



HAL
open science

Les céramiques peintes de Suse au III^e millénaire av. J.-C : mise au jour et mises à jour du “ second style ”

Marie-Lys Chevalier

► To cite this version:

Marie-Lys Chevalier. Les céramiques peintes de Suse au III^e millénaire av. J.-C : mise au jour et mises à jour du “ second style ”. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04497995

HAL Id: dumas-04497995

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04497995>

Submitted on 11 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Marie-Lys CHEVALIER

Les céramiques peintes de Suse au III^e millénaire av. J.-C.

Mise au jour et mises à jour du « second style »

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. François BRIDEY

Membres du jury : M. Pascal BUTTERLIN
M^{me} Hélène LE MEAUX

Août 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*



Table des matières

<i>REMERCIEMENTS</i>	5
<i>AVANT-PROPOS</i>	6
<i>INTRODUCTION</i>	9
<hr/> PREMIERE PARTIE : DECOUVERTE ET INTERPRETATIONS DU DEUXIEME STYLE <hr/>	
I. LA NAISSANCE D'UN STYLE SECOND : MISE AU JOUR ET PREMIERES INTERPRETATIONS	11
A. Explorations et fouilles de Jacques de Morgan	12
I.A.1. Premières campagnes à Suse : 1897 – 1899	12
I.A.2. La grande tranchée du tell de l'Acropole et la synthèse céramique de 1912	14
B. Un style « abâtardi » ?	16
I.B.1. La synthèse de 1912	16
I.B.2. Où chacun y alla de son avis...	17
C. La controverse Frankfort – Pottier	20
I.C.1. <i>Studies in Early Pottery of the Near East</i> : Suse dans la synthèse régionale de Frankfort	20
I.C.2. Réponse d'Edmond Pottier	21
I.C.3. Le second style dans une impasse ?	22
II. L'INDEPENDANCE DU SECOND STYLE : NOUVELLES FOUILLES ET TENTATIVES DE CLASSIFICATION	23
A. Un matériel abondant et varié : les fouilles de Roland de Mecquenem	23
II.A.1. Acropole et Apadana : un hiatus mésopotamien ?	23
II.A.2. Les découvertes de la Ville Royale : les phases du second style	27
II.A.3. Les fouilles du Donjon : plusieurs productions en un style second ?	30
B. Premières tentatives de classification typo-chronologiques : les travaux de Le Breton	32
II.B.1. Diversité des productions du second style : le mémoire de 1947	33
II.B.2. The Early Periods at Susa : Mesopotamian Relations	39
C. Wolfram Nagel : Suse au sein de l'horizon « Buntkeramik »	42
III. DERNIERES FOUILLES : VERS UNE CHRONOLOGIE UNIFIEE	45
A. Les fouilles récentes : vers une stratigraphie fiable ?	46
III.A.1. Nouvelles fouilles de l'Acropole : Marie-Joseph Stève et Hermann Gasche	46
III.A.2. Nouvelles fouilles sur le tell de la Ville Royale : les travaux d'Elizabeth Carter	50
B. Interprétations des fouilles modernes et leurs conséquences pour la séquence céramique	52

III.B.1. Synchronisation des chantiers et rapports avec les fouilles anciennes	52
III.B.2. Conséquences pour les céramiques peintes	54
C. Fondements et pistes de recherches	56

DEUXIEME PARTIE : DIVERSITE DE LA CERAMIQUE PEINTE A SUSE

I. LES CERAMIQUES PEINTES A SUSE : ESSAI DE CLASSIFICATION	59
A. Vases polychromes	59
I.A.1. Grandes jarres	59
I.A.2. Jarres de moyen format	61
I.A.3. Vases percés	62
I.A.4. Pots carénés	65
I.A.5. Petits pots	66
B. Vases polychromes exogènes	67
I.B.1. Style d'Aliabad	67
I.B.2. Style de Moussian	68
C. Vases monochromes	69
I.C.1. Grandes jarres	69
I.C.2. Vases percés	70
I.C.3. Pots ouverts	71
I.C.4. Gobelets	72
I.C.5. Bouteilles	73
I.C.6. Vases à bec	75
I.C.7. Pots carénés à décor complexe	76
I.C.8. Pots carénés à décor géométrique	77
D. Vases monochromes exogènes	78
I.D.2. Vases dits « Susianische Sub-Djemdet Nasr »	78
I.D.1. Jarres du style Godin III :5	79
E. Remarques à l'issue du classement	79
II. CARACTERISTIQUES DU DECOR	81
A. Les motifs figuratifs : un répertoire « naturaliste » ?	83
II.A.1. Motif 1 : le caprin	84
II.A.2. Motif 2 : l'oiseau de profil	85
II.A.3. Motif 3 : l'oiseau aux ailes déployées	87
II.A.4. Motif 4 : la palme	88
II.A.5. Motif 5 : le poisson	89
II.A.6. Motifs figuratifs rares	90
B. Les motifs géométriques rectilignes	91
II.B.1. Motif 6 : le triangle	91
II.B.2. Motif 7 : l'hexagramme	95
II.B.3. Motif 8 : la croix	95
II.B.4. Motif 9 : le losange	96

II.B.4. Motif 10 : le damier	97
C. Les motifs géométriques curvilignes	97
II.C.1. Motif 11 : les « dents de requin »	97
II.C.2. Motif 12 : l'éventail	98
II.C.3. Motif 13 : l'amande	99
III.C.4. Motif 14 : le cercle ponctué	100
III. RAPPORTS DU POLYCHROME ...AUX MONOCHROMES ?	100
A. Des répertoires différenciés	101
B. Compositions des décors	102
III.B.1. Des principes généraux ?	102
III.B.2. Compositions des vases polychromes	104
III.B.3. Compositions des vases monochromes	104
C. Parenté des productions polychromes et monochromes	106
III.C.1. Le cas des grandes jarres	106
III.C.2. Rapports du polychrome aux monochromes : opposition – fusion ?	108
TROISIEME PARTIE : MISE EN PERSPECTIVE CHRONOLOGIQUE ET GEOGRAPHIQUE	
<hr/>	
I. DES FOUILLES RECENTES ET DU MATERIEL ANCIEN	109
A. Identification des formes et des décors : une vue d'ensemble sur le matériel des fouilles récentes	110
B. Représentation des types connus dans les fouilles récentes	112
I.B.1. Identification des types et de leur fréquence	112
I.B.2. Des ensembles de vases : indices de synchronisme	116
C. Conclusions et questionnements	118
II. LES SEPULTURES DU DONJON : UNE RELECTURE DES FOUILLES ANCIENNES	119
A. Principes et limites d'une relecture des fouilles au Donjon	119
II.A.1. Lacunes méthodologiques des fouilles au Donjon	119
II.A.2. La typologie de Mecquenem sur la sellette	121
B. Observation générale de la nécropole	123
C. Les tombes « riches »	125
II.C.1. Tombe A 308	125
II.C.2. Tombe A 319	126
II.C.3. Tombe A 322a	127
II.C.4. Tombe A 334	129
II.C.5. Tombe A 345	130
II.C.6. Tombe A 346	130
II.C.7. Tombe B 266	131

II.C.8. Tombe B 276	131
II.C.9. Tombe B 277	132
II.C.10. Quelques conclusions	133
III. TRADITIONS CERAMIQUES VOISINES : UNE MISE EN PERSPECTIVE	135
<i>A. Scarlet Ware et traditions polychromes</i>	135
III.A.1. Dans la plaine du Deh Luran	136
III.A.2. Dans le Pusht-i Kuh	138
III.A.3. Au sud : la nécropole de Tepe Jalyan	141
<i>B. Style Godin III :6 et productions monochromes iraniennes</i>	143
III.B.1. Le style Godin III :6 à Godin et ailleurs	143
III.B.2. Céramiques monochromes au sud du Pusht-i Kuh	147
III.B.3. Une céramique monochrome dans le Fars : Jalyan	151
<i>C. De la céramique susienne en Mésopotamie ?</i>	154
CONCLUSION	158
BIBLIOGRAPHIE	161
I – Sources	161
II – Bibliographie critique	168

Remerciements

Tout à la fois ouvrant et parachevant la recherche, les remerciements constituent une part privilégiée de l'écriture. Il est temps de reconnaître la dette contractée à l'égard de Monsieur François Bridey, conservateur du patrimoine, en charge des collections iraniennes des périodes anciennes au musée du Louvre. Je lui dois non seulement l'idée de traiter ce sujet mais aussi les moyens d'y parvenir, matériellement comme intellectuellement. Sa disponibilité et l'intérêt consciencieux qu'il a accordés à ce travail ont su soutenir ma détermination et m'ont poussée en retour à travailler davantage. Il ne me paraît désormais plus incongru que le directeur de recherche soit considéré comme co-auteur du mémoire qu'il a encadré.

Je tiens également à remercier Madame Christine Lorre, conservateur en chef du patrimoine, en charge de la collection d'archéologie comparée, et Madame Marie-Sylvie Larguèze, chargée de l'accueil des chercheurs, pour l'aide attentionnée qu'elles m'ont réservée au musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye.

L'entretien accordé par Monsieur Hugo Naccarro, doctorant de l'université Paris I Panthéon Sorbonne, éclairant ma recherche au moment opportun, m'a incitée à une interrogation simple mais directe du sujet : qu'il en soit remercié. Mes remerciements vont aussi à Monsieur Martin Sauvage, ingénieur de recherche au CNRS, et je ne doute pas que les lecteurs y joindront les leurs lorsqu'ils parviendront, grâce à sa carte, à situer aisément tous les sites archéologiques mentionnés dans le texte.

Un remerciement tout particulier doit être adressé à ma relectrice, Madame Véronique Chevalier, dont la vigilance sans faille et la curiosité sont parvenues à triompher de l'aridité du sujet.

Merci enfin à tous mes proches, qui, parfois de loin, ont soutenu mes efforts.

Avant-propos

Le présent mémoire est consacré à la céramique peinte susienne du III^e millénaire av. J.-C., couramment dénommée « second style » de Suse. L'initiative en revient à M^r François Bridey, conservateur du patrimoine au département des Antiquités Orientales du musée du Louvre, en charge des collections iraniennes. Le musée du Louvre conserve en effet une grande partie des pièces mises au jour sur le site iranien de Suse, localisé dans la province du Khuzistan.

Le premier chantier français y fut conduit en 1885 et 1886 par Marcel et Jane Dieulafoy, puis un accord durable fut conclu en 1895 entre l'Iran et la France, concédant à cette dernière l'exclusivité des fouilles en Perse. En 1900, il fut convenu que l'intégralité des produits de fouilles en Susiane reviendrait à la France et à travers elle, au musée du Louvre. Le mode d'attribution des découvertes fut modifié en 1932 : un partage du matériel en deux parts égales entre la France et la Perse fut institué, appliqué de manière rétroactive à partir des fouilles de l'année 1929. Ce n'est qu'en 1968 que Jean Perrot, prenant la direction de la Délégation Archéologique française en Iran, mit fin au partage des découvertes, l'ensemble du matériel mis au jour étant dès lors propriété iranienne.

Le chantier archéologique de Suse a livré des vases peints du III^e millénaire dès les premières recherches de Jacques de Morgan, puis tout au long du XX^e siècle. Notre corpus, étant défini à partir des collections du musée du Louvre, ne représente donc qu'une moitié du matériel connu. L'autre part, conservée au Musée National Irân-Bâstân de Téhéran, se trouve difficilement accessible. Cependant les vases du musée du Louvre eux-mêmes n'avaient jamais fait l'objet d'une publication exhaustive.

Le premier objectif de cette étude a donc été d'examiner, de décrire, de mesurer, de photographier, en somme de documenter l'ensemble de la collection. La question des limites du corpus s'est rapidement révélée problématique car le « second style » recouvre un ensemble hétérogène, dont la définition a d'ailleurs varié au cours du temps. En raison de la confusion induite par le terme de « second style » et de la nécessité subséquente d'éclaircir le panorama des productions céramiques susiennes du III^e millénaire, des bornes très larges ont été adoptées. Seuls les vases associés à la céramique du Djemdet Nasr, caractérisés par des formes très carénées à fond plat

et à un décor polychrome uniquement géométrique, ont été exclus, considérant que ce groupe était bien identifié et que l'inclure élargirait trop et à peu de profit notre propos. Aux vases conservés dans les réserves ou présentés dans les salles du Louvre s'ajoutent ceux du Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye, issus des premières fouilles de Jacques de Morgan. Les vases déposés par le musée du Louvre dans plusieurs musées français et étrangers n'ont pas pu être directement examinés mais ont été intégrés, dans le catalogue comme à notre réflexion.

Complétant l'étude physique des vases, des sources écrites ont été mises à contribution pour éclairer l'histoire moderne des pièces et tenter ainsi d'identifier leur origine. Les *Mémoires de la Délégation en Perse*, devenus *Mémoires de la Mission de Susiane*, poursuivis par les *Cahiers de la Délégation Archéologique Française en Iran*, ont rendu compte des fouilles de Suse. Outre ces publications officielles, les rapports annuels de Roland de Mecquenem, accompagnés de photographies légendées, ont fourni de précieux indices quant aux chantiers ayant livré de la céramique peinte dite du « second style ». Les carnets de fouille, d'une lecture plus ardue, ont également été consultés parmi le fonds d'archives Mecquenem du musée du Louvre. Ces documents auraient peut-être produit plus d'indications que nous n'en avons obtenu en consacrant davantage de temps à leur déchiffrement mais au moins en avons-nous retiré quelques informations fort utiles au sujet des tombes du Donjon.

Ce mémoire a en effet été conçu comme un essai préliminaire, permettant le renouvellement de l'étude de la céramique peinte susienne au III^e millénaire. Sa première visée est de stimuler le questionnement sur le « second style », en commençant par une remise en cause du terme lui-même. Ce travail apporte aussi le matériau essentiel à toute étude consacrée aux productions de céramique peinte à Suse au III^e millénaire, à travers la publication exhaustive des vases des collections du musée du Louvre et du musée d'Archéologie Nationale. Enfin, il formule des propositions quant à la chronologie de la céramique susienne et à ses relations avec les productions des régions voisines, qui demandent à être débattues.

Notre classement comme notre propos sont principalement fondés sur le décor, approche que nous pensions à la fois pertinente, puisqu'il s'agit de céramique peinte, et à notre portée. Elle laisse de côté les caractéristiques techniques des vases, constituant peut-être une méthode plus objective de classement mais se trouvant malheureusement hors du champ actuel de nos compétences. Une étude

iconographique complète se révélerait sans doute intéressante, éclairant probablement la part des influences mésopotamiennes et iraniennes dans la production de Suse.

La fonction précise des vases est un autre de ces chantiers qui n'ont pas trouvé leur place dans le temps et le nombre de pages impartis. Tout au moins espérons-nous que cette brève étude puisse jeter les fondations de nouvelles et fructueuses recherches à ce sujet.

Introduction

Le « second style » de la céramique susienne est généralement abordé comme une des rares productions notables de Suse au III^e millénaire av. J.-C., considérée pour cette période, suivant l'expression abondamment citée de Pierre Amiet, comme une « modeste cité de type sumérien¹ ». La description de Suse à l'époque des Dynasties Archaïques se résume souvent à l'évocation du « Vase à la Cachette », tantôt interprété comme un témoignage de l'appartenance de la ville au réseau d'échanges sumérien, tantôt utilisé pour souligner sa pauvreté relative, contrastant notamment avec les richesses des tombes royales d'Ur. La vaisselle d'albâtre et de cuivre, les outils de métal, les sceaux-cylindres et les quelques éléments de parure composant ce dépôt étaient contenus dans deux jarres, dont une peinte, qui constitue certainement le vase du « second style » le plus illustré.

L'image de Suse au III^e millénaire fait aussi appel à un matériel de type sumérien, orants et plaques perforées principalement, dont la facture est jugée, plus ou moins explicitement, comme inférieure aux exemples mésopotamiens. Cet état de fait découle en grande partie de l'histoire des fouilles car, si Suse a été longuement explorée, en usant de moyens impressionnants, les résultats de ces recherches se sont davantage traduits en quantité d'objets et qu'en qualité de l'information. L'architecture de Suse aux Dynasties Archaïques demeure ainsi inconnue, ce qui limite grandement l'appréhension du mode de fonctionnement de la cité et des relations entretenues avec les régions voisines.

La céramique dite du « second style » a souffert des mêmes lacunes : dépourvus d'une origine précise, les vases susiens du III^e millénaire ont été confondus sous cette appellation, sans égard pour la diversité des techniques, des formes et des décors. Les travaux de Louis Le Breton ont eu le mérite de rendre son indépendance au « second style » vis-à-vis du « premier » et de proposer une chronologie des productions. Cependant, le terme « second style » étant toujours employé, les vases peints de Suse ont continué d'être perçus comme une production unique, régulièrement citée au sujet des céramiques polychromes du III^e millénaire. Il s'agit d'ailleurs de la deuxième voie – outre l'évocation de Suse aux Dynasties Archaïques – menant au « second style ». La céramique peinte polychrome en Mésopotamie et

¹ Amiet 1988, p. 62

en Iran connaît en effet ses dernières manifestations d'ampleur à l'époque des Dynasties Archaiques. La *scarlet ware*, tradition originaire du nord-est de la Mésopotamie, dans les vallées de la Diyala et du Hamrin, se répand dans les Zagros et jusque dans la plaine du Deh Luran. Le « second style » en est parfois perçu comme la dernière émanation, dans l'espace comme dans le temps. Inlassablement à son sujet sont reprises les idées de Louis Le Breton et les illustrations qu'il a fournies, ne permettant ni d'affiner la compréhension des vases composant le « second style », ni d'avancer dans la connaissance de Suse au III^e millénaire.

Le premier pas vers un renouvellement des connaissances nécessite de reposer la question du contenu englobé dans le terme « second style » et à en évaluer ainsi la pertinence. La réponse, pour être complète, devra se construire sur deux plans : d'une part, suivant l'historiographie ; d'autre part, en dressant l'inventaire des objets.

Cette double approche nous mènera, dans un deuxième temps, à proposer une nouvelle définition de la céramique peinte susienne au III^e millénaire, visant à mettre en lumière ses caractéristiques. L'exercice du classement permettra de rapprocher des vases mais aussi de distinguer, au sein du « second style », des ensembles, pouvant chacun être assimilé à une production particulière. Le tableau en résultant sera nécessairement plus complexe que celui d'un « second style » unifié mais autorisera l'établissement de parallèles plus justes avec les productions des régions voisines. Les vases ayant été classés en fonction du style, il faudra en effet chercher des éléments permettant de les replacer dans le temps.

Dans un troisième temps, nous tenterons donc une mise en perspective chronologique et géographique des vases peints susiens, usant des résultats des fouilles récentes mais aussi de comparaisons avec les sites iraniens et mésopotamiens dont la céramique présente des points communs avec celle de Suse.

PREMIERE PARTIE :

DECOUVERTE ET INTERPRETATIONS DU DEUXIEME STYLE

Les premiers fragments de céramique peinte dite de second style sont observés à Suse par Jacques de Morgan en septembre 1891. A partir de l'ouverture du chantier archéologique, en 1897, des tessons, puis des vases complets ont été régulièrement mis au jour. De ces décennies de fouilles et d'interprétation résulte l'image actuelle – confuse, il est vrai – de cette production. Notre première partie s'attachera à retracer le fil des découvertes et à expliciter les théories qui en découlèrent. C'est donc chronologiquement et en associant étroitement l'histoire des fouilles et celle des hypothèses que nous dresserons l'état des connaissances au sujet de la céramique peinte de Suse au troisième millénaire.

I. La naissance d'un style second : mise au jour et premières interprétations

Le « deuxième style » ou « second style » de céramique peinte n'a d'abord existé dans l'esprit des fouilleurs qu'en rapport au premier : la céramique de Suse I ou Suse A, que l'on s'accorde aujourd'hui à dater entre 4200 et 3800 av. J.-C. Cette perception a si fortement marqué les débats du début du siècle dernier que l'appellation de second style a été conservée tout au long du XX^e siècle, alors que son manque de pertinence était unanimement admis.

A. Explorations et fouilles de Jacques de Morgan

I.A.1. Premières campagnes à Suse : 1897 – 1899

Jacques de Morgan visite Suse pour la première fois en septembre 1891, ce qui lui permet d'appréhender l'ampleur des vestiges et de pressentir l'ancienneté du site. Lors de sa prospection autour du tell de la Citadelle², il récolte en effet de nombreux silex et des fragments d'une céramique peinte visiblement ancienne. C'est à la Pointe des Puisatiers (au sud du tell) et au niveau de celle du Qal'a (au nord), qu'il mentionne avoir ramassé le plus de tessons, ainsi décrits dans la première publication : « des fragments de vases en terre fine ou grossière, ornés de peintures ³ ». Cette première distinction entre deux factures de vases annonce la division entre les deux styles.

Morgan est nommé délégué général de la Mission en Perse en 1897 et les travaux débutent à Suse le 22 décembre. Deux tranchées sont d'abord ouvertes sur le tell de la Ville Royale, dans l'attente des moyens permettant d'exploiter les autres tells. Tandis que Gustave Jéquier mène les premières fouilles sur l'Apadana, Jacques de Morgan entreprend le percement de galeries horizontales, réparties régulièrement dans la hauteur des 35 m du tell de l'Acropole. Elles étaient destinées à fournir un aperçu des époques représentées et à préparer l'exploitation systématique du tell. De plus, Morgan, s'intéressant particulièrement aux périodes anciennes, pense trouver sur le tell de l'Acropole les preuves du passé préhistorique de Suse. Il envisage d'abord l'ouverture de sept galeries, hautes de 1,90 m et larges de 80 cm mais les deux percements extrêmes – tout en haut et tout en bas du tell – sont abandonnés. Les cinq galeries creusées sont désignées par une lettre, de B à E, de bas en haut. Les deux plus profondes livrent rapidement des fragments de céramique peinte. Le contenu de la galerie B est ainsi décrit par Jacques de Morgan : « des fragments de vases couverts de peinture, de rares silex taillés et quelques galets. La poterie de ce niveau est toujours très fine⁴ ». L'évocation du contenu de la galerie C se construit en opposition : « La céramique change de nature, elle renferme encore, il est vrai, des poteries fines, mais en petite quantité, et les vases de terre grossière, avec ou sans ornements,

² Nom premier du « tell de l'Acropole »

³ MDP I, 1900, p. 51

⁴ Idem, p. 83

prédominant dans les déblais⁵ ». Du niveau de la terre vierge à 16,20 m au-dessus, s'étendent selon le fouilleur les époques préhistoriques, caractérisées par des céramiques peintes très soignées. Elles sont suivies par une phase de régression, manifeste dans les couches supérieures, de 18,20 m à 20,10 m au-dessus du niveau du sol vierge.

Un schéma civilisationnel dégénératif constitue le fil du discours relatif aux deux productions céramiques successives. Les termes de « dégénérescence », « décadence », « déclin » sont répétés à l'envi dans l'appendice que Morgan consacre, dès le premier volume des *Mémoires de la Délégation en Perse*, à la question de la « céramique archaïque ». Conscient qu'il faudra attendre les fouilles profondes pour obtenir des vases complets, il propose tout de même une première classification :

Je diviserai la céramique susienne archaïque en trois classes :

1° Poterie fine ornée de peintures.

2° Poterie grossière ornée de peintures et parfois aussi de reliefs.

3° Poterie grossière sans ornements et faite à la main.

La seconde catégorie ne semble être qu'une décadence de la première. Quant à la troisième, qui correspond aux usages vulgaires et n'est qu'un produit sans caractère artistique, elle fut en usage dès les temps les plus anciens, avant la découverte du tour, et continua d'être employée jusqu'à la période historique⁶.

En sus de la qualité de la pâte, Morgan relève également des différences de décor entre les classes 1 et 2 : alors que les frises d'oiseaux disparaissent, de nouveaux motifs enrichissent le répertoire, notamment les triangles hachurés, les lignes sinueuses et des mains grossièrement tracées. Aussi n'attribue-t-il pas seulement au temps la décadence affectant la céramique peinte : « Une conquête, une occupation de la ville par des peuples étrangers peut être admise, car nous voyons apparaître dans la poterie des tendances nouvelles⁷ ». Cette première analyse gagne à être replacée dans son contexte intellectuel, très marqué par la notion de dégénérescence des civilisations et tendant à assimiler civilisation et groupe ethnique. La répartition des fragments entre les deux classes sur les planches de la publication est d'ailleurs partiellement fautive et accentue le contraste : ayant observé que la première

⁵ Idem, p. 83

⁶ MDP I, 1900, p. 184

⁷ Idem, p. 189

production est globalement plus fine, les tessons les plus grossiers sont automatiquement reportés sur les planches illustrant la deuxième.

I.A.2. La grande tranchée du tell de l'Acropole et la synthèse céramique de 1912

La répartition des époques au sein du tell de l'Acropole étant approximativement établie, Jacques de Morgan engage son exploitation, le 29 janvier 1898, par le creusement d'une tranchée longue de 90 m, large et profonde de 5 m. S'ouvrant dans le flanc sud-ouest du tell, elle le traverse vers le nord-est. Sa longueur est par la suite doublée et le dégagement progressif s'engage de part et d'autre de cet axe, des tranchées latérales de mêmes largeur et profondeur étant creusées au fur et à mesure que la tranchée centrale descend, de cinq mètres en cinq mètres. La percée affecte ainsi un profil en V, aux deux versants en gradins. Les deux styles de céramique sont profondément enfouis, aussi le sujet n'est-il qu'épisodiquement abordé dans les volumes suivants des *Mémoires de la Délégation en Perse*. Un regain d'intérêt apparaît toutefois dans le volume VIII, dont la troisième partie décrit les fouilles de Moussian par Joseph-Etienne Gautier et Georges Lampre, en 1903. Ce site a livré deux types de céramique peinte : une production fine, datant, d'après les fouilleurs, de l'âge de la pierre polie, et une poterie plus épaisse, avec laquelle elle aurait coexisté, la dernière l'emportant finalement à l'âge des métaux : « Mais, peu à peu, l'art du potier a déchu ; l'artisan n'a plus su façonner la matière en vases aussi délicats et la poterie épaisse est devenue d'un usage exclusif⁸ ». L'hypothèse dégénérative est là aussi adoptée mais la comparaison avec Suse n'est pas pleinement développée car la céramique de ce site n'est encore connue que par des fragments. Durant l'hiver 1904 cependant, deux grands vases peints du second style sont mis au jour dans la tranchée du tell de l'Acropole « en place, à vingt-cinq mètres de profondeur⁹ ». Et les auteurs d'ajouter, pour éviter toute confusion : « Ce niveau est immédiatement supérieur aux couches du tell de Suse qui renferment les échantillons de poterie fine peinte et les silex de la pierre taillée ou polie¹⁰ ». L'importance des couches intermédiaires, pourtant perçues par Morgan dans les galeries de mine, est minimisée.

⁸ MDP VIII, 1905, p. 94

⁹ Idem, p. 142

¹⁰ Idem, p. 142

Il en est de même dans le volume XIII des *Mémoires de la Délégation en Perse*, entièrement dédié à la céramique archaïque de Suse et aux couches profondes de l'Acropole, atteintes dès l'année 1904 mais qui ne sont dégagées entièrement qu'en 1907-1908.

Ce volume ne fournit que très peu d'informations quant au contexte des découvertes. Il est entendu que les céramiques de second style ont été découvertes au-dessus de celle du premier, groupées dans les tombes de la nécropole mais l'épaisseur de terre séparant cette dernière du niveau des vases de second style est diversement appréciée selon les auteurs. Morgan reconstitue une coupe stratigraphique fictive, à partir des objets découverts au fur et à mesure du décapage et tente de faire correspondre les niveaux qu'il distingue à une période déterminée :

Ces réserves faites, il est permis d'établir une section théorique, montrant la position relative de chacune des couches correspondant aux diverses périodes :

- 1° A la base, les collines naturelles ;
- 2° Les vestiges de la première ville, avec son mur d'enceinte et sa nécropole extérieure ;
- 3° Une épaisseur de 5 à 8 mètres de terre jaune, très compacte, dans laquelle on rencontre des cachets archaïques, des fragments de vases peints de moins en moins nombreux au fur et à mesure qu'on s'élève, vases et amulettes d'albâtre ;
- 4° Une zone, que j'attribue à l'époque de Naram Sin, contenant la céramique dite de la seconde période, dans laquelle les peintures montrent une tendance vers le naturisme. Apparition des cylindres-cachets et de la céramique incisée ;
- 5° Partie supérieure de cette zone : Céramique peinte de même nature, très développée ; céramique incisée et souvent incrustée de pâte blanche ; cylindres, cachets, armes, instruments et vases de cuivre. Apparition des textes sur cylindres et sur tablettes. Inscriptions néo-anzanites et cunéiformes ;
- 6° Époque d'Hammourabi : Même art ; mais disparition des vases peints de la 2ème période. Textes sur pierre, argile et cylindres. Inscriptions néo-anzanites et cunéiformes¹¹.

La troisième couche est bien celle des périodes intermédiaires mais n'est pas véritablement prise en compte. Remarquons par ailleurs que Morgan situe tardivement le second style de la céramique peinte, entre Naram-Sin et Hammurabi. Le fouilleur ne fait cependant qu'introduire le sujet en présentant la stratigraphie de l'Acropole : c'est à Edmond Pottier, spécialiste de la céramique classique, membre de l'Institut et conservateur au Musée du Louvre, qu'il revient d'étudier et de présenter la première synthèse sur la céramique susienne.

¹¹ MDP XIII, 1912, p. 22 – 24

B. Un style « abâtardi » ?

I.B.1. La synthèse de 1912

Pottier balaie d'un revers de main le problème des couches intermédiaires en les désignant comme « une couche assez épaisse de terres amoncelées et nivelée¹² ». Il rétablit une continuité en plaçant le premier style entre 20 et 25 m au-dessous de l'altitude initiale du tell, soit entre les niveaux IV et V, et le deuxième style entre 10 et 20 m, soit entre les niveaux IV et III. Le contexte horizontal des pièces n'étant pas mieux connu que leur situation stratigraphique précise, l'apport de la publication de Pottier réside tout entier dans le catalogue des pièces. Quarante-deux vases sont répertoriés pour le deuxième style, auxquels s'ajoutent quelque cinquante et un fragments figuratifs isolés. Leur classement en trois formes principales – grande jarre, bouteille ovoïde et jarre à embouchure large soutenue par des contreforts – reflète autant le manque de représentativité de l'échantillon mis au jour que le manque de définition du second style, rassemblant tout ce qui ne peut être rattaché au premier.

L'analyse de Pottier s'attache d'abord aux caractéristiques partagées par les deux styles : dans les formes des vases comme dans leur décor, il observe une évolution continue de l'un à l'autre. L'auteur perçoit même des prémices du second style dans certaines pièces de la nécropole : apparition de la couleur rouge, boisseaux tendant à devenir des gobelets plus trapus, négligence dans le décor, voire grossièreté de la pâte. Pourtant, il décrit également avec justesse les spécificités du second style, remarquant la domination nouvelle du curviligne, l'aspect plus vivant du décor, l'apparition des motifs végétaux, la constitution de scènes complexes allant parfois jusqu'à composer un paysage. Le changement dans l'esprit du décor ne lui échappe pas :

Dans la Susiane, on peut dire que le second style céramique représente aussi une transformation de la société ancienne, avec une décadence réelle de ce genre d'industrie, mais avec un progrès sensible dans le changement des idées, dans l'effort des artistes pour se rapprocher de la nature, pour restreindre le rôle du géométrique et pour agrandir le rôle des modèles vivants. L'art nouveau qui s'élève annonce les prochains chefs-d'œuvre de l'époque chaldéenne de Tello ; il en est, dans l'ensemble, contemporain¹³.

¹² MDP XIII, 1912, p. 28

¹³ MDP XIII, 1912, p. 44

La comparaison avec le matériel de Tello permet en outre à Edmond Pottier de proposer la datation la plus pertinente qui ait été avancée dans la première moitié du siècle. Il diffère en cela de Morgan, qui, peut-être par désir d'ancrer le second style dans la période historique – par opposition au premier style, préhistorique – l'avait placé entre les règnes de Naram-Sin et de Hammurabi.

L'interprétation des décors est, quant à elle, plus fantaisiste. Remettant en cause l'idée de la recherche du Beau comme fondement de l'art, Pottier explore en effet d'autres voies pour en percer le sens. Analysant conjointement le décor des deux styles, il s'appuie sur un schéma en trois phases : l'apparition des décors répondrait à un besoin d'expression religieuse mais les motifs seraient, dans un deuxième temps, déformés et simplifiés par l'usage avant d'adopter, dans une dernière étape, un caractère essentiellement décoratif. Le premier style se situerait à la transition entre les deux premières phases tandis que le deuxième s'inscrirait dans le temps de l'ornement. Pottier considère que les décors des vases et les signes de l'écriture proto-élamite ont une origine commune, remontant aux caractères pictographiques. Les analogies entre écriture et décor céramique seraient plus fréquentes dans les motifs géométriques du premier style, qui seraient donc plus signifiants, les décors du deuxième style ayant un aspect généralement prophylactique. Même dans l'interprétation du décor, le deuxième style est relégué au second plan, considéré comme moins authentique.

I.B.2. Où chacun y alla de son avis...

Bien qu'Edmond Pottier représente une autorité en matière de céramique, l'ensemble des fouilleurs français ne se rallie pas à sa vision. Leurs divergences tiennent à la datation du second style – comme nous l'avons déjà évoqué entre Morgan et Pottier – mais également à l'interprétation du phénomène.

Gustave Jéquier, dès 1905, décrit les deux styles de céramique peinte dans le volume VII des *Mémoires de la Délégation en Perse*, fondant essentiellement son analyse sur les fragments issus des galeries de mine de 1897 mais aussi sur quelques découvertes plus récentes dans la grande tranchée du tell de l'Acropole. Suivant une présentation chronologique par grandes périodes, il classe la céramique peinte dans

la « période préhistorique », elle-même subdivisée en deux époques, qui correspondent aux deux styles. Ce classement a de quoi nous surprendre puisque suivent les périodes dites « archaïque » et « des patésis¹⁴ », dont le matériel coïncide davantage avec ce que l'on sait aujourd'hui faire partie du contexte du second style. Ce fait illustre tout autant la confusion stratigraphique du chantier que la tentative d'y remédier par la formation d'un cadre chronologique artificiel, dans lequel les objets sont insérés, suivant le stade de développement auquel ils sont associés dans l'esprit des fouilleurs. Le texte de Jéquier comporte cependant un point intéressant : il ne se contente pas de juger le second style inférieur au premier, mais remet en question la proximité et la filiation des deux styles : « Les ressemblances, il est vrai, ne sont guère qu'apparentes, et un examen même rapide des différents fragments, montre bien vite l'infériorité des nouveaux potiers vis-à-vis de leurs devanciers¹⁵ ». Il conclut à la succession de deux civilisations différentes et rejette le schéma évolutif de l'un à l'autre style.

Maurice Pézard adhère, quant à lui, à l'hypothèse, initialement formulée par Jacques de Morgan, d'un développement de la civilisation « proto-élamite » en deux phases, représentées par les deux styles de céramique. Comme chez Morgan et Pottier, son argument essentiel est l'évidence visuelle :

On ne peut sérieusement contester que la civilisation qui l'utilisa [la céramique du second style] ne soit la suite de celle qui créa la poterie fine. Les deux céramiques présentent en effet le même répertoire décoratif, légèrement modifié chez la plus récente par un certain relâchement dans la composition, une conception moins stylisée des thèmes, et surtout par une technique très inférieure¹⁶.

La suite de sa présentation est d'autant plus surprenante : admettant qu'il s'est jusqu'alors soumis à l'avis général en considérant le second style comme une décadence, de nouvelles découvertes l'ont fait changer d'opinion. Le caractère vivant des décors, leur volonté manifeste d'imiter de la nature ont convaincu Pézard que le second style était une « renaissance ». Un autre argument appuie, selon lui, cette dénomination : l'épaisseur de terre séparant les deux styles, qu'il évoque ainsi :

La période où la science primitive se serait perdue, à la suite d'incidents qui n'ont laissé aucune trace caractéristique, serait bien plutôt représentée par les dix mètres de terre qui séparent les deux niveaux et où l'on ne trouve comme poterie que des sortes de terrines d'argile grossière sans ornements. Au niveau supérieur nous assisterions donc

¹⁴ Ancienne lecture du sumérien « ensi », c'est-à-dire « prince »

¹⁵ MDP VII, 1905, p. 14

¹⁶ MDP XII, 1911, p. 81

bien à une renaissance de l'ancienne céramique peinte, renaissance dirigée dans un esprit plus voisin de la nature¹⁷.

Pézard remet donc en cause la succession directe des deux styles mais leur parenté demeure, expliquée par un désir d'imitation du premier style dans le deuxième. Le terme « renaissance » désigne bien la redécouverte et la remise à l'honneur d'une période antérieure prestigieuse : nous pouvons ainsi percevoir l'influence encore très forte des conceptions d'histoire de l'art sur l'archéologie au début du XX^e siècle. Quant à la datation du second style par Pézard, elle concorde globalement avec celle de Pottier : soulignant l'apparition, dans les décors céramiques, de thèmes bien connus dans l'art de Lagash – tels que l'aigle aux ailes éployées – mais sans la rigidité canonique qu'ils affectent en Mésopotamie, l'auteur conclut à la légère antériorité du second style vis-à-vis des premières dynasties de Lagash.

Dans le volume XIII des *Mémoires de la Délégation en Perse* – accueillant aussi la grande synthèse de Pottier – A. Granger, chef des Laboratoires de la Manufacture de Sèvres, livre les résultats de son étude technique sur les céramiques peintes des deux styles. Il parvient dans les deux cas à identifier les composants principaux de la peinture. Les colorants sont identiques¹⁸ mais Granger décèle une différence majeure : la peinture des vases du second style ne contient pas de fondant, au contraire de celle des vases du premier, à laquelle il confère une brillance supplémentaire. Et l'auteur de conclure : « Les traditions du métier n'ont pas pu passer des premiers aux seconds ; car ces produits de la deuxième période sont notablement inférieurs à ceux de la première ; provenant du même peuple, ils indiqueraient une décadence profonde¹⁹. »

L'unanimité du soutien, de la part des archéologues et céramologues français, à l'interprétation officielle formulée par Edmond Pottier, est donc toute relative. C'est cependant de l'étranger que devait venir l'opposition frontale.

¹⁷ Idem, p. 81

¹⁸ « un oxyde de fer manganésifère naturel, probablement de la magnétite » (MDP XIII, 1900, p. 160)

¹⁹ MDP XIII, 1912, p. 160

C. La controverse Frankfort – Pottier

I.C.1. Studies in Early Pottery of the Near East : Suse dans la synthèse régionale de Frankfort

Reçu au Musée du Louvre par Edmond Pottier pour préparer son ouvrage intitulé *Studies in Early Pottery of the Near East. Mesopotamia, Syria and Egypt and their Earliest Interrelations*, publié en 1924, Henri Frankfort pose un œil neuf sur les productions céramiques de Suse. Il formule plusieurs hypothèses quant à la genèse du premier style mais c'est surtout dans l'étude de la relation entre les deux productions peintes du site qu'il s'oppose à Edmond Pottier. Frankfort rejette en effet toute idée de continuité entre elles. Son argumentaire s'articule en deux volets : d'une part, la relecture des conditions de découverte, de l'autre, l'étude comparée des deux styles.

Comme nous le soulignons plus haut, le hiatus entre les couches contenant les deux styles de céramique peinte est connu depuis les premières publications de fouille. Bien que la coupe stratigraphique reconstituée de Morgan tende à minimiser cet écart, il représente bel et bien entre dix et douze mètres de haut. Rappelant ce fait, Frankfort affirme que développement continu du premier style dans le second est impossible. Deux explications au hiatus demeurent valables : soit la première civilisation a été annihilée ou peu à peu transformée par l'arrivée d'une nouvelle population, soit le site a été abandonné, puis réinvesti par un autre peuple. La première hypothèse est celle de Gustave Jéquier, qui aurait repéré un niveau de cendres entre les deux productions céramiques. Pour Frankfort, ce niveau recouvre et met fin à la couche intermédiaire entre les deux niveaux à céramique peinte : il ne peut marquer la chute violente de la « première civilisation », étant largement postérieur à elle. L'auteur s'en tient donc à la deuxième hypothèse et propose l'idée d'une désertion du site suite à une période de sécheresse.

Ayant traité des raisons de l'abandon du site, Frankfort montre ensuite que l'examen comparé des deux productions suffit à rejeter l'hypothèse de la continuité entre les deux styles. Du point de vue technique, les formes et les accessoires sont plus développés dans le second style et témoignent d'un stade plus avancé, à l'exception notable de la peinture, qui ne comporte pas de fondant. Cette différence, qui peut être considérée comme une régression technique, et le manque général de

points communs ne permettent pas d'inscrire les vases du second style dans le développement technique de ceux du premier.

Quant aux formes des vases, elles varient considérablement d'un style à l'autre. Le boisseau²⁰, forme jugée par Frankfort comme la plus typique du premier style, est totalement absent du second. A l'inverse, la forme la plus courante du deuxième style est la jarre, uniquement représentée par quelques exemplaires, de taille bien inférieure, dans le premier style.

L'auteur en vient enfin à la question des décors et son constat y est comparable : les motifs géométriques les plus caractéristiques du premier style sont absents du second, ils n'ont en commun que les plus simples, qui ne sont pas déterminants. Quant aux motifs figuratifs, en particulier zoomorphes, Frankfort explique leur usage dans les deux styles par leur présence dans l'environnement naturel aux deux périodes mais il souligne que leur représentation ne suit pas les mêmes codes.

I.C.2. Réponse d'Edmond Pottier

La réponse d'Edmond Pottier est publiée dans la Revue Archéologique en 1926, sous le titre : « Une nouvelle théorie sur les vases de Suse », désignant directement la publication de Henri Frankfort. La question du hiatus entre les couches contenant les deux productions peintes est à nouveau soulevée. Pottier demande en effet à Roland de Mecquenem, qui assurait la direction effective des fouilles de Suse depuis 1912, de vérifier l'épaisseur des couches intermédiaires. S'appuyant sur ce témoignage direct du chantier, Pottier affirme que celle-ci varie considérablement selon les points du tell et que, si elle atteint bien 10 à 12 m dans la grande tranchée de Morgan, elle se réduit, au flanc sud du tell, à « un faible intervalle de terre stérile, seulement de quelques centimètres, nullement comparable à l'intervalle noté plus haut dans la coupe sud-ouest²¹ ». Le hiatus ne serait donc pas déterminant dans la filiation entre les deux styles céramiques.

Pottier défend l'idée d'une « suture » entre les deux styles et, réinvestissant la structure du texte de Frankfort, entend la démontrer point par point. Il y a, d'abord,

²⁰ Haut gobelet cylindrique.

²¹ Pottier 1926, p.16

« suture dans les formes » : les boisseaux et les coupes du premier style disparaissent mais les vases ovoïdes et les petits cratères demeurent et donnent naissance aux jarres du deuxième style. L'auteur apporte de nouveaux arguments relativement à la filiation technique, mise à mal par Frankfort : la peinture rouge apparaîtrait épisodiquement dès le premier style et l'aspect lustré de la peinture noire de ce même style serait une exception. Quant au décor, Pottier considère très simpliste l'idée de Frankfort, selon laquelle les artistes ne feraient que représenter servilement leur environnement : le choix des motifs revêtirait une importance religieuse. La persistance des mêmes thèmes animaliers manifesterait donc l'attachement à une même symbolique.

Pottier est cependant conscient des différences entre les deux styles de céramique peinte et se rallie à la théorie de Morgan pour maintenir la cohérence de son système : une nouvelle population serait arrivée sur le site, renouvelant, tout en la faisant perdurer, la vieille tradition susienne.

I.C.3. Le second style dans une impasse ?

Au milieu des années 1920, le débat sur le second style se réduit à une opposition entre les écoles archéologiques, représentées par Pottier et Frankfort. Il se focalise sur le problème du rapport entre les deux styles, dont l'intérêt réside dans l'établissement des racines anciennes de la « civilisation proto-élamite ». Cette controverse est révélatrice du contexte intellectuel du temps, dans lequel les schémas d'évolution civilisationnelle linéaires, hérités des recherches du siècle passé, tendent à être battus en brèche. Les mêmes données sont interprétées de manière contradictoire et l'argumentaire s'appuie en partie sur l'évidence visuelle. En 1926, dans sa réponse à la nouvelle théorie de Frankfort, Edmond Pottier fait à l'appel à l'expérience comme support premier de crédibilité de son hypothèse : « M. de Morgan, M. de Mecquenem, M. Pézard, c'est-à-dire tous ceux qui ont examiné et manié cent fois les vases et les tessons de Suse ont eu l'impression très nette que les deux styles étaient différents mais congénères²². »

²² Pottier 1926, p. 18

Dans cet aveu transparait le manque cruel de données archéologiques, seules capables, à ce stade, d'enrichir le débat mais aussi de le renouveler en profondeur, en faisant émerger de nouvelles problématiques. Le renouvellement devait venir de l'extension des fouilles au-delà du tell de l'Acropole.

II. L'indépendance du second style : nouvelles fouilles et tentatives de classification

La gestion des fonds de la Délégation en Perse par Jacques de Morgan ayant été vivement critiquée par la Cour des Comptes, ce dernier démissionne en 1912. Sa charge est attribuée à Roland de Mecquenem, membre depuis 1903 de la Délégation en Perse – qui est à cette occasion rebaptisée « Mission archéologique de Susiane ». La Première Guerre Mondiale passée, les fouilles de Suse prennent, sous sa direction, un nouvel essor : des chantiers sont ouverts sur les tells de l'Apadana et de la Ville Royale, puis au « Donjon ».

A. *Un matériel abondant et varié : les fouilles de Roland de Mecquenem*

II.A.1. Acropole et Apadana : un hiatus mésopotamien ?

Mecquenem s'inscrit dans la logique d'exploitation du site, telle que Jacques de Morgan l'avait conçue dès le début des fouilles. Toutefois, ses intérêts ne se portent pas seulement sur les périodes anciennes, terrain de prédilection de Morgan, qui lui avaient fait choisir le tell de l'Acropole comme chantier principal. De plus, ce chantier semble toucher à sa fin, suscitant une réorientation des travaux vers le tell de la Ville Royale. Ceux-ci débutent entre 1912 et 1914, en même temps que de nouvelles études sur le tell de l'Apadana – Marcel Pillet lève notamment les plans du palais achéménide. Les fouilles dirigées par Mecquenem sont connues avec plus de détails que les précédentes car le fouilleur est désormais astreint à rédiger un rapport pour chaque campagne, le premier, en 1912, étant destiné à Jacques de Morgan, les

suiuants étant régulièrement envoyés au Ministre de l'Instruction Publique. Une seule découverte de céramique de second style est mentionnée durant cette période, à l'est du tell de l'Acropole, sous les fondations du temple de Ninhursag :

Nous auons trouvé cette campagne quelques tablettes de terre crue, un cylindre en lapis lazuli, une petite statuette de patesi en gypse, des vases peints de la II^o période et de curieux fragments de ces vases; sur l'un, personnage tenant un trident, sur un autre, aigle éployé ; deux vases en bitume taillé montrant des bas-reliefs ; d'une part, aigle éployé et couples d'oiseaux affrontés, de l'autre poissons et torsades ; un lot d'objets de bronze ; comprenant houe, aiguille, burins, clous, disque et miroir ; enfin deux fragments de statuettes élamites en calcaire blanc, fragment de robe et les deux pieds²³.

L'énumération fournit un contexte très vague, dénotant l'art des Dynasties Archaïques, mais sans emplacement de découverte précis. La méthode d'exploitation systématique de Mecquenem transparaît nettement. Les vases de second style mis au jour en 1914 sont intégrés dans les ouvrages publiés dans les années 1920 mais ne renouellent que peu le débat, qui s'enlise peu à peu, comme nous l'auons vu, dans le problème du rapport entre les deux styles. Le fragment au « personnage tenant un trident » (pl. XXXVI-fig.3) est souvent reproduit comme preuve de la complexification des compositions, touchant à la narration visuelle.

