

# **Florilegium marianum**

## **IX**

**LES MUSICIENS ET LA MUSIQUE  
D'APRÈS LES ARCHIVES DE MARI**

*Illustration de la couverture : le portail de l'Hôtel de Chalon-Luxembourg  
(Dessin Xavier FAIVRE, CNRS, MAE Nanterre)*

Supplément à *NABU*

*Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires*

2007

n°3 (septembre)

*NABU* est publié par la Société pour l'Étude du Proche-Orient Ancien  
SEPOA, c/o D. Charpin, 14, rue des sources, F-92160 Antony (France)

Directeur de la publication : Dominique CHARPIN ISSN 0959-5671

# **Florilegium marianum**

## **IX**

**LES MUSICIENS ET LA MUSIQUE  
D'APRÈS LES ARCHIVES DE MARI**

Nele ZIEGLER

*Mémoires de N.A.B.U. 10*

*à Dominique  
avec amour*

## AVANT-PROPOS

L'histoire de ce volume est encore une fois longue. Une première ébauche a été achevée dans le calme de l'Institut de Vienne pour être présentée comme mémoire d'habilitation le 3 juillet 2004 à l'Université de Paris I. Différentes raisons m'ont empêchée de publier tout de suite le volume et c'est en 2006 que j'ai mis à nouveau la main à mon manuscrit<sup>1</sup>. Entre-temps, j'avais trouvé d'autres lettres de musiciens ainsi que certains textes économiques ; par ailleurs, Jean-Marie Durand m'avait confié la publication de divers autres documents sur la musique comme cette lettre vraiment extraordinaire qu'est le n<sup>o</sup>71 [A.3917]. Cette trentaine de textes supplémentaires a dû trouver place dans un ouvrage déjà mis en forme, ce qui m'a obligée à d'importants remaniements.

Ma gratitude s'adresse à toutes les personnes sans qui ce volume n'existerait pas. Ce m'est un agréable devoir de remercier ici J.-M. Durand. Il m'a confié l'étude de ce lot de textes passionnants qu'il avait dans un premier temps réunis avec le but de les inclure dans le volume programmé comme *ARM XXVI/3*. Après mon édition des textes sur le harem de Mari<sup>2</sup> et mes différentes études sur le monde des palais<sup>3</sup>, il avait vu à quel point le corpus des lettres de musiciens compléterait les recherches que j'avais déjà entreprises. Il m'a alors transmis son manuscrit formé de premières transcriptions-traductions et de commentaires d'une bonne partie des lettres publiées ci-après. Je peux donc reprendre une formule qu'avait naguère utilisée M. Birot à l'égard de son maître G. Dossin : « Comment pourrais-je oublier que ce travail a été le sien avant d'être le mien? ». Je le remercie en outre de ses relectures, ou de ses suggestions sur des textes qui me faisaient problème.

Les planches photographiques des textes ont été montées par Virginia Verardi et Lionel Marti, à qui s'adresse toute ma reconnaissance.

Ensuite je voudrais présenter mes remerciements aux étudiants avec qui j'ai travaillé sur ces lettres, et aux institutions dans le cadre desquelles cet enseignement a pu se faire. D'abord, en 2003-2004, j'ai pu lire une partie des textes dans le cadre de mon enseignement à l'École du Louvre, et durant le semestre d'été 2004 dans un séminaire à l'Université de Vienne. Je remercie les élèves et auditeurs de toutes les questions qu'ils ont pu poser ... car elles m'ont permis d'approfondir l'édition de certains documents.

Ce n'est pas en dernier lieu que je voudrais remercier mon mari, Dominique Charpin, qui m'a soutenue tout au long de la préparation de ce livre. Il n'a pas seulement dû porter le poids accru de la gestion familiale durant mon absence de quatre mois à Vienne, mais a effectué aussi des relectures répétées des deux versions de ce livre. Ce n'est donc pas seulement par amour, – mais aussi par obligation que je veux dédier ce livre à Dominique, grand mélomane de surcroît.

Paris, janvier 2007

---

<sup>1</sup>J'ai publié entretemps « Die "internationale" Welt der Musik anhand der Briefe aus Mari (Syrien, 18. Jh. v. Chr.) » dans E. Hickmann, A. A. Both, R. Eichmann (éd.), *Studien zur Musikarchäologie V. Musikarchäologie im Kontext. Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen, Vorträge des 4. Internationalen Symposiums der internationalen Studiengruppe Musikarchäologie, Michaelstein 19.-26. September 2004, Orientarchäologie 20*, Rahden, 2006, p. 345-354 et coordonné *La Musique au Proche Orient, Dossiers Archéologie et sciences des origines 310*, 2006.

<sup>2</sup>*Le Harem de Zimrî-Lîm, Florilegium marianum IV*, Mémoires de NABU 5, Paris, 1999.

<sup>3</sup>« Les enfants du palais », *Ktèma* 22, 1997, p. 45-57 et « Le harem du vaincu », *RA* 93, 1999, p. 1-26.



## LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS

Barrelet, BAH 85	M.-Th. Barrelet, <i>Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, vol. I: Potiers, termes de métier, procédés de fabrication et production</i> , BAH 85, Paris, 1968
BIN 10	M. Van De Mierop, <i>Sumerian Administrative Documents from the Reigns of Išbi-Erra and Šū-ilīšu</i> , BIN 10, New Haven et Londres, 1987
Börker-Klähn, BaF 4	J. Börker-Klähn, <i>Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs</i> , Baghdader Forschungen 4, Mainz/Rhein, 1982
CANE	J. M. Sasson, J. Baines, G. Beckman et K. S. Rubinson (éd.), <i>Civilizations of the Ancient Near East</i> , New York, 1995
CM 8	B. Groneberg, <i>Lob der Ištar. Gebet und Ritual and die altbabylonische Venusgöttin</i> , Cuneiform Monographs 8, Groningue, 1997
CM 29	S. Jakob, <i>Mittelassyrische Verwaltung und Sozialstruktur</i> , Cuneiform Monographs 29, Leyde, 2003
CRRAI 35	M. deJ. Ellis (éd.), <i>Nippur at the Centennial. Papers read at the 35<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale, Philadelphia 1988</i> , Philadelphia, 1992
CRRAI 46	C. Nicolle (éd.), <i>Nomades et sédentaires dans le Proche-Orient ancien. Compte rendu de la XLVI<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, 10-13 juillet 2000</i> , Amurru 3, Paris, 2004
CRRAI 47	S. Parpola et R. M. Whithing (éd.), <i>Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the XLVII<sup>e</sup> Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, Helsinki, 2002</i>
CRRAI 52	H. Neumann <i>et al.</i> , <i>Krieg und Frieden im alten Vorderasien</i> , sous presse
FM [I]	J.-M. Durand (éd.), <i>Florilegium marianum. Recueil d'études en l'honneur de Michel Fleury</i> , Mémoires de NABU 1, Paris, 1992
FM II	D. Charpin et J.-M. Durand (éd.), <i>Florilegium marianum II. Recueil d'études à la mémoire de Maurice Birot</i> , Mémoires de NABU 3, Paris, 1994
FM III	D. Charpin et J.-M. Durand (éd.), <i>Florilegium marianum III. Recueil d'études à la mémoire de Marie-Thérèse Barrelet</i> , Mémoires de NABU 4, Paris, 1997
FM IV	N. Ziegler, <i>Florilegium marianum IV. Le Harem de Zimrî-Lîm</i> , Mémoires de NABU 5, Paris, 1999
FM V	D. Charpin et N. Ziegler, <i>Florilegium marianum V. Mari et le Proche-Orient à l'époque amorrite : essai d'histoire politique</i> , Mémoires de NABU 6, Paris, 2003
FM VI	D. Charpin et J.-M. Durand (éd.), <i>Florilegium marianum VI. Recueil d'études à la mémoire d'André Parrot</i> , Mémoires de NABU 7, Paris, 2002
FM VII	J.-M. Durand, <i>Florilegium marianum VII. Le Culte d'Addu d'Alep et l'affaire d'Alahatum</i> , Mémoires de NABU 8, Paris, 2002
Hartmann, Die Musik...	H. Hartmann, <i>Die Musik der sumerischen Kultur</i> , Frankfurt/Main, 1960
Heimpel, Letters...	W. Heimpel, <i>Letters to the King of Mari. A New Translation, with Historical Introduction, Notes, and Commentary</i> , MC 12, Winona Lake, 2003
Hunger, AOAT 2	H. Hunger, <i>Babylonische und assyrische Kolophone</i> , AOAT 2, Neukirchen-Vluyn, 1968
JMC	<i>Journal des Médecines Cunéiformes</i> , Paris
Jurer et maudire	S. Lafont (éd.), <i>Jurer et maudire : pratiques politiques et usages juridiques du serment dans le Proche-Orient ancien</i> , Méditerranées 10/11, Paris, 1997
KTT	M. Krebernik, <i>Tall Bi'a/Tuttul – II Die altorientalischen Schriftfunde</i> , WDOG 100, Sarrebruck, 2001
LAPO 16-18	J.-M. Durand, <i>Les Documents épistolaires du palais de Mari</i> , tomes I, II et III, Littératures anciennes du Proche-Orient 16, 17 et 18, Paris, 1997, 1998 et 2000

*Liste des principales abréviations*

- Mél. Beran* U. Magen et M. Rashad (éd.), *Vom Halys zum Euphrat. Thomas Beran zu Ehren*, *Altertumskunde des Vorderen Orients* 7, Münster, 1996
- Mél. Birot* J.-M. Durand et J.-R. Kupper (éd.), *Miscellanea babylonica. Mélanges offerts à Maurice Birot*, Paris, 1985
- Mél. Diakonoff* *Societies and Languages of the Ancient Near East. Studies in Honour of I. M. Diakonoff*, Warminster, 1982
- Mél. Fronzaroli* P. Marrassini (éd.), *Semitic and Assyriological Studies presented to Pelio Fronzaroli by Pupils and Colleagues*, Wiesbaden, 2003
- Mél. Garelli* D. Charpin et F. Joannès (éd.), *Marchands, diplomates et empereurs. Études sur la civilisation mésopotamienne offertes à Paul Garelli*, Paris, 1991
- Mél. Gordon* H. A. Hoffner (éd.), *Orient and Occident. Essays presented to Cyrus H. Gordon on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, AOAT 22, Neukirchen-Vluyn, 1973
- Mél. Haas* T. Richter, D. Prechel, J. Klinger (éd.), *Kulturgeschichten. Altorientalistische Studien für Volkert Haas zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken, 2001
- Mél. Hirsch* *Festschrift für Hans Hirsch zum 65. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden, Kollegen und Schülern*, WZKM 86, Vienne, 1996
- Mél. Kupper* Ö. Tunca (éd.), *De la Babylonie à la Syrie en passant par Mari. Mélanges offerts à Monsieur J.-R. Kupper à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire*, Liège, 1990
- Mél. Larsen* J. G. Dercksen (éd.), *Assyria and Beyond. Studies Presented to Mogens Trolle Larsen*, PIHANS 100, Leyde, 2004
- Mél. Limet* D. Deheselle et Ö. Tunca (éd.), *Tablettes et images au pays de Sumer et d'Akkad. Mélanges offerts à M. Henri Limet*, Association pour la Promotion de l'Histoire et de l'Archéologie Orientales, Mémoires 1, Liège, 1996
- Mél. Moran* T. Abusch, J. Huehnergard et P. Steinkeller (éd.), *Lingering Over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran*, Harvard Semitic Studies 37, Atlanta, 1990
- Mél. Sanmartín* G. del Olmo Lete, L. Feliu et A. Millet Albà (éd.), *Shapal tibnim mû illakû. Studies Presented to Joaquín Sanmartín on the Occasion of His 65th Birthday*, *Aula Orientalis-Supplementa* 22, Sabadell, 2006
- Mél. Vanstiphout* P. Michalowski et N. Veldhuis (éd.), *Approaches to Sumerian Literature. Studies in Honour of Stip (H.L.J. Vanstiphout)*, *Cuneiform Monographs* 35, Leyde et Boston, 2006
- Mél. Veenhof* W. H. van Soldt, J. G. Dercksen, N. J. C. Kouwenberg et Th. J. H. Krispijn (éd.), *Veenhof Anniversary Volume. Studies Presented to Klaas R. Veenhof on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, PIHANS 89, Leyde, 2001
- Mél. Wilcke* W. Sallaberger, K. Volk et A. Zgoll (éd.), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamien. Festschrift C. Wilcke*, *Orientalia Biblica et Christiana*, Wiesbaden, 2003
- OBO160/4* D. Charpin, D. O. Edzard et M. Stol, *Mesopotamien: Die altbabylonische Zeit* = P. Attinger, W. Sallaberger et M. Wäfler (éd.), *Annäherungen* 4, *Orbis Biblicus et Orientalis* 160/4, Fribourg et Göttingen, 2004
- Orientalarchäologie* 20 E. Hickmann, A. A. Both, R. Eichmann (éd.), *Studien zur Musikarchäologie V. Musikarchäologie im Kontext. Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen, Vorträge des 4. Internationalen Symposiums der internationalen Studiengruppe Musikarchäologie, Michaelstein 19.-26. September 2004*, *Orientalarchäologie* 20, Rahden, 2006, p. 345-354
- Rashid, Mesopotamien* S.A. Rashid, *Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern* Band 2: *Musik des Altertums*, Lieferung 2, Leipzig, 1984
- Recueil G. Dossin* G. Dossin, *Recueil Georges Dossin. Mélanges d'Assyriologie (1934-1959)*, *Akkadica Supplementum* 1, Leuven, 1983
- Renger, « Untersuchungen... »* J. Renger, « Untersuchungen zum Priestertum in der altbabylonischen Zeit 1. Teil », *ZA* 58, 1967, p. 110-188 et « 2. Teil », *ZA* 59, 1969, p. 104-230
- RIME* 4 D. R. Frayne, *Old Babylonian Period (2003-1595 BC)*, *Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods* 4, Toronto, 1990

## INTRODUCTION\*

Dans la civilisation mésopotamienne de l'époque amorrite, la musique avait une place particulièrement importante. Les musiciens étaient des spécialistes précieux et estimés, et leur art jouait un rôle dans tous les aspects de l'existence. Dans le culte, les chants étaient indispensables pour assurer le bon fonctionnement du lien entre le monde des hommes et celui des divinités, dans les fêtes le jeu instrumental et la danse fournissaient une distraction estimée, et dans la vie privée – non seulement celle des rois, mais également celle d'autres couches de la société – des mélodies embellissaient le quotidien. Un des nombreux faits qui montrent la place tenue par la musique se situe au moment de la conquête de Mari par Samsî-Addu : on procéda à un inventaire des richesses du palais et les caisses qui les contenaient furent ensuite replacées dans le magasin scellé d'où on les avait sorties, – à l'exception d'une seule : celle où se trouvaient des instruments de musique, qui fut aussitôt transférée à Aššur<sup>1</sup>. Que la musique jouissait également d'une grande estime à Mari dans les siècles précédant sa prise par Samsî-Addu peut être déduit de nombreux éléments. On rappellera le fait qu'une statuette présargonique des plus intéressantes d'un point de vue artistique est celle d'Ur-Nanše, grand musicien du roi Iblul-II. Par ailleurs, un instrument pourrait tirer son nom de la capitale euphratique : la lyre de Mari, *gīšmi-ri-tum*<sup>2</sup>.

Après avoir observé cette omniprésence de la musique, il est facile – et déprimant – de noter qu'en dehors de quelques noms d'instruments ou d'intitulés de chants, tout nous est perdu à jamais du monde de la musique de Mari : les mélodies, la façon d'exécuter les morceaux, le son des instruments, les rythmes, la création ...

De ce fait, le lecteur ne trouvera pas ci-dessous un essai musicologique. Je n'ai en particulier pas inclus d'étude systématique des instruments de musique mentionnés dans les textes de Mari<sup>3</sup>, la majorité des références figurant, non pas dans les lettres ici éditées, mais dans les documents administratifs, dont certains encore inédits ; je réserve ce travail pour l'avenir. La documentation de Mari est un ensemble bien homogène, illustrant la situation de la musique d'une capitale du 18<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Je n'ai pas voulu élargir l'édition de ce corpus en essayant de présenter une synthèse sur « les musiciens » à l'époque paléobabylonienne, ou des comparaisons avec ceux des autres périodes. J'ai l'impression de me rendre plus utile en dessinant une image homogène de ce que peuvent livrer les sources si riches retrouvées à Mari sur le monde musical du 18<sup>e</sup> siècle, et de rendre accessible le matériel et son analyse interne. Cela ne revient pas à « faire du paroissialisme » ; au contraire, je dirais que nos recherches en Assyriologie

---

\*Je n'ai pas cherché à faire ici le point sur la bibliographie générale concernant la musique. Un grand nombre de références se trouve dans les excellents articles de synthèse de A. Kilmer, « Musik », *RIA* 8, 1993-1997 et « Music and Dance in Ancient Western Asia », *CANE*, p. 2601-2613. Voir depuis K. Volk, « Musikalische Praxis und Theorie im Alten Orient », in K. Volk *e.a.* (éds.), *Vom Mythos zur Fachdisziplin : Antike und Byzanz*, T. Ertelt, H. von Loesch et F. Zaminer, *Geschichte der Musiktheorie* 2, Darmstadt, 2006, p. 1-46. Divers articles récents se trouvent dans les actes de colloques édités par E. Hickmann, R. Eichmann *e.a.*, *Studien zur Musikarchäologie* II-V, parus dans les volumes de *Orientalarchäologie* 7, 10, 15 et 20, Rahden, 2000, 2002, 2004 et 2006.

<sup>1</sup>Ce texte inédit, M.5489, a été mentionné par D. Charpin, « Un inventaire général des trésors du palais de Mari », *MARI* 2, 1983, p. 211-214.

<sup>2</sup>Cf. Th. J. H. Krispijn, « Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 1. Šulgi und die Musik », *Akkadica* 70, 1990, p. 1-27, spécialement p. 8.

<sup>3</sup>Voir W. von Soden, « Musikinstrumente in Māri », *NABU* 1988/59.

sont actuellement encore dans un état très préliminaire. Avant de pouvoir faire de grandes comparaisons ou de vastes synthèses, il faut avoir compris des situations précises en essayant de pousser aussi loin que possible les sources et leur exploitation.

La recherche que je présente ici porte avant tout sur les correspondances des chefs de musique ou d'autres grands musiciens avec les rois de Mari. On ne trouvera qu'une seule exception : une lettre conjointe que deux musiciens « ordinaires » écrivirent à Yasmah-Addu (**n°64** [M.11057]). L'accès direct au roi était limité ; n'importe qui ne pouvait pas écrire au souverain. Cette restriction imposée aux sources écrites passe sous silence nombre d'intervenants dans le domaine de la musique. J'ai donc seulement connaissance de ce que les administrateurs du palais notaient au jour le jour et de ce que les premiers musiciens jugeaient convenable d'écrire au roi. On remarquera ici que les lettres de musiciens sont plus nombreuses à l'époque de Yasmah-Addu qu'à celle de Zimrî-Lîm. Sur 57 lettres rédigées par des musiciens, 29 datent de l'époque de Yasmah-Addu, envoyées par des nombreux auteurs, et toutes concernent des affaires des musiciens<sup>4</sup>, tandis que des 28 lettres datant de l'époque de Zimrî-Lîm, une partie ne concerne pas des affaires de musiciens<sup>5</sup>. Or le ratio des textes disponibles est actuellement de 1 : 3 pour les deux règnes de Yasmah-Addu : Zimrî-Lîm<sup>6</sup>.

Ce n'est pas la seule distinction qu'on peut constater entre les usages des deux cours successives : celle de Yasmah-Addu, fils du grand roi Samsî-Addu, et celle de Zimrî-Lîm, héritier de l'ancienne dynastie locale. Il y a des changements dans l'organisation du service, des différences dans les thèmes abordés dans les correspondances et éventuellement aussi dans le goût du roi. Yasmah-Addu était un souverain particulièrement intéressé aux affaires de la musique. Cela n'a rien d'étonnant, car il y a des indices qu'il a été éduqué dans son enfance par le chef de musique de son père (§ 2.2.2.1). On voit Yasmah-Addu qui organise activement l'attribution de musiciens ou musiciennes à des enseignants, et on constate qu'une amitié réelle le liait à son chef de musique Rîšiya mais probablement aussi à des musiciens d'un rang plus modeste. Sa cour était un pôle d'attraction pour les artistes du royaume de Haute-Mésopotamie, et certains d'entre eux quittèrent Samsî-Addu ou Išme-Dagan pour profiter d'une vie plus joyeuse, mais certainement aussi plus intéressante et enrichissante à la cour de Mari. Samsî-Addu décrit cet état de choses par les mots dépréciatifs<sup>7</sup> :

« Ils viennent chez toi pour [...], pour se débaucher, pour le cabaret et pour le jeu! »

Lorsque Zimrî-Lîm arriva au pouvoir, il eut à cœur de recadrer tout ce beau monde. Les lettres du début de son règne sont particulièrement sèches et sévères et il faillit ne pas embaucher tous les artistes au désespoir du chef de musique Rîšiya. Certains musiciens et saltimbanques peu disciplinés finirent même dans l'ergastule. Avec le temps, cette austérité semble s'être effacée, mais la musique était, peut-être plus qu'auparavant, une finesse féminine, les instruments plus qu'auparavant des objets précieux et non des ustensiles au service de l'art.

---

<sup>4</sup>Le chef de musique Rîšiya envoya les lettres **n°s14** [A.3085], **16** [A.4466], **17** [A.2806], **19** [A.1923], **20** [A.1243], **22** [A.3075], **23** [A.4336], **24** [M.5160], **25** [A.3074], **26** [M.14611], **27** [M.13050] et conjointement avec l'instructeur Išū-ibbīšu **21** [A.3076]. Ce dernier envoya les **n°s48** [M.6900], **49** [A.3925], **50** [M.13868], **51** [A.3115], **52** [A.979], **53** [M.7805] et **54** [M.15021]. Le chef de musique de Samsî-Addu envoya les **n°s32** [M.7734], **33** [ARM V 76], **34** [M.13395], **35** [M.7660], **36** [A.2521] et **37** [A.1113], Imgur-Šamaš les **n°s55** [A.905] et **56** [M.7708], Ipiq-Mamma le **n°59** [M.8866] et les deux chanteurs Sîn-erībam et Bêlī-tukultī le **n°64** [M.11057].

<sup>5</sup>Le chef de musique Rîšiya envoya les **n°s18** [A.903], **28** [A.3381] et **29** [TH 72-13]. Lors de son séjour à Alep il envoya seul ou conjointement avec Asqûdum ARM XXVI/1 9-12. Son successeur Warad-īlīšu envoya les **n°s38** [A.78], **39** [A.227], **40** [M.14108], **41** [M.14663], **42** [M.8150], **43** [A.1185], **44** [M.8181], les lettres FM VII 10-18, 21-23 lors de ses missions vers Alep et le **n°47** [A.3766+M.9483] lors d'une guerre. Akiya est le seul musicien « ordinaire » à envoyer une lettre à Zimrî-Lîm (**n°66** [A.500]) et Piradī, le saltimbanque, lui adressa le **n°67** [A.440].

<sup>6</sup>D. Charpin, « Tell Harīri, Textes : les Archives », *Supplément au Dictionnaire de la Bible* (à paraître).

<sup>7</sup>ARM I 28 (= LAPO 16 2 avec renvois bibliographiques et commentaire) : (15) *a-na* [...] (16) *a-na bi-ta-al-lu-[li-im]* (17) *a-na é sà-bi-tim* (18) *a-na mé-lu-li-im* (19) *i-la-ku-ni-ku[m]*. Cf. J.-M. Durand, LAPO 16, p. 60-61.

De cette analyse résulte une mise en garde générale concernant des recherches plus globales : ce n'est pas parce que à telle époque, à tel endroit, il y avait tel système, qu'un décalque automatique pourra être fait pour n'importe quelle autre cour contemporaine.

Nous avons peu de données chiffrables : le nombre des musiciens connus à Mari, cette cinquantaine d'hommes et d'enfants, ne semble pas négligeable pour une ville de peut-être deux mille habitants et un royaume de taille moyenne<sup>8</sup>. On a aussi des indications sur les domaines attribués aux chefs de musique : entre 100 et 60 arpents de terre au moins pour Rîšiya. Enfin, le nombre d'habitantes du harem, désignées comme « musiciennes », jeunes ou expérimentées, dépasse les 250 femmes, uniquement pour le « grand palais » de Zimrî-Lîm.

Qu'est-ce que ces textes nous apprennent? Beaucoup sur la situation matérielle des musiciens, sur l'effort d'enseignement, sur le personnel de la musique. Rien sur l'art, rien ou presque sur le quotidien des artistes, sur le culte courant dans les temples, rien sur la musique populaire dans les maisons, les rues ou dans les tavernes ...

Je terminerai par une note positive, en remarquant qu'il n'y a aucun indice que les musiciens aient joué un rôle social décrié ; les chefs de la musique faisaient partie des serviteurs du roi qui pouvaient entretenir des liens particulièrement privilégiés avec le souverain, surtout à l'époque de Yasmah-Addu. Leur correspondance est certes loin d'être aussi abondante que celle entre le roi et ses gouverneurs, ses administrateurs ou ses militaires, mais par le fait qu'elle ne concerne qu'un monde immatériel, un service artistique, elle tient un rôle à part. Si l'on peut affirmer que les musiciens n'étaient pas des marginaux de la société amorrite, ils avaient tout de même une vie qui ne peut pas facilement être comparée avec celle des autres spécialistes de l'époque. Premièrement, les musiciens pouvaient se déplacer plus facilement d'une ville à l'autre, d'une cour à l'autre que d'autres spécialistes, et ce genre de « voyages d'études » était soutenu par leurs employeurs ; il me semble qu'ils avaient même une certaine liberté de « bohémiens » à laquelle Zimrî-Lîm tenta de mettre néanmoins un terme. Plus que cela : on voit que les rois s'échangeaient les musiciens (sans parler des musiciennes), sachant que l'échange des savoirs et des techniques ne ferait qu'enrichir leurs connaissances et la qualité de l'art pratiqué. Je ne connais pas d'exemple d'échanges de ce genre concernant des spécialistes d'autres domaines plus appliqués, même si on peut supposer qu'ils existaient<sup>9</sup>.

Dans l'ouvrage suivant, j'examinerai en trois parties d'abord le monde de la musique d'après les sources de Mari en général (§ 1), avant de me tourner vers la correspondance de trois chefs de musique, Rîšiya et Warad-ilišu à Mari, et Ibbi-Ilabrat à Šubat-Enlil (§ 2). Dans une troisième partie la correspondance des autres musiciens et musiciennes, saltimbanques ou amuseurs sera traitée.

---

<sup>8</sup>Ce chiffre est celui qui a été calculé, à partir de différentes listes nominatives, par A. Millet Albà dans sa thèse sur *La Population du royaume de Mari à l'époque du roi Zimrî-Lîm d'après les archives du palais de Mari*, Paris, 2001. Il exclut les habitants du palais. On notera que la « banlieue » de Mari était densément peuplée, puisque l'ensemble formé par la ville de Mari et les localités des environs se montait à un peu plus de 13.000 personnes.

<sup>9</sup>On peut citer pour une autre époque les archives d'Ebla, où l'on voit venir des musiciens mariotes ; cf. en dernier lieu M. V. Tonietti, « The Mobility of the NAR and the Sumerian Personal Names in Pre-Sargonic Mari Onomasticon », dans *Subartu* IV/2, 1998, p. 83-101 (avec renvoi à ses articles précédents) et maintenant A. Archi sur le séjour de sculpteurs de Mari à Ebla (A. Archi, « The Head of Kura – The Head of 'Adabal », *JNES* 64, 2005, p. 81-100 [p. 90]).



## **1. LE MONDE DE LA MUSIQUE À MARI**



## 1.1. LE CHEF DE MUSIQUE<sup>1</sup>

Le corpus des textes Mari est particulièrement propice à l'étude d'un personnage clé du monde musical : le chef de musique, *nargallum*, dont le titre est dérivé du sumérien nar-gal, « grand musicien »<sup>2</sup>. Les textes de Mari des époques de Yasmah-Addu et de Zimrî-Lîm permettent d'établir que chaque cour royale avait un seul chef de musique<sup>3</sup>. De ce fait on pouvait le désigner par son titre sans le nommer<sup>4</sup> : les textes de l'époque de Yasmah-Addu renvoient alors à Rîšiya, ceux de Zimrî-Lîm généralement à Warad-ilîšu.

L'usage de l'époque de Yahdun-Lîm n'était pas le même. À la différence des habitudes scribales de l'époque de Yasmah-Addu et de Zimrî-Lîm, les textes économiques de l'époque de Yahdun-Lîm utilisent les idéogrammes nar gal pour « grand musicien », donc adulte et enseignant sa spécialisation<sup>5</sup>. Les textes de cette époque opposent donc les nar aux nar gal, tandis qu'ensuite, sous Yasmah-Addu et Zimrî-Lîm, on oppose les « jeunes musiciens » nar tur aux « musiciens adultes » nar (cf. pour cela § 1.2.2.1). De ce fait, je ne sais pas avec certitude le nom du chef de musique de Yahdun-Lîm (voir éventuellement § 3.4) et il n'y a probablement pas d'attestation du *nargallum* « chef de musique » dans les textes économiques de cette époque. Quoi qu'il en soit, je suppose que les rois de Mari avaient à toutes les époques un chef de musique. En guise d'argument en faveur d'une longue tradition des grands chefs de musique, on n'oubliera pas ici de mentionner Ur-Nanše, musicien, qui était manifestement le véritable chef de musique (nar-mah) du roi présargonique Iblul-II<sup>6</sup>. Ur-Nanše avait voué deux statuettes inscrites à Ninni-ZAZA<sup>7</sup>. L'une est très bien conservée et sa facture exceptionnellement fine ; le traitement du corps, de la coiffure et de la robe, ainsi que sa position inhabituelle en font une des œuvres

---

<sup>1</sup>Pour une première synthèse sur les chefs de musique, cf. J.-M. Durand, *LAPO* 18, p. 339-340.

<sup>2</sup>On soulignera ici la différence entre le monde des musiciens hommes et femmes. Dans le harem de Zimrî-Lîm, un groupe de musiciennes était désigné par l'appellation de « grandes musiciennes » (munus-nar-meš gal, cf. *FM* IV 3 : ii 6 ; 6 : i 48'), mais il n'y a pour l'instant aucun exemple d'une chef de musique ; cf. pour une munus-nar gal n°42 [M.8150] : 8.

<sup>3</sup>Cela n'est certainement pas un phénomène particulier à Mari, car nous pouvons l'affirmer pour ses deux générations de rois, qui appartenaient à deux dynasties différentes. On verra ci-dessous que les habitudes des deux règnes diffèrent sur certains points : sans doute parce que les usages de cour étaient variables dans une certaine mesure. C'est ce qu'indique notamment la lettre d'Ušur-awâssu *ARM* XXVI/2 298, qui mentionne explicitement le fait que les coutumes dans les palais de Qaṭna et de Mari ne sont pas identiques.

<sup>4</sup>Cf. ex. gr. *ARM* XIV 40 (= *LAPO* 16 342 = *FM* VII 20) : 7.

<sup>5</sup>Cf. par exemple *ARM* XIX 351 : 4, 352 : 4, 355 : 3, 356 : 5, 357 : 4, 360 : 1, 366 : 2 (références tirées du manuscrit de J.-M. Durand, où ces textes sont réédités après collation). Noter qu'il s'agit de textes antérieurs à la « babylonisation » de l'écriture.

<sup>6</sup>Pour la situation chronologique d'Iblul-II, cf. A. Archi & M. G. Biga, « A Victory on Mari and the Fall of Ebla », *JCS* 55, 2003, p. 1-44 (voir le tableau chronologique p. 6), et D. Charpin, « Mari et Ebla : des synchronismes confirmés », *NABU* 2005/1.

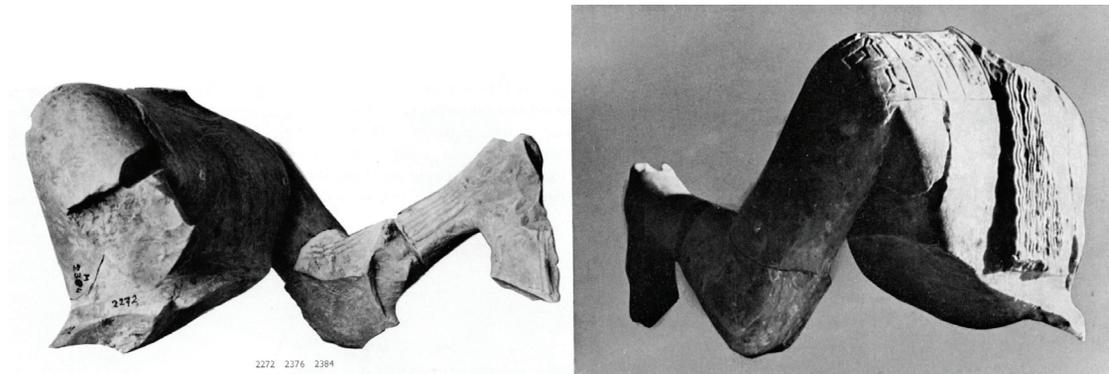
<sup>7</sup>A. Parrot, *Les Temples d'Ishtar et de Ninni-zaza, Mission archéologique de Mari III*, *BAH* 86, Paris, 1967, p. 89-96 et pl. XLV-XLVI. Voir aussi A. Spycket, *La Statuaire du Proche-Orient ancien*, *HdO*, Leyde/Cologne, 1981, p. 92-98 et J. Boese, « Zu einigen fröhdyastischen Figuren aus Mari », *Mél. Beran*, 1996, p. 25-49, et particulièrement p. 34-40 avec bibliographie.

## 1. Le monde de la musique à Mari

artistiques majeures du troisième millénaire<sup>8</sup>. Cette statuette montre un musicien aux traits et au buste efféminés<sup>9</sup>, probablement un castrat, assis sur un pouf en vannerie. Les bras sont écartés, mais partiellement cassés, et il est vraisemblable que les mains tenaient un instrument de musique.



De même le fragment de la deuxième statuette qui mentionne le nom d'Ur-Nanše<sup>10</sup>, dont ne subsistent qu'une partie du torse et le bras gauche, tient un instrument identifié à une harpe<sup>11</sup>.



<sup>8</sup>Exposée au musée de Damas, elle figure dans la plupart des ouvrages sur l'art mésopotamien ; cf. J. Boese, *Mél. Beran*, p. 36 n. 53 (je la reproduis ici d'après A. Parrot, *MAM III*, pl. XLV).

<sup>9</sup>Pour cette raison, A. Parrot l'avait identifié avec une musicienne ; pour l'interprétation féminine, cf. la bibliographie *apud* J. Boese, *Mél. Beran*, p. 35 n. 46, voir depuis K. McCaffrey, *CRRAI* 47, p. 380-381. Très tôt, les philologues, notamment S. Kramer et E. Sollberger, ont argumenté que le nom Ur-Nanše ne pouvait appartenir qu'à un homme ; cf. E. Sollberger, « Ur-Nanše de Mari : chanteuse ou chanteur? », *RA* 63, 1969, p. 95.

<sup>10</sup>A. Parrot, *MAM III*, p. 92-94 (je reproduis ici les fig. 132 et 133).

<sup>11</sup>A. Parrot, *MAM III*, p. 209 sq. et J. Boese, *Mél. Beran*, p. 34-35.

## 1.1. Le chef de musique

Le simple fait qu'Ur-Nanše voua deux statuettes<sup>12</sup> pour son roi pourrait permettre des conclusions sur son statut social très élevé à la cour. Si lui-même finançait l'artiste sculpteur, il avait des moyens conséquents et tenait probablement une place élevée à la cour de son roi Iblul-II.

Le chef de musique avait certainement des biens importants : non seulement un domaine rural pour sa subsistance<sup>13</sup>, mais surtout une maison, dans laquelle étaient stockés des instruments et où des enseignants dispensaient des cours particuliers aux musiciens et musiciennes. L'idéal de l'habitat d'un chef de musique était probablement qu'il comporte une installation appelée *wârtum* (§ 1.4.2.3) : il s'agit peut-être d'un bâtiment avec une acoustique particulière.

### 1.1.1. CRITÈRES PRÉALABLES POUR LE CHOIX DU CHEF DE MUSIQUE

Nous savons que le chef de musique était choisi parmi les musiciens du palais<sup>14</sup> : arriver à cette position devait avoir été le point culminant de leur carrière. Comme pour d'autres promotions, nous ne connaissons pas les paramètres qui faisaient que tel ou tel musicien pouvait accéder à cette charge : étaient-ce des dons musicaux extraordinaires, des capacités d'organisateur plus développées ou des prédispositions sociales ou physiques, comme par exemple une origine familiale illustre, ou l'état d'eunuque ? Ou le seul critère était-il une simple préférence royale ? Pour l'instant, nous ne le savons pas de manière précise, mais il y a certains indices à notre disposition.

Regardons d'abord leurs aptitudes musicales. Il est certain que les chefs de musique étaient des musiciens compétents ; c'est d'ailleurs ce qui pouvait leur donner de l'autorité dans l'enseignement. Mais avant d'accéder à la charge de chef de musique, rien ne montre que Warad-ilîšu se serait particulièrement illustré, de façon à faire pressentir sa future charge. Par contre, il est possible que Warad-ilîšu soit passé dans un premier temps par le grade d'« enseignant »-*mušâhizum*.

Que le chef de musique dût posséder des dons d'organisateur est évident, vu la variété des tâches qui étaient les siennes et la multiplicité de services qu'il avait sous ses ordres. Ce fut d'ailleurs en raison de son manque de talent d'organisateur et de directeur que Rîšiya faillit ne pas accéder à la fonction de chef de musique<sup>15</sup>. Dans ce cas, la préférence royale, plus précisément celle de Yasmah-Addu, fut l'élément décisif en faveur de son choix.

En ce qui concerne les origines sociales, il y a des indices que certaines personnes ne pouvaient pas devenir chef de musique, comme par exemple Ilšu-ibbîšu. De ceux qui le sont devenus, nous ne connaissons pas les origines familiales<sup>16</sup>. Étaient-ils des fils de musiciens, ou au contraire des bâtards que le roi eut avec ses concubines ? Rien pour l'instant ne le montre de manière claire.

Finalement, nous ne savons pas si les chefs de musique de l'époque amorrite étaient des eunuques ou non. Le fait qu'ils étaient en contact courant avec des musiciennes du harem, et que ce furent eux qui conduisirent des princesses vers la cour de leur futur mari favoriserait une telle hypothèse. Par ailleurs, nous ne connaissons ni épouses ni enfants des chefs de musique. Je pense que notre ignorance sur ce point, notamment concernant Warad-ilîšu pour lequel les informations sont particulièrement nombreuses, n'est pas due au hasard : je pencherais donc pour l'hypothèse que les rois

---

<sup>12</sup>On rappellera que J. Boese suppose que les deux statuettes ne furent pas vouées par la même personne (comme je continue à le penser). Selon lui, le torse avec la harpe, dont l'inscription est intacte, aurait été voué par le musicien Ur-Nanše tandis que la statuette presque entière, dont l'inscription est légèrement endommagée, aurait été vouée par son fils (*Mél. Beran*, p. 37-40).

<sup>13</sup>Cf. les §§ 2.1.3 et 2.1.6.3 pour les terres de Rîšiya et § 2.3.4 pour le domaine de Warad-ilîšu.

<sup>14</sup>C'est clair pour Warad-ilîšu, qui était un des musiciens de la cour de Yasmah-Addu (§ 2.3.1.1).

<sup>15</sup>Cf. le n°13 [M.6851].

<sup>16</sup>Voir néanmoins l'hypothèse concernant l'appartenance familiale de Warad-ilîšu, formulée ci-dessous § 2.3.1 n. 130.

choisirent les chefs de musique parmi leurs musiciens eunuques<sup>17</sup>. On notera comme dernier argument en faveur d'une telle hypothèse qu'il ne semble pas exister de « dynastie » de chefs de musique, comme il y avait des dynasties de hauts administrateurs.

### 1.1.2. CHEFS DES MUSICIENS-ENSEIGNANTS

Les chefs de musique étaient chargés de l'apprentissage de la musique. Ils dispensaient leur savoir à un certain nombre d'hommes et commençaient à les former dès l'enfance<sup>18</sup>.

Pour assumer cette tâche, les chefs de musique pouvaient être secondés par leur enseignant-en-chef *mušāhizum*<sup>19</sup> et disposaient d'un corps d'enseignants relativement nombreux<sup>20</sup>. Même si nous n'avons pas d'information précise sur la relation qui unissait les chefs de musique à leurs enseignants, il me semble probable que ces derniers étaient les mêmes personnes que nous connaissons par ailleurs grâce à divers textes comme « musiciens » (*nārum*).

Les chefs de musique semblent avoir été les maîtres absolus des musiciens. Ainsi, le *nargallum* de Samsî-Addu, Ibbi-Ilabrat, put dire qu'il avait « offert Ilšu-ibbîšu avec ses jeunes filles » à Yasmah-Addu<sup>21</sup>. On en retire l'impression qu'il avait offert un esclave instruit au roi<sup>22</sup>.

### 1.1.3. CHARGÉS DES FEMMES DU HAREM<sup>23</sup>

De même qu'ils étaient à la tête d'un service d'enseignement de musiciens, les chefs de musique étaient chargés de l'instruction des femmes ou des jeunes filles. Pour l'instant, toutes les musiciennes que nous connaissons étaient issues du monde du harem et les musiciennes du harem peuvent clairement être identifiées comme « appartenant au service du chef de musique »<sup>24</sup> (cf. § 1.2.4 ci-dessous). Mais la situation n'était peut-être pas si simple qu'il paraît. En effet, à quel groupe d'élèves renvoie la remarque d'Ibbi-Ilabrat, citée ci-dessus, qu'il avait donné Ilšu-ibbîšu avec ses jeunes filles? On a l'impression qu'il s'agissait de jeunes élèves d'Ilšu-ibbîšu. Nous avons par ailleurs, parmi les jeunes filles nourries et entretenues par le palais, des élèves du « conservatoire » (*bît tegêtim*, § 1.4.2.2) et des apprenties diverses, que les listes du harem appellent des « petites » et « très petites musiciennes ». Il s'agissait alors d'un enseignement « de masse » dispensé à de futures musiciennes. Il est sûr qu'au moins à partir du milieu du règne de Zimrî-Lîm, des femmes enseignantes étaient chargées de l'instruction du nombre toujours croissant des jeunes filles, mais rien n'empêche de penser que de manière moins officielle c'était

---

<sup>17</sup>Pour le troisième millénaire on rappellera le cas du musicien d'Iblul-II, Ur-Nanše (voir ci-dessus), qui a été identifié avec un eunuque et qui était, vu son rang social probable, certainement chef de musique.

<sup>18</sup>Cf. ci-dessous, § 1.2.3.1.

<sup>19</sup>Cf. ci-dessous § 3.1.2.1.

<sup>20</sup>N°38 [A.78] : 20 ; n°39 [A.227] : 9.

<sup>21</sup>N°32 [M.7734] : 5-7.

<sup>22</sup>§ 2.2.2.2.

<sup>23</sup>Voir déjà J.-M. Durand, *LAPO* 18, p. 339-340 : « Le *nargallum* (nar-gal, “musicien chef”), rendu ici par “chef de musique”, assisté des techniciens que sont les *mušāhizum* ou *mušāhiztum*, “ceux/celles qui font acquérir (la technique)”, était chargé d'organiser le travail quotidien. En cela, on peut considérer que le monde de la musique était pensé comme un grand service technique du palais, visant au divertissement du roi, ou plutôt à l'occupation de toute cette population féminine qu'il ne fallait pas laisser oisive, l'inoccupation (la “vacuité des jours” comme disent les textes) étant toujours considérée comme le mal administratif par excellence. Plusieurs textes nous montrent donc que les musiciennes étaient astreintes à un exercice qui ne leur laissait pas de temps mort dans leur journée. »

<sup>24</sup>Le document le plus clair est la lettre n°31 [A.3683] qui traite des rations de laine du palais. Selon ce document, les musiciennes du service de Rîšiya auraient réclamé une augmentation substantielle de leurs allocations. Ce texte établit clairement le lien entre les musiciennes et leur habitat dans le palais. D'autres textes qui mentionnent les femmes du service des chefs de musique sont *FM* IV 37 (cf. § 2.1.2.1 et n. 14) et le n°17 [A.2806] pour Rîšiya. Les lettres *ARM* X 126 et 125 (= *LAPO* 18 1166 et 1167) montrent que Warad-ilîšu était le chef de service des musiciennes du palais de Zimrî-Lîm.

déjà le cas auparavant<sup>25</sup>. Même si cela n'est pas assuré totalement, il paraît vraisemblable que ces femmes étaient placées sous l'autorité du chef de la musique.

C'est également le chef de musique qui devait intervenir lorsqu'on voulait sélectionner des jeunes femmes captives pour le harem royal. C'est dans cette occasion précise qu'on voit agir côte à côte la reine et le chef de musique<sup>26</sup>.

C'est de même lui qu'on envoie dans les cours étrangères pour rencontrer la famille de la princesse et probablement la princesse elle-même, et pour plus tard accompagner la fiancée dans son voyage vers la cour de son mari<sup>27</sup>. Le chef de musique était alors compétent pour représenter le roi, – et peut-être aussi un envoyé idéal pour permettre à la princesse de se faire une idée de son futur mari. Même si nous n'avons pas beaucoup d'indices concernant la séparation des sexes à l'époque, il est possible que par leur éducation et leur habitude, les chefs de musique étaient aptes à s'entretenir aisément avec des femmes.

