



HAL
open science

Aspects de la peinture murale proche-orientale au IIe millénaire av. J.-C.

Béatrice Muller

► **To cite this version:**

Béatrice Muller. Aspects de la peinture murale proche-orientale au IIe millénaire av. J.-C.. Revue archéologique de Picardie, 1995, NS 10. hal-03158350

HAL Id: hal-03158350

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03158350v1>

Submitted on 3 Mar 2021

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.

ASPECTS DE LA PEINTURE MURALE PROCHE-ORIENTALE AU II^e MILLÉNAIRE AV. J.-C.

Béatrice MULLER *

Cette communication sur un thème un peu exotique est occasionnée par la récente restauration, au CÉPMR de Soissons (Aisne), de quatre-vingt-neuf fragments de peinture murale entreposés depuis une cinquantaine d'années dans les réserves du Département des Antiquités orientales du Musée du Louvre (1). Ces fragments proviennent du site de Mari en Syrie (2), et plus précisément du mur sud de la cour 106 du grand palais royal, grande cour qui forme, avec l'enfilade des salles 64 et 65 auxquelles elle conduit (fig. 1-a), le secteur officiel du palais ; ils font partie d'un ensemble, retrouvé dans les décombres, et qui ornait la façade dans sa partie haute (note 3 et fig. 1-b). Outre qu'elle avait été primitivement destinée à rendre ces fragments visibles au public, la restauration a permis de refaire le point sur les données, qui se sont mieux révélées après nettoyage, et de les confronter avec les dessins publiés et ceux de première main ; d'enrichir la documentation par des clichés en couleurs ; de faire des observations techniques et des photos à la binoculaire (4) ; d'amorcer la reprise d'une étude iconographique (5) et en particulier de redresser des échelles de personnages erronées.

Cette restauration me fournit l'occasion de présenter très succinctement quelques aspects de la peinture proche-orientale, dont Mari est le fleuron en ce qui concerne le II^e millénaire, grâce à un état de conservation du palais exceptionnel pour une architecture de brique crue, car sur le Proche-Orient ancien compris dans son sens restreint (Mésopotamie, Syrie-Palestine, Anatolie, Iran), les vestiges de peinture murale se comptent par dizaines seulement du VIII^e au II^e millénaire, alors que les textes cunéiformes qui nous sont parvenus sur tablettes d'argile se chiffrent par centaines de milliers (6) ! Si je m'en tiens au II^e millénaire, c'est parce que les schémas iconographiques assyriens, représentés surtout par les bas-reliefs et les compositions sur briques émaillées, sont plus connus, et qu'à partir du II^e millénaire on possède assez de documents pour se risquer à des remarques de synthèse et observer des constantes dans l'organisation de la surface pariétale depuis l'Euphrate jusqu'à l'Égée minoenne (7).

La pauvreté de la documentation en peinture murale s'explique par les mauvaises conditions de

(1) - A la demande de Mme A. Caubet, Conservateur en Chef du Département des Antiquités orientales, Mme A. Barbet, Directeur de Recherche au CNRS (UA 375 à l'époque, actuellement UMR 126-8) a dirigé cette restauration, qui a été réalisée par Mme F. Monier et Mlle A. Schmidt au cours de l'été 1990. J'ai pour ma part enregistré toutes observations et apporté tous éléments d'étude iconographique nécessaires à l'élaboration des panneaux de présentation.

(2) - Sur la rive droite de l'Euphrate, à 12 km de la frontière avec l'Irak. La direction de la fouille a été assurée de 1933 à 1974 par A. Parrot, et reprise en 1979 par M. J. Margueron, Directeur d'Etudes à l'EPHE IV^e section et anciennement responsable de l'URA 1345 du CNRS. La ville antique, fondée au début du III^e millénaire, s'étendait sur une aire circulaire de près de 2 km de diamètre ; située à 2-3 km du fleuve, elle y était reliée par un canal qui la traversait ; sur la rive opposée, un canal de navigation de 120 km de long permettait d'éviter les méandres du fleuve jusqu'à un important affluent septentrional, le Khabur : ainsi se trouve justifiée, par un rôle de contrôle commercial, la fondation d'une ville en plein désert, éloignée de toute autre agglomération majeure. Les 10% à peine qui ont été dégagés de sa superficie ont livré un quartier d'habitations et des temples du III^e millénaire, et deux palais dont l'un, celui duquel sont issues les peintures, couvrait, avec quelque trois cents salles et cours au rez-de-chaussée, une superficie de plus de 2,5 ha. Ces monuments contenaient un abondant matériel, d'une qualité remarquable surtout en ce qui concerne la statuaire, et de très importantes archives. La cité a été conquise, puis rasée par Hammurabi de Babylone vers 1760.

(3) - Scène sacrificielle : une partie se trouve au Musée du Louvre, une autre au musée d'Alep.

