

ANDRÉ PARROT

MISSION ARCHÉOLOGIQUE DE MARI

II

# LE PALAIS

\* \* \*

Peintures murales







# LE PALAIS







Institut Français d'Archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéologique et historique

TOME LXIX

---

MISSION ARCHÉOLOGIQUE DE MARI

VOLUME II

LE PALAIS

\* \*

**Peintures murales**

par

ANDRÉ PARROT

PARIS

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

12, RUE VAVIN (VI<sup>e</sup>)

---

1958

*Ouvrage publié avec le Concours de la Commission des Fouilles  
(Direction générale des Affaires culturelles) et du Centre national de la Recherche scientifique.*



*A la mémoire  
de  
mon maître*

RENÉ DUSSAUD

*qui m'envoya à tell Hariri.  
Dans la reconnaissance du souvenir.*



## INTRODUCTION

Parmi les multiples trouvailles faites dans les ruines du Palais de Mari, les peintures murales constituent, malgré leur mutilation, un ensemble de la plus haute importance. La variété des éléments dégagés (des menus fragments ramassés dans les éboulis, au grand panneau découvert *in situ*)<sup>1</sup>, atteste que le concours des artistes peintres fut largement mis à contribution pour décorer avec les ressources d'une technique fort habile et les conceptions d'un art souvent novateur, certains appartements, certaines cours ou pièces de réception de la demeure royale.

C'est une chance étonnante que des documents aussi fragiles et de surcroît aussi malmenés par la main des destructeurs antiques, voués ensuite aux ravages du temps, aient cependant défié plusieurs millénaires. Le sol de Mésopotamie, avec ses pluies torrentielles pendant la saison d'hiver, ses terres argileuses imprégnées de salpêtre, est fatal aux bois et aux métaux. Combien plus devait-il l'être à des peintures! On a peine à croire que les palais d'Ashnunnak ou d'Ur n'aient pas été ainsi ornements. Rien n'y a été recueilli. Celui d'Alalakh n'avait gardé que quelques fragments, attestant tout au moins une décoration picturale. Heureusement la région du Moyen et du Haut-Euphrate fut plus favorisée par le destin. L'exemple de Til-Barsib<sup>2</sup>, de Dura-Europos<sup>3</sup>, en est la meilleure illustration. Si Mari est inférieure en quantité, la qualité de sa documentation ne saurait faire de doute. L'antiquité aussi, puisque ce décor pictural appartient à une résidence du début du II<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ<sup>4</sup>.

A l'examen des peintures de Mari, on discerne deux courants, parfois étroitement mêlés, parfois au contraire nettement séparés. Disons immédiatement qu'il

1. Cour 106. Peinture dite de « l'Investiture ».

2. F. THUREAU-DANGIN et M. DUNAND, *Til Barsib*, pl. XLIV-LIII. Sans les relevés de M. Cavro, aujourd'hui au musée de la France d'Outre-mer, il n'en resterait à peu près rien. Quelques fragments au Louvre et au musée d'Alep. Ces peintures remontent à l'époque néo-assyrienne (VIII<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles av. J.-C.).

3. Peintures du temple des dieux palmyréniens (musée de Damas), de la synagogue (musée de Damas), de la chapelle chrétienne et du *mithraeum* (musée de Yale), parmi les plus importantes. Elles sont toutes postérieures à l'ère chrétienne.

4. Zimri-Lim, dernier occupant du Palais, fut contemporain de Hammurabi (1792-1750 av. J.-C.) suivant la chronologie de S. Smith, que nous avons adoptée (*Archéologie mésopotamienne*, II, p. 532) et que nous continuons à considérer comme la plus vraisemblable.

s'agit ici de hiératisme, là de naturalisme<sup>1</sup>. Comment ces deux écoles, ces deux mentalités, vont-elles pouvoir coexister, sans se nuire mutuellement, sans troubler l'harmonie de l'ensemble? C'est une première question. La deuxième qui se pose immédiatement après, est la suivante : les peintres de Mari se sont-ils inspirés d'autres écoles et singulièrement de la crétoise, ou bien au contraire les décorateurs du palais de Cnossos n'auraient-ils pas hérité de quelques-unes des conceptions mésopotamiennes? Car si l'on a pu rapprocher les pièces magnifiques sorties d'Haghia Triada, de fragments de vases ornés de reliefs et provenant d'Eridu, en posant comme possible, sinon comme probable, un emprunt ornemental des Crétois aux Mésopotamiens<sup>2</sup>, pourquoi ne pas l'élargir aux autres formes de l'art et à la peinture par exemple? Il apparaît de même certain que les grandes compositions qui se dérouleront plus tard, largement, sur les murs des palais assyriens, avaient des antécédents sur le sol mésopotamien. Bien avant les défilés kassites<sup>3</sup>, on connaissait déjà les cortèges, reproduits en teintes plates, sur les murs du palais de Zimri-Lim.

Tels sont les grands problèmes de l'histoire de l'art antique en général, de l'histoire de la peinture en particulier, que la découverte de Mari pose à nouveau sur des bases plus larges. Ainsi qu'on l'a dit, non sans raison, tous ceux spécialement qui songent à écrire une histoire de la peinture préhellénique et hellénique, devront tourner leurs regards « vers l'Asie, autant que vers l'Égypte »<sup>4</sup>.

1. Cela est parfaitement net sur la peinture de l'Investiture, *infra*, p. 53, comme sur celle de la salle d'audience 132, *infra*, p. 70.

2. HALL, *La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*, p. 32 et pl. VI, 3-4.

3. Comme à Dur-Kurigalzu par exemple, *Iraq*, VIII (1946), pl. XI-XIV.

4. Ch. PICARD, *Courrier de l'Art antique*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, I, p. 196.

## CHAPITRE PREMIER

### APPARTEMENTS PRIVÉS ET QUARTIER CONTIGU

(Pl. I-III)

ainsi que nous l'avions signalé dès nos premiers rapports<sup>1</sup>, les premières traces peintures murales apparurent dans le quartier identifié avec celui des appartements privés du souverain<sup>2</sup>. Il s'agissait d'une ornementation en très grande partie étrusque, mais pas exclusivement, ainsi que le montrent quelques éléments, rarement très fragmentaires, ramassés dans la salle 34. Cette décoration doit ce seul secteur, puisque d'autres débris furent recueillis au-delà de la cour privée, salle 53 et pièce E<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Cour 34.* — Lorsqu'elle fut dégagée au cours de la deuxième campagne à Mari, l'avions appelée « cour bleue », pour tenir compte d'une décoration où le bleu avait dominé (pl. I, 4; II, 4). A 1 m 80 du pavement, les murs étaient ornés de frises séparées l'une de l'autre par une moulure en creux<sup>4</sup>. Chaque frise était cantonnée entre deux étroites bandes blanches, était composée d'une sorte de rosace en éléments discontinus<sup>5</sup> et points centrés. Ce thème se détachait en bleu sur un fond noir, festonné sur les bords, l'espace entre noir du feston et blanc du bleu, étant passé au bleu<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Syria*, XVII (1936), pp. 18-19; XVIII (1937), pp. 326-327.

<sup>2</sup> *Le Palais. Architecture*, cité M.A.M., II, 1, pp. 161-185.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 41 et 49.

<sup>4</sup> C'est tout au moins ainsi que cela apparut, mais ce « creux » a pu servir originairement à un encastrement. C'est le quartier N.-O. du palais de Cnossos, frise faite de deux rangées de spirales, avec trois couleurs : bleu, blanc et rouge (EVANS, *The Palace of Minos*, I, p. 375, fig. 272).

<sup>5</sup> Dans une étude préliminaire (*Syria*, XVII (1936), p. 18), nous avons décrit ce décor en parlant de « torsades inversées ». On pourrait reprendre la même formule avec cette modification : les S sont inversés et

<sup>6</sup> hauteur totale de la décoration : 0 m 39; une frise seule, y compris les deux bandes blanches la cantonnant.

<sup>7</sup> L'ornementation était à 1 m 80 au-dessus du sol, face nord.

<sup>8</sup> Le sarcophage d'Haghia Triada, une spirale double est faite de deux éléments : un clair, un sombre (bleu-

Cette ornementation — et ceci ne laisse pas d'étonner — avait été posée à l'enduit de terre, le revêtement chaulé ne commençant qu'en dessous. Ce aurait été en effet beaucoup plus indiqué comme support de peinture que la boue de l'enduit mural. On comprend aisément que cela n'était favorable, conservation de l'ornementation, à travers quelque quarante siècles, ni à son

③

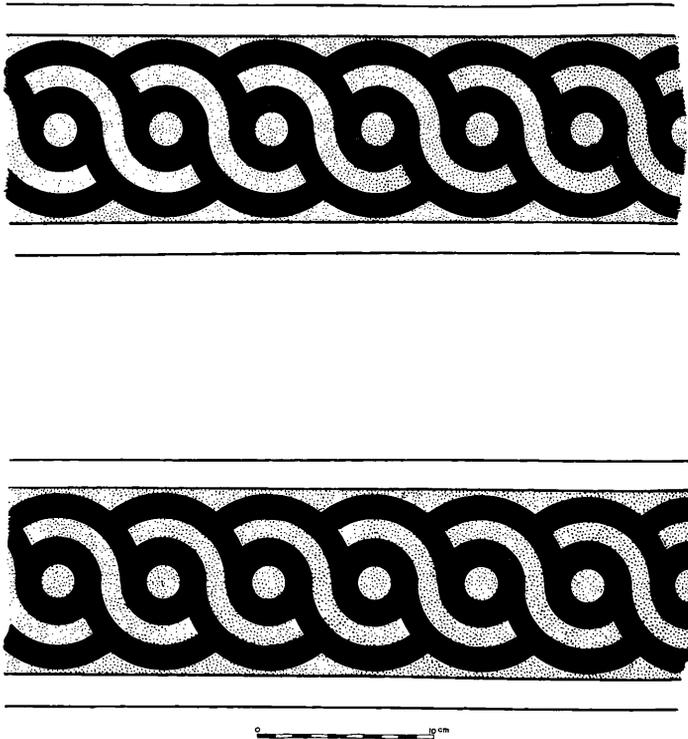


Fig. 1. — Cour 31. Décoration en double spirale.

vement. Ce dernier ne pouvait d'ailleurs être envisagé, car très peu de temps après le dégagement et sous l'influence de l'air, la poudre de bleu de cobalt s'effondrait, et de notre part, plusieurs essais de fixation. Des photographies correctes avaient cependant pu être prises avant cette disparition définitive.

Il semble que tous les murs de la cour avaient reçu la même décoration, mais n'avait subsisté que sur une partie de la paroi nord et spécialement à l'angle

ous en avons retrouvé aussi des éléments épars dans les éboulis de la salle 34, nous avons identifiée avec une pièce de réception <sup>1</sup> et dans le passage 31-30. En outre, au pied du mur méridional de la cour, moins bien conservé que son pendant, nous ramassions un important fragment, avec le thème de la double tresse décrite plus haut, mais traité tout différemment. Chaque tresse (fig. 2) est faite de la juxtaposition de

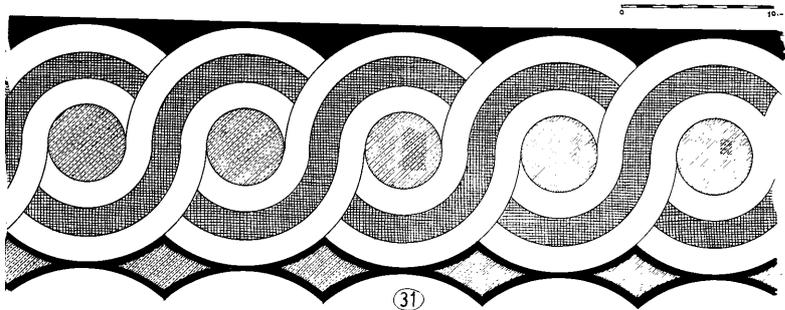


Fig. 2. — Cour 31. Décoration du mur sud.

éléments, successivement blanc, bleu-cendré, blanc, avec au centre un large cercle orange. Le fond noir, est rectiligne en haut, festonné en bas, avec zones losangées orange et bordées de noir <sup>2</sup>. Nous avons donc tout lieu de penser que la paroi méridionale de la cour avait un décor différent de la paroi septentrionale, en fait, en fait.

Les salles 42, 43 <sup>3</sup> et 46 <sup>4</sup>, étaient, elles aussi, rehaussées de peintures murales, mais d'un type différent, plus sévère sans doute. Il s'agit cette fois d'un décor géométrique, en bandes parallèles juxtaposées. La description d'une salle (43) vaudra pour les deux autres.

Le mur enduit en boue et paille hachée avait été recouvert ou d'une mince pellicule de plâtre, ou d'une très légère couche de plâtre. L'ornementation était faite de bandes accolées (pl. I, 2), teintées respectivement : noir, ocre-rouge, noir. L'ensemble (fig. 3) qui avait une largeur oscillant entre 0 m 22 et 0 m 24 <sup>5</sup> se développait sur le sol de la chambre, à des hauteurs variables <sup>6</sup>. A intervalles sensiblement

<sup>1</sup> *AM*, II, 1, p. 167.

<sup>2</sup> Hauteur de la frise : 0 m 18. Le module est légèrement plus grand que pour la précédente.

<sup>3</sup> Chambre de la reine, *AM*, II, 1, p. 178.

<sup>4</sup> Chambre du roi, *ibid.*, pp. 180-182.

<sup>5</sup> Mur nord, largeurs respectives : 7 cm + 8 + 7. Les proportions demeurant constantes, c'est la bande ocre-rouge, qui est *toujours* la plus large.

<sup>6</sup> Mur nord, 1 m 65; mur est, 1 m 54; mur sud, 1 m 52. Les hauteurs sont comptées à la limite de la bande

réguliers (0 m 74, 0 m 75, 0 m 76, 0 m 80), des trous carrés (10 cm de pro 4 à 5 cm de côté) étaient visibles, tout au long de la bande médiane rouge. Nous pensâmes que ceux-ci avaient dû permettre la fixation au mur de motifs décoratifs qui mettaient quelque relief dans une ornementation sans eux, assez plate, donc

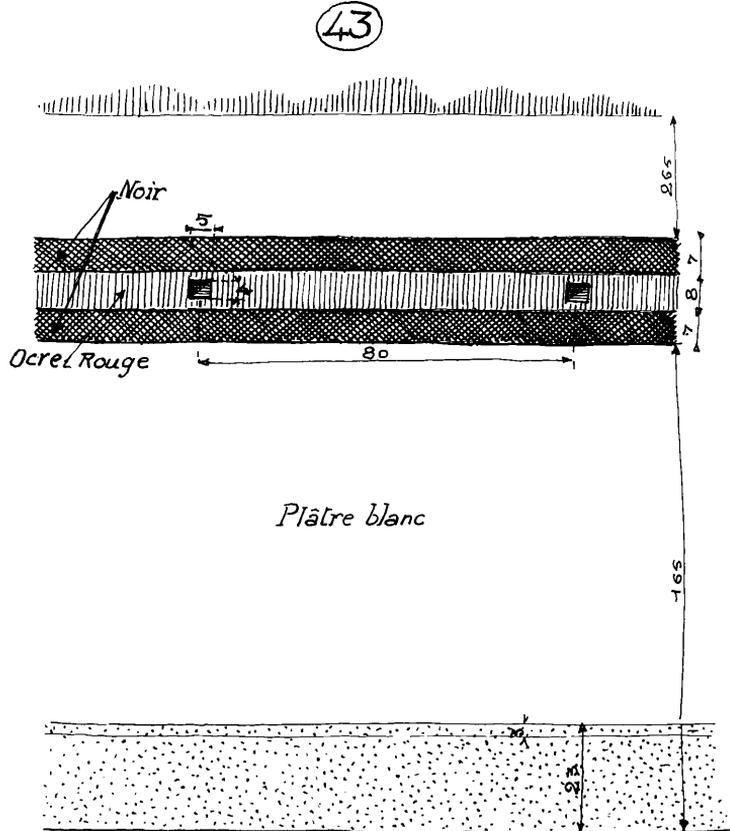


Fig. 3. — Salle 43. Chambre de la reine. Décoration bichrome.

monotone. Aucun d'eux malheureusement n'a été recueilli<sup>1</sup>. Une autre intention est aussi possible : ces cavités auraient pu servir de logement à des fiches auxquelles on aurait accroché des nattes et des tentures<sup>2</sup>.

1. On pourrait citer en exemple, malgré l'écart chronologique, les éléments émaillés avec saillies d'un palais d'Assur. C. PREUSSER, *Die Paläste in Assur*, p. 21 et pl. 16, a.

2. Suspendus par des cordelettes, celles-ci n'auraient nullement masqué la décoration picturale.

décoration de la *chambre de la reine* (pl. I, 2) avait été exécutée avec le plus fin et plusieurs fois remaniée. Un examen attentif nous a permis d'en retrouver plusieurs phases que nous pouvons ainsi résumer :

A l'état premier, les murs avaient reçu un revêtement de chaux blanche. En haut, support, avait été placée à 2 m environ au-dessus du sol, une bande rouge. Ces traces subsistaient en haut de la paroi nord et dans le passage 43-42).

On exécuta ensuite la décoration en triple bande (noir, ocre-rouge, noir) sur le même support chaulé.

Sur la paroi nord, entre les deux portes et seulement là, on appliqua un revêtement de plâtre qui mordait nettement sur la bande inférieure noire.

La plinthe en plâtre, fut enfin exécutée, à la base de toutes les parois.

Nous ne revenons pas sur la décoration murale de la *chambre du roi* (salle 46) <sup>1</sup>.



Fig. 4. — Salle 46. Chambre du roi. Le « retable » *in situ*.

ment identique et que l'on retrouvait sur toutes les parois. C'était le même motif que celui des trois bandes juxtaposées, avec au centre, la ligne des trous carrés.

Cette salle avait cependant été gratifiée d'une ornementation supplémentaire que nous étudierons ici, puisqu'elle avait été fixée au mur ouest, mais l'état de dégradation de cette paroi était tel, que tout se retrouvait effondré sur le dallage de la salle (fig. 4). Nous avons appelé « retable » ce très curieux monument (pl. III).

<sup>1</sup> AM, II, I, p. 181 et fig. 208.

auquel Paul François (fig. 5) consacra un examen minutieux faisant en même temps preuve d'une étonnante intuition, devant les difficultés de l'entreprise. Le « retable » réapparaissait, *face en dessous*, et les matériaux périssables — bois pour l'ess



Fig. 5. — Salle 46. Paul François dégageant le « retable ».

qui étaient entrés dans sa fabrication, avaient disparu depuis longtemps. Il ne restait que des éléments incrustés (coquille, pâte rouge) et des empreintes à inter

*Le « retable »*. — De forme rectangulaire (1 m 73 × 1 m 58) (pl. III, 1) un cadre en bois<sup>1</sup>, était sur chacun de ses montants verticaux, décoré d'une incrustation de quinze rosaces en coquille (24 pétales disposés en double rang) (pl. III, 2). La tranche était ornementée d'une ligne de « haricots » en même matière (pl. III, 3). Au centre du cadre, un panneau de bois était transversalement encastré. Il avait été sculpté d'une scène historiée cantonnée entre deux guirlandes en pâte rouge. Le panneau n'étant pas conservé, la scène est difficile à comprendre. Le travail avait été exécuté en creux et les personnages silhouettés en pâte rouge. C'est grâce à cette technique qu'on a pu en distinguer quelques-uns. On remarque d'une part, des guerriers armés de la masse ou d'une lance, qui passent à droite, intercalés avec d'autres qui vont à la gauche. A droite, un serviteur étend la main, pour recevoir le gobelet que lui présente un personnage assis.

La partie inférieure du monument était divisée en huit compartiments par trois minces bandes de bois, verticales, assemblées en leur milieu avec une

1. Nous reprenons ici, avec quelques développements, la description donnée *Syria*, XVII (1936), p.

transversale. Ces bandes étaient incrustées de rosaces en coquille, un peu plus que celles des montants extérieurs. Elles ne comptaient que 12 pétales, de même en double rang.

La partie supérieure avait subi plus de dégâts. On y voyait encore deux panneaux isolés à gauche et à droite des montants. On y avait sculpté deux grands anges, se faisant vis-à-vis. De celui de droite, le seul reconnaissable<sup>1</sup>, les mains levées, dans le geste de l'adoration ou de la bénédiction, soit vers un thème représenté dans un rectangle maintenant vide, soit vers un disque en pâte placé au milieu et au sommet du monument.

Les dimensions du « retable » ont été très exactement mesurées, grâce aux notes laissées sur le sol par le bois décomposé, si la décoration en coquille (s, « haricots »), a été retrouvée partiellement et aux emplacements mêmes qu'elle occupait, nous n'avons qu'une idée très incomplète des thèmes sculptés en bois. La signification religieuse semble pourtant établie par l'adorant (?) et le béni. Le culte évoqué ici est-il celui du soleil ou de la lune, on hésitera sans doute à prononcer, sur la seule indication du disque en pâte rouge, assez bien conservé, s'avançant de plus près, nous remarquons que du disque sortaient des éléments, trop abîmés pour qu'on puisse parler d'*uraeus*, d'ailes ou de mains. Il serait lent d'échafauder des hypothèses sur d'aussi minces indices. Toutefois, le grand ange, de droite, est à une échelle telle, surtout si on le compare aux hommes qui gisent sur la bande transversale et médiane, qu'on peut difficilement échapper à une autre interprétation : il s'agirait non d'un homme<sup>2</sup>, mais d'une divinité féminine, intercédant ou bénissant, identique à celles qui encadrent de leur haute silhouette la peinture de « l'Investiture »<sup>3</sup>. On pourrait donc avec la plus grande vraisemblance, en face en vis-à-vis, une autre déesse les mains aussi levées. Ces deux puissances qui prenaient sous leur protection, des personnages qu'elles encadraient et qui devaient être représentés sur un panneau central, entièrement disparu.

\* \* \*

Il nous ne revenons pas sur la peinture en « faux marbre » que nous avons signalée précédemment<sup>4</sup>, soit à propos du jeu de palets de la cour 31, soit dans les pieds-droits de la porte 31-34.

<sup>1</sup> Le personnage de gauche avait disparu, mais il est certain.

<sup>2</sup> Nous rappelons qu'il ne restait ici qu'un peu de pâte rouge, retrouvée par l'envers, ce qui compliquait l'étude et l'identification.

<sup>3</sup> Le « retable » ayant été découvert dès la première campagne au Palais (1935), nous n'avions pas eu encore l'occasion de le comparer avec les autres peintures, en particulier celles de la cour 106 (1936). D'où notre intervention dans *Syria*, XVII (1936), p. 29. Pour ces déesses bénéfiques, *infra*, p. 61.

*M.A.M.*, II, 1, p. 166.

\*  
\*  
\*

Il est certain que les appartements privés du souverain n'avaient pas reçu une ornementation de style géométrique. Des éléments recueillis, cou-  
salle 34, montrent que s'y mêla aussi parfois le figuratif.

Ce fut tout d'abord un *fragment d'étoile*<sup>1</sup>, dont il ne restait que trois br-  
Paul François reconstitua une étoile à sept branches, chacune de ces dern-  
trouvant cernée d'un double trait noir. Au centre, deux cercles concentri-  
zone intérieure étant peinte en bleu de cobalt. L'ensemble pouvait être inscr-  
une circonférence de 0 m 24 de diamètre.

Le motif de l'étoile se trouve reproduit à plusieurs reprises, cour 106, sal-

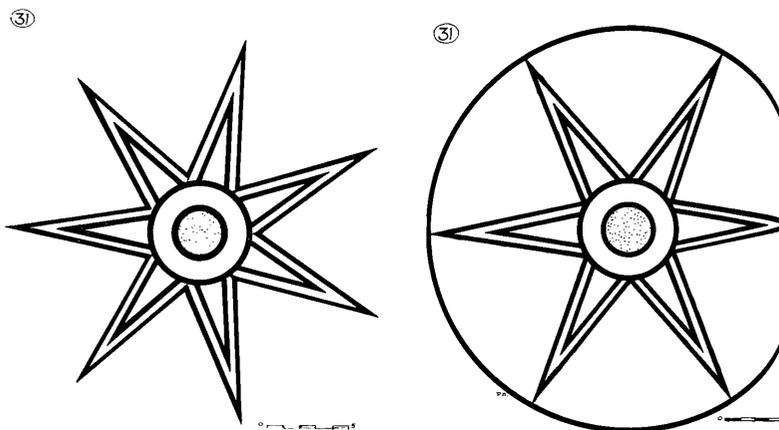


Fig. 6. — Cour 31. Étoile à sept branches (P. François) ou à six branches (P. Ha-

cour 87<sup>2</sup>, mais *toujours* avec six branches. M. Pierre Hamelin, qui m'a pré-  
concours dont je ne saurais trop souligner l'importance, s'est donc demandé  
relevé de Paul François n'aurait pas présenté une légère inexactitude dans l'ir-  
tation des trois branches existantes<sup>3</sup>. Il reconstitue donc une étoile à six br-  
(fig. 6), ce qui ne modifie pas les dimensions<sup>4</sup>, mais surtout demeure conforme à  
les autres étoiles retrouvées dans le Palais. Les deux restaurations dem-  
possibles.

