



HAL
open science

Place de la peinture murale dans la restitution du Grand Palais Royal de Mari (c. 2000-1760 A.C.)

Béatrice Muller, Jean-Claude Margueron, Nicolas Bresch, Loïc Espinasse

► To cite this version:

Béatrice Muller, Jean-Claude Margueron, Nicolas Bresch, Loïc Espinasse. Place de la peinture murale dans la restitution du Grand Palais Royal de Mari (c. 2000-1760 A.C.). Maud Mulliez. Restituer les couleurs / Reconstruction of Polychromy - Virtual Retrospect, 2017, Ausonius, pp. 87-97, 2020, 2356133380. hal-03054090

HAL Id: hal-03054090

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03054090>

Submitted on 11 Dec 2020

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

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

Place de la peinture murale dans la restitution du Grand Palais Royal de Mari (c. 2000-1760 A.C.)

Béatrice Muller, DR émérite du CNRS, UMR 7041 ArScAn
Jean-Claude Margueron directeur d'Études honoraire EPHE IV
ancien directeur de la mission archéologique de Mari
jean_claude.margueron@sfr.fr

Nicolas Bresch, architecte DPLG, IR du CNRS, IRAA, USR 3155, CNRS - AMU - UPPA - ULL2 - Paris
nicolas.bresch@cnrs.fr

Loïc Espinasse, responsable de la modélisation 3D, Archeovision
loic.espinasse@archeovision-prod.fr

Résumé : Le projet de restitution 3D en cours avec Archeovision est l'aboutissement de plus de 80 ans de travaux sur le monument syro-mésopotamien du Bronze Moyen le mieux conservé. Les recherches sur l'architecture et sur la peinture murale ont permis d'établir l'histoire du bâtiment, son organisation au rez-de-chaussée et, à l'aide des données textuelles, la fonction des différents secteurs. Les nombreux indices recueillis sur l'étage permettent d'aboutir à des propositions concernant les circulations, les volumes et l'éclairage. Les peintures murales, qui reflètent trois périodes de la vie du palais, sont significatives d'une évolution où la couleur est à la fois un marqueur chronologique et un élément symbolique : utilisé avec parcimonie à son introduction vers 1800 a.C. (*peinture de l'Investiture*), le bleu (bleu égyptien) s'oppose ensuite au rouge dans les grandes compositions selon que le Roi y est glorifié dans un contexte profane (salle 220') ou religieux (cour 106).

Mots-clés : Mari, Mésopotamie, palais, peinture murale, fresque, couleur, enduit, pigment, restitution, iconographie.

Abstract: The current project of 3D reconstruction is the culmination of more than 80 years of studies on the best-preserved Syrian-Mesopotamian monument from the Middle Bronze Age. Research on the architecture and mural paintings have made it possible to establish the history of the building, its organisation on ground level and, thanks to textual data, the function of the different sectors. The many clues collected on the storey have led to suggestions about circulation, volumes and lighting. The murals, which reflect three periods in the life of the palace, testify to some evolution, as colour is both a chronological marker and a symbolic element: sparingly used when first introduced around 1800 BC (*the Investiture painting*), the blue colour (Egyptian blue) later contrasted with the red colour in the large compositions, depending on whether the King was glorified in a secular context (room 220) or a religious one (courtyard 106).

Keywords: Mari, Mesopotamia, palace, wall painting, fresco, colour, coating, pigment, reconstruction, iconography.

INTRODUCTION : PRÉSENTATION GÉNÉRALE ET BREF HISTORIQUE DE LA RECHERCHE

Le Grand Palais Royal de Mari, construit vers 2000 a.C., fut pillé, incendié et détruit par Hammurabi de Babylone en 1759. Il appartient ainsi à la dernière grande phase urbaine du site (Ville III)¹. Mis au jour par André Parrot entre 1934 et 1938 et publié en 1958, il a fourni des objets de toutes sortes, et en particulier des statues, des peintures murales et environ quinze mille tablettes cunéiformes d'archives administratives et épistolaires.

LE MONUMENT ET SES PEINTURES

L'architecture

Les études architecturales de Jean-Claude Margueron, fouilleur du site de 1979 à 2004, ont révélé que les quelque 300 salles et cours de ce palais, couvrant une superficie de plus de 2 ha (180 m x 130 m), obéissent à une organisation rigoureuse, sur le plan des fonctions des espaces et des secteurs (fig. 1-a) comme sur le plan des circulations, et qu'il était, en de nombreux endroits, surmonté d'au moins un étage². Presque entièrement fouillé, conservé sur des hauteurs variables allant jusqu'à 5 m dans le secteur de la salle du Trône, il est le monument syro-mésopotamien de cette époque qui fournit le plus d'informations sur le cadre de la vie, publique et privée, de la famille royale et des hauts personnages de la cour, des intendants, de la domesticité...

1. Margueron 2004, 317-523.

2. Margueron 1982, 1985, 1995, 2004 (459-521) ; Margueron & Durand 1980 ; Margueron *et al.* 1990.

Le projet de restitution virtuelle en 3D avec Archeovision, commencé en 2012³, s'appuie sur des fouilles et des recherches complémentaires⁴, ainsi que sur des travaux préparatoires (plans de l'étage supposé, coupes de restitution...) mis au point en 1987 par Margo Renisio, architecte DPLG, en vue de la confection de deux maquettes au 1/100^e pour le département des Antiquités orientales du musée du Louvre, l'une de l'état exact de la ruine, l'autre de la restitution qu'en proposait à l'époque Jean-Claude Margueron. La seconde n'est malheureusement plus exposée dans les salles du Louvre. De nouvelles vérifications, essentiellement altimétriques, furent confiées entre 2001 et 2004 à Nicolas Bresch qui a réalisé des coupes architecturales et stratigraphiques à travers tout le site, incluant naturellement le Palais⁵.

Les peintures murales

Mises au jour et publiées, elles aussi, par André Parrot⁶, elles ont très rapidement, vu la rareté de ce type de vestiges dans le Proche-Orient pré-classique, suscité l'intérêt de la communauté scientifique internationale⁷.

Elles ont été inventoriées dans 26 espaces seulement, et ne relèvent pas de la technique *a fresco*⁸. Les grandes compositions figuratives se concentrent dans les secteurs B (chapelle 132), M (cour 106), les appartements privés du Roi (F, salle 220 à l'étage) ou des Femmes (I, espaces 31, 34), dans des états de conservation variables allant de la quasi-intégralité (*peinture de l'Investiture*, encore *in situ* sur le mur méridional de la cour 106) à quelques fragments épars (espace 31 et salle 34). Sont également à signaler des décors de simples bandes décoratives (cour 106, espace 31, salles 43 et 46 des secteurs I et J), ou de faux marbre (podium de la salle 64, espace 31), les plus anciens connus à ce jour (fig. 1-b).

