



HAL
open science

Mutations vers la ville, mutations dans l'art : la peinture murale

Béatrice Muller

► **To cite this version:**

Béatrice Muller. Mutations vers la ville, mutations dans l'art : la peinture murale. Juan Luis Montero Fenollos. Du village néolithique à la ville syro-mésopotamienne (Actes de la Ve rencontre syro-franco-ibérique, Ferrol 21-22 novembre 2011), Université de la Corogne, 2012, 978-8461609215. hal-03182931

HAL Id: hal-03182931

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03182931>

Submitted on 26 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.

MUTATIONS VERS LA VILLE, MUTATIONS DANS L'ART : LA PEINTURE MURALE

BÉATRICE MULLER

CNRS, NANTERRE

Le thème de la V^e Rencontre syro-franco-ibérique permet de poser une intéressante et délicate question : les étapes charnières qui ont marqué l'évolution de l'habitat, depuis les premières cabanes circulaires, en partie enterrées, du Natoufien (Mallaha), jusqu'aux palais néo-assyriens, se retrouvent-elles dans la peinture murale ? Ou, d'un point de vue un peu différent, le passage du village à la ville se fait-il sentir dans ce domaine ?

D'abord, cette question est-elle méthodologiquement pertinente ? Les archéologues sont généralement portés à croire que les transformations d'une civilisation s'opèrent simultanément dans ses différentes sphères – en un même lieu et en une même région : ce présupposé commode est démenti par les faits, par exemple dans le passage du PPNA au PPNB, qui ne s'opère pas concomitamment dans l'architecture, les pratiques funéraires, l'outillage lithique¹... Ces constatations vont dans le sens de ce qu'affirment Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, pour qui événements historiques et progrès techniques ou métamorphoses dans le domaine de l'art ne cheminent pas forcément côte à côte² – ce qui complique évidemment le travail de l'historien et du préhistorien.

Malgré tout, il m'a paru valoir la peine de tenter, à une vaste échelle, de mettre en parallèle les évolutions de la peinture murale avec le processus d'urbanisation, dans la mesure où la première est tributaire de l'architecture : la façon dont elle se structure et ce qu'elle exprime dans un cadre reflétant forcément l'état d'une société ne sauraient être anodins.

La présentation orale proposée lors de la Rencontre a été l'occasion de prendre en compte une quantité relativement importante de matériel, embrassant une fourchette chronologique de plus de 10 millénaires. Cependant il faut rappeler – ce qui minimise la valeur du tableau qui va être brossé ici – que la peinture murale, qui à de rares exceptions près n'était pas de la fresque au Proche-Orient ancien, mais qui était posée à sec sur de la chaux, du *djuss* ou un enduit de terre, est un matériau fragile dont ne nous sont parvenus que d'infimes vestiges au regard d'une production qui était certainement très répandue, et ce, dans tous types de bâtiments. Dans l'optique de cette relation étroite entre le décor peint et l'architecture³ et au regard des nouvelles découvertes effectuées ces trente dernières années dans le bassin syro-mésopotamien, particulièrement en Syrie, un nouvel ouvrage de synthèse s'impose, qui certes ne supplantera pas celui, toujours utile, d'Astrid Nunn⁴ mais proposera, outre d'inévitables mises à jour, un point de vue plus contextuel. En guise de première étape dans la préparation de cet ouvrage, le texte proposé ici ne donnera, pour diverses raisons – matérielles et de droit de reproduction – que la quintessence des pistes qui se sont ouvertes au cours de ce travail⁵.

1. Supports et pigments

1.1. Supports

Sans nous attarder sur cette question, relevons que, sur la maçonnerie généralement en brique crue du mur, coexistent, globalement à toutes les époques, trois types d'enduits sur lesquels sont posés les pigments – d'origine minérale pour la plupart : le simple enduit de terre apparaît au PPNA (Mureybet), et il se pourrait que la chaux (carbonate de calcium) ait existé dès le Natoufien (Mallaha) ; quant au *djuss*, (CaSO₄ 2H₂O), résultat de la calcination du gypse, on le trouve à Umm Dabaghiyah III au PPNB final ou, même plus tôt, à la période 2 à Beidha⁶. Ainsi sont mises en place dès le Néolithique les techniques de base qui perdureront jusqu'à la fin de la civilisation syro-mésopotamienne.

À côté de celles-ci pourtant a commencé à se développer, au milieu du II^e millénaire, la céramique argileuse à glaçure, enduit vitrifié à base de silice, de nature alcaline et coloré grâce à l'ajout d'oxydes métalliques, en particulier de cuivre ; le décor architectural de briques moulées à reliefs relève de cette technique, qui connaîtra un grand essor sous l'empire néo-assyrien, puis néo-babylonien et achéménide (Suse)⁷. Elle constitue un progrès considérable tant sur la solidité et la durabilité du décor que sur la variété et le chatoyement des couleurs.

La fresque véritable – où les pigments, appliqués sur enduit humide à base de chaux, s'y fixent par le phénomène de la carbonatation, ce qui fait que ces peintures résistent à l'eau – est connue de façon certaine dans deux sites contemporains (*ca.* 1700), Alalakh (Syrie)⁸ et Tel Kabri (Palestine)⁹, ainsi que, probablement, à Qatna¹⁰ (BR IIA, XIV^e s.), vraisemblablement sous l'influence minoenne.

1.2. Pigments, liant et couleurs

Lorsqu'il n'est pas de la couleur ocre de l'enduit de terre, le fond sur lequel se détachent les motifs est blanc, c'est-à-dire constitué d'un lait de chaux (carbonate de calcium) ; à Dja'dé, au PPNB ancien, vers 9000, les analyses ont révélé de la calcite broyée¹¹. S'y associent le rouge (généralement de l'hématite) et le noir (carbone)¹². Ces trois couleurs de base sont employées dès le Proto-Néolithique, avec, apparemment, une prééminence chronologique pour le rouge (Mallaha) et, dans l'état actuel de nos connaissances, resteront les seules jusqu'au milieu du III^e millénaire, à l'exception de Çatal Hüyük, où le rouge peut se nuancer du rose au brun en passant par l'orange et où l'on trouve même du mauve¹³.

Les terres brûlées constituent la gamme des ocres ; s'y ajoutent ensuite les roses, les gris, les bleus de cobalt. Le vert semble apparaître de façon sûre à l'époque paléo-babylonienne (Mari, Alalakh VII et IV, Tell al-Rimah, Qatna¹⁴) et reste une rareté jusqu'au I^{er} millénaire. Les peintures hautes de la cour 106 du Grand Palais Royal de Mari apparaissent comme la plus ancienne attestation du bleu dit égyptien en tant que pigment, matériau de synthèse (silicate de cuivre et de calcium) censé se substituer au lapis-lazuli (attesté à Pasargades¹⁵).

Malheureusement, les analyses physico-chimiques n'ont pas été systématiques, en tout cas dans les fouilles anciennes. Le problème des liants n'a guère fait l'objet de recherches, mais il faut reconnaître que celui-ci peut avoir disparu ou les investigations avoir été rendues impossible par des restaurations. On connaît mieux les composants des glaçures : l'antimoniate de plomb pour le jaune, l'oxyde de cuivre pour le vert et certains bleus, l'oxyde de cobalt pour le bleu soutenu¹⁶.