1. L'étoile provient de la cour 31 et non de la salle 34, comme nous l'avions écrit précédemment, *Syri-*  
(1936), p. 19, 327.

2. *MAM*, II, tome 3, à propos d'un coffret.

3. Une seule était complète; les deux autres n'étaient que partiellement conservées.

4. Étoile inscrite dans une circonférence de 0 m 24 de diamètre.

Dans nos rapports préliminaires, nous avons mentionné des morceaux provenant de la salle 34 : *main ouverte, pan d'un vêtement festonné*<sup>1</sup>, attestant donc une inspiration figurative (pl. II, 2, 3). M. P. Hamelin a réussi à rapprocher quatre éléments (1, 2, 3, 7) qui appartiennent à un personnage (fig. 7), passant à droite d'un

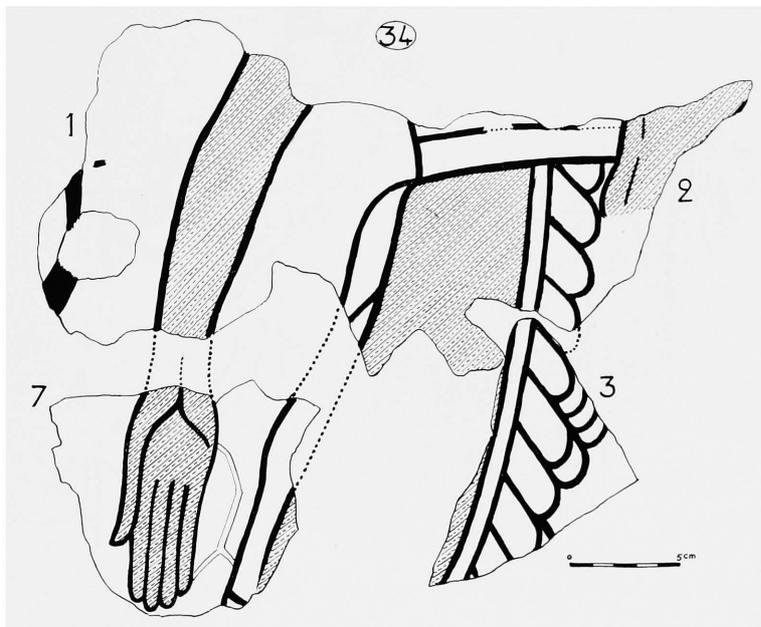


Fig. 7. — Salle 34. Fragments d'un personnage à robe festonnée (1-3, 7).

geste décidé, bras et main dégagés du corps. Le vêtement est en effet orné d'une bande festonnée<sup>2</sup> et serré à la taille par une ceinture plate dont l'extrémité pend très bas, en arrière du corps.

Trois autres *fragments* (fig. 8) (4, 5, 6) sont trop inexpressifs pour qu'on puisse tirer quoique ce soit, mais compte tenu de l'échelle, ils appartiennent certainement à la même composition.

Dans tous les cas, le dessin est partout silhouetté en noir sur fond blanc (pour les festons du vêtement). Le contour des doigts et de la paume était fait d'un trait ocre-rouge, les chairs teintées en ocre-jaune.

1. *Syria*, XVII (1936), p. 19, 327.

2. Tout cela se retrouvera à de nombreux exemplaires sur les peintures de la cour 106 et de la salle 220. Hauteur du fragment remonté : 0 m 27.

\*  
\* \*

Au-delà des appartements privés et à l'est de ceux-ci, séparé seulement d'eux par le couloir 50, un autre quartier groupé autour de la cour 51 a pu être réservé

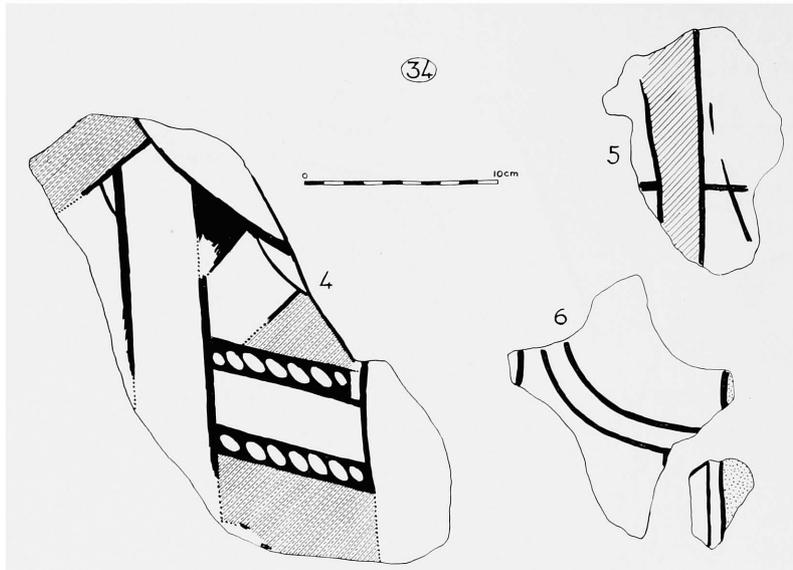


Fig. 8. — Salle 34. Fragments divers (4-6).

aux visiteurs de marque, hébergés au palais de Mari<sup>1</sup>. Rien d'étonnant à ce que son installation ait été aussi soignée et qu'on ait voulu que le cadre y soit digne des hôtes accueillis. Malheureusement du décor pictural, il n'avait subsisté que d'infimes lambeaux, pourtant précieux, car si on peut leur trouver quelque apparemment avec des thèmes connus par ailleurs, il n'en ressort pas moins que l'ornementation savait différer, suivant les secteurs.

Dans la *salle 53*, caractérisée par des remaniements, mais où nous avons signalé le soin qui avait présidé à la construction première<sup>2</sup>, furent ramassés, au milieu des éboulis, deux très importants fragments, difficiles à décrire vu leur état incomplet.

Sur le premier (fig. 9) on voit une *masse imbriquée* (les écailles ocre-rouge étant bordées d'un épais trait noir) séparée par un large bandeau rouge, d'un damier

1. Pour cette attribution, *MAM*, II, 1, p. 54.

2. *Ibid.*, p. 41.

losangé où les carreaux sont disposés en lignes alternativement noires et rouges. Une deuxième *masse imbriquée* (écailles rouges, bordées de noir), vient buter contre

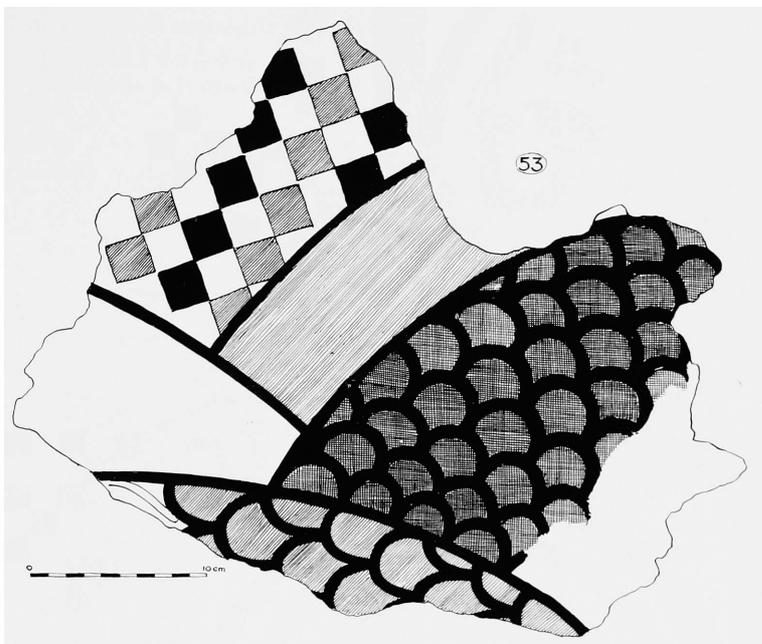


Fig. 9. — Salle 53. Fragment avec damier et imbrications.

la précédente. Si les imbrications représentent vraisemblablement deux montagnes<sup>1</sup> accolées, on ne sait comment interpréter le damier.

H. 0 m 34; l. 0 m 42.

Le deuxième morceau (fig. 10) permet de reconnaître ainsi que l'a bien vu M. Hamelin, presque la moitié d'une *volute*. Celle-ci reconstituée complètement -- et on possède tous les éléments pour la recomposer avec certitude -- rappelle directement la plante stylisée de la peinture de l'Investiture<sup>2</sup>. La courbe de la volute tracée en noir, chevauche légèrement une bande rouge, au-delà de laquelle on observe un damier disposé en échelon et qui, dans un vide, laisse apparaître un motif cruciforme. Isolé, le dessin de deux équerres placées symétriquement avec, entre elles

1. Cf. la peinture de la salle 132, *infra*, p. 76.

2. *Infra*, p. 59.

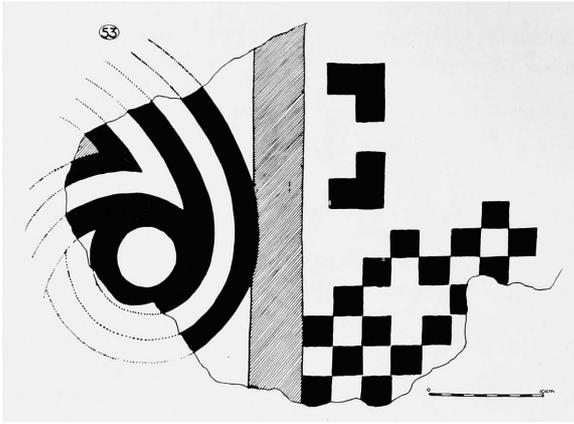


Fig. 10. — Salle 53. Fragment à la volute et au damier.

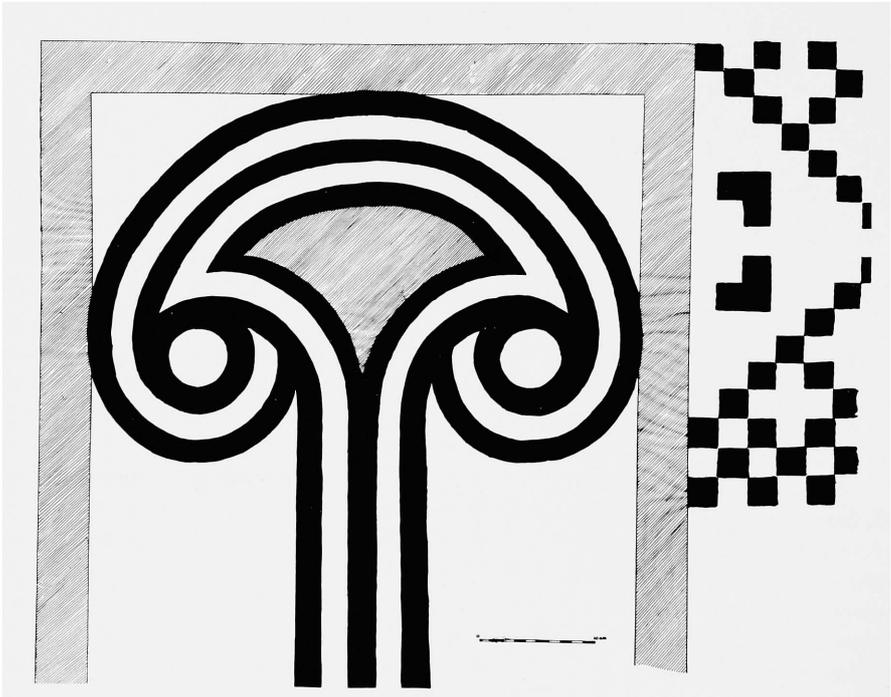


Fig. 11. — Salle 53. Le même fragment reconstitué par P. Hamelin.

un vide. Il semble qu'on puisse reconstituer le damier par-delà l'équerre, tout aussi bien qu'un encadrement total de la volute (fig. 11). Ceci qui n'est qu'une possibilité, sinon une vraisemblance, attend encore une interprétation. En tout état de cause, c'est là un document nouveau à verser au dossier des origines de la colonne ionique.

H. 0 m 325; l. 0 m 405.

Dimensions de la reconstitution : H. 0 m 55; l. 0 m 71.

Dans *la pièce E*, qui appartient à une zone particulièrement remaniée<sup>1</sup>, nous avons recueilli quelques petits morceaux (fig. 12) avec éléments d'un décor peint :

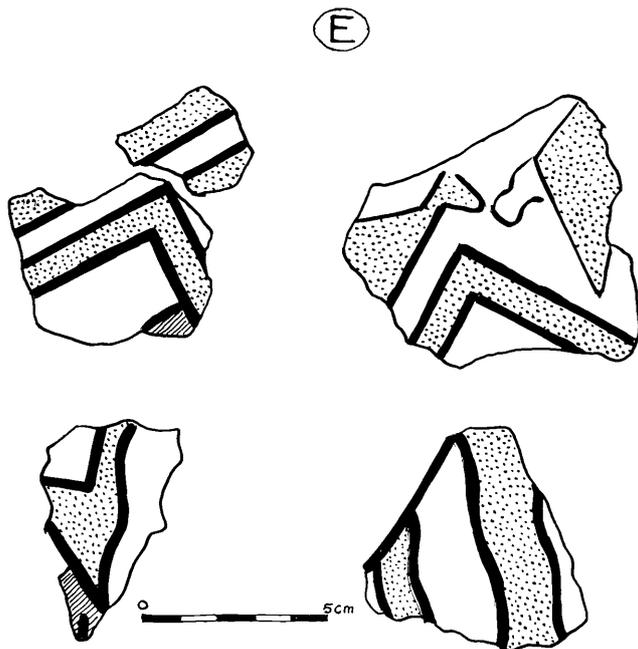


Fig. 12. — Salle E. Fragments divers.

*quadrilatères imbriqués, légères ondulations, etc...* Couleurs employées : bleu, rouge, noir (pour les contours). Le plâtre blanc constituait le fond.

*Graffiti.* — L'enduit de plâtre de la salle 52 portait quelques *graffiti*, d'une facture assez grossière. Le dessin avait été simplement gravé à la pointe et il fallait

1. M.A.M., II, 1, p. 59.

beaucoup d'attention pour le remarquer. La copie en fut exécutée sur cellophane car il eût été impossible d'utiliser un papier calque. Nos reproductions sont faites d'après ces relevés. On distingue trois profils d'hommes (fig. 13-14), regardant à droite.



Fig. 13. — Salle 52. *Graffiti*. Homme au polos.

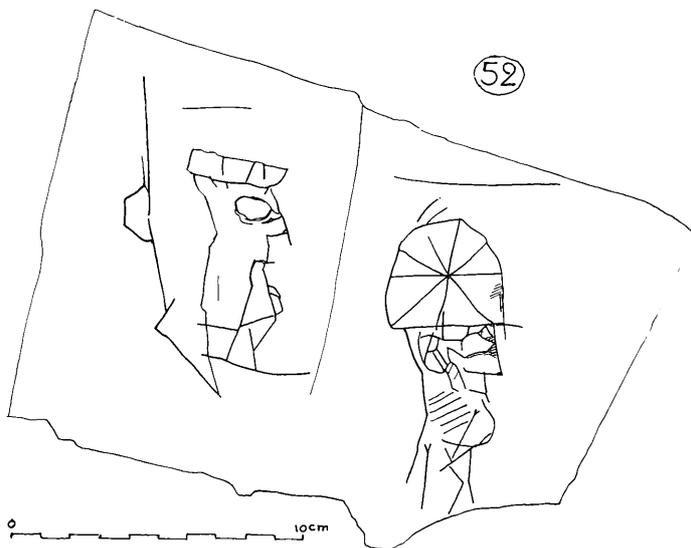


Fig. 14. — Salle 52. *Graffiti*. Profils d'hommes.

Deux sont coiffés d'un *polos*<sup>1</sup> et leur coiffure est segmentée par les rais d'une étoile. Un des individus, mieux conservé que l'autre, semble brandir de la droite une courte épée, à garde cruciforme, tout en se protégeant de la gauche, en élevant peut-être un bouclier (?). Le troisième personnage, gravé à côté d'une des têtes, porte une toque plate, rappelant un hêret, mais le dessin du profil, avec son œil énorme, son nez que prolonge une bavure, son buste inachevé, ne mérite pas qu'on s'y arrête davantage.

Sur *deux autres morceaux* (fig. 15), on relève quelques lignes, des zones triangulaires ou hachurées, pour lesquelles nous nous garderons bien d'oser formuler quelque

(52)

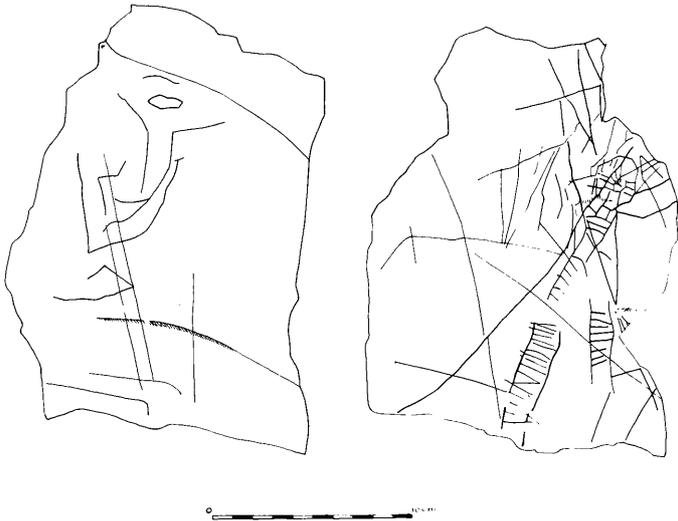


Fig. 15. — Graffiti indéfinis.

explication. Enfants s'essayant au dessin, ou artisans maladroits, mais pleins sans doute de bonnes intentions, ces inconnus, non identifiés, n'ont rien perdu de demeurer dans l'anonymat.

1. Cette coiffure les apparente à certains des personnages des peintures de la cour 106, *infra*, p. 22-54.

## CHAPITRE II

### *COUR 106*

(Pl. IV-XIV)

En rédigeant notre deuxième rapport de fouilles à Mari et après la découverte des premières peintures murales ornant les appartements privés, nous formulions l'espoir de retrouver plus loin dans la résidence royale, une décoration mieux conservée, voire même « une véritable fresque murale » où « les couleurs (seraient) posées cette fois sur le plâtre lui-même » et non plus sur le seul enduit de boue<sup>1</sup>.

Cet espoir s'est réalisé au-delà de ce que nous pouvions envisager, même avec beaucoup d'optimisme. Le dégagement de la cour 106<sup>2</sup> s'accompagna en effet de la réapparition non seulement d'un décor mural rappelant étroitement celui des salles 43 et 46<sup>3</sup>, mais aussi d'une abondante ornementation sans doute retrouvée dans l'ensemble particulièrement mutilée, avec pourtant l'heureuse exception d'un grand panneau demeuré *in situ*. En toute objectivité nous pouvons dire que le maximum a été fait pour qu'une documentation aussi précieuse ne soit pas anéantie. Ce qui était en miettes, fut soit remonté, soit copié avec une rigueur que nos relevés permettront d'apprécier. Quant au panneau *in situ*, il fut déposé et ce ne fut pas la moindre des opérations car elle se heurtait à des difficultés que nous énumérerons plus loin. Tout cela a été surmonté, a constitué et demeure toujours la légitime fierté des techniciens qui y furent employés<sup>4</sup>.

\* \* \*

La cour 106 avait été, sur la totalité de ses murs, revêtue d'une épaisse couche de plâtre. Nous ne revenons pas sur ce que nous avons dit précédemment<sup>5</sup> de la technique qui présida à la construction, ne nous arrêtant ici qu'à la décoration (pl. IV). A une hauteur variant de 1 m 82 à 2 m 09, on avait fait courir un *triple bandeau bichrome* (ocre-rouge, bleu de cobalt, ocre-rouge) (larg. 0 m 12). Nous ignorons si ce bandeau était répété plus haut. C'est possible, mais non certain, car sa lar-

1. *Syria*, XVII (1936), p. 19.

2. Pour l'architecture de cette zone, *MAM*, II, 1, pp. 78-94.

3. *Supra*, pp. 3-5.

4. Nous donnons leurs noms plus loin.

5. *MAM*, II, 1, p. 83 sq.

geur, très heureuse du sol d'où on l'appréciait (fig. 16), aurait paru mesquine, considérée de trop loin. Il est vrai qu'on aurait pu l'augmenter, mais nous pensons que ce ne fut pas le cas.

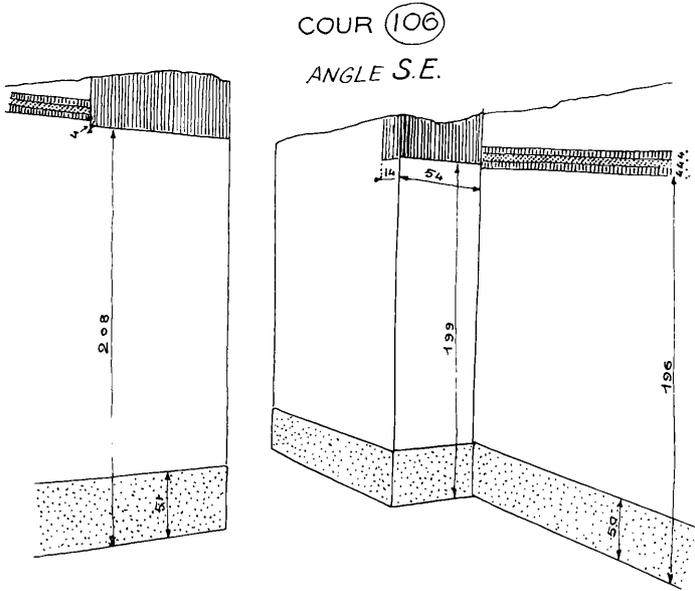


Fig. 16. — Cour 106. Décoration bichrome de l'angle sud-est.

Cette touche de couleur n'était pas la seule, car les encadrements des portes (pl. IV, 3; fig. 17) et les encoignures avaient été, eux aussi, et sensiblement à hauteur du bandeau, teintés de rouge, la couleur se trouvant répartie en larges bandes horizontales et latérales.

Nous rappelons que le portail 112-106 avait été de même recouvert de peinture rouge<sup>1</sup>, mais la baie 106-64 ne semble pas avoir reçu ce décor. Il est vrai qu'elle avait eu beaucoup mieux, car, à droite (en regardant vers le Sud), on pouvait contempler, directement au-dessus de la plinthe, le panneau « de l'Investiture » et, tout proches de ce dernier, d'autres compositions figuratives où les artistes de Mari avaient montré qu'ils étaient aussi capables de faire autre chose que de tirer des traits ou d'assembler des bandeaux, en les coloriant.

La décoration du mur méridional avait été exécutée avec deux techniques différentes : 1° immédiatement au-dessus de la plinthe et à droite du portail, la peinture

1. *Ibid.*, p. 83.

de l'Investiture, encore *in situ*, où les couleurs se trouvaient posées à même le revêtement de boue de la paroi.

2° Dans les zones hautes et de part et d'autre de la porte 106-64, comme aussi sur les extrémités méridionales des murs est (environ de la porte 106-116) et ouest (porte 106-55), où l'ornementation bénéficiait d'un support en plâtre. Malheureu-

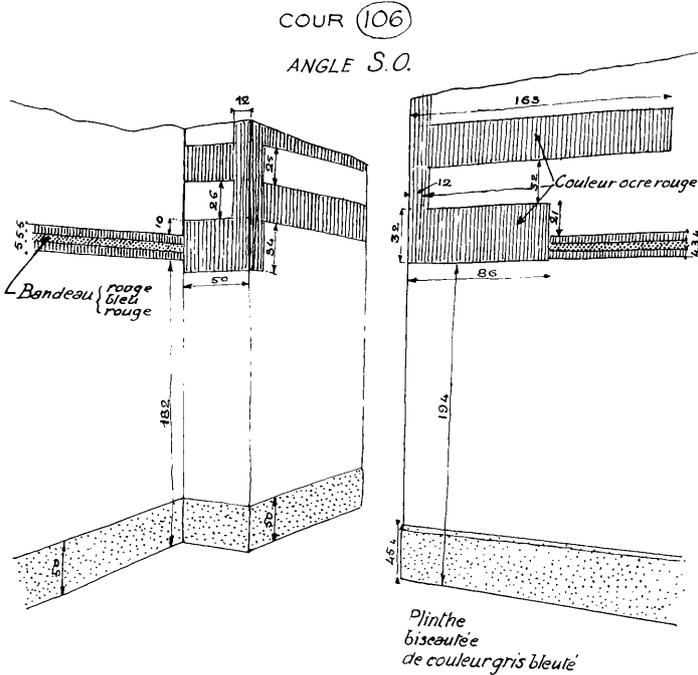


Fig. 17. — Cour 106. — Décoration bichrome de la porte 106-55, angle sud-ouest.

sement, dans ce cas, rien n'était demeuré en place. Tout avait subi une mutilation sévère et ces grandes compositions étaient effondrées dans les éboulis (pl. V, 1), fracassées en centaines d'éléments. Notre regretté collaborateur, Paul François, réussit après un labeur fait d'intuition et de soin méticuleux, à regrouper deux grands fragments (pl. V et VI; B, a) appartenant à une même scène sacrificielle<sup>1</sup>. Quant aux innombrables petits morceaux, ils furent d'abord recueillis dans les décombres, transportés ensuite dans un atelier aménagé à Mari à leur intention, puis copiés, grandeur

1. On ne soulignera jamais assez la difficulté du travail de Paul François, qui retrouvait les morceaux à peu près régulièrement par le verso, donc avec le décor *par-dessous*.

nature, sur cellophane, non sans qu'ait été noté l'exact point de chute. Il est regrettable que tout ait disparu, même dans cet état de désolation, pendant la période 1941-1944, qui vit la destruction de la maison de l'expédition. Les relevés heureusement avaient été mis à l'abri et ont pu être exploités méthodiquement à Paris, complétant ce qui avait été enregistré sur le chantier. C'est par ce deuxième type de peinture que nous commençons notre inventaire.