Les fouilles sont interrompues par la Première Guerre Mondiale mais reprennent dans la même direction à son issue. A partir de 1921, les rapports de Mecquenem, qui évoquent les découvertes tell par tell²⁴, présentent en premier lieu celui de la Ville Royale, signe qu'il est devenu le chantier principal. Les recherches à l'Apadana se portent sur les niveaux inférieurs au palais achéménide et les couches correspondant au second style sont atteintes en 1924. Sur le chantier du « parvis central », Mecquenem mentionne auoir découvert « des fragments de vases peints archaïques d'une belle peinture rouge très fine, avec figuration de personnages, formant transition entre les vases peints néolithiques et la poterie peinte du II^o style²⁵ ». Ces pièces ne sont malheureusement pas illustrées, faute de quoi nous n'auons pu les identifier. Le chantier dit du parvis oriental livre également des vases, dans des tombes situées sous le niveau des sépultures à sarcophages, « garnies d'un mobilier

²³ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1914

²⁴ Pour une vision synthétique des chantiers et des découvertes de céramique peinte qui leur sont associées, voir les fig. 1 et 2, Annexe I.

²⁵ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1924

de vases de terre cuite, souvent de grandes dimensions. (...) Plusieurs d'entre eux portaient des peintures, généralement décors géométriques ; quelques-uns portent cependant des représentations d'oiseaux, de chèvres sauvages²⁶ ». Cette description peu précise ne permet pas véritablement de caractériser la production dont il est question mais, bien que Mecquenem en parle comme d'une « collection de vases aux formes généralement inédites²⁷ », il s'agit très probablement de pièces du second style, très peu ayant jusqu'alors été mises au jour en intégralité. Le fouilleur considère la couche comme antérieure à la dynastie d'Ur et la date vers 2600 av. J.-C.

La fouille du parvis oriental se poursuit en 1925 mais les résultats ne sont pas à la hauteur des espérances du fouilleur : « La partie supérieure de la fouille seulement a donné deux beaux vases archaïques à engobe rouge et quelques vases peints à décor géométrique²⁸ ». En revanche, la campagne de 1926 dans le même secteur se révèle très productive. Mecquenem reconnaît deux types de structures : d'une part des tombes, dont il identifie la structure de caveau en terre crue, de l'autre, plusieurs fours, dont deux contiennent des vases peints. Il les rattache sans ambiguïté au second style et certains, de grande taille et à peinture polychrome, appartiennent, d'après lui, plus particulièrement à la fin de cette production. La datation qu'il propose est donc cohérente : « Ce niveau nous paraît correspondre à l'époque de Naramsin²⁹ ». D'autres vases peints sont encore mis au jour dans des tombes situées au-dessous du mur extérieur du palais, à l'est, vers 7,50 m de profondeur.

Les découvertes de l'Apadana, par le nombre de vases complets mis au jour, permettent une appréhension plus juste du second style. Les grandes jarres – peu illustrées dans la synthèse de 1912 car le nombre d'exemplaires connus était alors faible – sont identifiées comme une forme représentative. Des vases plus atypiques, percés aux deux extrémités, s'ajoutent au répertoire du second style, contribuant à la prise de conscience – très progressive – d'une production polymorphe et hétérogène. En 1928, Roland de Mecquenem propose une synthèse des découvertes dans sa « Note sur la céramique archaïque en Perse », publiée dans le volume XX des *Mémoires de la Délégation en Perse*. Curieusement, l'auteur persiste dans l'hypothèse d'Edmond Pottier : l'étude des décors, les sondages plus récents et la découverte d'un

²⁶ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1924

²⁷ Idem

²⁸ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1925

²⁹ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1926

style intermédiaire, dit I bis, concorderaient à prouver la continuité des deux styles³⁰. Se fondant sur les études antérieures du décor, en particulier celle de Pottier, Mecquenem n'approfondit pas ce point. Il détaille davantage la question de la superposition des couches contenant les deux styles, en s'appuyant sur les sondages pratiqués à l'Acropole et sur le tell de l'Apadana. Si l'enchaînement des couches est semblable d'un point à l'autre du site, leur épaisseur varie en revanche d'un sondage à l'autre. Mecquenem note ainsi que, sur la face nord de la grande tranchée Morgan, onze mètres d'un massif en briques crues séparent les vases du premier style de ceux du second. Au sud de la même tranchée, la stratigraphie n'étant pas apparente, il fait pratiquer, en 1927, une saignée perpendiculaire : la poterie fine du premier style est représentée à sa base, sur deux mètres d'épaisseur, recouverte de cinq mètres d'une couche caractérisée par la présence d'éuelles grossières, elle-même surmonté par les niveaux du second style. Le contenu de la couche intermédiaire se précise dans le sondage pratiqué au nord du massif en briques crues : sous la couche correspondant au début du deuxième style, Mecquenem rencontre d'abord un niveau de vases tournés à bec orienté vers le bas ; puis une couche de nuclei, de silex et d'éuelles grossières ; enfin, des fragments de poterie fine qu'il attribue au style I bis, successeur du style I. Deux couches intermédiaires sépareraient donc les deux styles.

Les sondages sur le tell de l'Apadana ne sont pas aussi détaillés : sous le parvis central du palais comme sous le parvis oriental, Mecquenem mentionne avoir successivement mis au jour : des tombes néo-babyloniennes ; des tombeaux élamites voûtés ; des sarcophages en terre cuite, en baignoire renversée, datés par des tablettes du IIe millénaire ; des tombes à même la terre comportant de nombreux exemplaires de céramique peinte polychrome ; une couche d'éuelles grossières, épaisse d'environ 50 cm ; enfin, des fragments de vases du premier style, sur 20 à 30 cm d'épaisseur. La couche intermédiaire s'en trouve réduite et le fouilleur mentionne de nouveau des tessons du style I bis, qui manifesteraient la transition de l'un à l'autre style de céramique peinte.

L'importance des niveaux intermédiaires se confirme et, avec elle, la perception d'une influence mésopotamienne durant la période séparant les deux styles. Mecquenem en est pleinement conscient et compare les éuelles et les vases plus fins, tournés et à bec tombant, au matériel des sites de Mésopotamie méridionale.

³⁰ MDP XX, 1928, p. 99

L'occupation du site de Suse aurait été continue mais la tradition aurait, elle, été interrompue par l'installation d'artisans étrangers :

Nous pensons donc que, vers 3000 avant notre ère, des artisans venus de Chaldée avec leurs tours perfectionnés, leurs méthodes nouvelles, ont imposé de nouveaux profils ; les artisans décorateurs élamites ont été déviés vers d'autres œuvres ; c'est en effet l'époque des temples, des sculptures, des intailles. Les traditions de la peinture sur terre cuite n'ont cependant pas été perdues, et aux temps de la dynastie d'Agadé, on est revenu à ce décor³¹.

L'auteur considère que la céramique peinte de second style disparaît aux alentours de la III^e dynastie d'Ur, lui concédant donc une existence très brève. Si la chronologie de Mecquenem s'avère très approximative, il pointe pour la première fois la problématique des rapports avec la Mésopotamie, qui a depuis ressurgi périodiquement dans l'étude du second style. Bien que plaçant son texte sous le patronage d'Edmond Pottier, il se détache d'une conception essentiellement linéaire de l'évolution céramique pour prendre en compte les apports extérieurs, encore conçus toutefois en termes de déplacement de population. Mecquenem se prononce en faveur d'une origine montagnarde de la céramique peinte susienne, inaugurant la vision d'une ville – Suse – partagée entre les cultures de la plaine et des hautes-terres.

II.A.2. Les découvertes de la Ville Royale : les phases du second style

Les chantiers se multiplient sur le site dans les années 1930, jusqu'à huit fouillés simultanément en 1934. Les chantiers de la Ville Royale, puis du Donjon, ouvert en 1929, livrent à leur tour de la céramique peinte du second style.

En 1931, les niveaux du III^e millénaire sont atteints dans le premier sondage de la Ville Royale. Au-dessous des inhumations en sarcophages, Mecquenem met au jour des tombes en fosses, de petites dimensions, contenant des vases peints : « bols, bouteilles, cratères, parfois avec reliefs circulaires, et boutons percés pour la suspension funiculaire, longs vases à fond coniques³² ». Tout le répertoire des formes connues par les chantiers de l'Acropole et de l'Apadana est donc représenté mais le décor apparaît différent au fouilleur :

³¹ MDP XX, 1928, p. 131

³² Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1931

La peinture est monochrome, plus souvent polychrome, noir et rouge ; dans ce cas, elle est peu solide, reste adhérente à la terre qui l'entoure, ou part au nettoyage. [...] La poterie décorée est de règle, avec un décor souvent géométrique, mais aussi avec reproductions d'oiseaux, aigles et canards, de poissons. C'est le style II de Suse, mais dans une phase particulière, que nous avons dénommé Suse II bis sans que nous soyons encore bien sûrs qu'elle soit postérieure ; le véritable Suse II est pour nous représenté par le vase aux poissons³³, qui était accompagné de tout un mobilier, de vases d'albâtre et de cuivre, d'outils et de cylindres-cachets. Aussi, par des marmites rondes, à peinture solide et élégante. Ces caractéristiques nous semblent à présent, pouvoir être plus évoluées que les vases peints actuels³⁴.

Mecquenem se montre prudent, n'étant pas encore capable d'établir le rapport chronologique entre la production polychrome à décor fragile et la tradition monochrome à peinture solide, représentée par le Vase à la Cache. L'idée d'une évolution au sein du second style émerge cependant, prenant acte des disparités entre les vases qui lui ont été rattachés.

Les découvertes se poursuivent l'année suivante, en 1932, dans le premier sondage, rebaptisé Chantier 1, de la Ville Royale. Les niveaux regroupés sous le nom « d'étage inférieur » sont interprétés par Mecquenem comme une butte funéraire de quarante mètres de diamètre. Il y rencontre successivement les modes de sépulture déjà reconnus à l'Apadana mais les désigne selon une nouvelle terminologie : les tombes à sarcophages, dotées d'un riche matériel d'armes et de vases en cuivre, de vases de terre cuite et de sceaux-cylindres sont dites « des XXème et XXIIIème siècles avant notre ère³⁵ » ; puis viennent les « tombes dans des fosses du XXVème³⁶ », caractérisées par des vases à décor de pastillage ; enfin, les tombes en fosses contenant des vases peints polychromes du « XXVIIIème siècle ». Cette terminologie révèle une ébauche de chronologie générale du site, progressivement définie dans les années 1930 et sur laquelle nous reviendrons. La même année, le chantier 2 de l'Acropole, ouvert au sud du tell, livre des tombes pourvues de petits vases polychromes, au sein d'un matériel de figurines et de vases en pierre.

L'année 1933 est également fructueuse en matière de céramique peinte : des vases sont mis au jour, dans les mêmes conditions, au chantier sud-est de la Ville Royale. Le sol vierge est d'ailleurs atteint sous ces sépultures. Quelques vases

³³ Le « vase aux poissons », aujourd'hui couramment dénommé « Vase à la Cache », avait été mis au jour sur le tell de l'Acropole en 1904.

³⁴ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1931

³⁵ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1932

³⁶ Idem

polychromes sont découverts au chantier 2 de l'Acropole, subdivisé en quatre tranches d'exploitation au-dessous du II^e niveau. La céramique de deuxième style n'est présente que dans la partie supérieure de la tranchée : « les vases peints proprement dits à décor rouge et noir, ne résistant pas à l'eau, ne se rencontraient que tout à fait dans la partie supérieure de la tranchée³⁷ ». De petits vases peints à décor solide ayant été mis au jour sur le même chantier en 1932, la distinction entre deux phases du second style se trouve confirmée.

Roland de Mecquenem expose ce nouveau schéma évolutif en 1934, dans le volume XXV des *Mémoires de la Délégation en Perse*. La terminologie du rapport de fouilles de 1932 est explicitée :

Nous considérerons la dynastie d'Awan, comme s'étendant du XXVIII^e siècle avant notre ère au XXV^e siècle, et nous désignerons la couche correspondante par : XXVIII^e avant notre ère. La couche suivante, correspondant à la dynastie de Simash, s'étend peut-être du XXV^e siècle au XIII^e. [...] Nous désignerons cet étage comme celui du XXV^e avant notre ère. Une troisième période s'étendra du XIII^e siècle au XX^e et il nous arrivera de la désigner par Our III, puisqu'elle comprend cette dynastie³⁸.

L'auteur s'appuie sur les travaux épigraphiques du Père Vincent Scheil mais agrège autour de ces termes le matériel des couches archéologiques qu'il a pu distinguer sur les trois tells du site. La céramique peinte du second style est répartie entre le XXV^e siècle et le XXVIII^e siècle. Dans le sondage 2 de l'Acropole comme sur le chantier sud-ouest de la Ville Royale, Mecquenem remarque en effet qu'un niveau de tombes en fosses ou en caveaux de terre crue, contenant des vases à peinture solide, surmonte un autre niveau de tombes du même type, dans lesquelles la céramique est majoritairement peinte, polychrome et à peinture pulvérulente ne résistant pas au lavage. Les premiers vases, notamment le « Vase à la Cachette », sont associés au « XXV^e siècle », tandis que la production polychrome fragile est englobée dans le « XXVIII^e siècle ». Un renversement de paradigme s'opère : alors que Mecquenem voyait encore en 1931 dans le « Vase à la Cachette » le plus pur représentant du II^e style, il doit désormais le considérer comme un produit de la deuxième phase de ce style, dans laquelle les vases peints représentent une part moins élevée de l'assemblage céramique.

³⁷ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, campagne 1933

³⁸ MDP XXV, 1934, p. 177

II.A.3. Les fouilles du Donjon : plusieurs productions en un style second ?

De 1934 à 1939, le chantier du Donjon, au sud du tell de la Ville Royale, livre de nombreux exemplaires de céramique de second style, dans un contexte funéraire. Mecquenem définit le Donjon comme une vaste nécropole, au sein de laquelle il distingue 641 tombes. La fouille est divisée en deux zones : côté nord (A) et côté sud (B). Les sépultures en fosse, ou en caveau de briques crues, à mobilier de céramique peinte se concentrent dans le niveau situé entre -9,60 m et -11 m, qui est atteint en 1934. Mecquenem les attribue au XXV^e siècle. En 1936, le fouilleur constate que la nécropole se situe sur une colline naturelle et se résout à ne pas y trouver les niveaux antérieurs au « XXV^e siècle ». Les découvertes de 1937 l'amènent à réviser cet avis, puisque le même niveau – situé entre -9,60 et -10,60m – livre des tombes contenant un matériel typique du « XXVIII^e siècle » :

Tombes en fosse des XXV^eme et XXVIII^eme siècles avt. notre ère. Elles se rencontrent dispersées dans la moitié est du chantier. Plusieurs contenaient de nombreux vases de terre cuite, qui dans les plus anciennes fosses étaient peints en trois couleurs – noir, et rouge sur fond clair. Les dessins sont en général géométriques³⁹.

Un premier problème apparaît à la lecture de cet extrait : bien que les tombes aient été grossièrement repérées sur une coupe du chantier, elles ne sont pas positionnées précisément les unes par rapport aux autres, ce qui limite les tentatives de chronologie relative. Par ailleurs, le matériel n'est pas inventorié en le liant à la sépulture de laquelle il est issu : si les assemblages sont globalement décrits par les carnets de fouille, ils ne sont pas assez finement connus pour associer les pièces céramiques avec des éléments de mobilier – de glyptique, en particulier – dont la datation pourrait servir de référence. Seules certaines découvertes, jugées exceptionnelles, sont entièrement consignées. Les fouilles du Donjon se poursuivent selon les mêmes principes en 1938 et 1939, date à laquelle Roland de Mecquenem considère le chantier comme achevé.

Dans le même temps, les chantiers se poursuivaient sur les tells de l'Acropole et de la Ville Royale. En 1937, sur le chantier 1, au sud-ouest de la Ville Royale, sont de nouveau mises au jour des tombes à mobilier de céramique peinte, datées par Mecquenem des « XXV^e siècle » et « XXVIII^e siècle ». Il en est de même en 1938 et

³⁹ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, 1937

1939, la tranchée s'agrandissant significativement durant cette décennie : elle passe de 60 m sur 30 m en 1933 à 80 m sur 55 m en 1939.

Le chantier 2 de l'Acropole se poursuit, concentré essentiellement sur les périodes anciennes – et les couches situées au-dessous du II^e niveau – mais ne manquant pas de mettre au jour quelques vases peints. En 1937 et 1938, Mecquenem mentionne ainsi des « des vases peints, des fragments de vases peints à décors géométriques en noir sur fond rouge⁴⁰ », localisés entre le II^e niveau et -1,50m.

Au terme de l'entre-deux-guerres, la position de la céramique de second style s'est précisée. Les travaux de l'Acropole, au-dessous du II^e niveau, permettent au fouilleur de s'assurer de la stratigraphie des couches les plus anciennes, jusqu'à l'apparition des premiers vases du second style :

En résumé, au Sud de l'Acropole, la civilisation de Suse I représente une hauteur de trois mètres ; elle est surmontée d'une couche à écuelles grossières, vases à bec, etc d'environ 4m. On rencontre au-dessus les premières tablettes élamites et on arrive après 4m aux couches présargonides, marquées par l'apparition de vases peints polychromes dont la peinture est très peu solide⁴¹.

La céramique de second style a elle-même été subdivisée en deux phases, identifiables aux « XXV^e siècle » et « XXVIII^e siècle », reconnues à la fois à l'Apadana, sur le tell de la Ville Royale et au Donjon. Le volume XXIX des *Mémoires de la Délégation en Perse* présente ces résultats généraux, en même temps qu'une énumération des « trouvailles » du Donjon, tombe par tombe, mais en ne mentionnant bien souvent que le type des objets et pas les pièces elles-mêmes. Si la distinction entre une production polychrome à décor peu stable et un type de céramique ultérieur, monochrome et à peinture solide, est désormais bien établie, elle ne suffit pas à rendre compte de l'hétérogénéité des vases peints postérieurs au premier style. Mecquenem, qui pourtant a établi l'existence des deux phases, rattache le second style à un courant plus vaste : « La poterie peinte dite de Djemdet Nasr embrasse en réalité les poteries peintes (simples bandes colorées pour le début) depuis 3200 jusqu'au XXVe avt. notre ère⁴² ».

Georges Contenau est le premier à souligner ce manque de précision, le II^e style s'étendant ainsi sur un millénaire, de la période de Djemdet Nasr à l'époque

⁴⁰ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, 1937

⁴¹ Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, 1938

⁴² Rapport de fouilles de Roland de Mecquenem, 1936

d'Akkad. Il tente donc d'affiner la chronologie des productions peintes, en faisant appel à des comparaisons avec la Mésopotamie et le plateau iranien. Il reconnaît à Suse des exemples de la Scarlet Ware, qu'il compare à ceux de Khafadjeh : « toute une série de jarres où, parmi les ornements géométriques et une disposition en métopes, sont des aigles liant des oiseaux ; d'autres dont le décor comporte des taureaux exagérément allongés⁴³ ». Les vases de Moussian forment un point de comparaison pour les autres céramiques polychromes de Suse : Contenau considère qu'ils dérivent du Djemdet Nasr. Il traite par ailleurs des vases monochromes, avançant un parallèle avec Giyan : ce site lui semble constituer la preuve de la continuité d'un style iranien, interrompu un temps à Suse mais demeuré par ailleurs vivace. Les vases de Giyan IV résulteraient, selon lui, d'un mélange des motifs des deux styles : les oiseaux-peignes du premier, les oiseaux nageant et les « soleils » du deuxième. Il conclut à l'existence de deux traditions céramiques, distinctes mais concomitantes à Suse, au III^e millénaire : d'une part, une production monochrome aux origines iraniennes, tirant ses racines du premier style, qui se serait poursuivi à Giyan, d'autre part, une production polychrome adaptée du Djemdet Nasr et cousine de la Scarlet Ware, d'ailleurs représentée par quelques exemplaires à Suse. En soulevant le problème chronologique, Contenau ouvrait en fait, au plan géographique, la question complexe des traditions et des influences.

B. Premières tentatives de classification typo-chronologiques : les travaux de Le Breton

La découverte d'un nombre considérable de vases attachés au second style durant les fouilles des années 1920 et 1930 et la prise de conscience de leur diversité devaient conduire à des tentatives de classement. Louis Le Breton est le premier à entreprendre, en 1947, une classification complète de la céramique peinte des couches profondes de Suse, des vases de la nécropole préhistorique à ceux du II^e millénaire av. J.-C. Il dispose en effet d'une position privilégiée vis-à-vis de ce matériel, ayant participé à deux campagnes de fouilles sous la direction de Roland de Mecquenem et pouvant à loisir étudier les pièces conservées au Musée du Louvre.

⁴³ MDP XXIX, 1943, p. 181

II.B.1. Diversité des productions du second style : le mémoire de 1947

En 1947 paraît le volume XXX des *Mémoires de la Délégation en Perse*, pour lequel Le Breton rédige une « Note sur la céramique peinte aux environs de Suse et à Suse⁴⁴ ». Les hypothèses qu'il expose demeurent très proches de celles de Mecquenem mais, situant le second style entre l'époque de Djemdet-Nasr et Puzur-Inshushinak, il précise que doivent être réunis sous ce terme plusieurs stades d'évolution de la céramique. Reconnaisant l'importance des niveaux intermédiaires, il réfute leur stérilité en matière de vases peints. Tout en notant que « les formes, les dispositions du décor, les procédés de stylisation sont distincts de Suse I⁴⁵ », il n'en conclut donc pas à l'indépendance complète du second style vis-à-vis du premier.

Son mémoire de recherche, rédigé peu après, cherche à éclaircir la question des productions peintes du second style et de leur chronologie. Pour ce faire, Le Breton interroge les premières limites du second style, proposées par Jacques de Morgan : de Naram-Sîn à Hammurabi. Leur pertinence est réévaluée au terme d'un travail rigoureux : toutes les productions céramiques archaïques du site sont classées en séries, définies par une parenté formelle entre les vases et par la récurrence des mêmes types dans le matériel environnant. Désirant réduire les incertitudes au minimum, Le Breton restreint les séries, au risque de créer des unités ne correspondant pas à une réalité historique, par exemple en distinguant les différents tells lorsque les synchronismes entre eux sont trop incertains. Préoccupé par le problème des couches intermédiaires, Le Breton fait débiter son étude au premier style, afin d'englober dans son panorama tout ce qui pourrait faire partie du second. Ses résultats reposent donc sur une méthode archéologique stricte mais doivent se contenter des données approximatives obtenues par la fouille.

Le mémoire de Le Breton divise la période s'étendant du premier style au règne de Hammurabi en douze séries⁴⁶, ne correspondant cependant pas toutes à une unité chronologique. La série A est celle du premier style, puis viennent les séries B, C et D,

⁴⁴ MDP XXX, 1947, p. 120 – 219

⁴⁵ MDP XXX, 1947, p. 213

⁴⁶ Le tableau 2 de l'Annexe II propose une vision synthétique des douze séries, illustrées par les dessins de Le Breton.

coïncidant avec les couches intermédiaires. Les séries E, F et G constituent le cœur du deuxième style, qui se poursuit néanmoins en H et J, représentant son progressif déclin. Les séries K, L et M illustrent certaines persistances du second style au cours du deuxième millénaire av. J.-C.

La série A est aisément définie par les vases du premier style, sur lesquels Le Breton s'étend peu. Les séries intermédiaires sont au nombre de trois, ce qui peut surprendre, dans la mesure où, aujourd'hui comme dans les années 1940, seules deux couches intermédiaires sont reconnues par la majorité des archéologues. Le Breton a voulu rendre compte des modifications subtiles de la céramique non peinte⁴⁷ entre les séries C et D, dont il traite cependant conjointement des formes peintes. La série B est globalement pauvre mais comporte quelques vases peints, encore très empreints du premier style et dont on doit se demander si leur attribution à la couche immédiatement supérieure à celle de la nécropole préhistorique n'est pas une erreur. Au sein des séries C et D, il distingue quatre types de vases à décor peint : céramique lissée ou engobée à décor monochrome sombre, céramique non engobée à décor monochrome ocre, céramique rouge à décor noir et céramique à décor polychrome. La céramique lissée à décor monochrome sombre est interprétée par l'auteur comme un héritage de la série A, perdu par la suite, et dont les décors monochromes du deuxième style ne découlent donc pas. Les vases peints à décor ocre sont, quant à eux, plus proches des vases non peints contemporains que du premier style et l'usage de l'ocre annoncerait les procédés du second style. La céramique rouge à décor noir est très peu représentée et avait d'ailleurs été classée par méprise dans la série A par Mecquenem : elle se trouve isolée parmi les autres productions. Enfin, des spécimens peu nombreux et divers attesteraient l'existence de céramique peinte polychrome dans les couches intermédiaires mais Le Breton se montre prudent : ils pourraient aussi appartenir à des niveaux plus récents et être pleinement intégrés au second style.

La série E inaugure véritablement le second style. Le Breton l'identifie en deux points du site et leur associe un nom de sous-série : E' pour les vases provenant du deuxième chantier de l'Acropole (au nord-ouest, vers la cote 19,50 ou 20, et à l'est, vers la cote 20 ou 21, juste au-dessus du niveau D) et E'' pour ceux issus des tombes

⁴⁷ La division simple entre l'époque d'Uruk et celle de Djemdet Nasr ne reflète pas l'apparition progressive des types céramiques dont Le Breton se préoccupe : il considère ainsi que les vases à oreillettes se développent dans la série C tandis que les vases tournés à bec orienté vers le bas n'apparaîtraient qu'en D – formes qui sont toutes deux attribuées traditionnellement au Djemdet Nasr.

les plus profondes du Donjon, entre 9,29 m et 9,60 m. La céramique à décor polychrome E' est caractérisée par une forme typique, une jarre trapue à carène haute et à épaule horizontale, à fond plat ou légèrement convexe. Un cercle incisé suit le haut de l'épaule, le long duquel sont percés trois ou quatre paires de petits orifices circulaires. Il est remplacé, dans certains cas, par un cordon saillant, doté de petites oreillettes perforées. Le décor peint s'étend sur l'ensemble du vase, parfois structuré en registres. Les motifs sont géométriques – triangles, carrés emboîtés, lignes ondulées, croix de saint André – et l'alternance du rouge et du noir y crée des effets rythmiques. Les caractéristiques de la sous-série E'' sont proches mais les formes apparaissent plus variées : des jarres trapues, similaires au type E, mais aussi de petites bouteilles à col court. Le décor se développe exclusivement en partie supérieure du vase, la panse demeurant vierge ou étant peinte uniformément de rouge. Les motifs sont également géométriques – damiers, carrés sur la pointe, croix de saint André définissant des triangles – mais les aplats de la série E' sont remplacés par des zones quadrillées de rouge et de noir. L'épaule des vases est couramment décorée d'une frise de triangles, pointe vers le haut, dont le remplissage est ainsi hachuré. La proximité des vases des deux sous-séries pousse Le Breton à les considérer comme grossièrement contemporaines, tout en notant que la série E'' doit être légèrement plus récente, car les formes des pièces et les caractéristiques du décor se rapprochent de ceux de la série F.

Entre les séries E et F, Le Breton insère un ensemble de vases sans contexte archéologique mais dont les caractères typologiques lui semblent en transition, en particulier par l'introduction de motifs figuratifs. Un premier groupe, à décor polychrome, est constitué de vases aux formes plus rondes, à la carène moins accentuée, comportant parfois un cordon saillant. Le Breton remarque la présence des triangles quadrillés qu'il associe à ceux de la série E'' mais qui accompagnent désormais des figurations végétales et animalières – oiseaux, caprins, bovins. Ces éléments auraient pu le conduire à rattacher ces vases à l'apogée du second style, c'est-à-dire à la série F, mais plusieurs observations l'en retiennent :

D'une part, le style du dessin, qui simplifie, mais déforme à peine, d'autre part le traitement des surfaces en larges à-plats, sans représentation de détails intérieurs comme l'œil (les oiseaux sont silhouettés en noir, le corps et les cuisses des chèvres sont

rouges, cernées d'un mince trait noir ; les pattes, très fines, les cornes noires, la barbiche rouge)⁴⁸.

Les remarques de l'auteur sont justes, bien que la cause qu'il leur attribue soit erronée : ces vases hybrides ne sont pas le fruit d'une transition d'une série à une autre mais d'un style⁴⁹ dont l'origine géographique est différente.

Le Breton associe aussi à la transition E-F un groupe de vases à décor monochrome, bien que cette technique de décor ne soit pas attestée en E. Ce sont des pots et des jarres à carène médiane, à décor concentré sur l'épaule et le col, dont l'agencement récurrent est la frise de triangles hachurés, parfois enrichie par la présence d'échassiers. L'apparition de quelques motifs figuratifs est un des caractères de transition mais ceux-ci résident essentiellement dans les formes : si le cordon saillant à oreillettes perforées et la lèvre fortement biseautée évoquent la série E, la panse très arrondie, et le pied, souvent détaché et étroit, sont rapportés à la série F.

La série F, considérée par Le Breton comme l'apogée du second style, est essentiellement définie à partir des tombes du Donjon (cotes 9 à 11,60 m) mais l'auteur y intègre aussi des pièces issues de l'Acropole et du premier chantier de la Ville Royale. Les vases à décor polychrome rouge et noir sont les plus nombreux et les plus représentatifs de la série : « C'est cette technique qui domine la série F, et c'est je crois avec elle que nous rencontrerons les chefs d'œuvre du II^{ème} style⁵⁰ ». Le Breton distingue trois formes caractéristiques : la jarre ovoïde à cordon saillant, le vase allongé à carénation haute et la coupe. Les deux dernières formes sont inédites tandis que la jarre ovoïde est placée par l'auteur dans la continuité des formes E et E-F, avec une élongation des proportions, un adoucissement de la carène et un pied systématiquement détaché du fond. Les oreillettes disparaissent alors que les cordons plastiques se multiplient : un ou deux sous le col, un autre au niveau de la carène. Le Breton définit également les principes décoratifs de la série polychrome F. Les décors sont moins complexes sur la panse que sur l'épaule et l'organisation en est assurée par une alternance de bandes horizontales rouges et de frises de motifs, qui peuvent elles-mêmes – sur les grands vases – être divisées en métopes et triglyphes. L'effet décoratif repose sur l'opposition entre noir et rouge ainsi que sur le contraste entre motifs géométriques encadrants et motifs figuratifs encadrés. Le répertoire

⁴⁸ Le Breton 1947, p. 91

⁴⁹ Connu aujourd'hui sous le nom de « style de Moussian ».

⁵⁰ Le Breton 1947, p. 110

géométrique s'élargit à de nouvelles formes : « hexagramme », grands arcs de cercle, chaînes de losanges. Contrairement aux vases attribués par Le Breton à la transition E-F, les silhouettes animalières sont stylisées dans des formes très allongées. Elles ne sont plus pleines mais remplies de hachures, de quadrillage ou de chevrons. La nouveauté principale de la série F réside toutefois dans l'apparition de compositions complexes, dans lesquelles les figures interagissent – Le Breton note en particulier l'omniprésence de l'aigle aux ailes éployées. Il en conclut au « triomphe du « sujet » sur les préoccupations décoratives⁵¹ ». Le groupe polychrome de la série F lui paraît très homogène et donc limité dans le temps mais peut-être y a-t-il ici un biais puisque de nombreux vases sont en réalité dépourvus de contexte, les autres se concentrant dans les tombes du Donjon. Il marquerait à la fois l'apogée et la fin de la technique de décor polychrome.

La série F comporte aussi un groupe de vases à décor monochrome sombre, issu de l'assemblage céramique des mêmes tombes. A côté de grandes jarres ovoïdes à cordons s'y trouvent des vases plus modestes : coupes, pots et bouteilles à col court. Les principes décoratifs sont similaires à ceux du groupe polychrome mais Le Breton note l'apparition de motifs qu'il qualifie d'« évolués », c'est-à-dire perdurant dans la série G : poissons, « olives » et grands croissants.

La série G est définie à partir de certaines tombes du Donjon, situées elles aussi entre les cotes 9 et 11, mais plus petites et moins riches que celles attachées à la série F. Les vases décorés sont exclusivement monochromes et poursuivent les formes de la série précédente. Les pots ovoïdes et les bouteilles sont cependant plus représentés, souvent ornés d'un décor géométrique fin et couvrant. Le Breton n'est pas certain de l'existence indépendante de cette série, c'est-à-dire de sa correspondance à une période distincte de celle de la série F, car le matériel de ces sépultures évoque celui de E' et de F. Il pose donc en hypothèse une série GG, intermédiaire chronologique entre F et H et considère que le reste de la série G est probablement contemporaine de F.

Cette analyse met l'auteur en contradiction avec la distinction très simple établie par Mecquenem entre le « XXVIII^e siècle » et le « XXV^e siècle » :

La grande division XXV^e – XXVIII^e a été établie d'après divers faits d'observation, dont l'un, déterminant, était l'existence d'un niveau à vases monochromes "plutôt

⁵¹ Le Breton 1947, p. 118

occasionnels” au-dessus d’un niveau riche en vases polychromes ; l’absence de vases polychromes semble avoir été un critère d’attribution de tel ou tel contexte au XXV^e siècle⁵².

Le « XXV^e siècle » recouvrirait ainsi les séries G, H et J de Le Breton et serait donc sans fondement chronostratigraphique, l’indépendance de la série G vis-à-vis de F n’ayant pu être établie et les séries H et J étant manifestement plus récentes.

Ces deux dernières séries, repérées sur les deux chantiers de la Ville Royale et au Donjon, forment ce que Le Breton nomme « la fin du II^e style » :

Au-dessus du niveau des vases polychromes, sur environ 2 mètres (au Donjon) ou 3 (au 1^{er} chantier de la Ville Royale), ou creusées dans le sol naturel (au II^e chantier de la Ville Royale), les sépultures (à fosse, 1m sur 2m au maximum) contiennent des vases peints monochromes « occasionnels » et répètent monotonement les mêmes types d’objets, nettement distincts de ceux des séries E, F et G⁵³.

La série H se distingue de la série J par la présence de types déjà existants dans les tombes du Donjon entre les cotes 10,50 et 11,50, et qui disparaissent en J. Les vases sont généralement plus petits que dans la série G et les décors en sont donc moins complexes mais tendent à se développer sur toute la surface des vases.

Les séries K, L et M constituent l’épilogue du second style : les sépultures livrent encore quelques vases à peinture monochrome mais « on n’a plus du tout l’impression d’une production locale régulière⁵⁴ ».

Le mémoire de Le Breton s’aventure ensuite sur le terrain historique, tentant de mettre en relation les vases peints et les données épigraphiques mais ses recherches ne sont pas concluantes car tous les documents inscrits sont postérieurs à l’apogée du second style. Il peut tout de même établir les dates approximatives des dernières séries : la série K correspondrait à la III^e dynastie d’Ur, la série L à la période d’Isin-Larsa et la série M, à la dynastie de Babylone. Le Breton peut donc réfuter le postulat de départ de Morgan, plaçant le second style entre Naram-Sîn et Hammurabi. L’évolution de la céramique peinte, telle que détaillée par l’étude des séries, ne permet en effet pas d’imaginer qu’elle ait pu se concentrer entre le règne de Naram-Sîn et le début de la III^e dynastie d’Ur.

⁵² Le Breton 1947, p. 122

⁵³ Le Breton 1947, p. 129 – 130

⁵⁴ Idem, p. 135

Cette longue présentation du travail de Le Breton peut paraître inutilement précise mais elle est essentielle à la compréhension des classifications ultérieures, aussi y ferons-nous fréquemment référence. Son étude est la première à tenter la mise en chronologie des productions jusqu'alors confondues sous l'appellation « second style ». Il propose en conclusion une ébauche de chronologie comparée avec la Mésopotamie⁵⁵ : le second style débiterait, avec la série E, à la fin de l'époque de Djemdet Nasr ou au commencement des Dynasties Archaïques et atteindrait son apogée, la série F, au Dynastique Archaïque I. Postulant l'existence d'une série GG postérieure à F, Le Breton la met en relation avec les tombes royales d'Ur I et la première dynastie de Tello. La série H coïnciderait avec le Dynastique Archaïque III et la série J, avec l'époque d'Akkad. Les délais imposés dans le rendu du mémoire n'ont cependant pas permis à Le Breton d'approfondir la question – qu'il juge essentielle – du rapport des vases du second style avec les productions des régions voisines, étude qui permettrait non seulement d'affermir la chronologie mais aussi de d'évaluer les apports extérieurs dans la formation de ce style.

II.B.2. The Early Periods at Susa : Mesopotamian Relations

Dix ans plus tard, en 1957, Louis Le Breton développe le parallèle mésopotamien dans un article intitulé « The Early Periods at Susa. Mesopotamian Relations », publié dans la revue *Iraq*. Son étude s'inscrit dans une perspective plus large – il la fait débiter au néolithique – et use d'une terminologie plus commune. Pour les périodes intermédiaires, il s'appuie ainsi sur la stratigraphie du deuxième chantier de l'Acropole, ne distinguant que deux phases – B et C – subdivisées en niveaux⁵⁶. Il n'évoque que trois types de céramique peinte pour ces phases : les vases à décor monochrome foncé, les vases rouges à décor noir et les vases à décor polychrome. Les deux premiers types sont classés entre B et C mais, alors que la céramique à décor monochrome trouve quelques points de comparaison à Sialk IV et Tello, la céramique rouge à peinture noire est désignée par Le Breton comme typique de Suse.

⁵⁵ Voir fig. 14, Annexe II

⁵⁶ Pour une comparaison synthétique des classifications de Le Breton de 1947 et 1957, voir la fig. 14 de l'Annexe II.

Quant à la poterie peinte à décor polychrome élaboré, elle apparaîtrait au niveau Cc, soit au niveau le plus récent des couches intermédiaires. Les vases qu'il lui associe sont des jarres ou des pots trapus, à carène haute et épaule presque horizontale. Ils comportent le plus souvent une ligne incisée à la base du col, le long de laquelle se trouvent trois ou quatre paires de perforations circulaires, cette ligne pouvant aussi prendre la forme d'un cordon saillant portant de petites oreillettes perforées. Les décors s'étendent sur toute la surface du vase, organisés en registres pour les grandes pièces, et déploient un répertoire géométrique de carrés sur la pointe, triangles, croix de saint André, lignes ondulées, etc... Ce groupe de vases correspond en tous points à celui rangé dans la série E' en 1947. La limite entre les niveaux intermédiaires et ceux du second style a donc sensiblement évolué dans l'esprit de l'auteur. Il propose par ailleurs d'y voir un écho de la céramique du proto-literate d et des arts décoratifs – mosaïque et décor architectural – de la période de Djemdet Nasr. La renaissance de la céramique polychrome à Suse aurait donc une origine mésopotamienne.

Le second style est englobé sous l'appellation Suse D, qui couvre l'ensemble des Dynasties Archaïques et l'époque proto-impériale. Bien conscient que les fouilles anciennes sont trop imprécises pour replacer le matériel dans une chronologie assurée et que les données émanant du chantier du Donjon, bien que mieux enregistrées, n'équivalent pas à une stratigraphie continue, Le Breton suggère tout de même une subdivision de Suse D en cinq phases. Suse Da coïnciderait avec le Dynastique Archaïque I (DA I) ; Suse Db se situerait entre le DA I et le DA II ; Suse Dc, entre le DA II et le DA III ; Suse Dd correspondrait au DA III et Suse De, à la période proto-impériale.

L'évolution de la céramique peinte contribue à l'établissement d'un matériel-type pour chacune de ces phases. La phase Da va de pair avec une céramique polychrome à décor géométrique rapidement exécuté, qui voisine avec des sceaux-cylindres du Djemdet Nasr. Les vases sont des jarres à oreilles ou de petites bouteilles à col court, vierges de décor en partie inférieure. La peinture se concentre sur l'épaule et parfois sur le col, usant de motifs géométriques comparables à ceux de la phase Cc mais avec une prédilection nouvelle pour les frises triangles quadrillés en rouge et noir. Dix ans plus tôt, l'auteur avait associé ce groupe à la série E'', constituée à partir des tombes les plus anciennes du Donjon. Le Breton l'avait jugée contemporaine de la série E', issue des fouilles du deuxième chantier de l'Acropole, ne faisant que suggérer

une légère postériorité de E'' : il affirme cette fois avec plus de clarté la succession E'-E'' et la filiation d'un groupe de vases à l'autre, sans avoir davantage de preuves stratifiées mais en se fondant sur le type et le décor des céramiques. Les tenons en forme d'oreilles dont sont souvent dotées les jarres attribuées à Da inspirent à Le Breton une comparaison avec la céramique de le Diyala, bien qu'il considère n'avoir pas observé de véritable Scarlet Ware à Suse.

La phase suivante, Db, voit, d'après l'auteur, le développement d'une céramique polychrome à sujets « naturalistes ». Les vases qu'il décrit sont ceux qui étaient associés en 1947 à la transition E – F, caractérisés par la persistance d'éléments archaïques – tels que les tenons en forme d'oreille, la base légèrement convexe – aux côtés de nettes innovations. Les jarres prennent une forme renflée, avec une carène plus douce et de multiples cordons plastiques. Des motifs figuratifs apparaissent, en particulier des animaux à la silhouette allongée et au corps plein. Des thèmes spécifiques y sont associés, tels que le « rising sun ». Situait ce groupe à la jonction entre le DA I et le DA II, Le Breton interroge sur une possible influence de la Diyala, via Moussian, et suggère un impact retour sur les vases ovales d'Ur et de Khafadjeh au DA III.

La phase Suse Dc – datée entre le DA II et le DA III – s'accorde avec la série F du classement de 1947, apogée et phase ultime de la céramique polychrome. Le Breton note la disparition des caractères archaïques encore présents en Db, au profit d'une affirmation d'un style propre, qui s'éloigne des types mésopotamiens.

Quant à la céramique à décor monochrome, l'auteur l'aborde brièvement : il imagine pour elle un développement continu de Da à Dd, les grandes jarres étant probablement contemporaines de l'apogée de la céramique à décor polychrome. Il remarque cependant que certaines formes sont propres à la production monochrome, notamment les vases à embouchure large et les bouteilles sphériques ou à carène, qui perdurent jusqu'à l'époque d'Akkad. De nouvelles formes de vases peints monochromes se développent en De, plus proches des types non peints que ne l'étaient les vases à décor polychrome.

Si Le Breton établit, pour chaque phase, des parallèles avec les productions mésopotamiennes, il remarque de manière plus générale que la renaissance de la céramique peinte s'accompagne d'une diminution de l'influence mésopotamienne et

qu'elle s'éteint avant le rapprochement de la période d'Akkad. Il souligne ainsi l'originalité du second style au sein des courants de céramique peinte du III^e millénaire. Cette étude comparée permet aussi, comme il l'avait annoncé dix ans auparavant, de replacer plus justement le second style dans la chronologie générale du Proche-Orient : en 1947, Le Breton datait la série F du DA I, en 1957, son équivalent, la phase Dc, est datée entre le DA II et le DA III.

C. Wolfram Nagel : Suse au sein de l'horizon « Buntkeramik »

En 1964, Wolfram Nagel reconsidère, dans un ouvrage intitulé *Djamdat Nasr-Kulturen und Frühdynastische Buntkeramiker*, les dynamiques de la céramique peinte en Mésopotamie et au sud-ouest de l'Iran, de la période d'Uruk à la fin du III^e millénaire. Le second style de Suse, que l'auteur désigne sous le nom de « Susa II Keramik », y est compris dans des limites étroites, correspondant à la série F de Le Breton en 1947 ou encore, à la phase Dc. Nagel se repose d'ailleurs entièrement sur les subdivisions de Suse D établies par ce dernier, bien qu'elles n'équiviennent pas à des niveaux archéologiques. Son approche est toutefois plus dynamique, cherchant à mettre en lumière les contacts entre le sud mésopotamien, la Diyala et le Khuzistan.

Les grandes subdivisions adoptées par Nagel ont pour objectif d'englober l'ensemble de l'horizon *Buntkeramik* au Proche-Orient, partant des groupes céramiques peints d'Uruk, évoquant ensuite les groupes céramiques du Djemdet-Nasr, puis ceux rattachés à la Scarlet Ware, enfin, les groupes céramiques de Suse II et les céramiques de Nihavend, Billah et Ninive. Plusieurs de ces groupes⁵⁷ sont représentés à Suse : ceux du Djemdet-Nasr s'y diffusent, dans la lignée des types urukéens. Nagel regroupe sous le nom de « Susianische Djamdat Nasr-Keramik » les vases des phases Cc et Da découlant directement des céramiques du Djemdet Nasr, en même temps que ceux formant une variante locale. Ces derniers sont caractérisés par une extension du décor géométrique couvrant – développé uniquement sur la partie haute des vases typiques du Djemdet Nasr – à l'intégralité de la surface. Nagel inverse à leur égard la logique de Le Breton, qui accordait l'antériorité aux vases au décor le plus développé. Le nouveau modèle met en avant l'influence

⁵⁷ Les groupes définis par Nagel sont illustrés par la fig. 15 de l'Annexe II.

mésopotamienne dans la renaissance de la céramique peinte à Suse. La céramique susienne se distingue toutefois par une production particulière, dénommée « Susianische Sub-Djamdat Nasr-Keramik » par Nagel : il s'agit de vases dont le décor monochrome, formé de triangles hachurés et d'oiseaux, est cantonné sur le col et l'épaule. Classés en Db par Le Breton, ils sont en réalité isolés dans la séquence susienne car la continuité entre leur contexte de découverte et la phase Da n'a pas pu être établie. Ils évoquent à la fois les vases du Djemdet Nasr par leur décor géométrique et annoncent certaines caractéristiques du style de Suse II, par leur large embouchure et la forme sphérique des bouteilles.

Les types de Djemdet Nasr évoluent aussi en Mésopotamie et donnent naissance, selon Nagel, à la « frühe Scharlach-Keramik ». Celle-ci aurait à son tour fécondé la céramique du Khuzistan, provoquant l'émergence de la « frühe Aliabad-Keramik », associée, à Suse, à la phase Da. Contrairement à Louis Le Breton, Nagel ne trouve aucun point de contact entre les productions issues du Djemdet Nasr à Suse et ce nouveau groupe. Ces vases annonceraient en revanche la phase classique du style d'Aliabad, avec leur lèvre évasée et biseautée et leurs deux tenons de préhension, dressés de part et d'autre de l'épaule, antécédents du tenon unique en forme « d'oreille » de la phase classique. La « klassische Aliabad-Keramik » est connue dans l'ensemble du Khuzistan, à Tepe Aliabad, Tepe Khazineh et Moussian notamment. Les vases se conforment le plus souvent au modèle de la jarre à col évasé et lèvre biseautée, surmontant une épaule légèrement convexe, qu'une carène haute et nettement brisée sépare d'une panse raide sur pied annulaire. Les motifs d'arcs concentriques, de triangles hachurés et les surfaces couvertes d'une alternance de lignes droites et ondulées caractérisent le décor de la « klassische Aliabad-Keramik ». Elle est représentée à Suse par de rares exemplaires⁵⁸, qui, d'après Nagel, ne permettent pas de la lier au style de Suse II.

