



HAL
open science

Contextes techniques et historiques des peintures murales du grand palais royal de Mari. Une mise au point

Béatrice Muller

► **To cite this version:**

Béatrice Muller. Contextes techniques et historiques des peintures murales du grand palais royal de Mari. Une mise au point. Johannes Becker; Johannes Jungfleisch; Constance von Rüden. Tracing Technoscapes. The Production of Bronze Age Wall Paintings in the Eastern Mediterranean, Sidestone, pp.41-84, 2008. hal-03171889

HAL Id: hal-03171889

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03171889v1>

Submitted on 18 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.

TRACING TECHNOSCAPES

THE PRODUCTION OF BRONZE AGE WALL
PAINTINGS IN THE EASTERN MEDITERRANEAN

edited by

**Johannes Becker, Johannes Jungfleisch,
and Constance von Räden**

© 2018 Individual authors

Published by Sidestone Press, Leiden
www.sidestone.com

Lay-out & cover design: Sidestone Press

Photograph cover: Detail of Fragment F00001 from Tell el-Dabʿa (by Johannes Becker)

ISBN 978-90-8890-687-9 (softcover)

ISBN 978-90-8890-688-6 (hardcover)

ISBN 978-90-8890-689-3 (PDF e-book)

Contextes techniques et historiques des peintures murales du Grand Palais Royal de Mari

Une mise au point

Béatrice Muller¹

Abstract

As many studies have been published about the wall paintings of the Royal Palace of Mari since the 1950s, it seems advisable to supplement the information and to sort out past interpretations: the clarification focuses on the technical aspects, *i.e.* on materials and the processes of implementation. These elements play a significant role in fixing the relative chronology of these paintings in the building, and also in bringing answers to the issue of the direction of the influences between the Syro-Mesopotamian basin and the Aegean region.

This is the occasion to sum up the observations and the results – hitherto partly unreleased – of physicochemical analyses carried out in the years 1990–2000, in addition to archaeological discoveries and architectural restitutions which, in association with an iconological study, have once and for all dispelled some doubts and put an end to the controversies of the 1980–1990s.

After broadly outlining the historiography and the historical context of the paintings, the three types of coating (mud plaster, lime plaster and gypsum plaster), systematically laid on a mud backing support, are examined with their chronological implications. The methods of executing (the outlines chiseled with a point, the flat coating technique, the final completion of the plinths) or the links with the building techniques are mentioned. The following part deals with the list of the pigments, together with their composition and the distribution of the use of colours. The final part briefly summarises the revisited approach to the links with the Eastern Mediterranean.

Keywords: wall paintings; Mari; Syria and the Aegean; Bronze Age; technique.

1 CNRS, Nanterre.



Fig. 1 : Plan du Palais
 (© Mission archéologique
 de Mari, J.-Cl. Margueron,
 dessin N. Bresch).

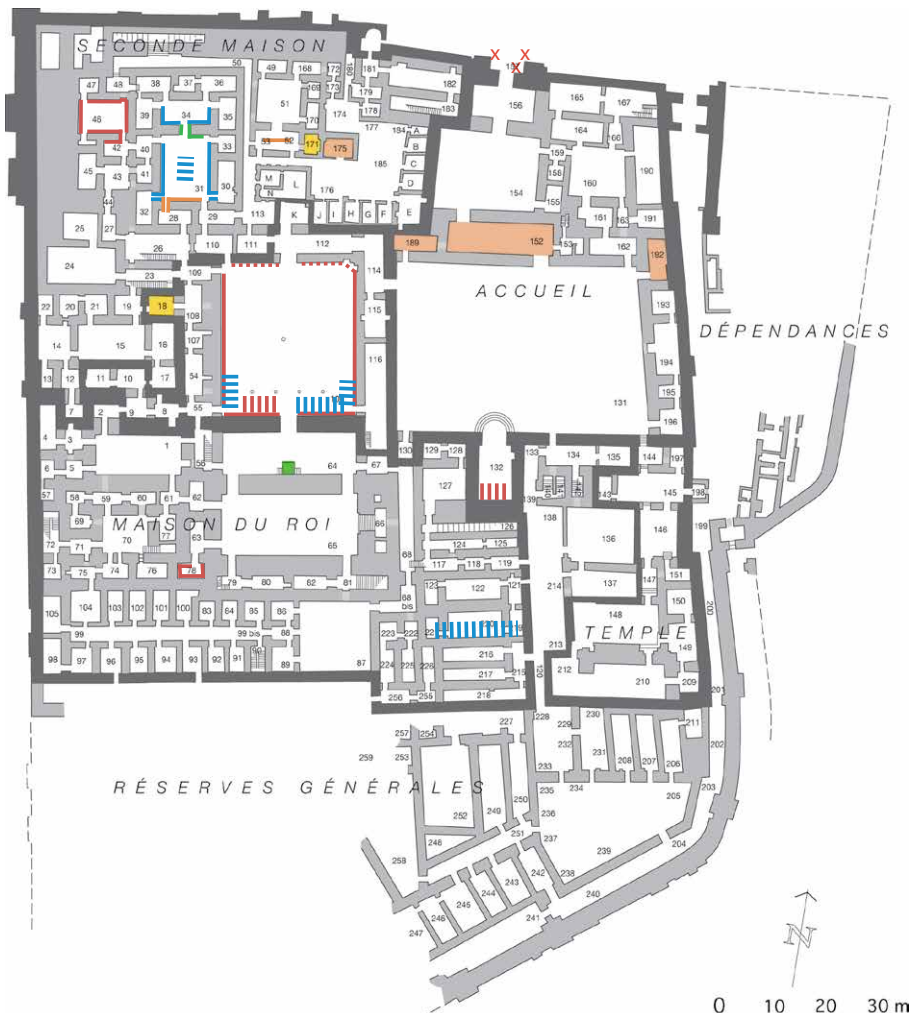
Fig. 1a : Secteurs.

Le Grand Palais Royal de Mari tient sa renommée de son état de conservation exceptionnel et de sa mise au jour presque extensive en cinq campagnes de fouilles.² De ce fait, il donne l'idée la plus complète connue à ce jour d'un palais syro-mésopotamien de l'âge du Bronze, tant sur le plan de l'organisation architecturale³ que sur le plan de la quantité et de la qualité des peintures murales, retrouvées in situ ou, plus souvent, sous forme de fragments.⁴ En effet, la hauteur de conservation du bâtiment, qui n'est

2 Mission André Parrot entre 1935 et 1938.

3 Margueron 1982, 209–380, figs. 147–256 ; à compléter ou nuancer par Margueron 1987 ; Margueron 1995a ; et résumés dans Margueron 2004, 367–374, 459–500 ; ou dans Margueron 2014, 113–120, 152–154.

4 Parrot 1958b ; notations dans Parrot 1958a, passim. Rapports préliminaires dans Syria 17–21 (1936–1940).



Décor: pierre ■
géométrique ▬

Scènes religieuses ▬▬▬▬▬▬▬▬
Scènes profanes ▬▬▬▬▬▬▬▬

Aplat (couleur): jaune ■
couleur non précisée ■

Fragments de briques rouges et noires X

0 10 20 30 m

MARI
Grand Palais Royal

document de travail
(état 10.03.2006)

N.B. 25.09.2007

Fig. 1b : Emplacements des peintures murales (B. Muller).

pas égale partout, atteint jusqu'à 6m dans le cœur officiel : ce fait est dû au mode de destruction employé par Hammurabi de Babylone qui, vers 1760, fit détruire au pic le haut des murs de briques crues après avoir incendié le monument ; non seulement les décombres ainsi accumulés avaient protégé la base des murs, mais la brique durcie par le feu s'était solidifiée, résistant ainsi mieux à l'érosion.

En ce qui concerne les peintures murales, une très abondante littérature s'est accumulée depuis les publications préliminaires, puis définitives de l'inventeur du site : la présente contribution est l'occasion de refaire le point à partir des acquis de ces trente dernières années, de rectifier des affirmations erronées et de synthétiser des connaissances ou des observations nouvelles.⁵

Rappelons d'emblée que les peintures du Grand Palais Royal – dit à tort palais de Zimri-Lim, qui n'en fut que le dernier roi – ne sont pas les seules peintures mises au jour à Mari : le Petit Palais Oriental, dit aussi palais des *Shakkanakku*, a révélé les éléments du plafond à caissons, peint en rouge et en jaune, de la salle du Trône, dont le sol était par ailleurs revêtu de *juss* ;⁶ quant aux peintures figuratives, le temple de Ninhursag – qui nous fait remonter à l'époque de la Ville II, c'est-à-dire au milieu du III^e millénaire – a livré une composition de silhouettes humaines et animales.⁷ Ceci conduit alors vers les enjeux sous-jacents au Workshop du 10th ICAANE : les apports respectifs du monde mésopotamien pris au sens large et de la Méditerranée orientale où l'Égypte tient sa part. Se pose l'inévitable question de l'antériorité des uns ou des autres,⁸ question particulièrement délicate étant donné les débats chronologiques qui agitent toujours les spécialistes des trois aires culturelles considérées. C'est la chronologie moyenne qui sera retenue ici.

Rappelons encore que Mari n'était pas, dans le monde syro-mésopotamien, une exception au II^e millénaire, comme l'attestent les palais d'Alalakh (niveau VII, vers 1700), Tell Sakka (vers 1700),⁹ Qatna (xvi^e ou xv^e–xiv^e s.), Nuzi (xiv^e s.), Aqarquf (xiv^e s.)...¹⁰ Néanmoins, en l'état actuel des connaissances, celui de Mari leur est antérieur.

En préambule, un mot sur la répartition spatiale de ces peintures qui, retrouvées dans 26 espaces sur les quelque 300 que compte le palais au rez-de-chaussée,¹¹ concentrent les compositions figuratives dans les secteurs clés religieux (chapelle d'Ishtar 132, secteur B), officiel (cour 106 et salle 64, secteur M) et de l'habitat royal (salle 220', Maison du Roi, secteur F ; salle 31 et 34, Maison des Femmes, secteurs I)¹² (Figs. 1a–b).

1. Les grandes lignes du contexte historiographique et historique des peintures murales du Grand Palais Royal de Mari

1.1 Contexte historiographique

Commencée à la seconde campagne, la fouille du Palais s'est opérée selon les méthodes propres à l'époque qui a précédé la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire avec un nombre considérable d'ouvriers (jusqu'à 300) et peu d'archéologues (en fait un ou

5 Barrelet 1950 ; Moortgat 1952 ; Moortgat 1959 ; Moortgat 1964 ; Moortgat 1967 ; Al Khalesi 1978 ; Tomabechi 1980 ; Parayre 1982 ; Gates 1984 ; Muller (sous le nom de Pierre) 1984 ; Muller 1987 ; Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990a ; Margueron *et al.* 1990 ; Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993a ; Muller 1995a ; Muller 1995b ; Muller 2002 ; Muller 2003 ; Muller 2013 ; Muller 2016.

6 Margueron 2004, 362–363. *Juss* : cf. *infra*, § 2.3.3.

7 Parrot 1940, 18–20, fig. 14.

8 Von Rűden 2011, 95–114 ; Brysbaert 2011, 249–250.

9 Datation au Bronze Moyen II par A. F. Taraqji in Aruz *et al.* 2008, 128–129.

10 Références: cf. Muller 1987, 574–576 ; von Rűden 2011.

11 Surface totale : plus de 2,5ha.

12 Dénomination des secteurs selon Margueron 1982, fig. 149.

Fig. 2 : Fragment M. 4587 sur enduit de terre (salle 219, secteur F).



Fig. 2a : Relevé J. Depauw 1965, gouache sur papier Canson (© Mission archéologique de Mari, A. Parrot).



Fig. 2b : Cliché en diapositive couleurs (© Mission archéologique de Mari, A. Parrot).

deux). Dans ce contexte, le dégagement des peintures murales a bénéficié d'une attention particulièrement remarquable : des clichés ont immortalisé le dessinateur Pierre Hamelin, couché sur le dos pour dégager par en dessous, dans une fouille en tunnel, les fragments « tombés régulièrement face contre le sol » et nécessitant « une immédiate consolidation »,¹³ de la salle 220 (secteur F), particulièrement fragiles étant donné leur support de terre ;¹⁴ les gisements de ceux-ci ont été soigneusement notés sur un croquis de situation, ce qui a permis une proposition de restitution.¹⁵ De même, les fragments sur *juss* de la cour 106 ont été situés, dans la publication de Parrot, sur des plans partiels qui ont également donné lieu à des hypothèses de remontage.¹⁶ Des protections (masses de terre plaquées contre le mur et tôles ondulées de couverture) ont été ménagées, en tout cas pour la mise au jour des peintures de la salle 132¹⁷ et de l'*Investiture* de la cour 106, cette dernière ayant été déposée en 1936 selon les règles de l'art par M. Pearson, architecte de la mission de Doura Europos.¹⁸ Toutes les peintures ont été relevées, décalquées sur papier cellophane d'abord ;¹⁹ les architectes de la Mission, Paul

13 Parrot 1940, 25 ; Parrot 1958b, 84 fig. 62.

14 Parrot 1958b, 84–85 ; cf. Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990a, 499.

15 Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990a, en particulier 525–528, pls. XXIV–XXXI ; cf. également Margueron *et al.* 1990, en particulier 451 fig. 11 ; reproduite dans Invernizzi 1992, 48 fig. 69 ; Margueron 2004, 427 pl. coul. 63 ; Muller 2005, 36 pl. coul. 40.

16 Parrot 1958b, 19–52 ; Parayre 1982 ; Muller 2002 ; Muller 2013, figs. 10–11.

17 Parrot 1958a, 64–65.

18 Parrot 1958b, 64–66 : dégagement, étude et photographies au cours de la 3^e campagne, qui s'est terminée en mars 1936, et dépose en juillet. La peinture était devenue cassante sous l'effet de l'incendie.

19 Salle 132 : Parrot 1958a, 64 ; cour 106 : Parrot 1958b, 18–19.

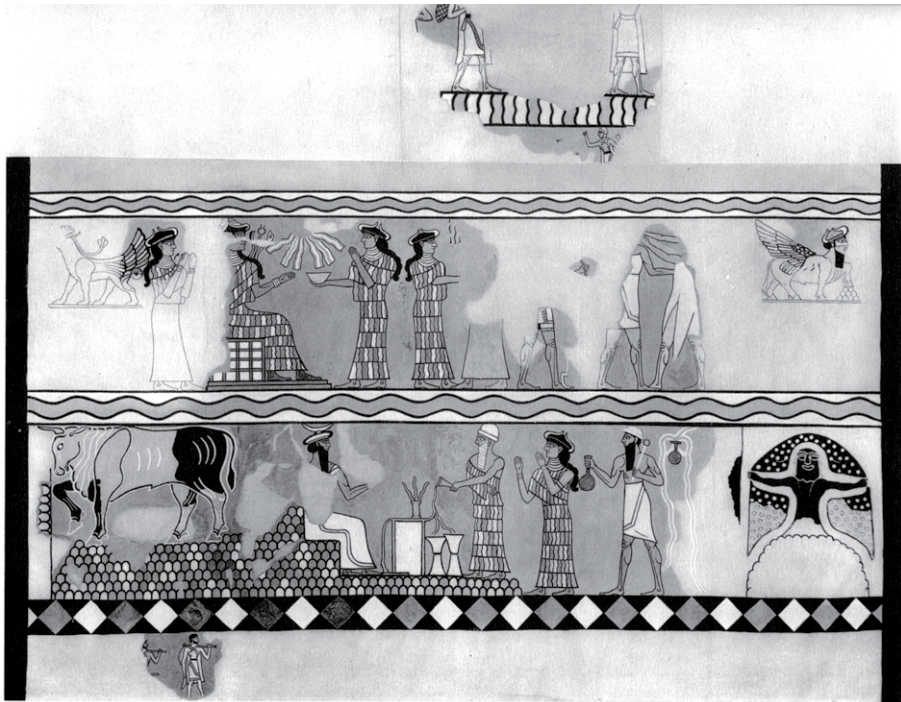


Fig. 3 : Restitution de la composition peinte de la salle 132, sur enduit de terre (Parrot 1958b, pl. XVII).