#### 1.1.4. LE RÔLE DU CHEF DE MUSIQUE DANS LE REGROUPEMENT DES MUSICIENS ET COMME ORGANISATEUR DES REPRÉSENTATIONS

Un fait ressort clairement de la correspondance publiée ci-dessous : la responsabilité d'organiser les musiciens et musiciennes en « ensembles » (*šitrum*, § 1.2.1.1.1) relevait des chefs de musique. Nous savons par ailleurs qu'ils pouvaient décider – guidés nécessairement par l'état de leurs stocks – qui apprenait quel instrument, et il est certain que c'est eux qui fixaient à chaque musicien le moment de sa représentation en public. Ce droit de sélection et d'organisation donnait au chef de musique un grand pouvoir par rapport aux musiciens : il était l'écran entre les artistes et leur public royal.

En tant que maîtres du destin des autres musiciens, ils avaient un pouvoir extraordinaire qui touchait à la survie économique des intéressés. Nous voyons ainsi comment le chef de musique pourvoit un musicien d'un domaine et d'une épouse<sup>28</sup>. Le chef de musique liait par contrat des musiciens (§ 3.5). Si donc, il avait le pouvoir de faire le bonheur des musiciens, il pouvait vraisemblablement aussi défaire des carrières et casser des talents émergents. Se frotter aux chefs de musique comportait des risques. Même un saltimbanque-*huppûm* pouvait souffrir lorsqu'il n'avait pas son soutien (n°67 [A.440]). Quelle était alors la condition d'un jeune musicien arrivé en fin de formation!

#### 1.1.5. LES CHEFS DE MUSIQUE COMME ENVOYÉS ROYAUX

En dehors des missions matrimoniales, les chefs de musique étaient des fonctionnaires royaux en qui le roi pouvait avoir toute confiance. Ils pouvaient de ce fait être envoyés en mission, même si cela ne concernait qu'indirectement ou pas du tout la musique, le monde du harem ou les mariages royaux.

Il s'agissait en général de missions pacifiques<sup>29</sup>. Le chef de musique d'Asqur-Addu de Karañâ était à la tête d'un convoi pour conduire un roi étranger, Atamrum d'Andarig, vers le lieu de rencontre en

---

<sup>25</sup>Cf. *FM* IV, p. 79 pour Yadîda et ses 49 élèves, p. 81 pour Ea-nîrî.

<sup>26</sup>Cf. le dossier réuni § 2.3.2.1. Que la reine était ressentie comme préposée au harem est également clair grâce à des lettres comme *ARM X 63* (= *LAPO* 18 1117); cela n'indique toutefois pas quelles étaient ses compétences exactes en la matière.

<sup>27</sup>J.-M. Durand, *LAPO* 18, p. 166 et les §§ 2.1.2.4 et 2.2.3.

<sup>28</sup>Cf. ci-dessous le § 3.3 (Lipit-Enlil).

<sup>29</sup>Un reflet littéraire de ces missions pacifiques se trouve par exemple dans le récit de Gudam. Pour ce texte et son lien avec « Gilgameš et le taureau céleste », voir récemment A. Gadotti, « Gilgameš, Gudam, and the Singer in Sumerian Literature », dans *Mél. Vanstiphout*, *CM* 35, Leyde & Boston, 2006, p. 67-83 avec renvois bibliographiques. Le musicien Lugalgabagar se présente devant le taureau Gudam et essaye de le convaincre par son chant d'arrêter son action néfaste, mais il échoue. Il propose à son maître Gilgameš de réagir (cf. *Mél. Vanstiphout*, p. 71-72). A. Gadotti relève le fait que ce chanteur s'adressait à son roi en emesal (*ibid.* n. 71) : il était probablement imaginé comme étant un castrat.

vue de la conclusion d'une alliance<sup>30</sup>. Un musicien qui a failli devenir chef de musique, Gumul-Dagan, fut envoyé par Samsî-Addu à Mari<sup>31</sup>. Les deux missions de Warad-ilîšu sont les mieux connues<sup>32</sup>. La première avait un but religieux : installer une statue de Zimrî-Lîm dans le temple d'Addu d'Alep. La deuxième mission était plus éloignée du monde des musiciens, puisqu'elle avait un rapport avec l'achat du domaine d'Alahtum : mais on notera que le chef de musique conduisit alors un certain nombre de musiciennes à Alep. On voit donc que, dans tous les exemples connus de missions, un lien même mince restait avec les préoccupations principales des chefs de musique.

#### 1.1.6. PRÉPOSÉS AU CULTE?

En ce qui concerne la fonction du *nargallum* dans l'organisation du culte, les renseignements sont plutôt rares, et les plus précis se trouvent dans la correspondance de Rîšiya (§ 2.1.2.2). Nous ne pouvons que deviner les attributions du chef de la musique dans ce domaine. Ainsi, il semble qu'il organisait les déplacements des lamentateurs-*kalûm*, préparait les musiciens à exécuter les morceaux pour des cérémonies, et devait vraisemblablement choisir qui employer à quelle occasion. Les chefs de musique ne débutent aucune de leurs lettres par des informations concernant les cultes, les fêtes courantes ou autres et j'en tire la conclusion que les organismes du culte avaient une gestion plutôt indépendante des décisions prises par les chefs de musique.

Je terminerai ce petit aperçu en soulignant que peu de textes connus indiquent que les chefs de musique faisaient eux aussi des représentations en public. Il est possible que leur rang ou leur dignité les aient empêchés de multiplier ce genre de manifestations, au moins dans les festivités du palais<sup>33</sup>. Je n'exclus cependant pas qu'ils exécutaient des morceaux en l'honneur des divinités. Une notation exceptionnelle dans un texte administratif nous apprend que le chef de musique Warad-ilîšu reçut des textiles lors du chant du « *Uru ašerra enše*<sup>34</sup> ».

---

<sup>30</sup>Cf. ARM XXVI/2 404, cité dans le § 3.10.

<sup>31</sup>Cf. le dossier formé par les n<sup>os</sup>14 [A.3085] et 16 [A.4466] et son commentaire. On y voit que Gumul-Dagan aurait dû devenir le chef de musique de Mari.

<sup>32</sup>§ 2.3.3.

<sup>33</sup>Cette situation est exactement à l'opposé de celle des saltimbanques-*huppûm*, qui reçoivent des récompenses après des représentations (§ 3.14).

<sup>34</sup>Cf. le § 2.3.2.2.

## 1.2. LES MUSICIENS ET MUSICIENNES

Il est plus aisé de parler des chefs de musique que des musiciens en général, car la situation de ces derniers était évidemment très variable.

### 1.2.1 LA MUSIQUE : ENSEMBLES ET SOLISTES

La musique pouvait être exécutée par un groupe d'instrumentistes, mais aussi par des solistes : les deux situations sont documentées par les archives de Mari.

#### 1.2.1.1. Les ensembles musicaux

##### 1.2.1.1.1. L'ensemble-*šitrum*

Les chefs de musique organisaient les musiciens ou musiciennes en groupes et leur apprenaient à jouer ensemble ; ces regroupements sont appelés « *šitrum*<sup>35</sup> », terme qui peut certainement être traduit par « orchestre » ou « ensemble ». Les femmes appartenant à ces ensembles sont désignées comme *šitrêtum*<sup>36</sup>. La taille de ces orchestres variait manifestement. À titre de comparaison et représentant sûrement un extrême, le roi de Malgium avait organisé un « grand orchestre » pour le temple d'Ul-maššitum, réunissant 200 musiciennes jouant de la lyre-*tigi*<sup>37</sup> :

« J'ai véritablement installé dans le temple deux cents joueuses de la lyre-*tigi*, un grand orchestre, une musique (*hubûrum*<sup>38</sup>) noble qui convient à sa grande divinité! »

Si 200 musiciennes représentaient un extrême, les textes de Mari attestent des ensembles comptant entre sept et environ trente personnes. Des septuors sont attestées par deux lettres<sup>39</sup>. Ilšu-ibbîšu

---

<sup>35</sup>Ce terme a posé problème depuis la publication de la lettre ARM XIII 22 : (41) munus-meš ša 7 ši-it-ri, que J. Bottéro avait traduit par « femmes à sept voiles » ; cf. pour ce passage ci-dessous n. 68. Pour ARM X 125 : 4 *passim* et 126 : 17, G. Dossin et A. Finet avaient lu *šitrum* et traduit par « musique », en commentant le terme *ibidem* p. 276. Par la suite, J.-M. Durand a proposé le sens d'« orchestre » ; voir la mise au point bibliographique que j'ai faite dans FM IV, p. 70 n. 467, J.-M. Durand, LAPO 16, p. 413 et l'entrée *šitrum* du CAD Š/2 146-147a. Il est certain que ce terme n'est pas un dérivé de *šaṭarum* « écrire », comme le CAD l'a proposé. L'idée de J.-M. Durand de rapprocher *šitrum* du mot *šêrum* (fréquemment écrit *še-e-ru* ou par l'idéogramme šir) « chant » convient mieux. Il hésite entre une dérivation de *šêrum* et \**šerûm* (cf. FM IV, p. 70 n. 467) et transcrit le terme d'abord *šitrûm* (LAPO 16, p. 413 j) et ensuite *šitrum* (LAPO 18, p. 350). Je rendrai ce mot de manière non-étymologisante sous la forme *šitrum*.

<sup>36</sup>FM IV 37 : 1 (§ 2.1.2.1 et n. 14).

<sup>37</sup>L'inscription de Takil-ilissu de Malgium (R. Kutscher et C. Wilcke, ZA 68, p. 95-126 = RIME 4.11.2.2, p. 672-674) a été réinterprétée de manière très intéressante par le CAD Š/2 146b s.v. *šitrum*. La transcription tient compte de ces propositions. RIME 4.11.2.2 : (52) 2 *me-at ti-gi-a-tim* (53) *ši-it-ra-am ra-bi-a-am* (54) *hu-bu-ra-am wa-ás-ma-am* (55) *ša a-na zi-mi i-lu-ti-ša* (56) *ra-bi-[tim] šu-lu-ku* (57) *i-na é lu ar-mi*.

<sup>38</sup>Mot à mot : « bruit ».

<sup>39</sup>N°12 [ARM X 137] : 10 et ARM XIII 22 (= LAPO 16 262) : 42 (cf. ci-dessous n. 68).

parle de treize et de quinze femmes appartenant à un « grand orchestre du palais »<sup>40</sup>. Un texte mentionne 23 femmes appartenant à un orchestre<sup>41</sup>. Zimrî-Lîm avait proposé qu'une trentaine de musiciennes déportées depuis Ašlakkâ entrent dans son harem et soient instruites par Warad-ilîšu afin de former un « ensemble soubaréen »<sup>42</sup>.

La diversité de ces orchestres en terme d'instruments est difficile à établir : on a cité ci-dessus le cas des 200 joueuses du même instrument qui formaient un orchestre. Nous savons par ailleurs que Warad-ilîšu craignait qu'on puisse enlever des joueuses de lyre-*šebîtum* et ainsi ruiner l'orchestre<sup>43</sup>, ce qui semble dénoter un certain souci d'équilibre instrumental. De même, le texte n°12 [ARM X 137] pourrait mentionner un septuor, jouant sur des instruments variés de très grande valeur, les « instruments dorés<sup>44</sup> ». Il me semble possible que le chant<sup>45</sup> fût également pratiqué dans ces « ensembles », car un « ensemble soubaréen » pourrait avoir présenté un répertoire en langue hourrite. Le *šitrum* serait alors à traduire par « ensemble vocal et instrumental ».

Pour l'instant, la plupart des attestations d'ensembles sont des orchestres féminins<sup>46</sup>. Je pense avoir néanmoins quelques mentions d'ensembles masculins<sup>47</sup>. De ce fait, des « orchestres » masculins et féminins semblent avoir existé. Il est probable toutefois qu'il n'y avait pas d'orchestre mixte dans le culte ou le palais.

#### 1.2.1.1.2. D'autres ensembles ou orchestres

D'autres termes pour des ensembles féminins semblent avoir existé. Deux lettres de Rîšiya pourraient faire allusion à une sorte de « grand orchestre », appelé *mazzâzum rabûm*<sup>48</sup> et auquel 24 femmes appartenaient.

Nous ne savons par ailleurs pas à quoi correspondent les musiciennes évoquées collectivement sous le terme *kanšâtum*<sup>49</sup>. Mais je n'exclus pas la possibilité que ces deux désignations fassent allusion à la position physique de certaines femmes lors des représentations. Le *mazzâzum rabûm* pourrait désigner des musiciennes qui se tenaient debout. Cette position s'opposerait alors à celle d'autres musiciennes, qui se tenaient accroupies (*kanšâtum*).

---

<sup>40</sup>N°50 [M.13868] : 9-11. Le texte n'indique pas clairement si ces 15 et 13 femmes formaient la totalité des orchestres, ou si elles faisaient partie d'orchestres plus importants. Je favoriserais cette deuxième hypothèse.

<sup>41</sup>FM IV 37 : 1 (§ 2.1.2.1 et n. 14).

<sup>42</sup>ARM X 126 (= LAPO 18 1166).

<sup>43</sup>N°41 [M.14663].

<sup>44</sup>Cf. le § 1.4.1.1.

<sup>45</sup>Cf. l'hypothèse de J.-M. Durand, résumée *apud* N. Ziegler, FM IV, p. 70 n. 467 et ci-dessus n. 35 d'interpréter *šitrûm* comme sous-syst. I/2 de la même racine que le mot pour « chant », entré dans les dictionnaires sous *šêrum*.

<sup>46</sup>Nos 41 [M.14663] ; 50 [M.13868] ; FM IV 37 (§ 2.1.2.1 et n. 14) ; ARM X 126 (§ 2.3.2.1 n. 148) ; ARM XIII 22 (§ 1.2.1.1.1 n. 35 et 1.2.2.2 n. 68) et RIME 4.11.2.2, cité ci-dessus n. 37.

<sup>47</sup>Cf. n°18 [A.903] où Rîšiya demande qu'on ne l'oublie pas, ni son orchestre. Puisque Zimrî-Lîm avait inclus les musiciennes du harem de Yasmah-Addu dans le sien, et puisque le reste de la lettre ne parle que du conservatoire-*mummum*, il pourrait s'agir d'une allusion à un orchestre masculin ; malheureusement le passage est trop cassé pour qu'on puisse en être sûr. Le n°15 [M.7823] : 11 mentionne les musiciens-*aštalûm* d'un *šitrum*. Voir aussi le cas du *Rituel d'Eštar*, ci-dessous § 1.3.1.1 où l'orchestre-*šitrum* est composé d'hommes.

<sup>48</sup>N°17 [A.2806] : 17' et moins assuré n°26 [M.14611] : 12' avec commentaire.

Quelle est la meilleure traduction de *mazzâzum rabûm*? CAD M/1 236b cite le passage (sans traduction) sous l'entrée « position, office, rank » et J.-M. Durand, LAPO 16, p. 93 traduit « il y en a 24 qui sont des musiciennes de 1<sup>er</sup> rang ». Ce groupe de femmes s'oppose aux 18 *dumu-munus-meš za-mi-ra-tum* « 18 jeunes femmes chanteuses ». J.-M. Durand les traduit par « 18 apprenties musiciennes » (suivant ainsi l'opinion du CAD Z 40, pour qui *zammerum* désigne des chanteurs peu instruits : « untrained singer », cf. § 1.2.2.3.2).

<sup>49</sup>J'ai fait le point bibliographique sur ce terme dans FM IV, p. 70 n. 466.

Même si cette explication ne représente pas une certitude absolue, elle permettrait de comprendre pourquoi les listes du harem n'énumèrent pas de femmes sous ce terme. Il s'agirait alors d'une distinction musicologique, et non sociale. Nous savons qu'Ilšu-ibbišu avait 21 musiciennes-*kanšâtum* dans son service, tandis que Rîšiya en avait 49<sup>50</sup>. Ce texte distingue par ailleurs les femmes-*kanšâtum* des femmes *šitrêtum*<sup>51</sup>. On notera qu'un autre texte non daté récapitule plus de 233 femmes du harem, parmi lesquelles trois groupes de 22 musiciennes-*kanšâtum* et un groupe de 18<sup>52</sup>.

### 1.2.1.2. Des solistes remarquables

Je n'ai pas trouvé de terme correspondant à notre « soliste »<sup>53</sup>, mais *de facto* on peut supposer que les musiciens énumérés en fonction de leur instrument étaient des solistes ; il me paraît probable qu'on les faisait jouer de temps en temps seuls ou au premier plan d'un orchestre. J'interpréteraï les distributions que des musiciens isolés purent recevoir comme des récompenses après des représentations<sup>54</sup>. On notera enfin dans le *Rituel d'Eštar* l'indication qu'à un moment donné, parmi les lamentateurs-*kalûm*, un seul doit entonner un *eršemma* pour le dieu Enlil<sup>55</sup>.

## 1.2.2. L'APPRENTISSAGE ET LES NIVEAUX DE PERFECTIONNEMENT

J'ai déjà souligné ci-dessus l'importance du rôle des chefs de musique dans la formation des musiciens. Je voudrais ici étudier les musiciens et musiciennes aux différents stades de l'apprentissage.

### 1.2.2.1. L'apprentissage des enfants et des adolescents

L'apprentissage de la musique commençait dès l'enfance. Les enfants de musiciens recevaient une formation dans le cadre familial et les enfants de particuliers pouvaient être confiés à des musiciens pour qu'ils reçoivent une formation<sup>56</sup>. Les très jeunes musiciens pouvaient être désignés comme « apprentis » (*šamallûm*)<sup>57</sup>. Les jeunes filles musiciennes étaient originaires du milieu palatial<sup>58</sup>. Le fait qu'elles étaient souvent des filles que le roi avaient eues avec ses concubines explique vraisemblablement l'habitude de les donner, une fois instruites, en cadeau à de hauts fonctionnaires, ou à des rois étrangers : leur éloignement évitait l'inceste.

La formation que les jeunes filles recevaient dans le palais leur était prodiguée par les enseignants dépendant du chef de musique d'une part, mais aussi par des musiciennes d'autre part. On remarquera que depuis l'époque de Yasmah-Addu l'énumération des grandes musiciennes du palais se termine par la liste invariable de trois femmes-enseignantes (*mušâhiztum*)<sup>59</sup>. J'ai déjà souligné ci-dessus qu'au moins à partir du milieu du règne de Zimrî-Lîm, d'autres musiciennes furent également chargées de l'en-

---

<sup>50</sup>FM IV 37 (§ 2.1.2.1 et n. 14).

<sup>51</sup>FM IV 37 (§ 2.1.2.1 et n. 14) : 1-2. Ce fait montre que l'ensemble *šitrum* n'était pas la même chose que l'ensemble des femmes-*kanšâtum*.

<sup>52</sup>FM IV 36 : 9-12.

<sup>53</sup>Cf. le commentaire à *baddum*, n°13 [M.6851] : 6. Il semble cependant que *baddum* véhicule surtout la notion de « personne isolée » et non celle d'un musicien assez doué pour pouvoir faire une représentation à lui seul.

<sup>54</sup>Cf. le § 1.2.3.3.2.

<sup>55</sup>Voir ci-dessous § 1.3.1.1 et n. 76.

<sup>56</sup>N°27 [M.13050]. Un homme libre, Muhaddûm avait abandonné ses enfants à Rîšiya, mais fit par la suite un scandale en souhaitant les récupérer, cf. ci-dessous § 2.1.6.4.

<sup>57</sup>Cf. le commentaire au n°27 [M.13050] : 15.

<sup>58</sup>Cf. FM IV, p. 116-118. Les textes peuvent les désigner comme *munus-nar-tur-tur* « très petites musiciennes ».

<sup>59</sup>Cf. FM IV, p. 82-83.

seignement dispensé aux jeunes filles<sup>60</sup>. Il est probable que cela correspondait à une réalité plus ancienne, mais il est possible que l'accroissement de la population palatiale ait nécessité ce recours à des musiciennes, les enseignants n'arrivant plus à faire le suivi.

Très généralement, les jeunes musiciens et musiciennes sont désignés dans nos textes comme nar-tur « petit musicien » ou munus-nar-tur « petite musicienne », mais nous ne savons pas à quelle tranche d'âge, ni à quel stade de formation ce terme renvoie. Un musicien les appelle « *ṣuhârum* » c'est-à-dire « jeune » ou « serviteur »<sup>61</sup>. Pour un lien entre nar-tur et musicien-*aštalûm*, voir le § 1.2.2.2.

### 1.2.2.2. Les musiciens *aštalûm* et *aštalîtum*

À propos des musiciens *aštalûm*, le rédacteur de l'entrée « *eštalû* » du *Chicago Assyrian Dictionary* avait noté que les textes montrent qu'ils étaient d'un rang inférieur aux chanteurs-*nârum* et que le terme n'était vraisemblablement pas d'origine sumérienne<sup>62</sup>. L'étymologie reste toujours ouverte, mais rien n'empêche une origine akkadienne de ce terme<sup>63</sup>.

Les listes lexicales mettent les *aštalûm* masculins en rapport avec des mots comme « vantard, personne qui aime se disputer etc. ». Mais, malgré ce rassemblement de termes dans le même groupe (valable pour l'époque de la création des listes lexicales et dénotant peut-être un certain dédain des premiers rédacteurs pour les musiciens), les textes de Mari montrent qu'il s'agit de musiciens précieux, bien formés, – dont on ne se sépare pas facilement<sup>64</sup>. Un passage qui pourrait prouver que les musiciens-*aštalû* n'étaient pas d'un rang égal aux musiciens-*nârum*, et que l'art des musiciens-*nârum* était ressenti comme plus achevé, consiste en une citation d'un discours de Yasmah-Addu dans une lettre de Rîšiya<sup>65</sup> :

« Rassemblez vos apprentis, à toi et à Ilšu-ibbišû. Que les apprentis-musiciens-*aštalû*, les lamentateurs [vienne]nt! Nos [musi]ciens apprendront [là-bas l'art de la musique]! »

L'ordre de Yasmah-Addu fut exécuté et quelque jours après, Rîšiya put annoncer au roi<sup>66</sup> :

« Au sujet des musiciens-*aštalû* dont mon seigneur m'a parlé, ils sont tous rassemblés. Lors de la venue de mon seigneur, mon seigneur (les) écoutera et se réjouira. »

Ces deux extraits montrent bien que les musiciens-*aštalûm* maîtrisaient déjà un certain répertoire, et le chef de musique leur fait confiance pour que leur représentation soit une réjouissance pour le roi. Mais ils avaient encore de quoi apprendre avant d'être des musiciens à plein titre.

Que *aštalûm* soit la désignation pour un degré de formation dans la catégorie des musiciens peut être montré par le cas de deux musiciens : Tîr-Ea (§ 3.5) et Ahum (§ 3.9). Ils sont d'abord mentionnés comme *aštalûm* et plusieurs années plus tard cités comme musicien-*nârum*<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup>Cf. le § 1.1.3 et les renvois n. 25.

<sup>61</sup>N°59 [M.8866] : 33.

<sup>62</sup>Le CAD E 377-378 *sub eštalû* traduit « (a type of singer) » et commente à la fin de l'entrée : « The Mari ref. shows that the *eštalû* was inferior in rank to the *nâru*-singer ; note that the series Lu separates the female *e*. listed after *nâru*-singers from the male *e*. who appears in different context. The two usages are difficult to connect. The word is apparently not Sum. but a Kulturwort. ». Cf. de même AHw 85a *aštalû*, *eštalû* : « eine Art Musiker ».

<sup>63</sup>J.-M. Durand me suggère un forme réflexive d'une racine Š'L.

<sup>64</sup>Cf. ARM I 83 (= LAPO 16 255) : Yasmah-Addu veut donner un de ses musiciens *aštalû* à Aplahanda, mais Samsî-Addu n'est pas d'accord, – une musicienne oui ; cf. pour ce texte ci-dessous § 1.2.5 et n. 188.

<sup>65</sup>N°24 [M.5160] : 27-30.

<sup>66</sup>N°25 [A.3074] : 7-10.

<sup>67</sup>Par ailleurs une attestation de musiciens-*aštalûm* dans un texte économique non reprise ici se trouve dans M.7801 (inéd.) : (1') *aš-ta-[l]u-ú*.

Il est possible que l'apprentissage chez les musiciennes ait comporté plus de degrés que celui des hommes. Je suppose qu'il y avait des musiciennes aux connaissances plutôt rudimentaires, notamment dans le nombre de jeunes filles données en cadeau à des fonctionnaires, et leur « valeur » augmentait vraisemblablement avec le degré de formation. Assurément, à côté de certaines jeunes filles relativement peu formées, il y avait un nombre important de musiciennes de grand talent. Je ne sais pas à quel groupe de musiciennes le terme *aštalîtum* renvoie, ni s'il s'agissait de l'exact correspondant du masculin *aštalûm*. Je pense que la réponse peut être positive. Grâce à une lettre de Mukannišum, nous savons qu'il s'agissait en tout cas de musiciennes bien formées, car elles pouvaient être intégrées dans un orchestre (*šitrum*)<sup>68</sup> :

« En outre, [mon seigneur] m'a *beaucoup*<sup>69</sup> écrit au sujet de 2 musiciennes-*aštalîtum*, des femmes appartenant à un *septuor*<sup>70</sup>. J'ai donc envoyé [chez mon seigneur] des musiciennes-*aštalîtum*, femmes appartenant à un *septuor*. »

Pour finir, il est possible que certains « petits musiciens et musiciennes » (nar-tur, munus-nar-tur) doivent être identifiés avec les *aštalûm* et *aštalîtum*. Il s'agissait peut-être des musiciens qui n'étaient pas encore assez formés pour enseigner, mais qui exerçaient déjà le métier.

### 1.2.2.3. Les musiciens accomplis

Deux groupes de musiciens peuvent être cités comme ayant été des musiciens accomplis : premièrement les musiciens-*nârum* et leurs homologues *nârtum* et deuxièmement les chanteurs-*zammerum* et leur équivalent féminin, les chanteuses-*zammertum*.

#### 1.2.2.3.1. Les instrumentistes *nârum* et *nârtum*

Je suppose que l'idéogramme nar, ou sa lecture akkadienne *nârum*, peut être utilisé de deux manières. Tout d'abord comme générique pour toute personne exécutant par profession de la musique<sup>71</sup> ; ensuite la spécification *nârum* semble désigner des musiciens-instrumentistes, car sans doute ceux-ci constituaient la plupart des professionnels de la musique. Cette vision est peut-être aussi explicitée par des termes comme nar-sa-me, ou nar-balag, qui spécifient le musicien avec son instrument, ou des textes

<sup>68</sup>ARM XIII 22 (= LAPO 16 262) : (40) à *aš-šum* 2 munus-meš *áš-ta-l[e-tim]* (41) munus-meš *ša 7 ši-it-ri ma-da'-[tim]* (42) [*be-lí*] *iš-pu-ra-am* (43) [*a-nu-u*]m-*ma* (44) [munus-meš] *áš-ta-le-tim* (45) munus-meš *ša 7 ši-it-ri* (46) [*a-na še-er be-lí-ia*] (47) *aṭ-ru-dam*.

<sup>69</sup>Je suis l'interprétation de J.-M. Durand, LAPO 16, p. 412. J. Bottéro avait lu l. 41 *qa-du* [...]. Il faudrait recollationner le passage pour s'assurer que cette première lecture n'était pas la bonne : le texte de la l. 41 se terminait peut-être par *qa-du* [*e-nu-ti-ši-na*] « avec [leurs instruments] ».

<sup>70</sup>J'ai traduit le terme « 7 *šitrû* » par « septuor », mais cela ne représente pas une certitude. J. Bottéro l'avait compris comme « sept voiles », un rapprochement évident quoi qu'implicite avec la danse des sept voiles de Salomé. J.-M. Durand, dans la traduction du texte dans LAPO 16, p. 412, avait rendu l'expression par « l'art du septuple chœur ». Puisque nous comprenons désormais *šitrum* comme un ensemble musical (§ 1.2.1.1.1), il est possible que les deux musiciennes *aštalîtum* appartenaient à un orchestre de sept femmes. On remarquera que l'orchestre qu'Ahâtum devait conduire à Sagarâtum était également un septuor (n<sup>o</sup>12 [ARM X 137]).

<sup>71</sup>C'est ainsi que je comprends les attestations diverses où l'on voit chanter des musiciens ; cf. simplement l'entrée *nârum*, CAD N/1 376-379. De la même façon les énumérations qui citent plusieurs corps de métiers doivent renvoyer aux divers professionnels de la musique, comme l'extrait cité dans le CAD N/1b « *alkakât LÚ.MAŠ.MAŠ.MEŠ kalî* à *LÚ.NAR.MEŠ u mārē ummâni napharšunu* » « les procédures des conjureurs, des lamentateurs et des musiciens et de tous les spécialistes » (RAcc. 79 : 45).

Pour les *nârum*, voir en général H. Hartmann, *Die Musik...*, 1960, p. 147-158. Les proverbes sumériens établissent le lien entre le musicien-nar et sa voix ; pour cette raison la traduction est souvent « chanteur ». Pour les proverbes, cf. B. Alster, *Proverbs of Ancient Sumer. The World's Earliest Proverb Collections*, Bethesda, 1997, p. 53 (2.39, 2.41, 2.43) et 56 (2.57), et pour cette question brièvement A. Gadotti, *Mél. Vanstiphout*, 2006, p. 72 (op. cit. n. 29). Pour une nouvelle traduction du proverbe sumérien B. Alster, *Proverbs* 2.39, cf. *idem, Wisdom of Ancient Sumer*, Bethesda, 2005, p. 397 (§ 6.2. 10).

bilingues qui citent « le jeune musicien, connaisseur des (instruments à) cordes (*pitnum*)<sup>72</sup> ». Cette opposition entre instrumentalistes et chanteuses semble également valable dans une lettre de Rîšiya qui énumère ses élèves musiciennes<sup>73</sup> :

« Parmi ces 42 jeunes femmes, il y a 24 jeunes femmes qui se tiennent dans un grand *orchestre* (*mazzâzum*) ; le reste sont 18 chanteuses (*zammertum*). »

### 1.2.2.3.2. Les chanteurs *zammerum* et *zammertum*

À côté des instrumentalistes, il y avait des chanteurs spécialisés, *zammerum*<sup>74</sup> avec leurs homologues féminins *zammertum*<sup>75</sup>. Le problème est de savoir si les chanteurs pouvaient accompagner eux-mêmes leur chant<sup>76</sup>, – et si de ce fait nous pouvons opérer à une séparation aussi stricte que celle proposée ici. Selon les auteurs du dictionnaire de Chicago, et les renseignements fournis par H. G. Güterbock<sup>77</sup>, ce ne serait que dans les textes hittites qu'on distingue très nettement le fait de jouer de l'instrument et celui de chanter<sup>78</sup>.

Quoi qu'il en soit, certaines occasions spéciales étaient offertes à des chanteurs de se produire, et ces occasions sont appelées dans les textes économiques *inûma zammerim*<sup>79</sup>. J.-M. Durand avait proposé qu'il s'agissait d'une fête<sup>80</sup>. G. Bardet avait ensuite présenté le commentaire le plus exhaustif à propos des « récitations de chants » (*inûma zammerim*)<sup>81</sup> :

« Le terme *za-mi-ri* apparaissait déjà dans ARM VII, 267, 5' (*i-nu-ma za-mi-ri*) et dans ARM IX, 176, 6 où M. Birot l'avait traduit par “pour le jour (de la fête?) des musiciens (?)” ; on le retrouve dans ARM XXI, 42, 2, mais le signe ezen qui le précède est d'une lecture douteuse<sup>82</sup>. À

---

<sup>72</sup>CAD N/1 376b.

<sup>73</sup>N°17 [A.2806] : 16'-18'.

<sup>74</sup>Comme S. Jakob, *CM* 29, p. 518-520, je ne partage pas l'opinion du CAD Z, p. 39b-40 : « In contrast with the artist called *nâru*, who performed in palace and temple, singing to the accompaniment of various musical instruments, the *zammeru* was either an untrained singer or a singer of popular songs, etc. In Lu III *nârtu* follows *zammertu* and thus indicates that there was a difference between the two types of singers. ». *AHw* le traduit « Sânger, Musiker » (p. 1509a).

<sup>75</sup>Le n°17 [A.2806] : 18', cité ci-dessus, fournit actuellement le seul exemple de « chanteuses ».

<sup>76</sup>Cf. le CAD Z 36b-38 pour le verbe *zamârum* « chanter ». On peut lire p. 38b : « Singing, especially for ritual or ceremonial purposes, was always done to the accompaniment of musical instruments, played either by the singer himself or by an accompanist. The instruments specifically mentioned are the *halhallatu* and *alû* drums, in connection with certain lamentations (...) and the *balaggu* and *sammû* harps. (...) ». Un exemple fourni par Mari est celui du *Rituel d'Eštar* (cf. ci-dessous § 1.3.1), où il est question d'un *kalûm* qui entonne un *eršemma* « au son d'un tambour-*halhallatum* », sans qu'on puisse savoir si c'est lui-même qui s'accompagne de cet instrument (*FM* III 2 : iii 16).

<sup>77</sup>*KBo* 4 13 : v 24 cité dans CAD Z 38b « They play the great “Lyre of Ištar” *Ú-UL ŠÏR-RU* “but do not sing” ». Pour ce passage, cf. la note suivante.

<sup>78</sup>Pour le chant dans la documentation hittite, cf. M. Schuol, *Hethitische Kultmusik, Orient-Archäologie* 14, Rahden, 2004, p. 136-155 et pour l'absence de chant ou de musique *ibidem* p. 153-155.

<sup>79</sup>Cette interprétation est proposée par les dictionnaires (*CAD* Z 40a et *AHw* 1509a), mais ne représente pas une certitude. L'occasion festive est fréquemment écrite *inûma za-mi-ri*.

<sup>80</sup>J.-M. Durand, dans son commentaire des textes d'Asqûdum, (*ARM* XXI, p. 29), traite parmi d'autres occasions culturelles, la fête *za-mi-ri*, qu'il transcrit ezen *zammirim*, en soulignant que la lecture de ezen n'est pas totalement assurée : « Si le terme EZEN est bien lu, nous aurions là une véritable fête. Cf. cependant *KAJ* 221 : “1 mouton mâle, le 14 : selon l'ordre (*ki-i* [DJU<sub>11</sub>]) du roi, NP le chanteur (*za-[m]a-ru*) l'a reçu : lorsqu'il (le roi) a bu la potion médicinale (*ki-i šam-ma il-ti-ú-ni*)”. Le chanteur peut donc n'être présent que comme un technicien, accompagnant la conjuration (ou l'hymne?) sur son instrument de musique ».

<sup>81</sup>G. Bardet, *ARM* XXIII, p. 18-19 note à propos de l'occasion festive « *inûma za-mi-ri-im* ».

<sup>82</sup>Renvoi en *ARM* XXIII, p. 18 n. 19 à *ARM* XXI, p. 29.

ces trois textes s'ajoutent désormais quatre nouveaux textes publiés ici (ARM XXIII 9, 11, 26 et 347).

« Il est maintenant confirmé que le *za-mi-rum* a bien un lien avec la musique, comme le laissait présager la racine ZMR, “chanter”. En effet, le terme est mentionné dans les textes [ARM XXIII] 9 et 11, à l'occasion d'une livraison de vêtements à un chef-chantre (nar gal) et à deux apprentis-chanteurs (tur-meš nar *áš-ta-lu-ú*). Le texte ARMT XXII, 139 qui mentionne lui-aussi une livraison de vêtements à deux chanteurs, emploie une formule *inúma* parallèle qui explicite peut-être le *za-mi-rum* : “Lorsqu'ils ont fait entendre au roi le chant” (*i-nu-ma za-ma-ra-a[m]*, lugal *ú-še-eš<sub>16</sub>-mu-ú*). Le *za-mi-rum* serait dans ce cas une sorte de concert, mais il est impossible de savoir s'il s'agissait d'un simple divertissement ou d'une cérémonie religieuse liée au culte d'une ou de plusieurs divinités. Si le texte d'ARM IX mentionnait Itûr-Mêr, aucun autre document n'est venu confirmer l'hypothèse selon laquelle le *za-mi-rum* entretiendrait un lien privilégié avec le culte de cette divinité.

« Il semble, en tout cas, que le *za-mi-rum* ne s'inscrivait pas dans un calendrier religieux fixe comme les fêtes *hu-li-lu* ou *têliltum* attestées toujours aux mêmes dates, y compris à l'époque assyrienne. En effet, si ARM IX, 176 est daté du 2 hibirtum (v), comme nos textes, mais en l'an [...] ZL 6', le texte [ARM XXIII] 347 est du 27 abum (iv) et le n<sup>o</sup>26 du 14 Kinûnum (vii) de l'an [...] ZL 4', ce qui prouve qu'il pouvait y avoir plusieurs *za-mi-rum* la même année. Quant au texte d'ARMT XXI, il date du mois Kiskissum (xi) et celui d'ARMT XXII, à supposer qu'il se réfère à la même réalité, est du mois de Bêlet-bîri (x)<sup>83</sup>. »

Pour l'instant, les chanteurs-*zammerum* les mieux connus sont Sîn-erîbam (§ 3.7) et Bêlî-tukultî (§ 3.8) qui devaient perfectionner l'apprentissage de chants en sumérien. Les apprentis chanteurs et chanteuses étaient placés, comme tous les autres professionnels de la musique, sous l'autorité du chef de musique<sup>84</sup>. Ce dernier devait les confier à un spécialiste enseignant. Yasmah-Addu semble être intervenu une fois, afin que son chef de musique confie des apprentis au chanteur Sîn-erîbam<sup>85</sup>. Je ne sais pas si des chanteuses furent confiées à des chanteurs-enseignants. Rîšiya distingue parmi ses 42 élèves 24 qui appartiennent à l'orchestre-*šitrum* et 18 chanteuses<sup>86</sup> et on gagne l'impression que leur formation lui incombait alors personnellement.

#### 1.2.2.4. D'autres catégories de musiciens : le cas des Amorrites

À côté des catégories de musiciens citées ci-dessus d'après leur degré de formation, ou leur pratique (instrumentale ou vocale), d'autres peuvent être énumérées d'après leur origine ethnique, comme les Amorrites<sup>87</sup> ou les « Soubaréennes ».

Un groupe de musiciens ou musiciennes est désigné par l'ethnique « Amorrite », sans qu'on sache si cela indique une spécificité géographique, linguistique ou – comme je suppose – les deux à la fois. Nous savons que ce terme renvoie à une entité géographique, et les musiciens amorrites s'adon-

<sup>83</sup>Par ailleurs, on citera aussi la note ARM XXIII, p. 19 n. 22 de G. Bardet à propos de ARM XXIII 347 : « Peut-être peut-on rapprocher le *za-mi-rum* du n<sup>o</sup>347 avec le texte ARMT XXII, 747 où sont mentionnés les représentants de différents pays, dont Babylone, deux chanteurs (lú-nar-meš) et le chef-chantre Warad-ilî-šu, à l'occasion d'une distribution de viande. Cette livraison est en effet datée du 28<sup>ème</sup> jour, or le n<sup>o</sup>347 date du 27<sup>ème</sup> jour. »

Une autre attestation des offrandes (pour la fête) du chant se trouve dans une lettre inédite, A.2951 : 9, citée par J.-M. Durand, MARI 6, p. 60 et n. 114 : “offrandes pour le chant” *siskur<sub>2</sub>-re ša za-ma-ri* ».

<sup>84</sup>N<sup>o</sup>15 [M.7823] : 5-6.

<sup>85</sup>N<sup>o</sup>25 [A.3074] : 11-15.

<sup>86</sup>N<sup>o</sup>17 [2806] : 18'.

<sup>87</sup>Pour les musiciennes amorrites du harem de Zimrî-Lîm, cf. déjà FM IV, p. 118-119, A. Malamat, « Amorrite Musicians at Mari », NABU 1999/46 et *idem* « Musicians from Hazor at Mari », Mél. Fronzaroli, p. 355-357.

naient aux modes de musique des bords de la Méditerranée. Les textes montrent qu'ils arrivent depuis Qaṭna et Haṣor. Manatān annonça à Zimrī-Līm<sup>88</sup> :

« [Une ambassade est arriv]ée depuis Haṣor. [Ibn]i-Addu, [serviteur] de mon seigneur, Habdērah, homme de Haṣor, son escorteur, et trois musiciens amorrites avec lui, pour chez mon seigneur. »

Cette même origine géographique vaut aussi pour des musiciennes amorrites, ramenées depuis le royaume de Qaṭna par le général Samadahum. Ces femmes n'étaient pas du goût d'Ilšu-ibbīšu<sup>89</sup>, dont nous savons par ailleurs qu'il avait six femmes amorrites dans son service<sup>90</sup>. Il ne peut pas être établi pour l'instant si les musiciens amorrites chantaient en langue amorrite.

De même, des femmes originaires de l'Idamarāṣ pouvaient être destinées à former un « ensemble soubaréen »<sup>91</sup>. Rien ne permet de savoir si ces musiciennes devaient chanter en hourrite.

### 1.2.3. LES MUSICIENS

L'appartenance sociale de la plupart des musiciens ne peut pas être connue avec certitude. Je suppose deux origines principales. Certains étaient des enfants « libres », enfants de musiciens ou élevés chez des musiciens ; d'autres, d'origine palatiale et servile, appartenaient dès le départ au monde du palais. Il est probable que la majorité des musiciens étaient originaires du milieu palatial. Je suppose, sans en avoir la preuve, qu'il s'agissait en fait des enfants que les rois avaient eus avec leurs concubines-musiciennes. J.-M. Durand a proposé que ces enfants nés au palais correspondent à la population palatiale désignée par le terme de *gerseqqûm* et on verra ci-dessous l'hypothèse que ces *gerseqqûm* aient été des eunuques (§ 1.2.3.2.2). Mais, finalement, on sait très peu de choses sur l'origine familiale des musiciens qui exerçaient leur art dans le palais ou qui étaient issus du milieu palatial<sup>92</sup>.

#### 1.2.3.1. La situation familiale des musiciens

Comme dans les autres couches de la société, l'usage de faire exercer le même métier à l'intérieur d'une même famille était également commun chez les musiciens<sup>93</sup>. Malheureusement, pour les musiciens de la cour de Mari, nous n'avons que rarement les patronymes, mais le cas du musicien Lipit-Enlil (§ 3.3) en est un bel exemple. Ce dernier était le fils d'un musicien de Šubat-Enlil, Ilī-Ētar, qui semble avoir joui d'une certaine estime de la part de Samsî-Addu.

On peut même constater que les musiciens pouvaient former un groupe de personnes pratiquant l'endogamie socioprofessionnelle<sup>94</sup>. Le même Lipit-Enlil fut marié avec la veuve d'un musicien à Šubat-Enlil. Il finit sa vie dans le royaume de Mari et y est mentionné accompagné d'enfants dans des documents administratifs. De même le saltimbanque (*huppâm*) Piradi était-il peut-être l'époux d'une musi-

<sup>88</sup>FM III 143 : (8) [te<sub>4</sub>-hi-tum iš]-tu ha-šú-ra<sup>ki</sup> (9) [ik-šu]-dam (10) [Iib-n]i-<sup>d</sup>IM (11) [ir be-l]í-ia (12) [I] ha-ab-di-e-ra-l<sup>ah</sup> (13) [I] ú ha-šú-ra<sup>ki</sup> (14) [a-l]i<sup>k</sup> i-di-šu (15) [ú] 3 lú-nar-meš [ma]r-tu (16) [it]-ti-šu a-na [še-er] be-lí-ia. Pour ce texte, voir également la contribution de A. Malamat, *Mél. Fronzaroli*, citée n. 87.

<sup>89</sup>N<sup>o</sup>52 [A.979].

<sup>90</sup>FM IV 37 (§ 2.1.2.1 et n. 14) : 4.

<sup>91</sup>ARM X 126 : 17, cf. pour ce texte § 2.3.2.1 et n. 148. Pour l'identification de l'Idamarāṣ avec le « Šubartum occidental », cf. M. Guichard, *FM VI*, Paris, 2002, p. 119-168.

<sup>92</sup>Pour les musiciens rattachés aux temples, d'autres modalités étaient en vigueur. Le cas d'une famille de gala-mah de Sippar est le mieux connu, depuis la découverte des archives d'Ur-Utu à Tell ed-Dêr. Je n'exclurais pas que les gala-mah aient été des eunuques : le gala-mah Inanna-mansum dénigre en effet les frères d'Ur-Utu en mettant l'accent sur leur origine adoptive, affirmant préférer Ur-Utu comme successeur (voir notamment C. Janssen, « Inanna-mansum et ses fils : relation d'une succession turbulente dans les archives d'Ur-Utu », *RA* 86, 1992, p. 19-52 [p. 20-24]). Si j'ai raison de supposer qu'Inanna-mansum était eunuque, on notera par ailleurs qu'il avait épousé une religieuse-*qadištum*, qui n'avait pas le droit d'enfanter (cf. L. Barberon, « Quand la mère est une religieuse : le cas d'Ilša-hegalli d'après les archives d'Ur-Utu », *NABU* 2005/89).

<sup>93</sup>J. Renger, « Untersuchungen ... », *ZA* 59, 1969, p. 104-230, spécialement p. 184-185.

<sup>94</sup>Cf. ci-dessous, commentaire au n<sup>o</sup>36 [A.2521] : 15.

cienne<sup>95</sup>. Par ailleurs, certains textes mentionnent des musiciens accompagnés d'enfants, et il paraît probable qu'il s'agissait alors de leur progéniture<sup>96</sup>.

Le fait que les musiciens exerçaient leur art de père en fils peut être illustré par le dossier des déportations de musiciens depuis le royaume d'Ašlakka. Cinq membres de la famille du musicien Ilî-rabi et deux autres musiciens sont alors déportés, soit un groupe de deux hommes, une femme, trois garçons et d'une fille, deux d'entre eux étant aveugles<sup>97</sup>.

A *contrario*, certains musiciens n'étaient pas fils de musicien<sup>98</sup>. Samsî-Addu donne des précisions sur l'origine sociale d'un musicien, manifestement un prisonnier ou otage originaire d'Ešnunna<sup>99</sup> :

« Sîn-iqîšam, le musicien, est-il de la cohorte qui se tient à ton service? Cet homme est un fils de famille. »

### 1.2.3.2. Mutilations de musiciens

Je suppose que la plupart de musiciens étaient valides. Néanmoins, la mutilation de musiciens, aveuglement ou castration, pourrait avoir été pratiquée de manière sélective sur certains sujets. Il est certain que ces pratiques ne correspondaient pas à un usage général, – et on peut même supposer que l'aveuglement volontaire était limité à certains cas rares. Les renseignements concernant une éventuelle castration sont encore plus minces.