Comme pour les supports, tout se met en place très tôt et aura une grande longévité.

2. Choix des emplacements peints

Parties hautes et plafonds étant toujours détruits, les attestations de décor peint se portent essentiellement sur le sol, la plinthe et le « panneau », partie située entre cette dernière et la « frise », qui s'élève entre le niveau des linteaux et le plafond. Cependant certains effondrements contiennent les indices d'un décor qu'il est plus ou moins possible de restituer sur les parties hautes.

2.1. Sol

Il n'y a guère qu'au Néolithique que des sols enduits colorés – de rouge, encore – se trouvent assez fréquemment. À partir de l'époque d'Uruk, cette pratique disparaît presque complètement, contrairement à l'usage minoen qui souligne de rouge les joints, parfois larges, entre des dalles de pierre, procédé que rappelle un faux dallage mis au jour dans l'espace 611 à Tel Kabri (XVII^e s.)¹⁷. Quant au prétendu « jeu de palets » de la salle 31 du grand Palais Royal de Mari¹⁸, c'est une surface

limitée destinée certainement à marquer un emplacement spécifique dont le sens nous échappe, sinon qu'il fait écho au podium de la salle 64 par son motif de faux marbre et à la peinture de l'Investiture par son emplacement à droite de la porte donnant sur la salle barlongue du plan babylonien.

2.2. *Plinthe*

Formant d'abord une continuité avec le sol durant tout le PPNB, elle s'en démarque ensuite à Çatal Hüyük, où elle peut être unie ou à motifs géométrique et ne pas se développer sur tout le pourtour de la pièce. Elle s'élève généralement d'une dizaine à une cinquantaine de centimètres environ, mais peut dépasser 1 m de haut¹⁹). Ce n'est qu'exceptionnellement que, comme en Crète (couloir du palais de Cnossos à la fresque à la Procession), elle est figurative (Aqarquf, palais H)²⁰. Destinée à protéger le bas du mur, elle peut être plus épaisse que le reste de l'enduit (Mari, Grand Palais Royal, cour 106 et passage 31-34 par exemple)²¹.

2.3. *Éléments architectoniques*

Les exemples les plus anciens montrent que, d'emblée, le décor peint privilégiait des éléments architectoniques : à Dja'dé al-Mughara, vers 9000 (PPNB ancien) c'est sur les trois « massifs » d'un bâtiment communautaire sub-circulaire semi-enterré, sorte de gros pilastres destinés sans doute à servir de supports à la couverture, que se développaient les motifs géométriques très élaborés blancs, noirs et rouges, évoquant ceux des kilims, qui ont fait la gloire du site²². Il en va de même sur un saillant de Bouqras, avec une tête masculine en relief et peinte du VIII^e millénaire (PPNB récent)²³. Puis, au Néolithique céramique, Çatal Hüyük souligne ses pilastres de simples aplats ou de décor géométrique (fig. 1). Ces procédés se poursuivront et s'appliqueront également aux niches (Gawra XI, Uruk ancien²⁴) ainsi qu'aux encadrements de portes – et probablement de fenêtres – aux époques historiques²⁵, comme, plus tôt, ils l'avaient été aux banquettes. Les bandeaux peints sont, de surcroît, à même de révéler des chaînages noyés dans le mur²⁶.

2.4. « *Panneau* »

Là encore, le choix des Anciens semble marqué, dès les plus hautes époques, par le goût de la variété. Malheureusement, les publications ne disent pas à quelle hauteur se situait la plus ancienne peinture géométrique tricolore, trouvée à Mureybet (PPNA)²⁷. Quant à celle de Dja'dé, son développement sur 1,80 m de haut, conservé en place, la situe à la fois en plinthe et en panneau, sans séparation de l'une à l'autre.

C'est d'ailleurs sur cette portion du mur que se situent les niches mentionnées ci-dessus, toujours badigeonnées en simples aplats alors que sur le corps de la paroi peuvent prendre place décor géométrique (Gawra XVI, Obeid 3) ou figuratif²⁸ (Bouqras, frise de 18 autruches). Les scènes plus complexes qui vont naître à partir du Chalcolithique et de l'époque d'Uruk vont se développer soit sur le « panneau » (Arslantepe, Mumbaqa, Halawa, Mari, peinture de l'Investiture), soit en frise.

2.5. *Frise et plafond*

Dès les origines de la peinture murale proche-orientale, la frise semble avoir été un emplacement peint, de motifs géométriques en l'occurrence à Dja'dé si l'on en croit les fragments retrouvés dans les décombres. Ailleurs, la possibilité d'une provenance de l'étage n'est généralement pas évoquée (Nuzi, pièce L 15 B du palais)²⁹. Dans le palais de Mari, des scènes figuratives étendues se développaient en

frise au moins en deux endroits, dans la salle de réception privée du Roi au-dessus des magasins 219 à 221 et 121 à 123, et dans la cour 106³⁰.

Quand au plafond, en dehors du palais central d'Aqarquf, où la courbure de certains fragments les restituerait sur une voûte³¹, je ne connais pour le moment pour le Proche-Orient que l'exemple du Petit Palais Oriental de Mari : des éléments de torchis brûlés portant des empreintes de poutraison liée par des cordes ont conduit à la conclusion d'un plafond à caissons, et ceux-ci avaient gardé des traces de couleur rouge³².

3. Motifs et thèmes

3.1. Décor géométrique

Comme on vient de le voir, c'est celui qui apparaît en premier, sous forme de chevrons (Mureybet), ou de triangles (Halula), puis de damiers à partir desquels se construisent des losanges, des carrés ou des triangles sur pointe, avec des côtés à degrés comme on en verra encore sur la mosaïque provenant de la salle 70 du palais de Mari³³ (fig. 2). Cette référence, dès les origines, aux textiles, perdurera même encore dans la pierre sculptée de seuils du palais Sud-Ouest de Sennachérib à Ninive³⁴, ce qui n'a pas empêché les formes curvilignes ou rayonnantes de se développer, qu'il est inutile de détailler ici. Rappelons en outre la tendance de la peinture à imiter aussi le bois et la pierre, en tout cas au II^e millénaire (Mari, Alalakh)³⁵.

3.2. La figure humaine

Alors que les figurines anthropomorphes en pierre existent dès le X^e millénaire, en peinture c'est la figure féminine qui est la plus anciennement représentée, du moins d'après les vestiges de sol mis au jour à Halula (*ca.* 7400-7200, PPNB moyen) sous la forme de silhouettes schématiques, uniformément peintes en rouge, de femmes aux formes rebondies vues de profil ou de face³⁶ (fig. 3). Au Néolithique céramique, Çatal Hüyük fera voir des hommes à la chasse ou des femmes nues en train d'accoucher, les silhouettes humaines acéphales menacées par d'énormes vautours étant trop schématiquement filiformes pour qu'on puisse leur attribuer un genre. Les personnages sont en action dans des attitudes corporelles variées où domine le mouvement, en tout cas en ce qui concerne les hommes³⁷ (fig. 4).