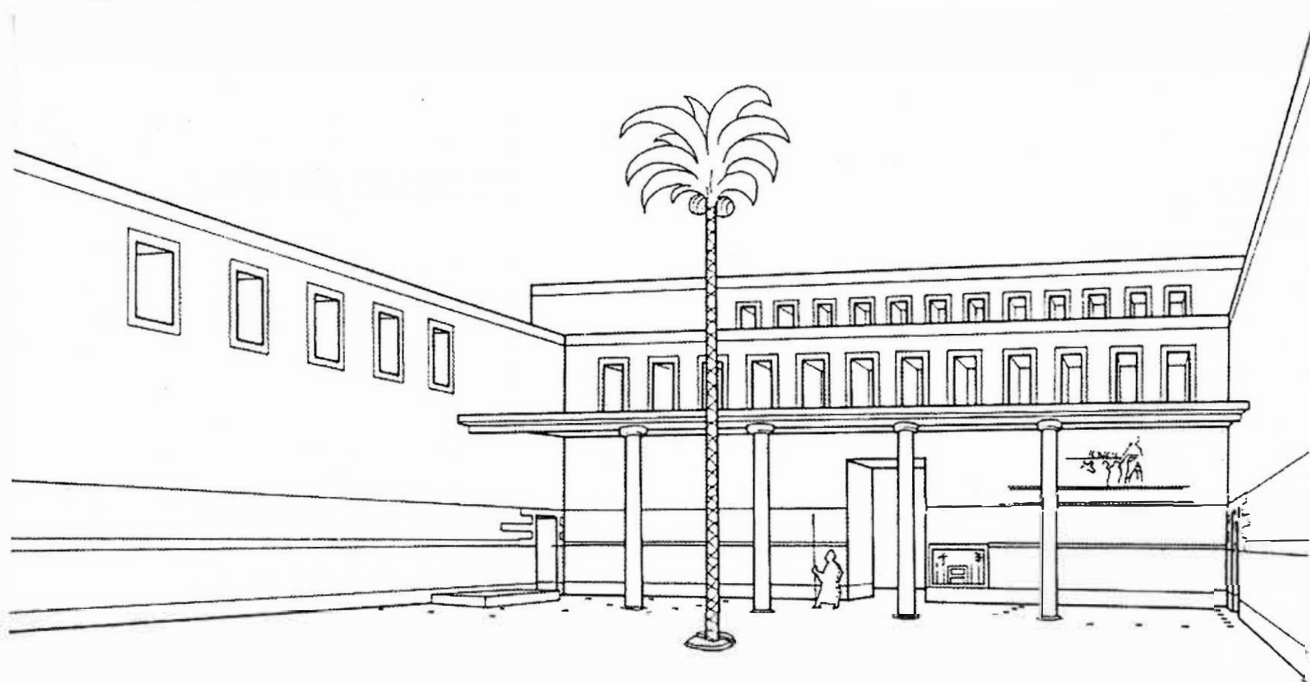
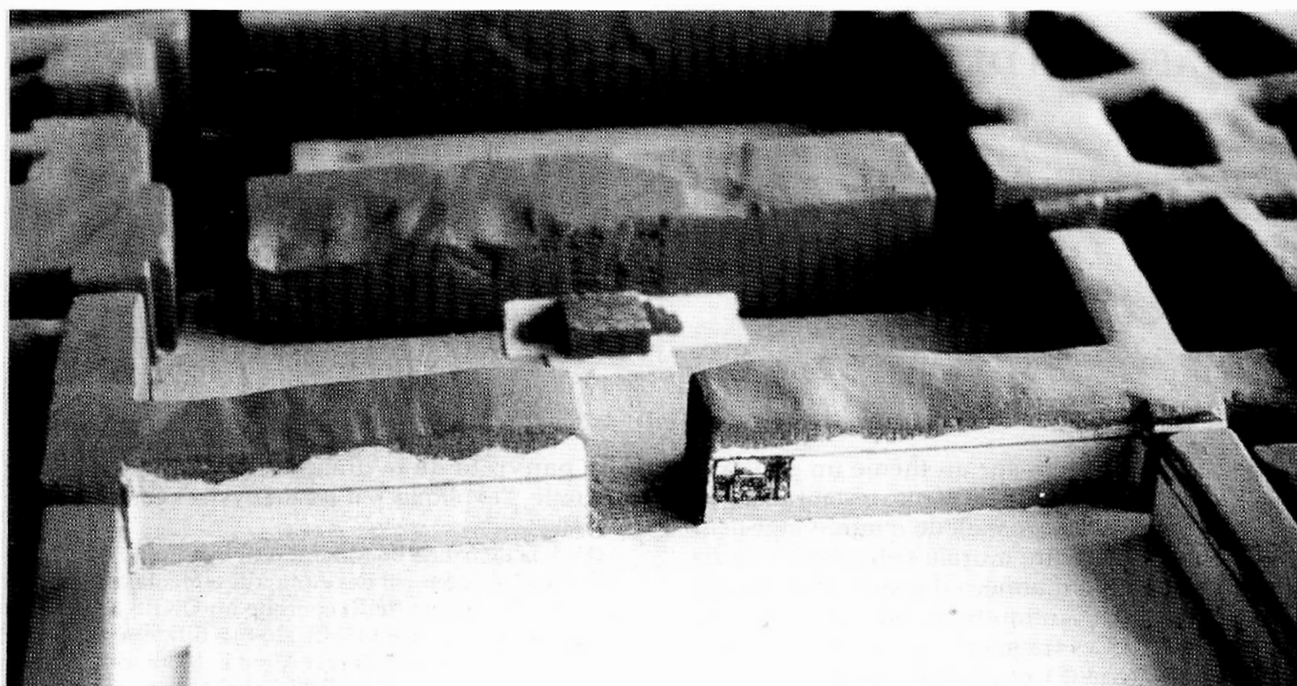
(4) - Ces dernières ont été faites par Mlles M.-H. Ghisdal et A. Schmidt.

(5) - D. PARAYRE, "Une peinture non en place du palais de Mari : nouveau regard", *M.A.R.I.*, I, p. 31-78.

(6) - Cf. J.-C. MARGUERON, *Les Mésopotamiens*, Paris, 1990, t. 1, p.46. Dans ce dénombrement les peintures crétoises ne sont pas comptées. Elles forment à elles seules un corpus plus abondant que celui du Proche-Orient dans un sens plus strict.

(7) - C'est à la suite de J. Deshayes (*Les civilisations de l'Orient ancien*, Arthaud, 1969) que j'inclus le bassin égéen dans le Proche-Orient.

* CNRS - URA 1557
Palais universitaire
F - 67 0840STRASBOURG Cedex



NR 54

Fig. 1: en haut (a) - cour 106, salles 64 (au podium) et 65 (salle du Trône) du palais de Mari : maquette des ruines. (Musée du Louvre. Cl. J. Margueron) ; en bas (b) - restitution de la cour 106 du palais de Mari, accès vers la salle 64 avec, à droite, la peinture de l'Investiture (Margueron 1987, fig. 8).

conservation (humidité de la terre), par la nature du support et des pigments, et par le mode d'exécution de la peinture elle-même. En effet les murs, même s'ils peuvent comporter chaînages de bois et soubassements de pierre, sont montés à l'aide de briques crues, c'est-à-dire séchées au soleil. Les enduits de terre sont évidemment un support très fragile pour la peinture murale, mais on trouve aussi des enduits de chaux ou de "plâtre" (8).

De même que pour les supports, très peu d'analyses ont été effectuées sur les pigments : N. Heaton a été un précurseur en 1910 pour les peintures de Cnossos, ensuite il faut attendre 1955, avec un chapitre de Mr Barker dans la publication

d'Alalakh (9), où il est dit que «les tests chimiques

(8) - A Alalakh (Syrie, peintures aux niveaux VII - XVIII s. - et IV — milieu du XVe s.), il s'agit d'un plâtre de chaux qui n'a pas de propriétés hydrauliques, et d'un matériau inerte, la calcite, ressemblant au marbre ; à Mari le support des peintures de la cour 106 est constitué de gypse ($\text{Ca SO}_4 2\text{H}_2\text{O}$) ; le terme français de "plâtre" traduit improprement le mot arabe *djuss*. A Alalakh on n'en a observé qu'une seule couche alors qu'à Mari, à certains endroits de la cour 106, on en a observé jusqu'à trois couches qui atteignent une épaisseur totale de 20 cm.