Fig. 4 : Peinture de l'Investiture de la cour 106 sur enduit de terre avec badigeon de chaux (copie J. Lauffray, Parrot 1958b, pl. A).

François, Raymond Duru, Jean Lauffray et, plus tard, Jacques Depauw, nous ont laissé des copies d'excellente qualité, au trait ou en couleur, qui complètent la documentation photographique²⁰ (Fig. 2).²¹ En effet, la documentation photographique de Mari n'est constituée de diapositives en couleur qu'à partir de 1954 : ainsi les fragments de la salle 132 (Fig. 3) ont été photographiés in situ surtout en noir et blanc²² et la *peinture de l'Investiture* n'a jamais pu être saisie en couleurs par ce procédé au moment de la découverte ; on peut considérer comme fiable le fac-similé de Jean Lauffray (Fig. 4), plus lisible que tous les clichés faits depuis dans les états successifs de dégradation et de restauration, car la peinture, très noircie par l'incendie qui a mis fin au bâtiment, a subi des repeints exécutés au moment de sa mise en place au musée ou, par la suite, lors de la restauration des alentours de 1985. A ces défauts, reflets de l'époque, s'ajoute le manque d'analyses physico-chimiques systématiques.²³

Ces lacunes ont été en partie comblées par la suite grâce à des analyses effectuées à l'occasion de restaurations²⁴ sur des vestiges conservés au musée du Louvre : en 1990 sur 89 fragments provenant des compositions hautes de la cour 106 (sur enduit de *juss*),²⁵ en 2002–2003 sur la *peinture de l'Investiture*. J'ai moi-même suivi ces restaurations au laboratoire de Soissons, ce qui m'a permis de faire des observations, partiellement publiées.²⁶

1.2 Chronologie relative architecturale (cf. tableau 1)

Le découvreur de Mari avait bien écrit que la construction du palais avait été l'œuvre de plusieurs souverains²⁷ mais avait eu tendance à attribuer les peintures à Zimri-Lim, le dernier roi. Très tôt, des voix s'élevèrent pour distinguer des styles différents, et par conséquent commencer à établir une chronologie relative.²⁸ Ainsi, la datation d'An-

20 Les relevés sur cellophane des peintures de la salle 132, exécutés en 1936 par Paul François et Raymond Duru, ont été mis au net en 1957 par Pierre Hamelin, dessinateur (Parrot 1958b, 71 n. 3). Les photos publiées en couleur de la *peinture de l'Investiture* sont le plus souvent celles de la copie, exécutée sur calque à la gouache en 1936 à Mari par Jean Lauffray.

21 Sur les conseils de Mme Alix Barbet, alors directrice du CEPMR (Centre d'Etudes des Peintures Murales Romaines) de Soissons, tous ces relevés ont été restaurés en 1990 par l'atelier de Restauration du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, situé à l'époque rue Richelieu à Paris et dirigé par M. Séveno, après transfert de relevé au feutre indélébile exécuté par moi-même sur feuilles de rhodoïd.

22 Parrot 1937b, 349–350, pl. XLI.1 ; Parrot 1958b, pl. XIV. En effet, Parrot 1958b, 71 et n. 2 : en 1936, « les autochromes n'avaient qu'une efficacité relative » ; voir cependant, en couleurs, Parrot 1960, figs. 342–343.

23 Or Sir Arthur Evans avait, dès 1910, confié un rapport technique à Noël Heaton, qui avait décrit la nature du support et des pigments, d'où la conclusion d'une exécution *a fresco* à Cnossos (Heaton 1910). Sir Leonard Woolley avait fait de même à Alalakh : Barker, à la suite de tests chimiques et spectrographiques, avait conclu à l'étroite similitude des peintures de ce site avec celles de Cnossos (Woolley 1955, 233–234). Et, comme Evans, R. Koldewey et W. Andrae n'avaient-ils pas fait analyser chimiquement de façon très précise les couleurs de la glaçure du décor colossal de la porte d'Ishtar à Babylone ? (Koldewey 1970 [1918], 30–31).

24 Restaurations effectuées à Soissons par le Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines (CEPMR, Centre National de la Recherche Scientifique / Ecole Normale Supérieure, Paris).

25 Ils ont probablement été apportés au Louvre à l'issue de la mission de 1935–1936, car sinon ils auraient disparu lors de la destruction de la maison de fouille entre 1941 et 1944 (Parrot 1958b, 19).

26 Compositions hautes : Muller 1993b. *Investiture* : Muller 2003 (allusion).

27 Parrot 1965, 199 ; Parrot 1967, 4.

28 Harper 1962 ; Moortgat 1952 ; Moortgat 1959 ; Moortgat 1964 ; Moortgat 1967 ; Abou Assaf 1990 ; Tomabechi 1980.

Epoque	Architecture	Secteurs	N° de loc.	Peintures murales
Ur III = Shakkanakku Construction par Hanun-Dagan ~2000	Construction 1 ^{re} étape	C		
		D		
		H	52-53	Fragments sous dallage
	Construction 2 ^e étape	B	132	Composition fragmentaire en 5 registres dont 2 à thème religieux
		H		
		O		
		M		
Construction 3 ^e étape	A			
	I	31	Bandeau torsadé?	
	J	42, 43, 46	Triples bandeaux bichromes?	
	Réaménagement (<i>Papahum</i> ancien 2)	M	64	
Epoque amorrite ancienne Yahdun-Lim 1810-1794	Réaménagement (<i>Papahum</i> récent)	M	64	
	Réaménagement (doublement du mur O => rétrécissement des baies 106-112 et 106-64)	M	106	<i>Peinture de l'Investiture</i>
		I	31	Bandeau torsadé ?
	Peintures ?	J	42, 43, 46	Triple bandeau bichrome ?
Royaume de Haute Mésopotamie Samsi-Addu 1793-1775 (son fils Yasmah-Addu vice-roi de Mari)	Reconstruction	G		
		F	219-220	Composition à thèmes profanes en 2 registres à l'étage (-> salle 220')
	Peintures	M	106	Décor architectural : bandeau et portes Décor figuratif : scènes hautes
		M	64	Podium : faux marbre
		I	31	Sol : aire en faux marbre (pseudo-jeu de Palets)
		I	31	<i>Surface murale sous le bandeau</i>
		I	31-34	Plinthe en faux marbre
J	42, 43, 46	Surface murale sous le bandeau <i>chaulée</i> ou plâtrée de juss ?		

Tab. 1 : Chronologie relative simplifiée des secteurs architecturaux et des peintures murales, cf. Margueron 1982 ; Margueron 1987 ; Margueron 2004 (Caractère normal : enduit de terre; Italiques : chaux; Gras : juss).

ton Moortgat à la III^e dynastie d'Ur (fin du III^e millénaire) pour la composition de la salle 132²⁹ coïncidait-elle avec l'analyse architecturale de Jean-Claude Margueron : différences d'orientation de murs, « nœuds » (c'est-à-dire croisements de murs complexes avec épaisissements incompréhensibles), obstructions de portes et autres indices signalent des anomalies par rapport à un projet architectural cohérent, autrement dit

29 Moortgat 1967, 78-79.



Fig. 5 : Restitution de la composition peinte à l'étage du secteur F (salles 219-220, salle de réception privée des appartements du roi 220') sur enduit de terre. (B. Muller, dessin P. Kimmenauer, infographie A. Horrenberger, cf. Muller 2005, 38 pl. coul. 4a).

des réfections, des reconstructions qui viennent s'encaster dans le tissu existant.³⁰ Mais s'il est relativement aisé de déterminer des réaménagements et leur succession, il est plus difficile d'assigner ceux-ci à tel souverain plutôt qu'à un autre. Si, comme on le verra par la suite, aucune peinture murale ne peut être mise au crédit de Zimri-Lim, le dernier roi, en revanche c'est à son prédécesseur immédiat Samsi-Addu (1792–1775) – un usurpateur dans la séquence de la dynastie amorrite puisque, roi d'Ekallatum en Haute Mésopotamie, il annexe Mari et mettant à sa tête son fils Iasmah-Addu – qu'il faut imputer de grands travaux architecturaux (construction de l'aile des esclaves G et réaménagement complet des appartements du Roi F) ainsi que les peintures murales figuratives du secteur F (Fig. 5), mais aussi du secteur I (Maison des Femmes), de même que les compositions sur *juss* du secteur M (peintures hautes de la cour 106, probablement aussi podium de la salle 64, Figs. 6 et 7). A partir de là, il faut progressivement remonter dans le temps pour placer le panneau de *l'Investiture* et la composition fragmentaire du temple aux Peintures 132. La construction de ce dernier, remontée très haut dans la chronologie à un moment donné,³¹ a été ensuite ramenée aux alentours de 2000 : en effet, dans la séquence chronologique générale du Palais, si la salle aux Piliers du Pseudo-Palais de Ville II est assignée à Naram-Sin (2254–2218),³² il faut laisser un laps de temps à l'édification, puis à l'arasement total du « Palais-fantôme »³³ à la suite duquel a été bâti le Grand Palais Royal. C'est pourquoi c'est désormais Hanun Dagan, qui a gravé son nom sur la crapaudine de la porte d'entrée du Palais, qui en paraît le constructeur le plus vraisemblable : la séquence dynastique des *Shakkanakku* ("gouverneurs" de Mari mis en place par le pouvoir d'Akkad au xxiii^e s.), incomplètement fixée, suscite des débats³⁴ mais, jusqu'à plus ample information, on peut s'en tenir aux alentours de 2000 pour situer la construction du Grand Palais Royal de Mari et ses plus

30 Margueron 1982, 372–376, fig. 248 ; non indiquée dans Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 561 et n. 36.

31 Margueron 1982, 372–376, figs. 248, 251–254 ; j'avais repris ces données dans Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 556 : c'est le tableau présent qui les remplace.

32 Margueron 2004, 311.

33 Margueron 2004, 367–371.

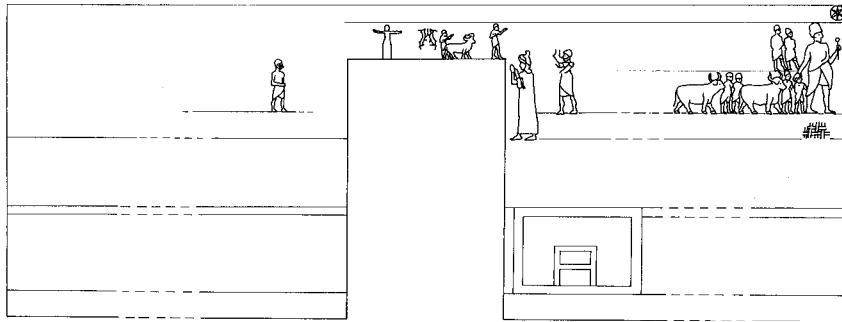
34 Cf. Matthiae *et al.* 2007.

Fig. 6 : Restitution de la cour 106 (cour du Palmier).



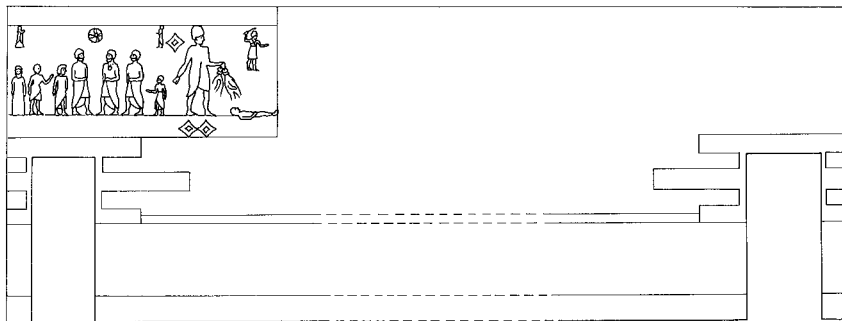
© Mission Archéologique de Mari et Nicolas Bresch

Fig. 6a : Ensemble architectural (© Mission archéologique de Mari, J.-Cl. Margueron, dessin N. Bresch, infographie A. Horrenberger, cf. Margueron 2004, 425 pl. coul. 68).



0 1 2m
AEH

Fig. 6b : Restitution simplifiée provisoire du mur sud (juss) avec, en particulier, les Scènes Sacrificielles B (à droite) et A qui la suit. (© Mission archéologique de Mari, B. Muller, infographie A. Horrenberger).



0 1 2m
AEH

Fig. 6c : Restitution simplifiée provisoire du mur ouest (juss). Couleur bleue du costume du roi victorieux et de certains éléments de son épée (non reproduite ici). (© Mission archéologique de Mari, B. Muller, infographie A. Horrenberger).

Fig. 7 : Le podium de la salle 64.



© Mission Archéologique de Mari et Nicolas Bresch

Fig. 7a : Détail de la maquette de restitution du Palais, vue vers le sud (© Mission archéologique de Mari, J.-Cl. Margueron et musée du Louvre).

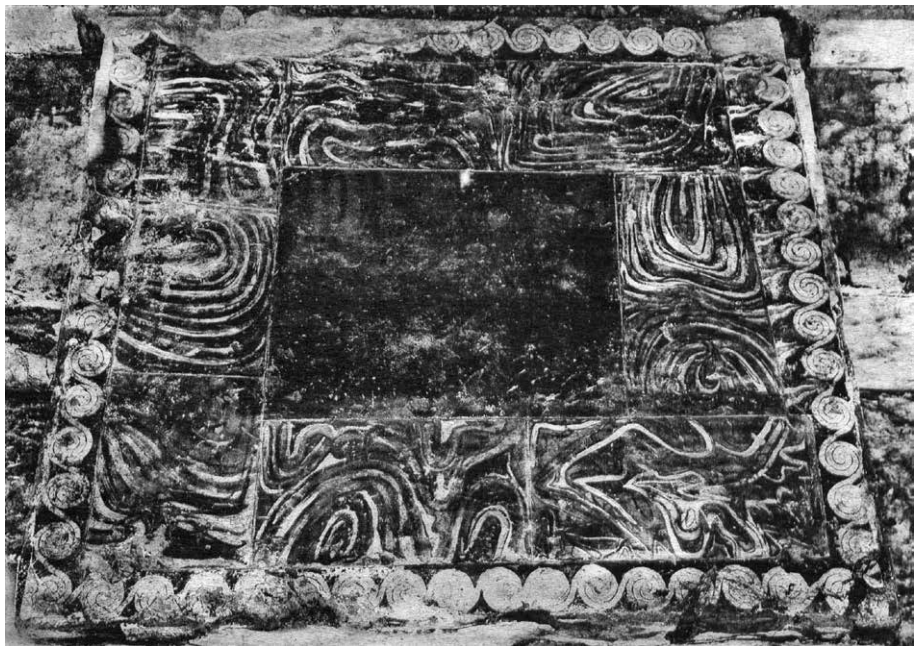


Fig. 7b : Surface peinte en faux marbre sur juss au moment du dégagement (© Mission archéologique de Mari, cl. 1783, Parrot 1958b, pl. XV.2).



