les chercheurs qui ont tenté de reconstituer les mouvements de danse de l'époque.

Enfin, il est à noter que lorsqu'il s'agit d'analyser la danse, bien souvent, les études s'intéressent seulement au type de source, les documents écrits ou les documents iconographiques, mais rarement aux deux ensembles. Ces deux formes de recherche sont issues de deux domaines différents : la linguistique et la philologie pour ceux qui analysent les mots, et l'archéologie pour ceux qui analysent les motifs sur les artefacts.

2.2.3.1. Danses cultuelles et magiques

L'auteure tchèque Marie Matoušová-Rajmová est la seule à avoir publié un ouvrage entièrement consacré à la danse en Mésopotamie (2002). Le fait qu'elle soit l'auteure chargée de l'article sur la Mésopotamie dans *The International Encyclopedia of Dance* (1998) en fait la spécialiste de cette époque dans les études en danse. D'après elle, la danse existait d'abord pour son aspect mystique dans les cultes et les rituels. Elle était essentielle à la religion des temps anciens et en faisait donc partie intégrante :

> Music and dance were linked from the earliest times by their roles in worship and magic. They were the main ritual components of the great Mesopotamian festivals and ceremonies recorded from 3000 bce, onward. In the second millennium bce, dance began to incorporate foreign elements, a reflection of increased contact with the cultures and artistic styles of Egypt, Syria, and Persia (Iran). (1998, Mesopotamia)

Selon elle, la danse avait des effets magiques qui permettaient aux humains de « pénétrer le monde des dieux et des entités surnaturelles qui contrôlent les forces de

la nature »[6] (1998). Elle justifie cette affirmation par la sacralisation des danseurs et musiciens et par l'aspect symbolique de la danse. Pour elle, les danseurs et musiciens étaient des professionnels vivant au sein des temples et étaient valorisés pour leur fonction :

> Les sceaux de l'époque babylonienne ancienne illustrent des danses sacrées exécutées par des danseurs appartenant à l'ensemble du temple et réalisées soit au cours des pratiques religieuses quotidiennes, soit à l'occasion d'importantes cérémonies du culte et de l'état. (Matoušová-Rajmová, 1978, p.153)

Cette présence des officiants dans les temples et la professionnalisation religieuse de leur fonction justifient selon elle que danse et musique soient sacrées et dédiées uniquement au rituel et à la vie religieuse. Les études sur la musique en Mésopotamie renforcent la théorie de l'existence d'un corps de prêtre ou de prêtresse dédié à la danse et la musique : « In Sumer, music was widely used in religious ceremonies and in funerary ritual as at Ur. The musicians belonged to the temple staff and formed a hierarchy. » (Duchesne-Guillemin, 1981, p.295) Spycket, auteur de *La Musique instrumentale mésopotamienne* (1972) défend la même théorie (p.153).

Matoušová-Rajmová voit ensuite dans la tenue des officiants et dans la forme de leur danse la référence symbolique à des croyances religieuses moins compréhensibles. Elle mentionne la nudité des prêtres, musiciens ou magiciens hommes, qui symbolisait la pureté rituelle, et les masques d'animaux portés par les danseurs : « In dance, as in other art forms, symbolism predominated; different poses conveyed specific meanings, which may have changed over time » (Matoušová-Rajmová, 1998). Sharon Kay Stoll (1980), auteure d'une thèse sur le mouvement dans la troisième dynastie d'Ur, affirme elle aussi que les danseurs et leur gestuelle étaient des symboles pour la communauté. Elle donne l'exemple de l'homme scorpion dansant représenté sur la grande Lyre en

---

[6] Traduction libre : « By means of the magical effects of dance, humans penetrated the world of the gods and other supernatural beings who controlled the forces of nature ». (Matousová Rajmová, 1998, Mesopotamia)

forme de taureau (ICO 085) : « This portrayal represents the wild spirit of the dance as the symbolic Scorpion-man's claws transform into human arms and hands » (p.71-72). D'après elle, ces représentations symboliques de danse démontrent son importance dans la société sumérienne : « Dance was such a lofty pursuit that it was represented on mosaic art work as a symbolic presentation of the cultural activity of the people » (p.72).

Cette interprétation d'une danse symbolique utilisée dans les rituels rejoint les analyses de Garfinkel (2003a) et de Bourcier (1989) déjà évoquées dans la problématique (voir p.24). La danse, par son aspect communautaire et extatique, permettait de souder les liens de la société et de faire entrer les danseurs dans des états de transe qui servaient de terreau aux activités mystiques et religieuses (Garfinkel, 2003a, p.94). Bourcier (1989) explique que c'est le potentiel extatique de la danse, amené principalement par la technique du tournoiement (p.34), qui justifie sa présence systématique dans les rituels. Elle permettait à la communauté de se fédérer et de communiquer avec les dieux.

Cet aspect tourbillonnant de la danse est évoqué par les assyriologues spécialisés dans le langage. Uri Gabbay a obtenu son Ph.D en 2008 *: The Sumero-Akkadian Prayer 'Ersema': A Philological and Religious Analysis.* Ses publications sont particulièrement nombreuses et portent surtout sur l'analyse des textes sumériens et akkadiens et sur leur aspect religieux. Son article (2003) évoque un texte qui mentionnerait une danse tourbillonnante dans le cadre du culte d'Inanna : « [Ea parlant à Ištar] Let a whirling dance take place in the ... of the year. Look about at all the people! Let them dance in the street! » (Gabbay, 2003, p.104) Ici, la base sumérienne E.NE.DI.DI a pour équivalent akkadien le mot *raqadu* traduit par « danse » et *sarû* traduit par « tourbillon ». Donc, d'après Gabbay, l'une des graphies du mot danse peut comprendre le sens de « tourbillon ».

Uri Gabbay confirme également la théorie d'une danse rituelle en évoquant certains officiants du culte d'Inanna justement réputés pour associer magie et danse : « the assinnu* and *kurgarrû**, taking part in performances, including ecstatic masked dancing and possibly cross-dressing, as part of both cultic activities in temples, and of magic and healing activities » (p.104). Ici, le « cross-dressing » fait référence au travestissement des *Kurgarrû** et *Assinnu(m)**. C'était peut-être des femmes déguisées en hommes ou des hommes déguisés en femmes (p.104). Ces performeurs renforcent pour Gabbay le lien entre la danse, la sexualité et les cultes (p.104.). L'article *Assinnum*, de Martti Ninissen dans *The Encyclopedia of Ancient History* (2012) explique qu'ils apparaissent, autant dans les textes sumériens qu'akkadiens, comme des officiants dévoués au culte d'Ishtar : « They engaged in various functions, including crossdressing, ritual dance, healing, and prophecy » (Ninisen, 2012, p.844). La danse est ici associée à la magie à travers les fonctions de ses performeurs et grâce au pouvoir de la déesse à rassembler les contraires : "being neither men nor women, they embodied Ishtar's own transgression of sexual boundaries and her power to turn masculinity into femininity » (p.844). L'auteur voit en eux « a third-gender role » mais explique que certaines sources indiqueraient que c'était peut-être également des castrats, ou eunuques, ou prostitués. Ainsi, les auteurs voient en eux un lien entre sacré, danse et sexualité. Ils apparaissent souvent avec le *kurgarrû** (KUR.GAR.RA*) lui-même, souvent accompagné du kalû ou kulu'u (GALA), chanteurs de lamentations*.

D'après Véronique Grandpierre (2012), la danse, dans le cadre du culte d'Inanna, évoque cette ambivalence de la déesse : « Les armes sont brandies par des guerriers efféminés car Inanna est la féminité. [...] Guerre et amour sont ainsi liés sur fond de musique où les corps ondulent, se rapprochent, attirant et effrayant à la fois » (p.96). Ici, des mouvements à la fois érotiques et menaçants pouvaient être utilisés dans le cadre de danse cultuelle. Grandpierre explique que l'un des termes utilisés pour identifier la déesse est « agushya », signifiant « celle qui valse » (p.96). La danse et la musique font donc, selon elle, partie des qualités guerrières de la déesse (p.94), ce qui

n'empêche pas qu'elles puissent être érotiques. Bourcier avait déjà allégué dans les années 80 un possible lien entre une danse en arme et un culte de la fécondité (1989, p.51-52). Il avait remarqué la présence de peau de léopard ou de félin sur des figurations de chasse ou sur des idoles féminines. La peau de léopard évoque les masques d'animaux dont parlait Matoušová-Rajmová mais aussi le lion, animal qui accompagne toujours Inanna. Un réseau de signification et de symboles pourrait donc avoir été ritualisé, renvoyant aux dimensions cosmogoniques de l'existence évoquées en 2.2.1. (voir p.46). Un motif dansé a particulièrement retenu l'attention de Matoušová-Rajmová : la « danse aux jambes arquées » (1978), qui serait, d'après elle, « une danse érotique exécutée au cours des rites de la fécondité et de la fertilité » exécutée par des nains représentatifs à la fois d'une « signification grotesque » et d' « effets magiques » (p.155). Elle tire ces interprétations de la petite taille des danseurs et de leur état ithyphallique* (p.155). Plusieurs auteurs ont étudié ce motif et tous n'en ont pas fait la même interprétation. Par exemple, Dominique Collon (2003), dans son analyse d'un demi-relief représentant un joueur de luth avec les jambes arquées (p.98), explique que ce motif est effectivement fréquent sur les terres cuites et les sceaux-cylindres* de l'époque paléo-babylonienne, mais que leur dénomination « nains aux jambes arquées » ne leur correspond pas et véhicule une mauvaise interprétation :

> The figures were not, in fact, bow-legged, but their posture is intended to show them dancing up and down as they sing and, in some cases, they play the equivalent of today's guitar. Nor does their small size necessarily indicate dwarfism; it is more likely that they are included in a design as a shorthand for the setting of a scene, probably a religious festival. (p.98)

Si ces formes de représentation sont rassemblées dans cette recherche, les différentes théories proposées sur ce type de danse doivent être prises en considération.

À ce stade, il n'y a pas de doute quant à la présence de danse lors de rituel religieux et magique. Bien que ce soit la thèse principale de Matoušová-Rajmová, elle-même ne parvient pas à la justifier et d'autres chercheurs ont pu fournir des explications plus

probantes. L'aspect communautaire (Garfinkel 2003) et extatique (Bourcier, 1989), de la danse fait d'elle une activité religieuse idéale. Sa portée symbolique et l'utilisation de vêtements et de masques spécifiques confirment son association avec les rituels (Bourcier, 1989; Stoll, 1980). La présence de danseurs et de musiciens dans les temples confirme également l'existence de ces fonctions dans les pratiques religieuses, tout comme l'association d'Inanna à la danse (Grandpierre, 2012). Pour finir, le langage, donc les différents mots utilisés pour signifier « danse », donne des pistes sémantiques quant à son rôle et sa forme au sein de la société (Gabbay, 2003). Tous, hormis Matoušová-Rajmová, s'entendent à dire que la danse pouvait avoir également été présente en dehors du cadre religieux.

2.2.3.2. Danse spontanée et divertissante

Sharon Kay Stoll (1980), déjà citée à diverses reprises, a choisi la phénoménologie pour analyser le mouvement humain car ce courant philosophique ne s'en tient pas à un domaine particulier et propose une vision holistique du monde, de l'Homme et de sa pensée (p.167). Elle explique que les recherches sur le mouvement humain sont souvent limitées, d'abord car celles qui analysent le mouvement pour lui-même sont peu nombreuses, ensuite parce que ces analyses partent toujours du postulat que le mouvement ne pouvait avoir que des fins religieuses :

> Most Near Eastern human movement scholars have dismissed the possibility of organized human forms that man pursues as sport or as an enhancement of his functioning in Sumer because of the theocratic culture. They contend that since the society's whole complexion was religiously oriented, no activity could be considered sport. Therefore, even though certain activities appeared to be sport or human movement forms, historians argue that they were, in reality, religious worship forms (p.168).

D'après elle, si les musiciens et les danseurs étaient effectivement des personnages prestigieux, ils n'étaient pas uniquement connectés à la vie religieuse. Ils étaient avant

tout source de réjouissances et de divertissements dans les palais et les temples (p.69). Ses analyses apportent donc un regard nouveau sur le mouvement en Mésopotamie, obligeant à le considérer en dehors d'un cadre religieux et magique : « The Mesopotamian people of the Third Dynasty of Ur enjoyed human movement forms for their own sake and were a vibrant people » (p.75). Elle a établi une liste des différentes formes de mouvements identifiés en Mésopotamie : navigation, conduite de char, équitation, héros chasseur, chasse régulière, tir à l'arc, lutte, boxe et danse (p.49). Elle affirme également que la musique et la danse existaient ailleurs que dans le cadre religieux et, qu'en dehors des seuls temples, on en trouve des preuves dans les maisons, sur les places de marché et dans les écoles : « It can be seen from pictorial representations and cuneiform texts that professional public entertainers, as well as the amateur or home musicians and dancers were a major factor in the Ur III community » (p.67).

Selon elle, s'il est difficile de reproduire ces danses, on sait cependant, d'après certains sceaux-cylindres* et autres découvertes archéologiques, qu'elles étaient souvent accompagnées de musique. On a retrouvé de nombreuses traces d'instruments à percussion type claquoirs ou castagnettes dans les tombes royales d'Ur (Spycket, 1972, p.158, 170). Pour Stoll (1980), il est possible que les danseurs se soient eux-mêmes accompagnés musicalement pendant leur performance (p.70). Certains sceaux-cylindres* dépeignent une liesse générale qui laisse supposer, selon l'auteur, que le public devait sûrement participer à l'engouement général en soutenant le rythme par des clappements de mains. Enfin, elle insiste sur le fait qu'il existait d'autres pratiques professionnelles de mouvement comme des acrobates, des bouffons, ou amuseurs de foule, et des charmeurs de serpents (p.73). Ces artistes semblaient donc être appréciés pour les divertissements qu'ils procuraient, sans nécessairement véhiculer de symbole religieux (p.73).

Ces analyses de danse et de mouvement hors du cadre religieux sont corroborées par les études philologiques d'Uri Gabbay. Il explique que le mot *danse* était utilisé dans la littérature de façon symbolique pour évoquer une activité joyeuse, significative d'une vie heureuse et ordinaire : « The old men dance, the young men sing, the women and the girls are merry and happy » (Lettre au roi Assurbanipal, 700 av. J.C. Gabbay, 2003, p.103). Dans la même veine, il évoque un passage du mythe de Gilgameš où une cabaretière conseille à ce dernier de profiter des plaisirs de la vie : « But you, Gilgameš, let your belly be full, enjoy yourself always by day and by night! Make merry each day, dance and play day and night! » (*Gilgameš Enkidou et les enfers*, p.103) Le verbe utilisé ici pour « danser » est *melulu* en akkadien. Il est l'équivalent de E.NE.DUG$_4$ en sumérien et signifie en fait, littéralement, « jouer ». C'est l'ambiguïté sémantique qui permet, d'après Gabbay, d'inclure, selon le contexte, le sens de « danse ». *Melulu* a également comme équivalent *sarû*, déjà cité précédemment, et qui signifie « tourbillon » (p.104). De plus, d'après le dictionnaire de l'Ancien Testament (Eising, 1980), la racine akkadienne *rqd*, que l'on retrouve dans le mot *raqadu,* aurait également le sens de « sauter », « bondir ». Les auteurs soulignent ainsi les multiples croisements sémantiques à l'origine du mot danse, entre « jouer », « tourbillonner », « bondir ». Ces informations relient la danse au plaisir de vivre, elle est à la fois une activité symbolique et une manifestation spontanée.

Gabbay souligne encore que le mot danse apparaît aussi dans des cadres privés, où de jeunes filles s'occupent en dansant. Ces représentations suggèrent une danse plus intime et spontanée. Il donne l'exemple de la déesse Ereškigal qui se plaint de sa vie aux enfers et fait allusion aux occupations des jeunes filles auxquelles elle n'a pas eu droit : « Since I was a young girl, I have not known the dance of maidens, Nor have I known the frolic of little girls ! » *(Nergal and Ereškigal*, dans Gabbay, 2003, p.103) Il évoque aussi la déesse Inanna qui, pour cacher à sa mère qu'elle a passé la nuit avec Dumuzi, lui raconte qu'elle dansait sur la place publique avec une amie (p.104). Dans ces deux cas, les passages où la danse est mentionnée apparaissent, dans la diégèse du

texte, juste avant la rencontre et l'union de ces jeunes filles avec leurs amoureux. Pour Gabbay, cette proximité d'une « danse naturelle et naïve », pratiquée par une jeune fille, avec l'imminence « d'activité sexuelle entre adultes » (p.104), en fait une activité « ambiguë » (p.104) à caractère potentiellement érotique ou séducteur (p.104). Et, par ailleurs, que la danse apparaisse souvent dans la mythologie d'Inanna confirme, selon l'auteur, un possible rapport entre danse et sexualité. En revanche, ce lien ne semble pas être restreint à la pratique d'un quelconque culte sacré. L'aspect érotique reste toutefois encore à clarifier. Si une relation semble effectivement envisageable entre danse et sexualité, la littérature ne permet pas pour l'instant de la systématiser.

Les analyses linguistiques et stylistiques des textes mésopotamiens sont précieuses pour comprendre la danse de façon plus ontologique. Elles permettent d'assimiler les liens opérés par les Mésopotamiens entre les différentes sphères de l'existence. Les analyses de Stoll (1980) sur le mouvement pour lui-même aident également à définir les Mésopotamiens comme un peuple aimant bouger d'une manière générale et pas seulement dans le cadre de leurs cultes. Il semble que par une constante analyse du corps des seuls points de vue alternatifs, religieux ou non religieux, érotique ou non érotique, la littérature ne fait que projeter une conception occidentale binaire de l'existence qui ne conçoit un objet qu'en fonction de son sens sacré ou profane. Probablement qu'en Mésopotamie, contrairement à nos sociétés d'aujourd'hui, la pratique du mouvement pour le mouvement lui-même, telle que la chasse, le tir à l'arc, la lutte ou la course de chars (p.49), ne constituaient pas des pratiques « non religieuses ». Pourtant, l'article *Le roi et le lion* (Cassin, 1981) déjà évoqué (voir p.52), prouverait plutôt l'inverse. Ces pratiques faisaient partie de la conception sacrée du monde des Mésopotamiens, restés fidèles à leur conception cosmogonique de celui-ci, mais sans que cela implique une ritualisation religieuse systématique ou n'enlève du plaisir au mouvement réalisé pour lui-même.

2.2.3.3. Orchestique de la danse en Mésopotamie

Cette dernière classification rassemble les auteurs qui ont tenté de reconstituer les danses. Les premières recherches dans ce domaine se sont tout d'abord naturellement portées vers les « histoires de la danse ». Or, il s'est vite avéré qu'aucun de ces auteurs n'avait la formation nécessaire à l'étude de cette époque. Plusieurs d'entre eux ont tenté d'analyser les danses anciennes sur le modèle des corps modernes (Ersky, 1910; Séchand, 1930), ce qui revenait à tenir pour acquis que les morphologies étaient restées identiques. Les plus anciennes historiographies ont tout simplement omis la Mésopotamie et il faut attendre les années 80 pour la voir apparaître dans les « histoires de danse ».

Germaine Prudhommeau, docteur ès lettres et Maître de recherches au CNRS, professeur d'histoire de la danse et d'étude des ballets au *Théâtre National de l'Opéra de Paris*, a tenté de reconstituer la danse grecque antique à travers ce qu'elle appelle une étude orchestique (1965) en utilisant, à la manière d'Emmanuel (1895), le ballet classique comme référence. Son étude s'appuie sur des textes et des documents visuels, dans un effort empirique de rigueur scientifique : ce qui ne concerne pas la description pure des danses ne l'intéresse pas. Un peu plus tard, en 1986, elle propose une *Histoire de la danse* où elle présente une méthode d'analyse des danses disparues par l'identification du sens des mouvements : essentiels, intermédiaires, caractéristiques, esthétiques, suggestifs ou psychiques. En revanche, ensuite, ses interprétations des danses des civilisations qui ont suivi n'atteignent pas la rigueur de son ouvrage sur la danse grecque (1965). Elle n'y référence jamais ses informations, ni ne justifie ses propos et n'accorde réellement que deux pages au chapitre dédié à la Mésopotamie. Elle explique qu'en raison des invasions régulières et de la cohabitation de peuples rivaux, l'insécurité était grande, privilégiant uniquement les danses guerrières (p.101) : « un tel climat est évidemment fort peu propice au développement de la danse. De tous les peuples antiques, ceux de Mésopotamie sont les moins danseurs » (p.101). Elle

évoque un bâton à danser, en forme d'équerre, que les danseurs agitaient et choquaient contre celui de « l'adversaire ». On peut supposer qu'elle fait référence à ce que les études en musicologie ont interprété comme les « claquoirs ». Pour elle, « leur technique reste très primitive » et « il semble que l'on ne connait guère que des variantes de marche rythmée » (p.102). Son manque d'information contribue à véhiculer des idées fausses au sujet de la Mésopotamie. Son ouvrage de 1986 est pourtant postérieur aux recherches de Matoušová-Rajmová (1978, 1979) et de Stoll (1980).

Tous les ouvrages de cette époque ont tendance à observer la danse uniquement pour ses aspects magiques et, comme mentionné auparavant, tous affirment que la danse était très présente et fortement ritualisée. Les interprétations de Prudhommeau vont à l'inverse. Il est possible qu'à cette époque les informations étaient moins largement diffusées qu'aujourd'hui et qu'en tant que chercheur en danse elle n'ait pas eu accès aux plus fondamentales, nécessaires à son étude. Bourcier, déjà cité à de nombreuses reprises, a également tenté dans son ouvrage *Danser devant les dieux* (1989) de réaliser une orchestique comparée des époques. Les documents sont exposés chronologiquement, à travers un balayage géographique. Il précise qu'il évite de décrire et d'interpréter les documents selon « les concepts, techniques et vocabulaire de notre époque » (p.12), mais cherche plutôt à rendre compte des gestes orchestiques, le plus objectivement possible.

Il aborde donc la Mésopotamie, mais assez succinctement, dans ses chapitres 2 et 3 où il répertorie plusieurs artéfacts, les analyse, puis les généralise. Il affirme ainsi l'existence, en Mésopotamie ancienne, de la ronde (p.73-74), de la danse en armes (p.74-75) et de la danse angulaire (p.75-76). Il illustre son propos de photos et référence les artefacts qu'il cite. Par exemple, pour la ronde, il donne trois exemples archéologiques de ce type d'expression corporelle : deux tessons de Sialk, l'un datant du V^{ème} millénaire, l'autre du IV^{ème}, représentant chacun quatre personnages qui se

tiennent par la main et se déplacent vers la droite ; une céramique de Tepe Moussian, de quatre femmes se tenant également par la main et un autre tesson de Reï, du IV^{ème} millénaire, représentant quatre femmes coiffées, se tenant par la main et se déplaçant vers la gauche. Il reproduit ce système avec la Mésopotamie récente, qu'il nomme ici Assyrie. Selon lui, les Assyriens « n'ont pas été des inventeurs de gestes orchestiques. Ils se contentent de reproduire les gestuelles traditionnelles » (p.112). On y retrouve donc la danse en arme, plus dramatique, avec des silhouettes se tenant par les poignets ou des danseurs portant des peaux de lion accompagnés de musiciens (p.113), l' « oklasma », geste sacré où le danseur a un genou à terre et les deux bras levés (p.114). Il évoque ensuite les animaux musiciens et les danseurs, qui par la position de leur corps, tête opposée au tronc, semblent tournoyer (p.115). Enfin, il évoque la ronde et ses gestes angulaires (p.117).

Bourcier (1989) tente ainsi de remettre en contexte chaque civilisation et d'analyser sérieusement le mouvement humain représenté sur les artefacts. Il prend également en considération la dimension archéologique des documents qu'il étudie. Par exemple, il évoque la découverte de la poterie et du nouveau matériau qu'est l'argile. Selon lui, à partir de cette époque, des motifs esthétiques apparaissent, car les artisans pouvaient s'exprimer artistiquement individuellement. Ils sont ainsi moins soumis au matériau qu'ils ne l'étaient avec la roche (p.73). C'est alors que l'on verrait apparaître une prédominance du motif de la ronde et de la frise géométrique, à la fois manifestation d'un esprit collectif et de rituels communautaires, et le développement de motifs répétés formant les premières frises symétriques de l'histoire (p.73). Cette recherche de Paul Bourcier, un peu à la manière des ouvrages généraux sur la Mésopotamie, ne permet pas vraiment de saisir tous les aspects inhérents à la place de la danse en Mésopotamie et manque de connaissances historiques, mais, plus que pour ses connaissances sur la danse de cette époque, l'ouvrage aura toutefois été particulièrement utile à l'analyse des liens entre mouvement et rituel.

Matoušová-Rajmová offre l'orchestique de la danse en Mésopotamie la plus aboutie. Son dernier ouvrage, publié en 2002, lui est entièrement dédié. Il est malheureusement rédigé en tchèque et aucune traduction n'est disponible. Un peu à la manière de Bourcier, il propose un recensement des différentes formes de danse représentées sur divers artéfacts et reprend essentiellement les conclusions de l'auteure développées dans son article *Illustration de la danse sur les sceaux de l'époque babylonienne ancienne* (1978). Elle y propose une analyse de toutes les formes de danse présentes en Mésopotamie à partir des illustrations exposées sur les sceaux de l'époque paléo babylonienne. Elle cible trois catégories de danse : en solo, en couple ou en groupe (p.154), qu'elle dissocie ensuite selon des types de danse : « danse à jambe arquée », « danse à génuflexion inachevée », « danse à cloche-pied », « danse traditionnelle à pas rythmés avec sauts », « danse en rangées », « acrobaties », « lutte », et « danse avec des animaux » (p.154). À chaque nouvelle catégorie, elle répertorie le nombre de sceaux-cylindres* intégrant ces représentations, puis en énumère les différentes variations. Cette liste donne une idée assez juste des différentes formes que pouvait prendre le mouvement d'alors. Ses analyses et descriptions, cylindre après cylindre, sont bien détaillées mais l'absence totale de références extérieures pour appuyer son propos enlève de la crédibilité à ses analyses.

Par exemple, dans son interprétation de la danse à cloche-pied, elle affirme en analysant le sceau BM 89706 que :

> Devant le premier danseur on remarque deux serpents dressés ; devant le second danseur, un étendard triangulaire et devant le troisième danseur, une barre à globule. Ces symboles d'agression érotique et de vie laissent penser qu'il s'agit de rites de la fécondité. (p.160)

Cette interprétation n'est confirmée ou justifiée par aucune autre littérature, difficile alors de comprendre les éléments objectifs qui l'amènent à ces conclusions. Les interprétations sont succinctes et superficielles sans justification pour les légitimer et, de plus, fréquemment contradictoires : on peut donner à titre d'exemple son analyse de

la « danse à génuflexion inachevée » qu'elle appelle aussi « Kosatchev » car similaire à ladite danse russe :

> Plus tard, ce sont deux hommes qui dansent le Kosatchev qui portent l'étendard. Très fréquemment ce sont des héros nus qui tiennent l'étendard en position de génuflexion. Cette danse mésopotamienne [...] accompagne les dieux chtoniens et se trouve en rapport avec le culte de l'eau courante. Elle est très souvent exécutée en présence d'animaux. [...] Il est donc probable que cette danse n'ait pas un caractère érotique : elle n'est liée à aucun étendard, et il est rare d'observer dans ses alentours un poisson, un capricorne, un oiseau ou bien un singe. (p.157)

Ces informations et analyses laissent trop souvent place à des interprétations abusives et son ouvrage de 2002 n'apporte malheureusement aucun supplément d'information. Une actualisation de sa recherche aurait été la bienvenue.

Dans l'ensemble, les écrits sur les orchestiques de danse sont majoritairement peu probants car anciens, peu ou pas actualisés pour les plus récents et souvent déconnectés des évolutions historiques et archéologiques de la recherche. Leurs contenus se contentent de lister des informations sur la danse et ses formes, sans remise en contexte ou en perspective ni problématisation des informations données.

> Une histoire non problématique de la danse est une histoire qui ignore les contradictions, les continuités secrètes du présent et du passé. Elle oublie aussi que l'art de la danse est traversé par des couches temporelles et des durées qui n'obéissent pas au même rythme. (Launay, 1996, p.26)

Pour Isabelle Launay, la danse se définit à travers un point de vue, une problématique, un discours sur la recherche elle-même. Il faut avoir quelque chose à dire de la danse pour que celle-ci conserve cette temporalité qui lui est propre et qui ne peut se décrire à travers une histoire évènementielle. De plus, il est, selon elle, impossible de reconstituer une danse telle qu'elle était à l'origine. En effet, 5000 ans plus tard, ce qui pourrait être visualisé de ces danses, d'après les documents iconographiques collectés, ne serait que l'expression d'une perception personnelle de l'image, elle-même

perception influencée par l'artiste à l'origine de la reproduction du mouvement originel.

À ce propos, il est pertinent d'examiner la dernière section de la thèse de Stoll (1980), qui assume ici cette distance en revendiquant l'importance de faire revivre le passé à travers le présent (p.164). Dans la dernière partie de sa thèse, elle propose une analyse intéressante d'un point de vue philosophique puisqu'elle propose une description phénoménologique de la ville d'Ur, de ses habitants, et de leurs mouvements (1980, p.164). Cette application phénoménologique des connaissances scientifiques qu'elle expose dans le reste de sa thèse prend la forme d'une sorte de fiction sensorielle :

> I finally break away and find myself surrounded by lithesome acrobats, dancers, jugglers and snake charmers. Apparently the market place is a haven for amateur entertainers practicing their art. Sistrums, flutes, lutes, harps and drums moan as the dancers form lines. As they begin to clap their hands, they are eagerly joined in chorus by the audience. The music increases in tempo and the lines of dancers move back and forth, back and forth. The dancers are all female and they wear the same excessive make- up, hair ornaments and gold accessories that I saw at the dinner party. The hand clapping as they whirl and turn is in harmony with the clanking of their bracelets, necklaces and belts. (p.147)

> I look once again at Ur and realize that what I have perceived and what I have experienced is unique to me. The people of Sumer lived again for one day and the historical fact was not in jeopardy as I ventured into their collective existence. (p.162)

Pour une danseuse, l'effort d'intégration de connaissances scientifiques au corps et à l'expérience humaine est appréciable. Une telle méthodologie serait un terreau fertile pour une création artistique. Mais cette expérience étant, comme le dit l'auteur elle-même, influencée de son propre parcours de femme occidentale professeure d'éducation physique, elle ne renseigne pas réellement sur celle qu'en faisaient les Mésopotamiens eux-mêmes. Tout au plus peut-elle faire écho aux réactions personnelles devant certaines informations historiques. Difficile dès lors de l'intégrer à la présente recherche.

Aucune littérature portant sur la forme de la danse en Mésopotamie ne semble donc suffisamment élaborée pour répondre à la question de recherche. Il s'agira alors d'analyser personnellement ses formes et d'observer quelles informations établiront des liens entre la danse, l'érotisme et la Mésopotamie. Ainsi, seules les différentes catégorisations de Matoušová-Rajmová (1978, 2002) et Prudhommeau (1986) seront utilisées en référence afin de vérifier si elles correspondent avec celles de la présente recherche mais sans leurs analyses pour les interpréter. Les réflexions de Bourcier (1989) sur la transe et le tournoiement, celles de Garfinkel (2003a) sur l'aspect communautaire de la danse et celles de Stoll (1980) sur les différentes pratiques de mouvement à Ur III seront conservées.

Ce qui intéresse la question de recherche concernée ici, c'est de comprendre, à travers la pratique du mouvement des Mésopotamiens, leur rapport au sacré et à l'éros et ce que cela signifie de leur conception du corps, de l'Homme et du monde. Cette revue de littérature aura ainsi permis de cerner les différentes théories existantes autour de la danse, de l'érotisme et du sacré en Mésopotamie. Les oppositions systématiques entre profane et sacré sont fréquentes dans la littérature recensée, tout comme l'utilisation de systèmes de référence ou de modes de pensées occidentaux pour analyser une époque qui ne leur correspond en rien. Il paraît alors essentiel d'encadrer cette recherche d'une conception capable d'envisager une nouvelle culture dans son ensemble.

2.3. Cadre théorique.

Il s'agit ici d'examiner et d'évaluer les ouvrages qui ont permis d'élaborer la pensée conceptuelle de la présente recherche. Cette étape est essentielle car elle fournit « un ensemble de règles implicites ou explicites orientant la recherche scientifique », permettant ainsi de « donner un sens à nos connaissances » (Gingras, 2003, p.104).

Étant au carrefour de plusieurs disciplines, nous soutiendrons notre cadre théorique principal par les théories et concepts d'autres auteurs. Ils serviront de grilles de lecture, de référents théoriques centraux à nos analyses et à nos interprétations.

2.3.1. La théorie Anthropocosmogonique : comprendre une autre religion

Une majorité des écrits de notre revue de littérature affirmant que le sacré était omniprésent en Mésopotamie, il nous semble cohérent de nous appuyer sur les théories de Mircea Éliade (1965, 1972, 1991a) pour encadrer cette recherche.

L'un des changements essentiels qu'Éliade a amené dans l'histoire des religions est sa conception des cultes religieux et magiques présenté comme un système : une pensée articulée et une explication du monde selon des structures et des mécanismes précis (1964, p.18). Il insiste sur le fait de placer la recherche sur les religions primitives « sous le signe du *logos*, et non uniquement sous celui du *mana* » (1965, p.1), le *mana** étant « l'insolite et l'extraordinaire, l'acte grandiose qui a permis la création », l'ensemble des « forces mystérieuses et sans contours, [...] présentes partout où l'on peut parler de religion » (p.30), souvent défini par des mots comme « *sacer*, *numen**, *hagnos*, et *thambos*, *brahman*, *tao* etc. » (p.29). Ainsi, il propose d'envisager le sacré comme une dimension rationnelle et structurée de leur existence.

Son deuxième apport essentiel à la discipline est de baser ce *logos* sur le modèle cosmogonique de la civilisation en question. C'est à dire qu'il considère que tous les « faits sacrés » (1964, p.15) de cette civilisation [rites, mythes, formes divines, objets sacrés et vénérés, symbole cosmologique d'animaux, de plante, de lieux sacrés, etc.] s'inscrivent dans son système cosmogonique. En partant de cette théorie, tous les types de documents deviennent importants pour le chercheur : « Chaque document peut être considéré comme une hiérophanie dans la mesure où il exprime, à sa manière, une

modalité du Sacré et un moment de son histoire. » (p.16) Et, cette hétérogénéité est justement ce qui peut révéler toutes les modalités du sacré d'une civilisation (p.21). Ainsi selon Éliade, l'historien des religions « doit, non pas seulement retracer l'histoire d'une certaine hiérophanie [rite, mythe, dieux ou cultes], mais en premier lieu comprendre et rendre compréhensible la *modalité du sacré* révélée à travers cette hiérophanie. » (p.19)

2.3.1.1 Les hiérophanies du sacré

Le concept de « hiérophanies » qu'il développe dans son *Traité des religions* (1964) explique la dialectique du sacré et les structures dans lesquelles il se constitue (Éliade, 1964, p.12). Identifier ces différentes hiérophanies lors de l'analyse de nos documents, permet de comprendre ce que révèle le sacré lorsqu'il se manifeste à travers le ciel, les eaux, la végétation et les constructions humaines. Cela permettra ensuite d'y déceler le rôle que le mouvement pouvait y tenir. Nous les détaillons ici rapidement pour que le lecteur puisse y revenir lorsque nous y ferons référence dans la suite du mémoire.

Les hiérophanies associées aux symboles et rites célestes : le ciel est élevé, infini, immuable et puissant (Éliade, 1965, p.47). Il symbolise la transcendance spatiale – être élevé, en hauteur — et la transcendance divine : en sumérien, l'idéogramme signifiant ciel est le même que celui signifiant la divinité, AN, également personnalisé par le dieu du ciel. La montagne est souvent associée à la demeure des dieux, elle forme un centre, un point de rencontre entre le ciel et la terre et s'intègre ainsi au symbolisme de l'axe du monde, lieu de passage entre les différentes zones cosmiques (p.94).

Les hiérophanies associées au soleil : le soleil est souvent associé aux cultes funéraires car il est le prototype du mort qui ressuscite chaque matin. Il peut traverser le monde d'en bas, les enfers, sans subir la modalité de la mort (p.124).

Les hiérophanies associées à la lune : la lune est complexe et ses symboliques multiples. Elle est d'abord associée au temps. Elle en est l'instrument de mesure universel, par ses changements et sa mort de trois jours suivie d'une renaissance. Elle incarne donc l'éternel retour et le rythme de la vie (p.139). En cela, elle est associée à la fertilité de la femme et à la végétation : le cycle du temps, associé au cycle des saisons et au cycle féminin (p.140). Ce cycle de changement et de renaissance est aussi incarné par le serpent, animal qui se régénère, se transforme (p.149).

Les hiérophanies associées aux eaux : l'eau est « la matrice de toute les possibilités d'existence » et « l'absence de forme ». Ainsi, l'immersion dans l'eau – attestée dans plusieurs cultures — symbolise la régression dans le pré formel, la régénération totale et donc la renaissance. (p.165). En sumérien, le terme A, pour « eau », signifie aussi sperme, conception et génération. L'eau est également le symbole de la germination, elle permet la circulation des germes (p.167). Lune, eau et femme sont souvent associées pour leur fertilité.

Les hiérophanies de la terre, de la femme et de la fécondité : la terre est au fondement de toutes les manifestations, tout ce qui est sur terre constitue un ensemble, une unité (p.211). La première symbolique de la terre est « le lieu tout entier » (p.213). Puis, si l'eau est la forme qui précède toutes les autres, la terre est celle qui produit toute forme vivante (p.220), et elle le fait, comme la femme, en les produisant de sa propre substance (p.219). La puissance de la « maternité » de la terre vient de son « intarissable capacité à porter fruit » (p.213), elle rejoint avec sa fertilité les hiérophanies de la végétation, de la lune, toutes rassemblées dans le principe féminin.

Les hiérophanies de la végétation : en utilisant des symboles végétaux on évoque « la Vie dans toutes ses modalités, la Nature dans son infatigable et fécond travail. » (p.276). Ainsi, tout travail agricole, comme labourer un champ, est un rite en soi. (p.282). Le symbole de l'arbre est une réduction du cosmos tout entier : l'arbre se présente à l'homme dans une forme qui porte ses fruits et se régénère périodiquement

(p.232). Ainsi, « L'arbre répète ce qui, pour l'expérience archaïque, *est* le cosmos tout entier. » C'est pour cela que dans nombre de mythes un héros part en quête de l'arbre de vie pour trouver l'immortalité. Gilgameš est l'un d'eux. L'arbre de vie peut prendre plusieurs formes, l'épi à sept branches en est une, comme le figuier ou dattier qui accompagnent souvent la déesse Inanna (p.241). Le rite des libations* dans une plante est l'association des symboles de l'eau – porteuse de germes — et de l'arbre – cosmos — il est donc la répétition de la création cosmique (p.263).

La théorie d'Éliade propose donc que ces hiérophanies structurent la sacralisation de l'existence en Mésopotamie. Elles se manifestent à travers les mythes, les rites, les symboles grâce aux processus *d'homologie* (voir p.51), de *divinisation* et *personnification* (voir p.53), et de *magie* (voir p.55) que nous avons vus dans notre revue de littérature. Par *homologie*, un temple est à la fois le lieu où les gens se rassemblent pour leur culte, et la maison des dieux, il s'inscrit donc dans les hiérophanies célestes. Par *divinisation* le roi est à la fois lui et le dieu qu'il incarne; il pourrait être associé à une hiérophanie solaire. Par *magie*, un rite est la fois un geste et un acte magique.

Ce réseau symbolique et ces correspondances offrent une grille d'interprétation générale de chaque document que nous pourrions être amenées à analyser, et qui nous permettra de comprendre les multiples liens qui unissent la danse au sacré et à l'érotisme. Ensuite, bien qu'Éliade lui-même ne mentionne jamais la danse, la théorie que toute production mésopotamienne est une potentielle manifestation d'une vision sacrée de l'existence permet l'hypothèse que la danse, ou le mouvement, soit également l'une de ses manifestations.

2.3.1.2 L'ésotérisme d'Éliade.

Si certains reconnaissent la légitimité de l'auteur et l'intérêt de ses thèses sur l'universalité des images, des mythes, et des symboles pour l'anthropologie contemporaine (Löwy, 2005, p.131), d'autres en revanche remettent sérieusement en question le caractère scientifique de ses travaux pour plusieurs raisons. D'abord son refus de considérer le contexte historico-culturel des religions est un enjeu important, puis la dimension fortement ésotérique de son travail déplaît, et ensuite son passé fasciste et antisémite dérange.

Daniel Dubuisson parle d'une « conception Éliadienne de la religion », appartenant plus à « la tradition ésotérique contemporaine » (1995, p.47) qu'à l'histoire des religions. Pour Dubuisson cette forme de pensée se reconnait chez Éliade d'abord parce qu'il postule « l'existence d'un plan surnaturel et transcendant, supérieur à la réalité, qui se manifeste dans les *hiérophanies* » et ensuite car il défends l'idée que le monde possède un sens voilé, et que ce sens se manifeste par l'intermédiaire de signes naturels que les hommes doivent déchiffrer afin d'en comprendre le message (p.45). Ce thème de l'initiation et du savoir caché est propre aux traditions ésotériques.

Ainsi, là où nous percevions dans son œuvres les clés pour comprendre les systèmes de pensée d'une autre civilisation, certains ont plutôt vu une propagande élitiste, sympathisant dangereusement avec certains mouvement occulte : « Dès lors, l'histoire des religions devient avec Eliade une sorte de discipline magique, de propédeutique mystérieuse chargée de s'occuper du réveil et du renouveau « spirituels » de l'humanité. » (p.46)

Par exemple, Dubuisson critique l'idée défendue par Éliade qu'il n'existerait pas de nature exclusivement « naturelle », celle-ci étant entièrement façonnée par les dieux. Elle apparaitrait alors comme un livre qu'il faudrait décrypter pour en comprendre les signes et ainsi renouer avec une « tradition primordiale », qui aurait ainsi laissé des

traces dans toutes les traditions religieuses de l'humanité. La première affirmation n'est néanmoins pas uniquement du fait d'Éliade. Elle a d'abord été énoncée par plusieurs spécialistes de la Mésopotamie comme Charpin, Grandpierre, Kramer, Bottéro et Lambert (voir section 2.2.1.1. Cosmogonie, cosmologie et panthéon, p.47). À la différence d'Éliade qui tends à encenser cette forme de pensée, ces auteurs avaient plutôt tendance à souligner son manque de rationalité et de scientificité (Kramer, 1986, p.103).

Ensuite, Dubuisson critique la conception d'une « expérience du sacré » comme un état originaire et fondateur, qui ouvrirai la communication entre les dimensions cosmiques (ciel et terre) et permettant le passage d'un mode d'être à l'autre (1995, p.47). Encore une fois, cette dimension transcendantale des croyances mésopotamiennes, a été défendue par d'autres auteurs qu'Éliade (voir les sections 2.2.1.3. Divinisation et personnification, p.53 avec Goff et Charpin, ainsi que la section 2.2.1.4. Rituel entre religion et magie, p.55 avec Annus et Noegel).

Dès lors, en choisissant de prendre Mircea Éliade comme base d'un cadre théorique il nous faut accepter, comprendre et assumer cette part d'ésotérisme qui accompagne son travail. Elle permet selon nous de réellement saisir la pensée cosmogonique des mésopotamiens. Il faudra néanmoins nous détacher du caractère peut être trop « universalisant » de certaines de ses affirmations et constamment alimenter les analyses de nos documents par la compréhension de leur contexte historico-culturel, que Éliade tend plutôt à éluder.

En prenant cette théorie comme guide principal pour nos analyses, notre but n'est pas de justifier la croyance d'un temps cosmique primordial pur, mais bien de comprendre les « modalités du sacré » chez les mésopotamiens à partir de la théorie qu'ils conçoivent leur monde selon l'exemple du cosmos. Ultimement, cette théorie permettra d'analyser le symbolisme cosmique du mouvement lui-même, et ainsi de mieux comprendre son lien avec l'érotisme et le sacré.

2.3.2. L'anthropologie de la danse : comprendre la danse

La danse, pour être analysée et interprétée nécessite des critères d'évaluations spécifiques, qu'aucune autre discipline ne peut fournir. Nous viendrons donc soutenir les théories d'Éliade par d'autres auteurs spécialistes de l'analyse du mouvement humain.

L'anthropologie de la danse est une jeune discipline née il y a à peine 50 ans et qui a déjà connu plusieurs appellations : anthropologie des systèmes de mouvement humain, ethnologie de la danse, sémasiologie ou encore ethnochoréologie (Grau et Centre National de la danse, 2006). D'après cet ouvrage, la danse n'a pas d'autonomie empirique et conceptuelle car les anthropologues n'étaient amenés à l'analyser qu'à travers son lien à d'autres disciplines. C'est donc tout récemment seulement que l'anthropologie de la danse est devenue un champ de recherche à part entière, branche de l'anthropologie et de la choréologie (étude et notation du mouvement).

2.3.2.1 L'analyse structurale de la danse

Selon Adrienne L. Kaeppler (dans Grau et Centre National de la danse, 2006, p.99), analyser le corps et le mouvement pourrait permettre d'expliquer certaines valeurs fondamentales d'une société. Les anthropologues s'intéressent alors au sens et aux intentions des activités culturelles qui génèrent du mouvement humain. L'analyse n'est pas celle d'un objet passif mais bien d'un corps en mouvement, un art, aux sens et aux intentions qui lui sont propres. Il ne s'agit donc pas seulement de comprendre un contexte culturel, mais l'organisation d'une société entière et des réseaux d'influence à l'intérieur de celle-ci.

L'analyse structurale anthropologique part justement du principe qu'il y a analogie entre esprit humain et production humaine. Ainsi la structure d'une société serait à

l'image de la structure de la pensée de ses habitants. Les processus de structuration de la danse, tout comme ceux de la société et de la culture, sont induits par des choix et des actions individuels. Dans le même temps, ils ne peuvent être compris qu'en rapport à un système normatif et dans le cadre de leur contexte d'émergence (p.30). Inversement, ces dernières renseignent également sur la composition de leurs productions dansées.

Il pourrait donc y avoir concordance entre les processus de structuration de la danse, et les processus de structuration du sacré. Les productions dansées, ou les manifestations de danse, renseigneraient dès lors sur la structure hierophanique de la pensée mésopotamienne. Inversement, la structure hierophanique de leur pensée pourrait également renseigner sur l'organisation et la structure interne de leur pratique de danse.

2.3.2.2. L'analyse symbolique de la danse

Cette conception de la danse comme produit à la fois personnel et culturel a amené les anthropologues à s'intéresser à la forme de la danse et non plus seulement à son contexte d'émergence. Traiter de la forme de la danse porte à la considérer comme symbole. Pour Judith Lynne Hanna (Dans Grau et Centre National de la danse, 2006):

> La danse est un comportement de publication : un instrument physique ou un symbole pour ressentir et/ou penser [...] normaliser et modéliser. Les mouvements de danse expriment et communiquent : ils deviennent des symboles au travers desquels les membres d'une société reconnaissent les expériences de leur monde, extérieur et intérieur. (p.126)

Toute la difficulté d'une bonne étude anthropologique est justement de parvenir à faire « une synthèse de la forme et du contexte dans les domaines de l'esthétique, de la créativité et de la communication. » (p.39) et d'analyser la portée symbolique de la danse ainsi que des structures signifiantes qui la composent. Roderyck Lange (dans

Grau et Centre National de la danse, 2005) explique parfaitement cette fusion entre structure et symbole :

> En tant qu'art, la danse est constituée des structures de mouvement qui sont devenues des formes signifiantes et ont acquis le statut de symbole. [...] les traits singuliers s'imposent alors, conférant des caractéristiques supplémentaires au mouvement exécuté. (p.95)

La dimension de symbole est particulièrement intéressante si on la replace dans le vaste réseau de correspondances hierophaniques qui structurent le rapport au sacré des Mésopotamiens. En devenant symbole, la danse devient donc l'une des manifestations du sacré théorisées par Éliade. Elle devient l'un des processus susceptible de connecter les différents plans du réel, permettant de transiter d'un état d'être à un autre. En tant que symbole la danse permettrait de faire « l'expérience du sacré ».

2.3.2.3. Le mouvement comme expression primitive

La chercheure France Schott-Billmann est psychanalyste et danse thérapeute. Elle s'inscrit dans la vague de l'art primitif (présent en poésie, en peinture, en danse etc.), qui a pour but de « dégager les formes essentielles cachées sous l'apparence » (2011a, p.134). Ses études anthropologiques des danses se basent sur la déconstruction des particularités culturelles des musiques et des danses anciennes dans le but de faire apparaitre la structure rythmique élémentaire : « la pulsation, l'unité sonore répétée, qui évoque la pression régulière du pouls ou le battement du cœur » (p.133). Ce faisant, le chercheur ou le danseur est à même de comprendre l'origine première du mouvement analysé, issue non pas d'une culture, mais de l'incarnation elle-même :

> La pulsation, l'unité sonore brève qui frappent à coups réguliers "miment" le battement cardiaque et nous fait entrer en résonance avec l'origine de la vie, enfouie dans la grotte archaïque, la caverne du corps. Le va-et-vient de la cadence imite celui de l'inspir-expir ; il le transpose en balancements du corps et en déplacements symétriques. Le rythme de la musique révèle à l'auditeur

> son corps sonore caché et la danse met en forme, déploie dans l'espace, cette intériorité. (Schott-Billmann, 2015, p.36-37)

Pour Schott-Billmann le corps permet de déchiffrer « l'être ». Cette théorie est essentielle car permet d'analyser le mouvement pour lui-même, comme une expérience en soi, avant de l'intégrer à un réseau symbolique ou structural quelconque. Dans ses écrits, elle analyse le mouvement et l'effet qu'il produit sur le corps, et donc l'être lui-même. Elle accorde pour cela beaucoup d'importance à la musique, ou au chant en complément de la danse, car en stimulant d'autre sens ils accentuent l'expérience de l'incarnation :

> [le rythme] appelle tous les champs sensoriels, les éveille, les fait vibrer et résonner. [...] il pulse et crée une solidarité organique entre le geste et la voix : une même source rythmique, la pulsation, éveille et fait vibrer tous les champs sensoriels ; la musique, le geste et la voix entrent en résonance. (p.135)

En observant la danse avant tout comme une expérience individuelle, la théorie de Schott-Billmann permet de rejoindre la dimension extatique de la danse précédemment évoquée par Bourcier (1989, p.34) : la performance fait « sortir le danseur de lui-même » justement parce qu'il le plonge en lui-même :

> Le danseur devient un médium hypersensible, capable d'exprimer et de transmettre des émotions, des expériences et des idées qui, à partir d'une certaine densité de signification, ne sont plus traduisibles en mot. (Giurchescu dans Grau et Centre National de la danse, 2006, p.265)

Cette situation unique de performance rejoint les théories évoquées plus haut. L'« expérience du sacré » comme un état transcendantal, permettant le passage d'un mode d'être à un autre, d'un état à l'autre, est rendue possible grâce à la danse. Cette conception pourrait sembler ésotérique pour certains mais se justifie à travers notre corpus. Nous l'avons vu (voir section 1.2.3.2. Danse comme symbole communautaire et médium transcendantal, p.24 avec Bourcier, 1989, et Garfinkel, 2003b), c'est pour son potentiel extatique, inhérent au mouvement lui-même, qu'elle aurait été si souvent utilisée lors de rituels.