(9) - WOOLLEY 1955, p. 233 sqq.

et spectrographiques montraient que ces diverses couleurs étaient étroitement semblables à celles de Cnossos», à savoir des terres brûlées pour les ocres, du silicate d'aluminium avec du carbone (peut-être avec de l'ardoise ou de l'argile schisteuse) pour le noir, et du silicate de cuivre et de soude, c'est-à-dire du verre coloré par du cuivre pour le bleu. Les peintures de Mari n'ont pas bénéficié d'analyses du temps de leur inventeur ; cependant on peut maintenant, grâce à la restauration par le CEPMR, faire remonter de façon assurée à la première moitié du II^e millénaire l'utilisation au Proche-Orient du bleu égyptien, que l'on savait répandue dans la seconde moitié (10). Un rose est obtenu par mélange de bleu et de rouge ; ce dernier serait, comme les ocres, un oxyde de fer (11).

En ce qui concerne le mode d'exécution, les peintures d'Alalakh seraient, comme celles de Cnossos, des fresques véritables (12), de même que les motifs peints sur un sol plâtré découvert récemment en Palestine (13). Sur la *peinture de l'Investiture* dont il sera question ci-après, «les couleurs ont été posées sur un enduit sec, lissé et poli, de 5 à 6 mm d'épaisseur. Il est difficile de déterminer par quel procédé elles ont été fixées. Peut-être s'agit-il d'une peinture à l'oeuf, ou d'une gomme adhésive mélangée aux couleurs» (14). L'observation des fragments de la cour 106 restaurés au CEPMR est formelle : il ne s'agit pas de fresque. On peut donc conclure sur ce point en constatant une similitude des matériaux et une différence dans les modes d'exécution, mais avec des zones d'ombre, puisque les recherches en ce domaine sont très partielles.

D'après les vestiges qui nous sont parvenus, l'organisation de la surface pariétale au II^e millénaire présente les caractéristiques suivantes : une plinthe de hauteur variable (15) se distingue soit par une teinte de couleur uniforme, soit par une peinture en imitation de pierre ; la zone qui s'élève jusqu'aux linteaux des portes soit est laissée nue à l'exception d'un bandeau horizontal (16), soit est couverte de scènes figurées (17). À côté d'une organisation qui insiste sur une continuité horizontale, il en existe une autre, moins fréquente, où la paroi peut être rythmée soit par des panneaux aux couleurs éventuellement différentes, séparés cette fois par des bandeaux décoratifs verticaux comme à

(10) - Résultat de l'analyse par diffraction de rayons X effectuée par le Laboratoire de Recherche des Musées de France : silicate de cuivre et de calcium. C'est ce même laboratoire qui a analysé le "plâtre" (*djuss*). Les recherches dans ce sens des quinze dernières années se sont surtout attachées aux peintures crétoises, de un à quatre siècles plus tardives.

(11) - Renseignement fourni oralement par M. V. Guichard, Conservateur du Musée de Roanne, que je remercie. L'examen des clichés à la binoculaire ne permet pas, selon lui, une interprétation formelle sur ce point, mais les pigments antiques souffrent tellement peu d'exceptions pour les ocres que poursuivre des

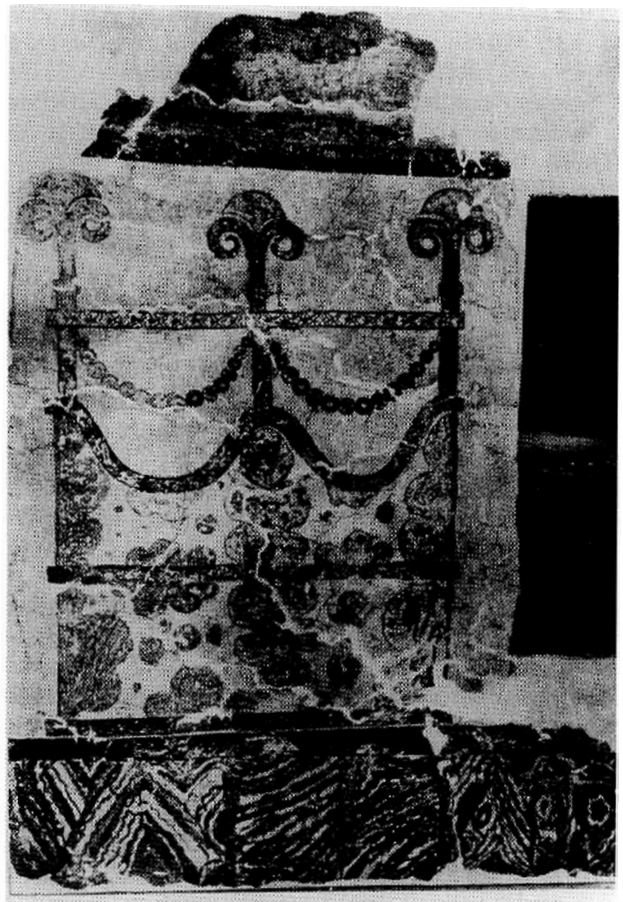


Fig. 2 : plinthe peinte en imitation de pierre veinée. Motif d'*ikrion*. Triple bandeau bicolore au-dessus. Théra, maison Ouest, chambre 4. (D'après Marinatos 1974, pl. 56).

investigations coûteuses là-dessus ne se justifierait pas réellement.

(12) - BARKER, in WOOLLEY 1955 p. 233 : «Les pigments sont liés seulement par du carbonate de calcium. Il n'y a pas de preuve en ce qui concerne l'usage de gomme ou d'un autre liant. La méthode d'exécution est donc la fresque véritable».

(13) - KEMPINSKI et NIEMEIER 1990, p. XVI-XXVI.

(14) - BARRELET 1950, p. 10. L'avis de M. Goulinat, chef de l'atelier de restauration du Louvre, que A. Parrot cite en note à la p. 58 de sa publication des peintures, est plus nuancé : «ou fresque retouchée à la caséine, ou peinture exécutée à la caséine».

(15) - A Mari, la hauteur des plinthes est assez réduite et homogène (de l'ordre de 30 à 50 cm) ; les plinthes peintes du palais de Cnossos et des maisons de Théra restent dans le même ordre de grandeur, alors que les plinthes plaquées de gypse, comme celles du palais de Cnossos et du second palais de Phaestos, sont beaucoup plus hautes (1,30 m à 2 m).

(16) - Ce bandeau est situé entre 1,50 et 2 m du sol à Mari, à moins d'un mètre à Alalakh et dans les magasins du palais de Cnossos, mais à 2 m dans les grandes salles d'habitation ou de réception de ce dernier.

