



HAL
open science

De Mari à l'Egée : la peinture proche-orientale au 2e millénaire av. J.-C.

Béatrice Muller

► **To cite this version:**

Béatrice Muller. De Mari à l'Egée : la peinture proche-orientale au 2e millénaire av. J.-C.. Alexandra Villing. The Greeks in the East, Actes du 21st British Museum Classical Colloquium., British Museum Press, 2005, 978-0861591572. hal-03171693

HAL Id: hal-03171693

<https://hal.science/hal-03171693>

Submitted on 17 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.

De Mari à l'Égée

La Peinture Proche-Orientale au 2^e Millénaire av. J.-C.

Béatrice Muller

C'est bien la fascination pour la peinture minoenne qui m'a conduite à entreprendre mes premiers travaux sur la conception du décor – non figuratif – à la fois en Orient et en Égée.¹ J'avais été frappée par une phrase d'André Parrot² qui disait: 'S'il y a emprunt à l'Égée, nous ne le décelons que dans la tresse spiralée qui, à Mari, est traitée dans un style que nous ne croyons pas mésopotamien'. L'auteur confondait la torsade, attestée dès le 3^e millénaire av. J.-C. en Mésopotamie,³ avec la spirale qui, elle non plus, n'est pas complètement inconnue, ni des Proto-Elamites, ni des Syriens dès la fin du 4^e millénaire av. J.-C.⁴ Il m'a donc semblé plus fructueux de considérer cette peinture murale de part et d'autre de la Méditerranée de façon globale, dans son intégration à l'architecture d'abord, et dans son langage iconographique ensuite.

En dehors du palais de Mari, exceptionnellement bien préservé, la peinture murale en Syrie-Mésopotamie n'a livré que peu de vestiges: pour le 2^e millénaire av. J.-C. on ne peut retenir que les sites d'Alalakh (niveau VII: vers 1700, niveau IV: vers 1450 av. J.-C.), Qatna (incertitude: 16^e s. ou 15^e–14^e s. av. J.-C.), Nuzi (14^e s. av. J.-C.), Aqarquf (12^e s. av. J.-C.). La construction du palais de Mari – 21^e s. av. J.-C., j'aurai l'occasion d'y revenir – est contemporaine ou même antérieure à celle des premiers palais crétois,⁵ qui ont livré très peu de restes de peintures.⁶ Les comparaisons se font donc entre deux pôles qui ne sont pas contemporains: Mari, détruite en 1761 par Hammurabi de Babylone, et les seconds palais crétois, construits après 1700 av. J.-C., les autres éléments de peinture proche-orientale étant réduits à quelques fragments pour chaque site.

Les dernières découvertes de Tell Dab'a, dont il a été question ici même en 1992, semblent montrer un rayonnement minoen sur l'Égypte.⁷ Par ailleurs les révisions de la chronologie: d'une part quant à la date de l'éruption de Théra (1625 au lieu de 1500 av. J.-C.);⁸ d'autre part quant à l'abaissement de la chronologie paléobabylonienne, qui placerait la destruction de Mari vers 1665 au lieu de 1760 av. J.-C.,⁹ conduisent-elles à réévaluer l'influence possible de l'Orient sur l'Égée?

Situer ces peintures dans leur contexte historique, architectural et culturel est une tentative pour intégrer la nouvelle donne. Une première partie consistera en une présentation générale des peintures de Mari; les autres parties – aspects techniques, décor non figuratif, enfin aspects iconographiques – tenteront d'apporter quelques parallèles significatifs.

A. Présentation des peintures de Mari¹⁰

En dehors d'une composition fragmentaire provenant du temple de Ninhursag (Dynastie Archaique III, c'est-à-dire milieu du 3^e millénaire av. J.-C.)¹¹ et d'infimes vestiges rouges recueillis dans le Palais Oriental (dit aussi palais des *Shakkanakku*, fin du 3^e millénaire av. J.-C.), toutes les peintures de Mari proviennent du grand Palais Royal: sur les quelque 300 salles et cours, 26 ont

fourni des restes de peinture, retrouvées en place ou sous forme de fragments dans les décombres; ces peintures consistent soit en simples aplats colorés, soit en motifs géométriques, soit en compositions figuratives (Fig. 1).¹²

I. Situation, état de conservation et grands thèmes

I. VESTIGES D'APLATS COLORES DANS LE SECTEUR DE L'ENTREE

En suivant le cheminement obligé à partir de l'unique accès,¹³ le visiteur franchit d'abord une porte monumentale dont les seuls vestiges de décor consistaient en peinture rouge ou noire sur la tranche des briques. Entre les cours 154 et 131, le passage 152 avait, dans son dernier état, au-dessus de sa plinthe de plâtre, un enduit teinté; schéma semblable pour la salle d'eau 192 (au-dessus de sa plinthe bitumée) et la salle 189 (au-dessus de sa plinthe de briques).

2. GRANDES COMPOSITIONS DANS LES SECTEURS OFFICIELS

a) Ouvrant sur la grande cour 131, la salle 132 n'est pas, comme l'avait identifiée André Parrot, une salle d'audience royale mais une chapelle dédiée à Ishtar: allusions textuelles, analyse architecturale et iconographie peinte se confortent pour cette identification (Colour Pl. 1).¹⁴ Les fragments, retrouvés dans les décombres, ont été restitués en une composition en cinq registres longue de 3,36m et haute de 3m environ. L'ensemble n'est pas complet et certains détails posent des problèmes d'interprétation. Les registres, de hauteurs variables, sont séparés par des bandes décoratives à motifs géométriques (carrés présentés par les pointes, ondulations dans le sens horizontal ou vertical). Debas en haut se succèdent: un défilé de format miniature (hauteur: 26cm) dont subsistent deux pêcheurs; deux scènes religieuses, les plus importantes en dimensions (hauteur de chacune: 65cm) et en signification; une scène de guerre, également miniature, attestée par un guerrier s'arrachant du front un javelot (hauteur restituée: 25cm); enfin trois personnages au costume similaire à celui des pêcheurs suggère un défilé de porteurs (hauteur restituée: 48cm). Les registres religieux représentent respectivement: une scène de libation au dieu-lune Sin assis sur un podium à degrés symbolisant la montagne (en bas), et une offrande à la déesse Ishtar (au-dessus). Cette dernière, identifiable aux trois armes qui sortent de ses épaules, n'est-elle pas à la fois la déesse de la fécondité et de la guerre, ce qui justifierait le registre guerrier?

b) Le secteur officiel par excellence est l'enfilade de la cour 106, dite 'cour du Palmier', de la salle 64 et de la salle 65 (Fig. 2), auquel on accède obligatoirement, lorsqu'on vient de la cour 131, par le couloir coudé 114–112, aux murs et au sol plâtrés, dont la blancheur est interrompue par le gris de la plinthe. Le visiteur, qui arrive ainsi par la porte Nord de la cour 106, voit se déployer en face de lui, sur le mur opposé protégé par un auvent,¹⁵ ce qui fut certainement le plus vaste ensemble pictural du palais.

