



HAL
open science

Le temple peint de Tell ‘Uqair (IVe millénaire a.C., Irak) : essai de restitution du décor intérieur et extérieur

S Dermech, M Frey, C Schuppert

► To cite this version:

S Dermech, M Frey, C Schuppert. Le temple peint de Tell ‘Uqair (IVe millénaire a.C., Irak) : essai de restitution du décor intérieur et extérieur. Virtual Retrospect 2017, Maud Mulliez; Caroline Delevoie, Nov 2017, Pessac, France. pp.57-66. hal-03151993

HAL Id: hal-03151993

<https://hal.science/hal-03151993v1>

Submitted on 25 Feb 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Tiré-à-part des Actes du colloque

Virtual Retrospect 2017

M.Mulliez, éd. (2019), Restituer les couleurs // Reconstruction of Polychromy, Actes du Colloque *Virtual Retrospect 2017*, Archeovision 8, Éditions Ausonius, Bordeaux



S. Dermech, M. Frey, C. Schuppert
*Le temple peint de Tell 'Uqair
(Ive millénaire a.C., Irak) : essai de restitution
du décor intérieur et extérieur*

pp.57-66

Le temple peint de Tell 'Uqair (IV^e millénaire a.C., Irak) : essai de restitution du décor intérieur et extérieur

Sarah Dermech, Docteure – Institut d'Histoire et archéologie de
l'Orient ancien, UMR 7044, Université de Strasbourg
s_dermech@hotmail.fr

avec la collaboration de Maurice Frey, architecte-maquettiste, Frey et Gobyn Architectes
Frey-gobyn.architectes@wanadoo.fr
Cyrill Schuppert, Infographiste 3D, Old Polygon Studio
c.schuppert.archeo@gmail.com

Résumé : Le temple peint de Tell Uqair (Babylonie, Irak, IV^e mill. a.C.) a livré des vestiges de peintures murales polychromes dans un état de préservation exceptionnel qui permet une étude approfondie du décor d'un bâtiment religieux de la fin de la période d'Uruk. Il n'y a pas, à ce jour, d'exemple comparable de peintures murales figuratives pour la Mésopotamie centrale et la basse Mésopotamie de la fin du Chalcolithique, les décors architecturaux étant la plupart du temps géométriques ou dans un mauvais état de conservation. Après une présentation de la documentation disponible, nous questionnerons les techniques employées dans la réalisation des peintures grâce à des résultats d'archéologie expérimentale. L'étude du décor intérieur, son organisation et sa possible signification au sein d'un programme iconographique caractéristique de la société urbaine en Mésopotamie à la fin du IV^e mill. a.C. sera au cœur de cet article. Enfin, nous envisagerons la question de l'éclairage interne et des sources de lumière, essentielle pour la compréhension et la reconstitution d'un décor intérieur. Notre propos sera illustré par des restitutions colorées, une maquette du temple au 1/50 et des reconstitutions 3D.

Mots-clés : Proche-Orient, temple, Uruk récent, peintures, couleurs, décor architectural, maquette 1/50, modélisation 3D

Abstract: The Tell 'Uqair "Painted Temple" (central Babylonia, Iraq, IVth mill. B.C.) has revealed polychromic wall paintings in an exceptional state of preservation, allowing for an in-depth analysis of the decoration of this late Urukian religious building. There is no comparable example of figurative paintings, as most of the decoration known for the Late Chalcolithic period show geometric patterns and/or is not preserved.

We briefly present the the available documentation and the building itself. Then we move on to the technique used, developing our reflection on experimental results (painting workshop). The structure, organisation, and iconography of the paintings are discussed: their iconography can be regarded as typical for the Late Chalcolithic urban society of southern and central Mesopotamia. Eventually, attention is given to light sources, an essential question when trying to reconstruct interior

decoration. Paintings are illustrated by colorful reconstitutions, including 3D and a 1/50 model.

Keywords: Near East, temple, Late Uruk period, wall paintings, colors, architectural decoration, model, 3D model

INTRODUCTION

Le site de l'ancienne Uruk, actuellement Tell 'Uqair, se trouve en Babylonie, à environ 80 km au sud de Bagdad en Irak. Il a été fouillé par Seton Lloyd et Fuad Safar lors de deux saisons consécutives en 1940 et 1941, pour le compte des Antiquités irakiennes. Plusieurs occupations ont été mises au jour sur le tell A, dont le "Painted Temple" attribué à l'Uruk récent (entre 3400 et 3100 a.C.).

Le temple peint de Tell 'Uqair (fig. 1) est l'une des plus anciennes attestations de peinture murale en contexte d'architecture monumentale à vocation religieuse du Proche-Orient. Son décor intérieur est exceptionnel pour la documentation archéologique de la fin de la période Chalcolithique et offre la possibilité de reconstitutions colorées qu'il n'est pas toujours possible de proposer pour les bâtiments de cette époque. L'accès restreint aux données de terrain ne permet pas, cependant, de les mener aussi loin qu'on le souhaiterait.

La fouille a été interrompue par la guerre et publiée dans un rapport unique en 1943¹ qui constitue la base essentielle de notre travail. La documentation originale comprenant les

1. Lloyd *et al.* 1943. Nous renvoyons le lecteur à cette publication pour la documentation graphique en noir et blanc, que nous n'avons pas reproduite ici en raison de contraintes d'espace.

dépose des peintures et des copies ("watercolors") faites sur place au moment de leur découverte est conservée au musée de Bagdad². Le rapport de fouille offre deux photographies en noir et blanc des aquarelles ainsi que les relevés des peintures. Une première contradiction s'observe dans le rendu des relevés – nets et bien définis – et les aquarelles, dont les contours sont imprécis, le dessin flou et dont la peinture a coulé³. Le texte du rapport offre une autre description du décor, différente des aquarelles. Une seule illustration en couleurs figure dans un ouvrage général postérieur⁴.

S'ajoute à ces difficultés l'ancienneté relative de la fouille, dont les méthodes et les imprécisions dans l'enregistrement des données ont abouti à des contradictions parfois insolubles et laissent de nombreuses questions en suspens quant à l'architecture du bâtiment ou du décor lui-même.

Enfin, faute d'analyses, la nature des enduits, des pigments et/ou colorants ainsi que les liants éventuels est inconnue. Ainsi, les restitutions que nous proposons le sont à titre d'hypothèse et de suggestions en espérant avoir accès, dans un avenir proche, à la documentation initiale. Elles permettent, d'une part, de se faire une idée visuelle plus évocatrice que les représentations disponibles actuellement, et d'autre part d'avancer dans la compréhension du décor en s'interrogeant sur un ensemble de détails passés jusque-là inaperçus : en s'interrogeant sur le rôle et la fonction de certains personnages, on peut proposer une nouvelle compréhension de l'espace et des déplacements au sein de ce bâtiment.