En faisant vivre au danseur une expérience particulière, elle le sort de son quotidien. C'est la définition même que donne Éliade au « sacré » : « C'est toujours le même acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde naturel, profane. » (1991a, p.15)

Ainsi l'anthropologie montre que l'étude de la danse passe par un constant va-et-vient entre sa forme spécifique, la particularité de l'individu qui l'exécute, la particularité du mouvement exécuté et le contexte qui la voit émerger. En tant qu'objet d'étude, elle doit donc être analysée à la fois comme structure, comme symbole, et comme action vivante.

2.3.3. La démarche historique : faire le deuil de LA vérité.

Qu'en est-il donc de ce fameux contexte et comment conserver une subjectivité éclairée sans être stérile ? Comment extraire des documents une information utile et créatrice de sens ? Les précédentes références sur la danse ont prévenu contre la subjectivité inévitable des perceptions personnelles mais est-ce similaire en histoire ? La première étape a donc constitué en la collecte d'une littérature pertinente sur les méthodes de recherche les plus appropriées en histoire. Cette littérature permettra d'identifier les différents écueils à éviter ou à craindre en raison de la nature de la recherche.

2.3.3.1. Du conditionnement du Savoir

Pour Marrou, historien du groupe des Annales, « L'histoire est un artifice, un construit social et théorique créé par le bras esthétique et personnel de l'historien regardant » (Marrou dans Tembeck, 1994, p.2). D'après lui, la connaissance historique est

évolutive et le concept de vérité historique le reflet d'une vérité subjective et partisane. L'histoire ranime le passé mais ne peut le reproduire fidèlement car les « yeux du présent » sont embarrassés par la « distorsion temporelle. » L'historien ne peut se détacher de son propre présent.

Dans la même vague que Marrou, Foucault explique qu'il n'y a jamais d'histoire avec un grand H et que grâce à sa méthode il y a prise de conscience du « relativisme de l'histoire elle-même ». L'archéologie du savoir de Foucault consiste en la mise à distance de l'ensemble des discours établis d'une société donnée, à commencer par celle d'aujourd'hui, c'est-à-dire de considérer tout ce qui est tenu pour vrai et scientifique comme relatif et circonstanciel.

« À chaque éclat une mémoire, à chaque mémoire un présent interprété du passé [...] Cette dramaturgie d'un parler sur, à partir de, dessine sans cesse le signifiant d'un signifié à jamais impossible à énoncer. » (Foucault, dans Huesca, 2004, p.3) Il ne s'agit pas d'ôter leurs valeurs à ces discours de vérité mais de s'interroger sur les raisons de leur existence, sur ce qui les rend cohérents et réels dans un contexte précis. Comme l'explique Éliade (1965), les vérités en place il y a 5000 ans sont radicalement différentes de celles d'aujourd'hui. Si cela peut sembler évident lorsqu'il s'agit des conditions de vie économiques, ou même du climat, cela l'est nettement moins lorsque sont évoqués des principes prétendument universels tels que l'amour ou les notions de bien et de mal. Voir comment les discours peuvent si vite passer d'un extrême à l'autre, dans un idéal de valeurs complètement opposé, leur fait, semble-t-il, perdre leur aspect universel et démontre que tout n'est qu'une question de perspective. Découvrir l'organisation d'une autre civilisation permet d'appréhender une nouvelle réalité et de remettre en question les normes établies actuelles afin de relativiser notre histoire et de prendre conscience des discours qui nous constituent.

2.3.3.2. Du conditionnement du Langage

C'est ce qui amène à l'herméneutique de Gadamer. Selon sa théorie, « La compréhension et l'interprétation des textes ne sont pas seulement affaire de science, mais relèvent de l'expérience générale que l'Homme fait du monde. » (Gadamer, 1996, p.11) Il explique la fusion entre la compréhension et la mise en langage, car la compréhension du monde dépend de la manière dont le monde s'articule dans le langage. Ainsi, les textes et les images mis à disposition pour analyser la danse en Mésopotamie ne seront que les témoignages subjectifs d'un évènement. Les mots et les archives visuelles utilisés seront tout aussi représentatifs de la compréhension de l'évènement.

De ce fait, jamais de matière brute, uniquement des filtres qui appréhendent cette matière. Là se situe l'un des points essentiels de la théorie herméneutique. Celle-ci implique une solidarité du regard avec le langage : « voir c'est saisir du sens, mais du sens permettant plusieurs écritures et surtout plusieurs lectures possibles » (Laplantine, 2010, p.104). Cette fusion entre le chercheur et son objet d'étude, induit que s'il n'existe pas de savoir pur et universel, il n'existe pas non plus de description pure et objective.

> Il ne saurait y avoir de description pure. Toute description est description par un auteur et description pour un lecteur. Toute description est située par rapport à une histoire, une mémoire et un patrimoine et est construite à travers un imaginaire. Bref, la description est une activité d'interprétation. (p.106)

Pour Gadamer (1996), le chercheur ne se détache pas de son objet d'étude, il voit les possibilités au regard de ce qu'il connaît : « Comprendre c'est toujours interpréter ; en conséquence, l'interprétation est condition explicite de la compréhension. » (p.239) Donc, « Toute compréhension est finalement un se comprendre (ou un s'y entendre) [...] il est donc vrai dans tous les cas que celui qui comprend se projette vers les

possibilités qui sont les siennes » (p.281). La clé de l'écriture et de la recherche se trouverait selon lui dans l'acceptation de cette subjectivité.

2.3.3.3. De faire l'Histoire à créer UNE histoire

Une fois cette subjectivité comprise et assumée, le rôle de l'historien prend ici tout son sens et toute son importance :

> La richesse de la connaissance historique dépendra directement de l'habileté, de l'ingéniosité avec laquelle seront posées ces questions initiales qui vont conditionner l'orientation d'ensemble de tout le travail ultérieur. La valeur de l'histoire est étroitement subordonnée au génie de l'historien. (Marrou, 1954 p62)

Il rejoint ici le parti pris de Tembeck (1994) qui amène l'idée de création dans la recherche scientifique historique : « l'histoire est le résultat de l'effort, en un sens créateur, par lequel l'historien, le sujet connaissant, établit ce rapport entre le passé qu'il évoque et le présent qui est le sien. » (Marrou, 1954, p51) Selon elle, tout écrit historique est nécessairement créatif. Elle fait donc de cette impossibilité empirique un atout. Pour elle, tout écrit historique doit être problématisé.

Elle est en toute cohérence d'ailleurs avec Launay qui affirme de son côté qu'une histoire non problématique de la danse est une histoire qui ignore les contradictions, les continuités secrètes du présent et du passé. (1996, p.26). La danse se définit à travers un point de vue, une problématique, un discours sur la recherche elle-même. Il faut avoir quelque chose à dire de la danse pour que celle-ci conserve cette temporalité qui lui est propre et qui ne peut se décrire à travers une histoire évènementielle.

L'historien doit avoir un angle d'approche, porter un regard critique sur son sujet, défendre un point de vue. Et tout ceci, il doit le faire en conscientisant les biais qu'il

emprunte. Ainsi l'affirmation de cette subjectivité ne lui fait pas perdre sa crédibilité scientifique, au contraire.

Les théories d'Éliade permettent alors de comprendre la Mésopotamie au regard de son rapport au sacré et de la conception des mésopotamiens de la cosmologie du monde. Les théories en anthropologie de la danse permettront d'appréhender celle-ci comme un objet actif, à la fois représentatif de sa société et influencé par elle. En gardant également à l'esprit qu'elle est un art vivant éphémère et que seuls des témoignages subjectifs, également représentatifs de la pensée mésopotamienne, seront analysés. La conscience de cette subjectivité s'applique aussi aux descriptions et interprétations personnelles de ces documents. Cette recherche est une tentative de comprendre la danse et ses liens avec le sacré et l'érotisme dans la société mésopotamienne à travers les théories d'Éliade. Et c'est dans la conception cosmogonique, homologique, religieuse et magique du monde des Mésopotamiens qu'il s'agira alors de comprendre la danse et ses manifestations.

CHAPITRE III.
MÉTHODOLOGIE

3.1. Type de recherche et paradigme

Cette étude cherche à comprendre le rapport que les Mésopotamiens entretenaient avec la danse, à travers ses aspects sacrés et érotiques. La volonté de comprendre pourquoi et comment ces domaines ou éléments de l'existence mésopotamienne sont tous connectés inscrit la présente étude dans une recherche de type qualitatif où la quête de sens prévaut sur la découverte de vérité empirique et où la subjectivité éclairée du chercheur participe à sa compréhension de son objet d'étude. Le chercheur tend à « connaître pour mieux connaître. » (Poupart, et Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives, 1997, p.92). Il analyse donc des savoirs informels et fournit des connaissances relatives, issues de sa compréhension des phénomènes suggérés par les documents.

> Une méthode qualitative est une succession d'opération et de manipulation techniques et intellectuelles qu'un chercheur fait subir à un objet ou phénomène humain pour en faire surgir les significations pour lui-même et les autres hommes. (Mucchielli, 2009, p182)

La recherche qualitative veut comprendre et rendre intelligible. Elle s'inscrit donc dans un paradigme de recherche constructiviste dans lequel tout constat est le résultat relatif d'une interprétation, elle-même sujette à changement et remise en question. Il s'agira donc plus de décrire et comprendre plutôt que d'expliquer :

> La connaissance est une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel elle appartient. [...] On s'intéresse au sens, à la signification des réalités complexes telles qu'elles sont vécues par leurs acteurs sur des territoires inexploités ou presque vierges. (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.44-45)

L'exercice d'identifier ses intérêts de recherche ainsi que la littérature recensée et le cadre théorique permettent de conserver une subjectivité éclairée dans l'analyse et l'interprétation des données.

3.2. Les méthodes de recherches :

Mircea Éliade utilise comme approche ce qu'il appelle « l'anthropocosmogonie » qui consiste à utiliser la méthode de l'herméneutique mais appliquée à l'univers religieux et complétée des méthodes de recherche en danse.

3.2.1. L'anthropocosmogonie et l'approche herméneutique.

L'anthropologie est un champ de recherche qui tend à comprendre « l'homme tout entier », elle constitue « l'étude la plus scientifique possible de la pluralité des cultures » (Laplantine, 2010, p.9). L'anthropocosmogonie est donc l'étude de la pluralité des cosmogonies et, à travers celles-ci, la tentative de comprendre l'humain issu de ces cosmogonies. La conception cosmogonique du monde se manifeste par ce qu'Éliade appelle l'univers religieux et qu'il étudie grâce à l'approche herméneutique.

> Contrairement à la rationalité explicative qui a pour but de décrire ou d'analyser des faits, la rationalité compréhensive ou herméneutique montre que le rapport au réel est aussi, et surtout, un rapport de signification et d'interprétation. (Laplantine, 2010, p.92)

L'herméneutique est une méthode de recherche qui considère le contexte d'un document comme porteur de sens, autant que son contenu. Elle observe qui parle, pour qui, dans quel temps et quel espace et quelle expérience en est faite. Elle interprète également les symboles et œuvres produites par cette société. Elle est ainsi un

« système d'interprétation d'une séquence de signes (symboles, etc.) et des codes qui l'organisent » (Rey, 2006, p.1710). Ici, et selon la méthode d'Éliade, ce sont les manifestations de cette conception religieuse du monde, observables dans les mythes, les cultes, les rituels mais aussi dans les productions artistiques, qui permettront de comprendre « L'homme mésopotamien ».

Pour permettre cette investigation herméneutique de l'univers religieux, il propose un réseau d'interprétations symboliques basé sur l'homologie ciel-terre et sur les différentes hiérophanies que nous avons évoquées dans le cadre théorique (voir p.**Erreur ! Signet non défini.**). Ainsi, chaque unité de sens, un motif par exemple comme un croissant de lune, devient un symbole et fait référence à une entité supérieure sacrée. Il existerait donc toute une codification symbolique basée sur leur conception homologique du monde et du cosmos. Chaque symbole cosmologique renvoie, grâce à une analyse herméneutique, à un univers de référence qui lui est propre et particulier mais tous, ensembles, permettent de saisir une vision globale de la pensée mésopotamienne.

L'intérêt de la démarche anthropocosmogonique réside dans la considération des symboles et références cosmologiques comme faisant partie du contexte du document tout autant porteur de sens que certaines informations archéologiques. Les informations qualitatives deviennent plus importantes que les informations quantitatives. Les informations concrètes et rationnelles et les références abstraites et fictives sont toutes essentielles à la compréhension de la pensée mésopotamienne.

3.2.2. Méthodologie d'analyse de danse

Éliade ne mentionne jamais la danse dans ses recherches, elle doit donc être intégrée à ce réseau de symboles codifiés. Si selon les différentes homologies qu'il propose les faits et gestes des humains sont solidaires des faits et gestes du cosmos, alors la danse,

comme série de mouvements, devrait également intégrer cette codification symbolique de l'univers religieux. Il s'agira donc de créer une méthode de collecte et d'analyse des danses disparues propre à cette recherche puis de l'adapter à l'anthropocosmogonie d'Éliade.

Différentes approches ont été utilisées et ont permis tout d'abord de réunir les données puis, dans un second temps, de les analyser.

3.2.2.1. L'approche structurale

Dans son ouvrage, Garfinkel (2003b) rassemble un certain nombre de données et les traites selon la méthode de l'analyse structurale (p.28). Il relève plusieurs paramètres concernant le corps humain et le mouvement qu'il retranscrit ensuite dans des tableaux et transforme en données statistiques. Il observe ainsi la position du corps représenté, les décorations sur ce corps et dans l'espace autour de lui, l'organisation spatiale, la direction des mouvements et enfin le lieu de la performance. Il ajoute, si cette information est disponible, le moment de la performance.

En s'appuyant sur la notation Laban (Garfinkel, 2003b, p.31), il propose différentes combinaisons de mouvement à partir des diverses positions de chaque membre. Il dénombre neuf positions basiques des bras et cinq de jambes (p.29-30). Il dresse alors un tableau croisé de toutes les positions recensées, versus toutes celles existant en Mésopotamie (p.32-33) et liste ensuite les motifs ou décorations pouvant compléter le corps représenté, tels les coiffures, les masques, les chapeaux et les vêtements, puis tous ceux participant à l'image globale, comme les objets flottants ou les animaux, et intègre le tout dans ses tableaux (p.34-40).

Il observe ensuite les manifestations de danse sur le plan communautaire (p.41), c'est-à-dire les représentations de mouvements en groupe, puis examine la forme de la danse

(en cercle, en ligne, en couple), sa direction (sens des aiguilles d'une montre ou inverse) et le genre des performeurs (ceux avec organe génital apparent ou un corps représentatif d'un sexe et ceux dont l'identité sexuelle est inconnue). Dans un dernier temps, il étudie le cadre de la représentation, soit les composants architecturaux, comme un temple ou un trône, et végétaux, comme une montagne ou un arbre. Systématiquement il présente des tableaux réunissant les données et permettant une analyse statistique de la fréquence de chaque paramètre (p.51).

Ana Giureschu (dans Grau et Centre National de la danse, 2006) voit la danse comme un symbole signifiant et signifié permettant différentes possibilités de communication : un moyen de communication entre les individus eux-mêmes, entre les individus et leur environnement naturel, puis entre les individus et le monde surnaturel et mythique auquel ils se réfèrent. Il divise alors le monde de la danse en trois catégories principales : la danse *participative*, la danse comme *représentation* et la danse *ésotérique*.

Les paramètres relevés seront pertinents pour cette recherche mais insuffisants pour répondre à la question de recherche qui requiert une méthode qualitative d'analyse.

3.2.2.2. L'approche esthétique

L'approche esthétique de Prudhommeau (1986) explique que « décomposer un pas en moment essentiel permet son analyse » (p.30). Elle propose donc une méthode d'analyse de la danse par l'identification du moment du mouvement. Pour une danse disparue l'étude peut se faire uniquement à partir de figurations, chacune d'entre-elles représentant nécessairement un moment du mouvement initial.

Elle propose quatre « vrais » mouvements : *essentiel, intermédiaire, caractéristique, esthétique*. Et deux « faux » mouvements : *suggestif ou psychique*. Ceux-ci n'existent

pas mais sont représentés pour faire référence à un état, un symbole, etc. Le mouvement psychique est tardif et selon elle non applicable aux sociétés primitives. Les mouvements *caractéristiques* (p.25) sont les plus précieux à l'étude d'une danse disparue car ils peuvent permettre l'identification immédiate d'une pratique de mouvement. Par exemple, une jambe à la seconde est typique d'un mouvement dansé car il n'a pas de raison d'être répété au quotidien. Le mouvement *suggestif* (Prudhommeau, 1986, p.26) ne renseigne pas sur la réalité de son exécution, contrairement au mouvement *caractéristique* il n'existe pas, mais il est tout de même utilisé signifiant immédiat d'une pratique de mouvement. En cela il utilise les conventions propres à la société en question et il est donc difficile à interpréter.

Les moments *essentiels* (p.24) sont les principales étapes d'un mouvement. Ils peuvent donc appartenir à de multiples mouvements et un même mouvement peut inclure plusieurs moments essentiels. Entre chaque moment *essentiel* il existe une multitude de moments *intermédiaires* (p.25). Ils sont illimités et en cela apportent peu d'informations sur le mouvement lui-même. Il est possible qu'un mouvement essentiel ou intermédiaire soit caractéristique, il est alors très précieux pour la reconstitution et l'analyse de la danse en question.

Enfin, les mouvements *esthétiques* (p.26) sont selon elle les représentations les plus utilisées par les civilisations sensibles à la notion d'art. Ils renseignent sur les conceptions esthétiques du peuple étudié mais sont très difficiles à identifier (p.29). Un mouvement intermédiaire, rarement représenté, peut être également esthétique s'il présente une combinaison de lignes particulièrement artistique par exemple. (p.26).

L'auteur suggère pour différencier une danse de tout autre cadre où une séquence de mouvement pourrait être représentée (travail à la chaine, galère, etc), de repérer dans quel contexte pourrait se dérouler cette danse. Elle en propose trois : *religieux ou magique*, *divertissant* et *spectaculaire* (p15-16). Cette méthode d'identification de mouvements paraît prometteuse pour l'analyse. Elle permettra de reconnaître les

différents types de mouvement recensés dans la collecte et le moment déterminé par l'artiste pour représenter la danse renseignera sur la portée symbolique et fonctionnelle de celui-ci. Les moments *caractéristiques*, *esthétiques* et *suggestifs* pourraient informer sur les conceptions symboliques véhiculées par la danse et donc, à travers ces conceptions, sur leur rapport au sacré et à l'érotisme. La reconstitution des danses en Mésopotamie n'étant pas au centre de cette recherche, les mouvements essentiels et intermédiaires seront moins utiles.

3.3. La collecte de données

La revue de littérature a permis d'énoncer sous quelle forme les données allaient être collectées et où les colliger. Si l'on observe les analyses de Collon (1987; 2003), Matoušová-Rajmová (2002) et Ragavan (2011), toutes portent sur des artefacts issus directement de fouilles archéologiques. Ces auteurs ne livrent pas l'intégralité de leur sélection mais uniquement les œuvres qu'ils ont choisies, représentatives de la danse. Ils accompagnent parfois leur article de photos ou d'empreintes du document. Ces dernières consistent en une sorte de calque dessiné de l'œuvre en question. C'est l'unique technique d'illustration fournie par Matoušová-Rajmová. Il s'agit d'une technique qui peut fait perdre une certaine quantité d'informations, essentielles pour le contenu du document, comme sa couleur, son cadrage, son matériau, etc.

Comme le thème de la danse en Mésopotamie est assez récent, il semble nécessaire de réaliser une collecte plus personnelle et son analyse selon des grilles particulières. À partir des annexes du Manuel du Louvre (Benoit, 2003, p.635-641), nous avons pu établir une liste de sites internet permettant de colliger les données. Ces données sont constituées d'une série de documents iconographiques et textuels représentant ou mentionnant, du mouvement. Les documents utilisés seront de sources primaires (Layson, 1994, p.18) car ils sont issus directement de l'époque étudiée. Bien sûr, sans

être archéologues ou assyriologues, il s'agira de se fier aux traductions, classements et datations que ces mêmes experts auront faites auparavant. De même, le document lui-même ne sera pas étudié : uniquement des photos de celui-ci.

3.3.1. Outils de collecte

3.3.1.1. CDLI

Ce site dont nous avons parlé dans notre revue de littérature (voir p.41), constitue une bibliothèque numérique de la production écrite mésopotamienne. Chaque tablette est répertoriée, avec une fiche complète d'informations sur laquelle figure le musée d'où elle vient et son numéro d'accès afin de pouvoir la retracer; où elle a été découverte, de quand elle est datée, son support, le genre de texte qui y figure et la langue utilisée. Elles proposent parfois plusieurs traductions, toutes accessibles, datées, et signées par le traducteur. Chaque œuvre est également numérotée par le CDLI, ce qui permet de les retracer facilement à l'intérieur du site lui-même. Le site propose une option de recherche avancée permettant de faire sa recherche grâce à plusieurs entrées, et en plusieurs langues, soit en anglais ou en translittération (la transcription lettre par lettre d'une langue dans un autre alphabet). L'entrée la plus utile ici est celle des mots clés et de la datation, pour être certain de respecter l'époque concernée. Ainsi, en entrant le mot *dance* et en précisant l'époque étudiée, une sélection de textes où l'occurrence *dance* apparaît, telle que dans les traductions.

3.3.1.2. L'ETCSL

Également cité dans la revue de littérature, ce site a été créé en 2006 par l'université d'Oxford. Contrairement au CDLI il ne comprend que des textes sumériens, issus de la

haute littérature et ne fournit aucune information archéologique sur le document d'origine. En revanche, il propose lui aussi une recherche par mots clés qui peut se faire en anglais ou en cunéiforme. Une prospection par catégorie peut également être utile pour une recherche sur un mythe, un dieu ou un roi en particulier. La particularité de ce site concerne plutôt le traducteur mis à disposition. En déplaçant le curseur sur chaque translittération une traduction par groupe de syllabe apparaît également.

Ce site sera utilisé en complément du CDLI, pour certains textes absents de ce dernier mais identifiés dans celui-là, afin de tenter de les retracer dans l'ETCSL.

3.3.1.3. L'agence RMN

L'agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux [RMN], était proposée par le manuel du Louvre en page 640 comme ressource photographique. Il est le plus proche équivalent du CDLI pour les documents iconographiques. Il travaille avec plusieurs musées et collections privées, principalement français, comme les *musées du Louvre*, *d'Orsay*, *Condé de Chantilly*, le *Centre Pompidou* ou le *Palais des Beaux-Arts de Lille* et quelques collections étrangères de la *Nationale Gallery de Londres*, la *Gemäldegalerie Alte Meister* de Dresde ou les *Offices* de Florence. Chaque œuvre est numérisée et offre des photos de qualité, le plus souvent sous plusieurs angles. Chaque image d'une œuvre est accompagnée d'une fiche détaillée ainsi que du numéro de série référençant le site de l'agence et le musée d'où elle provient. De plus, le site propose une recherche avancée, par mots clés, périodes, matériaux, etc. Il est ainsi possible de faire une sélection à partir du mot danse et de la datation qui concerne cette recherche.

La sélection est utile certes mais peut être hasardeuse car d'une part, tous les musées ne sont pas présents et, d'autre part, il n'existe aucune garantie que l'agence ait photographié toutes les collections des musées concernés.

3.3.1.4. Les bases de données des musées

Tous les partenaires du CDLI ont ainsi été visités pour identifier les musées spécialisés sur le Proche-Orient ancien et pouvant contenir des collections archéologiques mésopotamiennes numérisées.

Dix musées ont été retenus, chacun d'eux proposant des collections en ligne, certaines plus fournies que d'autres. Les quatre principaux, le *British Museum* [BM], le *Louvre*, le *Vorderasiatisches Museum* [VM] de Berlin et le *Métropolitan Museum of arts* [MET] de New York possèdent des bases de données riches et précises. Mais contrairement au site de l'agence, le mot clé « danse » ne peut être utilisé. Il faut alors procéder à une sélection par datation et régions, puis passer en revue chacune des œuvres des collections mésopotamiennes pour repérer celles représentant de la danse.

Les autres musées sélectionnés sont *l'Institut Oriental* de Chicago [IOC], *l'Ashmolean Museum* [AM] d'Oxford, le *Musée National* d'Iraq [MNI], le *Musée Royal* de l'Ontario [ROM], le *Musée d'Israël*, [IM] le *Kelsey Museum of Archéology* [KMA] du Michigan, et le *Spurlocke Museum* [SM] de l'université de l'Illinois.

3.3.1.5. Les catalogues et des collections privées

Cette collecte a été complétée par des catalogues de fouilles et de collections privées. En effet, certaines œuvres ne sont pas entreposées dans des musées, d'autres encore ne sont pas numérisés par eux. Le livre *Tanec V Mesopotamí* (2002) de Matoušová-Rajmová a fourni une liste complète d'œuvres représentant des mouvements dansés, en cela il s'apparente en quelque sorte à un catalogue. Cependant, comme mentionné précédemment, toutes n'étaient que des empreintes. Il a donc fallu tenter de retracer chacune des œuvres collectées par l'auteur. Malheureusement le référencement manquait cruellement de clarté et de rigueur. Toutefois, certains catalogues ont été

retrouvés : Amiet (1961), Delaporte (1909), Matous (1962), Newell et Osten (1934), Schaeffer et Amiet (1983), Seyrig (1956), et Van Buren (1930) desquels des photos des œuvres reprises par Matoušová-Rajmová (2002) avaient été calquées.

Certaines de ces références n'ont jamais été repérées, ainsi « I 634 - KKS 71 » (Matoušová-Rajmová, 2002, p.156) qui renvoie probablement à son ouvrage coécrit avec son mari Matouš en 1984, est inaccessible au chercheur, ou la référence « SCWA 427 » (p.118) est impossible à retracer. Un grand nombre de références semblent appartenir au Louvre, mais, soit leur numéro d'identification a changé, soit elles n'ont jamais été numérisées. Il aura ainsi fallu pour certaines, se contenter des empreintes d'œuvres qui n'ont jamais pu être retrouvées. Enfin, la recherche de catalogues a été complétée à partir de la revue de littérature et du manuel du Louvre avec les ouvrages de de Auerbach (1994), Collon (1987), Delaporte (1910), Frankfort (1939; 1955), et Goff (1963).

3.3.2. Outils de sélection

Une fois repérés les différents sites qui permettaient la recherche, il a fallu déterminer les critères de sélection permettant de prétendre qu'un document représentait ou non de la danse.

3.3.2.1. Document écrit

Une liste de mots clés a donc été élaborée en évoquant différents aspects du mouvement : danser, bouger, parader, tourner, gambader, onduler, balancer, vibrer, sauter, bondir, accélérer, rythme, courber, s'élever. Chaque mot clé a ensuite donné naissance à une série de synonymes en anglais pour respecter la langue des traductions

proposée par le CDLI. Par exemple, « gambader » a produit : *caper, cavort, caracole, gambol, flit, flirt, frisk, frolic, prance, scamper, waddle.* À partir de chaque mot clés sélectionné le site a pu nous sortir une sélection de textes comportant le-dit mot dans leur traduction. La recherche a été menée systématiquement pour chaque mot, son verbe, et son gérondif. Les résultats ont été colligés dans le Tableau 1, permettant ainsi de voir quels mots clés donnaient le plus de résultats.

Tableau 1. Mots-clés et synonymes

Danser, bouger ...		**tourner, tournoyer**		**battre le rythme**		**bondir, sauter, idée d'explosion**	
Dance	14	*roll*	0/11	*beat*	4	*bang*	0/1
gesture	2	*spin*	0/2	*bounce*	0	*bound*	0/77
move	1	*twist*	2/2	*cadence*	0	*jump*	0
Perform	17/58	*wheel*	0/4	*clap*	0	*leap*	3/3
parader, s'exhiber, formation		*whirl*	0/4	*lilt*	0/1	*pounce*	0/2
		onduler, balancer, idée de vague, large		*pace*	0/600	*slam*	0/24
celebration	3/3			*rythm*	0	*slape*	1
ceremony	9/9	*balance*	0/6	**vibrer, secousses internes petite et répétées**		*surge*	2
line up	1/2	*flow*	1/34			**plier, courber, tendre**	
parade	24	*sway*	0/2				
present	5/132	*swing*	1/1	*falter*	0/1	*bow*	16/97
procession	2	*wave*	4/9	*pulse*	0/14	*bend*	1/14
round	2	*bow*	16/97	*shake*	2/ 9	*raised*	33/133
rite	46/160	**gambader, batifoler, idée de jeu**		*stir*	0/4	*stretch*	13/27
ritual	7/10			*tremble*	3/26	*strain*	3/11
show	1/36	*flit*	0/2	*wag(gle)*	0/49	*lift*	20/68
spectacle	1/2	*frisk*	0/2				
festival	213/213	*prance*	(1)/1				

Plusieurs mots sont fréquemment apparus mais ne concernaient pas le mouvement. Par exemple, *frisking* fait souvent référence à des taureaux qui gambadent : *frisking bull* ; *balance* est lié aux comptes : *balanced account* ; *flow* se réfère au liquide (eau, sang, vin) et fonctionne aussi parfois pour *envolé* ; *wave* est principalement utilisé comme métaphore pour décrire les armées qui déferlent sur un pays ; *shake* pour les secousses de la terre ; *stir* est utilisé dans le sens de « réveiller un orage » et *tremble,* équivalent de *shake,* pour la terre, les cieux, les villes qui tremblent sous les invasions ou les catastrophes naturelles ou encore associé à la peur, le pays envahi tremble de peur et les humains tremblent devant la colère des dieux ; *bound* est utilisé pour « lien », ou « frontière » ; *show* pour « démontrer » une émotion ou un sentiment, comme la compassion, le pardon, la colère, etc. ; *representation* est uniquement utilisé pour signifier un dessin ; *bow* est toujours utilisé pour « se prosterner » ou « courber » la tête, plusieurs de ces textes-là ont d'ailleurs été utilisés ; *lift* est utilisé pour « lever la tête », « lever les yeux », « lever une ombre », ou « lever l'obscurité » et *raise* pareillement mais plus dans le sens de « lever la main contre » ou « vers » quelqu'un. Ces derniers textes ont été conservés car ils évoquent un geste ritualisé.

La recherche par mot clé a fréquemment généré la sélection d'un même texte plusieurs fois. Il a donc été nécessaire, après cette première étape, de procéder ensuite au tri de ces résultats afin de regrouper les mots apparaissant dans un même texte. Par exemple, le texte 086 rassemblait les occurrences *dance* (v.215) ; *tremble* (v.92, 96) ; *beat* (v.300) ; *rite* (v.68, 35, 395) ; *festival* (v.116, 213, 355, 357) ; *stretched* (v.153, 371). Cette même recherche a été réalisée avec l'ETCSL pour le cas où certaines tablettes n'auraient pas été numérisées par le CDLI. Les textes déjà repérés ont alors été comparés pour le cas d'éventuelles différences de traductions et si celles-ci s'avéraient pertinentes elles étaient ajoutées au classement.

Une centaine de textes ont ainsi été colligés en tout, tous référencés dans un document Excel, triés et hiérarchisés en fonction de leur datation puis de leur provenance et enfin

du type de document en question. Les données textuelles ont été re-numérotées selon ce tri avec l'occurrence « TE 000 ». Nous référencerons nos données à partir de cette numérotation.

Tableau 2. Extrait de la collecte des documents textuels.

N° TE		**001**	**009**	**015**	**041**
Datation		DA I (2900-2700 av J-C)	Lagash II (2140-2112 av J-C)	Lagash II (2140-2112 av J-C)	Isin-Larsa (2004-1763 av J-C)
Provenance		Ur (mod. Tell Muqayyar)	Girsu (mod. Tello)	Girsu (mod.Tello)	Ur (mod. Tell Muqayyar)
Objet	**Type**	Tablette	Composite	Composite	Composite
	Genre	Administratif	Royal, Monumental	Royal, Monumental	Royal, Monumental
	Matière	Argile	Composite	Composite	Composite
Écriture	**Langue**	Sumérien	Sumérien	Sumérien	Sumérien
	Mot clé et n° v.	Festival (2)	Perform (77)	Procession (4)	Raised (15)
	Trans.	u4 ezem gu7 szum2 ninda	Ama-er2-ke4 er2 nu-bi2-du11	Bara2? gir2-nun-na-ke4	Mu ki szu-il2-la-ga2
	Trad.	On the day of the festival of the consumption of onions and bread	The wailing women did not perform wailing.	Upon the dais(?) of the Processional Way	Because in my place of Raised Ha nd prayers
	Autres trad.	/	/	2, identiques	1, identique
Description mouvement			Performer/ effectuer des lamentations *.	Estrade pour le chemin de procession ?	Geste ritualisé. Prière à la main levée.
CDLI	**N° CDLI**	P449041	P431884	P431988	P448415
	Trad,	Lecompte, Camille	Dhal, Jacob L.	Foxvog, Daniel A	Foxvog, Daniel A

Le Tableau 2 ci-dessus est un extrait du tableau qui rassemble ainsi toutes nos données textuelles et les informations qui les concernent : la matière, le genre littéraire, la langue utilisée, le mot clé ayant permis l'identification du texte, le numéro du vers, la translittération et la traduction du vers en question, les autres traductions si elles apportent de nouvelles informations, le nom du traducteur et enfin le musée dont l'œuvre est issue et son numéro de série.

3.3.2.2. Documents iconographiques

La première étape fut de déterminer ce qui serait sélectionné dans la collecte. Comme il s'agit bien de comprendre les liens ontologiques entre la danse, le sacré et l'érotisme en Mésopotamie, il semblait cohérent de ne sélectionner que des œuvres représentant de la danse.

Néanmoins, comme l'explique Garfinkel, il est difficile de représenter, et donc d'identifier, la danse, une activité éphémère vivante, en trois dimensions, retranscrite en deux dimensions à partir de l'expérience de celui qui la regardait (2003a, p.84). D'après Prudhommeau (1986), la danse est mouvement et elle se crée par l'enchaînement de poses (p.7). Or, l'étude d'une danse perdue (p.29) ne peut se faire qu'à partir de figurations (et de texte), donc par l'observation de *moments* du mouvement. Au regard de la revue de littérature, il est apparu que le corps et le mouvement font partie du réseau d'homologie qui définit le rapport au sacré des Mésopotamiens (voir p.57). Ainsi n'importe quel type de mouvement peut revêtir un caractère symbolique pertinent dans cette quête de compréhension. De plus, certains auteurs ont expliqué que le mouvement en général était très présent, non seulement dans le cadre du culte. Il n'était donc pas envisageable d'éliminer les œuvres sans connotations religieuses, le sacré en Mésopotamie n'étant apparemment pas cantonné au culte.

Pour Garfinkel, et selon sa méthodologie, la danse peut se discerner à partir de la forme du corps :

> Dancing scenes must be discerned, first, from the view point of the individual. Single dancers exhibit certain traits in body posture, the positions of hands and feet and, quite often, unusual "dancing accessories"... (2003b, p.85)

Dès lors, toute représentation de corps (humain ou animal) n'étant pas en position verticale neutre et nécessitant une sollicitation musculaire a été sélectionnée. Ainsi un simple geste sera étudié car il pourrait être porteur de symboles. La décision, à priori, la moins arbitraire. En effet, il ne convenait pas de risquer de discriminer certaines œuvres pour leur cadre (religieux, etc.). À ce stade de la recherche les connaissances sur la Mésopotamie étaient encore trop insuffisantes pour identifier lesdits cadres, ou le moment du mouvement représenté, dans ces catégories plutôt sociétales et culturelles.

270 documents iconographiques environ ont ainsi été colligés, tous référencés dans un grand tableau selon leur date, leur provenance, leur type et le mouvement représenté. Cette organisation a ainsi permis de rassembler, par exemple, tous les sceaux-cylindres* datant du DA I, et représentant une scène d'intercession* avec le geste de la main levée.

Tableau 3. Extrait de la collecte de documents iconographiques

N°		1	2	3	15
Datation	**Période**	/	Culture de Hassunah (6500-6000 av J-C)	Culture de Samarra (6200-5300 av J-C)	Culture de Gawra (3900-3200 av J-C)
Proven-ance	**Région**	Mésopotamie	Mésopotamie Nord	Mésopotamie	Mésopotamie
	Site	/	Tell es Sawwan,	Samarra	Tepe Gawra
Objet	**Type**	Objet moulé	Statuette	Fragment vaisselle	Fragment vaisselle
	Matière	Argile cuite	Albâtre	/	/
	Taille	Lo: 11,7 cm La: 7,1 cm H: 4,8 cm	/	/	/
	Inscription	non	non	non	non
Mouvement identifié	**Position corps**	Jambe gauche relevée sur la hanche.	Bras droit replié sous la poitrine	Corps disposés en swastika*. Bras et doigts écartés.	Silhouettes se tenant les mains. Ronde.
	Commen-taire	Couple homme-femme enlacé.	Silhouette humaine	Corps formant un motif symbolique et décoratif	Trois corps humains stylisés
Références		Londre, The British Museum, Middle East, collection online.	Paris, Musée du Louvre, Antiquités orientales.	Goff, Symbols of préhistoric Mesopotamia, New Haven, 1963	Goff, Symbols of préhistoric Mesopotamia, New Haven, 1963
N° de référence		1923,0106.1	DAO 33	Goff fig 32	Goff fig 194

Le Tableau 3 ci-dessus présente un extrait de la collecte et du référencement de nos données iconographique. Il comporte les informations basiques de chaque artéfact : la matière, la taille de l'objet, la présence d'inscriptions et leur traduction, le contexte global de l'image, le musée ou le catalogue d'où elle provient et son numéro d'accès si disponible. Les périodisations, qui variaient d'un musée et d'un catalogue à l'autre, ont été uniformisées selon notre chronologie (voir p.43 et Annexe A et C). Certaines œuvres néanmoins ne présentaient pas de périodisation précise. Pour cela, nous avons alors respecté la datation donnée par le musée du document. Ainsi, la dénomination « bronze ancien » (environ 2300 à 1600) est apparue très souvent et a dû être conservée telle quelle.

3.4. L'analyse des données

Conformément à la forme de recherche choisie, l'analyse sera de type qualitatif. Par les rapprochements, les confrontations et les mises en relation de données, surgiront des significations et propositions d'interprétations. (Mucchielli, 2009, p.183)

3.4.1. Outils d'analyse

Une fois la collecte de données effectuée, l'analyse n'a pu débuter immédiatement. La nécessité d'élaborer un lexique et un guide des symboles et motifs présents sur les documents s'est imposée. Certains termes, tels que « scène d'intercession* » ou de « présentation* », qui apparaissaient sur les descriptions officielles d'œuvres, étaient complètement étrangères. De même, certains motifs fréquents, comme la tiare à plusieurs cornes, ou le bâton et la corde, n'avaient aucune signification. L'ampleur du manque de connaissances de base sur cette époque est flagrante à ce moment-là des travaux.

3.4.1.1. Guide des significations des motifs et symbole de Mésopotamie

À partir des ouvrages de Benoit (2003) et de Goff (1963), nous avons élaboré un tableau pour nous aider dans notre analyse de données. Il référence les symboles et motifs apparaissant sur les documents iconographiques de Mésopotamie, et donne leurs significations, selon l'époque, la région, et l'auteur de l'interprétation. Il rassemble les points de vue de différents chercheurs sur ces motifs, et a permis de visualiser l'évolution des significations d'un même motif au fil des époques. Ce tableau de 252 entrées, créé juste après la collecte de données a été, avec le Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne (Joannès *et al.*, 2001) d'une grande aide pour nos analyses.

Signifié	Époque	Provenance	Référence	Signifiant
Animaux	Obeid du Nord (5100-3900 av J-C)	Mésopotamie du Nord	Goff, (1963, p.29, 48)	Symbole de vie et de fertilité s'il est associé à des motifs de végétation comme l'épi et la rosette. Symbole de mortalité et d'agression si les animaux s'attaquent.
Animaux	Dynastie d'Akkad, (2217-2193)	Mésopotamie	(p.269)	Combat d'animaux domestiques et sauvages: "Équilibre statique entre des forces contraires".
Bucrane	Fin PPNB 7300_6501	Catal Hüyuk	(p.177)	Bucrane de bélier et de taureau : représentation du principe masculin.
Brin, épi	Culture de Hassunah (6500-6000)	Mésopotamie Sud	Goff, (1963, p.1 et 6)	Symbole de la végétation ou de la fertilité en général.

Tableau 4. Extrait du guide des symboles et motifs de Mésopotamie

Ce tableau a servi de base pour créer les trois outils suivants :

3.4.1.2. Tableau 5 : Guide des évolutions de l'Art en Mésopotamie

Le tableau 5 (Annexe C) permet de visualiser l'évolution de l'artisanat et de l'art en Mésopotamie. Il se base sur la Chronologie du Proche-Orient ancien (Annexe A) et sur les ouvrages de Benoit (2003) et de Goff (1963).

3.4.1.3. Tableau 6 : Guide des divinités mésopotamiennes

Le tableau 6 (Annexe D) mentionne les multiples et variables filiations entre les dieux ainsi que leurs attributs, pouvoirs, lieux de culte et les évolutions constantes de leurs symboliques. Ces informations serviront lors de l'analyse des données et le lecteur pourra s'y reporter tout au long de sa lecture.

3.4.1.4. Lexique

Le lexique a été composé au fur et à mesure des recherches et analyses. Il est principalement basé sur le premier tableau et sur le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.*, 2001). Il a été principalement élaboré à l'intention du lecteur. Chaque mot suivi du signe « * » sera référencé dans le lexique.

Il est conseillé pour faciliter la lecture de la présente étude de conserver à portée de mains ces trois derniers outils : Le tableau 5 : *Guide des évolutions de l'art en Mésopotamie* (Annexe C); le tableau 6 : *Guide des divinités mésopotamiennes* (Annexe D) et le *Lexique* (Annexe E). Ces documents n'ont aucune vocation scientifique mais

permettent de faciliter la lecture de la présente étude en rassemblant les informations basiques nécessaires à la compréhension de la Mésopotamie.

3.4.2. Description et analyse des données

Mircea Éliade affirme que cette distance ontologique qui nous sépare de la civilisation mésopotamienne nécessite d'élaborer des « critères objectifs d'étude et d'évaluation » (1991a, p.23). Ainsi, différents paramètres, à chercher dans chacun des documents concernés et à partir des critères développés dans la méthodologie, ont été créés.

3.4.2.1. Analyse des données archéologiques

Toutes les données archéologiques de chaque document sont colligées dans nos tableaux de collectes. L'analyse archéologique a pour but d'observer ces données et d'en tirer, si possible, des informations sur le contexte de production de l'artéfact. Selon la méthode herméneutique, il s'agissait de comprendre qui avait produit et commandé l'artéfact en question, pour qui et dans quel but. Ces informations étaient rarement disponibles compte tenu de l'éloignement physique et historique qui nous sépare de nos données, et compte tenu parfois de leur mauvais état de conservation.

Tableau 7. Grille d'analyse du contexte archéologique

Quand	Où	Genre de document	Cadre du document
Période :	Région :	Type :	Commandé par :
Règne :	Site excavation :	Matière :	Exécuté par :
		Dimension :	Pour qui :
			Pourquoi :

3.4.2.2. Analyse de l'image dans les documents iconographiques

Après avoir observé l'artéfact en lui-même, nous nous sommes penchée sur ce qu'il représentait. Nous avons d'abord élaboré une liste des différents composants de l'image : l'artéfact, les personnages, les créatures, les animaux, végétaux, et les motifs abstraits. Nous avons noté, lorsque nous les connaissions, la signification et le contexte historique de chaque composant. Puis, nous avons observé leur organisation dans l'image : placement dans le cadre, orientation, rapport d'échelle. Et enfin, en nous basant sur les hiérophanies expliquées par Éliade (voir **p.Erreur ! Signet non défini.**), nous avons observé le contexte symbolique de chaque composant, et leurs potentielles homologies terriennes, divines, et cosmiques. Cette analyse précise, de chacun d'eux, a permis de faire surgir les particularités de chaque artéfact, et aussi de chaque symbole.

Tableau 8. Grilles d'analyse de l'image

	Description	**Contexte historique**	**Organisation**	**Contexte symbolique**
Artéfact	Cadre : Point de vue : technique : Couleurs :		Emplacements : Orientations : Échelles : Commentaire :	Homologie terrienne : Homologie divine : Homologie cosmique : Commentaire :
Personnages	Identifiés : Inconnus :			
Créatures	Hybride : Génie : Démon : Inconnus :			
Animaux	Domestiques : Sauvages : Inconnus :			
Végétaux	Identifié : Inconnus :			
Motifs et objets	Identifiés : Inconnus :			

3.4.2.3. Analyse du mouvement dans les documents iconographiques

Enfin, après avoir observé le contexte archéologique de l'artéfact, puis l'image représentée dessus, nous avons dans un dernier temps observé le mouvement représenté sur cette image.

Le premier paramètre concerne *l'espace*. Il a été élaboré à partir des critères de labanotation et de l'AFCMD [Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé], (Dussault, 2002). Le niveau du mouvement peut être *bas*, si c'est un mouvement exécuté près du sol, *moyen* si c'est un mouvement exécuté dans une position debout et *haut* si c'est un mouvement qui suggère une élévation du corps, comme une extension ou un saut (p.6). L'échelle est souvent fournie par la grille précédente mais peut varier si la partie de corps en mouvement a une échelle différente que le corps auquel elle appartient. Viendra ensuite l'observation du plan du mouvement, s'il est *horizontal*, *sagittal* ou *vertical* du point de vue de l'orientation du corps en mouvement et, enfin, s'il y a un déplacement et sa direction (Dussault, 2002, p.6). Pour clarifier les descriptions, les termes de *Cour* et *Jardin*, propres au théâtre, indiqueront les deux côtés d'une image.

La taille et la forme de la kinesphère impliquent trois tailles : *petite* si le mouvement est effectué proche du corps, *normale* si elle respecte la taille des membres et *grande* si elle implique un mouvement dépassant la taille du corps lui-même (p.6). Sa perméabilité examine s'il existe d'autres éléments de l'image à l'intérieur de cet « espace du mouvement ». Enfin, le potentiel expressif du mouvement regarde la forme du mouvement dans l'espace (p.5), si son tracé est en *arc* ou en *flèche* ou si le mouvement est plus indirect et donc sculpte l'espace interne ou externe du corps. Puis, il observe la qualité de la forme du mouvement dans l'espace : *s'élever, s'abaisser, s'élargir, se refermer, s'avancer ou se retirer*.

Le paramètre *relation* étudie le mouvement en tant qu'outil de communication selon la méthodologie de Giureschu (Grau et Centre National de la danse, 2006, p.95). La colonne description permet ici de visualiser le nombre de personnes en mouvement, leur placement ou orientation les unes par rapport aux autres et selon l'image globale. L'interaction suggérée avec l'autre comprend les résultats pour [l'autre], contre, avec et neutre. Enfin, la section sur l'expressivité interprète les aspects de communication de la danse. Elle est un moyen de communication interne et externe : entre les individus, entre les individus et eux-mêmes, entre les individus et leur environnement naturel, puis entre les individus et le monde surnaturel et mythique.

Pour finir, les parties de corps mobilisées et leur positionnement sont décrites, puis, selon la catégorisation de Prudhommeau (1986), le moment du mouvement représenté et le ou les mouvements qu'il suggère, sont identifiés. La seconde colonne indique s'il s'agit d'un mouvement *gestuel* ou *postural* (Dussault, 2002, p.4), avec une connexion *tête-coccyx* ou *centre-périphérie* (p.5) et de son schéma moteur, soit *homolatéral*, *controlatéral* ou *homologue* (p.5). Cette catégorie pourrait, suivie d'une analyse statistique, renseigner sur les préférences de mouvement des Mésopotamiens et l'organisation de leur corps. La dernière colonne propose une remise en contexte symbolique des différents éléments apportés dans ce dernier tableau, toujours selon les interprétations homologiques d'Éliade.

Tableau 9. Grille d'analyse du mouvement

	Description du corps en mouvement	**Organisation du mouvement**	**Potentiel expressif du mouvement**
Espace	Niveau : Échelle : Plan: Déplacement :	Taille et forme de la kinesphère : Perméabilité de la kinesphère :	Tracé du mouvement dans l'espace : Qualité de la forme :
Relation	Nombre : Placement : Orientation :	Interaction suggérée :	Communication suggérée :
Corps	Mobilisation(s) : Positionnement : Moment du mouvement : Mouvement complet suggéré :	Type de mouvement : Connexion : Schéma moteur : Autre :	

3.4.2.4. Exemple d'analyse



Échantillon 0 - ICO 020 : sceaux-cylindre, Période Uruk (3500-2900 av J-C). Paris, Musée du Louvre. N° MNB1167*

Tableau 10. Analyse de l'iconographie 020 :

Quand	**Où**	**Genre de document**	**Cadre du document**
Période : Période Uruk (3500-2900 av J-C) **Règne :** /	**Région :** Mésopotamie **Site excavation :** /	**Type :** Sceaux-cylindre* **Matière :** Jaspe Vert **Dimension :**	Commandé par : Particulier ou institution Exécuté par : / Pour qui : Particulier ou institution **Pourquoi :** (Message) Marqueur administratif, marqueur de propriété, ou amulette à portée magique.