Figure 1 Plan du palais de Mari avec les principaux emplacements des peintures (d'après Margueron 1982, fig. 256)

IMAGE RETIRÉE

Au-dessus des portes, les compositions ne s'étendaient pas seulement sur tout le mur sud, long de quelque 25m, mais débordaient encore sur les murs est et ouest, sur près de 5m de chaque côté; retrouvées là aussi en fragments qui ne représentent qu'une proportion infime de la totalité, elles peuvent être restituées sur une hauteur de 3m.¹⁶ Les ensembles les plus cohérents, quoique incomplets, sont deux scènes sacrificielles (Colour Pl. 2) où les personnages se superposent sur deux registres: la première (*scène Sacrificielle B*) est conduite par un personnage grandeur nature (hauteur: 1.60 à 1.80m) où l'on s'accorde à reconnaître le Roi; sur l'autre (*scène Sacrificielle A*), un dignitaire mène un taureau paré pour le sacrifice (cornes dorées ou argentées, croissant semblable sur le front). Par ailleurs près d'une centaine de fragments présentent d'autres personnages qui attestent peut-être une scène guerrière de grand format, ainsi que d'autres scènes sacrificielles de format miniature (hauteur: 30cm).¹⁷

La composition la plus célèbre est dite *Peinture de l'Investiture* (Colour Pl. 3, Fig. 3), la seule retrouvée encore en place sur le mur parce qu'elle était située juste au-dessus de la plinthe, à droite de la porte 106-64. Contrairement à la coutume proche-orientale qui compose plutôt en registres s'étendant en frises,

cette peinture est un tableau rectangulaire haut de 1,75m et long de 2,50m pourvu d'un cadre peint et se présentant comme une sorte de triptyque,¹⁸ au milieu duquel prend place un tableau plus petit, à deux registres. C'est le registre supérieur de ce dernier qui a donné son nom à l'ensemble: la déesse Ishtar – encore elle – ici debout, un pied sur son animal-attribut, le lion, tend au roi le sceptre et le bâton, insignes du pouvoir. Les volets latéraux, sur lesquels je reviendrai à propos des conventions de dessin, comportent les éléments suivants, répétés symétriquement: un arbre composite gardé par trois animaux fantastiques superposés (taureau sans doute androcéphale, griffon, sphinx), et un palmier-dattier en cours de cueillette flanqué d'une déesse dite *Lama*, déesse qui intercède ou protège, ici de haut rang comme l'indiquent les quatre paires de cornes de sa tiare.

3. GRANDES COMPOSITIONS DANS LES APPARTEMENTS PRIVÉS

a) De la salle 220, considérée à l'origine comme une salle à manger pour les fonctionnaires, mais qui s'avère être un magasin, André Parrot avait publié une cinquantaine de fragments recueillis dans les éboulis: j'en ai complété pour ma part la publication par celle des fragments tombés à côté, dans le magasin 219. Jean-Claude Margueron a démontré que tous ces

Figure 2 Le secteur officiel 106-64-65, restitution de l'état originel de la ruine (détail d'une maquette réalisée pour le musée du Louvre sous la direction de Jean Margueron, cliché Christian Larrieu, musée du Louvre; cf. J.-C. Margueron, *Mari, métropole de l'Euphrate au IIIe et au début du IIe millénaire av. J.-c.* [Paris, 2004], fig. 442)
IMAGE RETIRÉE

fragments ne pouvaient provenir que de l'étage, et qu'au-dessus de quatre de ces magasins (no. 121, 122, 219, 220) s'étendait une grande salle (14,75m x 11m), dite désormais 220', qui était la salle de réception privée des appartements royaux.¹⁹ C'est sur son mur sud que se déployait, sur deux registres, une peinture à la gloire du roi, de 3,50m de haut au moins (Colour Pl. 4).

b) Dans un autre secteur, identifié grâce à des archives comme étant l'appartement de la reine, ou plutôt la 'Maison des Femmes',²⁰ des vestiges plus sporadiques de personnages témoignent de l'existence d'une ou de compositions d'une veine semblable à celle de l'ensemble précédent. A côté, dans le logement du personnel féminin, des fragments à motifs géométriques ou figuratifs proviennent d'une phase antérieure.²¹

4. DECOR ARCHITECTURAL

Dans les secteurs particulièrement soignés, celui-ci pouvait éventuellement se combiner avec les compositions figuratives. A l'inverse de presque toutes ces dernières, il a été retrouvé en place.

a) Faux marbre peint

Dans la salle 64 du secteur officiel, un podium à degrés avait son sommet couvert d'une dalle de gypse, elle-même enduite et peinte de façon à imiter des dalles rectangulaires veinées, de plusieurs couleurs variées (cf. Fig. 2).²²

Dans la 'Maison des Femmes', la plinthe de la porte 31-34 était aussi veinée de rouge et sur le sol de l'espace 31 un panneau compartimenté ('jeu de palets') produisait un effet suggestif semblable.²³

b) Bandeaux décoratifs

Dans le même secteur, on peut mentionner un triple bandeau bichrome (noir et ocre rouge) à hauteur d'yeux (1,50m à 1,80m) dans les salles 42, 43 et 46. Dans la cour 106, il est bleu et rouge et situé un peu plus haut (2m en moyenne, cf. Fig. 3). Plus élaborés et uniques dans leur genre à Mari sont ceux de la salle 31, décorés cette fois d'une torsade: bleue et noire répétée de part et d'autre d'un encastrement (mur nord), ou grise, blanche et orangée (mur sud).