## I. — SCÈNE SACRIFICIELLE.

A. *Le taureau conduit au sacrifice.* — (Pl. V, 1 et fig. 18). Ce fut le premier morceau important et cohérent, remonté par Paul François.

Un taureau paré (le bout des cornes est recouvert d'une enveloppe d'or ou d'argent<sup>1</sup>; un croissant de même matière est placé sur le front), passe à droite. Entre les cornes est dessinée l'étoile à sept branches hélicoïdales<sup>2</sup>. Les mèches du pelage sont légèrement ondulées et soulignées de noir. Si l'animal est de profil à droite, par convention, le haut du front est représenté de face, de même que les cornes, l'étoile, le croissant et l'œil droit.

La bête est conduite et comme apaisée par un homme barbu et moustachu. Celui-ci est de profil à droite, mais le reste de son corps est tourné vers la gauche, ce qui donne à son allure quelque chose de déséquilibré. S'occupant attentivement de ce qui se passe vers la droite (les apprêts du sacrifice?) il maîtrise et rassure l'animal qu'il conduit, en lui plaçant sur le front sa main gauche, dont la paume se trouve exagérément fléchie et les doigts allongés. Aux naseaux du taureau, est passé un anneau auquel est attachée une corde qui pend. La mutilation empêche de voir où elle aboutit.

L'homme est coiffé d'un curieux bonnet-*polos*, de forme irrégulière, en étoffe ou poils noirs, serré par un double bandeau blanc. Le visage est peint en ocre-rouge, ce qui accentue par contraste le noir de jais du sourcil, de la paupière et de l'iris de l'œil. En noir aussi, une moustache débordante, la barbe très fournie qui ne masque pas le menton galoché et remonte sur les tempes jusqu'à la chevelure qui descend assez bas sur une nuque rase. Le dessin de l'oreille est étrange avec un antitragus soufflé et l'hélix retroussé.

Le costume couvre tout le corps, y compris l'épaule droite, mais les volants fes-

1. Sur un texte de la salle 79, Iashùb-Ashar est dit avoir « coulé » ou « colorié » les grands bœufs, *ARMT*, VII, § 18. Malgré l'écart chronologique, l'exemple le plus évocateur est celui que cite le P. ABEL, *Histoire de la Palestine*, I, p. 207. Antiochus VII envoya à Jean Hyrcan, des taureaux avec les *cornes dorées*, pour le sacrifice. Des cornes en feuilles d'or ont été retrouvées à Aqarquf (*Iraq*, VIII (1946), pl. XXI et p. 91), datant de l'époque kassite. L'exemple des taureaux, ornements des harpes du cimetière d'Ur (*Ur Excavations*, II, pl. 107, 114, 115, 117), est moins probant, car la face tout entière de l'animal est en or et non plus seulement les cornes.

2. On évoquera ici la tête de taureau en argent du tombeau IV de Mycènes, où la rosette est fixée entre les cornes, EVANS, *The Palace of Minos*, II, p. 531. Beaucoup plus tard dans le temps, le taureau de la stèle de Doueir (CONTENAU, *Les antiquités orientales*, II, 50) et une boucle d'oreille en or, provenant du Hauran, aujourd'hui au musée de Damas. On y voit une tête de taureau, avec sur le front, une étoile à rayons curvilignes.

tonnés qui se croisent, ne se retrouvent que sur l'épaule et le côté gauches. Ils passent sous une ceinture à double bourrelet. L'étoffe unie sur l'épaule droite, était taillée sur le cou en un décolleté arrondi.

Un autre personnage précédait ce groupe. Il n'en reste que peu de chose : l'épaule

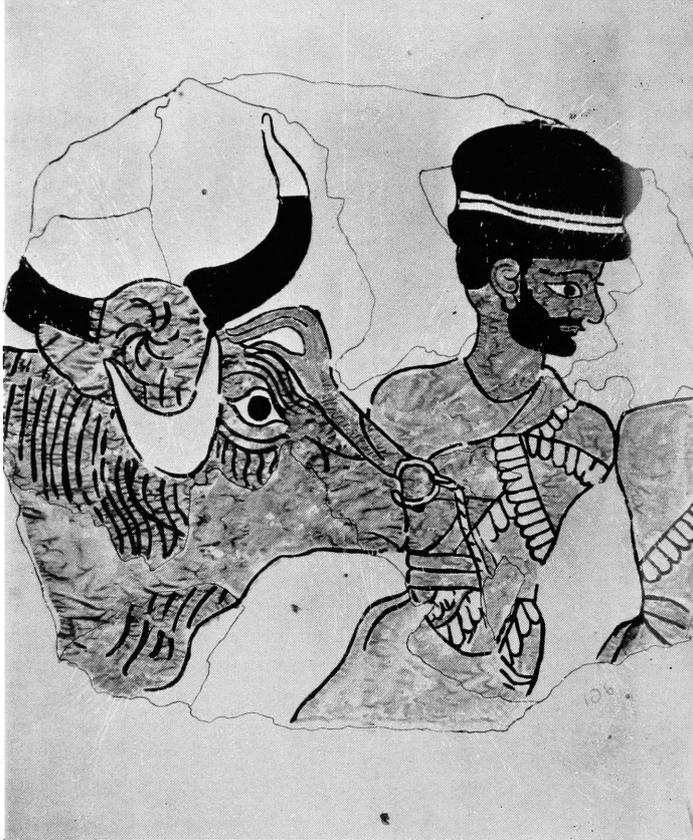


Fig. 18. — Cour 106. Taureau conduit au sacrifice. Fragment A. Copie de Paul François.

droite, le bas d'une bande festonnée disposée obliquement et une petite partie de la ceinture. Cet individu touche de son épaule l'épaule du conducteur du taureau et il en résulte un peu de déséquilibre dans la composition.

L. 0 m 50; h. 0 m 45.  
Musée d'Alep.

B. — *Le taureau conduit au sacrifice* (Pl. VI et B, a). — Ce fragment, plus important encore, appartient certainement à la même composition. Il a été remonté par Paul François travaillant de la même façon. La multitude des morceaux de plâtre, réapparus comme les précédents par le verso, furent dégagés l'un après l'autre et placés immédiatement, dans l'ordre où on les retrouvait, sur des plaques de tôle, mais sans être retournés. Cette dernière opération ne fut faite qu'après. Les assemblages suivirent. Le grand ensemble ainsi restauré fait apparaître deux registres en même temps qu'une silhouette majestueuse, dessinée à beaucoup plus grande échelle, mais dont on doit déplorer l'absence de la tête, ce qui en aurait assuré l'identification.

*Registre supérieur.* — Il ne reste que les pieds et le bas des jambes de deux personnages passant à droite; la plante des pieds est légèrement fléchie et la ligne de sol figurée par un trait noir.

*Registre inférieur.* — Deux personnages et un animal. Ce dernier, de même que son conducteur, ont été fortement reconstitués par Paul François, grâce aux données du fragment A, mais tout est certain. Par contre le personnage qui les précède et que nous appellerons *l'ordonnateur* (frontispice et fig. 19) fut recueilli quasi intact. Il se présente de la façon suivante : coiffé d'un bonnet-*polos*, très haut, peut-être en feutre blanc ou beige, comme les derviches que l'on voit encore de nos jours, il s'avance hiératiquement vers la droite. Imberbe, de profil énergique, le front droit s'enfonçant sous une chevelure noire qui dépasse le bonnet. Le nez rectiligne est charnu. La lèvre supérieure débordé légèrement par-dessus la lèvre inférieure retroussée, ce qui accentue la ligne du menton en forte galoche. L'œil est dessiné de face : cornée blanche, sourcils, cils et iris noirs. Un petit trait noir qui émerge du profil, à hauteur du regard, indique les cils de l'œil gauche invisible. La mâchoire est solide et le muscle inférieur qu'une ligne noire souligne, vient s'attacher au lobule de l'oreille, rendue de la même façon que sur le fragment A. Le cou est large, orné par-devant, d'une breloque ronde, dont la bélière de suspension est encadrée par deux perles rondes.

Le vêtement est la robe à châle festonné, qui drape les deux épaules. Sur la gauche, deux rangs de festons tombent parallèlement, cependant que le coude se devine sous l'étoffe et que la main fermée qui tient un bâton blanc (ou un rouleau?) sort de l'emmanchure. L'épaule droite est bien moulée, mais de ce côté le vêtement bordé par une ligne festonnée, s'arrête sur l'avant-bras, nu et tombant verticalement.

Le conducteur du taureau est l'exacte réplique du personnage du fragment A. Il n'en diffère que par le haut bonnet blanc et par la breloque ronde, suspendue au cou. Le vêtement avec son contour doublement festonné, est identique à celui de l'ordonnateur.

L'animal du sacrifice a été fortement restauré, mais sa place et sa silhouette

sont certaines et les parties reconstituées, attestées par le fragment A. Le taureau est paré du croissant et le bout de ses cornes recouvert d'une enveloppe en métal



Fig. 19. — Cour 106. L'ordonnateur du sacrifice. Fragment B. Copie de Paul François.

précieux. Il était conduit à l'aide d'une longe attachée à un anneau passé dans les naseaux.

Les hommes qui interviennent en ces deux registres étaient dominés par un grand personnage, une fois de plus, mutilé. Il n'en avait subsisté que le bas du buste, la ceinture, une partie du bras droit, le bas du vêtement et le haut des jambes. Parmi

les éléments recueillis à proximité, peut-être un bras gauche et une main tenant un glaive, auraient des chances de lui appartenir.

La richesse du costume, l'échelle imposante, permettent, croyons-nous, d'identifier l'individu avec le roi, beaucoup plus qu'avec un dieu<sup>1</sup>. Car c'est le souverain qui offre le sacrifice et non une divinité. Le vêtement royal rappelle sans doute celui de l'ordonnateur : il est à volants festonnés retombant sur la poitrine, serré au bas du buste par une ceinture à triple enroulement (ou à triple bourrelet), dont l'extrémité tombe au bas du dos, s'épanouissant en pompon « lotiforme ». Les volants retombent en arceaux sur le devant du corps, laissant les jambes nues, à hauteur des genoux. En oblique, sortant d'un des volants sous la ceinture, une mince baguette, qui est arrêtée avant de déborder du corps.

Le bras droit nu, est bien détaché du corps, ce qui accentue l'idée de marche décidée, déjà suggérée par le profil des jambes. La main droite est fermée, le pouce allongé et retroussé, mais moins démesurément que chez l'ordonnateur. Au poignet, deux bracelets, l'un fait d'une tige pleine et unie, l'autre d'un assemblage de perles rondes.

La technique picturale de la scène sacrificielle ne ressemble pas à celle révélée par la salle 132<sup>2</sup>. Le support est ici non plus la boue du revêtement, mais une épaisse couche de plâtre blanc, qui constitue le fond. Le dessin est toujours fait d'une ligne noire. Les couleurs employées sont particulièrement restreintes : noir (chevelure, moustache, barbe des personnages; corps du taureau), ocre-rouge foncé (les visages, les parties nues du corps), ocre-rouge clair (les vêtements). Le blanc est celui du plâtre (les volants festonnés, sauf ici et là, un élément teinté en ocre-rouge; le bout de la ceinture, le bracelet, la bordure des plis de la robe, la baguette mince du roi).

L. 1 m 35; h. 0 m 80.

Ce morceau avait, après partage, été attribué au musée d'Alep. Paul François, dont c'était la dernière œuvre, étant mort tragiquement quelques jours après son achèvement (3 avril 1936), le gouvernement syrien décida en souvenir de notre regretté architecte et à la demande de M. Henri Seyrig, de l'attribuer au musée du Louvre où le monument pourrait être admiré plus facilement par les parents et les amis du disparu. C'est donc à un geste gracieux de la Syrie, que le Louvre doit d'abriter cette peinture.

\* \* \*

Indépendamment de ces deux grands fragments remontés, nous le rappelons, grâce à des centaines de morceaux, d'autres éléments recueillis dans les éboulis, montrent que la scène sacrificielle avait un développement bien supérieur à la recom-

1. Identification proposée récemment par R. D. BARNETT, *A Catalogue of the Nimrud Ivories*, p. 39.

2. *Infra*, p. 71.

position réussie par Paul François. Celle-ci fait déjà intervenir cinq, sinon sept personnages suivant qu'on attribue ou non les deux bustes du fragment A aux deux bas du corps du fragment B.

Il y en avait beaucoup d'autres que nous allons décrire maintenant, en tenant compte de l'emplacement où ils furent ramassés et qui n'est pas indifférent, car les individus, animaux ou emblèmes qu'ils font connaître, devraient être replacés avec beaucoup de probabilité, dans une reconstitution d'ensemble, en fonction de leur gisement. Disons immédiatement que cette reconstitution nous apparaît impossible.

**1.** Magnifique morceau (pl. C, 1), malgré sa mutilation et qui, par son style, rappelle la *grande silhouette* du fragment B, où nous avons reconnu le roi. Il est exécuté en un module intermédiaire entre le souverain et l'introducteur ou les conducteurs des taureaux. Vêtu de la robe à volants festonnés, ceinture à triple enroulement, l'homme passe à droite d'une démarche décidée. Un bâton noir, passé sous la ceinture, serait peut-être le manche d'une masse d'armes. Nous ne comprenons pas les restes d'accessoires (sur la ceinture, en avant ou en arrière du corps) que l'on avait voulu représenter. Le dessin est toujours en noir, le vêtement en ocre-rouge, les festons en blanc. Ce fragment appartient certainement à la scène sacrificielle. En raison de l'échelle adoptée, on pourrait peut-être songer à un membre de la famille royale, mais il nous est impossible de dire à quel registre il apparaissait.

H. 0 m 45; l. 0 m 40.

Ramassé dans les éboulis, au pied du mur sud, à peu près à l'alignement de la porte 106-55.

**2.** Grand fragment (fig. 20) appartenant aussi à la scène sacrificielle. Le relevé sur cellophane de Paul François, montre les éléments d'un *personnage* exécuté à l'échelle du roi, vêtu de la robe festonnée, ceinture à double enroulement et qui se présentait de profil à *gauche*. Du visage il ne restait que le contour de l'œil; de la coiffure que quelques traits, permettant de reconstituer un *polos*.

Sur le même relevé, on voit les éléments de deux cercles concentriques chevauchant un appareillage architectural. M. P. Hamelin propose une reconstitution (fig. 21) entièrement justifiée par les indications enregistrées ici et sur d'autres fragments de la même cour.

H. 0 m 615; l. 0 m 44.

Dans les éboulis, au-dessus de la porte, 106-64.

**3.** Fragment où l'on voit *le pied* largement étalé d'un homme passant à droite (fig. 22). La ligne de sol est en même temps la séparation de deux registres. Elle est donc plus large que d'habitude, et c'est une bande noire (l. 0 m 048) au-dessous de laquelle se développe une triple ondulation blanche, cernée de noir avec de petits segments ocre-rouge. Le pied est de cette dernière teinte. D'après l'échelle on y

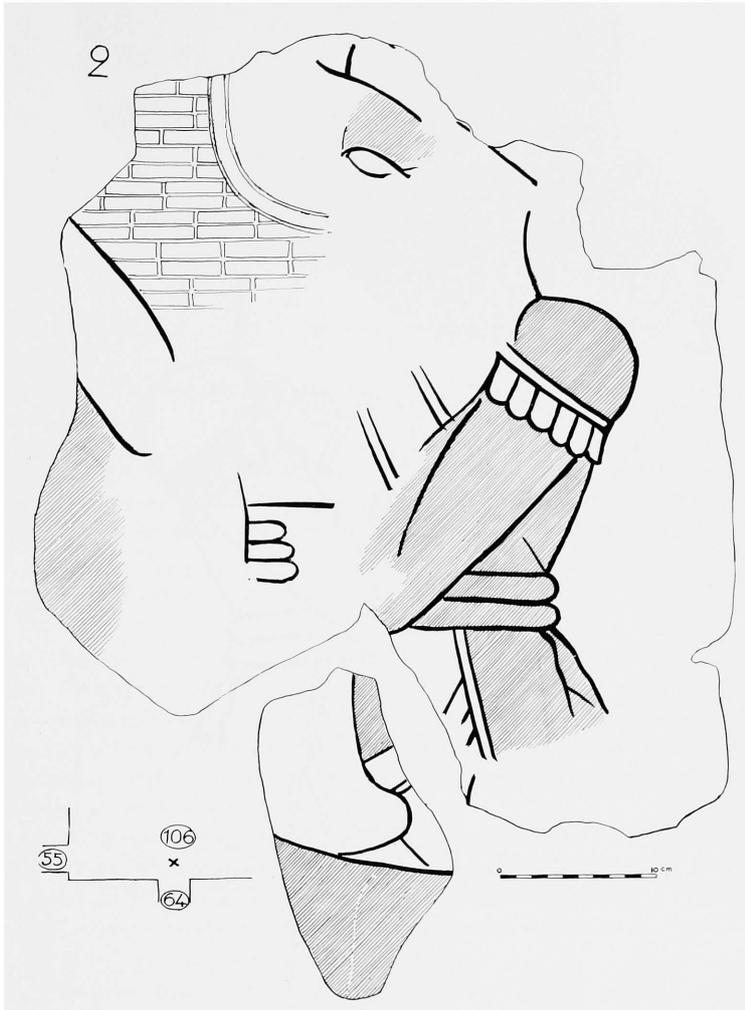


Fig. 20. — Cour 106. Personnage passant à gauche. A l'arrière-plan, fond architectural (2).

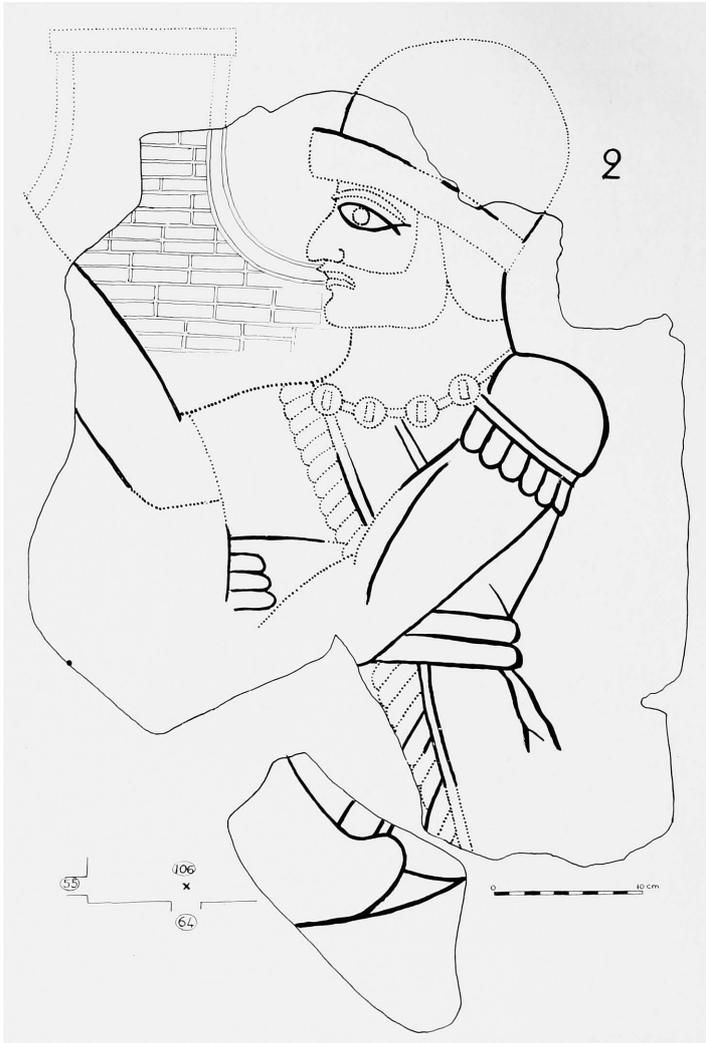


Fig. 21. — Cour 106. Reconstitution de P. Hamelin.

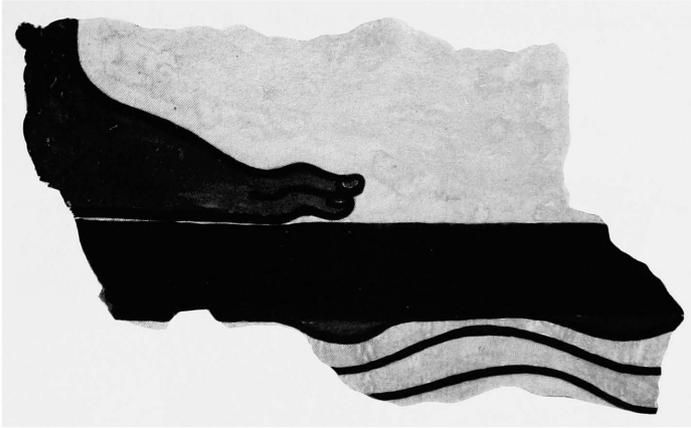


Fig. 22. — Cour 106. Pied d'un homme passant au bord d'un cours d'eau (3).

pourrait trouver un complément pour la figure du roi. Il ne fait d'autre part *aucun doute*, que ce morceau doit être rapproché des fragments 35 (cf. ci-après) et 26, qui appartiennent à la même composition, mais furent retrouvés séparés.

H. 0 m 19; l. 0 m 325.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

4. Magnifique morceau, malheureusement très mutilé, mais d'un style aussi nerveux qu'élégant (pl. C, 3). Il s'agit du thème des *deux animaux affrontés*, ici deux bouquetins. Dressées sur leur arrière-train, les bêtes se font face, ayant chacune une patte posée sur la montagne. Celle-ci est traitée en monticule conique, avec imbrications jaune clair, vert, ocre-rouge. Le corps des animaux, silhouetté en noir, est ocre-rouge, le sabot en gris.

Sur le même relevé, Paul François avait enregistré quelques menus fragments (5-8) où l'on distinguait entre autres une bande segmentée (6), un végétal (5), traité dans un style assez raide et quelques imbrications (7-8). M. P. Hamelin a parfaitement remis tout cela en place et sa reconstitution est certaine<sup>1</sup> (fig. 23).

H. 0 m 43; l. 0 m 315.

Dans les éboulis, au-dessus de la porte 106-64.

1. Dans sa reconstitution, M. Hamelin a donné une inclinaison différente à la corne de l'animal de gauche. Cette modification apportée à la copie couleurs de Paul François, est appuyée par des relevés de détail, exécutés à Mari, sur cellophane. Là où P. François supposait une licorne, il est donc préférable de voir un bouquetin.

Le thème des animaux affrontés de part et d'autre de l'arbre planté sur la montagne, est attesté à Mari par des moules en céramique. Ils seront publiés *M.A.M.*, II, 3. En attendant, *Mari* (Ides et Calendes), fig. 88.

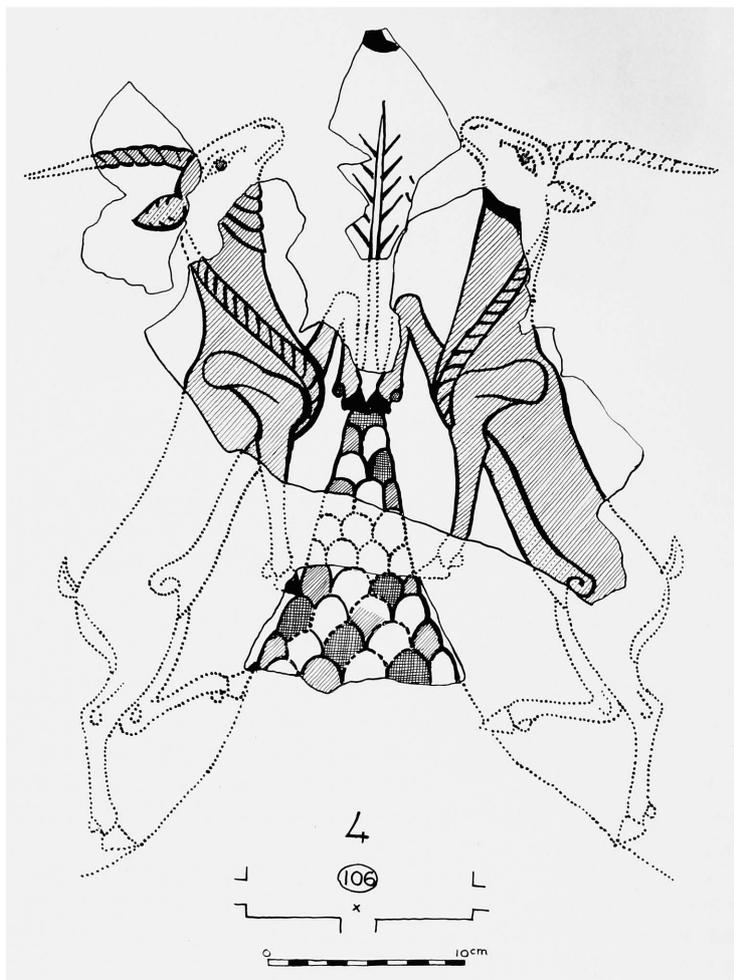


Fig. 23. — Cour 106.