Il en va tout autrement des figures humaines de Teleilat Ghassul (Chalcolithique ancien, vers 3500), soit en position hiératique (personnages masqués), soit assis ou accroupis dans une scène présumée d'adoration devant une très grande étoile³⁸. À une phase récente de l'époque d'Uruk, dans la salle 5 du temple de Tell Uqair, se confirme la position assise d'au moins un personnage, dans le contexte d'un défilé ; dans la salle 3, des personnages, vraisemblablement masculins d'après la coupe de leur vêtement au genou, passant en sens opposé, attestent pour la première fois dans la peinture une échelle grandeur nature pour la figure humaine³⁹ (fig. 5). À la même époque, Arslantepe affiche au contraire des silhouettes – aux cheveux dressés – géométriques frustes, comme on en retrouvera au milieu du III^e millénaire à Raqa'i, Halawa, Mumbaqa ou au temple de Ninhorsag de Mari⁴⁰, et qui dénotent une qualité artistique très élémentaire au regard de la sculpture contemporaine (fig. 6).

En l'état actuel d'une documentation que l'on sait extrêmement lacunaire, il faut attendre l'extrême fin du III^e millénaire et le début du II^e pour que, comme à Tell Uqair mille ans plus tôt, la figure anthropomorphe (divine et royale surtout) retrouve place dans la peinture, dans des compositions à thématique religieuse⁴¹ ou guerrière⁴², ou de défilés de tributaires⁴³. Ces deux derniers thèmes seront répétés à l'envi dans les palais néo-assyriens⁴⁴.

3.3. La figure animale

Autruches à Bouqras (PPNB récent, VIII^e millénaire), chasse à l'onagre à Umm Dabaghiyah (VII^e millénaire), au cerf à Çatal Hüyük (VII^e millénaire) ou à Norsuntepe (Obeid 3-4, vers 5000) sont souvent monochromes (rouge)⁴⁵, alors que la « chasse » autour du taureau surdimensionné de Çatal Hüyük emploie également le noir sur le fond blanc, au moins au niveau V (cf. fig. 4)⁴⁶.

Les époques historiques n'ignorent pas complètement l'animal, mais lui assignent un autre rôle : que font les deux léopards peints sur le podium adossé du temple de Tell Uqair⁴⁷, sinon tenir en respect les humains admis dans le Lieu Très Saint, et les taureaux des scènes sacrificielles de la cour 106 du palais de Mari (et peut-être d'Alalakh⁴⁸), sinon se préparer à être égorgés sous la conduite du roi, pour satisfaire les dieux ? Et nous laisserons de côté les êtres fantastiques, en partie hommes, en partie animaux, qui nous entraîneraient trop loin.

3.4. Végétaux et éléments de paysages

Étrangement, la peinture murale néolithique ignore (ou alors on n'en a pas retrouvé) les végétaux dont elle aurait pu agrémenter les scènes de chasse, par exemple. Tout au plus a-t-on cru reconnaître, sur l'une des peintures de Çatal Hüyük, le Hasan Dagh, ce volcan proche du site qui a fourni l'obsidienne⁴⁹. Encore une fois, se manifeste la constance de l'art proche-oriental dans le choix de ses thèmes iconographiques où, excepté sur la stèle de Naram-Sin et de rares exemples de la glyptique médio-assyrienne, le paysage n'existe guère avant les bas-reliefs néo-assyriens de Khorsabad et de Ninive : on peut citer les palmiers (auxquels s'ajoute une paire d'arbres composites) de la peinture de l'Investiture du palais de Mari⁵⁰, un fragment d'arbre dans le palais du niveau VII d'Alalakh⁵¹, des éléments de feuillage (inédits) à Tell Sakka. Par ailleurs, les plantes prennent plutôt une forme stylisée, déjà à Çatal Hüyük⁵², et deviendront les motifs décoratifs de la palmette ou de la rosette.

4. Composition et appropriation de l'espace

La faible quantité et l'état fragmentaire des vestiges de peinture murale au Proche-Orient ancien limitent considérablement les conclusions que l'on peut tirer des compositions d'ensemble des scènes et de leur place dans l'architecture, puisque l'on ne peut raisonner que sur un nombre restreint d'exemples. Dans l'optique qui nous intéresse ici, le passage du village à la ville, il me semble que l'on peut tout de même tenter quelques réflexions.

4.1. Absence de cadre peint

À en juger d'après les ensembles peints de Çatal Hüyük, qui se cantonnent sur les surfaces relativement réduites de pièces qui atteignent au maximum 7 m de long sur 5 m de large environ, il s'avère que les scènes figuratives se déploient sans cadre propre, bornées seulement par les éléments architectoniques – sol et plafond, angle de murs, pilastre⁵³... Il semble que la peinture murale néolithique ne connaisse pas – ou refuse – le trait de contour, la bordure qui enfermerait les figures, humaines et animales, lesquelles se meuvent dans l'espace qui leur est imparti (cf. fig. 4) : ainsi, la surface restreinte (1,20 m x 1 m environ) sur laquelle évoluent les « danseuses » (?) de Halula, sur le sol de la pièce principale de la maison la plus occidentale du carré 4E⁵⁴, est géométriquement construite, mais son contour à peu près triangulaire n'est pas matérialisé : il est perceptible grâce à la ligne générale formée par la bordure de la composition les corps accolés. (cf. fig. 3). Oserait-on, malgré l'écart chronologique, comparer ce procédé avec l'organisation spatiale de l'agglomération même de Çatal Hüyük, dont le bord extérieur de l'habitat agglutiné forme comme une ligne de défense, épargnant aux habitants la

peine de construire un mur d'enceinte comme, plus tard, ils le feront à Tell es-Sawwan⁵⁵ ? La limite existe, mais elle n'est pas exprimée de façon autonome, elle est implicite⁵⁶. Par ailleurs, à Beidha VI-IV, des lignes noires et des traces rouges encadraient des éléments architectoniques, foyers, banquettes et socles de murs⁵⁷. En outre – et ceci convient fort bien à une peinture de sol – les figures, différemment orientées, peuvent être regardées sous plusieurs angles et, comme à Çatal Hüyük, elles « flottent » dans l'espace, sans dessin de ligne de sol.

4.2. Organisation en tableaux

À cette intégration ouverte de la scène figurative par rapport à son environnement architectural, qui la rend dans une certaine mesure plus réelle, plus impliquée, plus présente et qui la fait ainsi exister au premier degré, s'oppose l'encadrement qui l'isole, la coupe de l'environnement, la met à part. C'est ce que l'on constate, si les observations sont bonnes, sur la scène dite d'adoration de Teleilat Ghassul et surtout, de façon très nette, dans les salles 2 et 3 du temple de Tell Uqair, où s'installe sur plusieurs points une rigueur inconnue jusqu'alors : les personnages, conservés à peine jusqu'à la taille, atteignent 1,20 m, ce qui leur confère une hauteur restituée d'au moins 1,80 m, c'est-à-dire supérieure à l'échelle réelle. Leurs pieds ne s'écartent pas de la bordure inférieure, qui forme une ligne de sol parfaitement horizontale, et l'ensemble constitue une série de métopes encadrées d'un motif en treillis. Le contraste avec la conception de la composition évoquée précédemment est flagrant : il n'est pas excessif de parler d'une véritable mutation artistique alors même que, en cette période de l'Uruk récent, arrive à son aboutissement une architecture monumentale, en gestation depuis l'époque d'Obeid, à laquelle appartient le temple d'Uqair même, conservé pour moitié seulement. Ses dimensions, équivalentes à celles du Temple Blanc d'Uruk (22 m x 19 ? contre 22 m x 17 m), sont magnifiées par la double terrasse sur laquelle il se dresse⁵⁸. À la monumentalité de l'enveloppe architecturale correspond celle du décor peint où, dans la série de pièces attenantes au Lieu Saint en tout cas, la figure humaine semble prédominer. Faut-il interpréter cela comme la prééminence d'un pouvoir qui se renforce et se concentre, comme l'ultime conquête de l'homme qui, par la construction de la ville, finit par supplanter la nature, en tout cas la laisser hors du cadre bien cerné par l'enceinte qui la protège, enceinte évoquée par l'Épopée de Gilgamesh et non retrouvée à Uruk, mais à Habuba Kabira ?