Figure 3 Mari, cour 106 dite 'du palmier', vue vers le sud (restitution Jean Margueron, dessin Nicolas Bresch, cf. J. Margueron, *M.A.R.I.* 5 [1987], fig. 8 p. 478). Version réactualisée dans Margueron 2004 (see Fig. 2 for reference), pl. 58, p. 425
IMAGE RETIREEE

II. Chronologie relative²⁴

Depuis les études stylistiques d'Anton Moortgat sur les peintures et depuis l'analyse architecturale par Jean Margueron, il est assuré que le palais, détruit par Hammurabi de Babylone en 1761 av. J.-C.,²⁵ n'est aucunement l'œuvre du dernier souverain, Zimri-Lim (1775–1761 av. J.-C.), qui n'a laissé sa marque que par des réaménagements mineurs et des replâtrages de qualité plutôt inférieure à ce qu'il y avait auparavant.²⁶ La construction de ce palais est à imputer aux *Shakkanakku*, à l'origine gouverneurs des rois d'Akkad, devenus ensuite autonomes; l'un d'eux, Hanun Dagan (2016–2008 av. J.-C.) laissa son nom sur la crapaudine de la porte du palais: s'il n'en fut pas forcément le constructeur, il y fit au moins des travaux importants; en tout cas cela donne à ce palais une vie minimale de deux siècles et demi, au cours desquels ont été opérés nombre de remaniements.²⁷ Les peintures, évidemment subordonnées à ceux-ci, ne peuvent témoigner que des états les plus récents, et d'ailleurs par endroits ont été décelées plusieurs couches superposées.²⁸ En cumulant les données architecturales, iconographiques et techniques, on peut brosser le tableau suivant:²⁹

1. Les plus anciennes peintures sont (outre les fragments des salles 53 et E, dans le secteur situé à l'ouest de l'entrée du palais), la composition de la salle 132, que l'on peut dater du 21^e s. av. J.-C.

2. Les scènes hautes de la cour 106 ainsi que celles de la salle 220 se trouvent dans deux secteurs réaménagés au tout début du 18^e s. av. J.-C. lors de l'interrègne 'assyrien' de Iasmah-Addu (1795–1775 av. J.-C.).

3. La *peinture de l'Investiture* reste de date controversée: soit elle est attribuée au dernier roi, Zimri-Lim, soit elle pourrait remonter, 40 ans plus tôt, à l'ascendant de celui-ci, Iahdun-Lim, c'est-à-dire avant l'interrègne 'assyrien', ceci pour des raisons techniques.³⁰

B. Aspects techniques: supports, pigments, modes d'exécution, réfections

En guise de préambule sur ce point, je voudrais insister sur deux particularités de la peinture proche-orientale:

la pauvreté des vestiges (moins d'une quinzaine de sites pour les 3^e et 2^e millénaires av. J.-C.) tient davantage aux mauvaises conditions de préservation qu'à la réalité ancienne; excepté à Alalakh et à Tel Kabri,³¹ les peintures de Mari et du Proche-Orient ancien ne sont en aucun cas de véritables fresques.³²

I. Support³³

1. ENDUIT DE TERRE

Celui-ci constitue de toute façon la nature de la sous-couche qui masque l'appareil de briques crues des murs. Quant à la couche de finition sur laquelle sont posées les peintures, elle est généralement en terre dans l'état final du palais, ce qui est visible lorsqu'il y a des réfections, attribuées à Zimri-Lim, le dernier souverain. Mais cet enduit de terre caractérise aussi les fragments trouvés dans les secteurs les plus anciens. En tout cas il contribue à rendre les peintures très fragiles (les bleus, en particulier, sont très évanescents). On ne peut pas retenir la nature de l'enduit comme critère chronologique: les peintures de la salle 220' (enduit de terre) et celles de la cour 106 (enduit de plâtre) sont contemporaines.

2. PLÂTRE

Alors qu'en Crète les enduits sont le plus souvent à base de chaux, en Egypte et au Proche-Orient il s'agit de plâtre – *djuss* comme on dit là-bas, car il est le résultat de la calcination, à température relativement basse, du gypse local. Or la technique *afresco* ne peut pas être réalisée sur du *djuss*. Ce support, il est vrai, n'a été analysé que ponctuellement à Mari.³⁴ Du temps d'André Parrot, qui a dégagé le palais et ses peintures, il n'y a pas eu d'analyses, ni

du support ni des pigments. Lors de la restauration de 80 fragments sur enduit de plâtre provenant de la cour 106, j'ai pu constater que ce support ne rendait pas les peintures résistantes comme on aurait pu l'imaginer: les noirs, par exemple, s'en allaient en poussière et en aucun cas il n'aurait été possible de nettoyer les fragments à l'eau, comme on le fait facilement pour la fresque.³⁵

II. Les pigments et les couleurs

A l'occasion de la même restauration, des observations ont été effectuées à la binoculaire. La palette de base (salle 132) comprend le blanc, le noir, le gris, le rouge et l'ocre; on observe en outre du rose et du bleu sur les peintures hautes de la cour 106, et du vert sur la *peinture de l'Investiture*. Il a été intéressant de constater que pour les roses avaient été inclus soit des grains de carbone, soit du bleu. Quant au bleu lui-même, du moins en ce qui concerne les fragments de la cour 106, il s'agit bien de silicate de cuivre et de calcium, c'est-à-dire de bleu égyptien qui, comme chacun sait, est une matière de synthèse obtenue par traitement thermique à haute température de silice, de sel de cuivre et de sel de calcium. Sa grande époque de diffusion est le 2^e millénaire av. J.-C., mais on en trouve déjà au 3^e millénaire av. J.-C., en particulier sous forme de perles dans les tombes royales d'Ur; il apparaît en Égypte également vers 2500 av. J.-C.³⁶ L'examen à la binoculaire ne permet pas pour les rouges des observations très fines; il s'agit vraisemblablement d'hématite.³⁷

III. Le mode d'exécution

Jusqu'à l'époque hellénistique, la peinture antique ne connaît pas les effets d'ombre: la couleur est posée en aplats et le dessin cerné de noir. Des lignes-guides tracées à la pointe ont pu servir pour les contours, comme par exemple pour la *peinture de l'Investiture* (cadre et personnages centraux) ou pour le rectangle en faux marbre du sol de la salle 31.³⁸ Mais le procédé ne paraît pas aussi généralisé qu'en Crète, simplement parce que la technique du claquage d'une ficelle pratiqué là-bas pour obtenir une ligne droite ne peut être réalisée que sur enduit humide préparé pour de la véritable fresque.