#### 1.2.3.2.1. Musiciens aveugles et voyants<sup>100</sup>

Il est certain que les musiciens de l'époque amorrite n'étaient pas tous aveugles, et vraisemblablement même en majorité voyants. Ainsi, pour Mari, l'inédit M.5577<sup>+</sup> recense-t-il parmi la population du *bâbtum* de Sabimum trois musiciens et précise pour deux d'entre eux qu'ils étaient aveugles<sup>101</sup>, – ce qui doit indiquer que le troisième ne l'était pas. De même, une énumération fragmentaire de six musiciens fait précéder le nom de deux d'entre eux par la mention « aveugle » (igi-nu)<sup>102</sup>.

Il est possible qu'un texte économique assez laconique, qui fait la liste d'aveugles dans divers endroits, soit à citer également pour notre propos<sup>103</sup> :

<sup>95</sup>Voir le commentaire au n<sup>o</sup>67[A.440] : 9.

<sup>96</sup>Cf. par exemple M.5716<sup>+</sup> : i : 15'' *ú-l-bar-l*.<sup>d</sup>utu nar ìr é-gal 1 tur « Ubar-Šamaš, musicien, serviteur du palais, 1 enfant » ; noter que le même texte mentionne également Lipit-Enlil avec enfant (cf. § 3.3).

<sup>97</sup>B. Lion, « Les familles royales et les artisans déportés à Mari en ZL 12' », dans *CRAI* 46, *Amurru* 3, Paris, 2004, p. 217-224, spécialement p. 223.

<sup>98</sup>Cf. la lettre n<sup>o</sup>27 [M.13050].

<sup>99</sup>N<sup>o</sup>74 [ARM I 12] : 5-8.

<sup>100</sup>Voir pour les aveugles en général, et les musiciens aveugles en particulier, le travail de J. Fincke, *Augenleiden nach keilschriftlichen Quellen. Untersuchungen zur altorientalischen Medizin*, Würzburg, 2000, spécialement les p. 61-67. Pour la question des musiciens égyptiens, elle y cite les travaux de A. Schlott, *Göttinger Miscellen* 152, 1996, p. 55-60 qui explique toutes les illustrations de musiciens égyptiens (soi-disant) aveugles, comme exprimant en réalité leur grande concentration. Donc, les musiciens égyptiens n'auraient pas généralement été aveugles. En Mésopotamie en tout cas, la cécité n'est pas l'état *sine qua non*. Pour la question des musiciens aveugles, voir notamment I. Gelb, « *Homo ludens* in Early Mesopotamia », *StOr* 46, 1975 p. 43-76, spécialement p. 59-60.

<sup>101</sup>M.5577<sup>+</sup> : (i 11) *é-a-ì-lí* nar igi-nu-[gál], et (iv 31) *é-a-ra-bi* nar igi-nu-gál (courtoisie A. Millet Albà). Cf. *ibidem* i 36' la mention cassée d'un serviteur du palais aveugle, sans que son métier soit mentionné, et iv 47 la mention d'Abidânum, vieillard aveugle, cuisinier.

<sup>102</sup>M.6380<sup>+</sup> : iii 10'-16'.

<sup>103</sup>ARM VII 183 (et les coll. de D. Charpin et J.-M. Durand, *MARI* 2, p. 84) : (1) 1 igi-nu-gál *ša é ia-ab-ni-d*da-gan (2) 1 igi-nu-gál *ša i-na si<sup>?</sup>(DA<sup>?</sup>)-ip<sup>?</sup>(ŠU<sup>?</sup>)-pí-ir<sup>ki</sup>* (3) *wa-aš-bu i-na* <sup>1</sup>él *gu-u[p]-pí-d*da-gan (4) *i-ih-ha-az* (5) 1 igi-nu-gál[*l* *ša é*] <sup>1</sup>d<sup>1</sup>*su'en-e-ri-ba-am* (6) 1 *na-ṭi-lum i-na hi-ša-am-ta<sup>ki</sup>*.

- « – 1 aveugle de la maison de Yabni-Dagan<sup>104</sup> ;
- 1 aveugle qui réside à *Sippir*<sup>105</sup>, il fait (son) apprentissage dans la maison de *Guppî-Dagan*<sup>106</sup> ;
- 1 aveugle de la maison de *Sîn-erîbam* (§ 3.7) ;
- 1 voyant à *Hišamta* (§ 3.5, p. 241 n. 57). »

Il est vrai que le texte n'indique pas que les trois aveugles et le voyant sont des musiciens, mais cela paraît très vraisemblable, puisque *Sîn-erîbam* (§ 3.7) est connu comme musicien à l'époque de *Yasmah-Addu* ; il pourrait s'agir d'un document datant du règne de ce dernier.

Pour l'instant, je ne connais que peu de musiciens qui étaient aveugles de manière avérée<sup>107</sup> – et il est probable qu'ils constituaient une situation inhabituelle mais toutefois pas exceptionnelle. Au contraire, les musiciens aveugles pouvaient être particulièrement recherchés. Un indice d'une musicalité des aveugles spécialement appréciée se trouve dans une lettre de *Rîšiya* qui souligne qu'il avait été dépouillé de 18 musiciennes dont deux aveugles, – et dans ce passage, on sent que le chef de musique regrettait cette perte encore davantage<sup>108</sup>. Pour expliquer cette relative fréquence d'aveugles parmi les musiciens, je suppose, sans en avoir la preuve formelle, que des enfants frappés de cécité purent être confiés par leurs parents à des musiciens afin de leur assurer une existence dépassant leur handicap<sup>109</sup>. Ces enfants aveugles mis en apprentissage pourraient avoir le même statut que les enfants élevés par un artisan-spécialiste pour lesquels le CH § 188-189 prévoit qu'ils doivent rester par la suite auprès de leur formateur. Cela expliquerait pourquoi les aveugles sont si fréquemment mentionnés comme membres de familles de musiciens<sup>110</sup>. La plupart des musiciens aveugles l'étaient donc naturellement.

À Mari, il y a cependant aussi des indices qu'on a pratiqué une mutilation volontaire des musiciens. Nous savons que des enfants, apprentis-musiciens, pouvaient être aveuglés, manifestement pour développer leurs sens tactile et auditif et avec l'idée d'améliorer encore davantage leurs aptitudes musicales<sup>111</sup>. Là aussi, le seul exemple que nous avons actuellement provient des archives de l'époque de *Yasmah-Addu*. Son ministre *Ušur-awâssu* avait tardé à organiser l'aveuglement des enfants<sup>112</sup> :

---

<sup>104</sup>Pour *Yabni-Dagan*, de nombreuses attestations sont connues, mais aucune ne permet de savoir s'il y avait un musicien de ce nom.

<sup>105</sup>Idee de lecture au lieu du toponyme étrange *da\*-šur<sup>2</sup>-bi-ir<sup>ki</sup>*, mais il faudrait collationner à nouveau le passage.

<sup>106</sup>Je ne connais pas *Guppî-Dagan* ; si jamais il habite *Sippar* (cf. note précédente), cela ne serait d'ailleurs pas étrange. Sinon, noter qu'il y a deux musiciens, *Gubbum* et *Gumul-Dagan*, qui pourraient être identifiés avec la personne mentionnée ici. Il faut une nouvelle collation du passage.

<sup>107</sup>Je n'exclus pas que leur nombre puisse être revu à la hausse lors d'un dépouillement plus exhaustif des sources économiques et administratives. Comme musicien aveugle, je connais *Ea-ilî* et *Ea-rabi*, habitant le « *bâbtum* de *Sabimum* » à Mari sous *Zimrî-Lîm* (M.5577<sup>+</sup> : i 11' et iv 33) ; cf. p. 21 n. 101.

<sup>108</sup>N°17 [A.2806] : 9'-11' : « Auparavant, ce fut 40 jeunes femmes : dans leur nombre mon seigneur (m') avait enlevé 16 jeunes femmes et deux jeunes femmes aveugles et les avait données à *Ilšu-ibbîšu*. » On rappellera aussi qu'une musicienne aveugle est mentionnée parmi les membres du harem de *Zimrî-Lîm* : cf. *FM* IV, p. 76.

<sup>109</sup>Il n'y a pas besoin de rappeler ici le mythe d'*Enki* et *Ninmah*, où *Enki* permet à l'aveugle de surmonter son handicap en devenant un grand musicien. Pour toute la question, et notamment un contrat d'apprentissage de la musique pour une jeune fille aveugle du I<sup>er</sup> millénaire cf. *J. Renger*, « *Untersuchungen...* », *ZA* 59, 1969, p. 184 avec n. 839 et *I. Gelb*, *StOr* 46, p. 59-60, cité ci-dessus n. 100.

<sup>110</sup>Cf. ci-dessus n. 97.

<sup>111</sup>Il semble un fait avéré que le fait d'éliminer la vue était censé avoir une influence sur l'ouïe ou le sens tactile – mais je n'ai pas cherché si cet *a priori* a trouvé une confirmation scientifique sérieuse.

<sup>112</sup>*ARM* XXVI/2 297 : (14) *ù aš-šum lú-tur-meš* (15) *la ba-nu-tim níg-šu dingir-šu-ib-b[i-šu]* (16) *be-lí ki-a-am iš-pu-[ra-am]* (17) *um-ma-a-mi aš-šum i-na-[ti-šu-nu]* (18) *šu-nu-li-im aq-bé-e-kum* (19) *am-mi-nim i-*

« De plus, au sujet des enfants non formés du service d’Ilšu-ibbīšu, mon seigneur m’a écrit en ces termes : “Je t’ai parlé relativement au fait de faire ‘dormir’ [leurs] yeux. Pourquoi n’as-tu pas fait ‘dormir’ leurs yeux?” Aussitôt, on a fait “dormir” leurs yeux. Je [les] ai confiés au service d’Ilšu-ibbīšu en bonne santé. »

D. Charpin avait commenté le passage en faisant remarquer que l’expression devait constituer un euphémisme et signifier « rendre aveugle »<sup>113</sup>. La façon de procéder n’est pas connue<sup>114</sup>, mais on notera que l’administrateur assure que l’opération s’est bien terminée. Sans doute à une autre occasion, Yasmah-Addu se montra désireux de rencontrer un (ou plusieurs) jeune(s) musicien(s) aveugle(s) et écrivit à ce sujet une lettre au même Ilšu-ibbīšu<sup>115</sup>.

On terminera en notant que pour l’instant toutes les attestations d’aveuglement volontaire ou de l’intérêt spécial qu’on attribuait aux musiciens non voyants datent du règne de Yasmah-Addu. J’y vois une preuve supplémentaire de l’intérêt de ce roi pour tout ce qui touchait à la musique.

### 1.2.3.2.2. Des castrats?

La pratique de la castration et l’existence d’eunuques n’est pas encore prouvée pour l’époque paléo-babylonienne. Il est toutefois possible que le mot *gerseqqûm* désigne des eunuques<sup>116</sup>. J.-M. Durand avait proposé que les enfants nés au palais correspondent à la population palatiale désignée par le terme de *gerseqqûm*<sup>117</sup>. Les deux hypothèses ne se contredisent pas, car on pourrait avoir jugé nécessaire de châtrer les « bâtards » du roi pour éviter d’éventuels problèmes de succession. Mais pour l’instant aucun texte n’est explicite sur ce point. Un deuxième terme désignant « eunuque » pourrait être *tîrum*<sup>118</sup>. Il n’est attesté à Mari que dans des noms propres, notamment celui du musicien Tîr-Ea (§ 3.5).

Plus généralement, le contact relativement aisé que des chefs de musique et leurs enseignants pouvaient avoir avec des femmes du harem ou de jeunes musiciennes favorise l’hypothèse qu’il s’agissait d’eunuques. C’est eux qui devaient escorter des femmes du palais en déplacement<sup>119</sup>. Si jamais les *gerseqqûm* devaient être identifiés avec des eunuques, on notera que certains textes connaissent des *gerseqqûm*-musiciens<sup>120</sup>. Que la castration fut pratiquée pour des raisons musicales, dans le but de préserver la voix claire des garçons prépubères, n’est pour l’instant pas prouvable.

Pour finir, il me paraît sûr que tous les musiciens n’étaient pas des castrats. Ainsi, nous voyons certains musiciens mariés et accompagnés d’enfants (§ 1.2.3.1). À titre d’hypothèse je pense que les

---

*na-ti-šu-nu* (20) *la tu-úš-ni-il* (21) *i-na u<sub>4</sub>-mi-šu-ma i-na-tu-šu-nu* (22) *šu-nu-la ša-al-mu-sú-nu* (23) *a-na qa-at dingir-šu-ib-bi-š[u]* (24) *ap-qí-is-[sú-nu-ti]*.

<sup>113</sup>J. Fincke a proposé d’autres explications possibles dans son ouvrage *Augenleiden ...*, p. 67 n. 521 : on aurait voulu éviter la fuite des enfants. Une troisième raison pourrait être qu’on voulait éviter qu’ils puissent voir ce qui se passe ; ces deux dernières possibilités me paraissent toutefois moins probables. Par ailleurs, je ne peux pas suivre l’opinion de D. Bonnetterre, « Surveiller, punir et se venger : la violence d’État à Mari », *MARI* 8, 1997, p. 537-562, spécialement p. 558, qui suppose que les enfants aveuglés étaient des princes et que leur aveuglement les éloignait de la succession sur un trône, car rien n’indique l’origine des garçons ni la volonté de leur faire chanter des lamentations en signe « d’allégeance et de soumission ».

<sup>114</sup>Cf. J. Fincke, *Augenleiden ...*, (réf. n. 100 ci-dessus), p. 54-55 pour les différentes manières d’aveuglement attestées.

<sup>115</sup>N<sup>o</sup>52 [A.979] : 5’-6’.

<sup>116</sup>Pour un résumé de cette question et la bibliographie générale, voir mon commentaire dans *FM IV*, p. 10-11. Par ailleurs nous savons que la lecture phonétique du terme *gir-sig<sub>5</sub>-ga* était à Mari *kirisakkum*, mais je continuerai d’utiliser le terme conventionnel, tel qu’il a été enregistré par les dictionnaires et prévois de présenter les matériaux des archives de Mari dans un article à paraître.

<sup>117</sup>J.-M. Durand, *LAPO* 16, p. 85-86.

<sup>118</sup>Cf. A. R. George, « Sumerian t i r u = “eunuch” », *NABU* 1997/97.

<sup>119</sup>Cf. en ce sens aussi la proposition de Warad-ilīšu qu’un *gerseqqûm* vienne conduire les musiciennes de Mišlân vers Šuprum (n<sup>o</sup>38 [A.78]).

<sup>120</sup>Cf. notamment n<sup>os</sup>9 [M.7618<sup>+</sup>] : 17 et 10 [A.93<sup>+</sup>].

chanteurs Sîn-erîbam (§ 3.7) et Bêlî-tukultî (§ 3.8) pourraient être des castrats. Pour les lamentateurs-*kalûm* (§ 1.3.2), je manque de renseignements à Mari, mais cf. ci-dessus p. 20 n. 92.

### 1.2.3.3. Les avantages des musiciens

Selon les sources disponibles, les musiciens n'étaient pas une classe en marge de la société et jouissaient de l'estime royale qui s'exprimait par plusieurs avantages : matériels d'abord, mais manifestement aussi immatériels, sous forme d'une liberté de mouvement plus grande.

En général, les musiciens étaient précieux aux yeux des rois, qui avaient du mal à s'en séparer. À l'époque du royaume de Haute-Mésopotamie, Yasmah-Addu pouvait se disputer avec son père ou son frère les services de musiciens<sup>121</sup>. De même, lorsque Zimrî-Lîm fit réclamer l'envoi d'un musicien d'Andarig, la reine, pourtant fille de Zimrî-Lîm<sup>122</sup>, refusa, comme le rapporta Yasîm-El<sup>123</sup> :

« Concernant Warad-Addu, le musicien, pour lequel mon seigneur a écrit à la servante (= l'épouse) d'Atamrum en ces termes : "Fais-moi amener cet homme!", moi, ayant entendu (le contenu de) la tablette de mon seigneur, je suis entré chez cette dame, et je lui ai longuement exposé l'affaire concernant l'envoi de cet homme [chez] mon seigneur, mais elle n'a pas voulu écouter, disant : "Je crains mon seigneur Atamrum! Je ne rendrai pas cet homme!" »

#### 1.2.3.3.1. Les tenures

Puisque nous savons que de nombreux musiciens avaient des enfants, nous pouvons conclure qu'ils pouvaient avoir une vie de famille « ordinaire ». De ce fait, ils étaient certainement pourvus d'une maison et de terres. La lettre d'Ursamana, le chef de cadastre de Yasmah-Addu, illustre la procédure habituelle de l'attribution d'un poste et des bénéfices afférents à un candidat<sup>124</sup> :

« Étant donné que Nanna-mansum se trouve fin prêt et a bellement appris l'art musical, je lui ai ménagé une rencontre avec mon seigneur. Mon seigneur avait donné comme instruction de (lui) donner une maison, mais on ne l'a pas fait. Que mon seigneur envoie une lettre pour qu'on lui donne une maison. »

Il était normal de pourvoir convenablement les musiciens. Les lettres ne mentionnent que les exceptions négatives. L'enseignant Ilšu-ibbîšu dut réclamer de manière mélodramatique un domaine<sup>125</sup> :

« Mon seigneur sait bien que je n'ai pas de champ. Que mon seigneur donne un ordre écrit concernant champ et verger afin qu'on me (les) do[nne]. À présent ma [maison] souffre de faim. »

Comme toujours, le domaine comportait également du personnel et des animaux. Lorsque le chef de musique interroge l'épouse d'un musicien fugitif, il énumère les biens que ce dernier avait reçus en dehors de la terre<sup>126</sup> :

« Où sont donc la domesticité, le gros bétail, les ânes et les moutons que ton époux t'avait laissés? »

---

<sup>121</sup>Cf. les cas de Ipîq-Mamma (§ 3.4) ou de Eteya (§ 3.10).

<sup>122</sup>Pour Ibbatum, cf. en dernier lieu N. Ziegler, *FM* IV, p. 62 et J.-M. Durand, *LAPO* 18, p. 264-265 et 445-454.

<sup>123</sup>*ARM* XXVI/2 435 (= *ARM* II 109 = *LAPO* 16 332) : (33) *aš-šum* [i]r-<sup>d</sup>IM lû-nar ša be-lî (34) *a-na še-er geme<sub>2</sub> a-tam-ri-im iš-pu-ra-am* (35) *um-ma-a-mi lû še-tu šu-re-em a-na-ku ūp-pí be-lî-ia* (36) *ki-ma še-me-em a-na še-er munus še-ti e-ru-ub-ma* (37) *aš-šum lû še-tu a-[na š]e-[er] be-lî-ia šu-[ri-im]* (38) *a-w[a-t]im ú-ri-ik [aš]-ba-as-sí-im-m[a]* (39) *ú-ul iš-me um-ma-a-mi be-lî a-tam-ra-am pa-al-ha-ku* (40) *lû še-tu ú-ul ú-ta-ar-ra*.

<sup>124</sup>*ARM* V 73 (= *LAPO* 17 763) : 3'-8' ; cf. ci-dessous p. 259 et n. 88.

<sup>125</sup>N°51 [A.3115] : 12-16.

<sup>126</sup>N°36 [A.2521] : 24-25.

Les terres données aux musiciens venaient vraisemblablement de terrains réservés pour ce corps socio-professionnel<sup>127</sup>. Nous voyons ainsi que les terres de Rîšiya étaient voisines de celles du musicien Akiya<sup>128</sup>. Ce fait est également illustré par le texte n°1 [M.14008]. La raison d'une telle proximité géographique des terres attribuées à des catégories socio-professionnelles pourrait avoir son explication dans les services-*ilkum* afférents aux terres et leurs détenteurs<sup>129</sup>. Le cas le mieux connu est celui du domaine royal dans l'ancien royaume de Larsa sous domination babylonienne : des tenures sont décrites comme « champs des *gerseqqû*, des courriers, des archers, des bergers, des artisans, etc. »<sup>130</sup>.

1 [M.14008]<sup>131</sup>

Mention de champs des musiciens du palais. Fourniture de leur équipement.

(...)

aš-šum a-ša na-ri [ša é-kál-lim]  
 2' wu-šu-ri-im be-lí [iš-pu-ra-am]  
 um-ma-a-mi na-ri [ša é-kál-lim]  
 4' numun ù ma-na-ha-[tim ša a-ša-šu-nu]  
 a-na e-re-ši-im tu-[ša-ar-ša-šu-nu-ti]  
 6' a-ša-šu li-iš-ba-[at o o (...)]  
 T. ak-šu-ud-{x}-ma [a-na<sup>1</sup> [o o o (...)]  
 8' a-ša ka-la-[šu o o o]

(Blanc.)

R. e-r[e-š...]  
 10' [x ...]

(...)

(...) 1'-2' Mon seigneur [m'a écrit] d'attribuer le champ des musiciens [du palais] 3' (en ces termes) : 3'-5' « Tu [procureras] aux musiciens [du palais] la semence et l'équipe[ment de leurs champs] pour la mise en culture. 6' Qu'[il] pren[ne] son champ [(en tenure) ...]! »

7' Je suis arrivé et vers [...] 8' le champ, tout entier, [...] (lacune)

1') Au contraire de notre présent passage, où *nârum* semble en effet désigner le musicien, il est possible que le texte M.8142<sup>132</sup> : 14' enregistrant 1 me 20 gán a-ša na-ar é-kál-lim ú-sal gibil se rapporte à un « canal du palais » et non au « musicien du palais ».

<sup>127</sup>Ce fait n'a rien d'exceptionnel en soi, mais n'est pas bien attesté à Mari. H. Reculeau me signale le texte inéd. M.9734 qui énumère les terres des porteurs du palanquin (*ša nûbalim*).

<sup>128</sup>§ 3.11. L'inéd. A.425 (mentionné *ibidem*) mentionne les champs de Rîšiya et d'Akiya séparés par le fleuve.

<sup>129</sup>Voir pour cette question S. Lafont, « Fief et féodalité dans le Proche-Orient ancien », dans E. Bournazel & J.-P. Poly (éd.), *Les Féodalités*, Paris, 1998, p. 517-644 et spécialement p. 536-570.

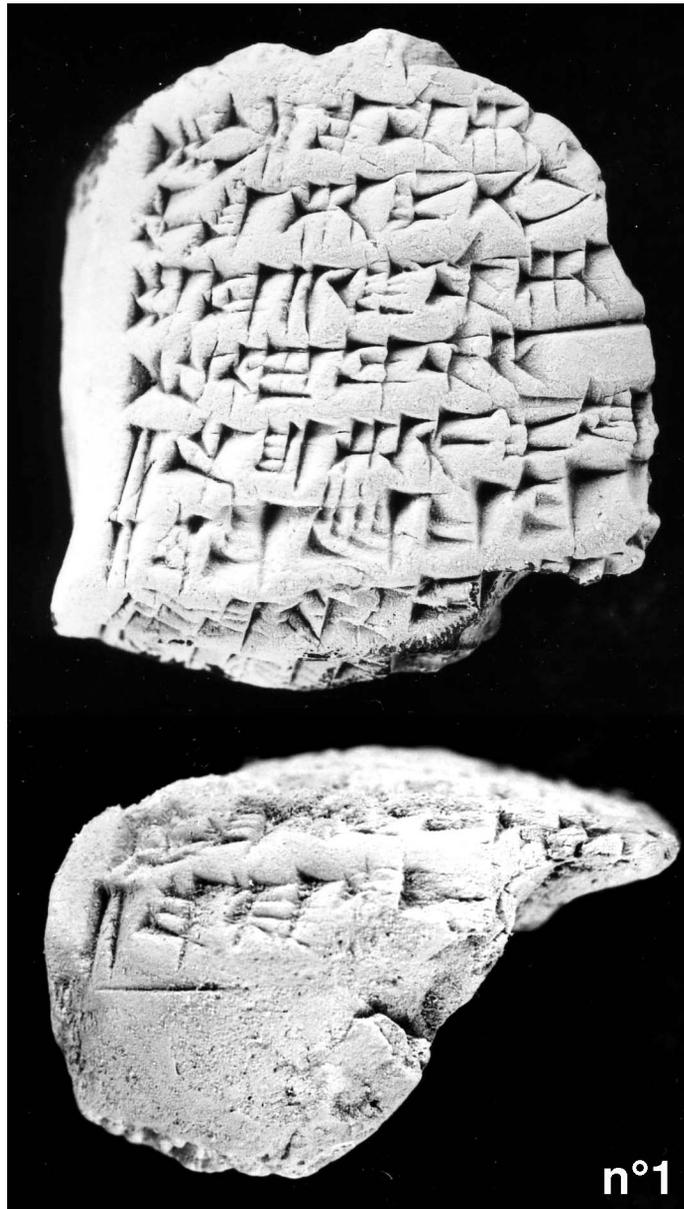
<sup>130</sup>Voir par exemple *AbB* IV 22 et le commentaire de ce texte par M. deJ. Ellis, *Agriculture and State in Ancient Mesopotamia*, OPBF 1, Philadelphie, 1976, p. 13-15.

<sup>131</sup>Fragment bas gauche d'une tablette. Il manque sans doute deux tiers de la face et presque tout le verso. Le fragment est conservé en largeur sur 2,8 cm, la largeur était vraisemblablement de 4,5 cm. La hauteur conservée est de 2,8 cm, l'épaisseur maximale de 2 cm.

<sup>132</sup>D. Charpin, « Les champions, la meule et le fleuve, ou le rachat du terroir de Puzurrân au roi d'Ešnunna par le roi de Mari Yahdun-Lim », dans *FM* [I], Paris, 1992, p. 29-38.

## 1. Le monde de la musique à Mari

2') Pour le terme technique *wuššurum* « abandonner la gestion directe d'une terre (par le palais) », cf. J.-M. Durand, *FM VII*, p. 74 et les renvois de l'index de *LAPO 18*, p. 604.



### 1.2.3.3.2. Les cadeaux pour des musiciens

En dehors des biens attribués comme bénéfiques, les musiciens étaient fréquemment pourvus de cadeaux. Les musiciens s'attendaient à ce genre de rémunération supplémentaire. En cas de manque, il leur arrivait de se plaindre<sup>133</sup> :

« Est-il décent que j'aie rendu un bon service à mon seigneur, sans [avoir reçu] un présent de mon seigneur? »

---

<sup>133</sup>N°59 [M.8866] : 7-9.

Les cadeaux attestés par des textes administratifs étaient alors soit des textiles<sup>134</sup> soit des bijoux<sup>135</sup>, quelquefois des ustensiles<sup>136</sup>.

### 1.2.3.3.3. Les voyages de musiciens

Nous savons que les musiciens pouvaient se déplacer d'une cour à l'autre plus facilement que d'autres catégories de personnel palatial, par exemple les artisans. Normalement, je suppose, ils étaient envoyés par les rois. Parfois ils accompagnaient les souverains dans leurs voyages<sup>137</sup>. Si un déplacement de musicien se faisait sur ordre royal, l'administration centrale était tenue de financer<sup>138</sup> et sécuriser<sup>139</sup> le déplacement du musicien et le cas échéant de sa maisonnée. Les textes économiques peuvent mentionner ces musiciens en déplacement, comme par exemple un document de l'époque de Yasmah-Addu qui enregistre la dépense d'une arme en bronze pour Kabkabuyatum le musicien yamhadéen<sup>140</sup>.

La lettre n<sup>o</sup>2 [A.3002] illustre le cas d'un musicien qui est envoyé à l'étranger par un particulier. Ce texte ressemble à un texte juridique par l'énumération des témoins. Cela pourrait être un indice des restrictions existantes concernant la liberté de mouvement des musiciens.

## 2 [A.3002]

Yassi-[*Dagan*] au roi (Zimrî-Lîm). Zû-Hadnim veut envoyer son musicien à Ešnunna et demande, par devant cinq témoins, qu'on fasse livrer par lui de la laine, du grain et des habits. (Lacune). L'homme reçoit licence de partir.

[*a-na be-lî-ia*]  
 2     *qí-bí-[ma]*  
       *um-ma ia-ás-si-<sup>r</sup>d[da-gan]*  
 4     *îr-ka-a-ma*  
       *i-na pa-an at-lu-ki-ia zu-ú-ha-ad-nim*  
 6     *a-dî ka-ri-im it-ti-ia*

<sup>134</sup>Je ne mentionnerai qu'à titre d'exemple (par ordre chronologique) :  
 – un textile ordinaire (*tûg-si-sá*) fut donné à Šarrum-dari le musicien : le 30-ix-ZL 3 (= ZL 2') selon ARM XXI 333 : 44' // ARM XXIII 446 : 20' ;  
 – textiles pour des musiciens : *uṭba* pour le chef de musique Warad-ilīšu et textiles ordinaires pour Gubbûm, lors du chant (*inûma zammerim*), Qištî-Mamma, Bahlî-Addu, deux musiciens-*aštalû* ; le 2-v-ZL 5 (= ZL 4') (ARM XXIII 8, 9 et 11) ;  
 – attribution d'un habit-*massilatum* pour le musicien Ahî-malik (daté du 16-vii-ZL 13 = ZL 12'). Selon ARM XXV 120 : 14 (J.-M. Durand, NABU 1988/2) ;  
 – ARM XXIV 132 : Warad-ilīšu reçoit 20 textiles *uṭblu* et *si-sá*, etc.

<sup>135</sup>ARM XXV 624 mentionne deux anneaux en argent de 1 1/2 sicles pour deux musiciens. Cf. également ARM XXV 615, du 30-vi-ZL 8 = ZL 7' (deux anneaux en argent pour deux musiciens d'Ibâl-Addu). Des textiles et des bijoux sont donnés à dix musiciens selon ARM XXV 623 : 12'-15'. Cf. aussi des cadeaux pour les chefs de musique : ARM XXV 122, ou les cadeaux pour Warad-ilīšu (§ 2.3).

<sup>136</sup>Les saltimbanques purent recevoir des couteaux ; cf. ci-dessous n. 140.

<sup>137</sup>N<sup>os</sup>24 [M.5160] et 25 [A.3074].

<sup>138</sup>N<sup>o</sup>61 [A.4710] montre qu'on devait mettre une caravane de 100 ânes à la disposition de Tîr-Ea, récemment engagé par le chef de musique.

<sup>139</sup>Des escortes sont mentionnées au n<sup>o</sup>17 [A.2806] : 7''-11'' pour le déménagement d'un musicien et de sa famille. Cf. ci-dessous § 1.2.4.4 pour les voyages manifestement plus délicats des musiciennes.

<sup>140</sup>Inédit M.10476, du 24-ix\*-Ṭâb-šilli-Aššur.

*ú-še-em-ma aš-šum lú-nar-šu*  
 8 *ki-a-am iq-bé-e-em um-ma-a-mi*  
*lú šu-ú a-na èš-nun-na<sup>ki</sup>*  
 10 *i-il-la-ak*  
 T. 10{1} *ma-na síg{ŠI} 6 gur še-em*  
 12 *ù 2 túg šu-ud-di-in-šu-ma*  
 R. *wa-aš-še-er-šu*  
 14 *ma-ha-ar a-hu-na-ta*  
 I *i-dí-ia-tim*  
 16 I *ha-al-li-lim*  
 I *ia-wi-AN*  
 18 *ù ia-ab-ni<sup>dIM</sup>*  
*an-ni-tam zu-ha-ad-nim iq-bé-e-em*  
 20 *i-na ka-ar ha-na-at<sup>ki</sup> [ú] ša-a-ti*  
*[i]t-[ti lú-meš] [dumu-meš ši-ip<sup>1</sup>-[ri be-lí-i]a*  
 (Cassure du bas de la tablette. 2 lignes du revers et 2 lignes de la tranche manquent.)  
 T.L. *[an-né]-e-em am-hu-ur-šu-ma lú ša-a-ti*  
 2' *[ú-wa]-aš-ši-ir an-ni-tam be-lí lu i-de*

<sup>1-4</sup> Dis à mon seigneur : ainsi (parle) Yassi-[Dagan], ton serviteur.

<sup>5-7</sup> Avant mon départ, Zû-Hadnim est sorti avec moi jusqu'au quai et, au sujet de son musicien, <sup>8</sup> voici ce qu'il m'a dit :

« <sup>9-10</sup> Cet homme doit aller à Ešnunna. <sup>11-13</sup> Fais donner par lui 10 mines de laine, 720 litres de grain et 2 habits et laisse-le aller. »

<sup>19</sup> Voilà ce que Zû-Hadnim m'a dit <sup>14-18</sup> par devant Ahunâta, Iddiyatum, Hallilum, Yawi-Ila et Yabni-Addu. <sup>20</sup> Sur le quai de Hanat, cet homme <sup>21</sup> avec les messag[ers de] mon [seigneur] (...)

(Lacune)

<sup>1'-2'</sup> J'ai reçu [cela] de lui et j'ai laissé partir cet homme. Que mon seigneur le sache.

3) L'auteur du texte doit être Yassi-Dagan.

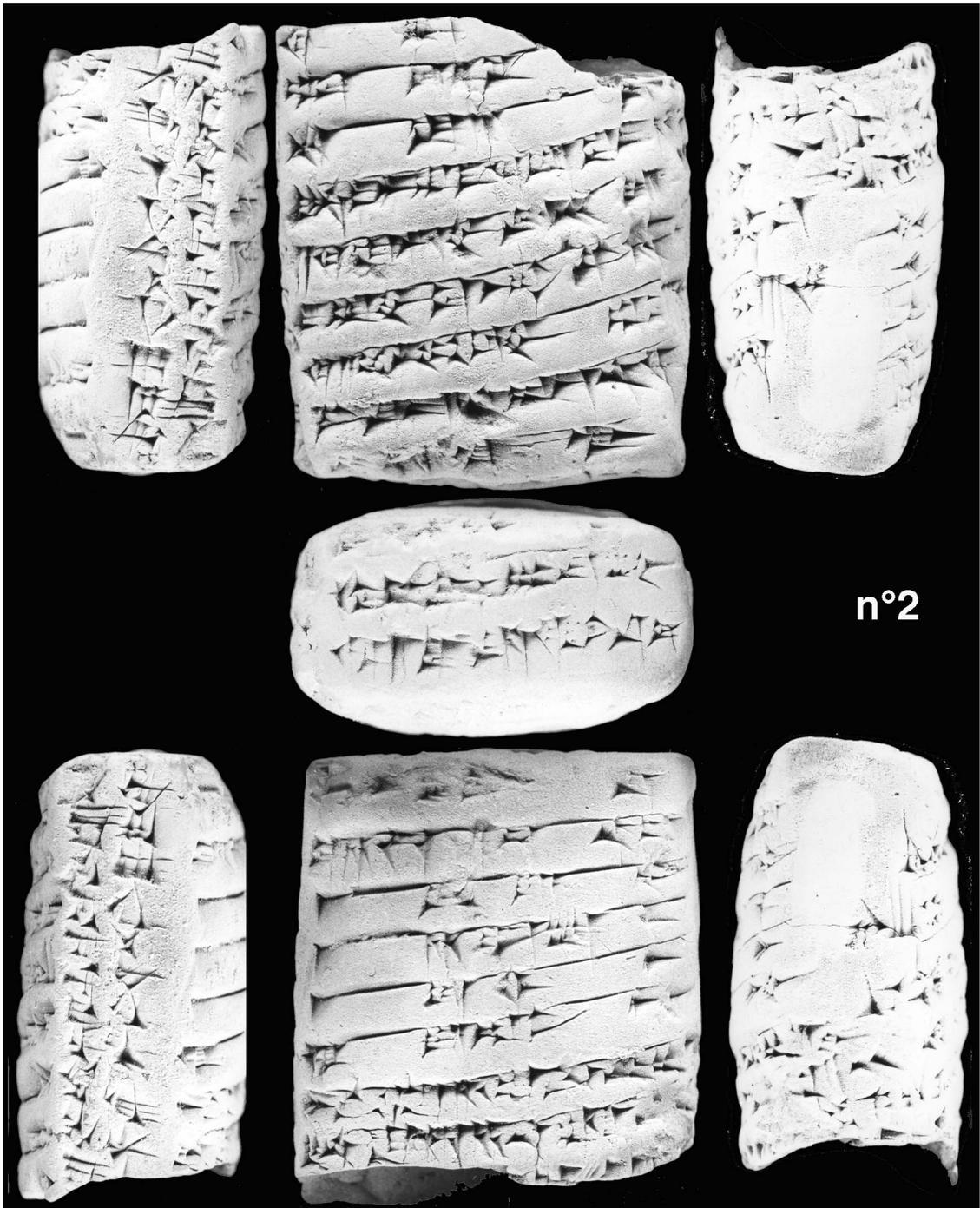
5, 19) Pour Zû-Hadnim, voir l'enquête prosopographique de J.-M. Durand, *FM* VII, p. 96.

6) Sans doute le quai de Hanat (cf. l. 20). Vu la personnalité des témoins, il s'agit d'une opération commerciale ; Iddiyatum est sans doute à identifier comme le chef des marchands de Mari. Cette nouvelle attestation d'un quartier commerçant à Hanat est à rajouter à la liste établie par C. Michel, « Le commerce dans les textes de Mari », *Amurru* 1, 1996, p. 385-426 (p. 417).

#### 1.2.3.3.4. Les musiciens girovagues

Très généralement les rois voulaient garder à leur service les musiciens, qui étaient de ce fait plutôt bien traités et jouissaient pour la plupart d'entre eux de la bienveillance de leurs seigneurs. Malgré cela, un certain désir de « liberté » pouvait les habiter. Plusieurs lettres attestent des « fuites » de musiciens.

Au début du règne de Zimrî-Lîm, deux lettres (**n<sup>os</sup>3** [A.4202] et **28** [A.3381]) relatent le fait que des responsables administratifs avaient fait entrer des professionnels de la musique dans l'ergastule, parce que ceux-ci avaient circulé sans permission royale. Il est possible que cette restriction ait mis un terme à une liberté de mouvement plus grande que les musiciens avaient eue sous Yasmah-Addu. Très généralement, les textes décrivent ces déplacements non autorisés comme « fuite » et on doit vraisemblablement distinguer deux faits pour nous différents : l'abandon du poste de rattachement et le voyage non autorisé.



Les fuites des musiciens sont relativement fréquentes<sup>141</sup> et on a l'impression que les rois n'appliquaient pas les punitions de rigueur à ce corps de métier. Ainsi, Lipit-Enlil (§ 3.3), après avoir passé quatre ans à Mari grâce à la bienveillance d'Ibbi-Ilabrat, avait brusquement quitté femme et enfants en emportant tous ses biens (n<sup>o</sup>36 [A.2521]). Lipit-Enlil n'est pas le seul musicien qui supportait mal de

<sup>141</sup>Cf. par exemple le texte de Tuttul du 9-vii\*-Addu-bâni, qui enregistre du pain et de la bière, « entretien du musicien Šamaš-nâšir, lorsqu'il s'est enfui depuis Alep » *KTT* 144 : (3) *ší-di-it* (4) *dutu-na-šir* (5) *lú-nar* (6) *i-nu-ma* (7) *iš-tu* (8) *ha-la-ab<sup>ki</sup>* (9) *in-na-bi-tam*.

devoir rester longtemps au même endroit. La lettre n°57 [ARM I 63<sup>+</sup>] de Samsî-Addu donne le nom de deux de ses compagnons en fuite<sup>142</sup> :

« Ahum, Tîr-E[a et Lipit-Enl]il, fils d’Ilî-Ê[tar], qui viennent de prendre des instruments de musique-*lê’um* et qui se sont enfuis : si c’est vers chez toi qu’ils sont partis, ligote-les et fais les conduire chez moi. S’ils ne sont pas allés chez toi : sans doute sont-ils allés au pays du Yamhad ou bien au pays de Qatna? Donne des ordres stricts aux patrouilles afin qu’on s’empare de ces gens et fais-les conduire chez moi. »

Par ailleurs, une autre lettre de Samsî-Addu relate la fuite d’un musicien de Talhayum<sup>143</sup> :

« Sîn-iqîšam, le musicien, Gurruru, le barbier, homme(s) d’Ešnunna, et Šillayâ : ces trois hommes se trouvaient à Talhayûm. Ils avaient eu une entrevue avec moi. À présent ils sont partis et se sont enfuis chez [toi] avec leurs familles. Dès l’audition (du contenu) de ma présente tablette, ligote ces gens et renforce leurs gardes ; qu’on les conduise chez moi à Šubat-Enlil. »

Quelles étaient les raisons des fuites? Comme les autres spécialistes, artisans ou savants de l’époque, les musiciens avaient une conscience professionnelle et des attentes matérielles précises liées à leur statut<sup>144</sup>. Ils prétendaient à une position sociale et à des revenus d’un certain niveau. Or leurs attentes n’étaient pas toujours satisfaites. Souvent, ce furent des changements politiques qui furent à l’origine des problèmes des musiciens. On peut citer les craintes de Rîšiya concernant ses musiciens, lorsque Zimrî-Lîm s’installa à Mari<sup>145</sup> :

« Y a-t-il des artistes (du Conservatoire) qui n’ont personne pour (les) recruter? »

Il pouvait donc arriver que les musiciens cherchent de nouveaux maîtres parce que les leurs ne les employaient pas du tout, pas assez, ou pas selon ce qu’ils estimaient leur juste valeur. Un cas de ce genre est décrit dans un message de Zimrî-Lîm à Itûr-Asdû<sup>146</sup> :

« Bâliya, que Hammu-rabi (de Kurda) a donné à Šarraya d’Eluhut, est sans moyens d’existence et il se propose de s’en aller chez moi. Arrange-toi avec trois hommes de Hurrâ. Donne-leur à chacun 1 ou 2 sicles d’argent pour qu’ils t’amènent cet homme et fais-le conduire chez moi. »

Dans un deuxième message, Itûr-Asdû raconte dans quel état d’esprit Bâliya accepta l’offre<sup>147</sup> :

« Mon seigneur m’a écrit au sujet de Bâliya le musicien, qu’on avait donné depuis Kurda à Šarraya. J’ai écrit à cet homme. Cet homme s’est beaucoup réjoui! (...<sup>148</sup>) »

Ces musiciens cherchaient donc de nouvelles affectations, et furent engagés (n°61 [A.4710]). Aux yeux de leurs anciens employeurs ils étaient vraisemblablement perçus comme des déserteurs « en

<sup>142</sup>N°57 [ARM I 63<sup>+</sup>] : 5-24.

<sup>143</sup>N°73 [ARM II 4] : 4-22.

<sup>144</sup>Je ne citerai que la lettre ARM XXVI/1 267 dans laquelle l’insatisfaction d’un médecin relative à son affectation antérieure à Mari est exprimée. Le médecin quitta son poste et entra au service de Samsî-Addu à Šubat-Enlil.

<sup>145</sup>N°18 [A.903] : 5’-6’.

<sup>146</sup>Citation d’une lettre de Zimrî-Lîm dans l’inédit A.597 : (6) [b]a-li-ia ša ha-am-mu-ra-bi (7) a-na šar-ra-a-ia e-lu-uh-ti-im<sup>ki</sup> id-d[i-na]m (8) ú-ul pá°-qí-id-ma pa-nu-šu a-na at-lu-ki-im (9) a-na še-ri-ia ša-ak-nu (10) 3 lú-meš hu-ur-ra-yi<sup>ki</sup> ři-ib-ku-um-ma (11) 1 su àm kù-babbar ú-lu-ma 2 su àm kù-babbar i-di-in-šu-nu-ši-im-ma (12) lú ša-a-tu li-it-ru-ni-ik-kum-ma (13) a-na še-ri-ia šu-re-eš-šu.

<sup>147</sup>Inédit A.1878 : (34) aš-šum ba-li-ia lú-nar (35) ř[a] iš-tu kur-da<sup>ki</sup> a-na šar-ra-a-ia id-di-nu-šu (36) b[e-l]í [i]š-pu-ra-am a-na lú še-tu (37) [aš]-pu-ur-ma lú šu-u ma-di-iš ih-du.

<sup>148</sup>La suite du texte explique les raisons du retard de Bâliya pour des raisons de santé. Par ailleurs, Itûr-Asdû propose à Zimrî-Lîm de faire prendre les oracles pour cet homme.

Finalement, Bâliya semble être arrivé auprès d’Itûr-Asdû car l’inéd. A.498 : 72-75 mentionne les escorteurs qu’Itûr-Asdû avait engagés pour le voyage de Bâliya vers Mari.

fuite ». Le fait que de nombreux musiciens quittèrent Samsî-Addu et se retrouvèrent finalement à la cour de Yasmah-Addu devrait montrer l'attractivité plus grande de celle-ci. Après des années manifestement plus austères, on voit que dans les dernières années de Zimrî-Lîm, Mari était devenue à nouveau un lieu d'accueil pour les artistes.

#### 1.2.4. LES MUSICIENNES ET LE MONDE DU HAREM

J'ai déjà présenté ailleurs les musiciennes qui avaient appartenu aux harems de Yasmah-Addu et de Zimrî-Lîm<sup>149</sup>, et j'ai tenté d'y esquisser l'ordre social et hiérarchique qui prévalait dans le palais en me fondant notamment sur des textes économiques. Je ne présenterai ci-dessous que certains aspects de la vie de cette population palatiale, en utilisant davantage les informations de la correspondance.

##### 1.2.4.1. Le harem d'un homme

Le harem était le lieu où des rois faisaient vivre leurs femmes, enfants, concubines et servantes, mais aussi d'autres dames, membres de leurs familles ou concubines des rois défunts, – et un grand nombre de jeunes filles éduquées pour devenir des musiciennes.