Fig. 7c : Vestige de bordure remise au jour en 2004 (© Mission archéologique de Mari, J.-Cl. Margueron).

anciennes peintures.³⁵ Le tableau ci-joint donne une vue simplifiée de la question, en lui associant les peintures murales.³⁶

Il est bien évident, dès lors, que le moment du réaménagement architectural constitue un terminus post quem, ce qui n'exclut pas que des peintures d'époques différentes se succèdent sur le même mur. C'est là que la nature de l'enduit peut, à condition d'être étudiée à grande échelle, c'est-à-dire sur l'ensemble du palais,³⁷ fournir un indice de chronologie relative allant même à l'encontre de caractères stylistiques, comme on le verra avec la *peinture de l'Investiture*.

Je ne reprendrai pas ici les inventaires présentés par type d'enduit³⁸ ou selon un chemin à l'intérieur du palais³⁹ (cf. Fig. 1). Je m'attacherai surtout, pour respecter le thème du *workshop*, à faire une mise au point sur les aspects techniques, de façon à bien mettre en lumière les débats dépassés et les affirmations erronées, autrement dit les avancées de la recherche qui ont une incidence sur la chronologie relative des peintures.

2. Support, crépi, enduit

Depuis l'origine des constructions en terre au Proche-Orient (vers 12 000) ont été mises en place les techniques de protection du mur et de support du décor mural qui perdureront durant toute l'Antiquité – et encore actuellement dans l'habitat traditionnel – sous la forme d'enduit de terre argileuse, d'enduit de terre avec badigeon de chaux et d'enduit de « plâtre », mieux dénommé par le terme arabe local de *juss* (produit de la

35 Margueron 2004, 331, 371–373, 459 ; cf. Muller 2005, 40.

36 Ce tableau remplace celui que j'ai publié, Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 573.

37 Muller (sous le nom de Pierre) 1984 ; Muller (sous le nom de Pierre) 1987.

38 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 554.

39 Muller 2005, 37–39.

calcination du gypse).⁴⁰ Les pigments sont généralement d'origine minérale.⁴¹ Quant à la technique *a fresco*, selon la thèse généralement admise elle n'est attestée qu'à proximité des bordures côtières de la Méditerranée à partir de 1700 environ.⁴²

2.1 Support : en général le mur de briques crues (*mud brick wall*)

Par support, qui peut désigner aussi la couche sur laquelle sont posés les pigments, j'entends le matériau de construction, c'est-à-dire la brique crue (séchée au soleil), à base de terre argileuse, malaxée avec de l'eau et de la paille hachée,⁴³ avec adjonction de dégraissants divers pouvant aller des gravillons aux galets et aux petits ossements animaux, en passant par les tessons de céramique (pouvant atteindre une dizaine de centimètres de long), ces derniers étant particulièrement présents dans les briques de la Ville III de Mari⁴⁴ (module 44 × 44 × 10cm).⁴⁵

Un cas exceptionnel est représenté par le podium de la salle 64 (cf. Fig. 7), en briques crues et recouvert d'une dalle de pierre calcaire (ép. 10 à 15cm), « elle-même masquée par une couche de boue (1cm), enduite finalement de plâtre (1mm à 1,5mm) ».⁴⁶

2.2 Crépi (*enduit de sous-couche = backing support*)

Cette couche préparatoire⁴⁷ désigne la couverte appliquée directement sur le parement du mur et qui est d'une composition très voisine de celle de la brique, mais plus liquide.⁴⁸ Elle peut être appliquée en deux couches, comme cela a été observé dans la cour 106 (ép. respective 2,5 à 4,0cm et 3,0 à 4,0cm), la première (contre le mur) rainurée, la seconde piquetée pour faciliter l'adhérence de la couche suivante.⁴⁹ Tout cela est courant et connu : un mur de briques crues ne peut pas se concevoir sans ce revêtement protecteur, qui peut aussi être appliqué sur le sol ou le toit.

2.3 Enduits (*couche de finition = plaster ou coating*)

Le Grand Palais Royal connaissait les trois types d'enduits supra, § 2, préférés tour à tour selon les époques, et aussi selon le type d'espace considéré. C'est sur cette préparation semi-liquide que sont étalés les pigments dilués. Il ne sera pas tenu compte ici des revêtements bitumés (sols et plinthes), parce qu'ils jouaient un rôle non pas décoratif mais utilitaire d'étanchéité, particulièrement dans les salles d'eau.⁵⁰

40 Cf. Muller 2012, 99–100, 105 : enduit de terre dès 10 000, enduit de chaux peut-être déjà vers 12 000, *juss* à partir de 10 000.

41 Cf. Nunn 1988, en particulier 25–29, tableau 3 ; Muller 2012, 100.

42 Alalakh, cf. Woolley 1955 ; Tel Kabri, cf. Kempinski 1990 ; Kempinski 1992 ; Kempinski 1994 ; Niemeier – Niemeier 2000 ; mais les peintures murales de Tell el-Burak (Sader 2009) dateraient du *xxc* s.

43 Il n'y a pas eu d'analyses pour déceler la présence d'éventuelles déjections animales.

44 Margueron 1995b, 82–83, 88–89.

45 Peu de notations de formats de briques chez André Parrot, voir Parrot 1958a, 86, 108.

46 Parrot 1958a, 106. Pour la terminologie, cf. ci-dessous § 2.2 et 2.3.1.

47 Je préfère ne pas l'appeler « mortier » comme le font couramment les spécialistes de la fresque gallo-romaine.

48 C'est pourquoi André Parrot emploie le terme de « boue », qui néanmoins n'est pas approprié. Pour tous ces termes, cf. Aurenche 1977.

49 Parrot 1958a, 86–87, repris dans Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 224–225.

50 Pour le détail des enduits non peints, cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 554–560.

2.3.1 Simple enduit de terre

C'est ce qu'André Parrot dénomme – improprement et de façon récurrente – la « couche de boue », qui évoque la consistance relativement liquide de la couverte au moment de la pose et suggère son constituant argileux, mais non ses autres composants éventuels ; la paille hachée y est mentionnée à l'occasion,⁵¹ et se trouve d'ailleurs être aussi une composante des enduits de *juss* : il en a été observé d'infimes vestiges ou des empreintes au revers de certains fragments des peintures hautes de la cour 106.

- Salle 132 (chapelle d'Ishtar dite aussi temple aux Peintures, secteur B)⁵²
Recueillie en fragments tombés pêle-mêle, cette peinture, relevée sur cellophane et reproduite partiellement à la gouache sur plastique, a été restituée en cinq registres.⁵³ Des détails de la restitution sont à revoir et l'emplacement originel est à discuter. Il n'est pas nécessaire de revenir sur la datation vers 2000 (*supra*, § 1.2) que conforte la similitude avec les fragments suivants (salle 52-53).⁵⁴
- Salle 52-53 (secteur H)⁵⁵
En effet, deux fragments, recueillis cette fois « en contrebas » du dallage de *tabuk* (dalles de terre cuite)⁵⁶, témoignent de l'état primitif, ultérieurement modifié. Enduit (terre), facture (cerne épais), couleurs en nombre limité (noir, blanc et ocre rouge) et motifs (damier) sont comparables à ceux de la salle 132.⁵⁷ Le motif à volutes, qui évoque de loin un palmier, témoigne de la monumentalité de la composition originelle (l. restituée 71cm). En outre il a été rapproché d'une peinture, datée par Evans, du Premier Palais de Cnossos.⁵⁸
- Salles 219 et 220 (= salle 220' à l'étage, secteur F, cf. Fig. 5)⁵⁹
Stratigraphiquement prouvée, la provenance depuis l'étage a permis de restituer la composition,⁶⁰ répartie sur deux registres figuratifs, l'un à fond ocre (enduit de terre brut), l'autre à fond blanc (enduit de terre badigeonné de chaux) ; leur séparation par la bande étoilée à fond bleu est hypothétique et leur position respective a été dictée par les emplacements de chute ainsi que le contact entre une zone de couleur bleue et un fragment d'appareil de briques.⁶¹ Le module des personnages est incontestable et leur position par rapport à la longueur du mur a été dictée

51 Parrot 1958a, 63 ; Parrot 1958b, 3. Le sol de la salle 132, en terre battue, était revêtu d'une couche d'argile verte.

52 Parrot 1958b, 70–82 ; Margueron 2004, 407–409, fig. 398, 462–463, fig. 468.

53 Dimensions restituées (certainement non représentatives de la composition originelle) : l. 3,36m ; h. 2,78m.

54 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 555–556, 560–561.

55 Parrot 1958b, 10–13, figs. 9–11 ; Muller 1995a, 51, 57 fig. 2.

56 Parrot 1958a, 41 pour ce qui est du contexte et du support. Parrot 1958b, 10–13, figs. 9–11. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 555 et n. 18 pour la datation ; mention dans Muller 2005, 39 et n. 21.

57 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 556, 558 fig. 1.

58 Muller 1995b, 57, fig. 2 d'après Smith 1965, fig. 53. Cf. *infra*, § 7.2.

59 Parrot 1958b, 83–106 ; Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990 ; Margueron *et al.* 1990.

60 L. 14,70m ; h. 3,50m.

61 Muller sous le nom de Pierre-Muller 1990, 502, 504, 549 pl. XXIII.2. Les fragments à fond blanc, majoritairement retrouvés haut en fouille, sont présumés provenir des zones inférieures du mur.

par le plan de chute des fragments.⁶² Dans le détail, mes restitutions, inspirées par de nombreux documents iconographiques, de préférence contemporains, comportent évidemment une part d'hypothèse, ce qui n'empêche pas de considérer comme acquis le thème général de la glorification du roi dans son action profane.

A ma connaissance, c'est le seul exemple proche-oriental à avoir mis en œuvre – avant la Crète – le procédé minoen, particulièrement perceptible au palais de Cnossos, de différenciation des registres par la couleur du fond ; l'exemple comparatif le plus adéquat est la *fresque aux Pliants* qui met en scène la fameuse *Parisienne*⁶³ : en effet, la séparation y est rectiligne, au contraire de la plupart des autres exemples, comme celui de la *fresque à la Procession*. Comme le corps de bâtiment F fait partie de la dernière phase de reconstruction, la peinture est imputable à Samsi-Addu (1793–1775) pour des raisons stylistiques,⁶⁴ et d'ailleurs la prédominance de la couleur bleue, qui y a été remarquée va dans le sens de la marque « paléo-assyrienne »,⁶⁵ c'est-à-dire du royaume de Haute Mésopotamie qui mit la main sur Mari.

- Salles 31, 34 (secteur I), peintures figuratives⁶⁶
Recueillies sous la forme d'une demi-douzaine de fragments, de la même veine (étoile, type de costume) que ceux provenant de la salle 220', je ne m'y attarderai pas ici : techniquement et chronologiquement, ils appartiennent à la même série.

2.3.2 Enduit de terre couvert d'un badigeon de chaux

Ce n'est finalement qu'une variante améliorée de la formule précédente, avec laquelle elle peut d'ailleurs se combiner, et que l'on rencontre aussi bien dans les cas de scènes figuratives (registre inférieur de la salle 220'),⁶⁷ que de décors géométriques (*infra*, § 3).

2.3.3 Enduit de « plâtre » (*juss*)

- Décor non figuratif
Si plusieurs espaces étaient revêtus de ce matériau, laissé dans sa teinte brute blanchâtre,⁶⁸ un décor non figuratif l'agrémentait en plinthe veinée de rouge dans le passage 31-34. En outre, deux aires en plan horizontal s'ornaient d'un décor en faux marbre : la plus célèbre supportait, sur le podium de la salle 64 (secteur M, cf. Fig. 7), la fameuse statue de la Déesse aux eaux jaillissantes; la seconde, située sur le sol de l'espace 31 immédiatement à l'est du passage vers 34, avait moins attiré

62 Parrot 1958b, 84 fig. 63, complété avec les trouvailles de 1966 par Muller (sous le nom Pierre-Muller) 1990, 537 pl. XI.

63 Cf. Platon 1959, pl. AΓ. Cf. Muller 2005, n. 59.

64 Margueron 1982, 375, n. 643 ; Pierre-Muller 1990, 529–530. Indirectement Moortgat 1964, 87 ; Moortgat 1967, 75–78 (ressemblance des personnages de 31-34 et de 106). L'organisation du secteur F à l'étage est semblable à celle du secteur I-J (Margueron *et al.* 1990, 450).

65 Spycket 1988, 300.

66 Parrot 1958b, 8–10 ne précise pas la nature du support, auquel il fait allusion dans Parrot 1958a, 165. Parrot 1958b, 8–9, figs. 6–8.

67 Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990a, 550 pl. XXIV, 555 pl. XXIX, 557 pl. XXXI ; résumé et reproduction en couleur dans Muller 2005, 36, 38–39.

68 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 554.

l'attention parce qu'elle avait été interprétée par André Parrot comme une aire de jeu (*jeu de Palets*) destinée à tromper l'ennui des sentinelles (Fig. 8).

Le podium de la salle 64⁶⁹ mérite qu'on s'y arrête pour plusieurs raisons. De par son emplacement même, il est imprégné d'une haute charge symbolique : en effet, la salle 64 est une sorte de sas entre le vaste espace ouvert de la cour 106, propice aux grands rassemblements à l'occasion de banquets, et la salle du Trône où était reçue une élite soumise à une étiquette rigoureuse (cf. Fig. 6). La configuration architecturale, qui la privait de fenêtres, la confinait dans une relative obscurité, propice à une intronisation placée sous la protection divine. La peinture alliait l'aspect précieux du faux marbre à la promesse de fertilité liée à la spirale courante de l'encadrement assortie, de surcroît, de flammes du côté occidental. Qui plus est, ce podium à degrés latéraux était posé comme sur un tapis de *juss* alors que le reste de la salle se contentait de terre battue. Distinction supplémentaire : la peinture masquait une pierre réelle, la dalle de calcaire surmontant la construction de briques crues. Etant donné la rareté de la pierre dans les régions de vallées et de plaine mésopotamiennes, son usage est limité et l'ajout de peinture sur un tel matériau y est exceptionnel, sinon unique, ce qui n'est pas le cas à Alalakh, ni en Crète.⁷⁰ La nature du revêtement et le motif du décor, que l'on retrouve dans le secteur I, font penser que c'est aussi, vraisemblablement, Iasmah-Addu qui avait commandé cette œuvre. Ne serait-ce pas alors, si de récentes trouvailles dans le monde égéen ne me contredisent pas, le faux marbre le plus ancien que l'on connaisse ?⁷¹

Le choix d'un tel décor, qui paraît absolument nouveau pour l'époque, avait certainement une signification profonde, à laquelle n'échappait pas le mal dénommé *jeu de Palets* de l'espace 31 qui, à mon sens, lui est contemporain. L'ensemble architectural 31-34, qui reproduit un plan traditionnel de salle de réception contiguë à un espace central,⁷² est en quelque sorte le pendant en symétrie de 106-64 ; or l'accent n'a jamais été mis sur l'emplacement de l'aire⁷³ peinte sur le sol de l'espace 34, à droite de la porte vers 31⁷⁴ comme *l'Investiture* l'était sur le mur de la cour 106. Comme le podium de la salle 64, les dalles de faux marbre sont peintes sur enduit de *juss*, lequel revêt tout le sol de l'espace 31. Signalons ici une remarque intéressante des fouilleurs,⁷⁵ qui sera discutée ci-après : pour en raviver les couleurs avant de prendre les photographies, ils ont mouillé la peinture et souligné sa résistance à l'eau, ce qui les conduit (à tort) à la conclusion d'une exécution *a fresco*.