Les témoignages de réflexion sont rares – sans doute parce qu'ils n'ont pas été suffisamment cherchés. André Parrot en signale dans le décor architectural de la cour 106, et par ailleurs le revers de deux des fragments restaurés provenant des peintures hautes de cette même cour porte l'empreinte d'une peinture antérieure.³⁹

C. Aspects du décor non figuratif

I. Encadrements

1. LE PODIUM DE LA SALLE 64 (cf. Fig. 2)

Les dalles en faux marbre de couleur dominante ocre, certaines d'entre elles d'un bleu verdâtre, étaient entourées d'une spirale blanche sur fond ocre rouge sombre; du côté ouest jaillissaient en plus des flammes blanches et ocre jaune. Il s'agit ici non de la torsade, mais de la véritable spirale courante, à double enroulement, telle qu'on la retrouve en Crète.⁴⁰

2. LA PEINTURE DE L'INVESTITURE (cf. Colour Pl. 3)

Là encore, la spirale à double enroulement linéaire noir enserré dans un cadre brun, rappelle l'obsession de la fertilité, omniprésente dans ces régions qui manquent d'eau, et se fait

l'écho de la figure de la déesses portant un vase aux eaux jaillissantes, répétée deux fois dans le registre inférieur du panneau central. Ce cadre, qui fait penser à un motif gravé sur bois ou sur métal, est doublé, du côté externe, par une bordure latérale de bandes de couleurs à indentations, et par une bordure festonnée qui rappelle les franges nouées en glands d'un tapis.⁴¹

3. COMPARAISONS

Ces bordures, qui font penser que la peinture est un *ersatz* de tapis – c'est déjà son rôle à Çatal Hüyük, dès le Néolithique⁴² – appellent deux parallèles. Dans l'épaisseur de la porte HIV du palais H d'Aqarquf défilent des dignitaires kassites dans un panneau dont trois des côtés sont bordés de bandes multicolores agrémentées de ronds et de carrés répétés (Fig. 4).⁴³ L'évocation d'une tenture est moins nette que précédemment. A Cnossos, l'encadrement des quatre panneaux de tauromachie du palais combinent les bandes rayées et un motif veiné régulier: l'allusion au textile et à la pierre serait moins évidente si l'on n'avait pas en mémoire les prototypes proche-orientaux.⁴⁴

Les compositions en tableaux ne sont cependant pas la règle générale: comme on l'a vu plus haut, ce sont les compositions en registres qui dominent.

II. Décor architecture

1. DÉCOR ARCHITECTURAL DE LA COUR 106 (cf. Fig. 3)

Bien qu'il ne soit pas le seul, c'est sur le décor architectural de la cour 106 qu'il convient de s'arrêter, parce qu'il est le plus intéressant. La blancheur de cette sorte d'écrin aux murs et au sol plâtrés était rompue par le bleu-gris d'une plinthe haute d'une cinquantaine de centimètres, et par le bandeau fait de trois bandes respectivement ocre rouge, bleu de cobalt, ocre rouge, large de 15cm au maximum et situé, on l'a vu, entre 1,82 et 2,12m de haut. Sa hauteur correspondait au sommet de la *peinture de l'Investiture* ainsi que, plus ou moins, avec la base d'un autre décor dont il n'a pas encore été question ici: il s'agit de bandes rouges horizontales (larges d'une trentaine de centimètres en moyenne), de longueurs inégales (de 0,50m à 1,63m) en superposition alternée sur les montants et dans la jouée des quatre portes secondaires latérales de la cour.

La justification de ces fausses poutres se trouve dans le remaniement bien réel de la porte nord, dont le passage avait été rétréci par l'adjonction d'une tête de mur sur son montant ouest:⁴⁵ pour que son armature de renforcement en bois ne soit pas incongrue, on l'avait répétée sur le montant oriental et intégrée dans un système décoratif en ajoutant aux autres portes des fausses poutres peintes, excepté à la porte sud où ce n'était pas possible à cause de la présence des compositions figuratives (cf. Fig. 3).⁴⁶ Ceci manifeste un souci d'harmonie d'autant plus remarquable que tous les éléments n'avaient pas été exécutés ni même conçus en même temps.

2. AUTRES EXEMPLES

L'emplacement du bandeau n'est pas toujours gratuit non plus: l'exemple le plus net à Mari en est la double torsade bleue et noire de la salle 31, de part et d'autre d'un encastrement (de poutre longitudinale?). Il est frappant qu'à Cnossos, le bandeau spiralé recouvrait parfois une longrine réelle noyée dans le mur.⁴⁷ Pour revenir au-delà des rives orientales de la Méditerranée, c'est à Alalakh que le procédé s'est révélé le plus fidèle à la réalité et le plus permanent: la structure interne du mur en pans de bois de la

Figure 4 Aqarquf, palais H, porte du palais H-IV (Moortgat 1959 [n. 26], fig. 4 p. 13, d'après Baqir [n. 43], pl. XIII)
IMAGE RETIREE

salle 4 du palais du niveau VII (vers 1700 av. J.-c.) se trouve comme reproduite de façon visible par la peinture dans une maison du niveau IV (vers 1450 av. J.-c.).⁴⁸

Dans la décoration antique, certaines manières de faire peuvent nous paraître surprenantes, comme par exemple recouvrir de la pierre avec un revêtement peint en imitation de pierre: les habitants de Mari l'on fait avec le podium de la salle 64, comme ceux d'Alalakh avec une plinthe de basalte ou comme les Crétois avec certaines façades dont l'enduit incisé en quadrillage imitait un appareil isodome.⁴⁹

3. PROBLEME DE L'EMPLACEMENT DES PEINTURES DE FORMAT MINIATURE

Il avait semblé étonnant à Sir Arthur Evans que la frise des Perdris du 'Caravansérail' de Cnossos fût perchée bien haut au-dessus d'un décor de faux pilastres peints et des linteaux de portes.⁵⁰ A Mari, la composition de la salle 132 était tombée au pied d'un mur à l'emplacement d'une porte bouchée; elle se trouvait donc au-dessus, à 2 ou 3m du sol, ce qui fait que son bord supérieur se trouvait à 6m du sol; or le registre restitué comme l'avant-dernier comporte précisément le guerrier de format miniature. Il en va de même pour la cour 106, qui comportait également des figures de petit format, lesquelles ne pouvaient pas se situer à moins de 3m de haut.⁵¹ A Théra, on se trouve de façon générale à une échelle bien plus réduite, mais la frise dite 'de la bataille navale' ou 'aux villes' de la maison Ouest n'est-elle pas, elle aussi, de format miniature (hauteur: 40cm), au regard des pêcheurs par exemple, qui sont à peu près grandeur nature?⁵² Ce procédé fréquent de placer en hauteur des scènes que leur iconographie rendait certainement importantes, mais qui n'étaient pas forcément destinées à être perçues dans leurs détails, n'était sûrement pas dicté seulement par des raisons pratiques (utiliser l'espace disponible entre linteaux et plafond): peut-être y avait-il d'autres raisons, qui n'ont pas encore été élucidées.⁵³

D. Aspects iconographiques

1. Conventions de dessin et de couleurs

1. PRINCIPE DE LA ROTATION

Il n'est pas nécessaire d'insister sur des évidences telles que la combinaison des représentations de face (œil, torse) et de profil (visage, jambes, pieds), commune à l'Egypte, à l'Egée et au Proche-Orient, et que Flavigny insère dans le principe de la rotation.⁵⁴