Nous présenterons succinctement le bâtiment, puis notre analyse de son décor et nous questionnerons enfin l'éclairage, condition indispensable à la compréhension d'un décor intérieur. Les données relatives au bâtiment et aux peintures

proviennent exclusivement du rapport de fouille de Lloyd et Safar⁵, dont nous citons parfois les termes originaux pour une meilleure compréhension du texte. Lorsque nos sources et interprétations diffèrent, celles-ci sont précisées en note de bas de page.

L'ENSEMBLE MONUMENTAL

Le bâtiment a été construit sur une terrasse en brique crue à deux niveaux⁶ (fig. 1), accessible par trois escaliers, et s'élevait à environ 5,90 m au-dessus du sol environnant. Les façades de ces deux terrasses étaient recouvertes d'argile, décorées de niches et de redans et couronnées par une mosaïque de cinq rangées de cônes noirs à tête creuse couverts de bitume. Au sommet des terrasses, le temple était posé sur un socle excentré, épais de quelques centimètres. Des traces d'un enduit de finition blanc recouvert d'une couche de lavis rouge ("red water paint") ont été observées dans l'angle nord-est (fig. 2).

Le temple lui-même est préservé par endroit jusqu'à 3,50-3,80 m de haut⁷, érodé sur sa moitié sud-ouest, et mesure environ 22 m de long sur 18,5 m de large. C'est un bâtiment tripartite organisé autour d'une longue salle centrale, bordée par quatre petites pièces latérales du côté préservé (fig. 3). Une cage d'escalier dans les pièces 4 et 5 mène à un toit terrasse ou un premier étage. Les pièces 2 et 3 sont ouvertes vers l'extérieur et les passages menant vers la salle centrale sont dans l'axe des ouvertures, permettant la diffusion de la lumière vers l'intérieur.

La salle centrale ou *cella* était équipée d'une table d'offrande ("offering table") et d'une plateforme à son extrémité

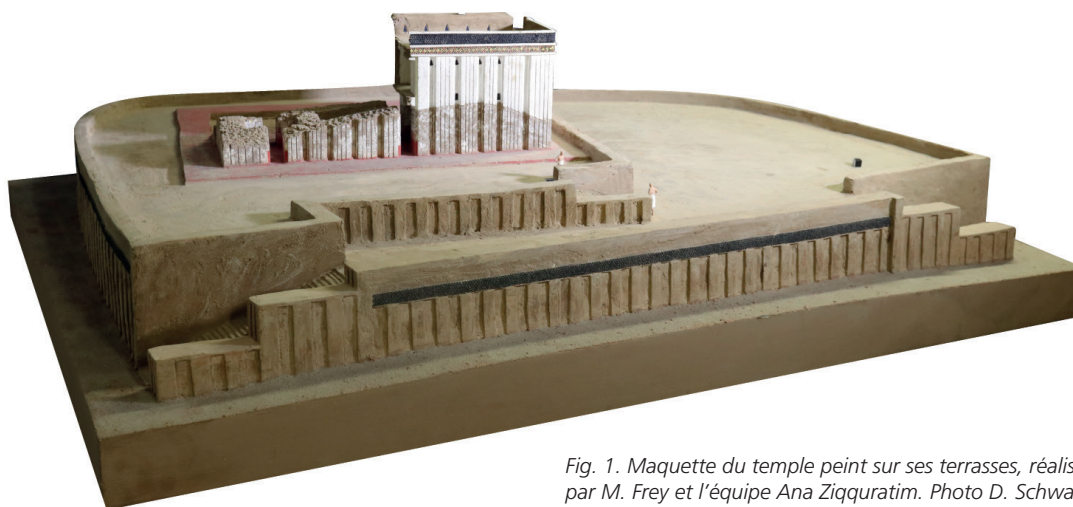


Fig. 1. Maquette du temple peint sur ses terrasses, réalisée par M. Frey et l'équipe Ana Ziqquratim. Photo D. Schwartz.

2. D'après les fouilleurs, ces copies sont des "posters colors" ou "watercolors", réalisées sur un support similaire en texture et en couleur à de la terre : Lloyd *et al.* 1943, 140. Malgré nos demandes, ces documents de première main ne nous ont pas encore été accessibles.

3. Voir pl. XI et XII de Lloyd *et al.* 1943.

4. Parrot 1969, fig. 332.

5. Lloyd *et al.* 1943, particulièrement 138-145.

6. Nous ne rentrerons pas ici dans le détail de la construction complexe des terrasses et leurs aménagements, et renvoyons le lecteur à la publication initiale de Lloyd *et al.* 1943. Voir également Frey & Dermech 2016 ; Dermech 2018.

7. Le texte du rapport de fouille indique une élévation préservée de 3,50 m tandis que le relevé en coupe montre une hauteur maximum de 3,80 m sur le côté nord. Voir Lloyd *et al.* 1943, 137 et pl. VI ; voir Frey & Dermech 2016 pour une discussion sur les élévations qu'il est possible de restituer à partir du rapport initial.

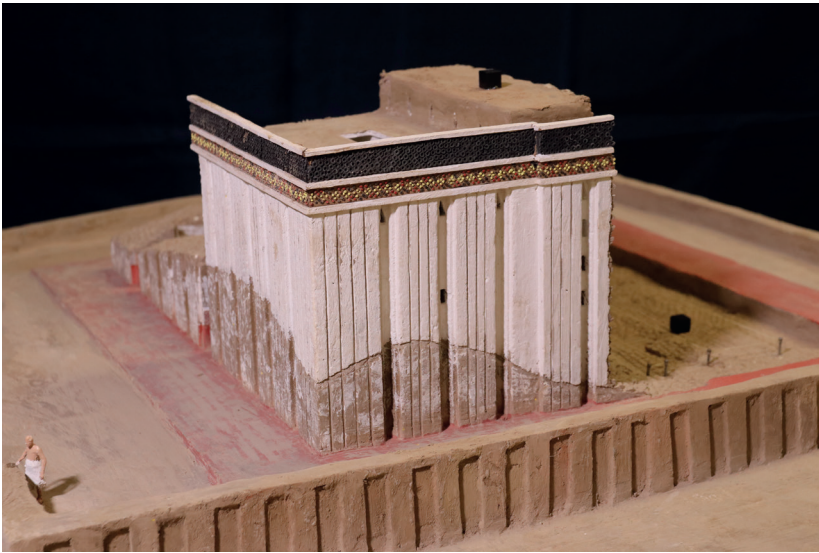


Fig. 2. Maquette du temple peint au 1/50, montrant le plan au sol, les vestiges fouillés et une reconstitution de l'élévation des murs. À l'extérieur un socle rouge délimite le périmètre du bâtiment. Nous avons pris le parti de restituer une frise de mosaïques de cônes colorés en hauteur, ornant la corniche du bâtiment. M. Frey et Projet Ana Ziqquratim. Photo D. Schwartz.

nord-ouest, interprétée comme un autel ("altar") par les archéologues.