De même que la « frühe Scharlach-Keramik » aurait donné naissance à la « frühe Aliabad-Keramik », Nagel envisage que les groupes céramiques de Suse II soient dérivés du développement, dans la Diyala, de la « klassische Scharlach Keramik » – dont la parenté avec la « frühe Scharlach Keramik » n'est d'ailleurs pas

⁵⁸ Le vase complet et le fragment présentés sur la planche 27 de l'ouvrage de Nagel sont repris de la phase Db de Le Breton, qui comprend également des céramiques du groupe défini par Nagel comme « Proto Susa II Keramik ».

assurée. L'influence de la Scharlach Keramik – ou Scarlet Ware – serait surtout perceptible dans le premier des deux groupes céramiques de Suse II, la « Proto Susa II Keramik ». Nagel classe dans cette catégorie des jarres attachées par Le Breton à la phase Db, caractérisées par un col étroit à lèvre épaisse, surmontant une épaule convexe, interrompue par un cordon saillant faisant office de fausse carène et donnant sur une panse ventrue, posée sur pied annulaire. L'épanouissement d'un répertoire décoratif très vaste contraste avec la « Klassische Aliabad Keramik », bien que certains éléments, comme les surfaces couvertes d'une alternance de lignes ondulées et droites, soient communs aux deux groupes. Les frises de triangles opposés deux à deux en papillon et séparés par des hachures verticales sont un décor récurrent de la « Proto Susa II Keramik », qui déploie surtout un grand nombre de motifs figuratifs : végétaux, caprins, oiseaux... Ces grandes compositions évoqueraient la « klassische Scharlach Keramik » de la Diyala mais anticiperaient aussi, par leur forme et la prédilection pour un décor uniquement géométrique de la panse, la « klassische Susa II Keramik ».

A son sujet, Nagel souligne qu'elle constitue le dernier groupe de l'horizon « Buntkeramik », les productions dites « klassische Scharlach Keramik », « Klassische Aliabad Keramik » et « Billah-Ware » s'interrompant à l'époque de Mesilim. Sa définition de la « klassische Susa II Keramik » coïncide avec la phase Dc de Le Breton mais il lui confère une très large aire de diffusion ou au moins d'influence, sur les sites d'Aliabad, Giyan, Kamtarlan, Tell Loh, Mundigak, Moussian, Ur et jusqu'à Gilviran et Hasanlu. Nagel penche pour un déclin précoce de la céramique de Suse II en ce qu'il appelle la « Susa II – Verfallskeramik », associée aux phases Dc et De de Le Breton. Les vases à décor monochrome y seraient en grande partie intégrés.

Nagel ne parvient qu'à une compréhension partielle du phénomène « Buntkeramik », dont l'apogée serait atteint à la fin de la dynastie d'Ur, alors que la céramique peinte polychrome s'étend du Khabour au golfe persique. Le point le plus obscur demeure le lien entre les céramiques du Djemdet Nasr, la « frühe Scharlach Keramik » et la « klassische Scharlach Keramik », qui peuvent apparaître comme des phénomènes indépendants. Nagel propose de regrouper sous le nom de « fröhndynastische Buntkeramik » les productions de céramiques peintes polychromes à décor figuratif, en premier lieu la « klassische Scharlach Keramik » mais aussi la « Proto Susa II Keramik », le style de Billah et le style de Ninive, puis, ultérieurement,

la « klassische Susa II Keramik ». Le foyer d'origine de ces styles figuratifs demeure toutefois inconnu, pouvant tout aussi bien, selon Nagel, se situer en Mésopotamie⁵⁹ que dans les montagnes du Luristan ou du Kurdistan. Son étude met en évidence le jeu complexe des influences interrégionales, duquel émerge en dernier lieu la céramique du second style. La définition du second style – assimilé à la « klassische Susa II Keramik » – en sort également affinée en regard de celle de Le Breton, bien que la « Proto Susa II Keramik » lui soit encore étroitement liée.

Les classifications de Louis Le Breton et Wolfram Nagel, fondées essentiellement sur le style et les formes, ont tenté d'ordonner le pléthorique matériel mis au jour dans la première moitié du XX^e siècle, souvent privé de contexte précis. Si les deux typologies de Le Breton demeurent relativement linéaires, celle de Nagel, mettant en relation les vases peints découverts à Suse avec les productions des régions voisines, induit une véritable dynamique d'échanges. Faute d'une stratigraphie rigoureuse à Suse, les synchronismes interrégionaux ne pouvaient cependant être établis que grossièrement et la chronologie interne des productions céramiques susiennes était encore sujette à caution. Seul un retour au terrain pouvait résoudre ce problème.

III. Dernières fouilles : vers une chronologie unifiée

Les fouilles de Suse, interrompues par la Seconde Guerre Mondiale, reprennent dès 1946, sous la direction de Roman Ghirshman. La Mission de Susiane est à nouveau rebaptisée et prend le nom de « Délégation Archéologique Française en Iran » (DAFI). La découverte de Chogha Zanbil et sa fouille, de 1951 à 1962, mobilisent largement les moyens dont dispose la Délégation. Des recherches, confiées au père Joseph-Marie Stève et à Hermann Gasche, sont toutefois menées sur le tell de l'Acropole dans le but d'en préciser la chronologie. En 1967, Jean Perrot remplace Roman Ghirshman à la tête de la DAFI. L'établissement d'une stratigraphie, fondamentale à la valorisation de l'ensemble du matériel mis au jour depuis la fin du

⁵⁹ La proposition de Nagel quant aux relations des productions représentées à Suse avec celles de la Mésopotamie est illustrée par la fig. 16 de l'Annexe II.

XIX^e siècle, est son objectif principal. Chaque chantier est ainsi délégué à un spécialiste de la période représentée : le III^e millénaire sur le tell de la Ville Royale échoit à Elizabeth Carter. Les fouilles de Suse sont arrêtées par la Révolution iranienne de 1979.

A. Les fouilles récentes : vers une stratigraphie fiable ?

III.A.1. Nouvelles fouilles de l'Acropole : Marie-Joseph Stève et Hermann Gasche

La reprise des fouilles sur le tell de l'Acropole, menées par Stève et Gasche, vise à préciser la stratigraphie et à comprendre les architectures, totalement ignorées jusqu'alors. Leurs recherches aboutissent à la publication du quarante-sixième volume des *Mémoires de la Délégation en Perse*, en 1971. Les résultats sont présentés selon l'ordre des fouilles, des niveaux les plus récents aux plus profonds. La stratigraphie est divisée en couches⁶⁰, elles-mêmes subdivisées en unités plus précises lorsque cela est possible, et associées à de grandes périodes. Des vases peints du III^e millénaire sont mis au jour dans les couches 4 et 3, correspondant respectivement au « Proto-impérial » et au « Proto-dynastique III », ainsi que dans une couche associée au « Proto-dynastique I ». La jonction entre cette dernière et les niveaux plus récents n'a pas été reconnue, ce qui laisse supposer un hiatus au milieu de la période proto-dynastique. Le « Proto-dynastique I » se place en revanche dans la continuité de la phase finale du Djemdet-Nasr.

Trop peu de fragments de céramique peinte sont découverts dans la couche de la phase finale de Djemdet Nasr pour être pris en compte. La couche du « Protodynastique I » livre en revanche deux types de vases peints : une « poterie peinte bichrome à décor géométrique⁶¹ » et une « poterie peinte à bandes rouges⁶² ». Cette dernière est comparée par les auteurs aux découvertes d'Uruk IV, de Sialk IV et aux pièces déjà connues de la couche C de Suse. La « poterie peinte bichrome à décor géométrique » n'est malheureusement illustrée que par les fragments d'une grande

⁶⁰ Voir la fig. 18, Annexe III

⁶¹ MDP XLVI, 1971, p. 125

⁶² Idem, p. 126

jarre et par quelques tessons isolés. La forme et le décor de cette jarre ne se rattachent pas de manière évidente aux types décrits précédemment par Le Breton ou Nagel. Son col très étroit surmonte une épaule tombante, marquée à mi-hauteur d'un sillon et d'un cordon saillant. Une arête prononcée forme la jonction avec la panse tronconique, reposant sur un fond plat, dépourvu de pied. La partie inférieure de l'épaule est ornée d'une frise de triangles noirs opposés par la pointe, formant des « sabliers », entre lesquels s'intercalent des zones de hachures verticales rouges. Des fragments de la panse portaient des lignes ondulées horizontales rouges et noires, encadrées de deux filets noirs. Stève et Gasche assimilent ce vase aux productions dérivées de la Scarlet Ware :

On peut ranger cette céramique dans le groupe susien que l'on a tendance à faire dériver de la production de la Diyala dite « scarlet ware ». Il s'agirait ici, comme le proposait P. Delougaz, d'une fabrication locale sous l'influence du relai Tépé Moussian – Ali-abâd. Mais il paraît bien, à en juger d'après l'ensemble du matériel qui accompagne cette céramique, qu'elle est parvenue à Suse plus tôt qu'on ne le supposait⁶³.

L'association de lignes ondulées et droites est une caractéristique commune aux styles d'Aliabad et de Moussian, tandis que la frise de triangles opposés en sablier alternant avec des hachures verticales se rencontre plus particulièrement dans le deuxième. La forme du vase s'éloigne en revanche des types connus pour ces styles : l'épaule et la panse sont raides, ils ne comportent ni anse ni tenon et le vase est dépourvu de pied. Ces caractéristiques, et le sillon gravé sur l'épaule, évoquent des jarres plus anciennes, attachées par Nagel aux céramiques dérivant de Djemdet Nasr et par Le Breton à la phase Cc. L'analyse de Stève et Gasche porte d'ailleurs en elle ce paradoxe : tout en intégrant la jarre dans la famille des Scarlet Ware, ils remarquent l'étonnante précocité de l'influence mésopotamienne dans ce cas. L'échantillon de céramique peinte est toutefois trop restreint pour en tirer des conclusions à portée générale. La datation de cette couche au Proto-dynastique I s'appuie sur des types céramiques non peints retrouvés en nombre beaucoup plus important, notamment des gobelets à pied massif et des jarres globulaires à bec court, comparables à ceux découverts sur les sites de la Diyala et du sud mésopotamien.

Au-dessus de la couche du Proto-dynastique I mais sans jonction avec elle, Stève et Gasche définissent la couche 4, qu'ils datent du Proto-dynastique III (2600 –

⁶³ MDP XLVI, 1971, p. 125 – 126

2450 av. J.-C.). L'étude du complexe architectural H4 permet de la subdiviser en deux strates, 4a et 4b. La strate 4b, la plus ancienne, fournit quelques exemples de céramique peinte polychrome, les auteurs se bornant à souligner le caractère essentiellement géométrique du décor :

Le décor peint est nettement plus géométrique que dans la strate supérieure : bandes ou lignes ondulées, chevrons, triangles hachurés, opposés par les sommets ou bordés de lignes parallèles aux côtés. Le motif formé de droites croisées paraît caractéristique⁶⁴.

Les fragments sont malheureusement trop lacunaires pour étudier les formes des vases, tout au plus indiquent ils l'existence de formes ouvertes, à côté des formes fermées, qui sont le plus souvent reproduites pour illustrer le deuxième style.

La strate 4a, plus récente, est aussi plus diversifiée en termes de céramique peinte. Stève et Gasche y situent l'apparition des vases à décor monochrome, dont le répertoire est surtout géométrique mais s'enrichit aussi de quelques représentations animales en frise – notamment différents types d'oiseaux. Les fouilleurs observent également de nouvelles formes, « pots globulaires à fond plat ou légèrement convexe, petits cratères à épaule carénée sur pied en anneau⁶⁵ », annonçant le développement ultérieur des vases à décor monochrome solide. La céramique polychrome ou monochrome à décor rouge instable est encore représentée, bien qu'en moindre proportion que dans la couche 4a. Si l'ensemble du matériel concorde à une datation de la couche 4 au Proto-dynastique III, les auteurs ne s'avancent pas davantage quant aux datations respectives des deux strates, résistant à la tentation de les assimiler aux deux phases – A et B – du Dynastique Archaïque III en Mésopotamie.

Dans la couche 3, associée à la fin du Proto-dynastique III ou Proto-impérial, est exhumée une architecture dite « bâtiment triparti », permettant la mise au jour d'un matériel archéologique cohérent :

Le loc. 234, dans l'aile Nord du « bâtiment triparti », a livré un lot important de poteries que l'on peut considérer comme une sorte de condensé du matériel de cette couche 3. On a recueilli sur le même sol : des bols à pâte assez grossière ; des cratères à surface décorée de fines rainures ; de grandes jarres à lèvre repliée vers l'intérieur, décorées de bandeaux à impressions digitales et pied en anneau festonné ; des fragments d'un

⁶⁴ MDP XLVI, 1971, p. 109

⁶⁵ MDP XLVI, 1971, p. 107

réceptif à double bec orné d'un serpent en relief ; des coupelles à application de barbotine ; des vases à décor peint⁶⁶.

Les types céramiques non peints sont conformes à ceux connus dans la Diyala pour la fin du Dynastique Archaïque III et la dynastie d'Akkad, à l'exception des jarres entièrement recouvertes de nervures en relief, qui paraissent propres à Suse. La céramique peinte à décor monochrome brun ou noir est abondamment représentée. Deux formes dominant : les jarres carénées et les pots globulaires. Les motifs animaliers semblent plus nombreux que dans la strate 4a, notamment les quadrupèdes, dont le corps est systématiquement hachuré ou quadrillé. Stève et Gasche comparent leurs découvertes au « Vase à la Cachette », dont les caractéristiques stylistiques et le contenu⁶⁷ sont proches du matériel de la couche 3. De façon plus générale, ils associent les vases à décor monochrome de la couche 3 avec la phase Dd de Le Breton, datée par lui de la fin du Dynastique Archaïque III.

La couche 3 livre également un vase à décor polychrome, correspondant davantage, d'après les fouilleurs, à la phase Dc de Le Breton. Ils remarquent également la correspondance avec des types issus de la Scarlet Ware : « Son décor géométrique, les nervures et l'arête saillante à la base de l'épaule, la présence de tenons aplatis l'apparentent à la céramique d'Ali-abâd⁶⁸. » Le vase peut en fait être identifié au style dit de Moussian, tant par sa forme que par son décor, comportant deux frises de paires de triangles opposés en « papillons », liées par des hachures verticales. L'intérêt de cette découverte est grand car elle fragilise l'hypothèse de la disparition des types « scarlet ware » au moment de l'éclosion du second style. La question de l'influence mésopotamienne est d'ailleurs posée plus largement par les auteurs, notant que, si les types non peints sont similaires à ceux de la Mésopotamie de la fin des Dynasties Archaïques, les « fruits stands » et vases à anses plates, très courants sous la dynastie d'Akkad, n'en font pas partie. Cela permet non seulement de dater précisément la couche 3 de la fin du Proto-Dynastique III mais aussi d'affirmer, l'essor de la céramique peinte monochrome en faisant foi, que Suse à cette époque n'est pas entièrement tournée vers la Mésopotamie. Des remaniements

⁶⁶ MDP XLVI, 1971, p. 87

⁶⁷ Des vases en métal cuivreux, d'autres en albâtre et en aragonite mais aussi des outils de cuivre comparables à ceux de la « Cachette » ont été mis au jour par Stève et Gasche. Voir MDP XLVI, 1971, p. 90

⁶⁸ MDP XLVI, 1971, p. 91

architecturaux importants ont également lieu à cette période, manifestés par des travaux de remblaiement, permettant à Stève et Gasche de conclure ainsi :

D'un autre côté, la prédominance d'une poterie iranienne, l'arrivée du cheval dans la plaine de Suse, la création, sur l'Acropole, de nouvelles installations qui survivront en partie durant le règne de Puzur-Inshushinak, tous ces faits nous invitent à rechercher du côté de l'Elam l'arrière-fond historique de cette période⁶⁹.

Les recherches de Stève et Gasche contribuent ainsi à éclaircir la période très mal connue qu'est la fin du III^e millénaire av. J.-C à Suse. Malgré la faible quantité de vases peints mis au jour, elles remettent en question les classifications antérieures de Le Breton et Nagel. Cependant, elles semblent n'avoir découvert, peut-être en raison du hiatus entre Proto-dynastique I et Proto-dynastique III, aucun vase assimilable à la « klassische Susa II Keramik » de Nagel, qui constitue le cœur du second style.

III.A.2. Nouvelles fouilles sur le tell de la Ville Royale : les travaux d'Elizabeth Carter

A partir de 1967, sous la direction de Jean Perrot, les travaux reprennent plus intensivement à Suse. Les recherches sur le tell de la Ville Royale sont confiées à Elizabeth Carter, pour le III^e millénaire av. J.-C., et à Pierre de Miroschedji, quant au II^e millénaire. Trois campagnes de fouilles, en 1972, 1973 et 1975, sont entreprises par Carter à l'angle nord-ouest du chantier I de Mecquenem. Roman Ghirshman ayant principalement étudié les niveaux du II^e millénaire sur ce tell, il s'agissait d'y définir une stratigraphie et une chronologie plus fiables pour le III^e millénaire, que les travaux de Stève et Gasche à l'Acropole n'avaient pas entièrement éclaircies.

Reprenant la coupe du chantier I de Mecquenem, Elizabeth Carter distingue 14 niveaux⁷⁰ (de 16 à 3) et met au jour deux niveaux (16 et 17), encore inexploités. Le sondage D11, en bordure de la coupe ancienne, permet d'associer à chaque niveau un matériel caractéristique. Carter excave plusieurs tombes, ménagées sous les sols des habitations et dont certaines livrent des vases entiers. La séquence céramique proposée par Carter est subdivisée en trois grandes phases : les niveaux 18 à 13

⁶⁹ MDP XLVI, 1971, p. 92

⁷⁰ Voir la fig. 17, Annexe III.

(correspondant probablement à Suse IIIB et IIIC), les niveaux 12 à 9 (probablement Suse IVA) et les niveaux 8 et 7 (vraisemblablement Suse IV B).

De nombreux vases des niveaux 18 à 13 portent un léger badigeon rouge, recouvrant toute leur surface, ou bien disposé en bandes horizontales. En revanche, seuls deux exemples de céramique peinte à décor polychrome noir et rouge ont été mis au jour : un petit pot à col haut évasé, carène marquée et fond rond, à décor de triangles quadrillés sur l'épaule, et un fragment de jarre à tenon « en bec d'oiseau » percé, à décor de lignes croisées et de hachures verticales. Par ailleurs, Carter remarque que les décors plastiques sont courants, notamment les tenons percés et les contreforts placés sous le col, soutenant une lèvre évasée, éléments bien connus sur des vases peints découverts antérieurement. L'archéologue, ayant noté une plus forte proportion de vases à bandes peintes rouges dans les niveaux 15 à 13, soumet l'hypothèse d'une subdivision de cette première phase entre les niveaux 18 à 16 d'une part, qui correspondraient à Suse IIIB, et les niveaux 15 à 13 de l'autre, qu'elle regroupe en Suse IIIC. Cependant, comme Carter le concède elle-même : « Too little pottery has been recovered to come to a final conclusion⁷¹ ».

La deuxième phase, identifiée aux niveaux 12 à 9 et à la période Suse IVA, est beaucoup plus riche en céramique peinte. Le badigeon rouge semble avoir quasiment disparu, au profit de vases à la pâte plus fine, portant un décor monochrome solide. Carter indique que ce net changement survient au niveau 12 : « Moreover monochrome painted wares of the Susa second style first appear in significant numbers in the assemblage in level 12 forming approximately 9-10 % of the assemblage⁷² ». Le répertoire décoratif des vases mis au jour est essentiellement géométrique – hachures, lignes ondulées, triangles hachurés ou pleins – mais intègre aussi des représentations végétales et animalières, principalement des oiseaux. L'organisation du décor obéit à des principes communs à toute la série : Carter note⁷³ par exemple que le motif des « dents de requin » orne très souvent la partie inférieure des vases. Les formes les plus courantes sont les pots et les jarres, auxquels s'ajoutent quelques formes ouvertes. La série peinte mise au jour dans le sondage D11 semble donc très homogène.

⁷¹ Carter 1978, p. 205

⁷² Carter 1978, p. 207

⁷³ Carter 1978, p. 209

La dernière phase du III^e millénaire, des niveaux 8 à 3, coïncide avec la disparition de la céramique peinte. Les vases à décor monochrome représentent moins d'un pourcent de l'assemblage céramique des niveaux 8 et 7. La proximité des vases non peints avec les types mésopotamiens permet à Carter de synchroniser cette subdivision avec les niveaux akkadiens de l'Acropole.

En ce qui concerne la céramique peinte, les recherches modernes sur le tell de la Ville Royale s'avèrent tout aussi lacunaires que celles de l'Acropole. D'une part, la petite surface fouillée laisse subsister un doute quant à la représentativité du matériel mis au jour. D'autre part, seules quelques-unes des séries établies par Le Breton – curieusement, les plus anciennes et les plus récentes – sont illustrées au sein des découvertes modernes. Ce fait est plus frappant encore dans les travaux de Carter que dans ceux de Stève et Gasche, la part de la céramique peinte à décor polychrome étant extraordinairement restreinte. Toutefois, l'apport de ces recherches à l'établissement de la chronostratigraphie de Suse ne doit pas être sous-estimé : elles ont notamment permis une synchronisation plus juste avec les autres sites, ce qui devait avoir d'heureuses conséquences sur la connaissance de la séquence céramique.

B. Interprétations des fouilles modernes et leurs conséquences pour la séquence céramique

III.B.1. Synchronisation des chantiers et rapports avec les fouilles anciennes

En 1978, un premier modèle de synchronisation du chantier « Ville Royale I » et de celui mené par Stève et Gasche à l'Acropole, dans le secteur de la Terrasse, est avancé par Elizabeth Carter. La phase des niveaux VR I 18 – 16 (ou Suse IIIB) est placée légèrement postérieurement à la couche Proto-Dynastique I de Stève et Gasche. La phase VR I 15 – 13 (ou Suse IIIC) est synchronisée avec le hiatus observé par Stève et Gasche à l'Acropole entre le Proto-Dynastique I et la couche 4. Carter propose de faire coïncider la phase VR I 12 – 9 (Suse IVA) avec les couches 4 et 3 de l'Acropole et la phase VR I 8 – 7 (Suse IVB) avec les couches 2 et 1. S'appuyant sur

les assemblages céramiques mis au jour, elle tente également un rapprochement avec la séquence de Louis Le Breton, situant le groupe Da dans les niveaux VR I 18 – 16 ; le groupe Db dans les niveaux VR I 15 – 13 ; les groupe Dc et Dd dans les niveaux VR I 12 – 9 ; le groupe De dans les niveaux 8 et 7. Notons que le schéma d'évolution linéaire de Le Breton, fondé sur un classement typologique et stylistique, est maintenu et est encore une fois transposé dans la stratigraphie.

La proposition de Carter est vivement critiquée en 1984 par J.W. Meyer⁷⁴. Il relève la datation des niveaux VR I 18 – 17 à l'Uruk IIIB ou au Djemdet Nasr et associe les niveaux VR I 16 – 13 au Dynastique Archaïque I. Notant la présence d'une couche d'érosion à la surface du niveau VR I 13, Meyer suggère l'existence d'un hiatus entre VR I 13 et VR I 12, qui s'étendrait du Dynastique Archaïque II au Dynastique Archaïque IIIA. La tombe 555, mise au jour par Carter dans le sondage D11, est rattachée par lui au niveau 12 et il considère que son matériel, notamment une masse d'arme tubulaire en métal cuivreux, ne peut être antérieur à la fin du DA IIIA, voire au début du DA IIIB. Il attribue à la couche 4b de l'Acropole une datation au DA IIIA et fait correspondre la couche 3 avec les niveaux VR I 12 – 11/10.

Les colloques de Tübingen, en 1983, et de Paris, en 1984, ont abouti à un consensus global sur la datation des niveaux du chantier « Ville Royale I » et leur synchronisation avec ceux du secteur de la Terrasse. Suivant les hypothèses de Reinhard Dittmann, les niveaux VR I 18 – 17 sont datés du DA I, proposition intermédiaire entre celles de Carter et de Meyer. En revanche, contrairement au premier modèle de Carter qui les considérait plus récents, ces niveaux sont jugés contemporains de la couche Proto-Dynastique I de l'Acropole. Les niveaux VR I 16/15 – 13 sont associés au Dynastique Archaïque II. Le hiatus identifié par Meyer entre VR I 13 et VR I 12 est confirmé mais son étendue reste problématique. Les niveaux supérieurs, VR I 12 – 9, sont datés entre le DA IIIA et le début de l'époque d'Akkad. Dittmann unit plus précisément les niveaux VR I 10 – 9 avec la couche 3 de l'Acropole et les associe au DA IIIB, suggérant un rapprochement des niveaux VR I 12 – 11 avec la couche 4a ou 4b de l'Acropole, lesquels dateraient du DA IIIA. Dittmann souligne également des similarités entre les vases de des couches 4b – a de l'Acropole et ceux

⁷⁴ Meyer 1987, p. 82-85

des niveaux VR I 15 – 13, ce qui pourrait indiquer une jonction entre la couche 4b et le niveau VR I 13. L'étendue du hiatus entre VR I 13 et VR I 12 serait ainsi réduite.

III.B.2. Conséquences pour les céramiques peintes

Les séquences stratigraphiques des deux chantiers étant synchronisées et replacées dans la chronologie générale, il devenait possible de reprendre l'étude des céramiques à décor peint, en confrontant les vases stratifiés et les classifications de Le Breton et Nagel. Le colloque de Tübingen démantèle définitivement la séquence de Le Breton, ainsi que l'explique Dittmann :

Es zeigte sich, daß fast alle Susa II-Gattungen mehr oder weniger parallel zueinander vorkommen und nicht bruchartig aufeinander folgen, beziehungsweise sich ablösen. Aus diesem Grunde war die Unterteilung in Susa Da – De als Phasenfolge aufgegeben worden⁷⁵.

Si certaines indications de Nagel demeurent valables, notamment quant à l'existence de styles régionaux, les groupes stylistiques qu'il avait définis, de même que ceux de Le Breton, voient leur datation modifiée. En 1986, Dittmann présente un schéma⁷⁶ comparant les dates proposées par Nagel – s'appuyant lui-même sur les travaux de Le Breton – pour chaque groupe et les périodes pour lesquelles ces mêmes groupes sont représentées dans les fouilles les plus récentes. Les groupes subsistent en fait sur de longues périodes et coexistent souvent entre eux. La « frühe Aliabad-Keramik » perdurerait ainsi tout au long du Proto-élamite 1 et du Proto-élamite 2 tandis que la « klassische Aliabad-Keramik » apparaîtrait sensiblement en même temps mais est encore représentée au niveau VR I 13, soit au Proto-élamite 3. Des exemplaires de la « Susianische Sub-Djamdat-Nasr-Keramik » ont été découverts aux niveaux VR I 15 – 13 (ce qui est conforme à l'association que proposait Carter entre le groupe Db et ces niveaux) mais aussi au-dessus, dans les niveaux VR I 12 – 11/10, ce qui induit qu'elle ait longtemps coexisté avec la « Proto Susa II Keramik ». C'est à l'égard de ce dernier groupe que la classification de Nagel est véritablement décriée. Des vases s'y rattachant ont été mis au jour du niveau VR I 18 au niveau VR I 9 : ce style apparaît non seulement beaucoup plus tôt que ce que proposait Nagel mais il s'éteint aussi plus

⁷⁵ Dittmann 1987, p. 33

⁷⁶ Dittmann 1983, p. 192, Table 4

tardivement. Il doit donc être partiellement synchrone avec la « klassische Susa II Keramik », ce qui rend caduque la théorie de filiation entre les styles « Proto Susa II » et « klassische Susa II ». Le groupe a par la suite été identifié comme le « style de Moussian », représentant un développement local, de la même manière que le style d'Aliabad, des productions dites « scarlet ware ».

Quant au style « klassische Susa II-Keramik », il est très peu illustré dans les fouilles les plus récentes. Les premiers vases s'y rattachant ont été observés dans la couche 4b de l'Acropole et au niveau VR I 12 et sont donc plus récents que ne le proposait Nagel. Le petit nombre de vases est cependant problématique car il ne permet pas d'étudier avec finesse l'évolution de la production. Dittmann justifie⁷⁷ la quasi-absence de vases attribuables à la « klassische Susa II-Keramik » – ou au groupe Dc de Le Breton – dans les fouilles récentes par le contraste entre le contexte funéraire fouillé par Mecquenem et les zones d'habitat excavées par Stève, Gasche et Carter. Il souligne toutefois que la couche 3 de l'Acropole a conjointement livré des exemples de la « klassische Susa II-Keramik » et de la « Susa II-Verfallskeramik ». Cette constatation amène soit à douter de la succession chronologique des deux groupes distingués par Nagel, soit à resserrer les deux productions dans une intervalle chronologique étroit.

Le positionnement chronologique général de la céramique de second style n'a pas été modifié depuis les années 1980. Le volume d'ARCANE⁷⁸ consacré à la céramique fait désormais office de référence : il englobe l'ensemble des productions à décor polychrome susienne dans l'intervalle très large de « Early Western Iran 1 » à « Early Western Iran 3 ». Ce manque de précision n'est dû qu'aux lacunes de la documentation archéologique, très peu de vases ayant un contexte suffisamment détaillé pour être pris en compte dans la publication. Helwing et Neumann, auteurs de l'article consacré à la céramique peinte du sud-ouest iranien, s'appuyant sur l'iconographie du « Vase au char⁷⁹ », insistent toutefois sur la persistance des productions polychromes jusqu'à la période « Early Western Iran 3 », soit entre 2500 et 2300 av. J.-C. La production monochrome est, quant à elle, associée aux périodes « Early Western Iran 2 » et « Early Western Iran 3 ». Curieusement, la dénomination

⁷⁷ Dittmann 1986, p. 51

⁷⁸ Helwing et Neumann 2014

⁷⁹ Illustré à la planche XLII, Annexe IV

« Susa II » est réservée dans cet article à la production monochrome, peut-être en raison de sa différence plus marquée avec les styles du Deh Luran et de la Diyala ou de son origine supposément plus « iranienne ».

C. Fondements et pistes de recherches

Le problème essentiel à l'avancée de la connaissance du second style se révèle dans l'interprétation des chantiers les plus récents. D'une part, ces derniers, dont la stratigraphie et la chronologie ont finalement été établies, n'ont livré qu'une faible quantité de céramique peinte et particulièrement peu de vases du second style à proprement parler. D'autre part, les nombreux vases découverts lors des fouilles anciennes – en particulier celles de Roland de Mecquenem – qui ont façonné l'image du second style, sont, en l'état, privés de contexte. Dittmann l'a justement souligné, non sans amertume :

Gerade für die Perioden III – IV/V der Nachgrabungen in Susa wäre ein problemorientiertes Grabungskonzept wünschenswert gewesen, das sich auch dem Donjon hätte zuwenden müssen, denn die Angaben de Mecquenems zu Siegelfunden aus diesem Gräberfeld machen es deutlich, daß es an dieser Stelle möglich gewesen wäre, die diversen Keramikgattungen der Susa II-Keramik in einen engen Bezug zur Glyptikabfolge zu bringen. Diese einmalige Chance wurde vertan⁸⁰.

La fouille ne peut naturellement pas être rejouée mais la mise en rapport des vases conservés au musée du Louvre et des archives de Roland de Mecquenem pourrait combler les lacunes de la documentation archéologique et favoriser le rapprochement avec les découvertes récentes.

Par ailleurs, depuis le mémoire de recherche rédigé par Louis Le Breton en 1947, le second style n'a été étudié qu'indirectement et la publication exhaustive des vases du Louvre n'a jamais été entreprise. L'appréhension de la production susienne se limite, de fait, à des généralités, prenant appui sur des travaux vieux d'un demi-siècle. Le classement et la description des vases conservés au musée du Louvre constituent donc une piste des plus sérieuses dans l'approfondissement de notre connaissance du second style.

⁸⁰ Dittmann 1987, p. 52

DEUXIEME PARTIE : DIVERSITE DE LA CERAMIQUE PEINTE A SUSE AU TROISIEME MILLENAIRE

Le « second style » résulte plus, comme la première partie l'a montré, d'une construction historiographique que de la description d'une réalité archéologique. Le corpus rassemblé sous cette appellation a fluctué et varie encore selon les auteurs. Mieux appréhender les productions de céramique peinte à Suse au III^e millénaire av. J.-C. suppose de connaître leur diversité, afin d'établir les liens qu'elles entretiennent avec les styles connus dans les régions voisines. Cette partie se propose donc de présenter l'ensemble des vases peints découverts à Suse attribuables au III^e millénaire, conservés au musée du Louvre. Ce faisant, elle exclue les collections du musée Irân-Bâstân de Téhéran, qui reçut la moitié des pièces mises au jour à partir des fouilles de 1929, puis l'intégralité d'entre elles à compter de l'année 1972⁸¹. Nous ferons cependant appel à certaines d'entre elles au cours de la troisième partie.

Les collections du musée du Louvre comportent 450 vases – et plusieurs centaines de tessons – provenant de Suse et attribuables au III^e millénaire. Le nombre important de pièces est à la fois une difficulté et une opportunité : en imposant de classer les vases, il nécessite de distinguer des ensembles cohérents. En l'absence de données archéologiques précises, le seul classement possible dans un premier temps est d'ordre typologique et stylistique. Louis Le Breton puis Wolfram Nagel s'étaient essayés à cet exercice : cette méthode a par la suite été considérée comme le point faible de leur analyse. Aussi convient-il d'être bien conscient des écueils inhérents à la logique typo-stylistique. Son premier défaut réside dans la subjectivité de l'auteur, dont la sensibilité pourrait être attirée davantage par une certaine caractéristique des vases – la technique de décor, par exemple, est un des critères fondamentaux de Le Breton en 1947 – et ne percevoir que secondairement les autres. Cet écueil ne peut être entièrement évité mais le risque s'amointrit en prenant appui sur le plus grand nombre possible d'éléments objectifs : forme et taille des vases,

⁸¹ Mousavi 1996

couleurs, techniques de décor, compositions, motifs et conventions de représentation. Le classement est, de plus, un cadre rigide, qui peut être nuisible à l'appréhension d'une production dont les modalités – le nombre et le type des producteurs notamment – demeurent inconnues. Les études de Dittmann⁸² démontrent ainsi la coexistence à Suse de céramiques très diverses, que les classements antérieurs avaient, avec raison sur le plan formel, séparées. Le processus d'analyse typologique et stylistique gagne à assumer son artificialité : il n'est qu'un outil vers la compréhension d'une réalité souvent plus nuancée. Enfin, la tentation est forte d'ordonner en système les groupes définis par le classement, ce qui comporte le danger supplémentaire de recourir, plus ou moins consciemment, à des schémas préexistants. La question de la relation entre les vases peints monochromes et polychromes dits du « second style » l'illustre bien : au début du XX^e siècle, la notion omniprésente de progrès incite à voir dans les vases polychromes une amélioration de la technique de peinture, auparavant monochrome.

Le panorama global de la céramique susienne du III^e millénaire que nous nous proposons d'établir vise à rompre avec la logique de définition en négatif du « second style », délimité d'abord par rapport au « premier style », puis progressivement amoindri par la détermination des styles de Moussian et d'Aliabad, jusqu'à ce que le style « Susa II »⁸³ n'en vienne plus qu'à désigner les vases monochromes de la fin des Dynasties Archaiques. Plusieurs vases et fragments de Suse peuvent en effet être rattachés aux styles de Moussian et d'Aliabad et sont probablement des imitations ou, plus probablement, des importations du Deh Luran. Il est tout aussi envisageable que les vases regroupés sous l'appellation de « second style » jusqu'à présent représentent en réalité plusieurs styles. C'est pourquoi le corpus des vases peints susiens du III^e millénaire mérite d'être présenté dans son intégralité. L'étude comparée de celui-ci avec les vases des sites iraniens contemporains permettra dans un second temps de définir les spécificités proprement susiennes et d'esquisser un cadre chronologique pour ces productions.

⁸² Dittmann 1986, p. 192

⁸³ Helwing et Neumann 2014, p. 44

I. Les céramiques peintes à Suse : essai de classification

Les vases peints de Suse se sont révélés, par leurs formes, leurs techniques de décor, leurs motifs et leurs compositions, d'une diversité assez déconcertante. Une première distinction consiste à séparer les vases à décor polychrome des vases à décor monochrome. Le rapport entre ces deux productions ayant posé problème depuis leur découverte, il a paru nécessaire de conserver cette démarcation pour mieux reformuler la question par la suite. La classification s'est ensuite opérée en fonction des formes et particulièrement autour de certains types récurrents. Certaines formes, qui n'auraient pu être placées dans une catégorie qu'au risque d'un élargissement artificiel de celle-ci, sont présentées à la fin. L'ultime niveau de classification dépend de la composition du décor, qui permet de définir des groupes de vases extrêmement cohérents. Les vases pouvant être rattachés à des traditions céramiques étrangères bien connues – style de Moussian, style d'Aliabad, style Godin III :6 – sont respectivement insérés au terme des sections « vases polychromes » et « vases monochromes ».

A. Vases polychromes

I.A.1. Grandes jarres

Les grandes jarres (cat. 1 à 24) constituent le groupe le mieux connu des vases susiens du III^e millénaire, parfois illustrés uniquement par elles. Ne formant par leur nombre qu'une part restreinte du corpus, elles concentrent les décors complexes, ce qui explique leur relative célébrité.

Le groupe des grandes jarres est caractérisé tant par la taille de ses vases – leur hauteur oscillant entre 30 et 60 centimètres – que par leur forme, qui varie toutefois sensiblement d'une pièce à l'autre. Le col, généralement court, se poursuit par une lèvre plus ou moins évasée. La panse est le plus souvent brisée par une carène marquée mais il arrive aussi qu'un cordon saillant à l'emplacement du diamètre maximal crée une rupture, inexistante dans la forme-même du corps. Au-dessous de

la carène, le diamètre de la panse diminue régulièrement suivant un profil le plus fréquemment globulaire. La majorité des vases est dotée d'une base annulaire étroite mais certains reposent directement sur le fond de la panse. Un ou des cordons plastiques peuvent souligner la forme des jarres, couramment placés au niveau de la carène, parfois à la jonction du col et de l'épaule.

Les grandes jarres polychromes se conforment à un schéma de décor récurrent : la lèvre et la carène sont marquées d'une bande rouge, délimitant la zone où se concentrent les motifs complexes. Trois bandes noires (plus rarement, deux ou quatre) sont peintes sous la carène et la partie inférieure du vase est recouverte de peinture rouge. Le décor, s'étendant du col à la carène, est structuré en registres. La partie supérieure du col reçoit de simples lignes, soulignées d'une bande rouge, à la base du col. Entre celle-ci et le cordon plastique situé en haut de l'épaule, lui-même peint en rouge, se développe en général un petit registre de motifs géométriques, souvent des triangles rouges opposés en papillon et séparés par des hachures verticales noires. L'épaule accueille le registre principal, fréquemment subdivisé en métopes par des rectangles quadrillés ou hachurés, placés à la verticale. Les panneaux ainsi créés encadrent des motifs animaliers, tels que l'oiseau aux ailes éployées ou le caprin de profil, parfois des motifs géométriques rares, comme l'hexagramme. Le registre de l'épaule n'est toutefois pas systématiquement organisé en métopes. Cinq jarres⁸⁴ présentent une structure du décor en arcs de cercle : le registre de l'épaule est traversé de deux ou trois arcs de cercle juxtaposés, délimitant des zones de décor en-dessous et entre eux. Les motifs de ces jarres sont essentiellement géométriques : les pseudo-triangles formés entre les arcs sont souvent remplis en damier et des frises de triangles ou de carrés sur la pointe sont peintes sous les arcs. Sur le vase Sb 3094 (cat. 15), les deux motifs d'oiseau aux ailes éployées structurent eux-mêmes l'espace, laissant entre eux la place à deux caprins de profil. Les ailes des oiseaux ne sont pas sans évoquer des arcs de cercle et organisent de la même façon le registre : peut-être cet écho formel a-t-il incité le peintre à se passer d'une division en métopes.

Le modèle des trois bandes noires surmontant une panse entièrement peinte en rouge ne représente pas une règle absolue. Les vases Sb 23601 (cat. 20) et Sb

⁸⁴ Leurs numéros d'inventaire sont : Sb 14612 (cat. 10), Sb 23608 (cat. 11), Sb 14616 (cat. 12), Sb 14617 (cat. 13), et SH080269 (cat. 14).

2840 (cat. 21) présentent ainsi, inséré entre les bandes noires, un registre de triangles rouges opposés en papillon, séparés par des hachures verticales noires. Une disposition semblable est observable sur le vase Sb 14615 (cat. 22) mais étendue à deux registres sous la carène, mêlant les triangles opposés en papillon et une alternance de lignes droites et ondulées, placées à la verticale. Le décor de ce vase est d'ailleurs singulier : l'épaule est subdivisée en plusieurs registres de motifs géométriques, triangles et rectangles quadrillés en rouge et noir, carrés rouges sur la pointe, etc... La couleur jaune de la pâte et la peinture d'un brun-rouge très soutenu le singularisent également au sein du corpus susien et le rapprochent des productions du Deh Luran. Enfin, les grandes jarres polychromes Sb 23604 (cat. 23) et Sb 14633 (cat. 24) comportent, entre les bandes noires soulignant la carène, un registre de dents de requin, alternativement rouges ou noires. Cette caractéristique comme les motifs employés sur l'épaule – losange rempli en damier, motif en forme d'amande – apparente le vase Sb 14633 aux grandes jarres monochromes.

I.A.2. Jarres de moyen format

Plus petites que les grandes jarres et d'un profil généralement plus élancé, les jarres moyennes (cat. 25 à 57) constituent un groupe abondamment représenté et bien identifié dans les études antérieures, notamment celles de Le Breton. Les vases sont généralement pourvus d'une base cylindrique étroite et leur col est large, la lèvre s'évasant parfois généreusement. Trois types de profil caréné – l'un très élancé, un autre à panse bulbeuse et le dernier, globulaire – permettent de définir des sous-groupes, dont les vases demeurent cependant en rapports étroits quant à la technique de décor et aux compositions. Les jarres moyennes mesurent une vingtaine de centimètres de haut, pour un diamètre maximal n'excédant généralement pas quinze centimètres, à l'exception des exemplaires à profil globulaire, qui atteignent un diamètre d'une vingtaine de centimètres.

L'ornementation se concentre sur la partie haute des vases. La lèvre est généralement peinte en rouge et une bande de même couleur marque la base du col, décoré de fines lignes noires. Entre cette bande rouge et celle peinte au niveau de la carène, se déploie le registre principal, occupant toute l'épaule. Trois bandes noires soulignent la carène et la partie inférieure de la panse est peinte en rouge. Le format

constitue donc bien la dissemblance fondamentale avec les grandes jarres, impliquant une autre organisation du décor sur l'épaule et, *in fine*, l'emploi d'un répertoire de motifs légèrement différent. La surface de l'épaule étant bien moindre que sur les grandes jarres, le déploiement d'une structure et de subdivisions n'est pas toujours nécessaire : une plus grande variabilité dans le positionnement des motifs est donc observable.

L'épaule des jarres moyennes à profil élancé juxtapose plusieurs motifs géométriques ou végétaux, plus rarement zoomorphes⁸⁵. Les motifs les plus simples, triangles quadrillés ou rectangles remplis en damier, semblent jouer un rôle d'encadrement vis-à-vis des motifs plus complexes. Sur deux vases, Sb 14565 (cat. 34) et SH080989 (cat. 47), le registre de l'épaule est structuré en arcs de cercle, selon le procédé décrit pour les grandes jarres. Ce mode de composition est aussi utilisé sur toutes les jarres moyennes de profil globulaire, dont les dimensions sont légèrement supérieures, les rapprochant d'autant des grandes jarres. Le décor du registre principal peut prendre la forme d'une frise continue. Cinq jarres⁸⁶ de profil élancé sont ainsi ornées d'une ligne horizontale noire, contre laquelle sont disposés, en haut et en bas, des triangles rouges⁸⁷. Dans le cas des jarres à panse bulbeuse, le décor de l'épaule est souvent géométrique, des triangles ou des losanges rouges alternant avec des hachures noires, créant ainsi un effet rythmique prononcé.

I.A.3. Vases percés

Les vases percés (cat. 58 à 75) constituent une catégorie singulière au sein des vases polychromes, étonnamment peu décrite jusqu'à présent. Peut-être est-ce parce que ces vases sont à première vue très semblables aux jarres de moyen format : ils en partagent les formes, les dimensions et le mode de décoration. Leur particularité est d'être perforés⁸⁸ en partie inférieure, soit que les parois s'achèvent en entonnoir, soit qu'un orifice circulaire ait été ménagé dans le fond avant la cuisson. Ils peuvent ainsi être subdivisés en trois types : les vases percés à panse lisse, les vases percés

⁸⁵ Ainsi en est-il sur le vase Sb 369 (cat. 31).

⁸⁶ Il s'agit des vases Sb 12726 (cat. 35), Sb 14566 (cat. 36), Sb 14563 (cat. 37), Sb 14560 (cat. 38) et Sb 23673 (cat. 39).

⁸⁷ Ce motif est illustré par la fig. 6d de la planche XXV, Annexe IV.

⁸⁸ Pour une illustration détaillée, voir la planche XXII, Annexe IV.

à panse grossière et les pots montés sur un pied tubulaire. Le premier type est en tous points identique aux jarres de moyen format : bien que le fond soit percé, la panse est soigneusement façonnée et parfois dotée d'une base annulaire. Le deuxième type, à panse grossière, paraît moins achevé, ou tout au moins la panse est-elle réalisée selon une autre technique. Ses parois sont en effet très épaisses et affectent une forme conique. Ces vases ne comportent pas de fond : le diamètre de la panse s'étrécit jusqu'à la perforation finale. Le dernier type de vase percé n'est pas à fond perforé mais comporte un orifice interne. Les vases Sb 14520 (cat. 69) et SH080998 (cat. 70) sont manifestement façonnés en deux parties : d'une part, un pot caréné, qui constitue la moitié supérieure du vase, d'autre part un pied cylindrique, vraisemblablement modelé et dont la surface externe présente des traces verticales de lissage au doigt. Le pot qui forme la partie supérieure est doté d'un fond, qui communique avec le volume du pied cylindrique au moyen d'un orifice de faible diamètre – environ un demi-centimètre. Les autres vases de cette dernière catégorie ne présentent pas une division si nette en deux corps : le diamètre du vase diminue progressivement à partir de la carène, permettant une transition sans rupture de l'un à l'autre. Le pied est entièrement creux mais, en raison de l'épaisseur de la paroi, le diamètre intérieur en est très faible.

Une deuxième particularité doit être prise en compte pour penser la fonction de ces objets : plusieurs d'entre eux sont dotés d'un opercule en terre, rapporté sur l'embouchure et soudé à la lèvre par pression. Cet opercule est lui-même perforé en son centre d'un orifice de petit diamètre – entre 0,5 et 1,5 centimètre. Six opercules de ce type sont encore en place et trois vases percés à panse grossière présentent des marques d'arrachement le long de la lèvre, témoignant probablement de l'existence d'un opercule. Deux jarres moyennes, Sb 14562 (cat. 29) et Sb 378 (cat. 26), possèdent également un opercule perforé. Etant dans les deux cas désolidarisés de la lèvre, ils pourraient être suspectés d'appartenir aux vases percés mais la découpe irrégulière de l'embouchure atteste bien de leur emploi sur ces jarres. Précisons encore que ces opercules sont badigeonnés de peinture rouge.

Le décor des vases percés s'effectue selon les mêmes principes pour les trois types de formes : la lèvre est peinte en rouge et une bande rouge marque la base du col. Entre celle-ci et la bande rouge placée au niveau de la carène, se déploie le registre principal du décor. Trois bandes noires – plus rarement deux ou quatre –

soulignent la carène et la partie inférieure du vase est peinte en rouge. Quant aux motifs composant le registre principal, ils sont semblables à ceux employés sur les jarres moyennes : principalement géométriques, ils empruntent parfois au répertoire animalier, comme sur le vase Sb 3095 (cat. 71), exceptionnellement décoré d'un registre d'oiseaux de profil. Deux vases (Sb 379 bis – cat. 58 et Sb 14586 – cat. 65) sont ornés du décor continu décrit précédemment, constitué d'une ligne noire contre laquelle, au-dessus comme en-dessous, sont rangés des triangles rouges. Pour quatre vases⁸⁹, le registre principal est composé d'une alternance de triangles rouges opposés en papillon et de hachures verticales noires.