Ils ne faisaient pas cela uniquement pour des raisons personnelles ou privées, mais autant pour des raisons de prestige. Le harem symbolisait le pouvoir d'un roi et mettait en évidence sa puissance économique, qui lui permettait de subvenir aux besoins d'un grand nombre de personnes. Le harem pouvait également être révélateur de la légitimité royale. Un fils héritait du harem de son père, et ce seul fait illustrait déjà sa légitimité. L'indice le plus clair de cela est fourni par les moqueries de Hammu-rabi de Babylone à l'égard du nouveau souverain de Karkemiš, sans doute Yahdun-Lîm, qui n'avait pas hérité les musiciennes de son père. L'anecdote se trouve racontée parmi d'autres commérages qui constituent une sorte de « petite chronique du palais de Babylone », sous le calame de Zimrî-Addu<sup>150</sup> :

« Un messenger du fils d'Aplahanda, le sire de Karkem[iš], est arrivé et a réclamé des musiciennes. Alors Hammu-rabi a répondu ainsi : “Il lui manque des musiciennes? Ce n'est pas un noble! [Pou]rquoi a-t-il porté la main contre (son) sang?” Hammu-rabi est très irrité par le meurtre du fils d'Aplahanda<sup>151</sup>. »

L'histoire peut être reconstituée ainsi : après le meurtre de son frère Yatar-Ami, Yahdun-Lîm avait engagé un premier contact diplomatique avec le roi de Babylone, comme avec les autres souverains amorrites. Hammu-rabi, réprouvant la conduite du nouveau roi de Karkemiš, adressa des reproches de manière cynique à ses envoyés : un vrai prince et digne successeur de son père devrait avoir trouvé dans le harem de ce dernier des musiciennes en nombre suffisant<sup>152</sup>!

<sup>149</sup>Pour le harem de Yasmah-Addu, voir surtout l'étude de J.-M. Durand, « Les dames du palais de Mari à l'époque du royaume de Haute Mésopotamie », *MARI* 4, 1985, p. 385-436. Voir mes remarques dans *FM* IV, p. 33-38 et pour la nouvelle chronologie des textes publiés dans *MARI* 4, cf. désormais *FM* V, p. 159. Des textes économiques peuvent mentionner des attributions faites à des musiciennes, cf. *ex. gr.* *ARM* XII 11 du 30-viii-Asqûdum, et *ARM* XII 6 du 30-iii-Aššur-malik.

Pour l'époque de Zimrî-Lîm, voir mon *FM* IV.

<sup>150</sup>*ARM* XXVII 162 : (41) *dumu ši-ip-ri ša dumu ap-la-ha-an-da lú kar-ka-m[i-iš<sup>ki</sup>]* (42) *il-li-kam-ma munus-nar-meš i-ri-iš ú ha-am-mu-r[a-bi]* (43) *ki-a-am i-pu-ul um-ma šu-ma munus-nar-meš-ma* (44) *mi-ṭi-is-sú ú-ul dumu lú šu-ú* (45) *[am]-mi-nim a-na da-mi qa-as-sú ú-bi-il* (46) *[a-n]a da-ak dumu ap-la-ha-an-da* (47) [1] *ha-am-mu-ra-bi ma-di-iš na-zi-iq'*.

<sup>151</sup>Pour la restitution et l'interprétation des l. 45-47 comme faisant allusion au meurtre de Yatar-Ami par son frère Yahdun-Lîm, voir la note de D. Charpin et J.-M. Durand, « “Qu'as-tu fait de ton frère?” : un meurtre à la cour de Karkemiš », *NABU* 2004/34.

<sup>152</sup>Pour une explication différente et moins probable, on pourrait renvoyer au § 1.3.3. Manifestement, Aplahanda avait passé ses dernières années à vouer des musiciens aux divinités ; peut-être le harem du vieux roi n'avait-il plus de quoi satisfaire Yahdun-Lîm, parce qu'Aplahanda avait également voué des musiciennes?

Les rois avaient leur palais principal dans leur capitale, mais des palais plus petits existaient également dans les centres provinciaux. J'ai pu montrer dans mon étude sur la population féminine du palais de Zimrî-Lîm que le roi hébergeait dans son grand palais à Mari plusieurs groupes de musiciennes : de « grandes musiciennes » (*munus-nar gal*), en partie concubines du roi<sup>153</sup>, des enseignantes-*mušâhiztum*<sup>154</sup>, des musiciennes-*kezertum*<sup>155</sup> et des jeunes filles apprenties musiciennes<sup>156</sup>, au total plus de 200 femmes et jeunes filles<sup>157</sup> ayant un rapport avec la musique<sup>158</sup>.

La structure des palais provinciaux est pour l'instant moins bien connue. On peut supposer que ces palais secondaires étaient plus petits mais ressemblaient dans leur organisation au grand palais de la capitale. Le texte n°3 [A.4202] permet de voir que l'appellation administrative est la même, qu'il s'agisse du grand palais principal de Zimrî-Lîm ou des palais provinciaux, en l'occurrence celui de Dûr-Yahdun-Lîm. L'appellation *ekallum* « le palais » résume alors l'habitat des femmes, donc l'équivalent de ce que nous comprenons comme « harem ». Les habitants du palais provincial n'étaient pas uniquement des gestionnaires sous les ordres d'épouses secondaires du roi, mais également une population masculine, installée à part, les serviteurs *ša temmenim*. Puisque ces palais avaient comme destination d'accueillir le roi de passage dans sa province, on prévoyait tout pour son confort – et on y pratiquait à cette fin également de la musique : donc il y avait selon toute vraisemblance des musiciennes. C'est dans ce contexte que Samsî-Addu proposa à son fils d'installer de jeunes musiciennes dans sa demeure d'Ekallâtum ou de Šubat-Enlil<sup>159</sup>.

### 3 [A.4202]

Enlil-îpuš décrit en détail à Zimrî-Lîm l'installation d'une population palatiale, masculine et féminine, dans le palais provincial de Dûr-Yahdun-Lîm. Les administrateurs définissent les espaces réservés aux femmes et les habitations des hommes. Après avoir traité de la répartition des lieux et des travaux à prévoir, les seules fournitures mentionnées dans la lettre sont ... les instruments de musique – manifestement emblématiques de l'équipement d'une demeure royale.

Affaire du saltimbanque Milki-El.

*a-na [be-lî-ia qî-bî-ma]*  
 2 *um-ma* <sup>1</sup>*den*<sup>1</sup>-lîl-[i]-[pu-úš<sup>1</sup>] *ir-ka-a-ma*  
*i-na pa-an wa-šî-šu be-lî ki-a-am ú-wa-e-ra-an-ni*  
 4 *um-ma-mi a-na šî-pî-ir te-em-me-nim*  
*a-ah-ka la ta-na-ad-di ša* <sup>1</sup>*zi-ka-ri* [*e*<sup>2</sup>-*pu*<sup>2</sup>-*úš*<sup>2</sup>?]  
 6 *it-ti t̃a-ab-e-li-ma-tim* 2 *sà-k[a-an-n]i* {EL KI}  
*el-qé ša te-em-me-nim i-hu-zu te-em-me-n[a]m*<sup>2</sup>  
 8 *ša li-ib-bi é-kál-lim ša ni-šî-ir-tim* <sup>1</sup>*e*<sup>1</sup>-*te-qé*

<sup>153</sup>FM IV, § 3.2, p. 69-82.

<sup>154</sup>FM IV, § 3.3, p. 82-83.

<sup>155</sup>FM IV, § 3.5, p. 87-88.

<sup>156</sup>FM IV, § 3.18, p. 116-118.

<sup>157</sup>Estimation pour l'année ZL 6 (= ZL 5') à partir du texte FM IV 13, qui a d'importantes lacunes. 198 femmes et jeunes filles qui y sont énumérées étaient assurément musiciennes ou apprenties. À ce nombre on devra très probablement ajouter plusieurs groupes de femmes non identifiées (cf. FM IV, § 3.22, p. 122-123) et des musiciennes énumérées dans les cassures. J'estime pour toutes ces raisons que le nombre total des musiciennes du palais de Mari se situait autour de 250.

<sup>158</sup>Un autre texte non daté, FM IV 36, qui résume plusieurs catégories des femmes du palais, donne le chiffre de 165 musiciennes « *nârtum* » et « *kanšâtum* ».

<sup>159</sup>ARM I 64 (= LAPO 16 15) : 2'-8', citation ci-dessous p. 42 n. 177.

1.2. Les musiciens et musiciennes (textes n<sup>os</sup>1-8)

*um-ma ip-tú-ur-<sup>d</sup>su'en-ma te-em-me-ni*  
 10 *šu-nu-ti lú-meš la i-ih-ha-zu*  
*é-kál-lu[m]-ma li-hu-uz {1} a-ma-at be-lí-ia*  
 12 *te-em-me-na li-hu-za te-em-me-e[n mu]nus*  
*šu-ú [m]a-di-i[š] ne-eh-su šu-ma [ha<sup>1</sup>ri-ib*  
 14 *iš-ka-ar mu-kam ú-ul i-ka-aš-ša-ru*  
*te-em-me-nu ma-ru-uš é-kál-lum [lu]-ú*  
 16 *i-ka-aš-ša-ar šum-ma be-lí a-ša-ri-iš*  
*lu-up-pu-ut be-lí li-iš-pu-[ra]-am-ma*  
 18 *ù  $\tau_{e_4}$ -em te-em-[me-nim š]a-a-ti-ma*  
*ma-ha-ar be-lí-ia lu-ud-bu-ub*  
 20 *a-ki-ma a-na ma-ri<sup>ki</sup> a-la-ku-ma*  
*ù é-kál-lum<sup>o</sup> be-lí-ia nu-qú-[r]u*  
 22 *a-di a-la-ak be-lí-ia a-k[a]-aš-ša-<sup>r</sup>ru<sup>l</sup>*  
*[ù] hi-še-eh-ta-am ša na-ru-tim*  
 24 *[m]i-im-ma el-te-qé*

(Tranche anépigraphe.)



1. Le monde de la musique à Mari

R.      *ša-ni-tam aš-šum mi-<sup>l</sup>i<sup>l</sup>-ke-<sup>l</sup>e<sup>l</sup>?*  
 26      *lú<sup>h</sup>u-up-<sup>l</sup>pí-im i<sup>l</sup>-na u<sub>4</sub> 5-kam*  
          *wa-ar-ki be-lí<sup>l</sup>ú<sup>l</sup>?-[šé-e-e]m<sup>2</sup>-ma?*  
 28      *i-na [x o x o o o x]*  
          *<sup>l</sup>wa<sup>l</sup>-a<sup>l</sup>r-ki o o x] é<sup>2</sup>[x o]*  
 30      *aš-pu-ur-m[a it-ru-n]i-iš-šu-<sup>l</sup>ma<sup>l</sup>*  
          *ap-pa-tim ù <sup>g</sup>šku[r-š]í-im aš-ku-un-šu-ma*  
 32      *a-na né-pa-ri-im ša be-lí-ia*  
          *ú-še-ri-ib-šu š[um-ma li]-ib-bi {BE LÍ}*  
 34      *be-lí-<sup>l</sup>ia<sup>l</sup> a-na ma-ri<sup>ki</sup> lu-ut-ru-us-sú*  
          *šum-ma la ke-em an-na-nu-um-ma*  
 36      *li-ši-ib a-di a-la-ak be-lí-ia*  
          *[o x o o o x] ú-ul ki-a-am*  
 38      [...]



[o o o o] *ša mi-im-ma* x x  
 40 [o o o o]-*an-ni ú-ul [e]-pu-úš*  
 [o o o o o]-*ní-im*  
 42 *be-lí* [o o o o o]-*ki-a-ma*  
*a-na še-er* [o o o] x  
 44 *ar-hi-iš a*-[x o o o]  
 [a]-*na be-lí-ia ki*-[x x x x x]

1-2 [Dis] à [mon seigneur] : ainsi (parle) Enlil-[î]puš, ton serviteur.

3-4 Avant son départ, mon seigneur m'avait donné les directives suivantes : «<sup>4-5</sup> Ne sois pas négligent concernant le travail des appartements. [Fais] celui des hommes! »<sup>6-7</sup> J'ai pris de Ṭâb-eli-mâtim deux lo[gements]. Les domestiques-*ša temmenim* l'ont occupé.<sup>7-8</sup> Je viens de prendre l'appartement de l'intérieur du palais, qui est secret.<sup>8</sup> Ainsi (dit) Iṭtur-Sîn :<sup>9-11</sup> « Les hommes ne doivent pas occuper ces appartements, mais c'est le "palais" qui doit (l)'occuper. <sup>11-12</sup> Que les servantes de mon seigneur occupent l'appartement. »<sup>12-13</sup> Cet appartement de femme(s) est très dégradé ; c'est une ruine.<sup>13-14</sup> On ne le réparera pas dans l'espace du travail imposé d'une année!<sup>15</sup> L'appartement est en mauvais état!<sup>15-16</sup> Le « palais » doit être véritablement réparé.<sup>16-19</sup> Si mon seigneur s'attarde là-bas, que mon seigneur m'écrive, afin que j'expose l'affaire de cet appartement par devant mon seigneur.<sup>20-21</sup> Au lieu que (j')aille à Mari et que le palais de mon seigneur soit détruit,<sup>22</sup> je jure que je vais (le) réparer jusqu'à la venue de mon seigneur!

23-24 Par ailleurs, je viens de prendre ce qui était nécessaire à la musique.

25-27 Autre chose : au sujet de Milki-El, le saltimbanque : cinq jours après que mon seigneur est [sorti],<sup>28</sup> à [...] <sup>29</sup> après [...] <sup>30</sup> j'ai écrit et [on] l'[a conduit] vers moi.<sup>31-33</sup> Je lui ai mis des rênes<sup>32</sup> et une épingle du nez<sup>33</sup> et je l'ai fait entrer dans l'ergastule de mon seigneur.<sup>33-34</sup> Si c'est le souhait de mon seigneur, je vais l'envoyer à Mari.<sup>35-36</sup> Sinon, qu'il reste ici. Jusqu'à l'arrivée de mon seigneur <sup>37</sup> [...] pas ainsi <sup>38</sup> [...] <sup>39-40</sup> tout ce que [...] je n'ai pas fait <sup>41</sup> [...] <sup>42</sup> mon seigneur [...] <sup>43</sup> chez [...] <sup>44</sup> rapidement <sup>45</sup> à mon seigneur [...].

2) Enlil-îpuš était intendant (*abu bîtim*) de Dûr-Yahdun-Lîm ; voir pour sa carrière B. Lion, « Les gouverneurs provinciaux du royaume de Mari à l'époque de Zimrî-Lîm », *Amurru* 2, Paris, 2001, p. 141-210, spécialement p. 181-182 et depuis sa lettre *FM* VI 52 (et Index, p. 553b). Le palais royal mentionné serait donc celui de Dûr-Yahdun-Lîm, pour lequel voir brièvement *FM* IV, p. 12.

4, 7, 12, 15, 18) Pour le *temmen(n)um*, cf. ci-dessous, le comm. au n<sup>o</sup>21 [A.3076] : 6. Les *ša temmenim* sont des serviteurs du roi qui peuvent loger dans le palais et qui accompagnent le roi dans ses déplacements. Voir la liste des 51 serviteurs *ša temmenim* de *TEM* III, et d'autres textes parallèles.

On notera pour la petite histoire que lorsque la princesse Šîbtu et ses servantes furent conduites par Asqûdum à Zimrî-Lîm, elles durent passer une nuit à Dûr-Yahdun-Lîm. À ce moment, le gouverneur Sumu-hadû fit loger les serviteurs *ša temmenim* à Hurrân (*ARM* XXVI/1 16 : 14-19) manifestement dans le but de réserver le palais de Dûr-Yahdun-Lîm aux femmes.

6) Je ne connais pas ce Ṭâb-eli-mâtim, homonyme du ministre babylonien. Je ne pense pas qu'il faut l'identifier avec le musicien Ṭâb-eli-mâtišu, pour lequel voir le n<sup>o</sup>64 [M.11057] : 6. On pourrait éventuellement l'identifier avec un autre Ṭâb-eli-mâtišu, attesté par *ARM* XXII 77 : 6' qui mentionne la population servile de Dûr-Yahdun-Lîm à l'époque de Sumu-Yamam.

6) Pour *sakkanum* « logement palatial », cf. J.-M. Durand, *FM* VIII, p. 33-34.

8) L'appartement au cœur du palais qui convient particulièrement au harem royal est décrit comme *ša niširtim*. Ce terme reflète ici les deux caractéristiques, un lieu protégé et caché du regard, voire secret.

D. Charpin me signale un élément qui pourrait permettre de retrouver la genèse même du mot *harem* : de même que *ša niširtim* se dit d'une tablette secrète sous enveloppe (N. Ziegler, *FM* III, p. 149 note à *FM* III 14 : 30, 35), on trouve l'emploi de *harâmum* pour des tablettes sous enveloppe (voir *AHW* 323a, *CAD* A 228-230 et *ARM* XXVI/2 490 : 4). Dès lors, on aurait un très beau parallèle : les femmes étaient enfermées dans le palais à l'abri des regards comme les tablettes dans leur enveloppe. Les deux verbes *harâmu(m)* du *AHW* seraient à unifier.

On doit ajouter que la qualification de *harmum* dans *FM* VIII 3 : 13 porte sur des arbres sacrés : le sens de « mis à part, isolé », c'est-à-dire « tabou, intouchable » convient très bien dans ce contexte.

9) Iṭtur-Sîn n'était pas encore attesté. Il était manifestement chargé de l'installation des femmes dans ce palais ; peut-être était-ce un eunuque.

11) Ce texte apporte une preuve supplémentaire à mon observation faite dans *FM IV*, p. 7 n. 18. Les administrateurs des archives de Mari désignent sous le terme « palais » la population féminine uniquement (et éventuellement leurs gardiens de porte) vivant dans le palais. Cette désignation correspond donc à ce que nous appellerions « harem » : le roi et ses serviteurs-ša *temmenim* n'en font pas partie. Voir également le n°31 [A.3683] : 9-11, où « le palais » est manifestement composé des musiciennes (munus-nar-meš *níg-šu ri-ši-ia*) et des intendantes (munus *a-ba-ra-ka-tum*).

13) *nehsum* doit être un dérivé de *nahâsum* « tomber, céder » (qui s'emploie entre autres par rapport aux murs). La finale -u pourrait être un « subjonctif d'insistance » ; sinon on aurait un adjectif sans mimation.

15) Mot-à-mot : « L'appartement est malade ».

16) Je pense qu'il faut interpréter *i-ka-aš-ša-ar* comme graphie défective pour *ikkaššar*. Pour une autre graphie défective cf. l. 20.

20) Pour ce sens d'*akkîma*, cf. les exemples rassemblés dans *CAD K 370a n. g.*

22) La lecture de *a-k[a]-aš-ša-lru* est relativement assurée. Je ne m'explique l'emploi du subjonctif que dans le cadre d'un serment.

25-33) Milki-El (j'interprète la graphie *mi-il-ke-el* comme état construit) n'est pas attesté par ailleurs ; pour les saltimbanques cf. le § 3.14 Cette affaire en rappelle une autre, relatée dans le n°28 [A.3381] (cf. § 1.2.3.3.4).

31) La lecture de *appatum* est relativement assurée, et le passage pourrait être comparé à *AbB I 39* : (11) *sag-ir šu-a-ti ap-pa-tim* (12) *šu-uk-ni-šu* (13) *ù ka-an-nam ša urudu (...)* (15) *šu-uk-ni-šu*, traduit par F. R. Kraus « besagtem Sklaven, lege ihm ein Leitseil an, ferner lege ihm das kupferne Band an (...). » Le *CAD A p. 182a*, par contre, comprend *appatum* dans ce passage comme une variante pour la coiffure *abbûtum*, ce qui me semble dans ce contexte moins probable.

#### 1.2.4.2. Épouses et concubines

De la même façon qu'on pouvait admirer un roi capable de pourvoir aux besoins d'un grand nombre de personnes, on pouvait critiquer ouvertement ceux qui accordaient trop d'importance à leurs concubines, c'est-à-dire à leurs musiciennes. Samsî-Addu citait Yahdun-Lîm comme mauvais exemple à son fils Yasmah-Addu<sup>160</sup> :

« Yahdun-Lîm aima ses musiciennes au point de faire habiter Gabêtum et la Yamhadéenne, ses épouses, en dehors (du palais). »

Reléguer son (ou ses) épouse(s) à l'extérieur à cause d'une musicienne était ressenti comme un comportement scandaleux. De même, on voit l'énergique épouse du roi d'Alep, Gašera, intervenir avant de subir un tel affront. Yarîm-Lîm avait réclamé une musicienne à son gendre Zimrî-Lîm. Celui-ci ratura Gašera<sup>161</sup> :

« Naguère, tu [m'as écrit] de ne pas donner Duššuba, [la musicienne], à Yarîm-Lîm. Moi-même, je t'ai répondu : "Si je la donne à quelqu'un d'autre, Yarîm-Lîm ne se fâchera-t-il pas [contre moi]?" [Voilà ce que] je t'avais écrit. [Lorsque] je suis arrivé [à M]ari, [toi], tu [m'avais

<sup>160</sup>A.4471 (J.-M. Durand, *MARI* 6, p. 291 = *LAPO* 18 1011) : (18) *l<sup>1</sup>ia-ah-du-u[l<sup>1</sup>]-li-im* munus-nar-meš-š[u] (19) *i-ra-am-ma aš-šum ki-a-am f<sup>1</sup>ga-bé-e-ta-am* (20) *ù munus ia-am-ha-di-tam<sup>ki</sup> aš-ša-ti-šu* (21) *i-na ki-di-im-ma uš-te-ši-ib*.

<sup>161</sup>*ARM X 139* (= *LAPO* 18 1191) : (3) *[i-n]a pa-ni-tim aš-šum f<sup>1</sup>du-š<sup>1</sup>u<sup>1</sup>-ba* [munus-nar] (4) *a-na ia-ri-im-li-im la na-da-nim ta-[aš-pu-ri-im]* (5) *a-na-ku ki-a-am a-pu-ul-ki um-ma a-na-ku-ma* (6) *[a-n]a ša-ni-im a-na-ad-di-in ù ši-ir ia-ri-im-li-i[m-m]a* (7) *[a-na i]a-ši-im ú-ul i-na-az-zi-qa-a-[am]* (8) *[an-né-tim] aš-pu-ra-ak-ki-i[m]* (9) *[i-nu-ma a-na m]a-ri<sup>ki</sup> ak-š[u-d]am* (10) *[at-ti k]a-ia-an-[m]a ta-aš-[ta-ap-pa-ri-im]* (11) *[a-nu-um-ma a-na] dumu-munus-ki ta-aš-[pu-ri-im]* (12) *[ù ša a-na f<sup>1</sup>š]i-ib-tu ma-[a]r-[ti-ki]* (13) *[a-na ka-le]-e<sup>1</sup>-ša ta-aš-[pu-ri-im]* (14) *[eš-me]-ma munus ša-a-ti a-n[a ia-ri-im-li-im]* (15) *ú-ul a-na-ad-di-in-[š<sup>1</sup>i-má]* (16) *[a-na ap-la-ha-an-da a-na-ad-[di-in-š<sup>1</sup>i]* (17) *[aš]-šum munus ša-a-ti li-[ib-ba-ki]* (18) *né-eh-hi-ma mi-im-m[a at-ti-ma]* (19) *aš-šum munus ša-a-ti l[a] t[a-na-ah-hi-di]* (20) *ù šum-ma aš-šum munus ša-a-ti ši-[ir ia-ri-im-li-im]* (21) *i-na-az-zi-qa-am-m[a]* (22) *mi-im-ma i-š[a-a]p-pa-ra-[am]* (23) *a-na-ku te-er-ša-[am]-ma a-ap-pa-[al-šu]*.

en[voyé] maintes lettres. [À présent] tu (en) as envoyé [à] ta fille. [À présent], j'ai [enten]du [ce que] tu avais éc[rit à] ta fille Šibtu, (qu'il fallait) *la [rete]nir*. Je ne donnerai pas cette femme à [Yarîm-Lîm] ; je [la] donnerai à Aplahanda. Calme ton cœ[ur] en ce qui concerne cette femme ; ne t'[inquiète] plus à [cause de cette femme]!

Si jamais [Yarîm-Lîm] se fâche à cause de cette femme et qu'il m'envoie quelque lettre, moi je [lui] répondrai par un subterfuge (...) »

Zimrî-Lîm se plia au désir de sa belle-mère. L'inquiétude de cette reine était probablement fondée sur un précédent, car nous savons que Yarîm-Lîm avait déjà une favorite, une musicienne du nom de Niqmî-lanašî. Celle-ci jouissait de grands honneurs car elle pouvait recevoir des cadeaux des étrangers<sup>162</sup>, tout comme une reine.

Je l'ai déjà dit : le scandale n'était nullement d'avoir des concubines, mais de priver l'épouse principale de ses prérogatives. Yasmah-Addu avait lui aussi des concubines, parmi lesquelles une musicienne qu'il tenait en très haute estime, Izamu<sup>163</sup> – mais son père empêcha que cela nuise à la future épouse de son fils. Zimrî-Lîm avait lui aussi des concubines, mais les deux reines gardèrent leurs droits, et Šibtu fut même chargée de choisir personnellement 30 femmes déportées pour les faire entrer dans le harem comme musiciennes<sup>164</sup>.

En effet, les relations entre les femmes du harem étaient bien réglées, grâce à une hiérarchisation très nette entre elles. Cela tentait d'éviter une concurrence trop rude et d'y préserver de bons rapports. Nous savons que de réelles amitiés pouvaient se nouer entre les habitantes d'un harem. La reine d'Ekallâtum fut profondément affligée après la mort d'une musicienne, peut-être une concubine de son mari Išme-Dagan, et écrivit à Yasmah-Addu<sup>165</sup> :

« Si jusqu'à maintenant je n'ai pas écrit, c'est que Mannatum, la musicienne, s'en est allée au destin et mon cœur était empli de chagrin. »

#### 1.2.4.3. Le désir d'augmenter le nombre des musiciennes

Le constat simple, que personne ne se satisfait facilement de ce qu'il a, peut également être fait par rapport aux Anciens. De nombreuses lettres montrent que les rois et seigneurs cherchaient à augmenter le nombre des musiciennes, à se les échanger entre les différentes cours. Pour atteindre ce but, on pouvait avoir recours à plusieurs procédés. Le plus laborieux consistait à faire du butin lors d'une campagne militaire (§ 1.2.4.3.3). Nous savons que Zimrî-Lîm put augmenter de cette façon son harem à deux reprises au moins<sup>166</sup>. Une méthode plus pacifique consistait à réclamer des musiciennes à d'autres rois, – et nous voyons que les particuliers pouvaient également agir de la sorte.

##### 1.2.4.3.1. Les demandes de musiciennes de la part des souverains

Le prestige que procurait un harem nombreux explique entre autres le nombre élevé de demandes de musiciennes de la part des rois. On ne citera qu'à titre d'exemple le cas du roi d'Ilân-šurâ Haya-Sumû, qui terminait une de ses lettres à Zimrî-Lîm avec ces mots<sup>167</sup> :

« [À présent], voilà que je t'ai fait porter une demi-mine d'argent : veuille mon père me procurer une belle musicienne douée que je puisse garder à mon service. »

<sup>162</sup>Cf. ARM XXIII 535 : iv 32-35 et parallèles : don d'une bague en or.

<sup>163</sup>Pour la bibliographie concernant cette femme, cf. FM IV, p. 78.

<sup>164</sup>Cf. pour cette affaire le § 2.3.2.1.

<sup>165</sup>ARM X 2 (= LAPO 18 1088) : (4) *aš-šum a-di i-na-an-na* (5) *la aš-pu-ru* (6) *Ifma-an-na-tum munus-nar* (7) *a-na ši-im-tim* (8) *il-li-ik-ma* (9) *li-ib-bi* (10) *[i]m-ra-aš-m[a]*.

<sup>166</sup>Cf. pour cette question mon article « Le harem du vaincu », RA 93, 1999, p. 1-26.

<sup>167</sup>ARM XXVIII 86 : (24) *[i-na-an-na] ṛa<sup>1</sup>-nu-um-ma* 1/2 *ma-na kù-babbar* (25) *[uš-t]a-bi-la-ak-ku-um* (26) *1 munus-nar na-wi-ir-tam le-i-tam* (27) *[š]a ma-ah-ri-ia ú-ka-al-lu* (28) *[a]-bi li-ša-ar-še-en-ni*. Voir aussi ci-dessous p. 73 et n. 251 pour des instruments.



Demander des musiciennes dans le cadre d'un échange de cadeaux, ou comme dans le texte cité contre paiement en espèce, n'était nullement ressenti comme honteux : au contraire, la circulation des musiciens et des musiciennes contribuait au développement artistique, qui se basait sur les échanges de savoirs des élèves d'écoles différentes. On pouvait également espérer ainsi bénéficier d'un répertoire élargi. Ainsi, Zimrî-Lîm avait-il voulu obtenir d'Išme-Dagan deux « belles musiciennes assyriennes », à un moment où leurs relations s'étaient améliorées<sup>168</sup>.

Ces demandes n'étaient pas toujours suivies d'effet. Lorsqu'elles étaient réitérées par des rois alliés, elles devaient finalement aboutir. Ce que devinrent des requêtes présentées par des personnages plus obscurs paraît moins évident. On en présentera ici un exemple.

4 [A.2997]

Zudiya au roi Zimrî-Lîm. Demande d'une musicienne en récompense des services d'entretien des messagers de Zimrî-Lîm qui transitent par chez lui pour aller chez Zaziya.

*a-na [be-l]í-ia zi-im-ri-li-im*  
 2 *qí-bí-ma*  
*um-ma zu-di-ia{x} ša{x}-pí{x}-tum ša ma-at egir-k[i-ka]*  
 4 *ír-ka-a-ma*  
*ma-ti-ma e-ri-iš<sub>7</sub>-tam it-ti be-lí-ia*  
 6 *ú-ul e-ri-iš i-na-an-na*  
*šum-ma be-lí at-ta 1 munus-nar*  
 8 *a-na [ša] kaskal a-na šu-mi-ka-ma*  
*zu-uk-ku-ri-im [id<sup>l</sup>-na-[a]m*  
 10 *e-ri-iš<sub>7</sub>-ti an-ni-[t]am be-lí*  
*la i-ka-al-[la]*  
 12 *a-nu-um-ma lú-tur-ri*  
*[<sup>l</sup>k]a-al-bi-ia*  
 T.14 *[a<sup>l</sup>-na še-er be-lí-ia*  
*aṭ-ṭà-ar-da-[aš<sup>l</sup>-šu*  
 16 *munus-nar ša it-t[i be-l]í-ia<sup>l</sup>*  
 R. *e-ri-šu be-lí [i<sup>l</sup>-[n]a q[a-at]*  
 18 *wa-bi-il tup-pí-ia an-ni-im*  
*li-ša-re-eš-ši ír-ka*  
 20 *ša ki-na-tim a-na-ku {A-NA-KU<sup>2</sup>}-ma ír-[k]a-meš*  
*ša a-na še-er za-z[i]-ia it-ta-l[a-ku]*  
 22 *ši-ta-al-šu-nu-ti šum-ma i-na [ninda]*  
*šum-ma i-na kaš ú-lu-ma kaskal*  
 24 *li-ib-ba-šu-nu šu-um-ru-uš*  
*lú-engar-ka a-na-ku ír-ka-meš*  
 26 *ša it-ta-na-al-la-ku-nim*  
*ninda ù kaš ú-ša-ap-ta-an-[š<sup>u</sup>]-nu-ti*  
 28 *ša-ni-tam am-mi-[nim ma<sup>l</sup>-ti-ma*  
*be-lí [e<sub>4</sub>-em-š[u a-na š]e-ri-ia*  
 30 *la i-ša-ap-[pa-ra-a]m*  
 T. *di-[tu<sup>2</sup>]-um<sup>2</sup> la i[š<sup>2</sup>-...]*  
 32 *am-mi-nim a-na qa-at [lú-tur-šu]*

<sup>168</sup>ARM II 119 (= LAPO 16 351) : 2'-4'. Pour le contexte politique, voir FM V, p. 219.

ša i-la-kam be-lí<sup>1</sup>mi<sup>1</sup>-i[m-ma]  
 34 a-na še-ri-ia la ú-ša-/ba-lam  
 T.L. <sup>1</sup>ùl šum-ma mi-im-ma-ma la ta-ša-ap-pa-ra-am  
 36 ki-a-am tu<sup>1</sup>p-pa-ka šu-bi-lam a-nu-um-<ma> lú-tur-ri-i[a]  
 ša a-na še-er za-zi-ia i-la-ku šu-ul-lim/šú-nu-ti

<sup>1-4</sup> Dis à mon [seig]neur Zimrî-Lîm : ainsi (parle) Zudia, gouverneur du pays qui est derrière [toi], ton serviteur.

<sup>5-6</sup> Jamais je n'ai rien réclamé à mon seigneur. <sup>6-9</sup> Maintenant, si tu es mon seigneur, donne pour moi une musicienne à un voyageur pour qu'il me fasse prononcer ton nom (en reconnaissance).

<sup>10-11</sup> Que mon seigneur ne me refuse pas ce que je lui réclame. <sup>12-15</sup> À présent, je viens d'envoyer chez mon seigneur Kalbiya, mon serviteur. <sup>16-19</sup> Que mon seigneur fasse conduire par le porteur de ma présente tablette la musicienne que j'ai réclamée à mon seigneur.

<sup>19-20</sup> Je suis ton serviteur en vérité. <sup>20-22</sup> Interroge tes serviteurs qui sont allés régulièrement chez Zaziya : <sup>22-24</sup> est-ce que leur cœur a (jamais) souffert en ce qui concerne le [pain], la bière ou la route? <sup>25</sup> Je suis ton laboureur! <sup>25-27</sup> Tes serviteurs, chaque fois qu'ils viennent, je les nourris de pain et de bière!

<sup>28-30</sup> Autre chose : pourquoi mon seigneur ne m'envoie-t-il jamais de message, <sup>31</sup> *des nouvelles ne [sont-elles (jamais) demandées]*? <sup>32-34</sup> Pourquoi mon seigneur ne me fait-il rien porter par les soins [d'un de ses serviteurs] qui vient?

<sup>35-37</sup> Et, même si tu ne m'envoies rien, fais porter ainsi ta lettre : « À présent, fais arriver en sécurité mes serviteurs qui vont chez Zaziya! »

**NOTE :** La traduction des lignes 19-27 a déjà été citée par J.-M. Durand, *LPO* 17, p. 646.

**3)** Zudiya n'est pas connu par ailleurs. Il doit s'agir d'un chef local de rang plutôt subalterne, et dont la demeure servait de relais sur la route menant chez Zaziya, le roi des Turukkéens. Il porte le titre de *šâpîtum* « gouverneur », mais nous savons que certains « gouverneurs » se considéraient comme rois ; cf. le cas de Šuprêrah d'Ašihum, pour lequel voir récemment *FM* V, p. 113-114.

**3)** *ma-at egir-k[i-ka]* est étrange, et la restauration n'est pas assurée. Parler de « pays qui (marche) derrière toi » pourrait être une façon de proposer sa vassalité. Une autre restauration possible serait de lire « *ma-at egir k[ur-i]* » « le pays derrière la montagne » ; cela pourrait désigner un pays au nord-est du Sindjar. Une toute autre lecture serait *ma-at idign[a]*, proposée à titre d'hypothèse par J.-M. Durand.

**13)** Kalbiya n'est pas connu.

**21)** Pour Zaziya le roi des Turukkéens, cf. les références réunies dans *FM* V, p. 196 n. 214. Nous savons que Ninive devint la capitale de Zaziya, au moins dans les dernières années de Zimrî-Lîm.

**25)** Cette affirmation est à comparer à *FM* VI 9 : (17') *iš-tu pa-na ù wa-ar-ka* (18') *ha-na-meš re-ú-ka ù at-ta lú-engar-šu<sup>o</sup>* « Depuis toujours et pour longtemps les nomades sont tes pasteurs et, toi, tu es leur cultivateur ». De même Itûr-Asdû, dans une lettre inédite (citée par M. Guichard, *FM* VI, p. 164 n. 186) dit : « Je suis véritablement votre cultivateur! » A.3652 : (8') *lu-ú lú-engar-ku-nu a-na-ku*.

**31)** La lecture n'est pas assurée. Je suppose qu'on a ici un exemple de l'expression *di'atam ša'âlum* « demander des nouvelles de quelqu'un ». J.-M. Durand me propose *silim(DI)-<sup>1</sup>mu<sup>1</sup>-um*.

#### 1.2.4.3.2. Les demandes de musiciennes par d'autres personnes

Des reines pouvaient également chercher à obtenir des musiciennes. Je mentionnerai en ce sens le souhait de Liqtum, sœur de Zimrî-Lîm, qui avait été mariée à Adalšenni de Burundum, et qui réclama à son frère des musiciennes-*kezertum* (§ 1.2.5.1.3). Zimrî-Lîm se déclara dans l'obligation de la faire attendre : le palais de Yasmah-Addu avait été pillé et il n'y avait plus des femmes-*kezertum*. Zimrî-Lîm promit de pourvoir sa sœur sur un butin postérieur<sup>169</sup>.

Par ailleurs, des hauts fonctionnaires avaient eux aussi des palais, vraisemblablement plus petits que ceux du roi, et possédaient également un harem. Nous savons que Sammêtar avait eu à sa disposi-

<sup>169</sup>*ARM* X 140 (= *LPO* 18 1184).

tion plusieurs musiciennes, dont trois joueuses de lyre-*parahšîtum* et deux joueuses de *kinnârum*<sup>170</sup>. De son côté, le premier ministre du royaume d'Alep réclama en échange de ses bons et loyaux services une musicienne mariote<sup>171</sup>. On pourrait multiplier les exemples. Les harems « privés » étaient comme les palais un lieu d'apprentissage pour des musiciennes ; c'est ce que nous montre la lettre éditée ci-dessous.

5 [A.4377]

Hitti[...] à *Išar-Lîm*<sup>?</sup>. Les musiciennes du destinataire s'instruisent avec celles de Samiya. Civilités.

*a-na* <sup>1</sup>*i*<sup>2</sup>-šar<sup>2</sup>1-[*li-im*]  
 2 *qí-bí*-[*ma*]  
*um-ma hi-it-t*[*i-o ma-r*]*u-ka-a-ma*  
 4 *é-ka* *ù n*[<sup>1</sup>*i*<sup>2</sup>-šu-ka]  
*ša-al*-[*mu*]  
 6 *a-WA-x* [...]  
*x* [...]  
 T.8 *š*[*a-ni-tam na-ru-tam*]  
 R. *munus na-ra-tu-k*[*a*]  
 10 *it-ti munus na-ra-tim*  
*ša sa-mi-ia i-ha*-[*za*]  
 12 *i-nu-ma ša-al-ma-nu-m*[*a*]  
*ù ni-in-na-am-ma-ru*  
 14 *i-na u*<sub>4</sub>*mi-šu ta-am*-[<sup>1</sup>*ma*<sup>1</sup>-ar-*š**i-na-ti*]  
*ša-al-ma-ku šu-lum-ka*  
 16 [*a*]-*na qa-at wa-bi-il*  
 T. [*tup*]-*pí-im an-ni-im*  
 18 [*šu*]-*up-ra-am*  
 T.L. [*u*]-*la-nu-ka a-ba-am ú-ul i-šu*  
 20 <sup>1</sup>*a*<sup>1</sup>-*na ši-bi-ia ù ah-hi-ia*  
*šé-he-ru-tim a-ah-<ka> la ta-na-di*

<sup>1-3</sup> Dis à *Išar*-[*Lîm*] : ainsi (parle) Hit[ti...], ton fils.

<sup>4-5</sup> Ta maison et tes g[ens<sup>2</sup>] vont bien. (Texte lacunaire)

<sup>8</sup> Autre chose : <sup>9-11</sup> tes musiciennes apprennent [la musique] avec les musiciennes de Samiya.

<sup>12-14</sup> Lorsque nous irons bien et que nous nous (re)verrons, aussitôt tu pourras [les] voir.

<sup>15-18</sup> Je vais bien. Envoie-moi des nouvelles de ta santé par l'entremise du porteur de cette tablette. <sup>19</sup> À part toi, je n'ai pas de père. <sup>20-21</sup> Ne te désintéresse pas de mes vieux (parents) ni de mes jeunes frères.

**NOTE :** La mention de Samiya pourrait faire attribuer cette lettre au lot de textes interceptés autour de Šubat-Enlil, au moment des événements de ZL 3 (= ZL 2') ; cf. *FM* V, p. 167 et n. 655. Cf. également le commentaire du n<sup>o</sup>71 [A.3917] : 14', 42' qui est postérieur de plusieurs années.

1) Il s'agit d'une lettre interceptée. La lecture du nom du destinataire n'est pas assurée. *Išar-Lîm* est possible, mais ne représente pas une certitude. Si l'auteur se trouve à Šubat-Enlil, comme je le suppose, il mentionnerait l. 4 le palais du général d'İšme-Dagan dans cette ville. Un autre destinataire possible serait Ibâl-Addu, lire <sup>1</sup>*i-ba*<sup>2</sup>-*al*<sup>1</sup>-[<sup>d</sup>IM] ; pour des lettres qui lui étaient destinées, cf. D. Charpin, *MARI* 7, p. 165-191.

<sup>170</sup>*FM* IV 42 ; cf. également le commentaire de F. van Koppen, *FM* VI, p. 312.

<sup>171</sup>*ARM* XXVI/1 9 : 19-34.

3) Je ne pense pas qu'il faut retrouver ici le nom de Hitte du n°8 [A.27]. Je n'exclus pas une identification de l'auteur avec Hittipānum, qui est connu dans les dernières années du règne de Zimrî-Lîm comme serviteur d'Atamrum d'Andarig ; pour Hittipānum, cf. J.-M. Durand, *LAPO* 17, p. 492 n. a avec bibliographie antérieure. Son fils et sa fille seraient attestés dans les textes trouvés à Tell Rimah (cf. J. Eidem, « Hiṭipānam », *NABU* 1996/7).

Si l'identification ici proposée est juste, on aurait des éléments sur les origines de ce haut fonctionnaire, manifestement ancien serviteur de Samsî-Addu. De cette époque daterait le lien très proche qu'il eut avec Išar-Lîm. On remarquera qu'une partie de sa famille se trouve là où habite le destinataire, donc éventuellement à Ekallātum.

8-11) La restitution s'inspire de *ARM* I 64 : 7' (cf. infra § 1.2.4.3.3 n. 177).

### 1.2.4.3.3. Les musiciennes comme butin de guerre

De nombreuses musiciennes arrivèrent dans un harem à la suite de déportations. J'ai montré qu'après des guerres victorieuses, Zimrî-Lîm acceptait une trentaine de femmes et jeunes filles comme nouvelles habitantes du harem. Les autres déportées devenaient tisseuses ou étaient données en cadeau. Un texte administratif mentionne 90 « nouvelles musiciennes », mais on ne sait s'il s'agissait là de femmes déportées ou de jeunes filles sélectionnées parmi les enfants du palais pour être apprenties-musiciennes<sup>172</sup>.

Lorsque Zimrî-Lîm conquiert le royaume d'Ašlakka, vers la fin de son règne, il fit déporter la population palatiale vers Mari. Parmi les femmes capturées, généralement destinées à devenir des tisseuses, Warad-ilīšu et la reine Šibtu durent en choisir une trentaine à incorporer au nombre des musiciennes du harem. Le chef de musique était encore une fois chargé de leur instruction (cf. le § 2.3.2.1). Plusieurs années auparavant, Samsî-Addu avait décidé du sort des femmes et musiciennes de ses ennemis de la tribu des Yâ'ilānum<sup>173</sup>, de la façon suivante<sup>174</sup> :

« Il y a deux musiciennes de Namra-šarur et les femmes de chacun d'eux. Garde ces femmes chez toi! Mais fais conduire vers moi les servantes de Sammêtar! »

J'ai déjà mentionné ci-dessus comment Zimrî-Lîm promit à sa sœur de lui procurer des musiciennes-*kezertum* sur un butin futur<sup>175</sup>.

Yasmah-Addu n'avait vraisemblablement pas incorporé le harem de Yahdun-Lîm dans le sien, car Ušur-awāssu affirme qu'il n'y a pas de duègnes dans le harem<sup>176</sup>. Il est donc probable que le harem de Yahdun-Lîm avait été emmené en captivité par Samsî-Addu, sans doute à l'exception des jeunes princesses. Ces enfants de Yahdun-Lîm grandirent et certaines filles de l'ancien roi de Mari devinrent des adolescentes. Samsî-Addu rappelait ainsi à son fils<sup>177</sup> :

« Les jeunes filles de Yahdun-Lîm que je t'avais données sont désormais grandes et voici ce que l'on m'a dit [à leur propos] (*lorsque j'étais*) à Saggarātum : "Elles sont (devenues des) femmes. (Lacune.)" [Mainte]nant, fais-les conduire [à Ekallāt]um ou à [Šub]at-Enlil pour qu'elles habitent dans ton domaine. On doit leur enseigner l'art de la musique afin que, pour le jour où tu viendras (...) »

<sup>172</sup>*FM* IV 38 (= *ARM* VII 206) : 3' : 90 munus-nar eš<sub>15</sub>-še-tum.

<sup>173</sup>Cf. *FM* V, p. 94 et n. 149.

<sup>174</sup>*ARM* I 8 (= *LAPO* 17 679) : (35) 2 munus-nar-meš na-am<sub>7</sub>-ra-ša-ru-ur (36) ù munus-meš-šu-nu a-hu-né-e i-ba-aš-še-e (37) munus-meš ši-na-<ti> ma-ah-ri-ka ki-la (38) ù geme<sub>2</sub>-meš sa-am-me-tar (39) a-na še-ri-ia šu-re-e-[e]m.