Bouquetins sur la montagne, affrontés de part et d'autre de l'arbre (4).  
Reconstitution de Pierre Hamelin.

**9-13.** Lot de fragments (fig. 24), qui documentent cinq personnages, représentés tous les cinq de façon différente.

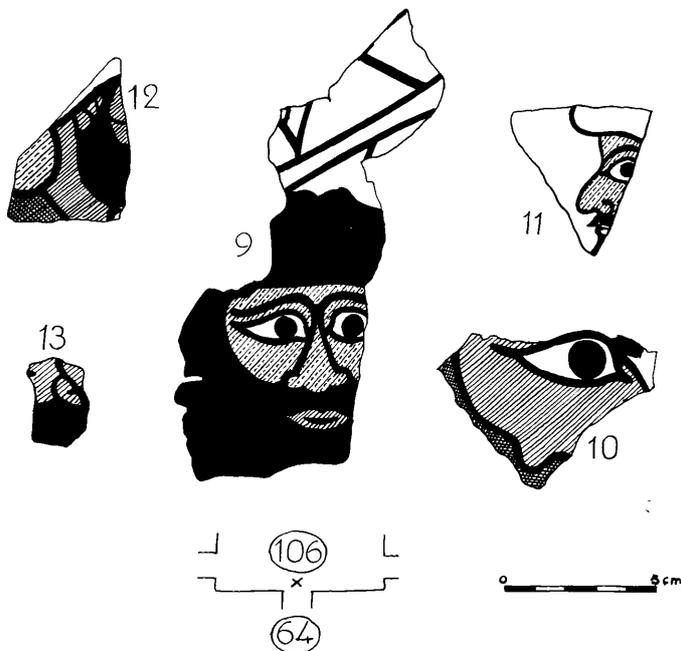


Fig. 24. — Cour 106. Fragments de visages d'hommes (9-13).

**9.** *Personnage barbu, moustachu et chevelu*, figuré de face. C'est le deuxième cas (mais nous en verrons d'autres), avec le « gardien de l'océan céleste » de la salle 132. Sourcils arqués, nez épaté, bouche bien dessinée. Barbe, moustache, cheveux sont du plus beau noir, ainsi que l'iris de l'œil. La peau du visage est rouge-orange, les lèvres rouges. Au-dessus de la tête, lignes parallèles et chevronnées.

H. 0 m 155; l. 0 m 09.

**10.** *Fragment de visage de profil à droite*, avec œil droit, joue et amorce de la barbe. On aperçoit le petit trait qui indique le cil gauche. Cornée blanche, chair ocre-rouge et barbe gris-verdâtre.

H. 0 m 05; l. 0 m 075.

**11.** *Fragment de visage de profil à gauche*. L'homme portait une coiffure blanche. La moustache débordé sur la lèvre inférieure. Mêmes teintes employées.

H. 0 m 05; l. 0 m 048.

**12.** *Fragment de visage*, de profil à droite. Seule la partie arrière de la tête est conservée, avec la nuque, ocre-rouge; la barbe bien fournie, noire; le bas de la coiffure, blanche et l'encolure d'un vêtement, gris-verdâtre.

H. 0 m 055; l. 0 m 041.

**13.** Trop minuscule *fragment* pour qu'on puisse faire autre chose que d'en donner la reproduction graphique.

H. 0 m 022; l. 0 m 028.

Lot recueilli en totalité dans les éboulis, au-dessus de la porte 106-64.

**14-20.** Lot de *fragments* (fig. 25) où l'on reconnaît des éléments de *pattes d'animaux*, en particulier leurs sabots.

En arrière de ceux-ci, teintés de noir, on a figuré la boule de la corne, en noir,

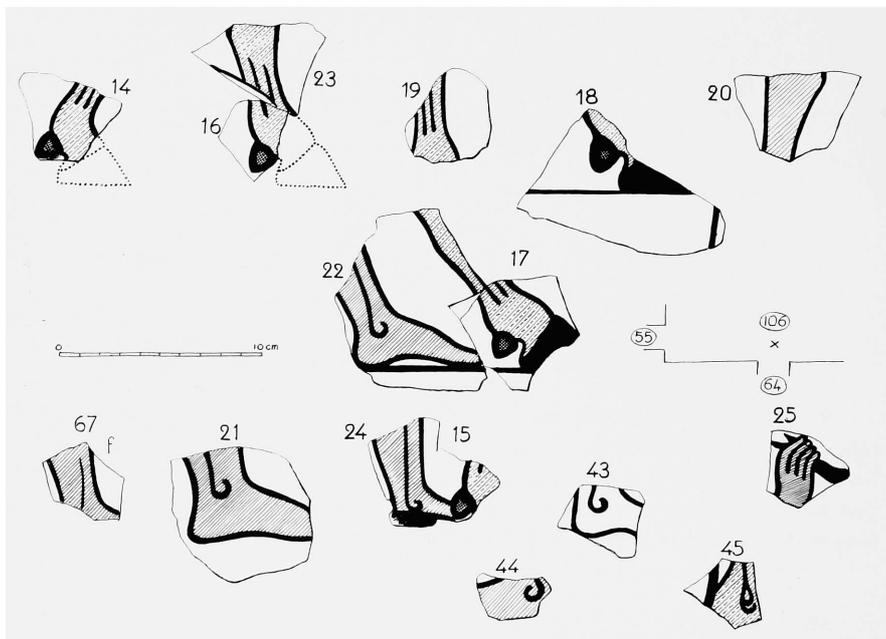


Fig. 25. — Cour 106.

Fragments de pattes d'animaux et de membres humains (14-25, 43-45, 67 f).

avec gris au milieu. Il apparaît que ces morceaux de pattes (ocre-rouge) doivent appartenir aux taureaux amenés au sacrifice. Deux animaux sont certains (fragments A et B). Le nombre des pattes retrouvées (sept) ne permet donc pas de savoir s'il y eut

davantage de bêtes. Il est en tout cas intéressant de constater que toutes passaient à droite. Il y a donc concordance parfaite entre les fragments A et B et les morceaux 14-20.

**14.** 0 m 044 et 0 m 047; **15.** 0 m 036 et 0 m 037; **16/23.** 0 m 08 et 0 m 065; **17.** 0 m 052 et 0 m 057; **18.** 0 m 065 et 0 m 102; **19.** 0 m 046 et 0 m 040; **20.** 0 m 047 et 0 m 065.

**21-24, 43-45.** Lot de *fragments* avec les restes de *jambes ou pieds*. Le dessin est comme toujours en noir, les chairs en rouge-orange clair. Doivent appartenir à la scène sacrificielle. Parfois des pieds touchent des jambes animales : 22/17; 24/15.

**21.** 0 m 064 et 0 m 065; **22.** 0 m 067 et 0 m 075; **24.** 0 m 048 et 0 m 036.

**43-45.** Lot de trois *fragments* où nous croyons reconnaître des *morceaux de jambe ou de pied*.

**43.** Arrière d'un pied avec indication, sur le côté, de la cheville. L'homme passait à droite.

H. 0 m 041; l. 0 m 033.

**44.** « Coup » de pied, avec indication de la cheville. L'homme passait à gauche.

H. 0 m 035; l. 0 m 024.

**45.** Morceau teinté en rouge clair, qui appartient peut-être à un genou (?).

H. 0 m 033; l. 0 m 035.

**25.** Petit *fragment* où l'on voit *une main* posée peut-être sur la corne d'un animal(?) qu'elle apaiserait ou maîtriserait. Doit appartenir à la scène sacrificielle.

H. 0 m 040; l. 0 m 034.

Tous les fragments 14-25 ont été recueillis dans les éboulis, au-dessus de la porte 106-64. Les fragments 43-45 ont été ramassés plus loin, vers la porte 106-116. Nous les avons tous attribués à la scène sacrificielle, bien que nous ignorions si elle se développait aussi loin vers l'Est. Le style, le module, les couleurs, tout est d'une telle similitude qu'on peut difficilement échapper à cette conclusion, même si le point de chute nous semble éloigné de celui que nous fixerions théoriquement, en fonction du gisement des grands fragments A et B.

**26, 35.** M. Pierre Hamelin a rapproché ces deux importants éléments (fig. 26) dont la liaison qui nous avait échappé est devenue évidente. Il y a là une *composition*

*figurative, associant l'homme à la nature.* Dans le registre supérieur, deux pieds d'un personnage représenté grandeur nature et qui s'avance à droite. La ligne de sol, épais bandeau noir, marque la bordure supérieure d'un deuxième registre caractérisé d'abord par la juxtaposition de plusieurs lignes ondulées parallèles (trois blanches,



Fig. 26. — Cour 106. Pieds d'un homme passant au bord d'un fleuve et tout près d'une zone irriguée (26, 35).

une ocre-rouge, deux autres blanches). Ce sont là les flots d'un grand courant d'eau, au milieu duquel on aperçoit des poissons. En dessus, plusieurs séries de trois lignes ondulées qui s'entrecroisent, soit transversalement, soit verticalement. Tout en bas, enfin, un épais bandeau noir qui marque la fin du registre et peut-être le début d'un autre.

Tous ces morceaux ont été recueillis au pied du mur sud, mais assez loin de sa base, à mi-distance entre les portes 106-64 et 106-55.

Nous pensons qu'ils appartiennent à la scène sacrificielle. Les deux pieds — et on doit rapprocher d'eux le morceau **3** — pourraient fort bien venir en complément des hommes qui amènent les taureaux et dont nous ne possédons que le visage et le buste. Le roi en tête du cortège, à qui il manquera toujours la tête, aurait peut-être ainsi retrouvé ses deux pieds.

La scène se passe au bord d'un fleuve (l'Euphrate?) et de ce fleuve partent d'innombrables petits canaux qui irriguent la région en la quadrillant. Ainsi nous expliquons cet entrecroisement de faisceaux ondulés, mais nous ne savons pourquoi une bande ocre-rouge est figurée partout, dans le flot principal comme dans chacun des canaux de dérivation. Évoquerait-elle l'eau limoneuse, caractéristique de l'Euphrate aussi bien que du Tigre, aux périodes de crue, donc de fertilisation de toute la région? Nous ne voyons pas d'autre explication.

H. 0 m 54; l. 0 m 44.

**27.** Quatre morceaux (*a-d*) (pl. C, 4 et fig. 27) documentant une ornementation

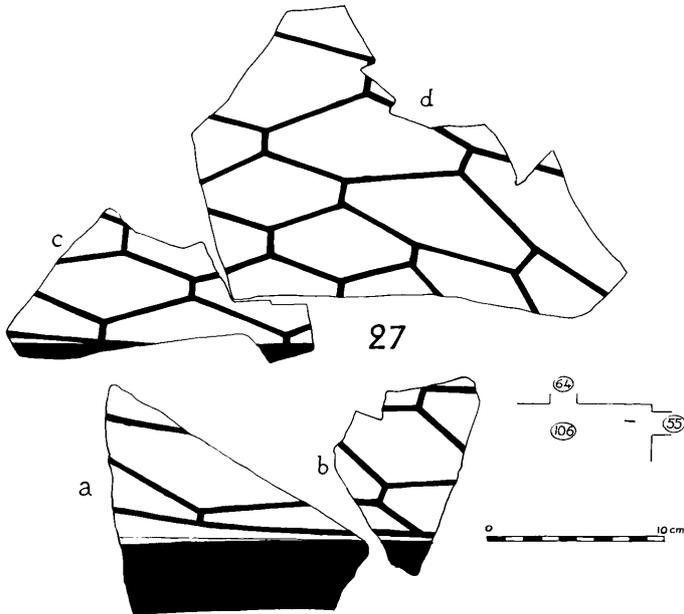


Fig. 27. — Cour 106. Fragment avec décor polygonal (27).

nouvelle. Une bande noire (l. 0 m 038) fournit l'indication d'un cadre, à l'intérieur duquel la zone, ocre-rouge, était couverte d'un dallage (?) fait d'un *assemblage*

*d'éléments hexagonaux irréguliers* et soulignés de noir. Tout est d'assez grand module.

Dimensions d'ensemble : h. 0 m 39; l. 0 m 32.

Fragment *d* : h. 0 m 24; l. 0 m 16.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

L'interprétation n'est pas évidente. Il peut s'agir, soit d'un appareillage de maçonnerie, soit de la représentation de blocs de limon après la décrue. Nous avons souvent observé sur les rives de l'Euphrate ce phénomène curieux après le retrait des eaux, d'une terre craquelée, selon des lignes géométriques, suite à l'action du soleil. En regardant cet assemblage de formes polygonales, nous avons peine à croire qu'il n'y avait là que le résultat d'un agent naturel. En tout état de cause, nous n'avons jamais rencontré à Mari une technique architecturale qui rappelât pareil dessin.

**28.** Magnifique étoile à six branches (pl. C, 2), flammée et inscrite dans un cercle.

Il ne saurait faire de doute que nous ayons là l'emblème de Shamash, qui devait être plaqué au firmament et dominer une scène religieuse, peut-être la représentation de l'offrande des taureaux. Le dessin en est aussi réussi que le coloris. Conformément à la technique habituelle, le dessin est fait d'un trait noir. Le cœur de l'étoile est teinté jaune clair; les branches sont blanches. Entre deux branches surgit chaque fois une flamme faite de trois éléments juxtaposés (jaune clair, ocre-rouge, jaune clair), la pointe en bas et s'élargissant, en ondulant, vers le cercle qui enveloppe le tout. Les intervalles sont bleu de cobalt.

D. 0 m 280 à 0 m 283.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

**29-32.** Éléments d'une *ornementation géométrique*, formant un ensemble recueilli complètement disloqué (fig. 28).

**29.** Trois figures concentriques, aux côtés incurvés, alternativement blanc, orange, jaune clair. L'ensemble était dans un encadrement noir.

H. 0 m 175; l. 0 m 165.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

**30.** Élément avec *ornementation identique*, et de l'extérieur vers l'intérieur, les couleurs suivantes : noir, blanc, orange, jaune clair. Ce motif purement géométrique, était cependant surchargé sur un angle, par un motif bilobé, teinté ocre-rouge et souligné de noir. Nous ne savons comment l'interpréter.

H. 0 m 23; l. 0 m 22.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

**31.** Élément avec *ornementation identique*, mais sur un module plus grand. Les couleurs sont réparties de la même façon : noir, blanc, orange, jaune clair. Contre un

côté de la figure, amorce d'un autre motif, lui aussi géométrique, où l'on ne voit plus que deux bandes, blanche et ocre-rouge.

H. 0 m 115; l. 0 m 280.

Dans les éboulis, au pied du mur sud.

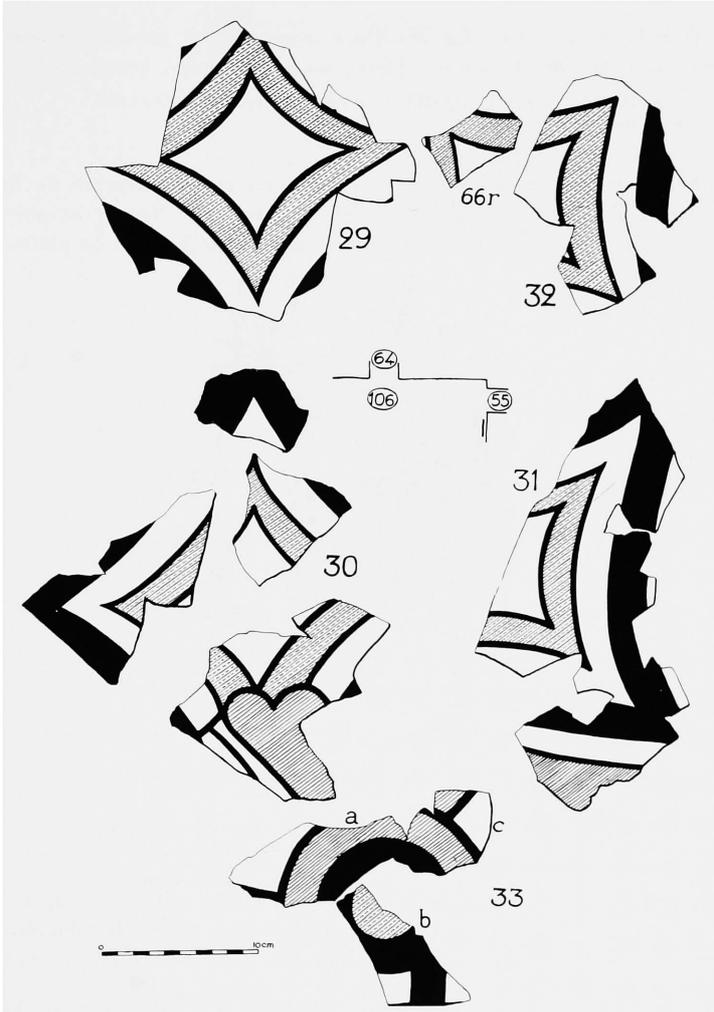


Fig. 28. -- Cour 106. Fragments avec décor géométrique (29-33, 66 r).

**32.** Élément avec *ornementation et couleurs identiques*.

H. 0 m 12; l. 0 m 15.

Même gisement.

Le fragment 66 r vient peut-être en complément du morceau 32.

**33.** Trois fragments (*a-c*) (fig. 28) d'une *ornementation géométrique* avec motifs circulaires concentriques. Couleurs : blanc, noir, ocre-rouge, orange.

*a.* 0 m 10 et 0 m 075; *b.* 0 m 043 et 0 m 095; *c.* 0 m 052 et 0 m 060.

Même gisement.

**34.** Nous enregistrons ici, sans les séparer, un certain nombre de morceaux recueillis ensemble, dans le même bloc d'éboulis (fig. 29). Nous y avons reconnu les *éléments de bras* (rouge sombre) et le *bord d'un vêtement festonné*. Le plâtre-support

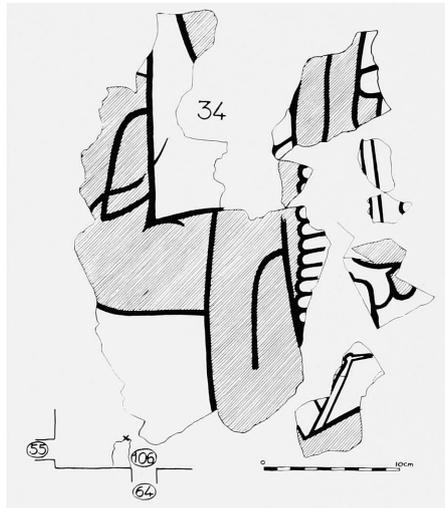


Fig. 29. — Cour 106.

Fragments de bras levés et d'un vêtement festonné (34).

assure un fond blanc. M. Pierre Hamelin a réussi, semble-t-il, à regrouper ces fragments disloqués et à retrouver, pour eux, un emplacement très vraisemblable (fig. 30). Si nous interprétons correctement, il s'agirait des deux bras d'une divinité intercédant, face à gauche<sup>1</sup>.

H. 0 m 55; l. 0 m 22.

1. Ainsi les déesses de la peinture de l'Investiture, *infra*, p. 61.

Ces éléments ont été recueillis assez loin de la base du mur sud, un peu en retrait, vers l'Ouest, de la porte 106-64. Il semble que cette déesse a pu être placée en haut

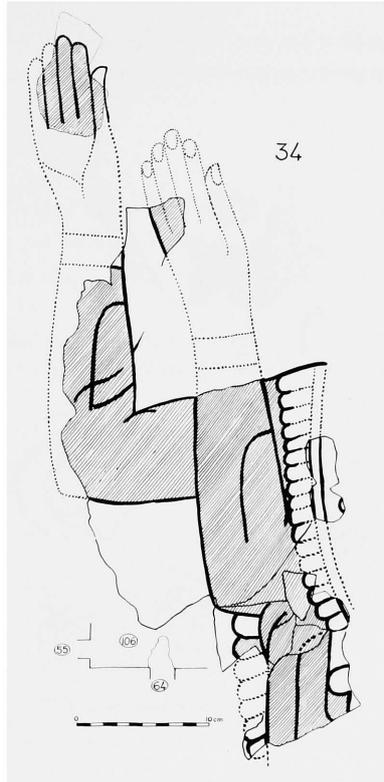


Fig. 30. — Cour 106.

Remise en place et reconstitution de P. Hamelin. Déesse intercédant.

d'un panneau regardant vers la porte 106-64 et prenant de ce fait sous sa protection tous ceux qui empruntaient ce passage.

\*  
\* \*

Nous avons dit plus haut, que non seulement le mur sud, mais les « retours », oriental et occidental, de la cour 106, avaient reçu une ornementation picturale. De nombreux fragments correspondant à cette décoration, ont été recueillis dans les éboulis. En les répertoriant, nous constatons qu'il s'agit à nouveau de grandes compo-

sitions figuratives. Nous commençons d'abord par les morceaux ramassés au pied du mur et non loin de la porte 106-116 (fig. 31).

**36.** *Fragment de profil d'homme barbu, regardant à droite. Le nez charnu, la lèvre supérieure moustachue, retroussée et débordante, la barbe bien fournie,*

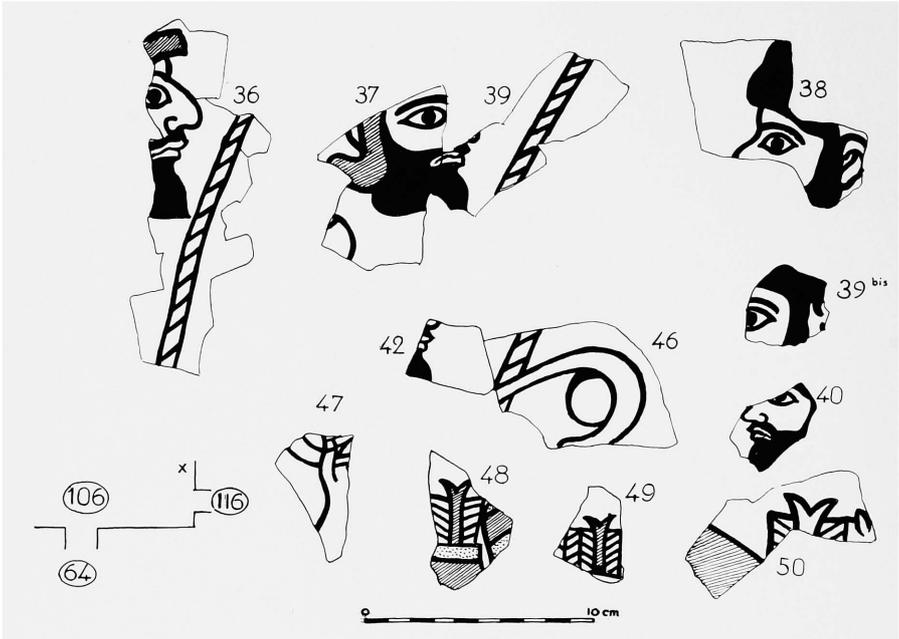


Fig. 31. — Cour 106. Fragments de visages d'hommes et divers (36-40, 42, 46-50).

ce sont tout autant de traits qui rappellent nombre de personnages déjà silhouettés à Mari. En avant du visage, corde tressée. Amorce de coiffure rouge.