La fragilité du support (enduits de terre ou de "plâtre" sur brique crue), ajoutée à l'humidité des terres d'enfouissement, explique la pauvreté apparente en peintures murales du bassin syro-mésopotamien pré-classique : la préservation exceptionnelle du Grand Palais Royal de Mari tient au mode de destruction brutal dont il a été victime – et finalement bénéficiaire –, à savoir le démantèlement volontaire des murs au pic (par le vainqueur Hammurabi de Babylone en 1760), suivi d'un incendie général qui les a cuits et par conséquent solidifiés⁹.

Depuis la *publicatio princeps*, Parrot 1958b, les recherches sur les peintures murales se sont amplement développées,

en particulier dans la perspective de leur intégration dans l'espace architectural¹⁰.

Le projet de restitution numérique avec Archeovision

Les premiers contacts ont été pris avec Robert Vergnien, alors directeur de l'UPS 3551 SHS-3D, à l'été 2012, grâce à l'opportunité d'une subvention¹¹. Une première étape, concrétisée par une vidéo de présentation en 3D présentée à l'occasion de l'exposition-dossier *Le Palais royal de Mari : les grands axes d'une recherche*¹², a bénéficié d'un financement secondaire d'autres institutions¹³. Les choses en seraient restées là si le Labex de Paris Nanterre *Les passés dans le Présent*¹⁴ n'avait pas pris le relais grâce à une convention de collaboration de recherche couvrant le quadriennal 2015-2019¹⁵, dont l'ambition est de proposer non seulement une élévation du bâtiment en vues intérieures et extérieures, mais encore une descente stratigraphique à l'emplacement des Lieux Saints du III^e millénaire ainsi qu'un aperçu des circuits hydrauliques en sous-sol.

APPORT DES PEINTURES MURALES À LA RESTITUTION DU PALAIS

L'évaluation des dimensions originelles des compositions figuratives peut permettre de poser des bases pour la restitution architecturale. Quoique de première importance, cet aspect de la question ne pourra ici qu'être mentionné, pour des raisons de place. Un premier exemple se situe au

10. Parayre 1982. Muller sous les noms suivants : Pierre 1984, 1987 ; Pierre-Muller 1990a ; Margueron 1990 ; Muller-Pierre 1993 ; Muller 1993, 1995a, 1995b, 2002, 2003, 2005, 2008, 2013, 2018, 2019.

11. Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, en partenariat avec le projet *Medio Éufrates sirio*, conduit par Juan Luis Montero Fenollós, professeur à l'université de la Corogne et membre de la mission archéologique française de Mari depuis 1998.

12. musée du Louvre, département des Antiquités Orientales, exposition organisée par Sophie Cluzan, Conservateur général du Patrimoine (décembre 2013-mai 2014).

13. Ministère des Affaires Étrangères, Mission archéologique française de Mari (directeur : Pascal Butterlin) ; équipe VEPMO - Du Village à l'État au Proche et Moyen Orient (responsable : Régis Vallet) de l'UMR 7041 ArScAn ; Association des Amis de Mari pour la Sauvegarde du Site (AAMSS) ; Institut de recherche sur l'Architecture Antique/USR 3155 (IRAA, Nicolas Bresch).

14. Investissements d'avenir, réf. ANR-11-LABX-0026-01.

15. Convention signée en réalité le 1^{er} juin 2016 entre l'université de Paris Nanterre pour le Labex et la Délégation Aquitaine du CNRS pour l'UMS 3657 Archeovision et prenant fin le 31 mars 2019. La restitution du Grand Palais Royal de Mari fait partie d'un projet plus vaste, Monuments d'Orient (directeur scientifique Régis Vallet), chapeauté par le service des Archives (sous la responsabilité d'Elisabeth Bellon) qui, à l'initiative de Pascal Butterlin, a mis en place la numérisation d'une partie des archives de Mari et en particulier, pour ce qui nous concerne ici, les plans, clichés et relevés originaux du fonds André Parrot englobant les données architecturales ainsi que des peintures du Palais. En outre, le Ministère de la Culture et de la Communication assure, depuis l'été 2017, la diffusion en ligne, dans sa collection *Grands sites archéologiques*, du "mini-site" *Il y a 5000 ans, Mari, ville des bords de l'Euphrate*, qui dans son chapitre consacré au Palais, inclut la vidéo de 2013, destinée à être enrichie par d'autres vues de restitution, en attendant qu'un produit final voie le jour.