2. PRINCIPE DU RABATEMENT

Largement utilisé par les Egyptiens dans leurs représentations de bassins entourés d'arbres par exemple, le procédé est connu aussi des Orientaux. Ces derniers pratiquent plus volontiers le rabattement latéral (et non de tous les côtés), qui aboutit, par exemple, à ce motif stéréotypé de type héraldique des deux capridés antithétiques de part et d'autre d'un végétal: les figures latérales y sont en quelque sorte représentées éclatées de façon à montrer les deux profils d'un seul animal. Dans cette optique, la *peinture de l'Investiture* serait une transposition de l'enfilade de la cour du Palmier 106, de la salle 64 et de la salle du Trône 65; pour que les éléments situés dans l'axe de l'observateur ne bouchent pas la vue vers les espaces en arrière-plan, le peintre avait rabattu sur les volets latéraux le palmier situé au centre de la cour, puis au registre inférieur du panneau central la statue de la déesse au vase aux eaux jaillissantes dressée sur le podium de la salle 64; ainsi le regard pouvait atteindre enfin la salle du Trône 65, où se déroulait la scène – à l'extrémité de l'enfilade, c'est-à-dire au registre supérieur du panneau central) (Fig. 5).⁵⁵

3. HARMONIE DES PROPORTIONS

Composition très savante par son expression de l'espace, la *peinture de l'Investiture* l'est aussi dans la recherche des proportions. Ayant repéré des tracés directeurs dans l'architecture, Jean Margueron a décelé le même rapport mathématique entre la longueur et la largeur du rectangle de la peinture et les proportions du plan de l'ensemble 106-64.⁵⁶

Figure 5 La peinture de l'Investiture: conventions de dessin exprimant le contexte architectural (Margueron 1992 [n. 56], pl. 47)
IMAGE RETIRRE

4. CONVENTIONS DE COULEURS

La distinction de la couleur des chairs – ocre rouge pour les hommes, blanc pour les femmes – systématique en Egypte et dans le bassin égéen, semble souffrir des exceptions au Proche-Orient, si l'on en croit par exemple certains visages masculins des zones hautes de la cour 106 et les peintures Til Barsip.⁵⁷ Une habitude qui paraissait typiquement minoenne, à savoir le changement de couleur de fond d'un registre à l'autre, se retrouve à Mari sur la grande composition de la salle 220' (cf. **Colour Pl. 4**).

II. Thèmes iconographiques

I. THEMES RELIGIEUX

En définitive, le répertoire des grands thèmes iconographiques est, au Proche-Orient, assez limité. L'un des plus fréquents, celui du banquet, qui naît en Mésopotamie à l'époque des Dynasties Archaiques, c'est-à-dire au cours de la première moitié du 3^e millénaire av. J.-c.,⁵⁸ fait défaut sur les murs de Mari – ou du moins il n'en reste rien. Mais c'est bien du même schéma – personnages assis sur un tabouret, levant un gobelet – que ressortit la fameuse *Campstool Fresco* du palais de Cnossos, telle que l'a restituée Nicolas Platon, composée sur au moins deux registres, l'un à fond bleu, l'autre à fond jaune.⁵⁹

Les scènes d'offrande ou de libation à un dieu se développent à partir de la renaissance sumérienne (2150–2003 av. J.-c.), en particulier sur les sceaux-cylindres, et c'est bien par comparaison avec une telle scène, sur une stèle cette fois, celle d'Ur-Nammu, que Moortgat a daté de cette période la composition de la salle 132 du palais de Mari.⁶⁰

Les processions conduisant le taureau au sacrifice ne sont pas aussi fréquentes, mais peut-être peut-on rappeler une corne de taureau sur les peintures si fragmentaires d'Alalakh...⁶¹

Enfin, il ne faut pas oublier un thème cher entre tous à la Mésopotamie, pays de soif: le thème des flots jaillissants qui assurent la fertilité. Il est représenté soit par le motif schématique de la spirale, soit de façon clairement figurative par une divinité dispensatrice de l'eau. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce thème se concentre dans le secteur officiel 106–64–65: le symbolisme aquatique du cadre du podium a été

rapproché, non sans raison, de la statue de la déesse aux eaux jaillissantes, dont le corps a été retrouvé au pied du podium même (cf. **Fig. 5**); cette statue, d'ailleurs, pratiquement grandeur nature, était creusée en son centre d'un canal vertical qui permettait, en certaines circonstances, d'en faire véritablement une fontaine.⁶² En outre le cadre spiralé du panneau de l'Investiture et la cueillette des dattes représentée sur les volets latéraux de la peinture se répondent aussi: le roi, sous la protection des dieux, est le garant de la prospérité.⁶³ Intermédiaire entre son peuple et la divinité, le fait qu'il soit représenté, dans ce secteur de réceptions officielles, dans un contexte religieux, n'a rien d'étonnant.

2. THEMES PROFANES: LA GLORIFICATION DU ROI

Ce sont surtout les bas-reliefs néo-assyriens des palais de Nimrud ou de Khorsabad, ou les peintures de celui de Til Barsip, qui ont rendu célèbres les défilés de tributaires apportant leurs offrandes au roi. Des processions de dignitaires s'étirent aussi sur ces murs: ceux du palais H d'Aqarqum en seraient des prototypes (cf. **Fig. 4**). Ce qu'a révélé la restitution des peintures de la salle 220', c'est que, un millénaire avant les Assyriens, le roi de Haute Mésopotamie – si c'est bien à Iasmah-Addu qu'il faut imputer cette œuvre – concevait déjà le programme iconographique qui deviendra alors stéréotypé et auquel feront écho les inscriptions: le roi y est représenté dans ses quatre grandes fonctions, à savoir de bâtisseur, de chasseur de lion, de vainqueur piétinant ses ennemis et enfin, d'hôte accueillant les tributaires qui lui apportent le fruit de sa victoire. Pris isolément, ces thèmes sont plus anciens, mais pour la première fois ils se trouvent ici réunis, précisément dans les appartements où le souverain tient ses réceptions privées.

E. Conclusion

Les peintures du palais de Mari sont un maillon de la chaîne qui illustre la permanence des thèmes iconographiques du Proche-Orient ancien. Leur tradition s'ancre dans le milieu du 3^e millénaire av. J.-c., ou même plus tôt: l'art de Çatal Hüyük (8^e millénaire av. J.-c.) connaît déjà le motif de la torsade, les fausses

tentures peintes sur les murs, la composition héraldique. Sous-jacente à l'iconographie, il y a l'architecture: les palais à l'apparence labyrinthique existent dès le 27^e s. av. J.-C. en Mésopotamie, alors que la Crète, qui s'en inspire, construit ses premiers palais vers 2000 av. J.-C. seulement.