4.3. Organisation en registres superposés

C'est bien à cette époque aussi que naît la composition en registres superposés, – heureusement que le Vase d'Uruk l'atteste, à défaut de peinture murale contemporaine. Façon plus complexe d'analyser, de sérier, de hiérarchiser, de subdiviser l'espace et le temps, là où la composition néolithique exprimait une idée de façon beaucoup plus globalisante. Les aléas de la fouille font que le plus ancien vestige de peinture murale ainsi composée date du DA III et provienne du niveau VII du temple d'Inanna à Nippur⁵⁹. Ce type d'organisation aura un bel avenir, jusqu'aux scènes de bataille et aux défilés de dignitaires de Til Barsib, et le palais de Mari en fournit trois exemples certains⁶⁰. Faut-il imputer au hasard ou à une réalité significative le fait que, lorsque le contexte en est connu, ce n'est plus guère dans les temples, mais plutôt dans les palais qu'ont été trouvées les peintures murales des II^e et I^{er} millénaires, les maisons se contentant de surfaces colorées ou de décors géométriques⁶¹ ?

4.4. Programme iconographique

Cet emprisonnement de la figure à l'intérieur d'un cadre ou d'un registre s'accompagne, en contrepartie, d'une dimension inconnue jusque là : certes, les maisons de Çatal Hüyük pouvaient comporter un thème dominant, mais c'est dans les salles annexes du temple de Tell Uqair que se dégage l'impression

d'une unité des compositions, qui forment un tout cohérent sur l'ensemble des quatre murs, et où les passages jouent un rôle⁶² : la structuration de l'espace dépasse alors le plan de la paroi pour concerner le volume de la salle, sinon d'un groupe de salles ou même de plusieurs secteurs d'un bâtiment. C'est le cas du palais de Mari, en particulier des peintures réalisées par Yasmah-Addu dans la cour 106 et les appartements privés du roi à l'étage, mais également dans la Maison des Femmes et probablement la salle 64, programme qui s'est ajouté à des éléments antérieurs dont certains ont été conservés (peinture de l'Investiture, salle 132)⁶³.

5. Conclusion

Trois supports de base : l'enduit de terre dès le PPNA, la chaux de façon sûre à partir du PPNB moyen, le *djuss* à partir du PPNB final. Trois couleurs de base dès le PPNA (rouge, noir, blanc), où le rouge joue un rôle de prédilection dans les simples aplats colorés d'abord, puis dans les motifs figurés (Halula, Bouqras).

En ce qui concerne les emplacements peints, il est frappant de voir que ce sont d'abord les éléments architectoniques (cloisons internes dès le Natoufien) qui sont mis en valeur par la peinture, et le sol (à partir du PPNB moyen). Ce dernier ne l'est plus à partir de l'époque d'Obeid (ASPRO période 6), c'est-à-dire à partir des débuts de l'architecture monumentale, comme si la conception globale de l'écrin d'habitat avait changé avec son échelle, ou comme si la peinture du sol ne convenait plus à des surfaces plus vastes – peut-être foulées par un plus grand nombre de personnes ?

Si l'on se réfère à Djâdé, les compositions géométriques aux trois couleurs de base, d'une construction rigoureuse très élaborée, rappellent celles de tentures, ce que les éléments non figuratifs de la peinture continuent de reproduire aux II^e et I^{er} millénaire encore ; l'évocation du bois et de la pierre paraît en revanche circonscrite à la première moitié du II^e millénaire, en l'état actuel de nos connaissances.

Si le passage du village à la ville ne se ressent ni dans des modifications dans l'emploi des matériaux et des techniques, ni dans l'éventail des couleurs, en revanche il semble que le traitement et la contextualisation de la figure humaine marque, en tout cas dans le Sud (Uqair) un changement significatif : l'homme n'est plus un élément comme les autres parmi les êtres vivants, même s'il les dominait déjà, il perd en mouvement ce qu'il gagne en dimension proportionnelle et semble se retrancher hors d'une nature qui est très rarement représentée⁶⁴ et dans des actions plus hiératiques, plus abstraites, et liées à des rites tant profanes que religieux où s'imposent les tenants humains et divins de l'ordre du monde, c'est-à-dire de la civilisation, de la ville. Une composition strictement cadrée en registres ou en tableaux, avec lignes de sol, succède au déploiement plus dispersé des figures, à une sorte de dilatation des compositions néolithiques.

Ainsi, la peinture murale participe-t-elle pleinement – c'est le contraire qui eût été étonnant – à ce que d'aucuns ont pu appeler une « révolution artistique » ou une « révolution des signes »⁶⁵, concomitante à la « révolution urbaine » et dont la sculpture est le fleuron le plus évident et le plus commenté : à la force d'une ronde bosse expressive et maîtrisée comme celle de la Dame de Warka ou des lions de certaines vaisselles rituelles, à la perfection de l'ordonnancement, auquel s'allie la richesse des détails significatifs dans une grande économie de moyens, du vase d'Uruk, répond la monumentalité d'une peinture qui met la figure humaine, plus grande que nature, au premier plan de la décoration de salles qui, quoiqu'annexes, appartiennent néanmoins à un temple. Quant au podium de son Lieu Très Saint, les léopards ne sont pas objet de chasse, ils sont « aux pieds » comme des animaux domestiques et rappellent en cela la figurine de la « déesse » aux fauves de Çatal Hüyük. À lui seul, l'exemple des peintures murales du temple d'Uqair suffit à exprimer cette transformation dans l'art pictural à l'époque d'Uruk.

Aucune mutation d'une telle envergure ne s'est reproduite par la suite : le mode de composition en

registres – éventuellement en tableau – perdurera tout au long de la civilisation syro-mésopotamienne. La colossalité du décor s'accordera avec le gigantisme des palais assyriens, du moins dans certains cas et les figures, aussi bien humaines qu'animales, auront tendance à se figer en éléments décoratifs répétitifs, laissant, sauf exceptions, moins de place à des scènes d'action dont les stéréotypes continueront, à côté des figures plus novatrices de génies ailés, à consister en d'inlassables défilés de dignitaires ou de soldats en marche vers le roi, en un face à face entre celui-ci et son dieu et en scènes guerrières, la brique moulée à glaçure renouant avec le relief peint des temps préhistoriques mais conférant à la variété des couleurs une brillance inconnue jusqu'alors (fig. 7)⁶⁶.

Ce tableau très schématique ne prend pas en compte l'exhaustivité de la documentation et devra être affiné, tant sur le plan de la chronologie que des différences régionales. Mais du moins l'optique proposée par la V^e Rencontre ibérique aura-t-elle permis de tenter une réflexion mettant en regard deux facettes d'une mutation culturelle qui s'avèrent concomitantes, celle de l'architecture et celle de la peinture, marquant précisément ce palier d'évolution de l'époque d'Uruk, du village à la ville.