Une analyse menée en collaboration avec l'architecte Maurice Frey a permis de proposer des élévations pour ce bâtiment⁸. D'après les mesures sur le plan, les murs sont larges de 2 m environ, épaisseur surprenante au regard de l'étroitesse des volumes intérieurs. La hauteur conservée, notamment aux ouvertures, indique que les linteaux de porte et les appuis des fenêtres se trouvaient au minimum à 3,20 m. Il a été possible de restituer, grâce aux marches conservées de l'escalier et leur projection, une élévation de 10 m minimum.

À l'extérieur, les façades étaient décorées de niches à feuillures doubles et de redans, de même que les petits côtés de la salle centrale, où elles sont localisées en face des niches extérieures. Ces niches sont profondes d'environ 42 cm, larges de 48 cm au niveau de la première feuillure et de 24 cm au fond. Ces mesures sont importantes car c'est certainement au niveau des niches que se trouvaient les ouvertures lumineuses en raison de l'amincissement du mur⁹. La face extérieure des murs était enduite de terre et couverte d'une fine couche de plâtre¹⁰ ("a coat of gypsum paint"). Les redans étaient imprimés de lignes verticales, destinées selon les fouilleurs à accentuer la verticalité de l'édifice. De nombreux cônes de taille variable ont été trouvés hors contexte ; leurs têtes de couleur rouge, noire ou jaune¹¹ et il est possible qu'ils aient orné les parties hautes du temple.

Le visiteur parvenu au sommet des deux terrasses se trouvait donc en face d'un bâtiment dont la hauteur importante était accentuée par les cannelures de sa façade, faisant écho à la verticalité des niches et redans des deux terrasses superposées.

8. Frey & Dermech 2016.

9. Frey & Dermech 2016, 128.

10. Nous reprenons dans cette étude l'identification "gypse" et "plâtre" donnée par les fouilleurs mais celle-ci n'a pas été confirmée par des analyses. On ne peut donc exclure l'usage d'un enduit blanc à base de calcaire (chaux, craie pilée). Sur le site contemporain d'Uruk, le calcaire et le gypse sont tous deux mentionnés : Eichmann 2007.

11. Lloyd *et al.* 1943, 155 et pl. XVIIIa.

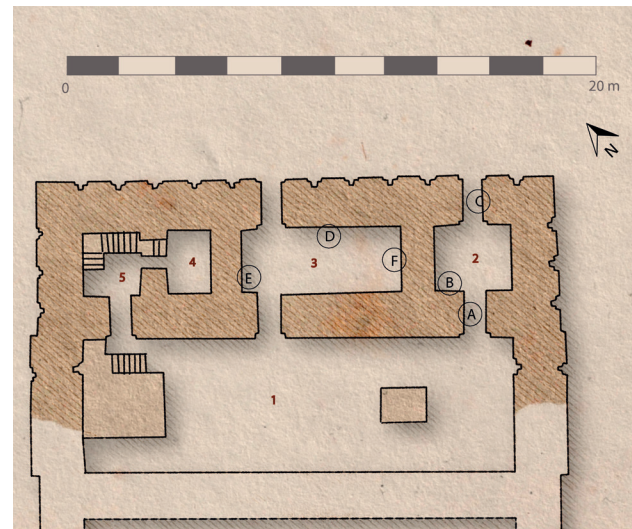


Fig. 3. Plan du Temple Peint avec numérotation des salles et localisation des peintures (refait d'après Lloyd et al. 1943, pl. XII). Projet Ana Ziqquratim, DAO : C. Schuppert.

Au sol, le socle rouge contrastait avec la blancheur des murs, probablement couronnés d'une ou plusieurs frises de mosaïques de cônes colorés (fig. 2). Le visiteur pénétrait alors dans le temple, guidé, comme nous le verrons plus loin, par certains personnages aux traits distinctifs.

LE DÉCOR PEINT

Aspects techniques

D'après le rapport de fouille, l'ensemble des murs étaient couverts de peintures nommées "frescoes", appellation qui sera discutée plus bas. Les peintures ont été réalisées sur un fond blanc, appliqué sur un enduit de terre très fin comprenant une grande quantité de paille. Elles étaient dans un état de fraîcheur remarquable, les couleurs ayant, selon les fouilleurs, gardé tout leur éclat, mais elles se sont rapidement affadies

après leur mise au jour. Le matériau utilisé pour le fond blanc n'est pas précisé : il s'agit visiblement d'une couche blanche fine ("white wash") et non d'un enduit épais. Puisque c'est du plâtre qui a été utilisé pour donner sa couleur blanche aux façades extérieures, il est probable que le fond blanc soit le même matériau, peut être dilué au point d'avoir la substance d'une couche de peinture. Rien n'empêche cependant qu'un lait de chaux ait été appliqué à l'intérieur.

Ces interrogations ont été soumises à Jean-François Gavoty, peintre fresquiste¹², qui a reconnu dans ces descriptions un badigeon de chaux coloré appliqué sur un fond blanc. Selon lui, l'affaiblissement des peintures observé rapidement après la fouille s'explique par leur séchage à l'air libre. Il est ainsi probable que les fouilleurs aient mis au jour des peintures relativement humides, donnant l'impression de couleurs éclatantes¹³. L'application d'un simple badigeon de chaux sur un enduit de terre (d'un mur intérieur) ne permet pas la carbonatation nécessaire à la mise en œuvre de la technique *a fresco*¹⁴.

Nous avons testé ces hypothèses avec des matériaux traditionnels et les résultats des expériences menées ont confirmé l'idée d'un badigeon de chaux plutôt que d'une fresque¹⁵ (fig. 4).

Description et proposition de restitution du décor peint intérieur

D'après les fouilleurs, l'ensemble du bâtiment était peint, la gamme des couleurs utilisées étant très large, à l'exception notable du vert et du bleu. Les peintures polychromes se composent d'aplats, de motifs géométriques et de représentations animales ou humaines, fragmentaires (fig. 5). Le décor est organisé comme suit :

"The figures were freely and competently sketched out with a red or orange line, and the corrected outline added in black on top of or beside the red. The most usual arrangement was a band of plain color, usually some shade of red, forming a dado about 1 meter high all round the room. Above this there would be a band of geometrical ornament about 30 cm high. The upper parts of the walls were decorated with scenes of human or animal figures on a plain white ground. Unfortunately, none of the human figures was recoverable above the waistline, owing to proximity to the surface"¹⁶.