La fonction des vases percés a été peu discutée dans les publications antérieures, malgré des particularités formelles dignes de susciter la curiosité. L'existence d'une double perforation laisse penser que le vase était traversant et pouvait laisser s'écouler son contenu. L'idée d'un usage religieux ou funéraire sous la forme de libations est tentante mais le diamètre important de la perforation inférieure (plusieurs centimètres) aurait pour conséquence un écoulement très rapide du contenu. Cette caractéristique permet aussi de repousser l'hypothèse d'un emploi en tant que rhyton du type « ampoule », fonctionnant grâce au vide d'air obtenu par l'obturation de l'orifice supérieur.

L'usage d'un bouchon en matériau périssable pour l'un ou l'autre, voire pour les deux orifices, peut aussi être envisagé.

La seule indication précise fournie par les fouilles est difficile à interpréter. En 1926, Roland de Mecquenem met au jour deux fours, dans la zone du parvis est du tell de l'Apadana. Tous deux livrent des vases peints, onze pour le riche, qui sont ainsi décrits par le fouilleur : « plusieurs d'entre eux, à panse conique, présentaient un trou circulaire au fond, et l'orifice supérieur était operculé avec un petit trou central⁹⁰ ». Cette présentation ne laisse aucun doute sur le type de vases dont il est question et la découverte est d'ailleurs illustrée par une photographie (annexe I, fig. 5), prise à l'issue de la campagne de 1926. Mecquenem propose deux hypothèses quant à la fonction de ces pièces : elles correspondraient soit à des bouchons de grandes jarres, laissés dans le four pour achever la cuisson de leur décor peint, soit à des contenants à céréales, placés dans le four afin de sécher les grains à température douce. La

⁸⁹ Il s'agit des vases Sb 14517 (cat. 63), Sb 14623 (cat. 67), Sb 14583 (cat.68) et Sb 14587 (cat. 74)

⁹⁰ MDP XX, 1928, p. 110 – 111

deuxième proposition paraît peu vraisemblable, puisque les vases polychromes n'ont généralement pas été mis au jour en contexte domestique. La première idée de Mecquenem n'est pas irrecevable mais elle n'est pas non plus étayée par des indices précis, ni pour cette découverte, ni dans les chantiers ultérieurs, qui ont pourtant livré de nombreuses jarres de grande taille. Il est bien possible que la présence des vases dans le four indique seulement que leur fabrication était en cours, quand un évènement inconnu l'a interrompue. Dans ce cas, le contexte de découverte – exceptionnellement connu – ne permettrait pas d'éclairer la fonction des vases percés.

I.A.4. Pots carénés

De plus petit format que les jarres moyennes, les pots carénés (cat. 76 à 92) ont aussi un profil plus trapu. Leur col est largement ouvert et légèrement évasé, surmontant une épaule courte. Une carène parfois prononcée la joint à la panse, dont les parois sont tantôt droites et presque horizontales, tantôt convexes. Le premier cas concerne les pots les plus grands – mesurant entre 13 et 15 centimètres de haut – généralement à fond plat ou à base annulaire débordante. Les vases à panse convexe sont plus trapus puisqu'à un diamètre maximal comparable aux grands pots (environ 15 centimètres), ils allient une hauteur comprise entre 10 et 13 centimètres. Ils reposent sur un pied annulaire étroit.

Les principes décoratifs sont les mêmes quels que soient les détails de la forme : la composition est réglée par des bandes rouges horizontales, disposées sur la lèvre, à la base du col et au niveau de la carène. Entre ces deux dernières bandes se développe le registre principal du décor. Deux ou trois bandes noires soulignent la carène et la partie inférieure du vase est peinte en rouge. Les motifs déployés sur l'épaule sont géométriques : lignes ondulées dressées ou transversales, triangles pleins ou hachurés, hachures verticales. Le vase Sb 14569 (cat. 82) se distingue par une composition plus complexe puisque le registre de l'épaule y est structuré par deux arcs de cercle. Ils surmontent des bandes piquetées en noir et rouge et deux motifs en éventail sont placés entre eux. Le col et la partie supérieure de la panse ne sont pas seulement décorés de bandes noires : celles-ci alternent avec des lignes ondulées rouges. Ce décor est très proche de celui de la jarre moyenne Sb 14565 (cat. 34), de

dimensions toutefois supérieures. L'alternance de lignes ondulées et de lignes droites évoque le décor des vases du Deh Luran.

I.A.5. Petits pots

Le groupe des petits pots (cat. 96 à 125) est problématique à plus d'un titre. De par leur taille, ces vases se prêtent en effet peu à recevoir un décor développé, ce qui complique d'autant les tentatives de classement. Le phénomène s'auto-entretient d'ailleurs car les petits vases sont moins publiés que les pièces de grande taille. Aussi avons-nous choisi de retrancher le moins de vases possibles de ce groupe, quitte à ce que soit constaté par la suite qu'ils n'avaient pas leur place dans le corpus susien des Dynasties Archaïques⁹¹.

Les petits pots ont un corps bitronconique, surmonté d'un col plus ou moins haut, à lèvre généralement plate. Ils reposent sur un fond étroit. Comme sur les grands vases, le décor se concentre en partie supérieure, en particulier sur l'épaule, parfois sur le col. Deux types de motifs sont représentés par un grand nombre de vases : les triangles quadrillés en rouge et noir d'une part, les bandes rouges cernées de noir, de l'autre.

Les triangles quadrillés sont juxtaposés sur l'épaule, pointe vers le haut. Une partie de ces vases, dont le col est plus développé, reçoivent une large bande rouge sur la lèvre et parfois, une bande au niveau de la carène ou une ligne juste en-dessous. Les exemplaires les plus simples ne comportent que quatre triangles, régulièrement répartis sur l'épaule.

Les vases à décor de bandes adoptent une forme moins géométrique : leurs parois sont légèrement convexes. Leur partie supérieure comporte une alternance de bandes gris-noir et de bandes brun-rouge, parfois réduites à de simples lignes. Il peut aussi s'agir de bandes rouges cernées de fines lignes noires.

Le petit vase Sb 14591 (cat. 120) présente un décor unique pour une pièce de cette dimension : le registre de l'épaule est structuré par deux arcs de cercle, une bande rouge marque la carène, également soulignée de deux lignes noires et la partie

⁹¹ Plusieurs de ces vases pourraient en effet être rattachés aux productions proto-élamites.

inférieure est entièrement peinte en rouge. Il est donc décoré à la manière des jarres et des pots précédemment décrits.

Le décor des autres petits pots est malheureusement effacé : ils ont été placés dans cette catégorie en raison de forme et de leur taille, ainsi que des vestiges de peinture encore visibles à leur surface.

B. Vases polychromes exogènes

Une dizaine de vases polychromes mis au jour à Suse peuvent être attachés aux productions régionales désormais bien connues de la plaine du Deh Luran, dérivant de la Scarlet ware mésopotamienne.

I.B.1. Style d'Aliabad

Trois jarres (cat. 126 à 128), dont une très fragmentaire, sont identifiables au style d'Aliabad. De profil caréné, elles sont dotées d'un col court, largement ouvert, et d'une lèvre biseautée. Les parois de la panse sont raides et reposent sur une base annulaire. L'épaule porte un tenon unique en forme d'ailette – excepté sur le vase fragmentaire dont l'épaule n'est pas complète. Deux de ces jarres (Sb 14621 – cat. 126 et Sb 19521 – cat. 128) arborent le motif typique du style d'Aliabad, dit « arc and rays » ou « rising sun », placé dans un cas sur la panse, dans l'autre, sur l'épaule. Le décor de la troisième jarre (Sb 14647 – cat. 127) est très altéré et difficilement lisible. La panse est divisée en métopes par des bandes rouges, dessinant des cadres rectangulaires : chacune des métopes accueille un quadrupède. Sur l'épaule, seuls demeurent visibles trois arcs de cercle rouges. Ces derniers ont été interprétés par Carter et Haerinck⁹² comme une déclinaison originale du motif « arc and rays », dont un vase d'Ahmad al-Hattu⁹³ fournirait un autre exemple. Il convient toutefois de noter que le vase Sb 14647 (cat. 127) présente d'autres particularités, qui rendent délicate son attribution au style d'Aliabad : son profil diffère de celui des trois autres jarres par une carène très douce, presque sans rupture, et le tenon dressé sur l'épaule affecte

⁹² Voir Naccarro 2014, p. 46 et pl. VI ; Haerinck 2011, p. 66 et pl. 11 ; Carter 1987, p. 78 et fig. 2-a

⁹³ Voir Haerinck 2011, pl.11 – fig. 2

une forme plus proche du croissant que du triangle. Un dernier vase (Sb 2866 – cat. 129) provenant de Suse, de dimensions plus réduites, pourrait être rapporté au style d'Aliabad : il s'agit d'une petite jarre carénée, à col large et lèvre biseautée, dont les parois raides reposent sur un fond plat. Un tenon unique, en « ailette », est fixé sur l'épaule. Sa forme évoque donc bien les vases de ce style mais le décor n'en présente pas toutes les caractéristiques. La lèvre est peinte en rouge et le col, orné de lignes rouges et noires. Deux registres de triangles hachurés en rouge et noir sont respectivement peints au-dessous et au-dessus de la carène. Une ligne rouge et une ligne noire soulignent la zone décorée, laissant vierge la partie inférieure de la panse. Si les triangles hachurés font bien partie du répertoire ornemental du style d'Aliabad, il est plus rare que la partie inférieure soit dépourvue de décor, ce qui s'explique peut-être par la petite taille du vase – moins de dix centimètres de hauteur.

I.B.2. Style de Moussian

Le style de Moussian, anciennement considéré par Nagel⁹⁴ comme le style « Proto-Susa II », est représenté par les grandes jarres Sb 13827 (cat. 130) et AS 6022 (cat. 132), par le fragment Sb 373 (cat. 133), ainsi que par plusieurs tessons. Les jarres affectent un profil elliptique, leur diamètre maximal égalant presque leur hauteur. Un cordon en relief est modelé à la base du col et un autre surmonte le diamètre maximal du vase, simulant une rupture, qui n'existe pas dans la ligne de la paroi. Entre ces deux cordons se déploie la partie la plus riche du décor, l'épaule étant subdivisée en petits panneaux, accueillant tantôt des motifs géométriques, tantôt des motifs végétaux ou zoomorphes. Une frise de triangles opposés en papillons et séparés par des hachures souligne la carène. Elle surmonte une bande de carrés remplis de hachures, alternativement verticales ou horizontales. La partie inférieure de la panse est recouverte de lignes ondulées noires et de lignes droites rouges, régulièrement interposées. La représentation des quadrupèdes, à la silhouette cernée de noir et remplie de peinture rouge, est caractéristique. Tout aussi typiques sont les superpositions d'oiseaux, au corps effilé, dont la tête et les pattes sont évoquées par de simples traits. Ces animaux sont fréquemment encadrés par de grandes palmes, à deux rangs de feuilles symétriques de part et d'autre de la tige. Les conventions de

⁹⁴ Voir Nagel 1964, p. 17 – 18 et T. 28

représentation des animaux – le corps peint en plein notamment – et la profusion qui caractérise la composition des métopes distinguent le style de Moussian des grandes jarres polychromes décrites dans la première partie. Si certains motifs géométriques sont communs – les triangles opposés en papillon ou encore les triangles rangés de part et d'autre d'une ligne – ils se développent non seulement sur l'épaule mais aussi sur la panse des vases du style de Moussian. Notons encore que les jarres du style Moussian semblent généralement plus pansues.

C. Vases monochromes

Les vases monochromes constituent un ensemble plus hétérogène que celui des pièces polychromes. Notre classification présente en premier lieu les groupes bien identifiés, dont les formes et les décors sont proches d'un vase à l'autre : grandes jarres, pots ouverts, gobelets, bouteilles et vases à bec. Les deux dernières catégories, rassemblant des pots carénés à l'ornementation plus ou moins complexe, sont moins homogènes, nécessitant la constitution de nombreux sous-groupes, fondés sur le décor.

I.C.1. Grandes jarres

Les grandes jarres monochromes (cat. 134 à 146) adoptent une forme similaire à celle des vases polychromes. Il s'agit de vases carénés, à col court et lèvre légèrement évasée. Les parois convexes de la panse convergent régulièrement jusqu'à une base annulaire, généralement étroite. L'épaule est le plus souvent encadrée de deux cordons plastiques, l'un situé à la base du col, l'autre fixé au niveau de la carène. Les vases Sb 145 (cat. 140) et Sb 2723 (cat. 137) ne comportent qu'un cordon, marquant la rupture entre l'épaule et la panse. C'est aussi le cas pour la jarre Sb 144 (cat. 141), à ceci près qu'elle est enrichie de quatre tenons perforés en « bec d'oiseau », saillant régulièrement le long du cordon. La peinture des grandes jarres se détache généralement en marron sombre sur une pâte beige clair.

Comme pour les grandes jarres monochromes, la lèvre et les cordons en relief sont peints. L'épaule est l'espace privilégié du décor, accueillant les motifs les plus

complexes et les plus grands. La partition du registre est tantôt très nette, matérialisée par des rectangles quadrillés, bordés de festons ou de colonnes de losanges, tantôt définie uniquement par l'alternance entre de grands motifs figuratifs et des motifs géométriques simples, particulièrement des triangles. Les motifs figuratifs principaux sont variés : aigle aux ailes éployées maintenant dans leurs serres des caprins, poissons, oiseaux de profil, caprins de profil. Lorsqu'un cordon est fixé en haut de l'épaule, un petit registre de motifs géométriques le surmonte, composé de triangles et d'amandes cernés. Les deux vases dépourvus de ce premier cordon portent sur le col une frise de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales.

La panse est diversement décorée selon les vases. Dans la plupart des cas, trois bandes et deux lignes ondulées soulignent la carène. Elles surmontent un registre de « dents de requin », groupées par trois ou régulièrement espacées. Ce principe ornemental a aussi été observé sur deux jarres polychromes, ce qui, outre la forme des vases, rapproche les deux productions. Deux jarres (Sb 144 – cat. 141 et Sb 145 – cat. 140) sont davantage décorées en partie inférieure : la carène est soulignée d'une frise de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales, et le reste de la panse est divisée en registres, accueillant des motifs géométriques ou zoomorphes.

I.C.2. Vases percés

Trois vases percés (cat. 147 à 149), conformes au type décrit pour les vases polychromes, se singularisent par un décor monochrome brun-rouge, par endroits violacé. L'un se rattache à la catégorie des vases à panse grossière, les deux autres sont dotés d'une panse lisse. Ces derniers sont décorés de manière identique : l'épaule porte un registre alternant des motifs en amande et des hachures – appartenant probablement à des triangles chevrons – tandis que la panse est ornée d'une frise de petits cercles juxtaposés et d'une superposition de lignes droites et ondulées, à l'horizontale. Le tiers inférieur des deux vases est entièrement peint. La décoration du vase à panse grossière est comparable, bien que dépourvue de la frise de cercles et ne comportant sur l'épaule que des triangles chevrons. Bien que

proches par la forme des vases percés polychromes, les exemplaires monochromes se distinguent par l'emploi de motifs curvilignes⁹⁵.

I.C.3. Pots ouverts

Les pots ouverts (cat. 150 à 177) forment un groupe bien identifié et illustré dans les publications précédentes. Vingt-huit vases des réserves du Musée du Louvre s'y rattachent. Il s'agit de céramiques à embouchure large, dépourvues d'un resserrement véritable au niveau du col mais dotés d'une lèvre légèrement évasée. La paroi concave de l'épaule mène à une carène prononcée, au-dessous de laquelle la panse s'étrécit régulièrement jusqu'à une base annulaire étroite. L'absence de col et la largeur de l'ouverture, égalant presque le diamètre maximal, caractérisent les pots ouverts. Leur hauteur varie ordinairement entre dix et quinze centimètres – elle excède, dans de très rares cas, vingt centimètres – pour un diamètre maximal légèrement supérieur.

Le décor est monochrome, d'une teinte variant du brun foncé au rouge-orangé. Il se développe uniquement en partie haute des vases : une bande est peinte sur la lèvre et la carène est soulignée ou surlignée de la même manière. Les motifs décoratifs, essentiellement géométriques, sont réservés à l'épaule. Les « dents de requin » constituent le décor le plus répandu : généralement groupées par trois ou quatre, elles alternent avec des lignes ondulées dressées ou transversales, des motifs d'éventail ou encore des hachures verticales. Sur le vase SH080246 (cat. 150), la frise continue de « dents de requin » peinte sur l'épaule est répétée en miroir au-dessous de la carène, selon une disposition très originale. Des triangles occupent également très fréquemment le registre de l'épaule. Souvent constitués de chevrons, ils se répètent entre deux et quatre fois à la surface de l'épaule, intercalés avec un autre motif géométrique – lignes ondulées dressées, hachures verticales, amande. Le registre de l'épaule peut aussi être recouvert d'un semis de motifs ou organisé selon une frise continue reproduisant un même motif.

Deux vases se signalent par une composition plus complexe. Le registre du pot SH080249 (cat. 172) fait ainsi alterner deux paires de triangles flanquées de palmes obliques et deux groupes de hachures et lignes ondulées dressées, également

⁹⁵ Voir Deuxième partie II-C et, pour illustration, la planche XXVI, Annexe IV.

encadrés de palmes. Un décor similaire, associant deux triangles entre deux motifs en éventail, est visible sur le pot ouvert Sb 14643 (cat. 173), ainsi que sur d'autres formes⁹⁶ de vases monochromes. Le pot SH080240 (cat. 174), enfin, se distingue à la fois par son décor et par ses dimensions, sa hauteur et son diamètre maximal atteignant vingt-deux centimètres. L'épaule du pot est organisée par deux arcs de cercle, chacun surmontant une zone en damier, entourée de hachures et de triangles. Un damier triangulaire et un damier rectangulaire sont interposés entre les deux arcs. La panse elle-même est ornée d'une frise continue de dents de requin, placée entre deux groupes de bandes horizontales. Ce décor s'apparente, toutes proportions gardées, à celui des grandes jarres : il témoigne du rôle joué par les dimensions du vase dans le mode de décoration.

I.C.4. Gobelets

Hormis le groupe des pots ouverts, la plupart des formes de vases peints du III^e millénaire à Suse sont fermées. Il existe toutefois quelques petits vases ouverts, que nous désignerons sous l'appellation de « gobelets ». Trois sous-groupes peuvent être distingués en fonction de leur profil : les gobelets à lèvre évasée, les gobelets carénés et les gobelets globulaires.

Les premiers (cat. 181 à 187), hauts d'une dizaine de centimètres, sont montés sur une base annulaire étroite. Une légère carène rompt leur profil à mi-hauteur, au-dessus de laquelle la lèvre s'évase généreusement. Trois d'entre eux portent un motif constitué de lignes croisées, peint en partie haute. Un autre, décoré de hachures agencées de manière à former une bande brisée, est doté d'un motif zoomorphe, peut-être un oiseau. Le décor de ces vases demeure généralement très simple.

Les gobelets carénés (cat. 188 à 192), de dimensions comparables, ont un profil ondulant : la paroi de la lèvre à la carène est concave, puis s'incurve de façon convexe jusqu'à un pied étroit. La carène est mise en évidence par des lignes peintes et le décor se concentre en partie supérieure. Le répertoire est géométrique : triangles en

⁹⁶ Notamment sur le vase à bec Sb 14597 (cat. 268) et sur le petit pot AS 15289 (cat. 325).

chevrons ou hachurés, lignes ondulées, dents de requin. Par la forme comme par le décor, ces gobelets s'apparentent au groupe des pots ouverts.

Les gobelets globulaires (cat. 193 à 197), d'un diamètre maximal d'environ dix centimètres, adoptent une forme sphérique : dépourvu de pied, leur fond est rond ou plat et seule une courte lèvre verticale définit leur embouchure. Le décor semble s'être adapté à cette forme sans rupture : la surface peut être entièrement parsemée par la répétition d'un même motif ou subdivisée en bandes horizontales et frises continues. Un seul gobelet globulaire contrevient à ce principe : des rectangles quadrillés délimitent des métopes, contenant vraisemblablement des oiseaux⁹⁷.

I.C.5. Bouteilles

Le groupe des bouteilles (cat. 206 à 253), bien que clairement distingué dans les travaux de Le Breton, pose un problème de terminologie. Ces vases comportent un resserrement prononcé au niveau du col, placé entre une lèvre évasée, s'étirant parfois à l'horizontale, et un corps pansu, presque sphérique. Le fond est rond ou simplement aplati, les vases étant, quoi qu'il en soit, dépourvus de base. Selon le *Dictionnaire céramique illustré multilingue du Proche-Orient Ancien*, les céramiques de ce groupe n'obéissent pas au critère fondamental de définition d'une bouteille, outre son col étroit : « le caractère le plus marquant réside dans sa hauteur, bien supérieure à son diamètre⁹⁸ ». Les bouteilles peintes de Suse mesurent entre dix et quinze centimètres de haut, dimension presque systématiquement égale par leur diamètre. Le terme « bouteille » et donc inadéquat mais l'habitude étant prise de l'utiliser, nous avons choisi de le conserver.

La teinte du décor oscille entre le brun foncé et le rouge-orangé. En dépit des variations dans la forme du corps – véritablement sphérique ou brisé par une légère carène – l'homogénéité des décors invite à ne pas les diviser selon ce critère. Plusieurs schémas décoratifs sont en revanche identifiables. Le plus courant consiste à disposer le registre principal en partie supérieure du vase. Une ou deux lignes ondulées, placées entre deux bandes simples, marquent le diamètre maximal. La partie

⁹⁷ Le motif est peu lisible mais semble zoomorphe.

⁹⁸ Yon 1981, p. 42

inférieure de la bouteille est décorée d'un registre de dents de requin, regroupées par deux ou trois ou régulièrement espacées. Les motifs du registre principal sont parfois figuratifs – caprins ou oiseaux de profil – parfois géométriques – triangles chevrons, amandes, zig-zags, etc...

Un deuxième groupe de bouteilles se caractérise par un registre inférieur orné de groupes de hachures verticales. Le diamètre maximal du vase est également mis en évidence par des bandes, simples ou ondulées. Le registre supérieur est le plus souvent composé de deux motifs géométriques, généralement des triangles et des amandes, répétés en alternance. La même organisation du registre supérieur apparaît sur un troisième groupe de bouteilles, dont la partie inférieure du corps est laissée vierge. Le diamètre maximal est de nouveau mis en valeur par des bandes droites ou ondulées. Certaines de ces bouteilles emploient un répertoire végétal : motif en éventail, hachures obliques formant des palmes.

Plusieurs vases de format réduit ont enfin été intégrés au groupe des bouteilles, considérant qu'ils en présentaient toutes les caractéristiques en matière de forme et de décor. Il est peu probable qu'ils aient eu la même fonction, puisque leur contenance est bien moindre mais ils relèvent probablement de la même production céramique.

I.C.6. Vases à bec

La catégorie des vases à bec (cat. 257 à 283) peut être subdivisée en deux groupes, suivant le positionnement du décor : dans un cas, il se développe uniquement en partie supérieure, dans l'autre il recouvre l'intégralité de la surface visible du vase. Ces deux groupes de vases diffèrent aussi par leur forme.

Les vases peints exclusivement en partie haute présentent un profil nettement caréné. La panse, à paroi convexe, repose dans la plupart des cas sur une base annulaire étroite. Le bec tubulaire est implanté à la jonction de l'épaule et de la panse, dont il semble prolonger la ligne. Un exemplaire brisé (pl. XXIII) permet d'en observer la conception : le bec, modelé à part, est fixé dans l'axe d'un orifice circulaire, percé à la base de l'épaule. Le raccordement entre le bec et le corps du vase est dissimulé à l'extérieur par un lissage soigneux. La forme du col est l'élément le plus variable : tantôt large et court, à lèvre évasée, tantôt étroit et tronconique. La plupart de ces vases mesurent entre dix et quinze centimètres de haut mais trois d'entre eux (Sb 23758 – cat. 267 ; Sb 14597 – cat. 268 et Sb 23755 – cat. 269) atteignent vingt-cinq centimètres. Leur carène est moins abrupte et leur corps plus pansu. En raison de leur grande taille, le bec tubulaire apparaît sous-dimensionné. Malgré ces particularités, ils revêtent le décor le plus courant de cette catégorie : le registre de l'épaule est organisé par deux ou trois arcs de cercles, répartis symétriquement de part et d'autre du bec. Les arcs sont constitués de plusieurs lignes ou bandes, droites ou ondulées, et surplombent un groupe de triangles pleins. Ils sont remplacés, sur le vase Sb 14597 (cat. 268), par des hachures verticales, flanquées de deux triangles frangés, qui évoquent le décor signalé pour le pot ouvert SH080249 (cat. 172). D'autres schémas décoratifs existent, bien que moins représentés : un vase est décoré d'une frise de « dents de requin », deux portent des triangles opposés en sablier et des hachures. Le décor de plusieurs vases a été si altéré qu'il est désormais illisible.

Le deuxième groupe de vases à bec se caractérise par un décor couvrant. La surface des pièces est subdivisée en de nombreux registres, constitués de motifs géométriques : losanges, groupes de hachures ou de lignes ondulées dressées, lignes brisées. Une frise de « dents de requin » orne l'extrémité inférieure de la panse. L'omniprésence des hachures et des formes géométriques à multiples encadrements confèrent un aspect très graphique à ce décor. La forme des vases est propice à la

prolifération de l'ornementation : le profil, bien que brisé par une carène légère, est élancé et se prolonge dans un col très haut, à lèvre évasée. Deux vases à bec à décor couvrant, de format plus restreint, comportent en sus un renflement au-dessus du col, qui ferme à demi l'embouchure.

I.C.7. Pots carénés à décor complexe

Les pots carénés à décor monochrome (cat. 284 à 330) sont nombreux et doivent probablement être rattachés à des productions et à des époques différentes. Il convient donc d'établir une classification aussi détaillée que possible.

Un premier groupe de pots (cat. 284 à 293) peut être défini par la présence de bandes peintes sous la carène, selon un principe déjà observé sur une partie des vases polychromes. La lèvre est peinte et une bande borde le col. Le registre principal, placé sur l'épaule, obéit à des modes de composition divers : frise continue, structure en arcs de cercle, libre placement de quelques motifs, largement espacés. Le répertoire utilisé est proche de celui des vases à décor polychrome : motif dit « éventail » (pl. XXVI-fig.12a-c), palme oblique, triangles. Excepté les bandes soulignant la carène, la panse est laissée vierge de tout décor. Ces pots, hauts d'environ quinze centimètres, affectent un profil souple, à carène souple et à panse galbée. Le col est large et évasé et les vases reposent tantôt sur un fond ample et plat, tantôt sur une base annulaire large.

Un deuxième ensemble de vases (cat. 294 à 305) est caractérisé par un décor couvrant. Le profil de ces pots est marqué par la rupture abrupte entre une épaule courte et raide et une panse à parois presque verticales, reposant directement sur son fond ou dotée d'une base annulaire large. Le col est généralement large et cylindrique, parfois relativement haut. Le décor peut ainsi se développer de la lèvre au bas de la panse, selon une organisation en registres. Des frises de motifs simples occupent le col, tandis que l'épaule reçoit souvent un registre composé de deux formes distinctes, disposées en alternance. La carène est surlignée ou soulignée par des éléments horizontaux : bande quadrillée, bandes pleines ou ligne ondulée. A l'inverse, un rythme vertical anime la panse, scandée par des groupes de hachures ou des « dents de requin ». Ce schéma décoratif évoque celui rencontré sur de nombreuses bouteilles.

Un troisième groupe (cat. 306 à 312) rassemble les vases dont le décor est structuré par des arcs de cercle. Ces pots adoptent une forme carénée simple : leur corps est bitronconique et dépourvu de base. Le col est généralement court et peu marqué ; la lèvre s'évase légèrement. Le décor se concentre en partie supérieure, particulièrement sur l'épaule. Le registre qui s'y déploie est organisé par deux ou trois arcs de cercle, suivant un mode déjà observé sur les vases à bec. Les arcs surmontent ordinairement des triangles et peuvent être joints entre eux par des hachures. La forme du vase est mise en évidence par des bandes pleines, peintes au niveau de la lèvre, du col et de la carène.

I.C.8. Pots carénés à décor géométrique

M.8.a⁹⁹. Un premier groupe de pots carénés à décor géométrique (cat. 331 à 350) se distingue par un décor de triangles pleins, bordés de hachures parallèles aux côtés. L'ornementation se cantonne à l'épaule du vase, le col recevant parfois une ou deux bandes peintes. Les dimensions des vases sont variables mais selon des proportions similaires, le diamètre de la pièce égalant généralement sa hauteur. Leur profil est marqué par une carénation prononcée, souvent surlignée d'une bande sombre. L'embouchure est large – elle représente les deux tiers du diamètre maximal du vase – le col s'achevant en une lèvre légèrement évasée. Les pots reposent sur un fond plat et étroit.

M.8.b. Un groupe plus restreint est composé de vases (cat. 351 à 354) à épaule horizontale, recevant un décor de hachures entrecroisées. Une ligne peinte marque la carène, une autre souligne le col et la lèvre. La panse est dépourvue de décor. Formée de parois convexes, elle repose directement sur son fond. Le col est large et haut, achevé par une lèvre en biseau.

M.8.c. Trois vases à décor de triangles (cat. 355 à 357) se distinguent du groupe M.8.a. Les triangles, également placés sur l'épaule des pots, sont composés de chevrons imbriqués. La peinture employée est très foncée, d'un brun sombre presque noir. L'épaule de ces pots est moins allongée que celle des vases du groupe M.8.a. Leur col est, en outre, plus développé, tant en largeur qu'en hauteur. Une lèvre aplatie le

⁹⁹ Ce numéro correspond à la section du catalogue consacré à ces vases.

borde. Ces caractéristiques nous portent à considérer ces vases en dehors de la catégorie M.8.a, en dépit de la similitude globale de forme, d'échelle et de décor.

M.8.d. Un raisonnement comparable nous pousse également à isoler quatre vases (cat. 358 à 361) à fond rond et à décor de hachures. Leur forme se singularise par une épaule horizontale et une panse hémisphérique, jointe par une carène prononcée. Le col est étroit et la lèvre, évasée. La carène est soulignée de quelques lignes fines, de même que la base du col. Le registre de l'épaule est constitué de groupes de hachures transversales, conférant un effet dynamique au décor.

M.8.e. Les vases triples (cat. 362 à 366) forment une dernière catégorie qui, bien que régulièrement illustrée au sujet du « second style », ne représente que quatre pièces. Chacun des trois contenants s'assimile au type des pots carénés à décor de triangles. Ils sont joints entre eux par un élément d'argile modelé, plat et triangulaire.

D. *Vases monochromes exogènes*

I.D.2. Vases dits « Susianische Sub-Djemdet Nasr »

Ce groupe (cat. 367 à 370) rassemble des jarres hautes d'une vingtaine de centimètres, à carène douce et panse convexe, reposant sur une base annulaire large. Le col est court et une lèvre légèrement évasée borde une large embouchure. La partie supérieure de l'épaule est délimitée par un cordon plastique, auquel sont parfois fixés trois ou quatre tenons. Le décor est aisément reconnaissable, associant des triangles constitués de deux nappes de hachures entrecroisées et des oiseaux de profil, peints en plein. Le col et la lèvre sont recouverts de peinture et la carène est marquée d'une large bande.

L'appellation « Susianische Sub-Djemdet Nasr » avait été créée par Nagel¹⁰⁰ pour désigner un groupe plus large de vases à peinture monochrome, héritant de la tradition Djemdet Nasr – à laquelle ils auraient emprunté les tenons perforés – et annonçant les pièces du style classique de Suse II, par le profil adouci de la carène et la présence d'une base distincte de la panse. L'examen des vases de ce groupe nous pousse à remettre en question sa cohérence. Si les jarres à décor de triangles,

¹⁰⁰ Nagel 1964, p. 13 et T. 26-6 à 26-11

oiseaux, hachures et lignes ondulées mêlées constituent bien une catégorie spécifique, la bouteille et le pot caréné que Nagel, suivant Le Breton, leur adjoint, ne nous paraissent pas issus de la même tradition céramique.

I.D.1. Jarres du style Godin III :5

Quatre jarres monochromes (cat. 371 à 374) peuvent être attribuées au style dit de Godin III :5¹⁰¹. De forme globulaire, à carène peu marquée et épaule légèrement concave, elles reposent directement sur le fond de la panse. Leur hauteur est comprise entre vingt-cinq et trente centimètres, le diamètre maximal étant presque équivalent. Le décor est appliqué uniquement en partie supérieure du vase et se distingue d'abord par l'encadrement du registre de l'épaule par deux bandes, chacune constituée d'une ligne ondulée entre deux lignes droites¹⁰². Le registre est composé de deux motifs, répétés en alternance : oiseaux, triangles formés de chevrons imbriqués ou encore palmes ou « dents de requin ». Les vases Sb 2841 (cat. 372) et AS 13939 (cat. 371) sont particulièrement proches des exemplaires mis au jour à Godin et sont vraisemblablement des importations. Henrickson considère d'ailleurs que les jarres peintes de Godin avaient une destination utilitaire, liées au stockage¹⁰³. Il est donc envisageable qu'elles aient été employées comme contenants pour faire transiter des marchandises. Les liens entre les productions céramiques de Godin et de Suse paraissent par ailleurs très étroits¹⁰⁴ et, quel que soit le sens dans lequel l'influence s'est exercée, il est vraisemblable que des vases aient voyagé d'une région à l'autre.

E. Remarques à l'issue du classement

Le classement, comme nous le précisons plus haut, est un outil au service d'une visée plus générale : donner à voir et à comprendre ce qu'est la céramique peinte de Suse au troisième millénaire. Caractériser ces productions s'avère plus

¹⁰¹ Les vases dit du « second style » sont plus fréquemment comparés au style Godin III :6, dont ils sont partiellement contemporains mais les quatre jarres considérées ici se rattachent davantage à la phase suivante. Pour plus de détails, se référer à la section III.B.1 de la troisième partie.

¹⁰² Voir la description des jarres découvertes à Godin III :5 dans Henrickson 2011, p. 251

¹⁰³ Henrickson 2011, p. 236

¹⁰⁴ Ce point est développé dans la section III.B.1 de la troisième partie.

complexe que les études antérieures ne le laissaient supposer. L'appellation « second style » recouvre en effet une diversité telle qu'il faut y voir, et chercher à y distinguer, plusieurs productions. La distinction la plus évidente s'opère entre vases polychromes et vases monochromes. Elle pourrait être arbitraire si elle ne se fondait que sur la couleur du décor mais elle coïncide également avec des formes de vases et des procédés décoratifs différents. Les vases polychromes représentent un ensemble très homogène, usant des mêmes compositions et des mêmes motifs. Le constat est plus complexe pour les vases monochromes, aux formes plus variées et dont l'ornementation se décline selon plusieurs modes – décor couvrant ou cantonné à la partie haute du vase, par exemple.

Une deuxième démarcation, plus délicate, s'effectue entre les vases endogènes et les vases exogènes. Elle s'appuie sur la connaissance que nous avons des productions voisines, qui ne peut être exhaustive, se fondant uniquement sur les fouilles publiées. Il s'agit cependant du prérequis essentiel à la caractérisation de la production susienne, qui a jusqu'alors manqué de précision en raison de la mauvaise définition du corpus. Cette démarcation doit par ailleurs permettre l'appréhension des échanges entre les styles céramiques, reflet des contacts ou des affinités culturelles entre Suse et les régions voisines. Il en sera plus particulièrement question dans la dernière partie de cette étude. Avant cela, il nous apparaît nécessaire de mettre en lumière les particularités des productions susiennes, telles qu'elles émergent du classement lui-même. Ainsi sera-t-il question du répertoire décoratif, puis des modes de composition propres à Suse. Nous étudierons en parallèle les vases polychromes et monochromes, n'excluant que les pièces rattachées à des styles exogènes. Cela permettra, dans un troisième temps, d'étudier les rapports entre production monochrome et production polychrome.

II. Caractéristiques du décor

L'étude de la céramique dite du « second style » sous l'angle de ses motifs était une des idées de Louis Le Breton¹⁰⁵ en 1947 mais il avait manqué de temps pour l'entreprendre. Approfondir la connaissance du répertoire décoratif de la céramique susienne nous conduira à envisager plus objectivement les ressemblances entre les groupes de vases précédemment décrits et, dans un deuxième temps, entre eux et les productions exogènes. D'autres aspects auraient pu être étudiés dans le même objectif, notamment les techniques de fabrication (mise en forme, peinture, cuisson). Le temps étant compté et nos compétences incomplètes, il a semblé préférable de nous consacrer au répertoire décoratif, considérant, à la suite de Le Breton, qu'il n'avait été que superficiellement étudié jusqu'à présent et méritait d'être décrit avec plus de précision.

Il s'agira avant tout de définir les motifs employés et les conventions de représentation suivies, en s'attachant à identifier les vases sur lesquels ces motifs apparaissent. La question du sens même des motifs – à laquelle une véritable étude iconographique devrait, si ce n'est répondre, au moins partiellement se consacrer – demeurera à la marge de notre réflexion, étant d'une complexité bien supérieure. L'étude du répertoire décoratif requiert toutefois de définir ce qu'est un motif et de tenter d'appréhender ce que l'acte de l'utiliser représente pour le fabricant et, au-delà, pour le destinataire du vase.

Le terme « motif » sera ici entendu selon la définition des arts décoratifs, à savoir en tant que « sujet ornemental ou figuratif formant en lui-même un tout¹⁰⁶ ». La détermination du « tout » est le seul élément laissant place à la subjectivité mais, si elle peut être problématique à l'étude d'un unique vase, elle ne pose pas de grande difficulté dans le cas d'un vaste corpus, dans lequel les limites et l'indépendance d'une forme apparaissent à mesure de sa récurrence.

¹⁰⁵ « *Les proportions assignées à ce travail m'interdiront de faire plus qu'effleurer au passage un sujet qui n'est pas moins intéressant, celui du répertoire décoratif, interprété dans son contenu ou analysé dans ses modes de stylisation.* », Le Breton, 1947, p. 5

¹⁰⁶ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consultée en ligne le 30 mai 2019 : <https://www.cnrtl.fr/definition/motif>

Les études du début du XX^e siècle, celles de Pottier en particulier, voient dans les motifs du « second style » un déclin de la valeur symbolique du décor des vases. Plus pittoresques et plus proches de la nature, composant de supposées « scènes complexes », les motifs seraient devenus proprement décoratifs, c'est-à-dire plaisants à l'œil. Le problème est plus fondamental qu'il n'y paraît car en dépend la nature de la proximité entre les vases portant les mêmes décors. En imaginant que l'objectif ait été de créer de « belles pièces », les motifs et les compositions seraient assimilables à des styles d'atelier, voire à des modes dénotant une période. En revanche, si les motifs sont porteurs d'un poids symbolique, leur utilisation pourrait s'être perpétuée beaucoup plus longtemps et des productions très différentes pourraient avoir coexisté, se rattachant à des usages diversifiés. Sur ce point, nous en sommes réduits aux hypothèses. Notons cependant que le III^e millénaire av. J.-C. est généralement considéré comme un point de bascule pour la céramique peinte, passant d'un statut vraisemblablement central dans l'expression artistique et symbolique des populations à une place de second rang, à laquelle elle est reléguée d'une part par des productions plus monumentales, d'autre part par le développement de l'écriture. La céramique du second style est d'ailleurs associée aux derniers feux de la tradition peinte.

Sans certitude sur le statut des motifs, il demeure cependant possible d'analyser la place physique de chacun et d'essayer d'en déduire le degré de parenté entre les types de vases, en demeurant conscient que la forme elle-même influe sur le choix des motifs. Chaque motif a été étudié selon plusieurs critères : le nombre d'occurrences, les codes de sa représentation et les variantes s'en détachant, le ou les types de vases sur lesquels il est régulièrement apposé et la ou les parties du vase servant alors de support. L'emploi du motif seul ou en groupe pourra également constituer un critère. Les associations de motifs constitueront la partie finale de cette analyse.

Le répertoire décoratif¹⁰⁷ a été progressivement délimité au cours de l'examen des vases, l'exercice de description nécessitant de nommer les formes élémentaires composant le décor. L'identification des motifs figuratifs est naturellement plus aisée et les variations de représentation y sont plus sensibles. L'appréhension des motifs

¹⁰⁷ Pour une vision synthétique du répertoire décoratif, voir les planches XXIV à XXVI, Annexe IV.

géométriques¹⁰⁸ est complexe car le risque est grand de mêler des motifs différents ou au contraire, de séparer des formes se rattachant au même motif. Cela est d'autant plus dommageable que la majorité des motifs sont géométriques et que de nombreuses compositions demeurent donc « non figuratives » : l'étude de la majorité du corpus serait donc mise à mal. L'analyse du répertoire décoratif touchera d'abord aux motifs figuratifs avant de développer le cas des motifs géométriques. Cela permettra de proposer quelques parallèles entre ces deux catégories, moins opposées que les termes ne le laissent supposer. L'étude du répertoire décoratif est naturellement plus riche sur des vases complets que sur des fragments mais de nombreux tessons¹⁰⁹ ont aussi été pris en compte, afin de mieux appréhender les modalités de représentation et les variations autour des motifs identifiés à partir des pièces entières.

A. *Les motifs figuratifs : un répertoire « naturaliste » ?*

Les motifs figuratifs du second style sont d'une part des représentations animalières, principalement des caprins et des oiseaux, d'autre part des végétaux. Ils sont souvent associés, composant peut-être des scènes, ce qui a fait dire du second style qu'il était « naturaliste ». S'il est vrai qu'il évoque un environnement naturel, nous verrons qu'il n'est pas à l'image du contexte écologique de Suse et que les modes de représentation sont bien éloignés d'un quelconque réalisme.

¹⁰⁸ Sont compris dans les « motifs géométriques » ceux qui n'ont pas pu être reconnus comme figuratifs, cela ne signifiant pas qu'ils ne l'aient pas été.

¹⁰⁹ Les tessons sont présentés dans la partie 3 de l'Annexe IV, pl. XXVII à XL.

II.A.1. Motif 1 : le caprin

Les représentations de caprins (pl. XXVIII à XXX) comptent parmi les motifs les plus remarquables¹¹⁰ du répertoire susien au III^e millénaire av. J.-C., bien qu'elles soient en réalité très rares. Dix vases complets¹¹¹ portent ce motif, seul ou figuré à plusieurs reprises. Le terme « caprin » a été choisi pour son caractère englobant, permettant de considérer tout à la fois les chèvres, les moutons et les chamois. Le mode de représentation rendrait en effet hasardeuse toute tentative d'assimilation plus précise, nécessitant par ailleurs une connaissance approfondie de la faune susienne du III^e millénaire. Les caprins se distinguent en revanche assez clairement des autres quadrupèdes par les caractéristiques de représentation de leur tête. Celle-ci est petite, dotée d'un museau fin, qui n'est parfois qu'esquissé, et d'un grand œil, dont la sclérotique apparaît en réserve. Les cornes surtout permettent de les reconnaître : longues et recourbées vers l'arrière, elles suivent tantôt une courbe simple, tantôt une courbe suivie d'une contre-courbe. Un exemple de cornes torsadées peut aussi être mentionné. La plupart des caprins représentés sont aussi pourvus d'une « barbiche », figurée par une superposition de chevrons. La représentation du corps se caractérise par le contraste entre des pattes très fines, dont l'extrémité n'est parfois qu'ébauchée et un tronc massif, en particulier l'arrière-train, très protubérant. La queue est souvent évoquée par un trait de pinceau dessinant une virgule dressée.

Deux types de représentation caprine gagnent toutefois à être distingués : l'animal peut être statique (pl. XXVIII-fig.1 à 3) ou mobile (pl. XXVIII-fig. 8 à 11), ce qui influe sur les modalités de figuration. Lorsqu'il est statique, le caprin est peint de profil, regardant droit devant lui. Le corps est alors particulièrement massif et les jambes affectent une forme pseudo-triangulaire. La tête paraît minuscule en rapport avec le reste du corps, généralement rempli d'une alternance de hachures et de triangles pleins. Le caprin en attitude dynamique est figuré tournant la tête pour regarder derrière lui ou au contraire la baissant vers le sol. L'arrière-train peut être posé au sol et les pattes avant redressées, produisant l'impression que l'animal se relève. Le corps est le plus souvent couvert d'un quadrillage.

¹¹⁰ Ce biais n'est pas réservé au motif du caprin : les motifs figuratifs en général retiennent davantage l'attention, par la possibilité même de les identifier et donc de percevoir les caractéristiques particulières de la représentation.

¹¹¹ Sont considérés comme « complets » les vases dont l'intégralité du profil est connue. Deux vases attribuables au style de Moussian (cat. 130 et 131) portent également le motif du caprin.

Le motif du caprin est employé sur de grandes jarres, monochromes ou polychromes, ainsi que sur une jarre polychrome de moyen format et sur deux bouteilles monochromes. Son utilisation sur de grands vases est naturelle, puisqu'il s'agit d'un motif de grande taille, souvent impliqué dans des « tableaux » complexes. Le caprin apparaît systématiquement en partie supérieure du vase, où le décor est généralement plus fourni. Le motif peut apparaître isolé, notamment dans un cadre rectangulaire peint sur l'épaule, ou en groupe de deux ou trois animaux, n'allant cependant pas jusqu'à composer une véritable frise. Il semble en revanche fréquemment être mis en relation avec d'autres motifs figuratifs, en particulier les oiseaux (pl. XXVII) et les végétaux. Le thème de l'oiseau aux ailes éployées, tenant dans ses serres deux caprins, n'est illustré que sur un seul vase. Il est en revanche courant de trouver un oiseau de profil perché sur l'échine des caprins.

II.A.2. Motif 2 : l'oiseau de profil

Les figurations aviaires sont très nombreuses et il est probable que différentes espèces aient été peintes mais les modalités de la représentation rendent hypothétiques les distinctions de ce type. En revanche, deux attitudes peuvent être observées et seront donc considérées comme deux motifs particuliers : l'oiseau de profil (pl. XXXI et XXXII) et l'oiseau aux ailes éployées (pl. XXXIII). L'oiseau de profil est, des deux motifs, le plus employé : il a été observé sur vingt-neuf vases complets. Le profil des volatiles évoque souvent celui d'un canard : la tête est petite, occupée par un grand œil réservé sur le fond, et achevée par un bec fin et pointu. Le cou, long et mince, est implanté à la base d'un corps en amande, pointant vers le haut. L'animal est parfois doté de pattes mais cela n'est pas systématique, renforçant l'impression qu'il s'agit d'oiseaux aquatiques. Quelques oiseaux peuvent aussi être identifiés plus précisément comme des échassiers, en raison de la longueur de leurs pattes. Le motif est peint sans distinction entre contour et remplissage, d'une manière qui paraît jouer de l'alternance des pleins et des déliés.

Un type (pl. XXXII-fig. 1 à 4) d'oiseau de profil, spécifique aux vases polychromes, doit être mentionné : doté d'une petite tête, l'œil toujours en réserve, il se distingue par un bec recourbé tombant. Le cou est plus court que sur le type général et le corps, presque globulaire, ne s'affine qu'à l'extrémité postérieure. Un quadrillage

rouge et noir constitue le remplissage du corps. Quelques traits dressés sur le dessus du corps ou dans le prolongement de la queue complètent parfois cette représentation (pl. XXIV-fig.2b). Qualifiés « d'outardes » dans les premières publications, ces oiseaux sont fréquemment aux prises avec les oiseaux aux ailes éployées, qui les dominent. Ce rôle particulier et les caractères spécifiques de leur figuration incitent à y voir un type distinct.

Certains oiseaux, au cou court et à la tête dépourvue de détails, semblent représentés avec les plumes de la queue ou des ailes déployées. Des traits parallèles (pl. XXXI-fig. 1 et 5 à 8) sont peints derrière l'oiseau, évoquant peut-être un mouvement. La frise d'épaule d'un des vases juxtapose des oiseaux dans cette posture, le léger décalage entre eux ayant pour effet d'animer la représentation.