	Description des composants :	Signification des composants	Organisation des composants	Conceptualisation anthropo-cosmogonique
Artéfact	**Cadre :** Frise, motif à répétition Point de vue : Frontale **Technique** : Creusé dans la pierre. **Couleurs** : Objet gris-vert		**Emplacements** : Lions à long cou placé en ligne, font le tour du sceau~~x~~ cylindre. Lion ailé entre les deux lions, niveau haut. **Orientations :** Lion à long cou profil, vers cour et jardin, lion ailé profil vers jardin. **Rapport échelles** : Lion ailé plus petit que les lions à long cou. **Ligne structure** : deux lignes, en bas formée par le corps des lions et leurs pattes et en haut constituée des têtes des lions au bout des queues et du lion ailé. **Espace vide et plein :** Presque aucun vide, à part le centre, là où les cous et les queues traversent.	**Homologie terrienne** : Parade nuptiale **Homologie divine** : fertilité du monde (// Inanna) sous la protection et la sagesse des dieux (Anzu) **Homologie Cosmique** : Tension des contraires. Sauvage = chaos / Fertilité = cosmos. Autres : Peut être liée aux hiérophanies de la terre et de la fécondité, ou à une hiérophanie céleste pour l'élévation des cous.
Créatures	**Hybride** : Lion ailé, lion à cou de serpent	**Lion ailé** : ancêtre d'Anzû		
Animaux	Sauvages : Lion. Aigles, serpent	**Lion** : monde animal sauvage. Attribut d'Inanna. **Aigle** : Protection et puissance majestueuse pour les sum. **Serpent** : Vie, fécondité et renouveau.		
Motifs	Inconnus : La queue des deux lions peut évoquer un cœur.			

	Description du corps en mvt.	Organisation du mvt.	Potentiel expressif du mvt.
Espace	**Niveau** : bas (corps) haut (tête) **Échelle :** les cous sont anormalement grands. **Plan:** Sagittal **Direction, déplacement** : l'un vers l'autre.	**Taille et forme kinesphère** : Grande : les cous suggèrent une extension vers le haut. **Perméabilité kinesphère** : Perméable. ils entrent et sortent de l'espace vital de l'autre par le biais de leur long cou.	**Tracé du mvt. dans l'espace** : L'ondulation des cous suggère un tracé qui sculpte l'espace externe/interne de leur Kinesphère **Qualité de la forme** : En s'élevant, dû à la verticalité ondulante des cous et des queues.
Relation	**Nombre** : 2 **Placement :** long du sceau **Orientation** : face à face	**Interaction suggérée** : deux lions, pour lion ailé : avec ou sans interaction.	**Communication :** Entre les individus. (le lion ailé peut symboliser une entité divine.)
Corps lui-même	**Mobilisation(s)** : globale **Positionnement** : pattes arrière décalées (déplacement) pattes avant semblent jointes (arrêt). Les cous forment chacun un grand S. Les queues forment un arc. **Moment du mouvement** : suggestif, ce mouvement ne peut exister de par la longueur des cous. **Mouvement complet suggéré :** Marche peut être l'un vers l'autre et emboitement des têtes et cous des animaux. Typiquement félin.	**Type mouvement** : gestuel, principalement le cou. **Connexion** : Tête-coccyx. Typique pour 4 pattes. **Schème moteur** : Controlatéral pour le placement des pattes. **Autre** :	**Contexte symbolique** : Pas d'information sur le rôle symbolique du cou. Peut évoquer le rituel de séduction des animaux.

3.4.3. Catégorisation et discussion

Conformément au paradigme constructiviste et à la méthodologie qualitative, la présentation de l'intégralité des données n'est pas nécessaire pour comprendre l'univers culturel concerné. La recherche s'est appuyée sur le modèle d'analyse thématique car il permet le repérage systématique de thèmes abordés dans un corpus (Paillé, 1996, p.186). Il sera procédé par analyse, à la fois séquencée et continue. Le point de départ est la catégorisation des trois thèmes principaux, soit le sacré, la danse et l'érotisme. Mais cette première grille de recherche sera sujette à changement, à l'ajout d'autres thèmes et sous thèmes et aboutira ainsi à la construction d'un « arbre thématique » (p.191). Ce réseau sémantique permettra une vision d'ensemble du corpus suivant la question de recherche.

La discussion constituera le chapitre 5, il s'agira d'avancer des propositions pour répondre à cette question de recherche justement.

3.5. Difficultés de la recherche

> Il est peu de civilisation aussi ancienne (près de six millénaires nous séparent des débuts), aussi longue (au moins vingt-cinq siècles pour sa partie la plus connue), aussi abondamment documentée (plusieurs centaines de milliers de tablettes en écritures cunéiformes et des dizaines de sites archéologiques majeurs) que la civilisation mésopotamienne. (Joannès *et al.*, 2001, avant-propos)

3.5.1. Distance historique et géographique avec le sujet d'étude.

La distance archéologique engendre un très grand nombre de documents à étudier mais pas pour autant représentatifs de l'intégralité de la production mésopotamienne. Tout d'abord des millions de tablettes n'ont pas encore été traduites, certaines n'ont même pas encore été déterrées et celles qui le sont ne sont en général que des fragments :

« aucun texte de la littérature mésopotamienne n'est actuellement reconstitué dans son intégralité » (Charpin, 2008b, p.228). Une grande quantité d'œuvres est donc définitivement perdue par le temps, les pillages ou les accidents.

Par ailleurs, cette civilisation est issue de la tradition orale : « La grande masse des textes cunéiformes qui nous sont parvenus (plus de cinq milles répertoriés) ne doit pas nous cacher l'immense vérité : la transmission de l'information et du savoir a pendant longtemps été avant tout une affaire orale. » (Charpin, 2008b, p.257) C'est également pourquoi les récits fictifs et mythologiques ne constituent pas la production littéraire principale. Les documents archéologiques ne pourront jamais retransmettre cette culture orale.

Enfin, le contexte archéologique de chaque document est bien souvent flou ou inconnu (p.193), tout comme la majorité des auteurs ou artistes à l'origine de chaque document. Ces informations sont perdues et le resteront à jamais (p.194) mais comme les fouilles sont régulières, et la découverte de nouvelles tablettes incessante, les études sur la Mésopotamie sont constamment actualisées.

3.5.2. Hermétisme de la discipline

Cette actualisation constante de la recherche la rend difficile d'accès, la discipline elle-même est confrontée à un double défi : le traitement nécessaire d'une masse considérable de données à rassembler, classer et interpréter et le renouvellement constant de ces connaissances. (Joannès *et al.*, 2001, avant-propos). Cette difficulté crée un écart entre les acquis actuels de la recherche et la présentation des connaissances sur le Proche-Orient antique dans les publications.

L'œuvre de Joannès *et al.*. explique dans son avant-propos que la mise à disposition, pour les étudiants par exemple, d'une bibliographie qui ne soit ni trop technique, ni

trop spécialisée représente souvent un véritable casse-tête. Le sujet de la Mésopotamie est par exemple absent des grandes collections universitaires car il est très difficile de vulgariser une matière qui se renouvelle constamment :

> Il est un constat sur lequel tout le monde s'entendra facilement : la bibliographie « lisible » par un public non spécialisé est infiniment plus abondante pour les civilisations antiques grecques et romaines, ou encore égyptiennes, que pour la civilisation mésopotamienne. (Charpin, 2006b, p107)

Il est donc très difficile pour un chercheur de demeurer à la fine pointe des découvertes (p.107) et plus encore lorsque ce chercheur n'est pas issu de ce champ d'études : « Ce sont les savants, qui travaillent de première main sur les documents antiques, qui sont les mieux placés pour faire bien connaitre la civilisation mésopotamienne. » (Charpin, 2006b, p.107)

Étant nous-même étudiante en danse, aucune bibliographie spécialisée n'était mise à disposition, d'où de nombreuses erreurs et du retard dans la découverte des ouvrages spécialisés utiles à cette analyse. La première année de la rédaction a débuté en s'appuyant principalement sur des auteurs et des ouvrages déjà actualisés. La découverte de l'ouvrage de Matoušová-Rajmová, le seul portant spécifiquement sur ce sujet d'étude, est intervenue juste avant le démarrage de la collecte de données. Cette difficulté à rassembler l'information est donc essentiellement due à l'hyperspécialisation de la discipline : « Limite de la spécialisation entraînée par une coexistence des multiples disciplines et aux difficultés d'une transmission des informations sur les travaux mutuels » (Joannès *et al.*, 2001, avant-propos). Il n'était décemment pas envisageable de commencer l'étude d'une civilisation sans en comprendre les fondements; aussi a-t-il fallu commencer par là et prendre le temps de faire connaissance avec cette civilisation, s'en imprégner mais également intégrer comment la discipline et la transmission de ses informations fonctionnaient.

3.5.3. Difficultés méthodologiques

D'après ces études, aucun modèle méthodologique n'existe non plus vraiment parmi les nombreuses recherches sur le Proche-Orient ancien. Les spécialistes de la question s'épanchent plus facilement sur les difficultés de leurs disciplines que sur une tentative quelconque de fixer un guide méthodologique. Une lacune que certains ont tenté de combler (Charpin, 2006b) mais de façon souvent incomplète et en ignorant les récentes découvertes sur le sujet.

L'étude simultanée de documents iconographiques et textuels a ajouté à la difficulté. Bien que ce type d'analyse soit pertinent (Joannès *et al.*, 2001 avant-propos), elle est généralement limitée, encore une fois, par la spécialisation de chaque chercheur, qu'il soit assyriologue ou archéologue. Il a donc fallu abandonner l'étude sémantique des textes. Les connaissances sur le sumérien et l'akkadien manquaient trop. Les textes ont donc dû être envisagés en tant que complément de l'analyse des données iconographique et non comme données analysables à part entière.

La danse a confronté cette étude à plusieurs difficultés. Tout d'abord l'analyse de la danse constitue un défi en soi, c'est la deuxième difficulté majeure de cette recherche.

> Examining and interpreting the motif of dancing on various artifacts presents two major difficulties. First, dance by its very nature is a dynamic and multi dimensional activity that takes place in a certain space and time, while drawing and engraving are both, necessarily, static and two dimensional. (Garfinkel, 2003a, p.84)

Ensuite, les informations sur la danse en Mésopotamie sont peu présentes et les ouvrages fiables portant sur le sujet sont rares, voire inexistants. Très peu étudiée par les spécialistes, elle ne compte pas d'entrée dans le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès *et al.*, 2001) et est à peine mentionnée à l'entrée musique : « La *nartu*, chanteuse, musicienne et probablement danseuses » (p.545). La découverte de Matoušová-Rajmová a finalement provoqué une grande déception. Son ouvrage

(2002), le seul aujourd'hui concernant exclusivement la danse en Mésopotamie, est en tchèque, non traduit. Elle a écrit quelques articles en anglais mais ses analyses et sa méthodologie de recherche sont peu fiables, et ses interprétations jamais justifiées. Leurs manques de clarté et de référencements ont empêché de les considérer comme des études réellement pertinentes. Garfinkel propose bien une analyse de la danse dans des civilisations mortes mais elle ne s'applique pas à une civilisation instaurée comme la Mésopotamie.

Il n'existe pas de site généraliste comme le CDLI pour les documents iconographiques. Chaque musée possède une collection en ligne mais, malheureusement, toutes leurs pièces ne sont pas publiées. Les périodisations varient d'un site à l'autre et les informations archéologiques sont parfois indisponibles. L'ouvrage de Matoušová-Rajmová (2002) a toutefois servi mais, comme évoqué plus tôt (voir p.110) à notre collecte de données. Ce fut une étape longue et laborieuse et certaines œuvres furent difficiles voire impossible à trouver.

Un répertoire complet des représentations de danse en Mésopotamie, qui puisse être régulièrement actualisé, serait un outil tout à fait pertinent pour de futures recherches sur la Mésopotamie.

CHAPITRE IV.
RÉSULTATS

La collecte de données a réuni environ 270 documents iconographiques et une centaine de documents textuels. Les grilles d'analyse exposées en 3.4.2 ont fait apparaître à la fois les points communs et les différences de ces œuvres. Selon la méthodologie d'analyse thématique présentée, il a été possible, à force de recoupements, de créer différentes catégories de pratiques de mouvement.

A cette fin, les documents iconographiques ont tout d'abord été classés en fonction des trois principaux thèmes initialement définis : le sacré, l'érotisme et la danse. Les dissocier a permis de distinguer les éléments communs et de discerner ainsi les passerelles qui connectent ces trois axes de travail et qui, finalement, permettront de répondre à la question de recherche.

Dans le cadre du premier de ces recoupements, les différentes pratiques de mouvements suggérées par les œuvres ont été identifiées. Parmi les documents collectés, certaines iconographies n'entraient dans aucune sélection. Soit un élément de l'image différait trop du reste des œuvres pour y être relié ; soit certaines répondaient à plusieurs critères à la fois ; soit d'autres paraissaient trop isolées et uniques ; soit leur degré de conservation laissait à désirer. Ces deux dernières caractéristiques ont imposé de les exclure de l'analyse car, justement, elles ne permettaient aucun classement. Les premières constituent en revanche, par leur originalité, le pivot de l'analyse. Ce sont elles qui permettent de créer des passerelles entre les secteurs et de réfléchir concrètement aux liens qui unissent la danse au sacré et à l'érotisme. Ces données ont suggéré plusieurs pistes d'interprétations qui aideront à répondre à la question de recherche dans le chapitre V.

Le tri des œuvres textuelles a été un peu différent. Celles-ci n'ayant pas fait l'objet d'une analyse spécifique, il s'agissait ici de chercher, en se basant sur les traductions officielles, la confirmation ou l'infirmation de l'existence des pratiques de mouvements identifiées dans les recherches iconographiques. Le contexte du document, ce qu'il raconte et la place et la forme du mouvement à l'intérieur du récit ont alors guidé l'analyse. Certains textes ont ainsi pu être mis en lien avec les images et ont apporté un complément d'information essentiel. D'autres ne permettaient pas d'associations spécifiques mais divulguaient des renseignements pertinents sur la vie à cette époque. Ils ont ainsi fait émerger de nouvelles pistes d'interprétation des images. Les translittérations et traductions des textes présentaient parfois des particularités ou étrangetés sémantiques qu'il est nécessaire d'évoquer à cette étape de la recherche. Elles apportent un supplément d'information aux catégorisations et les éclairent d'un sens nouveau à explorer dans le chapitre V.

Le présent chapitre dresse donc l'inventaire des résultats de la collecte et des analyses qui ont suivi. Il recense les différentes pratiques de mouvements mentionnées et représentées dans les œuvres. Conformément à la méthodologie thématique annoncée, les œuvres évoquant des pratiques de mouvements dansés seront abordées en premier, puis viendront celles évoquant les pratiques de mouvements érotiques et enfin celles concernant les pratiques de mouvements sacrés. Au fil de l'analyse, les différents croisements qui s'opèrent entre ces catégories seront mis en lumière car ces multiples passerelles forment un rhizome sémantique riche de sens.

4.1. Pratique de mouvements dansés

La section *Danse* qui suit est très hétérogène. Elle rassemble des évocations de mouvement, en images ou en mots, qui ne peuvent s'inscrire dans un contexte social lié à *l'Éros* ou au *Sacré*. Six sous-catégories ont été recensées. La première n'est

constituée que de textes évoquant de la danse en lien avec la notion de divertissement ou d'expression libre du corps. Les cinq autres présentent des figurations de mouvement qui, d'après les grilles d'analyse, ne peuvent être placées dans aucun contexte social précis. Elles proviennent de différentes époques, de la culture de Samara, 6200-5300 av. J.-C., à celle plus récente d'Isin Larsa, 2004-1763 av. J.-C. On dénombre cinq pratiques de mouvement dans cette section : les mouvements libres et spontanés sans formes précises ; ceux avec les bras fléchis écartés ; ceux à deux personnages en interaction ; ceux à deux également mais de part et d'autre d'un mât et enfin les mouvements de groupe, les amas de corps, les rondes et les processions.

4.1.1. Bras écartés fléchis



Figure 1- ICO 011 : Fragment de vaisselle, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, (1963) fig. 97.

Cette sous-catégorie rassemble cinq œuvres, ICO 011, 011', 053, et 222. Les deux premières datent de l'époque Halaf, les suivantes des dynasties archaïques (DA) et la dernière de la 1ère dynastie de Babylone. Elles présentent toutes des figures avec les deux bras écartés fléchis. Elles constituent la pratique de mouvement repérée la plus ancienne.

Sur l'œuvre la plus ancienne (ICO 011 et 011') quatre silhouettes humaines constituées d'un carré pour le tronc et de V pour les bras, font écho à la frise en zigzag présente sur le haut du vase. D'après Goff (1963, p.13) les motifs géométriques tels que les

croix, les carrés et les triangles, font partie des formes basiques de l'art Halaf. Il est fort probable que cette figuration soit la seule possible ou connue à cette époque.

Sur les œuvres plus tardives, le mouvement représenté pourrait avoir une signification symbolique. Sur ICO 053, la silhouette aux bras écartés porte un pagne ouvert et est entourée d'animaux. Sur l'iconographie 054, elle est seule représentée sur le cylindre. Dans ces deux cas, les silhouettes humaines ont les jambes écartées. Or, ce même mouvement est présent dans deux autres catégories : celles des rondes de la section *Danse* (voir p.149) avec l'iconographie 063 où figure une frise de personnages aux deux bras écartés et fléchis se tenant par la main de part et d'autre de quadrupèdes et celle des animaux entremêlés de la section *Pratique de mouvement cultuels* (voir p.183) où, au milieu des animaux, plusieurs personnages, parfois humains, parfois hybrides, ont les deux bras écartés et fléchis, chacune de leur main posée sur un animal. La récurrence de la présence d'animaux ainsi que de cette position évoquant force et largeur pourraient rappeler *Le maître des animaux*. D'après Benoit (2003, p.205), le maître des animaux serait une sorte de roi-prêtre de l'époque du DA chargé de nourrir les troupeaux.

L'iconographie 222, enfin, montre une femme nue, probablement une déesse au regard de la tiare à plusieurs cornes qu'elle porte sur la tête. Ses deux bras sont écartés, fléchis, la paume des mains de face. Cette œuvre en demi-relief est très proche des demi-reliefs figurant des femmes parfois nues, les mains jointes ou sous les seins. Ce geste est peu présent dans la collecte et apparaît sur des supports et dans des contextes de représentation bien différents et sur de longues périodes historiques. Cette disparité ne permet pas une contextualisation précise de cette pratique de mouvement, du moins pour l'instant.

4.1.2. Mouvements divertissants dans les banquets



Figure 2- ICO 059 : Plaque votive, DA II (2700-2600 av J-C), Université de Chicago, n° A12417



Figure 3- ICO 044 : Sceau-cylindre DA (2900-2340 av JC), Collon (1987) fig. 668*

Cette seconde famille de mouvements rassemble des œuvres iconographiques datant de l'époque des dynasties archaïques. Elles représentent les *scènes de boisson*, souvent interprétées comme des banquets sumériens ou des cabarets. On les retrouve sur des plaques de terre cuite, des sceaux cylindres ou le grand étendard d'Ur (ICO 040). Organisée sur plusieurs registres, l'œuvre est partagée horizontalement en deux ou trois zones permettant ainsi la présentation de plusieurs scènes sur un même support. En haut se trouve toujours le banquet ou, pour les cabarets, le comptoir où l'on sert la bière. On identifie le banquet à la présence de boisson, le plus souvent du vin, servi dans des gobelets par des serviteurs debout à des personnages assis, rois ou dirigeants. Sur les espaces inférieurs, on peut voir l'acheminement des marchandises et des animaux, préparatifs nécessaires au bon déroulement du banquet. Les scènes de cabaret sont reconnaissables à la présence de jarres dans lesquelles les clients boivent à l'aide de grandes pailles en roseaux (ICO 044) ou de comptoir à bière (ICO 044 et 045). Contrairement aux scènes de banquets, le registre du bas présente une scène de festivité avec de la musique accompagnée de mouvements dansés ou de chanteurs.

Les iconographies représentant des banquets ne figurent pas de danse mais toutes figurent au moins un instrument de musique. L'instrument qui revient le plus souvent dans ces scènes est la petite harpe verticale (ICO 034, 042, 055, 060) mais on trouve également la grande harpe en forme de taureau (ICO 040, 044, 045). Et cette

représentation récurrente de musique induit inévitablement la pratique de mouvements lors de ces scènes. Par le rythme, par la mélodie, le mouvement est naturel pour ceux qui l'entendent, même si aucun performeur ne l'incarne.

Deux œuvres de cette sélection figurent un mouvement physique donc, selon nous, de la danse. L'iconographie 044 présente au registre inférieur, à cour, trois silhouettes se suivant en tapant des mains. La position des pieds, décalés, et le tronc légèrement penché en avant suggèrent un déplacement dans l'espace. Elles sont toutes trois orientées vers jardin, là où se trouvent les instruments de musique (la grande lyre, une ou deux flûtes et le fameux possible sistre anatolien à trois tiges). Ce sont des silhouettes féminines, avec de larges jupes, très proches les unes des autres. Leur proximité dans l'espace et leur position quasi identique supposent un mouvement d'ensemble, effectué les unes avec les autres. Leur orientation laisse supposer une interaction avec la musique ou les musiciens. Si l'on reprend les degrés sémiotiques de la danse utilisés dans les grilles d'analyse, ici les trois femmes danseraient les unes avec les autres et seraient en communication, à travers le mouvement, avec leur environnement. Il peut s'agir d'un public potentiel ou de la clientèle du cabaret. Deux toutes petites silhouettes se déhanchent, les bras en l'air, sous une grande lyre en forme de taureau, au centre de l'image. Elles sont peut-être en train de la porter. Leurs corps ne sont pas identiques, ni orientés dans les mêmes directions, ils supposent donc un mouvement solo et aléatoire.

L'iconographie 045 suggère également la danse en raison des instruments représentés : deux femmes tiennent chacune deux bâtons arqués, sorte de claquoirs ou instruments à percussion. Spycket (1972) confirme l'existence de claquoir, courbe en S, retrouvé dans le cimetière d'Ur à côté de la grande lyre en forme de taureau. Ce type de percussions vives et rythmées s'accompagne spontanément d'un mouvement du corps. Toujours d'après Spycket (1972), ces iconographies, qu'elle relève également dans son analyse, seraient la représentation d'orchestre accompagnant les banquets.

Nous sommes donc en présence de mouvements spontanés, en interaction avec de la musique, dont le but serait de divertir les convives assis et ceux qui participent. Il est possible que la présence d'orchestres lors de grands repas ait été une pratique courante en Mésopotamie, peut-être pour célébrer un évènement particulier. Le texte 093 de la 1ère dynastie de Babylone mentionne la présence de danse joyeuse, peut-être lors d'un banquet :

> TE 093
> 101. iri-a {gesc} bun-e -mu-da-an- [...] : at a banquet with me in the city...
> 102. e-ne di hul2-la gar-ra-sze3 ge26 [...] : ... *joyful dance*...

La traduction est incomplète mais permet néanmoins de voir les mots *banquets* et *danses joyeuses* se suivre d'une ligne à l'autre. Ce texte pose donc l'hypothèse d'un lien entre danse et banquet à l'époque de Babylone. La translittération de « danse joyeuse » sur le site l'ETCSL, propose de traduire chaque syllabe composant le mot final par « game », « to be happy » et « to place ». Ce petit extrait renforce ainsi le côté divertissant, plaisant et joyeux évoqué par les scènes de banquet.

Pour clore cette section, quelques extraits d'un recueil de proverbes trouvé sur le site de l'ETCSL :

> TE 102
> 151. Your dancing (?)..... is like wild cattle grazing.
> TE 103
> 4. He who carries a light burden can dance.
> TE 104
> 6-9. For him who walks, the day lasts. For him who dances, the sun shines. For the hero whose strength is enormous, moonlight is given.

Dans ces trois proverbes, l'action de danser évoque la libre expression, par le corps, d'un ressenti et d'une émotion. Pour le texte 102, la danse est associée à la nature et à son aspect sauvage. Le texte 103 fait référence à la liberté qu'octroie la légèreté d'un fardeau. Et le texte 104 pourrait faire de la danse une métaphore du plaisir de vivre assimilé au soleil. Ces proverbes sont cités dans cette catégorie car ils confirment les

sensations de joie et de liberté procurées par la danse ou sont, du moins, associés à celle-ci selon l'auteur de ces proverbes.

4.1.3. Mouvements divertissants sur la place publique

Ici les textes et les œuvres iconographiques rassemblés évoquent le côté spontané, divertissant et libre de la danse, certes déjà abordé, mais cette fois dans un autre cadre, à l'extérieur, au cœur de la ville. Deux textes datant de la 1ère dynastie de Babylone situent l'action de danser dans le « square », la « grande rue » ou les « places » publiques de la ville :

TE 096
4. while I was dancing,
5. while I was singing songs all day until evening.
//
3. comme je passais le temps à me divertir
4. comme j'avais chanté tout le jour jusqu'à la tombée de la nuit,

15. My girlfriend was dancing with me in the square.
//
15 « Mon amie voulait s'amuser avec moi dans la grande rue,

TE 097
49. Tempest have filled the dancing-places of their cities.
//
49. Dans les places de jeu de ces villes, souffla la tempête.

Deux traductions d'un même texte ont été comparées, en partant du principe acquis que les deux sont fondées et porteuses de sens. Leur divergence démontre à nouveau une ambivalence entre danse et divertissement. La musique ou le chant sont systématiquement annoncés dans les extraits, renforçant ainsi cette connexion entre danse et musique déjà abordée dans la catégorie précédente. Par ailleurs, la forme du mouvement dansé n'est pas évoquée, suggérant là encore un mouvement aléatoire où

l'action elle-même de bouger et de se divertir importe plus que la forme même du mouvement.

Le texte 096 conduit également à penser qu'aller danser dans la grande rue était une occupation féminine ou une occupation typique pour se divertir entre amis. En effet, l'évocation de « la danse avec une amie » apparaît dans le récit comme un mensonge dissimulant les occupations réelles de la déesse Inanna. Dumuzi lui suggère d'inventer ce prétexte pour qu'ils puissent passer la nuit ensemble (Gabbay, 2003, p.104). Un tel mensonge, pour être plausible, doit certainement faire référence à une pratique habituelle.



Figure 4- ICO 190 : Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Bagdad, MNI, n° IM 32062

Aucune œuvre où figurerait clairement de la danse spontanée sur la place publique n'a été colligée. En revanche, deux des œuvres qui n'avaient pas été catégorisées peuvent être mises en lien avec ces textes. Elles présentent toutes les deux des duos de femmes. La première est une épingle, ICO 025, datant de l'Uruk récent. Les deux femmes sont apparemment nues, face à face, penchées l'une vers l'autre dans une position similaire. Cette position implique une interaction entre les deux figures, par leur orientation et par l'attraction des corps l'un vers l'autre. L'artéfact n'est pas très bien conservé, certains bras sont cassés mais laissent supposer qu'ils étaient placés sur la taille des deux figures.

L'iconographie 190 date de l'époque Isin Larsa, soit plus d'un millénaire après la datation de l'épingle mais très proche de celle des textes mentionnés dans la catégorie précédente. Elle présente également deux femmes nues, face à face, les mains jointes sous la poitrine, entourées de musique et de singes sur une plaquette ronde en terre cuite. Le placement des deux femmes et leur symétrie évoquent un mouvement coordonné effectué à deux, comme pour l'épingle. Leur regard tourné l'une vers l'autre suggère là aussi une interaction. La musique est assurée par deux petits hommes situés entre les deux femmes, aux genoux pliés, avec chacun un luth (petit instrument à cordes) dans les mains. Trois singes entourent la scène, un derrière chaque femme et un au centre, au-dessus des deux hommes. Les singes et les silhouettes aux genoux pliés constituent des motifs flottant autour des deux femmes. D'après Benoit (2003), cette œuvre-ci représente clairement des performeurs chargés de divertir la foule lors d'un festival (2003, p.99).

Les petits hommes nus aux genoux pliés évoquent un motif fréquent que l'on retrouvera à plusieurs reprises dans cette analyse. Sa signification est encore incertaine. Des auteurs comme Frankfort (1955) et Matoušová-Rajmová (1978) ont déduit de la petite taille et de la position des jambes de ces hommes qu'ils étaient des « nains aux jambes arquées », ou « bow-legged dwarf » en anglais. L'analyse de Collon (2003), qui voit plutôt des danseurs nus, « dancing up and down as the thing, and, in some case, play » (Collon, 2003, p.98) paraît plus juste. Les jambes "arquées" seraient donc plutôt des jambes fléchies, genoux orientés vers l'extérieur, position appelée demi-plié en danse et qui crée un mouvement vertical de bas en haut. La petite taille peut tenir d'une convention esthétique, utilisant l'échelle pour illustrer l'importance du motif ou la volonté de l'artiste que tout entre dans le cadre de l'image (Collon, 2003, p.98). Au stade actuel de la recherche toute conclusion serait précipitée, ils seront donc nommés les « petits hommes en demi-plié ».

Le singe est également un motif qui apparaît régulièrement et accompagne souvent de petites femmes nues ou de petits hommes en demi-plié dans les œuvres retenues. D'après Agnès Spycket, dans *La musique instrumentale mésopotamienne* (1972), le singe était un « joueur de pipeau ou de flageolet » (p.172). Collon mentionne qu'il accompagnait des groupes de danseurs et musiciens itinérants (1985, p132). Cette récurrence du singe est étrange car, d'après le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001), ce n'était pas un animal mésopotamien, mais importé, considéré comme une « créature exotique ». Ces créatures étaient montrées sur la place publique, fournies en tribut par le peuple soumis ou offertes par les alliés. Si le singe était utilisé pour amuser les foules sur la place publique, on pourrait émettre l'hypothèse que les femmes nues en duo et l'homme jouant du luth en demi-plié, étaient accompagnés par des singes pour des présentations ou divertissements publics. Benoit (2003, p.301), évoque la présence de bateleurs, sorte de fantassins montreurs de singe et de combat chargés d'animer les foules.

4.1.4. Mouvements à deux, identiques, symétriques et interactifs.



Figure 5- ICO 035: empreinte sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Paris, Louvre, n°AO 24019*



Figure 2- ICO 046: sceau-cylindre, DA I (2900-2700 av J-C), Amiet (1958), fig 844.

Cette troisième sous-catégorie présente différents mouvements, dans des contextes divers, ayant en commun d'être toujours réalisés par deux humains, de manière identique, symétrique et interactive. À la différence des deux œuvres mentionnées plus

tôt, les silhouettes sont ici en contact et le contact est nécessaire au maintien de la position. Cette catégorie regroupe deux œuvres datant du DA (ICO 035, et 046) et deux de « l'âge de bronze » (ICO 089, et 091), soit entre le IV^{ème} et le II^{ème} millénaire avant J-C.

L'intérêt de ces pratiques réside dans le caractère placé et préparé de ce mouvement. À l'exception d'ICO 091, les trois autres documents présentent les personnages l'un devant l'autre, en contact, dans une symétrie parfaite. De plus, les positions demandent, pour être maintenues, la contribution des deux protagonistes. Cette dimension ludique et participative pourrait suggérer des formes de défis ou de jeux compétitifs. Sur ICO 046, les deux se tiennent par une main au-dessus de leur tête et ont l'autre posée sur le tibia du partenaire. Pour qu'une telle position soit possible, l'artiste a allongé les avant-bras des personnages, les rendant non réalistes mais permettant à l'image d'être équilibrée et lisible. Car, bien que le réalisme ne soit pas parfait, on comprend que les deux danseurs sont en contrepoids et qu'ils se touchent mutuellement. Leurs épaules devraient être bien plus vers l'avant que l'image ne le suggère pour que la position soit maintenue. Dans cette configuration, le retrait d'une des mains entraînerait une chute vers l'avant. L'allongement des bras crée deux lignes qui se croisent au centre de l'image dans une symétrie presque parfaite et plus esthétique. Il s'agit ici d'un mouvement *suggestif*, qui ne peut exister réellement mais qui fait immédiatement référence à une pratique de mouvement.

Le même procédé se retrouve sur ICO 035 où les deux figurants sont à genoux debout, un pied en l'air tenu par leur partenaire. Vu le faible appui au sol, cette pose demande une grande concentration de leur part pour se maintenir et ne pas chuter. Ces représentations pourraient également évoquer un combat, comme sur ICO 089 par exemple où les deux personnages ont juste un bras levé. L'iconographie 091 peut alors servir de contre-exemple. C'est un demi-relief, tout comme les autres œuvres et datant de la même époque, mais qui montre des positions d'attaque et de défense, non

identiques et non symétriques. Le moment du mouvement représenté est ici *intermédiaire*, il ne renseigne ni sur la forme du mouvement, ni sur une pratique précise.

L'iconographie 035 apporte une analyse supplémentaire, car ces deux protagonistes sont identifiables. Ils sont nus, leur visage de face, les cheveux longs et bouclés avec une barbe, ce qui correspond à la figuration classique du héros nu*. Le héros nu est associé par les scientifiques aux champions ou héros en général mais aussi, et plus précisément, au héros légendaire Gilgameš qui accompagne souvent le dieu Enki dans ses représentations (Benoit, 2003, p.269). L'image présente justement des flots, en dessous des deux hommes, ce qui ajoute une dimension de danger vu l'instabilité de la position. Les flots peuvent également évoquer les hiérophanies liées aux eaux (voir p.87), la chute dans celle-ci pourrait ainsi évoquer une régression dans le pré formel, peut-être la mort, ou la renaissance si nous sommes face à une épreuve de type initiatique. Il pourrait aussi s'agir de la représentation d'une ordalie. Cette pratique était imposée lors d'un procès pour trancher en faveur de l'un ou l'autre des partis. Parfois exécutée par des champions, l'une des épreuves consistait à se tenir debout en équilibre au milieu d'un fleuve. On retrouve ici la dimension de défi, de danger et de déséquilibre.

L'iconographie 221, dans les œuvres non classées, présente deux silhouettes allongées l'une sur l'autre tête-bêche. On retrouve les mêmes caractéristiques que sur les autres images, soit, le contact, l'interaction, le défi d'équilibre et la symétrie parfaite, mais ici inversée, de la position. Elle fait partie d'un sceau-cylindre* et est accompagnée d'une procession de cinq soldats et d'une scène de présentation*. Cette œuvre montre que cette pratique de mouvement, jeu compétitif ou défi d'équilibre, pouvait exister, ou du moins être représentée en parallèle d'un contexte administratif, militaire ou royal.

4.1.5. Mouvement à deux, de part et d'autre d'un mât



Figure 7- ICO 197: plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 19512.

Les œuvres ici sont assez proches des précédentes car elles utilisent également le procédé de la symétrie. Les documents sont plus récents, ils datent tous de l'époque néo-sumérienne puis de celle d'Isin Larsa, à cheval entre le III^{ème} et le II^{ème} millénaire. On retrouve ainsi le placement en miroir et la symétrie des positions mais celles-ci sont nettement moins élaborées et l'attention des personnages est concentrée non sur leur interaction mais sur le mât entre eux. Les deux protagonistes ont généralement les deux mains sur le mât et leur corps se rapproche de lui. Ils sont l'un face à l'autre, excepté pour les héros nus qui ont toujours le visage de face. La symétrie des deux personnages suggère également un mouvement placé et préparé en collectivité.

Le mât est surmonté d'un symbole, astral le plus souvent : un croissant (ICO 133 et 209), un croissant surmonté d'un disque (ICO 157 et 197) ou une rosette (ICO 223), encrant immédiatement les documents dans une hiérophanie céleste ou solaire. Selon leur système d'homologie et de personnification (voir p.51 et 53) on peut supposer que chaque mât est, selon le symbole qui le surplombe, la personnification d'un dieu ou d'un lieu divin. Les personnages sont placés autour de lui et orientés dans sa direction, recréant le symbolisme du centre du monde. Ce positionnement suggère une interaction avec le mât. Ainsi, selon la catégorisation de Giureschu (voir p.**Erreur ! Signet non**

défini.), le mouvement est ici un moyen de communication entre les individus et le monde surnaturel et mythique auquel le mât se réfère.

L'action qui s'opère autour, pour et avec ce mât, est toujours au centre de l'image. Si d'autres figures font partie du cadre de représentation, elles sont alors orientées vers le mât et dispersées autour de lui. Conformément à leur conception hiérophanique du monde on sait que ce placement n'est pas anodin. Cette position centrale du mât dans l'image fait écho à la position centrale de l'autel dans le temple de la ville et de la montagne sacrée, lien entre le divin et l'humain. Quelques exceptions toutefois, l'iconographie 133 présente un poteau plus court, tenu à la base par les deux protagonistes qui se tiennent également le pied avec l'autre main. Leur position rappelle les jeux d'équilibre de la section précédente.

4.1.6. Mouvements à plusieurs pour former un symbole

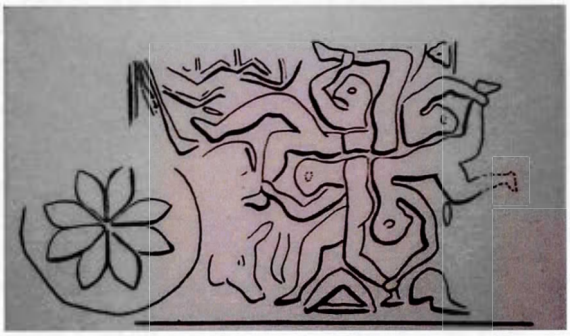


Figure 8- ICO 041 : empreinte, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig. 714.

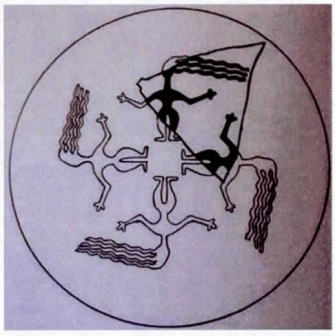


Figure 3- ICO 003: fragment vaisselle, Culture de Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1963), fig. 32.

Deux œuvres référencées seulement illustrent cette pratique de mouvement (ICO 041, 069). Quatre silhouettes sont emboitées les unes aux autres dans un même mouvement. Cette position à plusieurs suppose entre les protagonistes un rapport à eux-mêmes, à l'autre et à l'espace afin de créer ensemble ce motif. Dans l'iconographie 041, les

personnages, ajustés les uns aux autres, se tiennent les chevilles de façon à former une sorte de rosette ou swastika*. L'iconographie 069 présente des lions dans le même type de configuration, évoquant une croix ou un swastika*. Difficile de vérifier aujourd'hui si de telles acrobaties ont été réellement effectuées, en revanche la volonté de l'artiste de lier corps humain (ICO 041), corps animal (ICO 069) et symbole sacré est clairement affichée.

Les iconographies 003, 004 et 005 sont un peu différentes des précédentes. Les corps ne s'emboitent pas mais sont placés de façon à former un swastika*, dans un mouvement identique. D'après Goff (1963, p8), le symbole du swastika* était un symbole numineux* puissant, à connotation solaire, comme la rosette ou la croix. Cette hypothèse peut être confirmée par l'effet de mouvement, de tourbillon et de rayonnement que créent la direction des cheveux et l'orientation des visages et des corps. Il est fort probable, vu la persistance de ce motif à travers les époques, qu'il ait constitué un symbole magique ou religieux important. Les hiérophanies solaires sont pour Éliade à mettre en lien avec les cultes funéraires (voir p.87).

4.1.7. Rondes et processions



Figure 40- ICO 011': fragment vaisselle, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Goff (1963) fig 97.



Figure 11- ICO 012:fragment vaisselle, Culture Halaf (6200-5700 av J-C), Goff (1963), fig 99.

Les œuvres de cette catégorie présentent des personnages dans un même mouvement et se déplaçant dans une même direction. Les iconographies 012, 013 et 014 montrent des frises géométriques évoquant des corps humains reliés par leurs mains ou leurs bras. ICO 063 et 052 sont beaucoup plus claires. On y voit bien des corps humains se tenant par les mains, les premiers les bras en l'air, les seconds le dos courbé. Toutes ces œuvres peuvent illustrer différentes pratiques de ronde.

Les deux autres images de cette catégorie évoquent davantage une procession qu'une ronde, car les silhouettes ne se tiennent pas par les mains. L'iconographie 021 présente sept figures en file indienne, leurs bras en demi-swastika*, les coudes fléchis, une main vers le ciel, une vers le sol. Sur l'iconographie 011, trois silhouettes humaines identiques, ont une main levée, le buste fin et la tête allongée vers l'arrière. Il est possible que la main levée soit une convention qui figure le corps humain comme c'est le cas sur les œuvres de la même époque représentant des personnages aux deux bras écartés.

Ces œuvres sont anciennes, elles datent toutes du IV^{ème} millénaire, à l'exception des œuvres 052 et 63 qui remontent aux dynasties archaïques de la première partie du III^{ème} millénaire. Cette pratique de mouvements en groupe peut avoir pris plusieurs formes et avoir joué différents rôles selon les époques et les cultures.

D'après le texte 015, des lieux spécifiques auraient été dédiés au passage de processions ou de marches: « Upon the dais(?) of the Processional Way, at the morning meal, he seated him (and) Gudea, the ruler of Lagaš, spoke to him. » (v4-5) Ici est donc mentionnée l'existence d'une estrade dont l'usage aurait été dédié aux processions. Un autre texte, appartenant au genre des lamentations*, énumère les différents rites perdus d'une cité et, à travers eux, les lieux spécifiquement prévus pour ces occasions :

> TE 086
> 212. On its lofty city-gates where walks had been taken, corpses were piled.
> 213. On its boulevards where festivals had been held, heads lay scattered (?).

> 214. In all its streets where walks had been taken, corpses were piled.
> 215. In its places where the dances of the Land had taken place, people were stacked in heaps.

Ce texte confirme l'existence de festivals, de danses, de marches mais aussi de lieux spécifiquement réservés à ces manifestations, tels les remparts des cités, les places publiques, les places de culte et les places de banquets.

Les données de cette dernière sous-catégorie démontrent bien l'existence de processions et de défilés organisés en certaines occasions. Ces regroupements impliquent des mouvements communs dans une même direction. Grâce aux textes, se pose alors la question du cadre spontané et purement divertissant de telles pratiques ou de leur lien avec des rituels et cérémonies sacrées.

Cette section sur les pratiques de mouvements dansés apporte la confirmation que la danse existait bien en Mésopotamie et qu'elle pouvait prendre plusieurs formes : libre ou placée, spontanée ou organisée. Elle pouvait se pratiquer seule ou à plusieurs, pour soi-même ou en interaction. Elle existait dans plusieurs contextes, populaires et divertissants, comme lors des banquets et en place publique par exemple, ou plus cultuelle comme lors de célébrations, de mouvements de groupe ou du rapport avec le mât. Une nette tendance à exprimer spontanément une émotion par un mouvement semble ainsi se dégager.

4.2. Pratique de mouvement érotique

La catégorie Éros réunit des œuvres iconographiques et textuelles datant principalement du II^{ème} millénaire, à l'exception de quelques iconographies datant du DA. Différents éléments ont permis de supposer l'existence de ces pratiques de mouvement érotiques. Tout d'abord la figuration de la nudité, de sexe ou de symboles en lien avec le culte d'Inanna ou de la fertilité est généralement un indice d'érotisme.

Néanmoins, il peut exister de la nudité sans connotation érotique. Les grilles, en mettant en valeur les connexions entre les protagonistes ou la portée sémantique du mouvement représenté, ont aidé à faire le tri, dans le sens d'une recherche des notions d'attraction, de séduction et de plaisir.

Les sources ont été organisées en cinq catégories : la première concerne la position des deux jambes écartées qui peut, dans un premier temps, donner lieu à de multiples analyses ; la deuxième considère la pratique de mouvements à deux suggérant une relation sexuelle ; la troisième examine la pratique de mouvement à deux évoquant une union spirituelle ; la quatrième s'intéresse à la pratique de mouvements érotiques en lien avec le rituel du mariage sacré ; enfin, la dernière observe à travers certains textes l'existence de performeurs lors des défilés en l'honneur du mariage sacré.

4.2.1. Position des deux jambes écartées et (hyper ?) sexualisation.

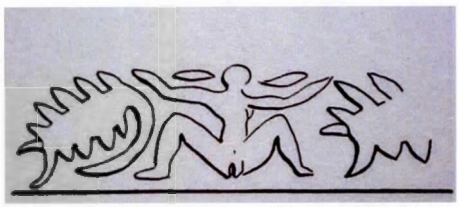


Figure 12- ICO 047: empreinte, DA I (2900-2700 av J-C), Aniet (1958), fig. 847.

Deux œuvres présentent des femmes assises, les jambes écartées et les genoux relevés, les pieds approximativement posés à côté des hanches. Bien que cette position révèle les organes génitaux, il n'est pas certain que l'objectif ait été l'hyper sexualisation du corps en question. En effet, les sexes et certains détails comme les mamelons ne sont pas figurés, ou pas clairement. Dans l'iconographie 047 par exemple, la poitrine est tout juste suggérée alors que le sexe est bien illustré. Il est en revanche difficile à déterminer, on ne sait s'il s'agit d'une fente ou d'une protubérance, voire des deux.

Pour ICO 090, la poitrine est bien dessinée, ronde et sans mamelons, les hanches bien larges mais le sexe absent. Les deux lignes des jambes se rejoignent en un V bien net et permettent la distinction entre le ventre et le bassin. Mais, sous ce V, rien qui suggère un sexe. Les détails sont peut-être évités ou tout simplement trop difficiles à réaliser.

Ces deux œuvres sont uniques à leur manière et appartiennent à des époques très différentes. ICO 047 semble venir de Mésopotamie du sud, d'Ur, et date du DA, tandis qu'ICO 090 vient de la période paléo-babylonienne et de la ville de Kish, en Mésopotamie centrale. On retrouve ce type de position sur le site de Çatal Hüyük, 7300-6500 apr. J.-C. où une figure féminine aux jambes écartées était sculptée sur le mur ouest de la maison, E VI 10. Cette figure est dite « la femme à tête de félin en train d'accoucher des bucranes*. » (Benoit, 2003, p.177) En effet, les positions pourraient facilement évoquer un accouchement. Malheureusement, vu l'espace, tant physique que temporel, séparant ces trois représentations, il est impossible d'en déduire une pratique de mouvement spécifique. En revanche, l'existence même de ces représentations indique qu'elles avaient une raison d'être et leur association à des motifs comme les scorpions (ICO 047) ou les bucranes* prouve leur aspect symbolique et leur signification même si celles-ci nous échappent pour l'instant.

Bien qu'un peu hasardeuse, il est intéressant d'oser ici une mise en lien en citant le texte 098 trouvé uniquement sur le site de l'ETCSL. Il appelle à la célébration de la maturité sexuelle d'Inanna. L'absence totale de honte devant les attributs génitaux rappelle la position des jambes écartées :

> 42-48. See now, {our} {(*1 ms. has instead:*) my} breasts stand out; see now, hair has grown on {our} {(*1 ms. has instead:*) my} genitals, signifying (?) my progress to the embrace of a man. Let us be very glad! Dance, dance! O Bau, let us be very glad about my genitals! Dance, dance! Later on it will delight him, it will delight him!

Ce texte associe la maturité physique, apparition de la poitrine et des poils, à la maturité sexuelle quand Inanna se réjouit de ses « progrès » dans sa capacité à embrasser un

homme. Cette nouvelle étape dans la vie de la déesse est clairement source de joie. Le rapport entre danse, érotisme et joie est ici évident, puisque la danse est une manifestation de la joie éprouvée par la déesse, une joie née de sa maturité sexuelle. Cet extrait peut ainsi être relié à la catégorie suivante qui, justement, présente des figurations de couple en mouvement, dans des positions probablement sexuelles.

4.2.2. Mouvement à deux suggérant une relation sexuelle.

Ici, les figurations de couple dans des positions suggérant des relations sexuelles ont été réparties en deux sous catégories, ceux allongés dans un lit et ceux debout.

4.2.2.1. Allongés dans un lit



Figure 13- ICO 001: objet moulé, Époque paléo-babylonienne (1800 av J-C), Londre, BM, n°1923,0106.1

Trois œuvres représentent des couples dans des lits, toutes datant de la 1ère dynastie de Babylone. Elles semblent être issues d'une série ou d'un type de production artistique en vogue à cette époque ou encore créées par le même artiste, car elles sont quasiment identiques. Elles sont toutes composées d'un lit, la plus belle étant l'ICO 001, image d'un couple sculpté en demi-relief, d'une dizaine de centimètres de long environ en

argile cuite. La position des personnages varie sur chaque œuvre : sur ICO 001 la femme tient sa jambe gauche relevée sur la hanche de l'homme ; sur ICO 203 la femme a les deux jambes autour de la taille de l'homme et sur ICO 210 ils ont les jambes croisées. Si les positions semblent aléatoires, la récurrence du lit et des orientations des corps, elles, ne le sont pas et témoignent de l'importance revêtue par le lit et l'interaction des partenaires. Les visages au même niveau, face à face et le visage peuvent signifier une communication entre les personnages et pour eux.

De nombreux hymnes en l'honneur de la relation qui unit Inanna et Dumuzi dans le cadre du rituel du mariage sacré décrivent les préparatifs nécessaires à l'union des deux amants. Le lit y tient, entre autres, une place importante : « une couverture plongeant le cœur dans la liesse, rendant moelleux le lit » (TE 095, v179) ; « Let them erect the flowered bed » (TE 099, v40); « sur la magnifique couche, dans des effluves parfumés, je veux dénouer ta coiffure » (TE 096, v 21) ; « The divine Bed was not set up » (TE 087, v 443). La valeur accordée au lieu de consommation de l'union, même lorsque celle-ci n'a pas lieu dans le cadre du rituel du mariage sacré, prouve la dimension sacrée de l'union physique. L'accouplement est embelli et préparé, il doit avoir lieu dans un espace sacré. Cette dimension rituelle donnée au lieu de l'union renforce la distinction à venir entre les couples allongés et les couples debout.

4.2.2.2. Debout dans un contexte de divertissement

Contrairement aux œuvres précédentes, celles qui représentent des couples debout semblent mettre l'accent sur la variété des positions. Les trois éléments de cette catégorie datent toutes du II^{ème} millénaire, d'Isin Larsa à la 1ère dynastie de Babylone. Dans cette série, toutes les œuvres iconographiques sont en terre cuite et présentent des couples en demi-relief. Leur contexte est suggéré par les objets, instruments de musique ou boissons, tenus par les protagonistes représentés. Leurs positions varient sur chaque

image et sont pour le moins sportives. Elles impliquent une grande flexibilité (ICO 181), des torsions (ICO 205) et de l'endurance puisqu'elles mettent en œuvre de grands groupes musculaires (ICO 187). Seul point commun : ici, contrairement aux couples dans les lits, les corps ne sont jamais face à face.



Figure 14- ICO 205: objet moulé, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n°AO16924

L'iconographie 205 présente un homme et une femme habillés, dos à dos, bassins collés. Si la relation sexuelle est suggérée par la proximité des corps, et même par la possible figuration du sexe masculin, elle n'est pas certaine vu leur orientation dos à dos. Leur corps forment ensemble une croix bien nette avec les bassins au centre. Leur torses sont inclinés vers l'avant, relativement au-dessus de leurs pieds. Ils ont les visages orientés l'un vers l'autre, nécessitant, en plus de la position déjà difficile à maintenir, une torsion du haut de leur corps. Ensuite, ils sont tous les deux en train de jouer de la musique, la femme tient un tambourin dans ses mains et l'homme un luth. Ils partagent donc une interaction sur plusieurs plans : physique, musicale et peut-être sexuel. La position est précaire, bien que tout à fait réalisable, ce qui en ferait plutôt un moment *intermédiaire*. D'un autre côté, l'organisation de l'image, afin que les corps s'harmonisent de façon à former une croix, tend à en faire un mouvement *esthétique*. Il renseigne alors sur les conceptions artistiques du peuple étudié. Le contexte symbolique de la croix l'associe à la femme et au principe créateur (Benoit, 2003, p.180). Ici ce principe créateur est incarné par un homme, une femme, du mouvement, de la musique et probablement de la sexualité.