- Décor figuratif

Or la restauration en 1990, par le CEPMR de Soissons sous la direction de Mme Alix Barbet, de 89 fragments de *juss* peints, recueillis au pied du mur méridional de la cour 106 et entreposés depuis leur découverte dans les réserves du musée du

69 Surface peinte : 2,33m × 2,11m ; ép. de l'enduit de *juss* : 1,0 à 1,5mm sur crépi de terre ép. 1,0cm. Parrot 1958b, 67 ; mention dans Muller 2005, 39.

70 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 572, avec références.

71 Muller sous presse, § I-1-a.

72 Margueron 1982, 237 (« plan babylonien ») ; Margueron 2004, 467-468.

73 2,60m × 1,62m.

74 Parrot 1958a, 165-167, figs. 186-187.

75 Parrot 1958a, 166-167.

Fig. 8 : Peintures en faux marbre sur juss de l'espace 31.



Fig. 8a : Aire peinte sur le sol de l'espace 31, vue vers le nord-ouest, dite à tort jeu de Palets (Parrot 1958a, pl. 39a).

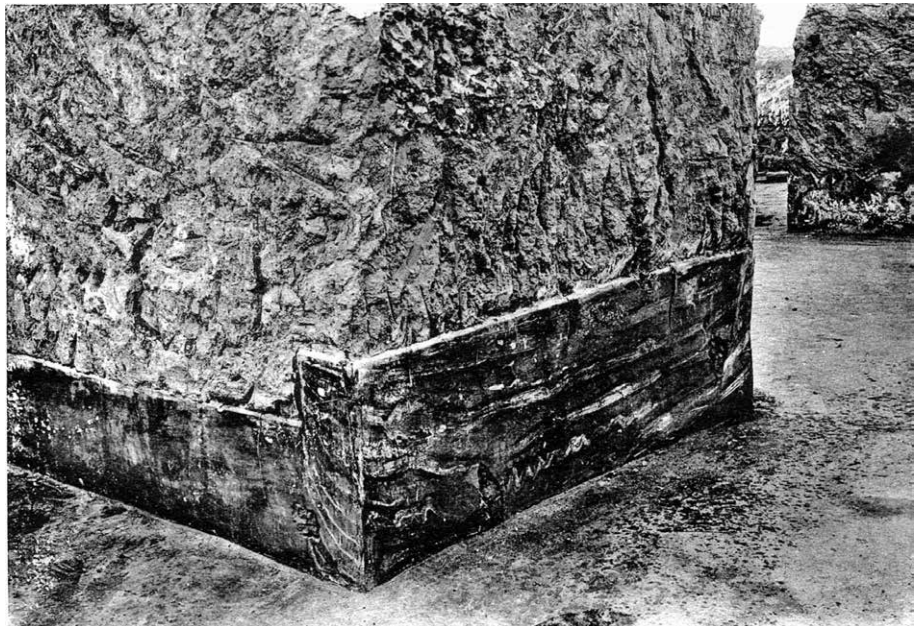


Fig. 8b : Plinthe veinée de rouge du passage 31-34, vue vers le nord-ouest (Parrot 1958a, pl. 39b).

Louvre,⁷⁶ a bien montré que les pigments n'auraient pas résisté au lavage à grande eau comme le font les fresques habituellement traitées dans ce Centre.⁷⁷ En principe, la carbonatation, qui fixe les pigments posés sur l'enduit de chaux encore humide et les fait migrer à l'intérieur, ce qui est la caractéristique de la fresque et assure sa solidité et sa pérennité, n'affecte pas le gypse. Or les analyses du Laboratoire de Recherche des Musées de France effectuées à l'époque ont bien confirmé que le *juss* était le produit de la calcination du gypse ($\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$)⁷⁸ : il ne s'agit donc en aucun cas de fresque. Comment expliquer alors cette résistance à l'eau du faux marbre peint sur le sol de l'espace 31 ? D'abord, les fouilleurs ont peut-être simplement vaporisé un peu d'eau, ce que l'on fait parfois sur la brique crue qui a trop séché, pour en percevoir à nouveau les joints. Mais c'est là aussi qu'il convient de faire intervenir l'expérience de praticiens de la fresque et de nuancer les catégories trop tranchées qu'affectionnent les archéologues : il est possible, au moment de la confection d'un revêtement de *juss*, « de ralentir son temps de prise », ce qui le durcit et « augmente la bonne tenue à l'eau des couleurs » ; on peut même « lustrer (serrer) des stucs de gypse et sable ou de gypse et chaux ».⁷⁹ Le contour du triple cadre avait été gravé à la pointe,⁸⁰ nécessairement dans le matériau encore humide.⁸¹

Ces procédés particuliers n'avaient pas été employés pour les compositions hautes de la cour 106 : le nettoyage a dû être réalisé très précautionneusement à sec avant fixation des couleurs au Paraloid B 72.⁸² Les cassures ont permis d'observer des épaisseurs variables du *juss*, de 1 à 3 mm, parfois sur plusieurs couches. André Parrot avait noté une épaisseur de 1,0 à 1,5 cm sur les murs est et ouest et sans doute davantage sur le mur sud où l'épaisseur totale, couches de crépi comprises, atteignait 20 cm.⁸³ Sur le revers d'un fragment représentant un profil de personnage a été observée l'empreinte colorée d'une partie de disque flammé ; ceci permet d'envisager la trace d'une réfection :⁸⁴ D'après les observations portées sur l'avant des fragments restaurés, la surface peut avoir un aspect soit lisse, soit boursoufflé, soit d'une texture plus grossière (Figs. 9 et 10).

La restauration s'est accompagnée d'un dispositif de présentation en sept panneaux, formés d'une plaque d'Aérolam et sur lesquels les fragments peints ont été encadrés dans un mortier synthétique recouvert, pour l'effet esthétique, de sable fin, puis de poudre de marbre. Pour en faciliter la compréhension, certains ont été

76 Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993a ; Muller 2013, 1, 4–5.

77 Cf. Muller 2005, 41.

78 Muller 1993a, 355, n. 7 ; Muller 2005, 40. Le rapport de 2004 de cet organisme, devenu C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France), résumé par Béatrice Amadei, évoque du sulfate de calcium dans la bande bleue du triple bandeau, dont un petit segment a été déposé avec la *peinture de l'Investiture*.

79 Je remercie bien vivement Jean-François Gavoty, artiste plasticien, professeur à la Haute Ecole des arts du Rhin, Strasbourg, d'avoir répondu à mes questions par courriel à la suite d'un stage technique organisé en décembre 2015 dans le cadre de l'exposition *Ana Ziqquratim* (Strasbourg, avril–juin 2016).

80 Parrot 1958a, 166.

81 Communication par courriel du 13 novembre 2016 de Jean-François Gavoty.

82 Par les soins de Florence Monier (ingénieur de recherche au CNRS, AOROC, UMR 8546, CNRS / ENS) et Agnès Schmidt (restauratrice).

83 Parrot 1958a, 86–87, repris par Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 225.

84 Muller 1993a, 255 et n. 6.

Fig. 9 : Revers et tranches de fragments peints sur juss provenant des zones hautes de la cour 106 (© A. Barbet, CEPMR / ENS).



Fig. 9a : Fragments 66v et 66r.



Fig. 9b : Fragments divers 66 et 67.

Fig. 10 : Avers de fragments peints sur juss provenant des zones hautes de la cour 106, pour la surface picturale et les couleurs (© CEPMR / ENS, cl. F. Monier).

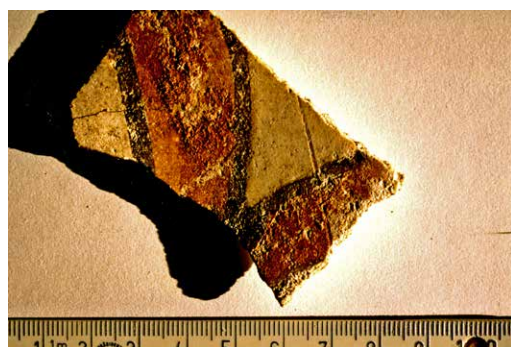


Fig. 10a : Fragment 66r (motif géométrique) en lumière rasante.



Fig. 10b : Fragments 47 et 66p.



Fig. 10c : Fragments 22 (pied ocre rouge) et 17 (patte animale rose foncé).



Fig. 10d : Fragments 66 : remarquer les rouges et le gris.

Fig. 11 : Exemples de panneaux de présentation (restauration CEPMR 1990) des fragments sur juss provenant des zones hautes de la cour 106.



Fig. 11a : Profils masculins, collier et main.
Mur ouest, dignitaires de module 2 (h. restituée 1,10m) (© CEPMR / ENS, cl. A. Barbet).



Fig. 11b : Dame coiffée d'un turban et vêtue
de riches drapés à franges. Mur ouest,
module 6 (h. restituée 45cm).

complétés par un contour au trait exécuté par mes soins. Cet ensemble a été montré pour la première fois au public en 2013–2014 au musée du Louvre⁸⁵ (Fig. 11).

A l'évidence, le *juss* avait été choisi par Iasmah-Addu, sur ces murs de la cour 106, pour offrir une meilleure résistance en espace ouvert. Néanmoins, contrairement à ce que j'ai affirmé naguère,⁸⁶ les restaurations ont montré que ces peintures avaient besoin d'une protection par un toit⁸⁷ : les bases de colonnes de l'auvent mises au jour lors de la campagne de 1984 ont donné raison à la certitude de Jean-Claude Margueron⁸⁸ et ont définitivement balayé l'hypothèse de Y. Tomabechi qui, en l'absence de vestiges dans les zones septentrionales de la cour, pensait que les compositions hautes étaient inachevées⁸⁹ ; en réalité celles-ci ne faisaient pas le tour de la cour sans protection d'un auvent comme je l'ai cru moi-même un temps,⁹⁰

85 Muller 2013. Ce « feuillet » pour grand public est en ligne sur le site internet Grands Sites Archéologiques du Ministère de la Culture et de la Communication (<http://archeologie.culture.fr/mari>).

86 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 241–242.

87 C'est d'ailleurs ce que suggérait déjà Parrot 1937a, 71, mais avec l'idée d'un dispositif mobile qu'il n'y a pas lieu de retenir.

88 Margueron 1987, en particulier 470 : « [...] j'estimais indispensable de prévoir une protection efficace ».

89 Tomabechi 1980, 143.

90 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 241–243.

mais s'étendaient seulement sur le mur sud⁹¹ et sur une extension de près de 5m des murs est et ouest.⁹² Le choix du *juss* pour le podium de la salle 64 peut se justifier techniquement par le fait qu'il supportait la *déesse aux Eaux jaillissantes*, laquelle pouvait fonctionner réellement comme une fontaine. Quant à l'aire de faux marbre de l'espace 31, sa situation sur un sol, près d'un passage, nécessitait qu'elle possédât une certaine résistance, qui n'était pas requise pour les peintures murales figuratives, recueillies en 31 et 34 sous forme de fragments sur enduit de terre. Il y a une hésitation sur les fragments mis au jour dans la pièce E : sur enduit de *juss* ou de terre ?

3. Enduits et techniques d'exécution : cas complexes ou litigieux

3.1 Secteurs I et J : peintures purement décoratives

3.1.1 Salles 42, 43 et 46 (secteur J)

Chaux ou « très légère couche de plâtre » sur l'enduit de terre des murs⁹³ ; ce n'est pas qu'il y a un doute sur l'identification, mais en salle 43 le *juss* est venu en 3^e phase.

Le décor se caractérise principalement par un triple bandeau (noir, ocre rouge, noir) sur enduit de terre, « le revêtement chaulé ne commençant, on ne sait trop pourquoi, qu'en-dessous ».⁹⁴ A cela s'ajoute la plinthe de *juss*⁹⁵ (Fig. 12) : ce revêtement hétérogène ne peut être dû qu'à une exécution échelonnée dans le temps. A mon sens le revêtement de *juss* ou de chaux date de l'époque de Samsi-Addu ; cette présomption est confortée par une situation décorative similaire de l'espace 31.

3.1.2 Salle 31 (secteur I)⁹⁶ (cf. Parrot 1958b, pl. I.1, II.1)

Ici, le bandeau est constitué d'une double torsade où se combinent le bleu et le noir,⁹⁷ d'où le nom de « cour bleue » donné à cet espace par son inventeur ; elle était posée sur enduit de terre, le revêtement chaulé ne commençant qu'en dessous ;⁹⁸ à ces deux étapes décoratives pour les murs⁹⁹ s'ajoute celle de faux marbre du sol (pseudo-jeu de palets) et de la plinthe en *juss* (*supra*, § 2.3.3), qui peut avoir été contemporaine du

91 L. 25m ; h. env. 3,0m à 3,5m au-dessus du sol environ.

92 Muller 2002 ; Muller 2005, 38.

93 Parrot 1958b, 3.

94 Parrot 1936, 19. Cette phrase est claire mais en contradiction avec le croquis (ici Fig. 12) qui note du plâtre, et d'ailleurs la description de la publication définitive (Parrot 1958b, 3 : chaux ou très légère couche de plâtre sur l'enduit de terre des murs) introduit un doute sur la nature du revêtement de la zone qui s'étend sous le bandeau (cf. Nunn 1988, 9).

95 Parrot 1958b, 3-5, fig. 3 ; cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 556-557, 562 fig. 2.

96 Parrot 1958a, 105, pls. XXXVIII.1-2 ; Parrot 1958b, 1-3, figs. 1-2, pls. I.1 ; II.1. Margueron 2004, fig. 502. Cf. aussi *infra*, § 4.3.

97 A une hauteur de 1,80m excepté sur le mur sud, au pied duquel a été recueilli le fragment d'une torsade différente dans son orientation comme dans ses couleurs. Des fragments de torsade bleue ont été recueillis également dans la salle de réception 34 (Parrot 1958b, 3).

98 Parrot 1958b, 2.

99 Eventuellement même trois étapes, si la torsade blanche et orange fait partie d'un programme différent de la bleue.

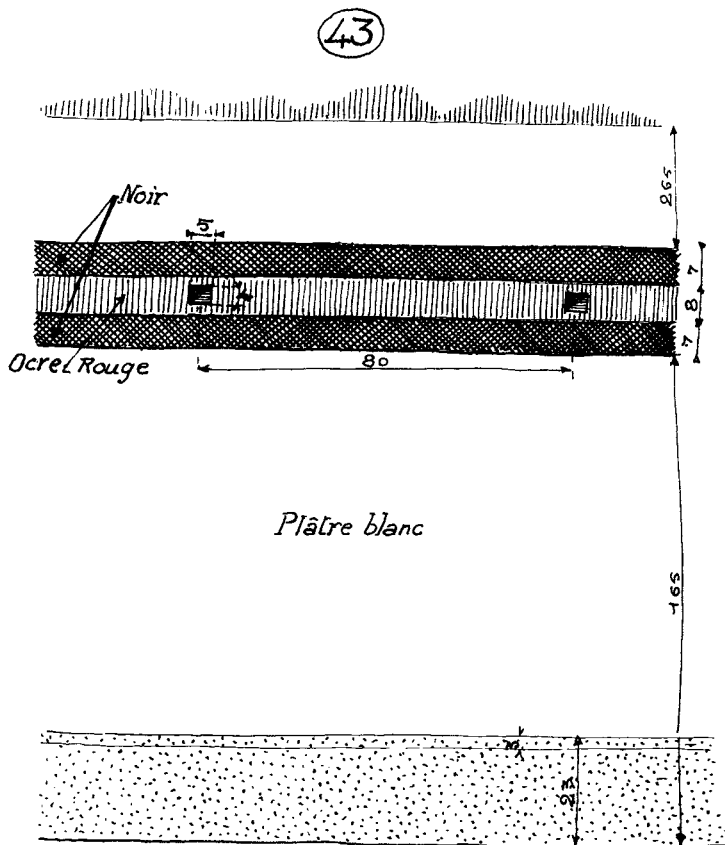


Fig. 12 : Salle 43 (secteur J, Maison des Femmes) : décor de triple bandeau sur enduit de terre alors qu'en dessous le revêtement est chaulé (plutôt qu'en juss).

chaulage : Samsi-Addu aurait donc, comme dans la cour 106, réservé un décor ancien sur enduit de terre pour y adjoindre une décoration nouvelle.