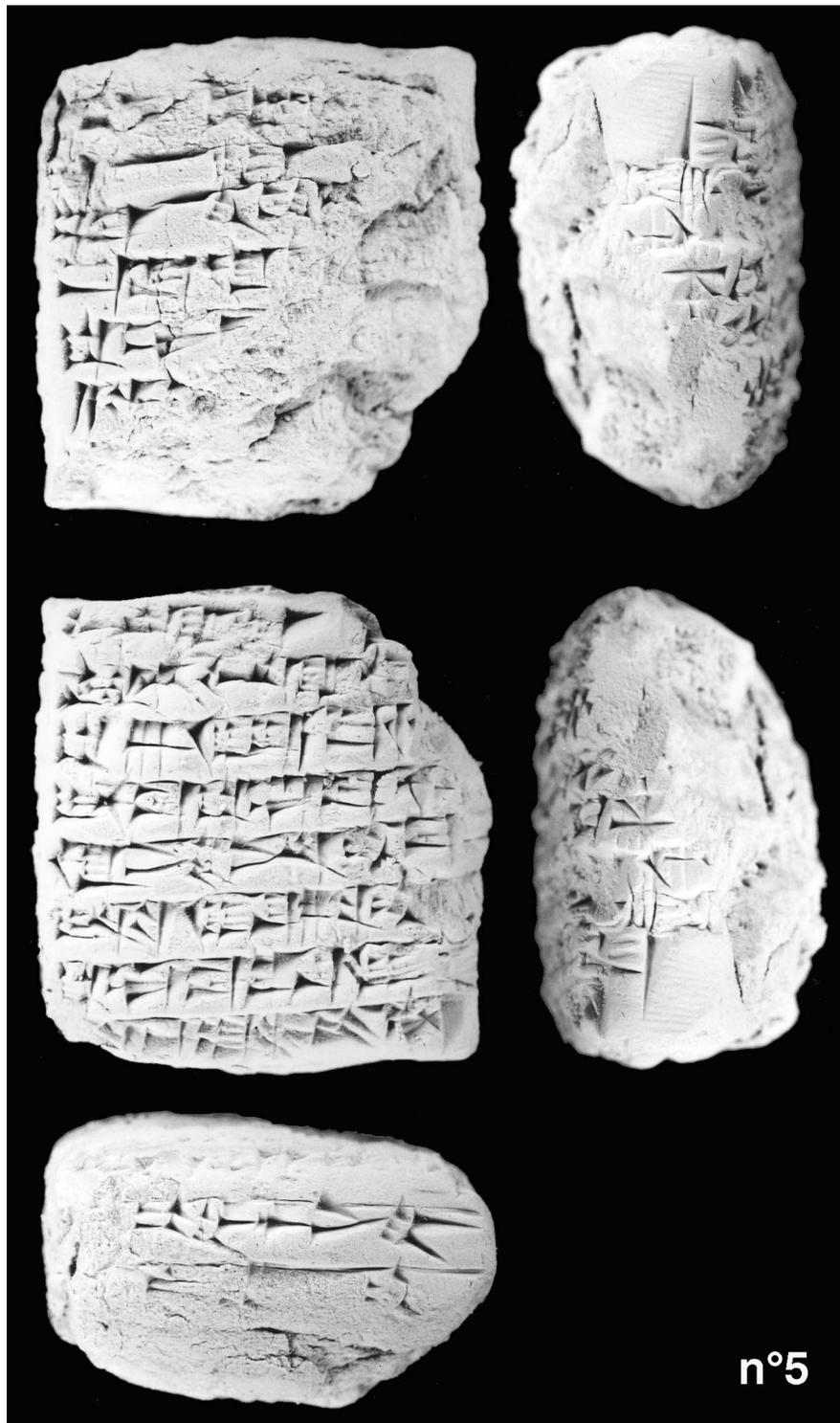
<sup>175</sup>Cf. ci-dessus § 1.2.4.3.2.

<sup>176</sup>*ARM* XXVI/2 298 : 13-14.

<sup>177</sup>*ARM* I 64 (= *LAPO* 16 15) : (7) munus-tur-meš ia-ah-du-ul-li-im (8) ša ad-di-na-kum (9) munus-tur-meš ši-na ir-ta-bé-e (10) [ù] ki<sup>1</sup>a<sup>1</sup>-[am i]-na sa-ga-ra-tim<sup>ki</sup> (11) [aš-šu-mi-ši-na i]q-bu-nim (12) [um-ma-mi š]i-na sí-in-ni-ša (Cassure) (2') [ù i-na-a]n<sup>1</sup>-na (3') [a-na é-kál-la-ti]m<sup>ki</sup> (4') ú-lu-ma a-[na šu-b]a-at<sup>d</sup>en-lil<sup>ki</sup> (5') šu-re-eš-[i-n]a-ti-ma (6') i-na é-ka lu-ú wa-aš-[ba] (7') na-ru-tam li-ša-hi-zu-ši-n[a-ti] (8') [ù] a-na u<sub>4</sub>-um t[a]-a[l-la-ka]m (...).

1.2. Les musiciens et musiciennes (textes n<sup>os</sup>1-8)

L'ordre de Samsî-Addu d'instruire ces jeunes femmes fut sans doute exécuté, mais dans le royaume de Mari même ; leur instruction incombait à Rîšiya<sup>178</sup>. Dans la plupart des cas, nous n'avons pas de renseignements sur les musiciennes, captives de guerre ; le phénomène était probablement d'une triste banalité.



---

<sup>178</sup>N<sup>o</sup>17 [A.2806].

#### 1.2.4.4. Dangers des voyages de musiciennes

Dans le § 1.2.4.3.1 j'ai cité des exemples de musiciennes envoyées à d'autres endroits. Dans ce paragraphe, je m'intéresserai davantage aux déplacements des musiciennes. Très généralement, en période de paix, des voyages étaient possibles et des caravanes étaient probablement relativement fréquentes. Néanmoins, la possibilité d'attaques n'était jamais exclue. Avant le déplacement de musiciennes, on procédait à une consultation hépatoscopique.

Cela peut être illustré par le dossier de la seconde mission du chef de musique à Alep (§ 2.3.3.2), où des musiciennes firent partie du voyage. Le devin Išhî-Addu écrivit alors<sup>179</sup> :

« À présent, si mon seigneur l'ordonne, je veux bien prendre (les oracles) à propos d'un bateau concernant l'embarquement des jeunes filles. »

Et il écrivit peu après<sup>180</sup> :

« Selon le message de mon seigneur, j'ai pris les présages pour faire traverser les musiciennes-*aštālītum*. On les a abandonnés (car) ils ne sont pas sains. »

Une fois des oracles favorables obtenus, le voyage se faisait avec maintes précautions. Les chefs de musique étaient chargés de tout organiser, notamment le moyen de transport et la composition de la caravane. Cela peut être illustré par une lettre de Warad-ilīšu, qui rapporta à Zimrī-Līm<sup>181</sup> :

« A propos des apprenties musiciennes de Mišlân dont mon seigneur m'a dit : "[Qu]'on les conduise à Šuprum!", [à présent, que mon seigneur envoie des ordres stricts à Yasîm-Sumû. Mon seigneur doit lui attribuer là-bas une barque et un domestique-*gerseqqûm* de confiance afin qu'on les (y) conduise. »

Ces femmes ne voyageaient jamais seules. Le document n°7 [M.11058] énumère une quinzaine d'hommes pour escorter des musiciennes de Rîšiya, mais il est actuellement impossible de savoir quelles étaient les raisons qui conduisirent à leur choix. Les lettres des chefs de musique insistent souvent sur le fait que des accompagnateurs soient des *gerseqqûm*, ce qui me sert comme argument pour considérer les *gerseqqûm* comme des eunuques. Certains textes enregistrent des fournitures livrées aux femmes en déplacement, comme ce texte administratif<sup>182</sup> :

« – 1 textile-*uṭublu* excellent, 2 textiles-*uṭublu* ordinaires  
– 2 outres  
– 3 paires de chaussures  
pour les 3 musiciennes qu'on a conduites à Qaṭna.  
– 2 textiles-*uṭublu* ordinaires  
– 2 textiles-écrus ordinaires  
confiés à Yamši-El<sup>183</sup> »

Lorsqu'il s'agissait de routes longues, on devait avoir recours aux services de guides, qui devaient être rémunérés et dont le prix variait évidemment en fonction des dangers encourus. L'auteur de la lettre n°71 [A.3917] dit à propos de la conduite d'une musicienne d'Ešnunna<sup>184</sup> :

<sup>179</sup>ARM XXVI/1 122 : 9-11, cf. ci-dessous § 2.3.3.2 n. 179 pour une citation plus exhaustive.

<sup>180</sup>ARM XXVI/1 112 : 3-6, cf. ci-dessous § 2.3.3.2 n. 182 pour une citation plus exhaustive, et aussi la lettre FM VII 23 : 15-17.

<sup>181</sup>N°38 [A.78] : 5-15.

<sup>182</sup>ARM XXIII 28 (copie MARI 5, p. 504) : (1) 1 túg *ú-ṭub-lu* s[a]g (2) 2 túg *ú-ṭub-lu* ús (3) 2 kuš *na-du-tum* (4) 3 kuš *me-še-nu* (5) *a-na* 3 munus-nar (6) *ša a-na qa-tá-nim<sup>ki</sup>* (7) *ir-du-ú* (8) 2 túg *ú-ṭub-lu* ús (9) 2 túg-si-sá ús (10) si-lá *ia-am<sub>7</sub>-sí*-dingir. Pour les textiles *uṭublu* cf. J.-M. Durand, ARM XXI, p. 403-406 ; pour le textile si-sá, cf. *ibidem* p. 406-407. Voir désormais son ARM XXX (à paraître).

<sup>183</sup>Il s'agit peut-être de leur escorte ; cf. ARM II 105 (= LAPO 17 713), où il escorte Šura-Hammû.

<sup>184</sup>N°71[A.3917] : 10'-11'.

1.2. Les musiciens et musiciennes (textes n<sup>os</sup>1-8)

« Abî-šûrî, en ma présence, a donné 10 sicles d'argent aux guides. »

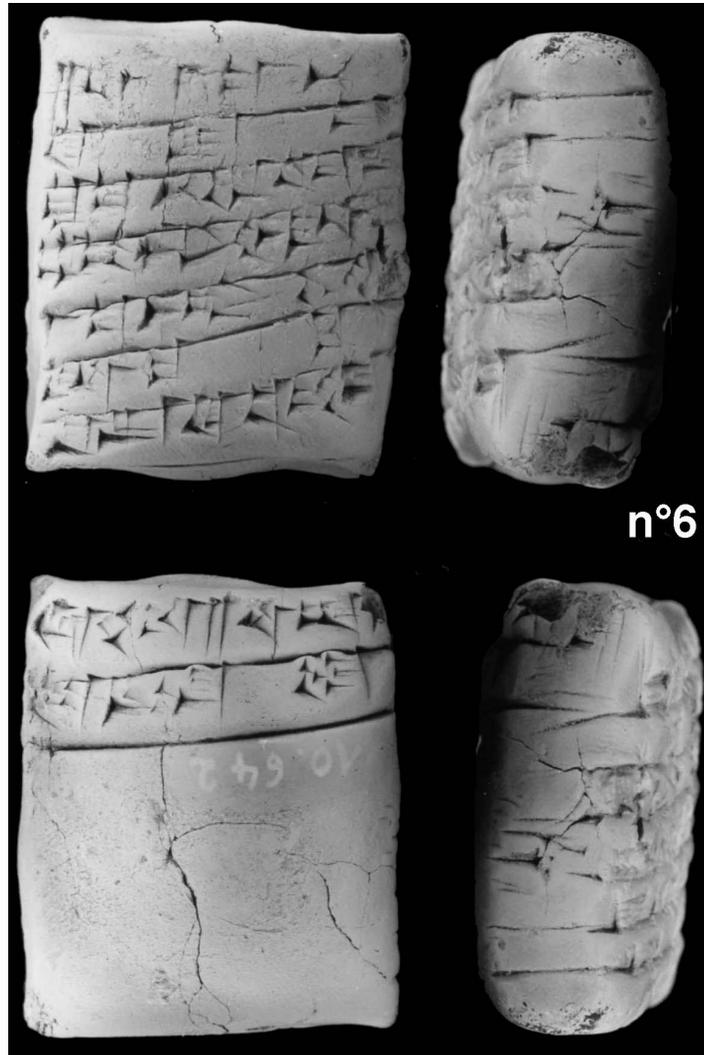
Ces paiements de guides se faisaient en toutes circonstances. Pour l'escorte du musicien Bâliya, Itûr-Asdû pensait devoir déboursier 1 ou 2 sicles par personne à trois ou quatre hommes<sup>185</sup>.

Dans les cas qui nous sont connus, les musiciennes ne voyageaient pas à pied et seulement exceptionnellement à dos d'animal<sup>186</sup>, mais généralement soit en char (n<sup>o</sup>6 [M.10642]) soit en bateau<sup>187</sup>.

6 [M.10642]

Ordre à Hamatil de faire conduire la musicienne Mâštum chez le roi.

	<i>a-na</i> ha-ma-til	6	<i>i-na</i> giš-gigir
2	<i>qí-bí-ma</i>		<i>šu-ur-ki-ba-am-ma</i>
	<i>um-ma</i> be-el-ka-ma	R.8	<i>ar-hi-is a-na še-ri-ia</i>
4	<i>ṭup-pí an-né-em i-na še-me-em</i>		<i>li-ik-šu-dam</i>
	<i>ma-aš-tum<sup>o</sup></i> munus- <sup>l</sup> nar <sup>l</sup>		(Blanc.)



<sup>185</sup>Inédit A.597 : 19-20. Pour une autre citation de ce texte, voir p. 30 n. 146.

<sup>186</sup>Le voyage de la musicienne Huššutum devait se faire à dos d'âne – mais ce fait figure parmi l'énumération de négligences des guides et pourrait en être une supplémentaire (n<sup>o</sup>71 [A.3917] : 28<sup>o</sup>).

<sup>187</sup>Cf. le § 2.3.3.2 pour le voyage des musiciennes à Alep et le n<sup>o</sup>38 [A.78] : 5-15 cité ci-dessous.

## 1. Le monde de la musique à Mari

1-3 Dis à Hamatil : ainsi (parle) ton seigneur.

4-7 À l'audition de ma présente lettre, fais voyager sur un char Mâštum, la musicienne, 8-9 afin qu'elle arrive rapidement chez moi!

**Note :** d'après l'écriture de la tablette, il s'agit d'un texte de l'époque de Yahdun-Lîm ou de Sumu-Yamam. Pour le point sur la correspondance de l'époque de Yahdun-Lîm, voir D. Charpin, « Nomades et sédentaires dans l'armée de Mari du temps de Yahdun-Lîm », dans *CRAI* 46, Paris, 2004, p. 83-94 (p. 84-85). La tablette a manifestement été réutilisée, car il reste des traces de signes sur le revers blanc.

5) Le nom de cette musicienne, Mâštum, est relativement fréquent, et peut être facilement lu Bâštum, lorsque les scribes ne distinguent pas bien les deux signes (cf. N. Ziegler, « Jumelles d'Admatum », *NABU* 1999/73 avec les renvois à des femmes de ce nom).

### 7 [M.11058]

Liste énumérant les escorteurs de musiciennes de Rîšiya.

	I	<i>be-lî-i-qî-ša-am</i>
2	I	<sup>d</sup> su'en-e-ri-ba
	[l]	<i>im-gur-<sup>d</sup>nin-urta</i>
4	[l]	<i>al-ti-iš<sub>7</sub>-qa-<sup>l</sup>al<sup>l</sup>-lu</i>
	[l]	<sup>d</sup> a-šur-kur-ni
6	[l]	<i>a-bi-ti-la-ti</i>
	[l]	<sup>r</sup> zu <sup>l</sup> -li-ia
8	[l]	<i>ka-ši-id-na-ak-ri-š[u]</i>
T.	[l]	[...]
		(Cassure de la tranche. Environ 3 lignes sont cassées.)
R.	[l]	<i>ba-<sup>l</sup>ah-lu-uk-ka-a<sup>l</sup>-[b]i</i>
2'	[l]	<sup>d</sup> su'en-mu-ša-lim
	I	<i>a-šu-ub-la-[x]</i>
4'		<i>ša it-ti munus-tur-[meš]</i>
		<i>níg-šu ri-ši-i[a]</i>
6'		<i>i-il-la-ku</i>

1) Bêlî-iqîšam est attesté dans *ARM* VII 194 : rev. 2' (coll. *MARI* 2, p. 107, un soldat de l'époque de Yasmah-Addu) et dans un texte de l'époque de Zimrî-Lîm, *ARM* XXI 81 : 15. Dans ce dernier, il reçoit deux gigots de mouton ; cette dépense est mentionnée juste après celle pour la maison du chef de musique.

2) Pour ce chanteur-*zammerum*, cf. § 3.7.

3) Imgur-Ninurta est attesté dans *ARM* VII 3 : 6 (daté du 17-ix\*-Aššur-malik), et appartenait au clergé d'Eštar-Irradan.

4) Les archives de Mari connaissent plusieurs attestations d'un serviteur de Yasmah-Addu nommé Altiš-qallu, et il serait tentant de les ramener à un seul personnage. Altiš-qallu est l'auteur de A.3935+ (F. Joannès, *FM* [I], p. 81-92 = *LAPO* 16 83) et gère un domaine de Yasmah-Addu dans l'est du royaume de Haute-Mésopotamie. Il détourne une femme de son poste et veut l'amener chez Yasmah-Addu à Mari. Samsî-Addu mentionne un Altiš-qallu, cuisinier, dans *ARM* I 45 : 7 (= *LAPO* 16 322), et le document administratif *ARM* XXIII 439 : 13 le mentionne comme habitant de Saggarâtum, à côté de Kâšid-nakrîšu (ci-dessous l. 8). Voir aussi *ARM* XXVI/1 265 : 16.

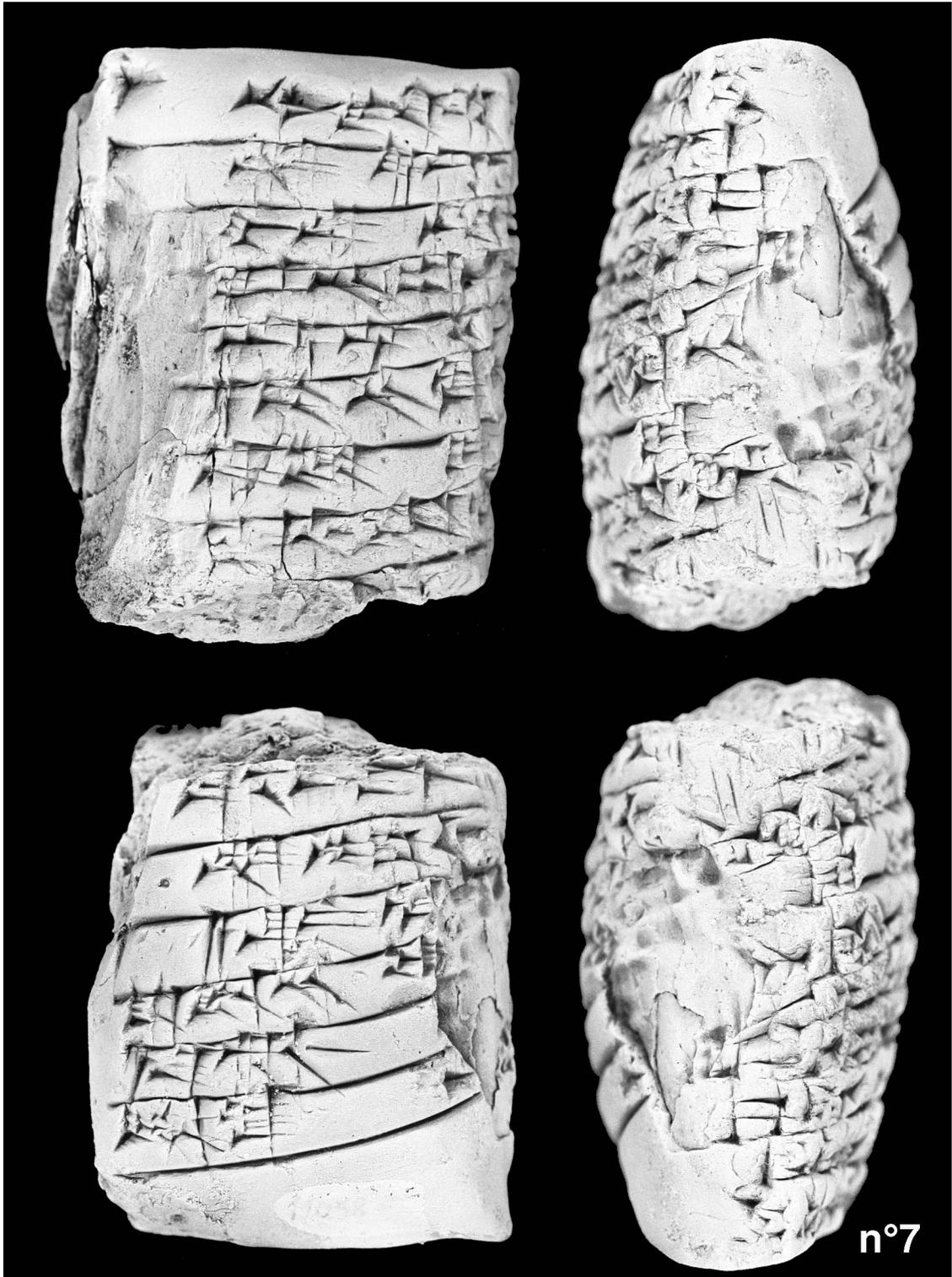
Sous Zimrî-Lîm cf. *ARM* VII 120 : 3'//*FM* VI 47 : 7', *ARM* XXIV 21 : 5 et peut-être *ARM* XXIII 495 : 7 ainsi que *ARM* XXIV 248 : 25 (liste de supplétifs egir).

5) Le seul Aššur-šadûni que je connais était un messenger d'Ursum sous Zimrî-Lîm selon *FM* III 139.

6) Un Abî-tillatî appartenait au personnel de Sammêtar ; cf. *ARM* XXIV 225 : ii 17 et *FM* VI 43 : ii 24.

7) Je ne connais pas de personne de ce nom à Mari.

8) Kâšid-nakrîšu est mentionné avec Altiš-qallu (l. 4) comme habitant de Saggarâtum dans *ARM* XXIII 439 : 14.



1') Tous les exemples que je connais de Bahlukka-abî à Mari renvoient à des femmes. Il pourrait s'agir d'un musicien (éventuellement eunuque) car le texte fragmentaire A.1377 (inéd.) le mentionne avec ses lyres-*šebîtum*. Le même texte mentionne également Ašublân (cf. ci-dessous) et aussi des lyres-*parahšîtum*.

2') Des hommes nommés Sîn-mušallim sont également connus par de nombreux exemples. À côté de l'intendant (*abu bîtim*) de Saggarâtum de l'époque de Zimrî-Lîm, pour lequel on se référera à B. Lion, *Amurru* 2,

p. 182, et d'un autre, intendant de Qaṭṭunân (B. Lion, *Amurru* 2, p. 173-174), un barbier, *gerseqqûm* de ce nom est attesté dans *ARM XXI* 398 : 15. Notre texte pourrait faire allusion à cet homme. Selon *ARM XXI* 399 : 34 les porteurs de palanquin étaient sous ses ordres.

3') Je suppose qu'il faut restituer le nom Ašublân. Ce nom est attesté par l'inéd. A.1377 qui mentionne également Bahlukka-abim (cf. ci-dessus). Voir également un homme de ce nom attesté dans *ARM XXVIII* 44-bis : 24 ; 50 : 14 et 105 : 21', sans pouvoir être identifié à notre personnage.

### 1.2.5. HOMMES ET FEMMES DANS LE MONDE DE LA MUSIQUE

Dans cette section, j'essayerai de présenter le rôle spécifique des hommes et des femmes dans le monde des musiciens ; on y trouvera plusieurs termes renvoyant à des catégories de musiciens ou musiciennes, comme certaines instrumentalistes, des musiciennes *kanšâtum*, des réciteurs. Dans le troisième chapitre on verra également des professions uniquement masculines : les artistes plus acrobatiques (§ 3.14), voir comiques (§ 3.15).

La première question est de savoir si, entre les musiciens et les musiciennes, notamment celles appartenant aux harems, de grandes différences existaient dans l'estime dont ils jouissaient, ou la qualité de leur art. Pour le deuxième point, j'ai déjà souligné ci-dessus que hommes et femmes pouvaient être formés aux mêmes degrés de perfectionnement musical. Certes, il me semble évident qu'il y avait aussi des musiciennes qui ne possédaient que des connaissances rudimentaires, – ce que je ne supposerais pas, *a priori*, chez les musiciens. Reste à savoir si on accordait aux musiciennes la même valeur qu'aux musiciens.

Un texte pourrait fournir une réponse négative, en raison du conseil qu'y donne Samsî-Addu à son fils Yasmah-Addu<sup>188</sup> :

« Tu m'as écrit au sujet du musicien qu'Aplahanda t'a réclamé. Vraiment, tu vas lui en donner sur tes musiciens-*aštalûm*? Tous tes musiciens-*aštalûm* sont splendides. Parmi ces musiciens-*aštalûm* il n'y en a pas qu'on pourrait faire sortir. Par ailleurs, en ce qui concerne la musicienne qu'il [t'a réclamée], vois et s'il y a [une femme-...], d[onne-la lui]. »

Samsî-Addu n'explique pas pourquoi il est plus facile de se séparer de la musicienne que d'un des musiciens-*aštalûm* (cf. § 1.2.2.2). Je pense que la différence dans l'appréciation de la valeur des musiciens masculins et féminins était avant tout quantitative. Le palais disposait de musiciennes en nombre nettement plus important que de musiciens. Des jeunes filles, en partie nées dans le palais, étaient éduquées dès leur plus jeune âge pour devenir plus tard des musiciennes. Vu le temps qu'on investissait dans leur formation, il s'agissait de musiciennes très bien instruites, et il y avait sûrement parmi elles de très grandes artistes. Une estimation chiffrée est possible : je connais une cinquantaine de musiciens pour le royaume de Mari (§ 4.1). En revanche, en ce qui concerne la seule population du palais de la capitale, nous savons qu'au milieu du règne de Zimrî-Lîm, plus de 270 musiciennes y habitaient, dont une bonne moitié pourraient avoir été des enfants ou des adolescentes. Comparé au nombre de musiciens, celui des musiciennes était sans doute vraiment impressionnant.

On a peut-être la preuve que des musiciens et musiciennes pouvaient avoir, à capacité égale, exactement la même valeur. En effet, une lettre de Warad-ilîšu nous apprend que Zimrî-Lîm avait promis trois musiciennes-*aštalêtum* au roi de Hašor<sup>189</sup> ; or un autre texte montre que trois musiciens originaires de Hašor, arrivent à Mari : il semble s'agir d'un échange à parité<sup>190</sup>.

<sup>188</sup>*ARM I* 83 (= *LAPO* 16 255) : (5) *aš-šum nar ša ap-la-ha-an-da* (6) *i-ri-šu-k[a] ta-aš-pu-ra-am* (7) *ma-a i-na nar aš-ta-li-ka* (8) *ta-na-ad-di-in-šum* (9) *nar aš-ta-lu-ka ka-lu-šu-[nu]* (10) *[n]a-am7-ru i-na nar aš-[ta-li š]u-nu-ti* (11) *ú-[u]l ša šu-šé-[e-im]* (12) *ù [aš-š]um munus-nar ša i-[ri-šu-ka]* (13) *a-mu-ur-ma šum-ma [1 munus ...]* (14) *i-ba-aš-ši i-[di-in-šu-úš-ši]*.

<sup>189</sup>**N°41** [M.14663].

<sup>190</sup>*FM III* 143, cf. déjà ci-dessus § 1.2.2.4 et n. 88.

### 1.2.5.1. Catégories attestées uniquement pour un sexe

Je me propose de présenter ci-dessous les catégories de musiciens qui ne sont (pour l'instant) attestées que pour l'un ou l'autre sexe. Elles pourraient renvoyer à des spécificités musicales sexuées, – comme l'usage de certains instruments, ou l'appartenance à des ensembles de musiciens. Il est possible que de nouveaux documents corrigent les vues présentées ci-dessous.

Pour les femmes, en dehors du cas troublant des musiciennes *kezertum* (§ 1.2.5.1.3), la lyre-*parahšîtum* est mentionnée comme jouée uniquement par des femmes (§ 1.2.5.1.1). Mais, pour l'instant, les sources de Mari ne se prêtent pas à une étude comparative des spécialisations dans le jeu des instruments. D. Collon et A. Kilmer ont remarqué que le luth (*inum*) est attesté dans l'iconographie uniquement comme instrument d'hommes<sup>191</sup>. Les textes mentionnant cet instrument à Mari sont pour l'instant trop rares mais ne contredisent pas ce constat.

Le § 3.14 sera consacré aux saltimbanques-*huppûm*, qui n'ont pas de pendant féminin. De même, un métier comme celui d'« amuseur-*aluzinnum* » (§ 3.15) était-il apparemment exercé par des hommes uniquement. Une autre spécialisation masculine pourrait être formée par ces rares musiciens dont on dit qu'ils savent « réciter » (§ 1.2.5.1.4).

#### 1.2.5.1.1. La lyre du Marhaši (*parahšîtum*), un instrument de femme

Pour la lyre-*parahšîtum*<sup>192</sup>, une origine ancienne dans le lointain Louristan, dans l'actuel Iran, est évidente. Il s'agit d'un des instruments les mieux attestés dans les archives de Mari ; il était normalement joué par des femmes qui portaient le titre akkadien de *ša parahšîtim* (« [celle]-de-l'instrument-*parahšîtum* »).

La lyre du Marhaši n'était évidemment pas importée depuis le Louristan, mais fabriquée sur place par les meilleurs artisans du palais<sup>193</sup>. Il s'agissait, au moins en ce qui concerne les exemplaires décrits dans des textes du palais de Mari, d'instruments précieux, faits en bois rares : en ébène ou autres, différents éléments étant décorés avec de l'or et des pierres importées<sup>194</sup>. Cette lyre était vraisemblablement prisée autant pour sa valeur décorative que pour ses qualités acoustiques. Non seulement le roi disposait de joueuses de cet instrument, mais d'autres personnages hauts placés, comme le premier ministre Sammêtar, en avaient également à leur disposition, tout comme certains sanctuaires de Mari, par exemple celui d'Eštar-Bišri<sup>195</sup>.

Les joueuses de cette lyre étaient très recherchées, comme l'attestent de nombreux textes, et il arrivait qu'il y ait des musiciennes, mais pas d'instrument. Le gouverneur de Qaṭṭunân, Išū-nâšir écrivit à Zimrî-Lîm<sup>196</sup> :

« Au sujet de la fille d'Iddin-Sîn, la musicienne, au sujet de laquelle mon seigneur m'a écrit : il n'y a pas de lyre-*parahšîtum* disponible. J'ai fait fabriquer une lyre-*parahšîtum* neuve, et je l'ai tendue. »

<sup>191</sup>D. Collon et A. Dräffkorn Kilmer, « The Lute in Ancient Mesopotamia », in T. C. Mitchell (éd.), *Music and Civilisation, The British Museum Yearbook* 4, Londres, 1980, p. 13-28, spécialement p. 14.

<sup>192</sup>Cf. les renvois bibliographiques que j'ai rassemblés dans « Ein Bittbrief eines Händlers », *Festschrift für Hans Hirsch zum 65. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden, Kollegen und Schülern*, WZKM 86, Vienne, 1996, p. 479-488, spécialement p. 483.

<sup>193</sup>ARM XXIII 213 : 23-26 (Habdu-malik) et ARM XXV 432 : 1-6 (Yašûb-ašar, coll. J.-M. Durand), ARM XXII 203<sup>+</sup> : 12-15 (Lahwi-bahlî).

<sup>194</sup>L'inédit M.5489 décrit cinq lyres-*parahšîtum*.

<sup>195</sup>FM IV 42.

<sup>196</sup>ARM XXVII 7 : (8) *aš-šum dumu-munus i-din-dsu'en munus-nar* (9) *ša be-lî iš-pu-ra-am* (10) *gišpa-ra-ah-ši-tum i-na qa-tim ú-ul i-ba-aš-ši-ma* (11) *gišpa-ra-ah-ši-tam eš-še-tam ú-še-pí-iš-ma* (12) *aṭ-ru-us<sub>x</sub>(IS)-sí*, cf. la n. c *ibidem* p. 48, à propos de la l. 12.

### 1.2.5.1.2. Les autres joueuses d'instruments

Pour l'instant, en dehors des joueuses de lyre de Marhaši, il est difficile de dire si les autres instruments connaissent le même genre de préférences sexuées, et si les tambours, lyres, harpes, flûtes et autres furent joués indifféremment par des hommes ou par des femmes.

De nombreuses jeunes filles étaient instruites dans une sorte de conservatoire, le *bît tegêtîm*, la « Maison des joueuses de lyre<sup>197</sup> ». La lettre d'un marchand cite par ailleurs une joueuse de l'instrument-*tigitallum* après une joueuse de lyre du Marhaši<sup>198</sup> :

« Que mon seigneur me fasse avoir la récompense (*tâtum*) pour ces musiciennes, pour la joueuse de lyre-*parahšîtum* et pour la joueuse de *tigitallum*! »

On remarquera qu'un instrument *tigitallum*<sup>199</sup> n'est pas mentionné ailleurs dans les archives de Mari. Il est possible que ce mot soit à identifier avec un autre instrument à cordes. Je citerai aussi brièvement les joueuses de lyre-*šebîtum*. Warad-ilîšu avait une préférence pour l'apprentissage de cet instrument (§ 2.3.2.3), mais là encore, les textes économiques sont relativement muets.

Ces derniers mentionnent par ailleurs plusieurs fois les instruments *kinnârum*<sup>200</sup>, – et dans l'état actuel du dépouillement de la documentation je ne connais que des joueuses spécialistes de cet instrument<sup>201</sup>.

### 1.2.5.1.3. Les musiciennes-*kezertum*

J'ai déjà fait le point sur ce que nous savons des femmes-*kezertum* qui habitent les palais, et j'ai souligné que la compréhension de ces femmes comme « prostituées » n'est pas probable dans le contexte d'un harem. Divers exemples montrent que des *kezertum* étaient des musiciennes<sup>202</sup>. Nous savons qu'Ilšu-ibbišu avait dans son service 44 musiciennes-*kezertum*<sup>203</sup>.

### 1.2.5.1.4. Des réciteurs-*muštawûm*?

Le participe<sup>204</sup> *muštawûm* est dérivé de *šutawûm* que nous pouvons traduire par « dicter » ou par « réciter, déclamer »<sup>205</sup>. Il paraît de ce fait certain que les personnes *muštawûm* étaient des

---

<sup>197</sup>Voir FM IV, p. 94-96 et § 1.4.2.2.

<sup>198</sup>M.8426<sup>+</sup> : (8) *tá-ti ša munus-nar-<meš> an-né-tim* (9) *ša munus gišpa-ra-ah-ši-tim ù ša munus ti-in-gi-ta-li-im* (10) *be-lí li-ša-ar-še-en-ni*. J'ai publié cette lettre dans *Mél. Hirsch, WZKM* 86, 1996, p. 479-488.

<sup>199</sup>Cf. mon commentaire dans *Mél. Hirsch, WZKM* 86, 1996, p. 483-484.

<sup>200</sup>AHW 480b « indische Zither » ; CAD K 387b : « Lyre ». Pour les archives de Mari, cf. J.-M. Durand, ARM XXI, p. 368 (avec réf.), F. Joannès, ARM XXIII, p. 175, n. e au n°180 et W. von Soden, NABU 1988/59.

<sup>201</sup>FM IV 42 : 4-5.

<sup>202</sup>FM IV, p. 87-88. L'identification, dans le cadre palatial, avec des musiciennes ne veut pas dire que leur activité n'avait aucune connotation sexuelle. Cf. depuis A. R. George, *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford, 2003, p. 453-454.

Pour une possible illustration d'une *kezertum* sur une plaquette d'argile paléobabylonienne voir M.-Th. Barrelet, BAH 85, 1968, pl. 56 n°591 avec description de N. Ziegler, apud B. Gronenberg, *Dossiers Archéologie et sciences des origines* 310, 2006, p. 52.

<sup>203</sup>FM IV 37 (§ 2.1.2.1 et n. 14) : 4.

<sup>204</sup>Le participe III/2 est également utilisé pour le « lecteur » *muštassûm* de la Chronique éponymale M.7481 : rev. 6' (M. Birot, MARI 4, p. 232 n. 9) qui dicte le texte au scribe. Un participe I/2 est utilisé pour le métier de « lutteurs » (*muštapsûm*, pour lequel voir J.-M. Durand, LAPO 17, p. 116).

<sup>205</sup>Le CAD A/2, p. 89b, enregistre la forme *šutamû* avec le sens de « to recite » ; cf. l'étude de D. Charpin, *Lire et écrire en Babylonie ancienne* (à paraître). Se référer pour l'instant aux attestations que j'ai rassemblées dans FM III, p. 150.

spécialistes de la déclamation<sup>206</sup>, – mais nous ignorons de quel genre de textes. Il serait intéressant de retrouver dans ces gens des « conteurs » d’une littérature orale, et peut-être encore des panégyristes royaux<sup>207</sup>. Le fait est qu’ils appartiennent à la catégorie des musiciens-*nârum* (cf. n<sup>o</sup>8 [A.27] et l’inédit M.7829<sup>+</sup> : iv, cf. § 4.2 s. n. Qîš-ilî). Pour l’instant, les rares attestations ne les identifient pas comme chanteurs (*zammerum*) : leur art était peut-être une récitation mélodieuse, qui n’est pas du chant.

8 [A.27]

Itûr-Asdû au roi (Zimrî-Lîm). Hitte, le musicien est un bon réciteur-*muštawûm*. Il avait été auparavant au service d’Asqur-Addu et maintenant chez Ibâl-Addu, mais il convient au service de Zimrî-Lîm.

*a-na be-lî-ia*  
 2 *qí-bí-ma*  
*um-ma i-túr-ás-du*  
 4 *îr-ka-a-ma*  
*l<sup>h</sup>i-it-te dumu-nar*  
 6 *ša it-ti às-qúr-<sup>d</sup>IM*  
*iz-zi-zu dumu áš-la-ka-yu<sup>ki</sup>*  
 T.8 *ù i-na-an-na it-ti i-ba-al-<sup>d</sup>IM*  
*iz-za-{AZ}-az*  
 10 *lú šu-ú ma-di-iš*  
 R. *mu-uš-ta-wu*  
 12 *ma-ha-ar be-lî-ia*  
*a-na ú-zu-zi-im*  
 14 *i-re-du be-lî hi-is<sub>x</sub>(UŠ) [k]u-nu-ki-šu*  
*a-na i-ba-al-<sup>d</sup>IM li-ša-bi-lam-ma*  
 16 *lú ša-a-tu li-it-ru-ú*  
*ù be-lî li-iš<sub>x</sub>(UŠ)-ta-wi*

<sup>1-4</sup> Dis à mon seigneur : ainsi (parle) Itûr-Asdû, ton serviteur.

<sup>5-7</sup> Hitte, (fils de) musicien, qui se tenait au service d’Asqur-Addu, est natif d’Ašlakka. <sup>8-9</sup> À présent, il se tient au service d’Ibâl-Addu.

<sup>10-11</sup> Cet homme est un grand réciteur. <sup>12-14</sup> Il convient au service de mon seigneur. <sup>14-15</sup> Mon seigneur doit envoyer un ordre (scellé de) son sceau à Ibâl-Addu afin <sup>16</sup> qu’on amène cet homme. <sup>17</sup> Qu’il récite (pour) mon seigneur.

5) Ce Hitte pourrait être identifié avec le musicien d’Ibâl-Addu d’Ašlakka Hiddu qui reçut quelques années auparavant un anneau en argent à Hušlâ (*ARM XXV 615, 30-vi-ZL 8 = ZL 7’*). Dans ce cas, son nom devrait être interprété commr Hitte.

La désignation *dumu nar* peut être traduite « fils de musicien » ; j’ai préféré garder le sens plus général « membre de la corporation des musiciens ».

14) Cf. *ARM X 95 (= LAPO 18 1225)* : 11’ *hi-is na<sub>4</sub>-kišib-ki-ša* (collation avec commentaire du passage par J.-M. Durand, *LAPO 18*, p. 438).

17) En l’absence de *ana, bēlî* pourrait être considéré comme un accusatif complément de *lištawî*. En ce cas, la traduction pourrait être : « qu’il récite (= fasse l’éloge de) mon seigneur ».

<sup>206</sup>Cf. les références à la liste-Lu (*inim-inim-du<sub>11</sub>-du<sub>11</sub> = muštamû*) et *STT 70* dans *AHW 685b* « der gut überlegt » et *CAD M/2 285a* « considerate, talkative ». Cf. également le participe III/2 « celui qui récite » dans *KAR 214* : iv 16 etc. (citations *CAD A/2 89b*).

<sup>207</sup>Voir pour cette hypothèse le n<sup>o</sup>8 [A.27] : 17.

Il est sûr que ce terme *muštawûm* renvoie à un corps de métier, grâce à plusieurs textes économiques qui énumèrent des dépenses en viande pour diverses ambassades, avant de poursuivre par d'autres catégories de personnes<sup>208</sup> :

- « — 2 (morceaux de viande) : les musiciens
- 1 : les réciteurs-*muštawûm*
- 2 : les artisans
- 1 : les Ešnunnéens
- 1 : le(s) *gerseqqûm* chevauteur(s) d'âne
- 1 : Haya-Sumû
- 1 : le(s) prêtre(s)-*šangûm* (...) »

On pourrait déduire de ce texte que le corps des « réciteurs » était plus restreint que celui des « musiciens » ou des « artisans », puisque les distributions de viande sont plus réduites. L'énumération successive de ces deux groupes sociaux, et leur proximité avec les *gerseqqûm* et les prêtres sont par ailleurs à souligner. Un autre texte de distribution de viande peut être cité en extrait<sup>209</sup> :

- « — 1 (morceau de viande) : les apprentis saltimbanques
- 1 : vizir [*de NP*]
- 1 : les notables des *gerseqqûm*
- 1 : les notables des échansons
- 1 : les scribes
- 4 : les musiciens
- 1 : les réciteurs-*mušta'ûm* (...) »

Un troisième texte commence également par l'énumération des attributions aux ambassades étrangères, avant de mentionner divers professionnels, dont des musiciens et les réciteurs<sup>210</sup> :

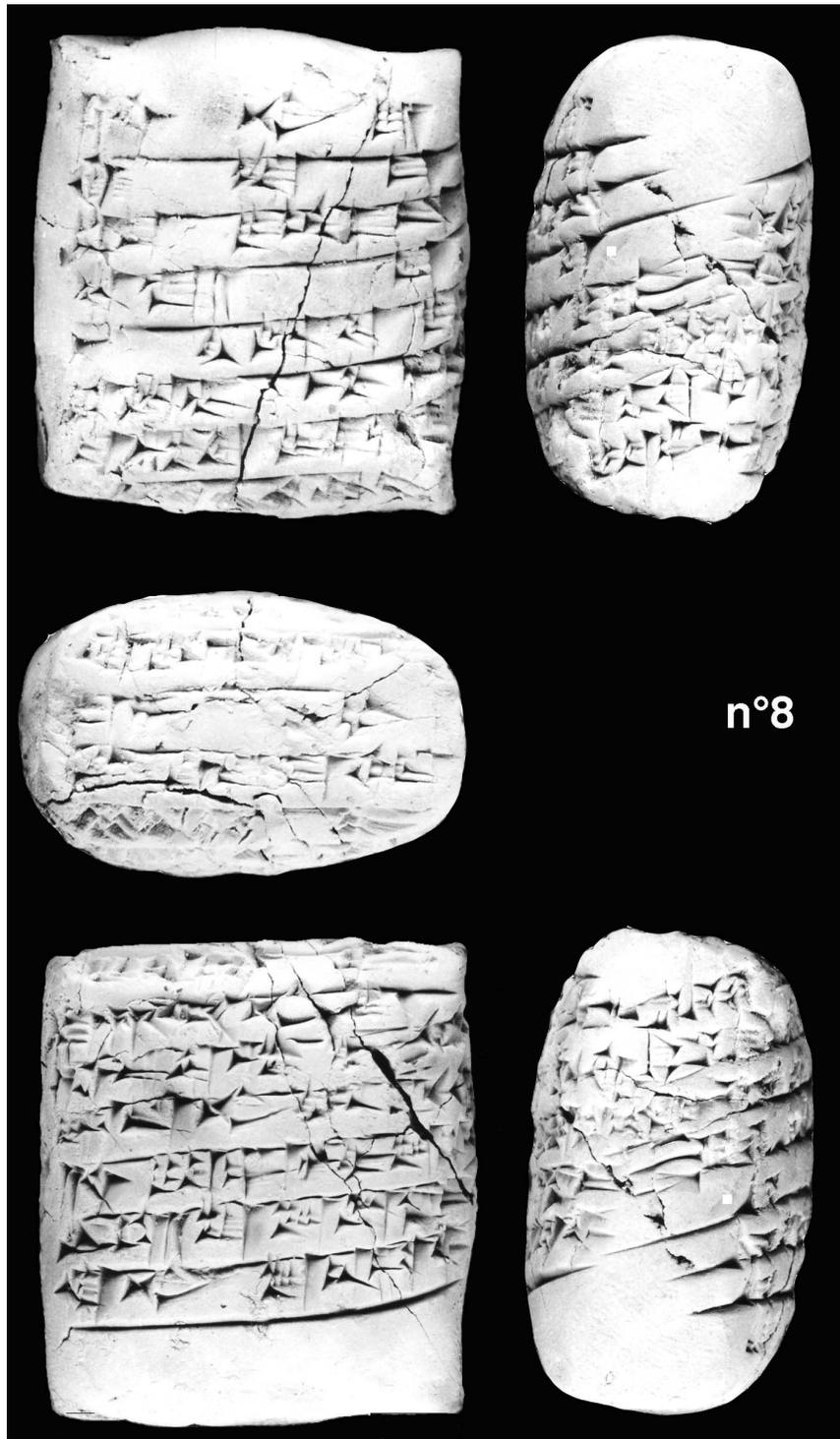
- « — 3 (morceaux de viande) : les notables (*wêdûtum*)
- 9 : les chefs des sections (militaires)
- 1 : les musiciens
- 1 : les Gutéens
- 1 : les musiciens-*aštalûm*
- 1 : les réciteurs-*muštawûm*
- 1 : les porteurs d'armes
- 2 : les coureurs et Lulléens
- 1 : Asqûdum
- 1 : le Sukkal<sup>211</sup>
- 1 : provisions pour Ešnunna
- 2 : les Qatnéens
- 1 : pour le palais
- 1 : Yassi-Dagan
- 1 : les artisans »

<sup>208</sup>ARM XII 747 (avec sa copie, *ibidem* p. 265. Collations marquées par \*, aimablement communiquées par A. Jacquet, « Relectures d'ARM XII », sous presse) : (10) 2 lú-nar-meš (11) 1 *mu-uš-ta-wu* (12) 2 dumu-meš *um-me-ni* (13) 1 èš-nun-na-yu (14) 1 gîr-sig<sub>5</sub>-ga [rá\*-gab\*/anše\* (15) 1 *ha-ià-su-mu-ú* (16) 1 lúš<sub>5</sub>-gu-ú (...).