3. Infra, § I-3.

4. Parrot 1967 ; Margueron 1987 ; Colonna d'Istria & Criaud 2014, 360-363 (fouilles P. Butterlin).

5. Les coupes architecturales publiées par Parrot 1958a ne donnent pas de cotes d'altitude chiffrées.

6. Parrot 1937, 1958b.

7. Barrelet 1950 ; Moortgat 1964, 1967.

8. Infra, § III.

9. Margueron 1990.

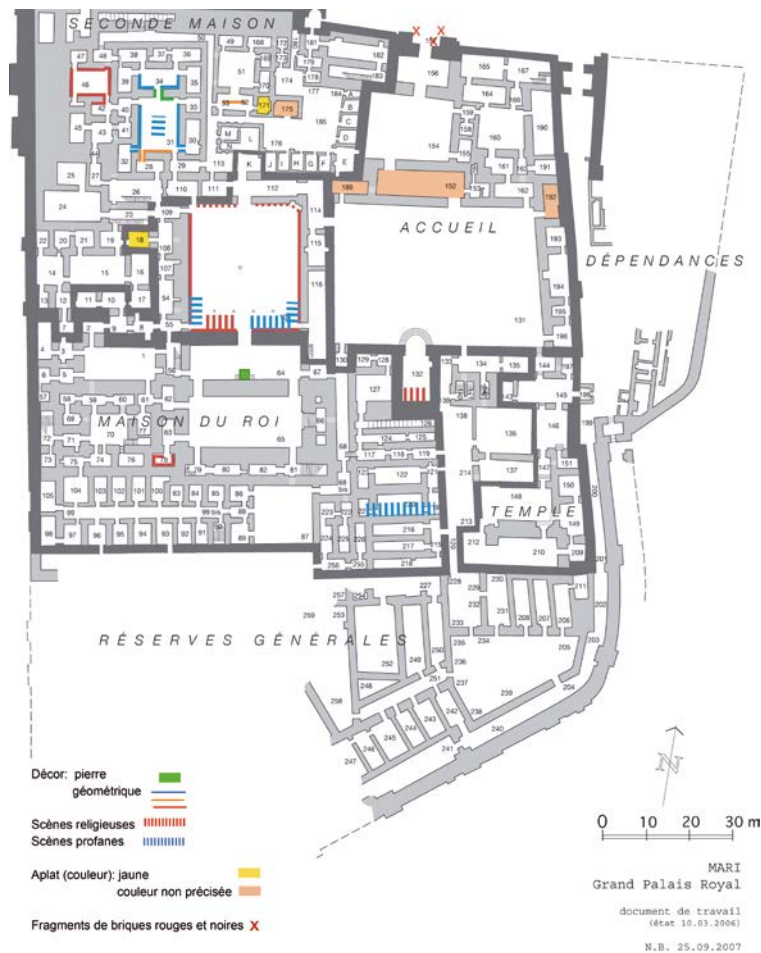


Fig. 1.
 a - Plan du Grand Palais Royal de Mari : organisation des secteurs (© MAM – JCM / NB)
 b - Plan du Grand Palais Royal de Mari par grandes zones et localisation des peintures murales (© MAM – JCM / NB / BM).

rez-de-chaussée et concerne toute la façade méridionale de la cour 106, identifiée avec la "cour du Palmier"¹⁶ (fig. 2). Un second exemple fait entrer en jeu des fragments dont la provenance depuis l'étage est assurée par leur contexte stratigraphique¹⁷ (fig. 3). Le contexte des autres gisements (chapelle 132 du secteur B et secteur I) n'est pas assez bien documenté pour être utile.

Dans les deux cas évoqués, la position des fragments peints a été bien consignée en plan au moment de la fouille¹⁸ ; s'il subsiste pour les restitutions une certaine latitude quant à leur agencement de détail¹⁹, les modules des personnages,

la largeur des bandes décoratives et l'organisation générale de cette iconographie, qui procède par registres superposés, sont en revanche contraignants pour ce qui est de l'extension des zones peintes : à partir de là, une extrapolation sur la hauteur minimale du mur et sur le développement horizontal des compositions est légitime²⁰.

LA COULEUR : SUPPORTS, PIGMENTS ET MISES EN ŒUVRE²¹

Le point a été fait sur l'obsession sous-jacente qui active régulièrement un vieux débat : peinture *a fresco* ou *a secco* ? La fresque suppose une exécution programmée volontairement sur enduit de finition humide lequel, pour

16. Selon un texte de l'époque du dernier roi de Mari, Zimri-Lim, mentionné par Margueron 1987, 468 ; en n. 12, référence à Charpin 1983, 213.

17. Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990a.

18. Parrot 1958b, fig. 63.

19. L'iconographie syro-mésopotamienne obéit à des schèmes plus ou moins stéréotypés dont les bas-reliefs et les sceaux-cylindres offrent des modèles sur lesquels nos peintures peuvent assez aisément se

calquer : ce sont donc de multiples documents comparatifs de la même époque qui ont inspiré les propositions de restitution.

20. Cf. par exemple Barbet 2013.

21. Pour un inventaire détaillé, cf. Muller 2018, 60, 65-66, 69, 78 *Techniques*.



Fig. 2. Restitution (non définitive) de la façade sud de la cour 106 ou cour du Palmier avec son auvent, le triple bandeau bichrome et le décor en fausses poutres des portes. En bas, à droite de la porte vers la salle 64, peinture de l'Investiture (fac-similé Jan Lauffray) retrouvée in situ et, au-dessus, peintures hautes recueillies en fragments, mise en couleur à réaliser (© MAM - Archeovision).