3.2 Peinture de l'Investiture¹⁰⁰ (cf. Fig. 4)

Le seul fait que ce tableau¹⁰¹ ait été exécuté sur enduit de terre (ép. 5 à 6mm, lissé et poli)¹⁰² alors que tout le reste de la cour (sol, plinthe et murs) était revêtu de *juss*, pose la question de la chronologie relative de ce qui apparaît comme deux programmes iconographiques distincts. André Parrot n'envisageait que l'époque de Zimri-Lim mais Prudence Harper avait émis, sur des critères techniques (enduit de terre et tracé à la pointe), l'hypothèse qu'elle puisse être plus ancienne que les peintures sur *juss*.¹⁰³ Anton Moortgat avait tranché sur des critères stylistiques (le véritable profil de l'épaule ainsi que l'absence de ceinture des vêtements, particularité ouest-sémitique) pour l'affirmer

100 L'état de la question, brossé par Muller (sous le nom de Pierre) 1987, en particulier 560–561, est revu ici à la lumière d'observations plus récentes. Pour la description et l'interprétation, voir dans Muller 2005, 38 le résumé de Parrot 1958b ; Barrelet 1950.

101 L. 2,50m ; h. 1,75m.

102 Barrelet 1950, 9.

103 Harper 1962, 203–204 ; Parrot 1958b, 54, précise : « [...] les contours en avaient été tracés à la pointe, avec une très grande sûreté de main ».

comme contemporaine de Hammurabi de Babylone c'est-à-dire, comme Parrot, des dernières années de la vie du Palais. Ne nous attardons pas sur la prétendue réfection de la peinture¹⁰⁴ ni sur l'interprétation – remise en cause¹⁰⁵ et à considérer comme dépassée – d'un texte qui laissait supposer que Hammurabi de Babylone avait remporté deux victoires successives sur Mari à deux ans d'intervalle pendant lesquels Zimri-Lim se serait hâté de rasseoir l'image de son pouvoir.¹⁰⁶ Entre les années 1950 et 1990, la balance penchait pour l'époque de Zimri-Lim, thèse à laquelle j'ai moi-même souscrit.¹⁰⁷ Le débat a été relancé par Jean-Claude Margueron,¹⁰⁸ qui a reconsidéré la question sous l'angle technique précisément, arguant qu'il est difficilement imaginable de plaquer une peinture sur enduit de terre par-dessus un revêtement de *juss*, à la fois techniquement et idéologiquement, parce qu'on ne recouvre pas une œuvre de haute qualité par un matériau moins noble : pour lui, la *peinture de l'Investiture* était plus ancienne et avait été conservée lors des réfections de Samsi-Addu. Il faut bien dire que toutes les observations que j'ai pu faire après la restauration des années 1985 se sont avérées vaines, car on ne décèle rien à l'endroit du raccord entre terre et gypse, particulièrement bien conservé sur la bordure verticale droite.

Les analyses par diffraction de rayons X¹⁰⁹ sur des prélèvements effectués au moment de la restauration de 2001–2003 au CEPMR de Soissons¹¹⁰ ont réservé une surprise : une base de carbonate de calcium avec un peu de quartz, autrement dit un badigeon de chaux dont il n'avait jamais été question jusque là.¹¹¹ « On relève la présence de carbonate de calcium, mêlé aux pigments », ce qui a amené la restauratrice à se demander s'il s'agissait de fresque et, dans ce cas, « de la plus ancienne peinture murale exécutée dans cette technique ».¹¹²

Relativisons cette découverte. D'abord, les phénomènes observés ont pu se produire non pas au moment de l'exécution de la peinture, mais dans la terre d'enfouissement¹¹³ pour peu qu'elle fût humide, ce qui est généralement le cas en Mésopotamie. D'autre part, le badigeon de chaux – c'est-à-dire une couche fine appliquée sans l'intention de travailler *a fresco* – « produit aussi une carbonatation en séchant, qui peut être dure si les conditions d'application sont bonnes (humidité etc.) ».¹¹⁴ Ainsi deux raisons pour-

104 Discussion développée dans Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 234–235.

105 Cf. Margueron 1990a, 423–431.

106 Hypothèse de François Thureau-Dangin, reprise par Ursula Seidl in Orthmann 1975, 303 et par Tomabechi 1980.

107 Barrelet 1950, 9 : se contente des « débuts du II^e millénaire » ; cf. Parrot 1958b, 64 ; Moortgat 1964 ; Moortgat 1967 ; Tomabechi 1980 ; Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 234–236.

108 Margueron 1990b ; Tomabechi 1980, 143 s'était déjà étonné qu'aucune trace de l'enduit de plâtre n'ait été retrouvée sous *l'Investiture*.

109 Analyses effectuées par le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).

110 Restauration que j'ai pu suivre dans sa phase terminale, effectuée par Béatrice Amadei qui m'a communiqué le rapport du C2RMF (2004) ainsi qu'un extrait de son propre rapport de restauration. Selon les échantillons, toutes les techniques classiques ont été mises en œuvre : observations sous loupe binoculaire, coupes stratigraphiques, tests microchimiques, microscopie optique et microscopie électronique à balayage (MEB), diffraction des rayons X, spectrométrie à infrarouge transformée de Fourier, microspectrométrie RAMAN.

111 La thèse unanimement admise était que les couleurs étaient appliquées à même l'enduit de boue du revêtement mural : Parrot 1958b, 53 ; repris par Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 234.

112 Extrait du rapport de restauration de B. Amadei, Rapport de restauration, 2007 (inédit).

113 Mes remerciements vont à Alix Barbet (communication personnelle). Cf. Poursat 2008, 192.

114 Jean-François Gavoty, communication personnelle (courriel du 10 décembre 2015).



Fig. 13 : Zoom sur une vue du mur sud de la cour 106 : remarquer la tranche rectiligne de l'enduit de juss dans le passage 106-64 et l'absence de celui-ci dans la zone de la peinture de l'Investiture (© Mission archéologique de Mari, A. Parrot, cl. numérisé AP200_2009, cf. Parrot 1958b, fig. 46).

raient faire de cette éventuelle « fresque » un phénomène accidentel, dû au hasard. Le tracé à la pointe des contours des figures¹¹⁵ ainsi que des bandes de l'encadrement central et extérieur droit conservé¹¹⁶ n'est pas une preuve que les artistes ont travaillé sur badigeon humide, puisque celui-ci reste tendre une fois séché.¹¹⁷ Quant aux couleurs, sur lesquelles nous reviendrons (*infra*, § 5.), elles sont décrites comme « non pas posées au pinceau, mais placées en léger relief, comme une marqueterie... »¹¹⁸ : un empâtement obtenu par mélange, dans une coupelle, de beaucoup de pigment avec l'enduit n'est pas incompatible avec la technique d'exécution *a fresco* et donne des couleurs vives et denses qui tiennent bien.¹¹⁹ Ainsi ces deux dernières caractéristiques techniques (contours et couleurs) ne sont pas décisives pour ou contre une exécution *a fresco*.

Tout ceci n'apporte pas non plus la preuve absolue que la peinture n'avait pas été posée sur le revêtement de gypse. Seuls quelques clichés pris au moment de la découverte pouvaient apporter des informations¹²⁰ mais les reproductions de la publication, malgré la qualité de l'héliogravure, ou même les tirages originaux, n'étaient pas assez lisibles pour laisser déceler les détails. La récente numérisation des plaques de verre et des négatifs souples des archives de la Mission Parrot¹²¹ permettent enfin de lever le doute. En effet, en faisant un zoom sur l'image (Fig. 13), on y voit que :

115 Parrot 1958b, 57.

116 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 234.

117 Jean-François Gavoty, communication personnelle (courriel du 13 novembre 2016) ; exécuter de tels contours à la pointe sur badigeon sec n'est toutefois pas une pratique courante.

118 Parrot 1958b, 58.

119 Jean-François Gavoty, communication personnelle (courriel du 13 novembre 2016).

120 Parrot 1958b, fig. 46 (cl. AP203_2009) ; Parrot 1958a, pl. XXVII.1 (cl. AP203_2007).

121 Numérisation réalisée grâce au soutien financier du Labex de Paris Ouest Nanterre *Les Passés dans le Présent* et à la logistique du service des archives de la Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie René Ginouvès de Nanterre.

- conformément aux descriptions du texte, mais en désaccord avec les annotations portées sur un cliché d'ensemble,¹²² la peinture est effectivement placée tout à fait en bordure du montant occidental de la porte 106-64 ;
- l'épais revêtement de *juss* de la jouée (passage qui correspond à l'épaisseur du mur) apparaît, à l'arête angulaire de la tête de mur, non pas comme cassé mais avec sa tranche nettement rectiligne sans amorce de retour angulaire du côté de la cour 106 ;
- le tableau de *l'Investiture*, mal conservé dans sa partie supérieure sur son côté gauche, ne laisse voir aucune trace d'un revêtement de *juss* sous-jacent ; qui plus est, il se trouve sur l'arrière-plan de l'enduit de terre par rapport à l'avant-plan de celui de *juss* du passage 106-64.

Par conséquent on peut considérer désormais comme indubitablement acquis que la *peinture de l'Investiture* a été réservée, c'est-à-dire laissée en place tandis que tout le revêtement de *juss* a été plaqué autour. Il n'y avait pas eu à proprement parler de raccord à faire du côté de la porte 106-64, sinon à faire coïncider le bord du cadre peint avec la face interne du placage de *juss* de la porte ; quant à son bord du côté droit, les clichés que je viens de revoir tout comme la réalité scrutée naguère attestent un rattrapage parfait entre le plan vertical ancien de la peinture et le plan nouveau du placage de *juss*.¹²³ L'antériorité de *l'Investiture* par rapport à celui-ci se trouve ainsi confirmée.¹²⁴

4. Particularités d'exécution

Comme dans toute la peinture antique jusqu'à l'époque hellénistique, les couleurs sont toujours posées en aplat, sans dégradés, et généralement cernées d'un trait noir. Quelques particularités vont être passées en revue concernant les techniques préparatoires ou de finitions.

4.1 Contours et remplissages

4.1.1 Ligne-guides

Les triples bandeaux décoratifs horizontaux, qui courent dans certains espaces à une hauteur oscillant entre 2,00m (cour 106) et environ 1,50m en moyenne (salles 42, 43, 46 du secteur I) sont dépourvus de trait de démarcation. En l'absence de marques de claquage à la ficelle¹²⁵ (procédé qui ne peut se pratiquer que sur enduit humide), sur quels repères se guidaient les peintres pour tirer des lignes droites ? On peut se demander si la ligne rouge repérée dans la salle 78 sur l'enduit de terre¹²⁶ ne témoignerait pas de la technique similaire appliquée sur enduit sec : la ficelle est alors trempée dans de la peinture rouge. Ce procédé est bien connu en Égypte¹²⁷ et il est hautement probable qu'il ait servi à Mari pour les bandeaux, les bandes séparatrices de registres ou les lignes de sol séparatrices de sous-registres.

122 Parrot 1937a, 235, fig. 7.

123 Cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 235–236.

124 Cf. Margueron 1990b, 124–125.

125 Cf. Muller 2005, 41.

126 Sur les murs est et ouest, à 1,67m et 1,50m du sol carrelé, cf. Parrot 1958a, 156.

127 Goyon *et al.* 2004, 365 ; cf. Brysbaert 2011, 257.

4.1.2 Contour gravé

Il a déjà été question des contours, tracés préalablement à la pointe, repérés pour la délimitation des dalles de faux marbre du pseudo-*jeu de palets* de l'espace 31¹²⁸ et des cadres de la *peinture de l'Investiture*,¹²⁹ de même que des figures du double tableau central de cette dernière, lesquelles « témoignent d'un effort remarquable dans le sens de l'exactitude. Les costumes, en particulier, ont été tracés avec un étonnant souci du détail... ».¹³⁰ Le procédé n'était pas exceptionnel, apparemment : j'en ai observé un exemple sur le fragment sur *juss* n° 59 de la cour 106. « D'une facture assez grossière » en revanche, mentionnons ici les graffiti encore en place dans la salle 52, gravés là aussi sur l'enduit de plâtre.¹³¹

4.1.3 Contour peint

Noirs en général, les contours soulignent également certains détails anatomiques : de l'oreille, par exemple, ou de la musculature. Un personnage mythologique représenté de face fait exception à cette règle : le « Gardien de l'Océan céleste », replacé à l'extrémité droite du registre 4 de la peinture de la salle 132, noir sur fond noir à points blancs, est cerné de rouge et en outre mis en valeur par « une espèce d'auréole jaunâtre ».¹³²

4.1.4 Remplissage

C'est le moment d'évoquer le mode d'exécution, apparemment particulier, de la partie centrale de la *peinture de l'Investiture* : « les couleurs ont été non pas posées au pinceau, mais placées en léger relief, comme une marqueterie, encastrées dans le logement ménagé entre les lignes creusées à la pointe. On risque cette fois d'avoir utilisé un couteau pour étendre la pâte. Cet aspect de la technique est assez curieux pour qu'on doive le signaler tout spécialement puisqu'on ne le rencontre pas ailleurs, non seulement dans les parties extrêmes de la peinture, mais dans le reste de l'ornementation picturale du Palais. ».¹³³

4.2 Plinthes : transitions et finitions (cf. Fig. 8)

La finition biseautée a été remarquée pour les plinthes de *juss* de la cour 106 et de l'espace 31,¹³⁴ cette dernière soulignée en outre d'un trait de peinture noire.¹³⁵ Haute de 50cm en moyenne dans la cour 106, elle comptait 42cm dans l'espace 31 et 64 cm dans le passage 31-34 : manière, en plus du faux marbre, d'annoncer l'importance de la salle vers laquelle la porte introduisait, puisque la plinthe n'était pas ainsi surhaussée dans tous les passages. Dans la cour 106, la hauteur de la plinthe n'est pas accentuée dans les portes, et ce n'est que du côté de la pièce contiguë, après un retour d'angle, que se fait l'ajustement – à angle droit – avec la hauteur moindre. A cet élément minimal de décor – qui a un lien, rappelons-le, avec la structure architectonique¹³⁶ – avait donc présidé beaucoup de soin.

128 Parrot 1958a, 166 : ces traits « incisés dans la masse » sont en outre soulignés de noir.

129 Parrot 1958a, 166 ; Parrot 1958b, 57.

130 Parrot 1958b, 57.

131 Parrot 1958b, 13–15, figs. 13–15 ; Parrot 1958a, 41.

132 Parrot 1958b, 79.

133 Parrot 1958b, 58.

134 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 224–225 : ép. 4cm dans la cour 106.