L'iconographie 187 montre un personnage buvant dans une jarre pendant qu'un autre est collé à lui, bassin contre bassin. La position pourrait être *caractéristique* d'une position sexuelle et ici boisson et sexe sont associés. La jarre évoque les cabarets déjà brièvement mentionnées en p.138. D'après le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001, p.138 et 695) ces lieux étaient des sortes de tavernes, tenues principalement par des femmes, dites cabaretières, où l'on trouvait à la fois de la bière et de la prostitution : « Plusieurs plaquettes érotiques d'argile associent ainsi boisson et pratique sexuelle avec un partenaire qui peut d'ailleurs être de sexe féminin ou masculin. » (p.695)

Le contexte historique de la prostitution peut apporter plusieurs pistes d'analyses. D'après le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al..*, 2001), la prostitution concernait des femmes et des hommes, placés en dehors du cadre « normal » de la société. Elle est définie non par l'aspect lucratif de l'activité, mais par la pratique de « l'amour libre » (p.694). L'article explique qu'il n'existe pas plusieurs types de prostitution mais plusieurs catégories sociales et que, parmi elles, certaines correspondraient à des musiciennes : « Les membres des catégories sociales supérieures recouraient plutôt à des concubines musiciennes ou chanteuses intégrées à leurs propres harems. » (p.696) Vu la présence de musique et de danse dans les œuvres décrites, et leur présence dans des cabarets, lieux de travail des prostituées, il est possible que ces dernières aient maîtrisé l'art de la danse et de la musique.

Parmi la collecte des textes, un lexique, outil extrêmement utile en primo information, liste les différents objets et fonctions de l'époque mésopotamienne. Il présente notamment la liste de plusieurs types de prostituées :

TE 062
16'. SAL tilla2 : (prostitute)
17'. SAL szu-ku6 : fisherwoman
18'. SAL bar-szu-gal2 : (prostitute)
19'. SAL suhur-la2 : (prostitute)

20'. SAL ur-a-ak
21'. SAL szu-gi4-gi4
22'. {munus}ka-pirig : incantation priestess, exorcist
23'. SAL ze2-ze2-bar
24'. {munus} ga-an-za-za : habitual fornicator
25'. SAL u3-li-li# : mourner

Certains termes comme *fisherwoman* ou *mourner* (pleureur/pleureuse) sont mêlés à d'autres, traduits en anglais par "prostitutes". Tous ont pour point commun la base SAL qui, d'après le dictionnaire freelang sumérien français (Gherbi, 2017), signifierait utérus ou vulve. D'après l'ETCSL (http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/edition2/) SAL signifierait plutôt *to be thin*. Comme indiqué dans le chapitre méthodologique, les compétences linguistiques manquent pour analyser les segments sémantiques qui composent chaque mot. On peut seulement remarquer certaines similarités de forme. Par exemple l'incantation *priestess* présente la même base, *munus*, que *habitual fornicateur*.

Un autre type de prostitué(e) existerait mais sur une autre base :

TE 062
29'. kar-kid : prostitute
30'. kar-kid szuhub2 si: prostitute wearing sandals
31'. kar-e-kid ?
32'. kar-da gub-ba: one stationed at the quay
33'. kar# nigin2: one frequenting the quay
34'. iri# nigin2: one frequenting the city
35'. eg2 nigin2 : one frequenting the levee
36'. a-gar3 nigin2 : one frequenting the arable tract

L'énumération regroupe différent(e)s prostitué(e)s et les classe selon leurs lieux de fréquentation. Aucune traduction ne semble les associer à la musique.

4.2.3. Mouvements à deux suggérant une union spirituelle



Figure 15- ICO 202: Objet moulé, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), New-York, MET, n°32.39.1

Les trois œuvres de cette catégorie présentent des couples debout, habillés, sous une arche. L'une date de l'époque Néo-Sumérienne (ICO 136) et les deux autres de l'époque d'Isin Larsa. Malgré un écart de plusieurs siècles, elles paraissent appartenir, vu leur ressemblance, à la même série ou au même mode de production artistique. Toutes les œuvres sont en argile cuite et montrent une systématisation du cadre de représentation et des figures. Contrairement aux catégories précédentes, il n'y a pas ici de connotation sexuelle.

Sur les trois œuvres, la femme est côté jardin et porte une robe longue avec un col en V et un collier. L'homme, côté cour, porte également une robe longue, mais de type pagne. Ils tiennent tous deux leur bras extérieur replié sous leur poitrine et leur bras intérieur posé dans le dos du partenaire. Comme pour les couples dans les lits, les deux protagonistes ont le visage à la même hauteur et se regardent droit dans les yeux. Ici, la position neutre debout varie uniquement en raison de la position des bras et de l'interaction avec le partenaire (regard et main dans le dos). Ces différents paramètres suggèrent que le moment du mouvement représenté est caractéristique et fait référence à une pratique précise et ritualisé.

La répétition sur les trois œuvres de la position des corps, de l'arche et des vêtements, pourrait être la figuration renouvelée d'un même évènement. Néanmoins, la distance temporelle entre certaines œuvres peut faire douter de cette hypothèse. De plus, sur l'une d'elles, la femme tient une bourse, ce qui n'est pas le cas des deux autres. Il semblerait plus probable de voir ici un type d'évènement, comme la célébration d'une union, ritualisée par un certain nombre de codes stricts touchant le lieu, les vêtements et la connexion entre les personnages. Cette connexion serait symbolisée par leur regard et par leur position, bras croisés dans le dos. La ritualisation stricte et la connexion spirituelle ici mise en valeur donne donc une connotation cultuelle à l'évènement représenté.

L'iconographie 188 soulève des questions. Elle se rapproche des figurations de couple par les positions, vêtements et coiffes mais représente trois personnages au lieu de deux : une femme au milieu de deux hommes. Les hommes tiennent chacun une des mains de la femme, leur deuxième bras replié sous leur poitrine. Le style est néanmoins différent, plus naïf, et l'œuvre vient du Levant et non de la Mésopotamie du sud. L'association avec cette catégorie est donc incertaine. Difficile pour l'instant de dégager une interprétation de cette œuvre.

4.2.4. Mouvement à deux suggérant une relation sexuelle dans le cadre du Rituel du Mariage Sacré.

La littérature est très prolixe sur le sujet du mariage sacré et souvent prompte à associer toute iconographie érotique à ce rituel. Il est préférable d'éviter ce raccourci, pour l'instant prématuré, et d'analyser chaque œuvre, textuelle et iconographique, séparément. Les différences de mouvement et de position, ainsi que leur représentation, feront naître des pistes d'interprétation et non le savoir historiographique posé a priori sur ce rituel.

> TE 101
> 28-34. I, the lady, holy Ninsumun, the royal mother, the good woman with beautiful hair befitting a lady, Šulgi, I am your faithful guardian (?). May you be dressed in my ..... *ba* garment ! Dance ..... on my holy knees! May you, the shepherd, born for justice, trust in my holy words!

Ici, chaque phrase sonne comme un ordre de la déesse Ninsumun au roi Šulgi. Que l'action de danser puisse en faire partie lui donne tout de suite une portée symbolique qui dépasse la danse elle-même. Ce texte est un hymne en l'honneur de l'intronisation du roi Šulgi que la déesse semble officier. La présence d'une union sexuelle est suggérée au vers 16 : « She treated him tenderly with her holy bosom ». On la retrouvera dans les hymnes et cérémonies célébrant le mariage sacré d'Inanna et Dumuzi.

4.2.4.1. Sur les documents iconographiques

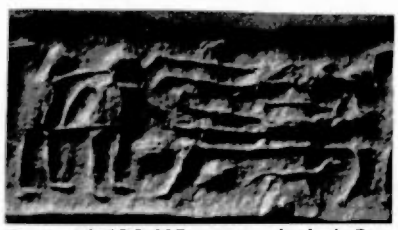


Figure 16- ICO 037: sceau-cylindre, Bronze (2340-1595 av J-C), Francfort (1955), fig 340.*

Deux empreintes de sceaux-cylindres* (ICO 037, 038) datant du DA et trouvées dans la région du Diyala au centre de la Mésopotamie représentent des couples allongés, l'un sur l'autre, dans des lits, d'un point de vue frontal et non en plongée comme sur les plaquettes d'argile. Les traits de ces œuvres sont grossiers et peu détaillés, probablement en raison de la mauvaise conservation de la pierre calcaire sur laquelle ils ont été gravés. On peut repérer divers éléments complémentaires, comme un chien, un scorpion, des astres, une jarre. La présence de tierces personnes, orientées vers le lit, est difficile à comprendre. Frankfort (1955) les voit comme « des prêtres chargés

des rites de purifications » ou bien un gardien du temple (p.38). Ces œuvres feraient référence, d'après lui, au fameux rituel du mariage sacré. Il confirme son point de vue par le motif du chien, qui incarnerait, selon lui, la déesse de la fertilité Gula et par celui du scorpion, référence directe, avec l'étoile, à Inanna.

Ces deux œuvres sont difficiles à déchiffrer, une assimilation avec le rituel du mariage sacré est possible mais paraît un peu hâtive. Après tout, la jarre pourrait être une référence au cabaret, comme vu précédemment dans les scènes de divertissement. En revanche, à l'inverse de celles-ci, les couples sont représentés allongés sur le lit et les empreintes laissent supposer une silhouette ithyphallique* sur chacune des œuvres. Les deux personnages sont face à face, la tête au même niveau, l'un sur l'autre, parfois les jambes croisées comme sur ICO 038. Enfin, le lit représenté sur ICO 038 est agrémenté de croisillons qui évoquent les stries sur lit modelé d'ICO 001. Tous ces aspects confortent effectivement l'idée de la figuration d'un acte sexuel et les éloignent d'une interprétation de Cabaret. Les deux silhouettes en observateurs sont plus difficiles à comprendre. L'une d'elles semble posséder un bras en forme de patte de cheval et serait alors un génie ou un démon. Sur ICO 037, une autre semble tenir un long bâton, à l'horizontale, en direction du couple. Tous sont toujours orientés vers le couple, suggérant une attitude plus offensive que protectrice.

4.2.4.2. Dans les hymnes : célébration terrestre, divine et cosmogonique

En revanche, plusieurs hymnes datant principalement du second millénaire décrivent ce fameux rituel. Ces sources premières sont indispensables à la recherche et riches de détails. Le texte 095 est un hymne en l'honneur de la déesse Inanna et du roi Iddin Dagan (voir Annexe C.). Il débute avec un salut à la déesse : « À Inanna, la grande [maîtresse] du ciel, nous voulons dire : [« Salut ! »] » (v.3). Sont ensuite narrés sur plusieurs pages les défilés et offrandes* organisés par les Sumériens pour Inanna. Le

roi qui va s'unir à elle est mentionné à partir du vers 170 *:* « le roi — il est un dieu — s'y tiendra à ses côtés. » Une couche est préparée et purifiée pour qu'ils puissent s'accoupler *:* « le roi se rend tête haute vers le splendide giron, il se rend tête haute vers le giron d'Inanna » (v.185, 186). Une fois l'union accomplie, le rituel s'achève, le roi est couronné et le peuple heureux :

> TE 095
> 210. Le palais est (en) fête, le roi est heureux.
> 211. Le peuple coule les jours dans la profusion,
> 212. Amauçumgalana se tient là à la joie (de tous).
> 213. Puisse-il régner longtemps sur ce trône florissant !

Le mariage sacré est célébré ici en neuf couplets, peut être liés aux neuf jours ou neuf moments clés du rituel. Les hymnes sont destinés à « faire se manifester la puissance divine » (Joannès, *et al.,* 2001, p.400). C'est un genre littéraire très présent dans la littérature mésopotamienne. Il consiste principalement en la description des qualités du sujet. Ici, le rituel implique une célébration du roi et, à travers lui, du divin. Les dénominations utilisées pour le décrire varient. Il est tantôt le roi *Iddin Dagan* (TE 095, v 182, 186a, 192, etc.), tantôt le dieu *Amauçumgalana*[7] (TE 095 v187, 2019, 212, etc.). Selon leur conception homologique du monde, il est donc, lors du rituel, à la fois l'un et l'autre, roi et dieu, humain et divin. Il s'unit d'ailleurs à la déesse, elle-même incarnée par une prêtresse sur terre. L'union est ainsi célébrée sur le plan terrestre (entre deux humains), divin (entre deux dieux) et cosmogonique (entre la fertilité du peuple, incarnée par Inanna, et la fertilité de la terre incarnée par le berger Dumuzi), de façon à la fois spirituelle et charnelle.

Le mariage sacré est accompagné de nombreux rituels et préparatifs. On y retrouve le plaisir et la joie apportés par l'union, l'amour de la déesse pour son amant, la préparation du lit, et le Gipar*, lieu où vivaient les épouses divines du roi.

---

[7] *Amauçumgalana* est un des noms donnés à Dumuzi, (Joannès, *et al.*, 2001 p. 247)

> TE 099
> 32-36. When she turns from the top of the heap, when Inanna turns from the top of the heap, may the woman enter (?) with her songs, decorated (?). The maiden, singing, sends a messenger to her father. Inanna, dancing from joy, sends a messenger to her father:
>
> 37-47. Let them ..... for me into my house, my house. Let them ..... into my house, my house for me, the queen. Let them ..... for me into my *ĝipar** shrine. Let them erect for me my flowered bed. Let them spread it for me with herbs like translucent lapis lazuli. For me let them bring in the man of my heart. Let them bring in to me my Ama-ušumgal-ana. Let them put his hand in my hand, let them put his heart by my heart. As hand is put to head, the sleep is so pleasant. As heart is pressed to heart, the pleasure is so sweet.

On remarque que, comme pour les textes 098 et 096, la joie naît ici de l'acte sexuel, à l'image des proverbes 102 103 et 104 et de tous les autres extraits mentionnant de la danse où cette dernière exprime encore une fois l'exaltation d'une émotion : « dancing from joy » (TE 099, v36). « The pleasure is so sweet » (TE 099, v47); « puissé-je [passer] avec toi dans la joie un suave jour de plénitude ! » (TE 096, v22). Elle est l'expression extérieure d'un ressenti intérieur.

Le Gipar* qu'Inanna évoque dans le texte 099 est associé aux harems royaux et aurait abrité des musiciennes. Or, la musique semble jouer un rôle important dans la cérémonie du mariage sacré. Dans le texte 095, une fois l'union consommée, un paragraphe entier est consacré aux instruments de musique :

> TE 095
> 204-207. Nous voulons le faire exalter par des aèdes[8] dans un chant plongeant le cœur dans l'allégresse, en s'accompagnant d'instruments de musique qui..., de l'*alĝar** à la voix suave, l'ornement du palais, et de la lyre, source de joie pour l'humanité.

---

[8] L'« aède » est un poète grec chantant et s'accompagnant d'une lyre. C'est ici une interprétation du traducteur. La traduction de l'ETCSL ne mentionne que des instruments et des musiciens: « With instruments loud enough to drown out the south wind-storm, with sweet sounding *alĝar** instruments, the glory of the palace, and with harps, the source of joy for mankind, musicians perform songs which delight her heart. » (ETCSL t.2.5.3.1)

Il est possible que les prêtresses aient été musiciennes et/ou chanteuses. Cette association entre musique et sexualité, sacrée ou non, rappelle les cabarets évoqués en p.138 et 155. Il existait donc peut-être des liens sociaux entre prostitution et prostitution sacrée, ainsi qu'entre musiciennes et prostituées sacrées et entre le Gipar*, le harem, et le lit où s'accouplent le roi et la déesse pendant la cérémonie du mariage sacré.

4.2.5. Existence de « performeurs » érotiques

L'hymne décrivant les célébrations en l'honneur du mariage sacré énonce plusieurs pratiques de mouvement lors des défilés. Parmi eux, un certain type de performeurs semblent spécialement dédiés à la déesse Inanna, les *Kurgarrû** et Šaguršag*. Les traductions anglaises et françaises ont été conservées car les deux proposent des interprétations différentes de la même translittération :

> TE 095
> 45. Ayant relevé (leurs) cheveux avec des peignes,
> 46. les *šaguršag** défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux.
> 47. Ayant chamarré pour elle la coiffure de (leur) nuque de rubans,
> 48. ils défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (Trad. Pascal Attinger)
> //
> 45-48. Tightening their hairgrips for her, male prostitutes parade before her, holy Inanna. Their locks of hair at the back are adorned for her with coloured rags (?); they parade before her, holy Inanna. (Trad. ETCSL)
>
> 60. Après qu'on a revêtu leur côté droit d'un vêtement masculin,
> 61. elles défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux.
> 62. À Inanna, la grande maîtresse du ciel, nous voulons dire : « Salut ! »
> 63. Le vêtement ayant été enlevé de leur côté gauche,
> 63a. elles défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (trad. Pascal Attinger)
> //
> 60-64. Dressed with men's clothing on the right side, they parade before her, holy Inanna. I shall greet the great lady of heaven, Inanna! Adorned (?) with

> women's clothing on the left side, they parade before her, holy Inanna. (Trad. ETCSL)
>
> 74. Ayant pris un stylet, les *kurğara** qui sont entrés en transe
> 75. défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux.
> 76. Faisant gicler le sang — leur poignard en est maculé —25,
> 77. ils défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (trad. Pascal Attinger)
> //
> 76-79. With daggers in their hands, *kurğara** priests parade before her, holy Inanna. Those who cover their swords with gore spatter blood as they parade before her, holy Inanna. (Trad. ETCSL)

Avant d'entrer dans l'analyse de ces extraits, le lexique sumérien permet de comparer la traduction officielle des dénominations des performeurs à celle donnée dans le cadre d'un hymne :

> TE 062
> 27'.KUR.GAR.RA*: armed cult performer (of Inanna);
> 28'.ŠAG.UR.ŠAG*: martial cult performer (of Inanna)

Inanna étant la déesse de la guerre, ces deux types de « performeurs » pourraient tout à fait avoir existé. Pour résumer ces différents extraits, un premier groupe de performeurs nommés *Šaguršag** qui tous portent une coiffure faite de rubans, est appelé *male prostitute* par la traduction anglaise. Dans le lexique TE 062 le même mot est traduit par *martial cult performer*. Un deuxième groupe de performeurs est apparemment constitué de femmes qui porteraient un mélange de vêtements féminins et masculins dans leur parure. Enfin, le troisième groupe de performeurs, appelé *kurğara**, est constitué de ceux qui font couler le sang pour Inanna pendant le défilé. Ils sont appelés *armed cult performer* dans le lexique TE 062.

Le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001) explique que le *Kurgarrû** « *apparaît selon les contextes comme un travesti, un acteur de mime sacré ou un efféminé* », difficile donc de savoir si le rôle de ces *Kurgarrû**/a est de faire couler le sang ou de faire l'amour. On se demande également s'ils sont limités à la

performance ou s'ils ont une autre fonction définie au sein du temple. Il est bon ici de rappeler qu'Inanna, en tant que Déesse de l'amour et de la guerre, patronne de l'amour libre et donc associée à la prostitution sacrée, est aussi la déesse qui favorise les inversions et le rassemblement des contraires. Ce paradoxe n'en est finalement peut-être pas un et cette interprétation d'une danse à la fois érotique et guerrière fait écho à la conception cosmogonique et homologique du monde en Mésopotamie. Si ontologiquement, amour et guerre sont connectés pour les Mésopotamiens à travers la déesse Inanna, alors la danse, qui apparaît principalement dans l'environnement de celle-ci, est probablement aussi connectée au deux. Ce pourrait être une piste d'interprétation clé pour comprendre l'un des liens qui unit sacré, érotisme, et (si l'on ne peut pas encore dire danse) performance.

La section sur les pratiques de mouvements érotiques a révélé tout d'abord que la sexualité était représentée sans aucune gêne au regard de la sexualisation de certaines images (figurations des sexes et positions suggestives). Puis, les textes sélectionnés démontrent que joie et impatience sont systématiquement associées à la sexualité et au divertissement. Ainsi il apparaît qu'il existait deux types de sexualité, différenciés par les attitudes adoptées et par leurs contextes d'exécution : les premiers dans une situation de divertissement populaire, les seconds dans le cadre de célébration cultuelle. Ces deux contextes sont sources de réjouissances et sont célébrés entre autres par la présence de musique et de danse.

> TE 100
> 54-56: Where are my sweet songs which make the heart rejoice? I would call upon you! Where are my ..... weapon and golden quiver which brightens the spirit? I would call upon you! Where are my dancing, hand-waving, and frolicking (?)? I would call upon you! »

Ce texte permet par son énumération de visualiser plusieurs formes de mouvements. La translitération qui donne le mot *Dance* peut, d'après l'ETCSL, se traduire aussi par *Jump-on*. On remarque que les différentes formes de danse sont mentionnées après les

« armes » et le « tremblement d'or », qu'il est difficile d'interpréter à ce stade. La danse semble donc symboliquement être autant associée à la guerre qu'au divertissement, à la musique qu'aux armes. Le « I would call upon you! » suggère qu'elle a une grande importance pour la civilisation mésopotamienne. Enfin, la déesse Inanna semble jouer un rôle essentiel dans la compréhension de ces différents liens.

4.3. Pratique de mouvements sacrés/cultuels

Le *Sacré* se manifeste dans ces œuvres par la présence de symboles ou signifiants divins clairs, comme la tiare à cornes* qui indique le divin, ou le croissant de lune, attribut direct du dieu lune (voir Annexe D). L'analyse du contexte historique, esthétique puis symbolique des documents a fait émerger plusieurs pistes d'analyse. Les œuvres ont été classées en six catégories : Les positions et mouvements représentant des dieux, puis des hybrides ; les positions et mouvements d'animaux ; la pratique de gestes dans le cadre des rituels de présentation et d'intercession ; les gestes utilisés pour les prières collectives et indépendantes ; et la pratique de mouvements d'ensemble lors de célébrations cultuelles.

4.3.1. Positions et mouvements représentant des dieux



Figure 17- ICO 123: sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 11569*

Dans cette catégorie sont rassemblées les œuvres qui représentent ou évoquent des dieux dans le but d'identifier les pratiques de mouvement et les symboles utilisés pour illustrer un personnage divin. Chacun s'inscrit dans une hiérophanie qui lui est propre.

TE 087
22. after An had frowned upon all the lands,
23. after Enlil had looked favourably on an enemy land,
24. after Nintur had scattered the creatures that she had created,
25. after Enki had altered the course of the Tigris and Euphrates,
26. after Utu had cast his curse on the roads and highways;

58. An frightened the very dwellings of Sumer, the people were afraid.
59. Enlil blew an evil storm, silence lay upon the city.
60. Nintur bolted the door of the storehouses of the Land.
61. Enki blocked the water in the Tigris and the Euphrates.
62. Utu took away the pronouncement of equity and justice.
63. Inanna handed over victory in strife and battle to a rebellious land.
64. Ningirsu poured Sumer away like milk to the dogs.

83. Utu lay down at the horizon, dust passed over the mountains.
84. Nanna lay at the zenith, the people were afraid.

Comme mentionné en 2.2.1.1 (voir p.47) le panthéon mésopotamien est multiple et changeant, les dieux et leurs attributs vont et viennent selon les époques et selon les mythes, chacun ayant un éventail de représentations possibles, variant entre les symboles qui le représentent et son attitude physique. Ceux qui sont le plus souvent représentés sont les dieux fondateurs du panthéon, avec principalement Enki et Enlil mais aussi Utu, Nergal et, bien sûr, Inanna. À partir de l'époque d'Akkad leur représentation se normalise (voir Annexe C). Les dieux ne sont pas toujours reconnaissables, soit par manque d'information, soit par détérioration de l'artéfact. On les retrouve sur les scènes cultuelles et les scènes mythologiques. Les textes n'ayant pas été sélectionnés en fonction de leur référence aux dieux mais plutôt en fonction de

la présence de mots évoquant le mouvement, il existe peu de description concrète de ces derniers, quelques-uns seulement dans les hymnes et les lamentations*[9].

4.3.1.1. ENKI



Figure 18- ICO 109: sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° MNB 1905*

Enki est reconnaissable à la représentation de l'un de ces symboles, chacun de ceux-ci étant associé à l'une de ses attributions. Les flots jaillissants représentent, bien sûr, les eaux souterraines mais ils sont aussi associés aux rites de purification et à la magie. La tortue pourrait représenter la victoire de l'intelligence et de la sagesse face à la force brute et l'agressivité. L'attitude physique de Enki varie, des scènes mythologiques où il est représenté debout, entouré d'eau, avec une jambe avant fléchie en avant (ICO 123), des scènes cultuelles où il est toujours représenté assis, une main tendue devant lui, entouré d'eau ou de flots jaillissants. Bien que différentes, ces deux représentations restent pacifiques. Le mouvement implique uniquement les membres, ce qui en fait une position plutôt passive et, dans un mouvement sagittal, impliquant une ouverture vers l'avant.

---

[9] La lecture des analyses suivantes est conseillée avec le *Guide des divinités mésopotamiennes* fourni en Annexe D.

L'iconographie 162 est un peu différente des traditionnelles représentations du dieu. Elle montre une femme debout sur deux poissons-chèvres et portant un vase d'eau jaillissante, et deux héros nus munis des mêmes vases. Cette femme pourrait être une grande prêtresse représentant le dieu Enki ou peut être sa parèdre* Damkina (Joannès *et al.*, 2001, p.59-60). Cette attitude est proche des représentations d'Inanna, de face sur deux lions, mais les vases et les flots, remplaçant les flèches, lui confèrent une attitude plus pacifique qu'offensive.

4.3.1.2. UTU et Nergal



Figure 19- ICO 102: sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), Tortonto, ROM, n°ROM2004_1044_9*

Utu, le dieu du soleil, est souvent figuré dans les documents, contrairement à Enki, car sa représentation montre clairement un homme en mouvement. Dans les scènes mythologiques, il est fréquemment montré émergeant de deux collines (ICO 106, 107, 123, 124), référence directe à la course du soleil (voir Annexe D), et avec des flammes sortant de ses épaules (ICO 107) et donc aux hiérophanies solaires. Sur les scènes cultuelles, il est toujours debout, une jambe fléchie en avant, brandissant une scie. Sa représentation suggère donc un dieu en action dans une attitude plus offensive que pacificatrice.

Le dieu Nergal est le dieu des enfers et représente l'aspect dangereux du feu et du soleil, tantôt chaleureux, tantôt brulant et destructeur. Il est lui aussi représenté avec son arme,

Namsarru, debout une jambe en avant, exactement comme Utu. En cela, il est impossible de distinguer Utu de Nergal sur les scènes cultuelles (ICO 124, 233, 236). Sur certaines scènes mythologiques il est figuré sous une montagne (ICO 124), en référence au monde souterrain. Son aspect agressif est généralement symbolisé par la figuration d'un ennemi vaincu derrière lui (ICO 247).

4.3.1.3. Anu et Enlil



Figure 20- ICO 153: sceau-cylindre, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 22312*

À ces deux dieux ne correspond aucun motif ou symbole précis. La seule représentation admise d'AN est la tiare à corne*, symbole de la divinité elle-même. Quand à Enlil il ne peut être distingué des autres dieux dans les œuvres iconographiques. En revanche, certaines descriptions de leurs actions, dans le texte 087, racontent la destruction de l'empire sumérien et la victoire d'Élam. Ce changement de royauté, la chute d'Ur, grande dynastie de plusieurs siècles, pourraient être attribués à ces deux grands dieux :

TE 087

164. The word of Enlil was destruction on the right, was ... on the left.
165. This is what Enlil, the one who determines destinies, did:
166. Enlil brought down the Elamites, the enemy, from the highlands.

360. Enlil then answered his son Suen: [...]

363. "Oh Nanna, the noble son ..., why do you concern yourself with crying?

364. The judgment uttered by the assembly cannot be reversed.
365. The word of An and Enlil knows no overturning."

Les textes évoquent l'implacabilité des décisions d'AN et la sagesse d'Enlil : « Enlil did not soothe my heart with an « it is good, so be it » (v.150), Ils donnent en revanche très peu de descriptions physiques.

4.3.1.4. Inanna et Iškur



Figure 21- ICO 261: sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 134773*

La déesse Ishtar, Inanna en sumérien, est la déesse de l'amour et de la guerre. C'est elle qui recense le plus de descriptions textuelles. Le texte 095, déjà mentionné de nombreuses fois, fait son éloge avec force adjectifs mélioratifs. C'est ici son aspect astral, conformément à la planète Vénus qu'elle représente, qui est le plus évoqué. Les motifs qui la représentent sur les scènes cultuelles sont l'étoile, la rosette ou la lune surmontée d'un disque étoilé.

TE 095
3. À Inanna, la grande [maîtresse] du ciel, nous voulons dire : [« Salut ! »]
4. À la splendide torche qui embrase le ciel,
5. Au luminaire céleste, à celle qui brille comme le jour

10. Sa sublimité, sa grandeur, sa noblesse accomplie,
11. (ils savent) qu'elle se lève, brillante de clartés, dans le ciel crépusculaire,
12. qu'elle, la splendide torche, embrase le ciel,
13. qu'elle se tient dans le ciel tel Nanna et UTU.

87. Dans le ciel de la nuit tombante, l'étoile resplendissante, la grande lumière qui [illumine] le ciel pur,
88. la maîtresse du ciel crépusculaire [descendit] du ciel parmi les héros.

131. Elle est puissante, elle est noble, elle est accomplie, elle est de loin la plus grande, elle l'emporte par la juvénilité.

133. La maîtresse qui suscite l'admiration, l'étoile unique, l'étoile Vénus.

Dans les représentations iconographiques, c'est son caractère guerrier qui est le plus souvent figuré. Elle est alors toujours représentée avec des flèches et des masses d'armes sortant de ses épaules, souvent la jambe avant fléchie posée sur un lion (ICO 111, 123 et 261). Elle a comme particularité d'être toujours montrée de face, contrairement à tous les autres dieux et déesses[10]. Cette représentation correspond également à sa description, dans le texte 097, écrite par la grande prêtresse Enheduana :

TE 097
1. Maîtresse aux ME* innombrables, lumière resplendissante,
2. vraie femme, chargée de splendeur, chérie d'An et d'Uraš,
3. nuge du ciel, détentrice des grandes couronnes,
4. (toi) qui aimes la tiare légitime et es faite pour la dignité d'EN*,

6. c'est toi, ma maîtresse, qui es la gardienne des grands ME*:
7. les ayant soulevés, tu les as pris dans tes mains,
8. les ayant rassemblés, tu les as pressés contre ta poitrine.
9. Tel un dragon, tu as craché du venin sur le pays ennemi,
10. tel Iškur, tes grondements anéantissent les moissons.
11. Déluge dévalant des montagnes,
12. suprême dans le ciel et sur la terre, tu es « leur Inanna » !
13. Feu toujours attisé pleuvant sur le pays

17. Destructrices des pays ennemis, c'est à toi que la tempête doit sa force,

27. Ta force, ma maîtresse, broierait même des dents !
28. Tu charges comme l'orage charge,
29. tu grondes avec la tempête grondante,
30. tu hurles avec Iškur,

---

[10] À l'exception d'ICO 162.

31. tu te dépenses avec tous les mauvais vents,
32. mais tes pieds ne connaissent pas la fatigue.

123. Il est bien connu que tu es immense comme le ciel,
124. il est bien connu que tu es vaste comme la terre,
125 il est bien connu que tu détruits les pays rebelles,
125a il est bien connu que tu cries contre les terres ennemies,
126. il est bien connu que tu brises les crânes,
127. il est bien connu que tu dévores les cadavres comme un chien,
128. il est bien connu que ta face est redoutable,
129. il est bien connu que tu jettes des regards furieux,
130 il est bien connu que tes yeux sont chatoyants,
131. il est bien connu que tu es obstinée et désobéissante,
132. il est bien connu que tu remportes la victoire —



Figure 22- ICO 216 : sceau-cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Urbana, SM, n°1900.53.0082A*

Ces extraits reprennent la forme astrale d'Inanna, ainsi elle est autant lumière resplendissante que déluge descendant des montagnes. La grande prêtresse mentionne aussi qu'elle est « vraie femme » et ces aspects a priori contradictoires de sa personnalité la rendent complète. Cette description d'Inanna rappelle celle du dieu Adad, IŠKUR en sumérien, auquel elle est justement comparée aux vers 10 et 30. Il est souvent représenté avec un éclair (aussi appelé le foudre) dans les mains. Pour les scènes mythologiques, il est toujours juché sur un taureau sauvage ou un lion ailé. On retrouve cette représentation sur les iconographies 108 114 et 260. Pour les scènes cultuelles, il est également figuré avec une jambe avant fléchie, brandissant le foudre et non la scie (ICO 259).

4.3.1.5. Dieux guerriers et Dieux pacifistes

En examinant les iconographies d'un point de vue plus global, on remarque que certains dieux sont représentés en mouvement ou dans des positions offensives, leurs armes en mains, comme Ištar, Adad, Šamaš et peut être Nergal. Si l'on observe par ailleurs la figuration de positions humainement réalisables dans les scènes cultuelles, dans les scènes mythologiques, les positions sont plus épiques, symbolisant leur fonction cosmique.

Dans les autres scènes cultuelles recensées, le nombre de dieux assis et de dieux debout est équitable. Debout, ils ont toujours une jambe en avant légèrement fléchie, excepté le dieu de l'iconographie 153. Cette position, entre autres, les différencie des humains. Assis, ils ont le plus souvent une main tendue en avant. Toutes les représentations de dieux assis prennent place dans des scènes cultuelles; ils ne sont jamais, du moins pas à notre connaissance, représentés assis dans des scènes mythologiques.

Il est ainsi intéressant de constater que le répertoire de gestes des dieux ne varie pas seulement en fonction du dieu concerné mais également selon la place qu'ils occupent ou le contexte dans lequel ils sont représentés : les dieux guerriers dans des positions offensives et posturales, impliquant tout le corps ; les dieux plus civilisateurs dans des positions pacifiques et des gestuelles mobilisant uniquement un membre.

Dans les scènes mythologiques, les dieux sont en action, accomplissant quelques exploits propres à un mythe ou à leur rôle dans le panthéon. Leurs mouvements sont autant de symboles évoquant leur fonction divine et cosmique, à l'image du dieu soleil qui sort des deux montagnes tous les matins. Dans les scènes cultuelles, les dieux reçoivent des fidèles mais n'accomplissent aucune action précise. Par ailleurs, les scènes cultuelles sont organisées autour du dieu, tous les fidèles orientés vers lui et lui vers eux. Cette représentation illustrerait cette connexion du dieu avec ses fidèles, ce

qu'il est pour eux plutôt que ce qu'il fait dans son panthéon. En effet, dans les scènes mythologiques, chaque dieu est orienté dans une direction différente (ICO 123).

Qu'ils soient assis ou debout, dans un mouvement postural ou gestuel, dans une scène mythologique ou cultuelle, on remarque que les dieux sont toujours représentés dans un mouvement qui va vers l'avant et vers le haut. Ces mouvements impliquent ainsi un « aller vers » l'espace. Main tendue devant, épée brandie, jambe fléchie en avant, taureau chargeant, etc. Les dieux sont donc réceptifs aux hommes ou au contexte qui les entoure en allant vers eux.

Dans tous les cas, la position choisie par l'artiste pour représenter le dieu doit permettre à celui qui regarde l'image de saisir tout de suite la symbolique évoquée. Il évoque à la fois la fonction que le dieu remplit, recevoir la prière d'un fidèle ou aller terrasser un ennemi, et le pouvoir auquel il se réfère : l'aspect amoureux ou guerrier d'Inanna ou l'aspect solaire ou justicier de Šamaš. Il incarne physiquement le dieu dont il est le disciple et fait ainsi directement référence au concept cosmogonique qu'il incarne.

Toutes les œuvres recensées dans cette catégorie sont postérieures à l'empire d'Akkad. Elles correspondent donc à la fin du III^{ème} millénaire. Cette datation s'explique par l'apparition tardive de l'anthropomorphisme des Dieux. Celui-ci est imputable, d'après Benoit (2003, p. 241), à l'incarnation des dieux par des humains dans leurs cérémonies, à l'image de celle du mariage sacré où la grande prêtresse personnifiait la déesse Inanna. La tiare à corne* symbolisait cette descente du divin dans l'humain. Il est donc fort probable qu'avant ces représentations anthropomorphiques, les dieux, ou les principes divins auxquels ils sont associés, aient été représentés par des motifs symboliques. Goff (1963) confirme cette hypothèse dans son analyse des symboles de Mésopotamie. Elle explique qu'à l'époque d'Uruk les dieux n'étaient pas encore personnifiés mais qu'il existait déjà des temples et donc des cultes. On trouve plusieurs types de symboles : astral, comme le croissant de lune ou le soleil ; terrestre, comme les plantes ou les animaux ; ou manufacturé, comme des armes ou des outils agricoles. Ils symbolisaient

« ... the generative force of nature » (p.88) et matérialisaient les dieux eux-mêmes, sur un plan théorique mais également pratique : « Très tôt dans la pratique religieuse s'est, semble-t-il, répandue l'idée que les symboles, ou certains objets rattachés aux dieux, pouvaient acquérir une forme de personnalité indépendante ou constituer une sorte de métonymie divine. » (Goff, 1963, p.811) Certains de ces objets, les armes principalement, dépassent donc la simple notion de symbole en devenant actifs dans la société; ils étaient nommés, loués et utilisés pour résoudre certains litiges au même titre que les dieux eux-mêmes. Les dieux et symboles figurés sur les œuvres sélectionnées sont la prolongation des croyances et l'incarnation humaine et matérielle de concept cosmogonique.

4.3.2. Position et mouvement représentant des hybrides



Figure 23- ICO 110 : sceau-cylindre, Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C), New-York, MET, n°55.65.5*

Dans cette catégorie sont rassemblées les pratiques de mouvement qui permettent d'identifier les êtres hybrides, mi-humains, mi-animaux. Ils représentent des génies, des démons ou des créatures fantastiques. Les génies avaient toujours un rôle protecteur, souvent contre les démons. On appelait l'un et l'autre *via* des incantations magiques, des sorts, et des amulettes. Les créatures magiques étaient souvent employées en tant qu'armes par les dieux et devenaient ainsi leur symbole. Il est impossible d'identifier tous les hybrides aussi efficacement que les dieux. Ils sont beaucoup trop nombreux et ont tous des caractéristiques, des rôles et des formes différentes (Joannès, *et al.*, 2001,

p. 347-349). On remarque des silhouettes à queues de serpent, certaines avec des ailes, d'autres avec des mains en forme de scorpions (ICO 110 et 160), des hommes à serres d'oiseaux (ICO 179 et 260) ou avec deux têtes de lions sur les côtés du visage (ICO 179). L'ICO 169 représente le poisson-chèvre, attribut d'Enki.

Il est intéressant de noter l'ingéniosité des représentations et l'accumulation d'appendices animaux greffés sur des corps a priori humains. On peut y voir une superposition de symboles, la créature intégrant chacune des caractéristiques des animaux qui la composent. L'iconographie 110 montre des hybrides aux mains en forme de scorpion, ailes ou pieds de serpent et parfois même des appendices aux apparences léonines. Ils sont toujours représentés dans des positions humainement irréalisables, ou très difficilement, par exemple les jambes enroulées entre elles à la manière de serpents (ICO 160) ou le tronc à 90 degrés des jambes, les bras écartés (ICO 260). Ces figurations font écho à certaines descriptions de fléaux naturels dans des récits de lamentation*. On y voit des caractéristiques humaines attribuées à des entités qui ne le sont pas. Par exemple, dans le texte 089, la catastrophe naturelle qui ravage la ville d'Uruk est décrite comme un monstre :

> TE 089
> 13. « A deluge dashing the hoe on the ground shall be invoked.
> 14. At its front war shall be a ... axe, at its rear it shall be a ...
> 15. Its overgrown hair shall be a harrow, its back shall be flames.
> 16. Its countenance shall be a malevolent storm that enshrouds heaven and earth.
> 17. The glint of its eyes shall be lightning that flashes far like the Anzû bird.
> 18. Its mouth shall rage -- a blazing fire that extends as far as the nether world.
> 19. Its tongue shall be an inferno, raining embers, that sunders the Land.
> 20. Its arms shall be the majestic Anzû bird that nothing can escape when it spreads wide its talons. »
> 21. « Its ribs shall be crowbars that let light pass inside like the sun's rays.
> 22. Knotted at both its hips shall be city-destroying slingstones.
> 23. Its great haunches shall be dripping knives, covered with gore, that make blood flow.
> 24. Its muscles shall be saws that slash, its feet those of an eagle.

On remarque ici que cette calamité présente autant de caractéristiques humaines que monstrueuses car elles sont décrites avec des cheveux, des yeux, une bouche, une langue mais brillant comme la foudre, crachant du feu, faisant pleuvoir la braise, etc. Cette tendance qui consiste à donner des attributs humains à des évènements naturels, comme peut-être ici une tornade, et des qualités animales à des corps humains sur les iconographies, est une façon de tenter de les maîtriser, d'en prendre le contrôle. Parce que ces phénomènes sont dangereux, justement incontrôlables et méconnus, les doter de caractéristiques humaines, même monstrueuses, permet à l'esprit humain de les comprendre, de les interpréter selon ses champs de perception et de diminuer ainsi la peur que leur contact suscite.

Ces figurations « inhumaines » marquent donc l'appartenance de ces créatures au monde magique, elles les distinguent des hommes et des dieux. Le corps humain est alors utilisé pour illustrer, par son altération, l'inhumain. L'aspect physique d'un être est ainsi représentatif de l'être lui-même. Il devient symbole signifiant dans le cadre d'une représentation iconographique.

4.4. Position et mouvement des animaux

Une autre catégorie d'œuvres concerne les figurations d'animaux dans des postures inhabituelles. Nous ne pouvons encore cerner clairement ces pratiques de mouvement. Il s'agit principalement de mouvements opérant des croisements entre les animaux et les humains, c'est à dire des mouvements anthropomorphiques pour les animaux et zoomorphiques pour les humains.

4.4.1. Zoomorphisme, ou les charmeurs d'animaux



Figure 24- ICO 017 : fragment de vaisselle, Culture de Gawra (3900-3200 av J-C), Goff (1965) fig 196.

Les œuvres les plus anciennes représentent un humain et un animal aux caractéristiques communes où l'homme est figuré avec les caractéristiques de l'animal qui l'accompagne sur l'image. Ces œuvres datent toutes de l'époque Gawra (3900-3200), sauf une de la période Uruk (3500-2900).

Dans les caractéristiques communes, l'iconographie 017 montre un homme à la tête allongée avec deux cornes, à côté de ce qui pourrait être un bélier, tête allongée également et deux cornes aussi. Les deux attitudes sont pareillement similaires, l'homme, une jambe levée, son poids légèrement vers l'arrière, l'animal, dressé sur ses pattes arrière. Tous deux blancs sur fond noir, une ligne noire les parcourant en leur centre. L'iconographie 016 figure un homme et un animal avec tous deux une protubérance à l'arrière de la tête. L'iconographie 018 est plus ambivalente. Elle représente un humain, une jambe fléchie devant, l'autre allongée derrière lui et ce qui semble être un immense serpent exécutant des huit et des volutes autour de la silhouette humaine. Le corps humain fait écho aux volutes du serpent par les courbes et par le trait qui les compose, une grande ligne épaisse et continue. Dans ces trois cas, le mouvement choisi et la forme des corps se synchronisent entre l'homme et l'animal. On ne peut savoir s'il s'agit d'une analogie née de la créativité de l'artiste ou de sujets réels qu'il observait; ce pourrait aussi être les deux.

L'amulette de l'époque Uruk (ICO 023) présente sur le recto un homme ithyphallique* aux bras ouverts et sur le verso un aigle aux ailes déployées. Si l'on fait tourner cette amulette, une illusion d'optique imbrique les deux silhouettes, créant un hybride. L'amulette en général est largement utilisée en Mésopotamie. Ce sont des « colliers de pierre à valeur magique, ainsi que des figurines ou des plaquettes portant une scène figurée et des scapulaires. [...] Les pierres magiques des amulettes n'ont pas comme seul effet de protéger contre les forces maléfiques ; elles ont aussi une valeur magique pour influencer positivement la vie quotidienne. » (Joannès *et al.*, 2001, p.42-43) Une telle amulette apporterait ainsi à celui qui la porte les caractéristiques de l'aigle. D'après Benoit (2003), l'aigle est le prédécesseur de l'oiseau Anzû, Dieu du ciel à l'époque Uruk (p.74) et attribut du Dieu Ningirsu aux dynasties archaïques, chargé de protéger et dominer les troupeaux (p.227)

Imiter certains animaux, ou les représenter sur un objet magique, serait pour eux une façon de s'approprier leurs caractéristiques, comme la force et la protection. Il est possible que des danses aient accompagné ces imitations ou que ces imitations aient elles-mêmes été symbolisées par des danses et des pratiques de mouvements. Chaque animal disposant d'une portée symbolique et d'une signification cosmogonique propre, il est également possible que leur imitation soit seulement un hommage qui leur était rendu et, par cette voie, un hommage au divin et au sacré, en général. Il est par ailleurs fort probable que ces figurations ne soient qu'une juste représentation de technique de chasse. D'après Benoit, la présence de la tête cornue et des trois doigts, comme sur l'iconographie 019, « préfigure le maître des animaux qui dompte le monde sauvage » (2003, p.187). Le maître des animaux peut désigner celui qui chasse ou apprivoise le monde sauvage.

4.4.2. Anthropomorphisme et animaux entremêlés



Figure 25- ICO 084 : sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Amiet (1958) fig 1012-1046*



Figure 5- ICO 068 : sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n°AO21119*

On retrouve un type de zoomorphisme dans les œuvres présentant des animaux entremêlés les uns aux autres avec des humains et des hybrides. Tous sont dressés sur leurs pattes arrière dans des attitudes parfois très humaines. Les humains ou hybrides glissés parmi eux ont souvent les deux bras écartés, posés sur les animaux environnants. Ils pourraient figurer le « maître des animaux » déjà évoqué dans la section danse (p.136). Leur position croisée les uns par rapport aux autres et la posture de leur corps, dressé sur leurs pattes arrière, la tête également rejetée en arrière, créent une impression globale de mouvement.

Ce type de représentation semble avoir été très à la mode à l'époque des dynasties archaïques, car plus de 20 représentations de ce type à cette période (ICO 084) ont été identifiées dans cette recherche. On retrouve principalement des lions et des cerfs, tous dressés sur leurs pattes avant, leurs corps se croisant et se cambrant vers l'arrière dans un mouvement possiblement giratoire. Certains parfois renversés sur leurs pattes avant, tête en bas, peut-être maîtrisés par l'animal d'à côté (ICO 170). Si c'est un cerf, tête en bas, il est fréquemment maîtrisé par un lion, si c'est un lion, alors il est le plus généralement maîtrisé par un héros. La littérature semble avoir toujours associé ces scènes à des animaux s'attaquant entre eux.

L'iconographie 068 diffère des autres représentations d'animaux. Elle représente deux félins face à deux cerfs, les quatre dressés sur leurs pattes arrière. Leur position semble

plus tenir de l'embrassade que de l'attaque, tout d'abord parce que l'inclinaison des quatre animaux est identique, répartissant ainsi parfaitement le poids entre les participants. Or, il est plus fréquent d'observer les prédateurs en position dominante. De plus, leur disposition sur l'image crée des croisements et des effets de symétrie, suggérant ainsi une esthétisation du moment représenté. Cette technique n'apparaît pas pour la première fois (voir p.144 et p.155) et semble plaire aux artisans des époques sélectionnées dans la présente étude. Ensuite, contrairement à d'autres représentations (ICO 071, 084), leur gueule n'est pas en position d'arracher le cou de leur victime. Par ailleurs, le premier félin a le museau fermé, posé sur celui du cerf, ce qui évoque davantage la tendresse d'un baiser que l'agressivité d'une attaque, et le deuxième a le museau également fermé, au niveau du cou du cerf, sans opérer de cassure sur celui-ci. Enfin, il est possible, mais non certain, que le lion soit ithyphallique*, ce qui ne semble pas être le cas sur les autres représentations.

D'autres singularités questionnent l'aspect agressif de ces représentations. Certains humains et hybrides sont placés à l'extérieur des animaux entremêlés et brandissent un pieu et une sorte de planche arquée. Ces armes peuvent paraître agressives sur certaines représentations (ICO 084, pl.78), beaucoup moins sur d'autres (ICO 084, pl.77) On retrouve ce type de pieu sur l'iconographie 088, œuvre de la même époque, où figurent des lions androcéphales avec une mouche géante sur leur dos. Des hommes hybrides encadrent la scène et tiennent des pieux dans les mains. L'hypothèse évoquée est que ces pieux et ces planches arquées seraient en fait des outils de construction. Il s'agirait alors d'une scène de construction dans laquelle des hommes érigeraient une statue ou exécuteraient un bas-relief à l'image de ces animaux entremêlés.

Enfin, l'iconographie 126 est elle aussi un peu étrange. Elle présente un homme hybride, accompagné d'un taureau androcéphale et d'un cerf, tous anormalement cambrés, se tenant par les mains/pattes. L'œil contemporain peut y voir une sorte de valse à deux, les corps semblant davantage aller l'un vers l'autre, comme pour

l'œuvre 88, que s'éloigner. Leur position anormalement cambrée et l'hybridation les font paraître surnaturels et les rapprochent ainsi du monde magique. Le parallélisme parfait des corps et l'impossibilité anatomique d'une telle position démontrent la représentation d'un moment *suggestif* et *esthétique*. Si cela renseigne sur les conventions artistiques de l'époque (symétrie, équilibre de l'image), il est plus difficile de comprendre la pratique de mouvement évoquée.

L'hypothèse de l'existence de rituels, et peut-être de danse, utilisant des animaux ou des imitations d'animaux pour illustrer les différentes forces cosmiques de l'univers peut être émise. Et si de telles danses n'existaient pas, ces représentations iconographiques attestent alors d'autant plus de la nécessité d'utiliser le corps en mouvement pour évoquer des principes spirituels et cosmogoniques. Il est alors signifié et signifiant, illustrant ici à la fois les relations entre chasseurs et proies et le jeu des forces cosmiques entre chaos et cosmos, vie et mort, agressivité et fertilité.