H. 0 m 14; l. 0 m 078.

**37.** *Fragment de visage d'homme moustachu et barbu, de profil à droite. Si nous comprenons bien, la tête était couverte d'une coiffure souple, retombant et se repliant, sur la nuque, à l'image des casques antiques de cuir. Le visage en blanc, la coiffure en ocre-rouge.*

**39.** *Ce fragment vient compléter le précédent. On y voit l'extrémité du nez, la moustache, la bouche et la barbe. En avant, corde tressée.*

H. 0 m 078; l. 0 m 135.

**38.** *Fragment de profil d'homme chevelu et barbu, regardant à gauche. Le dessin est noir sur fond blanc.*

H. 0 m 075; l. 0 m 075.

**39 bis.** *Fragment de visage d'homme, chevelu et barbu, regardant à gauche. Même technique.*

H. 0 m 035; l. 0 m 036.

**40.** *Fragment de visage d'homme chevelu et barbu, regardant à gauche. La lèvre supérieure, débordante, est moustachue. La joue est rose.*

H. 0 m 042; l. 0 m 034.

**42.** *Fragment de bas de visage. On ne voit que la lèvre supérieure, moustachue, débordante et la barbe. L'homme était de profil à droite. La chair était teintée de rose.*

**46.** *D'après la ligne de cassure, ce morceau semble devoir s'adapter au précédent. On y voit un morceau de corde et une figure que nous ne comprenons pas.*

H. 0 m 054; l. 0 m 111.

**47.** *Fragment non identifié. Peut-être un pouce?*

H. 0 m 033; l. 0 m 057.

**48-50.** *Lot de trois fragments reproduisant le même signe emblématique : tige s'épanouissant en deux.*

**48.** *La tige (rouge) est dressée verticalement sur un socle rectangulaire (bleu). Le fond est constitué par des panneaux décorés de lignes parallèles, obliques.*

H. 0 m 053; l. 0 m 035.

**49.** *Même thème. La tige rouge dépasse le fond orné de panneaux chevronnés.*

H. 0 m 042; l. 0 m 029.

**50.** *Même thème, très mutilé. Le module est plus grand.*

H. 0 m 055; l. 0 m 082.

**51.** *Lot de sept fragments (a-g) (fig. 32), où l'on retrouve des éléments de vêtements festonnés. Les modules étant différents, on peut supposer que les personnages étaient*

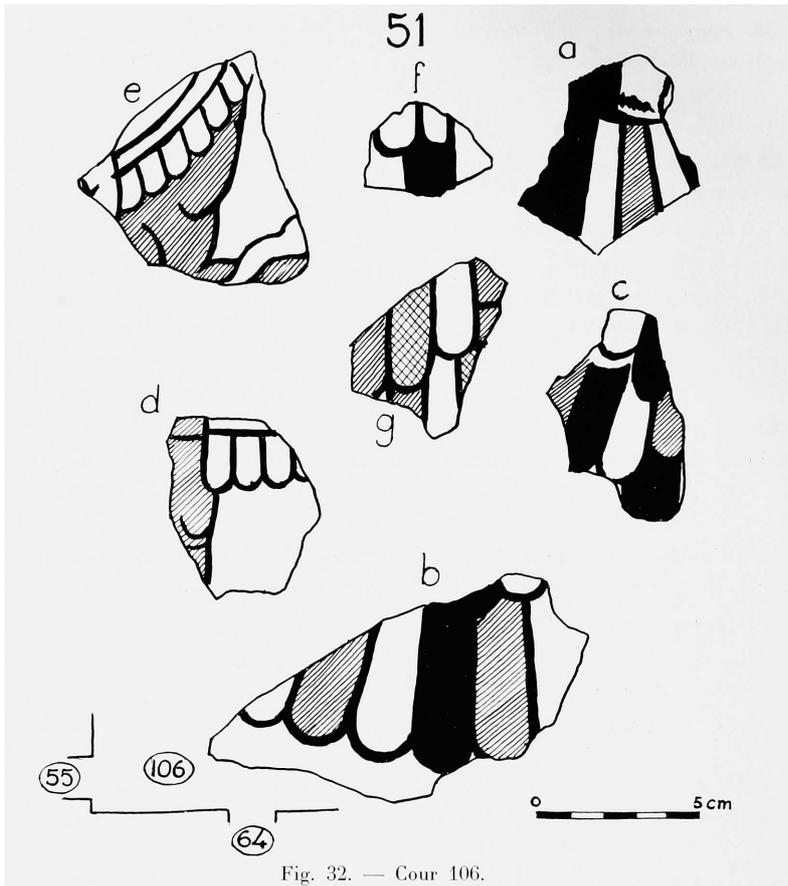


Fig. 32. — Cour 106.  
Fragments de vêtements festonnés et éléments de corps (51).

de tailles différentes. Le dessin est toujours effectué en noir, les teintes employées sont : rouge, blanc, gris.

- a. H. 0 m 114; l. 0 m 048.
- b. H. 0 m 070; l. 0 m 12.
- c. H. 0 m 062; l. 0 m 043.
- d. H. 0 m 055; l. 0 m 047.
- e. H. 0 m 070; l. 0 m 067.
- f. H. 0 m 040; l. 0 m 029.
- g. H. 0 m 050; l. 0 m 048.

**52.** Lot de fragments (a-o) (fig. 33) dont la reproduction rend superflue une description parfois difficile. L'ornementation très variée fait intervenir des *dentelures* (b),

des *lignes parallèles* (*a, j, k*) épanouies en partant, telles des *flammes*, d'une source commune (*f, h, i*). Les couleurs sont les mêmes que précédemment : blanc, bleu, ocre-rouge, le dessin étant toujours en noir.

Les morceaux où l'on distingue des flammes, ont dû être détachés d'une bordure dont M. Hamelin a pu indiquer l'ordonnance générale (fig. 34).

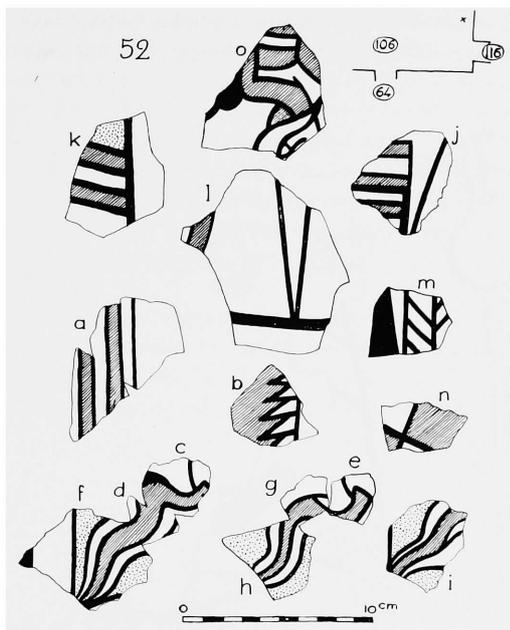


Fig. 33. — Cour 106.  
Fragments divers (52).

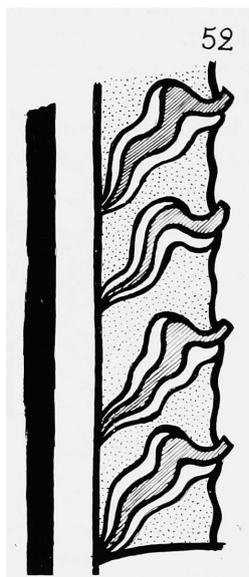


Fig. 34. — Cour 106.  
Bordure flammée. Reconstitution de P. Hamelin.

De l'examen d'ensemble, on ne peut avoir une idée très nette de la composition ornementale de ce secteur. Elle était figurative et les personnages ne paraissent pas avoir été groupés en un seul cortège. Nous avons vu, d'après les fragments, que les uns se dirigeaient vers la droite (donc dans ce cas vers le Sud), d'autres marchant vers la gauche (c'est-à-dire vers le Nord). Il y a trop peu d'indices pour qu'on puisse savoir, s'il y avait plusieurs registres. Il apparaît enfin que le module n'atteignait jamais celui de la grande scène sacrificielle du mur sud. Tout était, en tout cas, disposé *au-dessus* du bandeau trichrome, ornementant chacune des façades.

\* \* \*

Morceaux peints recueillis au pied du mur ouest et non loin de la porte 106-55.

Avec eux, on retrouve une composition à grande échelle puisque l'un des personnages tout au moins, était représenté à la taille d'un homme. Ce ne sont hélas que des épaves, coexistantes avec des éléments d'une figuration plus petite, mais non moins intéressante. Il faut se contenter de répertorier et cet inventaire n'est nullement indifférent.

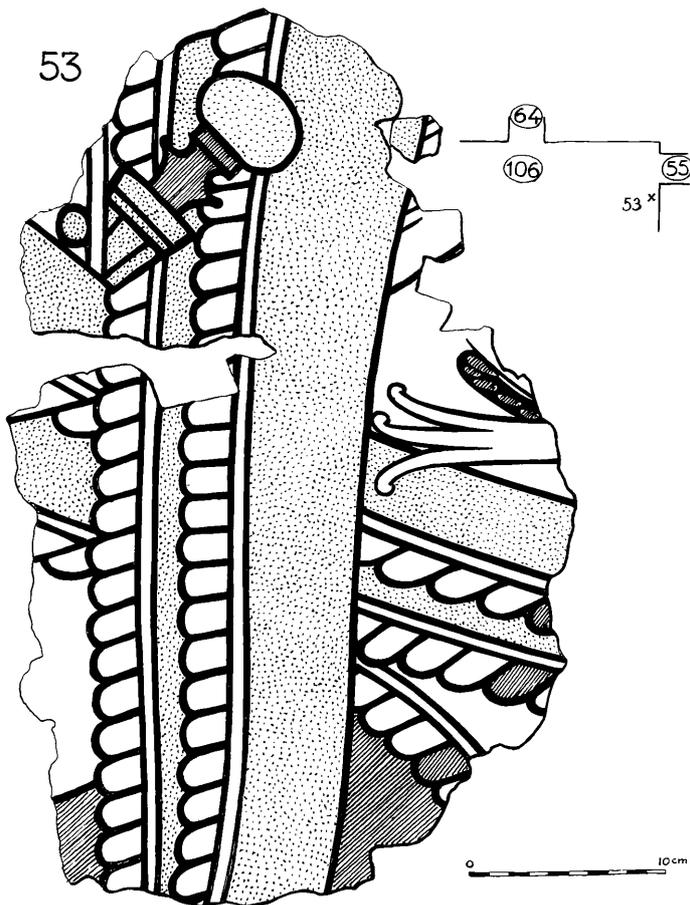


Fig. 35. — Cour 106. Grand fragment au poignard (53).

**53.** *Fragment au poignard* (pl. XXI, 2 et fig. 35). On peut déplorer que la mutilation ait à peu près anéanti le personnage, ici représenté uniquement par un grand morceau de son magnifique vêtement à volants festonnés. La teinte dominante était le bleu dont était peint le costume. Les festons étaient, pour la plus grande partie, en blanc, avec de temps en temps, intercalés, des éléments en ocre-rouge. Détail nouveau : un poignard était glissé entre deux rangs festonnés, sans doute à hauteur de la ceinture. Le peintre a varié ses couleurs : la pomme de la poignée était en bleu de lapis; la virole et la lame en partie tirée, en rouge; le fourreau en bleu de cobalt. Autre détail du costume : les festons étaient disposés en oblique, tout au long d'un étroit galon. Nous n'identifions pas le motif trifolié, bleu, et l'élément rouge et noir qui l'accompagne. Par comparaison avec la scène sacrificielle et en particulier avec l'orientation des festons, le personnage ici documenté, devrait passer à droite. Dès lors et compte tenu de l'inclinaison du poignard, le fragment que nous venons de décrire, doit être replacé dans un sens vertical et non longitudinal.

H. 0 m 44; l. 0 m 28.

**54.** Ceci se trouve confirmé par cet autre grand morceau, figurant un *bras gauche tendu*, dont les *doigts* repliés sous un pouce démesurément allongé, *serrent une masse noire* (fig. 36). Le bras, rouge-orange, se détache sur le fond blanc du plâtre. Les doigts sont de même, rouge-orange, mais les ongles sont blancs. La teinte rouge-

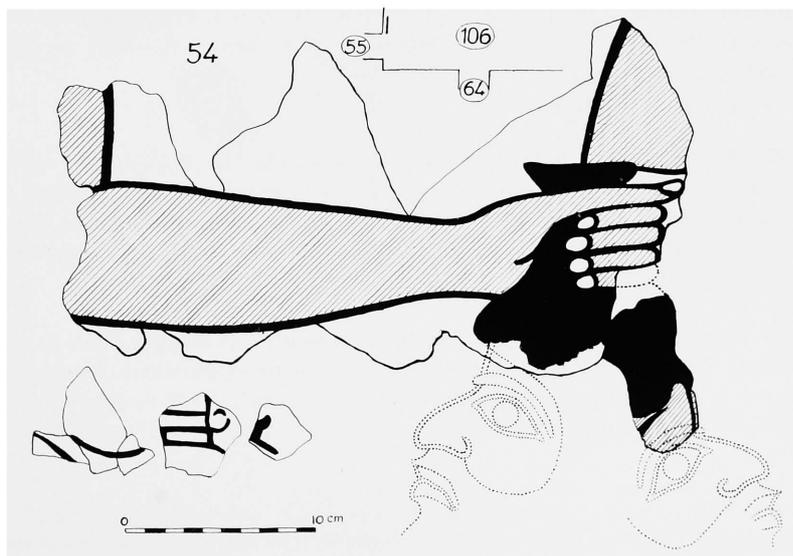


Fig. 36. — Cour 106. Grand fragment : bras tendu et main fermée (54).

Reconstitution de P. Hamelin.

orange se retrouve au-dessus et au-dessous du bloc noir. L'homme représenté à peu près grandeur nature, passait à droite.

H. 0 m 23; l. 0 m 33.

L'interprétation n'est pas aisée. Nous avons d'abord supposé que la main repliée saisissait une jarre à l'étranglement du col<sup>1</sup>. A cela on peut objecter que la forme n'est pas tout et qu'il y a lieu de tenir compte des teintes : le noir et le rouge-orange que l'on observe en bas et à droite. M. Hamelin propose une reconstitution audacieuse : la main serait fermée sur la chevelure de deux individus, aux têtes rapprochées mais opposées par la nuque. Il s'agirait alors très vraisemblablement du châtement, sinon de l'exécution, de deux adversaires ou ennemis du roi. Ce n'est qu'une hypothèse, mais nous n'avons pas cru devoir la passer sous silence<sup>2</sup>.

**55-64.** Lot de *fragments avec éléments de visages d'hommes* (fig. 37).

**55.** *Petit morceau de visage humain*, de profil à droite. Seule l'oreille est à peu près conservée. La chair est ocre-rouge, la coiffure blanche. Amorce d'une jugulaire (?) grise.

H. 0 m 059; l. 0 m 045.

**56.** *Morceau de visage d'homme*, de profil à droite. On voit le devant de la chevelure tombant bas sur le front, sourcil et œil droits, nez charnu, lèvre supérieure débordante, partiellement couverte par la moustache. La chair, ocre-rouge, se détache sur fond blanc.

H. 0 m 105; l. 0 m 082.

**57.** *Morceau de visage d'homme*, de profil à gauche. Le haut du nez manque. Un œil énorme dessiné de face. On observe particulièrement bien ici, la mode de la très fine moustache qui ne recouvre qu'incomplètement la lèvre supérieure, toujours débordante. Barbe noire. La chair est restée blanche, couleur originelle du plâtre.

H. 0 m 102; l. 0 m 095.

**58.** *Morceau de visage d'homme*, de profil à gauche. Il manque toute la partie supérieure. Reste la base du nez, rouge comme la joue et les lèvres. Moustache et barbe noires.

H. 0 m 065; l. 0 m 046.

1. Geste d'un personnage de la grande peinture de la salle 132 (*infra*, p. 74).

2. Sur nos relevés, nous ne trouvons pas l'indication des sourcils des deux individus prostrés, non plus, sur le front de l'homme de gauche, celle de la couleur rouge-orange, portée par contre sur la partie correspondante de l'homme de droite. Il ne faudrait pourtant pas se hâter de conclure trop vite. Ces absences sont peut-être des oublis de notre fait, car nous nous trouvons, au même moment, accaparés par des tâches multipliées et d'autres découvertes retentissantes : milliers de tablettes, déesse au vase jaillissant, nécropole assyrienne intacte.

**59.** *Morceau de visage d'homme* (?) de profil à gauche. On ne voit plus que l'œil gauche, le sourcil, le contour mutilé du nez. Chair en ocre-rouge.

H. 0 m 050; l. 0 m 046.

**60.** *Morceau de tête d'homme* de profil à gauche. Coiffé d'une toque blanche d'où sort la chevelure, barbu et moustachu, le visage blanc de l'homme se détache sur un fond compartimenté, ocre-rouge. Le module est inférieur aux précédents. Plusieurs fragments ont été réunis, mais il y a des manques.

H. 0 m 065; l. 0 m 080.

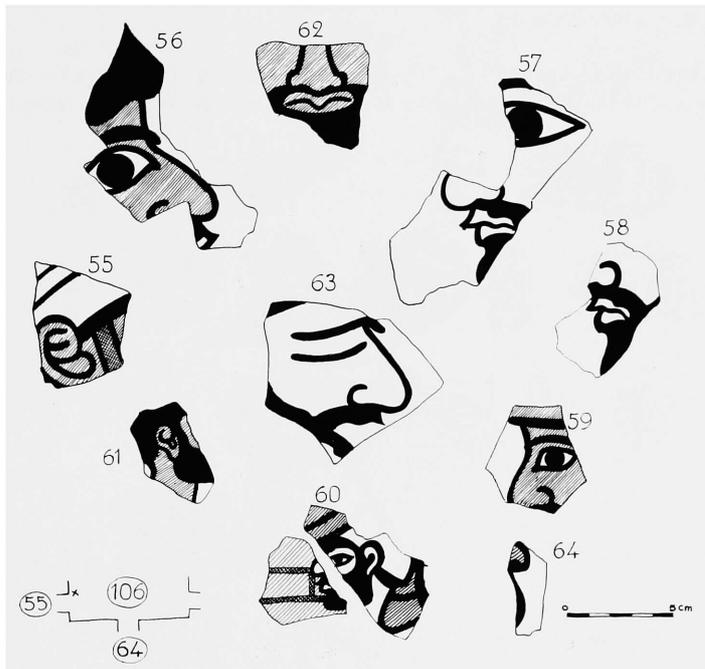


Fig. 37. — Cour 106. Fragments de visages d'hommes (55-64).

**61.** *Arrière de la tête d'un homme* chevelu et barbu, de profil à droite. Le visage était ocre-rouge. Chevelure et barbe sont noires comme d'habitude.

H. 0 m 047; l. 0 m 033.

**62.** *Morceau d'un visage d'homme*, de face. On ne voit que la moitié d'un nez charnu, la moustache, le haut de la barbe et des lèvres rouges qui font la moue. La chair est ocre-rouge sombre.

H. 0 m 050; l. 0 m 053.

**63.** *Morceau de visage d'homme*, de profil à droite. Le dessin est moins soigné que pour les fragments précédents. Beaucoup plus schématique aussi. L'œil par exemple est figuré simplement d'un long trait incurvé, parallèle à la ligne du sourcil. Nez charnu et court. Entre les deux traits de la moustache et de la barbe, on doit supposer les lèvres. Et pourtant le peintre n'a pas omis le petit coup de pinceau, qui dépassant de la ligne du nez, figure le cil gauche de l'œil invisible.

H. 0 m 072; l. 0 m 082.

**64.** Petit morceau appartenant sans doute à un *visage*, mais impossible à situer.

H. 0 m 046; l. 0 m 018.

**65.** Important fragment (fig. 38), qui nous a conservé la *silhouette d'une femme*, peut-être une déesse, de profil à droite. Le visage est malheureusement cassé au-dessus

65

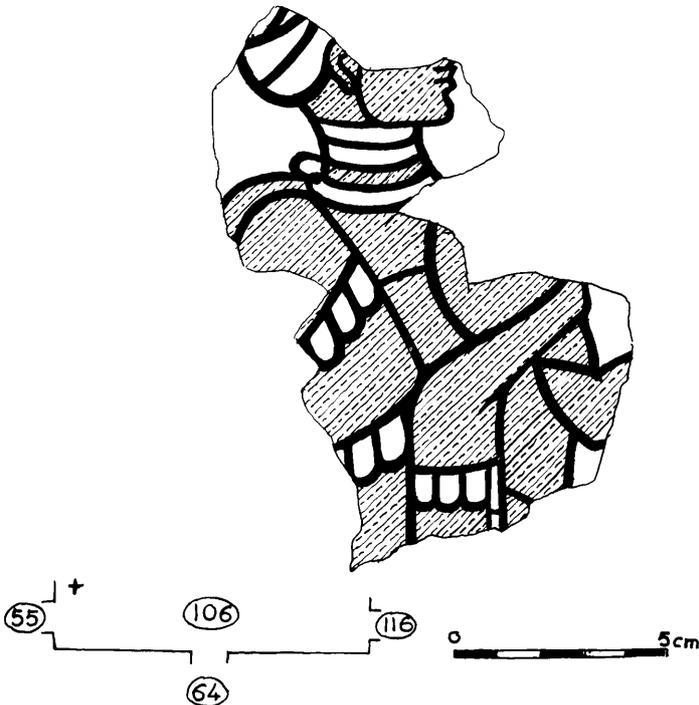


Fig. 38. — Cour 106. Personnage féminin de profil à droite (65).

de la bouche. On voit les lèvres, le menton, le cou orné de plusieurs colliers et l'arrière de la chevelure enveloppée dans un tissu. Le vêtement est à volants festonnés. Ces derniers sont blancs, le tissu, rouge-orange, la chair, ocre-rouge. Il semble que la femme avait les deux mains levées, dans le geste de l'imploration.

H. 0 m 127; l. 0 m 097.

**66.** Lot de *vingt-quatre morceaux (a-x)* (fig. 39), dont la reproduction rend superflue la description, souvent difficile. Lignes ondulées (*p*), échelle (*g*), cercles

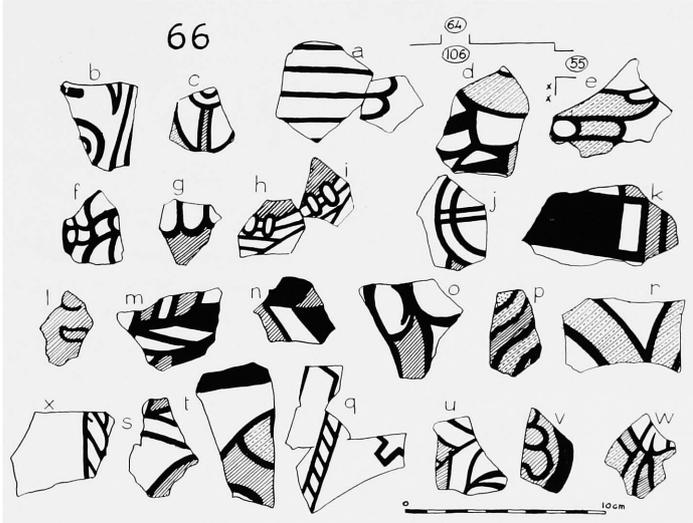


Fig. 39. — Cour 106. Fragments divers (66).

concentriques avec coupures médianes (*j*), perles de colliers (?) (*h*, *i*), festons, etc... Couleurs : rouge-orange clair, ocre-rouge sombre, blanc.

**67.** Lot de *seize morceaux (a-p)* (fig. 40). Il y a de nouveau plusieurs festons (*e*, *d*). On reconnaît aussi les éléments d'un collier à grosses perles rondes (*a*, *b*, *c*), appartenant à une figure de grand module.

**68.** Ensemble de *plusieurs fragments* (fig. 41) qui remontés, ont fait apparaître des *flammes* (rouge clair), se détachant sur un fond rouge sombre. Mais des parties teintées bleu et blanc, sont toutes proches. Il y a lieu de penser que ce morceau fait partie de la grande composition que nous avons appelée le « personnage bleu ». Le rapprochement avec le n° 28 s'impose aussi évidemment.

H. 0 m 225; l. 0 m 135.

Au pied du mur ouest, à droite de la porte 106-55.

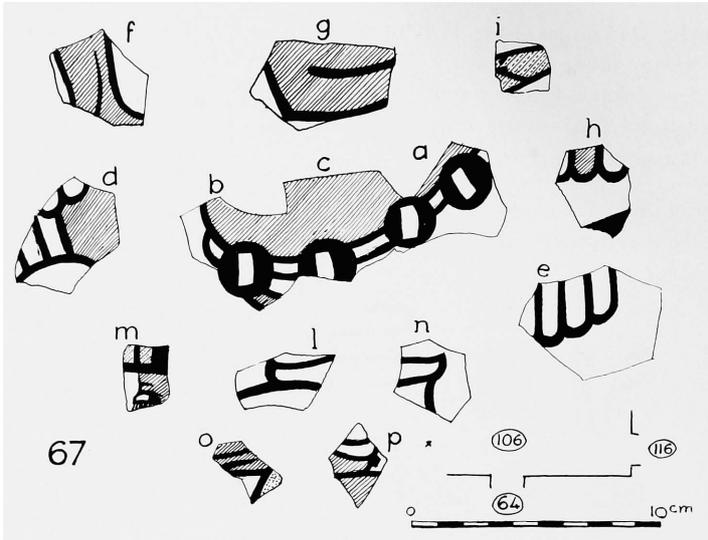


Fig. 40. — Cour 106. Fragments divers (67).

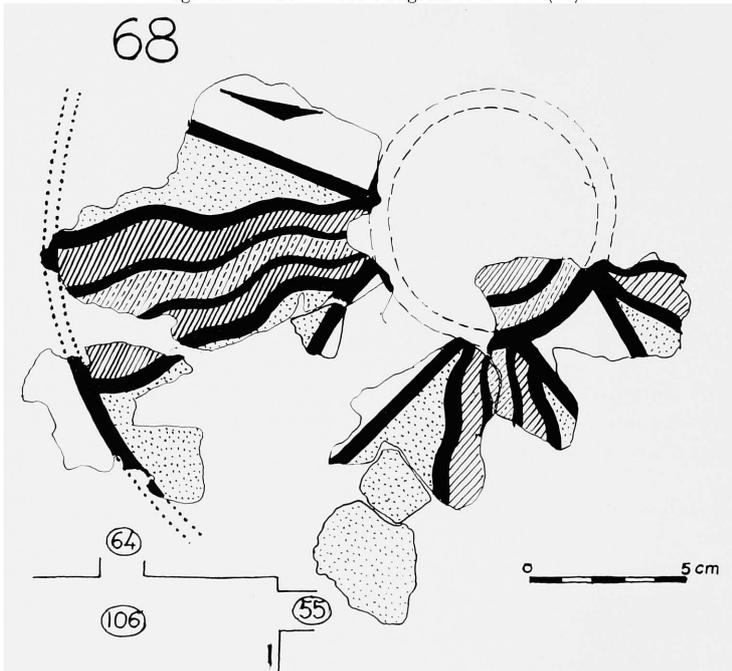


Fig. 41. — Cour 106. Fragments d'un disque flammé (68).