135 En tout cas dans l'espace 31, cf. Parrot 1958a, 165.

136 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 231.

4.3 Peinture décorative et encastremets

Mentionnons, pour mémoire, l'origine architectonique du décor des portes de la cour 106 (cf. Fig. 6a), imité du renforcement en pans de bois de la tête de mur ajoutée au piédroit occidental de la porte 106-112.¹³⁷ Dans les salles 43 et 46, l'emplacement du triple bandeau bichrome n'est pas non plus le fait du hasard (cf. Fig. 12) puisqu'il pouvait être associé à des perforations d'accrochage.¹³⁸ La situation la plus intéressante est offerte par la double torsade bleue de l'espace 31 qui, « de part et d'autre d'une moulure en creux », « n'avait subsisté que sur une partie de la paroi nord et spécialement à l'angle nord-ouest »¹³⁹ (cf. Fig. 13).

5. Couleurs et pigments

Malgré le nombre restreint d'analyses par rapport à la quantité des peintures, en réunissant les informations tirées des publications avec celles des analyses de 1990 (peintures hautes de la cour 106, sur *juss*)¹⁴⁰ et de 2004 (*Investiture*, peinture sur terre),¹⁴¹ il est possible d'exposer des données sinon complètes, du moins cohérentes. Excepté le noir (carbone) et le bleu égyptien (matière de synthèse), les pigments sont d'origine minérale.¹⁴²

Puisque ces peintures s'avèrent ne pas être de la fresque, la question des liants a été inévitablement posée. Marie-Thérèse Barrelet¹⁴³ suggérait pour la *peinture de l'Investiture* qu'un liant (œuf ou gomme adhésive) avait contribué à fixer les couleurs, tandis qu'André Parrot¹⁴⁴ rapporte l'avis de M. Goulinat, alors chef de l'atelier de restauration du Louvre, qui évoque une « fresque retouchée à la caséine ou [une] peinture retouchée à la caséine ». Les analyses de 2004 n'ont pas pu apporter de réponse, car la peinture était masquée par les vernis de restauration et les liants ne se conservent pas.

Dresser ici la liste exhaustive des couleurs répertoriées n'aurait pas de sens : on se contentera de donner la composition des pigments lorsqu'elle est connue et de proposer quelques réflexions d'ensemble sur l'utilisation des couleurs, en attendant la publication complète en préparation, qui s'attachera de façon précise à leur répartition et à leur symbolique.¹⁴⁵

5.1 Palette de base

5.1.1 Le blanc

Le blanc n'est généralement pas considéré comme une couleur, puisqu'il s'agit – excepté pour 132 et le registre inférieur de 220' – de la teinte de fond, provenant soit du badigeon de chaux posé sur l'enduit de terre, soit du *juss* même. Cependant il sert

137 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 227–230.

138 Muller (sous le nom de Pierre) 1984, 226–227 ; cf. Muller 2005, 41.

139 Parrot 1958b, 1, 3, 4.

140 Muller 1990b; Muller 1993a.

141 Compte rendu d'étude C2RMF n° Z 3252, 2004 (inédit). B. Amadei, Rapport de restauration, 2007 (inédit).

142 Cf. note 110.

143 Barrelet 1950, 10.

144 Parrot 1958b, 58, mentionné dans Muller 1995b, 133, n. 14.

145 Le tableau fort utile dressé par Nunn 1988, 20–21 est trop général pour ce qui nous occupe ici.

souvent, par contraste, soit par rapport au fond ocre (salle 220', *peinture de l'Investiture*), soit par rapport à une bordure noire épaisse (salle 132) ou à une teinte sombre (torsade bleue et noire de l'espace 31, fond ocre rouge sombre de la spirale encadrant le faux marbre du podium de la salle 64), à éclairer une composition. C'est ainsi que l'on peut comprendre les languettes ondulées blanches dans la robe multicolore des déesses de la salle 132.

La valeur de « brillant » et, de là, le rendu de métaux précieux, en est une conséquence : le blanc de l'extrémité des cornes du taureau de la *Scène Sacrificielle A* (cour 106, cf. Fig. 16) ainsi que le croissant qui décore son front sont interprétés, à la lumière d'un texte recueilli dans la salle 79 du palais, comme devant représenter de l'or ou de l'argent.¹⁴⁶ Il en va de même pour les cornes des tiares divines, les bijoux, ou les branches de l'étoile flammée¹⁴⁷ qui surmontait vraisemblablement la *Scène Sacrificielle B*. De même qu'en grec *leukos* veut dire blanc brillant, de même en Mésopotamie l'éclat était plus important que le coloris.¹⁴⁸

Contrairement aux conventions égyptiennes ou égéennes, la distinction entre la carnation féminine – blanche – et la carnation masculine – rouge – n'apparaît pas du tout à Mari (cf. Fig. 11).¹⁴⁹

5.1.2 Le noir

Les analyses n'ont rien révélé d'autre que du noir de carbone pour ce qui, là non plus, n'est pas réellement considéré comme une couleur. Outre son emploi systématique pour les contours, il est, par convention, la couleur des chevelures et des barbes, mais aussi de certains instruments.¹⁵⁰ Plus étonnants, il est aussi utilisé pour le pelage du taureau ou le personnage mythologique, déjà signalé ici, de la salle 132. Il faut noter aussi, devant la façade d'entrée du bâtiment, « au pied des pilastres d'angle, [...] un nombre important de carreaux, peints sur la tranche, en noir généralement, quelquefois en rouge, certains en noir et rouge ».¹⁵¹

5.1.3 Le gris

Son emploi appuyé en 132,¹⁵² discret mais généralisé par ailleurs, et la texture épaisse de sa surface (jugulaire du fragment n° 55 de la cour 106)¹⁵³ écartent l'éventualité qu'il puisse s'agir de noir pâli.

5.1.4 Les rouges

Il n'est pas surprenant que les rouges des fragments sur *juss* de la cour 106 relèvent des oxydes de fer : l'examen des clichés effectués à la loupe binoculaire n'a pas permis

146 Parrot 1958b, 19, n. 1.

147 Parrot 1958b, 34, pl. C.2. Autre exemple : Parrot 1958b, 47, fig. 41 (fragment n° 68).

148 Cassin 1968, 115–116.

149 Dans le cas du visage de cadavre (fragment n° 63 de la cour 106), le blanc a une signification ; dans d'autres cas, ce peut être une disparition du pigment (Muller – Piver sous presse).

150 Sorte de bâton du fragment n° 1 de la cour 106 (Parrot 1958b, pl. C.1) ; harpé d'Ishtar dans la salle 132 (Parrot 1958b, 73).

151 Parrot 1958a, 9–10.

152 Parrot 1958b, 72–82 et pl. E.

153 Observation inédite faite lors de la restauration par le CEPMR de Soissons, cf. Parrot 1958b, 44 et fig. 37.

Fig. 14 : Compositions hautes sur juss de la cour 106 : vues à la loupe binoculaire.



Fig. 14a : Fragment 66s bis : pigment rouge et pigment noir.

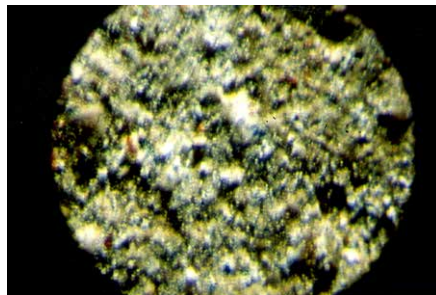


Fig. 14b : Grains de bleu égyptien dans les pigments rouges de la patte animale du fragment 17, pour obtenir du rose foncé (© CEPMR / ENS, cl. H. Ghisdal).

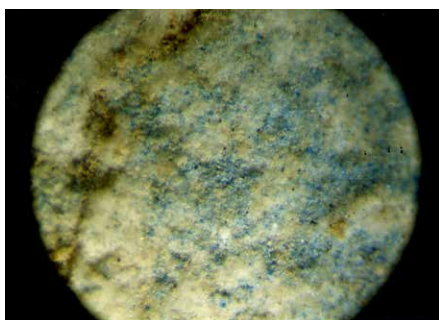


Fig. 15 : Compositions hautes sur juss de la cour 106 : fragment 47 (cf. Fig. 10b) vu à la loupe binoculaire et montrant le pigment de bleu égyptien (© CEPMR / ENS, cl. H. Ghisdal).

à M. Vincent Guichard, alors conservateur au musée de Roanne, de se prononcer formellement pour identifier des hématites,¹⁵⁴ mais la composition des pigments antiques comporte tellement peu d'exceptions pour les ocres que poursuivre des investigations coûteuses sur ces derniers ne se justifierait pas réellement.¹⁵⁵ Dans *l'Investiture*, les rouges et les oranges ont été identifiés comme des ocres potassiques mélangés à de l'oxyde de fer, avec présence de silice et de carbonate de calcium.

Les descriptions des publications d'une part et les observations que j'ai pu conduire sur les fragments de la cour 106 d'autre part, concordent pour distinguer trois types de rouges :

- un rouge orangé plus ou moins soutenu, pouvant aller de la terre d'ombre brûlée ou brique foncé jusqu'au rouge de Venise pâli ; c'est le plus courant ; il présente, à l'œil nu et plus encore au microscope binoculaire, une granulométrie grossière et souvent ses lacunes ont un aspect de piquetage blanc (Fig. 14a) ;
- un rouge sombre où semble être incorporé du noir, observé sur un petit nombre de fragments ;
- un rose à granulométrie fine, très couvrant, délayé ou au contraire d'apparence très épaisse, observé en particulier sur les pattes d'animaux ; à la loupe binoculaire, on aperçoit des petits grains de carbone disséminés sur le pigment rose. C'est un mé-

154 Cf. Muller 2005, 41, n. 37.

155 Muller 1995b, 133 et n. 11.



Fig. 16 : Cour 106,
peintures hautes
sur juss : élé-
ments de la Scène
Sacrificielle.

Fig. 16a : Scène
Sacrificielle A :
copie sur calque
J. Lauffray, cou-
leurs à la gouache
(© Mission archéo-
logique de Mari,
A. Parrot).



Fig. 16b : Scène
Sacrificielle B : res-
titution exposée au
musée du Louvre
(© CEPMR / ENS,
cl. A. Barbet).

lange avec du bleu égyptien qui a été pratiqué sur la patte animale n° 17 (Fig. 14b) ainsi que sur les fragments n° 66t et 67j.¹⁵⁶

L'examen à la loupe binoculaire montre que des fonds apparemment blancs avaient été colorés d'un rouge très pâle.

156 Observation faite lors de la restauration par le CEPMR de Soissons: Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993, 355; cf. Parrot 1958b, 30-31 et fig. 25 ; 47 et fig. 39.

Il est probable que, statistiquement, le rouge serait majoritaire par rapport aux autres couleurs.

5.1.5 Les ocres jaunes

Bien moins fréquents que les rouges, les ocres jaunes n'avaient sans doute pas bénéficié d'adjonctions d'oxydes de fer. Leur signification au sein des peintures de Mari reste à étudier.

5.2 Couleurs complémentaires

5.2.1 Les bleus purs

Les publications de la mission de Mari, lorsqu'elles donnent une précision sur le bleu, font état de « bleu de cobalt ». Cette expression peut désigner aussi bien le pigment que, plus simplement, une tonalité franche, moins violacée que le bleu outremer. La précision « cobalt » n'est pas systématique et il n'est pas certain que sa présence ou son absence signifient une différence de tonalité. Les descriptions des publications insistent sur la texture très fine du pigment et une extrême fragilité. Ainsi, à propos des torsades bleues du double bandeau de l'espace 31 : « [...] très peu de temps après le dégagement, la poudre de bleu de cobalt s'effondrait, malgré de notre part plusieurs essais de fixation ».¹⁵⁷ Ce bleu « de cobalt » concerne en outre, sur enduit de *juss*, le triple bandeau de la cour 106 et les fragments 28 et 53 et, sur enduit de terre, les peintures figuratives fragmentaires des salles 220' et 34 et de l'espace 31.¹⁵⁸

Les observations à la loupe binoculaire et les analyses faites en 1990 sur les fragments sur *juss* de la cour 106 ont établi, par diffraction de rayons X, que les pigments bleus sont constitués de silicates de cuivre et de calcium (bleu égyptien) : il s'agit bien de la matière de synthèse obtenue par traitement thermique à haute température de silice, de sel de cuivre et de sel de calcium (Fig. 15).¹⁵⁹ Les analyses de 2004 sur la *peinture de l'Investiture* ont donné le même résultat. Cette donnée fait remonter de plus d'un siècle l'utilisation de ce procédé dans le bassin syro-mésopotamien : jusque là, Alalakh VII en avait été considéré comme le précurseur.¹⁶⁰

Malheureusement aucun recoupement n'a pu être fait entre la mention du bleu « de cobalt » et une analyse physico-chimique : y avait-il réellement, pour le bleu, deux compositions de pigments différentes à Mari, ou bien ne faut-il pas plutôt considérer, en ne prenant pas à la lettre les notations d'André Parrot, que toutes les teintes de bleu provenaient d'un seul pigment, le bleu égyptien ?

5.2.2 Les bleus mélangés

- Bleu-gris

Outre la plinthe de *juss* de la cour 106, cette teinte a été donnée à la bande médiane des torsades du mur sud de l'espace 31 (bleu cendré)¹⁶¹ et à deux éléments

157 Parrot 1958b, 2.

158 Parrot 1958b, respectivement 8–9, 16, 34, 42–43, 83–106. Salle 220' : ici Figs. 2 et 5.

159 Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993b, 355 et n. 7, repris dans Muller 1995b, 133, n. 10 ; Muller 2005, 41.

160 Nunn 1988, 27.

161 Parrot 1958b, 3.

de vêtements de la cour 106 (n° 55). Il est probable que ces derniers ont bénéficié de l'adjonction de bleu égyptien.

- Rose : cf. *supra*, § 5.1.4 et Fig. 14b.

- Bleu verdâtre

C'est la teinte indiquée par André Parrot pour les veines de certains rectangles périphériques du faux marbre du podium de la salle 64.¹⁶² Cette peinture, malheureusement laissée en place, a été remise au jour en 2004;¹⁶³ elle atteste plutôt une teinte bleu sombre (Fig. 7c).

5.2.3 Le vert

Lors de la restauration au CEPMR des fragments sur *juss* provenant de la cour 106, la présence de couleur verte n'a été détectée que par un point accidentel sur le fragment n° 71b ; D. Parayre n'en recense que deux exemples (n° 7 et 8),¹⁶⁴ qui n'ont pas pu être observés car ils ne faisaient pas partie du lot. Il faut leur ajouter le n° 4, où les imbrications de la montagne sont jaune clair, ocre rouge et vertes.¹⁶⁵

Dans la salle 220', un personnage se distingue par la teinte bleu-vert de son vêtement drapé : c'est l'archer M.4596.¹⁶⁶

Enfin, le feuillage du palmier de la *peinture de l'Investiture* a été bien remarqué au moment de la découverte,¹⁶⁷ mais le pigment n'a pas pu en être analysé. En revanche, un élément apparaissant bleu-vert vif a révélé un peu de bleu égyptien associé à des pigments blancs et orange (sous une surface de restauration jaunâtre et translucide).

6. Répartition et symbolique des couleurs : quelques pistes

En attendant l'étude complète et plus approfondie en préparation, résumons les grandes lignes des tendances qui se dessinent concernant les couleurs des peintures murales du Grand Palais Royal de Mari. Il apparaît que chacune des compositions peintes se caractérise par l'emploi d'une gamme de teintes privilégiées.