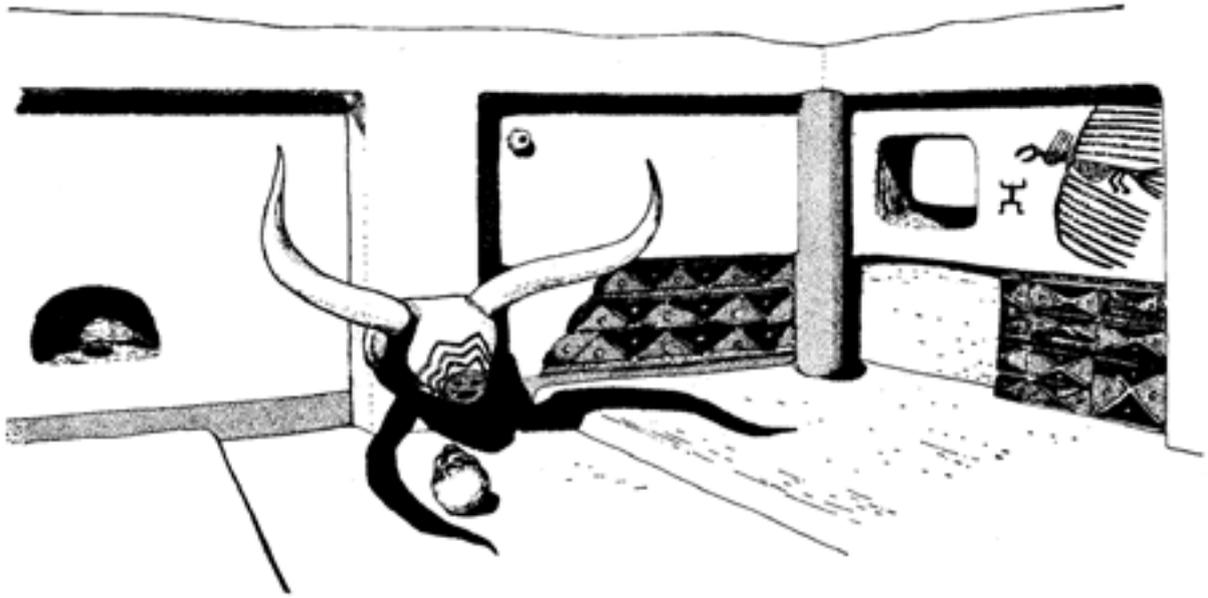


Fig. 1. Çatal Hüyük, restitution du deuxième « sanctuaire des Vautours » (VII-21, milieu du VII^e mill.), murs nord et ouest (Mellaart 1967, dessin 14).



Fig. 2. Djâdé (PPNB ancien, vers 9000), panneau antérieur du massif principal du bâtiment aux peintures après dépose, photo Éric Coqueugniot, Mission archéologique de Djâdé.



Fig. 3. Halula (PPNB moyen ca. 7400-7200), peinture de sol : figures féminines silhouettées en rouge autour d'un objet évoquant un *grill-plan* (Molist 1998, fig. 4 et Fortin 1999, p. 238).



Fig. 4. Catal Hüyük (vers 6000), restitution d'un panneau peint de la pièce F-V-1 avec scènes de « chasse » au taureau, au sanglier, au cerf et à l'onagre (Nunn 1988, pl. 21).

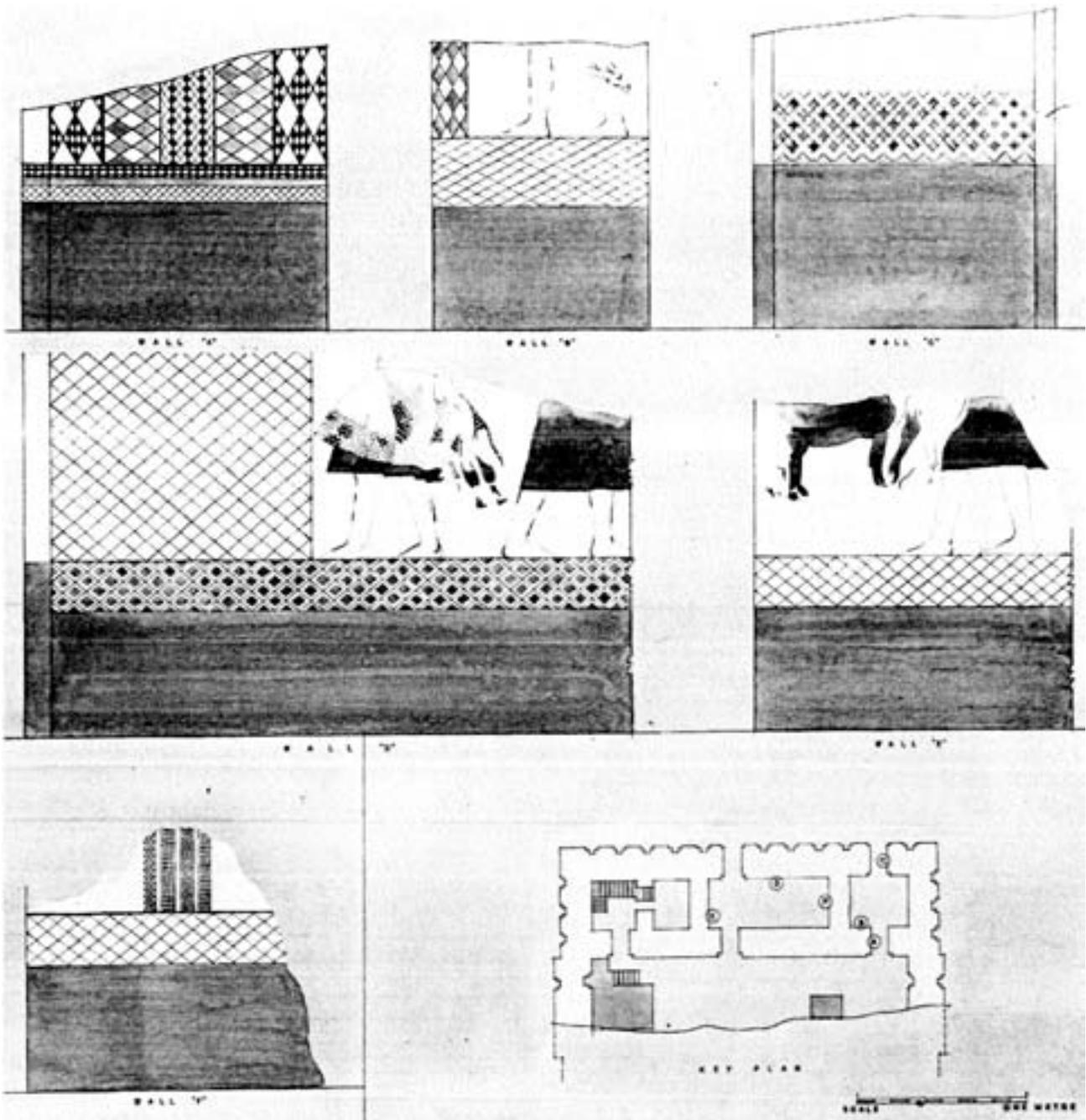


Fig. 5. Tell Uqair (Uruk final, fin du IV^e millénaire), salle 3, vestiges de composition en tableaux avec personnages peints à l'échelle réelle (Lloyd 1943, pl. XII).