**69.** Nous ne savons comment décrire cet important fragment (fig. 42), où le bleu tient une grande place. On voit en bas et à gauche un *élément festonné*, en blanc. On trouve aussi du rouge.

H. 0 m 24; l. 0 m 18.  
Même gisement.

**70.** *Lot de fragments (a-f)* (fig. 43), retrouvés ensemble dans le même paquet d'éboulis. Il est difficile de décrire, à plus forte raison d'interpréter, les morceaux (*a-c*). Couleurs : noir, rouge clair, rouge sombre, bleu, blanc.

Sur les morceaux *d* et *e*, on reconnaît des marguerites bleues. Aucune n'étant complète, on ne sait avec certitude si elles comptaient six, sept ou même huit pétales. Ces fleurs se détachent sur fond blanc.

Même gisement.

**71.** *Lot de fragments*, primitivement inexpressifs, tant que les valeurs picturales n'y avaient pas été portées. M. Hamelin a réussi à proposer une mise en place que traits et couleurs viennent appuyer (fig. 44). Il s'agirait d'un *profil* et d'un personnage dont la coiffure est nouvelle à Mari. S'agit-il d'un homme ou d'une femme? Il reste trop peu du visage (front, sourcil, demi-contour de l'œil droit, base du menton) pour qu'on puisse en décider. A nouveau, on se trouve en présence d'une figuration grandeur nature et qui, intacte, devait avoir belle allure.

H. 0 m 29; l. 0 m 22.

**72.** Important *fragment* (fig. 45), qui diffère des précédents en ce que la peinture a été posée à même la terre de l'enduit, et non plus sur le plâtre-support. Il s'agissait d'une figure de grand module. On reconnaît un morceau de vêtement à volant festonné, barré par une large bande noire<sup>1</sup>. Couleurs : rouge sombre, bleu et noir.

H. 0 m 22; l. 0 m 24.

Dans les éboulis et à l'intérieur de la porte 106-55.

Avec ce fragment, s'achève l'inventaire des peintures sur plâtre, retrouvées effondrées dans les éboulis de la cour 106. D'après nos relevés, on peut juger de leur variété et de leur richesse. Il n'en est que plus regrettable que le vandalisme antique ait voué à la destruction une des plus étonnantes parures du palais de Mari. On ne saurait trop redire ce que l'on doit à Paul François qui sans se laisser décourager, assemblait et recopiait sans se lasser. Les pages qui précèdent, indiquent assez que tout cela n'a pas été vain et tout ce dont nous lui sommes redevables.

1. On peut aussi songer au bois d'un instrument ou d'une arme placé de biais et en travers du corps.

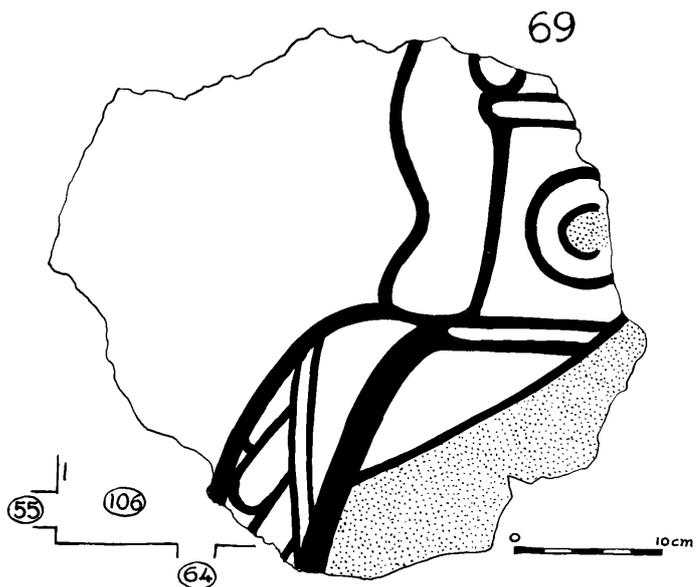


Fig. 42. — Cour 106. Fragment indéfini (69).

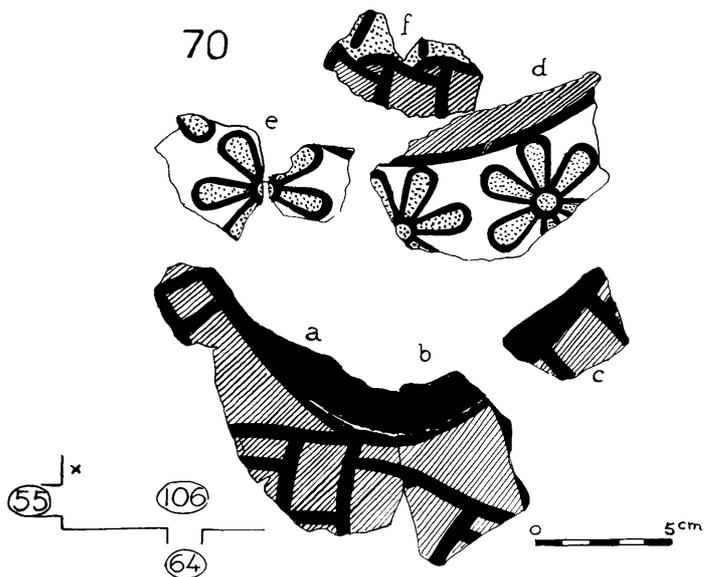


Fig. 43. — Cour 106. Fragments dont plusieurs à ornementation florale (70).

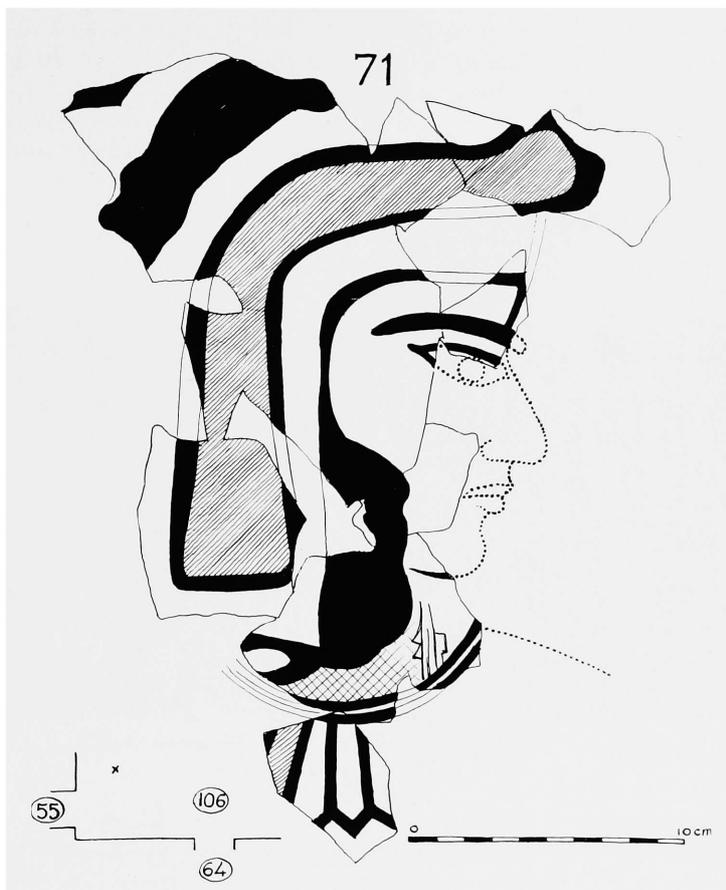


Fig. 44. — Cour 106. Fragments d'un personnage de profil à droite (71).  
Reconstitution de P. Hamelin.

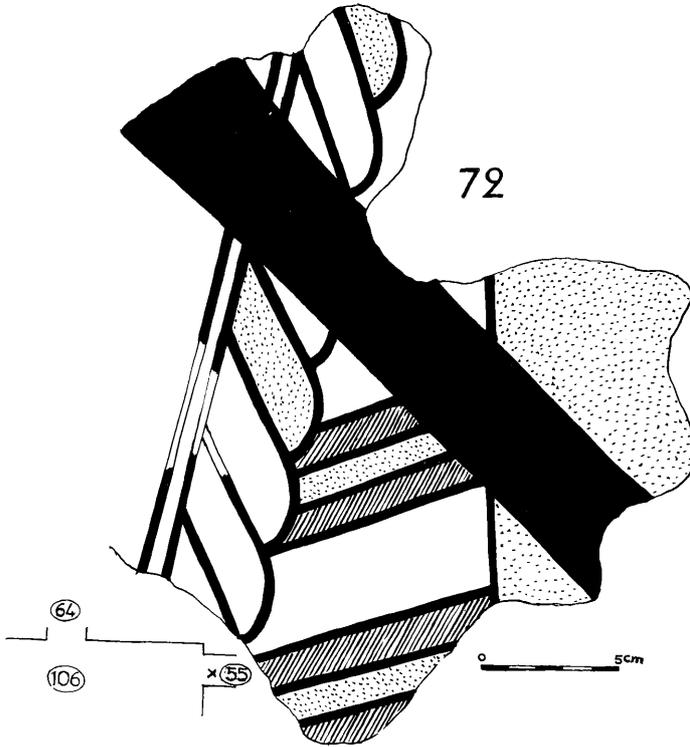


Fig. 45. — Cour 106. Fragment (72) à élément festonné.

## II. — PEINTURE DITE DE « L'INVESTITURE » (pl. A et VII-XIV).

Il s'agit cette fois d'un grand panneau<sup>1</sup> retrouvé *in situ*, sur le mur sud et immédiatement à droite du passage 106-64 à quelque 0 m 35 au-dessus du niveau de la cour (fig. 46). La technique est toute différente des précédentes où les couleurs étaient posées sur un support de plâtre. Cette fois elles sont placées à même la mince couche de boue du revêtement architectural.

Avant de passer à la description détaillée, disons que nous sommes en face d'une

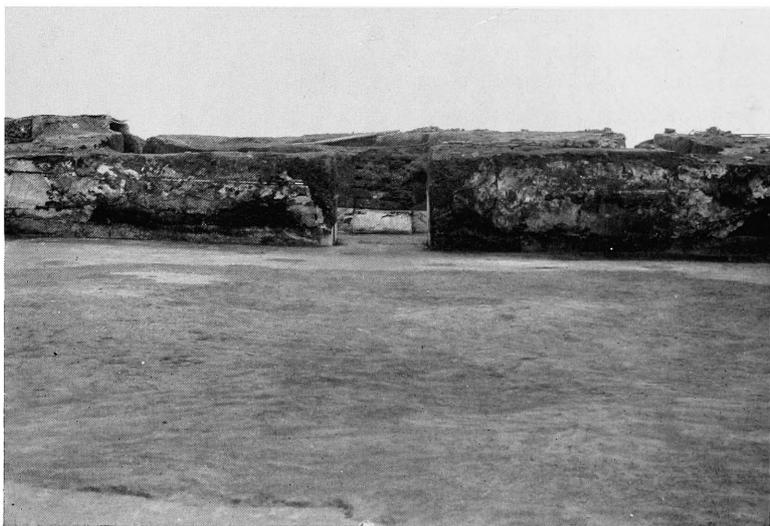


Fig. 46. — Cour 106. Emplacement de la peinture de l'Investiture.

grande composition, où une scène centrale à deux registres superposés, est encadrée d'arbres, d'animaux, de divinités et de cueilleurs de dattes, disposés symétriquement. L'ensemble est enfermé dans un cadre fait intérieurement d'une spirale à enroulements multiples, bordé en haut et en bas d'une bande frangée, à petits glands noués<sup>2</sup>.

A. *Scène centrale* (pl. X-XI et fig. 47). Elle est contenue dans un cadre fait sur trois côtés, de six bandes concentriques (ocre-rouge sombre, rouge-orange, blanc,

1. 11 · 4 m 75; 1 · 2 m 50.

2. A. Moortgat a supposé, non sans raison, croyons-nous, que cette conception s'inspirait du style des tapis, *Bibliotheca orientalis*, IX, n° 3/4 (1952), pp. 92-93, et notre recension dans *Syria*, XXIX (1952), p. 376.

ocre-rouge sombre, blanc, rouge-orange), la base étant constituée par la spirale rehaussée d'un filet.

a) *Premier registre.* — Scène « d'investiture ». Le roi passant à droite et assisté d'une déesse qui le suit, touche le bâton et le cercle que tient la déesse Ishtar<sup>1</sup> elle-même suivie de deux divinités, une déesse et un dieu. Tous ces personnages (hauteur moyenne : 0 m 35) ont eu le visage mutilé par des coups portés avec un instrument pointu, mais le profil d'Ishtar a un peu moins souffert que les autres. Malgré les

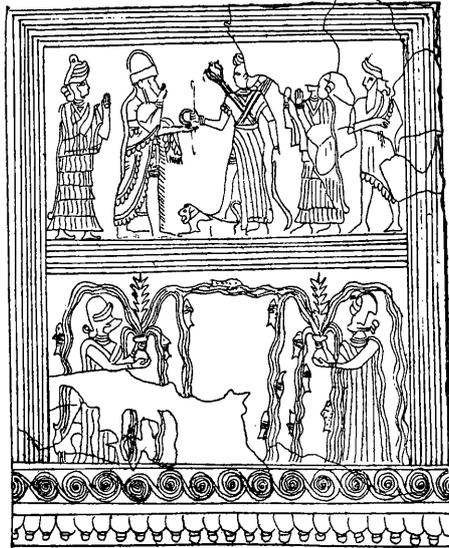


Fig. 47. — Cour 106.  
Peinture de l'Investiture. Scène centrale.

teintes très assombries, par le temps et par l'incendie, le dessin est facile à discerner, car les contours en avaient été tracés à la pointe, avec une très grande sûreté de main.

Le roi porte une coiffure haute, de couleur gris cendré, du type *polos*, avec à la base le turban qui la maintient fermement au-dessus du front. Il est vêtu d'un « châle frangé »<sup>2</sup>, de teinte claire, qui laisse l'épaule droite dégagée et retombe en un pli vertical sur l'avant-bras gauche. Le roi était barbu mais le profil est complètement

1. Attitude identique à celle reproduite dans la glyptique. Ainsi DELAPORTE, *Catalogue des cylindres orientaux*. II. *Acquisitions*. A. 307, 308.

2. Nous reviendrons sur cette question de terminologie en traitant de la statuaire (*MAM*, II, 3) et nous prendrons alors position vis-à-vis des théories de J. Heuzey. Cf. de ce dernier, l'important article, *Le costume mésopotamien* dans *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1955, pp. 133-142.

mutilé. Les parties visibles du corps sont ocre-rouge (bras, mains, jambe gauche, pieds). A mi-cuisse on aperçoit comme des « jarretières » qui ne sont peut-être et en définitive, que le bas d'un vêtement de dessous<sup>1</sup>. Le roi, nous l'avons dit, tend la main gauche vers les attributs du pouvoir, le bâton et le cercle<sup>2</sup>. Il lève sa main droite en signe de respect. Le poignet droit porte un bracelet, qui se détache en clair sur la peau foncée. L'identification avec le souverain, s'impose. Nous verrons s'il est possible d'aller plus loin, c'est-à-dire de lui donner un nom.

*La déesse Ishtar* (pl. XIV, 1) est figurée sous son aspect guerrier. Elle est armée de la longue harpé<sup>3</sup>, qui pend au bout de sa main gauche et des deux masses « fleuries »<sup>4</sup> portées en bandoulière, d'où le croisement sur la poitrine, des courroies qui en assurent le maintien<sup>5</sup>. Le vêtement est conçu pour donner une totale aisance aux mouvements : corsage clair, avec décolleté en pointe et manches courtes, taille serrée par une ceinture ocre-rouge, robe longue, bigarrée, tombant jusqu'aux chevilles mais ouverte par-devant. La jambe droite est libre et le pied posé sur la lionne, couchée sur le sol. A mi-cuisse on aperçoit les « jarretières » claires, ou suivant certains auteurs, le bas du pagne de dessous<sup>6</sup>. La mutilation antique s'est portée sur le front de la déesse, son profil étant respecté<sup>7</sup>, mais une cassure, antique elle aussi, a fait disparaître la plus grande partie de la tiare, dont il reste en tout cas trois rangs de cornes. La chevelure sombre était repliée sur la nuque et maintenue par un large ruban rouge. La déesse de la guerre ne méprisait pas les parures : collier à quadruple rang de perles variées; bracelets (trois à chacun des poignets).

Une *déesse* accompagne le roi pour l'assister. On la voit les mains levées en signe d'imploration. Elle est coiffée d'une tiare rouge à quadruple rang de cornes, qui s'épanouit en un « cimier », orné en son centre d'une cocarde. La robe est du type classique, dite à volants superposés et s'évasant légèrement vers le bas. Elle est faite d'éléments bigarrés, aux contours ondulés. Le buste est recouvert de ce qu'en couture

1. J. HEUZEY, *loc. cit.*, p. 134. Et pourtant, dans ce cas, comment expliquer cette juxtaposition de bandes bigarrées? C'est la raison pour laquelle nous avons parlé de « jarretières ».

2. E. D. van BUREN, *The Rod and Ring*, dans *Archiv Orientalni*, XVII (1949), pp. 434-450, où l'on trouvera une étude systématique sur ces deux emblèmes, à propos desquels on n'a pas fini de discuter. Voir aussi M.-Th. BARRELET, dans *Studia mariana*, p. 18, avec exemples graphiques.

3. Ici encore, bonne documentation grâce à la glyptique, DELAPORTE, *Catalogue*, II, A. 370, 371, 372; I, D., 47, 48, pl. 51.

4. « Masse entre deux armes courbes à tranchant convexe surmontées d'une tête de lion », DELAPORTE, *Catalogue, Acquisitions*, p. 122, cf. A. 284. D'autres y voient un « caducée », ainsi WARD, *Cylinders and other Ancient Oriental Seals*, p. 54, n° 91; *The Seal Cylinders of Western Asia*, p. 158. FRANKFORT, *Cylinder Seals*, p. 170, « masse avec deux têtes de félins ».

5. Lorsque Ishtar tient de la main la masse d'armes, elle porte en bandoulière des carquois (DELAPORTE, *Catalogue... Acquisitions*, A. 370, 371, 372). De même sur une figurine de Larsa (encore inédite), identique à celle du Louvre, GONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*, II, p. 850.

6. Cf. ci-dessus, note 1.

7. La déesse est figurée, plus souvent, tête de face, mais bas du corps, de profil, FRANKFORT, *Cylinder Seals*, p. 170 et pl. XXIX, a. Exemples d'Ishtar de profil, cités par Frankfort.

moderne, on appellerait une « marinière »<sup>1</sup> sorte de casaque ample et flottante, avec de courtes manches, ce qui dégage entièrement les avant-bras. Plusieurs colliers soulignent le décolleté en pointe. Il ne semble pas qu'il y ait eu des bracelets. La chevelure sombre est repliée sur la nuque, en un chignon allongé, serré par un ruban rouge. Dans le dos, tombe la longue natte ocre-rouge, qui se replie à hauteur du mollet en une boucle terminale<sup>2</sup>.

La *déesse* qui suit Ishtar est vêtue d'un costume identique et a la même attitude, des deux mains levées. Elle regarde vers la gauche, donc vers le roi. Les parures sont nettement indiquées : colliers au cou, bracelets à chacun des poignets. Les cassures antiques ont fait disparaître la presque totalité de la tiare et tout le haut du visage dont il n'a subsisté que la bouche et le menton.

Un *dieu*<sup>3</sup> ferme la marche, dont l'attitude contraste avec le reste. Coiffé de la haute tiare jaune-citron, à deux rangs de cornes roses, barbu et chevelu, il est drapé dans un vêtement festonné, qui visiblement est fait d'une seule pièce. De son arrangement dépend l'asymétrie qui apparaît : l'épaule gauche est couverte, mais la droite est dégagée; l'étoffe jaune-citron s'arrête par-devant, au-dessus du genou, alors que par derrière, elle descend jusqu'au mollet.

Des cinq personnages de ce premier registre, quatre sont représentés en marche. Ishtar dans la posture qui est la sienne, pourrait difficilement bouger! On peut pourtant se demander si les conventions du dessin ne sont pas responsables de ces apparences. On ne pouvait pas figurer un personnage de profil, en station, c'est-à-dire avec un seul pied visible. Conventionnellement, on représentait les deux pieds, l'un derrière l'autre. Il apparaît donc préférable de supposer que la scène du registre est purement « statique », c'est-à-dire que les cinq personnages, deux d'un côté, trois de l'autre, sont arrivés face à face et qu'une cérémonie se déroule, que nous nous efforcerons de situer et de comprendre plus loin.

b) *Deuxième registre* (pl. X, 2). — Il est séparé du précédent par une bande (l. 0 m 065), faite de la juxtaposition de six filets (rouge-orange, ocre-rouge sombre, blanc, ocre-rouge sombre, blanc, rouge-orange), de même aspect que ceux du cadre général. L'ornementation est consacrée au thème du vase jaillissant<sup>4</sup>. *Deux déesses* qui se font vis-à-vis, tiennent des deux mains un vase rouge d'où sortent les eaux et la plante vert-clair aux feuilles opposées<sup>5</sup>.

1. Il faut absolument distinguer deux pièces dans ce vêtement, à cause des différences de teintes : le haut est en éléments longs, le bas en éléments courts, juxtaposés.

2. A. СРУКЕТ, *Un élément de la parure féminine à la I<sup>re</sup> dynastie babylonienne*, dans *RA*, XLII (1948), pp. 89-97, y a reconnu un contre-poids aux colliers, qui est peut-être le *pinqu* des tablettes économiques, *ARMT*, VII, § 91, 20.

3. Ce dieu a été identifié avec Ninshubur, fidèle acolyte d'Ishtar, par M<sup>me</sup> BARRELET, dans *Studia mariana*, p. 17.

4. Étude d'ensemble du thème, dans E. D. van BUREN, *The Flowing Vase and the God with Streams*.

5. Stèle de Gudéa, cylindre de Ur-Dun, stèle de Ur-Nammu, stèle de Suse (CONTENAU, *MAO*, II, p. 737, 756, 777, 805) pour ne citer que quelques exemples, où la végétation est mise en étroite relation avec le rite de la liba-

Quatre flots <sup>1</sup> jaillissent, en ondulant, de chacun des deux vases. Deux courants enveloppent la divinité : l'un tombe devant son corps ; l'autre passe par-dessus sa tête et se replie par-derrière. Deux autres courants jaillissent par-devant, à deux hauteurs différentes. Du flot supérieur se détache horizontalement un bras, qui vient rejoindre son vis-à-vis. Finalement toute l'eau rejoint la terre <sup>2</sup>.

Les deux déesses coiffées de la tiare à deux rangs de cornes, sont vêtues semblablement d'un long vêtement bigarré fait de bandes verticales juxtaposées tombant du haut en bas, et dont la légère ondulation rappelle certainement le mouvement de l'eau <sup>3</sup>. Les bras sont entièrement nus ; le décolleté très sobre, est arrondi ; à chaque poignet trois bracelets. Les pieds sont invisibles, car ils sont recouverts par la robe qui tombe jusqu'à la ligne de sol, qui est en même temps la limite inférieure du registre. Ce dernier est ainsi voué en totalité aux eaux « vivantes » : le long des flots, horizontaux ou verticaux, des poissons montent et descendent et de chaque vase surgit un rameau.

Comme dans le registre supérieur, il y a lieu de se demander si les conventions de dessin n'ont pas joué, en particulier si les deux divinités, figurées ici de profil, n'étaient pas en réalité de face, c'est-à-dire côte à côte et non en vis-à-vis. Mais cette question devra être reprise quand nous nous efforcerons d'interpréter la scène. Il nous faut préciser maintenant la technique picturale.

L'artiste a généralement d'abord dessiné à la pointe, le contour des personnages <sup>4</sup>. Les silhouettes témoignent d'un effort remarquable dans le sens de l'exactitude. Les costumes, en particulier, ont été tracés avec un étonnant souci du détail, que soulignent encore les couleurs, où les clairs alternent avec les sombres. Bien que ne disposant que de quelques tons où dominent l'ocre-rouge et l'orange, le peintre en forçant le carmin ou le jaune, en utilisant le blanc et en composant le vert, avait su parer son panneau d'un éclat que l'on devine encore, malgré les ravages du temps et de l'incendie, qui ont foncé considérablement l'ensemble. Mais cette vivacité et cette richesse de teintes sont pourtant encore très nettes dans le costume d'Ishtar et dans la longue robe des deux déesses aux eaux jaillissantes.

Pour nous en tenir aux traits essentiels de la composition, remarquons que l'auteur n'a pas su choisir l'angle uniforme sous lequel il devait représenter les personnages.

tion. Dans ces monuments, il est indiqué explicitement que le végétal dépend de l'eau qu'il reçoit et qui en assure la croissance. Sur la peinture de Mari, eau et végétal sortent du même vase. Il y a peut-être une nuance.

1. Pour HEUZEY, *Les origines orientales de l'Art*, p. 169, les quatre fleuves rappelleraient la tradition des quatre fleuves du Paradis terrestre. Voir aussi, E. D. van BUREN, *op. cit.*, p. 3 ; W. ANDRAE, *Ein assyrisches Tempel-Wasserbecken* dans *Bericht aus den preussischen Kunstsammlungen*, 1937, p. 30, fig. 1 et notre *Le Musée du Louvre et la Bible*, p. 40.