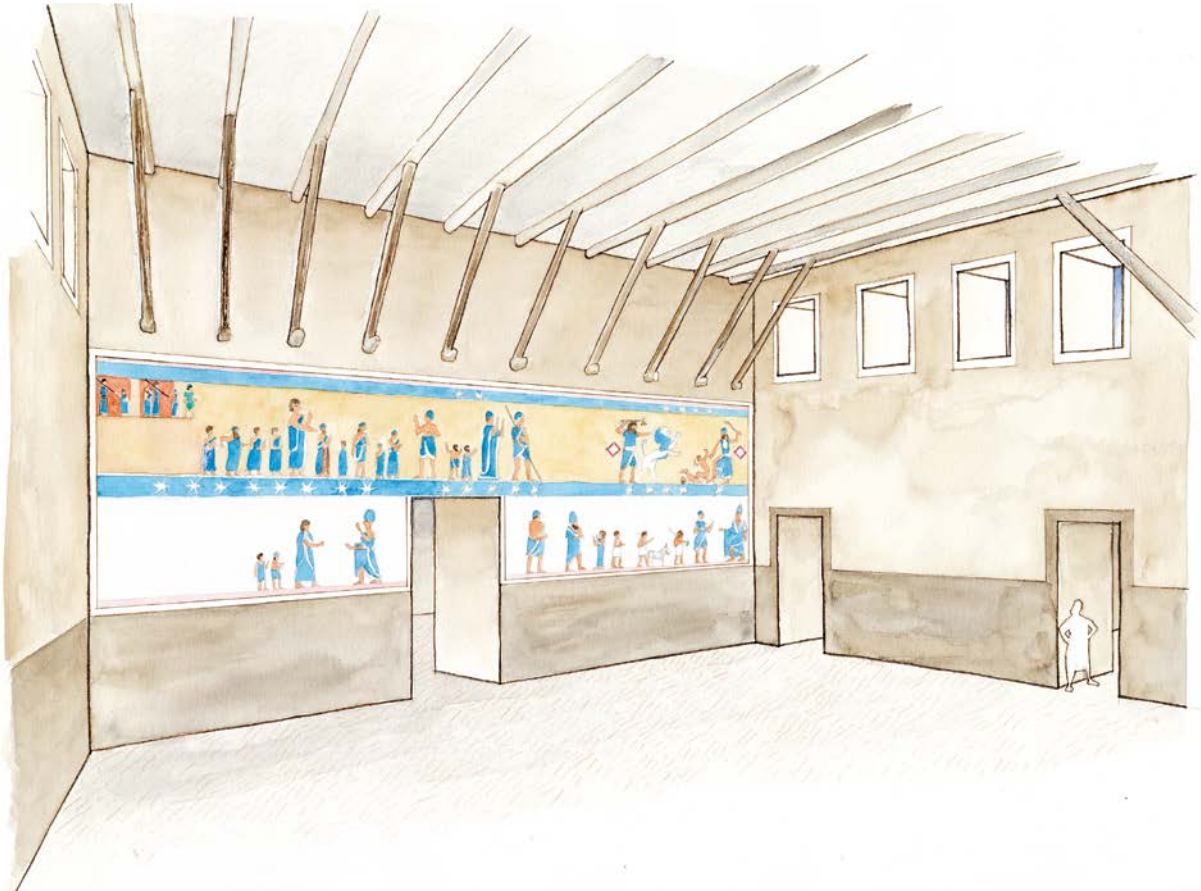


Fig. 3. Restitution du mur sud de la salle 220' : salle de réception privée du Roi au-dessus de magasins (secteur F). Thèmes profanes glorifiant le Roi (© MAM - JCM / BM / NB, cf. Margueron 2004, pl. 63). Voir détails fig. 9 et 10.

assurer la carbonatation, c'est-à-dire la migration des pigments sous la surface, exige d'être à base de chaux. Rien de tel dans le bassin syro-mésopotamien de l'âge du Bronze, excepté au Levant à partir du ^{xvii} siècle²², probablement sous l'influence de la Crète²³.

Avant d'aborder la couleur en elle-même, traçons dans leurs grandes lignes les caractéristiques de cette peinture.

Les supports

Sur le mur de briques crues est appliqué un enduit de sous-couche d'une composition très voisine de celle de la brique, mais plus liquide, à base de terre argileuse, malaxée avec de l'eau et de la paille hachée, éventuellement avec d'autres ingrédients. La couche de finition, depuis les origines de la construction au Proche-Orient néolithique, peut être soit de même nature que la précédente, mais avec un dégraissant végétal extrêmement fin, soit ce même enduit de terre recouvert d'un badigeon de chaux, soit encore un enduit de "plâtre" (*juss*), produit par la calcination du gypse. Ces trois types d'enduit sont présents dans le palais de Mari où ils ont une valeur utilitaire en même temps qu'ils sont un indice de chronologie relative²⁴.

Couleurs et pigments²⁵

La couche de finition de terre peut constituer en elle-même le fond – beige ocre – des compositions picturales. Un fond blanc est obtenu soit par badigeon de chaux, soit par une couche de *juss*. Le noir (de carbone) sert surtout pour les contours²⁶. Les rouges (oxydes de fer) peuvent se teinter en rouge sombre, en rouge orangé ou en rose. Avec l'ocre jaune se trouve là constituée la palette de base, à laquelle les autres couleurs ne s'adjoindront qu'au début du II^e millénaire.

À partir de là (le Grand Palais Royal se situant précisément à la charnière entre le III^e et le II^e millénaire) on rencontre le bleu, dit "égyptien"²⁷ qui, lui aussi, par diverses adjonctions, peut tirer vers le gris, le bleu sombre ou le bleu-vert vif.

La mise en œuvre : cerne noir et aplat

Quel que soit le support de la peinture dans l'Antiquité pré-classique, celle-ci se caractérise par des conventions de dessin²⁸

qui excluent la perspective dite "optique" systématisée à la Renaissance et soulignent la figure d'un contour net plus ou moins épais, dont la couleur, généralement noire, tranche avec le fond²⁹. Pas de dégradés mais des aplats qui contribuent encore à imposer franchement les formes (fig. 4).

Couleurs dominantes, éclat et matité

On l'aura compris, dans cet univers où la terre est le matériau roi, faute d'autres ressources de proximité, c'est le beige ocre qui, naturellement, domine. C'est donc la teinte de base non seulement des murs dénués de décor, mais aussi des sols en terre battue de même que ceux, plutôt réservés aux espaces à ciel ouvert ou à fonction hydraulique, revêtus de carreaux cuits. Dans ces conditions, le blanc à lui seul suffisait



Fig. 4 - Fragments divers sur *juss* (restauration et panneau de présentation réalisé pour le musée du Louvre par le CEPMR) en particulier les profils n° 56 et 57, provenant du mur ouest de la cour du Palmier 106 : dignitaires (?). (© MAM - CEPMR, cl. A. Barbet).

22. Alalakh VII, puis Qatna (^{xv} ou ^{xiv}-^{xiii} s.). Pour une bibliographie plus détaillée, cf. Muller 2005 et Muller 2014.

23. Il est souvent difficile de déceler la fresque véritable : d'une part la carbonatation peut s'effectuer a posteriori, dans la terre d'enfouissement ; d'autre part il peut exister des techniques bâtarde de peinture sur *juss* humide (faux marbre sur le sol de la salle 31) ou de tracé à la pointe sur badigeon de chaux (*peinture de l'Investiture*).

24. Muller (sous le nom de Pierre) 1987.

25. Récapitulation détaillée de la question et bibliographie complémentaire dans Muller 2018, en particulier 67-72.

26. Bien qu'il contribue à la coloration, le bitume étalé sur sols et plinthes des pièces d'eau, pour des raisons d'étanchéité, ne sera pas pris en considération ici.

27. Matière de synthèse obtenue par traitement thermique à haute température de silice, de sel de cuivre et de sel de calcium.

28. Rotation, rabattement etc., cf. Flavigny 1940.

29. Une observation très minutieuse peut faire envisager la pratique de lignes-guides à la ficelle (décor sur *juss* de la salle 64) comme on peut l'observer dans la peinture crétoise, de deux siècles postérieure : nos plus vifs remerciements vont à Constance von Rüden de nous avoir signalé cette observation (communication personnelle). Dans la *peinture de l'Investiture* sont attestés des tracés à la pointe.

à rompre la terne monotonie de l'enduit le plus courant, qui n'avait d'autre ressource que de faire jouer avec la lumière les modulations de ses irrégularités. En ce sens, la cour du Palmier 106 était une sorte de vaste écrin éclatant aussi bien par son sol que par ses murs – agrémentés d'un décor architectural de plinthe bleu-gris, de fausses poutres rouges en encadrement de portes et d'un triple bandeau bleu et rouge à hauteur d'homme³⁰. À la fonction utilitaire du *juss*, plus résistant et imperméable, s'ajoutait la valeur esthétique du contraste par lequel les couleurs des compositions peintes (*Investiture* fig. 2 et scènes hautes fig. 5) focalisaient le regard en direction de la porte ouvrant sur la salle 64.