Fig. 6a. Mari, temple de Ninhursag (Ville II , XXVI^e-XXIV^e s.) : figures anthropomorphes sur des animaux, silhouettés en brun et noir (Parrot 1940, p. 20).



Fig. 6b. Mari, statue d'Ebih-II (Ville II, XXIV^e s.), nu-banda (Cluzan/Lecompte s.p., pl. A), par comparaison avec la peinture contemporaine.

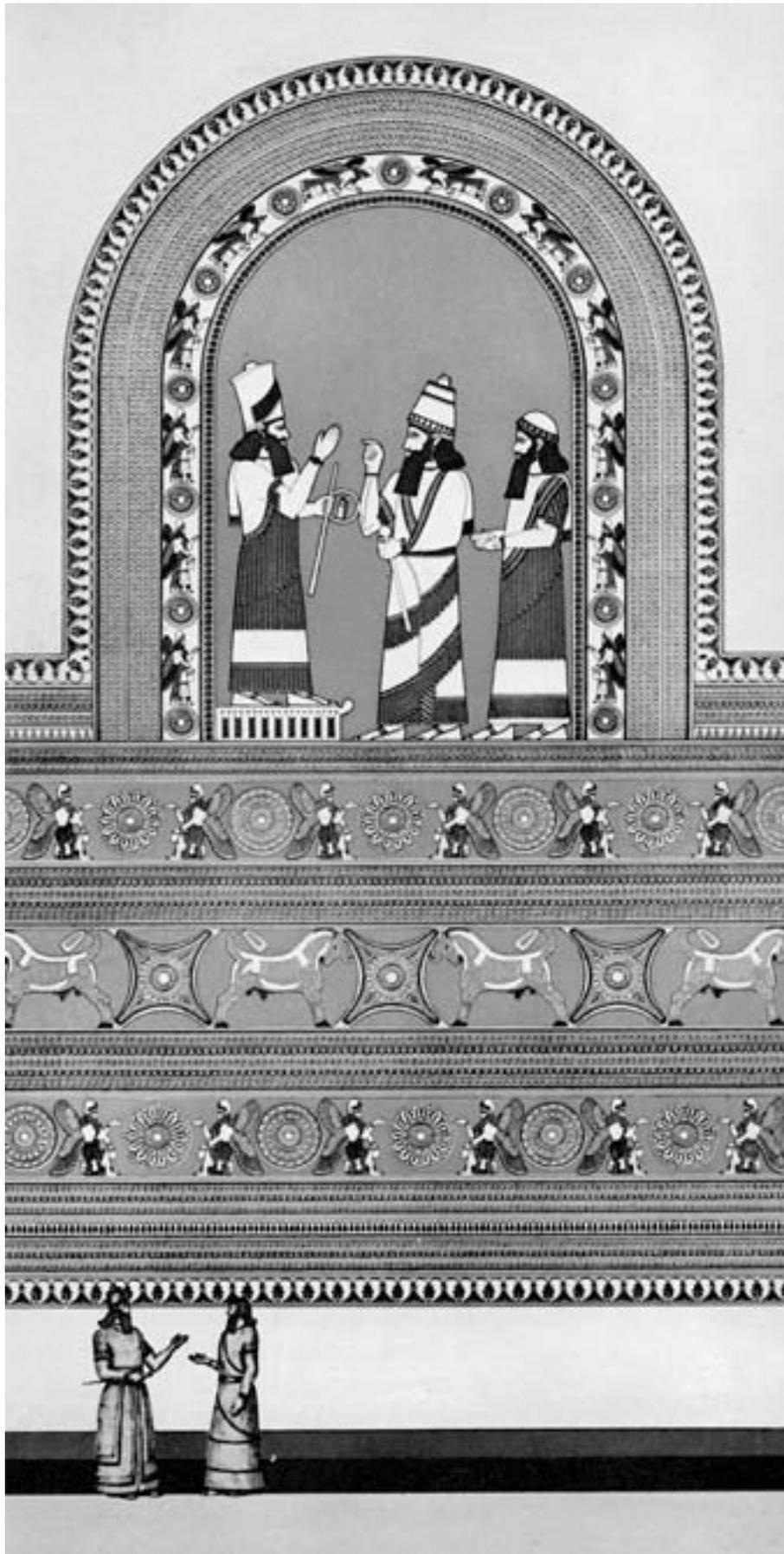


Fig. 7. Khorsabad, résidence K, restitution du décor peint colossal (h. 13,40 m) de la salle 12 (Loud/Altman 1938, pl. 89).

NOTES

- 1 Coqueugniot 2011, p. 152.
- 2 Bruneau et Balut 1997, p. 138-142.
- 3 Muller 1984, 1987 (sous le nom de Pierre) ; Muller 1990 (sous le nom de Pierre-Muller) ; Margueron *et al.* 1990.
- 4 Nunn 1988.
- 5 À ce stade, je n'ai pas encore recherché l'exhaustivité des données, qui n'ont été ici que partiellement actualisées par rapport à la publication d'Astrid Nunn. La chronologie des époques historiques s'en tient pour le moment à la chronologie moyenne, celle du Néolithique adopte la terminologie traditionnelle ; lorsque ce n'est pas précisé, le terme de Néolithique désignera l'ensemble de la période, Proto-Néolithique compris (période 0 au milieu de la période 3 de la périodisation donnée par Hours *et al.* 1994 dans l'*Atlas des Sites du Proche-Orient* de l'École de Lyon) : cf. Aurenche et Kozłowski 1999, tableau p. 55. Pour le présent propos, il n'a pas paru utile d'entrer dans des débats sur la chronologie interne de chaque période, ni pour Çatal Hüyük (cf. Jan Hodder), dont les niveaux VII et VIII inaugurent le Néolithique céramique (période 5 selon ASPRO), ni pour les époques d'Uruk et de Djemdet Nasr (cf. Butterlin 2003). Enfin, pour alléger les références bibliographiques de cette contribution, je renverrai à Nunn 1988 et non pas systématiquement à la *publicatio princeps*.
- 6 Aurenche 1981, p. 23.
- 7 Caubet dir. 2007, p. 13, 15.
- 8 Nunn 1988, p. 11-12.
- 9 Kempinski et Niemeyer éd. 1990, p. XXVII-XXVIII et fig. 10-12.
- 10 Ann Brysbaert in von Rűden 2011, p. 264.
- 11 Coqueugniot 2011, p. 152.
- 12 À Djádé, il s'agit de graphite, cf. Coqueugniot 2011, p. 152.
- 13 Nunn 1988, p. 36 ; Mellaart 1967, photo 36.
- 14 À Qatna, le vert a été analysé comme cuprorivaite et peut-être limonite, cf. Ann Brysbaert in von Rűden 2011, p. 263.
- 15 Nunn 1988, tableau p. 20-23.
- 16 Caubet dir. 2007, p.18-24.
- 17 Kempinski et Niemeyer éd. 1990, p. XXVII-XXVIII et fig. 10-12.
- 18 Parrot 1958a, p. 164-167 et pl. XXXIX ; Margueron 1982, p. 324-325 ; Margueron 2004, p. 467-468.
- 19 Muller 1987 (sous le nom de Pierre), p. 561-565.
- 20 Cnossos : cf. Demargne 1964, fig. 181. Aqarquf : cf. Muller 1987 (sous le nom de Pierre), fig. 3 p. 565 ou Nunn 1988, p. 98-101 et fig. 77-79.
- 21 Parrot 1958-a, pl. IV-3 ; Parrot 1958-b, pl. XXXIX.
- 22 Coqueugniot 2011.
- 23 Molist 1998, p. 86.
- 24 Cf. Nunn 1988, p. 59.
- 25 Muller 1987, p. 561-568.
- 26 Alalakh et Mari, cf. Muller 1987, p. 570-572 et fig. 6 ; Muller 1995, p. 54 et fig. 9 p. 60.
- 27 Aurenche 1981, p. 226 et fig. 173 ; Ibañez éd. 2008, p. 70 et fig. 27.
- 28 Respectivement Nunn 1988, p. 54 et p. 35 et note 9.
- 29 Nunn 1988, p. 94-96 et fig. 73.
- 30 Respectivement Margueron *et al.* 1990, voir en particulier fig. 2 et 3 p. 436 et fig. 11 p. 451, et Margueron 2004, p. 469-471 ; Muller 1984, p. 236-242 et fig. 3 p. 247, et Margueron 2004, p. 477 et pl. 58 p. 425.
- 31 Baqir 1945, p. 7, 9, 14. Fragments non mentionnés de ce point de vue par Nunn 1988, p. 99. Muller 1982, *Recherches sur le décor des peintures murales au Proche-Orient et dans le bassin égéen au II^e millénaire*, mémoire de maîtrise d'archéologie, inédit, p. 16.
- 32 Margueron 2004, p. 362-363 et fig. 347-348.
- 33 Parrot 1959, p. 105-107 et pl. XXXIV.
- 34 Barnett *et al.* 1998, n° 676 à 679 pl. 498 et 499.
- 35 Muller 1987, p. 569-570 et pl. I p. 559.
- 36 Molist 1998.
- 37 Mellaart 1967, *passim*.
- 38 Mallon *et al.* 1934, p. 129-132 ; Nunn 1988, p. 55-59 et pl. 46-50.
- 39 Cf. Nunn 1988, p. 60-63 et pl. 54.
- 40 Nunn 1988, p. 65 et pl. 57.