Quelques vases posent aussi la question de la limite entre registre figuratif et registre géométrique : une frise de motifs en forme de V, jouant sur le plein et le délié de l'outil de peinture, borde leur lèvre. Des exemples de représentation intermédiaire pourraient indiquer le glissement du motif bien reconnaissable de l'oiseau de profil à ce schéma du motif, multiplié de manière décorative autour du vase. L'opposition entre figuratif et géométrique (ou « non-figuratif ») s'avérant inopérante dans plus d'un cas, nous tenterons autant que possible de les mettre en parallèle.

Le motif de l'oiseau de profil est employé sur des vases très divers mais presque exclusivement monochromes. Il apparaît ainsi sur six grandes jarres monochromes, sept bouteilles, quatre pots carénés, deux gobelets, deux vases à bec et un vase triple. L'oiseau de profil ne se rencontre, en dehors des vases monochromes, que sur cinq grandes jarres polychromes et un vase percé. Cependant, c'est alors la variante de l'oiseau quadrillé au corps dodu qui est employé.

Quant à l'emplacement du motif sur les vases, il varie davantage que celui du caprin : s'il est employé en partie haute sur les pièces dont le décor figuré se concentre sur l'épaule, il peut, dans le cas des vases à décor couvrant, être appliqué sur la moitié inférieure de la panse. L'oiseau de profil est rarement un motif isolé : il est fréquemment multiplié en frise pour former un registre complet autour du vase, les oiseaux alternant parfois avec des motifs géométriques. Il peut aussi être juxtaposé à d'autres motifs figuratifs, constituant une « scène complexe », généralement enclose dans un cadre rectangulaire ou trapézoïdal. L'association entre les trois motifs

« caprin », « oiseau de profil » et « végétal » est courante. L'oiseau de profil peut enfin occuper l'angle d'un cadre accueillant un motif de grandes dimensions – en général un caprin –, jouant peut-être un rôle de remplissage.

II.A.3. Motif 3 : l'oiseau aux ailes éployées

L'oiseau aux ailes éployées est un thème bien moins fréquent que celui de l'oiseau de profil : seuls dix vases complets l'illustrent¹¹². Le motif s'identifie à ses deux grandes ailes, déployées symétriquement selon un axe vertical, qui est parfois matérialisé par l'abdomen, d'une forme plus ou moins circulaire ou oblongue. Les ailes sont ordinairement allongées, formant une courbe descendante simple mais leur pointe peut aussi se redresser, suivant une élégante contre-courbe. La tête est tournée de profil, mettant en lumière le crochet formé par le bec, évoquant celui d'un rapace. Comme sur les autres représentations animalières, l'œil est circulaire, composé d'une sclérotique laissée en réserve et d'une pupille peinte. La partie supérieure des pattes est musculeuse, tandis que les tarse se redressent, les serres largement ouvertes. La queue affecte une forme triangulaire. A l'intérieur des lignes de contour, le remplissage peut être uniforme mais varie généralement d'un membre à l'autre : les ailes reçoivent alors le décor le plus complexe, souvent des triangles pleins tête-bêche, reliés par des hachures.

Les variations à partir de ce modèle tiennent essentiellement à la forme des ailes : très longues et simplement incurvées vers le bas sur les vases polychromes, elles bénéficient de proportions plus équilibrées sur les vases monochromes. Seul l'oiseau du vase Sb 23605 (cat. 1) se singularise véritablement, par une frontalité totale : sa tête étant représentée de face, il est tentant d'y voir un aigle léontocéphale.

Le motif de l'oiseau aux ailes éployées est réservé aux vases de très grand format, qu'ils soient polychromes ou monochromes. Il prend place sur l'épaule, au centre d'une composition souvent délimitée par un cadre rectangulaire ou trapézoïdal. A une exception près, il s'agit toujours d'une représentation individuelle au sein de la scène, celle-ci pouvant être répliquée à deux ou trois reprises sur l'épaule du vase. L'oiseau aux ailes éployées maintient sous ses serres des oiseaux dodus – dans le

¹¹² Voir aussi les tessons présentant ce motif, planche XXXIII, Annexe IV.

cas des jarres polychromes – et plus rarement, des caprins. Outre ces animaux, des triangles hachurés ou constitués de chevrons apparaissent fréquemment sous ses ailes. Le corps de l’oiseau structure l’ensemble de la scène, voire du registre. Un fragment de jarre à décor monochrome est ainsi orné d’un registre continu d’oiseaux dont les ailes sont partagées et comme mutualisées entre deux abdomens. Sur le plan formel, cette anomalie évoque un schéma décoratif fréquent, caractérisé par de grands arcs de cercle, qui scandent l’épaule des vases à bec ou des pots carénés monochromes. Le rapprochement entre les deux compositions est peut-être fortuit mais il est possible qu’il ait été perçu par les décorateurs de vases.

II.A.4. Motif 4 : la palme

Plus que pour les motifs précédents, l’identification des formes végétales se heurte à la parenté qu’elles entretiennent avec des formes géométriques. Seules trois formes, qui nous ont paru assimilables avec certitude à un motif végétal de type palme, ont donc été comptabilisées. La première est une palme oblique (pl. XXXIV-fig. 1 à 3) à frange unilatérale, paraissant courbée sous le poids des feuilles. Elle représentée sur six vases complets. Le deuxième type de palme (pl. XXXIV-fig. 4 à 6) est formé d’une superposition verticale de chevrons, dont l’orientation – pointe vers le haut ou vers le bas – varie selon les vases. La palme en chevrons est illustrée par sept vases complets. Il existe, enfin, une composition plus complexe (pl. XXXIV-fig.11), associant deux groupes de palmes, de part et d’autre d’un rectangle hachuré ou quadrillé. Cette variante est figurée sur trois vases et plusieurs fragments l’attestent. Peut-être ne s’agit-il pas seulement d’un motif végétal développé : la largeur du rectangle central peut évoquer une porte, nous aurions alors affaire à la représentation d’un édicule en palmes. Deux tessons portent également des « bouquets », associations de palmes et de formes oblongues réunies en éventail.

Si la proximité avec le registre géométrique est une difficulté dans la détermination du motif végétal, elle semble bien avoir fait l’objet d’un jeu de la part des décorateurs. Ainsi la palme recourbée est-elle très semblable aux triangles remplis de hachures obliques et la palme en chevrons évoque-t-elle les triangles chevrons. Les palmes de ce type recouvrent parfois toute l’épaule du vase, créant un effet rythmique qui dissout le motif lui-même. Le registre d’épaule d’une des jarres moyennes porte

d'ailleurs en alternance des triangles faits de chevrons, pointe vers le haut, et des palmes en chevrons, pointe vers le bas. La juxtaposition de ces motifs relève probablement d'un jeu visuel conscient.

Le motif de la palme est représenté sur tous les types de vases, quel que soit leur format. Il est néanmoins particulièrement présent sur les bouteilles monochromes : sept bouteilles en sont porteuses. Les palmes, comme l'ensemble des motifs figuratifs, sont peu présentes sur les vases polychromes.

Le motif végétal apparaît toujours en partie supérieure du vase. La palme courbée est peinte isolément ou dédoublée en symétrique, tandis que la palme en chevrons est répétée sur un même registre et acquiert une fonction structurante. Il en est de même pour la composition complexe de palmes, ce qui explique peut-être leur présence en partie supérieure des vases, où le besoin de structure du décor est plus important.

Quant aux associations récurrentes avec d'autres motifs, les oiseaux et les caprins peuvent être mentionnés mais un autre élément retient l'attention : les palmes, surtout la palme courbée, sont souvent abordées par une ou plusieurs lignes ondulées. Nous nous contenterons ici de rappeler l'hypothèse de Pierre Toscanne¹¹³, qui interprétait cette combinaison comme celle de la palme et du serpent. Cette théorie, reposant sur des parallèles avec les époques récentes et s'inspirant des textes bibliques, est naturellement très incertaine. Elle attire cependant l'attention sur une réalité, si l'on s'en tient à la description : le motif de la palme est bien abordé par une ligne ondulée, s'introduisant entre les feuilles ou placée sur la tige, sur cinq vases complets et un tesson.

II.A.5. Motif 5 : le poisson

En 1912, dans le volume XIII des *Mémoires de la Délégation en Perse*, Edmond Pottier présentait « l'apparition » du poisson¹¹⁴ comme une preuve de la diversification du répertoire animalier, distinguant le second style du premier. Le motif du poisson sur la céramique susienne du III^e millénaire est pourtant très rare : présent sur quatre

¹¹³ MDP XII, 1911, p. 153 – 228

¹¹⁴ MDP XIII, 1912, p. 48

vases complets, il a aussi été identifié sur huit tessons (pl. XXXV). Le corps affecte la forme d'une amande, une de ses extrémités étant réservée à la tête, délimitée par quelques arcs de cercle concentriques. Les deux lignes de contours se croisent pour former la nageoire caudale, qui peut être étoffée de quelques traits en éventail. Quatre nageoires latérales complètent parfois la représentation. Le corps est rempli de hachures, d'un quadrillage ou de triangles pleins tête-bêche, dont les côtés sont joints par des hachures parallèles. Quelques poissons sont divisés dans la longueur par une ligne d'arête.

Les indices d'une simplification géométrique sont visibles sur le vase Sb 13828 (cat. 247) : les poissons se réduisent à une amande hachurée, prolongée par le triangle de la queue. Les représentations de poisson sont cependant trop rares pour établir des parallèles plus systématiques avec des formes géométriques.

Le motif du poisson a été relevé sur trois grandes jarres et un petit vase globulaire, tous quatre monochromes. Un des tessons représentant un poisson est polychrome mais comme la plupart des motifs figuratifs, le poisson est principalement associé à la production monochrome. Malgré la taille insignifiante de l'échantillon de vases, il semble que le positionnement du motif varie, apparaissant sur l'épaule de deux vases et en partie inférieure des deux autres. Il est, dans le premier cas, un motif isolé, mis en valeur par un encadrement rectangulaire. Appliqué dans la partie inférieure du vase, le motif est à l'inverse démultiplié en frise. Deux motifs géométriques sont régulièrement employés dans l'environnement immédiat du poisson : l'amande et le cercle ponctué.

II.A.6. Motifs figuratifs rares

Certaines représentations ne peuvent être identifiées à aucun des motifs figuratifs qui viennent d'être présentés. Une grande jarre polychrome (Sb 372 – cat. 18) fragmentaire porte, sur l'épaule, deux figurations de bovins. La tête surtout est caractéristique : sous les deux cornes courtes, courbées l'une vers l'autre, le front bombé mène à un mufler proéminent. L'œil est réservé sur le fond noir de la tête, avec une pupille peinte en rouge. La silhouette de l'animal est marquée par la bosse grasseuse qui surmonte les épaules. Le reste du corps est presque rectangulaire,

supporté par quatre pattes atrophiées, formées d'un petit triangle noir et d'un trait rouge. La queue est constituée d'un trait noir, parallèle à l'arrière-train. La ligne de contour est noire, contrastant avec le remplissage de peinture rouge et de hachures obliques noires. Il n'existe pas d'autre représentation assurément bovine mais la comparaison avec ce vase permet de proposer cette identification pour cinq tessons (pl. XXX-fig. 7 à 10 et 12).

Le quadrupède du vase Sb 23610 (cat. 5) se distingue par la finesse de son corps, le repli vers l'intérieur des pattes postérieures, la queue fine et longue se terminant en fourche. Ces éléments nous pousseraient à y reconnaître un équidé mais la tête, bien qu'allongée, semble trop massive.

Au-delà de l'identification précise de toutes les espèces représentées, ces exemples plus rares témoignent de la recherche des artisans susiens. Elle s'exprime principalement sur de grands vases, où l'espace disponible permet un développement supplémentaire du répertoire. Les compositions associent souvent plusieurs motifs, qui semblent en relation les uns avec les autres. La figuration humaine, en revanche, demeure extrêmement rare, se limitant à un vase complet (Sb 2840 – cat. 21) et sept tessons (pl. XXVI-fig. 1 à 5).

B. Les motifs géométriques rectilignes

Les motifs géométriques composent la majeure partie des décors. Généralement moins remarqués et commentés que les sujets figuratifs, ils sont omniprésents et constituent donc de bons éléments de caractérisation des vases.

II.B.1. Motif 6 : le triangle

Le triangle constitue le motif le plus répandu du répertoire. En dépit de son apparente simplicité, il s'agit aussi d'un des plus variés, ce qui ne facilite pas son appréhension. La définition même de ce motif est complexe : comment discriminer, par exemple, une frise de triangles d'une ligne brisée ? L'étude de ce motif se subdivisera donc en sept types, identifiables à leur remplissage : le triangle plein, le triangle quadrillé, le triangle chevronné, le triangle plein encadré de hachures

parallèles aux côtés, la ligne de triangles et les triangles opposés par paires, formant un motif dit « en papillon » ou « en sablier ».

Les triangles pleins les plus simples sont relativement rares : ils n'ont été recensés que sur onze vases, principalement de petites ou moyennes dimensions. Ils sont présents sur trois pots ouverts, deux petits vases carénés à décor couvrant et deux petits vases globulaires. Peints en rouge, ils sont souvent associés à d'autres formes géométriques et en particulier à des hachures et à des triangles à remplissage quadrillé. Sur l'unique jarre moyenne porteuse de ce motif, les deux groupes de trois triangles pleins structurent le décor de l'épaule, délimitant deux zones à l'ornementation plus complexe. Le triangle plein ne semble ni caractéristique d'un type de vase ni central dans une composition spécifique.

Les triangles quadrillés (pl. XXV-fig. 6a) sont en revanche très représentés : 45 vases en sont dotés, parmi lesquels treize petits vases carénés à décor polychrome, dix grandes jarres polychromes et cinq jarres polychromes moyennes. La plupart des triangles quadrillés sont polychromes, résultant du croisement de hachures obliques noires et de hachures obliques rouges. Ils se trouvent presque exclusivement en partie supérieure des vases mais occupent une place différente selon la taille du support. Les petits pots carénés à décor de triangles hachurés polychromes constituent un type bien identifiable, généralement considéré antérieur au second style. Louis Le Breton les classe ainsi en Suse Da, qu'il situe au début du Dynastique Archaïque I, tandis que Wolfram Nagel les associe à la « frühe Aliabad Keramik ». Le grand nombre de ces petits vases rend l'hypothèse de Nagel fragile, les grandes pièces de ce style étant très peu illustrées à Suse. Par ailleurs, les nombreuses occurrences du triangle quadrillé polychrome sur des vases dont l'appartenance au second style n'est pas discutée – les grandes jarres à panse rouge, notamment – doivent nous inciter à questionner les datations antérieures. Sur les grands vases, les triangles quadrillés jouent un rôle secondaire mais régulier : ils apparaissent sous les figures principales du registre de l'épaule ou, plus rarement, les encadrent. Leur fonction pourrait être de remplir les espaces vierges mais le positionnement presque systématique sous les ailes des oiseaux de proie suggère aussi une dimension symbolique ou représentative, peut-être liée à l'évocation du paysage. Sur les jarres moyennes et les pots à panse rouge, les triangles quadrillés prennent part à des compositions entièrement géométriques, le plus souvent sur un seul registre. Trois jarres comportent un décor

constitué de deux rangées de triangles, à demi emboîtées l'une dans l'autre, mettant à profit les jeux rythmiques permis par le motif triangulaire.

Le triangle chevronné (pl. XXV-fig. 6b) est formé de chevrons croissants superposés et se place donc à la frontière entre forme et ligne. Son utilisation est courante puisque trente-trois vases de tous les types en sont ornés. Il est plus particulièrement employé sur les bouteilles globulaires (six occurrences), les petits vases carénés à décor géométrique (six occurrences) et les pots ouverts (quatre occurrences). Il est placé sur l'épaule de ces vases, répété de manière à composer une frise ou peint en alternance avec un autre motif – groupe de hachures obliques, groupe de lignes ondulées à la verticale, amande, palme, oiseau de profil. Les petits pots carénés présentent un décor récurrent : la lèvre et le col sont marqués d'une ligne, trois triangles chevronnés décorent l'épaule et une ligne est peinte au niveau de la carène. La peinture est monochrome, d'une teinte très sombre, presque noire. Ces points communs suggèrent l'existence d'un type de petits vases carénés, identifiable au motif du triangle chevronné.

Le triangle plein encadré de hachures parallèles aux côtés (pl. XXV-fig. 6c) est également un motif monochrome. Des trente-et-un vases comportant ce motif, neuf sont des petits vases carénés à décor monochrome, quatre, des pots carénés à décor géométrique et trois, des grandes jarres monochromes. Sur les petits vases, la place de ce motif n'est pas différente de celle du triangle chevronné : répété à trois ou quatre reprises, il décore le registre de l'épaule. La teinte de la peinture est en revanche plus variée, oscillant du brun-rouge au noir, ce qui confère une homogénéité moindre à cet ensemble de petits vases. Les grandes jarres à dents de requin usent du triangle plein encadré de hachures comme les grandes jarres à panse rouge du triangle hachuré : positionné sous les grandes figures de l'épaule, il complète les espaces libres.

La ligne de triangle (pl. XXV-fig. 6d) est une des variantes les plus identifiables du triangle : les triangles rouges sont peints le long d'une ligne horizontale noire, la pointe tantôt dirigée vers le haut, tantôt vers le bas. Il est aussi possible de lire le motif comme une ligne horizontale sur laquelle aurait été appliquée une grande ligne brisée, les triangles formés par l'intersection de ces deux lignes étant peints. Treize vases portent ce décor, parmi lesquels trois grandes jarres polychromes, cinq jarres polychromes moyennes et deux vases percés. Il s'agit donc d'un motif associé préférentiellement aux vases polychromes de grandes ou moyennes dimensions. La

ligne de triangle compose un petit registre sur l'épaule des grandes jarres à décor géométrique et forme le registre unique des jarres moyennes et des vases percés.

Les triangles opposés par paire (pl. XXV-fig. 6e) sont représentés sur vingt-cinq vases du corpus. Ce motif comporte lui-même deux variantes : les triangles opposés en paire peuvent être juxtaposés, ils forment alors un « papillon », ou superposés, ils constituent alors un « sablier ». La forme la plus courante est celle des triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales. Le motif est alors utilisé en frise, notamment sur les grandes jarres polychromes (neuf occurrences), les jarres polychromes moyennes (trois occurrences) et les vases percés (quatre occurrences). Dans le premier cas, la frise est ordinairement positionnée dans un espace réduit, compris entre le col et le cordon plastique qui délimite le haut de l'épaule. Sur les vases de dimensions moyennes – jarres moyennes et vases percés – la frise occupe entièrement le registre de l'épaule. Associé par Nagel à la « proto-Susa II Keramik » - reconsidérée depuis comme le « style de Moussian » - ce motif ne paraît pas lui être réservé car les grandes jarres présentées ici sont dépourvues des autres caractéristiques de ce style. Deux cas¹¹⁵ sont cependant problématiques : comportant une frise de triangles opposés en papillon et de hachures sous la carène, ils sont dotés d'un décor entièrement géométrique sur l'épaule. L'absence de motif figuratif rend difficile la distinction entre le style de Moussian et la production susienne. La peinture rouge du bas de la panse permet de proposer un rattachement au second style de Suse mais le doute mérite de subsister.

L'omniprésence des motifs triangulaires les rend incontournables dans toute étude du décor des vases mais discriminer les formes qui doivent l'être afin que l'analyse demeure pertinente est une tâche délicate. Nous avons tenté de subdiviser le motif du triangle en des formes reconnaissables, potentiellement perçues comme telles au moment de leur création, mais les catégories ainsi formées relèvent inéluctablement de l'hypothèse. Par ailleurs, chacune de ces formes demeure très simple et peut donc difficilement passer pour typique : le cas des triangles quadrillés l'illustre bien. Seule la convergence d'une forme particulière de vase, d'un motif spécifique et d'une technique de peinture permet d'assurer la similarité de certains

¹¹⁵ Sb 23601 (cat. 20) et Sb 14615 (cat. 22)

vases. En revanche, les rapprochements entre groupes de vases qui seraient fondés sur l'utilisation commune d'un motif triangulaire doivent demeurer conjecturaux.

II.B.2. Motif 7 : l'hexagramme

L'hexagramme¹¹⁶ (pl. XXV-fig. 7) est un motif géométrique complexe, formé de lignes entrecroisées, qui définissent deux quadrilatères et quatre triangles. Les lignes sont peintes en noir et le remplissage des formes, en rouge, à l'exception de deux exemplaires monochromes bruns, malheureusement fragmentaires. L'hexagramme est représenté sur cinq grandes jarres polychromes et a également été relevé sur plusieurs tessons (pl. XXXVIII). La prédilection pour les grands vases et la place occupée par l'hexagramme, le plus souvent au centre de la composition principale de l'épaule, incitent à le considérer comme un motif signifiant. Sur une des grandes jarres polychromes, deux compositions à hexagramme alternent avec deux représentations de l'oiseau aux ailes éployées, conférant aux deux motifs une égale importance. Un tesson atteste cependant de sa représentation sur un vase de plus petites dimensions, probablement un pot ouvert. Quelques vases monochromes présentent un motif comparable, constitué d'un assemblage de polygones, mais il est alors démultiplié, sous forme de frise ou remplissant un cadre rectangulaire. Le lien entre ces deux décors n'est pas assuré car à l'inverse, l'hexagramme apparaît isolé sur l'épaule des grandes jarres polychromes.

II.B.3. Motif 8 : la croix

Comme pour le triangle, se pose pour la croix (pl. XXV-fig. 8) la question de la délimitation du motif : les deux lignes croisées, nécessaires à la définition d'une croix, ne composent pas systématiquement un motif à part entière. Nous n'avons donc pris en compte que les cas où la croix était intégrée dans un registre de décor, excluant les intersections des lignes de structure et les lignes croisées sous le fond des vases. La croix est en général constituée du croisement de deux groupes de deux ou trois segments mais elle peut aussi être composée de l'intersection de deux lignes simples.

¹¹⁶ Ce motif peut aussi être appelé « étoile », notamment dans Le Breton 1947.

Les vases porteurs de ce motif sont généralement monochromes : il s'agit notamment de petits vases carénés, de gobelets à lèvre évasée et deux bouteilles à forte carène et fond rond. La croix est préférentiellement employée sur des vases monochromes à décor simple, souvent de moyen ou de petit format. Elle forme le motif principal, si ce n'est unique, du registre de l'épaule, parfois associée à des triangles ou à des hachures. Il s'agit d'un décor rapide à réaliser et d'une grande efficacité rythmique mais la simplicité même de sa mise en œuvre interdit de le considérer comme un motif typique.

II.B.4. Motif 9 : le losange

Le motif du losange (pl. XXV-fig. 9a-c) inclut des figures géométriques à définition plus restreinte, notamment les rectangles et les carrés, dont l'utilisation est rarement différenciée. Trente-sept vases complets portent ce motif. Les losanges et carrés sont presque systématiquement représentés sur la pointe. Le remplissage varie principalement en fonction de la taille du motif : plein lorsque le losange est de petite dimension, en damier ou en losanges concentriques lorsqu'il se déploie à plus grande échelle. Cette caractéristique semble également dépendre du vase sur lequel le motif est appliqué. Le losange est fréquemment employé, tant sur les vases polychromes que sur les vases monochromes. Il apparaît ainsi sur douze grandes jarres polychromes et cinq jarres de moyen format. Il est également présent sur quatre grandes jarres monochromes, trois bouteilles globulaires et trois vases à bec à décor couvrant. Sur les vases polychromes, les losanges ou carrés sur la pointe sont pleins, de petite taille et forment une frise, qui est agencée soit en registre, soit en colonne, afin de structurer la composition de l'épaule. Sur les vases monochromes, le motif est généralement de taille plus importante et se trouve souvent isolé ou par groupe de deux. Il occupe le registre principal, qu'il soit, sur les grandes jarres, associé à d'autres motifs géométriques ou animaliers, ou, sur les bouteilles et les vases à bec, placé sur la frise d'épaule. Le losange est régulièrement associé au cercle ponctué dans les compositions monochromes.

II.B.4. Motif 10 : le damier

Seize vases complets sont ornés d'un ou plusieurs damiers, également illustré par de nombreux tessons. Le damier (pl. XXV-fig. 10a-b) constitue souvent le remplissage d'une forme mais il est suffisamment spécifique pour être envisagé en tant que motif. Composé d'un assemblage régulier d'éléments identiques simples – triangles ou carrés – sur une surface délimitée, il joue de l'alternance de couleur entre ces cases, tantôt peintes, tantôt réservées sur le fond clair du vase. La zone ainsi couverte peut être rectangulaire, plus rarement triangulaire ou losangique.

Ce motif est principalement utilisé sur les grands vases : parmi les seize vases recensés, six sont de grandes jarres polychromes, et trois, de grandes jarres monochromes. On compte également trois bouteilles globulaires monochromes, un pot ouvert monochrome et une jarre moyenne polychrome. Sur les vases polychromes, les lignes du damier sont tracées en noir, et les cases, peintes en rouge ou laissées vierges de peinture. Seule la jarre moyenne SH080992 (cat. 25) diverge de ce schéma : les droites du damier rectangulaires étant peintes en rouge, l'alternance noir-beige a été choisie pour les cases. La version monochrome est plus simple, les délimitations et la moitié des cases étant peintes en brun. L'emploi du motif est en revanche similaire : deux ou trois zones, triangulaires ou rectangulaires, scandent l'épaule des vases, définissant ainsi le cadre de motifs plus complexes.

C. Les motifs géométriques curvilignes

Les motifs géométriques curvilignes forment un dernier groupe de motifs, quantitativement moins illustré que le précédent mais aussi plus original.

II.C.1. Motif 11 : les « dents de requin »

Les dents de requin (pl. XXVI-fig. 11a-b) constituent le motif le plus représenté après le triangle : 71 vases en sont pourvus. La forme des dents de requin varie d'un vase à l'autre. Il s'agit le plus souvent d'une série de pseudo-triangles, dont deux côtés se courbent généralement vers la gauche. La courbure l'emporte parfois sur la forme triangulaire initiale, la « dent » affectant alors l'allure d'un croissant. Les variantes du motif intègrent donc un spectre allant du triangle à l'arc de cercle. Cette description

peut paraître bien large mais le motif est autant défini par sa forme que par son emploi. Il orne en effet très couramment la partie inférieure des vases monochromes, en guise d'ultime registre décoratif. Presque toutes les grandes jarres à décor monochrome en sont pourvues, de même que seize bouteilles globulaires, douze petites bouteilles, quatre vases à bec à décor couvrant et quatre petits pots carénés à décor complexe. A l'exception de deux grandes jarres polychromes (Sb 23604 – cat. 23 et Sb 14633 – cat. 24), il n'apparaît donc que sur des vases monochromes. Sur les petites pièces, les bases des dents de requin se joignent sous le fond, composant un grand motif rayonnant, qui est visible en retournant le vase. Il serait tentant de n'y voir qu'un élément récurrent de composition mais son intégration dans le registre d'épaule de plusieurs vases le désigne bien en tant que motif. Il apparaît en particulier sur onze pots ouverts et six vases à bec carénés. Les dents de requin y forment tantôt une frise continue, tantôt sont associées à d'autres formes géométriques, notamment des lignes ondulées, des hachures ou des « motifs en éventail ».

L'utilisation extensive de ce motif nous incite à le considérer comme un des éléments les plus représentatifs de la production monochrome de Suse.

II.C.2. Motif 12 : l'éventail

Le motif que nous appellerons ici « éventail » (pl. XXVI-fig. 12a-c) affecte parfois un aspect végétal, qui avait poussé Louis Le Breton à le qualifier de « touffe d'herbe ». Le terme plus neutre d'éventail permettra d'englober des formes éloignées du végétal, qui justifient aussi la présentation de ce motif en dehors des sujets figuratifs. Il est composé de plusieurs traits, généralement épais, partant d'un même point et formant donc un éventail. Les traits sont parfois agencés le long d'une ligne plus forte mais conservent une disposition rayonnante. L'épaisseur des franges, en variant, suggère des identifications changeantes : tantôt la dénomination de « touffe d'herbe » semble adéquate, tantôt une main humaine se dessine. Le motif est d'ailleurs diversement orienté, les franges étant parfois dressées, parfois ouvertes latéralement.

L'éventail n'est représenté que sur une grande jarre polychrome et semble donc réservée à des vases de moyen ou petit format. Dans la production monochrome, il est employé sur huit bouteilles globulaires (dont trois de format réduit), quatre pots

ouverts, et deux gobelets globulaires. Excepté deux vases polychromes, l'éventail se rattache ainsi au décor monochrome. Il n'apparaît jamais isolé mais multiplié en frise sur l'épaule des vases ou répété entre d'autres motifs, notamment les dents de requin. Sur les petits vases, l'éventail peut aussi composer un semis couvrant. Outre les dents de requin, il est souvent associé au motif de la palme, ce qui supporte l'hypothèse d'une identification végétale.

II.C.3. Motif 13 : l'amande

L'amande (pl. XXVI-fig.13a-d) est représentée sur vingt-sept vases et de nombreux fragments. De forme oblongue, aux extrémités plus ou moins pointues ou arrondies, elle varie surtout par son remplissage. Il est le plus souvent constitué d'amandes concentriques, entourant parfois une ligne ondulée. Elle peut aussi comprendre un noyau plein, entouré d'une seule ligne de contour détachée de la forme. Des hachures, un quadrillage uni brun ou encore un quadrillage rouge et noir peuvent également emplir l'amande.

Le motif de l'amande décore des vases diversifiés mais presque exclusivement à décor monochrome. Sept bouteilles globulaires et six grandes jarres monochromes en sont ornées, ainsi que quatre petits vases globulaires, trois pots ouverts et deux vases à bec à décor couvrant. L'amande apparaît généralement en partie supérieure des vases mais sur trois petits vases, elle est apposée à la verticale en partie inférieure, à la manière des dents de requin. Le motif est par ailleurs utilisé de deux manières : soit il prend place sur l'épaule, en alternance avec un autre motif géométrique ; soit, sur les vases de plus grande ampleur, il est répété de manière à former une frise, ordinairement peinte à la base du col. L'amande est préférentiellement associée aux motifs de l'oiseau, du caprin et des triangles pleins encadrés de hachures ou constitués de chevrons.

III.C.4. Motif 14 : le cercle ponctué

Le motif du cercle ponctué (pl. XXVI-fig. 14a-b) orne douze vases complets. Il est généralement composé d'un seul petit cercle, dont le centre est marqué d'un point, mais se développe parfois en un ensemble de cercles concentriques. Toujours peint en brun, il semble réservé aux vases monochromes. Son usage ne paraît en revanche dépendre aucunement du format de la pièce. Le cercle ponctué se trouve ainsi sur quatre bouteilles globulaires, trois grandes jarres, trois petits vases globulaires, ainsi que sur un vase percé.

Le cercle ponctué apparaît en partie supérieure des vases, qu'il soit multiplié de manière à former une chaîne ou répété aux coins d'un cadre contenant un motif de grande dimension. Utilisés en chaîne, les cercles ponctués relient d'autres motifs, souvent des losanges. Les cercles ponctués peuvent, enfin, constituer un registre à part entière du décor, appliqué à la base du col. Ce dernier emploi rapproche le cercle ponctué du motif de l'amande, auquel il est souvent associé.

III. Rapports du polychrome ...aux monochromes ?

Les rapports du polychrome au monochrome ont constitué un des premiers sujets de controverse au sein du « second style » : lequel précédait l'autre ? Ou bien étaient-ils contemporains l'un de l'autre ? Quelle était l'origine de l'une et de l'autre production ? Curieusement, bien que l'article de Le Breton¹¹⁷ sépare les vases polychromes des vases monochromes, Nagel les englobe dans la « klassische Susa II Keramik », les vases monochromes étant pour la plupart associés à la phase de décadence du style¹¹⁸. Quant à la question de « l'origine », elle fut résolue par l'emploi de l'opposition, classique à Suse, entre influence mésopotamienne – suscitant, à la suite de la Scarlet Ware, le développement d'une céramique polychrome – et tradition des hautes terres – auxquelles les productions monochromes devraient leur épanouissement.

¹¹⁷ Le Breton 1957, p. 115 : l'auteur présente séparément les deux productions mais ne manque pas de souligner le lien entre les grandes jarres polychromes et monochromes.

¹¹⁸ Nagel 1964, T. 34 et 38

Le classement des vases en petits groupes cohérents fait apparaître l'écart existant entre la production polychrome et la production monochrome. Les vases diffèrent d'abord par leur forme, la seule qui soit commune étant celle de la grande jarre – et encore cette considération doit-elle être nuancée par l'élançement qui caractérise plus spécifiquement le profil des grandes jarres monochromes. Par ailleurs, les formes se trouvent nettement divisées entre les deux types de décor : jarres moyennes, pots carénés et petits pots tronconiques pour la production polychrome ; pots ouverts, gobelets, bouteilles globulaires, vases à bec et pots carénés divers pour la production monochrome. Le cas des vases percés, exceptionnel à plus d'un titre, témoigne d'une proximité ponctuelle entre les deux productions, qui a sans doute incité à les mêler dans l'appellation « second style ».

A. Des répertoires différenciés

L'étude du répertoire décoratif permet d'appréhender certaines caractéristiques de la céramique peinte de Suse au III^e millénaire et de revenir sur les descriptions antérieures. En 1913, Edmond Pottier le définissait de cette manière :

Dans la seconde période il [l'art céramique] est en décadence visible pour la technique, moins fine et moins soignée ; mais il a réalisé des progrès manifestes dans la vision du monde extérieur, plus réaliste et plus pittoresque¹¹⁹.

L'observation générale des motifs contredit la vision de Pottier. Il nous faut d'abord souligner l'importance des motifs géométriques, dont plusieurs sont suffisamment originaux pour être considérés typiques, comme c'est le cas de l'hexagramme pour la production polychrome ou des « dents de requin » pour la production monochrome. Les motifs géométriques ne sont donc pas à la marge d'un répertoire globalement figuratif et « pittoresque ». Des liens étroits unissent les motifs figuratifs – animaliers ou végétaux – et les formes géométriques, à partir desquels des effets visuels semblables sont obtenus. La comparaison entre les frises d'oiseaux aquatiques et celles constituées de motifs en V est à cet égard très évocatrice. Les remplissages diversifiés et couvrants sont employés autant pour le corps des animaux que pour remplir des losanges ou des triangles. En définitive, le caractère vivant du décor ne

¹¹⁹ Pottier et Pézard 1913, p. 232

résulte pas tant d'une observation minutieuse de la nature que d'une liberté du trait, qui joue bien souvent du plein et du délié.

L'étude des motifs ne doit cependant pas mener uniquement à des considérations générales sur la céramique susienne du troisième millénaire. L'usage des motifs varie en effet considérablement d'un groupe de vases à l'autre. La taille des pièces influe sur le choix des motifs mais leur étude met surtout en évidence l'existence de deux productions distinctes, l'une à décor polychrome, l'autre à décor monochrome. Les vases polychromes, à l'exception des plus grands, sont principalement ornés de motifs géométriques rectilignes. L'essentiel des motifs figuratifs et géométriques curvilignes se concentre, à l'inverse, sur les vases monochromes. Notre dernière partie s'attachera donc à expliciter les rapports entre ces deux productions, mettant en valeur leurs caractères propres mais soulignant aussi les points communs, plus ponctuels, qui les unissent.

B. Compositions des décors

La composition concrétise l'association des motifs à la surface du vase : elle assure à la fois la combinaison des motifs entre eux et l'adaptation de ceux-ci à la forme céramique. Elle se joue à plusieurs échelles, de l'organisation globale du décor à la surface du vase à celle des motifs, au sein d'un registre.

III.B.1. Des principes généraux ?

La composition du décor des vases peints susiens se distingue assez nettement de celle des productions voisines et constitue un outil précieux de discrimination. Elle contribue nettement à l'impression d'unicité de la production du III^e millénaire car les vases polychromes et monochromes en partagent certaines règles. Deux principes généraux paraissent la régir, s'appliquant à toutes les pièces étudiées : l'horizontalité et l'accent mis sur la partie haute du vase. L'horizontalité est induite par la structure en registres, adoptée par la plupart des céramiques susiennes, et systématiquement par les grandes pièces. L'emploi de larges bandes, soulignant ou surlignant les formes du vase – au niveau de la lèvre, du col et de la carène – contribue aussi à cet effet. Trois bandes noires apparaissent fréquemment sous la carène : ce décor, généralisé

sur les vases polychromes, se présente aussi sur des pièces monochromes. C'est le cas pour la moitié des pots ouverts, trois vases à bec, plusieurs pots carénés à décor complexe et un petit gobelet caréné. Il est donc légitime de le considérer comme un aspect caractéristique du décor des vases susiens, commun à la production polychrome et à une part des vases monochromes. Le décor de bandes noires est aussi connu pour les grandes jarres (pl. XLIII) de la région du Deh Luran, notamment à Aliabad et Farukhabad, mais il n'est que rarement appliqué directement sous la carène, soulignant plutôt un registre de triangles opposés et de lignes dressées, ondulées ou droites.

Quant au second principe général de composition – l'accent mis sur la partie haute des vases – il se manifeste par le placement du registre principal sur l'épaule. Ce registre peut être considéré comme le plus important à la fois par les motifs qui y sont peints mais aussi par sa taille et, subséquentement, par une organisation plus complexe. Sa prééminence est évidente dans le cas des vases dont la panse est dépourvue de décor ou très sobrement ornée mais elle s'impose aussi aux vases monochromes à décor couvrant : grandes jarres, bouteilles globulaires, vases à bec, petits pots carénés. La seule exception manifeste est la petite bouteille Sb 2844 (cat. 246), dont la partie inférieure porte un registre d'oiseaux de profil. L'entorse à la règle s'explique probablement par la taille du vase, qui n'atteint pas les dix centimètres de hauteur.

La concentration du décor en partie haute, s'appliquant tout à la fois aux vases polychromes et aux vases monochromes, constitue un élément de parenté entre les deux productions, ce qui n'est peut-être pas fortuit. En effet, si les productions monochromes voisines¹²⁰ contemporaines adoptent le même principe, ce n'est pas le cas des vases à décor polychrome issus de la tradition *scarlet ware*. La partie inférieure des jarres de la Diyala et du Hamrin est ordinairement structurée en grandes métopes, accueillant des motifs zoomorphes : l'accent est donc mis sur la panse plutôt que sur l'épaule, ce qui n'est pas illogique puisque la surface en est supérieure. Plusieurs jarres de la région du Deh Luran, mentionnées plus haut, privilégient également le décor de l'épaule mais la panse n'est pas aussi sobre que celle des jarres

¹²⁰ La comparaison est développée dans la troisième partie, en III.B.

polychromes susiennes. Ce trait apparaît donc typique de la production polychrome de Suse au III^e millénaire.

III.B.2. Compositions des vases polychromes

Examinant les compositions des vases polychromes, on ne peut qu'être frappé de l'homogénéité de ce groupe. Excepté les petits pots ornés de triangles ou de bandes, le schéma décoratif est identique d'une forme à l'autre de vase : une bande rouge sur la lèvre, une autre bande à la base du col, surmontant le registre complexe de l'épaule. La carène est marquée d'une bande rouge, soulignée de trois bandes ou lignes noires, tandis que la partie inférieure de la panse est entièrement recouverte de rouge.

A l'échelle du registre, plusieurs schémas de composition existent. Celui-ci peut être divisé en métopes, délimitées par des formes géométriques simples : ce modèle se rencontre sur les jarres de grandes ou moyennes dimensions. Le registre peut aussi être conçu comme une frise, qu'il s'agisse de la répétition d'un motif unique, de l'alternance régulière entre deux motifs distincts ou de la libre association de motifs plus nombreux. Ce mode de composition est courant sur les jarres moyennes et les pots carénés. Le registre peut, enfin, être structuré par deux ou, plus souvent, trois arcs de cercle qui « vus du dessus, forment un triangle autour du col¹²¹ ». L'organisation en arcs de cercle est utilisée sur cinq grandes jarres, trois jarres moyennes, un pot caréné et un petit pot. Relativement rare, son emploi ne paraît pas dépendre du format du vase et est d'ailleurs partagé avec les vases monochromes.

III.B.3. Compositions des vases monochromes

Dans le cas de la production monochrome, la répartition du décor à l'échelle du vase suit deux tendances : la peinture peut être cantonnée à l'épaule et au col ou, au contraire, se développer sur l'intégralité du vase. Le premier modèle s'applique aux pots ouverts, aux gobelets évasés, à certaines bouteilles (souvent légèrement

¹²¹ Nous reprenons ici l'expression employée par Robert C. Henrickson : « *three successive arcs in the main register, when seen from above, form a triangle, which frames the neck* » (Henrickson 2011, p. 251)

carénées), à la plus grande partie des vases à bec et à presque toutes les catégories de pots carénés. A l'inverse, les grandes jarres, les bouteilles globulaires, les vases à bec à col développé et quelques pots carénés affectent un décor couvrant. Le choix opéré entre les deux types de décor ne semble pas dépendre du format du vase, il est donc possible que ces modèles correspondent à périodes ou à des productions différentes. Cependant, la répartition des vases entre les deux catégories ne recoupe pas tout à fait celle obtenue à partir de l'étude du répertoire décoratif. Le catalogue n'a donc pas suivi cette potentielle distinction.

A l'exception des grandes jarres, l'importance du registre de l'épaule tend à s'amoinrir sur les vases à décor couvrant. L'intégralité du vase est en effet divisée en registres, chacun démultipliant le même motif en une frise continue. Les motifs géométriques y occupent une grande place, notamment les « dents de requin », systématiquement employées en partie inférieure. Sur les grandes jarres comme sur les bouteilles, une ou deux bandes ondulées marquent le diamètre maximal du vase.

Le registre principal peut être organisé selon les modes de composition déjà décrits pour les vases polychromes : en métopes, en frise ou structuré par des arcs de cercle. Les métopes sont le mode privilégié pour les grandes jarres, tandis que les frises prédominent pour les vases de dimensions inférieures. L'emploi des arcs de cercle est attesté pour un pot ouvert, deux bouteilles, douze vases à bec, sept pots carénés et trois vases miniatures. Cette structure est bien connue sur la céramique monochrome du Luristan¹²², à Dar Tanha, Mir Vali et Tawarsa notamment. Sur les vases de Godin, les arcs sont composés d'une ligne ondulée entre deux lignes droites, variante observable également sur trois vases à bec¹²³ de Suse (Sb 14599/AS 6252 – cat. 257 ; Sb 23758 – cat. 267 et Sb 14597 – cat. 268). Il est envisageable que ce mode de composition ait été transmis du monochrome au polychrome puisqu'il n'existe pas, à notre connaissance, de telle structure décorative sur les vases attachés à la Scarlet Ware.

¹²² Ces vases sont illustrés par les planches LI, LIII et LIV, Annexe V, et commentés plus longuement dans la troisième partie, en III.B.2.

¹²³ Il s'agit des vases Sb 14599/AS 6252 (cat. 257), Sb 23758 (cat. 267) et Sb 14597 (cat. 268).

C. Parenté des productions polychromes et monochromes

III.C.1. Le cas des grandes jarres

Le cas le plus évident de parenté entre vases polychromes et monochromes est celui des grandes jarres. Il explique probablement en grande partie la confusion entretenue entre les deux productions : occupant une place importante dans les publications consacrées au « second style », elles ont fait passer pour une règle ce qui n'est vraisemblablement qu'une exception. Approfondir ce parallèle et comprendre sur quels éléments repose l'impression de similitude doit permettre de révéler ce que cet exemple manifeste des relations entre les productions polychromes et monochromes.

Vingt-quatre jarres polychromes (cat. 1 à 24) sont conservées au musée du Louvre, tandis qu'on n'y compte que treize grandes jarres monochromes (cat. 134 à 146). Les formes des vases sont très proches et diffèrent surtout par la présence et le nombre de cordons plastiques. Le décor suit, dans chacune des deux productions, un schéma bien établi. Les grandes jarres polychromes se caractérisent par le décor aux trois bandes noires. La lèvre et les cordons plastiques encadrant l'épaule sont peints en rouge ; un petit registre de triangles opposés en papillon et séparés par des hachures orne la base du col ; le registre principal est organisé en métopes ou par des arcs de cercle ; trois bandes noires soulignent la carène et la partie inférieure de la panse est peinte en rouge. La composition des grandes jarres monochromes suit un mode légèrement différent : la lèvre et les cordons plastiques sont peints ; une frise de motifs en V ou d'amandes et de triangles chevrons marque la base du col ; le registre de l'épaule est organisé en métopes, définies de façon plus ou moins stricte par des formes géométriques ; deux lignes ondulées, entre deux groupes de deux bandes droites, soulignent la carène ; un registre de dents de requin occupe la partie inférieure de la panse.

L'impression de proximité entre les deux productions peut émaner des thèmes développés sur le registre principal, fréquemment l'oiseau aux ailes éployées dominant des oiseaux de profil. Elle provient plus particulièrement de deux jarres, qui combinent les principes décoratifs du polychrome et du monochrome. Le vase Sb 23604 (cat. 23) présente ainsi une lèvre peinte en rouge, à laquelle répond une bande rouge au

resserrement du col. Elle surmonte un petit registre de triangles rouges opposés en papillon et séparés par des hachures verticales noires. L'épaule est divisée en quatre métopes par des rectangles quadrillés, placés entre deux colonnes de carrés sur la pointe, elles-mêmes flanquées de deux triangles quadrillés. Chaque métope accueille un oiseau aux ailes éployées dominant deux oiseaux de profil, le corps de ces animaux étant rempli par un quadrillage rouge et noir. Quatre bandes noires soulignent la panse, surmontant un registre de dents de requin, alternativement rouges ou noires. Deux bandes noires sont placées au-dessous et le tiers restant de la panse est recouvert de peinture rouge. La multiplication libre des bandes sous la carène et la présence d'un registre de dents de requin sur la panse rompent avec le schéma de décor polychrome, par ailleurs suivi fidèlement par le petit registre de la base du col et jusque dans la représentation des animaux – le remplissage quadrillé est associé au polychrome. L'exemple de la jarre Sb 14633 (cat. 24) est plus troublant. Le petit registre de triangles rouges opposés en papillon et séparés par des hachures noires est bien présent ; le registre de l'épaule est divisé en deux par deux grands motifs constitués d'un rectangle quadrillé, d'une colonne de carrés sur la pointe et d'une frange en festons. En revanche, les deux panneaux ainsi créés associent librement des caprins, des losanges en damier et des motifs d'amande. Ces deux derniers motifs ne pas attestés sur les autres jarres polychromes, excepté le vase Sb 2840 (cat. 21), qui représente lui-même un cas particulier, sa panse étant décorée d'une frise de triangles opposés en papillon. Une superposition de deux bandes noires, deux bandes ondulées et trois bandes noires souligne la carène. Un registre de dents de requin, alternativement rouges ou noires, est peint à mi-panse. La partie inférieure du vase est recouverte de peinture rouge. La délimitation des panneaux de l'épaule est similaire à celle du vase monochrome Sb 6607 (cat. 135) tandis que le traitement des caprins et les losanges en damier évoquent la jarre Sb 2839 (cat. 134). Le caprin est d'ailleurs un motif rare sur les jarres polychromes.

Ces deux exemples peuvent donc être considérés comme la manifestation d'une fusion partielle entre les productions polychromes et monochromes. Malgré la ponctualité de cette observation, elle n'en est pas moins la preuve d'une coexistence, peut-être très courte, des deux types de décor.

III.C.2. Rapports du polychrome aux monochromes : opposition – fusion ?