12. Atelier d'archéologie expérimentale sur la peinture, réalisé en décembre 2015 en coopération avec la Haute École des Arts du Rhin (Hear) à Strasbourg, sous le tutorat scientifique de Jean-François Gavoty (professeur, Hear), dans le cadre du projet *Ana Ziqquratim*. Ce travail a pu être réalisé grâce au projet *Ana Ziqquratim* dirigé par P. Quenet (Université de Strasbourg) et mis en œuvre entre autres par les membres de l'Institut d'histoire et archéologie de l'Orient ancien. Ce projet a permis l'organisation d'un atelier peinture, la réalisation de maquettes 1/50 de temples en collaboration avec Maurice Frey et une reconstitution grandeur nature à l'occasion de l'exposition *Ana Ziqquratim* : Sur la piste de Babel. Exposition à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, du 27 avril au 21 juin 2016.

13. L'eau rétablit une intégrité de la surface et évite les phénomènes optiques de dispersion de la lumière : Mora *et al.* 1977, 185. Ce phénomène a été observé lors de nos expérimentations.

14. J.-F. Gavoty, communication personnelle.

15. Pour le détail des expériences (matériaux, protocoles, résultats), voir Dermech 2018, 335-348.

16. Lloyd *et al.* 1943, 140.



Fig. 4. Badigeon de chaux (hématite pour le pigment rouge et noir de fumée pour le noir). À droite, la peinture a été réhumidifiée. Les couleurs apparaissent plus claires sur la partie sèche à gauche. Projet Ana Ziqquratim. Photographie : D. Schwartz.

Il n'est pas exclu que des mosaïques de cônes colorés aient orné l'intérieur du bâtiment, comme le propose Astrid Nunn¹⁷, mais rien de l'assure car elles n'ont pas été retrouvées en place.

Le rapport procède à une description plus ou moins détaillée des différentes peintures, dont les vestiges principaux ont été localisés sur le plan qui y figurait (fig. 3). Des peintures se trouvaient également dans la cage d'escalier : une procession de personnages suivait l'élévation des marches, mais elles ne figurent pas sur les relevés.

Les archéologues ont parfois précisé les couleurs observées, mais pas systématiquement. Celles-ci sont indiquées de manière générique : "red", "plum red", "yellow" etc. sans utiliser de nuancier Munsell par exemple. Les reconstitutions colorisées sont donc des hypothèses et nos choix seront justifiés plus bas.

a. Pièce 1 / cella

Au bas de la salle principale courait un aplat rouge sombre/prune ("deep plum red", 72 cm) observé sur le mur nord-est et sur la niche au sud, surmonté d'un motif géométrique identique à celui du passage entre les pièces 1 et 2 (22 cm). Nous restituons ainsi une hauteur totale de 94 cm pour l'aplat surmonté de la frise dans la salle centrale, ce qui est un peu inférieur aux aplats des autres salles.

17. Nunn 1988, 61-62.

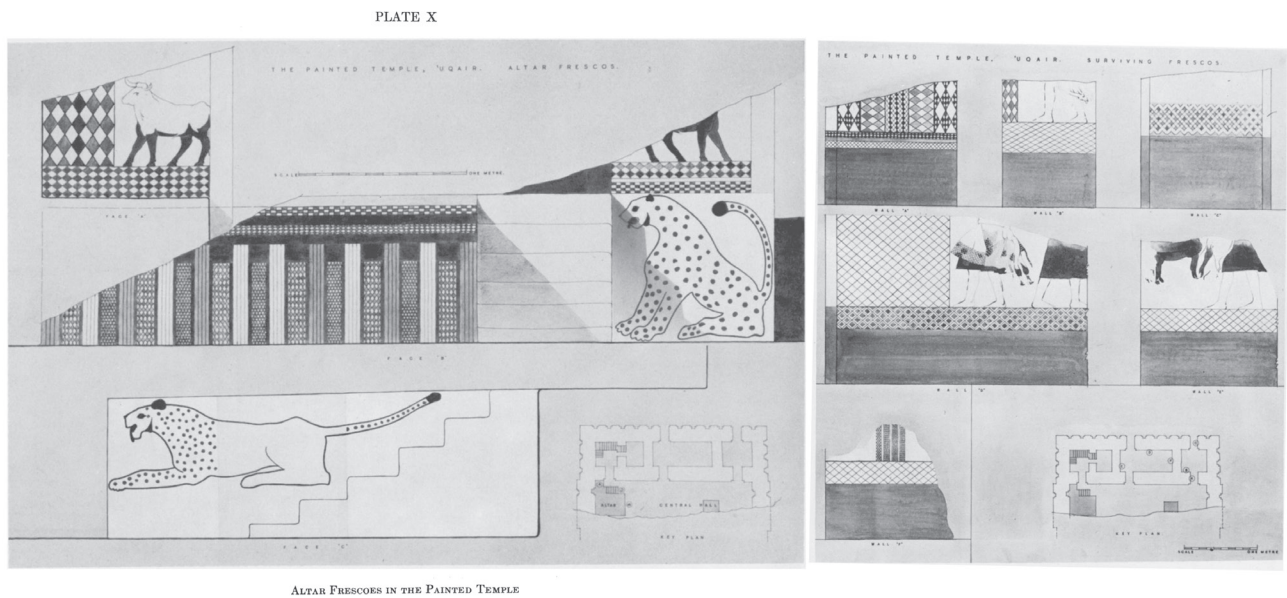


Fig. 5. À gauche, relevé des peintures de l'autel de la cella. À droite, relevé des peintures des salles latérales (Lloyd et al. 1943, pl. X et XII).

L'autel adossé au mur du fond portait les décors les mieux préservés¹⁸. Une volée de six marches mène à une plateforme dont la surface était rouge. Le motif à l'avant a été interprété par les archéologues comme la représentation d'un bâtiment urukéen : les lignes verticales jaunes et blanches représentent les redans tandis que les motifs géométriques reproduisent les mosaïques de cônes au fond des niches et la bande horizontale au niveau supérieur, le sommet du temple orné de mosaïques (fig. 6). Deux bandes blanches accolées au centre de la façade suggèrent, selon les fouilleurs, l'entrée de l'édifice. Elles n'ont pas été reproduites sur la planche originale mais nous avons pris le parti de restituer cette entrée ainsi que des mosaïques de cônes rouge, noir et blanc, en nous basant sur des comparaisons avec des bâtiments contemporains d'Uruk¹⁹.