La cité de Mari, fondée au 29^e s. av. J.-C. sur l'Euphrate pour contrôler le trafic commercial, était bien placée pour recevoir et diffuser des biens matériels et des influences culturelles propres aussi bien au Golfe arabo-persique qu'à la Syrie du Nord ou aux franges méditerranéennes: Zimri-Lim, dernier roi de Mari, reçoit une lettre lui faisant savoir que le roi d'Ugarit, sur la côte, veut visiter son palais; les Crétois (Keftiu) sont mentionnés dans les textes, apportant des présents. Certes, une vision plus précise du décor mural des premiers palais crétois fait cruellement défaut pour apprécier le sens des relations en ce domaine; mais la longue tradition architecturale syro-mésopotamienne milite pour son antériorité, et la récente tentative d'abaissement de la chronologie mésopotamienne ne change rien aux données du problème.

Les fragments de peintures du palais du niveau VII d'Alalakh (vers 1700 av. J.-C.) ont fait couler beaucoup d'encre, et W.-D. Niemeier vient de montrer une restitution qui les attire encore davantage dans la sphère minoenne. Autant que l'on puisse en juger par l'échantillonnage réduit qu'elles représentent, ces peintures sont d'un style qui n'est évidemment pas mésopotamien. Mais l'apport essentiel des Crétois en ce domaine me paraît bien être la technique de la véritable fresque, inconnue jusque là au Proche-Orient, et dont les fouilles de Tel Kabri, en Palestine, ont donné récemment un second exemple, contemporain.

Sans doute est-ce le moment où s'amorce le tournant qui mènera à l'art international du Bronze Récent – les peintures minoisantes d'Avaris en témoignent et n'a-t-on pas trouvé, dans les années '90, près de l'aéroport de Damas, les fragments d'une peinture très égyptisante?⁶⁴ Le Proche-Orient devient alors plus réceptif à la Méditerranée, mais au III^e et au début du II^e millénaire av. J.-C. il me paraît davantage ancré dans ses propres traditions et diffuser son rayonnement vers l'ouest.

Abréviations

Parrot 1958: A. Parrot, *Mission archéologique de Mari*, volume II, *le Palais*, tome 1: *architecture*; tome 2: *les peintures murales* (Paris, 1958).

Margueron 1982: J. Margueron, *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'âge du Bronze* (Paris, 1982).

Notes

- 1 Sous le nom de Pierre: B. Pierre, '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 (1984), 223–54; B. Pierre, 'Décor peint à Mari et au Proche-Orient. II: Chronologie, contexte, significations', *M.A.R.I.* 5 (1987), 551–75.
- 2 Parrot 1958 II.2, 110.
- 3 Cf. par exemple le relief de Dudu: P. Amiet, *L'Art antique du Proche-Orient* (Paris, 1977), fig. 337. Des fragments de peinture de Tell-i Malyan (Iran) montrent dès 3000 av. J.-C. une frise décorative faite de deux rangs de sortes de S, ou de torsades étirées; cf. A. Nunn, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient* (Leyde, Copenhague, 1988), pl. 55.
- 4 Cf. par exemple l'empreinte de sceau proto-élamite n° 593 (P. Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque*. Deuxième édition revue et corrigée avec un supplément [Paris, 1980], 43) ou celles de Syrie (Amiet, *ibid.*, pl. 85bis E et n° 1647 à 1649).
- 5 En référence à la chronologie égéenne la plus communément admise (qui place la construction des premiers palais vers 2000 ou 1900, celle des seconds vers 1700 av. J.-C.) et à la chronologie

- mésopotamienne dite moyenne.
- 6 Par exemple, à Phaestos (premier palais et maisons), des motifs géométriques parmi lesquels probablement des fragments de spirales, cf. D. Levi, *Festos e la civiltà minoica* (Rome, 1976) vol. I.1, pls LXXXV, LXXXVI; fig. 142 p. 106.
- 7 M. Bietak, 'Connections between Egypt and the Minoan World. New results from Tell el-Dab'a/Avaris', in: W.V. Davis et L. Schofield (éd.), *Egypt, the Aegean and the Levant, Interconnections in the Second Millennium BC* (Londres, 1992), 19–27.
- 8 Résumé de l'état de la question, cf. R. Treuil, P. Darcque, J.-Cl. Poursat, G. Touchais, *Les civilisations égéennes du Néolithique à l'âge du Bronze* (Paris, 1989), 110–11, 363–74. Cf. aussi W.D. Niemeier, 'New Archaeological Evidence for a 17th Century Date of the 'Minoan Eruption' from Israel (Tel Kabri, Western Galilee)', in: D.A. Hardy and A.C. Renfrew (éd.), *Thera and the Aegean World III* (Londres, 1990), vol. 3: *Chronology*, 120–6.
- 9 H. Gasche, J.A. Armstrong, S.W. Cole and V.G. Gurzadyan, *Dating the Fall of Babylon. A Reappraisal of Second-Millennium Chronology*. Mesopotamian History and Environment, series II, *Memoirs IV* (University of Ghent and the Oriental Institute of the University of Chicago, 1998); *ibid.*, 'A Correction to Dating the Fall of Babylon. A Reappraisal of Second-Millennium Chronology', *Akkadica* 108 (MHM 4; Ghent and Chicago, 1998), 1–4.
- 10 Pour la publication des peintures, cf. M.-Th. Barrelet, 'Une peinture de la cour 106 du palais de Mari', *Studia Mariana* (Leyde, 1950), et surtout Parrot 1958 II.2. Pour les nouvelles interprétations et les restitutions du palais, cf. Margueron 1982, en particulier 209–379; J. Margueron, 'Du nouveau sur la cour du Palmier', *M.A.R.I.* 5 (1987), 463–82; J.-M. Durand et J.-Cl. Margueron, 'La question du harem royal dans le palais de Mari', *Journal des Savants* (octobre-décembre 1980), 253–80.
- 11 A. Parrot, 'Les fouilles de Mari, sixième campagne (automne 1938)', *Syria* 1940–41, 1–28, fig. 14 p. 20. Il s'agit de personnages schématiquement silhouettés en noir.
- 12 La diversité des matériaux utilisés pour le revêtement des murs est à elle seule un décor (enduit de terre ocre, plâtre blanc tirant plus ou moins vers le gris, chaux blanche, bitume noir), mais il n'en sera pas tenu compte dans la présentation sommaire qui va suivre.
- 13 Il y avait bien un second accès, mais il était réservé aux véhicules et conduisait aux magasins généraux situés à l'arrière du palais.
- 14 Cf. Parrot 1958 II.2, 70–82 et pl. E; Margueron 1982, 331–2; J.-M. Durand, 'L'organisation de l'espace dans le palais de Mari: le témoignage des textes', in: E. Lévy (éd.), *Le Système palatial en Orient, en Grèce et à Rome* (Colloque du CRPOGA 1985; Strasbourg 1987), 71–4.
- 15 Cf. Margueron 1987 (n. 10), 469–80.
- 16 Cf. Parrot 1958 II.2, 19–52. Dans un article très novateur, Dominique Parayre établit les modules des personnages et propose, outre un regroupement iconographique, l'extension en hauteur des peintures: D. Parayre, 'Les peintures non en place du palais de Mari, nouveau regard', *M.A.R.I.* 1 (1982), 31–78, en particulier 49–65. Cependant pour ma part (sous le nom de Pierre 1984 [n. 1], 238–41), je ne suis pas d'accord sur leur agencement ni leur emplacement, qu'il faut situer plus haut qu'elle ne le fait.
- 17 Une tentative de restitution est en cours, que j'ai présentée au 2^e Congrès International sur l'Archéologie du Proche-Orient Ancien (21caane; Copenhague, 22–26 mai 2000). Pour les grandes lignes de cette proposition, cf. B. Muller, 'Hommes et dieux dans les peintures du palais de Mari', *Orient-Express* 2002 vol. 3, 82–8.
- 18 Le terme employé par André Parrot est suggestif, mais impropre dans la mesure où les volets latéraux ne sont pas mobiles.
- 19 La continuité de la composition observée à partir des fragments tombés de part et d'autre du mur séparant les magasins 220 et 219 a été un des éléments qui ont contribué à la restitution de l'étage de ce secteur. Cf. Margueron 1982, 338–9; B. Pierre-Muller, 'Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari (salles 219–220)', *M.A.R.I.* 6 (1990), 433–52; J. Margueron, B. Pierre-Muller et M. Renisio, 'Les appartements royaux du premier étage dans le palais de Zimri-Lim', *M.A.R.I.* 6 (1990), 433–52.
- 20 Durand et Margueron (n. 10), 278–80; Margueron 1982, 344–5.
- 21 Parrot 1958 II.2, 10–2.
- 22 Cf. Parrot 1958 II.2, 67.
- 23 Parrot 1958 II.1, 165–7.
- 24 Pour la chronologie absolue, les dates indiquées ici se réfèrent à la chronologie moyenne. Si l'on adopte le nouveau système de Gasche et al. (n. 9), rabaisser toutes les dates de 96 ans.
- 25 1761 selon la chronologie moyenne généralement adoptée, 1665 si