Le goût que l'on connaît des Anciens du Proche-Orient pour le brillant³¹, ne semble pas avoir été de mise ici et ne caractérise ni la surface du *juss* ni, à plus forte raison, les surfaces peintes telles qu'elles ont pu être observées au cours de la restauration effectuée au CEPMR de Soissons (fig. 4). Quant aux peintures sur enduit de terre, elles étaient sans doute trop fragiles pour pouvoir subir un quelconque traitement. Il est vrai aussi que l'incendie qui a dévasté le palais et deux millénaires d'enfouissement ont pu altérer l'aspect des surfaces. Quoi qu'il en soit, la matité des couleurs pouvait être compensée par la force des contrastes, et aussi par des décors faits de matériaux divers (tissus, coquille, fritte) qu'il n'est pas de notre propos de détailler ici.

LA COULEUR, MARQUEUR CHRONOLOGIQUE

Après le beige ocre naturel de la terre et le blanc de certains fonds et amples surfaces, l'ocre rouge est à mentionner comme couleur dominante. Elle est même pratiquement la seule (avec du gris et de l'ocre jaune) dans les deux registres religieux (scènes d'offrandes à des divinités), les deux registres

de "vie quotidienne" et le registre guerrier de la composition de la chapelle 132 (fig. 7). Or celle-ci, datée stylistiquement de l'extrême fin du III^e millénaire³², est située dans une partie du bâtiment originel, non touchée par les grandes réfections de Samsi-Addu de Haute Mésopotamie (1792-1775) – ou plus exactement son fils Yasmah-Addu, placé à la tête du royaume de Mari comme vice-roi – qui ont transformé les secteurs M, G et F³³. Un indice supplémentaire de son ancienneté est apporté par deux fragments de peinture de facture et de couleurs similaires – exclusivement les trois couleurs de base, sur enduit de terre de surcroît – recueillis sous le dallage de la salle 52-53 (secteur I)³⁴.

VALEUR SYMBOLIQUE DES COULEURS

Le rouge

Si l'on se tourne maintenant vers les compositions datant précisément de l'époque de Yasmah-Addu – les peintures hautes de la cour du Palmier 106 et celles des appartements royaux à l'étage (220') –, on ne peut qu'être frappé du parti pris qui a présidé au choix de la couleur dominante pour chacun de ces deux ensembles.

Les personnages de la grande *Scène sacrificielle* – le Roi à la tête du défilé (sur deux registres superposés) conduisant les taureaux au sacrifice (fig. 5 et fig. 6) – sont tous vêtus de drapés rouges à bordure festonnée blanche. Or des rituels nous apprennent que c'est la couleur dont se revêtent les prêtres³⁵ : c'est bien dans cette fonction que se présente le personnage grandeur nature³⁶ qui s'avance d'un pas décidé sur une bande horizontale à lignes ondulées signifiant son territoire sillonné de canaux. En revanche, le personnage de même module, très fragmentaire, provenant du mur ouest,



Fig. 5 - Cour 106, compositions hautes sur enduit de *juss* : le fragment B de la *Scène sacrificielle*. Louvre AO 19825. (© MAM – AP, cf. Parrot 1958b, pl. VI).

30. 1,80 m en moyenne.

31. Cf. Cassin 1968 ; Winter 1995. Cf. les décors à glaçure babyloniens et perses bien connus du I^{er} millénaire.

32. Moortgat 1964, 68-74 ; Moortgat 1967, 77 sq.

33. Margueron 1982, 377-379.

34. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 560-561. Il s'agit des fragments publiés dans Parrot 1958b, 9-13.

35. Cf. par exemple Cassin 1968, 103-106.

36. H. 1,60 m, module maximal pour les peintures du Palais.

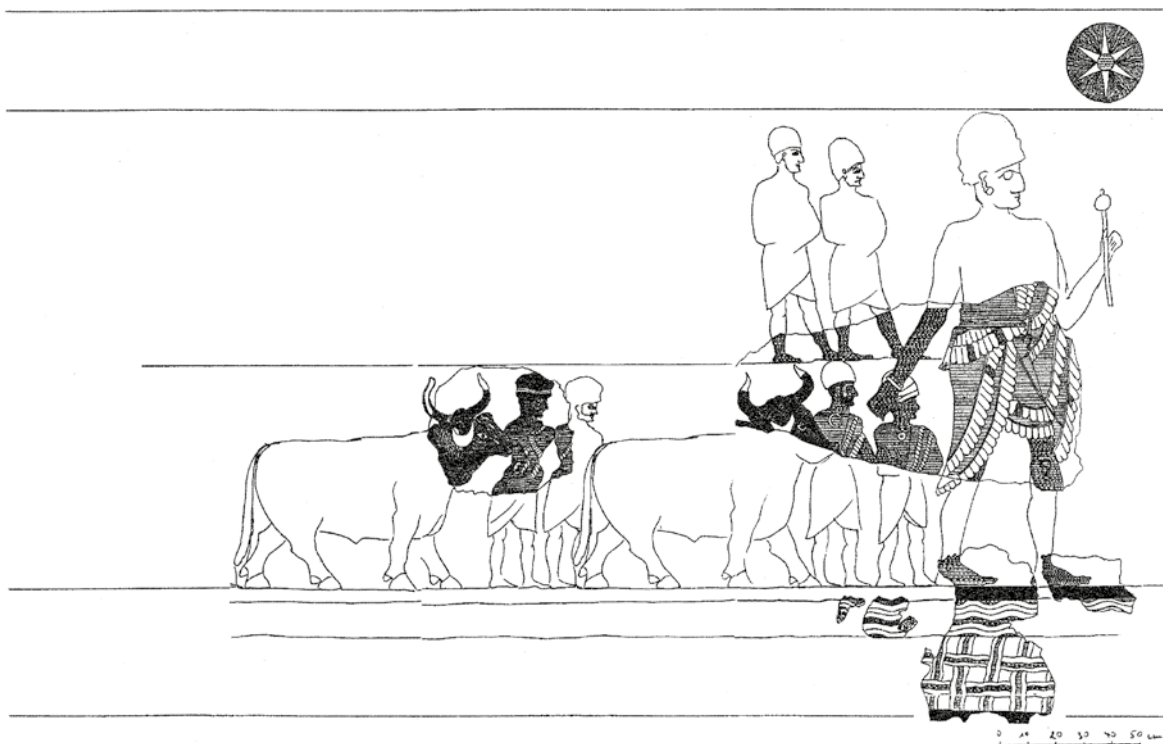


Fig. 6. Cour 106 (secteur M), mur sud : restitution des Scènes sacrificielles A et B, dont font partie les fragments 26, 35 et 3 (pieds au bord d'un cours d'eau relié à un réseau de canaux) et dominées, par hypothèse, par le symbole divin du disque étoilé et flammé. Le Roi, grandeur nature (1,60 m) conduit les taureaux parés pour le sacrifice, suivi d'une procession de dignitaires en deux registres superposés (© MAM - BM).