4.5. Pratique de mouvements dans les scènes de présentation



Figure 27- ICO 138 : sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 15419*



Figure 6- ICO 151 : sceau-cylindre, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, AO 2418.*

Cette catégorie concerne la pratique de mouvements lors des scènes de présentation[11]. D'après Benoit, on trouve des scènes de présentation datant de l'empire d'Akkad à la troisième dynastie d'Ur (2003, p.275). Ces scènes sont toujours constituées d'un fidèle

[11] Voir lexique.

en position de prière. Il est mené par la main, par son dieu personnel, devant une divinité supérieure ou un souverain assis. Le fidèle est toujours représenté une main levée ou les deux mains jointes. Le dieu et le roi, eux, ont toujours une main tendue devant, paume ouverte (ICO 131, 138, 148). Cette scène est très conventionnelle et ne dévie jamais de ce schéma. Une cinquantaine d'œuvres respectant toutes scrupuleusement ce schéma, sont répertoriées ici. À partir de la première dynastie de Babylone, la forme de la scène de présentation* est simplifiée pour ne conserver que le fidèle et le dieu ou le souverain.

Les deux mains jointes sont typiques de l'orant*, c'est-à-dire le fidèle qui prie. Cette position a donc un caractère religieux et cérémoniel. On retrouve ce geste jusqu'à l'époque néo-sumérienne où il est progressivement remplacé par le geste de la main droite levée ou parfois la main droite sous le coude. Plusieurs textes évoquent la « prière à la main levée ». Le premier, date du DA III. Il connecte le geste de la main levée avec le don de nourriture : « the bread for the Raised Hand (rituals) » (TE 003, v.118/267). Ici, la mention de la main levée est interprétée par le traducteur comme un rituel d'offrande* du pain. Ce pain pourrait être donné à celui qui tend la main. Ce type de geste (main levée) existait-il déjà à cette époque ou a-t-il évolué vers la « prière à la main levée » ? Aucune représentation de main levée dans un contexte religieux n'a été identifiée sur cette période.

Il existe cependant quelques textes, l'un datant de l'époque de Gudea et de la deuxième dynastie de Lagash : « because in my place of the Raised Hand prayers. you stood by me, and my enemies you put fully into my hands. » (TE 015, v.15, 16). Trois autres situés à l'époque Isin Larsa: « in my place of Raised Hand prayers » (TE 041, v.15), « in my place of Raised Hand prayers » (TE 042, v.10), « Ninlil, his mistress, at his making words beautiful, listened to his prayers, and was agreable to his Raised Hand entreaties » (TE 045, v.37,38, 39). Et enfin deux datés de la 1re Dynastie de Babylone :

TE 061
1. When you prepare the pure food offering,
2. When your pure hand touches the pure and the sanctified offerings,
3. When you touch the sacrifices,
4. When you articulate what you say from the heart,
5. When you pay respect, when you lift your pure hand (in prayer),
6. May Nanna, the king of heavens and earth, the lord, your good protective spirit, agree.

TE 075
4'. {munus]i-za-mu _suhur-la2_
en: Izamu, the kezertum priestess,
5'. mu-da-am-mi-qa-at
en: who well executes
6'. ni-isz _szu_ be-li-sza
en: the Raised Hand prayers of her Lord

L'utilisation de majuscules dans ces traductions laisse supposer que *la prière à la main levée* est le nom d'une prière en particulier. Le dernier texte 061 mentionne les concepts de pureté et de respect. Le geste de la main droite levée pourrait donc être un signe de respect envers la divinité à laquelle il s'adresse et la mention de la pureté poserait une condition à ce geste : la main doit être pure pour que le respect soit avéré et que la prière fonctionne. Le texte 045 mentionne également la prière à la main levée mais dans l'idée d'un accord de la part de celui qui reçoit la prière. Une telle convention confirmerait l'aspect requête de la prière à la main levée.

D'après Benoit (2003), le geste de la main levée remplace le geste des mains jointes sur les iconographies à partir de l'époque néo-sumérienne (p.271). Cette transition coïncide également avec l'apparition de la scène d'intercession, une variante de la scène de présentation* (ICO 151, 153). Une déesse mineure, le plus souvent la déesse Lama, accompagne le fidèle pour intercéder en sa faveur. Elle remplace ou s'ajoute à la divinité mineure qui accompagnait le fidèle dans les scènes de présentation. On la reconnaît car elle a toujours les deux mains levées en signe d'intercession. La déesse

Lama est celle que l'on retrouve le plus souvent dans ce rôle, elle est facilement identifiable à sa robe à volant et à sa tiare à corne*.

La quantité d'œuvres, principalement des sceaux-cylindres*, illustrant ces scènes de présentation, toutes identiques, démontre la ritualisation de ces moments illustrés. Or, les rituels en Mésopotamie sont particulièrement présents dans l'exercice de la vie religieuse et royale, ils sont extrêmement importants et nombreux. D'après le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès, *et al.*, 2001, p.727) : « Les gestes à accomplir sont étroitement définis et il suffit d'un manquement ou d'une erreur pour que la cérémonie soit affectée. » Le sens de ces gestes est donc particulièrement important, il prouve un rapport étroit, dans cette société, entre les actions menées sur la terre et leur impact sur le divin. Les scènes qui représentent un roi et non un dieu comportent donc également une importante dimension sacrée :

> « La fonction royale suscite d'innombrables rituels, liés au rapport privilégié que le souverain entretient avec les dieux, auprès desquels en même temps il représente la communauté, tandis qu'il tire une part de sa légitimité originelle du fait qu'il est l'interprète voire une incarnation du pouvoir divin. » (Joannès, *et al.*, 2001 p.727)

On retrouve ces pratiques cultuelles royales dans certains textes. Le texte 087 mentionne qu'il existait des places spécifiquement dédiées aux jugements : « The throne was not set up at its place of judgment, justice was not administered. » (TE 087, v.439) Sur les représentations iconographiques, la scène principale est toujours la même, alors que les autres éléments composant l'image sont, eux, très nombreux et très variés. Il faut considérer ces différences comme faisant partie du cadre de la scène principale. Ils sont moins importants mais font tout de même partie de la représentation et ont donc une importance symbolique dans la cérémonie figurée. Leur présence ne peut être anodine, elle résulte du choix de l'artisan qui reproduit la scène et a alors un impact sur le rituel et sur la signification de sa représentation. Les plus fréquentes et celles qui permettaient d'identifier des liens entre danse, érotisme et musique ont été retenues pour cette étude.

4.5.1.1. Avec Héros nu au mât*

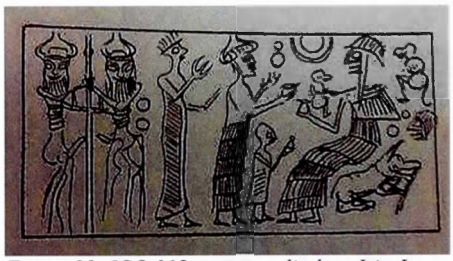


Figure 29- ICO 218 : sceau cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Matouš (1962) fig Ka 643 b

Ces œuvres datent de l'époque de l'empire akkadien et d'Isin Larsa. Déjà évoqués dans les scènes de danse, elles présentent deux personnes dans un même mouvement, de part et d'autre d'un mât (voir p.147). Ici se reconnaît le Héros nu*, souvent associé au héros Giglamesh et à son acolyte Enkidou. Ils ont le visage de face, les cheveux bouclés, la longue barbe et la tiare à corne* et tiennent le plus souvent un mât ou une lance, comme sur l'iconographie 109. Ils sont placés en miroir de part et d'autre d'un poteau très fin (ICO 218) et remontent à l'époque de la 1re dynastie de Babylone. Ce poteau pourrait être une sorte de lance annelée*, comme dans l'iconographie 109. Cette lance pourrait signifier le symbole du Dieu ou du roi présent dans la scène de présentation*. Dans ces scènes, les héros peuvent être seuls (ICO 109 et 219) ou à deux (ICO 218) et sont parfois ithyphalliques* (ICO 218 et 219). Sur l'iconographie 109, le sexe est visible mais pas en érection. Sur l'iconographie 162, les trois héros sont nus mais les organes génitaux ne sont pas visibles. De même, sur les scènes où il se bat, comme ICO 261 ou ICO 111 évoquées dans la catégorie danse, le héros est nu mais pas en érection.

Il est difficile d'interpréter le rôle que pourraient tenir ces héros. S'ils servent uniquement à représenter le dieu Enki ou le héros Gilgameš, leur mouvement peut alors figurer une forme de gestus symbolique. Le sexe en érection associé aux flots jaillissant et aux eaux douces véhiculerait des valeurs de fertilité. Dans un deuxième cas, s'ils représentent des champions, comme dans l'iconographie 035, alors leur présence dans une scène cultuelle impliquerait une ordalie* ou un défi prêt à être relevé (voir p.146).

4.5.1.2. Avec petit homme en demi-plié



Figure 30- ICO 134: sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Newell,et Osten, (1934) fig 177.*

Neuf sceaux-cylindres* figurant une petite silhouette positionnée en demi-plié dans le cadre d'une scène de présentation* ont été répertoriés. Les demi-pliés sont toujours effectués par des silhouettes masculines, à une échelle plus petite que les autres personnages de l'image. La position demi-pliée, déjà évoquée en 0, suppose une forme qui monte et descend, s'élargit et se resserre. Cette position ne peut être une posture statique et suppose que le personnage est en mouvement.

Cette figure est parfois représentée flottant dans l'image, sans réellement être intégrée au cadre de représentation (ICO 134, 214, 236, 251). Ce n'est pas le cas de tous les autres éléments accompagnant les scènes de présentation. Par exemple, sur les iconographies 127 et 128, un musicien, lui aussi à une échelle réduite, est intégré à la scène, assis au niveau du sol ou sur une chaise. Le fait de flotter dans l'image donne au petit homme en demi-plié une portée symbolique. On ne sait s'il était présent dans la scène d'origine mais, dans tous les cas, il devait être important qu'il figure dans la reproduction de celle-ci. Auerbach (1994) parle des « bow-legged dwarf » comme de motifs secondaires ou d'éléments décoratifs agencés dans l'image selon des principes esthétiques. « Motifs in seal generally derived their meaning and function in association with the otherfigure with wich they tipically appareared in scene » (p.202). Il conviendrait alors de les analyser en tant que motifs supplétifs symboliques de la scène principale ainsi représentée et non comme la représentation d'une pratique de mouvement courante lors des scènes de présentation.

Le petit homme en demi-plié est toujours nu, ou simplement doté d'une ceinture, mais il est aussi parfois représenté en érection. Cet ithyphallisme* est assez fréquent dans les œuvres, comme déjà décrit pour les héros nus (voir p.189), que ce soit sur une amulette (voir p.182), dans certaines scènes d'animaux entremêlés (voir p.184) et bien sûr dans des scènes de sexualité (voir p.162). Il est également très fréquemment accompagné d'un singe (ICO 134, 171, 234, 251) qui lui aussi flotte souvent dans l'image, en position accroupi. Le petit homme a généralement les bras positionnés comme s'il jouait du luth, même lorsque celui-ci est absent. Ces représentations font écho à l'iconographie 190 évoquée p.141. Deux petits hommes, possiblement nus et jouant du luth, accompagnent deux femmes et trois singes.

L'iconographie 180 peut également être mise en lien avec les hommes en demi-plié. Elle représente un homme avec une tête de démon, une poitrine sans téton, en demi-plié, une main levée, l'autre repliée sous la poitrine comme certains dans les scènes de présentation (ICO 134, 228, 233). Son sexe est apparent mais pas en érection. Cette représentation correspondrait au démon Humbaba[12]. Le rapport avec le petit homme en demi-plié est assez flou et ne tient que par la position adoptée. D'après Auerbach (1994) une association automatique de ces deux figures est à exclure puisque sur toutes les représentations de l'homme en demi-plié celui-ci a un visage humain, souvent orienté de profil (p.225). On aurait néanmoins retrouvé des masques de Humbaba sur le site de Tell Rimah (Joannès *et al.*, p.397), il serait donc possible qu'un des performeurs effectuant la danse en demi plié porte l'un de ces masques. La fréquence des motifs de l'homme en demi-plié en fait un symbole important mais qui reste pour l'instant peu compréhensible. Il pourrait représenter un fantassin chargé de divertir les foules, selon l'interprétation de Collon (2003, p.99).

[12] Voir annexe D, Guide des divinités.

4.5.1.3. Avec de petites femmes (nues).



Figure 31- ICO 262 : sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), New-York, MET, n°1984.383.13*

De petites femmes, nues, ou simplement vêtues d'une jupe ou d'une ceinture, et qui rappellent elles aussi les femmes nues dansant à deux entourées de singes et d'hommes en demi-plié sur ICO 190, sont souvent représentées dans les scènes de présentation. Elles ont la particularité d'être toujours de face, comme les figurations de la déesse Inanna/Ishtar. Elles sont parfois à plus petite échelle que les autres personnages et ont toujours les pieds joints ou en première position (ICO 231, 232, 237, 239, 249, 262). La position de leurs bras laisserait supposer qu'elles ont également toutes les mains jointes. Néanmoins, parfois, l'image est ambiguë et elles pourraient alors plutôt avoir les mains sous les seins (ICO 262, 249, 231).

Contrairement aux silhouettes masculines en demi-plié, elles ne flottent jamais dans l'image. Même lorsqu'elles sont plus petites, elles sont toujours ancrées au sol ou sur un podium (ICO 031 et 257). Ce podium d'ailleurs confère tout de suite une dimension plus imposante à leur présence. Tout comme le petit homme en demi-plié, elles peuvent également être accompagnées d'un singe. (ICO 249, 257, 259)

La littérature n'aide pas vraiment à comprendre le rôle de cette petite figure. Benoit (2003, p. 102), mentionne l'existence d'une « pseudo déesse nue d'inspiration levantine » qui pourrait y correspondre. Le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.*, 2001) mentionne à la rubrique musique l'existence de « femmes nues sur les scènes cultuelles des plaquettes de terre cuite ou des sceaux-

cylindres* au tout début du II^{ème} millénaire » tenant des « petits tambourins » (p.546). Malheureusement, aucune des petites femmes nues représentées sur les scènes cultuelles recensées ici ne tient un tambourin. S'il y en a bien un sur l'iconographie 098, bas-relief représentant le corps d'une femme nue tenant un tambourin, et sur la scène de sexe et de musique (ICO 205) (voir p.155), seules des figurations d'homme avec des luths et de femmes avec des tambourins, mais pas de petites femmes, ont été identifiées.

Le singe n'apparait seul que sur deux documents (ICO 246 et 177), sinon il est toujours accompagné d'une petite femme nue ou d'un petit homme en demi-plié. Seule l'iconographie 190 les représente tous les trois. Comme expliqué p.143, le singe était un animal exotique utilisé pour amuser les foules sur la place publique. Dans cette même section avait été évoquée l'existence de danse féminine en place publique. La petite femme nue, le petit homme en demi-plié, le luth, le tambourin et la présence d'un singe, thèmes apparemment récurrents de l'art mésopotamien, se rejoignent ainsi tous dans le contexte du divertissement en place publique et dans celui de la scène de présentation*. Se pose alors la question de leur présence dans des scènes cultuelles extrêmement ritualisées. Ici, leur rôle paraît dépasser celui du pur divertissement et devenir porteur de symbole, ritualisé dans le contexte de certaines cérémonies. Leurs fonctions étaient-elles uniquement divertissantes ? Avaient-ils également un rôle au sein du temple ou dans certains rituels ? Le chapitre suivant tentera d'apporter des réponses.

4.6. Pratique de mouvement collectif

Les œuvres de cette section relèvent de plusieurs époques et sont présentées sur différents types de supports. Toutes évoquent plusieurs personnes engagées dans un même mouvement.

4.6.1. Geste de prière

Les images de la présente sélection sont proches de celles évoquées dans la section *rondes et processions* (voir p.149) qui représentaient également des pratiques de mouvements à plusieurs. Leur différence tient au contexte spirituel ou cultuel ici confirmé.

Après les gestes de mains d'une ou deux personnes dans des scènes de présentation, ce sont maintenant ces mêmes gestes, mais effectués dans un tout autre cadre et par plusieurs personnes en même temps, qui se révèlent ici. Les deux types de geste, mains jointes ou mains levées, correspondent respectivement au style sumérien (présent au DA et à l'époque néo-sumérienne) et akkadien (deuxième millénaire). Ce changement pourrait correspondre à l'évolution du geste de prière des mains jointes vers la main droite levée dans les scènes de présentation.

4.6.1.1. Mains jointes



Figure 32- ICO 075 : plaque votive, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 2345

Le mouvement des mains jointes à plusieurs ne se retrouve que sur des œuvres datant du DA, aux silhouettes parées de kaunakès* (ICO 061, 066, 075). Ce pagne est plus court, agrémenté d'une rangée de franges s'il est porté par des serviteurs. On le retrouve aussi sur les scènes de banquet du DA vues en 0 (voir p.138). Il est possible que les

officiants de cultes soient représentés avec le crâne rasé (ICO 075) tandis que les autres ont une barbe à étage (ICO 061, 066). Sur l'iconographie 075 ils sont tous orientés dans la même direction, le plus grand représentant l'officiant principal. De telles figurations rappellent les petites statues d'orants* sumériens en position de prière qui seront évoqués plus loin. L'iconographie 066 semble représenter une scène de banquet : les deux personnages aux mains jointes sont orientés en direction d'un lion. Ils pourraient être des serviteurs, comme la figure du dessus. Dans ce cas, cela signifierait que le geste des mains jointes n'est pas uniquement réservé à la prière mais correspondrait également à une position d'humilité, de respect ou de dévouement à quelqu'un de plus haut placé.

4.6.1.2. Main levée



Figure 33- ICO 220: sceau-cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2153*

Les prières collectives aux mains levées sont moins homogènes : scènes de cultes similaires aux scènes de présentation (ICO 217) et processions dans des contextes cultuels ou agricoles, voire de construction, se côtoient.

L'iconographie 220 présente une procession de quatre figures à la main levée en direction d'un héros nu sortant des eaux jaillissantes. La paume de leur main est tournée vers eux et non vers l'avant, contrairement aux autres œuvres. Cette position est habituellement propre aux dieux dans les scènes de présentation. Au deuxième étage

de cette même œuvre figurent cinq silhouettes à la main levée en direction de deux lions qui se font face, un cube flottant au-dessus de leur main. Cette configuration rappelle l'iconographie 067 datée du DA qui, bien qu'ancienne, montre une procession de silhouettes, un cube au-dessus de leur main levée, toutes se dirigeant vers un monticule triangulaire. La représentation ne permet toutefois pas d'interprétation précise pour le moment, l'hypothèse émise pourrait être celle d'une scène de construction.

L'iconographie 267 présente trois figures orientées en direction d'un totem et d'une étoile. Elles ont toutes la main droite levée. L'œuvre a été découverte dans la région du Levant et, en effet, bien que les figures représentées soient très différentes des autres œuvres recensées, elle a été conservée dans cette étude car elle démontre que le geste de la main droite levée n'est peut-être pas uniquement lié à la Mésopotamie mais pourrait avoir eu une connotation plus universelle à cette époque.

L'iconographie 130 est un peu différente. On y retrouve le geste de la main levée, rituel de prière présent dans presque toutes les scènes cultuelles, mais, derrière cette silhouette, apparaît un énorme tambour frappé par deux batteurs et surmonté d'une petite silhouette de femme (sans doute une statue divine annonçant le caractère sacré du tambour). Le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.*, 2001) confirme l'existence d'un tel tambour : « Les représentations figurées montrent l'existence dès la fin du III^{ème} millénaire, d'un grand instrument circulaire d'environ un mètre de diamètre, frappé à mains nues par deux batteurs » (p.546). En conséquence, contrairement aux processions aux mains jointes, celles avec la main levée ne semblent pas représenter une pratique de mouvement spécifique.

Encore une fois, aucun texte ne vient corroborer l'existence de processions ou de mouvements collectifs pratiquant l'un des deux gestes évoqués. Ceux cités dans la sections *rondes et processions* (voir p.149) évoquaient la présence de chemin de procession et de lieux spécialement dédiés aux déplacements ritualisés. D'autres,

associés aux scènes de présentation (voir p.185), mentionnaient la « prière à la main levée » mais exécutée par plusieurs personnes dans un même moment.

4.6.2. Défilés et parades

En revanche, le texte 095, déjà mentionné plusieurs fois, décrit bien les défilés menés en l'honneur d'Inanna. Il n'y a pas ici nécessairement de geste commun mais un mouvement de foule, rassemblée dans un même but, et se déplaçant dans une même direction. Ici, la traduction anglaise et la traduction française ont été conservées :

> TE 095
> 33. Ses têtes noires défilent jusque sous ses yeux ;
> 34. ceux qui ont un *alǧar* d'argent,
> 35. jouant pour elle de leur instrument,
> 36. défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (trad. Attinger)

> 35-40. Making silver *alǧar* instruments sound for her, they parade before her, holy Inanna. I shall greet the great lady of heaven, Inanna! Making holy *ub* and holy *lilis* drums sound for her, they parade before her, holy Inanna. I shall greet the great lady of heaven, Inanna! Beating (?) holy *balaĝ* and holy *lilis* drums for her, they parade before her, holy Inanna. (trad. Attinger)

Les mots *parade* ou *défilent* apparaissent dans les deux versions plus d'une vingtaine de fois. Tous les protagonistes qui participent à la célébration défilent devant Inanna. Ces parades semblent s'étaler sur plusieurs jours ; elles ont une fonction de présentation car chaque groupe doit défiler devant la déesse et se présenter à elle pour la saluer. Aucune indication en revanche sur la forme du défilé lui-même mais il implique un mouvement de foule, dans une même direction, avec des performeurs et de la musique.

De nombreux instruments sont identifiés lors d'un défilé. Ci-dessous la traduction de Pascal Attinger, qui ne marque pas de différence probante avec la traduction anglaise de l'ETCSL :

TE 095
35. Ceux qui ont un *alğar** d'argent (pur), jouant pour elle de leur instrument
36. défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux.
38 Jouant pour elle sur des tambours et des timbales en argent (pures),
39 ils défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux.
41. ...-ant sur des balag et des timbales en argent (pure),
42 ils défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (trad. Attinger)

204-207. Nous le chœur, voulons le (le roi) faire exalter par des aèdes (genre de chanteurs) dans un chant plongeant le cœur dans l'allégresse en s'accompagnant d'instruments de musique qui..., de l'*alğar** à la voix suave, l'ornement du palais, et de la lyre, source de joie pour l'humanité. (trad. Attinger)

Ici, les instruments font partie intégrante des défilés et processions en l'honneur de la déesse ainsi que de la cérémonie d'intronisation du roi à la fin du récit. Ils sont donc partie prenante des rituels mis en place lors de ces cérémonies. À la manière des armes des dieux, chaque instrument est personnifié, tout aussi, voire plus important que les musiciens eux-mêmes.

S'ajoute la présence d'une corde à sauter, peut-être un jeu ou une démonstration acrobatique :

TE 095
66. Competing with skipping ropes of (?) coloured cords for her,
67. they parade before her, holy Inanna. (trad. ETCSL)

64 Rivalisant par la corde à sauter aux fils multicolores,
65 *elles* défilent devant la splendide Inanna, jusque sous ses yeux. (trad. Attinger)

Le jeu semble apparemment exécuté par des femmes. La notion de corde et de compétition pourrait évoquer les œuvres iconographiques où figurent des hommes aux positions instables suggérant la pratique de défis à deux. Le pronom « elles » sous-entend que ce jeu est pratiqué par des femmes, en écho aux femmes jouant sur la place publique mentionnées au tout début de cette analyse en 0.

Le défilé serait donc un rassemblement de performeurs, tous assurant une fonction ou une spécialité différente. Accompagnés de musique, ils doivent défiler pour la déesse Inanna à l'occasion de la célébration du Rituel du Mariage sacré. Le mot *danse* n'est pas présent et on ne peut garantir la présence de mouvement dansé officialisé comme tel lors de ce rituel. En revanche, il est possible d'affirmer que ce texte décrit une pratique spectaculaire de mouvement : des êtres humains se déplacent, dans un mouvement d'ensemble, tous dans la même direction, en accomplissant des prouesses physiques, en jouant de la musique et en portant des vêtements caractéristiques de l'occasion. Ce défilé est assurément sacré car en l'honneur d'une déesse et selon une ritualisation précise. La richesse des détails donne aussi à penser que ce défilé était préparé et se donnait en un lieu, en un temps et de façon particulière.

4.7. Pratique de mouvements individuels

Cette partie présente des pratiques de mouvements exécutées par une personne seule, dans un cadre religieux ou cultuel.

4.7.1. Geste de prière

Ici, on ne trouve que des statues ou des bas-reliefs représentant un personnage seul réalisant un geste avec ses mains. Deux types de gestes ont été repérés : les mains jointes et les mains sous les seins. Il est intéressant de constater qu'aucune statue ne présente une main levée, même dans les œuvres plus tardives. L'iconographie 180 (voir p.150) fait exception. Elle représentant le démon Humbaba avec une main levée. Il paraît possible que le geste des mains jointes soit alors demeuré dans les usages pour exprimer la dévotion ou le respect à un dieu, et ce bien que les scènes de présentation aient introduit le geste de la main levée à partir du deuxième millénaire.

4.7.1.1. Personnage habillé aux mains jointes



Figure 34- ICO 077: statuettes, DA III (2600-2340 av J-C), Chicago, OIC, n°A11441



Figure 7- ICO 146: Statue, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n°AO 3

Dans les représentations de personnages aux mains jointes, il convient de distinguer les personnages habillés de ceux qui étaient nus et pour les statues habillées, deux typologies caractéristiques se dégagent.

Tout d'abord, un style typiquement sumérien (œuvres datées des dynasties archaïques II et III) qui figure des orants* (ICO 056, 064, 065, 077, 080, et 082). Ils portent généralement le fameux kaunakès* et leurs yeux sont souvent larges et ronds, taillés dans une pierre précieuse, le plus souvent en lapis lazuli. D'après Benoit (2003, p. 219), les yeux ainsi exorbités donnent un caractère extatique aux statues qui correspondrait à leur fonction. Les statuettes d'orants* étaient « déposées dans des sanctuaires » et devaient « assurer une présence constante du fidèle auprès de la divinité. »

Puis, un style plus typiquement akkadien, dans des œuvres datant principalement de l'empire d'Akkad et de l'époque néo sumérienne (ICO 140-150, 194 et 196). Ces statues représentent principalement des personnages royaux. On retrouve, entre autres, le roi Gudea, figuré sur plusieurs de ces statues (ICO 144, 145, 146, 147) et ses fils Ur-Ningirsur et Ur-Baum (ICO 149, 150). Les statues sont grandes et sculptées en diorite, pierre riche et solide qui permet l'intégrité et la permanence de l'image du souverain.

Elles sont aussi très détaillées, dans la musculature du souverain, dans le détail de la coiffe et des mains. D'après Benoit (2003), la figuration de Gudea les mains jointes montrait sa dévotion à l'égard des dieux (p.246). Ces statues auraient ainsi rempli une fonction dans la propagande, la commémoration, voire la divinisation des rois.

Certaines œuvres diffèrent légèrement : les iconographies 182 et 184 représentent des femmes assises sur ce qui pourrait s'apparenter à un trône, vêtues de robes à volants évoquant celle de la déesse Lama dans les scènes de présentation ; les iconographies 078 et 079 représentent pour leur part des clous de fondation, utilisés dans les rituels de constructions : « Les clous de fondation avaient pour mission de garantir sa durée (au temple) et de maintenir dans le monde souterrain les forces mauvaises qui pouvaient en sortir. » (Benoit, 2003, p.279)

4.7.1.2. Personnages nus avec mains jointes



Figure 36- ICO 258 : objet moulé, Babylone I (1792-1595 av J-C), Toronto, ROM, n°ROM2007_9147_1

Les représentations de ce geste par des personnages nus sont le plus souvent des femmes sur des bas-reliefs, excepté l'œuvre 086 qui figure une statuette de cuivre d'homme nu. Parmi les femmes, certaines portent des bijoux et des coiffures complexes (ICO 258 et 92), d'autres sont entourées d'une arche (ICO 92, 93 et 258) similaire aux bas-reliefs mettant en scène des couples vus sur ICO 202 (voir p.159). Deux documents

présentent des femmes habillées aux caractéristiques similaires à celles des femmes nues, telle l'iconographie 093 montrant une femme à la coiffure complexe et vêtue d'une robe laissant une épaule nue. Cette nudité peut être rapprochée de la catégorie suivante de *femmes aux mains sous les seins*, ainsi que des petites femmes nues illustrées sur les scènes de présentation.

Considérant l'utilisation des orants*, des statues de rois ou des clous de fondation, il semble qu'il ait été important de manifester sa dévotion aux dieux pour s'assurer leurs faveurs et leur protection. Invariablement, le geste des mains jointes est choisi pour représenter cette dévotion.

4.7.1.3. Femmes aux mains sous les seins

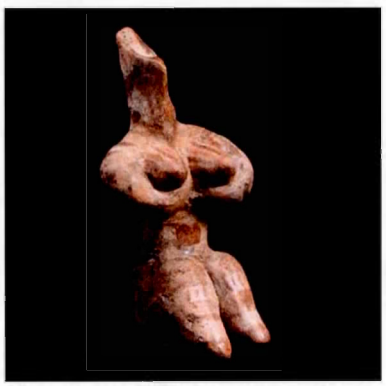


Figure 37- ICO 009: statuette, Culture de Halaf (6200-5700 av J-C), Toronto, ROM, n°ROM2007_9131_1



Figure 8- ICO 250: Objet moulé, Babylone I (1792-1595 av J-C), Jerusalem, IM, n°75.43.127

Il s'agit ici d'un tout autre type de geste, déjà brièvement évoqué sur les figurations de petite femme nue : les mains sous les seins. Les œuvres figurant ce geste s'étalent sur une très large période, de l'époque Halaf à la 1ère dynastie de Babylone. Elles représentent toutes, sans exception, des femmes que l'on retrouve sur des statuettes et sur des bas-reliefs.

Les idoles de l'époque Halaf (ICO 009) mettent l'accent sur les marqueurs de la féminité : les fesses, les seins et les cuisses. D'après Benoit (2003), elles représentent la « fécondité du principe créateur » (p.181). En effet, même sur des œuvres plus récentes, on retrouve la mise en valeur, voire l'exagération des attributs féminins (ICO 199 et 250). Trois œuvres se distinguent dans la sélection, représentant des femmes avec des colliers à étages (ICO 096, 199, 250) que l'on retrouve encore sur d'autres bas-reliefs de femmes aux mains jointes (ICO 100 et 258).

Les points communs constants à cette sélection, au-delà du geste des mains sous les seins, sont la nudité et le genre féminin. Dénominateur commun également aux petites femmes nues des scènes de présentation. Aucun texte ne permet ici de comprendre le rôle de ces femmes nues. Quelle était donc la fonction de ces femmes nue parée de bijoux ? S'agit-il toujours des mêmes ? Pourraient-elles être assimilées à des prêtresses dont la nudité ferait partie intégrante de la fonction? Cette interprétation est remise en question par l'iconographie 190 qui ne semble pas appartenir à un contexte cultuel. Par ailleurs, la nudité en général n'est pas propre au genre féminin, elle semble également concerner les héros et les petits hommes en demi-plié. Que signifie cette nudité ? Quelle valeur porte-t-elle à cette époque ? Est-elle sacrée, érotique, les deux, ni l'un ni l'autre?

4.7.2. Lamentation

Aucun texte répertorié ne vient corroborer l'existence de pratiques de mouvements individuels tel qu'évoqué. En revanche, plusieurs évoquent l'existence d'une pleureuse, chargée de se lamenter suite à un désastre ou une guerre. Ce type de récit était très en vogue au II^{ème} millénaire[13], il raconte en détails la catastrophe survenue et le désarroi dans lequel la ville et ses habitants se retrouvent. La pleureuse est celle qui se lamente

[13] Voir Annexe C, Guide des évolutions de l'art.

sur la place publique et élève cet état général de désespoir à son climax. Il n'est jamais mentionné une quelconque nudité, en revanche les pleurs s'accompagnent parfois d'un tambourin :

> TE 053
> 4. I am the one who would carry your tears! Your tears do not cease, my heart is not assuaged.
> 5. Because of this, the lamenter is at the ready (and) does not sleep.
> 6. Like the dagger-wielding ecstatic, (s)he does not approach?.
> 7. Like the changing pi-li-pi-li, (s)he went along(?) the public square.
> 8. The maiden(?) lets her hair hang loosely backwards. A good [...]
> 9. ... began to wail ...
>
> TE 086
> 82. She approached the lord for the sake of his house - bitterly she weeps.
> 83. She approached him for the sake of his devastated city -- bitterly she weeps.
> 84. She approached him for the sake of his devastated house -- before him she makes its bitter lament.
> 85. The woman, after she had composed her song (?) for the tearful balag instrument,
> 86. herself utters softly a lamentation* for the silent house:
>
> 299. the woman tears at her hairs as if it were rushes
> 300. She beats the holy ub drum at her chest, she cries "Alas, my city. »
> 301 her eyes well with tears, she wept bitterly

Les déplacements, l'utilisation d'instruments et la composition d'une chanson suggèrent une ritualisation de l'évènement. Ils supposent également que la pleureuse devait maîtriser le chant et de la musique, arts apparemment essentiels dans la société mésopotamienne. Deux textes évoquant des rites perdus mentionnent la disparition des mélodies et humeurs que véhiculaient les instruments :

> TE 087 (lamentation* pour Ur)
> 436. In its sacred place (?) the tigi, šem and ala instruments did not sound.
> 437. Its mighty tigi ... did not perform its sacred song.
>
> TE 089 (lamentation* pour Uruk)
> 16. May he make the ub and ala drums resound grandly for you.
> 17. May the tigi sound sweetly for you, and may the zamzam play for you.

18. May they play ... on the tigi for you,
19. expressing your prayers and supplications before you

Chaque instrument, associé à un adjectif, donne une idée de sa sonorité et ainsi de sa fonction. Les descriptions font partie de leur personnification. Ainsi, *l'alğar**, un instrument à cordes, dispense une voix suave, tandis que la lyre, instrument à cordes également, semble plutôt source de joie. Le *ub et al.a drum* sont des instruments à percussion : « les termes sumériens ALA, LILIS et UB, les tout premier dans la musique sumérienne, pourraient correspondre au grand tympanum, à la cymbale et au tambourin » (Joannès, *et al.*, 2001, p.546). Ils sont dits « résonner puissamment ». Le *tigi* est plus complexe, il sonne tantôt puissamment (*mighty*), tantôt mélodieusement (sweetly). D'après Spycket, dans *La musique instrumentale mésopotamienne* (1972), le *tigi* serait à la fois un chant et un instrument mais « difficile à cerner » (p.184). N'étant pas mentionné dans le *Dictionnaire de la civilisation Mésopotamienne* (Joannès *et al.,* 2001), on ne sait pas à l'heure actuelle de quel type d'instrument il s'agit. Les instruments permettent donc d'exacerber les émotions selon les besoins du rituel.

Le texte de la descente aux enfers d'Inanna (TE 080) évoque ~~lui~~ la perte de la joie et les lamentations* d'Ereškigal, déesse du monde des morts, qui est seule, sans partenaire, sans désir, ni amour. Son corps est flétri de ces absences, parfaite réplique de son état :

TE 080
231. Ereškigal, is lying there.
232. Her holy shoulders are not covered by a linen cloth.
233. Her breasts are not full like a cagan vessel.
234. Her nails are like a pickaxe (?) upon her.
235. The hair on her head is bunched up as if it were leeks.
236. When she says "Oh my heart,"
237. you are to say "You are troubled, our mistress, oh your heart."
238. When she says "Oh my liver,"
239. you are to say "You are troubled, our mistress, oh your liver."

Cette section sur les pratiques de mouvements cultuels est vaste et finalement assez hétérogène. Elle présente des figurations fictives de concept divin ou cosmogonique dans la représentation de dieux, de créatures magiques et d'animaux entremêlés ; des scènes cultuelles ritualisées, comme les scènes de présentation, les scènes de prière et certaines célébrations. Chacune des pratiques religieuses s'accompagne - d'après ces œuvres - de tout un répertoire de gestes ou de déplacements précis et codifiés. Leur contexte symbolique n'est pas toujours connu mais l'on sait en revanche que les gestes et les mouvements participent de la vision homologique du monde des mésopotamiens (voir p.51). Selon ce principe, l'hypothèse que ces gestes soient la représentation d'un fondement cosmique et divin, et par la même son incarnation immédiate dans le temps du rituel, peut être posée et sera traitée dans le prochain chapitre.

Enfin, il apparaît également dans cette catégorie que le mouvement peut également naître d'une émotion. Non plus la joie, comme dans les deux premières (voir p.138 et p.141), ou liée à la maturité sexuelle d'Inanna (voir p.153), mais aussi la tristesse et la colère, telles les lamentations* de la déesse Ereškigal lors de *La descente aux enfers* (TE080). Le mouvement qui surgit est alors concrètement source de souffrances. Cette simultanéité constante entre émotion et réaction physique peut être signifiante de leur conception de l'être et de leur rapport au mouvement pour lui-même, sans ritualisation. Cette piste sera également explorée en fin de recherche.

Différents gestes de mains (jointes, levées, sous les seins, etc.) sont avérés dans des contextes de scènes de prière et de présentation où ils symbolisent les diverses relations qui réunissent les humains entre eux et les humains avec les dieux. Les scènes de présentation, dont la forme varie rarement, présentent une grande variété de motifs d'accompagnement. Parmi eux figurent certains performeurs, comme les porteurs de mâts, souvent placés de chaque côté de celui-ci, en miroir, les lutteurs, les petits hommes en demi-pliés et les petites déesses nues. Singes et musique sont également fréquemment représentés. Des pratiques collectives de mouvement ont par ailleurs été

recensées : mouvement de foule dans le cadre d'une célébration, file de personnages dans une même direction et dans une même position et, enfin, représentation de symbole par l'agencement de plusieurs personnages ensemble. Toutes ces données témoignent de l'existence de pratique de mouvement dans un cadre cultuel.

D'un autre côté, l'analyse de formes et pratiques de mouvements érotiques renseigne sur les habitudes amoureuses et sexuelles de cette société. Trois types de pratiques sexuelles ont été identifiées : celles exécutées dans un lit et suggérant une union affective et charnelle entre les partenaires ; celles accomplies dans un lit également mais dans le cadre d'un rituel ; et celles vécues dans le cadre divertissant d'un cabaret par exemple, sans connexion affective apparente entre les partenaires. Ce troisième type de pratique présente une grande variété de mouvements et s'accompagne souvent de musique ou de boissons. Un mouvement d'enlacement, platonique, symbolise par ailleurs de façon plutôt formelle l'union civile ou spirituelle entre un homme et une femme. Pour terminer, deux images de silhouettes aux jambes écartées, dont la symbolique de la position reste incertaine pour l'instant, pourraient être associées à la fécondité ou à l'accouchement ou, plus simplement, au « centre » du corps et donc au lieu de création.

À ces deux pratiques de mouvements, cultuelles et érotiques, s'ajoutent celles présentant des mouvements dansés divertissants. Certaines scènes de boisson, comme les banquets et les cabarets, suggéreraient l'existence de mouvements libres et spontanés, toujours accompagnés de musique. Cette hypothèse est confirmée par certains textes. Les femmes nues, dansant probablement ensemble et face à face, rappellent les petites déesses nues présentes sur les scènes de présentation. Elles seraient associées aux hommes en demi-plié jouant du luth et aux singes en tant que bouffons ou performeurs professionnels chargés de divertir les foules sur la place publique voire, peut-être, pendant les scènes de présentation. Plusieurs images ont également allégué de l'existence de pratiques de mouvements exécutés à deux, en interaction, évoquant ainsi une forme de lutte ou de défi d'équilibre.

Suivant les données collectées, il a ainsi été possible d'identifier différentes pratiques cultuelles, érotiques et dansées ayant cours en Mésopotamie et de répondre à la troisième sous question de recherche. En dissociant ces pratiques de mouvement certains thèmes communs ont émergé. Parmi eux, le lieu du Cabaret qui, à travers la représentation de danses et de musiques, crée un lien entre certaines scènes de sexe (ICO 205) et de divertissement (ICO 044, 045), les singes, les femmes nues et les petits hommes en demi-plié étant présents autant dans un contexte de divertissement en place publique (ICO 190) que dans les scènes de présentation. Le tambourin, qui apparaît dans une scène de sexe (ICO 205) et sur une statue (ICO 098), pourrait être associé aux femmes nues sur les scènes de présentation (Joannès et al, 2001, p.546) car il est toujours tenu par une femme, nue le plus souvent. L'ithyphalisme se retrouve sur les héros nus au mât (ICO 218), sur les petits hommes en demi-plié (ICO 214, 230) et sur les animaux entremêlés (ICO 068, 126, 243). La pratique de mouvement à deux, symétrique et en interaction, se retrouve également dans un contexte de Cabaret, dans le symbole de la jarre (ICO 046) notamment, et dans un contexte de scène administrative officielle, royale ou militaire (ICO 221). Enfin, le swastika, un motif ancien, apparaît souvent sur les vieux documents. On le retrouve sur les rondes de Samara (ICO 003, 004, 005), lors d'une procession de l'époque Uruk (ICO 021) et dans les amas de corps du DA (ICO 041, 069). Ces connexions donnent des pistes pour répondre à la question de recherche et ainsi identifier les liens qui unissent la danse au sacré et à l'érotisme en Mésopotamie.

CHAPITRE V.
DISCUSSION

The Ancient dance replicates the motion of the cosmos in ways that reflect human experience from the most ephemeral sexual joy to the deepest spiritual wisdom... Dance is a microcosm of human experience... (Deagon, 1996)

Le but de cette étude est de comprendre ce qui, fondamentalement, connecte les concepts d'érotisme et de sacré à la pratique de danse en Mésopotamie. Le chapitre IV aura permis de recenser les différentes pratiques de mouvement dans des cadres dansés érotiques et cultuels. En cela, il a répondu aux trois premières sous-questions de recherche (voir p.29).

Ce chapitre V tentera lui d'approfondir les thèmes communs aux différentes catégories de mouvement afin de répondre à la dernière sous question de recherche : « Quel rapport au corps et à l'existence – pour les Mésopotamiens — ces pratiques suggèrent-elles ? » Rappelons que selon la mythologie et la cosmologie mésopotamienne et selon les différentes hiérophanies cosmiques qui structurent le sacré, l'acte sexuel est le pendant de la création et que sa dimension charnelle accentue sa dimension spirituelle. Or, comme constaté précédemment, aucune des études antérieures menées sur la danse n'a jamais pris cet aspect en considération. De plus, il importe de rappeler que tout élément représenté joue un rôle symbolique dans l'image à laquelle il appartient et renvoie à un concept divin et cosmique tel qu'Éliade le présente à travers ses hiérophanies. Le mouvement fait également partie de ce réseau symbolique, les corps, leurs positions, leurs ornements, ont toujours une signification précise mais parfois difficile à décoder. Un corps est fait de chair (Jeffrey et Le Breton, 1995, p.5), et cette dimension, généralement absente des études en science des religions, bien qu'elle

apporte un éclairage nouveau sur les corps représentés rends l'interprétation symbolique ambigüe. Il n'est pas possible de simplement faire coïncider le mouvement humain avec la grille symbolique proposée par Éliade en décrétant que telle pratique de mouvement appartiendrait à telle ou telle hiérophanies. La danse est un art vivant et incarné, elle existe « par et pour des êtres humains » (Grau et Centre National de la danse, 2006, p.25). Ainsi, il conviendra de la considérer à la fois comme un motif symbolique et un organisme vivant, c'est-à-dire du point de vue de l'observateur, de l'exécutant et comme un phénomène changeant. Le présent chapitre est abordé comme une discussion car le caractère novateur de cette étude ne permet pas de proposer de réponse définitive au questionnement mais plutôt des pistes de réflexion, à approfondir lors de futures recherches sur le sujet.

Dans un premier temps, il s'agira d'observer que la danse, le sacré et l'érotisme se rassemblent toujours autour du thème de la joie. Et en poussant plus loin l'idée, de constater que, chez les Mésopotamiens, le mouvement était divertissant en soi et donc, par la même, à la fois sacré et érotique. Il conviendra alors de réfléchir aux oppositions sacré/profane et corps/esprit, puis, dans un second temps, d'établir que le mouvement peut également être associé au chaos, au déséquilibre. Ici surgissent les différents paradoxes qu'il génère et qui permettront une réflexion sur les notions de cycle de vie-mort, cosmos-chaos. Enfin, la dernière section abordera le mouvement en tant qu'action magique, soit une analyse des différents processus de ritualisation et des notions de religion et de magie, de divin et d'humain.

5.1. Mouvement, symbole et source de joie

Tout au long du chapitre IV, plusieurs pratiques de mouvement ont été évoquées, à la fois dansées, érotiques et cultuelles, toujours en lien avec une forme de célébration et de réjouissance. La danse et la musique étaient souvent liées à la notion d'érotisme,

dans le cadre de la prostitution par exemple, et surgissaient aussi bien d'un contexte religieux et organisé, que quotidien et spontané. Cette récurrence de célébration, avec et à travers le mouvement, évoque l'idée que la danse serait par essence source de joie et donc de plaisir. C'est l'un des points de vue de Stoll (1980), qui affirme que les Mésopotamiens étaient un peuple qui, d'une manière générale, aimait bouger et pas seulement dans le cadre de leurs cultes (voir p.75).

Cette dimension joyeuse du mouvement s'observe sur plusieurs plans. Il est le symbole de la joie et du plaisir de vivre dans les proverbes (TE 102, 103, 104) vus en 4.1.2. (voir p.140) qui l'associent à « l'herbe sauvage », à la liberté et au bonheur. Cette association à l'herbe sauvage pourrait rapprocher le mouvement des hiérophanies de la végétation : « La végétation incarne la réalité qui se fait vie, qui crée sans se tarir » (1964, p.274-275). Ainsi en associant la danse à la végétation, la première fonction symbolique de la danse serait de célébrer la vie elle-même. Elle se ferait de façon spontanée et non nécessairement ritualisée, tout comme la végétation qui recouvre la terre est une expression libre et spontanée de la force de vie. D'après Éliade, il n'existe pas de culte exclusivement centré sur la végétation mais de multiples symboles qui en célèbrent les multiples aspects (p.275). Il pourrait en aller de même pour la danse, célébration spontanée de la vie elle-même qui peut, selon les rituels, convoquer différentes modalités du sacré.

Mais le mouvement divertissant revêt également une fonction sociale : sur la place publique, de jeunes filles ont l'habitude de danser spontanément pour se divertir (voir p.141). Les performeurs habitués de ces lieux, comme les hommes en demi-plié, sont également attestés dans les scènes cultuelles de présentation. Dans les cabarets, musique, danse, boisson et prostitution se côtoient et, enfin, la musique et le chant sont récurrents dans les scènes de banquets. La fonction sociale de divertir, ou la symbolique associée au mouvement dansé, n'est donc peut-être pas limitée aux seuls contextes quotidiens donc profanes. Pourtant il est difficile de cerner avec précision à quelle modalité du sacré ce plaisir de la célébration pourrait se raccrocher.

Une connexion entre joie et mouvement est également attestée sur le plan psychosomatique puisque le mouvement est parfois associé à la manifestation spontanée de l'émotion et du bonheur : le texte 098 mentionne la joie d'Inanna devant sa maturité sexuelle et l'imminence de son premier rapport : « Let us be very glad! Dance, dance ! » (v.47) Cette joie est exaltée par la danse qui concourt ainsi à en manifester l'émotion. La connexion est effective sur un plan sémantique également car joie, jeu et danse ne sont pas distincts dans les langues akkadienne et sumérienne (voir p.77).

Ainsi, danse et divertissement sont associés sur bien des plans : symbolique, social, psychosomatique et sémantique. Divertissement qui crée ici la première connexion entre la danse, l'érotisme et le sacré. Il s'agit maintenant et dans la présente section de s'interroger sur ce que cet aspect joyeux du mouvement supposait du rapport au corps et à l'existence des Mésopotamiens.

5.1.1. Divertir, la fonction sociale

Banquets et repas sont toujours des occasions de rassemblement et de célébration. C'est un moment qui, symboliquement, « renforce les liens entre les convives et permet l'établissement et le maintien des relations sociales » (Joannès *et al.*, 2001, p.716). Or, musique et chant sont attestés dans le cadre de banquets (p.717 et voir ICO 044, 059). L'important n'est pas seulement de se sustenter, mais de célébrer à plusieurs.

> Nombreux sont les banquets divins mentionnés dans les compositions mythologiques [...]. Les dieux et les déesses célèbrent dès qu'ils ont l'occasion de se rendre en visite les uns chez les autres et la joie de ces rencontres se solde parfois par l'ivresse des participants. (p.718)

Le modèle fourni par les dieux inclut le partage, mais aussi l'ivresse et donc célébration et plaisir. Un banquet, un repas, et peut-être tout partage de nourriture ou de boissons,

sont ainsi autant d'occasions de se réjouir et de célébrer la vie. La présence régulière de musique sur ces scènes laisse à penser qu'elle en est l'une des manifestations.

Cette symbolique de célébration peut alors logiquement s'appliquer aux scènes de cabaret, lieux où la communauté se rassemble, justement dans le but de se divertir à plusieurs et donc en partage. La seule différence à relever dans les scènes de banquet est celle de la plus grande place accordée au corps et au plaisir physique, par le sexe et par la danse. Les scènes de sexe en rapport avec la boisson ou la musique (ICO 181, 187, 205) se démarquent par la grande liberté de mouvements et de positions représentées.

Les danses sur la place publique sont toujours évoquées comme une pratique spontanée, habituelle, à mettre en lien avec la musique et exécutées par de jeunes filles comme passe-temps. Mais la danse sur la place publique semble également avoir existé de manière organisée. Stoll (1980) affirme l'existence d'autres pratiques professionnelles de mouvement avec les acrobates, les bouffons, ou amuseurs de foule, et les charmeurs de serpents (p.73). Cette interprétation, à mettre en lien avec l'analyse de l'iconographie 190 (Femmes nues dansant à deux, avec des singes et des hommes en demi-plié sur la place) tendrait à prouver que la place publique était un lieu de divertissement, public et privé, organisé et spontané.

Pour terminer sur l'idée que danse et musique sont des outils au service de la célébration de la vie, il importe de rappeler les précédents questionnements sur les prêtresses, les concubines, les musiciennes et les prostituées (voir p.165). Toutes semblent maîtriser l'art du chant et de la musique. La déesse, incarnée par une prêtresse, qui s'unit au roi, chante en entrant dans le Gipar* : « may the woman enter (?) with her songs » (TE 099, v.34). Or, certaines des prêtresses/concubines vivant dans le Gipar*, ou harem royal, auraient été musiciennes. La musique et le chant ont donc certainement joué un rôle important dans la célébration et dans le divertissement social mais également dans le rapport plus intime d'une femme à sa propre sexualité.