- l'onadmet les révisions de Gasche *et al.* (n. 9).
- 26 Cf. A. Moortgat, *Die altvorderasiatische Malerei* (Berlin, 1959); id., *Die Kunst des Alten Mesopotamien* (Cologne, 1967); Margueron 1982, 378. Par exemple (cf. Pierre 1987 [n. 1], 556-7) la salle du Trône 65 avait, dans son dernier état, son sol couvert de terre battue et ses murs de trois enduits argileux, alors que la phase précédente était plâtrée (sol et plinthe); dans la pièce 7, l'enduit de boue et paille hachée de la phase finale en masquait un de plâtre.
- 27 La chronologie des *Shakkanaku* (2226-1938 ou 1912 av. J.-C.) selon la chronologie moyenne, a été précisée par J.-M. Durand, 'La situation historique des Sakkanaku: nouvelle approche', *M.A.R.I.* 4 (1985), 147-72 (tableau chronologique p. 156). Sur l'inscription de Hanun-Dagan, cf. Margueron 1982, 377. Sur la chronologie relative des secteurs architecturaux, cf. Margueron 1982, 377-9.
- 28 Par exemple dans la cour 106 on voit, sous l'écaillage d'un bandeau rouge de porte, la présence du triple bandeau bichrome (cf. Parrot 1958 II.1, fig. 94 p. 90).
- 29 Cette séquence a été contestée par Tomabechi 1981 qui, sur l'idée théorique d'une durée de vie éphémère de l'architecture de terre, rabaisse toutes les dates: pour lui, les peintures de la salle 132 dateraient de l'asmah-Addu (1795-1775 av. J.-C.) et les peintures hautes de la cour 106 seraient inachevées. J'ai développé l'argumentation de cette chronologie relative sous le nom de Pierre 1987 (n. 1), 551-61.
- 30 L'argumentation stylistique de Moortgat, qui conforte la datation de Parrot, en faveur d'une date récente (torse presque de profil, costume, couleur verte) est forte, mais ne résiste pas à la question de la nature du support, qui ne peut plus être vérifiée: Jean Margueron s'est demandé si cette peinture, appliquée directement sur l'enduit de terre du mur, n'aurait pas été réservée au moment de la pose des couches de plâtre qui revêtent l'ensemble des murs et sur lesquelles sont peintes les compositions hautes, car il conçoit mal l'intérêt d'un enduit de terre succédant à une couche de plâtre (cf. J. 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 Monsieur J.-R. Kupper à l'occasion de son 70e anniversaire* [Liège, 1990], 122): par conséquent la peinture de l'Investiture serait antérieure aux réfections de la cour 106 à l'issue desquelles avaient été réalisées les grandes compositions hautes sur plâtre (Margueron, *ibid.*, 124). Pour ma part, cet argument ne me paraît pas décisif car le casse rencontre à la salle de bains 7 (terre sur plâtre, cf. Parrot 1958 II.1, 205 et fig. 37). Cependant les observations stylistiques exprimées par Moortgat en faveur d'une date tardive méritent d'être réévaluées face au mauvais état de cette peinture (incendiée).
- 31 L. Woolley, *Alalakh. An account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay* (Oxford, 1955), 233-4; A. Kempinski et W.D. Niemeier, *Excavations at Kabri. Preliminary Report of 1989 Season*, 4 (Tel Aviv, 1990), p. XVI.
- 32 La fresque véritable (*buon fresco*) est exécutée sur enduit humide à base de chaux; les pigments s'y fixent par carbonatation et se trouvent alors enrobés dans la cristallisation de calcite, devenant partie intégrante du substrat calcaire. Pour les résultats les plus récents d'analyses physico-chimiques sur des peintures du bassin égéen, cf. Alain Dandrau, *La construction en terre dans le monde égéen au Néolithique et à l'âge du Bronze: les matériaux et leurs propriétés*, thèse de doctorat soutenue le 16 juin 1997 à l'Université de Paris I sous la direction de M. le Professeur René Treuil. Je suis redevable à Mme Alix Barbet, Directeur du Centre d'Etudes des Peintures Murales Romaines, de certaines précisions concernant les critères d'identification des fresques antiques; en effet, la résistance d'une peinture à l'aspersion d'eau n'indique pas forcément qu'il s'agisse d'une véritable fresque: une peinture sur support de plâtre ne peut pas être une fresque, mais selon le liant employé, elle peut résister à l'eau; par ailleurs il peut arriver que le phénomène de carbonatation des pigments sur enduit de chaux, qui caractérise la fresque véritable, se soit fait accidentellement lors de l'enfouissement. Il faut par conséquent être très prudent dans l'identification d'une fresque; en tout cas le 'jeu de palets' de la salle 31 du palais de Mari, peint sur un sol de plâtre, ne peut en aucun cas être une fresque comme l'affirmait Parrot 1958 II.1, 165-7.
- 33 Pour l'inventaire exhaustif, cf. Pierre 1987 (n. 1), 553-61.
- 34 Analyse par diffraction de rayons X effectuée par le Laboratoire de recherche des Musées de France, résultat: CaSO₄ 2(H₂O).