Ainsi en est-il de l'ocre rouge dans la salle 132 ; il s'y ajoute le gris, peu prisé ailleurs ; la couleur naturelle de l'enduit (ocre brun clair ou beige) domine puisqu'il s'agit de la teinte du fond. Le blanc, utilisé par touches fréquentes pour les vêtements et le décor, y ressort particulièrement. Le noir, habituel pour l'emploi des contours et du rendu de la musculature, sert ici aussi pour le remplissage de certaines figures (taureau et figure mythologique du registre 4, cf. Fig. 3).

La *peinture de l'Investiture*, également sur enduit de terre, utilise la palette la plus diversifiée, en particulier pour les vêtements multicolores des déesses *Lamassu*. En plus d'un bleu pâle, étalé sur de grandes surfaces (ciel ?, oiseau)¹⁶⁸, cette palette relève de touches d'un bleu-vert extrêmement lumineux les plantes des vases aux eaux jaillissantes ainsi qu'un détail du griffon à queue hélicoïdale, et colore d'un vert plus foncé

162 Parrot 1958b, 67 ; cf. Muller 1995b, 134.

163 Margueron *et al.* 2015, 198.

164 Parayre 1982, 47.

165 Parrot 1958b, 27.

166 Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1990a, 484, 485 fig. centrale.

167 Parrot 1958b, 60.

168 Parrot 1958b, 61.

le feuillage des palmiers. Le noir y est quasi-absent, excepté pour la spirale du cadre et, naturellement, pour les contours des figures.

Les peintures hautes de la cour 106, sur enduit de *juss* blanc, font dominer l'ocre rouge pour les vêtements ; s'y ajoute l'orange de motifs géométriques (mur ouest) ; le vert y est rare, de même que le bleu. Mais ceci peut être dû aux aléas de la conservation : en effet, le fragment au poignard n° 53, très vraisemblablement la figure répétée du roi (cf. Fig. 6c), porte, en plus d'éléments rouges, un costume bleu à festons blancs ; de plus, la pomme de la poignée de l'épée est notée en bleu de lapis et le fourreau en bleu de cobalt.¹⁶⁹ En accord avec des données textuelles, qui indiquent que « dans l'étiquette vestimentaire des prêtres mésopotamiens, la couleur rouge était de rigueur », ¹⁷⁰ il se pourrait que la couleur du costume royal soit différente en contexte religieux (*Scène sacrificielle*, rouge) et en contexte profane (bleu) : ce fragment bleu appartient à une figure de roi vainqueur et rappelle la couleur dominante des peintures de la salle 220'.

Les peintures de la salle 220' (salle de réception des appartements privés du roi à l'étage du secteur F), sur deux registres différenciés par la couleur du fond (blanc et ocre, cf. Fig. 5), privilégient presque exclusivement le bleu (auquel s'associent des détails blancs) pour les costumes : d'emblée, la connotation exclusivement profane de l'iconographie y avait été remarquée.¹⁷¹ En plus du parti pris esthétique déjà suggéré pour le bleu,¹⁷² Samsi-Addu se conformait aux conventions religieuses en se revêtant de rouge dans sa fonction de conducteur de la procession sacrificielle (cour 106) et en bleu dans sa fonction de roi vainqueur recevant les produits de sa victoire mais, si l'on en croit Elena Cassin, « entre deux objets de couleurs aussi fortement différenciées pour nous que le rouge et le bleu existait un lien qui était pour les Accadiens assurément plus important que leur diversité chromatique ».¹⁷³

L'ornementation purement décorative ignore le vert, mais utilise couramment l'ocre rouge et le bleu pour les bandeaux, et ce à des époques différentes si l'on admet que la torsade bleue de l'espace 31 est antérieure au décor sur *juss* de la plinthe et du sol.

7. Conclusion

Les analyses physico-chimiques ont apporté deux révélations capitales : le badigeon de chaux (au lieu d'un simple enduit de terre) sous la *peinture de l'Investiture* et l'emploi de bleu égyptien ; ce dernier fait de Mari – dans l'état actuel des connaissances – le plus ancien site syro-mésopotamien où ce matériau est employé comme pigment.

Les questions de techniques d'exécution sont particulièrement importantes, puisqu'elles aident à fixer la chronologie relative des peintures murales du Grand Palais Royal de Mari. Celle-ci est complexe : comme je l'ai déjà fait remarquer, aucun des espaces peints du palais ne présentait un revêtement homogène ;¹⁷⁴ d'autre part, deux états successifs n'indiquent pas le laps de temps écoulé entre eux.

169 Parrot 1958b, 42–43, figs. 35–36.

170 Cassin 1968, 104.

171 Parrot 1958b, 105 ; Muller (sous le nom de Pierre-Muller) 1990, 529–530.

172 *Supra*, n. 65.

173 Cassin 1968, 115.

174 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 554–555.

7.1 Récapitulation des acquis concernant Mari

7.1.1 Etat de la question sur les acquis nouveaux et les problèmes dépassés

- Salle 132 : il n'y a pas de raison de remettre en cause la datation haute de Moortgat, qui est en accord avec la date de construction du palais sous Hanun-Dagan aux alentours de 2000.¹⁷⁵ Les fragments de la salle 52, recueillis sous un dallage antérieur au dernier sol (en terre battue sur un remblai) sont sans doute de la même époque : le secteur H figure parmi les plus anciens.
- *Peinture de l'Investiture* : en établissant que la peinture avait été posée sur un badigeon de chaux, les analyses du C2RMF ont définitivement levé le doute sur l'éventualité d'une couche de *juss* sous-jacente – ce que confirme l'examen au zoom de photos d'archives numérisées – et ont rendu indiscutable le raisonnement selon lequel ce tableau était antérieur à tout le décor sur *juss* du reste de la cour.¹⁷⁶ Son emplacement contre l'arête angulaire du montant ouest de la porte 106-64 le situe dans la chronologie architecturale comme postérieure à un important remaniement de la cour.¹⁷⁷ En tout cas, il faut abandonner l'idée, soutenue par Moortgat pour des raisons stylistiques,¹⁷⁸ que la *peinture de l'Investiture* était l'œuvre de Zimri-Lim et considérer qu'il n'y a plus de controverse sur cette question.¹⁷⁹ L'époque la plus plausible, intermédiaire entre la construction du palais et les grands travaux de Samsi-Addu, serait le règne de Yahdun-Lim (1810–1774).¹⁸⁰
- Compositions hautes de la cour 106 sur *juss* : là, il n'y a pas de problème, on peut rester sur l'analyse de Moortgat comme cela est le plus communément admis et attribuer ces peintures à Samsi-Addu (1793–1775), ou plutôt à son fils Yasmah-Addu. La découverte des bases de colonnes de l'auvent ainsi que l'observation et les restaurations des fragments conservés au Louvre ont apporté la preuve que ces peintures, qui nécessitaient une protection, ne s'étendaient pas sur tout le pourtour de la cour.
- Compositions figuratives fragmentaires de la salle 220' et des espaces 31 et 34 : il n'y a pas lieu de revenir sur les rapprochements stylistiques qui ont été faits avec les compositions hautes de la cour 106. Ainsi l'époque de Samsi-Addu peut être considérée comme certaine. Je me demande si le choix de l'enduit (terre) n'est pas justifié par le fait que ces peintures se trouvaient non seulement en intérieur, mais à l'étage.
- L'utilisation massive du *juss*, du moins dans les secteurs à l'air libre (cour 106) ou considérés comme importants (salle 64, espace 31) me conduit à proposer que les décors de faux marbre (64, 31-34) datent aussi de Samsi-Addu. Et si la nature de l'enduit est effectivement un marqueur chronologique, alors les bandeaux dé-

175 Moortgat 1964, 72 sqq ; Moortgat 1967, 77 sqq ; cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1982, 551–552 ; Margueron 2004, 407. L'argument de Tomabechi 1980 sur de la durée de vie possible d'un bâtiment de briques crues, qu'il limite à un siècle, n'est pas valable si le bâtiment est entretenu.

176 Margueron 1990b.

177 Ajout de la tête de mur occidentale des montants des portes 106-112 et 106-64 à la suite de l'élargissement (doublement) du mur ouest : Margueron 1987, en particulier 476 fig. 7 ; (à peine suggéré dans Margueron 2004, 373).

178 Idée que j'ai défendue aussi, cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 561.

179 Controverse soulevée par Margueron 1990b, et mentionnée dans Muller 2005, 40.

180 Ceci a des conséquences sur l'histoire de l'art (début de la représentation de plein profil) qu'il n'y a pas lieu de développer ici (cf. Margueron 1990b, 124–125).

coratifs des secteurs I (espace 31) et J (salles 42, 43, 46) seraient antérieurs à ce souverain et auraient, comme la *peinture de l'Investiture*, été conservés alors que le reste de la salle avait été refait en *juss*.

7.1.2 Questions en suspens

Plus de quatre-vingts ans après la découverte, il reste encore des questions en suspens ou non résolues. Concernant les restitutions – ce qui dépasse le cadre de cet article –, celle de la cour 106 est provisoire et celle de la salle 132 doit être reprise, avec la question de son emplacement originel. L'enduit de chaux et la présomption que la *peinture de l'Investiture* ait été peinte *a fresco* méritera peut-être une réflexion approfondie : quelques pistes seront lancées au § 2.

7.2 Mari et le bassin égéen

Je ne prétends ici que résumer les principaux points de comparaison qui entrent, de façon plus générale, dans le vieux débat¹⁸¹ – peut-être stérile – sur le sens des influences – ou des transferts – entre la peinture syro-mésopotamienne et la peinture égéenne, et je laisse de côté pour le moment tout l'apport de la splendide peinture égyptienne. Tout en sachant que l'architecture monumentale proche-orientale préexiste à celle de la Crète et l'inspire incontestablement, j'ai plutôt parlé, en ce qui concerne les organisations décoratives (subdivision de la surface pariétale, emplacements respectifs des décors figuratifs et non décoratifs)¹⁸² et en ce qui concerne le rôle de la peinture murale comme révélateur de la structure architectonique ou comme substitut de matériaux (bois, pierre et textile), de *koinê*.¹⁸³ C'était sans réellement prendre en considération la longue tradition qui, depuis Çatal Hüyük (Anatolie, VII^e millénaire) et plus encore Djâdé (Syrie, vers 9000),¹⁸⁴ habitait les murs de motifs géométriques colorés évoquant ceux des kilims. Alors que la figure humaine apparaît en peinture, pour la première fois semble-t-il, sur un sol à Tell Halula (Syrie, VIII^e millénaire),¹⁸⁵ jusqu'à plus ample information les Premiers Palais crétois, contemporains de celui de Mari, ne connaissent que l'ornementation géométrique.¹⁸⁶

La différenciation de deux registres d'une composition par la couleur de fond apparaît comme une caractéristique crétoise, et pourtant Mari la met en œuvre.¹⁸⁷ J'ai par ailleurs amplement récusé le faux problème de l'origine de la spirale et de la torsade, cette dernière remontant (sur d'autres supports que la peinture) au Néolithique. Du motif de fût à volutes de Cnossos ou de celui de Mari,¹⁸⁸ lequel des deux a inspiré l'autre ? S'il s'agit d'un palmier, son berceau serait plutôt le Pays des Deux Fleuves que la patrie de Minos et ce, d'autant plus si la datation d'Evans a été abaissée.¹⁸⁹ Et que dire du faux marbre ? Les peintures de Samsi-Addu – dont les relations avec l'Ouest s'étaient scellées par le mariage de son fils Yasmah-Addu avec la fille du roi de Qaṭna¹⁹⁰ – s'ins-

181 Débat déjà évoqué par André Parrot cf. Muller 1995a, 49 ; Muller 2005, 37.

182 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 561–567 ; Muller 2005, 42.

183 Muller (sous le nom de Pierre) 1987, 569–572, 574 ; Muller 1995a, 53–54. Muller 2005, 41–42, n. 49.

184 Nunn 1988, 34–54 ; cf. Coqueugniot 2011 ; Muller 2012, 102, 107, fig. 2.

185 Cf. Molist 1998 ; Muller 2012, 102.

186 Cf. entre autres Poursat 2008, 106.

187 Muller 1995a, 52.

188 Cf. Muller 1995a, 51, fig. 2 d'après Smith 1965, fig. 53.

189 Cf. la discussion de Collon 2000, 290, 292, fig. 12. Cf. Poursat 2008, 177.

190 Cf. Margueron 2004, 439.

pirent-elles d'une réalité, inconnue en Mésopotamie, ou d'un modèle décoratif ?¹⁹¹ En effet, les dallages de pierre à joints colorés (*mosaïko*)¹⁹² commencent à apparaître dans les Premiers Palais crétois ; leur vogue atteindra un siècle plus tard – mais sans dalles de pierre réelles – le Levant¹⁹³ ; là, la prééminence penche du côté de l'Égée.¹⁹⁴

Et c'est bien, en principe, sur le plan technique, et plus précisément celui de la peinture *a fresco*, que le monde égéen apparaît comme précurseur et que la fresque se répandra au Proche-Orient à partir de l'époque des Seconds Palais, mais dans les limites des bordures de la Méditerranée.¹⁹⁵ La présomption de peinture *a fresco* de la *peinture de l'Investiture* me paraît bien fragile pour bouleverser ce schéma : même en admettant qu'il s'agisse d'un essai voulu, il serait, à Mari, resté un essai sans lendemain, comme on l'a vu avec les œuvres picturales qui l'ont suivie. D'ailleurs, comme cela a été constaté au cours du colloque *Stucs d'Orient*, les régions de l'Euphrate ne sont pas – à l'époque classique – des régions à chaux (comme l'est par exemple la Syrie du Sud) favorables au développement de la fresque, mais des régions à gypse.¹⁹⁶ En outre, les Mésopotamiens resteront, souvent même encore à l'époque assyrienne (Nimrud, Khorsabad),¹⁹⁷ fidèles à leurs revêtements muraux de terre.

La récente découverte de Tell el-Burak (Liban) viendrait, si elle se confirme, semer le trouble dans le schéma : le bâtiment, du Bronze Moyen II, plus précisément du XIX^e s. d'après une analyse de ¹⁴C, renferme une salle à compositions murales égyptisantes peintes *a fresco*, alors que les traits culturels égéens y paraissent par ailleurs absents.¹⁹⁸ Si l'on y ajoute celles de Tell Sakka (Bronze Moyen II, 1800–1600), cela rend plus brûlante encore la question : les décorations murales des Premiers Palais étaient-elles des fresques ?¹⁹⁹

Bibliographie

Abou Assaf 1990

A. Abou Assaf, Zur Datierung des Wandgemäldes von Saal 132 im Palast von Mari, in: P. Matthiae – M. N. Van Loon – H. Weiss (éds.), *Resurrecting the Past. A Joint Tribute to Adnan Bounni*, Publications de l'Institut historique et archéologique néerlandais de Stamboul 67 (Istanbul 1990) 1–4.

191 Cf. Muller sous presse.

192 Blakolmer 1997, 97–98 (avec références) ; cf. Poursat 2008, 106.

193 Tel Kabri : Kempinski 1990 ; Kempinski 1992 ; Kempinski 1994 ; Niemeier – Niemeier 2000, 773–776, figs. 5–8.

194 Cf. Blakolmer 1997, 98. Il n'y a pas lieu de développer ici les arguments, qui paraissent indiscutables.

195 Muller 1995a, 56 ; Brysbaert 2011, 249.

196 *Stucs d'Orient, contacts entre les traditions orientales et les cultures hellénisées de la Méditerranée orientale à travers les revêtements stuqués architecturaux d'époque gréco-romaine*, Actes du premier colloque international MAE René-Ginouvès, Nanterre, 21 et 22 novembre 2013, organisé par A. Guimier-Sorbets et J. Dentzer-Feydy. Il n'est pas exclu que les peintures de Tell Sakka (Damascène), sur badigeon de chaux, aient été peintes *a fresco*.