Le plaisir de se réunir et de festoyer est autant personnel que social. Il semble de coutume de célébrer collectivement certains évènements personnels. Par exemple, dans le texte 098, la joie de la déesse ne la concerne pas seulement elle : « Let us be very glad! Dance, dance! O Bau, let us be very glad about my genitals! Dance, dance! » Le choix par le traducteur d'utiliser le pronom « us » suggère une réjouissance à plusieurs de ce moment.

Peu d'œuvres figurent des rondes. Néanmoins, il est avéré que des pratiques de mouvements à plusieurs existaient, tel l'immense défilé organisé pour Inanna (TE 95). Ces célébrations collectives sont ce que Garfinkel (2003a) appelle le mouvement communautaire. Il produit un rapprochement symbolique et sensible entre les participants et crée ainsi un sentiment d'unité et de cohérence. Ce rapprochement naît des symboles (prise de main, cercle, orientation et ressemblance des corps) et de l'énergie sensible déployée et dirigée vers la même activité (Garfinkel, 2003a, p.85). Ainsi, musique, danse et sexualité auraient existé dans des cadres cultuels et populaires comme autant d'outils pour célébrer, seul ou à plusieurs, certains moments de la vie.

5.1.2. Corps, instrument extatique

La célébration est un acte vécu avant tout dans le corps. Ainsi, la dimension émotionnelle évoquée par Garfinkel (2003a) contribue au besoin de célébration. Un peuple festoie et célèbre pour le plaisir des sensations que ce type de divertissement lui procure. Ainsi la danse, la musique et la sexualité ne sont pas seulement des occasions ou des outils de divertissements sociaux, elles sont également des activités qui assurent du plaisir et de la joie à celui qui les pratique.

Stoll (1980), interprète justement les sceaux-cylindres* d'Ur (ICO 044, 045) déjà exposés ici (voir p.138), comme la représentation d'une liesse générale, où le public soutient les danseurs et les musiciens en frappant lui aussi dans ses mains. Les claquoirs

sur ICO 045 feraient échos selon elle aux instruments à percussion retrouvés dans les tombes royales d'Ur (voir p.76). Elle part du principe que percussion et danse se communiqueraient immédiatement des participants aux observateurs. Cette interprétation confirme l'analyse de Garfinkel qui observe que l'empathie kinesthésique crée le rassemblement communautaire et la sensation d'unité. Griffet (dans Jeffrey et Le Breton, 1995) explique de son côté que l'intensité de certains moments vécus se transmet par le partage de l'expérience du corps et de l'espace (p.148). Ainsi, toute scène rassemblant plusieurs personnes au même moment, dans un même mouvement et une même sensation supposerait cette empathie kinesthésique et donc cette union du peuple. Les célébrations comme le rituel du mariage sacré, impliquant des mouvements de foule en déplacement, et peut être en dansant, tous en chœur au rythme de la musique, sont un exemple de ce type de pratiques. Tout un peuple est rassemblé pour célébrer l'union sacrée entre son roi et la déesse. Tous incarnent donc, individuellement et collectivement la réjouissance générée par l'évènement à venir ou en cours. La célébration est symbolique, sociale et kinesthésique.

Schott-Billmann (2011a et b) analyse pour sa part l'effet du rythme dans un corps et la conséquence extatique qui peut en résulter. Selon elle, la percussion crée le rythme et le rythme crée le mouvement, l'ivresse et la joie : « le rythme est une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse… plus profond que la vision, l'audition, etc. » (Deleuze, dans Schott-Billmann, 2011a, p.135)

On peut donc supposer que cette solidarité organique produise également la solidarité communautaire.

> Le corps dansant et la voix, devenus comme transparents au cœur et au souffle, font voir et entendre leur mécanisme : ils battent dès lors au dehors comme au dedans, faisant résonner l'intérieur et l'extérieur, ce qui crée un état de jouissance ouvrant à un au-delà des mots, à du réel, au sens. (Schott-Billman, 2011a, p.136)

Plusieurs textes ont évoqué le mouvement comme surgissant spontanément suite à une émotion. Dans une conception holistique de l'être, les ressentis intimes s'expriment naturellement et spontanément à travers des actions physiques ou du mouvement vers l'extérieur. Le corps véhicule l'émotion sans distanciation ou objectivation de celle-ci par l'esprit. Il fait partie intégrante de l'être et de ses manifestations vitales. Comme expliqué dans la problématisation (voir p.14) notre conception occidentale de l'être a dissocié le corps de l'esprit. De pareilles manifestations laissent donc supposer qu'au contraire, une telle séparation n'existait pas en Mésopotamie, ce qui permet de comprendre le recours simultané au mouvement pour créer, célébrer et ressentir de la joie.

Cette expérience, cette communion avec soi-même, avec la musique extérieure et intérieure, serait donc en elle-même source de joie et d'intensité extatique. Le mouvement, sonore ou physique, existe grâce à la joie et parce qu'il crée de la joie.

5.1.3. Célébration de la vie

Selon les analyses de Schott-Billmann (2011a), on pourrait en déduire que le mouvement, en tant que manifestation première de l'intériorité humaine, serait l'expression fondamentale de la vie. Par sa reproduction du battement du cœur, du souffle, il symbolise la vie, il *est* la vie. Cet état de vie, ce prolongement de la force vitale contenue dans un corps, source de joie et d'extase, est également à l'origine du sacré :

> Le sujet devenu un avec le battement chanté-rythmé-dansé, découvre du sens dans la jouissance de la résonance de tous les sens synchronisés : l'invisible apparaît sous le geste visible, l'inaudible s'entend dans la musique, l'immatériel dans les sensations du corps en mouvement. La jouis-sens du sixième sens fait "voir" et "entendre" la structure du battement. (Schott-Bilmann, 2011a, p.136)

Le danseur, en rencontrant par le mouvement l'espace de son intériorité, entre en contact avec « l'invisible », « l'inaudible », « l'immatériel ». Ce sont les « impressions sensibles » (Griffet, dans Jeffrey et Le Breton, 1995, p.139) qui font naître la conscience du sacré. Pour lui « Le sacré est lié à l'état affectif de la personne, aux sensations du corps propre et à celles qui sont produites par les sens. » (p.139) La célébration du mariage sacré témoigne de l'importance accordée au corps dans un contexte sacré. L'union spirituelle entre le roi et la déesse, qui assurent la protection des dieux aux hommes mais également la fertilité du peuple et de la végétation, doit, pour être effective, s'incarner dans la chair. L'expérience vécue sur un plan terrestre accentue et concrétise l'union cosmique car le corps et les sensations contribuent à sacraliser l'expérience. On peut ici rappeler l'importance accordée au plaisir physique dans les hymnes du rituel du mariage sacré et dans la mythologie d'Inanna et Dumuzi (Annexe B).

Les points communs entre les différents divertissements qui viennent d'être évoqués ne résultent ni de leur contexte d'exécution, ni de leur fonction ou des différents outils de célébration mais de leur lien direct avec la vie. Tous sont des célébrations, personnelles et collectives, organisée ou spontanée, du plaisir de vivre. Par exemple, la pratique sexuelle est érotique, donc désirable, car elle reproduit sur le plan humain la création du monde. Cette dimension sacrée en fait une source de joie. Mais elle est également divertissante et réjouissante en elle-même et cet aspect réjouissant contribue à la rendre sacrée. Ainsi la sexualité serait érotique, car sacrée et divertissante. Contrairement à la pensée judéo-chrétienne, en Mésopotamie, la dimension érotique d'un corps en mouvement n'est pas une transgression de l'ordre divin ou moral, mais bien plutôt une confirmation de celui-ci. Le même schéma s'appliquerait à la danse. Schott-Billman (2015) explique que le danseur une fois dans l'ivresse de ses sensations devient « amour de la vie », enraciné dans « l'amour de la création » (p.37). La joie vient de « l'extase mystique du contact avec le corps maternel (équivalent de la création), la jubilation de ce temps extatique de rencontre avec le premier autre. » (p.38)

Il convient d'admettre que si la danse peut apparaître dans des contextes liés à la sexualité, rien ne suggère ici un quelconque érotisme de la danse. Elle exprime et évoque la joie, le plaisir, elle célèbre la création dans ces aspects à la fois cosmique et chaotique, mais elle ne semble pas avoir été un outil pour éveiller le désir… Ou plutôt, elle n'incarne jamais l'aspect subversif de l'érotisme que nous, Occidentaux, lui connaissons. Si l'on part du principe que la danse célèbre la création en illustrant et en créant de la joie, alors peut être cette joie, ce plaisir, sont-ils érotiques pour le Mésopotamien.

D'après Éliade (1964), pour le primitif, il n'existe pas d'acte qui soit purement physiologique. Il affirme par exemple que « l'érotisme et la nutrition sont, pour l'homme des cultures archaïques, des sacrements, des cérémonies dont l'intermédiaire sert à communiquer avec la force que représente la vie même » (p.40). Selon cette théorie, l'acte de manger et l'acte de faire l'amour sont en eux-mêmes des épiphanies du sacré, même lorsqu'ils ne sont pas ritualisés. Les cabarets, par leurs liens multiples avec la danse, la sexualité ou la musique, seraient des lieux sacrés du quotidien, où le plaisir de vivre peut s'exprimer et confirmer, valoriser, célébrer la vie.

Il s'agit ici d'une conception importante du sacré chez les Mésopotamiens qui a été évoquée dans la section sur le cadre théorique (voir p.**Erreur ! Signet non défini.**). Le temps sacré n'est pas périodique. La hiérophanie du temps est indépendante des systèmes organisés et des mécanismes d'abolition du temps profane ou d'instauration du temps sacré (Éliade, 1965, p.333). Ceux-ci existent, mais leur existence ne rendent pas pour autant plus profanes les expériences sacrées du quotidien, « indistinctes structurellement » (p.40) du reste de la vie. « Le temps sacré, instauré le plus généralement dans les fêtes collectives ou par le biais du calendrier, peut être atteint n'importe comment et par n'importe qui grâce à la simple répétition d'un geste archétypal mythique. » (p.334) Ainsi, quel que soit le rituel, et par conséquent quel que soit le geste significatif, le Mésopotamien peut à tout moment s'insérer dans le « temps mythique » et ainsi sacraliser son existence. Cette répétition de geste archétypal,

surgissant dans le quotidien du Mésopotamien et rythmant sa vie, donne à ces actes significatifs un statut ontologique. Il devient réel parce qu'il répète un archétype (p. 41). Célébrer la vie, la création, c'est entrer dans le temps de la création elle-même et donc dans le temps sacré. Le mouvement, par son association symbolique et sociale avec la célébration et par son potentiel sensible extatique, est l'un des portails menant à cet espace, à ce temps sacré. Danse, sacré et érotisme sont profondément, ontologiquement, connectés par cette conception du corps et de l'existence.

5.2. Mouvement, symbole et source de vie

La précédente section a révélé que le mouvement pouvait être, en tant que tel, source de joie, de plaisir et d'extase. En cela, il est une célébration de la vie et une entrée vers le temps sacré. Les célébrations s'accompagnaient souvent de mouvements dont la manifestation exacte n'est pas connue mais qui semblait plutôt libre et spontanée. Cette liberté de mouvement participe elle aussi d'une forme de célébration spontanée, le sacré surgissant du mouvement, lui-même non préparé.

Mais la vie n'est pas uniquement faite de moments heureux et de sensations plaisantes. Et ces autres aspects de l'existence font également partie des différents archétypes divins. Les manifestations physiques qui découleront de ces moments, de ces sensations et de ces rites moins heureux, seront donc nécessairement différents des célébrations joyeuses : le corps et la manière dont il incarne ces divers états seront révélateurs de la place que les Mésopotamiens lui accordent dans l'existence et dans leur conception du sacré.

5.2.1. Pleurer et célébrer la mort

Si le mouvement, par sa spontanéité, sa légèreté et son potentiel extatique est en lui-même une célébration de la vie, il serait alors logique de supposer que son antithèse, la mort, s'exprimerait par l'immobilisme et une tristesse pesante et figée. Le monde d'en bas fonctionne comme l'exact contraire de celui d'en haut. Bottéro (1987) explique que pour les Mésopotamiens, l'homme, en mourant, devient une sorte de « double ombreux » de lui-même et que le monde d'en bas est une « immense, ténébreuse, silencieuse triste caverne, où tous devaient mener à jamais une existence morne et torpide » (Bottéro, 1987, p.278). Le mouvement a disparu, car il n'y a plus de vie à célébrer et plus de corps à incarner. Ereškigal, déesse du monde des morts, ou monde d'en bas, figure bien elle aussi cette hypothèse. Le mythe de *la descente aux enfers* (TE 080) la décrit se plaignant de la perte des danses joyeuses : « Since I was a young girl, I have not known the dance of maidens, Nor have I known the frolic of little girls ! » (Gabbay. 2003, p.103) L'extrait vu dans la section sur les lamentations* du Ch. IV (voir p.205) montre bien combien la souffrance intérieure s'affiche et s'exprime automatiquement dans des signes extérieurs, des manifestations physiques. Contrairement à Inanna, le corps d'Ereškigal n'exalte pas la beauté et la féminité, sa souffrance est très concrètement située dans des organes physiques : son foie et son cœur.

Il a été évoqué comment la joie se manifestait spontanément par du mouvement dansé, à la fois source et conséquence du plaisir de vivre. Ici, la tristesse et le désespoir induisent également une réaction physique. Toujours dans ce même texte, Inanna prie son vizir de se lamenter si elle venait à mourir :

> TE 080
> 37. Lacerate your eyes for me, lacerate your nose for me.
> [1 ms. adds the line: Lacerate your ears for me, in public.]
> 38. In private, lacerate your buttocks for me.

De même, un peu plus loin dans le texte, lorsqu'Inanna envoie son amant Dumuzi prendre sa place aux enfers, elle s'arrache les cheveux de tristesse :

> TE 080
> 384. Holy Inanna wept bitterly for her husband.
> 385. Holy Inanna... Dumuzi... her heart...
> 386.... her husband... by force...
> 389. She tore at her hair like esparto grass, she ripped it out like esparto grass.
> 390. You wives who lie in your men's embrace, where is my precious husband

Cela fonctionne également avec la colère. Un peu plus loin encore dans cet écrit, Ereškigal est prise de colère à l'annonce de l'arrivée d'Inanna et le texte décrit immédiatement sa réaction physique : « When she heard this, Ereškigal slapped the side of her thigh. She bit her lip and took the words to heart. » (TE 080, v.114, 115) Cette simultanéité constante entre émotion et manifestation physique de celle-ci continue de démontrer la profonde connexion entre le ressenti physique et émotif. Il semble de coutume d'exacerber son malheur par des pleurs, des complaintes et des mutilations. Ici, le mouvement permet de concrétiser le ressenti en le démontrant *par* et *sur* le corps.

Il est mentionné en 4.7.2. (voir p.203) l'existence de pleureuses. Leur présence dans les récits de lamentation* et dans les listes lexicales suggère que ce titre faisait référence à une fonction officielle dans la vie mésopotamienne. Elle prouve l'importance de célébrer les évènements tristes. Dans le texte 086, la pleureuse frappe le tambourin contre sa poitrine en criant « Alas my city » (TE 086, v.300). Il est dit aussi qu'elle compose une chanson pour l'évènement (voir p.204), illustrant la préparation, et donc la ritualisation de cette manifestation. La musique, qui était avant source de joie, devient ici source de tristesse : « tearful balag instrument » (TE 086, v. 85). L'importance des lamentations* en tant que genre littéraire et performance physique confirme la nécessité pour les Mésopotamiens de pleurer collectivement un évènement triste.

La célébration de la vie ne se manifeste donc pas uniquement dans les réjouissances. Les catastrophes naturelles, la mort, les défaites, qui font tout autant partie de la vie, doivent être pareillement célébrées. Il semble alors que la dimension sacrée d'un mouvement ne soit pas uniquement liée à son aspect érotique ou joyeux. La souffrance serait également une composante importante de la société mésopotamienne et le corps, encore une fois, en serait le principal médium, utilisé pour manifester et incarner cette célébration : « de même que sur un instrument des cordes différentes répercutent des vibrations différentes, les tissus du corps répercutent aussi des vibrations différentes » (Bainbridge Cohen, 1993, p.161).

5.2.2. Confrontations sociales et force vitale

Les jeux à deux décrits dans le chapitre IV (voir p.144) illustrent des états précaires ou en tension de différentes polarités : deux partenaires/opposants se faisant face entre équilibre et déséquilibre, poussée et traction, force et soutien, danger et jeu. Garfinkel (2003 b) affirme que l'une des fonctions de la danse est d'exprimer sa force physique et son agilité (p.65). À la fois récréatives et confrontantes, ces pratiques permettent au danseur de se valoriser, de tester ses limites, de prouver sa valeur.

On retrouve le même type de défis dans la pratique de la chasse au lion (voir p.52 et 181). En se mesurant au monde sauvage, antithèse du cosmos et du monde organisé, le participant, généralement un héros ou le roi, prouve sa valeur. Selon Éliade (1964), la lutte est la répétition de l'archétype divin de l'initiation. On trouve cette étape dans tous les mythes et dans toutes les épopées de nombreuses croyances et ce, bien après la Mésopotamie. La lutte du héros avec le *monstre* est une façon pour lui de faire ses preuves et donc de devenir « héros » (p.249). Dans ces récits, les héros sont souvent à la recherche de l'immortalité car, symboliquement, se confronter au Lion ou au monstre c'est affronter la mort. Ainsi, celui qui ne peut vaincre le dragon ou les serpents ne peut

acquérir l'immortalité. Luce Des Aulniers (1996) explique que l'archétype du héros a amené l'idée de glorification humaine et ainsi celle de la transcendance de la mort. Le héros, dont la mémoire est maintenue vivante par les épopées, offre « le sentiment de dépasser l'horreur de l'anéantissement par la mort. » (p.3)

Mais encore une fois, l'expérience n'est pas seulement symbolique, elle est également vécue. Pour Griffet (dans Jeffrey et Le Breton, 1995), le sacré ne vient pas seulement, dans ce type de pratique, de la symbolique évoquée mais bien de l'intensité du moment vécu.

> Quand la personne fait l'expérience de ce point de limite, que ce soit dans le rôle de la proie ou dans celui du prédateur, elle éprouve des sentiments contradictoires. La forme typique qui caractérise ce genre de situation apparaît quand la traction et la répulsion s'équilibre. L'auteur parle du lien entre le jeu et l'intensité de la vie. C'est dans son intensité et dans le pouvoir de surexciter que réside l'essence du jeu qui donne à l'action et au spectacle une intensité faite de la coïncidence des contraires. (Griffet, dans Jeffrey et Le Breton, 1995, p.143-144)

Selon lui, les activités de capture, comme la chasse et la pêche, expriment sensiblement l'état de tension qui caractérise la vie. Elles ne sont pas pratiquées pour la seule victoire, mais également pour les sensations qu'elles procurent : « Le moment central n'est pas celui où l'on est assuré que la proie ne pourra plus nous échapper, mais le temps de la lutte à l'issue incertaine » (p.144-145). Ce « moment central » devient « le centre du monde » (Éliade, 1964) pour les participants, les projetant immédiatement dans un temps et un espace sacré. Ainsi, « l'épreuve fabrique du sacré », car « l'on se tient à la limite de ses propres possibilités » (Griffet dans Jeffrey et Le Breton, 1995, p.143). En cela, le participant se confronte à l'idée de sa propre mort et à l'élan de force de sa propre vie.

> La lutte en elle-même est un rituel de stimulation des forces génésiques et des forces de la vie végétative. Les batailles et les conflits qui ont lieu en beaucoup d'endroits à l'occasion du printemps ou des récoltes doivent sans doute leurs origines à la conception archaïque selon laquelle les coups, les concours, les

> jeux brutaux entre groupes de sexes différents, etc., augmentent et fomentent l'énergie universelle. (Éliade, 1964, p.271)

La répétition de l'archétype divin de l'initiation et de la lutte, par des pratiques comme le combat, la chasse ou la guerre, permettent à l'Homme de prendre conscience de sa force vitale. Elle est ritualisée par des formes et des pratiques de mouvement car elle célèbre l'essence même de la vie, l'énergie qui a permis la création.

5.2.3. Les corps de l'excès

Cette énergie universelle est le pendant cosmique de ce qu'Éliade (1964) appelle « la poussée végétative ». Le mouvement et le corps portent en eux cette force de vie, sacrée, à l'origine de la création. Des rituels, le plus souvent au printemps, permettent de célébrer ces « forces génésiques » en illustrant et amplifiant leur potentiel chaotique. Car le chaos vient aussi de la vie elle-même et non de la mort. La mort est l'absence de vie, l'immobilité, tandis que le chaos est son excitation démesurée, non contrôlée et non organisée. Et c'est de cette sur-stimulation que naît la vie :

> Les excès remplissent un rôle précis et salutaire dans l'économie du sacré. Ils brisent les barrages entre l'homme, la société, la nature et les dieux ; ils aident à faire circuler la force, la vie, les germes, d'un niveau à l'autre, d'une zone de la réalité dans les autres. (p.300-301)

Éliade illustre son propos en examinant les fêtes orgiaques de la nouvelle année, à l'image des bacchanales grecques dans le culte de Dionysos. De telles pratiques n'ont jamais été avérées à ce jour en Mésopotamie mais son analyse peut permettre de comprendre certaines pratiques précédemment identifiées.

Pour commencer, le rituel du mariage sacré, donné justement à la nouvelle année – et donc au printemps – serait l'incarnation de la « frénésie génésique illimitée » permettant la création (p.300). Le couple qui s'unit alors l'un à l'autre, en personnifiant

par les archétypes de Dumuzi et Inanna « la puissance ou le génie de la végétation » et la « fertilité », devient donc lui-même « un centre d'énergie capable d'augmenter les forces de l'agent qu'il représente. » (p.300) :

> La force magique de la végétation est augmentée par le simple fait qu'elle est représentée, personnifiée par un jeune couple riche au maximum de ses possibilités érotiques. Ce couple n'est qu'un simulacre allégorique de ce qui, jadis, se passait en réalité : la répétition du geste primordial, l'hiérogamie. (Éliade, 1964, p.300)

Ensuite, on l'a vu (voir p.197), pour cette célébration, c'est tout un peuple qui se rassemble, qui bouge, vibre et danse au même rythme afin de fêter le renouveau de la vie. Le mouvement global d'une communauté toute entière engagée dans la même action (danse, déplacement, orgie, etc.) permet, toujours selon Éliade, « la perte des barrages entre l'homme, la société, la nature et les dieux » (1964, p.300) et donc constitue une hiérophanie de la grande fusion souterraine de la végétation. Les semences, les graines, perdent leur forme première pour se transformer, et réaliser leur potentiel quand émerge la plante promise : c'est la germination (p.302). Lors de tels évènements, les hommes perdent leur individualité, leur vie se fonde dans une seule unité vivante qu'Éliade associe au chaos : « on expérimente l'état primordial, préformel, "chaotique" — état qui correspond dans l'ordre cosmologique à "l'indifférenciation" chaotique d'avant la création — » (p.302).

Ces réflexions sur l'indifférenciation et sur la perte de distinction entre les différents plans de l'existence (homme, société, nature et dieux) font écho à notre perception des scènes d'animaux entremêlés (voir p.183). Ces illustrations d'« animaux s'attaquant entre eux » (Benoit, 2003, p.269) ont toujours posé problème à notre œil de danseuse. Bien qu'interprétés comme des scènes de chasse par la majorité des archéologues, elles ont été sélectionnées car toutes représentent une forme de mouvement général, désordonné et indifférencié. Quelques singularités ont toutefois poussé à questionner l'aspect uniquement agressif de ces représentations. L'iconographie 068 par exemple était ambiguë et évoquaient plus l'embrassade que l'attaque. La présence d'humains et

d'hybrides mélangés aux animaux, sans que leur fonction soit clairement apparente, les positions anormalement cambrées et non réalistes suggéraient des mouvements plus tournés vers eux-mêmes, que les uns contre les autres. L'indifférenciation se retrouve sur les hybrides mi-hommes mi-animaux où par exemple trois quadrupèdes se fondent en une sorte d'être à quatre pattes et trois têtes. Ces hybrides sont bien différents de ceux analysés en 4.3.2. (voir p.178), ils ne présentent pas d'excroissances ou de membres constitués d'un tout autre animal; ils sont un mélange confus des différents animaux représentés.

D'après Benoit (2003), la représentation d'animaux s'attaquant entre eux est fréquente car elle symbolise la balance entre vie, fertilité, mort et agressivité. Le cerf symbolise la proie et le lion le prédateur. Ils représentent alors le monde sauvage, symbole du chaos, et le monde domestique, symbole du cosmos. C'est le monde désorganisé et dangereux versus le monde organisé et fertile. La mise en scène de ces contraires symbolise pour Benoit « l'équilibre statique entre des forces complémentaires » (p.269). Cet équilibre statique fait écho aux scènes de jeux et n'est que la mise en scène, par le corps, de la tension qui relie des polarités contraires : entre cosmos et chaos, entre vie et mort, entre équilibre et déséquilibre, entre amour et guerre, entre sexualité et agression.

On retrouve cette quête de stabilité dans le modèle des dieux et de leur sexualité. Le dieu Enlil, par exemple, symbolise l'excès orgasmique en se reproduisant à la chaine avec les enfants de ces enfants. En se mariant à Ninlil, il instaure la stabilité : « Divinités de mouvement, en se mariant ils neutralisent des forces identiques de sens contraire, conjuguant ces vents, ces tourbillons, ces orgasmes, ils instaurent une stabilité. » (p.31) Mais cette stabilité est bien née du chaos de la vie, au départ, instaurée par Enlil lui-même. Ce sont ces excès qui ont permis aux « germes » de circuler et à la stabilité, par la tension, de s'instaurer.

Cette tension se retrouve biologiquement dans la vie elle-même, Des Aulniers (2000) explique que « sur le plan strictement bio fonctionnel, individuel, nous vivons du fait que nos cellules meurent et nous vieillissons du fait même que nos cellules se renouvellent. » (p.203) Ainsi, la polarité des contraires, s'attirant et se révulsant, permet la création et la vie dans toutes ses intensités. Ces différentes expériences, sociales, symboliques et kinesthésique, ne sont que les manifestations spontanées ou ritualisées de la fin d'un cycle : « N'importe quelle valorisation du monde fondé sur le rythme, sur l'éternel retour, ne peut éviter les moments dramatiques ; vivre rituellement les rythmes cosmiques signifie en premier lieu vivre dans des tensions multiples et contradictoires. » (p.282)

5.2.4. Le cycle cosmique

D'après Eliade, cette « coïncidence des contraires » se retrouve chez toutes les grandes déesses dans l'« androgynie divine ». Elle fait selon lui partie de la structure profonde de la divinité, tour à tour bienveillante et terrible, créatrice et destructrice, solaire et ophidienne. Elle symbolise ainsi la complexité du principe divin lui-même, car dans le divin coexistent les contraires : « L'intention vraie de la formule est d'exprimer — en termes biologiques — la coexistence des contraires, des principes cosmologiques (mâle et femelle) au sein de la divinité. » (p.351)

Il est donc cohérent de retrouver parmi les officiants d'Inanna, lors de la célébration du mariage sacré, des pratiques de travestissement. Les *Kurgarrû** et *Šaguršag** (voir p.165) qui défilent et dansent lors de cette célébration, sont décrits comme des travestis, hommes ou femmes, parés de vêtements d'hommes sur leur côté droit et de vêtements de femmes sur leur côté gauche (TE 095, v.60-64). Ils sont également présentés comme des prostitués par certains textes (TE 095, trad. ETCSL) ou comme des performeurs de cultes armés par d'autres (TE 062). Inanna, déesse de l'amour et de la guerre, est

l'archétype divin, en Mésopotamie, de l'androgynie divine. Plusieurs scientifiques l'affirment, elle est la déesse qui favorise les inversions et le rassemblement des contraires. À travers elle : « Guerre et amour sont liés sur fond de musique où les corps ondulent, se rapprochent, attirant et effrayant à la fois » (Grandpierre, 2012, p.96).

Pour Eliade (1964), ce rituel des changements de costumes est analogue à l'orgie cérémonielle, il permet le retour dans l'indifférenciation et dans le temps primordial :

> L'homme éprouve périodiquement le besoin de recouvrer la condition de l'humanité parfaite, dans laquelle les sexes coexistaient comme ils coexistent, à côté de toutes les autres qualités et de tous les autres attributs, dans la divinité. L'homme qui portait des vêtements de femmes ne devenait pas pour autant femme, mais il réalisait pour un moment l'unité des sexes, un état qui lui facilitait la compréhension totale du cosmos. (p. 355-356)

Le symbolisme de la végétation, la tension entre vie et mort et la coïncidence des contraires dans les archétypes divins permettent de comprendre le cycle de la vie et le fonctionnement du cosmos tout entier. Pour Éliade (1964), le rituel de l'orgie permet de vivre, dans le corps, une régression dans « L'avant de la création », il est pratiqué à la nouvelle année pour symboliser la renaissance de ce chaos primordial :

> L'orgie est le pendant du chaos ou de la plénitude finale et, dans la perspective temporelle du "grand temps", de "l'instant éternel", de la non-durée. La présence de l'orgie dans les cérémonies qui marquèrent des coupures périodiques du temps trahit une volonté d'abolition intégrale du passé par l'abolition de la création. (p.335)

L'état chaotique dans lequel tous les attributs s'abolissent et les contraires coïncident est nécessaire pour que le cosmos organisé puisse naître. Comme deux concepts opposés qui ont besoin l'un de l'autre pour vivre, la vie et la mort, la sexualité et les lamentations*, le plaisir et la souffrance, cohabitent et rythment l'existence des Mésopotamiens.

Mais cette alternance de cosmos et de chaos, ou cette tension entre vie et mort, ne peut s'interpréter avec notre œil occidental profane. Cette binarité ne suppose pas ici de

hiérarchie. Tout est, dans une conception sacrée de l'existence, la répétition d'un acte primordial. Le chaos est donc nécessaire au cosmos et la mort, à ne pas associer au chaos, à la vie. L'un est nécessaire à l'existence de l'autre. Cette sacralisation de l'existence et cet éternel présent où les contraires s'annulent permettent, d'après Eliade, l'annulation du temps profane et donc la renaissance du cosmos.

> La répétition symbolique de la cosmogonie qui fait suite à l'anéantissement symbolique du vieux monde régénère *le temps dans sa totalité*. Car, il ne s'agit pas seulement d'une fête qui vient insérer dans la durée profane, "l'instant éternel" du temps sacré ; ce à quoi l'on vise, en outre, c'est, comme il a été dit, à l'annulation du temps profane tout entier écoulé dans les limites du cycle qui se clôt. (p.337)

Ce besoin de retrouver périodiquement la réalité primordiale fait partie du grand rythme de l'univers, à l'image du cycle de la lune et de la végétation, éternel renouveau qui doit mourir pour renaitre. Les Mésopotamiens ont compris et intégré ontologiquement et corporellement ce symbolisme.

Schott-Billman (2015) explique que l'expérience du geste répétitif dans la danse est du même ordre :

> C'est une méditation dynamique sur l'absence : les bras levés peuvent être lus comme l'absence des bras repliés ; et lorsqu'ils se replient (absence des bras levés) avant de se lever à nouveau, ils font comprendre que chaque effacement du geste contient virtuellement sa réapparition et que chaque disparition annonce sa réapparition, mais que, en redéployant sa présence, elle prépare sa redisparition. (p.39)

Ainsi, le cycle vie-mort se retrouve dans le mouvement lui-même par le rythme présence-absence. Cette mécanique est en elle-même un jeu de contraire, « une dialectique entre des termes complémentaires qui, chacun à son tour, se développent ou se replient » (Schott-Billmann, 2011b, p.77-78). Ce cycle crée le mouvement de l'existence, il rythme la vie des Mésopotamiens, alternant entre temps sacré et temps profane. Un rythme de la vie intégré ontologiquement à leur conception de l'existence et, donc, de leur corps. Mais encore une fois, chaque rite, chaque symbole, est incarné

dans leur rituel par le corps, comme si celui-ci permettait la concrétisation du réel et donc du sacré. On rejoint ici l'hypothèse de Griffet (dans Jeffrey, et Le Breton, 1995), qui veut que le sacré naisse d'abord et avant tout du corps et de ses ressentis (p.139).

5.3. Mouvement, symbole et source de magie

« La danse chantée est l'expérience intense de l'incarnation. L'Autre se présentifie dans la voix et le geste ; ils lui donnent une consistance, une existence. » (Schott-Billmann, 2011a, p.140). Ainsi, selon Schott-Billmann, le corps permet de *sentir* l'« autre », cette présence magique, incarnation immédiate du sacré, intraduisible en mot ou en motif : « Il y a toujours un reste de réel qui lui échappe, un reste non symbolisable, non traductible, et qui est précisément l'objet-voix, sonore ou gestuel où se perçoit physiquement, corporellement la présence de l'Autre » (p.140).

Cet « autre » devient une sorte de partenaire invisible avec lequel le danseur communique, un « autre » immatériel et impalpable, constitué de l'espace, du temps, du rythme, qui renvoie au danseur sa propre perception de lui-même, participe à sa danse et lui permet d'accéder au potentiel magico-religieux du cosmos.

5.3.1. L'Humain, symbole magico-religieux

> Ce qu'on pourrait appeler la pensée symbolique rend possible à l'homme la libre circulation à travers tous les niveaux du réel. [...] L'expérience magico-religieuse permet la transformation de l'homme lui-même en symboles. Tous les systèmes et les expériences anthropocosmiques sont possibles en tant que l'homme devient lui-même un symbole. (p.381-382).

Toute représentation humaine, selon sa forme, sa position dans l'image, ses habits, ses mouvements, fait alors office de symbole et s'insère dans une structure sociale codifiée. Lange (dans Grau et Centre National de la danse, 2006) explique parfaitement cette

fusion entre structure et symbole. À partir du mouvement, comme cela a été exposé dans le cadre théorique, la danse est constituée de structures devenues des symboles (voir p.93). Ainsi, en devenant symbole, l'homme intègre immédiatement le grand réseau d'homologie sur lequel est fondée la conception du sacré. Par le mouvement, l'être humain rejoint l'éternel moment présent. En devenant symbole, il n'est plus lui-même, mais incarne, *est*, le concept auquel il fait écho. On l'a vu dans les deux sections précédentes, dans un contexte de divertissement, à travers le mouvement et la musique, l'homme incarne immédiatement la joie de la création. Dans un contexte de deuil, ses pleurs et ses mutilations figurent la fin de cette même création. Une fin nécessaire à la continuité du cycle, qui doit elle aussi être célébrée, symbolisée, incarnée. Dans un contexte d' « orgie », avec tous les aspects qui viennent de lui être attribués, l'homme incarne, *est*, le grand chaos d'avant la création. Il devient les symboles qu'il représente et leur incarnation, dans la chair, renforce leur puissance magique.

Les œuvres ICO 041 et ICO 069 illustrent cette disparition de l'humain dans le symbole. Les silhouettes enchevêtrées incarnent, *sont*, le symbole qu'elles représentent. L'humain disparait dans le divin. Ici le swastika* appuie l'idée de « Pouvoir ». Régulièrement associé au numineux* ou au mana* en science des religions, elle évoque également l'idée de tournoiement. Or, cette technique de danse est associée dans les civilisations archaïques à la transe (Bourcier, 1989, p.34). Ainsi, symboliquement et physiquement, l'humain disparait dans l'éternel présent.

En incarnant ces symboles, l'humain répète un archétype divin et communique alors instantanément avec le sacré, il est dans l'ici et maintenant de la « réalité », le temps mythique de la création. Cette incarnation, cette convocation immédiate du temps sacré peut surgir du temps profane à travers les actions qu'il entreprend. L'être humain serait donc doté d'un grand pouvoir puisqu'il a en lui-même le potentiel de se connecter avec le sacré en se passant du truchement des rites. Ce « pouvoir » naît du corps lui-même, exacerbé par le mouvement :

> Devenu lui-même "battant", il va-et-vient entre deux mondes opposés : sa voix bat entre son et silence, et son mouvement entre deux points de l'espace : il visite tour à tour les deux mondes, et, s'envolant au-delà de leur opposition, accède au bonheur extatique de la non-dualité. (p.137)

Ce va et vient permanent entre les différents plans de l'existence donnent à l'Homme une capacité d'action sur les évènements, terrestres, divins et cosmiques. On l'a vu dans la revue de littérature, l'humain est le décodeur, l'interprète des dieux et du cosmos (voir p.56). Dans la conception magico-religieuse mésopotamienne, le cosmos se révèle de lui-même à l'Homme et celui-ci est investi du pouvoir de le décoder. B. Noegel (dans Annus, 2010) explique que l'interprétation des signes était un acte performatif, l'interprète étant doté du pouvoir de comprendre le cosmos. Un geste n'est alors jamais juste un geste, il symbolise toujours quelque chose de plus et son incarnation immédiate, dans la chair, augmente son potentiel magique. Il est action, immédiate, concrète, inscrite dans la « réalité ». Si tout geste peut avoir une conséquence sur les différents plans de l'existence, il paraît juste que ces gestes soient ritualisés, contrôlés.

5.3.2. Ritualisation et contrôle

Les rites existent car ils sont initiés par certains êtres divins, en un certain temps et en conformité avec des normes rituelles (p.172). Tout chaos, quel qu'il soit, repose donc toujours sur une codification. Comme Charpin (2008b, p.168) l'expliquait dans la revue de littérature (voir p.54), la pensée mésopotamienne est fondée sur un grand continuum homologique, les rites permettant de contrôler l'impact de chaque existence et de chaque symbole sur le plan cosmique. C'est pourquoi d'ailleurs toutes les œuvres cultuelles retenues dans cette étude illustrent la codification des mouvements recensés ici.

Les scènes de culte comme les scènes de présentation* (voir p.185) suivent un schéma précis où les gestes ne varient pratiquement jamais. Les danses possiblement représentées sur ces scènes sont également toujours figurées de la même façon : des petites femmes nues les mains jointes, un petit homme en demi-plié ou le héros nu tourné vers le mât. Tous les gestes de prière sont également figés : main levée, mains jointes ou mains sous les seins. Comme vu dans l'analyse de ces œuvres, les mouvements représentés dans ces scènes sont des moments *essentiels* et *caractéristiques*, significatifs d'une préparation et d'une pratique de mouvement identifiable par cette simple représentation. Plusieurs représentations de chacun de ces mouvements ayant été répertoriées et examinées dans la présente recherche, l'existence d'une pratique codifiée et ritualisée se confirme. À l'inverse, les scènes de cabaret présentant des mouvements *intermédiaires,* où aucun des participants n'est figuré dans la même position, suggèrent alors un mouvement libre et spontané, non ritualisé.

D'après le *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne* (Joannès *et al.,* 2001), la ritualisation des cérémonies est capitale. La codification oblige au respect du rituel car, selon la théorie d'Eliade (1965), respecter le rituel c'est respecter l'ordre cosmique puisque les Hommes organisent leur société en fonction de leur perception du cosmos. Perturber un rituel pourrait alors perturber l'ordre cosmique. Ainsi, chaque geste, chaque mouvement exécuté par un humain a une signification précise, qui connaîtrait son pendant divin et cosmique.

Plusieurs textes illustrent également l'importance de la ritualisation. Par exemple, dans le texte de la descente aux enfers (TE 080) d'Inanna, sa préparation respecte un ordre et un nombre strict : elle porte sept parures qui correspondent aux sept portes qu'elle devra traverser pour descendre aux enfers. Chaque bijou, vêtement ou maquillage qu'elle ajoute répond à un rôle et une symbolique bien précise.

> TE 080
> 22. She placed mascara "Let a man come, let him come" on her eyes.
> 23. She pulled the pectoral "Come, man, come" over her breast.

Cette ritualisation personnifie chaque parure, les dote toutes d'une fonction particulière et, en cela, les sacralise. Chaque action devient la répétition d'un geste archétypal, chaque objet évolue vers *autre chose* que lui-même. Ici l'intention séduisante, et donc érotique selon notre conception occidentale, de ses parures est assumée et ritualisée.

L'organisation au sein du temple paraît également suivre un même strict ordonnancement. Divers officiants semblent avoir existé, chacun dans des rôles et des symboliques différentes. Certains textes de lamentation* dressent la liste des rites perdus et en cela recensent les fonctions opérant au temple (section 4.7.2 voir p.203).

> TE 086, lamentations* pour Ur
> 347. Ur, the shrine, is haunted by the breezes, now how do you exist?
> 348. Its *gudu*[4] priest no longer walks in his wig, how is your heart!
> 349. Its EN* priestess no longer lives in the Gipar*, now how do you exist?
> 350. In the *uzga* shrine the priest who cherishes purification rites makes no purification rites for you.
> 351. Father Nanna, your *išib* priest does not make perfect holy supplications to you.
> 352. Your lumaḫ priest does not dress in linen in your holy *giguna* shrine.
> 353. Your righteous EN* priestess chosen in your ardent heart, she of the E-kiš-nu-gal,
> 354. does not proceed joyously from the shrine to the Gipar*.
> 355. The *aua* priests do not celebrate the festivals in your house of festivals.
> 356. They do not play for you the *šem* and *ala* instruments which gladden the heart, nor the *tigi*.
> 357. The black-headed people do not bathe during your festivals.

Différents types de prêtres sont ici cités: *gudu priest*, *en priestess*, *lumah priest*, et le *aua priest;* venant de plusieurs temples : le *gipar**, le *uzga shrine*, et le *giguna shrine* ; aux fonctions variées : *those who walks in wig*, *those who do the purification rites*, *who do the supplication*, *who dress in linen*, *the priestess for the sacred marriage ritual*, *those who celebrate the festival* ; et enfin ceux *who play instrument.*

La danse et la musique sont donc à l'évidence une composante de cette importante structuration de la société. Le texte 062 propose un lexique riche en informations et

donne une assez bonne idée des professions et productions existant à cette époque. On trouve, entre autres, une énumération de plusieurs familles de chanteurs et de chansons :

> « Cantor (chantre) » v11'« senior cantor » v12' "selected cantor" v14' "cantor of the shrine" v15' "cantor with good voice" v17' "cantor of glorification " v18' "cantor of the side of a statue" v19' "apprentice cantor" v20' "cult singer" v23' "great cult singer" v24' "apprentice cult singer" v25'"junior cult singer" v26'
>
> « long song » v5' « song of Gala ship » v6' « song of the cargo boat » v10' « song of the happy heart » v11' « song of the captured workers » v12' « song » v13' « high pitched singing » v14' « composer »v15'.

Ces recensements prouvent l'importance d'accorder à chacun et à chaque fonction, de production ou de nature humaine, une place particulière, régie selon une stricte organisation. Elles constituent « a systématic and ordered picture of the world » (Larsen, dans Annus, 1982, note 14, p.147). Pour Noegel (dans Annus, 2010, p.144-154) ces listes traduisent des actions performatives de contrôle par lesquelles l'Homme n'a pas seulement la capacité magique de comprendre l'univers mais se doit de le comprendre afin de pouvoir l'influencer (p.147). Westenholz (dans Annus, 2010, note 14, p.147) explique que connaître l'organisation de l'univers permet d'avoir un impact magique sur lui. Organiser son existence en s'inspirant de son exemple est une façon de le respecter mais aussi de lui imposer une forme que l'on peut soi-même modifier.

5.3.3. Le mouvement et l'action magique.

« N'importe quoi peut devenir une hiérophanie, il n'existe probablement aucun objet, ou être, ou plantes, etc. qui n'a été un certain moment de l'histoire, en un certain lieu de l'espace, revêtu du prestige de la sacralité. » (Éliade, 1964, p.24) Bien que le mouvement soit le grand absent des analyses en science des religions, il paraît tout à

fait concevable, en poursuivant la pensée d'Eliade, d'imaginer que le mouvement fait partie intégrante de cette pensée symbolique cosmologique.

« La dialectique des hiérophanies suppose un choix plus ou moins manifeste, une singularisation. Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore (c'est à dire révèle) autre chose que lui-même. » (p.25) Eliade explique qu'il importe peu que cette *autre chose* soit due à sa forme singulière, à son efficience ou à sa force tout simplement. Dans tous les cas, l' « objet » d'origine se détache du reste de son environnement, cesse d'être simple « objet » profane, et acquiert une nouvelle dimension, celle de la sacralité.

Au vu de la codification qui régit chacun des gestes dans toute représentation de scène cultuelle, le mouvement, en tant que prise d'action décisive et réglementée dans des cadres ritualisés, est également une hiérophanie. Cette hiérophanisation l'investit du pouvoir « magique » d'influer sur l'univers. Pour Noegel (dans Annus, 2010, p.144-154), évoqué dans la revue de littérature (voir p.56), toute action d'interprétation est une prise de pouvoir en soi : « The act of interpretation- like the act of naming- constitutes a performative act of power » (p.147). Bien que l'auteur fasse ici référence à l'action d'interpréter le signe dans le cadre de la divination, il est à rapprocher du mouvement, car un mouvement est toujours un acte d'interprétation, l'interprétation immédiate, par soi-même et sans recul sur son ressenti. Un geste existe toujours par quelqu'un, il est forcément incarné dans un corps, dans un être. Il n'est pas dissociable de la chair vivante qui lui permet d'être posé. Ritualisé, il est lui aussi investi d'un pouvoir cosmologique performatif.

Tout au long de ce chapitre il est apparu que la danse, ou les pratiques de mouvements, bien que fort peu analysées par les spécialistes de la Mésopotamie, sont intégrées à la pensée cosmologique mésopotamienne. Les différentes interprétations présentées ici soulèvent de nombreuses questions. Il convient pourtant de ne pas s'arrêter dans ces investigations à ce que l'on attend, au regard de nos connaissances et habitudes

occidentales, de la représentation d'un mouvement. Son absence de représentation selon nos propres codes ne signifie pas son inexistence. De nombreux éléments tendent à prouver le contraire et il faut savoir les relever. Le cloisonnement des études sur la Mésopotamie, lié à l'hyper spécialisation des chercheurs, a eu pour effet ~~néfaste~~ d'effacer de l'image globale la condition première d'un être humain : peu importe sa civilisation et son époque, il est incarné, il est de chair. Et cette chair, bien que le scientifique ne puisse plus ni la voir ni la toucher car depuis longtemps disparue, est toujours porteuse de sens.

Un mouvement n'est pas seulement divertissant ou magique. Il parle du divertissement et de la magie. En levant la main, le dieu parle. En joignant ses mains, le fidèle parle. En pliant rythmiquement ses jambes, l'homme, le fantassin peut-être, parle. Que disent-ils ? C'est une question pour une prochaine recherche.

Dans cette vaste conception symbolique et cosmologique du monde, où toute chose existant sur terre connaît sa réplique cosmique, comment le corps pourrait-il être absent ? Dans une conception magico-religieuse du monde, dont l'être humain est lui-même un symbole actif, comment sa mise en mouvement ne serait-elle pas elle aussi un symbole ? Comment dans une société rythmée par le rituel, les sortilèges et la divination, la capacité transcendantale d'un corps en mouvement n'aurait-elle pas aussi été ritualisée et contrôlée ? Comment dans une société où la célébration festive et joyeuse de la vie est si forte et tellement ritualisée, la danse et ses aspects physiologiquement réjouissants n'auraient-ils pas leur place ? Comment, dans une conception holistique de l'univers, où toute existence est solidaire de l'autre, où les plans terrestres, divins, cosmiques, macros et micros, sacrés et profanes se croisent sans cesse, pourrait-on envisager que le rapport au corps d'un être humain soit encore régi par des entités séparées, corps d'un côté et esprit de l'autre ?

Dans une conception holistique de l'univers, l'être humain, ses sensations comme ses pensées, ses émotions comme ses mouvements, forment un tout solidaire : solidaire en

lui-même et solidaire de l'univers. Cette solidarité permet le potentiel « magique » du mouvement de par sa capacité à influencer les différents plans de l'existence.

D'après Éliade, le rapport à l'existence des mésopotamiens, et donc leur rapport à leur corps s'envisage selon une organisation cosmogonique, où les différents plans de l'existence sont en constant dialogue. Ces plans de l'existence se rejoignent sur des thèmes communs qu'Éliade a théorisés comme étant les hiérophanies du sacré. Ils peuvent dialoguer et s'influencer les uns les autres grâce à différents processus comme l'homologie, la divinisation, la ritualisation, la magie, etc. Ainsi, la danse et l'érotisme sont eux même des hiérophanies du sacré, incarnant certains aspects cosmiques de la vie. Mais ils sont également des processus symboliques, transcendantaux et magiques pour célébrer les différentes modalités du sacré en Mésopotamie.

Au final, le point commun majeur qui unit la danse au sacré et à l'érotisme, le seul réellement essentiel et immanent, c'est le mouvement. Il permet de transmettre les différentes modalités du sacré, par la célébration du plaisir de vivre, spontanée et ritualisée; en incarnant ontologiquement la tension vie-mort cosmos-chaos qui sous-tend l'existence ; puis en étant investi du pouvoir magico-religieux de connecter les différents plans (humain - divin - cosmique) de l'existence, et de les influencer. Le mouvement permet la création et permet l'incarnation. La vie est mouvement, dans son aspect ritualisé et organisé comme dans son aspect chaotique et destructeur. Le mouvement engendre l'émotion, il produit aussi l'attraction et la répulsion. Le mouvement symbolise la vie, il crée la vie et structure.

CONCLUSION

L'objectif de cette recherche était de comprendre fondamentalement ce qui connecte la danse aux concepts de sacré et d'érotisme en Mésopotamie. Il s'agissait dès lors d'identifier leurs différentes fonctions sociales, mais également ce qui, dans leur nature même, les rassemblait, afin de comprendre, au regard de ces connexions, la pensée cosmologique et magique de cette société et civilisation fondatrice. Les questions et axes de recherche préalablement définies permettraient ainsi de déterminer les diverses pratiques de mouvements attestées en cette région et à cette époque et, dans la mesure du possible, de les circonscrire.

Grâce à la collecte, un grand nombre de documents iconographiques et textuels, mentionnant ou représentant des pratiques de mouvements, a été recensé. Les résultats ont permis de déterminer différentes formes et pratiques de mouvements dansés, de mouvements érotiques et de mouvements cultuels ainsi que leurs divers cadres d'exécution : place publique, cabarets, banquets, scènes de présentation ; ou contextes symboliques, en référence à la cosmogonie, aux mythes et aux rites. L'étude a fait apparaître de multiples passerelles qui relient chacune des pratiques de mouvements. Elles constituent la base des interprétations. À l'aide du cadre théorique, et au regard de la conception cosmologique de l'existence des mésopotamiens, ces liens ont ensuite été analysés.

A l'issue de ce travail de recherche, il est apparu clairement que le mouvement était omniprésent en Mésopotamie et de nature avant tout divertissante, avec pour fonction essentielle de célébrer la joie de vivre. Puis, qu'il pouvait prendre également une forme plus chaotique, compétitive et ainsi manifester la force de la vie elle-même, puissante et fragile à la fois. Enfin, le mouvement se révélait aussi d'essence magique, car toujours considéré comme une action posée dans l'univers.