De l'étude comparée des vases polychromes et des vases monochromes émergent clairement deux productions, distinctes par leurs formes, leurs compositions et leur répertoire décoratif. D'une part, se détache une production polychrome extrêmement cohérente et qu'il faut considérer comme typique de Suse car ses caractéristiques n'ont pas été, à notre connaissance, observées ailleurs. D'autre part, une production monochrome variée paraît plus complexe et mêle peut-être encore, dans sa définition actuelle, des styles différents. Ceux-ci ne peuvent être départagés par l'étude du répertoire décoratif, dont nous verrons qu'il est largement répandu en Iran occidental, suivant cependant des variantes locales. Les productions polychromes et monochromes sont probablement rattachées à des traditions céramiques distinctes. Elles ont un temps coexisté à Suse, donnant naissance, à la marge de la production, à des phénomènes de fusion partielle. Ces exemples enrichissent le débat quant aux modalités de la fabrication des vases, la convergence des deux productions laissant supposer l'existence de relations entre les ateliers produisant l'une ou l'autre, à moins que les mêmes ateliers aient pu fabriquer les deux types de décor.

Le panorama général de la céramique à Suse au III^e millénaire, dressé dans cette deuxième partie, rend compte de la diversité des productions : d'une part locales, d'autre part importées ou imitées ; d'une part polychromes, de l'autre monochromes. Le classement ainsi établi juxtapose des catégories – elles-mêmes subdivisées en sous-catégories – sur des fondements formels et stylistiques. Pour donner sens à cette classification, il nous faut désormais tenter de la replacer dans le temps.

TROISIEME PARTIE : MISE EN PERSPECTIVE CHRONOLOGIQUE ET GEOGRAPHIQUE

Etudier la céramique peinte de Suse sur un millénaire ne peut se passer d'une tentative de mise en chronologie, que les circonstances de la fouille nous ont poussé à réserver pour cette ultime partie. Nous entrons en effet de plain-pied dans le registre de l'hypothèse et ce n'est qu'en croisant de nombreuses bribes d'informations que nous pourrions proposer des synchronismes entre les types de vases décrits précédemment. Les sources, pour être lacunaires, sont néanmoins multiples. La première, qui est aussi la plus sûre, réside dans les résultats des fouilles récentes, entreprises par Hermann Gasche et Marie-Joseph Stève sur le tell de l'Acropole et par Elizabeth Carter au chantier 1 du tell de la Ville Royale. Seules à offrir une stratigraphie, elles ne permettent cependant d'appréhender qu'une petite part du corpus. Pour englober l'ensemble des productions, il faudra donc s'appuyer sur les fouilles de Roland de Mecquenem au Donjon, en soulevant d'emblée les limites de l'emploi de telles données. Enfin, nous éloignant de Suse, nous mettrons la céramique peinte susienne en relation et en perspective avec les productions des régions voisines. De ces comparaisons pourront naître des éléments de datation mais elles feront aussi émerger le contexte culturel large de la céramique susienne au III^e millénaire av. J.-C.

I. Des fouilles récentes et du matériel ancien

Les fouilles récentes de Suse n'ont mis au jour que peu de vases peints du III^e millénaire, fragments et pièces complètes confondus. La raison en revient principalement¹²⁴ à l'étroitesse des zones fouillées. Le matériel mis au jour a en revanche été publié de manière satisfaisante. Etant conservé en Iran, il ne nous a pas été possible de l'étudier directement : aussi la première étape consistera-t-elle à mettre en relation les vases découverts lors des fouilles récentes avec les types distingués dans la deuxième partie. Les résultats du chantier 1 de la Ville Royale, mené par

¹²⁴ Nous verrons par la suite qu'il ne s'agit probablement pas du facteur unique.

Elizabeth Carter, et des fouilles de Marie-Joseph Stève et Hermann Gasche à l'Acropole seront analysés conjointement. Nous adopterons la synchronisation proposée par Dittmann et largement adoptée aux colloques de Tübingen, en 1983, et de Paris, en 1984. La strate 4b du chantier de l'Acropole est associée au niveau VR I-13 ; la strate 4a, aux niveaux VR I-12 et VR I-11 ; la couche 3, aux niveaux VR I-10 et VR I-9.

A. *Identification des formes et des décors : une vue d'ensemble sur le matériel des fouilles récentes*

La céramique peinte dite du « second style » se rencontre du niveau VR I-13 au niveau VR I-7 du chantier 1 de la Ville Royale d'une part, de la couche 4b à la couche 3 de l'Acropole, d'autre part. Elle se concentre cependant plus particulièrement, dans le cas de la Ville Royale, dans les niveaux 12 à 9. La stratigraphie de ce chantier est plus fine mais il a aussi livré moins de matériel, s'étendant en effet sur une surface moindre qu'à l'Acropole. Seuls deux vases peints complets ont été mis au jour, tous deux du type « pot ouvert ».

Les types de vases représentés dans ces deux fouilles sont presque exclusivement monochromes : pots ouverts, jarres de grand format, gobelets globulaires, gobelets à lèvre évasée, bouteilles et pots carénés de formes diverses. Une grande jarre polychrome (pl. XIX-fig. 1) est cependant issue de la couche 3 de l'Acropole. Elle appartient à un ensemble de six vases, découverts dans le locus 234, une des pièces de l'aile nord du « bâtiment triparti », au niveau 22m85. Ce lot de poteries, composé de trois pots ouverts, un gobelet à lèvre évasée, une bouteille et la grande jarre polychrome, a été décrit par Stève et Gasche comme « une sorte de condensé du matériel de cette couche 3 ». Il en a été déduit la coexistence de la production polychrome avec la production monochrome mais cet exemple unique ne peut nous en convaincre. Dotée de trois cordons plastiques – deux à la jonction du col et de l'épaule, un au niveau de la carène – la jarre comporte aussi des tenons perforés en « bec d'oiseau », fixés sur le cordon central. Le décor est entièrement géométrique : la lèvre est peinte en rouge, une bande rouge marque le col et, entre les cordons, également recouverts de rouge, se trouvent des lignes ondulées noires. Un petit registre de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales, borde

le deuxième cordon, surmontant le registre principal de l'épaule, composé de triangles opposés, de hachures et de losanges. Au-dessous de la carène se déploie un large registre de triangles noirs opposés en papillon, séparés par une alternance de lignes verticales noires et de lignes ondulées dressées rouges. Trois bandes noires sur fond crème soulignent ce registre, le reste du corps étant peint en rouge. Ce décor, en particulier les lignes ondulées sous le col et le registre placé sous la panse, ne correspond pas aux caractéristiques définies pour la production céramique susienne mais évoque plutôt les jarres des sites du Deh Luran, notamment Aliabad, Moussian et Farukhabad.

Il faut donc considérer que les fouilles récentes ne documentent que la production monochrome et, singulièrement, certaines formes et non pas toutes. Par ailleurs, quelques vases mis au jour dans ces chantiers ne se rattachent précisément à aucun des types déterminés dans notre classement. Deux pots carénés (pl. XVI-fig. 4 et 5), dont l'embouchure manque, se distinguent par la concavité de leur épaule, qui surmonte une panse de courbure convexe, reposant sur une base annulaire. L'organisation du décor est comparable à celle des pots carénés à décor couvrant et à celle de certaines bouteilles : les motifs complexes sont placés sur l'épaule, la carène est soulignée d'une bande ondulée entre deux bandes simples et la partie inférieure du vase porte un registre de dents de requin. L'association, sur l'un d'entre eux, d'un triangle plein surmonté de chevrons et de deux palmes obliques, symétriquement positionnées de part et d'autre, n'est pas attestée sur les vases du musée du Louvre. Le motif de l'autre pot, une croix de saint André constituée de multiples hachures rayonnant à partir d'un disque plein, constitue également un unicum.

Les fouilles récentes ont aussi mis au jour des fragments (pl. XVIII-fig. 1 à 5) issus de vases du style Godin III :6 ou Godin III :5. Il s'agit notamment de deux éléments de col et d'épaule, l'un provenant de la couche 9A du chantier de la Ville Royale, l'autre de la couche 3 du chantier Acropole. Ils peuvent être associés au type bien connu, pour la phase Godin III :5, des grands pots¹²⁵ à carène haute et panse globulaire, dotés d'un col court à lèvre évasée. Le décor, réservé à l'épaule, est organisé par trois arcs de cercle, chacun composé d'une ligne ondulée entre deux lignes droites. Des motifs sont disposés sous les arcs de cercle, souvent des éventails

¹²⁵ A l'image des quatre jarres des fouilles anciennes de Suse, également associées au style de Godin : AS 13939 (cat. 371), Sb 2841 (cat. 372), Sb 12729 (cat. 373) et AS 1490 (cat. 374).

ou des dents de requin, et des oiseaux sont parfois peints entre les arcs. Le profil du tessou de la couche 3 et les éléments de décor qu'il conserve – un arc de cercle constitué d'une ligne ondulée entre deux lignes simples et une dent de requin – le rattachent sans doute au style de Godin. Il en va de même pour le fragment de la Ville Royale, décoré de deux départs d'arcs de cercle faits de lignes ondulées et de lignes droites, entre lesquels se trouve un oiseau de profil. D'autres tessous, moins complets, pourraient aussi émaner de Godin. Un tessou du niveau 9 de la Ville Royale est orné d'une bande ondulée entre deux bandes droites horizontales. Ce décor, placé à mi-corps, est caractéristique des grandes jarres de Godin, auxquelles les vases AS 13939 (cat. 371) et Sb 2841 (cat. 372) de Suse ont pu être rattachés. Deux fragments de la couche 3 du chantier Acropole peuvent encore y être associés. Chacun porte une représentation d'oiseau aquatique de profil, l'un accompagné d'un groupe de hachures obliques, l'autre d'un début de motif, qui correspond peut-être à une amande cernée. Sur les deux tessous, l'oiseau surmonte une ligne ondulée, encadrée de deux lignes horizontales simples. La représentation des oiseaux comme le mode de composition évoque la manière de Godin mais la forme des vases, qui appuierait l'identification, n'est malheureusement pas connue. Les fouilles récentes permettent cependant d'affirmer que l'influence de Godin ou l'importation directe de vases depuis cette région, est un phénomène relativement tardif dans la séquence de céramique peinte à Suse.

B. Représentation des types connus dans les fouilles récentes

I.B.1. Identification des types et de leur fréquence

Le type le plus représenté, tant au chantier de la Ville Royale que sur le tell de l'Acropole, est le pot ouvert¹²⁶ à décor monochrome. Trente-deux pots ouverts (pl. XII), complets ou fragmentaires, ont été mis au jour lors des fouilles récentes. Présents du niveau 12 au niveau 9 de la Ville Royale, ils sont également connus dans les niveaux 3 et 4 de l'Acropole. Le décor, systématiquement placé en partie supérieure du vase et soigneusement encadré par la peinture de la lèvre et la ou les bandes soulignant la carène, varie par ses motifs : dents de requin, lignes ondulées, triangles chevrons

¹²⁶ Pour une description complète du type, se référer à la Deuxième partie, en I.C.3.

ou quadrillés, oiseaux de profil, éventails, motifs végétaux, amandes. Un pot ouvert (pl. XII-fig. 16) de la couche 3 du chantier de l'Acropole présente, exceptionnellement, deux caprins de profil droit, séparés par un motif de palme complexe. Une telle composition n'est pas attestée parmi les pots ouverts conservés au musée du Louvre. Certains motifs s'accordent avec une structure horizontale du décor : les éventails, les oiseaux de profils, les motifs en forme de V sont placés dans un registre étroit, entouré de lignes ondulées horizontales. A l'inverse, les triangles ou les dents de requin occupent toute la hauteur de l'épaule, imprimant un rythme vertical au décor. Cette diversité ne paraît pas coïncider avec des périodes de production différentes car, même en ordonnant les pots ouverts selon leur origine stratigraphique, aucune évolution logique du décor ne se dessine. Le locus 216 du chantier de l'Acropole, au niveau 22m73, a d'ailleurs livré dix pots ouverts fragmentaires, dont les décors illustrent toutes les variantes présentées ci-dessus.

Les grandes jarres monochromes (pl. XIII) constituent le deuxième type le mieux illustré par les fouilles récentes, bien qu'il s'agisse souvent de fragments de petites dimensions. Le chantier de la Ville Royale n'a pas livré d'exemplaire probant de grande jarre et seuls quelques tessons, dont l'identification demeure incertaine, peuvent en être rapprochés dans la couche 4 du tell de l'Acropole. Le tesson illustré par la fig.1 (pl. XIII) est probablement issu du col d'une grande jarre, tandis que le fragment de la fig.2 (pl. XIII) doit correspondre à un éclat d'épaule. La majeure partie des grandes jarres se concentre donc dans la couche 3, comprenant en particulier un grand tesson (pl. XIII-fig. 5a-b) de col et d'épaule, dont le décor est partiellement conservé. Il s'agit d'une jarre carénée, à deux cordons saillants, l'un entre le col et l'épaule, l'autre au niveau de la rupture du corps. L'embouchure atteint une largeur de vingt-cinq centimètres. Un petit registre de triangles opposés en papillon et séparés par des hachures surmonte le premier cordon plastique. Le décor de l'épaule était organisé en métopes, délimitées par des motifs géométriques – probablement de grands rectangles – dont il ne subsiste que la bordure festonnée. L'unique scène conservée représente quatre caprins, dans des attitudes variées et dynamiques, de part et d'autre d'un palmier. Deux grandes palmes sont également peintes à droite du groupe. Ce décor évoque celui de la bouteille Sb 2842 (cat. 206), de même que celui du pot ouvert (pl. XII-fig. 16) découvert à l'Acropole, dans le locus 234 de la même

couche. L'organisation du décor est par ailleurs tout à fait similaire à celle de la grande jarre Sb 145 (cat. 140). Le motif composé d'un rectangle quadrillé bordé de festons est aussi observable sur un autre tessou de la couche 3, également issu d'une grande jarre. Deux palmes émergent entre les festons, rappelant la jarre de la pl.XIII-fig. 5. Cette dernière a été mise au jour dans le locus 222-244, au niveau 22m60, accompagnée de deux autres fragments de grande jarre¹²⁷. Le premier est un tessou de col, peint d'un registre de triangles opposés en papillon et séparés par des hachures. Le second doit correspondre à la partie inférieure d'une épaule, ornée de losanges emboîtés concentriques, et au haut de la panse, comportant un motif d'amandes tressées. Les principes de ce décor sont aussi ceux du vase à bec Sb 2865 (cat. 278), également orné de losanges concentriques. Ce fragment est également assimilable à une jarre mise au jour au Donjon, désormais conservée à Téhéran (pl. XLI-fig. 2). Les grandes jarres monochromes constitueraient donc un type plutôt tardif, dont les vases Sb 145 (cat. 140) et Sb 2723 (cat. 137) sont les plus proches exemples au sein de la collection du musée du Louvre, partageant notamment l'usage du registre de triangles opposés et de hachures sur le col.

Le type du gobelet globulaire (pl. XIV) est illustré à cinq reprises dans les fouilles récentes du tell de l'Acropole. Un seul exemplaire, à décor de ligne ondulée et d'éventails, provient de la couche 3 (pl. XIV-fig.5), et encore son identification est-elle incertaine. La couche 4 a, en revanche, livré trois gobelets globulaires presque complets et un tessou probablement issu du même type. Le décor du vase de la pl. XIV-fig.2 est tout à fait caractéristique : sous la lèvre peinte, le motif en éventail est multiplié en un semis couvrant toute la paroi, tandis qu'un groupe de dents de requin émerge du fond du vase, où elles se rejoignent en formant un soleil. Par son ornementation comme par son format, le vase se rapproche étroitement du gobelet Sb 2862 (cat. 196). Le décor du fragment illustré à la pl. XIV-fig.4, composé de frises de motifs en V séparées par des bandes pleines, est similaire à celui du vase Sb 2845 (cat. 193) mais ils diffèrent quant aux couleurs de la pâte et de la peinture. Les deux derniers gobelets globulaires, pl. XIV-fig.1 et pl. XIV-fig.2, sont plus originaux. Les parois inférieures de la panse, plus raides, altèrent la forme sphérique qui est généralement celle de ce type de vase. Le décor ne coïncide avec aucun des vases du Louvre : celui du gobelet de la fig.1 se singularise par un registre haut à mi-corps,

¹²⁷ L'ensemble du matériel de ce locus est présenté à la planche XXI, Annexe III.

faisant alterner des groupes de hachures brisées et des amandes ; le registre de hachures brisées du vase de la fig.3 est surmonté d'une ligne ondulée et fines lignes droites horizontales. Ces exemples, issus de la couche 4 plus que de la couche 3, font apparaître le gobelet globulaire comme un type précoce.

Les fouilles récentes ont aussi mis au jour quatre gobelets à lèvre évasée (pl. XV) et plusieurs fragments pouvant s'y rattacher. Le fragment le plus ancien (pl. XV-fig. 1) est probablement celui découvert au niveau 13 de la Ville Royale. Décoré de groupes de hachures transversales, peintes en brun sur fond crème, il est comparable au gobelet Sb 23647 (cat. 183). Un fond de gobelet évasé plat, du type du Sb 23642 (cat. 186), a été mis au jour dans la couche 4 du chantier Acropole I. Ses parois portent un décor de groupes de lignes et lignes ondulées, placées transversalement, tout à fait similaire à celui du vase Sb 23642. Le gobelet fragmentaire de la pl. XV-fig.2 doit peut-être être rapporté au groupe des gobelets carénés mais son ornementation, caractérisée par une large bande au niveau de la carène et quelques hachures verticales en partie haute, est peu ordinaire. Le gobelet à lèvre évasée le plus complet (pl. XV-fig. 7) provient de la couche 3 : malgré l'absence de la partie inférieure, brisée, la forme est parfaitement identifiable et le décor, fait de groupes de hachures croisés, évoque les vases AS 10711 (cat. 181), Sb 23648 (cat. 182) et Sb 23647 (Sb 183) du musée du Louvre. Les exemples issus des fouilles récentes ne fournissent pas d'indication définitive quant à la datation des gobelets à lèvre évasé : ils témoignent peut-être d'un usage prolongé du type, éventuellement accompagné d'une évolution du décor.

Quelques pots carénés ont enfin été mis au jour dans les fouilles récentes mais l'état fragmentaire du matériel rend périlleuse une identification précise, relativement à notre classification. Seul le pot caréné de la pl. XVI-fig. 5 peut être rapporté sans difficulté au type des pots carénés monochromes à décor couvrant. Sa forme et le registre de triangles chevrons et bandes verticales ornant son épaule le rapprochent du vase AS 4981 (cat. 302) du musée du Louvre. Un autre pot, également issu de la couche 4, affecte une panse plus arrondie, évoquant les pots SH080252 (cat. 287) et SH080264 (cat. 288). Il s'en distingue cependant par un décor très succinct, formé de lignes ondulées dressées sur l'épaule et de quelques lignes sous la carène. Ces rapprochements ponctuels ne permettent malheureusement pas d'attribuer une datation, même relative, aux pots carénés de notre corpus.

L'absence presque totale de bouteilles globulaires dans les fouilles récentes ne manque pas de surprendre, ce type étant abondamment illustré parmi les découvertes antérieures. Quelques fragments de vases, provenant de la couche 4 de l'Acropole, pourraient cependant être issus de bouteilles. Les fonds de vases illustrés par les figures 2, 3 et 4 de la planche XVII présentent les « dents de requin », qui ornent fréquemment la partie inférieure de ces vases. Le fragment de la pl. XVII-fig. 3 est peint en rouge, couleur rare mais connue dans le groupe des bouteilles. Ces maigres témoignages n'altèrent toutefois pas l'impression d'un manque dans le matériel des fouilles récentes.

I.B.2. Des ensembles de vases : indices de synchronisme

Trois lots de vases ont été dégagés lors des fouilles de l'Acropole. Ces ensembles sont particulièrement précieux car les vases qui les composent peuvent être considérés comme contemporains, prouvant ainsi la coexistence de certains types. L'hypothèse de l'utilisation et de la transmission des vases sur une longue durée ne peut bien sûr être absolument écartée mais la nature de ce matériel, ainsi que son dépôt régulier dans les tombes, portent à croire que leur emploi était suffisamment bref pour que les vases des ensembles en question aient été fabriqués dans un court intervalle de temps.

Le lot le plus important, au dire des fouilleurs, provient du locus 234 de la couche 3, au niveau 22m85 (pl. XIX). Il comprend six vases, tous identifiables : une grande jarre polychrome assimilable aux productions du Deh Luran, trois pots ouverts, un gobelet à lèvres évasées et un pot caréné de profil trapu. Découvert dans une pièce de l'aile nord du « bâtiment triparti », l'ensemble frappe par sa qualité, celle de la grande jarre et du pot ouvert à décor de caprin en particulier. Stève et Gasche proposent d'interpréter le bâtiment triparti comme un temple. Il s'agit en tout cas d'un édifice important, ce qui explique la présence d'un tel lot de poteries. Remarquons également que ces vases sont généralement moins fragmentaires que les autres céramiques peintes mises au jour dans ce chantier. Ils permettent d'attester de la contemporanéité, au moins partielle, des pots ouverts et des gobelets à lèvres évasées.

Au niveau 22m73 de la couche 3, le locus 216 (pl. XX) a livré vingt fragments de vases peints. Quatre fonds de vases, dont un doté d'une base annulaire, s'avèrent difficiles à identifier. Dix tessons sont en revanche assimilables à des fragments de pots ouverts, reconnaissables à leur profil brisé et au décor disposé en partie supérieure. La lèvre est peinte et soulignée de fines lignes droites, parfois également de lignes ondulées. Le registre de l'épaule est formé de motifs en éventail, de hachures verticales, de triangles ou d'oiseaux de profil. Bien que cet ensemble ne permette pas l'établissement de synchronismes entre des types distincts de vases, il manifeste la production en grande quantité des pots ouverts à une période plutôt tardive du III^e millénaire.

Dans le locus 222-244 de la couche 3, au niveau 22m60, a été découvert un dernier lot de fragments (pl. XXI). Il est composé de trois éléments issus de grandes jarres monochromes, mais aussi de deux fragments de col et d'un fragment d'épaule provenant de vases de moyen format. Les principaux témoignages des grandes jarres pour les fouilles récentes se trouvent ainsi concentrés dans la couche 3.

C. Conclusions et questionnements

Quelques éléments de chronologie émergent de l'étude comparée du matériel des fouilles récentes et des vases anciennement mis au jour. La présence dans le temps de certains types connus peut être précisée. Les gobelets globulaires apparaissent ainsi comme une forme relativement ancienne. Les gobelets à lèvre évasée semblent, quant à eux, illustrés tout au long de la séquence, dès le niveau 13 de la Ville Royale : il s'agirait donc d'une forme ancienne, produite sur une longue durée. Les pots ouverts constituent la forme identifiable la plus courante, répandue pendant toute la séquence mais plus densément représentée dans la couche 3 du chantier Acropole, indiquant peut-être un accroissement de sa popularité à la fin des Dynasties Archaiques. C'est aussi à cette période que les grandes jarres monochromes sont le mieux attestées, bien que des fragments antérieurs laissent supposer un emploi plus précoce du type. Au chantier Acropole, où la quantité supérieure de matériel autorise des observations plus générales, la céramique de la couche 3 apparaît plus variée que celle de la couche 4. Cette diversification apparente est probablement due à la présence de matériel importé ou influencé par les productions céramiques des régions voisines : ainsi en est-il de la grande jarre polychrome du locus 234, assimilable aux pièces du Deh Luran, et des fragments attribuables au style de Godin III :5.

Le matériel issu des fouilles récentes frappe par ailleurs par son incomplétude, au regard de l'ensemble de la céramique connue à Suse pour le III^e millénaire. La production polychrome n'y est pas illustrée, non plus que le type monochrome, pourtant répandu, de la bouteille globulaire. La première explication trouve sa source dans les surfaces fouillées, trop peu étendues pour dégager un matériel véritablement représentatif. Bien qu'il soit impossible de l'écarter entièrement, ce facteur ne justifie pas de manière satisfaisante l'absence totale de céramique à décor polychrome. Nous suivrons plus volontiers Reinhard Dittmann¹²⁸, rappelant la différence fondamentale entre les fouilles anciennes – notamment celles du Donjon – et les chantiers récents : les premières ont dégagé des tombes tandis que les seconds se penchaient sur des secteurs d'habitat. Cette constatation fait émerger la question de la fonction des vases : la céramique polychrome pourrait être réservée à un usage funéraire ou au

¹²⁸ Dittmann 1987, p. 51

moins revêtir un caractère de prestige, qui expliquerait son absence en contexte d'habitat. A l'inverse, les gobelets et les pots ouverts à décor monochrome apparaissent comme des vases courants, peut-être d'usage quotidien.

II. Les sépultures du Donjon : une relecture des fouilles anciennes

Il a été maintes fois souligné à quel point les fouilles menées par Roland de Mecquenem au lieudit « Donjon » avaient manqué une occasion unique d'établir les synchronismes entre les différents types de matériel – céramique, métal, glyptique – nécessaires à la mise en place d'une séquence céramique fiable. Plus de six cents tombes des III^e et II^e millénaires av. J.-C. ont été mises au jour au Donjon de 1929 à 1939, les niveaux contenant de la céramique peinte étant atteints en 1934. La surface fouillée a été divisée en deux, entre une zone A, au nord, et une zone B, au sud. La lecture de la publication de fouilles de Mecquenem mentionne soixante-six tombes à vases peints assimilables au « second style », principalement concentrées entre les niveaux -10 et -11,50 mètres. Le matériel des tombes varie considérablement, en quantité comme en qualité, et cette observation vaut également pour la céramique peinte. Plus de la moitié de ces sépultures ne comportent qu'un seul vase.

A. Principes et limites d'une relecture des fouilles au Donjon

II.A.1. Lacunes méthodologiques des fouilles au Donjon

L'information issue du chantier du Donjon est lacunaire sur plusieurs plans. Le premier problème réside dans la méthode de fouilles elle-même : la stratigraphie complexe de la nécropole n'a pas été assez précisément enregistrée pour être bien comprise. L'indication du niveau, en mètres par rapport à la surface du tell, ne permet en effet pas, à elle seule, d'établir des niveaux. Il semble aussi que des tombes aient pu être confondues, au moins dans un premier temps. C'est notamment le cas de la

sépulture¹²⁹ du « Vase au Char », que Mecquenem mettait en relation avec « une écurie en bois avec sa mangeoire¹³⁰ », retrouvée à l'ouest de l'inhumation. Si ce type de confusion demeure exceptionnel, la prudence est en revanche de mise quant à la stratigraphie. Autrement dit, le niveau auquel un type de vase a été découvert ne peut être considéré comme un indice chronologique fiable que lorsque le vase en question se trouve à une des extrémités de la séquence.

L'enregistrement des découvertes est le deuxième point de méthode problématique. Les tombes sont présentées une à une, suivant la numérotation qui leur a été attribuée pour la publication et qui est d'ailleurs reportée sur un plan¹³¹. Le matériel de chacune d'entre elles est détaillé en une liste sommaire, dont le défaut essentiel est de faire appel, non pas aux objets propres à chaque tombe, mais à des types définis par Mecquenem, présentés sur des planches dessinées. De cet enregistrement résulte une situation paradoxale : d'une part, une grande quantité de vases peints a été mise au jour dans la nécropole du Donjon, de l'autre la publication de fouilles décrit une à une les tombes, mais la correspondance entre les deux est perdue. Le chercheur d'aujourd'hui doit donc se reposer sur la classification de Mecquenem, dont la méthode d'établissement n'est pas même connue. La typologie des vases peints, illustrée par la figure 72 du MDP XXIX¹³², doit ainsi être interprétée avant de pouvoir tirer la moindre information des descriptifs de tombes. Certaines figures de la planche illustrée sont identifiables à un vase en particulier, ce qui porte à croire que toutes ont été dessinées d'après une pièce incarnant, aux yeux de Mecquenem, un type. Le n°10 correspond ainsi au vase Sb 23606 (cat. 6) ; le n°11 au Sb 5885 (cat. 143) ; le n°17 au SH081187 (cat. 279) ; le n°22 au « Vase au Char » (Musée National Iran-Bâstân, Téhéran) ; le n°33 à la grande jarre SH080256 (cat. 142). D'autres identifications pourraient être proposées, notamment pour les n°s 8, 14, 25 et 30, mais mieux vaut se borner ici aux certitudes. La reconnaissance des types se heurte, de plus, à l'absence totale d'indications quant à la couleur de la pâte et de la peinture. Mecquenem n'établit en effet aucune distinction entre vases polychromes et monochromes. Une autre ambiguïté apparaît dans le texte : le fouilleur utilise parfois les formes des types peints pour décrire des vases sans décor. Il semble que lorsque

¹²⁹ Numérotée A 322

¹³⁰ MDP XXIX, 1943, p. 103-104.

¹³¹ Voir MDP XXIX, fig. 61 : ce plan est toutefois très imprécis.

¹³² Les illustrations de cette figure sont reprises dans notre annexe I, figure 13.

le vase est peint, ce caractère soit toujours souligné mais dans plusieurs cas, un doute peut subsister, ce qui modifierait sensiblement le nombre de tombes à vases peints. Nous avons choisi de ne prendre en compte que les vases clairement désignés comme peints, considérant comme probable que Mecquenem ait suivi systématiquement cette logique. Par ailleurs, le rapport entre le vase décrit et le type illustré sur la planche n'est pas toujours net : Mecquenem utilise parfois les expressions « genre pl. X-X » ou « type de la pl. X-X » mais cela n'est pas automatique. En l'absence d'indication, le vase décrit pourrait être identifié à la figure de la planche, comme il pourrait s'agir uniquement d'un vase du même modèle. Nous n'avons précisément identifié le vase que lorsqu'il était explicite que la pièce décrite était celle de la planche. Excepté de rares cas, que nous examinerons de près, il n'est pas possible d'aller au-delà du type pour retrouver le matériel propre à la tombe. Quelques informations peuvent toutefois émerger de la masse des données.

Enfin, l'étude du matériel du Donjon se trouve, dans le cadre de notre étude, tronquée de moitié, puisque la moitié des vases peints sont conservés à Téhéran, au Musée National Iran-Bâstân. Quelques-uns ont été publiés mais la majeure partie demeure inaccessible, ce qui complexifie d'autant les tentatives d'identification.

II.A.2. La typologie de Mecquenem sur la sellette

Avant d'aborder l'étude des tombes, un examen détaillé de la typologie des vases peints¹³³, telle qu'établie par Mecquenem, s'impose. Le type n°1 ne nous est pas familier mais la forme cylindrique du corps et l'évasement de la lèvre peuvent évoquer des vases plus récents, à la transition des III^e et II^e millénaires. Les nos 2 et 3 doivent coïncider avec le type des petits pots à décor de triangles hachurés en rouge et noir. Le type n°4 correspond peut-être à la catégorie des vases percés, dont les particularités ne sont toutefois pas décrites par Mecquenem. Le n°7, de même que le n°27, sont vraisemblablement à rattacher à la tradition peinte d'Uruk et sont donc relégués à la marge de notre étude. Le type n°8 se rapporte au groupe des bouteilles globulaires à décor monochrome, bien que l'ornementation peinte n'en soit pas véritablement paradigmatique. Le pot caréné n°9, décoré de bandes horizontales, est

¹³³ Pour l'ensemble du commentaire au sujet de la typologie de Mecquenem, se référer à la figure 13, Annexe I.

difficilement assimilable à l'une de nos catégories. Le décor en est-il d'ailleurs monochrome ou polychrome ? Le vase n°10 est précisément identifiable à la jarre Sb 23606 (cat. 9), que nous n'avions pas distinguée en tant que type particulier, la rattachant au groupe des grandes jarres à décor polychrome. Son profil élancé, à carène haute et dépourvu de cordons plastiques, a pu pousser Mecquenem à en faire une catégorie distincte. Le n°11 est dessiné d'après la jarre Sb 5885 et doit être employé pour les grandes jarres à fond plat et au décor réservé à l'épaule. Le n°12 peut être comparé aux gobelets ouverts Sb 14607 (cat. 103) et AS 13946 (cat. 202), bien que le décor paraisse moins soigné sur ces exemplaires. Le vase n°13 n'a pas d'équivalent réel dans notre corpus. Le type n°14 peut en revanche être pleinement assimilé au type des pots ouverts à décor monochrome. Le type n°15 correspond au groupe des petits pots carénés à décor de triangles chevrons. Le vase n°16 pourrait se rattacher aux petites bouteilles globulaires, bien que son décor, composé de trois frises de cercles ponctués, ne puisse être comparé qu'à deux vases de notre corpus (SH081159 – cat. 248 et AS 4499 – cat. 249). Le n°17 représente le type des vases à bec à décor couvrant, groupe également distingué dans notre classification. Un autre type de vases à bec, de format supérieur et dont le décor, structuré par des arcs de cercle, se cantonne à l'épaule, est illustré par le n°26. Le vase n°19 est probablement un pot caréné polychrome, puisque son diamètre maximal est souligné de bandes horizontales. Le n°20 se rapporte à de petits vases carénés à décor simple, surtout connus pour la production monochrome. Le type n°23 correspond aux petits pots carénés polychromes à décor de bandes. Les n°25 et 30 renvoient au type des gobelets globulaires, peut-être en partie confondus avec les pots ouverts en raison de l'usage d'un décor similaire. Le n°30 évoque les gobelets à lèvre évasée. Le n°24, trapu et fortement caréné, est décrit comme un « vase peint à couvercle », dont nous ne connaissons pas de comparaison dans les collections du musée du Louvre.

La distinction entre les types restants est plus délicate : les n°s 18, 21, 22, 28, 29 et 33 appartiennent tous aux groupes des grandes et moyennes jarres. Les vases 21 et 28 recouvrent peut-être la catégorie des jarres polychromes moyennes, bien que ni leurs formes ni leur décor ne représentent très fidèlement les traits courants de ce groupe. Au moins lui correspondent-elles par leurs dimensions et la présence de bandes horizontales sous le diamètre maximal. Le n°29 présente des caractéristiques plus proches de celles des jarres polychromes moyennes mais sa hauteur atteint

quarante centimètres. Il s'agit manifestement d'un vase polychrome, à bandes noires soulignant la carène et panse rouge, mais l'identification à des vases connus s'est révélée impossible, les pièces partageant le même décor et la même forme étant immanquablement plus petites¹³⁴. La nature de la différence opérée entre les vases n^{os} 22, 32 et 33 est loin d'être claire. Elle pourrait résider dans les dimensions des vases mais la distinction faite entre les n^o22 et 33 n'est alors pas compréhensible. A cela s'ajouterait donc une discrimination fondée sur la couleur du décor, polychrome dans le cas du n^o22, monochrome pour le n^o33. Il est aussi envisageable que Mecquenem ait voulu, avec le n^o33, démarquer les vases à décor de dents de requin. La relecture des fouilles au Donjon est donc semée d'embûches mais vaut d'être tentée, ne serait-ce que pour les types bien identifiés.

B. Observation générale de la nécropole

Soixante-six tombes¹³⁵ comportent des vases peints du III^e millénaire, situées entre -7,40 et -11,75 mètres¹³⁶. Trente-six d'entre elles ne contiennent qu'un seul vase peint, qui, dans douze cas, n'est même pas rapporté à la typologie de la figure 72. Il doit s'agir de petits vases car, dans le cas contraire, Mecquenem aurait probablement développé davantage leur description. Quatre grandes jarres du type n^o11 font partie des vases uniques, de même que quatre petits pots carénés à décor de triangles chevrons (n^o15), quatre pots ou petites jarres polychromes (n^{os} 19 et 21) et deux pots ouverts. Sept autres formes sont également illustrées dans les sépultures à vase unique. Il n'existe donc pas de corrélation évidente entre le nombre de vases peints contenus dans une tombe et leur type ou leur taille. Une rupture nette apparaît cependant entre la majorité des sépultures, dotées d'un, deux ou trois vases peints et quelques tombes au matériel pléthorique. Dix tombes comportent ainsi deux vases, six tombes en possèdent trois, quatre tombes en contiennent quatre. Une seule tombe a livré cinq vases peints, deux tombes en comportaient six, une tombe en contenait sept et une autre, dix. Deux tombes¹³⁷, B 277 et A 345, semblent hors norme, respectivement dotées de dix-huit et vingt-et-un vases. Lorsque la tombe contient

¹³⁴ Leur hauteur oscille entre dix-huit et vingt-cinq centimètres.

¹³⁵ Pour un inventaire détaillé des vases par tombe, voir le tableau 1, Annexe I.

¹³⁶ Les estimations fournies ici sont issues du catalogue des tombes, voir Quenon 2006.

¹³⁷ Le contenu de ces sépultures est examiné en détail dans la sous-partie II.C, consacrée aux « tombes riches ».

plusieurs vases, l'existence d'une paire ou d'un trio de vases identiques – ou identifiés comme tels par Mecquenem – est fréquente.

Considérant l'ensemble du matériel décrit par Mecquenem, il est aussi possible de déterminer les types les plus courants. Dix-neuf vases¹³⁸ ne peuvent entrer dans ce classement, faute de précision quant à leur type, mais le plus vraisemblable est qu'il s'agisse de petites pièces. Les types 29 et 33 sont les plus représentés, respectivement par vingt-quatre et vingt-et-un exemplaires. Leur abondance ne va pas sans poser problème, car ces types sont précisément ceux dont la définition ne coïncide pas avec notre classification. Si les vingt-et-un vases du type 33 peuvent être considérés comme de grandes jarres à décor de dents de requin, le cas du type n°29 est plus préoccupant. Il n'y a en effet aucune explication à l'absence de ce type dans les collections du musée du Louvre si vingt-quatre exemplaires ont été mis au jour au Donjon, à moins que la dimension indiquée ne soit fautive. Dans ce cas, il faudrait assimiler le n°29 aux jarres polychromes moyennes.

D'autres types sont particulièrement illustrés dans les tombes du Donjon. Ainsi en est-il du n°19, un pot à décor polychrome, dont dix exemplaires ont été mis au jour. Sept pots du type 21, très proche du précédent, ont également été découverts dans les tombes. Huit vases sont rapportés au type n°11, grande jarre à décor monochrome concentré sur l'épaule. Six vases du type n°10, grande jarre à profil élancé et décor polychrome, font de ce type un des plus représentés. Les types n°5 – petit pot caréné à décor de bande – n°14 – pot ouvert à décor monochrome – et n°25 – pot globulaire monochrome – sont tous illustrés à cinq reprises. Quatre vases sont, enfin, rapportés au type n°15, petit pot caréné à décor monochrome de triangles chevrons. Les autres types sont moins représentés encore. Comme dans les fouilles récentes, les bouteilles globulaires sont presque entièrement absentes du chantier du Donjon. Au vu du nombre de bouteilles conservées au musée du Louvre, cette constatation est plus que surprenante. Elles doivent donc provenir des recherches antérieures, pratiquées sur les tells de l'Acropole, de l'Apadana et de la Ville Royale. Un usage spécifique pourrait expliquer cette curieuse répartition.

L'importance respective des types de vases au Donjon diffère donc légèrement de celle observée au sein des pièces conservées au musée du Louvre. Cependant,

¹³⁸ Deux de ces vases sont associés au type de la fig. 73-35 (MDP XXIX), qui n'existe pas.

l'hyper-représentation de certains types – en particulier les n^{os} 29, 33 et 19 – provient en partie de leur multiplication dans quelques tombes d'une extrême richesse.

C. Les tombes « riches »

A défaut d'identifier précisément tous les vases ou de pouvoir se fier à la stratigraphie pour établir la durée d'utilisation des types, il est possible d'examiner en détail les tombes les plus riches. Les associations de vases peints qu'elles contiennent fournissent en effet des éléments de synchronisme entre plusieurs types. Par ailleurs, elles ont parfois livré des objets métalliques, mieux datés que les vases. Les photographies prises lors des fouilles et les croquis dessinés par Mecquenem permettent également de reconstituer le matériel de quelques sépultures. Ces trois pistes seront exploitées en parallèle.

II.C.1. Tombe A 308

La tombe A 308 (pl. I), localisée vers 10,90 mètres de profondeur, contenait deux vases peints associés aux types n°23 et n°27, quatre vases en terre dépourvus de décor – deux flacons, un vase à bec et un vase à anse – mais aussi une sébile et un plateau en cuivre. La présence du type n°27, à décor géométrique et tenons perforés en « bec d'oiseau », incite à une datation ancienne de la tombe, ce que le type du petit pot à décor de bandes (n°23) ne contredit pas. L'étude de la sébile et du plateau de cuivre conduit, de plus, à la même conclusion. La sébile peut être identifiée à la variante A 1b définie par Françoise Tallon dans la classification du métal susien parue en 1987. Il s'agit d'un bol quasi hémisphérique, dont les parois se prolongent, sans rupture, dans le fond. Tallon note¹³⁹ que cette forme apparaît à tous les niveaux de la nécropole du Donjon et qu'elle est aussi connue en Mésopotamie, dans le Luristan et en Syrie. Vraisemblablement employée tout au long du III^e millénaire, elle ne peut donc faire office de marqueur chronologique. Le plateau rectangulaire, à paroi verticale courte, est une forme plus rare. Tallon le compte parmi les exemplaires de la

¹³⁹ Tallon 1987, p. 199 – 201

variante B 1a¹⁴⁰, qui serait une des plus anciennes formes de récipient en cuivre à Suse, en raison de la facilité de sa mise en forme. Il semble donc que la tombe A 308 et avec elle, les types n^{os} 27 et 23, soient relativement anciens.

II.C.2. Tombe A 319

Située au niveau -11,10 mètres, la tombe 319 (pl. II) du secteur nord du Donjon a livré sept vases peints mais aussi une hache, un miroir, un étui de toilette, une sébile en cuivre, un aiguiseur en pierre grise et dix-huit vases non peints, principalement de grands récipients de stockage. La hache, le miroir et l'étui de toilette ne sont malheureusement pas décrits ni même associés à un type et n'apportent donc pas d'élément de datation. En revanche, les sept vases peints représentent différents types, qui peuvent donc être considérés comme partiellement contemporains : un pot ouvert (n°14), un petit pot à décor de bandes (n°23), un grand vase à bec à décor d'arcs de cercle (n°26), un gobelet globulaire (n°31), une grande jarre (n°32) et deux jarres hors-normes (n°33). Cet ensemble atteste de la coexistence des vases monochromes et polychromes, que nous avons souvent évoquée jusqu'ici mais sans en fournir de preuve. Le petit pot à décor de bandes est en effet rattaché aux types polychromes et probablement la grande jarre n°32 doit-elle aussi l'être. A l'inverse, le pot ouvert, le gobelet globulaire et le vase à bec sont certainement des vases monochromes, tout à fait équivalents à ceux conservés au musée du Louvre. Les deux jarres hors-normes n'ayant pu être précisément identifiées, il est impossible de les classer dans l'une ou dans l'autre production. Quant à la datation de la sépulture, elle demeure incertaine, puisque la sébile en cuivre, seul objet de métal identifié de la tombe, correspond à une forme en usage tout au long du millénaire.

¹⁴⁰ Tallon 1987, p. 205

II.C.3. Tombe A 322a

La tombe A 322a (pl. III et IV), mise au jour vers -11,10 mètres, comportait une écuelle en gypse, des éléments de parure, un miroir et un vase en cuivre mais aussi dix vases peints. Ces derniers relèvent de quatre types distincts : une très grande jarre (n°22), quatre pots polychromes (n°19), quatre jarres polychromes de profil élancé (n°29) et une jarre polychrome (n°18). Tous ces vases sont *a priori* polychromes, puisque leur type présente un décor de bandes soulignant la carène. La grande jarre n°22 peut être précisément identifiée comme le « Vase au Char » (pl. IV-fig. 5 et pl. XLII), conservé au Musée National de Téhéran. Le registre de l'épaule est divisé en deux grandes métopes par des rectangles quadrillés, flanqués de colonnes de losanges. Une des métopes accueille un char, tiré par un quadrupède (bœuf ?) et guidé par un personnage, dressé dans la caisse. Devant lui, au sol, se trouve un autre personnage tandis que, derrière la caisse du char, s'élève une construction à trois étages décroissants, du sommet de laquelle émerge une troisième figure humaine. Le décor de la seconde métope est tout aussi complexe : deux constructions à étages apparaissent à droite, desquelles émergent – ou sur lesquelles sont assis – deux personnages. À gauche figure un motif mieux connu : un grand oiseau aux ailes déployées domine deux oiseaux de profil, au corps quadrillé. Ce vase passe régulièrement pour l'exemple par excellence de la céramique susienne du III^e millénaire mais son iconographie est en réalité exceptionnelle. La représentation du char a suscité des comparaisons avec les vestiges de chars véritables, mis au jour dans les tombes royales d'Ur. Elle a été considérée comme un indice de datation au DA III mais ce motif, qui nous semble unique dans l'ensemble de la céramique peinte à Suse au III^e millénaire, ne peut pas dater l'intégralité de la production. La datation de la tombe A 322a est elle-même délicate car si le plan indique une profondeur d'environ 11,10 mètres, Magali Quenon¹⁴¹ a proposé de l'associer au niveau V, situé entre -9,60 et -10,60 mètres, ce qui reviendrait à en abaisser la date.

Un ensemble de croquis (pl. IV), issu du carnet de fouilles de Mecquenem pour les années 1936-1937, illustre probablement la découverte de la tombe A 322a. Dix vases peints, dont deux types répétés à quatre exemplaires, sont en effet mentionnés au-dessus du premier dessin, qui représente les vases *in situ*. Il semble que les croquis

¹⁴¹ Voir Quenon 2006, Annexe du catalogue général des tombes, p. 87

suiuants figurent le décor des vases des types n°19 et n°39 : trois portent un registre de triangles rouges opposés, séparés par des hachures sombres, deux paraissent comporter le motif de l'éventail, associé à des croix, un décor est composé de carrés sur la pointe et de triangles hachurés, un autre est constitué de groupes de hachures obliques, le dernier n'est pas dessiné¹⁴². Un troisième dessin figure le squelette, légendé de quelques indications, qui confirment l'identification de la tombe A 322a : « vase gypse 68 », « v. cuivre », « pendentif », « perles ». Le vase du type n°18 serait représenté sur le croquis suivant. Son décor, polychrome, suit une composition géométrique complexe, mêlant formes triangulaires et quadrangulaires. Le dernier dessin, aisément identifiable, correspond au « Vase au Char ». L'association de cette jarre, dont l'iconographie et la composition sont les plus abouties de la production susienne, avec des vases à ornement essentiellement géométrique permet de repousser définitivement les hypothèses évolutionnistes, qui verraient le figuratif émerger du géométrique – ou réciproquement.

Les éléments de parure et le vase caréné en cuivre contenus dans la tombe permettent par ailleurs d'avancer quelques indices de datation. La parure associe un pendentif ouvragé en argent et lapis-lazuli à des perles de calcite, de fritte, de calcédoine et de stéatite cuite gravée. La facture complexe du pendentif¹⁴³, constitué de six perles tubulaires reliées par un fil d'argent, en fait un objet rare et donc difficile à dater. Les perles de stéatite cuite gravée imitent peut-être les perles de cornaline gravée alors importée de l'Indus. Françoise Tallon les compare aussi aux perles gravées en lapis-lazuli d'Ur, datées de la fin des Dynasties Archaiques, aux perles en coquille du cimetière A de Kish, ou encore aux rares perles gravées de cercles concentriques, produites en Iran du nord et en Asie centrale à la fin du III^e et début du II^e millénaire av. J.-C. La parure daterait donc le plus vraisemblablement du DA III. Le vase en cuivre issu de la tombe A 322a peut être rattaché, quant à lui, à la variante G 1b' de Tallon¹⁴⁴. Deux vases de ce type ont été découverts dans le « Vase à la Cachette », ce qui incite également à une datation à la fin des Dynasties Archaiques.

¹⁴² Une inscription au crayon rose apparaît à la suite de son numéro : « m. V » (?). Il est possible que Mecquenem ait voulu signifier : motifs en forme de V.

¹⁴³ Tallon 1987, p. 268 – 270

¹⁴⁴ Tallon 1987, p. 222

Le placement chronologique de la sépulture A 322a est essentiel car, contenant un des chefs-d'œuvre de la production polychrome, il permettrait de dater son apogée. Plusieurs indices semblent converger vers une datation plutôt tardive.