<sup>209</sup>ARM XXIII 243 : (18) 1 lú-tur *hu-up-pu-ú* (19) 1 lú-sukkal x x {x} (20) 1 lú<sub>4</sub>*we-du-ut* gîr-sig<sub>5</sub>-ga (21) 1 lú<sub>4</sub>*we-du-ut* ša-qí-i (22) 1 dumu-meš é *tup-pí* (23) 4 dumu-meš nar (24) 1 lú<sub>4</sub>*mu-uš-ta-ú* (...)

<sup>210</sup>Inéd. M.10640 : (12) 3 *we-du-tum* (13) 9 gal-ku<sub>5</sub> (14) 1 dumu-meš nar (15) 1 *qú-tu-ú* (16) 1 *áš-ta-lu-ú* (17) 1 *mu-uš-ta-wu-ú* (18) 1 *šu-ut* giš-tukul (19) 2 *la-si-mu* à *lu-ul-lu-ú* (20) 1 *às-qú-dum* (21) 1 lú-sukkal (22) 1 si-lá èš-nun-na (23) 1 *qa-tà-na-yu* (24) 1 *a-na é-kál-lim* (25) 1 *ia-ás-si<sup>d</sup>da-gan* (26) 1 dumu-meš *um-mé-ni*.

<sup>211</sup>Je suppose qu'il s'agit d'envoyés du Sukkal d'Elam. Mais voir ci-dessus n. 209 pour ARM XXIII 243 : 19 où lú-sukkal renvoie certainement à un vizir (car ce même texte l. 17 mentionne le vizir de Zimriya).





## 1.3. MUSIQUE ET RELIGION

Le recours à la musique est une des caractéristiques du culte en Mésopotamie comme ailleurs. Malgré ce fait, il ne sera pas possible de dépeindre dans le présent ouvrage un tableau complet de la place que la musique tenait dans la vie religieuse à l'époque amorrite, et particulièrement à Mari, car les lettres des musiciens n'en parlent quasiment pas.

Mais, même si les archives de Mari sont généralement centrées sur le palais, elles peuvent nous fournir de précieuses informations sur la religion en général et sur la musique culturelle en particulier. Pour le rôle des musiciens dans le culte, nous disposons notamment de trois tablettes de rituels qui décrivent entre autres la participation de musiciens à diverses cérémonies, et les chants qui devaient être entonnés (§ 1.3.1.1). Par ailleurs, nous possédons quelques renseignements sur les chanteurs du culte, ou liturges-*kalûm* dont je rendrai le titre selon l'usage par « lamentateur » (§ 1.3.2). Dans la dernière partie de cette section (§ 1.3.3), on regardera le phénomène des musiciens voués au culte. Ce phénomène est attesté dans nos textes uniquement pour le royaume de Karkemiš, mais doit avoir correspondu à une habitude bien répandue.

### 1.3.1. MUSIQUE ET CULTE

Les renseignements les plus directs sur l'utilisation de la musique dans le culte proviennent des rituels.

#### 1.3.1.1. Les rituels de la « fête d'Eštar »

L'habitude de fixer par écrit les « scénarios », c'est-à-dire les « rituels » des grandes fêtes religieuses, est bien attestée au I<sup>er</sup> millénaire av. J.-C. mais rare, voir exceptionnelle au II<sup>e</sup>. De ce seul fait, les rituels de Mari<sup>212</sup> pourraient prendre leur importance. Mais, en dehors de cela, ils permettent de voir les acteurs, et les actions lors d'une fête religieuse et sont de ce fait une source d'un très grand intérêt. Des indications très précieuses, mais il faut bien l'avouer d'interprétation fort délicate, figurent dans le célèbre « rituel d'Eštar<sup>213</sup> » ; on en a déjà tiré parti ci-dessus à l'occasion. Rappelons que ce texte est sans doute d'origine étrangère à Mari<sup>214</sup>, mais qu'il est sûr qu'il a été exécuté dans la capitale du Moyen-Euphrate à l'époque de Yasmah-Addu<sup>215</sup>.

#### **FM III 2**

Ce rituel a été édité une première fois (transcription, traduction, copie) par G. Dossin, « Un rituel du culte d'Ištar provenant Mari », *RA* 35, 1938, p. 1-13 = *Recueil Georges Dossin*, p. 202-214 et ensuite par J.-M. Durand & M. Guichard, « Les rituels de Mari (textes n°2 à n°5) », dans *FM III*, 1997, p. 19-78 (commentaire du rituel beaucoup plus élaboré, transcription et traduction dus à J.-M. Durand, une nouvelle copie et des collations dus à M. Guichard et des photos).

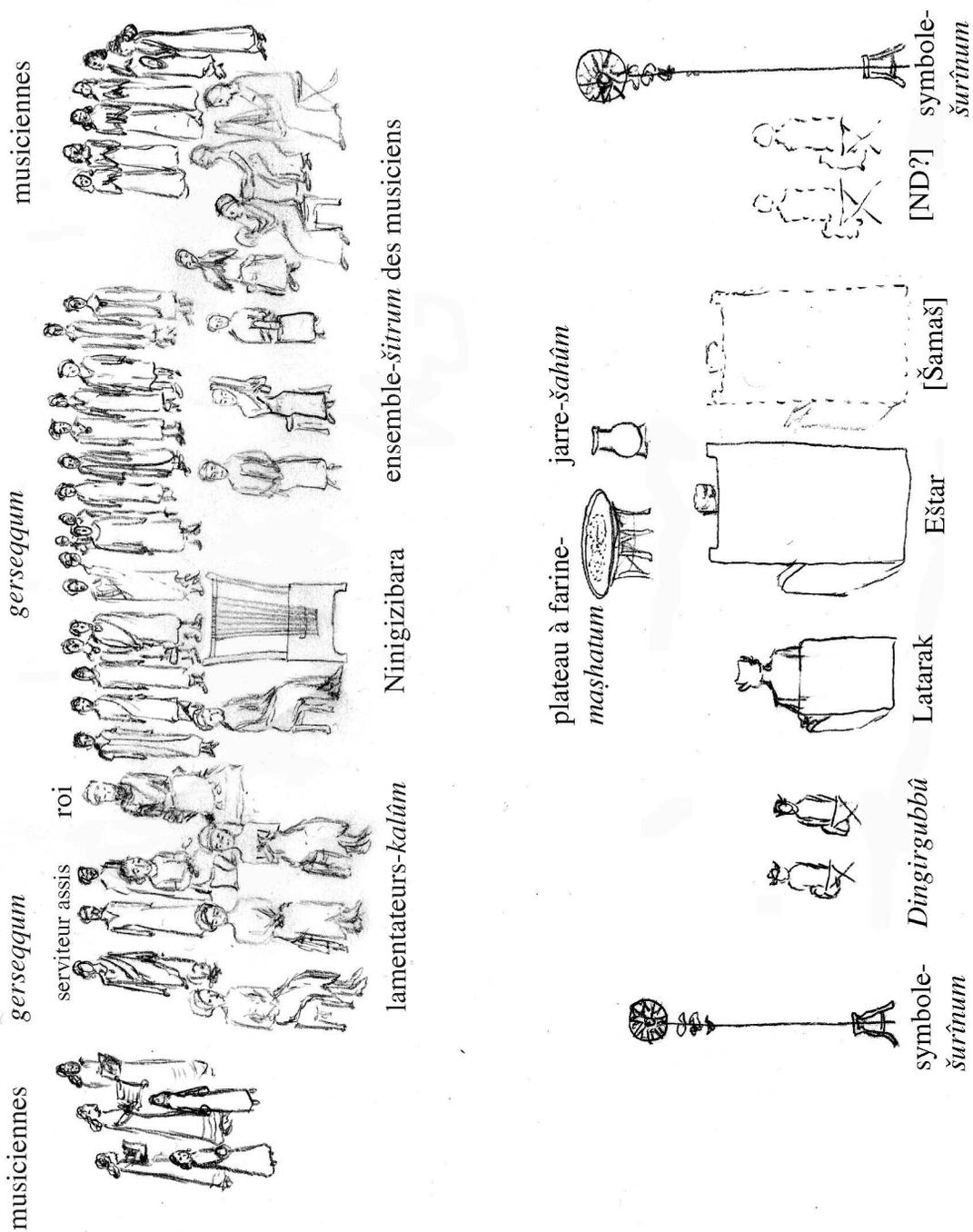
---

<sup>212</sup>J.-M. Durand & M. Guichard, « Les rituels de Mari (textes n°2 à n°5) », dans *FM III*, 1997, p. 19-78.

<sup>213</sup>*FM III* 2 doit être complété par *FM III* 3, qui en livre vraisemblablement la suite.

<sup>214</sup>D. Fleming, « Recent Work on Mari », *RA* 93, 1999, p. 157-174, spécialement p. 161.

<sup>215</sup>Voir le commentaire par D. Charpin de *ARM XXVII/1* 285.



Essai de représentation correspondant à FM III 2 col. i 8-ii 7  
(les artisans et leurs outils ne sont pas représentés)

Le texte reste difficile et la compréhension des passages doit beaucoup aux restaurations. Au vu de son importance pour l'action des musiciens, j'ai voulu remettre ici à la disposition des lecteurs le texte entier en y insérant des notes avec renvois aux commentaires dispersés dans l'article de *FM* III et d'autres ouvrages. Je n'ai pas recollationné les documents et cela ne me paraît pas vraiment urgent vu le bon établissement du texte.

*La nuit : début de la fête d'Eštar*

(Cassure<sup>216</sup>)

i [o o o sig<sub>5</sub><sup>2</sup>-g]a iš-ša-<sup>1</sup>ap-pa<sup>1</sup>-ak  
2' [ma-ia-lam] i-na é eš<sub>4</sub>-tár-ma i-ša-ka-an  
[šum-ma bi-b]i-il li-ib-bi lugal  
4' [i-na ma-i]a-al eš<sub>4</sub>-tár it-te-el

i 1' [de l'huile (parfumée) de bonne  
quali]té sera répandue. 2' Il placera [le  
lit] dans le temple-même d'Eštar. 3'  
-4' [Si c'est le dé]sir du roi, il couchera  
[sur le l]it d'Eštar.

*Le matin : installation des participants et divinités*

[i-na k]a-ša-ti-šu e-li ša k[a-i]a-an-ltim  
6' <sup>1</sup>ú-l-ša-ah-ra-pu-ma ni-gub eš<sub>4</sub>-tár iš-ša-ka-lan  
é eš<sub>4</sub>-tár uš-ta-na-sà-qú-ma  
8' <sup>d</sup>nin-gi-zi-ip-pa-<sup>{RA}</sup>-ra  
i-na me-eh-re-et eš<sub>4</sub>-tár uš-za-zu-ma  
10' ka-l[u-ú i-na š]u-me-el <sup>d</sup>nin-gi-zi-ip-lpa-ra  
[uš-ša-bu] <sup>1</sup>ù-l šī-it-ru  
12' [ša dumu-meš nar i-na i]-mi-ti  
[<sup>d</sup>nin-gi-zi-ip-pa-ra uš-š]a-bu  
14' [wa-ar-ki <sup>d</sup>nin-gi-zi-ip-pa-r]a?  
[munus-nar-meš i-mi-i]t-<sup>1</sup>tam<sup>1</sup>  
16' [ù š]u-me-lam iz-za-az-za  
lú-lungi lú-nagar lú-asgab lú-túg-du<sub>8</sub> lú-túg {NU}  
18' dumu-meš um-me-ni e-nu-ti-šu-nu ú-ka-an-nu  
dumu-meš šu-i i-na i-di dumu-meš um-me-ni iz-za-  
zu-ma na-ag-la-lbi <ú-ka-an-nu>  
20' iš-tu an-nu-<sup>1</sup>um<sup>1</sup> ku-un-nu  
giš-banšur<sub>x</sub> ma-aš-ha-tim i-na me-eh-r[e-le]t  
22' eš<sub>4</sub>-tár ú-ka-an-nu-<sup>1</sup>ma<sup>1</sup>  
ma-aš-ha-tum ù sà-ás-q[ú-um]  
24' ša i-na me-e ra-ás-nu  
i-na giš-banšur<sub>x</sub> ma-aš-ha-tim  
26' is-sà-ar-ra-aq  
ša-hu<sup>o</sup> ša zabar me-e ú-ma-lu-[/ma]  
28' i-na qa-qa-ri iš-ša-k[a-an]

5'-6' [Au] matin, on (se) réveillera plus  
tôt que de coutume et le repas d'Eštar  
sera instauré. 7'-9' On préparera le  
temple d'Eštar et installera (la divine  
lyre) Ninigizibara en face d'Eštar. 10'-  
11' Les lamentateurs (*kalûm*) [s'assièrent  
à g]auche de (la divine lyre)  
Ninigizibara 11'-13' et les ensembles [de  
musiciens s'as]sièrent [à dr]oite [de (la  
divine lyre) Ninigizibara]. 14' [Derrière  
Ninigizibar]a 15'-16' [les musiciennes]  
se tiendront debout [à dr]oite [et à  
gau]che. 17' Les brasseurs, charpentiers,  
corroyeurs, tapissiers et tisserands, 18'  
artisans, disposeront leurs outils de  
travail. 19' Les barbiers se tiendront  
debout aux côtés des artisans : <ils  
disposeront> les rasoirs.  
20' Une fois que cela est disposé, 21'-22'  
on installera en face d'Eštar un plateau à  
farine-*mašhatum*. 23'-26' De la farine-  
*mašhatum* et du *sasqum* humectés d'eau  
seront répandus sur le plateau à farine-  
*mašhatum*. 27'-28' Une jarre-*šâhum* en  
bronze : on (l') emplira d'eau [et elle]  
sera dépo[sée] sur le sol.

(Cassure, cf. n. 216)

(Dans la cassure mention de  
divinités qui se tiennent à la  
droite d'Eštar)

<sup>216</sup>J.-M. Durand note que la cassure au début des col. i et ii correspond à 6 lignes. G. Dossin, dans *l'editio princeps*, avait estimé une cassure moins importante, de deux ou trois lignes. Manifestement G. Dossin n'a comptabilisé que le texte minimal, correspondant aux restes matériels de la tablette tandis que J.-M. Durand suppose une cassure qui dépasse de loin le cadre conservé. Il me paraît probable (sans avoir vu la tablette) que le texte manquant se situe entre ces deux estimations.

1. Le monde de la musique à Mari

ii *a-na šu-me-lim* <sup>1</sup>ša<sup>1</sup> [eš<sub>4</sub>-tár]  
 2' *ḏla-ta-ra-ak*  
 ù dingir-meš dingir-gu-ub-bu-ú uš-ša-bu  
 4' *šu-ri-ni*<sup>o</sup> ša *i-la-tim*  
*iš-tu é-šu-nu in*<sup>o</sup> *na-aš-šu-nim-ma*  
 6' *i-na é eš<sub>4</sub>-tár i-mi-tam* ù *šu-me-lam* {IŠ ŠA}  
*iš-ša-ak-ka-nu*

ii 1'-3' Lатарак et les « Divinités-debout » s'assièrent à gauche d'[Eštar]. 4'-7' Les symboles des déesses seront apportés depuis leur(s) chapelle(s) et ils seront installés à droite et à gauche dans le temple d'Eštar.

*Le roi et sa suite*

8' *iš-tu an-nu-um ku-un-nu lugal lu-lu-um-tam/*  
*il-ta-ba-aš*  
*wa-ar-ki ka-le-e*  
 10' *i-na giš-gu-za má-lah<sub>5</sub> uš-ša-ab*  
*iš-te-en i-na wa-ar-di lugal*  
 12' *ša e-li lugal ṭà-bu*  
*i-na giš-l-gu-za ša<sup>1</sup>-p[í-i]l-tim*  
 14' <sup>1</sup>a<sup>1</sup>-[n]a *i-di lugal uš-ša-[ab]*  
*i-na re-eš lugal {x} ma-am-m[a-a]n*  
 16' *ú-ul iz-za-az*  
*gìr-sig<sub>5</sub>-ga-meš i-mi-tam*  
 18' *ù šu-me-lam-ma iz-za-az-zu*

8'-10' Une fois que cela est disposé, le roi, s'étant revêtu de l'habit-lullumtum, s'assiéra sur la chaise de nautonnier derrière les lamentateurs. 11'-14' Un des serviteurs du roi, celui que le roi voudra, s'assiéra sur un siège bas à côté du roi. 15'-16' Nul ne se tiendra debout en face du roi. 17'-18' Les domestiques-gerseqqûm se tiendront debout à droite et à gauche.

*Chant de l'« Uru amairabi » et la course*

*ka-lu-ú ú-ru-am-ma-da-ru-bi*  
 20' *[r]e-eš wa-ar-hi i-z[a-a]m-mu-r[u]*  
*šum-ma i-na re-eš wa-ar-[hi-im]*  
 22' *m[u]-uh-hu-um iš-ta-qa-a[l]*  
*a-n[a] ma-he-e-i[m] ú-ul i-[re-du]*  
 24' *iš-tu mà-e ú-re-m[én še-ra-am]*  
*ik-ta-áš-du dumu<sup>21</sup>-meš na[r-meš a-na li-is-mi-im]*  
 26' *ú-wa-aš-ša-ru-ma im-[ma-ah-hi-ma]*  
*mà-e ú-re-m[én i-za-am-mu-ru]*

19'-20' Les lamentateurs chanteront le « Uru amadarubi » du tournant du mois. 21'-23' Si, au tournant du mois, l'extatique est en état d'équilibre, il ne [convient] pas à vaticiner. 24'-26' Lorsque l'on aura atteint [le chant] « Ma'e urremen », on laissera partir les musi[ciens pour la course] et il v[atinerera]. 27' [On chantera] le « Ma'e urremen » .

(Cassure d'environ 9 lignes, dont deux sur la face, trois sur la tranche et quatre sur le revers.)

R.iii x-[...]  
 6 *a-n[a li]-is-m[i ma-ha-ri-im]*  
*ka-lu-ú uš(ŠE.RI)-š[ú-ma (o o)]*  
 8 *i-gi-it-te-en-di-ba-n[a<sup>2</sup>]/n[u<sup>2</sup>]*  
*i-za-am-mu-ru*  
 10 *iš-tu li-is-mu a-na* <sup>1</sup>é<sup>1</sup> *il-[tim]*  
*i-te-er-ba-am*  
 12 AN-nu-wa-še še-ra-am ša ma-h[a-ri-im]  
*i-za-am-mu-ru*

iii 6-7 Les lamentateurs sortiront pour [accueillir] la course et 8-9 ils chanteront (le chant) « Igittendibana ». 10-13 Lorsque la course aura pénétré dans le temple de la déesse, ils chanteront le chant d'ac[cueil] « An nuwaše ».

Chant du « AN nuwaše », le repas et ses distractions

14 re-eš AN-nu-wa-še za-ma-r[i-im]  
lugal i-te-eb-bi-ma iz-za-a[z]  
16 iš-te-en i-na ka-le-e iz-za-az-ma  
[i]-na ha-al-ha-la-tim  
18 er-se-[m]a-kam a-na<sup>d</sup>en-líl i-za-mu-ur  
  
re-eš i[l-t]im ᵀa<sup>1</sup>-ki-lum uš-ša-am-ma  
20 i-ka-al w[a-ar-ki] ᵀa<sup>1</sup>-ki-lim  
mu-ba-ab-bi-lum ú-ba-a[b]-ba-al  
22 wa-ar-ki mu-ba-ab-bi-lim  
ša hu-mu-ši-im i-ᵀe<sub>4</sub>-hu-ú  
24 wa-ar-ki ša hu-mu-ši-im  
hu-up-pu-ú i[t-t]a-na-ab-la-ka-tu  
26 wa-ar-ki hu-up-pí-i  
ga<sup>1</sup>(TA<sup>o</sup>)-pí-ša-tum i-ka-ap-AP<sup>o</sup>-ša  
28 iš-tu AN nu-a<sup>o</sup>-še še-ra-am  
uš-ta-al-li-mu  
30 lugal uš-ša-ab

14-15 Au début du chant « An nuwaše », le roi se lèvera et restera debout. 16-18 L'un des lamentateurs se tenant debout, chantera la lamentation (eršemma) pour Enlil accompagné d'un tambour-halhallatum. 19-20 Un « mangeur » s'assiéra devant la déesse et mangera. 20-21 Après le « mangeur », le « porteur »-mubabbilum fera l'activité-bubbulum ; 22-23 après le « porteur »-mubabbilum les lutteurs s'affronteront ; 24-25 après les lutteurs, les saltimbanques-huppûm feront des cabrioles ; 26-27 après les saltimbanques, les travesties-kâpištum<sup>1</sup> se travestiront. 28-30 Une fois qu'on aura terminé le chant « An nuwaše », le roi s'assiéra.

Chant du « Gini gini », purification de l'assemblée par un luhšûm

gi-ni gi-ni še-ra-am  
32 i-na ka-ša-di-im  
6 munus<sup>6</sup>ki-sa-a[l-lu-h]a-tum  
(Cassure d'au moins deux lignes.)  
iv še-ra-am i-na ka-ša-di-[im]  
2 lu-uh-šu-ú i-na ba-an-du-ud-d[i-im]  
me-e iš-tu é il-tim ú-u[b-ba-al]  
4 a-na me-eh-re-et il-ti<sup>o</sup> iz-za-[az-m]a  
3-šu me-e a-na pa-an il-tim i-na-[a]d-di  
6 a-na me-eh-re-et<sup>d</sup>utu iz-za-a[z-m]a  
3-šu me-e a-na pa-an<sup>d</sup>utu [i-n]a-ad-di  
8 a-na i-mi-tim 3-šu ù a-na šu-me-lim /3-šu  
a-[n]a pa-an ši-it-ri 3-šu  
10 me-e i-na-ad-di  
a-na še-er lugal i-[f]e<sub>4</sub>-eh-he-e-ma  
12 me-e a-na qa-at lugal i-na-ad-di-in  
qa-qa-ar il-li-[k]u ú-ul i-ta-ar-lma  
14 [ú]-ul i-la-a[k] ᵀa-na i<sup>1</sup>-di š[a]-ni-ᵀim-ma<sup>1</sup>  
ᵀi-ᵀ[la-a]k o o o o]-tam  
  
16 ᵀlú<sup>??</sup> x pa<sup>2</sup>-ši<sup>2</sup>-šu<sup>??</sup> [o o o o o]  
i-sà-ar-ra-aq

31-33 Arrivé au chant « Gini gini », six chambrières [...]

iv 1-3 Arrivé au chant [« Gini gini »(?)], le luhšûm apportera depuis le temple de la déesse de l'eau avec un seau. 4-5 Il se tiendra debout en face de la déesse. 5 Par trois fois, il versera de l'eau devant la déesse. 6-7 Il se tiendra debout en face de Šamaš [et] par trois fois il versera de l'eau devant Šamaš. 8-10 Il versera de l'eau trois fois à droite et trois fois à gauche, devant l'orchestre trois fois. 11-12 Il s'approchera en direction du roi et donnera de l'eau pour la main du roi. 13-14 À l'endroit d'où il est venu, il ne retournera pas et n'y ira pas. 14-15 Il ira d'un autre côté.

15-17 ... [...] il aspergera.

Chant du « Mugim mugim », libations par le grand-prêtre et les prêtres-pašišum

<p>18 mu-gi-im mu-gi-im še-ra-am š[a] pa-an ki-lim i-na ka-[š]a-d[i-i]m</p> <p>20 ša-g[u]-ú ù dumu-meš pa-ši-ši-i[m] i-ṭe<sub>4</sub>-eh-hu-ma ša-gu-ú-um</p> <p>22 ù iš-te-en i-na dumu-meš pa-ši-ši-i[m] ṛme<sup>1</sup>-e ša š[a-h]i-i-m ù iš-te-et na-di</p> <p>24 [ša]-gu-u[m]e-e ša ša-hi-im [i]-na pa-an il-tim i-n[a]-aq-qí</p> <p>26 [iš]-te-en dumu pa-ši-ši a-na pa-an [ši-i]t-ri-im i-na-aq-qí</p> <p>28 [iš-te-e]n a-na i-mi-tim i-na-aq-qí [iš-te-en] ṛa<sup>1</sup>-na šu-me-lim i-na-aq-qí</p> <p>30 [iš-tu ka-]u-ú za-ma-ra-am uš-ta-lal-li-mu [ù dumu-m]eš pa-ši-ši-im</p> <p>32 [o o o o r]i-im [o o o o]ru-ma i-na-aq-lqú-ú (Cassure d'environ deux lignes et de la tranche.) (Col. i de la tranche latérale disparue.)</p> <p>T.L.ii i-na na-ša-ap-pí i-ša-ka-nu me-e i-na dug 2 ù 4 me-e[h-s]u-ú uk-ta-nu-ma a-na e-re-eš-ti mu-uh-he-e ú-ka-al-lu</p>	<p>18-21 Arrivé au chant « Mugim mugim », qui est celui où l'on aborde le final, le grand prêtre-šangûm et les prêtres-pašišum s'approcheront. <sup>21-23</sup> Le grand-prêtre et l'un des prêtres-pašišum &lt;...&gt; l'eau du vase-šâhum et d'une des outres. <sup>24-25</sup> Le grand-prêtre-šangûm fera la libation devant la déesse avec l'eau du vase-šâhum. <sup>26-27</sup> L'un des prêtres-pašišum fera la libation devant l'orchestre. <sup>28</sup> [U]n fera une libation à droite, <sup>29</sup> [un] fera une libation à gauche. <sup>30</sup> [Une fois que les lamen]tateurs auront fini de chanter, <sup>31</sup> [...] les prêtres-pašišum <sup>32</sup> [...] <sup>33</sup> ils [...] et feront une libation.</p> <p>T.L.ii l' on posera sur le plat. <sup>2'-3'</sup> L'eau dans une cruche – quatre vases-mehsû seront installés – on tiendra prêt pour le besoin des extatiques.</p>
--	---

**Commentaire :** Pour le lieu où se déroulait le rituel, cf. J.-M. Durand, *FM* III, p. 46 n. 161.

**i 7')** uš-ta-na-za-ku-ma avait été compris par G. Dossin comme « on purifiera à plusieurs reprises » et analysé comme dérivé de zakûm. J.-M. Durand transcrit le verbe de la même façon et traduit « le ménage sera fait à fond ». Or un verbe zakûm devrait se présenter sous la forme uštanazkû. Pour cette raison, les dictionnaires supposent ici la racine nasâqum III/2 « in Ordnung halten » (*AHW* 753) et « to put in order, to make ready, to prepare » (*CAD* N/2 22-23 ; ce dernier ajoute qu'il est impossible de distinguer entre une racine NSQ et NSK pour šutassuQ/Kum).

**i 8')** La divinité Ninigizibara, dont le nom a été prononcé Ningizippara selon le présent texte, a été commentée par J.-M. Durand, *FM* III, p. 47 qui l'attribuait à titre d'hypothèse au cercle de Dagan de Tuttul (voir aussi les références rassemblées dans *NABU* 1987/14).

Plus récemment, W. Heimpel a commenté cette divinité et son rôle dans le présent rituel dans *RIA* 9, p. 382b-384. Il explique que Ninigizibara était une divinité-harpe, servante d'Eštar. Pour son nom, cf. G. Selz, « 'The Holy Drum, the Spear, and the Harp'. Towards an Understanding of the Problems of Deification in Third Millennium Mesopotamia », dans *Sumerian Gods and their Representations*, *CM* 7, Groningue, 1997, p. 167-213, spécialement p. 178 et 202 n. 221. Voir également A. Cavigneaux, « Sur le balag Uruamma'irabi et le Rituel de Mari », *NABU* 1998/43, avec bibliographie et W. Sallaberger, *Der kultische Kalender der Ur III-Zeit*, *UAVA* 7, Berlin/New York, 1993, p. 88 n. 374. Ninigizibara peut être transcrit comme gu<sub>4</sub>-balag, et pourrait de ce fait ne pas être une harpe mais une lyre ornée d'une tête de bœuf (W. Heimpel *apud* A. Cavigneaux, *NABU* 1998/43). Cela pourrait être prouvé, si dans la lettre n°44 [M.8181] : 8 on parlait en effet d'une lyre-parahšitum Nin[igizibara] comme je le propose à titre d'hypothèse. Malheureusement, ce passage de la lettre est cassé.

Dans *RIA* 9, p. 383a W. Heimpel propose de comprendre que c'était l'instrument sur lequel le lamentateur devait accompagner la performance de la composition-balag « Uru amairabi ». Le fait que cet instrument divinisé est installé au milieu des musiciens, ayant à sa droite les lamentateurs-kalûm et à sa gauche les membres de l'ensemble-šitrum doit être souligné – de même que le fait qu'un autre chant en honneur d'Enlil, le « An nuwaše » fut explicitement accompagné d'un tambour et manifestement pas de la lyre-Ninigizibara, servante d'Eštar (cf. ci-dessous, comm. à iii 11, 14).

**i 10'-13', 15'-16')** Je comprends que l'installation ll. 10'-13' se faisait en regardant Ninigizibara ; les lamentateurs se trouvaient donc en face d'Eštar à gauche, mais ils étaient à la droite de la lyre-Ninigizibara. Par ailleurs j'ai restitué le verbe wašâbum et non izzuzum, à cause de la l. ii 15'-16'.

**i 12'-13')** J.-M. Durand propose une autre restauration : (12') [...i-na i]-mi-ti (13') [ù šu-me-lim uš-š]a-bu. J'interprète ina imitti comme un état construit.

### 1.3. Musique et religion (textes n<sup>os</sup>9-10)

i 17'-18') Pour cette énumération d'artisans, voir le comm. de J.-M. Durand, *FM* III, p. 48 d.

i 23'-26') Voir J.-M. Durand, *FM* III, p. 49 e.

i 27') Pour la jarre *šāhum*, cf. désormais M. Guichard, *ARM* XXXI, p. 301-302. Cf. également ci-dessous iv 24.

ii cassure) Je suppose qu'ici se trouvait l'énumération des divinités se tenant à la droite d'Eštar. Puisque Šamaš est mentionné plus tard, iv 6, je suppose que ce dieu se tenait à la droite d'Eštar.

ii 2') Pour Latarak et les *dingirgubbû* dans notre présent passage, cf. J.-M. Durand, *FM* III, p. 48. Plus généralement, et pour les liens de Latarak alias Lulal avec Inanna/Eštar et Dumuzi, cf. W. G. Lambert, « Lulal/Lātarāk », *RIA* 7, p. 163-164 et ses ajouts dans *NABU* 1995/105. Les *dingirgubbû* « divinités debout » étaient des divinités gardiennes de porte, cf. D. Charpin, *Le Clergé d'Ur*, p. 285 avec renvois bibliographiques ; cf. pour une mention des prêtres des *dingirgubbû*, F.N.H. al-Rawi et A. George, *Iraq* 56, 1994, p. 137 : 8.

ii 4'-5') Le rédacteur du texte a eu un problème de syntaxe qu'il faut corriger.

ii 8') Pour l'habit *lulluntum* cf. D. Charpin, *ARM* XXVI/2, p. 17 à propos de la lettre *ARM* XXVI/2 285 et J.-M. Durand, *FM* III, p. 27-28.

ii 10') Ce « siège du nautonnier » est également attesté dans la documentation administrative de Mari. Le texte *ARM* XXI 298 : 8, 23 mentionne notamment qu'il est fabriqué en bois et en cuir-*šununtum*.

A. Salonen, *Die Möbel des alten Mesopotamien* (index p. 295a) avait rassemblé les données lexicales. Ce siège pouvait être peint, cf. *ibidem* p. 259.

ii 13') *kussûm šapiltum* ce « siège bas » était vraisemblablement un petit tabouret, cf. A. Salonen, *Die Möbel des alten Mesopotamien*, p. 30.

ii 15') J.-M. Durand traduit autrement « Nul ne se tiendra debout à son service » ; voir son commentaire p. 48-49.

ii 19') Cf. pour le « *Uru amairabi* » K. Volk, *Die Balag-Komposition úru àm-ma-ir-ra-bi*, *FAOS* 18, Stuttgart, 1989, 282 p., 11 pl. et la bibliographie chez J.-M. Durand, *FM* III, p. 49-50. A. Cavigneaux, *NABU* 1998/43 a par la suite identifié les autres incipit de chants « *Gini gini* » (cf. ci-dessous comm. à iii 31), « *Mugim mugim* » (comm. ci-dessous à iv 18) et « *AN nuwaše* » (cf. ci-dessous comm. à iii 11 passim) comme faisant partie de l'ensemble des chants du « *Uru amairabi* ». De ce fait, il suppose que l'ensemble du rituel d'Eštar tournait autour de cette composition.

ii 21'-27') Le passage avait été traduit et commenté une première fois en 1988 par J.-M. Durand, *ARM* XXVI/1, p. 386-387. On retiendra les remarques sur l'activité du *muhhûm* l. 22, tandis que les ll. 24-27 ont vu une meilleure compréhension dans *FM* III 2. On notera que dans l'état actuel des sources il s'agit ici du seul texte qui évoque le lien entre musique et prophétie. Or, on sait à quel point la musique peut aider à provoquer une transe. Voir pour cette question A. Lemaire, « Les textes prophétiques de Mari dans leurs relations avec l'Ouest », *Amurru* 1, Paris, 1996, p. 427-438, spécialement p. 431.

ii 24', 27') Voir pour le *Ma'e urremen* le comm. de J.-M. Durand, *FM* III, p. 49 § f.

ii 25'-26') J.-M. Durand avait proposé la lecture « *ugula-meš n[ar<sup>2</sup>-meš]* » et traduit « les chefs d'équipe (laisseront aller) les musiciens ». Je propose de lire *dumu-meš na[r ...]*, parce que je ne sais pas qui pourraient être les « chefs d'équipe ».

Le problème de ma proposition est de savoir qui est le sujet du verbe *wuššurum*, et où se trouve l'objet : la préposition faite ici essaie de clarifier l'action mais reste très hypothétique. Pour la course, cf. la note suivante.

iii 6, 10) La course-*lismum*<sup>217</sup> fait partie de nombreux rituels et se trouve également mentionnée dans d'autres textes en relation avec Eštar, cf. B. Groneberg, *CM* 8, p. 24 i 55. J'ai proposé de faire débiter l'instruction rituelle de cet événement sportif à la l. ii 26' mais éventuellement elle ne commençait que dans la cassure entre les col. ii et iii.

Qui étaient les coureurs? Étaient-ce des musiciens comme je l'ai supposé dans ma traduction ci-dessus? Cela n'est pas sûr.

Pour les activités sportives comme partie du culte, cf. J. M. Sasson, « The Worship of the Golden Calf », *Mél. Gordon*, *AOAT* 22, 1973, p. 151-159, spécialement p. 154-157 et A. Kilmer, « An Oration of Babylon », *AoF* 18, 1992, p. 9-22, spécialement p. 13-16. Le lien entre la musique et une manifestation athlétique ou sportive est particulièrement bien mise en valeur dans des œuvres d'art, notamment du troisième millénaire. Je ne citerai *ex. gr.* que le vase en stéatite provenant d'Adab, actuellement à l'Oriental Institute de Chicago (cf. bibl. dans W. Orthmann, *Der Alte Orient, Propyläen der Kunstgeschichte*, 1975, fig. n<sup>o</sup>76c) montrant une course accompagnée de musique ou la stèle de Badra avec une scène de lutte scandée par un tambour et des claquoirs (J. Börker-Klähn, *BaF* 4 n<sup>o</sup>12 « Pfeilerstele »), scène qu'on retrouve également sur une plaque en argile paléobabylonienne provenant de Larsa et conservée au British Museum (S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 1984, n<sup>o</sup>60).

---

<sup>217</sup>On se référera simplement aux textes réunis dans le *CAD* L 208b. Le passage a également été commenté par J.-M. Durand, *FM* III, p. 50 et D. O. Edzard, *OBO* 160/4, p. 611.

**iii 8)** Ce chant *Igittendibana* n'est pas identifié, cf. J.-M. Durand, *FM* III, p. 50 g et J. Krecher, *Sumerische Kultlyrik*, Wiesbaden, 1966, p. 34 n. 93.

**iii 10-31)** Le passage a également été traduit et commenté par D. O. Edzard, *OBO* 160/4, p. 611-613.

**iii 12, 14, 18, 28)** La lamentation-*eršemma* (iii 18) dédiée à Enlil semble faire partie d'un chant plus complexe, le « AN nuwaše ». Ce chant n'est pas identifié avec un texte connu, mais cf. J. Krecher, *Sumerische Kultlyrik*, Wiesbaden, 1966, p. 34, qui propose à titre d'hypothèse d'identifier ce chant avec le titre mentionné sur le bord de *SK* 178 a-nu-ma-še a-nu-ma-[še], pour lequel il pense trouver une explication grâce à *SK* 64 i 1 sqq. [al-nú-a-šè al]-nú-a-šè ... « Vers celle qui est couchée, vers celle qui est couchée » ; voir également A. Cavigneaux, *NABU* 1998/43. D. O. Edzard, *OBO* 160/4, p. 611 a rendu le titre du chant de la même manière tandis que J.-M. Durand l'avait rendu par « Dingir nu'aše »

L'instruction du présent rituel permet de supposer que ce chant a été exécuté par un groupe de lamentateurs, mais qu'un soliste, s'accompagnant d'un tambour-*halhallatum*, avait un rôle plus éminent. Ce fait correspond à ce que J. Krecher, *Sumerische Kultlyrik*, p. 18-23 et 34 avait également observé pour d'autres compositions-balag plus récentes qui comprennent deux parties : une première, souvent complexe et longue, peut être désignée balag+ND ou ér (*takribtum*), la deuxième est désignée ér-šëm/šem<sub>4</sub>-ma (*eršemakkum*). Pour la première partie on aurait utilisé la harpe-balag, pour la deuxième un tambour. Voir de même le comm. de M. Cohen, cité *apud* J.-M. Durand, *FM* III, p. 50.

Par ailleurs, pour ce passage, voir également D. O. Edzard, *OBO* 160/4, p. 613. Il comprend que l'*eršemma* (mot à mot « lamentation au tambour ») est une sorte de « roulement du tambour » et non un chant accompagné de cet instrument. Quoi qu'il en soit, c'est uniquement pour ce « morceau » *eršemma* l. 18 qu'on mentionne explicitement quel instrument doit être utilisé.

**iii 17)** Pour le *halhallatum*, cf. la bibliographie réunie par A. Kilmer, « Pauke und Trommel », *RIA* 10, p. 367-371.

**iii 19-27)** Ce passage est structuré de manière stéréotypée et énumère cinq groupes de personnes selon le schéma « Après le(s) XX, le(s) YY fera/(feront) l'activité YY ». Les acteurs sont un *âkilum* (verbe *akâlum*), suivi d'un *mubabbilum* (verbe *bubbulum*), suivi des *ša humûšim* (verbe *tehûm*), suivis des *huppâm* (verbe *na-balkutum*), suivis des femmes-*gâbištum*? (verbe *kapâšum*?). Pour tous ces acteurs, il y a deux hypothèses plausibles : l'une consiste à les identifier tous avec des amuseurs qui égayent le repas (c'est l'avis des entrées du *CAD* ou de D. O. Edzard) ; l'autre, présentée par J.-M. Durand, voit dans la succession des cinq groupes de personnes deux ayant fonction d'amuseurs, deux autres de travailleurs et un représentant de la déesse. Une position intermédiaire a été adoptée par B. Groneberg (cf. ci-dessous comm. à iii 27) : seulement le premier des six groupes de personnes ne correspondrait pas à des amuseurs. Dans ma traduction je favorise également cette dernière vision. Voir les notes suivantes.

**iii 19-20)** Pour le « mangeur » *âkilum* cf. la bibl. *apud* D. O. Edzard, *OBO* 160/4, p. 612 n. 583. Il traduit par « Fresser » sans expliciter ce que cela pourrait signifier ; le *CAD* suppose à titre d'hypothèse un cracheur de feu ou un avaleur de sabre.

J.-M. Durand, *FM* III, p. 50-51 a proposé que le « mangeur » est celui qui mange le repas pour Eštar. Je suis son interprétation. On notera que c'est un homme qui prend le rôle d'Eštar.

**iii 20)** J.-M. Durand, *FM* III, p. 51 identifie le *mubabbilum* avec un « porte-plat » desservant le repas et non plus avec un « jongleur » comme dans *ARM* XXVII/2, p. 387. Ce corps de métier est attesté par deux autres textes de Mari qui le situent dans un contexte militaire et qui ont été commentés par P. Villard, « Parade militaire dans les jardins de Babylone », dans *FM* [I], Paris, 1992, p. 137-152, spécialement p. 147-148 pour le commentaire approfondi du terme. Ces *mubabbilum* de Mari remplissent un rôle particulier et festif lors de l'arrivée de troupes et P. Villard a de ce fait traduit *mubabbilum* par « porte-enseigne » et *bubbulum* par « parader ». Par ailleurs, il fait remarquer que d'autres textes pourraient montrer que la fonction d'un *mubabbilum* était culturelle ; cf. les indications bibliographiques *ibidem* p. 148 n. 35. Par ailleurs, selon *AbB* X 1 : 17-35, un lamentateur-*kalûm* peut avoir la charge *babbilûm*. C'est peut-être également à cette fonction culturelle que se réfèrent les équivalences sumériennes lú-dùg-lah<sub>4</sub>-lah<sub>4</sub>-e (*CAD* M/2 157a). W. von Soden, *NABU* 1989/8 avait également relevé l'équivalent lú-še-dù-a = *mu*<sub>x</sub><sup>1</sup>-ba-ab-bi-lu dans un lexique d'Emar, p.ê. à lire lú-dùg<sup>1</sup>-dù-a.

Le texte n°114 de F. Ismail, *Altbabylonische Wirtschaftsurkunden aus Tell Leilan*, Dissertation, Tübingen, 1991, mentionne (l. 1-3) l'attribution de deux anneaux en argent à des *mubabbilum* suivi de 3 anneaux à des femmes. Il semble encore une fois s'agir de membres de cette même profession.

**iii 23)** Pour le verbe, voir le comm. de J.-M. Durand, *FM* III, p. 58 n. a. Le lutteur « *ša humûšim* » a été commenté *ibid.* p. 51.

**iii 24-25)** Pour les saltimbanques-*huppâm*, cf. ci-dessous § 3.14.

**iii 27)** Ce passage pose un problème épigraphique, qui a été commenté dans *FM* III, p. 51-52. J.-M. Durand a proposé comme traduction : « les souillures seront enlevées (*tabišâtum ikkabbišâ*) », mais cela ne me paraît pas très probable. Je préfère la correction du passage en *gâpišâtum* et la compréhension qu'il s'agit des femmes faisant des numéros de travesties. Cet avis est également partagé de B. Groneberg et D. O. Edzard (avec renvois bibliographiques, *OBO* 160/4, p. 612 n. 585). Ce dernier fait remarquer que le roi est toujours debout :

le banquet divin et ses distractions ne sont donc pas terminés. Pour les travesties faisant partie des activités culturelles en faveur d'Eštar, cf. B. Groneberg, « Ein Ritual an Ištar », *MARI* 8, p. 291-303.

**iii 31)** A. Cavigneaux, *NABU* 1998/43 a proposé une identification de ce chant avec le gi<sub>4</sub>-in-e gi<sub>4</sub>-in-e (avec renvoi bibliographique).

**iv 2)** Pour le *luššûm*, une sorte d'employé du culte, qui n'est pas attesté par ailleurs à Mari, cf. *CAD* L, p. 239. Le seau-*banduddûm* a été commenté récemment par M. Guichard, *ARM* XXXI, p. 187-188.

**iv 3)** L'eau servant à la purification des personnes est apportée depuis le temple d'Eštar. On peut supposer que cette eau y avait été préparée depuis plusieurs heures. Cf. généralement pour la préparation de l'eau purificatrice S. Maul, *Zukunftsbewältigung. Eine Untersuchung altorientalischen Denkens anhand der babylonisch-assyrischen Löserituale (Namburbi)*, *BaF* 18, Mainz/Rhein, 1994, p. 41-46.

**iv 13-15)** Je comprends que le rédacteur insiste sur le fait que le *luššûm* ne retourne pas sur ses pas en répétant de manière redondante cette instruction. Pour cette attitude, cf. S. Maul, *BaF* 18, 1994, p. 107.

**iv 16)** J.-M. Durand a transcrit cette ligne «*i-na* r[e-e]š [...], mais cela ne correspond pas aux deux copies disponibles de ce texte. L'action est peut-être la purification rituelle du chemin pris par le *luššûm*.

**iv 18)** A. Cavigneaux a proposé l'identification du chant «*Mugim mugim*» avec le mu-gi<sub>17</sub>-ib mu-gi<sub>17</sub>-ib (avec renvois bibliographiques). Cette identification confirmerait par ailleurs l'interprétation du passage iv 19 (cf. note ci-dessous), car ce chant serait en effet un des derniers du «*Uru amairabi*».