Les intérêts de recherche qui ont amorcé cette étude supposaient l'existence d'une société où le corps, la danse, la sexualité n'étaient pas tabou, ni subversifs ni profanes, mais bien intégrés au sacré. La Mésopotamie considère en effet tous les aspects de l'existence comme autant de hiérophanies de l'univers et de son organisation. Mais ces considérations peuvent être finalement réductrices lorsqu'il s'agit de comprendre la pensée mésopotamienne, celle-ci ne fondant pas le monde sur une organisation binaire hiérarchique. Le mouvement est une prolongation naturelle de l'être car celui-ci n'est pas divisé en lui-même par des concepts contraires : corps-esprit ou sacré-profane.

Projeter sur cette société des considérations occidentales telle que l'opposition sacré-profane, corps-esprit ou magie-religieux c'est perdre une grande partie des enseignements qu'elle pourrait transmettre. Néanmoins, notre compréhension n'aurait pas été accessible sans avoir préalablement tenté d'appréhender l'existence de ces notions en Mésopotamie. Il a tout d'abord fallu les étudier telles que nous les connaissions, dans leur signification occidentale d'aujourd'hui, pour pouvoir ensuite les abolir afin de leur rendre, *in fine*, un sens adapté à la société considérée.

Notre recherche a ainsi permis de percevoir pleinement le continuum de la pensée mésopotamienne (Charpin, 2008b, p.168), telle une structure en mouvement, où le plus petit se retrouve dans le plus grand et le plus grand dans le plus petit et ainsi de suite. La conception de l'être chez les mésopotamiens est induite par leur conception du cosmos. A l'inverse, leur conception du cosmos est directement liée à leur conception de l'être. Et l'organisation de la société, ainsi qu'ils l'ont structurée, est, conséquemment, à l'image de leur conception de l'être et de l'existence. Selon celle-ci, tout ce qui se passe sur le plan terrestre se produit également sur le plan divin et cosmique et inversement. Toute modification de l'un a, en retour, des effets sur les autres. C'est l'une des grandes leçons de notre projet : cette civilisation dépasse l'archaïsme ou le primitivisme habituellement associé aux sociétés antiques. Elle est

fondée sur tout un réseau de concepts et de structurations aux modèles et aux contradictions qui lui sont propres.

Les constants allers retours entre les différents aspects de la recherche (revue de littérature, cadre théorique, collecte, grilles d'analyse et analyse thématique) ont permis d'atteindre les objectifs initiaux et de garder une cohésion entre les différents chapitres. La revue de littérature a apporté une connaissance sinon approfondie, du moins substantielle de la Mésopotamie et des auteurs qui seraient utiles à la collecte de données et aux analyses. La collecte a réuni une grande quantité d'informations, sur différents supports, qui ont permis un point de vue global sur le mouvement en Mésopotamie. Les grilles d'analyse, conçues à partir du cadre théorique, et les différentes méthodes d'étude des danses disparues (Garfinkel, 2003b, Prudhommeau, 1986), ont amené à une observation particulière de chacune des données. Et le cadre théorique a d'autant plus fait sens que c'est en croisant les résultats que les différents liens entre les trois axes de recherche ont été identifiés. Eliade (1964) et Schott-Billmann (2005, 2011a et b, 2015) ont alors permis d'interpréter ces liens d'un point de vue symbolique et incarné, une alternance entre corps vécu et corps projeté qui a réellement aidé à comprendre les rapports au corps et à l'existence de cette société. En cela, l'étude a répondu aux questions de recherche posées en préambule.

En revanche, bien qu'ayant fait l'effort de collecter toutes les références archéologiques de chaque document, il n'a pas été possible de les intégrer aux interprétations ni d'en tirer des conclusions en lien direct avec la question de recherche. Connaître la pierre utilisée pour chaque artéfact a parfois renseigné sur sa valeur, et donc sur son appartenance, de même qu'apprendre la fonction de certains objets, comme le sceau-cylindre*, a permis d'envisager un contexte administratif ou une éventuelle transaction. De telles connaissances n'ont pas réellement influencé les analyses, peut-être par manque de formation archéologique ou parce que leurs indications n'étaient pas pertinentes au regard de la question de recherche. Toutefois, toutes ces informations

sont colligées dans les tableaux de données (voir tableau 2 et 3) et pourront servir ultérieurement.

La recherche, centrée sur l'articulation des trois thèmes principaux, n'a pas non plus permis de cerner les formes et fonctions définitives des différentes pratiques de mouvements identifiées. En danse, les pratiques organisées et chorégraphiées, ou codifiées, de mouvements, si elles existaient à l'époque mésopotamienne, sont encore inconnues à ce jour. De la même manière les formes ou concepts institutionnalisés d'un érotisme assumé, s'ils existaient dans ces civilisations, n'ont pu être identifiés.

La dimension sociale accordée à une danse chorégraphiée n'a pas non plus été réellement perçue. Le fait que certaines prêtresses et/ou prostituées sacrées aient maitrisé l'art de la musique suggère seulement que la pratique de la danse pouvait elle aussi avoir été institutionnalisée. Comme pour les performeurs d'Inanna, dont le travestissement, les costumes et les actions lors du défilé pour la déesse laissent supposer une pratique spectaculaire, leur lien avec la divination et la médecine présument plutôt d'une fonction plus occulte au sein du temple.

Il reste bien des mystères non résolus : certains motifs auraient été plaisants et utiles à comprendre. L'homme en demi-plié représente la seule forme précise de danse vraiment identifiée. Mais, qui était- il ? Pourquoi cette danse est uniquement représentée dans des scènes de divertissement ou administratives, cultuelles ou royales ? Nul ne le sait encore. La petite femme nue aux mains jointes, ou les mains sous les seins, est encore un motif récurrent dont on ne sait si sa présence sur les scènes de présentation fait écho aux statuettes de femme nue ou à l'Iconographie 190 qui suggère une pratique divertissante organisée. Que voulait dire sa nudité ou le geste de ses mains restera une énigme. Le héros nu proposait une contextualisation pertinente et symbolique car il est un initié du dieu Enki lié au héros Gilgameš, mais une telle fonction sociale existait-elle ou s'agit-il d'un motif purement symbolique? La question

restera sans réponse pour l'instant. Les possibilités sont si nombreuses qu'il serait vain de toutes les énumérer ici. Bien qu'ayant accordé beaucoup de temps à l'étude des gestes de mains, leur signification exacte n'a pas été révélée. Deux mains levées, une main levée, mains jointes, mains sous les seins, bras écartés, tous ces gestes sont toujours symboliquement significatifs et présents dans des contextes particuliers. Ils ont été associés à différentes situation comme l'intercession, pour les deux mains levées, ou la présentation, pour la main levée, ou encore la dévotion, pour les mains jointes, mais une étude plus approfondie de ces gestes et de leur cadre serait ici nécessaire.

Répondre à ces questions n'était pas une finalité en soi de notre recherche. Cependant, y parvenir, pour certaines d'entre elles notamment, aurait pu être bénéfique. L'étude était inscrite dans une réflexion plus ontologique, sur les liens fondamentaux qui unissent la danse à l'érotisme et au sacré. À cet égard, le présent projet a répondu à nos questionnements. Aujourd'hui, le besoin de connaître plus précisément encore les fonctions occupées par les pratiques dans les différentes sociétés, afin d'en saisir les évolutions et toute la dimension épistémologique, se fait plus pressant.

La présence de mouvements et de danse à cette époque, et leur rapport essentiel à l'existence et à l'être mésopotamien, a été sensiblement démontrée. Le temps semble maintenant venu d'en étudier les formes et les fonctions occupées. Le mouvement n'était pas uniquement magique et divertissant, car communautaire et transcendantal (Bourcier, 1989, Garkinkel, 2003b); il n'était pas seulement utilisé dans des danses en arme car les conflits étaient fréquents à cette époque (Prudhommeau, 1986); ni exclusivement érotique puisque les cultes de la fertilité y étaient coutumiers (Matoušová-Rajmová, 1998). Le mouvement était tout cela à la fois. Il était un prolongement de l'être au même titre que l'être était considéré en ces temps comme un prolongement du cosmos. Il était spontané et intégré ontologiquement à l'être et à ses moyens d'expression. Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'avait pas de forme

précise et codifiée dans certains contextes, ni qu'il n'était pas institutionnalisé, professionnalisé et structuré. Ce sont ses structurations et ses formes que les prochaines recherches devront identifier.

Enfin, il semble ici nécessaire de lutter contre le cloisonnement des recherches sur la Mésopotamie ou, du moins, d'encourager les croisements entre les spécialisations. Il est clairement apparu au cours de notre recherche que la dimension incarnée du mouvement est trop souvent oubliée. Or, dans une société où le plaisir des sens est si important, où l'univers est un tout organique et holistique, cette dimension est d'autant plus essentielle et porteuse de sens.

Si nous devions poursuivre des recherches sur le mouvement en Mésopotamie, c'est bien cet aspect qui serait alors davantage exploré et cultivé. Peut-être à l'aide de nouvelles grilles d'analyses, observant autant le corps comme un symbole projeté porteur de sens et représentant sa société, que comme un organisme vivant, influencé et influençant sa société.

ANNEXE A.

CHRONOLOGIE GÉNÉRALE DU PROCHE-ORIENT ANCIEN

	Mésopotamie Sud	Mésopotamie Nord
6500	Obéid 0 - 5(6500-3700)	Hassuna (6500-6000)
6250		Samarra (6200-5300)
5000		Halaf (6000-5100)
4000		Obéid du Nord (5100-4500)
Période Uruk (3700-2900)	Uruk ancien (3700-3400)	Gawra (3900 -3200)
	Uruk moyen (3400-3100)	
	Uruk récent (3100-2900)	
Dynasties sumériennes archaïques (2800-2350)	Dynastie Archaïques I (2800-2700, Kish I, Uruk I)	
	Dynastie Archaïque II (2700- 2600 Kish I, Uruk I)	
	Dynastie Archaïques III (2600-2340, Kish II III et IV, Uruk II, Ur I et II, Lagash I)	
Période d'Akkad et d'Ur III (2350-2000)		Empire d'Akkad (2340-2004)
	Lagash (2200-2100 environ)	
	Ur III (2112-2004)	
Période paléobabylonienne (2000-1600)	Période Isin-Larsa (2004-1763)	
	1ère dynastie de Babylone (1792-1595)	

ANNEXE B.
MYTHOLOGIE ÉROTIQUE

Mythe sur la naissance des plantes, herbes, arbres et roseaux

La terre grande et plate se fit resplendissante, para son corps dans l'allégresse,
La large terre orna son corps de métal précieux et de lapis-lazuli,
S'embellit de diorite, de calcédoine et de cornaline brillante;
Le Ciel se para d'une coiffure de feuillage et parut tel un prinçe,
La terre sacrée, la vierge, s'embellit pour le Ciel sacré
Le Ciel, le Dieu sublime, planta ses genoux sur la large Terre
Et versa la semence des héros, des arbres et des roseaux en son sein
La Terre douce, la vache féconde, fut imprégnée de la riche semence du ciel,
Et dans la joie la Terre se mit à donner naissance aux plantes de vie,
Et dans la luxuriance la Terre porta ce superbe produit et laissa couler le vin et le miel.
(Kramer, 2003, p.216.)

Hymne à Šulgi

Lorsque pour le taureau sauvage, pour le seigneur, je me serai baignée,
Lorsque pour le seigneur Dumuzi je me serai baignée
Lorsque avec … mes côtés je me serai parée,
Lorsque avec de l'ambre j'aurai enduit ma bouche
Lorsque avec du Khöl j'aurai peint mes yeux
Lorsque mes reins auront été modelés entre ses douces mains
Lorsque le Seigneur couché près de la Sainte Inanna, le berger Dumuzi
Avec du lait et de la crème aura lissé ma cuisse,
Lorsque sur ma vulve, il aura posé sa main…,
Lorsque, comme son bateau noir, il l'aura…
Lorsque, comme son « étroit » bateau, il l'aura…
Lorsque sur le lit il m'aura caressée,
Alors je caresserai mon seigneur,
Je décréterai un sort agréable pour lui,
Je caresserai Šulgi , le fidèle berger,
Je décréterai un noble destin pour lui

Je caresserai ses reins et au berger du pays
Je décrèterai son sort.
Dans la bataille, je suis ton guide
Au combat je porte ton armure,
A l'assemblée je suis ton avocat
Pendant les campagnes, je suis ton inspiration.
Toi, le berger élu du sanctuaire sacré
Toi, le roi, le fidèle poursuiveur de l'EANNA*,
Toi, la lumière du grand sanctuaire d'AN,
En tout point tu es digne
[...]
(Kramer, 2003, p.224)

Courtship Inanna and Dumuzi

« Ma vulve, la corne, le bateau du ciel,
Est pleine d'ardeur, comme la jeune lune.
Mes terres incultes sont en jachère.
Et pour moi, Inanna, qui labourera ma vulve ?
Qui ensemencera mon haut domaine ?
Qui labourera mon sol humide ?
Faites votre lait doux et épais, mon jeune époux.
Mon berger, je vais boire votre lait frais.
Wild Bull, Dumuzi, faites votre lait frais et épais, je vais boire votre lait frais.
Laissez le lait de chèvre s'écouler dans ma bergerie.
Remplissez ma sainte coupe de fromage au miel.
Dumuzi, seigneur, je vais boire ton lait frais.
Alors que la nuit dernière, moi, la reine, brillait de mille feux.
Alors que la nuit dernière, moi, la reine, brillait de mille feux.
Alors que je brillais et dansais, chantais des louanges à la venue de la nuit...
Mon Grand-prêtre est prêt pour les saintes lombes.
Mon seigneur Dumuzi est prêt pour les saintes lombes.
Plantes, herbes et graines sont mûres dans son domaine.
O Dumuzi ! Votre plénitude est mon plus grand plaisir ! »
(Kramer, et Wolkstein, 1983, p.38-46)

ANNEXE C.
GUIDE DES ÉVOLUTIONS DE L'ART EN MÉSOPOTAMIE

ANNEXE C. Guide des évolutions de l'art en Mésopotamie

Période	**règnes importants (Joannès *et al.* , 2001, p.XV)**	**Ère géographique concernée (Benoit, 2003, p.654)**	**Évolution générale de l'art. (Benoit, 2003)**
Néolithique céramique (6900-5300 av. J.-C.)		Anatolie, Levant et Mésopotamie Nord	Invention de la céramique (Benoit, 2003, p.39). Art essentiellement féminin, principalement peint avec des motifs géométriques comme la croix, le triangle, le losange et la croix hachurée. Du triangle découle le V, arête de hareng, la frange, les zigzags et la ligne épaisse. Ces motifs sont principalement utilisés en frise sur les céramiques. (Goff, 1963, p31)
Néotitque anatolien de Çatal Hüyük (7000-6500 av. J.-C.)		Anatolie	Peinture murale avec motif géométrique, scène de chasse au cerf ou au taureau. Tradition de remodelage de crâne avec le travail de la chaux. Artisanat de l'os, du bois, du cuir et de la vannerie. Poignard en obsidienne et silex. Perles réalisées à partir de minerais de cuivre et de plomb. Céramique d'abord ouverte en forme de bol, puis fermée et plus fine. (Benoit, 2003, p.41)
Culture de Hassunah (6500-6000 av. J.-C.)		Levant et Mésopotamie Nord	Céramique « Hassunah classique » décorée exclusivement de motifs géométriques, peints et incisés. Découvert d'un four de potier. (Benoit, 2003, p.42)
Culture de Samara (6200-5300 av.J-C)		Mésopotamie	Culture qui coexiste un temps avec la culture Hassunah. Découverte de l'irrigation. Inventions majeures comme la brique moulée et le plan architectural, ils permettent de rationaliser et uniformiser les constructions. (Benoit, 2003, p.42-43) **Céramique** : Apparition de la « céramique de Samara ». Magnifiques assiettes à décor stylisé et vase miniature. **Sculpture** : petite figurine féminine en albâtre, debout et nue, avec parfois collier en coquillage, en albâtre ou en cuivre.
Culture Oueili et Eridu (6500-5300 av.J-C)		Mésopotamie Sud	Culture locale sédentaire dans le sud de la Mésopotamie, irrigation et base de l'architecture également présente. Céramique de belle qualité. (Benoit, 2003, p.44)
Culture de Halaf (6200-5700 av.J-C)		Levant et Mésopotamie.	Caractérisé par l'abondant outillage en obsidienne. **Céramique** : la céramique de cette époque est reconnaissable, car fabriquée dans une argile fine de couleur abricot, avec décor peint brun et noir ou motifs géométriques, de très grande qualité. Motif de rosette pointillé, de trèfles à quatre feuilles, d'échiquier et de bucrane* stylisé. Plus tard, la peinture devient polychrome (rouge, brun et blanc) et de nouveaux motifs apparaissent. **Sculpture** : Figurine en argile, femme assise aux cuisses épaisses, soutenant leur sein. **Glyptique** : Apparition sous la forme de cachet ou d'empreinte dans l'argile. Commerce et expansion de cette culture. (Benoit, 2003, p.46-47)
Obeid récent, 3 à 5 (5300-3700 av.J-C)		Mésopotamie Sud	**Céramique** : moins belle que les époques précédentes, elle est produite en série, avec une argile épaisse et des décors peints sans finesse. **Sculpture** : Figurines féminines, nombreuses et homogènes, visage allongé et yeux étirés qui leur donnent l'appellation de figure « ophidiennes ». Mains jointes et coiffées d'un bonnet. Aucune empreinte sur argile. (Benoit, 2003, p48.49)
Obeid du Nord (5100-3900 av.J-C)		Mésopotamie Nord	Disparition progressive dans le nord de la civilisation halafienne pour celle d'Obéid. Construction de bâtiment servant probablement de temple, mur avec niche et contrefort, peint de rouge, blanc, et noir. **Glyptique :** Essor de la glyptique. Sceau de Tepe Gawra très abondant. Décor schématique, ou figuratif, avec des plantes, des hommes, et des animaux, reprenant les mêmes thèmes que la céramique. En stéatite et le plus souvent de formes sphérique, parfois percée latéralement.apparition de hiérarchisation sociale
Culture de Gawra (3900-3200 av J-C)		Mésopotamie Nord	Confirmation de la hiérarchisation sociale. Grande construction et maison regroupées sur agropole, habitat commun repoussé en périphérie. Existence d'une élite qui possède des produits rares et précieux ; sépulture avec riches objets : or, lapis, argent, turquoise, cornaline. Pas de changement dans la glyptique. (Benoit, 2003, p.51)

Uruk récent (3500-3100 av J-C)		Levant, Mésopotamie et Iran.	Période dynamique, d'intense créativité et d'expansion. Généralisation du phénomène urbain. **Artisanat** : Apparition de corps spécialisés, développant un savoir-faire technique. (Benoit, 2003, p.59) **Art** : Apparition progressive de l'Art réaliste. La représentation humaine selon des canons réalistes devient le motif artistique privilégié. Changement de mentalité complet visible à travers l'art. (p.62) **Céramique** : Elle perd sa forme peinte, et devient un artisanat uniquement masculin. Fabriquée en série, par emboutissage ou au tour pour les créations plus raffinées : vase à anse, jarre allongée, à bec, etc. (p.59) **Métallurgie** : Développement et maîtrise du polymétalisme avec le plomb, le cuivre, l'or et l'argent. Apparition bijoux et perles. La pierre, comme l'albâtre ou l'hématite est également un matériau de plus en plus apprécié pour les créations. (p.59) **Sculpture** : la céramique est délaissée au profit de la sculpture en rond de bosse ou en bas relief. Apparition des premières statuettes d'orant* et statuettes animales dans des positions cocasses. (p.62) **Glyptique** : La narration supplante la répétition décorative, plus facile sur les sceaux-cylindre* que sur les cachets. Prédominance d'animaux aux cous enlacés à Uruk. Représentation de la figure royale mais aussi de l'homme ordinaire qui vaque à ses occupations. (p.62) Les scènes d'animaux sont un motif de danger ou un symbole de l'alternance entre des forces cosmiques. (Goff, 1963, p.63 ; Benoit, 2003, p.203).
Uruk final (3100-2900 av J-C)		Mésopotamie Sud	Effondrement complet du réseau urbain, réorganisation sociale complète. Abandon d'une forme de pouvoir « oligarchique » (Benoit, 2003, p.63). **Art** : Accroissement du rôle de l'image à cause de la « hiérarchisation du corps sociale » (p.63). Représentation unique de la figure d'autorité, par la représentation du roi prêtre ou époux divin d'Inanna, sur la glyptique et la céramique. Confirmation d'un parti pris de « réalisme humanisme » amené dans la période précédente. (p.63) **Sculpture** : Gain en qualité et ajout de bas reliefs sur les grandes céramiques. Représentation d'animaux, principalement lions et taureaux, peuvent être l'incarnation de forces cosmiques. (p.64) **Écriture** : Perfectionnement sur les sceaux et les tablettes, mais propagation à l'extérieur d'Uruk, comme Djemdet Nasr, Tell Asmar, Kafahdjé, etc. (p.64)
Période Protoélamite (3100-2750)			Retour au nomadisme à l'exception de Suse. **Céramique** : réapparition de la céramique peinte et décor géométrique rouge et noir. **Art** : bannie la représentation humaine au profit de la représentation animale dans des attitudes humaines, principalement dans la glyptique et la statuaire. Création encore de vase en albâtre et d'épingle en cuivre. (Benoit, 2003, p.64-65)
Dynastie Archaïque I (2900-2700 av J-C)	**Uruk I** [Mes-ki'ag-gasher] [Enmerkar] [Lugalbanda] [Dumuzi]	Mésopotamie et Nord de l'Iran (Élam)	**Sculpture** : abondante pendant tout le DA. Liée aux pratiques cultuelles. Elle prend deux formes : des reliefs perforés qui évoquent en plusieurs étages des scènes de banquet, de culte ou de construction. Et des statuaires d'orant*, toujours trouvées dans les lieux de cultes. (Benoit, 2003, p.71-72) **Glyptique** : motif schématique et décoratif dans la région du Diyala, et décor abstrait géométrisé mélangé à des éléments pictographiques à Ur. (p.72)
Dynastie Archaïque II (2700-2600 av J-C)	**Uruk I** Gilgameš (2650) **Ur** Meskalamdug Akalamdug (2600)	Mésopotamie et Nord de l'Iran (Élam)	**Glyptique** : Les sceaux d'Ur et Nippur représentent des combats de héros et d'animaux, silhouettes fines, formant une composition symétrique en chaîne fermée. Quelques scènes quotidiennes, mais rares, et quelques divinités reconnaissables grasses à la tiare à corne. (Benoit, 2003, p.72)
Dynastie Archaïque III (2600-2340 av J-C)	**Kish I** Uhub (2570) Mesalim (2550) **Lagash I** Ur-Nanse (2520) Eanatum (2450) Lugalanda Urukagina (2350) **Uruk III** Lugalzagesi (2340)	Mésopotamie et Nord de l'Iran (Élam)	**Glyptique** : découverte de nombreux sceaux-cylindre* dans les tombes d'Ur, datés de la 1ère dynastie de Lagash. Répertoire mythologique et religieux, avec affrontement entre animaux, et êtres hybrides, beaucoup de taureaux androcéphales ou héros dompteur dans le rôle de maître des animaux. Représentation de banquet, sur deux registres, avec musique. **Métallurgie** : Essor important, création d'arme, d'outils, de vase, d'objets de parure et de toilette en cuivre. Apparition du bronze, mais l'alliage cuivre arsenic se maintient. **Orfèvrerie** : développement du travail de l'or. Rarement fondu, il est plutôt embout, ou utilisé en filigrane pour les bijoux ou plus tardivement en granulation. L'argent est aussi travaillé, mais se conserve moins bien. **Mosaïque** : Art particulièrement répandu à Sumer. Il est composé de fragments de différentes pierres déposées sur des panneaux de bois. Présent à Sumer mais aussi à Mari et Ebla en Syrie. (Benoit, 2003, p.73)

Empire d'Akkad (2340-2140 av J-C)	**Akkad** Sargon 1er (2334) Rimush (2278) Man-ishtushu (2269) Naram-sîn (2254) Shar-kali-sharri (2217)	Sud du Levant, Mésopoatnie, et nord de l'Iran.	**Art impérial** : Roi au milieu de ses hommes, centre du monde et égal des dieux. Art nouveau entièrement attaché à sa personne, avec création d'ateliers royaux au service d'une idéologie impériale. Art de propagande amenant toujours les mêmes thèmes (triomphe du roi, soumission des vaincus, défilé de prisonniers). (Benoit, 2003, p.82) **Sculpture** : Travail de la diorite, pierre dure pérenne dans le temps. Le rendu anatomique des sculptures est extrêmement précis et réaliste. Utilisé principalement pour représenter le roi. **Glyptique** : Élaboration d'un panthéon iconographique précis, chaque dieu reçoit des attributs désormais précis (p.83). Représentation de drame mythologique sur sceaux-cylindre*, Combat divin et grande épiphanie des dieux. (p.263) Apparition aussi de la scène de présentation* et production en masse.
IIe dynastie de Lagash (2140-2112 av J-C)	**Lagash II** Ur-ningirsu 1er Ur-ba-u (2150) Gudea (2120)	Mésopotamie, Sud et Nord de l'Iran.	Retour à une organisation en cités états, Sumer retrouve son indépendance. Retour à la culture sumérienne mais l'héritage akkadien est toujours présent dans la sculpture et dans la notion d'état territorial. Retour de la langue sumérienne. (Benoit, 2003, p.83) **Art** : retour à un idéal de piété. Culte de l'érection des temples, représentation du roi en position de prière. (p.83) Pratique de la hiérogamie, illustrée sur certains vases (p.84) **Sculpture:** Immortalisation du souverain par la statuaire. Image du roi pieux, pasteur des hommes avec Gudéa. Cérémonie liturgique illustrée sur des fragments de stèle. Scènes d'intercession abondante où un orant* est porté par une déesse mineure devant une divinité importante. **Littérature** : Apparition des premières grandes œuvres littéraires du Proche-Orient ancien. Elles se démarquent par leur lyrisme religieux. (p.84)
IIIe dynastie d'Ur (2112-2004 av J-C)	**Ur III** Ur-Nammu (2112) Shulgi (2094) Amar-Sîn (2046) Shu-sîn (2037) Ibbi-Sîn (2028)	Mésopotamie, Sud et Nord de l'Iran.	Lagash d'abord indépendante est vite contrôlée par Ur-Nammu qui prend le titre de « roi de Sumer et d'Akkad » (Benoit, 2003, p.85) Ur est la capitale de ce pays unifié. Il érige des sanctuaires et des Ziggurat* dans les autres grandes villes principales (Ur, Uruk, Eridu, Nippur). **Littérature** : riche littérature sumérienne (hymnes royaux, récits mettant en scène le roi légendaire Gilgameš, cérémonie du mariage sacré, etc.) et apparition du genre des lamentation*s (p.87).
Période Isin-Larsa (2004-1763 av J-C)	**Isin :** Ishbi-Erra (2017) Iddin dagan (1984) Isme Daggan (1974) Lippit Istar (1934) Ur-Ninurta (1923) ... **Larsa:** Warad-Sîn (1834) Rîm-Sîn (1822) Rîm-Sîn II (1741)	Levant, Mésopotamie et Iran.	Époque caractérisée par une multiplicité de pouvoir mais avec une profonde unité de culture de civilisation avec la présence massive de souverains amorrites. Nombreux déplacements favorisant la constitution de société cosmopolite : commerces, diplomatie, pèlerinage mais aussi devins, scribes, architectes, et musiciens. Multiplication des alliances matrimoniales diplomatiques. (Benoit, 2003, p.94) **Art** : Continuité manifeste dans la glyptique, la littérature et l'architecture avec l'Art néosumérien. (p.100) **Sculpture** : la statuaire des princes d'Eshunna reprend les codes de la sculpture akkadienne et néosumérienne. (p.101) **Glyptique** : Scène de présentation* détournée pour ne garder que le fidèle en position de prière et le roi ou dieu qui reçoit. Plaquette en terre cuite privilégie la représentation de dieux. Apparition pour les sceaux cylindre de l'hématite, permettant une grande finesse d'exécution. Scènes d'intercession encore très présentes, parfois remplacées par le roi vainqueur d'un ennemi et béni par la déesse Lama. Dieux reconnaissables par leurs attributs mais plus de drame mythologique. Raideur dans leur position propre à la culture contemporaine. (p.101-102) **Littérature** : disparition du sumérien comme langue vivante mais subsiste comme langue de culture, bilinguise des textes sumero akkadiens entretenus. Aux 17ème 18ème certains textes passent à la postérité. Mais à partir de la 1ère dynastie de Babylone, de nouveaux textes sont créés, inspirés des anciens. On trouve par exemple la première version de l'épopée de Gilgameš ou la liste royale sumérienne et de nouvelles versions des mythes sumériens de la création. (p.102)
Iere Dynastie de Babylone (1792-1595 av J-C)	Hammurabi (1792) Samsu Illuna (1749) Samsu-ditana (1625)	Levant, Mésopotamie et Iran.	

ANNEXE D.
GUIDE DES DIVINITÉS MÉSOPOTAMIENNES

ANNEXE D. Guide des divinités mésopotamiennes

Dieu		Pouvoir et fonction	Attributs et symboles associé	filiation	Données historiques et archéologique	référence
akkadien	sumerien					
Adad	IŠKUR	Dieu de l'Orage, tempête, déluge, et innondation. Maître des vents, et des eaux du ciel. Éclusier des cieux, fait tomber la pluie et assure les récoltes. Babylone I: patron des entreprise divinatoire avec Šamaš	Brandit la foudre: Fourche à deux ou trois dents, représenté en zigzag). Debout sur un taureau.	fils d'Anu ou d'Enlil. Rôle important dans la construction de la figure de Marduck	Expression divinisé d'un phénomène naturel qui implique une grande diversité de figure divine, de noms, d'attibutions et et de temples selon les cultures. Sanctuaire mésopotamien É.U4.GAL.GAL. dans la ville de Karkar au nord d'Umma.	(Joannès, *et al*, 2001, p4-6)
An	ANU	Dieu du ciel et de l'Éther.(p.56) Père des dieux.	sum. AN: définit la divinité en général. Nombre 60: unité fondamentale. Sa seule représentation admise est la tiare à corne*, symbole de la divinité en générale.	Époux de KI (la terre), ou parfois de Ištar ou de Uraš. Père de Sîn et d'Ištar. Enlil et Ea sont tour à tour ses frères ou ses fils.	Rôle important pour l'intronisation du roi Šulgi (UR III) et d'Hammurabi (Babylone I). Temple: Associé à Ištar dans le quartier de l'EANNA* (Uruk), à Adad dans le temple É.SHÁ.AN à Aššur. Sacnctuaire personnel dans le quartier de Kullab et dans la zigurrat* de l'E.SHÁ.RA (Uruk).	(p.56-58)
Anzû	IMDUGUD	Aigles colossal à tête de lion incarnant les forces du chaos. Ses battements d'ailes peuvent provoquer des tempètes.		Dérobe les tablette du Destin à Enlil. Ninurta le prive de la parole.	représentation attesté dès l'époque présargonique, et dans l'art néo-assyrien, associé alors à Ningirsu. Parfois statue apotropaïque pour garder les temple. Apparait dans *l'Épopée de Lugalbanda*, *l'Épopée de Giglgamesh*, *Enkidu et le monde infernal*, le *Mythe d'Anzu.*	(p.58)
Dumuzi	AŠŠUR	À Uruk, (sum. AMA.USHUM-GAL.ANNA): pouvoir de croissance qui anime le palmier dattier. Bad-tibira : Berger, fils de Duttur, la brebis divine, et Ninsin, la déesse du bétail. Dieu jeune, avec les qualités physiques de la force du printemps, de la jeunesse, de la poussée végétale. Passe la moitié de l'année aux enfers, et revient au printemps avec la végétation.	Associé au grain, à la bière, au palmier dattier, Incarne la fertilité avec le lait de ses champs, et les produits de ces champs. Associée au cycle de la nature, renouveau constant de la poussée végétale.	Époux d'Inanna, frère de Gestinanna.	Apparait à l'époque des dynasties archaïques. Figure divine complexe mais populaire en mésopotamie. Présent dans toute la mythologie érotique avec Inanna. Rôle important dans le rituel du mariage sacré. La liste royale sumérienne en fait l'un des rois anédiluvien, qui régna 36 000 ans.	(p.246-248)
Ea	ENKI	Dieux des eaux douces souterraines (Apsû), ou eaux primordiales. Associé au rites de purification, il est aussi le dieu de la sagesse, de la magie, des arts et de la civilisation: Bienfaiteur de l'humanité.	Nombre 40. Caractérisé par des eau jaillissant d'un vase, ou de ses épaules. Poisson chèvre, baton recourbé à tête de bélier, tortue.	Père de Marduk, époux de Damkina, ou Damgalnuna. Fils d'Anu, et Nammu, mais appartient à la triade Anu-Enlil-Ea, et frère de Adad, . Il a pour vizir Isimud.	Apparition au DA. Plus guère représenté au IIe millenaire, remplacé par le poisson chèvre, et supplanté par le Dieu-soleil. son sanctuaire est l'Apsû. mythes: *Enki ordonateur du monde, Epopée de la création, Enki et Ninhusag,, Inanna et Enki, Ninurta et la tortue.*	(p.253-254)
Ellil	ENLIL	Seigneur du vent: vent du printemps qui permet l'encemensement, et tornade qui provoque le déluge et la destruction d'Akkad. Roi du ciel et de la terre : Détient les ME*, régente et organise les contrées terrestres, attribut le pouvoir aux rois et décide des dynasties régnantes. Il inspire la crainte,et représente l'essence du pouvoir monarchique et politique.	Planète Jupiter. Peu d'information sur ses représentation, comme pour Anu.	époux de Ninlil *(millissu* en Akkadien), père de Nanna, Iškur, Nergal, Ninurta. Grand père ou père d'Utu et Inanna. Appartient à triade Anu-Enlil-Ea. A pour vizir le dieu Nusku.	Temple: quartier de l'EKUR (Nippur), Les rois viennent s'y faire couronner jusqu'à la chute de la ville sous le règne de Samsu-iluna. Sanctuaire au milieu du ciel, dans le sanctuaire cosmique appelé 'E.SHÁ.RA, pendant céleste de l'Apsû. Mythes: *Enlil et Ninlil, Épopée de Gilgameš.*	(p.283-285)

Ereškigal	**EREŠ.KI.GAL**	la dame (EREŠ) de la grande terre (KI.GAL). Reine du monde des morts. Reside dans le KUR*, le monde des morts, dans son palais de Lapis-lazulli.	peu d'informaton sur ses représentations	Vizir Namtar, scribe des enfer Gestinanna (sœur de Dumuzi). Porte siège Dumuzi. Elle est aussi entourée de sept juges infernaux. Sœur d'Inanna. Épouse selon les versions du défunt Gugalanna, le "grand taureau du ciel" ou de Nergal. Mère de la déesse Manungal.	Pas de culte connus. Quelques temples, mais souvent à travers son époux Nergal. Muthe: *Nergal Ereškigal,* Le dieu après avoir voulu la terrasser, en tombe amoureux et s'unit à elle. Symboliquement le mythe demontre que le courage du guerrier ne peux vaincre la mort de la déesse.	(p.302-303)
Humbaba	**HUM.WA.WA**	Sorte d'ogre monstrueux à mi chemin entre homme et dieu. démon positif, pouvant servir à proteger les entrées. Rôle de gardien contre les intrus.	mythologie: Tête d'un lion et la gueule d'un dragon, le mugissement de l'ouragan, et le souffle d'un feu morteI. Il possède sept effrois, sorte de rayons lumineus, ou srte de branches, ou rameau attaché à son corps. La tête de Humbaba est un motif populaire: yeux saillant, nez camus, barbe en zigzag.	élevé par le dieu Shamash.	Dans l'épopée de Giglamesh il est le Gardien de la foret des cèdres, lieux sacré interdit aux humains, que Gilgameš et Enkidou traverse. Le démon est tué par Enkidou. On a retrouvé des masque d'Humbaba, et la "tête d'humbaba" est souvent cité et représenté.	(p.396)
Ištar	**INANNA**	Déesse de la féminité et différents aspect de l'amour, maîtresse des animaux (surtout les félin et le lions), et déesse de la guerre, et de l'association des contraires. Elle est celle qui acceuille et élève les rois, rôle fondamentale dans le rituel du mariage sacré.	Représenté de face avec flèche et masse d'arme sortant de ses épaules. Le pied posé sur un lion. Date et palmier hampe de roseau bouclée Planète Venus. Nombre 15	fille du dieux de la lune Sîn et de son épouse Nikkal, sœur de Utu le dieu soleil, et Ereškigal la déesse des enfers. Fille ou épouse d'Anu selon les mythes. Épouse de Dumuzi. A pour vizir le dieu Ninsubur.	Déesse la plus célèbre de Mésopotamie. Sera nommé *Ištarâtu,* les déesses en générale. 35 lieux de culte : *L'Eulmash* d'Akkad, *l'Ehursagkalamma* de Kish, *l'Eanna* d'Uruk, et *l'Éturkalamma* de Babylone. Apparait dans de nombreux hymnes: (*NIN.ME.SHAR.RA* et *INNIN.SHA.GUR4.RA* écrit par la prêtresse Enheduanna), et dans pluscieurs cycle mythologique (*Inanna et Shukaletuda, Inanna et Enki, Inanna et Ebih, La descente au Enfer d'Inanna etc* .)	(p.421-424)
Lamaššu	**LAMA**	Génie protecteur ou divinité mineure à forme féminine. Apparait dans les scène de présentation* ou elle introduit l'individu dont elle a la garde devant une divinité importante.	représentée avec tiare à corne* et les deux mains levées.	Épouse de Lugalbanda, et mère de Dumuzi.	Viendrait du roi Lugalbanda selon le mythe *Lugalbanda et Ninsun:* Ninsun, présenté comme un génie féminin appelé aussi LAMMA. Il l'épousa et la ramena à Kullab.	p.347 et 480
Lamaštu	**DIM.ME**	démon s'attaquant aux jeunes femme enceintes et aux jeunes mère et leurs bébés. Elle peut prendre l'apparence d'une sage femme, et tué le nourrisson avec son lait empoisonné ou en l'etranglant. Fièvre, diarrhé, jaunisse, etc. sont des symptôme de la démonde chez le nourisson. Elle est contré par le démon Pazuzu			Appartient au monde des démons, mais est condidérée comme une déesse en Mésopotamie. Folklore plus qu'à la religion officielle. Beaucoup d'incantation et d'amulette destinés à la chasser ont été retrouvé.	Joannès (459-460)

Marduck		Dieu du soleil de l'été	Arme divine : Muštêir-habli", dépeinte comme un lion monstrueux réunissant šarur et šargaz, les deux armes de Ninurta. Symbole de la bêche-marru, du Dragon-serpent. Chiffre 10.	Fils unique d'Ea et Damkina. A pour parèdre* la déesse Sapanîtum, et père de Nabû. Ils dispose d'une cour à son service.	Dieu principal de Babylone sous le royaume unifié de Hammurabi au 18e siècle av.J.-C. Quelques siècle plus tard devient le chef du pantheon et le roi des dieux. Sanctuaire *Esagil* (Babylone), et quelques chappelles à Nippur et Dur-Šarrukîn.	(p.494-495)
Nergal		Dieux des enfers, des épidémies mortelles, de l'été brulant, des incendies et des inondations.Pouvoir de mort. Peut-etre appelé pour proteger les troupeaux et les champs.	armes divine: l'épée, le scètre à tête de lion et oreilles d'âne sauvage. Planète Mars.	époux d'Ereškigal. Assimilé à Meslamtaea, Lugalira, et Erra	Sanctuaire'Émeslam (Babylone). Et d'autres à Nippur, Ur, et Uruk.	(p.572-574)
Ninhursag		dame de la montagne				(p.631)
Ninurta		Dieu guerrier ou Chasseur. Associé à Ningirsu dieu de l'agriculture. Il est le champion des dieux, chargé de combatre les ennemis menacant Sumer.	Charrue. Arme *šarur* et *šargaz,* qui peuvent etre invoqué comme des entités divines individualisées. Elles peuvent être représentées par un animal fantastique ou sous leurs aspect materiel (p.811)	Fils d'Enlil et époux de la déesse Gula.	Adoré à Nippur, dans *l'Ekur,* le temple d'Enlil et dans son propre sanctuaire, *Eshumsha* ou *Ésharra* dans la ville d'Aššur. Existence de prêtresse *naditû* vouées à Ninurta à l'époque Paléo-babylonienne. Champion des dieux : *Mythe d'anzu,* et *Le retour de Ninurta à Nippur*	(p.577 - 578)
Pazuzu		chef des démons, propagateur des épidémies, mais peut aussi être invoquer contre certains demon (ex; lamaštu). Peut avoir un rôle bénéfique contre les vents pestilentiels, le vent d Ouest.	Aspect physique hybride avec de nombreuses représentations: face canine, recouverte d'yeux globuleux, corps recouvert d'écailles et souvent muni d'ailes. Pénis à tête de serpent et serre d'oiseaux pour pieds.	fils du dieux infernal Hanbu (attesté à partir du 1er millénaire)	De nombreuses amulettes représentant Pa-zu-zu ont été retrouvées dans les fondations des maison, pendues aux mur, ou accrochées au cou des femmes enceintes.	(p.637 et 638)
Šamaš	UTU	Dieu du Soleil et des éléments positifs : La lumière, la chaleur, l'energie (les aspects destructeur sont associé à Nergal). Il doit parcourir le ciel quotidiennement sur un char tiré par les vents-tempètes ou par des mûles. Garant de la justice sociale et de l'équité, et de la diviniation avec Adad.	Représenté avec des flammes sortant de ses épaules, où emergeant des montagnes de l'est, un pied posé sur celle-ci.. Il a comme attribut une scie. Elle permet de régler les litige et d'appliquer la justice. Il est associé au chiffre 20.	fils de la lune, Sîn, et de Ningal, et frère d'Inanna. Époux de Aya, et a pour vizir SUKKAL.	Figures majeurs du pantheon. Hymne à Šamaš. Il possède deux sanctuaires majeurs appelés *Ebbabbar,* "la demeurre brillante", à Sippar et à Larsa. Il a également un temple à Mari, et à Babylone.	(p.813-815)
Sîn	NANNA	Dieu Lune. Plusieurs épithète utilisé pour le décrire: Le fruit, *Inbû,* ou la couronne, *agû,* évoque la pleine lune. On trouve aussi l'"Astre au lever brillant", *Namra-sît* , et le sumérien NANNA signifie "le luminaire des cieux." Son cycle régulier en fait le protecteur des accouchements.	le croissant lunaire, décliné sous plusieurs aspect, comme la barque, ou les cornes du taureau. Chiffre 30	dans la mythologie sumérienne il est issue du viol de la déesse Ninlil par Enlil. Époux de NIN.GAL la grande dame, père de Utu et Inanna	Dieu tutélaire d'Ur, son sanctuaire principal est l'É.KISH.NU.GAL, construit par Ur-Nammu, le roi crée le Gipar* en L'honneur de NIN.GAL épouse de NANNA. Le culte du dieu lune est l'un des plus important à Sumer, de nombreuses fêtes sont fixées sur les phases de la lune. Place importante de l'ENTU* du dieu, tenu par les filles du roi et vivant dans le Gipar. La première prêtresse a être connue est Enheduanna, fille de Sargon d'Akkad.	(p.780-782)

ANNEXE E.
LEXIQUE

Apsû : (sum. ABZU) masse abyssale des eaux douces située sous la surface terrestre, c'est d'elle que naissent les cours d'eau. Résidence du dieu *Ea*/ENKI. Dans l'épopée de la création akkadienne, Apsû et Tiamat* s'unissent pour engendrer les éléments primordiaux dont seront issus les dieux. Mais plus tard, voulant faire disparaître leur progéniture, Apsû fut plongé dans un sommeil sans fin par Ea (Joannès, *et al.*, 2001, p.59).

Alǧar : instrument à corde, en bois. Instrument sacré souvent mentionné dans les processions faites en l'honneur des dieux (Spycket, 1972). Pour Duchesne-Guillemin (1983), il s'agit d'une sorte de harpe horizontale originaire d'Élam.

Arribale : ancêtre du vase à eau jaillissante, petite et rond (Benoit, 2003).

Assinnu(m) **:** (sum. UR.SAL, « man-woman ») officiant de la déesse Inanna qui apparaît dans les textes dès la moitié du III^{ème} millénaire. Ils ont différentes fonctions comme le travestissement, la médecine, les danses rituelles et la prophétie. On ne sait s'ils étaient des castrats, des prostitués homosexuels ou, selon Ninissen (2012) : « a third gender role » (p.844). Ils sont proches des *Kurgarrû** (sum. KUR.GAR.RA*) (Ninissen, 2012).

Bucrane : motif en forme de crâne de taureau. Représentation du principe masculin (Benoit, 2003).

Clou de fondation : objet utilisé en construction dont le but était d'attester du bon déroulement de celle-ci et de protéger le nouvel édifice en garantissant sa durée. Ils avaient aussi pour fonction de maintenir dans le monde souterrain les forces qui pouvaient en sortir (Benoit, 2003).

EANNA : maison du ciel, nom d'un quartier sacré au centre de l'ancienne ville d'Uruk. D'abord dédiée à ANU elle est ensuite spécifiquement dédiée à Inanna lorsque la maison déménage dans le quartier de Kullab. Elles forment l'un des noyaux originels de la ville d'Uruk (Joannès *et al.*, p.254).

EN : Roi-prêtre, présent pendant l'Uruk récent (3500-3100), guerrier chasseur, parfois associé au maître des animaux. Représentant le pouvoir politique et religieux, il doit défendre son peuple et les troupeaux d'Inanna. Époux officiel de celle-ci (Benoit, 2003).

ENTU : titre donné à la grande prêtresse, incarnation de la divinité, d'un temple (Benoit, 2003). Cette fonction était à Ur tenue par des filles de roi, elles vivaient alors dans le bâtiment sacré appelé le Giparu*.

Gipar : Aussi appelé *Giparu* en akkadien, désigne la partie du temple où l'époux, ou l'épouse, l'EN* ou l'ENTU*, de la divinité vivait et dont les fonctions auraient été exclusivement religieuses (Joannès *et al.*, 2001, p.282). On trouve également la graphie *ĝipar* (ETCSL t.4.08.20) dans certains textes, le terme pourrait alors définir le lieu sacré de l'union. Le *giparu* est aussi le nom du temple de la déesse Ningal, parèdre* de Nanna, érigé par Gudea (Benoit, 2003, p.86, 241).

Hampe bouclée : pendant la période d'Uruk (3500-3000), la hampe aurait été le symbole représentant LA déesse et le principe de fertilité. Elle est donc souvent associée à Inanna. Disposée en pair elles pourraient représenter l'entrée d'un sanctuaire. Il s'agit également du premier pictogramme représentant la déesse, utilisé ensuite pour identifier Inanna (Goff, 1963).

Héros nu : le héros nu est un thème courant dans la glyptique. Il est représenté avec une longue chevelure, une longue barbe, de face, nu ou portant seulement une ceinture. Il représente l'archétype du héros et est associé à Gilgameš. Il est souvent accompagné d'un homme-taureau ou d'un taureau androcéphale, lui-même associé à Enkidou, le

compagnon de Gilgameš. Le héros nu peut aussi être représenté avec des vases d'eau jaillissante, il représente alors le principe de libation*, et de fertilité.[14]

Ithyphallique : adjectif désignant la représentation d'un pénis en érection.

Kaunakès : pagne à mèche de laine type des dynasties archaïques, spécifiquement masculin au DA II. Peau de mouton rasé sur toute la hauteur sauf le bas ou peau de mouton retournée sur le bas. Plus court lorsqu'il est porté par des serviteurs avec une rangée de franges ; court également lorsqu'il est porté par un soldat, mais entièrement frangé. Au DA III il est porté par hommes et femmes et recouvre tout le corps avec une épaule nue. (Benoit, 2003). Il est le vêtement emblématique de l'art figuratif sumérien du III^{ème} millénaire (Joannès, *et al.*, 2001, p.358).

KUR : monde des morts, monde d'en bas, monde invisible, vu comme une vaste steppe sombre et désolée au centre de laquelle se dresse la Citée Etat GANZIR où règne Ereškigal (Joannès *et al.*, 2001, p.302).

Kurgarrû : (sum. KUR.GAR.RA) on trouve également la graphie *kurĝara.* Associé aux *Šaguršag** car ils sont souvent mentionnés à la suite dans les mêmes textes. Un lexique sumérien les définit comme des « performeurs de cultes armés. »[15] (TE 062, CDLI, P349945, v.27'). Et un texte décrivant le rituel du mariage sacré en l'honneur du roi Iddin-Dagan comme des performeurs en transe défilant pour la déesse Inanna et faisant « gicler le sang » avec leur stylet (TE 095, Attinger, 2015, Iddin-Dagan A 2.5.3.1, v.74-75).

Lamentation : style littéraire qui correspond à la chute de la III^{ème} dynastie d'Ur sous les invasions amorrites. « Dans toutes les ruelles et toutes les allées, des corps étaient

---

[14] Voir hiérophanie de l'eau (p.98).
[15] « Armed cult performer » (TE 062, CDLI, P349945, v.27').

empilés et sur les places où se tenaient jadis les danses du pays, des monceaux de cadavres étaient entassés » (Ghouti dans Benoit, 2003, p87).

Lance annelée : ou mât avec anneaux ou poteau annelé. Il s'agirait d'un motif ancien représentant le prince consort, ou le principe masculin, partenaire de la grande déesse, et donc associé à la Hampe bouclée.* Il peut également être associé au bucrane* et à l'épi (Van Buren, dans Goff, 1963 p.85).

Libation : action ritualisée qui consiste à répandre un liquide en faveur de la divinité. « On peut penser que le liquide répandu directement sur le sol, ou par l'intermédiaire d'un manchon, garni ou non de feuillages ou de parures, était délibérément perdu, c'est-à-dire sacrifié, voué à la divinité. » (Amiet, dans Benoit, 2003, p.10, 30, 477) La libation pouvait se faire parfois dans un vase avec une plante (Benoit 2003).

Mana : le *mana* est une force surnaturelle, impersonnelle et indifférente, que l'on retrouve principalement dans les descriptions des religions animistes. Les chercheurs en science des religions l'utilise pour décrire la manifestation de « forces mystérieuses et sans contours », « présentes partout où l'on peut parler de religion » (Éliade, 1964 p.30).