II.C.4. Tombe A 334

Située à une profondeur avoisinant -11,90 mètres, la tombe A 334 (pl. V) a livré quatre vases peints, deux vases en terre sans décor, un miroir et un vase de cuivre. Les vases peints sont associés à trois types : une jarre polychrome (n°18), une grande jarre probablement monochrome (n°33) et deux « vases polychromes à couvercle¹⁴⁵ » (n°24). Ce dernier type est difficilement identifiable : la forme fortement carénée et le décor géométrique évoquent la tradition du Djemdet Nasr mais l'association de ces vases avec les deux jarres carénées serait alors problématique. Mecquenem précise que la jarre du type n°18 est décorée d'un aigle aux ailes éployées, ce qui semble confirmer son appartenance à la production susienne des Dynasties Archaïques. Le miroir et le vase en cuivre ne sont malheureusement pas décrits et ne peuvent donc contribuer à la datation de la tombe.

Le carnet de fouilles de Mecquenem pour l'année 1934 contient en revanche plusieurs croquis qui pourraient se rapporter à la tombe A 334. Au-dessous du dessin général de la tombe est en effet dressée une liste du matériel, qui correspond à celui de la tombe A 334 : « 1 grand vase polychrome (aigles) / 1 grand vase non peint / 2 vases polychromes à couvercle / 1 vase polychrome / 1 miroir cuivre / 1 vase cuivre¹⁴⁶ ». Les deux vases représentés sur la même double page doivent probablement être identifiés comme les types n°33 et n°18. Si cela est bien le cas, le vase de type n°33 peut même être précisément rapporté à la grande jarre Sb 2839 (cat. 134) du musée du Louvre. Le vase polychrome à décor d'aigles se rapproche, quant à lui, du vase Sb 23604¹⁴⁷ (cat. 23) mais les dimensions ne coïncident pas : il est probablement conservé à Téhéran.

¹⁴⁵ MDP XXIX, 1943, p. 104

¹⁴⁶ Carnet de fouilles 1934, Roland de Mecquenem, fonds d'archives Mecquenem, musée du Louvre

¹⁴⁷ De plus, cette jarre est pressentie pour être celle de la tombe B 276.

II.C.5. Tombe A 345

La tombe A 345 (pl. VI), mise au jour aux environs de -11,50 mètres, est la plus riche de la nécropole en termes de vases peints. Curieusement, seuls deux types de vases y sont représentés : dix-huit pièces se rattachent au type de la jarre polychrome à profil élancé (n°29) et trois vases sont de grandes jarres du type n°33, probablement monochromes. La multiplication du type 29 pose question, dans la mesure où aucun vase du musée du Louvre ne lui est identifiable. Certains de ces vases, voire tous, sont vraisemblablement de format inférieur, correspondant alors au groupe des jarres polychromes moyennes. La tombe A 345 attesterait donc de la coexistence de ces jarres moyennes et des grandes jarres monochromes à décor de dents de requin. Les jarres du type 29, au vu de leur nombre, doivent ici répondre à une fonction de stockage.

La tombe A 345 a aussi livré un vase de cuivre, associé à la variante B 1b¹⁴⁸ de la classification de Françoise Tallon. Il y est comparé à un autre vase susien plus élaboré, à décor de triangles repoussés, et à des exemples provenant d'Ur et de Mari, respectivement datés du DA III et de l'époque d'Akkad. Tallon propose une datation à la fin du DA III ou au début de l'époque d'Akkad pour le vase de la tombe A 345, qui serait donc relativement récente.

II.C.6. Tombe A 346

Mise au jour à une profondeur de 11,50 mètres, la tombe A 346 (pl. VII) contenait trois vases en terre non décorés, un vase de bitume, un vase de cuivre et six vases peints. Cinq d'entre eux sont des jarres polychromes au profil élancé, correspondant au type n°29 ; le sixième est dit « brisé¹⁴⁹ » et n'est pas identifié. Le vase en cuivre peut être comparé au n°790 du catalogue de Françoise Tallon, bien que le vase de la tombe A 346 paraisse dépourvu de base. Il est attaché à la variante G 1a', dont la forme a aussi été observée à Ur pour le DA III et l'époque d'Akkad et

¹⁴⁸ Tallon 1987, p. 206

¹⁴⁹ MDP XXIX, 1943, p. 106

dans le cimetière A de Kish¹⁵⁰. Une datation au DA III est donc proposée pour ce type, s'étendant potentiellement à l'ensemble du matériel de la tombe A 346.

II.C.7. Tombe B 266

La tombe B 266 (pl. VIII), découverte vers -11,10 mètres, a livré une bague en argent, trois vases de cuivre, des écuelles en gypse et six vases peints. Ces derniers peuvent être considérés comme trois paires : deux vases se rattachent au type des pots ouverts (n°14), deux autres sont assimilables aux pots polychromes (n°19), les deux derniers sont des pots un peu plus grands, à profil souple, probablement polychromes (n°21). La céramique de cette tombe comporte donc essentiellement des pièces de moyen format et mêle vraisemblablement productions monochromes et productions polychromes. Les trois vases en cuivre suivent un modèle identique : ce sont des écuelles à fond légèrement convexe et paroi pincée en un point, formant un verseau. L'un d'entre eux a été identifié par Françoise Tallon comme le Sb 12674 du musée du Louvre et constitue le n°753 de son catalogue¹⁵¹, intégré à la variante B 1b. Les deux autres exemplaires de ce type proviennent de la période IVA. Cette forme est également connue à Ur entre le DA III et l'époque d'Akkad et à Mari, pour l'époque d'Akkad.

II.C.8. Tombe B 276

La tombe B 276 (pl. IX), située à 11,25 mètres de profondeur, est plus modeste que les précédentes. Son matériel consiste cependant en quatre vases peints de grand format : deux grandes jarres du type n°33 et deux jarres polychromes à profil élancé du type n°10. La description qu'en fait Mecquenem est d'une précision inhabituelle : « Tombe en fosse ; deux vases peints (fig.72-N°33), l'un à engobe orange et motif : un aigle aux ailes déployées, l'autre à engobe rouge et motif : une suite de gazelles ; deux vases peints (fig.72-N°10) à décor géométrique et engobe, rouge pour l'un, grenat pour l'autre¹⁵² ». Elle confirme d'ailleurs que le type n°33 est tantôt à

¹⁵⁰ Tallon 1987, p. 221 – 222

¹⁵¹ Tallon 1987, p. 205-206

¹⁵² MDP XXIX, 1943, p. 121

décor polychrome, tantôt à décor monochrome et doit se définir davantage par sa forme, ses dimensions et le décor de dents de requin. Il serait tentant de reconnaître dans les vases du type n°33 les grandes jarres Sb 23604 (cat. 23) et Sb 14633 (cat. 24), qui coïncident avec les couleurs et les motifs indiqués par Mecquenem mais rien ne permet d'assurer cette identification. Comme pour les tombes A 322a, A 334 et A 345, le matériel n'est composé que de vases polychromes. Cette constatation peut être diversement interprétée, soit pour soutenir l'hypothèse d'une apparition plus tardive de la production monochrome, soit pour affirmer l'opposition en termes d'usage des deux productions.

II.C.9. Tombe B 277

Dégagée vers 11,25 de profondeur, la tombe B 277 (pl. X) possédait le deuxième ensemble de vases peints parmi ceux du Donjon. Elle contenait aussi deux anneaux en argent, deux écuelles en gypse, un vase en cuivre et des vases en terre dépourvus de décor. Le vase de cuivre, affectant la forme d'un entonnoir, ne trouve malheureusement pas de comparaison permettant de le dater. Le lot de céramique se distingue en quantité et en diversité. Il comporte plusieurs vases de moyen format : une large coupe peinte à décor géométrique, cinq pots carénés à décor de bandes (n°5), trois pots carénés à base débordante (n°6), deux vases à pied tubulaire, probablement des vases percés (n°4) et un pot caréné à tenons perforés en « bec d'oiseau » (n°27). La tombe a également livré un petit pot à décor de bandes (n°23), ainsi que des vases de grand format : quatre jarres polychromes de profil élancé (n°10), une jarre monochrome dépourvue de base (n°11) et une grande jarre à décor de dents de requin (n°33). La plupart des vases doit relever de la production polychrome, bien que les pots carénés n°5 et 6 puissent difficilement être caractérisés quant à leur couleur. La présence d'un vase du type n°27 interroge, puisque les tenons perforés en « bec d'oiseau » sont généralement considérés comme un trait archaïque, issu de la tradition Djemdet Nasr. Il semble que certains de ses aspects se soient en fait perpétués au cours du III^e millénaire, notamment à travers ce que Nagel avait nommé « Sub-Djemdet Nasr Keramik », cette dernière production étant vraisemblablement plus récente qu'il ne l'avait supposé. Il est aussi envisageable que la tombe B 277 soit relativement ancienne en regard des autres sépultures de la

nécropole, ce qui expliquerait la persistance de caractères archaïques. Parmi les quatre exemplaires du type n°10, l'un correspond précisément au vase de la figure : il s'agit de la jarre Sb 23606 (cat. 9). Le décor, géométrique, de deux des jarres (pl. XI-fig. 18 et 19) du même type est également reproduit dans la publication de fouilles. Tout aussi géométrique est le décor d'un des vases de type 4 (pl. XI-fig. 15), également reproduit dans le tome XXIX des *Mémoires de la Délégation en Perse*.

II.C.10. Quelques conclusions

L'étude des « tombes riches » ne permet qu'une reconstitution partielle de leur matériel funéraire et des doutes subsistent quant aux intentions du classement de Mecquenem. L'ensemble de céramique peinte de la tombe A 322a est cependant intégralement connu et l'origine de plusieurs vases a pu être précisée : le « Vase au Char », dans la tombe A 322a ; la jarre Sb 2839 (cat. 134), dans la tombe A 334 ; la jarre Sb 23604 (cat. 23), peut-être accompagnée du vase Sb 14633 (cat. 24), dans la tombe B 276 ; le vase Sb 23606 (cat. 9), dans la tombe B 277. A ceux-ci doivent être ajoutés la jarre Sb 5885 (cat. 143), décrite dans la sépulture A 232, et le vase à bec SH081187 (cat. 279), illustré dans le croquis de fouille de la tombe A 21, mais qui, faute d'être associés à des objets de métal ou à d'autres de types de céramique peinte, ne sont pas datables. La jarre Sb 6625 (cat. 145) a également été reconnue sur une photographie (annexe I, fig. 11), prise au Donjon en 1937. Elle est accompagnée de quatre pots ou petites jarres polychromes ainsi que d'une grande jarre à cordon torsadé, probablement dépourvue de peinture. Cet ensemble n'a cependant pu être identifié à aucune des descriptions de Mecquenem dans le tome XXIX des *Mémoires de la Délégation en Perse*, ce qui souligne les lacunes de la publication.

Les indices de datation au terme de cette relecture des fouilles du Donjon sont d'ailleurs ténus. Quelques types se trouvent uniquement illustrés dans des tombes que leur matériel métallique désigne comme particulièrement anciennes ou, au contraire, particulièrement récentes. Ainsi en est-il des types n°23 et n°27, provenant notamment des tombes A 308 et B 277 : tout porte à croire qu'ils doivent être placés au début de la séquence céramique. A l'inverse, les types n°29 et n°19 sont présents dans les tombes A 322a, A 345, A 346 et B 266, datables de la fin des Dynasties Archaïques.

Les associations entre les types, perçues comme la preuve de leur contemporanéité, livrent probablement les informations les plus fiables, mais aussi les plus étonnantes. L'exemple de la tombe A 322a démontre ainsi la coexistence du « Vase au Char », pièce figurative par excellence, et d'un lot de vases à décor géométrique : les deux genres de décor ne peuvent donc ni être opposés, ni être replacés dans la perspective d'une évolution de l'un à l'autre. La coexistence des productions polychromes et monochromes se manifeste également dans les tombes du Donjon, notamment les sépultures A 319, A 334, B 266 et B 277, dans lesquelles des types indubitablement monochromes – n°14, n°26, n°31 – côtoient des types certainement polychromes – n°10, n°18, n°24, n°32. Si cette observation est nécessaire, puisqu'elle ne peut pas être déduite des fouilles récentes, elle ne doit en revanche pas laisser penser que le matériel des tombes est représentatif de la production susienne du III^e millénaire av. J.-C. En effet, quatre des tombes les plus riches en céramique peinte – A 322a, A 346, A 347 et B 276 – n'ont livré que des vases polychromes. Ce fait est d'autant plus troublant que, se fondant sur le matériel métallique, ces sépultures devraient être datées de l'extrême fin des Dynasties Archaïques. Or, il est communément admis que la production monochrome a perduré au-delà de la production polychrome, pourtant elle-même d'extinction tardive à Suse. Ce postulat pourrait être remis en question mais une autre explication, à notre sens plus probable, se dessine : les productions monochromes et polychromes ne recouvrent pas les mêmes usages. La destination des vases polychromes serait essentiellement funéraire, ce qui éclaire aussi l'absence presque complète de céramique polychrome dans les fouilles récentes.

III. Traditions céramiques voisines : une mise en perspective

Elargissant peu à peu notre propos au-delà du cœur du corpus, vers des éléments de datation moins directs, une piste de recherche reste à explorer : la comparaison de la céramique peinte susienne avec les productions des régions adjacentes. Ces parallèles poursuivront conjointement deux objectifs, à la fois préciser autant que possible la chronologie des productions susiennes, et les replacer dans un contexte géographique et culturel. Suse étant localisée à la jonction des sphères mésopotamienne et iranienne, elle bénéficie de l'influence de l'une et de l'autre – et y diffuse probablement, en retour, ses traits culturels. Au III^e millénaire av. J.-C., la distinction entre la tradition de la plaine et celle des hautes-terres a souvent été schématisée par l'opposition d'une production à décor polychrome avec une production peinte monochrome, ce qui n'est pas sans rappeler la diversité de la céramique peinte susienne de la période. L'idée d'une alternance culturelle de Suse, tout au long de l'Antiquité, entre Mésopotamie et Iran, est d'ailleurs communément admise. Au début du III^e millénaire av. J.-C., la ville serait tournée vers le plateau iranien, en particulier durant la période proto-élamite (vers 3100 – 2900 av. J.-C.). Vers 2600, Suse aurait réintégré dans l'orbite mésopotamienne, le matériel mis au jour pour cette époque – orants, plaques perforées – étant issu de types sumériens. La situation intermédiaire de Suse constitue bien une des explications possibles à la diversité de ses productions céramiques. Cette partie se propose donc d'examiner la céramique peinte des sites voisins et, se fondant sur les formes, le répertoire décoratif et les principes de composition, d'établir les corrélations nécessaires à une meilleure compréhension du corpus susien.

A. *Scarlet Ware et traditions polychromes*

Le début du III^e millénaire coïncide avec la formation d'un nouveau style de céramique peinte polychrome en Mésopotamie, appelé « Scarlet Ware » en raison de la couleur écarlate de sa peinture rouge. De grandes jarres à forte carène, souvent dotées d'un tenon triangulaire dressé sur l'épaule ou joignant l'épaule au col, dont la

lèvre est biseautée, constituent les vases les plus représentatifs de cette production. Le décor mêle des motifs géométriques à des figures zoomorphes ou végétales, se développant dans les vastes métopes de la panse, dont les parois raides se prêtent à l'accueil de scènes complexes. Les éléments structurels du vase, notamment le col et la carène, et les bandes définissant les métopes sont peints en rouge. Les motifs sont généralement dessinés à la peinture noire, le rouge servant de remplissage aux figures les plus grandes. Particulièrement attestée dans les régions de la Diyala et du Hamrin, la tradition *scarlet ware* paraît s'étendre également en Iran, notamment au nord de Suse, dans la plaine du Deh Luran. Deux styles ont progressivement été définis au sein de ces émanations de la *scarlet ware* : le style d'Aliabad¹⁵³ et le style de Moussian¹⁵⁴, dont quelques vases sont connus à Suse. Elizabeth Carter considère¹⁵⁵, probablement à raison, qu'il n'y a pas de véritable *scarlet ware* à Suse. Néanmoins, la présence des styles d'Aliabad et de Moussian, doit nous pousser à rechercher dans cette tradition et ses variantes régionales les parallèles de la céramique polychrome susienne.

III.A.1. Dans la plaine du Deh Luran

Plusieurs traits distinguent la céramique susienne de celle du Deh Luran, en particulier la répartition du décor, strictement limité à l'épaule sur les vases de Suse, tandis que ceux du Deh Luran, suivant le modèle mésopotamien, reçoivent les figures principales sur la panse. Outre des répertoires décoratifs distincts, les productions polychromes du Deh Luran et de Suse diffèrent aussi par le traitement des motifs : alors que les figures sont remplies de rouge et cernées de noir sur les pièces du style de Moussian, celles de Suse se distinguent généralement par un remplissage de motifs couvrants – hachures, quadrillage, association de formes rouges et de hachures noires, etc. Quelques vases, à Suse comme dans le Deh Luran, manifestent toutefois la connaissance de la tradition voisine.

Ainsi en est-il d'une grande jarre d'Aliabad (pl. XLIII-fig. 1), mise au jour en 1903 par les fouilles d'Emile Gautier et Georges Lampre. Le décor se concentre sur l'épaule,

¹⁵³ Pour les vases de Suse rattachés au style d'Aliabad, voir la section I.B.1 de la deuxième partie.

¹⁵⁴ Pour les vases de Suse rattachés au style de Moussian, voir la section I.B.2 de la deuxième partie.

¹⁵⁵ Carter 1987, p. 80

subdivisée en quatre métopes par des rectangles hachurés. Deux d'entre elles contiennent un caprin de profil, au corps quadrillé, tandis que les deux autres présentent un oiseau aux ailes éployées et aux serres étendues. Ses ailes quadrillées, l'hypertrophie de ses serres et le dessin triangulaire de sa queue le rapprochent des exemples susiens¹⁵⁶. Au choix particulier des motifs et à leur traitement s'ajoute la composition du décor de la panse. Un registre de triangles opposés en papillon, séparés par une alternance de lignes dressées, droites et rouges ou noires et ondulées, souligne la carène. Il surmonte une bande rouge, puis une bande beige, laissée en réserve, et la partie inférieure de la panse est recouverte de peinture rouge. Cette conception s'éloigne manifestement de celle de la *scarlet ware* classique et évoque les principes de la production polychrome de Suse.

Un autre exemple nous est fourni à Farukhabad par une grande jarre (pl. XLIII-fig. 2), dont le décor de l'épaule n'est plus lisible mais dont la composition générale évoque les vases susiens. Les motifs principaux semblent en effet avoir été réservés à l'épaule, tandis que la panse porte, en partie supérieure, un registre de triangles opposés en papillon, séparés par une alternance de bandes verticales rouges et de lignes ondulées noires. Cette frise est encadrée par deux fortes bandes rouges cernées de noir et surmonte trois bandes horizontales noires, se détachant nettement sur fond clair. La partie inférieure de la panse est peinte en rouge. La superposition des bandes noires au-dessus de la surface rouge est identique au procédé appliqué aux jarres, grandes et moyennes, et aux pots carénés de Suse. La même composition est employée sur une autre jarre¹⁵⁷ d'Aliabad (pl. XLIII-fig. 3), conservée au musée du Louvre, et un dispositif semblable – les bandes noires étant remplacées par des lignes ondulées rouges – est observable sur plusieurs jarres du Deh Luran. Sur ces dernières, les animaux du registre principal adoptent cependant une silhouette très allongée et leur échine dessine une ligne concave, se conformant davantage à la manière de la *scarlet ware*.

Ces exemples du Deh Luran s'avèrent particulièrement proches de trois des grandes jarres polychromes de Suse. Sous la carène des vases Sb 23601 (cat. 20) et Sb 2840 (cat. 21) se déploie en effet un registre de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales. La jarre Sb 14615 (cat. 22) s'en rapproche

¹⁵⁶ Voir notamment les jarres Sb 23609 (cat. 3) et Sb 23604 (cat. 23).

¹⁵⁷ Elle porte les numéros d'inventaire Sb 193, AS 7792 et Sb 23607.

encore davantage puisqu'elle adopte l'alternance de lignes ondulées et de lignes droites, leur couleur respective étant cependant inversée par rapport aux vases du Deh Luran.

Les similitudes de motifs et de composition étant établies, il reste à les interpréter. L'existence de liens entre le Deh Luran et la Susiane apparaît naturelle, au vu de leur proximité géographique et de la facilité à circuler entre les deux plaines. Le constat du développement de productions céramiques différentes s'impose néanmoins en premier lieu : les styles d'Aliabad, de Moussian et de Suse obéissent à des principes de compositions distincts et emploient des formes et des motifs propres. Ils sont attachés à des régions mais peut-être aussi à des temporalités variées. Le style d'Aliabad, considéré comme le plus ancien, est attesté uniquement dans le Deh Luran et à Suse. Le style de Moussian, daté aux environs des DA I et II¹⁵⁸, est répandu dans le Deh Luran, à Suse, mais aussi dans le Pusht-i Kuh, en particulier dans les régions d'Abdanan et du Rumishgan. Dans ces conditions, il est tentant de considérer les jarres du Deh Luran que nous avons décrites comme les antécédents de celles de Suse. Il faut cependant garder à l'esprit que la plupart des fouilles anciennes du Deh Luran – à Moussian, Aliabad et Khazineh – ont laissé ces vases sans contexte archéologique direct. La jarre de Farukhabad est, quant à elle, issue de la couche A5, datée par les fouilleurs du début des Dynasties Archaïques.

III.A.2. Dans le Pusht-i Kuh

Plusieurs sites du Pusht-i Kuh, à l'ouest du Luristan, ont livré des vases à peinture polychrome. Certains d'entre eux, notamment mis au jour sur les sites de Bani Surmah et Kalleh Nisar¹⁵⁹, peuvent être attachés à la *scarlet ware* mésopotamienne. Il s'agit de jarres trapues, affectant un profil à carène adoucie. L'épaule est décorée de motifs géométriques, tandis que des bandes rouges découpent la panse en vastes métopes, contenant des animaux au corps allongé, rempli de rouge. D'autres vases, grandes jarres et pots de moindre format, usent de principes de composition plus proches de ceux des vases polychromes de Suse.

¹⁵⁸ Voir notamment Haerinck 2011, p. 66

¹⁵⁹ Voir Haerinck 2011, pl. 3

La région du Pusht-i Kuh, modelée par les vallées qui la composent et conditionnent les circulations, a été divisée en trois grandes zones par Ernie Haerinck¹⁶⁰. Dans la zone II, regroupant les vallées de Rumishgan et d'Abdanan, au sud du Pusht-i Kuh, de grandes jarres polychromes, à décor concentré sur l'épaule, ont été mises au jour. Le registre principal est structuré par des côtes, saillant en rayons à partir de la base du col. Les côtes sont surlignées par des bandes rouges, délimitant strictement des métopes. Cette disposition s'observe notamment sur deux jarres de Mir Vali (pl. XLIV-fig. 6 et 7a-b), dont la partie inférieure est peinte en rouge. Des bandes noires soulignent la carène, évoquant le procédé susien. Cependant, les motifs de palmes et d'oiseaux superposés sont bien locaux. Notons également que les bandes noires de la jarre reproduite sur la figure 6 (planche XLIV) sont séparées par de fines lignes claires, procédé inconnu à Suse. Un des vases de Pusht-i Qaleh Abdanan (pl. XLIV-fig. 4) concentre également ses motifs principaux sur l'épaule, organisé par des côtes en relief et des bandes peintes. Des bandes ondulées rouges et de fines lignes noires soulignent la carène, surmontant la partie inférieure de la panse, peinte en rouge. Un dispositif similaire s'observe sur une jarre provenant de Qabr Nahi (pl. XLIV-fig. 5), dont la surface est animée par trois cordons horizontaux – l'un à la base du col, les deux autres au niveau du diamètre maximal – et plusieurs côtes saillant sur l'épaule. Au-dessous de l'ultime cordon plastique, se trouve un registre de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures. Deux bandes ondulées rouges, alternant avec de fines lignes noires, soulignent cette frise. La partie inférieure de la panse est peinte en rouge.

Dans la région appelée « zone I » par Haerinck, à l'ouest du Pusht-i Kuh, des vases polychromes partageant certains traits avec ceux de Suse ont également été découverts. Un fragment de jarre de Bani Surmah (pl. XLIV-fig.1) présente ainsi une organisation strictement horizontale, rythmée par des bandes rouges. Deux frises de motifs géométriques – l'une composée de carrés sur la pointe quadrillés, l'autre de triangles et de hachures – ornent l'épaule. Une bande rouge décore la carène et un registre de triangles opposés en papillon et de hachures est peint en partie supérieure de la panse.

¹⁶⁰ La carte d'Ernie Haerinck est présentée à la fig. 22, Annexe V.

Les exemplaires de céramique polychrome sont moins nombreux dans la zone III, à l'est du Pusht-i Kuh. Les pots carénés de Mir Khair (pl. XLIV-fig. 2 et 3) sont peints suivant des principes comparables à ceux de certains petits vases de Suse. Leur lèvre est peinte en rouge et l'épaule accueille un registre de triangles rouges, hachurés de noir. La carène est peinte d'une bande rouge cernée de noir, et soulignée de quelques lignes ondulées rouges. Ces vases sont datés de l'extrême fin du IV^e millénaire ou du début du III^e millénaire av. J.-C., confirmant le caractère relativement ancien des petits pots polychromes de Suse.

Du site de Chogha Maran, au nord-est du Pusht-i Kuh, provient encore une jarre (pl. XLV) dont la composition s'apparente à celle des exemples susiens. Le décor peint est réservé à la partie supérieure, laissant la panse vierge de tout ornement. Une petite frise de triangles noirs occupe le haut de l'épaule, surmontant un registre plus développé, dont les métopes sont séparées par des damiers rectangulaires ou plus simplement, par une bande rouge. Elles encadrent des caprins au corps peint en plein à la peinture noire, affectant la courbure et l'élongation propres aux animaux de la *scarlet ware*. Le parallèle avec Suse repose donc essentiellement sur la concentration du décor au-dessus du diamètre maximal du vase. Ernie Haerinck considère que le site de Chogha Maran, bien qu'éloigné de Bani Surmah, doit être inclus dans le même horizon culturel et chronologique¹⁶¹ et propose une datation au DA I ou DA II.

La datation des sites du Pusht-i Kuh est difficile car, en tant que tombes collectives, ils ont probablement été utilisés à plusieurs reprises, pendant une durée indéterminée. Ainsi le matériel qui y est découvert ne reflète-t-il pas celui d'une époque unique. Toutefois, dans le cas des vases à décor polychrome, les études d'Ernst Haerinck, fondées sur des comparaisons avec les productions du Hamrin et de la Diyala, mènent à une datation au DA I ou au DA II. L'antériorité des vases du Pusht-i Kuh vis-à-vis de ceux de Suse n'est certes pas une surprise mais elle permet de suggérer une idée nouvelle : l'inspiration susienne en matière de tradition polychrome n'est pas nécessairement mésopotamienne, contrairement au postulat courant.

¹⁶¹ Haerinck 2011, p. 62

III.A.3. Au sud : la nécropole de Tepe Jalyan

L'exemple de Tepe Jalyan élargit singulièrement l'aire de la céramique polychrome apparentée au style de Suse. Située au sud-est du lac Bakhtegan, la nécropole de Jalyan a été mise au jour en 1960-1961 par Ferid Tavallali, malheureusement sans publication subséquente. Le matériel, partagé entre le Musée National de Téhéran et le Pars Museum de Shiraz, a été décrit en 1974 par Pierre de Miroschedji. Au sein d'un ensemble de vases à décor monochrome, dont il sera question ultérieurement, figure une grande jarre à décor polychrome (pl. XLVI), dont Miroschedji a souligné avec justesse le caractère remarquable¹⁶².

Haute de cinquante centimètres et large de soixante, elle affecte une forme carénée, marquée par un cordon saillant à l'emplacement de la carène. Partant de ce cordon, quatre tenons effilés et perforés déterminent de vastes métopes à la surface de la panse, qui repose sur une base annulaire. Un large col, à lèvre évasée, domine l'épaule, de fait relativement courte. Quant au décor, il couvre le vase jusqu'à mi-panse, d'abord géométrique sur le col, puis mêlant géométrique et figuratif sur l'épaule, se déployant enfin en quatre scènes complexes sous la carène. Comme sur la jarre Sb 23604 (cat. 23), le col porte une frise de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales. L'épaule est divisée – de la même manière que celle des jarres Sb 23604 (cat. 23) et Sb 14633 (cat. 24) – par des rectangles quadrillés, flanqués de colonnes de carrés sur la pointe, elles-mêmes bordées de festons. Les figures contenues dans les métopes sont altérées : il s'agissait d'un caprin, précédé d'un végétal. La représentation de ces animaux se singularise par le tracé des masses musculaires, s'opposant au découpage arbitraire – car essentiellement décoratif – des figures susiennes. Les quatre métopes de la panse permettent le développement de motifs plus ambitieux encore : un aigle aux ailes éployées dominant deux oiseaux de profil ; un lion menaçant deux caprins ; un grand poisson encadré de quatre petits ; quatre rangs de triangles, pointe vers le haut, surmontant une rangée de palmes. Les représentations animalières se distinguent de celles de Suse par un remplissage plein peint rouge – ou par des rectangles quadrillés dans le cas des poissons. Le thème du lion attaquant des herbivores n'est pas non plus attesté dans la céramique polychrome susienne. Le motif de l'aigle aux ailes éployées s'avère en revanche très proche de

¹⁶² Miroschedji 1974, p. 24 – 27

celui du vase Sb 23604 (cat. 23) et plus encore, de certains vases monochromes, en particulier la jarre Sb 145 (cat. 140). L'impression générale est que le cadre global – forme du vase, frise décorative, composition de l'épaule – est commun mais appliqué à des motifs différents, par leur nature-même ou par leur traitement.

L'exemple de Jalyan manifeste la difficulté à mettre en relation les productions céramiques. Cette jarre polychrome unique évoque la tradition susienne mais elle s'en distingue suffisamment pour rejeter l'hypothèse d'une importation. Le caractère inédit d'une telle découverte dans le Fars ne permet pas à Miroschedji de proposer une datation plus précise que la deuxième moitié du III^e millénaire. La jarre a été associée à la période EWI-3 (vers 2500-2300 av. J.-C.) dans le cadre de la publication d'ARCANE¹⁶³. La même datation aussi attribuée au « Vase à la Cachette » et au « Vase au Char », illustrant l'apogée de la céramique peinte susienne. L'hypothèse la plus crédible est donc celle d'une influence de Suse envers Jalyan.

La production polychrome de Suse, dont les caractéristiques en termes de décor sont solidement établies, n'admet en définitive que peu de comparaisons pertinentes. Si les échanges avec les sites du Deh Luran peuvent être envisagés comme réciproques, les céramiques polychromes du Luristan sont certainement antérieures. Peut-être ont-elles influé sur la formation du style susien, puisqu'elles s'en rapprochent davantage que la *scarlet ware* classique de la Diyala et du Hamrin. À l'inverse, il est possible que Suse ait joué un rôle dans l'apparition d'une céramique polychrome à Jalyan mais seules de nouvelles fouilles pourraient certifier l'existence d'une telle production dans le Fars. Ces comparaisons ne peuvent véritablement préciser la chronologie de la céramique polychrome susienne mais elles mettent en lumière l'étendue des productions polychromes iraniennes, dans lesquelles cette dernière s'insère.

¹⁶³ Helwing et Neumann 2014

B. Style Godin III :6 et productions monochromes iraniennes

Les vases à décor monochrome, à l'inverse de la production polychrome, trouvent aisément à être comparés. La céramique peinte monochrome est en effet courante dans l'ouest de l'Iran au III^e millénaire et est parfois désignée dans son ensemble sous l'appellation « style Godin III :6 ». C'est donc par le site de Godin Tepe que nous débuterons une brève remise en contexte de la production monochrome susienne.

III.B.1. Le style Godin III :6 à Godin et ailleurs

Fouillé à partir des années 1960, le site de Godin Tepe a livré une céramique peinte à décor monochrome, non seulement abondante mais, qui mieux est, stratifiée. La phase Godin III :6 correspond à l'apparition de cette céramique, après un hiatus de durée indéterminée, consécutif à la fin de la période IV. Elle évolue ensuite dans les phases Godin III :5 et Godin III :4, ultérieurement aux dernières productions de céramique peinte à Suse.

La céramique de la phase Godin III :6 (pl. XLVII) présente des similitudes manifestes avec la production susienne. Plusieurs formes leur sont communes : jarres de profil arrondi, pots ouverts, vases à bec, gobelets à lèvre évasée. Les principes décoratifs se rapprochent également des vases susiens. Seule la partie supérieure des vases est généralement peinte, le registre principal de l'épaule étant fortement encadré par les lignes ornant la lèvre et soulignant le diamètre maximal. La tripartition du registre par des arcs de cercle est courante sur les jarres de profil arrondi et sur les vases à bec carénés, procédé également employé sur ces derniers à Suse¹⁶⁴, de même que sur des pots de petit format. Sur les jarres de grand format, le registre peut également être divisé en métopes par des rectangles, frangés de petits triangles superposés, qui évoquent les rectangles quadrillés et bordés de festons, appliqués au même usage à Suse. Quant au répertoire décoratif, il comporte nombre de motifs observés à Suse, particulièrement associés au curviligne (dents de requin, lignes ondulées, amande, tresse ceignant la panse) mais aussi issus du registre géométrique

¹⁶⁴ La structure du registre par des arcs de cercle est également observable sur plusieurs grandes jarres polychromes de Suse mais le rapport avec son emploi sur les vases monochromes n'est pas assuré.

rectiligne (hachures brisées, triangles chevrons, triangles opposés par la pointe). Comme à Suse, les motifs figuratifs puisent leur inspiration dans la faune et la flore : palmes, motif en éventail, oiseau de profil, caprin. Ils demeurent cependant rares, ne prenant une place prédominante qu'à partir de la phase Godin III :5, à laquelle sont attachées les jarres à décor d'oiseaux de profil et de cercles concentriques. Le traitement des figures zoomorphes paraît irrégulier et, pour ainsi dire, maladroit durant la phase Godin III :6, tandis que les conventions de représentation – notamment le remplissage des grandes figures par de fines hachures – semblent mieux définies à la période suivante.

Des fragments de vase (pl. XLVIII) de la période III :6 portant des motifs zoomorphes sont d'ailleurs attribués par Henrickson¹⁶⁵ au style « Susa D/IV ». Ces tessons ne proviennent pas, à notre sens, de Suse. La composition générale – registre principal sur l'épaule, frise de triangles opposés en papillon et de lignes dressées sous la carène – rappelle un schéma connu à Suse mais essentiellement sur des vases polychromes, qui font d'ailleurs figure d'exception plus que de règle. Le thème du caprin entouré d'oiseaux, dont certains sont perchés sur lui, de même que l'association de lignes ondulées et droites dans le registre soulignant la carène, évoquent bien plutôt les productions du Deh Luran, en particulier du style de Moussian. Le traitement du caprin, dont le corps est peint en plein, peut aussi leur être comparé. Cependant, l'usage du monochrome suggère davantage une production locale d'imitation qu'une importation. Les similitudes sont plus troublantes sur des vases de moindre format, notamment des pots ouverts. Plusieurs d'entre eux (pl. XLVII-fig. 2) adoptent un décor constitué de groupes de dents de requin, alternant avec des paires de lignes ondulées dressées. Il est en tous points identique à celui du vase SH081060 (cat. 151) de Suse, jusqu'au détail des trois fines lignes surmontant la frise principale. Un autre décor des pots ouverts, juxtaposant sur l'épaule des amandes et des triangles hachurés, est également commun à Suse et à Godin (pl. XLVII-fig. 4).

La comparaison entre les deux sites doit aussi prendre en compte l'absence totale de certains types susiens à Godin et, en particulier, de tous les types à décor couvrant : grandes jarres, pots carénés, bouteilles, vases à bec à décor couvrant. Les rapports des deux productions sont donc étroits mais ne concernent pas l'ensemble

¹⁶⁵ Henrickson 1986, p. 271, fig. 6.44

de la céramique susienne à décor monochrome, ce qui pourrait constituer un indice dans l'établissement d'une chronologie relative des types susiens.

La proximité formelle entre les céramiques monochromes de Suse et de Godin est communément admise mais les avis divergent quant à son interprétation. La dénomination « style Godin III :6 » pourrait faire penser que Godin est le foyer supposé de la production monochrome mais son développement est en réalité relativement tardif. Deux datations de la phase III :6 ont été proposées : Henrickson la situe aux alentours de 2600 – 2400 av. J.-C., tandis que Haerinck, la considérant plus ancienne, la place entre le DA II et le DA III. Le problème repose en partie sur l'identification des fragments à décor monochrome mis au jour à al-Hiba, correspondant d'après Henrickson à la phase Godin III :6 mais associés, par Haerinck, à la céramique de la phase III :5. En découlent deux modèles distincts de formation et de diffusion du style monochrome iranien. Haerinck défend l'antériorité des productions du Luristan et envisage une diffusion à partir du Pusht-i Kuh, d'une part vers le nord-est, en direction de Godin et Baba Jan, d'autre part vers le sud, en direction de Suse. Henrickson¹⁶⁶ considère, quant à lui, que Suse est le foyer d'origine depuis lequel la céramique s'est répandue vers le nord, longeant les voies rejoignant la route du Khorassan. Cette dernière aurait été coupée dans la plaine du Mahidasht – où aucune céramique du style Godin III :6 n'a été mise au jour – rendant l'approvisionnement de Suse et, à travers elle, des cités mésopotamiennes, dépendant des voies montagnardes à travers le Luristan. Henrickson considère d'ailleurs que la céramique peinte découverte à Godin est principalement usuelle¹⁶⁷ et devait notamment servir de contenant pour la circulation des marchandises.

Dans les années 1930, avant la découverte et la fouille de Godin, le site de Tepe Giyan avait déjà livré de nombreuses céramiques peintes monochromes (pl. XLIX), qui peuvent être attachées au même style. La couche IV du Tepe Djamshidi, une nécropole voisine fouillée à la même période par Georges Contenau et Roman Ghirshman, a révélé un matériel comparable. Du point de vue de la céramique peinte, il consiste essentiellement en des jarres et des pots, carénés ou à profil globulaire. Le

¹⁶⁶ Henrickson 2011, p. 268 – 282

¹⁶⁷ Idem, p. 236

décor peint se développe exclusivement en partie supérieure des vases et suit le modèle décrit pour les vases de Suse¹⁶⁸ provenant de Godin. La partie supérieure de l'épaule et la carène sont marquées d'une ligne ondulée entre deux lignes droites, qui encadrent ainsi le registre principal. Les motifs qui le composent sont souvent des triangles chevrons, des cercles concentriques, des palmes, des hachures, des oiseaux, parfois des dents de requin. En comparant les céramiques de Giyan et de Djamshidi avec celles de Suse et de Godin, il apparaît clairement que les premiers vases se rapprochent davantage de ceux de Godin III :5, à la fois par leurs formes, leur composition mais aussi par le choix des motifs et par le traitement de ceux-ci. Il en va de même pour les vases (pl. XLIX-fig. 3 et 4) du niveau 5 de Baba Jan¹⁶⁹ : les formes sont généralement plus ouvertes que celles de Giyan mais la composition est identique et le répertoire décoratif proche – oiseaux de profil, chevrons imbriqués, hachures obliques. Les vases du niveau 5 de Baba Jan sont attribués à la période EWI 4-5 dans le cadre du programme ARCANE et peuvent donc être situés à l'extrême fin du III^e millénaire av. J.-C. Une datation proche doit sans doute être envisagée pour les céramiques de Giyan et Djamshidi.

Au sud-ouest de Giyan et Baba Jan, le site de Dum'Avize semble également avoir participé à la production monochrome iranienne. En dépit de sa situation géographique, les vases qu'il a livrés paraissent plus proches de ceux de Suse que de la production de Godin. Ainsi en est-il d'un grand pot ouvert (pl. L-fig. 2), dont le décor couvrant est organisé en trois registres. Sur l'épaule se trouve un caprin, faisant face à des motifs d'amande ; le deuxième registre est composé d'une bande ondulée, qui souligne la carène ; elle surmonte un registre de dents de requin. L'équivalent exact de ce décor n'existe pas à Suse mais les traits qu'il associe sont bien connus, indépendamment les uns des autres. La forme du vase est celle des pots ouverts, combinée à un décor couvrant, bien représenté par les grandes jarres et les bouteilles susiennes. Le traitement du caprin, nettement contouré et rempli de hachures, évoque celui de la jarre Sb 2839 (cat. 134) ou encore le quadrupède de la jarre Sb 5885 (cat. 143), également doté d'un motif de triangles opposés en papillon. Une jarre de

¹⁶⁸ Ils portent les numéros d'inventaire AS 13939 (cat. 371), Sb 2841 (cat. 372), Sb 12729 (cat. 373) et AS 1490 (cat. 374).

¹⁶⁹ Goff 1976, p. 27 – 30

Dum'Avize (pl. L-fig. 1), dont l'épaule porte un registre de volutes et d'arcs de cercle et dont la carène est soulignée par trois bandes peintes, fait écho au vase AS 10049 (cat. 146), d'ailleurs stylistiquement isolé dans le corpus susien. L'exemple de Dum'Avize pourrait témoigner d'une influence de Suse sur le Zagros central, que le cas de Godin ne permet pas véritablement d'affirmer.

III.B.2. Céramiques monochromes au sud du Pusht-i Kuh

Dans les vallées de Rumishgan et d'Abdanan, au sud du Pusht-i Kuh, un autre groupe de céramiques à décor monochrome peut être comparé à la production susienne. Le site de Mir Vali a ainsi livré de nombreux vases, dont les traits évoquent à la fois les exemples de Suse et ceux de Godin. Il existe d'abord une classe de vases ouverts, assimilables aux gobelets à lèvre évasée et aux pots ouverts de notre corpus. Le décor de ces pièces soutient d'ailleurs le parallèle puisque les gobelets à lèvre évasée (pl. LI-fig. 1 et 2) sont ornés de lignes, ondulées ou droites, placées transversalement et parfois associées de manière à former des croix. Ils évoquent les vases AS 10711 (cat. 181), Sb 23648 (cat. 182) et Sb 23647 (cat. 183) de Suse, bien que l'ornementation de ceux-ci soit moins dense. D'autres bols, dont la courbe est continue jusqu'à l'évasement de la lèvre, sont plus proches du gobelet fragmentaire Sb 23647, à décor de lignes droites et lignes ondulées. Les pots ouverts de Mir Vali (pl. LI-fig. 3) sont comparables, dans la forme comme dans l'ornementation, aux exemplaires susiens. Le motif des dents de requin y apparaît régulièrement. La comparaison se poursuit dans les petits vases à bec (pl. LI-fig. 4), de format généralement moindre que les pièces susiennes mais décorés de façon similaire. Le décor, concentré sur l'épaule, est organisé par de grands arcs de cercle, entre et sous lesquels sont disposés de petits motifs géométriques – dents de requin, hachures. Ce registre est encadré par la large bande ceignant le col et par les lignes peintes sous la carène. La proximité avec la production monochrome de Suse est donc manifeste mais quelques spécificités distinguent néanmoins les vases de Mir Vali. La première est l'usage courant, sur des bols à paroi évasée, d'arcs de cercle ouverts vers le haut (pl. LI-fig. 1). Des triangles pleins flanqués de hachures parallèles aux côtés ou des dents de requin pointant vers le bas sont peints dans la courbe de l'arc, selon une disposition inconnue à Suse. Un autre motif complexe semble typique de Mir Vali : au centre se

trouve un groupe mêlant hachures verticales et ondulations dressées, flanqué de deux triangles rectangles, portant une frange de hachures orientée vers l'extérieur du motif. Cette forme n'a été observée à Suse que sur deux vases (Sb 14597 – cat. 268) et AS 15289 – cat. 325), ce qui en fait un motif rare et potentiellement exogène. Une influence de la céramique monochrome de Mir Vali sur celle de Suse n'est d'ailleurs pas à exclure. S'agissant d'un contexte funéraire, la datation des vases a reposé sur des parallèles techniques et stylistiques avec les autres productions. La publication de l'Oriental Institute¹⁷⁰ propose ainsi des comparaisons avec Susa Da-Dd, Susa IIIB-IVA et Godin III :6 mais avance une datation haute, au DA I ou DA II. Les travaux récents d'ARCANE ont situé la céramique de Mir Vali au début de la période EWI 2-3, suggérant son antériorité vis-à-vis de la production monochrome susienne.

Le site de Kamtarlan, voisin de Mir Vali, a également révélé des céramiques à décor monochrome (pl. LII) comparables à celles de Godin III :6 et à celles de Suse. Les formes ouvertes de Mir Vali, bols et gobelets, y sont illustrées mais leurs décors évoquent davantage Suse. Un pot ouvert (pl. LII-fig. 2), presque aussi richement orné que l'exemplaire de Dum'Avize (pl. L-fig. 2), présente notamment un registre d'oiseaux de profil, dont le corps dodu et les pattes musclées rappellent les représentations polychromes de Suse. Le remplissage en hachures et l'impression de mouvement qui se dégage du registre renforcent le parallèle avec les exemples susiens et particulièrement, avec le vase Sb 3095 (cat. 71). Le décor des gobelets à lèvre évasée se rattache davantage à la production de Mir Vali, caractérisée par l'usage des arcs ouverts vers le haut et des triangles placés pointe vers le bas. Cependant, en sus des gobelets à lèvre évasée et des pots ouverts, l'assemblage céramique comporte aussi des gobelets globulaires, forme inconnue à Mir Vali. Leur décor, qui associe des lignes ondulées et droites, peintes à l'horizontale, est surtout attesté à Suse sur les pots ouverts découverts dans les fouilles récentes (pl. XII-fig. 3, 7, 13, 18, 28 et 29). Le type des grandes jarres carénées est également illustré à Kamtarlan. Une grande jarre fragmentaire (pl. LII-fig.1), non seulement porte les deux cordons plastiques typiques de ce groupe, mais déploie aussi un décor comparable. Un petit registre de carrés imbriqués sur la pointe et de hachures verticales, placé entre deux bandes pleines,

¹⁷⁰ OIP 108, p. 133 – 134

orne le col. Le registre de l'épaule est divisé en métopes par des rectangles quadrillés, flanqués de hachures verticales et bordés de festons. L'unique métope conservée accueille un caprin, doté de longues cornes recourbées vers l'échine et d'une barbiche hypertrophiée, constituée d'une superposition de chevrons. Le cordon plastique marquant la carène est peint et surmonte une ligne ondulée, placée entre deux groupes de trois lignes droites. La partie inférieure du vase est incomplète mais le fragment visible paraît peint en plein. La disposition et le choix des motifs se rapportent nettement aux grandes jarres susiennes mais le traitement de l'animal évoque de près celui d'une jarre de Godin (pl. XLVII-fig. 6) : tous deux comportent une barbiche en chevrons, un corps partiellement quadrillé et de petites stries, descendant depuis la croupe jusqu'au sol. Il est tentant de voir dans la jarre de Kamtarlan un intermédiaire entre les vases de Suse et l'exemplaire de Godin. Plus généralement, le matériel céramique de Kamtarlan est plus proche de Suse que ne l'est celui de Mir Vali. La nature de la relation entre la production de Kamtarlan et celle de Suse demeure toutefois floue, les vases du premier site étant datés aux environs de 2600 – 2300 av. J.-C.

A l'ouest de Mir Vali et Kamtarlan, des jarres et des pots carénés à décor monochrome (pl. LIII) ont été découverts à Dar Tanha. Le décor peint est réservé à l'épaule, soigneusement encadrée de deux bandes peintes. L'unique registre associe le plus souvent des triangles, des dents de requin, des hachures obliques, ou encore des triangles pleins aux côtés amplifiés par des hachures et des lignes ondulées. Un premier mode de composition est quadripartite, le registre répétant alors quatre fois deux motifs distincts, placés en alternance (pl. LIII-fig. 3). L'autre schéma est tripartite, structuré par trois arcs de cercle, formés de lignes simples et de lignes ondulées (pl. LIII-fig. 1). Ces modèles sont cependant librement interprétés et ne contraignent en aucune façon le décor, les motifs étant parfois disposés d'une manière apparemment aléatoire (pl. LIII-fig. 2). Découverts en contexte funéraire, comme souvent dans le Pusht-i Kuh, ces vases sont réputés plus anciens que ceux de Godin. Ernie Haerinck¹⁷¹ les considère même comme les précurseurs du style de Godin III :6. Suivant cette hypothèse, les travaux d'ARCANE les ont associés au début de la période EWI 2-3.