**iv 19)** Pour le terme ki-ši = *kîlum* « final (d'un chant) », voir *CAD* K 360 avec notre passage et également A. Kilmer, « Musik », *RIA* 8, 1993-1997, p. 463-482, spécialement p. 471 et A. Cavigneaux, *NABU* 1998/43.

**iv 20)** Pour le *šangûm*, cf. récemment W. Sallaberger et F. Huber, *RIA* 10, p. 628b-629.

**iv 20 passim)** Pour le *pašišum*, cf. *CAD* P 253-255 ainsi que W. Sallaberger et F. Huber, *RIA* 10, p. 630 (avec étymologie pa<sub>4</sub>-šeš « frère aîné », et non de *pašāšum* « oindre »).

**iv 23)** Si l'installation de la jarre *šâhum* est décrite en i 27'-28', l'outre-*nadûm* arrive de manière surprenante<sup>218</sup>. Le verbe manque.

**iv 31-33)** J.-M. Durand lit *FM* III, p. 57 (l. 32) [*a-na pa-an ši-it-r*]i-im et (l. 33) [*i-za-am-ma*]-ru-ma i-na-aq-/qû-û. et traduit *ibid.* p. 58 : « Ce n'est qu'une fois que les chantres auront fini de chanter, qu'alors les oints face à l'orchestre chanteront et feront une libation. » Ce serait la seule fois que des personnes en dehors des musiciens et des lamentateurs chantent. Bien que cette restitution ait des chances d'être bonne, je ne l'ai pas suivie ici.

**T.L. ii 2)** Pour *mehsûm*, cf. M. Guichard, *ARM* XXXI, p. 237-239 qui traduit « vase à opercule (?) ».

La tablette *FM* III 2 s'arrête *in medias res*. Pour cette raison, D. Charpin avait proposé à J.-M. Durand, que *FM* III 3, tablette des instructions pour la « Fête d'Eštar Irradân » soit la suite des prescriptions de *FM* III 2<sup>219</sup>. Cela est bien possible. Malheureusement, le texte *FM* III 3 est tellement cassé qu'on ne peut pas reconstituer les événements avec certitude. On notera qu'à la col. i la divine lyre Ninigizibara est mentionnée juste avant le tambour *lilissum*<sup>220</sup>, mais le texte est trop cassé pour qu'on puisse comprendre l'action<sup>221</sup>. À la col. iii se trouve la mention des musiciens<sup>222</sup> et du chant d'une

<sup>218</sup>Elle pourrait éventuellement avoir été mentionnée dans la cassure au début de la col. ii.

<sup>219</sup>*Apud* J.-M. Durand, *FM* III, p. 28. Même si cette hypothèse est tentante, J.-M. Durand *ibidem* avait montré des divergences entre les exemplaires *FM* III 2 et 3 et est resté neutre dans son commentaire. L'idée d'unité formée par les deux tablettes est partagée par D. Fleming, dans son compte rendu de *FM* III, *RA* 93, 1999, p. 160 avec énumération des éléments concordants. Je pense également que les deux textes peuvent avoir formé un ensemble ; mais manifestement les deux tablettes n'ont pas été rédigées selon les mêmes habitudes, ou par les mêmes scribes.

<sup>220</sup>On sait par ailleurs que Samsî-Addu a voué un instrument-*lilissum* à la déesse Eštar (cf. *FM* V, p. 125-126).

<sup>221</sup>*FM* III 3 : i 20'-22'. J.-M. Durand a restitué ces lignes (20') [lugal i-na] p[a]-l<sup>d</sup>il-tim (21') [it-ti d<sup>d</sup>nin]-gi-zi-pa-ra (22') [iz-za-az i-na] li-li-si-im (...) et traduit « le roi, se tient debout face à la déesse, avec Ningizipara. Au son du tambour... ».

<sup>222</sup>*FM* III 3 : iii 7' et peut-être dans la cassure iii 10'.

lamentation-*eršemma*<sup>223</sup> lors de la transe d'une extatique<sup>224</sup>. Voici la reconstitution des événements<sup>225</sup> :

« Lorsque les jeunes (musiciens) seront entrés en fa[ce de la (déesse)], la femme-extatique *n[evaicinera pas]* ; alors les musiciens [...].

Lorsque [la femme-extatique] sera dans un état d'équil[ibre], deux [musiciens entrèrent] au [...] et devant [la déesse chanteront] une lamentation-*eršemma* [pour Enlil<sup>?</sup>]. Une travestie-*gâbi[štum]* se travestira.

Dès qu'[on en sera arrivé au chant] “*uddab*”, on sortira. Les jeunes (musiciens) chan[teront ... et sortiront] de la demeu[re de la déesse].

Sept travesties-*gâbi[štum]* se travestiront [devant Šamaš]. Une f[ois qu'elles se seront travesties], elles se tourneront [et] se travestiront [devant la déesse]. »

### 1.3.1.2. Le rituel du *humṭum*

*FM III 5*, une petite tablette en « savonnette » dont la facture indique une origine extra-mariote<sup>226</sup> contient des instructions pour la fête du *humṭum*<sup>227</sup>. Le texte est très succinct et énumère en quatorze lignes les actions et chants à accomplir durant cette fête. Le texte reste difficile<sup>228</sup>.

« Lorsque le roi sacrifie pour le *humṭum*, on [réc]itera. Jusqu'au (moment)-même de l'offrande [pour Šam]aš le grand prêtre chantera une lamentation. Lorsqu'on aura soulevé le *humṭum*, [les musiciens<sup>?</sup>] chanteront [av]ec lui en face du *humṭum*. Ils monteront à la terrasse. Ils seront installés en face du sacrifice. Au moment du *liptum*, ce sont les prières-*ikribum*. Après la prière, durant le sacrifice, c'est le “*Fondement du vaste ciel*<sup>229</sup>” ; après le “*Grand seigneur de la totalité du Ciel et de la Terre*” ; “*Tu es le grand seigneur, le héros suprême*” ; après : “*Grand seigneur, héros suprême*”. »

### 1.3.2. LES PRÊTRES LAMENTATEURS

Les lamentateurs-*kalûm*<sup>230</sup>, spécialisés dans le chant d'hymnes et lamentations en emesal, appartenaient au monde des musiciens. Dans la mesure où les lamentateurs-*kalûm* ont des activités reli-

<sup>223</sup>*FM III 3* : iii 13'.

<sup>224</sup>*FM III 3* : iii 6' et 8'-9'.

<sup>225</sup>*FM III 3* : iii 4'-23'. Je suis les propositions de J.-M. Durand. Des restitutions en italique dans ma traduction sont de mon fait et peu certaines.

*FM III 3* : iii (4') *i-nu-ma a-na mé-[he-er-ti-ša]* (5') *dumu-meš i-te-er-[bu]* (6') <sup>munus</sup>*mu-ha-tum* <sup>u</sup>*l*-[*ul*' ...] (7') *ù dumu-meš na[r<sup>2</sup> ...]* (8') <sup>i</sup>*l-nu-m[a* <sup>munus</sup>*mu-ha-tum]* (9') *iš-ta-[qa-lu]* (10') 2 *dum[u]-m[eš nar-meš ...]* (11') <sup>a</sup>*l-na* [... *ir-ru-bu-ma*] (12') *pa-ni* [<sup>d</sup>*il-tim a-na* <sup>d</sup>*en-líl* (?)] (13') *er-se-<sup>l</sup>ma<sup>l</sup>-k[am i-za-mu-ru]* (14') 1 <sup>munus</sup>*ga-bi-i[š<sup>7</sup>-tum]* (15') *i-ga-ab-bi-[iš]* (16') *ki-ma ud-da-ab [še-ra-am ik-ta-áš-du]* (17') *uš-šú-ú* [...] (18') *dumu-meš i-za-[am-mu-ru-ma]* (19') *iš-tu šu-b[a-at* <sup>d</sup>*il-tim uš-šú-ú]* (20') 7 <sup>munus</sup>*ga-bi-[ša-tum igi* <sup>d</sup>*utu]* (21') *i-ga-bi-ša i[š-tu ig-da-ab-ša]* (22') *ú-sà-ha-ra-m[a igi* <sup>d</sup>*il-tim*'] (23') *i-ga-bi-ša* [...].

<sup>226</sup>J.-M. Durand, *FM III*, p. 70.

<sup>227</sup>Pour cette fête et sa date, cf. les considérations de J.-M. Durand, *FM III*, p. 44-45.

<sup>228</sup>*FM III 5* : (1) *i-nu-ma lugal a-na hu-um-ṭim i-na-qú-ú* (2) [*uš-ta-w*]*u<sup>2</sup>-ú a-di ni-qí-im-ma* (3) [*a-na* <sup>d</sup>*ut*]*u e-nu balag i-za-mu-[ur]* (4) [*iš*]-*tu hu-um-ṭam it-ta-šu-ú* (4) [*nar<sup>2</sup>-meš*] *pa-an hu-um-ṭim* (6) [*it-t*]*i-šu i-za-am-mu-r[u]* (7) [*a-n*]*a tam-li-i-im i-i[l]-lu* (Tr. 8) [*i-na p*]*a-ni* <sup>i</sup>*ni-qé<sup>l</sup>-em uk-ti-in-nu* (9) [*i-n*]*u-<sup>l</sup>ma<sup>l</sup> li-ip-tim* (Rev. 10) *ik-ri-bu egir ik-ri-bi-<sup>l</sup>im* (11) *i-na siskur<sub>2</sub>-re ú-ra-an-da-gal* (12) *egir in-gál da-gan* <sup>x</sup>*l-na-ki* (13) *in-gál-mi-in ú-ru-ma-ah* (14) *egir in-gál ú-ru-ma-ah*

<sup>229</sup>Je suis J.-M. Durand dans la façon de rendre les intitulés de chants qui n'ont pas pu être identifiés, cf. *FM III*, p. 71.

<sup>230</sup>Dans sa synthèse sur les textes littéraires de Mari, J.-M. Durand, *FM III*, p. 23 a commenté brièvement le cas des lamentateurs-*kalûm*.

gieuses<sup>231</sup>, nous serions tentés de faire du temple le lieu principal de leur activité. Même s'ils étaient de ce fait indépendants du palais<sup>232</sup>, et qu'ils eussent une hiérarchie propre, leur service était placé sous la responsabilité du chef de musique.

Deux textes nous montrent que les chefs de musique avaient sur eux une certaine autorité. Tout d'abord le décompte de personnel (n<sup>o</sup>15 [M.7823]) attribue dix jeunes musiciens au service du lamentateur Âmur-gimil-Šamaš, tous étant placés sous l'autorité de Rîšiya. Ensuite, on voit Rîšiya annoncer à Yasmah-Addu les déplacements de lamentateurs (n<sup>o</sup>19 [A.1923]).

L'enseignant en chef Ilšu-ibbišu était également en contact avec les lamentateurs. Un texte économique de Tuttul atteste la présence dans cette ville d'Ilšu-ibbišu suivi d'un groupe de 12 lamentateurs (dumu-meš *ka-le-e-em*) au mois viii de l'éponymie d'Awīliya (cf. § 3.1.2.2). Même si les raisons de ce séjour ne sont pas mentionnées, il est possible que ce fait soit à mettre en rapport avec la mort du roi d'Alep Sumu-epuh, survenue peu auparavant<sup>233</sup>.

J.-M. Durand a supposé qu'il faut identifier les lamentateurs-*kalûm* avec le personnel religieux-*kâ'ilum*<sup>234</sup>. Une lettre de Samsî-Addu permet de voir que les *kâ'ilum* accompagnaient une armée<sup>235</sup> :

« Les *kâ'ilum* qui sont devant [l'armée], on [leur] fera faire leur office. Lorsque Lâ'ûm ira à Ekallâtum pour les sacrifices de la divinité [...], il devra amener avec lui les *kâ'ilum*. »

Les lamentateurs étaient des spécialistes qui devaient probablement effectuer des déplacements professionnels fréquents, pour participer à des événements religieux importants. La lettre fragmentaire n<sup>o</sup>63 [M.8107] mentionne divers musiciens et les *kâ'ilum* de Dagan, qui doivent arriver rapidement à Šubat-Enlil. Un texte économique de Tuttul enregistre des dépenses en farine et bière, « entretien et approvisionnement de quatre lamentateurs, lorsque (venant) de chez le roi ils étaient de passage (pour aller) à Mari<sup>236</sup> ».

### 1.3.3. LES MUSICIENS DES DIEUX

Quelques lettres montrent le souci des rois d'affecter des musiciens de manière durable aux lieux du culte. Ce sont notamment les divinités infernales qui sont bien pourvues. Samsî-Addu voulait que le temple de Nergal, sans doute celui de Šubat-Enlil, puisse bénéficier du savoir d'un musicien déporté<sup>237</sup> :

<sup>231</sup>L'étude fondamentale de H. Hartmann, *Die Musik...*, 1960, p. 129-146, ainsi que J. Renger, « Untersuchungen zum Priestertum in der altbabylonischen Zeit 2. Teil », *ZA* 59, 1969, p. 104-230 (187-195) donnent les renvois bibliographiques plus anciens. Voir plus récemment S. Maul, « Eine neubabylonische Kultordnung für den 'Klagesänger' (*kalû*) », *Mél. Haas*, Sarrebrück, 2001, p. 255-265 et P. Michalowski, « Love or Death? Observations on the Role of the Gala in Ur III Ceremonial Life », *JCS* 58, 2006, p. 49-61. Je n'ai pas pu voir l'étude de J. Cooper dans le même volume. Pour une femme ayant exercé l'activité d'un *kalûm*, cf. F.N.H. al-Rawi, « Two Old Akkadian Letters Concerning *kala'um* and *nārum* », *ZA* 82, 1992, p. 180-185.

<sup>232</sup>De ce fait, peu de textes économiques trouvés dans le palais de Mari apportent des renseignements sur l'activité et la vie des lamentateurs. On ne pourra rien dire sur leur état civil ni sur le fait qu'ils étaient ou non eunuques. Pour les gala-mah, cf. ci-dessus p. 20 n. 92 et aussi C. Janssen, *RA* 86, 1992, p. 43 n. 61.

<sup>233</sup>*FM* V, p. 122. Pour l'intervention de différents « spécialistes » à la suite d'un décès, voir J. Renger, *ZA* 59, 1969, p. 189 à propos de *Gudea* B : v 1 sqq., ainsi que *FM* V, p. 138.

<sup>234</sup>Le terme *kâ'ilum* se trouve dans deux lettres de Samsî-Addu, le n<sup>o</sup>63 [M.8107] et *ARM* I 13 (= *LAPO* 17 454) cité ci-dessous. Ce terme a été commenté par J.-M. Durand, *LAPO* 17, p. 27 n. b et dans *FM* III, p. 62-63. Il se pose la question de savoir si *kâ'ilum* serait une variante de *kalûm* « lamentateur ». Dans *ARM* I 13 : 32 (cf. n. suivante) on aurait par ailleurs le verbe dérivé de cette racine.

<sup>235</sup>*ARM* I 13 (= *LAPO* 17 454) : (31) ù *ka-i-li ša pa-[an ša-bi-im]* (32) *ú-ša-ka-a[l<sup>3</sup>-lu<sup>3</sup>-šu-nu-ti]* (33) *i-nu-ma la-ú-um a-na siskur<sub>2</sub>-r[e] d<sup>4</sup>x x* (34) *a-na é-kál-la-tim<sup>ki</sup> i-la-kam ka-i-l[i<sup>3</sup>]* (35) *it-ti-šu li-it-ra-am*.

<sup>236</sup>*KTT* 130 : (5) *sá-dug<sub>4</sub> ù ší-dí-it* (6) 4 <sup>lu</sup>*ka-le-e* (7) *i-nu-ma* (8) *iš-tu igi lugal* (9) *a-na ma-ri<sup>ki</sup>* (10) *ti-[qú]*.

<sup>237</sup>*ARM* I 78 (= *LAPO* 16 14) : (4) [L] *ku-ul-bi-a-dal* (5) [du]mu *ha-aš-ri-a-mi-im na[r]* (6) *ša d<sup>nè</sup>-iri<sub>11</sub>-gal* (7) *ša hu-ub-ša-lim<sup>[ki]</sup>* (8) *a-na na-si-hu-tim* (9) [a-n]a *ma-ri<sup>ki</sup>* (10) [t]a-*su-uh* (11) *i-na-an-na lú ša-a-t[i]* (12) *wa-aš-še-ra-aš-šu* (13) *an-ni-ki-a-am* (14) *nar-tam ša d<sup>nè</sup>-eri<sub>11</sub>-gal* (15) *li-pu-{x x}-uš*.

« Tu as déplacé à Mari Kulbi-adal, fils de Hašri-Amim, le musicien de Nergal de Hubšalum en tant que déporté. À présent, libère cet homme : il doit exercer ici la fonction de musicien de Nergal. »

Par ailleurs, un dossier de deux textes illustre le comportement du vieux roi de Karkemiš face à la mort. Zimrî-Lîm avait réclamé à Aplahanda des castrats<sup>238</sup>, mais son messenger Ištarân-nâšir n'avait pu obtenir satisfaction. Il rapporta au roi de Mari qu'Aplahanda avait juré ne pas disposer de tels musiciens et ajouta une explication : le roi de Karkemiš ne cessait d'en vouer au dieu Nergal. Il est vraisemblable que, sentant sa mort prochaine<sup>239</sup>, Aplahanda crut préférable de se propitier le dieu des Enfers<sup>240</sup> plutôt que son voisin mariote.

9 [M.7618+M.14609]

Ištarân-nâšir au roi (Zimrî-Lîm). Le roi de Karkemiš refuse à Zimrî-Lîm le chanteur yamhadéen qu'il désire, car il l'a donné à Nergal. (Lacune).

[a-na be-l]í-ia  
 2 [qí-b]í-ma  
 [um-ma<sup>d</sup>]SAG.DI-na-šir  
 4 [ír-k]a-a-ma  
 [wu-ú-ur-tam m]a-li be-lí a-na še-e[r]  
 6 Iap-la-ha-an-da  
 ú-wa-e-ra-an-[ni]  
 8 ad-di-in ù ta-ma-a[r-tam]  
 ša be-lí ú-ša'(DA)-bi-la-an-[ni]  
 10 ú-ṭà-ah-hi-ma  
 [ma]-di-iš ih-du  
 T.12 [a]š-šum lú-nar ia-am-ha-di-i  
 [š]a be-lí ú-wa-e-ra-an-ni  
 14 [aq]-bi-šum-ma  
 R. [ír]-sú a-na<sup>d</sup>nè-iri<sub>11</sub>-gal  
 16 [iš-ši] um-ma šu-ma  
 [šum-m]a lú-nar g[ír-s]ig<sub>5</sub>-ga  
 18 [ša<sup>Iz</sup>]i-im-ri-[li-im]

(Le bas du revers manque, il manquent environ 6 lignes et 1 ligne sur la tranche.)

T. [ki-m]a<sup>a</sup> li-ib-bi-šu  
 T.L.2' [be-lí l]i-iš-pu-[ur]

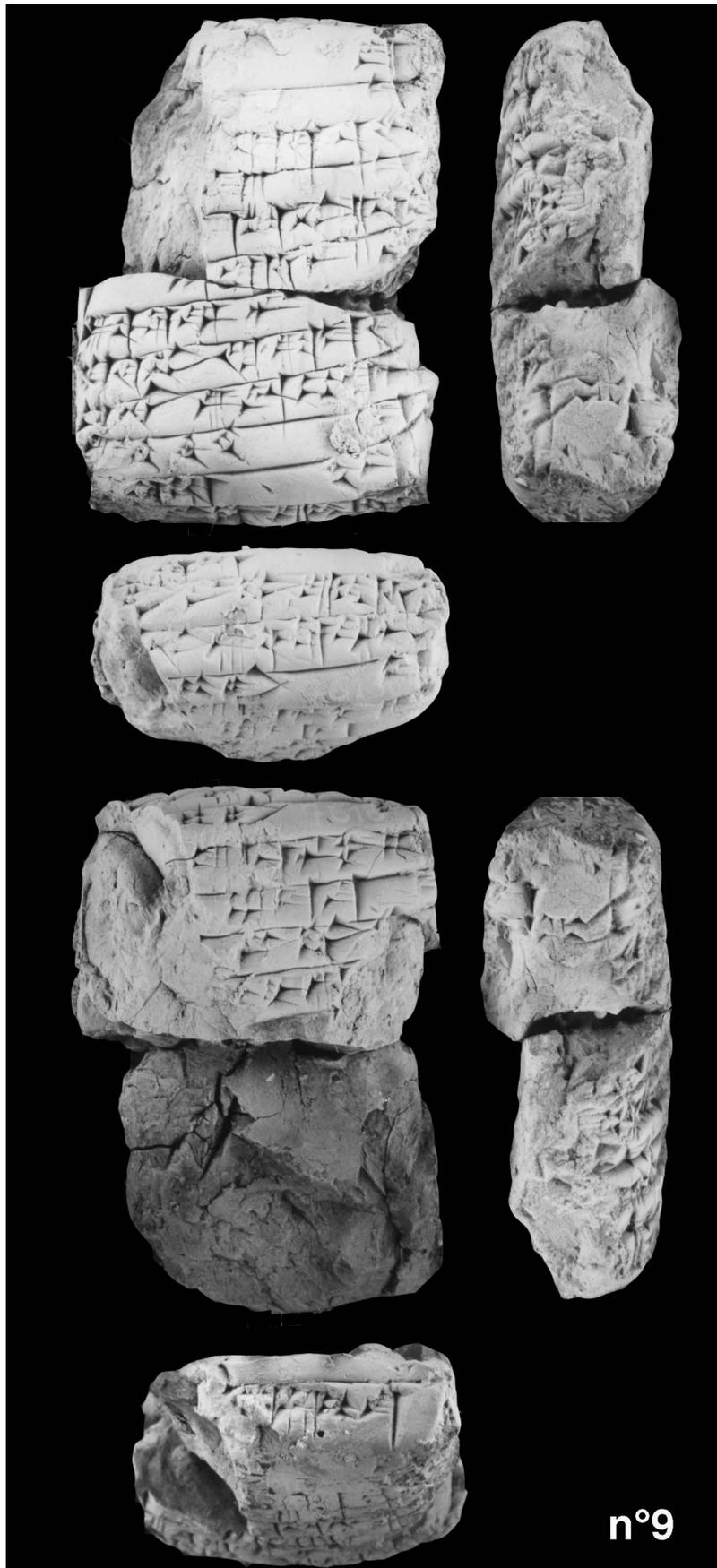
1-4 [Dis à] mon [seig]neur : [ainsi] (parle) Ištarân-nâšir, ton [serviteur].

5-8 J'ai délivré tout le [message] dont mon seigneur m'avait chargé pour Aplahanda. 8-10 En outre, j'ai offert le présent d'hommage que mon seigneur m'avait fait porter : <sup>11</sup> il s'en est beaucoup réjoui. <sup>12-14</sup> [Je] lui [ai pa]rlé du musicien yamhadéen à propos duquel mon seigneur m'avait donné des instructions ; <sup>15-16</sup> (mais) il a [voué] son [serviteur] au dieu Nergal <sup>16</sup>et il a dit : « <sup>17-18</sup> [Si jamais]

<sup>238</sup>Cf. ci-dessus § 1.2.3.2.2 pour les musiciens-gerseqqûm.

<sup>239</sup>Pour la maladie et la mort d'Aplahanda de Karkemiš, voir ARM XXVI/1 281 et le commentaire du dossier par J.-M. Durand, *ibid.*

<sup>240</sup>Cela me paraît probable, même s'il est clair que le dieu des Enfers tenait une place très importante dans le panthéon de Karkémiš, cf. ARM XXVIII 23 : 10 et le comm. a.



le musicien-*gerseqqûm* [dont Z]imrî-Lîm [m'a écrit, existe, mais que je le retiens, que ce dieu mette à l'épreuve Aplahanda! » (...)]

I'-2' Il faut que mon seigneur lui écrive ce qu'il lui plaît.

3) Pour la graphie du nom Istarân avec <sup>d</sup>SAG-DI, cf. *ex. gr. ARM XXVI/2 373* : 11. Cf. également le texte suivant n°10 [A.93<sup>+</sup>] : 3.

5) La restitution est assurée grâce à une autre lettre d'Istarân-nâšir, A.715 (G. Dossin, *RA* 35, p. 117 = *Recueil G. Dossin*, p. 295 = *LAPO* 16 346) : (5) *ki-ma a-na kar-ka-mi-iš<sub>5</sub>(UŠ)<sup>ki</sup> te<sub>4</sub>-hi-ia* (6) *it-ti ap-li-ha-an-da* (7) *an-na-me-er wu-ú-ur-[t]am [š]a be-lí* (8) *ú-wa-e-ra-an-ni ad-di-in-šum* « Lors de mon arrivée à Karkemiš, j'ai eu une entrevue avec Aplahanda et je lui ai délivré le message dont mon seigneur m'avait chargé. »

8) Pour *tâmartum*, voir en dernier lieu F. Lerouxel, « Les échanges de présents entre souverains amorrites au XVIII<sup>ème</sup> siècle d'après les Archives royales de Mari », dans *FM* VI, Paris, 2002, p. 413-464.

9) Le texte comporte fautivement un DA, mais la lecture *ša* s'impose dans ce contexte.

16) Je restitue une forme de *našûm* par comparaison avec le n°10 [A.93<sup>+</sup>] : 11.

17sq.) Il me paraît vraisemblable de restaurer ici le même texte qu'au n°10 [A.93<sup>+</sup>] : 12-17.

### 10 [A.93+A.94]

Istarân-nâšir au roi (Zimrî-Lîm). Aplahanda voue tous ses serviteurs à Nergal et n'en a plus à offrir à Zimrî-Lîm.

*a-na be-lí-[ia]*  
 2 *qí-bí-ma*  
*um-ma <sup>d</sup>SAG.DI-na-ši[r]*  
 4 *ir-ka-a-ma*  
*aš-šum lú-nar gîr-sig<sub>5</sub>-g[a-m]eš*  
 6 *[š]a be-lí iš-pu-ra-an-ni*  
*[a-n]a ap-la-ha-an-da aq-bi-ma*  
 8 *[ki-m]a ša i-na pa-ni-tim-<sup>l</sup>ma<sup>l</sup>*  
*[a-na š]e-er be-lí-ia aš-pu-ra-a[m]*  
 10 *[l]ú-[nar] a-na <sup>d</sup>nè-iri<sub>11</sub>-gal*  
 T. *[i]t-t[a-na-a]š-ši um-ma-a-mi*  
 12 *[š]u m-m[a lú-n]ar gîr-sig<sub>5</sub>-ga*  
*[ša z]i-im-ri-li-im*  
 R.14 *[i]š-pu-ra-am i-ba-aš-šu-ma*  
*a-ka-al-la AN-lum šu-ú*  
 16 *<sup>l</sup>ap-la-ha-an-da*  
*li-ša-al an-ni-tam i-pu-la-an-ni*  
 18 *ù a-na-ku ke-em a-pu-ul-šu*  
*um-ma a-[n]a-ku-{MA x}-ma*  
 20 *iš-tu-ma ši-bu-tum š[a] b[e-l]í*  
*[i]š-pu-ra-an-ni ú-ul i-ba-aš-si*  
 22 *lu-ta-la-ak be-lí mi-nam-mi*  
*a-[t]a-pa-al*  
 T.24 *an-ni-tam aq-bi-šum-ma*  
*ú-ul ú-wa-e-ra-an-ni*  
 26 *be-lí li-iš-pu-ra-am*  
 T.L. *lu-ut-ta-al-[kam]*



n°10

<sup>1-4</sup> Dis à mon seigneur : ainsi (parle) Ištārân-nâšir, ton serviteur.

<sup>5-7</sup> J'ai parlé à Aplahanda des musiciens-*gerseqqûm* pour lesquels mon seigneur m'a envoyé. <sup>8-9</sup> [Com]me je l'ai déjà écrit à mon seigneur auparavant, <sup>10-11</sup> il ne fait que [vou]er des [musiciens] à Nergal.

<sup>11</sup> Il a dit : « <sup>12-17</sup> Si jamais le [mu]sicien-*gerseqqûm*, à propos duquel Zimrî-Lîm m'a écrit, existe, mais que je (le) retiens, que ce dieu mette à l'épreuve Aplahanda! » <sup>17</sup> Voilà ce qu'il m'a répondu. <sup>18</sup> Et, moi, je lui ai répondu : « <sup>20-21</sup> Puisque le désir pour lequel mon seigneur m'a envoyé n'est pas (réalisable), <sup>22</sup> je dois partir. Mais que <sup>22-23</sup> répondrai-je donc à mon seigneur? »

<sup>24</sup> Voilà ce que je lui ai dit, mais <sup>25</sup> il ne m'a pas donné d'instructions (en retour). <sup>26-27</sup> Que mon seigneur m'écrive, afin que je puisse partir.

3) Pour la graphie du nom divin, cf. le commentaire au **n°9** [M.7618<sup>+</sup>] : 3.

**15**) Manifestement, dans la citation du serment, Aplahanda parle de lui-même à la troisième personne. On peut remarquer que, contrairement à beaucoup d'occurrences, l'apodose est exprimée ; pour un autre exemple plus maladroit (interversiion de la protase et de l'apodose!), cf. **n°16** [A.4466] : 19-23. On peut comparer le présent passage aux serments analogues que fit le roi d'Alep à Zimrî-Lîm, lorsque ce dernier réclama l'extradition des rois benjaminites rebelles. Le premier figure dans *FM VII 7* : « Ces rois ne sont pas dans mon pays. S'[ils sont] dans [mon] pa[ys] et que [je] les refuse à Zimrî-Lîm, qu'Addu, le seigneur d'Alep, mette [Yar]îm-Lîm à l'épreuve! » (*FM VII 7* : (8) ... lugal-meš-nu šu-nu (9) *i-na li-ib-bi ma-ti-ia* (10) *ú-ul wa-aš-[bu]* (11) *šum-ma i-na li-ib-bi m[a-ti-ia wa-aš-bu-ma]* (12) *ù a-na zi-im-ri-li-[im a-k]a-l[a]-a-š[u-n]u-[ti]* (13) <sup>d</sup>IM *be-el ha-la-a[b<sup>ki</sup> ia-r]i-im-li-im* (14) *li-ša-a[l]*). Le second est rapporté dans *FM VII 8* : « Si je ne remplis pas cette obligation envers Zimrî-Lîm, qu'Addu, le seigneur d'Alep, mette Yarîm-Lîm à l'épreuve! » (*FM VII 8* : (46) *[šum]-ma an-ni-tam a-na zi-im-[ri-li-im]* (47) *[la]-a a-ka-aš-ša-[ar]* (48) <sup>d</sup>IM *be-el ha-la-ab ia-ri-[im-li-im]* (49) *[li]-ša-al*). On retrouve l'emploi de la troisième personne dans l'auto-imprécation prononcée par Aplahanda.

L'ordre chronologique des deux lettres semble s'imposer : le **n°9** [M.7618<sup>+</sup>] commence par rendre compte de la première entrevue, au cours de laquelle Ištārân-nâšir remit son présent au roi de Karkemiš. La lettre **n°10** [A.93<sup>+</sup>] ne parle plus que du problème du contre-don refusé par Aplahanda et se termine en évoquant le retour du messenger mariote. Il est vrai que la première lettre parle seulement d'un musicien yamhadéen (l. 12), tandis que la seconde évoque *des* musiciens-*gerseqqûm* au pluriel et sans préciser leur origine. Il est toutefois peu vraisemblable que les deux lettres ne traitent pas de la même affaire. On a l'impression que Zimrî-Lîm souhaitait obtenir un musicien bien précis, qu'il l'ait connu de réputation ou qu'il l'ait entendu personnellement, peut-être lors de son voyage au Yamhad<sup>241</sup>. Puisque cet individu avait déjà été voué à Nergal, Ištārân-nâšir aurait alors évoqué la possibilité de recevoir un autre musicien pris parmi le groupe des castrats.

---

<sup>241</sup>Dans la mesure où l'affaire serait de peu antérieure à la mort d'Aplahanda (ZL 11 = ZL 10'), cela est tout à fait possible, puisque le séjour de Zimrî-Lîm date des premiers mois de l'an 10 (= ZL 9').

## 1.4. CONDITIONS MATÉRIELLES POUR LA RÉALISATION DE LA MUSIQUE

Pour terminer ce chapitre, je présenterai rapidement les informations sur les deux conditions matérielles nécessaires à l'apprentissage et à la réalisation de la musique : les instruments et les lieux de la pratique.

### 1.4.1. LES INSTRUMENTS

Dans ce qui suit, j'aimerais bien mettre l'accent sur le lien entre les musiciens et leurs instruments et sur l'importance des instruments parmi les biens royaux ou divins. On n'a pas oublié l'instrument divinisé Ninigizibara, qui avait un rôle particulier durant le rituel d'Eštar (§ 1.3.1.1) ou les instruments précieux que les rois aimaient voir jouer en leur présence (n°12 [ARM X 137]). L'importance émotionnelle de tous ces instruments de musique apparaît avant tout dans les lettres tandis que leur valeur purement matérielle peut être déduite plus clairement des textes économiques et des inventaires<sup>242</sup>. Je ne veux pas ici m'attarder sur la terminologie des instruments ou parties d'instruments attestés dans ces textes de la pratique, car le corpus est relativement important et nécessite des discussions lexicographiques détaillées<sup>243</sup>. Dans ce qui suit, je n'aborderai que trois points : d'abord la fabrication des instruments, ensuite la recherche et utilisation de ceux-ci avant de conclure par deux objets qui sont mentionnés dans les archives de manière plus complète : le tambour géant et le *pitnum*.

#### 1.4.1.1. La fabrication d'instruments

La fabrication des instruments relevait des spécialistes du bois appelés *lú-nagar*, terme qu'on peut traduire à l'occasion par « ébéniste » au lieu de « charpentier » ou « menuisier ». Lorsque les bois utilisés sont mentionnés, ils sont toujours précieux. Ce bois précieux pouvait arriver au palais comme cadeau fait par des rois étrangers ou des hauts personnages. Ainsi voit-on Ilî-rabi écrire à Zimrî-Lîm<sup>244</sup> :

« À présent, je fais porter chez mon seigneur via Yaqqim-Addu du bois-*marhušûm* pour la construction d'un instrument de musique-*šalammalgûm* et une chaise-*dilarum*. »

Un deuxième matériau mentionné dans les textes était le cuir<sup>245</sup>. Des instruments en roseau pourraient être évoqués par l'enseignant Ilšu-ibbîšu<sup>246</sup>.

---

<sup>242</sup>M.5489 (inéd.) : inventaire établi après la prise de Mari par Samsî-Addu. Les instruments étaient destinés à « la ville », c'est-à-dire Aššur.

<sup>243</sup>La publication de cette étude est prévue dans une étape ultérieure.

<sup>244</sup>A.55 (= LAPO 16 6), publié par J. Eidem, « Un “présent honorifique” », dans *FM* [I], Paris, 1992, p. 53-60, et pour l'auteur de cette lettre, cf. également M. Guichard & N. Ziegler, « Yanûh-Samar et les Ekallatéens en détresse », dans *Mél. Larsen*, Leyde, 2004, p. 229-247, spécialement p. 241-242. A.55 : (15) [a]-nu-um-ma 1 ḡšmar-hu-še (16) [a-na š]a-la-am-ma-al-gi-i-im (17) [û] 1 giš-gu-za di-la-ri-im (18) ia-qí-im.<sup>d</sup>IM (19) ṛa<sup>1</sup>-na še-er be-lí-ia uš-ta-bi-lam.

<sup>245</sup>On citera notamment ARM XXI 298 // ARM XXIII 213 qui énumèrent les dépenses en cuir-*šinuntum*, utilisé pour des meubles et des instruments. Une peau était utilisée pour une table et une lyre-*parahšîtum*, une autre pour trois instruments, une petite lyre-*šebîtum*, une *tilmuttum* et une *kinnârum* et une demi-peau servait à la fabrication de deux lyres-*kinnârum*. Pour l'identification de ce matériau, cf. J.-M. Durand, ARM XXI, p. 367,

Outre ces deux matériaux de base, du métal précieux ou des pierres précieuses étaient utilisés pour l'ornementation et les instruments pouvaient être des objets de la plus haute valeur. À l'époque de Zimrî-Lîm, on relève à plusieurs reprises la mention d'« instruments en or ». Nous savons qu'à cette époque des instruments furent dorés pour devenir des objets de luxe dont le roi s'entourait. Cela est montré par des textes économiques, comme *ARM XXV 547*<sup>247</sup> qui enregistre des quantités d'or impressionnantes utilisées pour le placage de plusieurs instruments : un instrument-*lê'um* dont la taille semble exiger la plus grande quantité en or, le « tambour à friction »-*algasurrum*<sup>248</sup>, une lyre-*sammûm*, une petite lyre (*šebîtum*), une lyre<sup>2</sup>-*urzababîtum*, une lyre<sup>2</sup>-*kinnârum*, et trois autres instruments.

## 11 [*ARM XIII 20*]

Mukannišum écrit au roi (Zimrî-Lîm) à propos de la fabrication d'instruments.

*a-na be-lî-ia*  
 2 [q]í-bí-ma  
*u[m-m]a mu-ka-an-ni-šum*  
 4 ì[r]-ka-a-ma  
*aš-šum 5 ǵiški-in-n[a-r]a-tim*  
 6 ša be-lí [i]š-pu-ra-a[m]  
*i-n[a 5 ǵiški-i]n-na-ra-tim*  
 8 š[a a-na qí-i]š-ti-<sup>d</sup>nu-nu  
 T. ù ha-a[b]-du\*<sup>d</sup>\*ha-na-at  
 10 [i]s-ku  
*2 ǵiški-in-na-r[a-tim]*  
 R.12 [l] ha-ab-du-<sup>d</sup>ha-n[a-a]t  
*i-pu-úš*  
 14 ù q[í-i]š-ti-<sup>d</sup>nu-nu  
*ú-ul i-pu-[ú]š*  
 16 a-nu-um-ma 2 ǵiški-in-n[a-ra-t]im  
*ša ha-ab-du-<sup>d</sup>ha-n[a-at] i-pu-šu*  
 18 a-n[a] š[e-e]r be-lí-[ia]  
*ú-š[a]-bi-[lam]*

1-4 Dis à mon seigneur : ainsi (parle) Mukannišum, ton serviteur.

5-6 Au sujet des cinq lyres-*kinnârum* pour lesquelles mon seigneur m'a écrit : 7-10 parmi les [cinq ly]res-*kinnârum*, qu'on avait commanditées à [Qiš]tî-Nunu et Habdu-Hanat, 11-13 Habdu-Hanat a fabriqué 2 lyres-*kinnârum* 14-15 mais Qištî-Nunu (n'en) a pas fait. 16-19 À présent je fais porter chez mon seigneur les deux lyres-*kinnârum* que Habdu-Hanat a faites.

**Note** : republication de *ARM XIII 20* (= *LAPO* 16 121). Les collations ont été faites par J.-M. Durand lors de la préparation de *LAPO* 16 et sont marquées par \*.

5) Pour le *kinnârum*, cf. J.-M. Durand, *LAPO* 16, p. 256 comm. au texte et ci-dessus la n. 200.

8) Habdu-Hanat et Qištî-Nunu sont deux ébénistes bien attestés dans les archives de Mari.

---

qui l'identifie avec un « animal aquatique », et *idem*, *LAPO* 16, p. 344 avec une « peau d'hippopotame ». Voir aussi F. Joannès, *ARM XXIII*, p. 140.

<sup>246</sup>N°53 [M.7805].

<sup>247</sup>*ARM XXV 547* a été collationné par J.-M. Durand, auquel les améliorations sont dues.

<sup>248</sup>Cf. pour cette proposition « friction drum », D. Shehata, « Some observations on the /algasur/, in *Orientalarchäologie* 20, 2006, p. 367-378.

**1.4.1.2. Les instruments et leurs utilisateurs**

Il arrivait qu'un palais possède des instruments et manque de musiciens capables d'en jouer. Très vraisemblablement, cela ne se produisait qu'avec des instruments extraordinaires, car les simples lyres ou harpes trouvaient facilement leurs artistes.

Yasmah-Addu avait hérité de Yahdun-Lîm deux instruments *murumšûm*<sup>249</sup>. Du coup, il souhaitait avoir à son service deux musiciens spécialisés dans le jeu de cet instrument. Le chef de musique de son père Samsî-Addu lui reprocha cette attitude ainsi<sup>250</sup> :

« Tu m'écris régulièrement à propos d'Ea-napšeram. Les affaires pour lesquelles tu ne cesses de m'écrire, ces affaires-là sont tout à fait inconve[nantes]. Alors que jamais ton père n'a eu de joueur de *murumšû*, toi, tu en aurais deux? Ne va-t-on pas te faire honte? Toi, aies un homme et que ton père en ait un! »

Plus fréquemment, les cours royales disposaient de musiciens et musiciennes assez nombreux, mais pas toujours d'instruments en nombre satisfaisant. Il arrivait alors que les rois dussent quérir à l'étranger les instruments ou des parties d'instruments que leurs artisans n'étaient pas capables de produire. Avant de demander une musicienne (cf. § 1.2.4.3.1), Haya-Sumû promet à Zimrî-Lîm<sup>251</sup> :

« Je jure que je ne retiendrai pas de cordes-*pitnum!* »

Les musiciens étaient attachés à leur instrument. Lorsqu'ils étaient spécialisés, ils ne s'en séparaient vraisemblablement pas. Samsî-Addu écrivit une lettre à son fils au sujet de<sup>252</sup>

« Ahum, Tîr-E[a et Lipit-Enl]il, fils d'Ilî-Ê[*tar*], qui viennent de prendre des instruments de musique-*lê'um* et qui se sont enfuis. »

Les musiciens qui avaient achevé leur formation utilisaient sans doute leurs propres instruments, mais pouvaient à l'occasion jouer soit sur ceux du temple, lors des fêtes religieuses<sup>253</sup>, soit sur ceux du palais pour des représentations devant le roi. Zimrî-Lîm était impatient d'écouter les instruments précieux qu'on avait fait dorer. Je ne sais pas s'ils étaient alors entreposés chez les musiciennes qui devaient s'en servir, ou s'il fallait les faire sortir du trésor royal.

**12 [ARM X 137]**

De retour de campagne, Zimrî-Lîm veut rencontrer son épouse et l'orchestre de la grande musicienne Ahâtum à Saggarâtum.

[a-na fšî-ib-tu]  
 2 [qí-bí-ma]  
 [um-ma be-el-ki-i-ma]  
 4 [a-nu-um-ma a-na ma-ri<sup>ki</sup>]  
 u[š-t]e-[š]e-ra-[am-ma]  
 6 a-la-kam e-ep-pé-[e]š

<sup>249</sup>Nous ne connaissons pas la nature de ces instruments, qui sont pour l'instant uniquement attestés par les archives de Mari. Cf. le comm. au n<sup>o</sup>33 [ARM V 76] : 8.

<sup>250</sup>N<sup>o</sup>33 [ARM V 76] : 5-12.

<sup>251</sup>ARM XXVIII 86 : 22-23. Le passage est très cassé, et je l'interprète différemment de l'éditeur, J.-R. Kupper. À la l. 21 il pourrait être question d'instruments-*lê'um*. Sans doute, Haya-Sumû déclare qu'il n'y en a pas de disponible. ARM XXVIII 86 : (20) ša-ni-tam (21) [o o o o] -tam mi-im-ma le-i (22) [o o o o o] [ù] pí-it-nu-um (23) [a-na be-lí-ia] a-a uk-ta-al-lu. Voir aussi pour ce texte ci-dessus n. 167.

<sup>252</sup>N<sup>o</sup>57 [ARM I 63+] : 5-8.

<sup>253</sup>Cf. l'utilisation de la lyre divinisée Ninigizibara lors du rituel d'Eštar, § 1.3.1.1.

*a-na pa-ni-ia a-na sa-ga-ra-tim*<sup>ki</sup>  
 8 *ku-uš-di-im*  
 T. *ù i-na pa-ni-ki*  
 10 *ši-it-ra-am ša 7 m[unus\*-meš]*  
*ʃa-ha-ta\*-am\** [munus-nar]  
 12 *ša ma-ah-ri-ki wa-aš-ba-at*  
*ù e-nu-ut lú-nar\*-meš ša kù-gi*  
 14 *i[t]-ti-ki a-na sa-ga-ra-tim*<sup>ki</sup>  
*ta-re-e-em*

<sup>1-3</sup> [Dis à Šîbtu : ainsi (parle) ton seigneur].

<sup>4-5</sup> [À présent] je vais directement [à Mari]. <sup>6</sup> Je fais la route! <sup>7-8</sup> Arrive à ma rencontre à Saggarâtum. <sup>9-15</sup> Emmène personnellement à Saggarâtum l'orchestre de sept fe[mmes], Ahâtum [la musicienne], qui habite chez toi, et les instruments de musique en or avec toi!

**Bibliographie** : le texte a été collationné par J.-M. Durand dans *MARI* 3, p. 136 et traduit comme *LAPO* 18 1160. Voir aussi mon commentaire dans *FM* IV, p. 73 et n. 476 sur la grande musicienne Ahâtum.

9) L'emploi d'*ina pânim* pose problème ici car il semble s'opposer à *itti* l. 14. J.-M. Durand avait traduit et commenté le passage comme *LAPO* 18 1160 « n'oublie pas (d'amener avec toi ...) » en commentant n. a « En m. à m. "(Que soit) devant ta face..." ». J'ai préféré traduire *ina pânim* par « personnellement » (*CAD* P 88).

#### 1.4.1.3. Le tambour géant : alûm

Imposant de par sa taille et sa fonction culturelle, le tambour géant *alûm* est parmi les instruments les mieux attestés dans les archives de Mari. Il me paraît clair que cet instrument ressemblait de par sa forme, taille et fonction aux instruments à percussion dont nous connaissons plusieurs représentations<sup>254</sup>. Il approchait en hauteur d'un homme debout et était frappé des mains par deux musiciens. À l'époque de Yasmah-Addu, un tel instrument fut fabriqué et nécessita l'utilisation de 40 mines de bronze et de grandes peaux de taureau<sup>255</sup>.