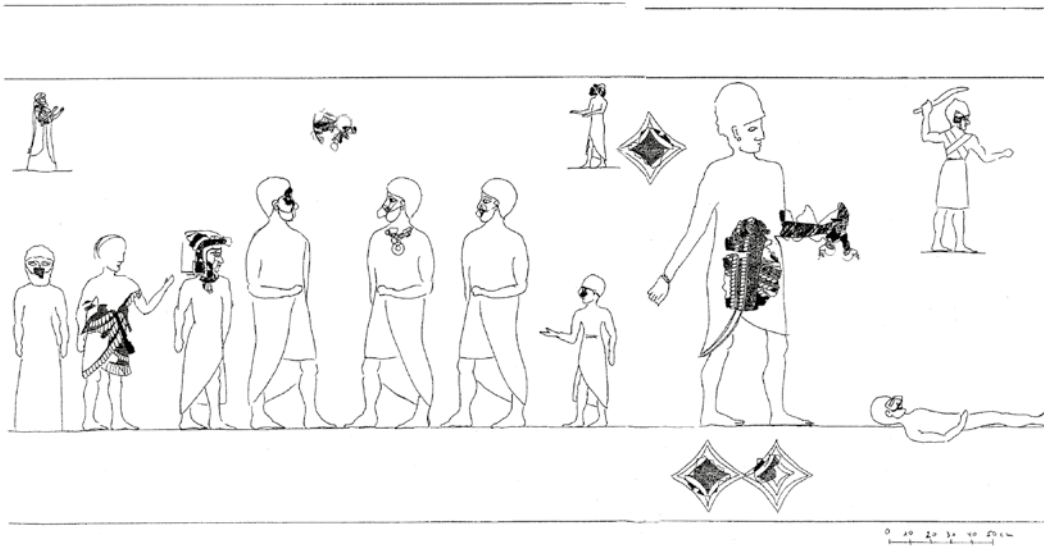
Fig. 7. Restitution de la composition à thème religieux de la chapelle 132 (Parrot 1958b, pl. E).



Fig. 8

a - Cour 106 (secteur M) : fragment 53 sur juss, recueilli au pied du mur ouest, immédiatement au nord de la porte 106/55. Le module (grandeur nature), la richesse du vêtement festonné, la couleur bleue de celui-ci et le poignard authentifient la figure royale. (© MAM - AP, THM648_002).

b - Le Roi est ici placé dans un contexte guerrier de domination de l'ennemi. Le rôle des dignitaires richement parés qui se trouvent à proximité n'est pas clair, ni l'agencement des registres de modules divers. Les motifs géométriques ont été placés dans le champ ou en bande décorative inférieure : hypothèse plausible en fonction des conventions iconographiques connues à l'époque (© MAM - BM).



dont ne subsiste qu'un pan du drapé à festons dans les plis duquel se dissimule un poignard, ne montre qu'un peu de rouge – son vêtement semble à dominante bleue (fig. 8-a) : sur cette extension occidentale de la composition, c'est la fonction guerrière du personnage royal qui s'exprime (fig. 8-b).

Cependant le fait que les personnages autres que le Roi, d'un module inférieur, soient aussi vêtus de rouge³⁷, suggère que,

peut-être, une autre raison a contribué au choix de cette couleur dominante.

Le bleu

Cette raison, qui n'apparaît pas immédiatement, s'éclaire peut-être à la lumière de l'exemple qui en est en quelque

37. Ce à quoi s'ajoute la carnation des figures, le plus généralement rouge sombre. Selon la convention en vigueur en Crète et en Egypte,

il est généralement admis que la peau des hommes est rouge et celle des femmes blanches. Cependant des recherches récentes montrent que ce n'est le cas en Mésopotamie ni pour les statues, ni pour les peintures murales, de Mari en tout cas (voir Muller & Piver sous presse).



Fig. 9. Salle 220, fragment 12, peint sur enduit de terre, appartenant à la composition restituée de la salle de réception privée du Roi à l'étage : crinière de lion plutôt qu'oiseau bleu (montage préparatoire Pierre Hamelin THM666, cf. Parrot 1958b, fig. 68).

sorte le pendant : les deux registres, l'un sur fond beige ocre, l'autre sur fond blanc, de la grande composition de la salle de réception privée du Roi, où cette fois c'est le bleu (toujours avec le blanc) qui l'emporte – par les vêtements des personnages, mais aussi par le fond sur lequel se détachent des étoiles blanches (fig. 3).

Agnès Spycket avait relevé cette prédilection pour le bleu, peu courante à l'époque, et l'avait imputée aux origines "assyriennes" – en fait nord-mésopotamiennes – du commanditaire³⁸, Yasmah-Addu, considéré comme un usurpateur par les dynasties amorrites qui ont précédé et suivi celui-ci : en effet, un millénaire plus tard, les Assyriens feront grand cas du bleu, dans des usages manifestement détachés de tout souci de réalisme, en en faisant même usage pour la robe de chevaux ou les poils de chèvres sauvages, par exemple – comme ici la crinière du lion³⁹ (fig. 9).

À l'inverse des peintures hautes de la cour 106, celles des appartements royaux à l'étage, d'après les vestiges conservés, s'avèrent exclusivement profanes : excepté le semis d'étoiles, aucun symbole astral, et encore moins de tiaras à cornes divines comme dans la chapelle 132. Les lambeaux de "scènes" qui ont pu être déchiffrés⁴⁰ font état de défilés (tributaires ?) au registre inférieur ; réjouissances en musique

38. Spycket 1988, 300 (mentionné dans Muller [sous le nom de Pierre-Muller] 1990, 530).

39. Peintures de Til Barsip (Parrot 1969, fig. 337, 345).

40. Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990, 551-557, pl. XXV à XXXI.

(claquoir) au registre supérieur, qui met également en valeur l'apanage royal que constitue la chasse au lion et la victoire sur les ennemis, thèmes rebattus respectivement sur les sceaux-cylindres contemporains et sur les bas-reliefs assyriens un millénaire plus tard.