(17) - *Le corridor à la Procession* du palais de Cnossos, ou diverses pièces des maisons de Théra dont je ne peux pas énumérer les références ici, en sont les exemples les plus significatifs.

Nuzi et Mallia (18), soit par un élément décoratif qui se répète à intervalles réguliers : pilastres peints au *pavillon des Perdrix du Caravansérail* de Cnossos (tous les mètres environ), motifs difficiles à interpréter appelés *ikria* dans la maison ouest de Théra (fig. 2), ou simplement, dans la même maison de Théra, trois niches peintes en rouge espacées de 20 cm sur un mur, alors que deux autres murs sont percés de quatre fenêtres chacun.

Dans le système rythmé comme dans le système continu, c'est la zone haute, comprise entre linteau et plafond, qui porte les scènes figurées les plus élaborées. Les seuls vestiges de Nuzi à mi-chemin entre le figuratif et le décoratif proviennent d'une telle zone ; c'est une scène miniature (19) où des bateaux arrivent près d'une ville peuplée qui se développe au-dessus des fenêtres et des niches de la pièce 5 de la maison ouest de Théra ; c'est une frise de perdrix plutôt naturalistes qui court au-dessus des pilastres peints du pavillon auquel elles ont prêté leur nom ; et ce sont les grandes compositions mutilées, dont font partie les deux éléments de la *Scène sacrificielle* ainsi que les fragments du Louvre récemment restaurés, qui, hautes de 3 m au moins, sont situées à 3,50 m du sol. Certes cet ensemble figuratif ne s'étendait pas sur tout le pourtour de la cour, mais seulement sur le mur sud et partiellement sur les murs adjacents (sur une longueur de 3,50 m environ) ; certes elles n'étaient pas seules puisqu'une autre composition, moindre d'envergure mais non d'importance, la *peinture de l'Investiture*, formait un tableau sur la partie inférieure du mur, juste au-dessus de la plinthe et à droite du portail d'accès vers les salles 64 et 65 - salle du trône- (fig. 1) : il n'en reste pas moins que cette cour aux dimensions imposantes (29,55 m x 25,65 m) est représentative de plusieurs tendances de la peinture proche-orientale, et en particulier d'une division de la paroi qui privilégie l'horizontalité et, ce qui peut nous sembler un peu étonnant, la charge décorative sur les zones supérieures.

L'aspect non figuratif de cette peinture va donc de simples bandes de couleurs à des imitations de pierre, de bois ou de textiles. Le palais de Mari affectionne les triples bandeaux bichromes, noirs avec une bande intermédiaire rouge dans les appartements des femmes, rouge avec une bande intermédiaire bleue dans la cour 106. Mais ce principe décoratif pouvait aussi être plus complexe, à Mari même avec un motif de torsades, de spirales à Cnossos.

La peinture qui imite un placage ou des orthostates de pierre, ou un dallage quand il s'agit de sol, connaît une grande vogue. Ainsi à Kabri un quadrillage peint veut-il traduire les joints d'un dallage, de la même façon que dans le second palais de Phaestos les joints de plusieurs sols véritablement dallés étaient soulignés par du stuc peint en rouge. Dans un ordre d'idées un peu différent, la face supérieure du *podium* adossé au mur sud de la salle 64 du palais de Mari (fig. 1-a) était compartimentée de la façon suivante : un rectangle central uni ocre rouge encadré de huit autres plus petits

veinés soit d'ocre rouge, soit d'ocre jaune, soit de bleu verdâtre, de façon à imiter un dallage d'albâtre. L'appui et l'embrasure d'une fenêtre de maison à Théra cherchait également à se parer ainsi de ce matériau noble, tout comme la plinthe de la même pièce. La plinthe est une surface d'élection pour le faux marbre ou le faux albâtre (veines multicolores au palais de Qatna et dans la prétendue salle du trône du palais de Cnossos, rouges dans la porte 31-34 du palais de Mari, rouge foncé ou brunes à Théra, alternativement jaunes, roses et bleues dans le porche sud-ouest du palais de Cnossos... -il n'est pas question ici de faire une énumération exhaustive. Ce qui est intéressant à noter, c'est que le basalte ou le granite font aussi l'objet d'imitations, surtout en Crète (basalte à Phaestos, granite à Mallia, Phaestos, Théra) et que ces imitations de tous genres, si elles sont la plupart du temps, comme on peut le concevoir aisément, un *ersatz*, peuvent également, et c'est alors plus surprenant, protéger tout en le révélant le matériau véritable qui se trouve en-dessous. Ainsi la peinture de la surface du *podium* de brique crue de la salle 64 du palais de Mari cache-t-elle une dalle de calcaire qui le recouvre ; dans la salle de réception du palais d'Alalakh (salle 5) une première phase laisse à nu la plinthe d'orthostates de basalte alors qu'une seconde phase la recouvre de peinture sombre tachetée, et le fouilleur note que les filets clairs qui représentent les joints ne coïncident pas tout à fait avec les joints réels.

Il faut remarquer également qu'aux imitations de pierres sont souvent associées des imitations de bois, comme si une poutre longitudinale reposait sur la plinthe (Alalakh, Théra). A Alalakh, une seconde poutre est représentée, une soixantaine de centimètres au-dessus de la première ; dans la salle 5 du palais elle est isolée, mais dans la pièce 6 de la maison 39-a elle surmonte trois rectangles régulièrement espacés qui simulent des abouts de poutres transversales (fig. 3) : à quelque deux cent cinquante ans d'intervalle, non seulement le décor se répète avec une légère variante, mais encore traduit la structure interne du mur constituée d'un chaînage de poutres longitudinales et transversales (20). Le

(18) - Nuzi : site au nord-est de l'Irak actuel, près de Kirkouk, occupé aux III^e et II^e millénaires ; peintures du XV^e s. ; le schéma décoratif de trois panneaux alternativement rouge et gris s'est retrouvé dans la salle B 42 du palais ainsi que dans des habitations privées. Les maisons de Mallia (Crète) dont il est question appartiennent à des quartiers d'époque protopalatiale, c'est-à-dire du premier quart du II^e millénaire (villa A, maison Δa) ; la teinte de fond est uniforme.

(19) - Hauteur : 40 cm.

(20) - Ceci mérite d'autant plus attention que c'est dans le mur du palais qu'a été trouvée la structure représentée dans la maison plus tardive : réminiscence, ou plutôt continuité de traditions à la fois architecturales et décoratives ? La structure des murs de la maison n'a pas été recherchée. A Cnossos on observe le même phénomène : derrière le bandeau à décor de spirales se cache une poutre de chaînage longitudinale.