À droite de l'autel se trouvaient deux léopards : l'un allongé à côté de la volée de marches, l'autre assis, tourné vers l'autel. Les fouilleurs ont observé que le fond a d'abord été peint en blanc, puis l'animal esquissé en rouge écarlate, et



Fig. 6. Reconstitution du fond de la cella. La façade d'un bâtiment urukéen orne l'avant de l'autel encadré de léopards. La surface de l'autel a été rouge, conformément à la description du rapport, mais sans qu'il y soit fait mention de peintures ou de motifs reconnaissables. Des bovins à l'arrière suggèrent une procession animale disparue. Il est important de noter que cet espace était sans doute beaucoup plus sombre que cette reconstitution le laisse à voir. DAO : Old Polygon Studio.

les contours ont ensuite été accentués par des lignes noires corrigées plusieurs fois.

Au-dessus de la plateforme, dans l'angle préservé, deux bovins se font face, posés et/ou encadrés par des frises géométriques. Il n'en subsiste que la partie inférieure, de couleur rouge foncé ("solid dark red") délimitée par un contour orange clair ("orange bright"). La frise verticale se compose de losanges blancs et noirs séparés par des lignes prune, créant un fort contraste visuel et "an extremely brilliant

18. Pour une description détaillée de l'autel, nous renvoyons à Lloyd et al. 1943, 140 ; voir Dermech 2018, 136s. pour une analyse approfondie des décors géométriques de la façade de l'autel et des comparaisons avec d'autres bâtiments d'Uruk.

19. Par exemple le *Podest 44* de la *Mosaikhof* (Eichmann 2007, Taf. 46) ou le *Pfeilerhalle* (Eichmann 2013, Abb. 19.3). Voir également Dermech 2018, 137.

effect" (fig. 4 et fig. 6). Ces animaux ont été interprétés par les archéologues comme des animaux du troupeau sacré²⁰. D'un point de vue iconographique, les léopards sont associés depuis le néolithique et les découvertes de Çatalhöyük, à la puissance divine²¹, particulièrement son aspect dangereux. L'interprétation des bovidés au-dessus de la plateforme est moins évidente : il peut s'agir d'une représentation des animaux du troupeau sacré ou plus simplement d'une manifestation d'une des sources de richesse de la région : le pastoralisme. Il peut aussi s'agir, dans le cas de taureaux, d'une manifestation de puissance, rappelant l'utilisation symbolique des bucranes d'aurochs dans les bâtiments communautaires quelques millénaires auparavant.

Dans le cadre d'un lieu sacré – interprétation dominante à ce jour mais pas exclusive²² – ces animaux de couleur vive autour de l'autel peuvent être une manifestation de la puissance divine²³ et sa façade une mise en abyme du temple ou d'un bâtiment monumental urukéen, également symbole de pouvoir politique au sens large du terme. De plus, cette zone bénéficiait certainement d'un éclairage direct grâce aux fenêtres percées dans les niches derrière la plateforme, elles-mêmes peintes en rouge prune. L'effet visuel de la lumière entrante devait contribuer à l'ambiance de cette zone, bénéficiant de plus de clarté que le reste de la salle centrale.

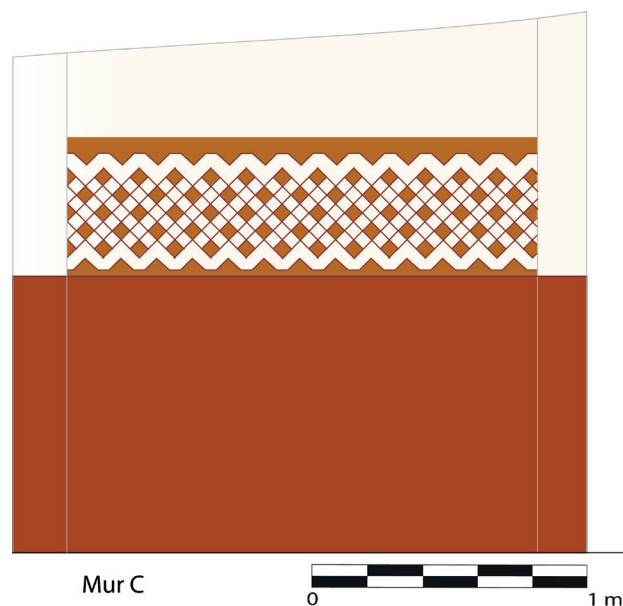


Fig. 7. Proposition de colorisation des peintures du mur C. Une teinte orangée a été choisie pour correspondre à notre hypothèse de treillis de roseaux. Les couleurs ont été définies grâce aux expérimentations avec matériaux et pigments naturels. Version modifiée de Dermech 2016a, fig. 4.

20. Lloyd et al. 1943, 142.

21. Par exemple J. Cauvin voit dans les félins associés à une représentation féminine de Çatalhöyük les attributs royaux d'une nouvelle "déesse" : Cauvin 1997, 102.

22. J.-D. Forest propose que les "temples" aient été des lieux de réunion plutôt que des lieux à fonction sacrée : voir Forest 1999.

23. Dermech 2016b.

Le décor des salles latérales diffère et semble porter un autre message, reprenant des thèmes classiques de l'iconographie mésopotamienne (architecture, processions humaines et animales), reflet de la structure sociale de la société urukéenne.

b. Pièce 2 (peintures C, B et A)

Les peintures C et A, localisées dans les passages (fig. 3) ne sont pas décrites. D'après le relevé, le décor C dans l'entrée du temple est un aplat de couleur unie (1 m) surmonté d'une frise géométrique (45 cm) composée de bandes entrecroisées formant des losanges. Ce motif évoque pour nous les tresses de roseaux visibles dans les sarifas²⁴, architecture de roseaux typique des marais du Sud mésopotamien. Ils ont également été interprétés comme des mosaïques de cônes peints²⁵. Cette peinture étant située à proximité d'une source lumineuse, nous avons choisi de la restituer en jaune/orangé rappelant le roseau, sur un aplat de couleur rouge clair (fig. 7). Le décor de ce passage est significativement plus haut que dans la pièce 2 et il n'apparaît pas dans la feuillure : il est donc probable que la rupture du décor soit en lien avec une porte ou un treillis localisé à l'entrée de la pièce 2²⁶. Ce motif en serait ainsi le préambule.

À l'intérieur de la pièce 2, la peinture préservée (B) se trouvait sur le petit côté ouest, près du passage vers la salle centrale (A) : un personnage fragmentaire se détache sur un aplat rouge (74 cm) surmonté d'une frise géométrique (42 cm) faite d'un simple treillis.

Le rapport est très succinct et mentionne deux appendices à l'arrière du personnage ; référence est faite à un autre personnage de la salle 3 (D) dont l'habit complexe se distingue des autres vêtements (deux autres personnages ont une simple jupe rouge). Le personnage du mur B semble porter lui aussi une jupe rouge couverte d'une étoffe plus élaborée. Il est à noter qu'il était orienté vers le passage menant à la salle centrale. Or il fait face à une frise géométrique de losanges colorés sur fond blanc (restitués ici en orange, fig. 8), qui s'élève sur une hauteur inconnue, mais on imagine qu'elle se poursuivait au minimum jusqu'à sa tête. Cette frise encadrerait probablement la scène figurée qui se déroulait sur les murs de la pièce 2. Nous reviendrons sur ce détail plus loin.