- 35 Restauration effectuée par le Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines, sous la direction de Mme Alix Barbet, pour le musée du Louvre à la demande de Mme Annie Caubet, cf. B. Muller-Pierre, 'Des peintures fragmentaires de la cour 106 du palais de Mari restaurées pour le musée du Louvre', *M.A.R.I.* 7 (1993), 355-8.
- 36 D. Ullrich, 'Egyptian Blue and Green Frit: Characterization, History and Occurrence, Synthesis', in: F. Delamare, T. Hackens et B. Helly (éd.), *Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, Cours postgradué européen, revue du groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques, biologiques et mathématiques appliquées à l'archéologie (Ravello, 1987), 326-8.
- 37 Communication orale de M.V. Guichard, conservateur du musée de Roanne.
- 38 Parrot 1958 II.2, 58; II.1, 166.
- 39 Parrot 1958 II.1, fig. 94 p. 90; Muller-Pierre (n. 35), 355 n. 6.
- 40 Parrot 1958 II.2, 67-9. Les enroulements de la spirale sont ocre jaune du côté sud.
- 41 A. Moortgat, 'Teppich und Malerei zur Zeit Hammurabis. Bemerkungen zum grossen Wandgemälde aus Mari', *Bibliotheca Orientalis* 9 (1952), 92-3, repris par Parrot 1958 II.2, 53 n. 2.
- 42 Cf. J. Mellaart, *Çatal Hüyük, une des premières cités du monde* (Paris, 1971), pls 29-34; fig. 24 p. III.
- 43 T. Baqir, 'Iraq Government Excavations at Aqarquf', *Iraq* 8 (1946), en particulier pl. XIII, reprise par Moortgat 1959 (n. 26), fig. 4 p. 13.
- 44 Cf. A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos III* (Londres, 1930), figs 143, 144 et 148; id., *The Palace of Minos at Knossos IV.2* (Londres, 1935), fig. II.
- 45 Cf. Parrot 1958 II.1, 83-6 et Margueron 1982, fig. 162: les encastrements des poutres ont été retrouvés, avec des traces de peinture rouge. La porte sud avait aussi été rétrécie, tout ceci pour compenser le doublage du mur ouest de la cour, de façon à garder pour ces portes leur emplacement à l'exact milieu du mur, cf. Margueron 1987 (n. 10), fig. 7 p. 476.
- 46 Cf. Pierre 1984 (n. 1), 227-31.
- 47 Cf. Evans 1935 (n. 44), 648, 650 et fig. 633 (magasin IX); Evans 1930 (n. 44), fig. 216 et 225 (*hallaux doubles Haches*).
- 48 Cf. Woolley (n. 31), fig. 71 p. 226: structure interne de l'angle sud-est de la pièce 4 du palais (niveau VII); Woolley, *ibid.*, pl. XXXIX.b etc: peinture imitant une plinthe de basalte surmontée, à quelque distance, d'une longrine surmontant des abouts de poutres transversales (maison 39A, pièce 6, niveau IV).
- 49 Cf. par exemple palais de Phaestos, corridor 41: L. Pernier et L. Banti, *Il Palazzo minoico di Festos vol. II* (Rome, 1951), fig. 139 p. 225.
- 50 A. Evans *The Palace of Minos at Knossos II.1* (Londres, 1928), fig. 49 et p. 200.
- 51 Pierre 1984 (n. 1), 238.
- 52 Cf. S. Marinatos, *Excavations at Thera VI* (1972 Season) (Athènes, 1974), 385sqq.
- 53 Sur l'organisation du décor de Théra, cf. C. Televantou, *Akrotiri Thiras. Oi toichographies tis Dutikis oikias* (Athènes, 1994), 143.
- 54 C. Flavigny, *Le dessin de l'Asie occidentale ancienne* (Paris, 1940), 14. Le principe est plus strict en Egypte qu'au Proche-Orient, qui applique des nuances, comme par exemple sur la peinture de l'Investiture, où le roi a le torse presque de profil, contrairement à Ishtar. Les visages sont de face pour les figurines en terre cuite estampées du IIe millénaire, et pour certaines figures mythiques (palais de Mari, salle 132: personnage noir sur fond étoilé).
- 55 Que cette peinture ait représenté un espace précis d'un temple, ou plutôt le palais lui-même a été proposé d'emblée par Barrelet (n. 10) et Parrot 1958 II.2, 62-4. L'idée d'une composition très savante utilisant ces procédés de dessin a été émise par J. Margueron, 'La peinture de l'Investiture: rythme, mesures et composition', in: B. Hrouda, S. Kroll et P. Z. Spanos (éd.), *Von Uruk nach Tuttul. Eine Festschrift für Eva Strommenger, Studien und Aufsätze von Kollegen und Freunden* (München et Wien, 1992).
- 56 Margueron (n. 55), pl. 44 et 45.
- 57 Cf. Muller-Pierre (n. 35), fig. 1 p. 357; palais de 'Il Barsip (VIIIe s. av. J.-C.): cf. Amiet (n. 3), pl. 106.
- 58 Cf. par exemple le célèbre 'Etendard d'Ur', conservé au British Museum.
- 59 N. Platon, 'Symboli eis tin spoudin tis minoikis toichographias', *Kretika Chronika* 13 (1959), 318-40, pl. 63.
- 60 A. Moortgat, 'Die Wandgemälde im Palaste zu Mari und ihre historische Einordnung', *Baghdader Mitteilungen* 3 (1964), 68-74, en particulier 72sqq; id. 1967 (n. 26), 77sqq.
- 61 Cf. Woolley (n. 31), pl. XXXVIII.
- 62 Parrot 1958 II.2, 69.
- 63 Gudéa, gouverneur de Lagash en Mésopotamie au 22^e s. av. J.-C., s'est fait représenter, entre autres statues, tenant un vase aux caux jaillissantes.
- 64 Tell Sakka, cf. A. Taraqji, 'Saqqā', *AJA* 95 (1991), 727.