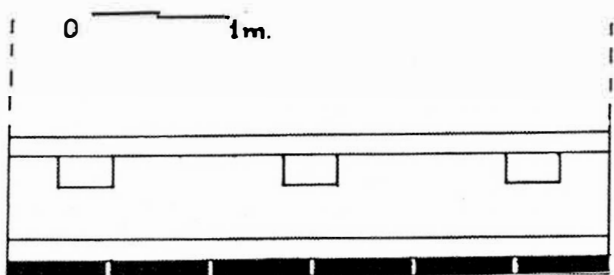
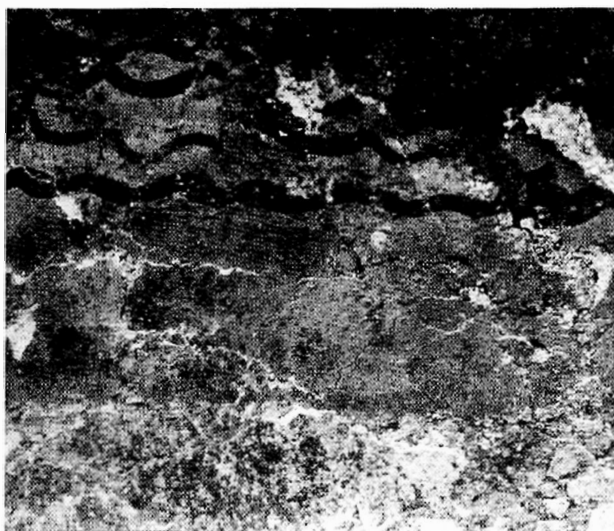


Fig. 3 : en haut (a) - détail d'une imitation de bois : poutre longitudinale et abouts d'éléments de chaînage transversaux. Alalakh, niveau IV, maison 39 a, pièce 6 (d'après WOOLLEY 1955, pl. XXXIX) ; en bas (b) - schéma d'ensemble du décor architectural de la même pièce avec plinthe en imitation de dalles de basalte surmontée d'une fausse poutre rouge, et imitation de chaînage au-dessus.

rendu témoin d'une certaine recherche puisque, outre la couleur rouge qui en est la transposition habituelle, la bande est parcourue d'ondulations horizontales sombres que l'on peut interpréter comme les veines du bois.

En effet à Mari ce sont des bandes rouge sombre qui reproduisent cette fois des encadrements de portes (fig. 1). Ce décor ne se comprend que s'il est mis en parallèle avec la construction de la porte nord dont les montants, à la suite de remaniements architecturaux, ont été renforcés par un système de pan de bois orthogonal dont la fouille n'a évidemment retrouvé que les encastresments, lesquels avaient gardé des traces de peinture rouge : d'un système architectonique rendu nécessaire on avait fait un élément décoratif en peignant les poutres, laissées visibles, en rouge, et qui plus est, on avait reproduit, par des bandes peintes sur les autres portes, mais seulement dans leur partie supérieure, le même système de poutres.

Ainsi on se rend compte de l'importance d'un décor complètement lié à l'architecture, et qu'on ne peut même pas toujours qualifier à proprement parler de trompe-l'oeil, puisqu'il est souvent le

reflet d'une réalité sous-jacente ou voisine.

Pour donner un aperçu des aspects iconographiques de la peinture proche-orientale, j'ai choisi un spécimen à la fois exceptionnel et exemplaire. Exceptionnel parce qu'il a été retrouvé *in situ* et présente peu de lacunes, exceptionnel aussi de par sa composition en tableau alors que la peinture proche-orientale est coutumière de scènes qui se déroulent sur la longueur totale d'au moins un mur, en registres superposés. Exemplaire parce qu'il est très connu (il est exposé au Musée du Louvre), iconographiquement très riche et complexe, ce qui lui a valu de faire couler beaucoup d'encre. C'est pourquoi il m'a semblé utile d'évoquer les interprétations successives qui ont plutôt tendance à se renforcer dans les grandes lignes qu'à s'annihiler mutuellement. Document exemplaire et exceptionnel à la fois car il supporte plusieurs niveaux d'interprétation et, en ultime ressort, celle d'une composition à la fois historique et symbolique qui traduit étroitement l'organisation effective du palais de Mari.

Rappelons brièvement au préalable la principale convention qui régit la peinture proche-orientale, à savoir celle du dessin géométral qui, en excluant tout effet de perspective, a pour conséquence les procédés de rabattement et de rotation (21). Ajoutons à cela que les couleurs sont posées en aplat, c'est-à-dire sans effet ni d'ombre, ni de modelé, ni de profondeur.

Le cadre extérieur de la *peinture de l'Investiture* (fig. 4 et 5) évoque un tapis (22), avec une frange nouée en glands sur les longs côtés, coupée à ras sur les petits côtés. Le cadre interne est une bande sombre parcourue par une double spirale linéaire noire ininterrompue.

L'intérieur forme une sorte de tryptique que je décrirai en allant de la périphérie vers le centre, et dont les deux volets sont symétriques (23). Les deux extrémités de la composition sont bien gar-

(21) - Cf. FLAVIGNY 1940. Le rabattement consiste par exemple, comme dans les représentations de jardins égyptiens, à montrer un bassin rectangulaire en plan et les arbres qui l'entourent rabattus le long de chacun de ses côtés, c'est-à-dire racines du côté du rectangle et feuillage vers l'extérieur ; ainsi ils se présentent debout le long du côté supérieur du plan, à l'envers en bas et couchés pieds opposés sur les bords latéraux du plan. C'est par le procédé de rotation que les personnages sont représentés tête et jambes de profil, et tronc de face : « en faisant tourner, d'un angle déterminé, une image autour d'un axe imaginaire, la rotation a pour but de présenter l'objet d'une façon plus intelligible. Nous en faisons l'usage aujourd'hui quand nous complétons une vue de face par une vue de profil, après avoir déplacé l'objet de 90° par rapport à un axe réel ou fictif » (p. 14).

(22) - MOORTGAT 1952. Dimensions extérieures : 1,75 m x 2,50 m.

(23) - Pour toute la description et l'interprétation qui vont suivre, cf. BARRELET 1950 et PARROT 1958.



Fig. 4 : "Peinture de l'Investiture". Cour 106 du palais de Mari (Parrot 1958, pl. VIII).

dées par deux déesses aux mains levées, de haut rang si l'on en croit le nombre de cornes dont est pourvue la tiare qui permet de les identifier comme telles. Devant chacune d'elles s'élève un palmier chargé de dattes à la cueillette desquelles procèdent deux individus qui se font vis-à-vis, ceinturés d'une sorte de lanière qui les aide à se maintenir en prise sur les écailles du tronc. Entre le palmier et un second arbre, qu'un manque de réalisme évident empêche d'identifier, et qui apparaît plutôt comme un arbre symbolique, avec ses sortes de fleurs stylisées, se superposent trois animaux composites où l'on s'accorde à reconnaître, de haut en bas, un sphinx à coiffure à plumes, un griffon à queue hélicoïdale et un taureau peut-être androcéphale qui pose une patte antérieure sur le symbole de la montagne. L'on ne saurait manquer de s'extasier, malgré l'inadaptation de son échelle au reste de la composition, devant l'oiseau bleu qui prend si souplement son envol dans un ciel bleu, et qui avait vraisemblablement son pendant de l'autre côté.