2. Les eaux qui retombent, sont souvent recueillies dans d'autres vases, ainsi sur le cylindre de Gudéa, notre *Tello*, fig. 43, f. Ici, elles imprègnent complètement la terre. Voir aussi le cylindre hittite du Louvre, AO, 20138, où les quatre flots sont recueillis dans quatre vases, *Syria*, XXVIII (1951), pl. XIII, 1.

3. Pour la même raison, la robe de la statue de la déesse au vase jaillissant, est incisée de lignes ondulées. Cf. le tome 3 de la publication du *Palais*.

4. Même technique en Crète, à Cnosso, Haghia Triada, DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, p. 77 ; R. J. FORBES, *Studies in Ancient Technology*, III, p. 241.

Si le roi est complètement dessiné de profil, les autres acteurs de la scène se présentent avec une très nette distorsion. La tête et le bas du corps, à partir de la ceinture, sont de profil; le cou est de face et chez Ishtar, toute la poitrine; les épaules et le haut du buste, sont en léger trois-quarts. Une observation identique pourrait être faite à propos des deux déesses au vase jaillissant.

Il faut noter aussi que dans cette section centrale, les couleurs ont été souvent non pas posées au pinceau, mais placées en léger relief, comme une marqueterie, encastées dans le logement ménagé entre les lignes creusées à la pointe. On risque cette fois d'avoir utilisé un couteau pour étendre la pâte. Cet aspect de la technique est assez curieux pour qu'on doive le signaler tout spécialement, puisqu'on ne le rencontre pas ailleurs, non seulement dans les parties extrêmes de la peinture, mais dans le reste de l'ornementation picturale du Palais.

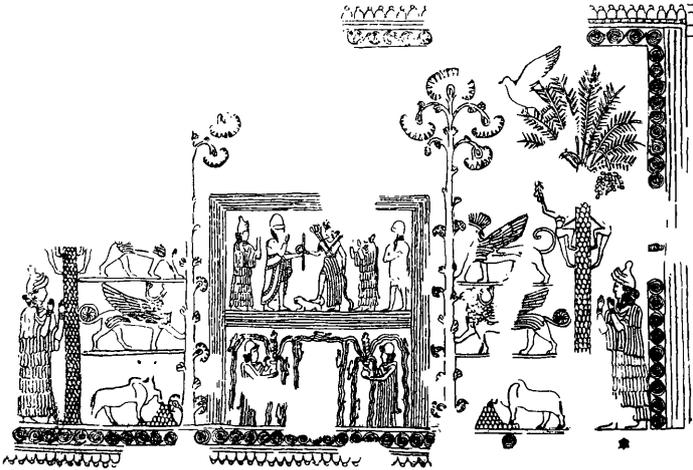


Fig. 48. — Cour 106. Peinture de l'Investiture.

Disons enfin que la peinture, pas plus que les précédentes, n'est une « fresque ». On peut penser qu'elle a été exécutée à l'œuf, ou à l'aide d'une gomme adhésive mélangée aux couleurs <sup>1</sup>.

B. — *Scènes latérales.* — Le panneau central se trouve inséré au cœur d'autres scènes, distribuées de part et d'autre avec la plus exacte symétrie, ce qui permet de reconstituer, sans la moindre incertitude, des parties malheureusement endommagées lors de la destruction du Palais (fig. 48).

Si l'on examine la partie droite (pl. XII, 1 et 2), on rencontre successivement un

1. Monsieur G. Goulinat, chef de l'atelier de restauration des peintures du Louvre, hésite à se prononcer : ou fresque retouchée à la caséine, ou peinture exécutée à la caséine.

arbre au feuillage très stylisé, puis des animaux superposés; ensuite un palmier-dattier auquel grimpent deux hommes, enfin une déesse. La même répartition se retrouve à gauche, symétrique et une seule description suffit.

L'arbre stylisé, dont les frondaisons supérieures s'élèvent bien au-dessus du panneau central, est difficile à identifier et ne semble pas être un palmier. Son tronc ocre-rouge est en effet agrémenté sur toute la hauteur, de bourgeons de même teinte et de petites fleurs (ocre-rouge et bleu clair), qui s'épanouissent au sommet, retombant harmonieusement de chaque côté en quatre rameaux opposés deux à deux. Le faite est lui-même orné d'une fleur unique, de même type, où les pétales dentelés, bleu pastel, découpent une corolle foncée, en forme de hachoir, recourbé à chaque extrémité<sup>1</sup>.

Trois animaux sont en marche vers cet arbre, les pieds posés sur une ligne de sol qui divise ainsi le champ en trois registres. En haut, un sphinx, coiffé d'une tiare à plumes<sup>2</sup>, ailes multicolores éployées, queue relevée et retroussée, s'avance d'une foulée irrésistible. Au-dessous, un griffon, ailes multicolores (rouge et blanc) éployées, poitrail imbriqué, (rouge, ocre-rouge, blanc), pose sa patte droite sur le tronc de l'arbre et relève la tête comme s'il venait de se heurter à quelque obstacle. Dans l'enroulement de la queue, un disque ocre-rouge à segments hélicoïdaux<sup>3</sup>. Les teintes différentes (blanc sur ocre-rouge), font apparaître un svastika. En bas, un taureau à bosse<sup>4</sup>, barbu, très vraisemblablement androcéphale (de malencontreuses cassures empêchent de préciser), se présente le corps de profil mais la tête de face. L'animal est peut-être en station. Alors que les pattes de son arrière-train foulent un sol uni, les sabots antérieurs se posent sur un terrain montagneux, symbolisé schématiquement par un piton abrupt, de forme conique, surplombant un petit plateau. Comme de coutume, le relief est marqué par des imbrications (rouge, ocre-rouge, jaune clair).

Jusqu'ici très conforme au goût hiératique du temps, la composition change

1. Un élément qui rappelle le dessin de Mari et où l'on avait vu un éventail, a été trouvé à Tyllisso, J. HAZZIDAKIS, *Tyllisso*, p. 63 et pl. IX. Cet arbre stylisé, doit en tout cas être mis en parallèle avec ceux qui apparaissent ailleurs, en particulier sur la stèle de Gudéa, G. CROS, *Nouvelles fouilles de Tello*, pl. X, 1. Cinq grandes fleurs sur la peinture de Mari, cinq éléments circulaires sur la stèle de Tello.

2. La coiffure de la tiare à plumes est connue dès avant le milieu du III<sup>e</sup> millénaire (reliefs de Nippur, fragment de vase de Berlin, etc.), combinée avec les cornes divines. Une coiffure avec les plumes seules, identique à celle de Mari, est fréquente sur les monuments assyriens de Ninive, ainsi H. R. HALL, *La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*, pl. XXXIX, 1, 2.

Sphinx ailé, tiaré, sur un cylindre kassite ou assyrien, DELAPORTE, *Catalogue... Acquisitions*, A. 619, pl. 85, 12; sphinx ailé, sans tiare, sur un cylindre du début du II<sup>e</sup> millénaire, DELAPORTE, *op. cit.*, A. 924, pl. 96, 21, et d'autres très nombreux exemples, autrefois dits « syro-hittites » et dont nous montrerons par la publication de la glyptique du Palais (tome 3) qu'ils appartiennent au Moyen et Haut-Euphrate. Autre sphinx sur la peinture de la salle 132, *infra*, p. 76. Pour une étude d'ensemble de l'iconographie du sphinx dans l'art du Moyen-Orient ancien, A. DESSENNE, *Le sphinx*.

3. Nous renvoyons ici, sans pouvoir en donner le détail, aux innombrables études sur le sujet et en particulier aux articles de H. J. Kantor, E. D. van Buren, Anne Roes, Dorothea Bate, A. J. Arkell, sur le symbole solaire dont plusieurs animaux sont marqués. Consulter en particulier la revue *JNES*, à partir de 1947. Le signe hélicoïdal se trouve dans l'enroulement de la queue d'un des taureaux du relief de Doucir, au Louvre.

4. Un taureau à bosse, sur un moule de Mari, *Syria*, XVIII (1937), p. 76 et pl. XII, 4.

radicalement d'allure avec la *scène de la cueillette des dattes*. On dirait qu'elle est l'œuvre d'une autre main, tellement le style diffère. Au tronc élancé d'un grand palmier-dattier<sup>1</sup>, dont les ramures vertes semblent frissonner au vent, deux hommes court-vêtus (un petit caleçon clair et une sorte de maillot de corps), pour n'être en rien gênés dans l'escalade, grimpent symétriquement, s'aidant de l'extrémité de leurs



Fig. 49. — Cour 106. Dégagement de la peinture de l'Investiture.

pieds qui prennent appui sur les « écailles » de l'arbre. Ils sont maintenus en outre par une corde ou une courroie qui les ceinture, tout en faisant le tour du tronc sur lequel elle se croise et se tend. Pratique encore en usage aujourd'hui dans les grandes palmeraies du sud mésopotamien, car elle est aussi simple qu'efficace<sup>2</sup>. Les deux hommes dont les têtes manquent une fois encore, décrochent ainsi, sans trop de peine, les lourds régimes dont le poids fait fléchir les rameaux qui les portent<sup>3</sup>. Sur

1. Sur cet arbre, H. DANTHINE, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, avec une documentation considérable.

2. On retrouve le même usage en Égypte, attesté pour l'antiquité par des terres cuites, PERDRIZET, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, p. 130 et pl. XCIX, n° 355. Cet ouvrage m'a été signalé par M. A. Merlin. La « courroie » est, pour Perdrizet, une « corde de palme tressée ». C'est la ζώνη ou la *vitis circulus* de Pline, *Histoire naturelle*, XIII, 29. On la voit figurée sur la peinture du *columbarium* de la villa Pamphili, PERDRIZET, *op. cit.*, p. 130.

3. Nous avons reconnu ici la cueillette des dattes. On ne peut exclure tout à fait l'opération de la fécondation (suggestion que nous fit M. Audollent). Pour la fécondation des palmiers-dattiers femelles, PERDRIZET, *op. cit.*,

les frondaisons vertes, un magnifique oiseau vient se poser, les ailes d'un léger bleu, encore éployées<sup>1</sup>. Sans doute, par rapport aux grimpeurs, l'échelle est-elle un peu grande, mais cet oiseau est un nouveau trait de réalisme, qui vient harmonieusement compléter cette page de la vie quotidienne.

Avec la grande déesse de très haut rang (la tiare qui la coiffe, est à quatre rangs de cornes) que l'on rencontre de l'autre côté du palmier (aussi bien à gauche qu'à droite), on retrouve le hiératisme conventionnel. Debout et en marche, la divinité (pl. XIV, 2) porte le costume féminin à volants bigarrés et à « marinière ». Qu'il y ait là encore un vêtement à deux pièces, ne semble pas davantage faire de doute. Des manches courtes, sortent deux bras nus et deux mains levées<sup>2</sup>. A chaque poignet, un triple bracelet. Au cou, plusieurs colliers. La tiare rouge-orange, est couronnée par un « cimier » orné d'une « cocarde » (la tiare de la déesse de gauche porte deux « cocardes », une au centre du « cimier », l'autre à sa base). La chevelure sombre, abondante, est repliée sur la nuque en un chignon plat, que serre un ruban orange, cependant qu'une « anglaise » se détache de côté, tombant sur le décolleté. Une longue natte, rouge-orange, descend dans le dos, s'achevant par une boucle à hauteur du mollet<sup>3</sup>.

Toute la partie supérieure gauche a été détruite, de même qu'un grand morceau entre le panneau central et la bordure du haut. Mais on peut, grâce à la bonne conservation de la zone droite, opérer les reconstitutions sans aucune incertitude (haut du palmier, sommet de l'arbre stylisé, oiseau dans les frondaisons) et compléter les manques (grimpeurs, sphinx ailé). La partie centrale devait être vide d'ornementation. On devait n'y voir que le ciel, délicatement bleuté.

Il ne semble pas douteux que cette grande composition, malgré ses éléments, au premier abord disparates, doit former un tout. Peu après la découverte et à l'occasion d'un rapport préliminaire<sup>4</sup>, nous avons proposé d'y voir le thème général de *l'Investiture du roi*, des mains de la déesse Ishtar. Pour expliquer la présence de cette divinité que l'on ne savait pas préposée à pareil office, nous invoquons la situation politique du moment<sup>5</sup>. Datant la peinture, de la courte période entre l'an 33 (première prise de Mari) et l'an 35 (destruction de la ville), nous considérons que la divinité de la guerre avait dû, eu égard aux circonstances critiques, prendre le pas

p. 130 et R.A. X (1913), p. 3. Sur les terres cuites d'Égypte, l'idée de cueillette est figurée par le panier accroché au poignet du grimpeur, PERDRIZET, *op. cit.*, pl. XCIX, nos 354, 355. Personnages grimant à un palmier et deux oiseaux perchés au sommet, sur un cylindre assyrien de la collection Lyard, dans *Orientalia*, 1952, pp. 178-179, pl. XXIV, fig. 11.

1. Cet oiseau est peut-être un « chasseur d'Afrique ». C'est en tout cas une espèce de ce genre, que nous avons observée dans les ruines du Palais, en 1951. Le bleu de ses ailes nous a immédiatement rappelé celui de la peinture.

2. Sur les terres cuites d'Égypte, des divinités (Priape, Priape-Harpocrate, Aphrodite-Isis) sont parfois représentées debout, sous des palmiers (PERDRIZET, *op. cit.*, pl. XLVII), vraisemblablement pour demander aux dieux la prospérité des palmeraies (*ibid.*, p. 129).

3. Pour la coiffure « à l'anglaise » et à la longue natte dans le dos, la plaquette de pierre trouvée dans le Palais, Mari, pl. 132. Ce document sera publié dans le tome 3 de M.A.M. II.

4. *Syria*, XVIII (1937), p. 345.

5. *Ibid.*, p. 346.

sur d'autres dieux, plus spécifiquement d'État, tels Anu, Enlil ou Shamash, par exemple. Les grandes divinités, à chaque extrémité, devaient appeler une bénédiction toute spéciale sur le règne difficile du roi<sup>1</sup>, ici Zimri-Lim, compte tenu de la date qui paraît s'imposer, tout en apportant la richesse et la prospérité au pays : fertilité des champs grâce aux eaux fécondantes, récolte plantureuse des dattes, en bref tout ce qui fait de la Mésopotamie un jardin. « Guerre et paix », celle-ci précaire parce que celle-là menaçante. Cette interprétation qui nous semblait alors satisfaisante devra sans doute être nuancée et complétée, grâce à l'étude qu'en a donnée M<sup>me</sup> Barrelet et dont nous allons préciser ici les conclusions<sup>2</sup>.

A la suite d'un examen minutieux et comparatif de chacun des éléments de la composition, M<sup>me</sup> Barrelet nous semble avoir démontré que la scène qui met face à face Ishtar et Zimri-Lim, se situe dans un sanctuaire et, d'après elle, à l'extérieur du Palais, là même où nous l'avons découvert en bordure du tell. Le panneau central avec son double registre, représenterait le temple de la déesse avec *cella* et *ante-cella*. On y verrait illustrée « la cérémonie de la main », cérémonie au cours de laquelle les *statues* des divinités et du roi, mises en présence, joueraient chacune leur rôle. Zimri-Lim n'a pas reçu le bâton et le cercle, attributs du pouvoir<sup>3</sup>. Il n'a fait que les toucher, ce qui a suffi pour lui conférer cette puissance sans laquelle toute royauté serait vaine. Il est certain que les exemples que M<sup>me</sup> Barrelet a cités, pour appuyer sa thèse, sont impressionnants. Le parallélisme entre la peinture de Mari et le temple de Sin à Khorsabad (fig. 50), où l'on retrouve les palmiers, les divinités au vase jaillissant et le cortège des animaux symboliques, de part et d'autre du portail, est absolument convaincant.

Si nous admettons donc la thèse pour l'essentiel, nous hésitons pourtant encore à accepter que la figuration se rapporte à une cérémonie célébrée hors du Palais et dans le temple d'Ishtar<sup>4</sup>. Nous ignorons certes tout de l'architecture du temple d'Ishtar à l'époque de Zimri-Lim et il n'est pas exclu que ce sanctuaire ait compris une *cella* et une *ante-cella*, correspondant aux deux *cellae* 17 et 18, du temple présargonique inférieur<sup>5</sup>. Possibilité et même une certaine vraisemblance. Ce qui nous incite à penser que la cérémonie eut lieu *au Palais*, ce sont les constatations suivantes : les deux registres du panneau central correspondraient parfaitement à la disposi-

1. Qu'il y ait eu des statues ou des reliefs représentant ces déesses, intercédant *de part et d'autre d'un portail*, semble prouvé par une découverte récente faite à Warka. M. Lenzen a fait connaître (*UVB*, 1956, pl. 23), une stèle kassite, recueillie sur son chantier, où l'on voit une déesse, mains levées et de profil à *gauche*. Or il existe une stèle provenant de fouilles clandestines, qui en forme le pendant, c'est-à-dire que la déesse y est figurée de profil à *droite*. Nul doute que les deux dalles ne constituent une paire et en la circonstance la paire.

2. Marie-Thérèse BARRELET, *Une peinture de la cour 106 du palais de Mari*, dans *Studia mariana*, pp. 9-35.

3. M<sup>me</sup> Barrelet a en effet démontré que la déesse Ishtar n'abandonnait pas ses attributs, *loc. cit.*, p. 19. Nous avons donc renoncé à écrire que la déesse remettait à Zimri-Lim les « insignes du pouvoir », *Syria*, XVIII (1937), p. 345.

4. A. PARROT, « Cérémonie de la main » et réinvestiture, dans *Studia mariana*, pp. 37-40.

5. Notre *Temple d'Ishtar*, p. 30, fig. 23.

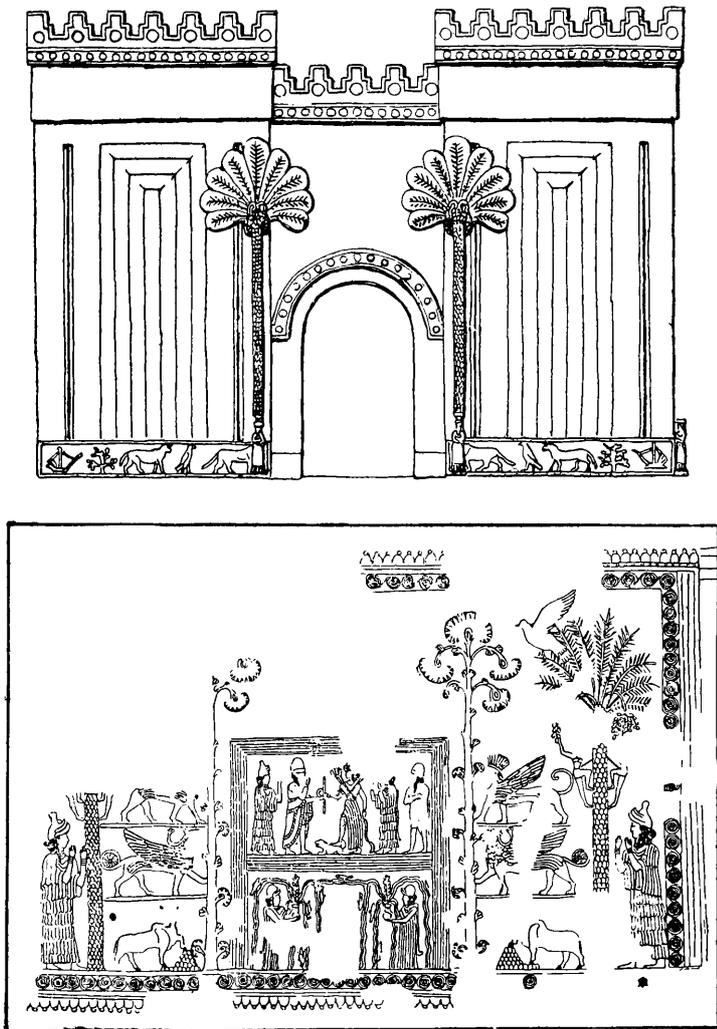


Fig. 50. — Temple de Sin à Khorsabad et peinture de Mari.

tion, côte à côte, des deux salles 64 et 65; une déesse aux eaux jaillissantes, a été ramassée dans la salle 64; des palmiers ont dû être plantés dans la cour 131; la double spirale du cadre se retrouve dans l'ornementation du *podium* de la salle 64. Toutes ces observations ne laissent pas, croyons-nous, d'être impressionnantes.

A notre sens, il importe cependant assez peu de savoir où eut lieu la cérémonie ici commémorée<sup>1</sup>. L'essentiel est de l'avoir reconnue et tout le mérite en revient à M<sup>me</sup> Barrelet qui a réussi à pousser très loin l'exégèse d'un des plus précieux monuments de Mari. Celui-ci exécuté, nous le pensons toujours, entre l'année 33 et l'année 35 de Hammurabi, est un témoin émouvant d'une période dramatique pour la ville. En touchant le bâton et le cercle divins, Zimri-Lim espérait avoir récupéré tout son pouvoir, d'autant qu'il le tenait de la déesse des combats. Quelques mois plus tard, tout cela s'effondrait et les soldats de Hammurabi crevaient les yeux des dieux qui avaient présidé à cette émancipation temporaire. Ishtar se trouvait épargnée. Des guerriers ne pouvaient se venger sur la reine de la guerre.

\*  
\*  
\*

Entièrement dégagé, étudié et photographié dès la fin de la troisième campagne de fouilles (mars 1936), le panneau de l'Investiture fut recouvert et placé sous un abri (fig. 51) au moment du départ de la Mission. Il y devait rester jusqu'en juillet 1936, date à laquelle la dépose avait été prévue. M. Pearson de la mission de Dura-Europos et qui avait déjà fait ses preuves avec les fresques de la synagogue et du *mithraeum* de ce dernier site, accepta la responsabilité de l'opération à Mari (pl. VII et fig. 52-53). Celle-ci se présentait dans les conditions les plus délicates. La peinture n'avait en effet comme support que la mince pellicule de boue du revêtement mural, et non le plâtre compact du reste de l'ornementation. Elle avait en outre souffert de l'incendie, qui, au lieu de durcir la terre, l'avait rendue aussi cassante que la plus fragile des plaques de verre.

Après avoir verni pour l'isoler et en même temps la durcir, la face extérieure de la peinture<sup>2</sup> (fig. 52) M. Pearson aidé de notre chef de chantier, G. Tellier, découpait le mur par l'intérieur, pour arriver sur le verso de la pellicule-support. Celle-ci atteinte fut alors passée au vernis puis armée au plâtre et garnie de lattes croisées (fig. 53). Comme il n'aurait pas été possible de soulever, d'un seul bloc, la peinture ainsi renforcée, on décida de la découper en un certain nombre d'éléments, la section étant effectuée de façon à éviter d'endommager personnages ou animaux.

1. Pour A. HALDAR, *On the Wall Painting from Court 106 of the Palace of Mari*, dans *Orientalia Suecana*, I (1952), pp. 51-65, il s'agit de la représentation d'une « scène oraculaire », où Ishtar délivre son message. Cette scène a pu avoir été mise en relation avec la fête du Nouvel-An et avec une réinvestiture du roi (ce que nous avons déjà proposé, *Studia mariana*, pp. 39-46). Pour un compte rendu de l'article de Haldar, M.-Th. BARRELET, dans *Syria*. XXIX (1952), pp. 374-376.

2. Le produit employé s'appelait *mowilith*. Il était de fabrication américaine.



Fig. 51. — Cour 106.

Protection, sur le chantier, après son dégagement, de la peinture de l'Investiture.

C'est ainsi par exemple que la scène centrale avec ses deux registres, fut enlevée d'un seul morceau.

Chacune des pièces, ainsi détachée, fut soigneusement emballée. Le transport — et nous redoutions surtout les heurts et les cahots de la traversée du désert — se passa dans les meilleures conditions. Quelques semaines plus tard, l'opération inverse se déroulait au Louvre et on remontait les éléments découpés à Mari. Les manques



Fig. 52. — Cour 106.

Dépose de la peinture de l'Investiture.  
Face antérieure.

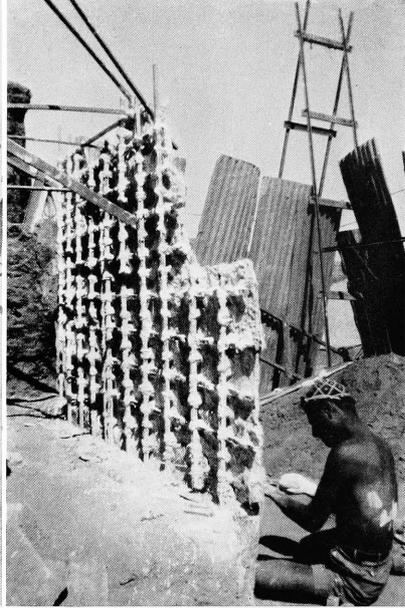


Fig. 53. — Cour 106.

Dépose de la peinture de l'Investiture.  
Revers.