ME *:* Les ME sont un concept sumérien définissant l'Univers, incluant le monde des dieux, le monde des hommes et leur articulation l'un avec l'autre. C'est un concept discuté par les chercheurs actuels et qui n'a pas de traduction satisfaisante dans notre langue. Ils contiennent le contenu spécifique des plans et destins que les dieux assignent à tout être et toute chose existant. Ils permettent ainsi le bon fonctionnement du cosmos. Les ME sont toujours associés aux grands dieux qui les détiennent, par exemple, dans le mythe *Inanna et Enki*, celui-ci, après avoir trop bu, offre à la déesse une à une les « centaines de lois et préceptes divins qui forment les assises de la civilisation » (Joannès *et al.*, 2001, p.514). Ce texte a pour but d'énumérer les différentes lois, on y trouve ainsi autant « le déshonneur » que la « droiture », « le mensonge » que « le

respect », « la victoire » que « la calomnie », « la révolte des pays étrangers » que « l'État de paix ». C'est donc « un véritable plan de la civilisation » sous ses multiples aspects. Dans d'autres littératures les ME peuvent être altérés, dispersés ou détruits avant d'être rétablis : « À la totalité des ME correspond la conception d'un univers infini, entièrement gouverné. On pourrait donc les comprendre, au total, comme représentant les forces démiurgiques présentes dans l'Univers. » (p.525)

Numen : à l'origine de l'adjectif « numineux ». Voir Mana*

Offrande : don de parures, bijoux, amulettes ou d'animaux (sacrifice) aux dieux (Benoit, 2003).

Orant(e) : l'orant est un fidèle en position de prière. Ses représentations correspondent à une convention artistique très répandue au 3ème millénaire avant J-C. À Suse, il est représenté à genoux, yeux en amande, nez busqué, bandeau, mains jointes très hautes sous la poitrine. Au DA il est représenté avec les yeux exorbités signifiant le caractère extatique de la prière, avec une barbe carrée à étage et un Kaunakès* à une rangée. Les Femmes ont les cheveux retenus avec bandeau, une robe en tissu fin, avec une épaule (poitrine ?) nue. À l'époque néo sumérienne, il est représenté avec le crâne rasé, une robe en tissu fin et une main levée. « La fonction de ces statues, déposées dans des sanctuaires, était d'assurer une présence constante du fidèle auprès de la divinité. » (Benoit, 2003, p.219)

Parèdre : divinité associée, à un rang subalterne, au culte et aux fonctions d'une autre divinité.

Passe-guide : matériel de harnachement. Au Luristan, la forme des passe-guides varie selon leur propriétaire. Il peut faire référence à une divinité (lion) ou à un combat (vainqueur, vaincu), (Benoit 2003).

Plaque perforée : pourvue d'un trou central pour être fixée au mur par un clou. Elle aurait pour fonction de fermer des portes, probablement de temple (Benoit, 2003, p.221).

Šaguršag : (sum. ŠAG.UR.ŠAG), les *Šaguršag* sont associés aux *Kurgarrû** car ces deux types de performeurs sont souvent mentionnés l'un à la suite de l'autre dans un même texte. Un lexique sumérien définit les *Šaguršag* comme des « performeurs de cultes martial. »[16] (TE 062, CDLI, P349945, v.28'). Un texte sur le rituel du mariage sacré en l'honneur du roi Iddin-Dagan les décrit comme des performeurs défilant devant Inanna, ayant « chamarré pour elle la coiffure de (leur) nuque de rubans » (TE 095, trad. Attinger, *Iddin-Dagan A 2.5.3.1*, v.47). La traduction anglaise de l'ETCSL les décrit comme des prostitués masculins.[17]

Sceau-cylindre : invention administrative de l'époque Uruk qui marque ou contrôle une transaction ou scelle une fermeture (Benoit A, 2003, p205). Le sceau-cylindre permet un déroulement continu et peut être plus personnalisé donc permet une plus grande individualisation du propriétaire (Benoit 2003 : 205). Les petits sceaux, souvent faits en pierre sculptés en creux, pouvaient donner du relief lorsqu'ils étaient appliqués sur des portes aux joints d'argile. Ils peuvent aussi être utilisés comme bijoux ou pour marquer un statut social (Collon, 2003 : 96).

Scène de présentation : scène conventionnelle représentée depuis la fin de l'époque akkadienne, jusqu'à Ur III. Orant/fidèle mené par la main par son dieu personnel devant la divinité ou le souverain, assis. Le roi peut être à la place du fidèle. À l'époque de la 1ère dynastie de Babylone elle est détournée pour ne conserver que le roi dans la position du fidèle, et le dieu (Benoit, 2003).

---

[16] « Martial cult performer » (TE 062, CDLI, P349945, v.28').
[17] "Tightening their hairgrips for her, male prostitutes parade before her, holy Inanna" (TE 095, trad. ETCSL, t.2.5.3.1, v.45).

Scène d'intercession : scène conventionnelle quasiment identique à la scène de présentation* mais avec une Déesse Lama qui intercède en faveur du fidèle pour le dieu (Benoit, 2003).

Swastika : motif géométrique ancien découlant probablement de la croix. Il est souvent représenté au centre d'un plat ou formé par d'autres motif comme des femmes, des cous de pélican, des scorpions, etc. Les lignes qui irradient parfois du symbole, et la disposition des motifs en rond, créent un effet de tourbillonnement. Le motif de la swastika aurait alors une implication solaire : « The swastika too was a potent form [...] with solar implication » (Goff, 1963, p8-9). Son association avec la femme sur les tessons de Samarra (ICO 003-006) peut en faire une « métaphore du grand principe créateur. » (Benoit, 2003, p179) Certains auteurs voient dans l'association du symbole avec la femme aux trois doigts (ICO 003, 005) et avec le tourbillon, une manifestation du numineux* : « It sems proper to suspect that the female figures on Samarran plates represented active numina in the culture. » (Goff, 1963, p8)

Tiare à corne : marque de la divinité qui apparaît pour la première fois au DA III. Au début masque central à tête de lion surmonté d'un croissant, entouré de plumes, rameaux ou végétaux, 2 cornes enveloppant l'ensemble. Représentée jusqu'à l'époque Paléo-Babylonienne (Benoit, 2003).

Tiamat : entité primordiale composée d'eau salée. Associée à *Apsû** elle symbolise la stabilité et l'inertie du monde primordiale, opposée au désir d'action des jeunes dieux. Dans le mythe akkadien de *l'Épopée de la création*, après avoir comploté avec *Apsû** contre les jeunes dieux, elle est finalement vaincue par Marduck qui la partage en deux, utilisant une partie de son corps pour former la voute céleste et l'autre pour créer une île de terre pour les humains (Joannès *et al.*, 2001, p.849).

Ziggurat : monument caractéristique et spectaculaire de l'architecture religieuse constitué d'une superposition de terrasses de tailles décroissantes. Le mot vient du

verbe akkadien *zaqâru* qui signifie « construire en hauteur ». Souvent de plan carré ou rectangulaire il atteint 40 à 100m de haut et correspond à une politique de « grands travaux » très ancienne et attestée jusqu'à la chute de Babylone. Il s'agit du premier édifice cultuel, sorte de temple sur plateforme, identifié vers -5000. Les noms propres qui leur étaient attribués attestent du rôle symbolique de ces constructions « qui semblent avoir eu pour fonction principale d'opérer la jonction entre le ciel, domaine d'Anu, et la terre, KI, fondée par Enki/*Ea*. » (Joannès *et al.*, 2001, p.918-919)

ANNEXE F.
TEXTES SÉLECTIONNÉS

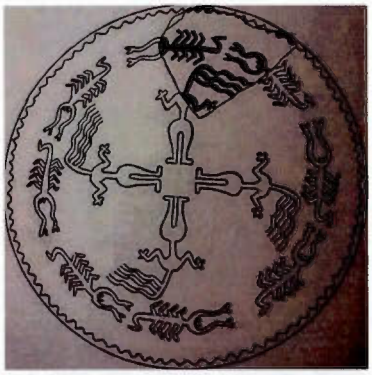
TE 003	DA III (2600-2340 av J-C), CDLI n° P431154
TE 015	Lagash II (2140-2112 av J-C), CDLI n° P431988
TE 041	Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), CDLI n° P448415
TE 042	Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), CDLI n° P448416
TE 045	Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), CDLI n° P448433
TE 053	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P259244
TE 061	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P346191
TE 062	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P349945
TE 075	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P450160
TE 080	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P468903
TE 086	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P469681
TE 087	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P469682
TE 089	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P469684
TE 093	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P469690
TE 095	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P473726, ETCSL n° 2.05.03.1
TE 096	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P473748
TE 097	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P478852
TE 098	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P478863
TE 099	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P478876, ETCSL n° 4.08.20

TE 100	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P478965, ETCSL n° 5.05.03
TE 101	Babylone I (1792-1595 av J-C), CDLI n° P479891
TE 102	ETCSL n° 6.1.02.
TE 103	ETCSL n° 6.1.27.
TE 104	ETCSL n° 6.2.03

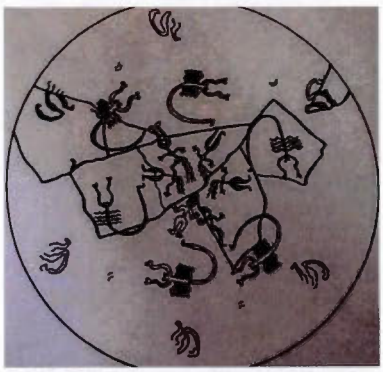
ANNEXE G.
ŒUVRES SÉLECTIONNÉES



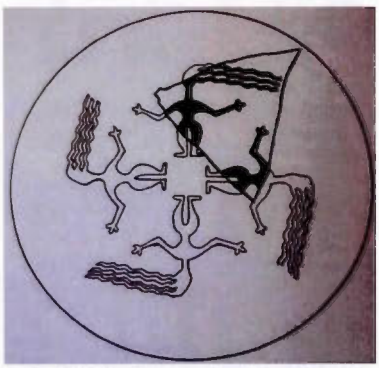
ICO 003 : Fragment de vaisselle, Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1863), fig. 32.



ICO 004 : Fragment de vaisselle, Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1863), fig. 33.



ICO 005:Fragment de vaisselle, Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1863), fig. 35.



ICO 006:Fragment de vaisselle, Samarra (6200-5300 av J-C), Goff (1863), fig. 34.



ICO 007 : Statuette, Halaf (6200-5700 av J-C), Berlin, VM n° VA12517



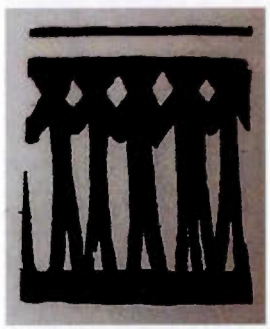
ICO 007 : Statuette, Halaf (6200-5700 av J-C), Berlin, VM n° VA12517



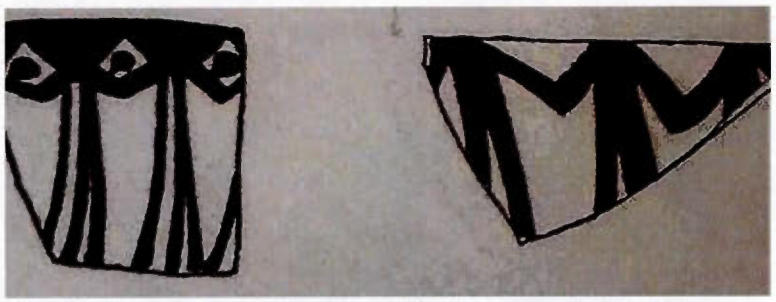
ICO 011 : Fragment de vaisselle, Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, fig.97 (1-2).



ICO 011' : Fragment de vaisselle, Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, fig.97 (3-4).



ICO 012 : Fragment de vaisselle, Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, fig. 99.



ICO 013 : Fragment de vaisselle, Halaf (6200-5700 av J-C), Goff, fig. 100.



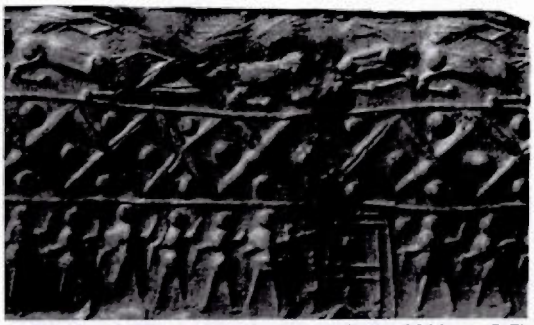
ICO 016 : Fragment de vaisselle, Gawra (3900-3200 av J-C) Goff, (1963) fig. 195.



ICO 017 : Fragment de vaisselle, Gawra (3900-3200 av J-C) Goff, (1963) fig. 196.



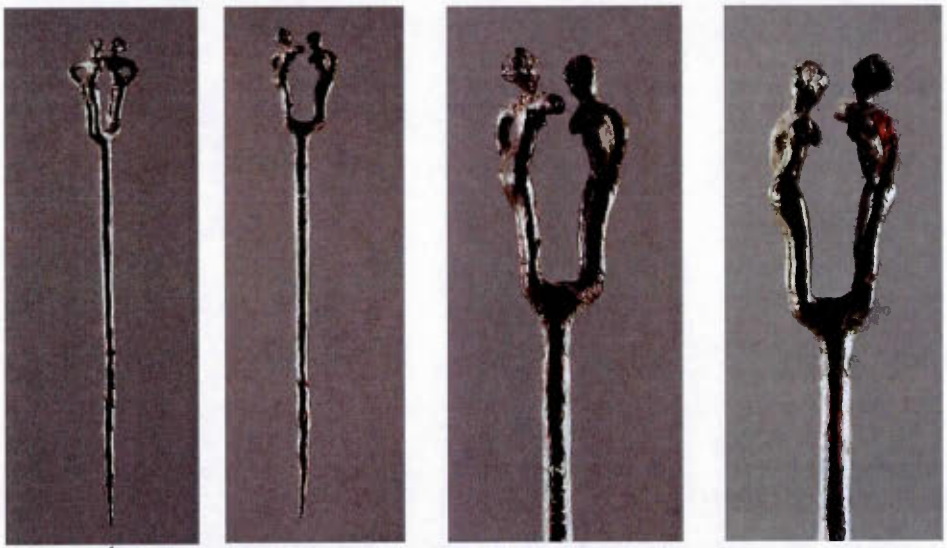
ICO 018 : Fragment de vaisselle, Gawra (3900-3200 av J-C) Goff, (1963) fig. 197.



ICO 021 : Sceau-cylindre, Uruk (3500-2900 av J-C), Newel & Osten (1934), fig. 37*



ICO 023 : Amulette, Uruk (3500-2900 av J-C), Paris, Louvre n° AO 25249*



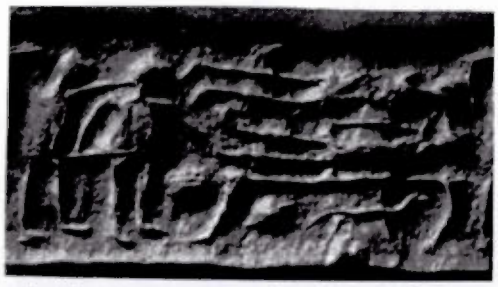
ICO 025 : Épingle, Uruk récent (3500-3100 av J-C), Paris, Louvre n° AO 14522



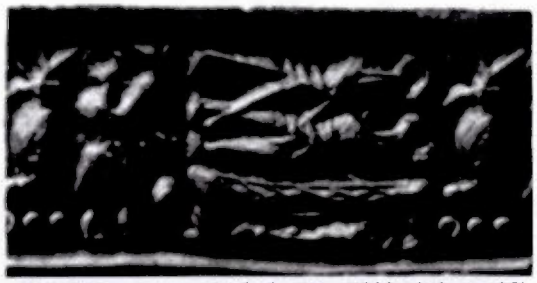
ICO 031 : Sceau-cylindre, Protoélamite (3100-2750), New York, MET, n° 1987.96.4*



ICO 035 : Empreinte sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Paris, Louvre, n° AO 24019*



ICO 037 : Sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Frankfort (1955), fig. 340.*



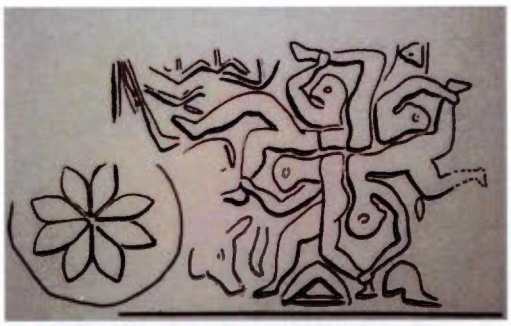
ICO 038 : Sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Frankfort (1955), fig. 559.*



ICO 040 : Sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Londres, BM, n° 1928,1010.3*



ICO 040 détail: Sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Londres, BM, n° 1928,1010.3*



ICO 041 : Empreinte, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig. 714.



ICO 042 : Empreinte sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig. 1192*



ICO 044 : Empreinte sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig. 1194*



ICO 045 : Empreinte sceau-cylindre, DA (2900-2340 av JC), Amiet (1958), fig. 1193*



ICO 046 : Empreinte, DA I (2900-2700 av J-C), Amiet (1958), fig. 844



ICO 047 : Empreinte, DA I (2900-2700 av J-C), Amiet (1958), fig. 847



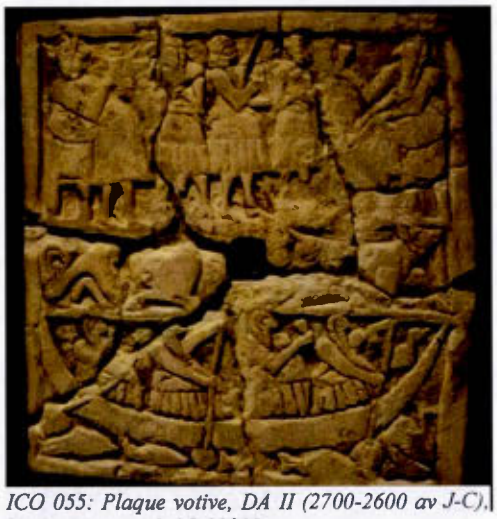
ICO 052 : Empreinte, DA II (2700-2600 av J-C), Collon (1987), fig. 677



ICO 053 : Empreinte sceau-cylindre, DA II (2700-2600 av J-C), Urbana, SM, n° 1900.53.0103B*



ICO 054: Sceau-cylindre, DA II (2700-2600 av J-C), New-York, MET, n° 32.150.192*



ICO 055: Plaque votive, DA II (2700-2600 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 31015



ICO 056: Statuette, DA II (2700-2600 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 20146



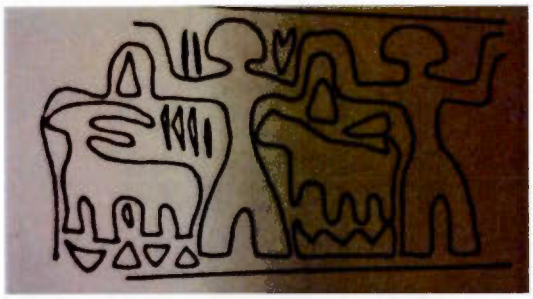
ICO 059: Statuette, DA II (2700-2600 av J-C), Chicago, OIUC, n° A12417



ICO 060:Plaque votive, DA II (2700-2600 av J-C), Frankfort (1939) pl.107



ICO 061:Base, DA II (2700-2600 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2350



ICO 063: Base, DA II (2700-2600 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 19070



ICO 064 : Statuette, DA III (2600-2340 av J-C), Berlin, VM, n° VA 13990



ICO 065: Statuette, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 5682



ICO 066: Plaque votive, DA III (2600-2340 av J-C), New York, MET, n° 62.70.6



ICO 067: Sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), New York, MET, n° 1984.383.5*



ICO 068: Sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n° AO21119*



ICO 069: Sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 4711*



ICO 071: sceaux-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), New York, MET, n° X.304.9*



ICO 075: Plaque votive, DA III (2600-2340 av J-C), New York, MET, n° 1984.383.4



ICO 077: Statuette, DA III (2600-2340 av J-C), Chicago, OIUC, n° A11441



ICO 078: Clou de fondation, DA III (2600-2340), Chicago, OIUC, n° VA 03024*



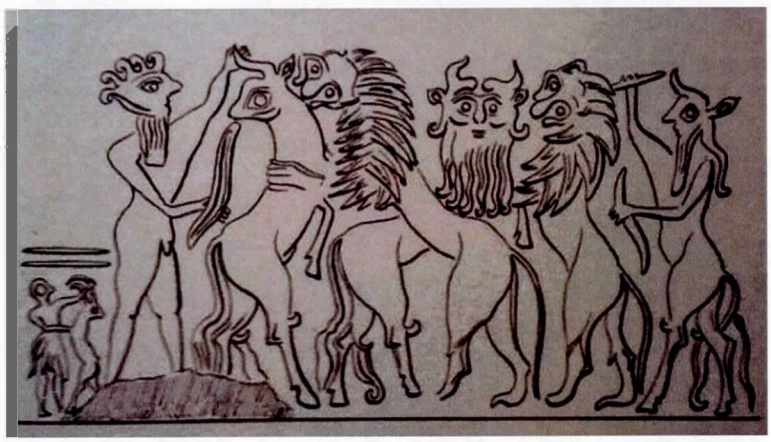
ICO 079: Clou de fondation, DA III (2600-2340), Berlin, VM, n° VA 04855*



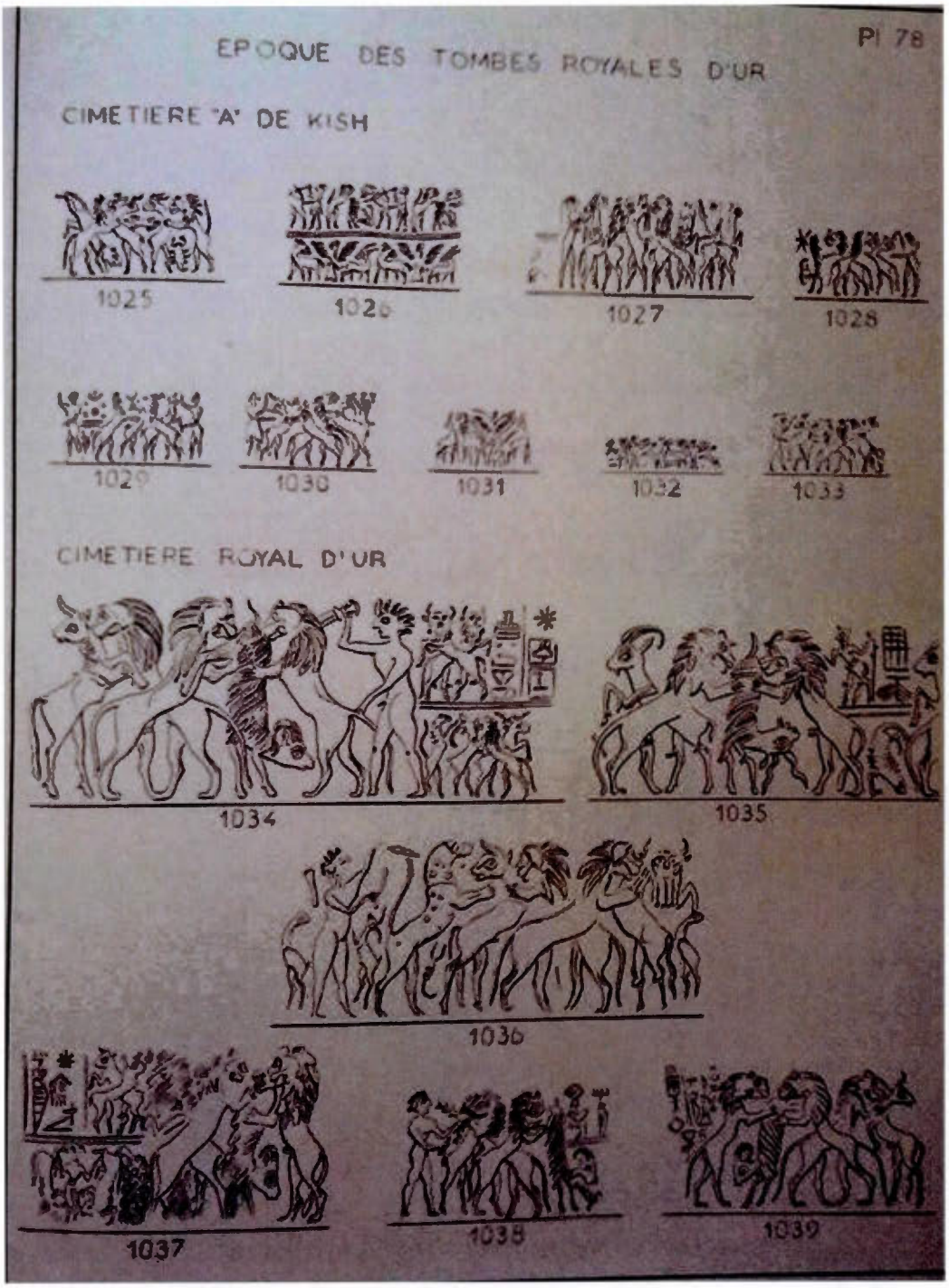
ICO 079: Clou de fondation, DA III (2600-2340), Paris, Louvre, n° AO 19071*



ICO 081: Sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 18359*



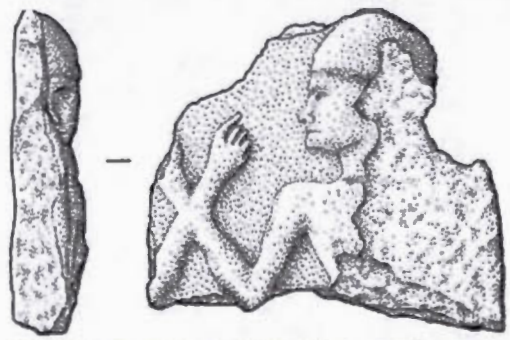
ICO 084: Empreintes sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Amiet, (1958), pl.77bis fig. N.*



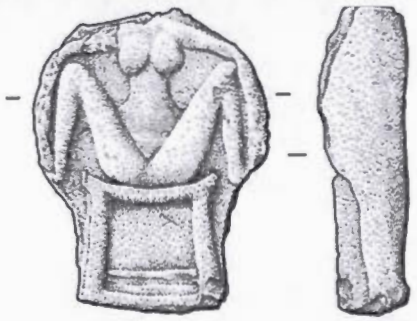
ICO 084: Empreintes sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Amiet, (1958), pl.78.*



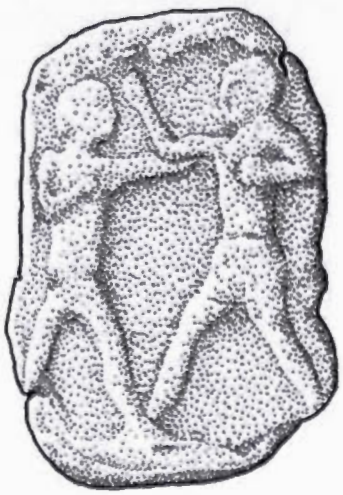
ICO 088: sceau-cylindre, DA III (2600-2340 av J-C), Londres, BM, n°22962*



ICO 089: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1924.255



ICO 090: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1924.259



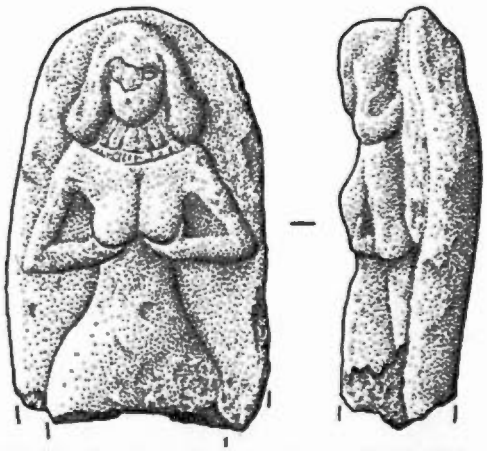
ICO 091: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1963.161



ICO 093: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1930.217b



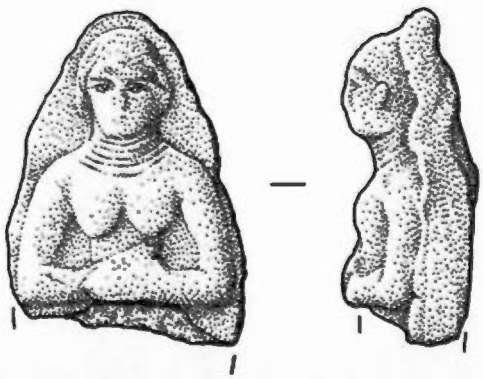
ICO 095: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1924.241



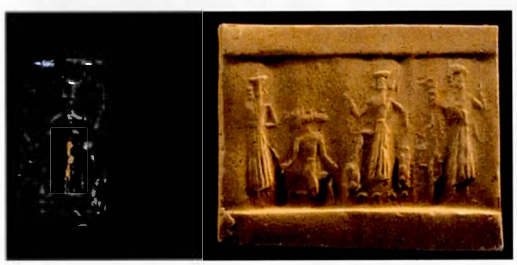
ICO 096: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1924.243



ICO 098: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1967.1467



ICO 100: Fragment de plaque, Bronze (2340-1595 av J-C), Oxford, AM, n° AN1931.461



ICO 106: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 22323*



ICO 107: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2261*



ICO 108: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2363*



ICO 109: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), Paris, Louvre, n° MNB 1905*



ICO 110: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), New York, MET, n° 55.65.5*



ICO 111: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C), Berlin, VM, n° VA 03605*



ICO 114: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Paris, Louvre, n° AO 2330*



ICO 123: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Paris, Louvre, n° AO 11569*



ICO 124: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Paris, Louvre, n° MNB 1351*



ICO 126: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Londres, BM, n° 2012.6003.9*



ICO 127: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Londres, BM, n° 89096*



ICO 128: Sceau-cylindre, Akkad (2340-2140 av J-C) Londres, BM, n° 28806*



ICO 130: vase, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 5682



ICO 131: Sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 4699*



ICO 133: Sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Newel & Osten (1934), fig. 148.*



ICO 134: Sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Newel & Osten (1934), fig. 177.*



ICO 136: Stèle, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 16676



ICO 137: Statuette, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 241



ICO 138: Sceau-cylindre, Époque néo-sumérienne (2140-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 15419*



ICO 145: Statue de Gudéa, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 1



ICO 146: Statue de Gudéa, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 3



ICO 149: Statue de Gudéa, Lagash II (2140-2112 av J-C), Berlin, VM, n° VA 08790



ICO 142: Statue, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 295



ICO 147: Statue de Gudéa, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 8



ICO 148: Empreinte sceau-cylindre, Lagash II (2140-2112 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 3541*



ICO 150: Sceau-cylindre, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2418*



ICO 153: Sceau-cylindre, UR III (2112-2004 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 22312*



ICO 157: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 9044*



ICO 160: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 6516*



ICO 162: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 25518*



ICO 169: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 2262*



ICO 177: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 2275*



ICO 179: Sceau-cylindre, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 22350*



ICO 180: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 9034



ICO 181: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Jérusalem, IM, n° 87.160.742



ICO 182: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Jérusalem, IM, n° 87.160.729



ICO 184: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Paris, Louvre, n° AO 9003



ICO 187: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Jérusalem, IM, n° 87.160.743



ICO 188: Fragment de plaque, IIème Millénaire av J.C, Jérusalem, IM, n° 87.160.798



ICO 190: Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Bagdad, MNI, n° IM 32062



ICO 197: Plaquette, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 19512



ICO 199:Moule, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 18913



ICO 202: Fragment de plaque, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), New York, MET, n° 32.39.1



ICO 203: Fragment de plaque, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), New York, MET, n° 1974.347.1



ICO 204: Fragment de plaque, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Londres, BM, n°116812



ICO 205: Fragment de plaque, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO16924



ICO 209: Sceau-cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Chicago, OIUC, n° A 7468*



ICO 210: Fragment de plaque, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Londres, BM, n° M.8.



ICO 214: Empreinte sceau-cylindre, Isin-Larsa (2004-1763 av J-C), Schaeffer (1983), fig. 8.346.*



ICO 217: Empreinte sceau-cylindre, Isin Larsa (2004-1763 av J-C), Matouš (1962), fig. 643a.*



ICO 218: Empreinte sceau-cylindre, Isin Larsa (2004-1763 av J-C), Matouš (1962), fig. 643b.*



ICO 219: Empreinte sceau-cylindre, Isin Larsa (2004-1763 av J-C), Matouš (1962), fig. 643c.*



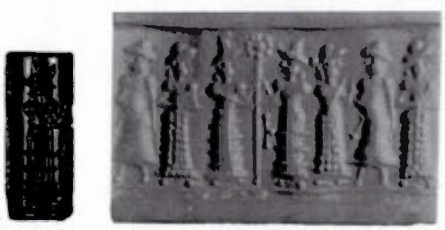
ICO 220: Sceau-cylindre, Isin Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 2153*



ICO 221: Sceau-cylindre, Isin Larsa (2004-1763 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 13093*



ICO 222: Fragment de plaque, Babylone I (1792-1595 av J-C), Berlin, VM, n° VA 03912



ICO 223: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Paris, Louvre, n° AO 22722*



ICO 227: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934), fig.261.*



ICO 230: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Paris, Louvre, n° MNB 1908*



ICO 231: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934) fig.257.*



ICO 232: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934), fig.254.*



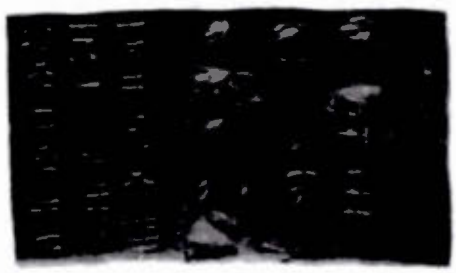
ICO 233: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934), fig.217.*



ICO 234: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 2012.6003.5*



ICO 236: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934), fig.206*



ICO 239: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Newel & Osten (1934), fig.247*



ICO 246: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), New York, MET, n°41.160.321*



ICO 247: Sceau-cylindre, Babylone 1 (1792-1595 av J-C), New York, MET, n° 1986.311.39*



ICO 249: Sceau-cylindre, Babylone 1 (1792-1595 av J-C), New York, MET, n° 1984.383.12*



ICO 250: Fragment de plaque, Babylone 1 (1792-1595 av J-C), Jérusalem, IM, n° 75.43.127



ICO 251: Sceau-cylindre, Babylone 1 (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 2012.6003.16*



ICO 257: Sceau-cylindre, Babylone 1 (1792-1595 av J-C), Urbana, SM, n° 1900.53.0072A*



ICO 258: fragment d eplaque, Babylone I (1792-1595 av J-C), Toronto, ROM, n° ROM2007_9147_1



ICO 259: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), New York, Met, n° 1983.314.7*



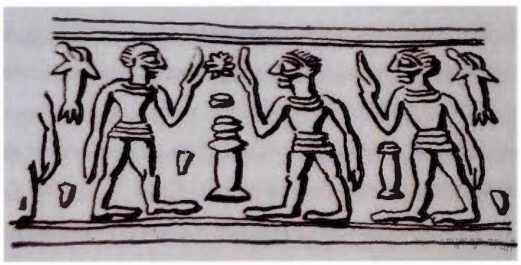
ICO 260: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 134773*



ICO 261: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Londres, BM, n° 86267*



ICO 262: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), New York, Met, n° 1984.383.13*



ICO 267: Sceau-cylindre, Babylone I (1792-1595 av J-C), Shaeffer (1983), fig. RS 30.253*

BIBLIOGRAPHIE

Allen, D. (1982). *Mircea Éliade et le phénomène religieux*. Paris : Payot.

Amiet, P. (1961). *La glyptique mésopotamienne archaïque*. Paris : CNRS.

Amiet, P. (1960). Notes sur le répertoire iconographique de Mari à l'époque du Palais. *Syria,* 37(3), p.215-232.

Annus, A. (2010). *Divination and interpretation of signs in the ancient world.* Chicago, IL: Oriental Institute of the University of Chicago.

Auerbach, E. (1994). *Terra cotta plaques from the Diyala and their archaeological and cultural contexts*. Chicago, IL : University of Chicago (thèse).

Bainbridge Cohen, B. (1993). *Sentir, ressentir et agir.* Bruxelles : Contredanse.

Benoit, A. (2003). *Art et archéologie: Les civilisations du Proche-Orient ancien*. Paris: Réunion des musées nationaux.

Bottéro, J. (1982). Les inscriptions funéraires cunéiformes. Dans G. Gnoli et J. P. Vernant, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes (p. 373-405).* Paris : La maison des sciences.

Bottéro, J. (1987). *Mésopotamie : l'écriture, la raison et les dieux*. Paris : Gallimard.

Bottéro, J. (1995). Mésopotamie: aventure d'une découverte. *L'Histoire,* 194, p.48-55. Paris : Sophia Publications.

Bottéro, J. (1999). La mort et le destin en Mésopotamie ancienne. *Frontières*, 11(3), p.11-15. Montréal : UQAM.

Bottéro, J. (2004a). L'Orient Ancien. *Les collections de l'Histoire*, 22. Paris : Sophia Publications.

Bottéro, J. (2004b). *Au commencement étaient les Dieux*. Paris : Tallandier.

Bottéro, J., et Kramer, S.N. (2011). *L'érotisme sacré à Sumer et à Babylone*. Paris : Berg International.

Bourcier, P. (1978). *Histoire de la danse en occident*. Paris : Édition du Seuil.

Bourcier, P. (1989). *Danser devant les dieux: La notion du divin dans l'orchestique*. Paris : Danse en Sorbonne.

Breton, D. L. (2006). Le cadavre ambigu : approche anthropologique. *Études Sur La Mort: Revue De La Société De Thanatologie,* 129(1), 79-90. Le Bouscat (France) : L'esprit du temps.

Brohm, J.-M. (1988). *Corps symboliques*. Paris : Solin.

Bruneau, M., et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Burel-Debaecker, A. (2005). La danse et le sang, une symbolique du féminin. *Champs psychosomatique*, 40(4), p.165-180. Le Bouscat (France) : L'esprit du temps.

Cassin, E. (1981). Le roi et le lion. *Revue de l'histoire des religions,* 98(4). Paris : Collège de France.

Charpin, D. (2006a). À l'occasion du centième volume : éléments pour une histoire de la revue d'Assyriologie. *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 100(1), p.5-12. Paris.

Charpin, D. (2006b). Chroniques bibliographiques 6. Comment faire connaître la civilisation mésopotamienne? *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 100(1), p.107-130. Paris.

Charpin, D. (2008a). *Lire et écrire à Babylone*. Paris : Presses universitaires de France.

Charpin, D. (2008b). Chroniques bibliographiques 11. Se faire un nom : la louange du roi, la divinisation royale et la quête de l'immortalité en Mésopotamie. *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 102(1), p.149-180. Paris.

Coleman, K. (2003). *Resurrecting the Repressed Feminine: An Ethnographic Study and Analysis of a Contemporary Goddess Spirituality Practice Employing the Feminist Philosophical Lens of Luce Irigaray*. Claremont Graduate University, (thèse).

Collon, D. (1987). *First impressions: Cylinder seals in the ancient Near East*. Chicago: University of Chicago Press.

Collon, D. (2003). Dance in Ancient Mesopotamia. *Dance in the Ancient World, Near Eastern Archaeology*, 66(3), p.96-102. Massachusetts: The American Schools of Oriental Research.

Cramer, F.A. (2006). Dance, definition of. *Performance Research: A journal of performing art*, 11(3), p.33-37.

Cuneiform Digital Library Initiative: CDLI. (s.d.). University of California, Los Angeles, University of Oxford, et Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte. Récupéré de http://cdli.ucla.edu/

De Biasi, P. M. (2007). *Histoire de L'Érotisme: de l'Olympe au cybersexe*. France: Gallimard.

Deagon, A. (1996). Dance, Body, Universe. *The Best of Habibi*, 15(2). Récupéré de http://thebestofhabibi.com/

Delaporte, L. (1909). Cylindres orientaux. *Annales du Musée Guimet, tome trente-troisième*. Paris : Ernest Leroux.

Delaporte, L. (1910). *Catalogue des cylindres orientaux et des cachets assyro-babyloniens, perses et syro-cappadociens de la Bibliothèque Nationale*. Paris : Ernest Leroux.

Des Aulniers, L. (1996). Pourquoi peindre, danser et chanter? *Frontières*, 9(1), p.3-4. Montréal : UQAM.

Des Aulniers, L. (2000). L'inclassable événement. Dans J. Josy Levy, M. Rafie, et G. Soussana, *Actualités de l'événement* (p.197-209). Montréal : Liber.

Dorais, M. (2010). *Petit traité de l'érotisme*. Québec : VLB Éditeur.

Dubuisson, D. (1995). L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales,* 42-51.

Duchesne-Guillemin, M. (1981). Music in Ancient Mesopotamia and Egypt. *World Archaeology,* 12(3), p.287-297.

Durand, J.-M. (2008). Jean Bottéro (1914-2007). *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale,* 102(1), p.1-2.

Dussault, G. (2002). Démystifier le motif writing (traduction libre de l'article « Demystifying Motif Writing » de Venable, L., 1998). Dans *notes du cours « Théories et observation du mouvement » (DAN7100)*, Montréal : UQAM.

Eising, H. (1980) Hûl. *Theological Dictionary of the Old Testament IV*, Grand Rapids, W. B. Eerdmans, 260-264. 201-213.

Éliade, M. (1949). Pour une histoire générale des religions indo-Européennes. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 4(2), p.183-191.

Éliade, M. (1952). Chasteté, sexualité, et vie mystique chez les primitifs. Dans *Mystique, sexualité et continence (1990)*. Paris: Desclée De Brouwer.

Éliade, M. (1964). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot

Éliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.

Éliade, M. (1972). *Religion primitive*. Paris : Payot.

Éliade, M. (1991a). *Cosmologie et alchimie babylonienne*. Paris : Gallimard.

Éliade, M. (1991b). *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard.

Éliade, M. (2016). *Histoire des croyances et des idées religieuses, vol. 1: De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*. Paris: Payot.

Éliade, M., Lacombe, O., Vajda, G., Jeanmaire, H., Filiozat, J., Camelot, T., Massignon, L., et Durandeaux, J. (1990). *Mystique, sexualité et continence*. Paris : Desclée De Brouwer.

Emmanuel, M. (1895). *Essai sur l'orchestique grecque : étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*. Paris : Hachette.

Epoque, M. (2001). Danse soliloque. *Liberté*, 43(4), p.136-142.

Ersky, F. A. (1910). *Les Danses antiques grecques et romaines: Étude historique*. Paris: Daragon.

Foucault, M. (1976a). *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1976b). *Histoire de la sexualité II : L'Usage des Plaisirs*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1982). Les techniques de Soi. Université du Vermont, trad. F. Durant-Bogaert. Dans P.H. Hutton, H. Gutman, et L.H. Martin, *Technologies of the Self. A seminar with Michel Foucault* (1988, p.16-49), Massachusetts: The University of Massachussets Press. Récupéré de http://1libertaire.free.fr/MFoucault192.html

Frankfort, H. (1939). *Sculpture of the third millenium B.C. from Tell Asmar and Khafājah*. Chicago: University of Chicago Press.

Frankfort, H. (1955). *Stratified cylinder seals from the Diyala region*. Chicago: University of Chicago Press.

Gabbay, U. (2003). Dance in Textual Sources from Ancient Mesopotamia. *Dance in the Ancient World. Near Eastern Archaeology*, 66(3), p.103-105. The American Schools of Oriental Research.

Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil.

Garfinkel, Y. (2003a). The Earliest Dancing Scenes in the Near East. *Dance in the Ancient World. Near Eastern Archaeology*, 66(3), 84-95. The American Schools of Oriental Research.

Garfinkel, Y. (2003b). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: Texas University.

Gherbi, S.S-A. (2017). *Dictionnaire en ligne Français-Sumérien-Français*. Mis à jour 10/07/2017. http://www.freelang.com/enligne/sumerien.php

Gingras, F.P. (2003). La théorie et le sens de la recherche. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociales : de la problématique à la collecte de données* (p.101-107). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Godard, H. (1995). Le geste et sa perception, dans *La Danse au XXe siècle* (p. 227), sous la direction de Michel Marcelle et Isabelle Ginot. Paris: Bordas.

Goff, B. L. (1963). *Symbols of prehistoric Mesopotamia*. New Haven: Yale U.P.

Grandpierre, V. (2012). *Sexe et amour de Sumer à Babylone*. Paris: Gallimard.

Grau et Centre National de la danse (2006). *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*. Paris: Centre national de la danse.

Huesca, R. (2004). Michel Foucault et les chorégraphes français. *Le Portique*, 13-14. Récupéré de http://leportique.revues.org/632

Jeffrey, D., et Le Breton, D. (1995). *Corps et sacré*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Joannès, F., Michel, C., et Bachelot, L. (2001). *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*. Paris: R. Laffont.

Kramer, S.N. (1986). *L'histoire commence à Sumer.* Paris : Flammarion.

Kramer, S.N., et Wolkstein, D. (1983). *Inanna Queen of Heaven and Earth.* New York : Harper and Row.

L'enfer de la bibliothèque, Éros au secret. (2007). Paris : Bibliothèque nationale de France.

Lambert, W.G. (1990). Ancient Mesopotamian Gods. Superstition, philosophy, theology. *Revue de l'histoire des religions*, 207(2), p.115-130.

Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris: A. Colin.

Launay, I. (1996). *À la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman.* Paris : Chiron.

Layson, J. (1994). Dance history source material. Dans J, Adshead et J. Layson (dir), *Dance History, an introduction* (2e ed., p.18-31). Londres : Routledge.

Le Moal, P et Larousse (Firme). (2008). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.

Löwy, M. (2005). Book Review: Impostures et pseudo-science. L'œuvre de Mircea Eliade. *Archives De Sciences Sociales Des Religions, 50,* 236-237.

MacKenzie Cook, P. D. (2016). *Epona: Hidden goddess of the Celts*. London : Avalonia Publisher.

Marino, A. (1981). *L'Herméneutique de Mircea Éliade*. Paris : Gallimard.

Marrou, H.-I. (1954). *De la connaissance historique*. Paris : Seuil.

Marquis. J. (2014). *Étude esthétique de chorégraphies de vidéo clips populaire actuels*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Matouš, L. (1962). *Inscriptions cunéiformes du Kultépé: Vol. 2*. Prague: Éditions de l'Académie tchécoslovaque des sciences.

Matouš, L., Matoušová-Rajmová, M., et Univerzita Karlova. (1984). *Kappadokische Keilschrifttafeln mit Siegeln: Aus den Sammlungen der Karlsuniversität in Prag*. Prag: Karlsuniversität.

Matoušová-Rajmová, M. (1978). Illustration de la danse sur les sceaux de l'époque mésopotamienne ancienne. *Archìv Orientalnì*, 46, p.152-163. Prague.

Matoušová-Rajmová, M. (1979). La position à génuflexion inachevée : Activité et danse. *Archìv Orientalnì*, 47, p.57-66. Prague.

Matoušová-Rajmová, M. (1998). Mesopotamia. Dans S.J. Cohen, *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press. Consulté le 16 avril 2018 à l'adresse : http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697

Matoušová-Rajmová, M. (2002). *Tanec v Mezopotámii*. Akademie múzických umění v Praze

McCall, H. (1994). *Mythe de la Mésopotamie*. Paris : Seuil.

Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.

Newell, E. T., et Osten, H. H. (1934). *Ancient oriental seals in the collection of Mr. Edward T. Newell*. Chicago, Ill: The University of Chicago Press.

Ninissen, M. (2012). Assinnu(m). Dans R.S. Bagnall, K. Brodersen, C.B. Champion, A. Erskine, et S.R. Huebner, *The Encyclopedia of Ancient History*, Wiley-Blackwell.

Nordera, M. (2012). Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse. *Repères, cahier de danse,* 30(2), p.25-28.

Paillé, P. (1996). De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier. *Recherches qualitatives*, (15), p.180-193. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois-Rivières.

Poupart, J., et Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives. (1997). *La recherche qualitative: Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal: G. Morin.

Prudhomeau, G. (1965) *La danse grecque Antique*. Paris: Éditions du Centre national de la Recherche scientifique.

Prudhommeau, G. (1986). *Histoire de la Danse, Tome 1: des origines à la fin du Moyen-Age*. Paris: Amphora.

Qualls-Corbett, N. (1988). *The sacred prostitute: Eternal aspect of the feminine*. Toronto: Inner City Books.

Ragavan, D. (2011). *The cosmic imagery of the temple in Sumerian literature*. UMI Microform.

Rail, G., et Harvey, J. (1995). Body at Work: Michel Foucault and the Sociology of Sport. *Sociology of Sport Journal,* 12(2), p.164.

Rey, A. (2006). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.

Schaeffer, C. F.-A., et Amiet, P. (1983). *Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d'Enkomi-Alasia*. Paris: Ed. Recherche sur les civilisations.

Schott-Billmann, F. (2005). La danse de l'autre. *Insistance*, 1(1), p.167-175.

Schott-Billmann, F. (2011a). Le c(h)oeur battant-chantant de Dionysos. *Insistance*, 5(1), p.129-145.

Schott-Billmann, F. (2011b). L'expérience subjectivante de la danse. Dans P. Attigui (dir), *L'art et le soin: Cliniques actuelles - Peinture, sculpture, théâtre, chant, littérature* (p. 77-84). Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur.

Schott-Billmann, F. (2015). La transe et le surmoi. *Insistance*, 10(2), p.33-44.

Séchan, L. (1930). *La danse Greque antique*. Paris : De Boccard.

Segond, L. (1989). *La Bible: Version Louis Segond 1910*. Grézieu-la-Varenne : Association « Viens et vois ».

Seyrig, H. (1956). Cylindre représentant une tauromachie. *Syria,* 33, p.169-174.

Spycket, A. (1972). La musique instrumentale mésopotamienne. *Journal des savants*, 3(1), p.153-209.

Stoll, S. K. (1980). *The Use of Merleau-Ponty's phenomenological Method to describe the human movement forms of the Third Dynasty of Ur*. Kent State University (dissertation).

Stone, M., et Germain, C. (1984). *Quand Dieu était femme: À la découverte de la Grande Déesse, source du pouvoir des femmes*. Montréal : Ed. de l'Etincelle.

Tembeck, I. (1994, février). *Historiciser la danse: une tâche de reconstruction créative*. Communication présentée au colloque de l'ACFAS, Université du Québec à Montréal, Montréal.

The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature (ETCSL). (s.d.). Oxford : University of Oxford, Faculty of Oriental Studies. Récupéré de http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/

Van Buren. E. D. (1930). *Clay figurines of Babylonia and Assyria.* New Haven, Conn. Yale University Press.

Van de Mieroop, M. (1999). *Cuneiform Texts and the Writing of History.* London : Routledge.

Verrièle, P. (2006). *La muse de mauvaise réputation: Danse et érotisme.* Paris : La Musardine.