Le volet central, qui n'occupe que les deux tiers environ de la hauteur possible, est à son tour encadré — sur trois de ses côtés seulement, l'encadrement inférieur étant assuré par la bande spiralee qui enferme l'ensemble du tableau — par six fines bandes juxtaposées, alternativement ocre rouge sombre, rouge orange et blanches ; une série de

bandes semblable sépare ce tableau interne en deux registres superposés. Deux déesses de rang inférieur, reconnaissables à leur tiare à deux cornes seulement, se font vis-à-vis dans le registre inférieur ; chacune porte un vase d'où s'élèvent quatre flots poissonneux qui tombent verticalement à terre ; les deux séries de flots sont reliées par un tronçon horizontal ; de chacun des deux vases sort également une plante. Dans le registre supérieur, on identifie, au centre, la déesse Ishtar, posant le pied sur son animal-attribut, la lionne ; elle porte les armes (masses en bandoulière qui dépassent de ses épaules, harpè dans la main gauche) qui symbolisent son aspect guerrier — elle est aussi déesse de l'amour — et présente au personnage debout devant elle, que son vêtement drapé à pans frangés et son bonnet haut (*polos*) désignent comme le roi, un anneau et un bâton que ce dernier touche ou saisit, selon les interprétations. L'un et l'autre sont suivis par une déesse aux mains levées, signe d'oraison perpétuelle ou d'intercession ; un dieu ferme la file de droite (fig. 5).

Que signifie cet ensemble ? Pour résumer brièvement, le palmier-dattier est le symbole par excellence, en Mésopotamie du Sud en tout cas, de la richesse agricole ; il était donc tout à fait normal que ses fruits aient été offerts à la déesse qui d'ailleurs, selon des textes sumériens, ne dédaignait pas non plus le vin de dattes. L'arbre compo-

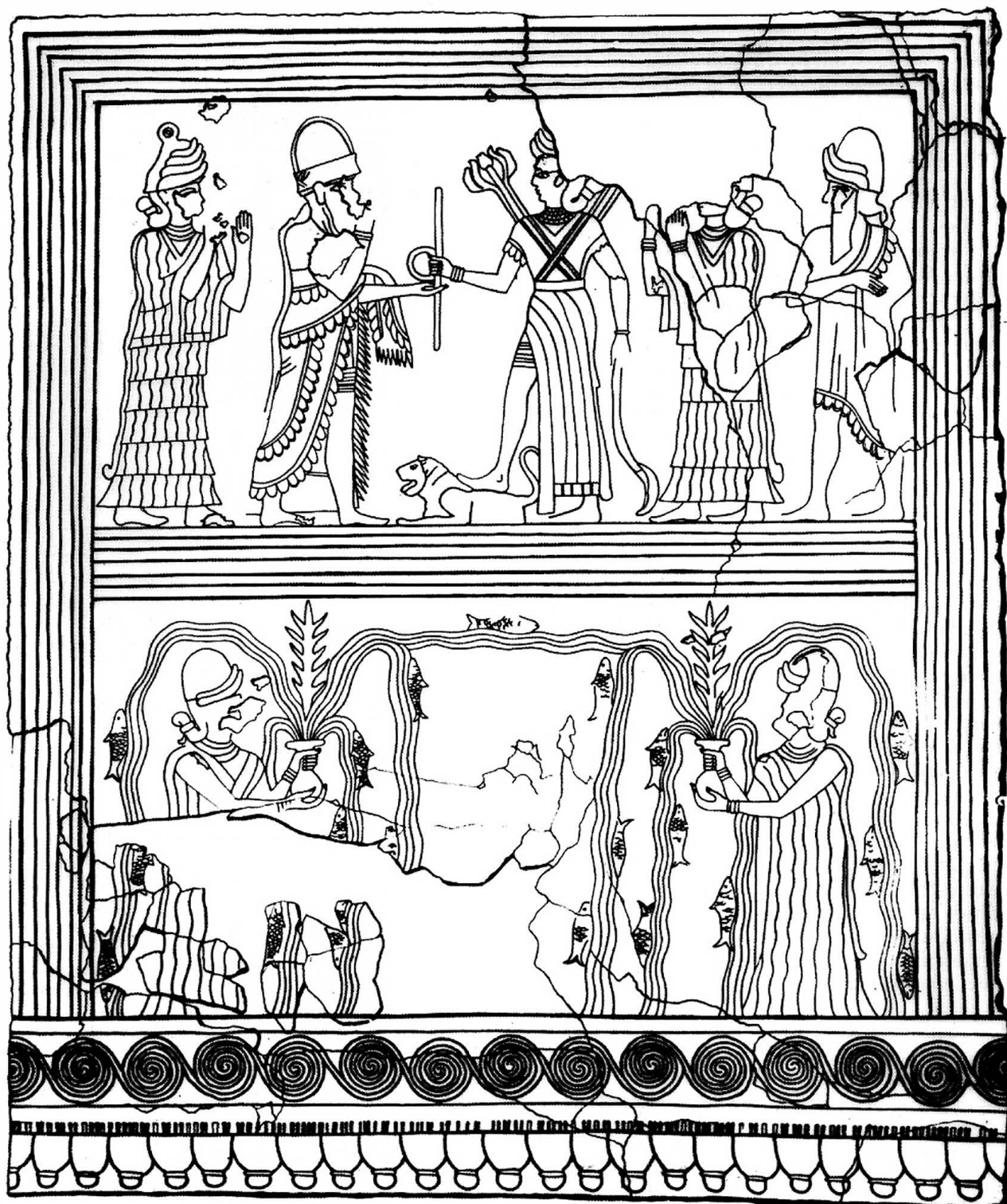


Fig. 5 : "Peinture de l'Investiture", panneau central (Parrot 1958, pl. XI).