Dans le passage menant à la salle centrale se trouve le décor A (fig. 8). Son aplat rouge (78 cm) est plus sombre que dans la pièce 2, et annonce celui de la *cella*. La frise géométrique (22 cm) est faite de deux bandes de treillis et de losanges. Au-dessus, des motifs géométriques complexes de losanges multicolores s'élèvent en hauteur sur toute la largeur du passage. Les autres peintures dont il est fait état dans le rapport se trouvent dans la pièce 3.

24. Cette observation a été faite en premier lieu par P. Quenet.

25. Nunn 1988, 63.

26. À titre de comparaison, des treillis en roseau ont été restitués dans le fond de la *cella* du temple blanc d'Uruk, contemporain ; ils permettent un éclairage naturel de l'intérieur. Voir Hagenauer 2016, fig. 3.

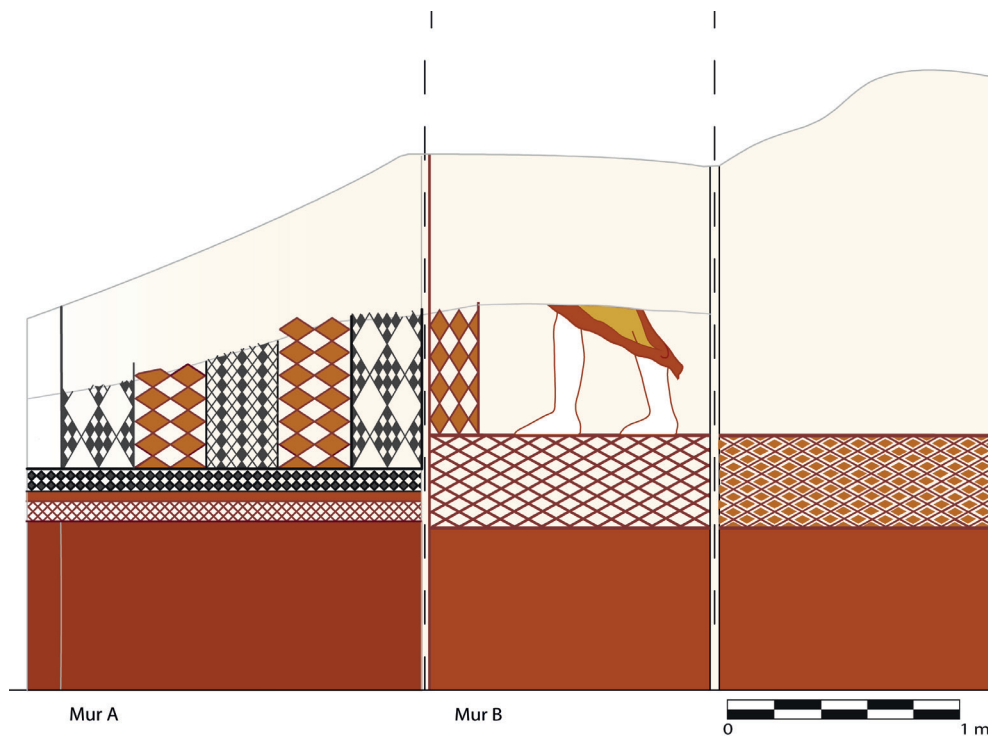


Fig. 8. Proposition de colorisation des peintures des murs A et B (d'après Lloyd et al. 1943, pl. XII). Les couleurs ont été définies grâce aux expérimentations avec matériaux et pigments naturels. Version modifiée de Dermech 2016a, fig. 4.

c. Pièce 3 (peintures E, F et D)

Le mur E porte les vestiges d'une représentation humaine et de pattes animales, posées sur un aplat rouge (74 cm) et une frise de treillis simple (30 cm). Les fouilleurs y ont reconnu des bovins tenus en bride. Nous doutons de cette interprétation car ces animaux flotteraient dans l'espace, leur avant-train se superposant au buste humain, système qui serait en contradiction avec les principes d'organisation constante du décor. Il est plus probable que le relevé montre deux états différents que les fouilleurs ont rapporté sur une même planche. Ces peintures permettent donc de supposer que l'iconographie n'était pas figée et pouvait évoluer au gré des rénovations.

Du côté opposé (F) s'élève un motif géométrique vertical initialement interprété comme un treillis²⁷. Il est composé de quatre bandes minutieusement décorées, séparées par des bandes plus étroites non peintes : rectangles verticaux, losanges, rectangles horizontaux et enfin losanges/triangles (fig. 9). Ce décor nous évoque d'avantage les mosaïques de cônes que l'on trouve également sur la façade de l'autel ou sur les murs du *Rundpfeilerhalle* à Uruk²⁸. C'est donc un fragment de la représentation d'un bâtiment urukéen, et nous

avons pris le parti de le prolonger par symétrie. Il constitue la seconde mise en abyme d'une architecture monumentale dans le temple et peut être le point de convergence des personnages peints sur les murs voisins, dont le mur D.

La peinture du mur D recèle, pensons-nous, la clé de lecture de l'ensemble du décor (fig. 9). Deux personnages se tournent le dos, posés sur le même aplat rouge surmonté ici d'une frise géométrique complexe faite de treillis et de losanges²⁹ (1,04 m). Ils se distinguent par leurs habits : celui de droite porte une simple jupe rouge, comme celui du mur E. Celui de gauche porte deux jupes superposées : la supérieure est décorée de damiers, losanges et rayures et deux pampilles rouges et noires tombent à l'arrière. Cet habit complexe diffère de la jupe lisse des autres personnages et marque sans doute une distinction d'ordre social. Les fouilleurs y ont reconnu le roi sumérien par comparaison avec l'iconographie du vase d'Uruk³⁰; pour d'autres auteurs, il caractérise le seigneur ("EN" en sumérien) dans une fonction religieuse³¹. Comme pour le personnage du mur B, il tourne le dos à la scène que l'on imagine se dérouler derrière lui et fait face à un décor géométrique de treillis qui s'élève : à nouveau, une frise géométrique se trouve près d'une porte et encadre la scène.

27. Lloyd et al. 1943, 142 : "The very small-scale ornament surviving on Wall F appears to be a sort of vertical trellis".

28. Pour une description exhaustive du *Rundpfeilerhalle*, voir Eichmann 2007, 218s.

29. Voir également Frey & Dermech 2016, fig. 4 pour une illustration de ces peintures dans leur contexte (maquette 1/50).