197 Nunn 1988, 9.

198 Sader 2009, en particulier 181, 183, vs. Julia Bertsch dans ce volume.

199 Je n'ai pas trouvé de réponse nette dans des ouvrages généraux et m'en remets aux spécialistes du Bassin égéen.

Al Khalesi 1978

Y. M. Al Khalesi, *The Court of the Palms. A functional interpretation of the Mari Palace*, *Bibliotheca Mesopotamica* 8 (Malibu 1978).

Aruz *et al.* 2008

J. Aruz – K. Benzel – J. M. Evans (éds.), *Beyond Babylon. Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B.C.* Catalog of an Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York, Nov. 18, 2008 – Mar. 15, 2009 (New Haven, Londres 2008).

Aurenche 1977

O. Aurenche, *Dictionnaire illustré multilingue de l'architecture du Proche Orient ancien*, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien n° 3, série archéologique 2, Institut français d'archéologie de Beyrouth (Liban), publication hors série, (Lyon 1977).

Blakolmer 1997

F. Blakolmer, *Minoan wall paintings. The transformation of a craft into an art form*, in: R. Laffineur – Philip Betancourt (éds), *TEXNH. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference*, Philadelphia Temple University, 18th–21st April 1996, *Aegaeum* 16 (Liège 1997) Vol. 1, 95–105.

Barrelet 1950

M.-Th. Barrelet, *Une peinture de la cour 106 du palais de Mari*, in: A. Parrot (éd.), *Studia Mariana, Documenta et Monumenta Orientis Antiqui* 4 (Leyde 1950) 9–35.

Bietak 1999

M. Bietak, *Une citadelle royale à Avaris de la première moitié de la XVIII^e dynastie et ses liens avec le monde minoen*, in: A. Caubet (éd.), *L'acrobate au taureau. Les découvertes de Tell el-Dab'a (Égypte) et l'archéologie de la Méditerranée orientale (188–1400 av. J.-C.)*. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel le 3 décembre 1994 (Paris 1999) 29–81.

Brysaert 2011

A. Brysaert, *The painted plaster from Qatna. A technological study*, in: von Rüdén 2011, 249–269.

Cassin 1968

E. Cassin, *La splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne* (Paris, La Haye 1968).

Collon 2000

D. Collon, *Syrian glyptic and the Thera wall paintings*, in: Sherratt 2000, 283–294.

Coqueugniot 2011

E. Coqueugniot, Des peintures dans un bâtiment communautaire du Néolithique précéramique (vers 9000 av. J.-C.) à Dja'de (Syrie). *Nature, insertion dans l'architecture et tentative d'interprétation*, Pré-actes du XXIV Valcamonica Symposium à Capo di Ponte July 13th–18th 2011 (Valcamonica 2011).

Durand 1987

J.-M. Durand, L'organisation de l'espace dans le palais de Mari. Le témoignage des textes, in: E. Levy (éd.), *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome. Actes du colloque de Strasbourg 19–22 juin 1985, Travaux du Centre de Recherche sur le Proche Orient et la Grèce Antiques 9* (Leyde 1987) 39–110.

Gates 1984

M. H. Gates, The Palace of Zimri-Lim at Mari, *Biblical Archaeologist* 47,2, 1984, 70–87.

Goyon *et al.* 2004

J.-Cl. Goyon – J.-Cl. Golvin – Cl. Simon-Boidot – G. Martinet, *La construction pharaonique, du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contextes et principes technologiques* (Paris 2004).

Harper 1962

P. O. Harper, Review. Mission archéologique de Mari II. Le palais. Architecture, Peinture murales, *American Journal of Archaeology* 66, 1962, 203–204.

Heaton 1910

N. Heaton, The mural paintings of Knossos, *Journal of the Royal Society of Arts* 58, 1910, 206–212.

Invernizzi 1992

A. Invernizzi, Dal Tigri all'Eufrate II. Babilonesi e Assiri, *Studi e Materiali di Archeologia* 6 (Florence 1992).

Kempinski 1990

A. Kempinski (éd.), *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1989 Season 4* (Tel Aviv 1990).

Kempinski 1992

A. Kempinski (éd.), *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1991 Season 6* (Tel Aviv 1992).

Kempinski 1994

A. Kempinski, An integrated plan of the palace in the light of the excavations in Areas D and F, in: A. Kempinski – W.-D. Niemeier (éds.), *Excavations at Kabri 7–8. Preliminary Reports of 1992–1993 Seasons* (Tel Aviv 1994).

- Koldewey 1970 [1918]
R. Koldewey, Das Ischtar-Tor in Babylon. Nach den Ausgrabungen durch die Deutsche Orient-Gesellschaft, Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon 2, Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, 32 (Osnabrück 1970 [1918]).
- Margueron 1982
J.-Cl. Margueron, Recherches sur les palais mésopotamiens de l'âge du Bronze, Bibliothèque archéologique et historique 107 (Paris 1982).
- Margueron 1987
J.-Cl. Margueron, Du nouveau sur la Cour du Palmier, Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires 5, 1987, 463–482.
- Margueron 1990a
J.-Cl. Margueron, La ruine du palais de Mari, Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires 6, 1990, 423–431.
- Margueron 1990b
J.-Cl. Margueron, La peinture de l'Investiture et l'histoire de la cour 106, in: Ö. Tunca (éd.), 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 1990) 114–125.
- Margueron 1995a
J.-Cl. Margueron, Mari. A portrait in art, in: J. M. Sasson (éd.), Civilizations of the Ancient Near East Vol. 2 (New York 1995) 885–900.
- Margueron 1995b
J.-Cl. Margueron, Notes d'archéologie et d'architecture orientales, Syria 72, 1995, 55–103.
- Margueron 2004
J.-Cl. Margueron, Mari. Métropole de l'Euphrate au III^e et au début du II^e millénaire av. J.-C. (Paris 2004).
- Margueron 2014
J.-Cl. Margueron, Mari. Capital of Northern Mesopotamia in the Third Millennium. The Archaeology of Tell Hariri on the Euphrates (Oxford, Philadelphie 2014).
- Margueron *et al.* 1990
J.-Cl. Margueron – B. Pierre-Muller – M. Renisio, Les appartements royaux situés à l'étage du Grand Palais Royal de Mari, Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires 6, 1990, 433–451.

Margueron *et al.* 2015

J.-Cl. Margueron – D. Beyer – P. Butterlin – J.-O. Gransard-Desmond – B. Muller – M. Schneider, Mari. Rapport préliminaire sur la 41^e campagne (2004), in: J.-Cl. Margueron – O. Rouault – P. Butterlin – P. Lombard (éds), *Akh Purattim 3* (Lyon 2015) 181.

Matthiae *et al.* 2007

P. Matthiae – F. Pinnock – L. Nigro – L. Peyronel (éds), *Proceedings of the International Colloquium 'From Relative Chronology to Absolute Chronology'. The Second Millennium BC in Syria-Palestine'*, Rome, 29th November – 1st December 2001 (Rome 2007).

Molist 1998

M. Molist, Des représentations humaines peintes au IX^e millénaire BP sur le site de Tell Halula (vallée de l'Euphrate, Syrie), *Paléorient* 24,1, 1998, 81–87.

Moortgat 1952

A. Moortgat, Teppich und Malerei zur Zeit Hammurabis. Bemerkungen zum großen Wandgemälde aus Mari, *Bibliotheca Orientalis* 9, 1952, 92–93.

Moortgat 1959

A. Moortgat, *Die altvorderasiatische Malerei* (Berlin 1959).

Moortgat 1964

A. Moortgat, Die Wandgemälde im Palaste zu Mari und ihre historische Einordnung, *Baghdader Mitteilungen* 3, 1964, 68–74.

Moortgat 1967

A. Moortgat, *Die Kunst des alten Mesopotamien. Die klassische Kunst Vorderasiens* (Cologne 1967).

Muller (sous le nom de Pierre) 1984

B. Pierre, Décor peint à Mari et au Proche-Orient I. La cour 106 du palais de Mari. Les enjeux de la technique, *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 3, 1984, 223–254.

Muller (sous le nom de Pierre) 1987

B. Pierre, Décor peint à Mari et au Proche Orient II. Chronologie, contexte, significations, *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 5, 1987, 551–576.

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

B. Pierre-Muller, Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari (salles 219-220), *Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 6, 1990, 463–558.

Muller 1990b

B. Muller, Rapport sur la restauration de peintures murales provenant de la cour 106 du palais de Mari pour le Département des Antiquités orientales du musée du Louvre, CEPMR / ENS (1990 inédit).

Muller (sous le nom de Muller-Pierre) 1993a

B. Muller-Pierre, Des peintures fragmentaires de la cour 106 du palais de Mari restaurées pour le musée du Louvre, Mari. *Annales de Recherches Interdisciplinaires* 7, 1993, 355–358.

Muller 1993b

B. Muller, La peinture murale. Une voie ouverte à la fresque minoenne et au bas-relief assyrien, *Le Grand Atlas de l'Art I* (Paris 1993) 64–65.

Muller 1995a

B. Muller, De l'Euphrate à la Méditerranée. Les peintures murales – des conceptions communes ?, *Sources, travaux historiques* 36–37, 1995, 49–60.

Muller 1995b

B. Muller, 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 Numéro spécial* 10, 1995, 131–140.

Muller 2002

B. Muller, Hommes et dieux dans les peintures du palais de Mari, *Orient-Express* 2002/2003, 82–88.

Muller 2003

B. Muller, La restauration de l'Investiture, *Dossiers d'Archéologie* 288, novembre 2003, 42–43.

Muller 2005

B. Muller, De Mari à l'Egée. La peinture proche-orientale au II^e millénaire, in: A. Villing (éd.), *The Greeks in the East. Proceedings of the 21st British Museum Classical Colloquium*, 9–10 December 1997 (Londres 2005) 37–45.

Muller 2012

B. Muller, Mutations vers la ville, mutations dans l'art. La peinture murale, in: J.-L. Montero Fenollós (éd.), *Du village néolithique à la ville syro-mésopotamienne, Bibliotheca Euphratica I* (Ferrol 2012) 99–116.

Muller 2013

B. Muller, *Architecture et décor peint. La peinture murale du Grand Palais royal de Mari. Le roi et les dieux, bannières explicatives pour l'exposition. Le Grand Palais Royal de Mari (2000–1760 av. J.-C.), Actualité du département des Antiquités orientales 21 (4 décembre 2013–2 juin 2014) (Paris 2013). Textes reproduits avec adaptations pour le «mini-site» Mari du site web Grands Sites Archéologiques du Ministère de la Culture et de la Communication.*

Muller 2016

B. Muller, *Elements of war iconography at Mari*, in: L. Battini (éd.), *Making Pictures of War. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East* (Oxford 2016) 13–28.

Muller sous presse

B. Muller, *Les antécédents orientaux des stucs architecturaux*, in: C. Delplace – J. Dentzer-Feydy – A. Guimier-Sorbets (éds.), *Stucs d'Orient. Contacts entre les traditions orientales et les cultures hellénisées de la Méditerranée orientale à travers les revêtements stuqués architecturaux d'époque gréco-romaine. Actes du premier colloque international MAE René-Ginouvès, Nanterre, 21–22 novembre 2013, sous presse.*

Muller – Piver sous presse

B. Muller – C. Piver, *La carnation dans les peintures murales du Grand Palais Royal de Mari*, in: A. Nunn – H. Piening – R. Gebhard (éds.), *Mesopotamian Sculpture in Colour*, sous presse.

Niemeier – Niemeier 2000

B. Niemeier – W.-D. Niemeier, *Aegean frescoes in Syria-Palestine. Alalakh und Tel Kabri*, in: Sherratt 2000, 763–802.

Nunn 1988

A. Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, *Handbuch der Orientalistik* 7, 1, 2, B, 6 (Leyde, Copenhagen 1988).

Orthmann 1975

W. Orthmann (éd.), *Der alte Orient. Propyläen Kunstgeschichte, Band 14* (Berlin 1975).

Parayre 1982

D. Parayre, *Les peintures non en place du palais de Mari. Nouveau regard, Mari. Annales de Recherches Interdisciplinaires* 1, 1982, 31–78.

Parrot 1936

A. Parrot, *Les fouilles de Mari. Deuxième campagne (hiver 1934–1935)*, *Syria* 17, 1936, 1–39.

Parrot 1937a

A. Parrot, Les fouilles de Mari. Troisième campagne (hiver 1935–1936), *Syria* 18,1, 1937, 54–84.

Parrot 1937b

A. Parrot, Les peintures du palais de Mari, *Syria* 18,4, 1937, 325–354.

Parrot 1940

A. Parrot, Les fouilles de Mari. Sixième campagne (automne 1938), *Syria* 21, 1940, 1–28.

Parrot 1958a

A. Parrot, Mission archéologique de Mari 2. Le palais 1. Architecture, Bibliothèque archéologique et historique 68 (Paris 1958).

Parrot 1958b

A. Parrot, Mission archéologique de Mari 2. Le palais 2. Peintures murales, Bibliothèque archéologique et historique 69 (Paris 1958).

Parrot 1960

A. Parrot, Sumer, L'univers des formes 1 (Paris 1960).

Parrot 1965

A. Parrot, Les fouilles de Mari. Quatorzième campagne (printemps 1964), *Syria* 42, 1965, 1–24.

Parrot 1967

A. Parrot, Les fouilles de Mari. Seizième campagne (printemps 1966), *Syria* 44, 1967, 1–26.

Platon 1959

N. Platon, Συμβολή εις την σπουδὴν της μινωικῆς τοιχογραφίας, *Kretika Chronika* 13, 1959, 317–345.

Poursat 2008

J.-Cl. Poursat, L'art égéen. 1. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du II^e millénaire av. J.-C. (Paris 2008).

von Rüden 2011

C. von Rüden, Die Wandmalereien aus Tall Mišrife/Qaṭna im Kontext überregionaler Kommunikation, *Qaṭna Studien* 2 (Wiesbaden 2011).

Sader 2009

H. Sader, Palace architecture in Tell el-Burak-Lebanon. Some evidence for Egyptian-Mesopotamian-Levantine interconnections, in: Ministère de la Culture, Direction Générale des Antiquités (éd.), *Interconnections in the Eastern Mediterranean. Lebanon in the Bronze and Iron Ages. Proceedings of the International Symposium Beirut 2008*, Baal Hors Série 6, 2009, 177–185.

Sherratt 2000

S. Sherratt (éd.), *Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera'*, Petros M. Nomikos Conference Centre Thera, Hellas, 30 August – 4 September 1997 (Athènes 2000).

Smith 1965

W. S. Smith, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationship between the Arts of the Egypt, Aegean and Western Asia* (New Haven, Londres 1965).

Spycket 1988

A. Spycket, Malerei, in: D. O. Edzard (éd.), *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 7, 3/4 (Berlin 1988) 287–300.

Tomabechi 1980

Y. Tomabechi, Wall-paintings and related color schemes of the Old Babylonian Mari architectures, *Sumer* 36, 1980, 139–150.

Woolley 1955

L. Woolley, Alalakh. An Account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay, 1937–1949, *Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London* 18 (Oxford 1955).