- 41 Grand Palais Royal de Mari : scène de libation et d'offrande de la chapelle d'Ishtar 132, scènes sacrificielles de la cour 106 : Parrot 1958-b, p. 70-82 et pl. E et p. 19-23 et pl. B ; Muller 2002.
- 42 Grand Palais Royal de Mari : cour 106 (peintures hautes), cf. Muller 1993 et 2002 ; salle de réception privée du Roi cf. Muller 1990 (sous le nom de Pierre-Muller), en particulier p. 526-528 et pl. XXIV, XXV et XXVIII. Voir également Margueron 2004, pl. 63
- 43 Grand Palais Royal de Mari, salle de réception privée du Roi, cf. Muller 1990 (sous le nom de Pierre-Muller), p. 527 et pl. XXIV et XXIX. Palais H d'Aqarquf, cf. Nunn 1988, p. 98-101 et pl. 77-79.
- 44 Til Barsib, cf. Nunn 1988, p. 110-112 et pl. 82.
- 45 Cf. respectivement Nunn 1988, p. 35 et pl. 2 (Bouqras) ; p. 51 et pl. 33-34 (Umm Dabaghiyah; pl. 20 (cf. aussi Mellaart 1967, pl. 54 à 57 : « Sanctuaire » dit de la Chasse A-III-1 et pièce A-III-13) ; p. 54 et fig. 44 (Norsuntepe).
- 46 Amiet 1977, fig. 14 (rétroversé ?), cf. Nunn 1988, pl. 21.
- 47 Cf. Nunn 1988, p. 61 et pl. 52 et 53.
- 48 Cf. Nunn 1988, pl. 72.
- 49 Mellaart 1967, pl. I, photos 59-60 et p. 177.
- 50 Parrot 1958b, p. 53-66 et pl. CII à XIV et A.
- 51 Cf. Nunn 1988, pl. 71.
- 52 Nunn 1988, p. 36.
- 53 À Çatal Hüyük, les limites d'un plan ne sont pas transgressées : une scène ne déborde pas sur un pilastre ou sur le mur perpendiculaire. Il n'y a que dans le « sanctuaire » A-III-1 que les personnages d'un mur se dirigent vers un taureau situé sur le mur perpendiculaire (Mellaart 1967, dessin 48 p. 171).
- 54 Molist 1998.
- 55 Cf. Margueron 2003, fig. 126 (période 6 : 6400-5800).
- 56 Il n'en va pas de même des motifs géométriques : à Mureybet, les lignes en zigzag noires sembleraient encadrées par deux bandes rouges (Aurenche 1981, p. 226).
- 57 Cf. Nunn 1988, p. 34.
- 58 Margueron 1991, col. 1134-1139 et fig. 960.
- 59 Cf. Nunn 1988, p. 65.
- 60 Les peintures hautes de la cour 106, celles de la chapelle d'Ishtar 132 et celles de la salle 220' (salle de réception privée du Roi). Cf. Nunn 1988, p. 103-123 et pl. 81 à 88.
- 61 Par exemple Alalakh IV et Nuzi, cf. Muller (sous le nom de Pierre) 1987, p. 563-568 ; Nunn 1988, p. 94-96.
- 62 Nunn 1988, p. 203.
- 63 Moortgat 1964 ; Margueron 1990 ; Margueron 2004, pp. 509-513 ; Muller à paraître, « L'univers visuel du Grand Palais Royal de Mari », chap. III de mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, *Réflexions sur l'iconographie du proche-Orient ancien, Images en résonance*, inédit, juin 2008.
- 64 Ce qu'elle était déjà dans la peinture néolithique, qui ne figure pas de plantes au contraire de la glyptique.
- 65 Cf. Butterlin 2003, p. 48-49 et p. 74-76.
- 66 Cf. Nunn 1988, p. 102-141, 160-199 et pl. 81 à 165.

BIBLIOGRAPHIE

Al-Maqdissi, M., Morandi Bonacossi, D. et Pfälzner, P. (2009) : *Schätze des alten Syrien. Die Entdeckung des Königreichs Qatna*, Große Landesausstellung Baden-Württemberg 17. Oktober 2009 bis 14. März 2010. Stuttgart, Konrad Theiss Verlag GmbH.

Akkermans, P.M. et Schwartz, G.M. (2002) : *The Archaeology of Syria, from Complex Hunter-Gatherers to early Urban Societies (ca. 16 000-300 BC)*. New York, Cambridge University press.

Amiet, P. (1977) : *L'Art antique du Proche-Orient*. Paris, Ed. L. Mazenod.

Aurenche, O. (1981) : *La maison orientale: l'architecture du Proche-Orient ancien des origines au milieu du IV^e millénaire*. Institut français d'archéologie du Proche-Orient, BAH t. CIX. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Baqir, T. (1945) : *Iraq Government Excavations at Aqar Quf. Second Interim Report 1943-1944, Iraq*. Suppl. 1945, London.

Barnett, R. D., Bleibtreu, E. et Turner, G. (1998) : *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, Vol. I: texte, Vol. II : planches. Londres, The British Museum Press.