30. Lloyd et al. 1943, 142.

31. Wilhelm 2001.

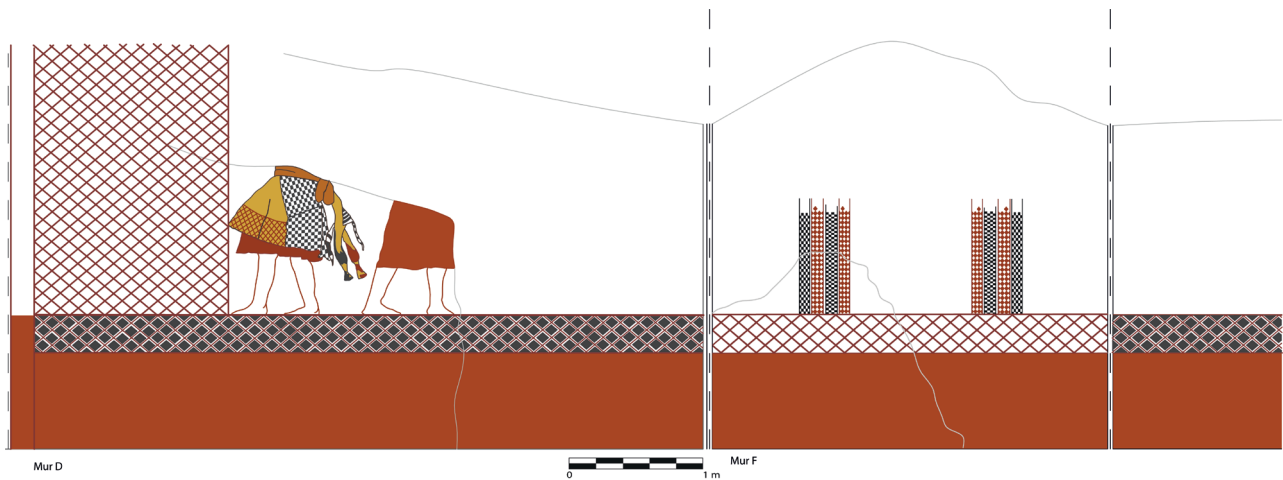


Fig. 9. Proposition de colorisation des peintures du mur D et F (d'après Lloyd et al. 1943, pl. XII). Le motif géométrique du mur F représente probablement un édifice urukéen et a été partiellement reconstitué en symétrique. Les couleurs ont été définies grâce aux expérimentations avec matériaux et pigments naturels. Version modifiée de Dermech 2016a, fig. 4.

Fig. 10. Essai de restitution de l'ambiance lumineuse à l'intérieur d'un bâtiment mésopotamien, aux conditions d'éclairage reconstituées pour le Temple peint de Tell 'Uqair : ouvertures latérales laissant entrer la lumière indirecte, fenêtres hautes dans le fond des niches des murs des petits côtés de la salle centrale et lanterneau au niveau du toit terrasse. DAO : Old Polygon Studio.



Nous pensons que ce personnage particulier, ne participant pas à la scène figurative et faisant face aux ouvertures (murs B et D) aurait pour fonction d'accompagner le visiteur dans sa progression à l'intérieur du bâtiment.

On peut donc proposer l'hypothèse de circulation suivante : le visiteur parvenu au sommet des deux terrasses pénètre dans le bâtiment par la pièce 2, la traverse, se dirige vers le fond de la salle centrale et son autel en passant à côté de la table d'offrandes puis ressort par la pièce 3³². Les couleurs et la hauteur des aplats accompagnent cette évolution par des teintes claires et des aplats hauts près des ouvertures (mur C) puis par des teintes plus sombres et des aplats de moins en moins hauts, la salle centrale étant caractérisée par un aplat et une frise géométrique de 94 cm (alors qu'il est d'1,45 m près de l'entrée) de couleur rouge foncé et une luminosité réduite (voir infra). Passé la salle centrale, le processus inverse se met en place, accompagnant la sortie du pèlerin : les aplats sont de plus en plus hauts et les couleurs de nouveau plus claires.

RESTITUER L'ÉCLAIRAGE INTERNE

À cette évolution des couleurs et des aplats s'ajoute sans doute une variation de l'éclairage interne. Il est difficile d'aborder cette question pour une architecture de briques crues dont les élévations et les ouvertures ont disparu. L'éclairage des salles latérales venait probablement des passages vers l'extérieur et de fenêtres situées dans les niches, au minimum à 3,20 m de hauteur. Ces ouvertures étaient contraintes par la largeur maximum du fond des niches (24 cm) et la quantité de lumière devait être réduite du fait de l'épaisseur des murs (env. 1,50 m pour les salles latérales, 1 m pour la salle centrale où des niches externes et internes se font face). Dans la proposition de restitution 3D (fig. 10) et la maquette 1/50, nous avons pris le parti d'un toit terrasse – sans étage au-dessus de la *cella*³³ – qui permet l'insertion d'un lanterneau

32. A. Nunn (1988, 61s et Abb. 62) propose un sens de circulation différent : les personnages de la pièce 2 se dirigent vers les deux passages ; les personnages de la pièce 3 se dirigent vers les deux ouvertures ainsi que vers le motif F.

33. Voir également Butterlin 2006 ; l'auteur propose que les ouvertures sur les petits côtés de la salle centrale des bâtiments tripartites nord-mésopotamiens ne soient pas des passages mais des baies destinées à l'éclairage lorsqu'un étage empêche l'arrivée de lumière par un lanterneau. Cette idée s'applique bien au Temple

et de fenêtres directement sous le plafond, en plus de petites ouvertures pratiquées dans les niches des petits côtés. Il en résulte une luminosité réduite à l'intérieur de la *cella*, qui fait écho à l'assombrissement de son aplat rouge. Cette faible luminosité contribuerait au caractère cérémoniel et sacré du lieu.

Il est possible que d'autres sources lumineuses – torches, bougies, lampes – aient apporté un éclairage d'appoint. Ce type d'éclairage est riche en grande longueur d'onde, c'est-à-dire que les surfaces de couleur jaune/orangé/rouge apparaîtraient d'autant plus vives, contribuant peut être à la création d'une ambiance lumineuse rougeâtre, accentuant la présence du rouge qui structure l'ensemble du décor peint³⁴. Une attention particulière a été accordée aux ruptures visuelles au niveau des décrochements des murs. Le décor du temple montre donc que les couleurs utilisées, conjuguées aux proportions des surfaces peintes et à l'éclairage, guident le visiteur vers l'intérieur du temple et l'invitent à "pénétrer" dans un autre monde, puis le conduisent de nouveau vers la sortie en suivant le processus inverse. Pour l'accompagner se trouve un personnage au statut particulier, reconnaissable à son vêtement complexe et polychrome.