site rappelle des sortes de poteaux emblématiques, qui flanquent fréquemment des entrées d'édifices sur des sceaux-cylindres archaïques mais aussi sur une stèle de Gudéa (dernier siècle du III^e millénaire). Quant aux animaux composites, ils font partie d'une longue lignée, puisque le taureau androcéphale apparaît dès l'époque de Djemdet-Nasr (2900-2750) sur des sceaux-cylindres et que, pourvu d'ailes, il flanquera en bas-reliefs monumentaux les portes de la citadelle de Khorsabad (VIII^e s.), et que le griffon se rapproche du dragon qui sera,

onze siècles plus tard, avec le taureau, gardien de la porte d'Ishtar à Babylone. Le thème du vase jaillissant, de l'eau vive — ici quatre courants comme les quatre fleuves du Paradis terrestre ? — est bien attesté dans l'iconographie mésopotamienne ; qui plus est, une statue de ce type, presque grandeur nature et percée de façon à pouvoir effectivement faire office de jet d'eau, a été retrouvée non loin de la peinture, la tête dans la cour 106 et le corps au pied du *podium* de la salle 64. Enfin dans le registre supérieur de l'encadré, Ishtar remet ou

plutôt fait toucher au roi les insignes du pouvoir — il s'agirait en fait plutôt d'une cérémonie, d'une mise en scène pourrait-on dire, au cours de laquelle ce sont les statues du roi et de la divinité qui sont mises en présence.

La cohérence et la richesse de la composition font que l'on s'accorde à penser qu'il ne s'agit pas d'un parti pris uniquement symbolique et abstrait, mais que celle-ci se référerait à un lieu et à un temps précis. La «cérémonie de la main» ne pouvait que se dérouler dans un sanctuaire. Il pouvait bien évidemment s'agir d'un des temples proches du palais, mais le palais de Mari avait la particularité de renfermer dans son enceinte même des temples. Ne fallait-il pas dès lors rechercher tout près ce qui était représenté ? A. Parrot n'avance que dans la publication définitive des peintures du palais l'idée que l'espace à ciel ouvert pouvait représenter la cour 106 et les deux espaces de l'encadré les salles 64 (à la statue de la déesse au vase jaillissant) et 65 c'est-à-dire la salle du Trône (note 24 et fig. 1-a). Depuis, une nouvelle analyse architecturale du palais, l'exploitation des données textuelles et de récentes données archéologiques (25) apportent des arguments supplémentaires à cette hypothèse (26). En effet il ne fait plus de doute maintenant que la «Cour du Palmier» (et non «des Palmiers» comme on l'avait cru longtemps) soit notre cour 106, et il est hautement vraisemblable que ce fameux palmier unique était un arbre symbolique fait de bois et de métal ; or exactement au milieu de la cour ont été retrouvées au cours de la campagne de 1984 deux dalles de gypse superposées (à elles deux elles atteignent 70 cm de haut), avec une perforation centrale de 30 à 32 cm de diamètre, base d'un mât dont l'épaisseur peut laisser préjuger de la hauteur : il est difficile de ne pas y replacer le palmier emblématique auquel font allusion les textes. Quant à la salle du Trône 65 il est établi maintenant que le culte des ancêtres s'y célébrait annuellement (rite du *kispum*).

On peut même aller plus loin encore (27) : la convention de dessin de la rotation ne permettrait-elle pas d'expliquer le dédoublement de l'arbre symbolique et de la déesse au vase jaillissant sur la *Peinture de l'Investiture* ? En effet l'encadré central serait comme deux écorchés successifs de l'intérieur du bâtiment ; mais il fallait trouver un artifice pour que le palmier d'abord, puis la statue, ne cachent pas, pour un observateur placé au centre de la cour, ce qui était dans le même axe mais derrière, à savoir la statue d'Ishtar. Au fil des analyses, cette composition apparaît donc de plus en plus savante et de plus en plus étroitement liée au cadre qui lui a donné naissance.

(24) - Dès les premières études, l'on s'est accordé à lire cette composition comme un tout, et à interpréter l'encadré central comme la représentation d'un espace intérieur, les volets du tryptique figurant un espace à ciel ouvert. Il allait de soi pour Mme Barrelet que la cérémonie se déroulait dans un temple ; ainsi le cadre représentait, avec son motif de cônes et de boules, l'enceinte à

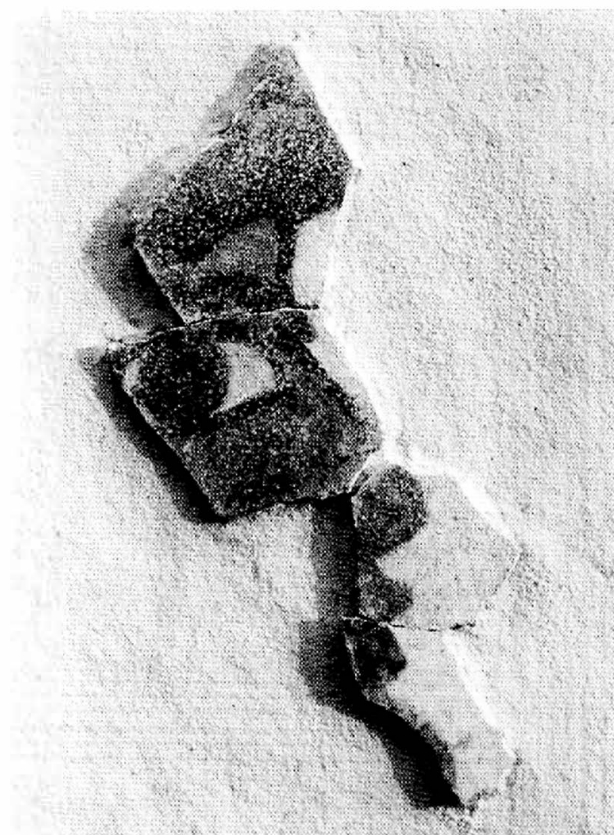


Fig. 6 : Fragment n° 56, provenant des scènes hautes de la cour 106 du palais de Mari (Cl. A. Barbet).

crénelage vue en plan du téménos qui renfermait des palmiers-dattiers ; les animaux et les arbres composites représenteraient alors, comme au temple de Sin à Khorsabad (VIIIe s.), une décoration symétrique de part et d'autre de la porte du temple, et l'encadré central représenterait l'antecella et la cella. A. Parrot souscrit à cette interprétation globale, mais argue du caractère sacré du palais de Mari lui-même pour avancer que cette cérémonie avait très bien pu s'y passer : le cheminement de la cour 106 vers les salles 64 puis 65 correspondrait d'autant mieux au schéma de l'espace ouvert et des deux espaces fermés successifs proposés par la peinture que l'emplacement de la véritable statue de la déesse au vase jaillissant (salle 64) coïncide avec celui de ses homologues peintes (*antecella*).

(25) - MARGUERON 1982 ; DURAND 1987 ; MARGUERON 1987.