¹⁷¹ Voir notamment Haerinck 2011, p. 74

Au sud-ouest du Rumishgan, dans la vallée d'Abdanan, des éléments de céramique monochrome (pl. LIV) ont aussi été découverts à Qabr Nahi, Tawarsa et Pusht-i Qaleh Abdanan. Un gobelet de Qabr Nahi (pl. LIV-fig.1), à décor de hachures obliques, se rapproche ainsi des gobelets à lèvre évasée de Suse. L'absence de carène et la forme bulbeuse qu'affecte la partie inférieure du vase interdit cependant un rapprochement direct. Les fragments de pot caréné ouvert provenant du même site (pl. LIV-fig. 2 et 3) sont en revanche très similaires aux exemples connus à Suse : ils partagent le décor de dents de requin, alignées en frise sur l'épaule, tandis que la lèvre et la carène sont marquées d'une large bande peinte. Les dents de requin peuvent sembler ici de simples triangles mais cette forme est aussi connue sur plusieurs pots ouverts de Suse (SH080242 – cat. 155 et SH080247 – cat. 156), dont quelques-uns arborent également la ligne ondulée visible sous la lèvre du vase. Notons enfin que la couleur de la peinture, souvent plus claire qu'à Suse ou à Godin, tend plutôt vers le rouge. Un pot ouvert provenant de Pusht-i Qaleh Abdanan (pl. LIV-fig. 4) doit peut-être être rattaché au même groupe, bien que son décor soit moins caractéristique. Entre la large bande qui recouvre la lèvre et celle de la carène, l'épaule est occupée par des groupes de hachures obliques, formant une bande brisée continue. La peinture, comme à Qabr Nahi, est particulièrement claire.

Le site de Tawarsa a, quant à lui, livré un bol évasé à base annulaire basse, évoquant étroitement les vases de Mir Vali (pl. LI-fig. 2) et Kamtarlan (pl. LII-fig. 5). Le décor est conçu à partir de trois arcs de cercle ouverts vers le haut et remplis de hachures et de lignes ondulées horizontales. Entre les arcs et au-dessous d'eux se trouvent des triangles – ou des dents de requin – et d'autres groupes de hachures, tantôt horizontaux, tantôt verticaux.

Les vases monochromes de Qabr Nahi, Pusht-i Qaleh Abdanan et Tawarsa proviennent de tombes collectives et leur datation repose principalement sur la comparaison avec les sites du Rumishgan. Comme ces derniers, ils sont vraisemblablement antérieurs à la production susienne.

Un peu à l'écart des régions que nous venons de traverser, le site de Gilviran (pl. LV) mérite enfin une brève mention. Explorée par Herzfeld en 1928 mais déjà

partiellement, voire entièrement dégagée¹⁷², cette tombe collective contenait des vases monochromes comparables à ceux de Suse. Des quinze grandes jarres et nombreux vases de moindre format, seuls six ont été décrits par Herzfeld, sans indication de leur emplacement d'origine. Une jarre peinte à bec tubulaire est dite « identique¹⁷³ » au vase Sb 14599 (cat. 257) de Suse. Le croquis qui la représente permet de nuancer cette assertion : trois arcs de cercle rythment l'épaule – chacun surmontant un groupe de dents de requin – alors que le vase de Suse n'en comporte que deux. Il pourrait avec plus de profit être comparé aux vases AS 4975 (cat. 260) et AS 6172 (cat. 259) de Suse, ou encore aux exemplaires de Godin Tepe (pl. LI-fig. 4). Un autre vase, dépeint comme un « vase caréné ouvert à panse arrondie », correspond probablement à notre groupe des pots ouverts. Le croquis qui en est fait ne représente, pour tout décor, que deux bandes peintes, l'une bordant la lèvre, l'autre surlignant la carène. Un dernier vase, identifié par Haerinck et Overlaet comme une jarre, nous paraît plus proche d'un type de bouteille fortement carénée, dont trois pièces (Sb 14600 – cat. 254 ; Sb 382 – cat. 255 et AS 10030 – cat. 256) sont connues à Suse. L'étroitesse du col, sur lequel Herzfeld semble avoir indiqué des lignes peintes, et le biseau qu'affecte la lèvre, largement débordante, caractérisent en effet ce groupe de bouteilles. La présence de ces trois types de vases à Gilviran ne peut cependant pas être comptée comme une preuve de leur simultanéité car la tombe a vraisemblablement été réutilisée. Elle constitue en revanche une marque de la diffusion des types céramiques monochromes – qu'ils soient originaires de Godin, du Pusht-i Kuh ou de Suse. Elle témoigne aussi des usages divers qui pouvaient en être faits, tantôt quotidiens, tantôt funéraires, peut-être commerciaux.

III.B.3. Une céramique monochrome dans le Fars : Jalyan

Comme pour la production polychrome, Jalyan constitue un îlot de céramique monochrome, apparemment isolé au cœur du Fars. Les conditions de mise au jour de ces vases ne sont pas plus précises que celles de la grande jarre polychrome ; tout au plus peut-on affirmer qu'il s'agit d'un contexte funéraire. Deux des types susiens y sont représentés : les vases à bec et les grandes jarres carénées. De petits flacons (pl. LVI-

¹⁷² Voir l'article consacré à l'exploration de Herzfeld : Haerinck et Overlaet 2013

¹⁷³ Haerinck et Overlaet 2013, p. 45

fig. 1) peuvent évoquer les bouteilles de Suse mais leur forme est systématiquement carénée et leur décor très commun, n'adoptant ni les principes de composition ni les motifs de ce groupe. Plusieurs grandes jarres (pl. LVI-fig. 4 à 6) sont en revanche étroitement apparentées à celles de notre corpus. Leur col haut et large, à lèvres évasées ou biseautées, surmonte une épaule légèrement convexe, jointe par une carène à la panse, reposant elle-même sur une base annulaire. Un cordon plastique marque la carène, prolongé par quatre tenons perforés effilés, descendant le long de la panse. Ces éléments ne sont pas mis à profit pour créer des métopes – comme c'était le cas sur la grande jarre polychrome de Jalyan – mais interrompent le registre continu situé sous la panse. La majeure partie du décor, disposée sur l'épaule, est composée de manière assez libre, sans subdivision. Les motifs les plus courants sont géométriques – triangles hachurés, hachures obliques, lignes ondulées dressées – mais le registre figuratif est bien représenté : caprin, oiseau, poisson, palmes. La figure de l'aigle aux ailes éployées, visible sur une des grandes jarres (pl. LVI-fig. 4), évoque le motif susien, bien que l'oiseau ne domine pas directement un autre animal. Le registre d'épaule de ce vase est très fourni : un oiseau de profil et un caprin, sur lequel est juché un petit oiseau, encadrent l'aigle, puis, après quelques lignes et ondulations dressées, la frise se poursuit par un autre couple caprin-oiseau, un motif végétal à quatre paires de palmes symétriques, un troisième caprin portant un oiseau, un petit caprin et un autre motif végétal, aux branches dressées. La disposition est ainsi moins formelle que sur les jarres susiennes, à l'exception cependant du « Vase à la Cachette », qui juxtapose également de nombreux motifs, figuratifs ou géométriques. Le traitement des figures sur le vase de Jalyan est cependant différent puisque les motifs sont peints en plein. Au-dessous de la carène se trouve un registre de triangles opposés en papillon, séparés par des hachures verticales. Il est souligné par deux lignes ondulées, placées entre deux groupes de lignes horizontales simples. Cette composition est la plus élaborée des vases de Jalyan car, sur la plupart des jarres, seules quelques ondulations soulignent la carène. D'étonnantes similitudes peuvent être relevées entre les jarres de Jalyan et celles de Suse : elles ont en commun la forme, le mode de composition, le répertoire décoratif. Le motif de l'hexagramme, qui n'a jusqu'alors pas été observé en dehors de Suse, est lui-même représenté (pl. LVI-fig. 6). Le « Vase à la Cachette » (Sb 2723 – cat. 137) est une des jarres les plus proches de celles de Jalyan : il en partage la composition générale – registre de triangles opposés en papillon et de hachures sur le col, double ondulation soulignant

la carène – mais aussi la libre disposition du registre de l'épaule, rythmé comme souvent à Jalyan par des triangles hachurés. Le « Vase à la Cachette » comporte aussi un motif de poisson, rare à Suse mais courant à Jalyan. La jarre Sb 144 (cat. 141) est, quant à elle, dotée de tenons perforés, qui, bien que de forme moins allongée qu'à Jalyan, sont également fixés sur le cordon plastique ceignant la carène. Remarquons encore que le registre d'épaule de cette jarre est divisé par des triangles composés de deux nappes de hachures, de même forme mais plus régulièrement répartis que sur les vases de Jalyan. Par son aspect général – la multiplication de petites frises sur la panse, notamment – comme par certains de ses détails – le traitement filiforme de l'oiseau aux ailes éployées, par exemple – la jarre Sb 144 se distingue nettement au sein du corpus susien.

Les vases à bec constituent le deuxième type de vase bien représenté à Jalyan. Leur corps est globulaire, surmonté d'un col étroit et haut, s'évasant en partie supérieure. Le bec, implanté à mi-corps, est tubulaire et se dresse à l'oblique. Le décor est généralement géométrique : des hachures obliques ou des triangles occupent l'épaule et la carène est soulignée de quelques ondulations ou lignes horizontales. Un des vases à bec (pl. LVI-fig. 2) est particulièrement proche, par sa forme et par son décor, des vases à bec à haut col et décor couvrant de Suse. La peinture semble appliquée plus rapidement, de la manière observée sur le « Vase à la Cachette » par exemple, mais les ondulations soulignant la carène et les petits anneaux semi-ouverts peints le long du bec évoquent bien le décor des vases susiens. L'épaule d'un des vases à bec de Jalyan (pl. LVI-fig. 3) porte un registre figuratif composé de deux caprins, sur le dos desquels est posé un petit oiseau, d'une palme, d'un oiseau aux ailes éployées et d'un petit oiseau de profil. Composition et traitement des motifs sont tout à fait similaires à ceux de la grande jarre reproduite fig. 4. Au-dessous de la carène, un registre de triangles jointifs, similaires aux « dents de requin » est peint, surmontant une ligne ondulée. Cette disposition peut être comparée à celle des bouteilles SH081187 (cat. 279) et A 7085 (cat. 280) de Suse.

Les vases monochromes de Jalyan ont été datés du DA IIIB par Pierre de Miroschedji et positionnés à la période EWI 3 d'ARCANE. Les données directes de fouille étant perdues, cette datation repose sur les rapprochements stylistiques avec d'autres productions monochromes, particulièrement celle de Suse, avec laquelle la céramique de Jalyan entretient des liens manifestes. Les spécificités des pièces de

Jalyan, en termes de forme des vases et de traitement des figures, incitent cependant à la considérer comme une production autonome, influencée par Suse. Elle témoigne de la diffusion de la céramique peinte monochrome iranienne dans le Fars, c'est-à-dire bien au-delà des limites qui lui sont ordinairement reconnues – et que de nouvelles recherches pourraient être amenées à modifier.

C. De la céramique susienne en Mésopotamie ?

Quelques vases et fragments de céramique peinte monochrome ont été mis au jour sur les sites mésopotamiens de Telloh, Ur et al-Hiba. Traditionnellement rattachés à la production susienne, puisque celle-ci a été connue la première parmi celles de l'Iran, ils peuvent constituer des indices de datation précieux.

La bouteille et les deux tessons de Telloh, mis au jour en 1910 par le commandant Cros, sont malheureusement dépourvus de contexte précis puisque Cros décrit les avoir découverts dans des « fouilles accidentelles¹⁷⁴ », à 400 mètres environ au sud du campement, occupant le tell de Tablettes. Le corps sphérique de la bouteille (pl. LVII-fig. 3) et son col, étroit et court, achevé par une lèvre évasée, concordent avec les caractéristiques des bouteilles susiennes. La composition du décor est bipartite : chacune des deux moitiés de l'épaule, séparées entre elles par deux amandes cernées, porte deux oiseaux aquatiques, surmontés de deux palmes. Deux lignes soulignent le diamètre maximal et deux lignes se croisent sur le fond du vase. Si aucune bouteille de Suse ne porte un décor identique, le motif des oiseaux de profil, en partie supérieure du vase, est attesté sur plusieurs d'entre elles (Sb 14604 – cat. 209 ; Sb 14394 – cat. 210 et 71402 – cat. 211). Les lignes se croisant sur le fond correspondent à un procédé également connu à Suse. En outre, l'absence de bouteilles sur les autres sites iraniens ayant livré de la céramique polychrome, porte à croire que ce vase provient bien de Suse. En ce qui concerne les deux fragments de vase (pl. LVIII-fig. 4 et 5), à décor d'oiseau de profil, l'origine est moins assurée car le motif est très répandu, notamment à Godin. Cependant, Suse étant plus proche et un

¹⁷⁴ Cros 1910, p. 310-311

vase complet de sa production ayant été trouvé à Telloh, il est vraisemblable que les tessons en proviennent également.

Deux vases d'Ur peuvent également être rapprochés de la production susienne. Le premier est une bouteille globulaire¹⁷⁵ (pl. LVII-fig. 7), d'un diamètre de 14,5 centimètres. La lèvre est peinte et le col comporte quelques lignes horizontales et une bande plus large, surmontant le registre principal. Il se compose de deux groupes de hachures brisées et de deux paires d'amandes quadrillées, alternés et régulièrement espacés. Une ligne ondulée et deux fines lignes soulignent le registre et une frise de dents de requin occupe la partie inférieure du vase. Il s'agit donc d'une pièce tout à fait typique de la production susienne, comparable notamment aux bouteilles SH081153 (cat. 218) et A 6344 (cat. 207). Un détail de la description¹⁷⁶ donnée par le fouilleur peut cependant surprendre : le décor y est dit peint en rouge et noir sur engobe beige. Or ce type de bouteille à Suse est caractéristique de la production monochrome – nous n'en connaissons pas même un exemplaire polychrome. La bouteille a été mise au jour non loin de la tombe PG/1101, environ trente-cinq centimètres au-dessus du niveau de celle-ci. Ce contexte ne fournit donc pas d'élément de datation précis, d'autant que la tombe n'est pas nettement située dans le temps.

L'autre vase peint¹⁷⁷ (pl. LVII-fig. 6) mis au jour à Ur est plus original : au-dessous d'un col apparemment étroit et court, à lèvre évasée, son corps affecte une forme carénée. Le fond est malheureusement manquant mais les caractéristiques du col évoquent une bouteille, d'un diamètre toutefois inégalé à Suse, puisqu'il atteint 23,5 centimètres. L'épaule est divisée en quatre par de longs motifs frangés qui, partant de la base du col, rayonnent jusqu'à la carène. Dans chacun des quarts ainsi définis se trouve un oiseau de profil, surmontant un motif frangé horizontal, probablement végétal, et une frise de motifs en éventail. La carène est surlignée d'une bande sombre et soulignée de trois lignes fines, au-dessous desquelles est peinte une frise de motifs en éventail. La forme, les dimensions et la composition du décor se distinguent de la production susienne, sans d'ailleurs pouvoir être attachés à aucune des productions iraniennes présentées à titre de comparaisons. Les motifs, en revanche, font partie du

¹⁷⁵ N° de fouille U.11838

¹⁷⁶ Woolley 1934, p. 387

¹⁷⁷ N° de fouille U. 20040

répertoire susien, notamment les éventails et les oiseaux de profil. Ces derniers ne sont pas traités de manière identique : le corps de deux d'entre eux est quadrillé ; un troisième, au corps peint en plein, possède une tête minuscule et ses pattes sont projetées en avant ; le quatrième, mieux proportionné, est dépourvu de pattes mais plusieurs traits horizontaux sont peints à l'arrière de son corps. Ce dernier mode de représentation est employé à Suse sur la bouteille carénée Sb 14642 (cat. 245), la bouteille 14394 (cat. 210), le vase percé 3095 (cat. 71), le petit pot SH080310 (cat. 314), ainsi que sur plusieurs tessons (pl. XXXI-fig. 1 et 5 à 8). Sur ce dernier, comme sur la bouteille carénée Sb 14642, l'oiseau est associé au motif en éventail. Une origine susienne n'est donc pas à exclure pour le vase d'Ur, malgré son originalité. Découvert dans la tombe 239 de la fosse X, il est curieusement daté par Woolley¹⁷⁸ de l'époque de Djemdet Nasr.

La bouteille et le fragment peint mis au jour par Donald Hansen à al-Hiba apportent les éléments de datation les plus assurés. Dotée d'un col étroit et court à lèvre évasée, la bouteille (pl. LVII-fig.1) comporte un corps globulaire, dépourvu de pied. La lèvre et le col sont peints, surmontant un registre d'oiseaux de profil. Le diamètre maximal est marqué par une ligne ondulée entre deux lignes droites et la partie inférieure du vase s'orne d'un registre de dents de requin. La forme de la bouteille, la composition du décor, mais aussi le choix des motifs et leur traitement évoquent les vases susiens, en particulier les bouteilles Sb 13828 (cat. 247) et Sb 14604 (cat. 209). Le fragment (pl. LVII-fig. 2) découvert dans le même contexte doit également provenir d'une bouteille, comme l'indique la forme du col. Un motif de palme y est visible, comme sur la bouteille Sb 2842 (cat. 206) de Suse. Tous les traits caractéristiques des vases monochromes susiens sont ici représentés et portent à croire que la bouteille et le tesson d'al-Hiba sont bien originaires de Suse. Mis au jour dans un contexte d'habitat, ils appartiennent au niveau I¹⁷⁹, contenant aussi des pierres de fondation inscrites au nom du roi Enannatum I^{er}, quatrième souverain de la première dynastie de Lagash. Elles établissent une certitude : les bouteilles globulaires

¹⁷⁸ Voir Woolley 1955, pl. 26-b

¹⁷⁹ Voir Hansen 1973, p. 65

à décor monochrome étaient encore employées à al-Hiba et probablement encore produites à Suse au milieu du DA III.

Au terme de cette exploration des productions céramiques voisines et contemporaines de celles du III^e millénaire susien, plusieurs observations méritent réflexion. Nous avons, d'une part, constaté que la céramique polychrome susienne, bien que partageant quelques traits de la *scarlet ware*, demeurait relativement isolée et pouvait se comparer avec plus de succès aux vases du Pusht-i Kuh. Dans le domaine monochrome, il existe en revanche des parallèles très probants avec les céramiques du sud du Pusht-i Kuh et de la région centrale des Zagros. Cependant, certains types de vases monochromes ne connaissent pas d'équivalent parmi la production monochrome iranienne. Ceci est particulièrement vrai pour les bouteilles globulaires, un type pourtant très représenté à Suse. Or c'est précisément cette forme de vase qui est mise au jour sur les sites mésopotamiens, comme si un usage spécifique avait fait naître ce type à Suse et, étant commun à la sphère mésopotamienne, avait stimulé une exportation des bouteilles vers Ur, Telloh et al-Hiba. Le type des grandes jarres monochromes se trouve aussi relativement isolé, exception faite de Jalyan – ce qui incite d'ailleurs à penser que la céramique monochrome s'y est développée d'après une inspiration susienne. Il est probable que les grandes jarres monochromes résultent d'une fusion entre les traditions polychrome et monochrome, définissant ainsi une des spécificités de la production susienne.

Conclusion

Cette étude suscite sans doute plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Elle a laissé de côté plusieurs problématiques stimulantes, qui sont autant de pistes de recherches futures.

Le cadre de fabrication des vases, notamment, n'a pas été abordé. Il nécessiterait une étude technique des vases, permettant en outre d'affiner la classification des pièces et de poursuivre les parallèles avec la céramique des sites voisins.

La question du statut et de la fonction des vases peints demanderait également à être approfondie. Une étude iconographique complète de chacune des productions, puisant dans l'ensemble du matériel susien et usant de comparaisons avec les iconographies mésopotamienne et iranienne, devrait être menée à cette fin.

Enfin, l'étude de la céramique de Suse au III^e millénaire, pour être exhaustive, ne saurait se passer de la part iranienne du matériel, conservée au musée Irân-Bâstân de Téhéran. Son inclusion permettrait de confirmer, d'infirmier ou d'affiner les hypothèses jusqu'alors proposées.

Une conclusion définitive peut toutefois être tirée de l'étude du terme « second style » et de son contenu : la dénomination « second style » doit être abandonnée. Née de l'opposition avec le « premier style », elle a perpétué une définition en négatif de la production susienne, qui, par son hétérogénéité, a limité les recherches. Ce constat interroge sur les usages mêmes de la notion de « style » en archéologie, au sens d'une production caractéristique d'une aire culturelle. Le style est une convention de spécialistes et ce qu'il reflète de la réalité d'un temps passé n'est pas toujours évident. Assumer que le « style » soit un outil est probablement l'attitude la plus constructive : à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant, distinguer le « premier » du « second style » était pertinent car les connaissances sur l'Iran ancien émergeaient à peine.

En l'absence de données de fouilles suffisamment détaillées, nous avons tenté d'ordonner la céramique peinte susienne du III^e millénaire selon un classement à la fois plus conforme aux connaissances actuelles et plus utile aux recherches de demain. L'opposition entre vases polychromes et vases monochromes, tant du point de vue de leurs formes que de leurs décors, nous a convaincu de les considérer comme deux productions distinctes ou au moins issues de sources différentes. La

production polychrome s'est révélée particulièrement homogène, les vases se rapportant tous au même type de forme et usant de la même composition. Bien caractérisée, elle est pleinement susienne et admet d'ailleurs peu de comparaisons avec les céramiques des régions voisines.

Les vases monochromes forment encore une catégorie hétérogène, dont les subdivisions demanderaient à être affinées. Il nous semble qu'une évolution continue des types peut expliquer la diversité de la production monochrome. Probablement intègre-t-elle ou se mêle-t-elle, à la fin de la séquence céramique, avec la production polychrome, cette fusion se manifestant notamment dans le groupe des grandes jarres.

Etablir une véritable chronologie de la céramique peinte susienne s'est avéré impossible. Nous nous contenterons donc d'esquisser les hypothèses résultant de notre enquête. Sans surprise, les vases carénés polychromes à tenons perforés en bec d'oiseau se rencontrent dans les tombes les plus anciennes du Donjon. A l'inverse, les jarres polychromes de grand ou de moyen format ont été mis au jour en nombre important dans les tombes récentes, particulièrement riches en céramique peinte. D'autre part, les fouilles les plus récentes de Suse ont montré que certains types monochromes apparaissaient dès les débuts de la céramique peinte : gobelets globulaires, gobelets à lèvre évasée, pots ouverts. Ces deux derniers types se perpétuent tout au long de la séquence céramique, alors que les grandes jarres monochromes se multiplient à son terme. Ces observations concordent avec les comparaisons établies sur les autres sites iraniens à céramique monochrome. Dans le Pusht-i Kuh, les sites des vallées du Rumishgan et d'Abdanan ont principalement livré des pots ouverts et des gobelets, à décor d'arcs de cercle et de dents de requin. Ils sont généralement datés du début des Dynasties Archaïques : la céramique monochrome de Suse pourrait donc s'en être inspiré, avant de développer des types nouveaux, comme les grandes jarres et les bouteilles globulaires. Ces dernières ont été retrouvées à Suse mais également sur les sites mésopotamiens, témoignant d'un usage vraisemblablement spécifique à la sphère mésopotamienne, dont Suse se rapproche au cours du millénaire.

L'obstacle principal à la mise en place d'une séquence céramique complète réside dans le caractère partiel des fouilles, révélant soit de la céramique polychrome, soit de la céramique monochrome. Le chantier du Donjon montre que les deux

productions ont coexisté, bien que les tombes les plus riches, qui paraissent aussi les plus récentes, contiennent presque exclusivement des vases à décor polychrome. Des fonctions différentes leur sont attribuées : le monochrome est associé au monde des vivants, tandis que le polychrome est privilégié en contexte funéraire et peut-être également affecté à des pratiques rituelles, comme le cas des vases percés le suggère.

L'étude de la céramique peinte de Suse au III^e millénaire av. J.-C. permet, enfin, d'infléchir quelque peu l'image de la « modeste cité de type sumérien ». Modeste peut-être l'est-elle – encore qu'il soit difficile d'en juger sans connaître de vestiges architecturaux – mais elle ne paraît en revanche que partiellement sumérienne. La tradition de céramique à décor monochrome est pleinement iranienne et la production polychrome semble elle-même se rapprocher davantage des exemples du Deh Luran et du Pusht-i Kuh que de la *scarlet ware* classique. Suse devait entretenir des relations suivies avec les régions septentrionales – peut-être pour assurer l'approvisionnement en matières premières depuis la Route du Khorassan – mais paraît aussi avoir étendu son influence vers le Fars, où le site de Jalyan, à plus de six cents kilomètres de Suse, a livré les ultimes avatars de sa céramique peinte.

Bibliographie

Les ouvrages consultés sont présentés en deux sections, la première consacrée aux sources, la seconde à la bibliographie critique. Toutes les publications et les articles directement relatifs aux fouilles de Suse ont été considérés comme des sources, au même titre que les rapports et les carnets de fouilles de Roland de Mecquenem. Cette section est donc organisée chronologiquement, de manière à pouvoir suivre l'avancée des recherches dans le temps. Selon un parti plus traditionnel, les ouvrages de la bibliographie critique sont classés par ordre alphabétique des auteurs, espérant ainsi faciliter le recours aux références pour le lecteur.

I – Sources

Fouilles dirigées par Jacques de Morgan

MDP I, 1900

MORGAN Jacques (de) (dir.), JEQUIER Gustave et LAMPRE Georges, *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome I : Recherches archéologiques – première série, Fouilles à Suse en 1897-1898 et 1898-1899 », Paris, Ernest Leroux, 1900

Morgan 1905

MORGAN Jacques (de), *Histoire et travaux de la délégation en Perse du ministère de l'Instruction publique, 1897-1905*, Paris, Ernest Leroux, 1905

MDP VII, 1905

MORGAN Jacques (de) (dir.), JEQUIER Gustave, MECQUENEM Roland (de) et al., *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome VII : Recherches archéologiques – deuxième série », Paris, Ernest Leroux, 1905

MDP VIII, 1905

MORGAN Jacques (de) (dir.), JEQUIER Gustave, GAUTIER Jules-Emile et al., *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome VIII : Recherches archéologiques – troisième série », Paris, Ernest Leroux, 1905

Morgan 1907

MORGAN Jacques (de), « Les travaux de la Délégation scientifique en Perse au cours de la campagne 1906-1907 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, vol. 51-7, 1907, p. 397 – 413

Morgan 1908

MORGAN Jacques (de), « Les résultats des derniers travaux de la Délégation scientifique en Perse, campagne de 1907-1908 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, vol. 52-6, 1908, p. 373 – 379

MDP XII, 1911

MORGAN Jacques (de) (dir.), *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome XII : Recherches archéologiques – quatrième série », Paris, Ernest Leroux, 1911

MDP XIII, 1912

MORGAN Jacques (de) (dir.), POTTIER Edmond et MECQUENEM Roland (de), *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome XIII : Recherches archéologiques – cinquième série, Céramique peinte de Suse et petits monuments de l'époque archaïque », Paris, Ernest Leroux, 1912

MDP XVI, 1921

MORGAN Jacques (de) (dir.), MECQUENEM Roland (de), SCHEIL Vincent et al., *Mémoires de la Délégation en Perse*, « Tome XVI : Mission en Susiane – Empreintes de cachets élamites », Paris, Ernest Leroux, 1921

*Fouilles dirigées par Roland de Mecquenem***Mecquenem 1922**

MECQUENEM Roland (de), « Fouilles de Suse – Campagnes des années 1914-1924-1922 ». *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, n° XIX, 1922, p. 109 – 140

Mecquenem 1924

MECQUENEM Roland (de), « Fouilles de Suse. Campagnes des années 1923-1924 », *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, n° XXI, 1924, p. 105 – 118

MDP XX, 1928

MECQUENEM Roland (de), (dir.), *Mémoires de la Mission archéologique de Perse*, « Tome XX : Mission en Susiane – Numismatique, épigraphie grecque, céramique élamite », Paris, Ernest Leroux, 1928

MDP XXV, 1934

MECQUENEM Roland (de) et SCHEIL Vincent (père) (dir.), *Mémoires de la Mission archéologique de Perse*, « Tome XXV : Mission en Susiane – Archéologie, métrologie et numismatique susiennes », Paris, Presses Universitaires de France, 1934

MDP XXIX, 1943

MECQUENEM Roland (de) et CONTENAU Georges (dir.), *Mémoires de la Mission archéologique de Perse*, « Tome XXIX : Mission en Susiane – Archéologie susienne », Presses Universitaires de France, 1943

MDP XXX, 1947

MECQUENEM Roland (de) et CONTENAU Georges (dir.), *Mémoires de la Mission archéologique en Iran*, « Tome XXX : Mission de Susiane – Archéologie susienne », Paris, Presses Universitaires de France, 1947

Rapports de fouilles et inventaires de Roland de Mecquenem

Rapport de Roland de Mecquenem au sujet de la campagne de fouilles à Suse en 1912, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255
Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1912>

Rapport de Roland de Mecquenem au sujet de la campagne de fouilles à Suse en 1913, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255
Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1913>

Rapport de Roland de Mecquenem sur la campagne de fouilles de la Mission de Susiane en 1914, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1914>

Fouilles de Suse. Compte-rendu de la campagne 1920 – 1921, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote :

F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1921>

Note succincte sur la campagne de Suse 1921 – 1922 et ses résultats, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1922/note/1>

Compte-rendu de la Campagne de Fouilles à Suse en 1922, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1922>

Rapport sur la campagne de fouilles à Suse en 1923, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1923>

Campagne de fouilles à Suse 1924. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1924>

Fouilles archéologiques de Perse 1925. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1925>

Fouilles archéologiques de Perse. Rapport de Mission. Campagne de fouilles à Suse en 1926, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17255

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1926>

Fouilles archéologiques de Perse 1927. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17256

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1927>

Fouilles de Suse. Rapport de Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17256

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1928>

Rapport de Mission 1929, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17256

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1929>

Campagne de fouilles à Suse 1930. Rapport technique, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17256

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1930>

Fouilles de Suse Campagne 1931. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17256

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1931>

Travaux et Résultats 1932, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17257

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1932>

Travaux et Résultats 1933, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17257

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1933>

Travaux et Résultats 1934, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17257

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1934>

Mission archéologique de Susiane. Rapport de Mission 1935, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17257

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1935>

Rapport de 1936 au Ministère de l'Education Nationale, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17258

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1936>

Rapport de 1937, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17258

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1937>

Ministère de l'Education Nationale – Recherches Scientifiques. Fouilles archéologiques de l'Iran. Mission de Susiane. Campagne de fouilles 1938. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17258

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1938>

Ministère de l'Education Nationale – Fouilles archéologiques. Recherches scientifiques en Iran. Mission de Susiane. Campagne de fouilles 1939. Rapport de Mission, par Roland de Mecquenem, document original conservé aux Archives Nationales à Paris, cote : F/17/17258

Consulté en ligne, le 20/10/2018

URL : <https://www.mom.fr/mecquenem/rapport/afficher/annee/1939>

Chacun de ces rapports comporte, en annexe, un inventaire des découvertes, organisé sous la forme d'un tableau comprenant un numéro d'inventaire, l'année de fouille, une description de l'objet, le matériau et l'époque de création supposée.

Fonds d'archives Mecquenem conservé au Musée du Louvre :

DAO/287 : carnets de fouilles des années 1934, 1935, 1936-37

Fouilles dirigées par Roman Ghirshman

Ghirshman 1947

GHIRSHMAN Roman, « Une saison de fouilles à Suse », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 91-3, 1947, p. 444-449

Ghirshman 1948

GHIRSHMAN Roman, « Campagne de fouilles à Suse en 1947-1948 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 92-3, 1948, p. 328 – 336

Ghirshman 1950

GHIRSHMAN Roman, « Fouilles de Suse ; campagne 1949-1950 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 94-2, 1950, p. 233 – 238

Ghirshman 1951

GHIRSHMAN Roman, « Campagne de fouilles à Suse en 1950-1951 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, n° 95-3, 1951, p. 293 – 301

Ghirshman et Stève 1966

GHIRSHMAN Roman et STEVE Marie-Joseph, « Suse. Campagne de l'hiver 1964-65. Rapport préliminaire », *Arts Asiatiques*, n° 13, 1966, p. 3 – 32

Fouilles dirigées par Jean Perrot

Perrot 1969

PERROT Jean, « Les fouilles de Suse et de Susiane », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, vol. 113-4, 1969, p. 551 – 564

Perrot 1970

PERROT Jean, « Recherches archéologiques à Suse et en Susiane au cours de l'hiver 1969-1970 », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, vol. 114-3, 1970, p. 352 – 378

MDP XLVI, 1971

STEVE Marie-Joseph et GASCHE Hermann, « L'acropole de Suse, nouvelles fouilles (rapport préliminaire) », in *Mémoires de la Délégation en Perse*, tome XLVI, sous la direction de Roman GHIRSHMAN, Paris, Geuthner, 1971

Perrot, Le Brun et Labrousse 1971

PERROT Jean, LE BRUN Alain, et LABROUSSE Audran, « Recherches archéologiques à Suse et en Susiane en 1959 et en 1970 », *Syria*, n°48-1, 1971, p. 21 – 51

Le Brun 1971

LE BRUN Alain, « Recherches stratigraphiques à l'Acropole de Suse, 1969-1971 », *Cahier de la Délégation Archéologique Française en Iran*, vol. 1, 1971, p. 163 – 216

Le Brun 1978

LE BRUN Alain, « Suse, chantier "Acropole 1" », *Paléorient*, n° 4, 1978, p. 177 – 192

Carter 1978

CARTER Elizabeth, « Suse, Ville Royale », *Paléorient*, vol. 4, 1978, p. 178 – 211

Carter 1979

CARTER Elizabeth, « The Susa Sequence-3000-2000 B. C.: Susa, Ville Royale I », *American Journal of Archaeology*, vol. 83, n°4, 1979, p. 451 – 454

Carter 1980

CARTER Elizabeth, « Excavations in Ville Royale I at Susa : the Third Millennium B.C. Occupation », *Cahiers de la Délégation Archéologique Française en Iran*, n°11, 1980, p. 11 – 134

II – Bibliographie critique

Alvarez-Mon 2013

ÁLVAREZ-MON Javier, « Khuzestan in the Bronze Age », in *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, sous la direction de Daniel T. POTTS, Oxford, Oxford Press, 2013, p. 217 – 232

Amiet 1966

AMIET Pierre, *Elam*, Auvers-sur-Oise, Archée Editeur, 1966

Amiet 1988

AMIET Pierre, *Suse. 6000 ans d'histoire*, Monographie des Musées de France, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988

Ascalone 2000

ASCALONE Enrico, « Distributive and Archaeological Analysis of Susa Ceramic Assemblage. Typological Approach and stratigraphic Evidence », in *Proceedings of the First International congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Rome, 18 – 23 mai 1998, sous la direction de Paolo MATTHIAE, Alessandra ENEA et Frances PINNOCK, 2000, p. 7 – 33

Begemann, Haerinck et Overlaet 2008

BEGEMANN Friedrich, HAERINCK Ernie, OVERLAET Bruno et alii, « An archeo-metallurgical study of the Early and Middle Bronze Age in Luristan, Iran », *Iranica Antiqua*, vol. XLIII, 2008, p. 1 – 66

Briend et Quesnel 2002

BRIEND Jacques et QUESNEL Michel (dir.), *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, Fascicule 76 « Sumer – Suse », Paris, Letouzey et Ané, 2002

Carter 1987

CARTER Elizabeth, « The Piedmond and the Pusht-i Kuh in the Early Third Millenium B.C. », in *Préhistoire de la Mésopotamie*, sous la direction de Jean-Louis HUOT, Paris, Édition du CNRS, 1987, p. 73 – 83

Collins 2003

COLLINS Paul, « Susa : Beyond the Zagros Mountains », in *Art of the first Cities. The third millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, sous la direction de Joan Aruz, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 298 – 306

Contenau 1927

CONTENAU Georges, *Manuel d'Archéologie Orientale I*, Paris, Auguste Picard, 1927

Contenau et Ghirshman 1935

CONTENAU Georges et GHIRSHMAN Roman, *Fouilles du Tépé-Giyan près de Néhavend 1931 et 1932*, Série archéologique du Musée du Louvre, tome III, Paris, Paul Geuthner, 1935

Cros 1910

CROS Gaston, *Nouvelles fouilles de Tello*, Mission française de Chaldée, Paris, Ernest Leroux, 1910

Del Bravo 2014

DEL BRAVO Francesco, « Scarlet Ware : Origins, Chronology and Developments », in *Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean*, « Interregional Volume I : Ceramics », sous la direction de Marc Lebeau, Turnhout, Brepols, 2014

Delcroix et Huot 1972

DELCROIX Gilbert, HUOT Jean-Louis, « Les fours dits « de potier » dans l'Orient Ancien », *Syria*, n°49, 1972, p. 35-95

Delougaz 1952

DELOUGAZ Pinhas, *Pottery from the Diyala region*, Chicago, Oriental Institute Publications, n°63, 1952

Dittmann 1986

DITTMANN Reinhard, « Susa in the Proto-Elamite Period and Annotations on the Painted Pottery of Proto-Elamite Khuzestan », in, *Ĝamdat Našr Period or Regional Style? (Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, 62)*, sous la direction d'Uwe FINKBEINER et Wolfgang ROLLIG, Wiesbaden, W. Dr. Ludwig Reichert, 1986, p. 171 – 198

Dittmann 1987

DITTMANN Reinhard, « Bemerkungen zum protoelamischen Horizont », in *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, sous la direction de l'Institut Archéologique allemand, vol. 20, Berlin, Dietrich Reimer, 1987

Emberling 1995

EMBERLING Geoff, *Ethnicity and the State in early third millenium Mesopotamia*, thèse en Anthropologie et Etudes proches-orientales, Université du Michigan, 1995

Emberling 2002

EMBERLING Geoff et al., « Kunji Cave : Early Bronze Age Burials in Luristan », *Iranica Antiqua*, vol. XXXVII, 2002, p. 47 – 104

Frankfort 1924

FRANKFORT Henri, *Studies in Early Pottery of the Near East. Vol. I : Mesopotamia, Syria and Egypt and their Earliest Interrelations*, London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Occasional Papers, n°6, 1924

Ghirshman 1939

GHIRSHMAN Roman, *Fouilles de Sialk près de Kashan 1933, 1934, 1937, vol. II*, Série archéologique du Musée du Louvre, tome V, Paris, Paul Geuthner, 1939

Goff 1971

GOFF Clare L., « Luristan before the Iron Age », *Iran*, IX, 1971, p. 131 – 151

Goff 1976

GOFF Clare L., « Excavations at Baba Jan : the Bronze Age occupation », *Iran*, XIV, 1976, p. 19 – 40

Haerinck 1987

HAERINCK Ernie, « The Chronology of Luristan, Pusht-i Kuh in the Late fourth millennium and first half of the third millennium B.C. », in *Préhistoire de la Mésopotamie*, sous la direction de Jean-Louis Huot, Paris, Editions du CNRS, 1987, p. 55 – 72

Haerinck 2011

HAERINCK Ernie, « Painted Pottery of the first half of the Early Bronze Age (Late 4th – first centuries of the 3rd millenium BC) in Luristan, W-Iran », *Iranica Antiqua*, vol. XLVI, 2011

Haerinck et Overlaet 2002

HAERINCK Ernie et OVERLAET Bruno, « The Chalcolithic and Early Bronze Age in Pusht-i Kuh, Luristan (West-Iran) : Chronology and Mesopotamian Contacts », *Akkadica*, n°123, 2002, p. 161 – 181

Haerinck et Overlaet 2006

HAERINCK Ernie et OVERLAET Bruno, *Bani Surmah. An Early Bronze Age graveyard in Pusht-i Kuh, Luristan*, Luristan Excavation Documents, vol. VI, Acta Iranica 43, Leuven, Peeters, 2006

Haerinck et Overlaet 2008

HAERINCK Ernie et OVERLAET Bruno, *The Kalleh Nisar Bronze Age graveyard in Pusht-i Kuh, Luristan*, Luristan Excavation Documents, vol. VII, Acta Iranica 46, Leuven, Peeters, 2008

Haerinck et Overlaet 2010

HAERINCK Ernie et OVERLAET Bruno, *Early Bronze Age graveyards to the west of the Kabir Kuh (Pusht-i Kuh, Luristan)*, Luristan Excavation Documents, vol. VIII, Acta Iranica 50, Leuven, Peeters, 2010

Haerinck et Overlaet 2013

HAERINCK Ernie et OVERLAET Bruno, « An Early Bronze Age tomb near Khorramabad (W-Iran). Herzfeld's Gilviran revisited », *Iranica Antiqua*, vol. XLVIII, 2013, p. 39 – 76

Hansen 1973

HANSEN Donald P., « Al-Hiba 1970-71. A preliminary report », *Artibus Asiae*, 1973, XXXV, p. 62 – 78

Helwing et Neumann 2014

HELWING Barbara et NEUMANN Georg, « Local Painted Ceramics in Western Iran », in *Associated Regional Chronologies for the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean*, « Interregional Volume I : Ceramics », sous la direction de Marc Lebeau, Turnhout, Brepols, 2014

Henrickson 2011

HENRICKSON Robert C., « The Godin Period III Town », in *On the high road. The history of Godin Tepe, Iran.*, sous la direction de Hilary Gopnik et Mitchell S. Rothman, Toronto, The Royal Ontario Museum et Mazda Publishers, 2011, p. 209 – 282

Huot 1965

HUOT Jean-Louis, *Iran I*, Archaeologia Mundi, Genève, Nagel, 1965

Le Breton 1947

LE BRETON Louis, *Le II^e style de la céramique peinte à Suse : essai de classification*, mémoire de recherche approfondie, Ecole du Louvre, 1947

Le Breton 1948

LE BRETON Louis, « La Céramique peinte du II^e style à Suse », *Musées de France*, octobre 1948, n°8, p. 191-193

Le Breton 1957

LE BRETON Louis, « The Early Periods at Susa. Mesopotamian Relations », *Iraq*, 1957, n°19, p. 79 – 124

Levine et Young 1987

LEVINE Louis D. et YOUNG T. Cuyler Junior, « A summary of the ceramic assemblages of the Central Western Zagros from the Middle Neolithic to the late third millennium B.C. », in *Préhistoire de la Mésopotamie*, sous la direction de Jean-Louis HUOT, Paris, Édition du CNRS, 1987, p. 15 – 53

McCown 1942

MCCOWN Donald E., « The Comparative Stratigraphy of Early Iran », *Studies in Ancient Oriental Civilization*, n° 23, 1942

Mecquenem 1928a

MECQUENEM Roland (de) « Compte-rendu de lecture : H. Frankfort. — Studies in early- pottery of the Near-East and their earliest interrelations. Occasional Papers of the Royal Anthropological Institute, n° 6, 1924 », *Syria*, n°20, 1928, p. 68 – 74

Mecquenem 1928b

MECQUENEM Roland (de), « Notes sur la céramique peinte archaïque en Perse », dans *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. XX, 1928, p. 99 – 132

Mecquenem 1937

MECQUENEM Roland (de), « Vases susiens à personnages », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, XXXIV^e volume, n°4, 1937

Meyer 1987

MEYER J. W., « Cahiers de la Délégation Archéologique en Iran (DAFI 12) », *Archiv für Orientforschung*, n°34, 1987, p. 82-85

Miroschedji 1974

MIROSCHEDEJI Pierre (de), « Tépé Jalyan, une nécropole du III^e millénaire av. J.-C. au Fars oriental (Iran) », *Arts Asiatiques*, t. 30, 1974, p. 19 – 64

Naccarro 2014

NACCARRO Hugo, *La Scarlet ware : céramique et chronologie*, mémoire de master 2, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, UFR 03, 2014

Nagel 1964

NAGEL Wolfram, *Djamdat Nasr-Kulturen und Frühdynastische Buntkeramiker*, Berlin, Bruno Hessling, 1964

Pézard 1908

PEZARD Maurice, « Les Dernières fouilles de Suse : la céramique peinte », *La Grande Revue*, 1908, p. 182 – 185

Pottier 1913

POTTIER Edmond, « La céramique peinte proto-élamite », dans *Les Antiquités de la Susiane (Mission J. de Morgan)*, sous la direction d'Edmond POTTIER et Maurice PEZARD, Paris, Ernest Leroux, 1913, p. 225 – 241 et p. 241 – 250

Pottier 1923

POTTIER Edmond, *Corpus Vasorum Antiquorum*, « France – Musée du Louvre, fascicule 2 : I C b. Style Proto-élamite (Suse) Deuxième Période », 1923

Pottier 1925

POTTIER Edmond, *Corpus Vasorum Antiquorum*, « France – Musée du Louvre, fascicule 3 : I C f. Céramiques locales en dehors de Suse (Moussian et Bender-Bouchir) », 1925

Pottier 1926

POTTIER Edmond, « Une Nouvelle Théorie sur les vases de Suse », *Revue archéologique*, cinquième série – tome XXIII, janvier-mars 1926, p. 1 – 39

Potts 1999

POTTS Daniel T., *The Archeology of Elam. Formation and transformation of Ancient Iranian State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Potts 2013

POTTS Daniel T. (dir.), « Luristan and the central Zagros in the Bronze Age », in *The Oxford Handbook of Ancient Iran*, Oxford, Oxford Press, 2013, p. 203 – 2016

Potts et Lamberg-Karlowsky 2001

POTTS Daniel T. et LAMBERG-KARLOVSKY Clifford C., *Excavations at Tepe Yahya, Iran, 1967-1975. The third millennium*, American School of Prehistoric Research, bulletin 45, Cambridge, Harvard University et Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 2001

Quenon 2006

QUENON Magali, *Les fouilles de Mecquenem à la Ville Royale, secteur du Donjon*, mémoire de master soutenu à l'université de Gent, 2006

Roux et Courty 2016

ROUX Valentine et COURTY Marie-Agnès, *Des céramiques et des hommes. Décoder les assemblages archéologiques*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2016

Schmidt et Van Loon 1989

SCHMIDT Erich F., VAN LOON Maurits N. et CURVERS Hans H., *The Holmes Expeditions to Luristan*, Oriental Institute Publications, vol. 108, Chicago, The University of Chicago, 1989

Tallon 1987

TALLON Françoise, *Métallurgie susienne I. De la fondation de Suse au XVIII^e siècle avant J.-C.*, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités Orientales. Notes et Documents des Musées de France, vol. 15, 1987

Woolley 1934

WOOLLEY Leonard C., *Ur Excavations II – The Royal Cemetery. A Report on the Predynastic and Sargonid graves excavated between 1926 and 1931*, Publications of the Joint Expedition of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania to Mesopotamia, Londres, 1934

Woolley 1955

WOOLLEY Leonard C., *Ur Excavations IV – The Early periods. A report on the sites and objects prior in date to the third dynasty of Ur discovered in the course of the*

excavations, Publications of the Joint Expedition of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania to Mesopotamia, Philadelphie, 1955

Wright 1981

WRIGHT Henry T. (dir.), *An Early Town on the Deh Luran plain. Excavations at Tepe Farukhabad*, Memoirs of the Museum of Anthropology, University of Michigan, n°13, Ann Arbor, 1981

Yon 1981

Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche-Orient Ancien, sous la direction de Marguerite YON, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 1981