CONCLUSION

Nous avons présenté plus haut nos hypothèses de restitutions colorées du décor du temple peint d'Uqair, sur la base d'une étude approfondie de la documentation disponible. Ces hypothèses nous ont permis d'enrichir notre compréhension du décor et du bâtiment, et pourraient être complétées lorsque la documentation originale conservée au musée de Bagdad nous sera accessible.

Le décor intérieur du temple structure l'espace du bâtiment³⁵ en même temps qu'il déploie un programme iconographique classique de la société mésopotamienne de la fin du IV^e mill. a.C. : mise en abyme de l'architecture monumentale, ostentation de la hiérarchie sociale, processions humaines et animales reflet de la prospérité économique. La richesse du décor intérieur, polychrome, contraste avec la sobriété de l'extérieur.

Nous nous sommes interrogée sur l'éclairage interne et la visibilité des couleurs. Il faut également se demander qui pouvait voir ces peintures, c'est-à-dire avoir accès à un lieu saint localisé en dehors des quartiers d'habitation, établi sur une terrasse à deux niveaux et dont l'accès se faisait par des escaliers monumentaux.

Une autre question tient à la fonction du décor. Il ressort des textes assyriens, postérieurs, que le temple devait être

blanc d'Uruk mais pas à Uqair où il n'existe pas d'ouverture dans les petits côtés de la salle centrale. Il en résulte notre hypothèse de l'absence d'un étage, un lanterneau et une lumière complémentaire par des petites lucarnes dans le fond des niches.

34. Sur les aspects physiques de la lumière et pour un exemple de reconstitution de l'éclairage d'un monument polychrome médiéval au sein d'un bâtiment religieux, voir P. Callet, ce volume, p 125-134.

35. La forte structuration du décor intérieur peint, au moyen des aplats et des frises géométriques horizontales ou verticales a déjà été soulignée par Astrid Nunn (Nunn 1988) et Béatrice Muller qui voit dans cette nouvelle forme de décor une mutation dans l'art faisant écho au processus d'urbanisation contemporain : Muller 2012.

considéré comme "approprié" pour pouvoir plaire au dieu et par extension au roi³⁶ : le décor architectural y contribue. Si la décoration intérieure était destinée prioritairement au dieu, sa visibilité n'était peut-être pas essentielle. D'autres éléments ont une fonction rituelle très importante alors même qu'ils sont soustraits au regard, à l'instar des clous de fondation enfouis dans le sol. Cette considération, si elle s'appliquait à l'époque d'Uruk – ce que l'absence de texte ne permet pas d'affirmer – pourrait nuancer nos réflexions sur l'importance de l'éclairage interne et la perception effective des peintures par l'œil humain.

Il est également possible que ce décor ait été destiné à un "personnel du culte" ou à une élite qui, seule, aurait eu accès au temple. On remarque en effet qu'à l'Uruk récent, les couleurs sont limitées aux bâtiments monumentaux et ne sont pas attestées en contexte domestique³⁷. Il semble qu'il y ait à cette période un usage élitiste de la couleur, réservée à certains lieux de pouvoir.

Bibliographie

Abréviations particulières

AUWE : Ausgrabungen in Uruk-Warka: Endberichte

JNES : Journal of Near Eastern Studies

Butterlin, P., Lebeau, M., Monchambert, J.-Y., Montero Fenollós, J. L. et Muller, B., éd. (2006) : *Les espaces syro-mésopotamiens. Dimensions de l'expérience humaine au Proche-Orient ancien*, Subartu, XIV.

Butterlin, P. (2006) : "Où sont les fenêtres ? Lumière et architecture tripartite proto-urbaine de Haute Mésopotamie", in : Butterlin et al. 2006, 41-48.

Cauvin, J. (1997) : *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*, Paris.

Crüsemann, N., Van Esse, M., Hilgert, M. et Salje, B., éd. (2013) : *Uruk. 5000 Jahre Megacity*, Ausstellungskatalog, Petersberg.

Dermech, S. (2016a) : "Le temple peint d'Uruk/Uqair : un exemple de décoration intérieure", in : Quenet 2016, 120-126.

— (2016b) : "Le fond de la nef du temple peint d'Uruk/Uqair", in : Quenet 2016, 206-209.

— (2018) : *L'utilisation des couleurs au Proche-Orient néolithique et chalcolithique (env. 12000 - 3000 av. J.-C.)*, vol. 1 et 2, Thèse de doctorat de l'Université de Strasbourg, manuscrit.

Eichmann, R. (2007) : *Uruk. Architektur I. Von den Anfängen bis zur frühdynastischen Zeit, Ausgrabungen in Uruk-Warka : Endberichte (AUWE)*, 14, Rahden/West.

— (2013) : "Frühe Grossarchitektur der Stadt Uruk", in : Crüsemann et al. 2013, 117-127.

Frey, M. et Dermech, S. (2016) : "Le temple peint d'Uruk sur sa haute terrasse à deux niveaux", in : Quenet 2016, 127-129.

36. J. Tudeau, conférence présentée à Strasbourg (12 février 2018) "La décoration dans l'architecture assyrienne : ce qu'en disent les textes" dans le cadre du séminaire Décoration intérieure et architecturale des bâtiments monumentaux mésopotamiens.

37. Dermech 2018.

- Forest, J.-D. (1999) : *Les premiers temples de Mésopotamie (IV^{ème} et III^{ème} millénaires)*, BAR International Series, 765.
- Hagenauer, S. (2016) : "Le temple blanc d'Uruk sur sa haute terrasse", in : Quenet 2016, 112-113.
- Lloyd S., Safar, F. et Frankfort, H. (1943) : "Tell Uqair: Excavations by the Iraq Government Directorate of Antiquities in 1940 and 1941", *Journal of Near Eastern Studies (JNES)*, 2/2, 131-158.
- Meyer, J. W., Novák, M. et Pruß, A., éd. (2001) : *Beiträge zur Vorderasiatischen Archäologie. Winfried Orthmann gewidmet*, Francfort-sur-le-Main.
- Mora, P., Mora, L. et Philippot, P. (1977) : *La conservation des peintures murales*, Bologne.
- Montero Fenollós, J.-L. éd. (2012) : *Du village néolithique à la ville syro-mésopotamienne*, Ferrol.
- Muller, B. (2012) : "Mutations vers la ville, mutations dans l'art : la peinture murale", in : Montero Fenollós 2012, 99-116.
- Nunn, A. (1988) : *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, Leyde.
- Parrot, A. (1969) : *Assur*, Paris.
- Quenet, P., dir. (2016) : *Ana Ziqquratim: Sur la piste de Babel*, Catalogue d'exposition (27 avril - 21 juin 2016), Strasbourg.
- Wilhelm, G. (2001) : "Der 'Mann im Netzrock' und kultische Nacktheit", in : Meyer et al. 2001, 478-483.