(26) - Je passe sur une interprétation indéfendable parce qu'elle s'appuie sur une analyse trop rapide et non fondée de l'organisation de l'ensemble du palais de Mari : elle n'est significative que de l'intérêt que suscite cette question. Il s'agit de l'ouvrage de Y. M. AL-KHALESY *The court of the Palms : A functional Interpretation of the Mari Palace*, Malibu, 1978. L'encadré central serait une figuration de la tribune qui fait face au trône dans la salle 65, tribune à laquelle on accède par une douzaine de marches.

(27) - Je remercie M. Jean Margueron de m'avoir communiqué un article sous presse au moment du colloque (MARGUERON 1992), où non seulement il développe l'argumentation dont je dévoile ici, avec son autorisation, la conclusion, mais où il montre que les proportions obéissent aux mêmes règles que celles qu'il a observées en architecture.

Voici donc esquissés par quelques exemples les rôles de la peinture murale proche-orientale au II^e millénaire : rythmer la monotonie de façades souvent étendues et seulement percées de fenêtres dans leurs parties hautes, colorer des surfaces qui sinon gardent le plus souvent la teinte ocre de leur enduit de terre, servir de substitut, ou de rappel, au bois, à l'albâtre ou au granite, évoquer des tentures, enfin et surtout célébrer le roi et la divinité.

Il va sans dire que l'étude des peintures murales débouche sur des questions plus vastes et qu'elle fait rebondir la recherche : on l'a vu pour ce qui concerne un espace architectural — et il faudrait ajouter que c'est la question de la protection de ces peintures de la cour 106 qui a fait rechercher (et trouver !), toujours en 1984, trois des quatre bases de poteaux qui soutenaient l'auvent placé contre le mur sud (fig. 1-b). Mais il faudrait aussi faire allusion, sans pouvoir en détailler les argumentations ici, aux polémiques chronologiques engendrées par cette *Peinture de l'Investiture*, que son inventeur attribue au dernier roi de Mari, Zimri-Lim, celui qui se fit défaire par Hammurabi de Babylone vers

1760 ; cette datation a ensuite été étayée par des arguments d'ordre stylistique ; mais une récente observation d'ordre technique propose plutôt l'idée qu'il s'agit d'une peinture ancienne qui a été conservée : pourquoi et comment ce tableau constitue-t-il la seule surface à enduit de terre alors que tout le reste de la cour est revêtu de *djuss* (28) ? Ceci remet alors en cause les analyses stylistiques.

Il serait regrettable de terminer sans suggérer que la peinture proche-orientale, même sans perspective, sans modelé, avec une palette limitée au noir, au blanc, aux ocres, au bleu et plus rarement au vert, n'est tout de même pas dénuée d'aspect esthétique : qui se souvient du profil de la petite "Parisienne" de Cnossos ne saurait rester insensible à celui dont la récente restauration a rendu le bas du visage, ravivé le teint cuivré et ranimé le regard (fig. 6).

(28) - PARROT 1958 ; MOORTGAT 1964 ; MARGUERON 1990.

BIBLIOGRAPHIE

BARRELET M.-Th. (1950) - "Une peinture de la cour 106 du palais de Mari", *Studia Mariana*, Leyde.

DURAND J.-M. (1987) - "L'organisation de l'espace dans le palais de Mari : le témoignage des textes", *Le Système palatial en Orient, en Grèce et à Rome* (E. Levy éd.), Colloque CRPOGA, Strasbourg, 1985.

Etudes Crétoises, I, IV, VI, IX, XII, XVI pour les rapports préliminaires sur le site de Mallia.

EVANS A. (1921) - *The Palace of Minos at Knossos*, I.

EVANS A. (1928) - *The Palace of Minos at Knossos*, II, 1 ; II, 2.

EVANS A. (1930) - *The Palace of Minos at Knossos*, III.

EVANS A. (1935) - *The Palace of Minos at Knossos*, IV, 1 ; IV, 2.

FLAVIGNY C. (1940) - *Le dessin de l'Asie occidentale ancienne*, Paris.

KEMPINSKI A. et NIEMEIER W.D (1990) - *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1989 Season 4*, Tel Aviv.

KEMPINSKI A. et NIEMEIER W.D. (1992) - *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1991 Season 6*, Tel Aviv.

M.A.R.I. - *Annales de Recherches Interdisciplinaires* 1 (1982), 2 (1983), 3 (1985), 5 (1987), 6 (1990), J. MARGUERON et J.-M. DURAND éd., pour tout ce qui concerne Mari depuis 1980.

MARGUERON J. (1982) - *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'Age du Bronze*, Paris.

MARGUERON J. (1987) - "Du nouveau sur la cour du Palmier", *M.A.R.I.*, 5, p. 463-482.

MARGUERON J. (1990) - "La Peinture de l'Investiture et l'histoire de la cour 106", *De la Babylonie à la Syrie en passant par Mari, Mélanges offerts à M. J.-R. Kupper* (Ö. Tunca éd.), Liège.

MARGUERON J. (1992) - "La peinture de l'Investiture : rythme, mesures et composition", *Von Uruk nach Tuttul, eine Festschrift für Eva Strommenger, Studien und Aufsätze von Kollegen und Freunden* (B. HROUDA, S. KROLL et P. Z. SPANOS éd.), Munich - Vienne.

MARINATOS S. (1972) - *Excavations at Thera V (1971 Season)*, Athènes.

MARINATOS S. (1974) - *Excavations at Thera VI (1972 Season)*, Athènes.

MESNIL du BUISSON comte du (1935) - *Le site archéologique de Mishrifé-Qatna*, Paris.

MOORTGAT A. (1952) - "Teppich und Malerei zur Zeit Hammurabis. Bemerkungen zum grossen

Wandgemälde aus Mari", *Bibliotheca Orientalis*, 9, p. 92-93.

MOORTGAT A. (1964) - "Die Wandgemälde im Palaste zu Mari und ihre historische Einordnung", *Baghdader Mitteilungen*, III, p. 68-74.

PARROT A. (1958) - *Mission archéologique de Mari*, volume II, *Le Palais*, tome 1 *Architecture* ; tome 2 : *Les peintures murales*.

PARROT A. (1959) - *Mission archéologique de Mari*,

volume II, *Le Palais*, tome 3 : *Documents et monuments*, Paris.

PERNIER L. et BANTI L. (1951) - *Il palazzo minoico di Festos*, II, Rome.

STARRRFS. (1939) - *Nuzi. Report on the excavations at Yorgan Tapa*, Harvard.

WOOLLEY L. (1955) - *Tell Atchana-Alalakh. An account of the excavations at Tell Atchana in the Hatay*, Oxford.