Bruneau, Ph. et Balut, P.-Y. (1997) : *Artistique et archéologie. Mémoires d'archéologie générale 1-2*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Butterlin, P. (2003) : *Les temps proto-urbains de Mésopotamie : contacts et acculturation à l'époque d'Uruk au Moyen-Orient*. Paris, Éditions du CNRS.

Bouquillon, A., Caubet, A., Kaczmarczyk, A., Matoian, V. (2007) : *Faïences et matières vitreuses de l'Orient ancien. Étude physico-chimique et catalogue des œuvres du département des Antiquités orientales*. Paris et Gand, éditions Musée du Louvre et éditions Snoeck.

Cluzan S. et Lecompte C. (s. p.) : « Le nu-banda Ebih-II. Nouvelles perspectives historiques », in Butterlin, P., Margueron, J.-C. et Muller, B. éd. *Mari, ni Est, ni Ouest ?*, Actes du colloque de Damas, 19-21 octobre 2010, Suppl. *Syria*, IFPO, Beyrouth.

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

Dunham, S. (1993) : « A Wall-painting from Tell al-Raqa'i, North-East Syria », *Levant* XXV, pp. 127-143.

Fortin, M. (1999) : *Syrie, terre de civilisations*. Québec, Musée de la civilisation, Les Éditions de l'Homme.

Frangipane, M. (1992) : « Dipinti murali in un edificio «palaziale» di Arslantepe-Malatya : aspetti ideologici nelle prime forme di centralizzazione economica », *SMEA* XXX, pp. 143-154.

Frangipane, M. (1993) : « Arslantepe-Melid-Malatya », in *Arslantepe, Hierapolis, Iasos, Kyme. Scavi archeologici in Turchia*, Marsilio 1993, pp. 31-104 et pl. 1 (dépliant).

Frangipane, M. (1997) : « A 4th Millennium Temple/Palace Complex at Arslan Tepe-Malatya. North South Relations and the Formation of Early State Societies in the Northern Regions of Greater Mesopotamia », *Paléorient* 23/1, pp. 45-73.

Frangipane, M. (2004) : *Arslantepe, la collina dei leoni, alle origine del potere*. Milan, Electa.

- Hennessy, J.B. (1969) : « Preliminary Report on a first Season of excavations at Teleilat Ghassul », *Levant* I, pp. 1-24.
- Holland, T.A. (2001) : « Third Millennium Wall Paintings at Tell es-Sweyhat, Syria », in Meyer J.-W., Novák M. et Pruss A. éd. *Beiträge zur Vorderasiatischen Archäologie Winfried Orthmann gewidmet*, Frankfurt am Main, pp. 170-179.
- Hours, F. *et al.* (1994) : *Atlas des sites du Proche Orient*, Maison de l'Orient et Diffusion de Boccard, Lyon et Paris.
- Kempinski, N. éd. (1992) : *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1991 Season 6*, Tel Aviv.
- Lloyd, S. (1943) : « Tell Uqair. Excavations by the Iraq Government Directorate of Antiquities in 1940 and 1941 », *JNES* 2, pp. 133-158.
- Loud, P. et Altman, Ch. (1938) : *Khorsabad II: the Citadel and the Town*. Chicago, OIP 40.
- Machule, D. *et al.* (1984) : « Ausgrabungen in Tall Munbaqa 1983 », *MDOG* 116, pp. 65-93.
- Mallon, A. Koeppl, R., Neuville, R. (1934) : *Teleilat Ghassul I. Comptes rendus des fouilles de l'Institut biblique pontifical 1929-1932*, Rome.
- Margueron, J.-C. (1982) : *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'âge du Bronze*, 2 vol. Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut d'Archéologie de Beyrouth, T.CVII, Paris, P. Geuthner.
- Margueron, J.-C. (1990) : « La peinture de l'Investiture et l'histoire de la cour 106 », in Tunca, O. 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, pp. 114-125.
- Margueron J.-C. (1991) : « Sanctuaires sémitiques », in *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, Letouzey et Ané éd., col. 1104-1258.
- Margueron J.-C. (2003) : *Les Mésopotamiens*, Paris, Picard.
- Margueron J.-C. (2004) : *Mari, métropole de l'Euphrate, au III^e et au début du II^e millénaire av. J.-C.*, Picard/erc.
- Margueron J.-C., Pierre-Muller B., Renisio M. (1990) : « Les appartements royaux du premier étage dans le palais de Zimri-Lim », *M.A.R.I.* 6, pp. 433-452.
- Mellaart, J. (1967) : *Çatal Hüyük, une des premières cités du monde*. Jardin des Arts/Tallandier.
- Molist, M. (1998) : « Des représentations humaines peintes au IX^e millénaire BP sur le site de Tell Halula (vallée de l'Euphrate, Syrie) », *Paléorient* 24/1, pp. 81-87.
- Moortgat, A. (1964) : « Die Wandgemälde im Palaste zu Mari und ihre historische Einordnung », *Baghdader Mitteilungen* 3, pp. 68-74.
- Muller, B. (1984) : « Décor peint à Mari et au Proche-Orient. I : la cour 106 du palais de Mari : les enjeux de la technique », *M.A.R.I.* 3, pp. 223-254 (sous le nom de Pierre, B.).
- Muller, B. (1987) : « Décor peint à Mari et au Proche Orient. II : Chronologie, contexte, significations », *M.A.R.I.* 5, pp. 551-576. (sous le nom de Pierre, B.).
- Muller, B. (1990) : « Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari (salles 219-220) », *M.A.R.I.* 6, pp. 463-558 (sous le nom de Pierre-Muller, B.).

- Muller, B. (1993) : « Des peintures fragmentaires de la cour 106 du palais de Mari restaurées pour le musée du Louvre », *M.A.R.I.* 7, pp. 355-358 (sous le nom de Muller-Pierre B.).
- Muller, B. (1995) : « De l'Euphrate à la Méditerranée : les peintures murales - des conceptions communes ? », *Sources, travaux historiques* 36-37, pp. 49-60.
- Muller, B. (2002) : « Hommes et dieux dans les peintures du palais de Mari », *Orient-Express* 2002/3, pp. 82-88.
- Nunn, A. (1988) : *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*. Leyden, Copenhague, Brill.
- Orthmann, W. (1981) : *Halawa 1977-1979*. Bonn, Rudolf Habelt GMBH.
- Orthmann, W. (1989) : *Halawa 1980-1986*. Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, Band 52. Bonn, Rudolph Habelt Verlag GMBH.
- Parrot, A. (1940) : « Les fouilles de Mari, sixième campagne », *Syria* XXI, pp. 1-28.
- Parrot, A. (1958a) : *Mission archéologique de Mari, volume II. Le Palais, t. 1 Architecture*, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéologique et historique, tome LXV, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Parrot, A. (1958b) : *Mission archéologique de Mari. Vol. II : Le Palais, t. 2 : Peintures murales*. Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, t. LXIX Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Parrot, A. (1959) : *Mission archéologique de Mari. Vol. II : Le Palais, t. 3 : Documents et Monuments*. Institut français d'archéologie de Beyrouth, BAH t. LXX. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Von Rüden, C. (2011) : *Die Wandmalereien aus Tall Mishrif/Qatna im Kontext überregionaler Kommunikation*, Qatna Studien Band 2. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.