Ainsi, même si l'on admet que le bleu accompagne le costume royal dans un contexte de glorification du souverain⁴¹, cette couleur dominante ne se justifie pour les autres figures que pour des raisons plus générales. Nous en verrions deux. D'abord, peut-être faut-il trouver au bleu égyptien, nouvellement utilisé comme pigment en Mésopotamie⁴², non seulement l'intérêt de constituer par rapport au lapis-lazuli⁴³ un substitut plus couramment utilisable, mais encore une façon, par l'acquisition de ce matériau de synthèse, de faire étalage de sa richesse et de sa puissance.

Ensuite – et cela nous paraît applicable aussi pour le rouge des peintures hautes de la cour 106 – la valeur symbolique de la couleur appliquée au Roi ne se diffuserait-elle pas sur l'ensemble de la composition, soit pour une raison esthétique (camaïeu), soit plutôt pour en afficher en quelque sorte le sens ?

CONCLUSION

La question de la couleur peut difficilement être abordée sans la forme qui la circonscrit et contribue à lui donner sa signification, ni, à l'échelon supérieur, sans le cadre architectural qui la contient.

Trois ensembles à dominante chromatique différente viennent d'être mis en évidence. L'ocre rouge de la salle 132 tient à la fois de raisons historiques (absence de vert et de bleu jusque vers 2000 a.C.) et symboliques puisque le rouge appartient à la sphère divine au même titre que l'or⁴⁴. Celui des peintures hautes de la cour 106 n'est pas exclusif, mais semble diffuser la même valeur symbolique aux scènes qui ne relèvent pas du thème sacrificiel. Enfin le bleu imprègne les peintures de l'étage, dédiées à la sphère profane en contexte privé. Ces constats, tributaires de l'état lacunaire de la documentation, doivent évidemment être considérés avec prudence.

Beaucoup resterait encore à dire. Ainsi il faudrait rappeler que, avec son encadrement de glands noués, la *peinture de l'Investiture*⁴⁵, se présente comme une tenture, ce qui conduit à prendre en compte tout le rapport que peut entretenir la

41. Sur la *peinture de l'Investiture*, traces de bleu sur le drapé du roi (cf. Muller 2010, 87).

42. En l'état actuel des connaissances, Mari en fournit la plus ancienne attestation, cf. Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993, 355.

43. Le lapis-lazuli comme pigment n'a été employé que de façon exceptionnelle, cf. Nunn 1988, 26, tableau 3.

44. Cassin 1968, 110-113.

45. La datation de la *peinture de l'Investiture*, controversée en raison de la différence de nature de son support par rapport aux autres, a fait couler beaucoup d'encre et son cas ne peut pas être traité ici. Pour un point sur la question, cf. Margueron 1992 et Muller 2018, 62-66, 74.



Fig. 10 (cf. fig. 3)

a - Salle 219, fragment M. 4580 sur enduit de terre : jupe rayée bleu et blanc au bas festonné et arrière de la cheville d'un personnage passant à droite (registre supérieur, module 5 = h. env. 60 cm). (© MAM - AP).

b - Salle 219, fragment M. 4587 sur enduit de terre : personnage coiffé d'un polos rayé défilant (?) à l'angle d'une construction en briques (registre miniature, module 6, H. env. 46 cm). (© MAM - AP, dessin Jacques Depauw).

couleur avec la matière, que ce soit le bois (encadrements rouges des portes de la cour 106) ou la pierre (faux marbre)⁴⁶. Dans l'optique de la restitution virtuelle, il sera intéressant de tester les techniques mises au point par Maud Mulliez en vue de mises en couleur qui rendent compte de cette matérialité ; il y aura également des choix à opérer sur les teintes à adopter, variables à l'œil selon les sources (fig. 10-a et -b).

Bibliographie

- Barbet, A. (2013) : "L'apport de la peinture murale à la connaissance de l'architecture antique", in : Guizani 2013, 243-260.
- Barrelet, M.-T. (1950) : "Une peinture de la cour 106 du palais de Mari", in : Parrot 1950, 9-35.
- Becker, J., Jungfleisch, J. et von Rügen, C., éd. (2018) : *Tracing Technoscapes, the Production of Bronze Age Wall Paintings in the Eastern Mediterranean*, Leyde.
- Boëtsch, G., Chevê, D., Claudot-Hawad, H. dir. (2010) : *Décors des corps, Actes du Colloque Couleurs sur le Corps organisé par le CNRS, Paris 27-29 octobre 2008*, Paris.
- Butterlin, P., Margueron, J.-C., Muller, B., Al-Maqdissi, M., Beyer, D. et Cavigneaux, A., dir. (2014) : *Mari, ni Est, ni Ouest ?*, Actes du colloque international, Damas 19-21 octobre 2010, Syria suppl. 2.
- Cassin, E. (1968) : *La splendeur divine, introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*. Paris-La Haye.
- Charpin, D. (1983) : "Un inventaire général des trésors du palais de Mari", *M.A.R.I.*, 2, 211-214.
- Colonna d'Istria, I. et Criaud, H. (2014) : "Résultats archéologiques et nouvelles données épigraphiques : le chantier Palais sud 2 (2006-2008)", in : Butterlin et al. 2014, 355-406.
- D. A. T. (1963) : *Dictionnaire Archéologique des techniques*, Paris.
- Dentzer-Feydy, J. et Guimier-Sorbets, A., Delplace, C., éd. (sous-pression) : *Stucs d'Orient, contacts entre les traditions orientales et*

46. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 569-572.

les cultures hellénisées de la Méditerranée orientale à travers les revêtements stuqués architecturaux d'époque gréco-romaine, Actes du premier colloque international MAE René-Ginouès, Nanterre, 21 et 22 novembre 2013.