« J'avais écrit à mon seigneur au sujet des 40 mines de bronze destinées au tambour *alûm*. Mon seigneur m'a écrit ceci : "Prends 1 talent de bronze que j'ai pe[sé là-ba]s et (que) j'ai en[voyé]!". J'ai pesé le bronze, et [il n'y a que] 50 mines de bronze.

<sup>254</sup>Pour les attestations textuelles des différents instruments de percussion, cf. A. Kilmer, « Pauke und Trommel », *RIA* 10, p. 367-371 ; pour l'iconographie voir s.v. « Trommel », *RIA* à paraître. Je citerais comme exemple les fragments de stèle de Gudea (renvois bibl. dans C. E. Suter, *Gudea's Temple Building. The Representation of an early Mesopotamian Ruler in Text and Image*, CM 17, Groningue, 2000, p. 359-360 n°ST.13 et p. 386sq. n°ST 54) qui montrent, comme le fragment de stèle d'Urnammu (cf. J. Börker-Klähn, *BaF* 4, n°64, p. 148) un tambour géant, égalant en hauteur les deux hommes qui en jouent, situés de part et d'autre de l'instrument. Des tambours légèrement plus petits sont représentés sur la stèle de Badra (F. Safar, « A Stela from Badra », *Sumer* 27, 1971, p. 15-21 et J. Börker-Klähn, *BaF* 4, n°12, p. 120-121), la stèle d'Ebla (P. Matthiae e.a., *Ebla, Alle Origine delle civiltà urbana*, p. 390-391) et le vase en stéatite du Louvre (bibliographie *apud* S. Rashid, *Mesopotamien*, p. 68).

<sup>255</sup>La lettre *ARM* XXVI/2 286 a été envoyée par Ušur-awâssu à Yasmah-Addu. Cf. pour ce passage P. Villard, « *ARMT* XXVI/2 n°286 : une nouvelle attestation de l'*alûm* à Mari », *NABU* 1989/92 qui a discuté les différentes mentions des tambours *alûm* dans les textes économiques de Mari. Un autre texte inédit A.471 contient la demande d'envoi de peaux de bœuf pour tendre un tambour-*alûm*.

*ARM* XXVI/2 286 : (4') *aš-šum* 40 ma-na zabar (5') *ša a-na a-li-im a-na še-er be-l[i-ia]* (6') *aš-pu-ra-am* (7') *ù [b]e-lí ki-a-am iš-pu-ra-am* (8') *um-ma-a-m[i]* 1 gú zabar (9') *ša a[n-ni-ša]-am áš-qú-[lu-ma]* (10') *u[b-la]-am le-qé zabar-há* (11') *aš-qú-[qú]ul-ma* 50 ma-na zabar [*šu-nu*] (12') *ù aš-šum kuš ri-mi kuš-há* (13') *ša an-ni-ki-a-am i-ba-aš-šu-ú* (14') *nu-uš-ta-ti-ma ú-ul i-k[a-ša-du]* (15') *ap-pí-iš be-lí [i-na] ma-[a-tim še<sub>20</sub>]-ti* (16') *wa-aš-bu* 4 kuš *ri-mi gal* (17') *be-lí li-iš-ta-te-a-am-ma* (18') *li-ša-bi-lam ak-ki-ma* (19') [*ši*]-*ip-rum šu-ú a-na pa-an be-lí-fia* (20') [...] *ig-ga-ma-ru*.

De plus, au sujet des peaux de taureau, qui se trouvent ici : nous avons rassemblé les peaux qui sont ici : elles ne suff[isient pas]. Puisque mon seigneur demeure [dans ce] pays, que mon seigneur rassemble 4 peaux de taureau de grande taille et qu'il me (les) fasse porter, afin que ce travail soit achevé avant l'arrivée de mon seigneur. »

À l'époque du royaume de Haute-Mésopotamie, plusieurs de ces instruments durent être fabriqués. Samsî-Addu, très agacé, envoya une lettre à son fils, pour obtenir enfin un artisan spécialisé dans la fabrication de cet instrument<sup>256</sup> :

« Je t'ai certes déjà envoyé trois fois des lettres au sujet du corroyeur, fabricant d'instruments-*alûm* mais tu ne me fais ni conduire ici ce corroyeur, ni porter une réponse à ma lettre! »

Quelques années plus tard, Zimrî-Lîm fit transporter un tambour-*alûm* à Alep<sup>257</sup>. Le devin Asqûdum était chargé du convoi de cet objet encombrant et décrit les difficultés du transport en détail à Zimrî-Lîm pour mettre en valeur son action. Il commence son voyage dans le district de Saggarâtum, à Tilla-zibim<sup>258</sup> :

« J'ai rassemblé le gros de mon expédition à Tilla-zibim. À partir de là, je voyagerai sur des barques. Une fois que j'aurai dépassé Lasqum, je consulterai les oracles et, conformément à mes oracles, je pren[drai] le tambour-*alûm* et le coffre-*kubbusum* et (les) ferai porter. Je prendrai les enfants sur les chars. En trois jours, j'atteindrai Imar, afin d'arriver trois ou quatre jours avant le sacrifice de l'Âne-*hiârum*<sup>259</sup>. »

Le poids de l'instrument était manifestement considérable. Asqûdum le décrit ainsi<sup>260</sup> :

« Selon ce qui avait été dit devant mon seigneur : “8 hommes peuvent porter le tambour-*alûm*” ; 8 hommes (l')ont soulevé mais ils ne pouvaient le faire avancer. 12 hommes (l')ont soulevé mais ne pouvaient (le faire avancer). 16 hommes peuvent le porter<sup>261</sup>. »

<sup>256</sup>Inéd. A.4340<sup>+</sup> : (11) *aš-šum lú-ašgab e-pí-iš kuš a-le-e* (12) *wu-di 3-šu tup-pa-am ú-ša-bi-la-kum-ma* (13) *ú-lu-ú lú-ašgab ša-a-ti ú-ul tu-ša-ar-ra-am* (14) *ú-l[u-m]a me-he-er tup-pí-ia* (15) *[ú-ul t]u-ša-ab-ba-lam*.

<sup>257</sup>Le dossier a été étudié par J.-M. Durand, *ARM XXVI/1*, p. 119-124 et résumé dans *FM VII*, p. 31-32. Cf. également ci-dessous § 2.3.3.1.

<sup>258</sup>*ARM XXVI/1 17* : (5) *re-eš ge-ri-[i]a i-na ti-il-la-zi-bi<sup>ki</sup>* (6) *ú-pa-hi-ir ú iš-tu a-ša-ri-ma* (7) *i-na giš-má-tur-há a-[r]a-ak-ka-ab* (8) *iš-tu la-as-qa-am e-ti-qú* (9) *te-re-tim e-pé-eš-ma* (10) *a-na zi-im te-re-[i]-ia giš<sup>is</sup>a-la-am* (11) *ú ku-bu-sà-am e-le-[eq-qé]-ma* (12) *ú-ša-aš-ša ú dumu-meš i-[n]a giš-gigir-há* (13) *e-le-eq-qé-ma i-na u<sub>4</sub> 3-kam* (14) *a-na i-ma-ar<sup>ki</sup> a-ma-qú-ut* (15) *a-[ak]-ki-ma la-ma siskur<sub>2</sub>-re* (16) *hi-ia-ri-im u<sub>4</sub> 3-kam* (17) *ú-lu u<sub>4</sub> 4-kam a-ka-aš-ša-du*.

<sup>259</sup>Pour cet événement, cf. J.-M. Durand, *ARM XXVI/1*, p. 121-122 et depuis *FM III*, p. 38-40. J.-M. Durand y propose, à titre d'hypothèse, que l'instrument envoyé était un ex-voto, tenant la place de la statue de Zimrî-Lîm qui n'était pas encore achevée.

<sup>260</sup>*ARM XXVI/1 18* : (15) *ki-ma ša ma-ha-ar be-lí-ia iq-qa-bu-ú* (16) *um-ma-a-mi 8 lú-meš a-la-am i-na-aš-šu-ú 8 lú-m[eš]* (17) *iš-šu-ma nu-mu-ús-sú ú-ul i-le-yu* (18) *l<sup>21</sup> lú-meš iš-šu-ma ú-ul i-le-yu 16 lú-meš iš-šu-ú-šu*.

Le contenu de la lettre d'Asqûdum est difficile à suivre. W. Heimpel, *Letters...*, p. 185-186 a également tenté un résumé des événements.

<sup>261</sup>J.-M. Durand, *FM VII*, p. 32 traite la question du poids. Il propose à titre d'hypothèse que l'instrument transporté à Alep pourrait avoir été l'instrument du règne de Yahdun-Lîm mentionné dans l'inventaire de bronze, *ARM XXI 258* : 38-39 : « 5 talents de bronze : 2 moules (= obtenu par 2 coulées) de tambour-*alûm*. » (*ARM XXI 258* : (38) 5 gú zabar ki-lá-bi (39) 2 *pí-it-qí ša a-le-e*). Si l'ensemble formait un seul instrument, le poids en bronze était déjà autour de 150 kg. Supposant que l'instrument assemblé dépassait encore ce poids et qu'il était bien enveloppé et emballé pour le protéger contre les chocs et les intempéries, ce qui en augmentait encore d'avantage la charge, j'ai du mal à comprendre que 16 hommes et leurs remplaçants aient été nécessaires pour transporter l'objet à une vitesse satisfaisante.

Asqûdum eut beaucoup de difficultés à faire parvenir cet instrument jusqu'à Tuttul. Arrivé à Imar, cinq jours avant le sacrifice de l'Âne-*hiârum*<sup>262</sup> il put arriver à temps à Alep avec ses bagages<sup>263</sup>. Il souligne une dernière fois la peine que le transport de l'instrument avait valu à ses gens<sup>264</sup> :

« Or, l'*alûm* a moulu de fatigue toute la troupe! Leurs bras, à force de soulever une charge [se sont épu]sés. Or, concernant ce que m'a dit mon seigneur : "[8 hommes] le transporteront!", c'est avec difficulté que 30 hommes l'ont [transpor]té et 30 hommes étaient leur relève. Ils [sont mon]tés avec la caravane [de mon seigneur], [selon les ordr]es de mon seigneur. »

#### 1.4.1.4. Le *pitnum*

Le terme *pitnum*<sup>265</sup> désigne « la corde » d'un instrument et partant de là « un instrument à cordes ». Ce terme est fréquemment attesté dans les lettres ici publiées, mais il n'est pas possible pour l'instant de l'identifier avec un instrument particulier. Dans les inventaires de Mari, où figurent des lyres-*parahšîtum*, des *sammûm*, des *kinnârum*, des *lê'um*, etc., on ne trouve jamais de *pitnum*. Par contre, nous avons deux attestations de musiciens *ša pitnim* de l'époque de Yahdun-Lîm<sup>266</sup>. De ce fait *pitnum* ne peut être qu'un générique utilisé pour tout « instrument à corde », mais pas un instrument précis.

Les textes de Mari l'écrivent toujours *pî-it-n(u, ...)*, et le terme se trouve plus fréquemment au pluriel<sup>267</sup>. Dans aucun exemple de Mari *pitnum* n'est pourvu d'un déterminatif : à la différence des autres instruments, il n'est pas précédé de *gîš*. Sa fabrication n'était probablement pas évidente, car c'est le seul objet dont les musiciens de Mari réclament à plusieurs reprises l'importation<sup>268</sup>. Je ne citerai que cette lettre de Rîšiya<sup>269</sup> :

« Par ailleurs, qu'on m'apporte des *pitnum*, autant qu'il y en a de disponibles. Le Conservatoire ne doit pas rester sans travail! »

Un atelier de fabrication de ces *pitnum* se trouvait manifestement dans les environs de Šubat-Enlil. À l'époque de Yasmah-Addu, cet atelier était placé sous les ordres du chef de musique de Samsî-Addu, Ibbi-Ilabrat<sup>270</sup>. Il est probable que le savoir-faire pratiqué à cet endroit survécut à la chute du royaume de Haute-Mésopotamie et que l'atelier continua à fonctionner pour le compte de Haya-Sumû d'Ilân-šurâ, car ce dernier évoque l'envoi de cordes-*pitnum* à Zimrî-Lîm<sup>271</sup>.

J'ai beaucoup hésité pour savoir ce que les musiciens de Mari réclamaient, lorsqu'ils demandaient l'importation de *pitnum* : des cordes, ou des instruments-*pitnum*? J'ai pensé qu'on pourrait exclure la traduction de *pitnum* par « corde » car la fabrication en boyaux ne devrait pas avoir posé de problèmes à Mari – et j'ai dans un premier temps opté pour une traduction « instrument-*pitnum* »<sup>272</sup>. Maintenant, l'absence systématique de l'idéogramme *gîš* et le fait qu'aucun texte économique ne décrit

<sup>262</sup>ARM XXVI/1 19.

<sup>263</sup>ARM XXVI/1 20.

<sup>264</sup>ARM XXVI/1 20 : (14) *ù a-lu-um ša-ba-am ka-la-šu* (15) *ud-da-ak-ki-ik ù a-hu-šu-nu i-na qa-at na-še-em* (16) *[um-t]a-šû-ù ù ša be-lí iq-bu-ù um-ma-mi* (17) [8 lú-meš] *i-na-aš-šu-ù-šu id-da-an-na* 30 lú-meš (18) *[iš-šu]-ù-šu ù 30<sup>14</sup>te-nu-šu-nu* (19) *[ak-ki-ma a-wa-a]t be-lí-ia it-ti ha-[r]a-an* (20) *[be-lí-ia i-te-l]u-ma*.

<sup>265</sup>Cf. les dictionnaires CAD P 439 et AHw 869b-870a, ainsi que A. Kilmer, « Musik », RIA 8, 1993-1997, p. 463-482, spécialement p. 470.

<sup>266</sup>T.193 (inéd.) : (2) *munus-nar pî-it-nim* et M.9892 (inéd.) : 5 : (2 NP) *ša pî-it-ni*.

<sup>267</sup>N°21 [A.3076] : 6' : *ṛpî-it-nu*<sup>1</sup> (nom. pl.) ; 23 [A.4336] : 7' : *pî-it-nu* (nom. pl.) ; 37 [A.1113] : 44 : *pî-it-ni* (acc. pl.) ; 48 [M.6900] : 24 : *pî-it-nu* (nom. pl.) ; 50 [M.13868] : 5 : *[p]î-it-nu*. ARM XXVIII 86 : 22 : *pî-it-nu-um* (voir ci-dessus n. 251). Cf. également les réf. dans la note précédente.

<sup>268</sup>N°s 21 [A.3076] : 4'-7' ; 48 [M.6900] : 23-26 ; 50 [M.13868] : 5-8.

<sup>269</sup>N°23 [A.4336] : 7'-8'.

<sup>270</sup>N°37 [A.1113] : 44-45.

<sup>271</sup>Cf. ci-dessus § 1.4.1.2 et n. 251 à propos de ARM XXVIII 86 : 22-23.

<sup>272</sup>N. Ziegler, *Orientalarchäologie* 20, p. 351-2.

d'instrument-*pitnum* me fait changer d'avis et je traduis par « corde-*pitnum* », en soulignant qu'il ne s'agit que d'une hypothèse.

#### 1.4.2. LES LIEUX DE LA MUSIQUE

Les lieux de la musique ne sont que rarement mentionnés. À Mari, une institution qui s'appelait le *bît tegêtim*, était une sorte de « conservatoire pour des joueuses d'instruments à cordes » où vivaient de jeunes musiciennes du palais. Par ailleurs, il y existait un centre artisanal et culturel dénommé *mumum*, ce que je rends par « Conservatoire » ; il était fréquenté par des hommes<sup>273</sup>. Enfin, dans un contexte plus domestique, il y avait des installations appelées *wârtum*.

##### 1.4.2.1. Le Conservatoire-mumum

Jusqu'à présent, le *bît mumim* était avant tout attesté par des textes du premier millénaire, qui le présentaient comme une sorte d'atelier, utilisé pour la fabrication et/ou la réparation d'objets culturels<sup>274</sup>, tandis que le mot *mumum* seul y désigne soit un « artisan, créateur », soit une « école de scribe » ou encore un « atelier »<sup>275</sup>. Dans toutes ces attestations, le lien avec la musique était moins évident.

Les lettres ici publiées attestent l'indistinction entre *mumum* et *bît mumim*. On a six occurrences de *mumum* seul<sup>276</sup> et une seule du *bît mumim*<sup>277</sup>. Sous le calame des musiciens, le terme de *mumum* désigne un endroit précis, manifestement une institution, et l'ensemble des personnes affectées à ce lieu. La seule occurrence du *bît mumim* ne se réfère qu'aux sarcasmes que le saltimbanque Piradi aurait proférés contre elle (n<sup>o</sup>67 [A.440] : 31) et le chef de musique.

Le *mumum* était un lieu d'apprentissage. Cela est démontré par les l. 19-22 de la lettre d'Ilšu-ibbîšu n<sup>o</sup>51 [A.3115] :

« Nuit et jour, ce que j'entendais dans le Conservatoire (*mumum*), c'était l'incantation-*ennenûru* [celle qui] (est) bonne pour ta vie. »

Par ailleurs, il est clair que le chef de musique était considéré comme chef du *mumum*. Rîšiya dans le n<sup>o</sup>18 [A.903] demande à être pourvu de musiciens et se pose la question de savoir s'il peut exister un *mumum* que personne ne recrute. Au n<sup>o</sup>23 [A.4336], il commande des instruments pour que le *mumum* puisse travailler. Par ailleurs, le n<sup>o</sup>44 [M.8181] : 7-8 montre que le *mumum* est un centre artisanal. Tous les musiciens d'une ville, ou au moins tous les musiciens soutenus financièrement par le palais, étaient rattachés au *mumum*. De même les autres personnes touchant au monde de la musique étaient affectées au *mumum*, comme des amuseurs-*aluzinnum* (n<sup>o</sup>56 [M.7708]), – et peut-être bon gré mal gré les saltimbanques-*huppûm* (§ 3.14). Les textes de Mari n'indiquent rien sur la relation des lamentateurs-*kalûm* avec le *mumum* mais puisque les apprentis lamentateurs faisaient partie des

<sup>273</sup>Cette opposition entre deux conservatoires, l'un destinés aux femmes et l'autre aux hommes pourrait se retrouver dans deux textes d'Isin de l'époque d'Îsbi-Era *BIN* 10 104, une liste d'instruments de musique pour la « maison des musiciennes, chez Ubarrum » (l. 12 : é nar-munus ki *u-bar-um*) et *BIN* 10 82 (« maison des musiciens, chez Ubarrum) l. 8 : é-nar ki *u<sup>1</sup>-bar-um<sup>1</sup>*).

<sup>274</sup>Cf. CAD M/2 198a s.v. *bît mummi* : « workshop (used to make and repair ritual objects) ; SB, NA ». Voir pour le texte *TUL* p. 110 cité *ibidem* en dernier lieu W. Farber, « Singing an *eršemma* for the Damaged Statue of a God », *ZA* 93, 2003, p. 208-213.

<sup>275</sup>Cf. CAD M/2 197 s.v. *mummu* A : « 1. craftsman, creator, 2. school for scribes, workshop. »

<sup>276</sup>N<sup>o</sup>17 [A.2806] : 50' (*mu-ma-am*) ;

– N<sup>o</sup>18 [A.903] : 4' (*mu-um-ma-am*), 5' (*mu-um-mu-um*) ;

– N<sup>o</sup>23 [A.4336] : 8' (*mu-[mu]-u[m]*) ;

– N<sup>o</sup>44 [M.8181] : 7 (*mu-um<sup>1</sup>-m[i-im]*) ;

– N<sup>o</sup>51 [A.3115] : 20 (*mu<sup>1</sup>-mi-im*) ;

– N<sup>o</sup>56 [M.7708] : 8 (*mu-um-mi-šu*).

<sup>277</sup>N<sup>o</sup>67 [A.440] : 31 (é *mu<sup>1</sup>-[mi]-im*).

musiciens mis sous la tutelle du chef de musique, il est plus que probable qu'eux aussi étaient rattachés au *mummu*<sup>278</sup>. Je traduis *mummu* par « le Conservatoire ».

La documentation de Mari dont nous disposons montre que cette institution n'existait que dans la capitale, de même qu'il n'y avait qu'un seul chef de musique par siège de royauté ; toutefois, il est possible qu'on trouve un jour aussi des *mummu* dans des centres urbains en dehors des capitales politiques<sup>279</sup>. Par ailleurs, je pense que le *mummu* était non seulement le lieu de travail du chef de musique, mais aussi son domicile dans la capitale. Cela pourrait être indiqué par la lettre de Piradi qui mentionne la « maison du chef de musique » et parle ensuite du Conservatoire (n°67 : 7 et 31). D'autres indices montrent le lien étroit entre l'enseignant-*mušâhizum* et ce lieu (n°51 : 20 et 56 : 8). Enfin, cette identification du *mummu* avec le lieu d'exercice des musiciens pourrait expliquer pourquoi *mummu* devint un synonyme pour le « bruit »<sup>280</sup>.

Un texte administratif permet de compléter nos trop maigres connaissances de ce lieu manifestement fondamental pour le thème étudié dans ce volume. Il s'agit d'une liste de personnel benjaminite libéré parmi lesquels il y avait deux personnes employées comme gardiens du *mummu* : un homme nommé <sup>I</sup>Susu et une femme nommée <sup>f</sup>Maruštahi<sup>281</sup>. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette situation de celle du harem<sup>282</sup>.

<sup>278</sup>Le lien entre lamentateurs-*kalâm* et cette institution a perduré jusqu'au I<sup>er</sup> millénaire comme l'illustrent des rituels. J'évoquerai *ex. gr.* celui qui donne l'instruction de faire escorter une statue divine par un lamentateur qui devait chanter sans interruption des *eršemma* jusqu'au moment où le dieu arrivait dans le bêt *mummi(m)*, cf. W. Farber, ZA 93, p. 208-213.

<sup>279</sup>Je pense que la situation dans les anciens centres urbains en Mésopotamie centrale et méridionale pouvait différer de celle de la Haute-Mésopotamie et il y avait peut-être des centres « culturels » en dehors des centres politiques.

On a peut-être un texte littéraire qui évoque le lien entre la pratique de la musique et le *mummu* dans le chant « Ištar-Louvre » publié par B. Groneberg, CM 8, p. 3-54. Le texte est très difficile mais je proposerais pour les premières lignes de ce chant une traduction nouvelle : « Ô ma [Da]me, je veux proclamer partout l'héroïsme de ta divinité ! Que [la cel]la résonne ! Que l'habitant du Conservatoire-*mummu(m)* fasse attention ! Eštar, je vais louer ta sagesse puissante ! Que l'habitant du Conservatoire fasse attention ! Qu'il écoute (la louange de) ton héroïsme ! Que l'appel le mette aussitôt en route ! Chante (f.) joyeusement, ô Eštar : qu'on augmente ta grandeur ! Qu'on écoute le chant dans son intérieur ! (...) » CM 8, p. 22 : i (1) [be]-el-ti lu-uš-ta-aš-ni qú-ru-ud i-lu-ti-ki (2) [di]-ú-um li-iš-pu mu-um-ma a-ši-bu u-zu-un-šu li-iš-ku-u[n] (3) eš<sub>4</sub>-tár me-ri-iš-ki la-à(WA)-am ú-na-a-ad (4) ú-zu-un-šu li-iš-ku-un mu-um-ma a-ši-bu qú-ru-ud-ki li-iš-me (5) ri-ig-mu ra-ma-an-šu li-ne-a a-di su-ur-ri (6) a-at-la-li eš<sub>4</sub>-tár li-wa-at-ru na-ar-bi-ki (7) li-iš-mu-ma qé-er-bi-šu za-ma-ra-am (...). Voir pour certaines propositions de lecture le compte rendu de W. G. Lambert, AfO 46/47, p. 274 sqq. L'interprétation du terme *mummu* dans ce passage n'est certes pas assurée. B. Groneberg ne l'avait pas traduit (mais cf. son comm. p. 39) et supposait l'exorciste *a-ši-pu* au lieu de (*w*)*âšibu(m)*. W. G. Lambert avait proposé de comprendre « *mumma ašibu* » comme « quelqu'un présent », identifiant *mumma* avec *mamma* ce que le texte, connaissant d'autres vocalisations inhabituelles (cf. B. Groneberg, CM 8, p. 6) n'excluerait *a priori* pas. L'explication de la construction de *mumma âšibum* reste difficile ; *mumma(m)* serait l'accusatif du lieu. Un argument en faveur de ma traduction serait le fait que le texte parle ensuite l. 7 et peut-être également l. 11 de « son intérieur », *scil.* du Conservatoire. Mais en effet on aurait préféré *âšib mummi* (cf. H. Hunger, AOAT 2, colophon n°234 : 10 : (<sup>d</sup>Nabû *a-šib mu-um-me*).

<sup>280</sup>CAD M/2 198b propose qu'il s'agisse d'un « learned lw. from Sumerian mu<sub>7</sub>-mu<sub>7</sub> = *rigmu* » en renvoyant à W. G. Lambert, JSS 14 250. Voir depuis P. Michalowski, « Presence at the Creation », dans *Mél. Moran*, Atlanta, 1990, p. 381-396, spécialement p. 385-386.

<sup>281</sup>M.12801 : (vii' 15') 1 *sú-sú* (16') 1 *munus ma-ru-úš-ta-a-hi* (17') 1 *lú 1 munus né-du<sub>8</sub>* (18') *ša mu-um-mi'* (réf. courtoisie A. Millet Albà). On relèvera comme autre indice topographique, mais datant du I<sup>er</sup> millénaire, la mention de la cour du bêt *mummi(m)* où un foyer devait être allumé (W. Farber, ZA 93, p. 209 : 11).

<sup>282</sup>Pour les gardiens et gardiennes du harem à l'intérieur du palais de Mari, voir FM IV, p. 313-316.

**1.4.2.2. La « Maison des joueuses de lyre » (bît tegêtim), une sorte de conservatoire pour femmes**

On rappellera l'existence de la structure dénommée *bît tegêtim*, qui n'est attestée que dans des textes administratifs relatifs aux femmes du harem<sup>283</sup>. Cette structure hébergeait dans l'année ZL 1<sup>284</sup> 36 femmes et enfants, dont l'activité était manifestement l'apprentissage de la musique et l'entraînement. J'ai supposé qu'il s'agissait d'un bâtiment à part, en dehors du palais, mais dont l'entretien incombait au palais, car cette structure était mouvante et dans les textes plus récents, le palais n'entretenait plus que la moitié de ces femmes<sup>285</sup>. Aucune des lettres ici éditées ne permet d'augmenter la documentation, et on n'a aucun musicien qui se situe expressément dans un rapport de hiérarchie avec la « Maison des joueuses de lyre ». Cette absence de renseignement ne me semble pourtant pas significatif. Il n'y a aucune raison de supposer que la « Maison des joueuses de lyre » n'était pas sous les ordres du chef de musique<sup>286</sup> et ne profitait pas de l'enseignement de ses musiciens.

**1.4.2.3. L'installation-wârtum**

Deux lettres de musiciens mentionnent un bâtiment, appelé *wârtum* ou *wârîtum/wârêtum*, qui n'est pas attesté par ailleurs. Warad-ilîšu écrivit à Zimrî-Lîm à propos de l'installation de musiciennes capturées récemment à Mišlân<sup>287</sup> :

« J'ai vu dans la demeure d'Išar-Lîm une installation-*wârtum* : elle offre la sécurité (= est forte) comme un ergastule. Qu'elles y habitent ! Les enseignants (en) sont tout proches ; mes lyres sont (aussi) toutes proches à leur disposition. »

On remarquera deux éléments dans ce texte : premièrement le fait que cette structure se trouvait dans la demeure particulière d'un noble. Deuxièmement, selon ce texte, il s'agit d'une structure comparable à un ergastule (*nepârum*).

Le deuxième exemple est la demande d'une *wârî/êtum* de la part d'Ibbi-Ilabrat, le chef de musique de Samsî-Addu. Dans sa demeure à Šubat-Enlil, il ne possédait manifestement pas cette structure architectonique. Ibbi-Ilabrat souhaitait donc s'en faire construire une<sup>288</sup> :

« Que mon seigneur m'abandonne pour un mois un maçon capable de faire mon installation-*wârî/êtum* et qu'il construise mon installation-*wârî/êtum*. »

Cet exemple devrait montrer qu'il ne s'agissait pas d'une structure trop difficile ou trop grande à construire, puisque un mois devait suffire pour la faire, mais qu'il fallait un spécialiste pour sa réalisation.

Le seul rapprochement étymologique qui me vient à l'esprit est avec le mot akkadien *ûrum* « toit ». Il s'agissait peut-être d'une structure sur le toit ou bien un mot pour « étage ». Par ailleurs, le fait que cette structure ne soit, – pour l'instant – mentionnée que dans des lettres de musiciens me paraît significatif. Il s'agissait vraisemblablement de constructions à l'intérieur desquelles on avait une bonne sonorité. À titre purement hypothétique, je pense à une structure voûtée à l'étage. Il est possible que ce terme soit à rapprocher de *wa-ar-da* attesté à Emar<sup>289</sup>, lieu où une offrande de vin était faite.

---

<sup>283</sup>Voir N. Ziegler, *FM* IV, p. 94-96. Cf. *ibidem* n. 583, pour l'instrument *tigi*.

<sup>284</sup>*FM* IV 3 : vi 12'-52'. Pour la date, cf. désormais *FM* V, p. 174.

<sup>285</sup>Cf. simplement le tableau, *FM* IV, p. 95.

<sup>286</sup>Cf. pour comparaison un texte comme *CT* 8, 21c : 10 qui mentionne le « chef des joueuses de lyre » *ugula tigiâtî(m)* à côté du chef de musique (l. 5, 12).

<sup>287</sup>N<sup>o</sup>38 [A.78] : 17-24.

<sup>288</sup>N<sup>o</sup>37 [A.1113] : 11-14.

<sup>289</sup>D. Arnaud, *Emar* VI/3 363 : 2 et 531 : 3' comme proposé par J.-M. Durand, *RA* 84, 1990, p. 85 qui y cite notre texte n<sup>o</sup>38 [A.78].



## 6. TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	v
LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS .....	vii
INTRODUCTION.....	1
1. LE MONDE DE LA MUSIQUE À MARI	
1.1. LE CHEF DE MUSIQUE.....	7
1.1.1. Critères préalables pour le choix du chef de musique.....	9
1.1.2. Chefs des musiciens-enseignants.....	10
1.1.3. Chargés des femmes du harem.....	10
1.1.4. Le rôle du chef de musique dans le regroupement des musiciens et comme organisateur des représentations.....	11
1.1.5. Les chefs de musique comme envoyés royaux.....	11
1.1.6. Préposés au culte? .....	12
1.2. LES MUSICIENS ET MUSICIENNES.....	13
1.2.1. La musique : ensembles et solistes .....	13
1.2.1.1. Les ensembles musicaux .....	13
1.2.1.1.1. L'ensemble- <i>šitrum</i> .....	13
1.2.1.1.2. D'autres ensembles ou orchestres.....	14
1.2.1.2. Des solistes remarquables .....	15
1.2.2. L'apprentissage et les niveaux de perfectionnement.....	15
1.2.2.1. L'apprentissage des enfants et des adolescents .....	15
1.2.2.2. Les musiciens <i>aštalûm</i> et <i>aštalîtum</i> .....	16
1.2.2.3. Les musiciens accomplis.....	17
1.2.2.3.1. Les instrumentistes <i>nârum</i> et <i>nârtum</i> .....	17
1.2.2.3.2. Les chanteurs <i>zammerum</i> et <i>zammertum</i> .....	18
1.2.2.4. D'autres catégories de musiciens : le cas des Amorrites .....	19
1.2.3. Les musiciens.....	20
1.2.3.1. La situation familiale des musiciens.....	20
1.2.3.2. Mutilations de musiciens .....	21
1.2.3.2.1. Musiciens aveugles et voyants.....	21
1.2.3.2.2. Des castrats?.....	23
1.2.3.3. Les avantages des musiciens .....	24
1.2.3.3.1. Les tenures.....	24
1 [M.14008] .....	25
1.2.3.3.2. Les cadeaux pour des musiciens.....	26

1.2.3.3.3. Les voyages de musiciens.....	27
2 [A.3002].....	27
1.2.3.3.4. Les musiciens girovagues .....	28
1.2.4. Les musiciennes et le monde du harem.....	31
1.2.4.1. Le harem d'un homme.....	31
3 [A.4202].....	32
1.2.4.2. Épouses et concubines .....	36
1.2.4.3. Le désir d'augmenter le nombre des musiciennes .....	37
1.2.4.3.1. Les demandes de musiciennes de la part des souverains.....	37
4 [A.2997].....	39
1.2.4.3.2. Les demandes de musiciennes par d'autres personnes .....	40
5 [A.4377].....	41
1.2.4.3.3. Les musiciennes comme butin de guerre.....	42
1.2.4.4. Dangers des voyages de musiciennes .....	44
6 [M.10642] .....	45
7 [M.11058] .....	46
1.2.5. Hommes et femmes dans le monde de la musique.....	48
1.2.5.1. Catégories attestées uniquement pour un sexe.....	49
1.2.5.1.1. La lyre de Marhaši ( <i>parahšîtum</i> ), un instrument de femme .....	49
1.2.5.1.2. Les autres joueuses d'instruments.....	50
1.2.5.1.3. Les musiciennes- <i>kezertum</i> .....	50
1.2.5.1.4. Des réciteurs- <i>muštawûm</i> ?.....	51
8 [A.27].....	51
1.3. MUSIQUE ET RELIGION.....	55
1.3.1. Musique et culte .....	55
1.3.1.1. Les rituels de la « fête d'Eštar » .....	55
1.3.1.2. Le rituel du <i>humṭum</i> .....	64
1.3.2. Les prêtres lamentateurs.....	64
1.3.3. Les musiciens des dieux.....	65
9 [M.7618+M.14609].....	66
10 [A.93+A.94].....	68
1.4. CONDITIONS MATÉRIELLES POUR LA RÉALISATION DE LA MUSIQUE.....	71
1.4.1. Les instruments .....	71
1.4.1.1. La fabrication d'instruments.....	71
11 [ARM XIII 20].....	72
1.4.1.2. Les instruments et leurs utilisateurs.....	73
12 [ARM X 137].....	73
1.4.1.3. Le tambour géant: <i>alûm</i> .....	74
1.4.1.4. Le <i>pitnum</i> .....	76
1.4.2. Les lieux de la musique.....	77
1.4.2.1. Le Conservatoire- <i>mummum</i> .....	77
1.4.2.2. La « Maison des joueuses de lyre » ( <i>bîṭ tegêtim</i> ), une sorte de conservatoire pour femmes .....	79
1.4.2.3. L'installation- <i>wârtum</i> .....	79
2. LA CORRESPONDANCE DES CHEFS DE MUSIQUE	
2.1. RÎŠIYA.....	83

## 6. Table des matières

2.1.1. Un ami du roi.....	83
2.1.2. Le chef de musique.....	84
2.1.2.1. Chargé des musiciens, concurrence avec Ilšu-ibbîšu.....	84
2.1.2.2. Responsable des cultes et des prêtres-lamentateurs.....	86
2.1.2.3. Responsabilités en rapport avec l'entretien d'instruments.....	86
2.1.2.4. Les missions matrimoniales.....	86
2.1.2.5. Autres activités.....	88
2.1.3. Un mauvais gérant des affaires matérielles? .....	88
2.1.4. La chronologie des activités de Rîšiya.....	90
2.1.4.1. Tableau des lettres en ordre chronologique hypothétique.....	91
2.1.4.2. Documents administratifs par ordre chronologique .....	92
2.1.5. Présentation de la correspondance de Rîšiya .....	93
2.1.5.1. Particularités graphiques des lettres de Rîšiya.....	93
2.1.5.1.1. Introduction des lettres.....	93
2.1.5.1.2. Autres caractéristiques graphiques.....	93
2.1.5.2. Les divinités invoquées dans les bénédictions .....	95
2.1.5.2.1. Anum .....	95
2.1.5.2.2. Enlil.....	96
2.1.5.2.3. Šamaš.....	96
2.1.5.2.4. Dagan .....	96
2.1.5.2.5. Addu .....	96
2.1.5.2.6. Itûr-Mêr.....	96
2.1.5.2.7. Lamassât/Lamassat Mari.....	96
2.1.5.2.8. Les dieux et les déesses.....	96
2.1.5.3. Conclusions.....	97
2.1.5.3.1. Tableau récapitulatif des éléments caractéristiques.....	97
2.1.5.3.2. Autres particularités de cette correspondance .....	98
2.1.6. Édition de la correspondance de Rîšiya.....	99
2.1.6.1. Le chef de musique et ses concurrents.....	99
2.1.6.1.1. Gumul-Dagan, le concurrent potentiel, soutenu par Samsî-Addu .....	99
13 [M.6851] .....	100
14 [A.3085].....	102
15 [M.7823] .....	104
16 [A.4466].....	106
2.1.6.1.2. La concurrence avec Ilšu-ibbîšu .....	108
17 [A.2806].....	109
2.1.6.1.2.1. L'auteur et le début du texte.....	113
2.1.6.2. Le musicien en chef.....	114
18 [A.903].....	114
19 [A.1923].....	116
20 [A.1243].....	118
2.1.6.2.1. Remarques à propos de la date du texte .....	120
21 [A.3076].....	120
2.1.6.3. Rîšiya en quête d'un domaine .....	123
22 [A.3075].....	123
23 [A.4336].....	124
24 [M.5160] .....	128
25 [A.3074].....	130
26 [M.14611].....	133
2.1.6.4. Un apprenti au cœur d'un scandale .....	134

27 [M.13050].....	136
2.1.6.5. Autres lettres de Rîšiya.....	138
28 [A.3381].....	138
29 [TH 72-13].....	140
2.1.6.6. Lettres mentionnant Rîšiya.....	142
30 [M.7321].....	142
31 [A.3683].....	144
2.2. IBBI-ILABRAT ET ŠUL-NINŠUBUR : DEUX MUSICIENS OU UN SEUL?.....	147
2.2.1. Les graphies du nom du chef de musique.....	147
2.2.2. Ibbi-Ilabrat, chef de musique de Samsî-Addu.....	148
2.2.2.1. Ibbi-Ilabrat et Yasmah-Addu : précepteur et roi.....	148
2.2.2.2. Ibbi-Ilabrat et Ilšu-ibbîšu.....	149
2.2.3. La mission matrimoniale à Qatna.....	149
2.2.4. La correspondance d'Ibbi-Ilabrat.....	151
2.2.4.1. Lettres d'Ibbi-Ilabrat (I.).....	151
32 [M.7734].....	151
33 [ARM V 76].....	153
34 [M.13395].....	155
2.2.4.2. La correspondance d'Ibbi-Ilabrat (Šul-Ninšubur).....	157
35 [M.7660].....	157
36 [A.2521].....	158
37 [A.1113].....	162
2.3. WARAD-ILÎŠU.....	165
2.3.1. La carrière de Warad-ilîšu.....	165
2.3.1.1. Les débuts.....	165
2.3.1.2. Une carrière allant d'« enseignant »- <i>mušâhizum</i> au poste de chef de musique?.....	166
2.3.1.3. Des débuts difficiles.....	166
2.3.1.4. La montée en estime de Warad-ilîšu.....	167
2.3.2. Le chef de musique.....	168
2.3.2.1. Chargé des musiciens et des musiciennes.....	168
2.3.2.2. Responsabilités dans le culte.....	169
2.3.2.3. Responsabilités en rapport avec des instruments.....	170
2.3.3. Les missions dans le royaume d'Alep.....	171
2.3.3.1. La mission de Warad-ilîšu, en ZL 6-7 (= ZL 5'-6').....	171
2.3.3.2. La deuxième mission lors de l'installation d'Alahtum, ZL 11?.....	172
2.3.4. Le domaine de Warad-ilîšu.....	175
2.3.5. La chronologie des activités de Warad-ilîšu.....	176
2.3.5.1. Tableau des attestations chronologiques de Warad-ilîšu, d'après la documentation administrative.....	176
2.3.5.2. Les attestations d'autres personnages du nom de Warad-ilîšu.....	179
2.3.5.2.1. Warad-ilîšu l'échanson.....	179
2.3.5.2.2. Warad-ilîšu l'architecte/maçon.....	179
2.3.5.2.3. Autres références à des personnes nommées Warad-ilîšu.....	179
2.3.6. Les lettres de Warad-ilîšu en relation avec la musique.....	180
2.3.6.1. Lettres à propos des musiciennes.....	180
38 [A.78].....	180
2.3.6.1.1. Le palais d'Išar-Lîm.....	182
39 [A.227].....	183
40 [M.14108].....	185

## 6. Table des matières

41 [M.14663].....	186
42 [M.8150] .....	188
2.3.6.2. Lettres à propos d'instruments de musique .....	190
43 [A.1185].....	190
44 [M.8181] .....	192
2.3.6.3. Lettres supplémentaires sur les missions de Warad-ilīšu à Alep .....	194
45 [M.7709] .....	194
46 [M.10739].....	196
2.3.6.4. Warad-ilīšu garde Mari.....	200
47 [A.3766+M.9483] .....	200
<b>3. LES AUTRES MUSICIENS, MUSICIENNES ET ARTISTES</b>	
<b>3.1. ILŠU-IBBÎŠU, ENSEIGNANT EN CHEF .....</b>	<b>205</b>
3.1.1. Le début de la carrière d'Ilšu-ibbîšu .....	205
3.1.2. Les charges d'Ilšu-ibbîšu .....	205
3.1.2.1. Chargé de l'enseignement de la musique .....	206
3.1.2.2. Charges en relation avec le culte .....	206
3.1.2.3. Chargé du harem royal .....	207
3.1.2.4. Chargé de superviser le stock d'instruments .....	207
3.1.3. Affaires d'Ilšu-ibbîšu .....	208
3.1.3.1. Le domaine d'Ilšu-ibbîšu.....	208
3.1.3.2. Un scandale autour d'Ilšu-ibbîšu?.....	208
3.1.3.3. Les cadeaux .....	208
3.1.4. Un cas d'homonymie.....	209
3.1.5. La correspondance d'Ilšu-ibbîšu .....	209
48 [M.6900] .....	209
49 [A.3925].....	212
50 [M.13868].....	214
51 [A.3115].....	215
52 [A.979].....	217
53 [M.7805] .....	220
54 [M.15021].....	224
<b>3.2. IMGUR-ŠAMAŠ, ENSEIGNANT À ŠUBAT-ENLIL.....</b>	<b>225</b>
55 [A.905].....	225
56 [M.7708] .....	229
<b>3.3. LIPIT-ENLIL, MUSICIEN.....</b>	<b>233</b>
57 [ARM I 63+M.11322].....	234
58 [M.13816].....	235
<b>3.4. IPIQ-MAMMA, ENSEIGNANT .....</b>	<b>237</b>
59 [M.8866] .....	237
60 [A.2040].....	240
<b>3.5. TÎR-EA .....</b>	<b>241</b>
61 [A.4710].....	242
62 [M.7281] .....	244
<b>3.6. GUMUL-DAGAN .....</b>	<b>246</b>
63 [M.8107] .....	246

3.7. SÎN-ERÎBAM, CHANTEUR.....	248
64 [M.11057].....	248
3.8. BÊLÎ-TUKULTÎ, CHANTEUR.....	251
3.9. AHUM.....	252
3.10. ETEYA.....	253
65 [A.2882].....	253
3.11. AKIYA, ENSEIGNANT .....	256
66 [A.500].....	256
3.12. NANNA-MANSUM.....	259
3.13. LE LAMENTATEUR ÂMUR-GIMIL-ŠAMAŠ.....	260
3.14. LES SALTIMBANQUES-HUPPÛM.....	261
3.14.1. Le métier du <i>huppûm</i> .....	261
3.14.1.1. Un métier physique .....	262
3.14.1.2. Identification des <i>huppûm</i> dans l’iconographie.....	263
3.14.2. La concurrence avec les musiciens.....	264
3.14.3. Une spécialisation musicienne d’Alep? .....	265
3.14.4. Attestations de saltimbanques et de leurs représentations dans les archives de Mari .....	266
3.14.5. Les principaux <i>huppûm</i> connus .....	268
3.14.5.1. Yar’ip-Addu.....	268
3.14.5.2. Piradi.....	268
3.14.5.3. Bêlî-lîter.....	269
3.14.5.4. Les autres saltimbanques .....	269
3.14.6. Les textes.....	270
67 [A.440].....	270
68 [M.7545] .....	273
69 [M.14189].....	274
3.15. LES AMUSEURS-ALUZINNUM.....	277
70 [M.5010] .....	278
3.16. AUTRES TEXTES EN RAPPORT AVEC LA MUSIQUE.....	281
3.16.1. Les musiciens et musiciennes d’Ešnunna après la chute de cette ville .....	281
71 [A.3917].....	282
72 [M.14730].....	286
3.16.2. Un musicien d’Ešnunna otage à l’époque de Samsî-Addu.....	289
73 [ARM II 4].....	290
74 [ARM I 12].....	290
4. ANNEXES	
4.1. TABLEAU DES INSTITUTIONS OU PERSONNES EMPLOYANT DES MUSICIENS SELON NOS TEXTES .....	295
4.2. TABLEAU ALPHABÉTIQUE DES MUSICIENS CONNUS PAR LES ARCHIVES DE MARI ET DE TUTTUL.....	298

5. INSTRUMENTS DE CONSULTATION	
5.1. INDEX DES TEXTES PUBLIÉS.....	305
Noms de lieux.....	305
Noms de personnes.....	307
Noms de divinités.....	313
Vocabulaire sélectif.....	314
5.2. INDEX DU COMMENTAIRE.....	329
Noms de lieux.....	329
Noms de personnes.....	329
Noms de divinités.....	330
Mots étudiés.....	330
Textes de Mari inédits ou hors-collection.....	331
Textes de Mari publiés.....	331
Autres textes.....	332
5.3. TABLES DE CONCORDANCE.....	333
Catalogue des textes.....	333
Concordance inverse.....	335
6. TABLE DES MATIÈRES.....	337