- Durand, J.-M. (1985) : "L'organisation de l'espace dans le palais de Mari : le témoignage des textes", in : Lévy 1985, 39-110.
- Flavigny, R. C. (1940) : *Le dessin de l'Asie occidentale ancienne et les conventions qui le régissent*, Paris.
- Guizani, S., éd. (2013) : *Urbanisme et architecture en Méditerranée, Actes du 2^e [sic] colloque international 24-26 novembre 2011*, Tunis.
- Lévy, E., éd. (1985) : *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*. Strasbourg.
- Margueron, J. (1982) : *Recherches sur les Palais mésopotamiens de l'âge du Bronze*, Paris.
- (1985) : "Y-a-t-il un tracé régulateur dans les palais mésopotamiens du II^e millénaire ?" in : *Le dessin d'architecte dans les sociétés antiques, Actes du colloque du centre de Recherches sur le Proche-Orient et la Grèce Antiques, Strasbourg 26-28 janvier 1984*, Leyde, 29-45.
- (1987) : "Du nouveau sur la Cour du Palmier", *M.A.R.I.*, 5, 463-482.
- (1990a) : "La ruine du palais de Mari", *M.A.R.I.*, 6, 423-431.
- (1990b) : "La peinture de l'Investiture et l'histoire de la cour 106", in : Tunca 1990, 114-125.
- (1995) : "Mari, a portrait in art", in : Sasson 1995, 885-900.
- (2004) : *Mari, métropole de l'Euphrate au III^e et au début du II^e millénaire av. J.-C.*, Paris.
- Margueron, J. et Durand, J.-M. (1980) : "La question du harem royal dans le palais de Mari", *Journal des Savants*, oct-déc. 1980, 253-280.
- Margueron, J.-C., Pierre-Muller, B. et Renisio, M. (1990) : "Les appartements royaux du premier étage dans le palais de Zimri-Lim", *M.A.R.I.*, 6, 433-451.
- Moortgat, A. (1964) : "Die Wandgemälde im Palaste zu Mari und ihre historische Einordnung", *Baghdader Mitteilungen* 3, 68-74.
- (1967) : *Die Kunst des alten Mesopotamien. Die klassische Kunst Vorderasiens*, Cologne.
- Muller-Pierre, B. (1993) : "Des peintures fragmentaires de la cour 106 du palais de Mari restaurées pour le musée du Louvre", *M.A.R.I.*, 7, 355-358 (= Muller).
- Muller, B. (1993) : "La peinture murale : une voie ouverte à la fresque minoenne et au bas-relief assyrien", *Le Grand Atlas de l'Art I*, Encyclopædia Universalis France, 64-65.
- (1995a) : "De l'Euphrate à la Méditerranée : les peintures murales - des conceptions communes ?", *Sources, travaux historiques*, n° 36-37, 49-60.
- (1995b) : "Aspects de la peinture murale proche-orientale au II^e millénaire av. J.-C.", *Actes du 13^e séminaire de l'AFPMA* (Association française pour la peinture murale antique), Narbonne 21-22 septembre 1991, *Revue Archéologique de Picardie*, n° spécial 10, 131-140.
- (2002) : "Hommes et dieux dans les peintures du palais de Mari", *Orient-Express*, 2002/2003, 82-88.
- (2003) : "La restauration de l'Investiture", *Dossiers d'Archéologie* 288, novembre 2003, 42-43
- (2005) : "De Mari à l'Égée : la peinture proche-orientale au II^e millénaire", in : Villing 2005, 37-45 et pl. couleur 1 à 4.
- (2008) : "Image et matière : démultiplication et fonctions", *Cahier des thèmes transversaux ArScan (vol. IX) 2007-2008, Thème IV : Images, textes et sociétés*, 87-92.
- (2010) : "Vêtements et parures dans l'Antiquité proche-orientale", in : Boëtsch et al., dir. 2010, 83-90.
- (2013) : "Architecture et décor peint", "La peinture murale du Grand Palais royal de Mari : le roi et les dieux", *Actualité du département des Antiquités orientales* n° 21 (4 décembre 2013-2 juin 2014), publiées en feuillet par le service architecture, muséographie et signalétique du musée du Louvre. Textes reproduits avec adaptations pour le "mini-site" Mari du site web Grands sites archéologiques du MCC, 2017.
- (2014) : Compte rendu de RÜDEN C. von : *Die Wandmalereien aus Tall Mishrife/Qatna im Kontext überregionaler Kommunikation*. Mit Beiträgen von Ann Brysbaert und Ilka Weisser. (Qatna Studien 2). Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 2011, *Bibliotheca Orientalis* LXXI, n° 5-6, col. 833-838.
- (2018) : "Contextes techniques et historiques des peintures murales du Grand Palais Royal de Mari : une mise au point", in : Becker et al., éd. 2018, 41-84.
- (2019) : "Les antécédents orientaux des stucs architecturaux", in : Dentzer-Feydy et al., éd. 2019, 15-42.
- Muller, B. et Piver, C. (sous presse) : "La carnation dans les peintures murales du Grand Palais Royal de Mari", in : Nunn et al., éd. (sous-presses), *Mesopotamian Sculpture in Colour*.
- Nunn, A. (1988) : *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leyde-Copenhague.
- Nunn, A., Piening, H. et Gebhard, R., éd. (sous-presses) : *Mesopotamian Sculpture in Colour*.
- Parayre, D. (1982) : "Les peintures non en place du palais de Mari, nouveau regard", *M.A.R.I.* 1, 31-78.
- Parrot, A., dir. (1950) : *Studia Mariana* 4, Leyde.
- (1937) : "Les peintures du palais de Mari", *Syria* XVIII-4, 325-354.
- (1958a) : *Mission archéologique de Mari*, vol. II : *Le Palais*, tome 1, *Architecture*, Paris.
- (1958b) : *Mission archéologique de Mari*, vol. II : *Le Palais*, tome 2, *Peintures murales*, Paris.
- (1967) : "Les fouilles de Mari, seizième campagne (printemps 1966)", *Syria*, XLIV, 1-26.
- (1969) : *Assur*, Paris.
- Pierre, B. (1984) : "Décor peint à Mari et au Proche-Orient. I : la cour 106 du palais de Mari : les enjeux de la technique", *M.A.R.I.*, 3, 223-254 (= Muller).
- (1987) : "Décor peint à Mari et au Proche-Orient. II : Chronologie, contexte, significations", *M.A.R.I.*, 5, 551-576 (= Muller).
- Pierre-Muller, B. (1990) : "Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari (salles 219-220)", *M.A.R.I.*, 6, 463-558 (= Muller).
- Spycet, A. (1988) : "Malerei", *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, 7, 3/4, 1988, 287-300.
- Sasson, J. éd. (1995) : *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. IV. New York.
- Tomabechi, Y. (1980) : "Wall-paintings and related Color Schemes of the old babylonian Mari Architectures", *Sumer* XXXVI, 139-150.
- Tunca, Ö., éd. (1990) : *De la Babylonie à la Syrie en passant par Mari*, Mélanges offerts à J. R. Kupper à l'occasion de son 70^e anniversaire, Liège.
- Villing, A., éd. (2005) : *The Greeks in the East* (Actes du 21st British Museum Classical Colloquium, 9-10 décembre 1997, The British Museum).
- Winter, I. (1995) : "Aesthetics in Ancient Mesopotamian Art", in : Sasson, éd. 1995, 2569-2580.