étaient comblés par des raccords de plâtre. Dans la salle III du Département des Antiquités orientales, la peinture de l'Investiture recevait un emplacement rappelant celui qu'elle occupait dans la cour 106, c'est-à-dire qu'elle se trouvait exposée à la hauteur même, où les visiteurs du Palais, pouvaient la contempler il y a près de quatre mille ans.

M. Jean Lauffray, attaché en 1936, à la mission de Mari, a fait de ce monument une copie en couleurs (pl. A) et de la partie centrale, un relevé au trait (pl. XI). Copie et relevé facilitent considérablement l'étude de ce document d'une valeur incalculable, mais retrouvé très assombri par les flammes de l'incendie qui avait ravagé la résidence de Zimri-Lim.

### CHAPITRE III

#### PODIUM DE LA SALLE 64

(Pl. XV)

La cour 106 était percée sur son mur méridional d'un majestueux portail qui donnait accès à une salle de proportions harmonieuses, dotée d'un élégant *podium*, dont la face supérieure était ornementée. La conservation en était étonnante et l'étude en fut menée sans aucune difficulté<sup>1</sup>.

Si la masse du *podium* (pl. XV, 1) était en briques crues, on avait recouvert ces dernières d'une dalle de pierre (ép. 10 à 15 cm), elle-même masquée par une couche de boue (1 cm), enduite finalement de plâtre (1 mm à 1 mm 5). C'est sur ce support que la peinture avait été exécutée. Il s'agissait d'une composition (2 m 33 × 2 m 11), abstraite et asymétrique, simulant le faux marbre<sup>2</sup>, mais croyons-nous avec pourtant un aspect symbolique (pl. XV, 2).

Au centre (fig. 54) un rectangle (1 m 06 × 0 m 90), teinté d'ocre-rouge clair, est enserré par huit panneaux oblongs, en « faux marbre » (ocre-rouge, ocre-jaune, bleu-verdâtre), le panneau à l'angle nord-ouest, chevauchant légèrement l'encadrement. L'ensemble a reçu en effet une bordure dont une spirale double est le thème essentiel<sup>3</sup>. Ses enroulements sont blancs (côtés est, nord et ouest), ocre-jaune (côté sud), sur un fond ocre-rouge sombre (terre de Sienna brûlée).

A l'examen, on constate certaines différenciations. La spirale sud est enfermée dans un cadre ocre-rouge clair. La spirale nord n'est soulignée qu'à l'extérieur, par un mince bandeau de même teinte, qui se retrouve identique à l'Ouest. De ce côté et seulement là, à la limite extérieure des deux éléments en « faux marbre », surgissent en direction des intervalles des spirales, des flammes, chacune d'elles étant faite de la juxtaposition de trois flammèches (blanche, ocre-jaune, blanche)<sup>4</sup>.

Nous avons dit ailleurs l'importance accordée à ce *podium*, qui, bien que déjà placé sous le toit de la salle 64, avait en plus, été pourvu d'un baldaquin, dont l'implantation des deux supports antérieurs, fut retrouvée bien conservée<sup>5</sup>. Cette instal-

1. Pour l'architecture elle-même du *podium*, M.A.M, II, 1, pp. 104-106. Rapports préliminaires, *Syria*, XVIII (1937), p. 70, 328.

2. Même technique dans les appartements privés, M.A.M, II, 1, p. 166.

3. Même style dans l'ornementation crétoise du palais de Cnossos ou du sarcophage d'Haghia Triada. Pour la spirale, dans la peinture de l'Investiture, cf. M.-Th. BARBELET, *Studia mariana*, p. 22.

4. Flammes faites de trois éléments, mais teintés différemment dans d'autres secteurs du Palais — cour 106 (n<sup>os</sup> 28, 52, 68). *Supra*, p. 34, 41, 47.

5. M.A.M, II, 1, p. 106.

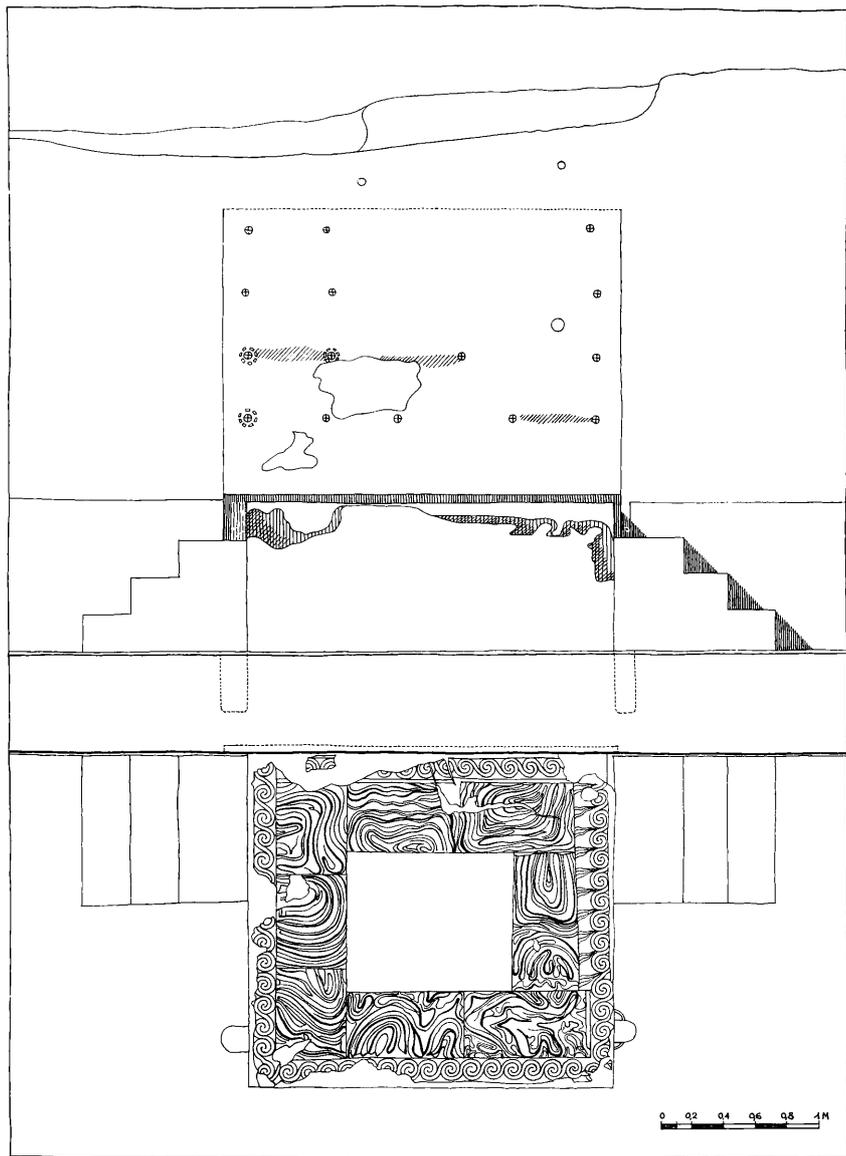


Fig. 54. — Salle 64. Face supérieure du *podium* et élévation.

lation était certainement en rapport avec des cérémonies religieuses et il apparaît indiscutable que l'ornementation que nous venons de décrire, avait une signification symbolique.

Spirale et flammes, évoquent l'eau et le feu, deux des éléments primordiaux, au regard des anciens. Cependant la présence à proximité, de la statue d'une déesse au vase jaillissant <sup>1</sup>, incite à considérer qu'on était préoccupé ici par un souci de fertilité, celle que l'on attendait de l'eau, du fleuve sans doute <sup>2</sup>, mais aussi et avant tout du ciel. Serait-ce trop forcer l'interprétation de ce qui est figuré, que de la résumer ainsi : *les panneaux en « faux marbre »*, représenteraient sous l'empyrée l'amoncellement des lourds nuages, tourmentés et oppressants, que ceux qui vivent ou ont vécu en Orient, connaissent bien et qui précèdent les orages. Quand ceux-ci éclatent — et on les salue avec bonheur — les éclairs déchirent et embrasent le ciel (ce seraient nos *flammèches*), annonçant la chute de trombes d'eau qui viennent sur la terre et sous la terre, constituer ces réserves liquides qui vont permettre les semailles, assurer la germination, et garantir la croissance. Rien ne pouvait mieux évoquer ces eaux douces, que cette *spirale* continue <sup>3</sup>. Sans doute n'y a-t-il là qu'une hypothèse, mais nous rendons tout au moins compte ainsi d'un décor dont l'intention symbolique ne semble pouvoir être contestée.

Avec ce *podium*, ainsi ornementé, la salle 64 peut-elle être considérée comme une chapelle? On n'oserait le dire, mais ce n'est pas exclu. Serait-ce le sanctuaire de l'« Ishtar du Palais », mentionnée sur la tablette du panthéon de Mari <sup>4</sup>? Si aucun document écrit ne vient le confirmer, aucune constatation archéologique ne semble s'y opposer.

1. Nous verrons, *MAM*, II, 3, en étudiant cette sculpture, à la suite de quel agencement, cette eau jaillissait vraiment.

2. Amenée par la voie des canaux.

3. Pour Chr. ZERVOS, *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, p. 44, la spirale dériverait de l'interprétation de la lune en temps que norme du rythme perpétuel. Elle figurerait tout à la fois le cycle lumière-ténèbres.

4. G. DOSSIN, *Le panthéon de Mari*, dans *Studia mariana*, p. 47. Nous hésitons pourtant un peu à identifier cette *Ishtar sha ekallim* avec la déesse au vase jaillissant retrouvée salle 64 et cour 106. De toutes façons, nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de rapprocher cette divinité, préposée à la dispensation des eaux (douces) de fertilité, de l'*asherat de la mer* (aux eaux amères) des textes de Ras Shamra (hypothèse de G. Dossin).

#### CHAPITRE IV

### SALLE D'AUDIENCE 132

(Pl. XVI-XXI; B, b; E)

SCÈNE SACRIFICIELLE. — Dans la pièce qui ouvre sur la plus grande des cours du Palais<sup>1</sup> (fig. 55) et où le roi donnait audience à tous ceux que le protocole avait admis jusque là, le mur occidental était décoré d'une très importante composition. Celle-ci, malheureusement, ne fut pas retrouvée *in situ*<sup>2</sup>, mais totalement effon-

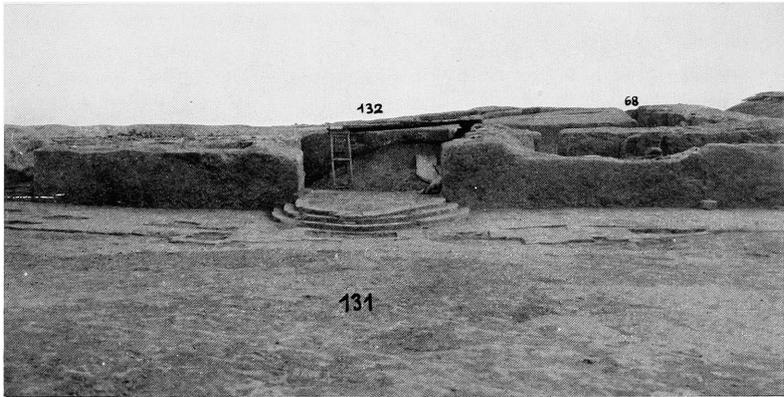


Fig. 55. — Salle 132. Réservée aux audiences.

drée (pl. XVI, 1 et fig. 56), en éléments plus ou moins cohérents et souvent dispersés, ce qui a rendu la reconstitution très malaisée et sur certains points de détail, hypothétique.

Le dégagement devant se poursuivre pendant plusieurs semaines, il fallut aménager un important abri en tôles ondulées, pour protéger les peintures contre toute détérioration, du fait des pluies de printemps en particulier. D'autre part, le travail ayant été interrompu avant achèvement, à la fin de la campagne de

1. *MAM*, II, 1, pp. 63-66. Cour 131.

2. Compte tenu de la conservation des murs, ici satisfaisante, il est établi que l'ornementation était placée très haut, à plus de deux mètres du sol de la pièce.

fouilles 1935/36, nous avons pris la précaution, en quittant Mari, de recouvrir les éboulis criblés de fragments peints, d'un épais matelas de terre (fig. 56). Grâce à ces diverses mesures, à l'automne 1936 et à la réouverture du chantier, tout fut retrouvé dans les meilleures conditions.

Les couleurs avaient été directement posées sur la boue du revêtement mural, support infiniment moins résistant que le plâtre. En outre, la violence de l'incendie, qui s'exerça inégalement, a nui considérablement à la conservation des teintes qui ne gardèrent un peu d'éclat que dans les parties ayant le moins souffert du feu.

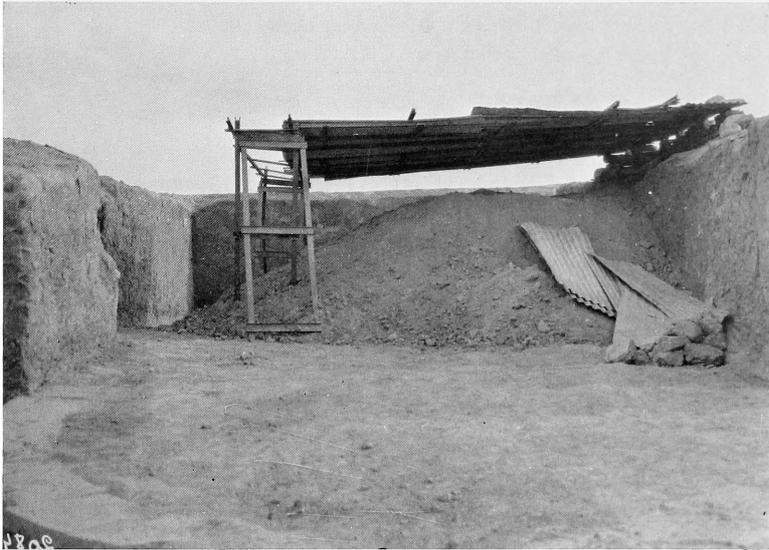


Fig. 56. — Salle 132. Protection des peintures : abri de terre meuble.

Dans notre rapport préliminaire<sup>1</sup>, nous avons fait connaître qu'il y aurait très vraisemblablement lieu de compléter la description que nous apportions alors, les dégagements n'étant pas tous achevés. Ceux-ci furent menés avec la plus extrême minutie, tous les fragments étant copiés sur cellophane, grandeur nature<sup>2</sup>, avec notation des teintes. Après remise au net de tous les relevés<sup>3</sup>, il est possible d'avoir

1. *Syria*, XVIII (1937), pp. 346-352 et pl. XI, pour la première tentative de reconstitution (notre fig. 57).

2. La photo n'était ici que d'un bien faible secours, car les morceaux se présentaient sous des angles inattendus et toutes les teintes, très effacées, n'auraient pu être enregistrées sur un cliché, en une époque (1936) où les autochromes n'avaient qu'une efficacité relative.

3. Celle-ci fut effectuée à Paris, par M. Pierre Hamelin, au cours de l'automne 1957. Les originaux avaient été exécutés à Mari par MM. Paul François et Raymond Duru.

une idée meilleure de la grande composition qui faisait de la salle 132, une des plus précieuses du Palais (pl. XVII).

La scène est d'inspiration religieuse et mythologique, avec les touches de réalisme de véritables « croquis d'après nature », qui montrent de même la coexistence des deux courants, sensibles aussi dans la grande peinture de la cour 106 : hiératisme et naturalisme. Ici les gens du bord du fleuve ; là, les divinités et le roi.

Tout avait été distribué sur plusieurs registres. En tenant compte de divers fragments, on peut en supposer cinq. Mais tous n'avaient pas la même importance, car les personnages (tels les pêcheurs, le guerrier percé de flèches) y apparaissent à un plus petit module. Nous décrirons les registres, en les numérotant de haut en bas et en suivant notre reconstitution (pl. XVII).

*Premier registre.* — Il n'en reste que peu de chose, suffisamment pourtant, pour qu'on soit sûr de son existence dans une grande composition qui, rappelons-le, fut retrouvée fracassée et au milieu des éboulis.

Ce sont tout d'abord quatre pieds nus, ocre-rouge, posés bien à plat sur une ligne de sol, qui est en même temps la limite inférieure du registre <sup>1</sup>. Ces quatre pieds se rapportent à *deux hommes* passant à droite, eux aussi, très fragmentaires. A droite, il ne subsiste que le bord inférieur de la pèlerine jaune, élément du vêtement attesté par le costume des pêcheurs <sup>2</sup>. A droite, l'homme est mieux conservé. Le jupon court à ceinture noire, est bordé d'un galon ocre-rouge. Poitrine et tête manquent. On voit le bras et le coude droits, ocre-rouge, toute la partie arrière<sup>3</sup> de la pèlerine, jaune. Dans le dos, tombe un filet ocre-rouge, avec mailles dessinées en noir <sup>4</sup>. Derrière le filet, éléments d'un coude gauche et fragment de pèlerine, indiquant par conséquent un *troisième personnage*.

Autant que nous puissions nous en rendre compte par ces seuls débris, le premier registre était donc ornémenté par une frise de porteurs.

*Deuxième registre.* — La séparation entre les deux registres était effectuée par un bandeau (h. 0 m 12) composé d'éléments ondulés, juxtaposés, chacun cerné d'un épais trait noir et teinté, suivant le rythme de deux éléments blancs alternant avec un élément ocre-rouge.

Sous le bandeau de séparation, on se trouve face à une représentation fort curieuse. Un *soldat à turban blanc* et à *double mentonnière* de même couleur <sup>5</sup>, vêtu du pagne court, blanc, à ceinture noire, de la pèlerine jaune qui s'attache sous le cou

1. Hauteur du registre, conservée : 0 m 33; probable : 0 m 48.

2. *Infra*, à propos du cinquième registre.

3. Représentée en arrière, par convention. En réalité, c'est le côté droit.

4. Pour un porteur de filet, à l'époque présargonique, notre *Tello*, p. 113, fig. 27 b.

5. Sans doute aucun, il faut rapprocher ce personnage de la tête d'albâtre recueillie dans le Palais, qui sera publiée dans le tome 3 de *MAM*, II. En attendant, *Syria*, XIX (1938), pl. VIII et *Mari*, pl. 107.

par deux languettes, s'efforce d'arracher de sa main droite, un long dard qui vient de l'atteindre au front. Deux autres traits l'ont déjà, sinon frappé, du moins manqué de peu, à la hauteur du côté droit (pl. XX, 2 et XVI, 2).

Le bas du personnage manque, mais la silhouette complète devait avoir le module de celle des pêcheurs. Toutefois elle appartenait certainement à un registre différent<sup>1</sup>, cette différenciation étant attestée par la composition des bandeaux : ici, ces éléments à contour ondulé ; pour les pêcheurs, des triangles et losanges combinés.

A cause de la mutilation, nous ignorons ce qui pouvait accompagner ce soldat et la scène à laquelle il appartenait. Sans doute s'agissait-il de la commémoration d'un événement militaire, mais on ne saurait dire s'il fut heureux pour la cité<sup>2</sup>.

*Troisième registre.* — Le bandeau de séparation<sup>3</sup> est fait d'un large courant ondulé, ocre-rouge, cerné de deux traits noirs, se détachant sur fond blanc, lui-même bordé de noir. Le registre est plus haut que les deux précédents<sup>4</sup> et il est heureusement mieux garni qu'eux. Cependant il y a des manques regrettables et ces vides nuisent à la compréhension de la scène qui y est figurée. Cette fois les divinités apparaissent<sup>5</sup>.

Une *déesse* (pl. XVIII, 1) est assise de profil à droite, sur un siège cubique, blanc, dont le côté est croisé en gris et qui repose sur un socle bas, à double ressaut, gris et ocre-rouge. Elle tend la main gauche, non pas vraiment en signe d'accueil, mais plutôt pour recevoir un bol que lui apporte une divinité de rang inférieur. De son épaule gauche, jaillissent trois armes (hache fenestrée, blanc ; masse, ocre-rouge ; serpe, noir) qui assurent l'identification avec Ishtar, ce que vient confirmer la tiare à multiples cornes, qui indique une divinité de haut rang<sup>6</sup>.

Le vêtement est la longue robe à volants, faite d'éléments ondulés, disposés transversalement en bandes superposées. Les couleurs sont disposées par groupements de trois valeurs, toujours choisies de même : ocre-rouge, blanc, gris. La déesse porte colliers et bracelets, teintés blanc. Sa chevelure noire s'épand en lourdes ondes sur les épaules. Les chairs sont ocre-rouge. La tiare divine est blanc et noir. Les pieds sont nus.

1. Hauteur du registre, conservée : 0 m 13 ; probable : 0 m 25.

2. La tête de pierre citée plus haut, appartenait à une grande statue. Représentait-elle un homme de Mari, ou au contraire s'agirait-il d'une sculpture, butin de guerre, ramenée à Mari à la suite d'une campagne victorieuse ? Suivant la réponse que l'on apporte à cette double question, l'interprétation de la scène de la peinture change du tout au tout. Nous reprendrons le problème dans *M.A.M.*, II, 3.

3. Hauteur : 0 m 105.

4. Hauteur : 0 m 65.

5. Il ne semble pas qu'aucune ait été représentée plus haut. La vie profane et civile semblait avoir été la seule inspiratrice.

6. Ishtar assise, aux armes jaillissant des épaules dans WARD, *The Seal Cylinders of Western Asia*, n<sup>os</sup> 507, 408 ; PRITCHARD, *ANEP*, 525. Ishtar debout, même armement, FRANKFORT, *Cylinder Seals*, pl. XXV, f. L'extrémité des armes, le haut du visage, la tiare, n'ont été retrouvés qu'après l'étude préliminaire de SYRIA, XVIII (1937).

La *déesse au bol*, tient la main gauche levée, en signe de respect<sup>1</sup>. Son cou s'orne d'un collier à multiples rangs mais ses bras sont sans bracelet. Elle a dans le dos, dénoués, d'épais cheveux noirs. Ses pieds sont aussi nus.

Assistant Ishtar et derrière elle, une *déesse debout* a les deux mains levées. De profil à droite, bracelets aux poignets, collier à multiples rangs au cou, elle est coiffée de la tiare plate à deux cornes seulement. Le vêtement était semblable à celui des autres divinités : robe à volants, faits d'éléments ondulés. Les teintes étaient placées

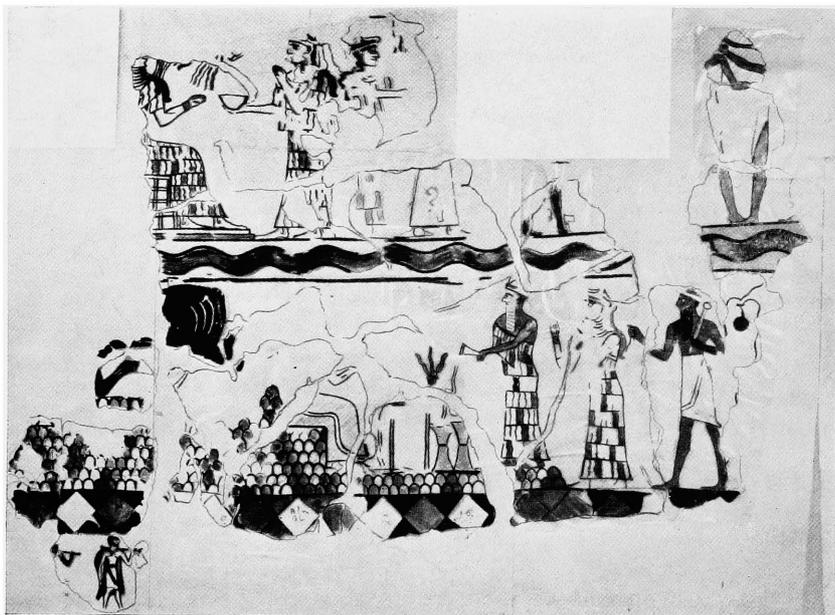


Fig. 57. — Salle 132. Premier essai de reconstitution de la peinture (Paul François et Jean Lauffray).

de même. Devant Ishtar, dans le champ et au-dessus de la main de la divinité et du bol qu'on lui tend, six bandes ondulées, rayonnantes, qui évoquent des flammes. S'agirait-il des rayons du soleil ?

Après ces trois personnages et la scène où ils entrent comme composantes, l'attention est attirée vers la droite. Malheureusement la mutilation interdit une recons-

1. La déesse associée à Ishtar sur le cylindre ANEP, 525, fait une libation et lève la main gauche en signe de déférence.

2. Les représentations astrales ne sont pas toujours en rapport avec les divinités qu'elles semblent accompagner. On voit ainsi le soleil sur le cylindre ANEP, 526, où Ishtar ailée et armée est représentée.

titution continue et partant, une interprétation cohérente. C'est d'abord une *déesse de rang inférieur* (tiare à un rang de cornes), vêtue, coiffée comme les précédentes et qui s'avance vers la droite, main droite tendue, pieds nus.

Elle va se croiser avec un *personnage* (sans doute féminin), dont il ne reste que le bas de la robe unie et deux pieds nus. Seul le contour a subsisté et la couleur ocre-rouge d'un des pieds.

Ensuite on remarque des *éléments de trois corps d'hommes*, courts vêtus. Ce sont d'abord deux jambes ocre-rouge, et le bas d'un pagne blanc, à volants ocre-rouge puis une main fermée sur un fragment de corde<sup>1</sup>. Sur la face supérieure d'un des pieds, le bas d'une harpe teintée en blanc.

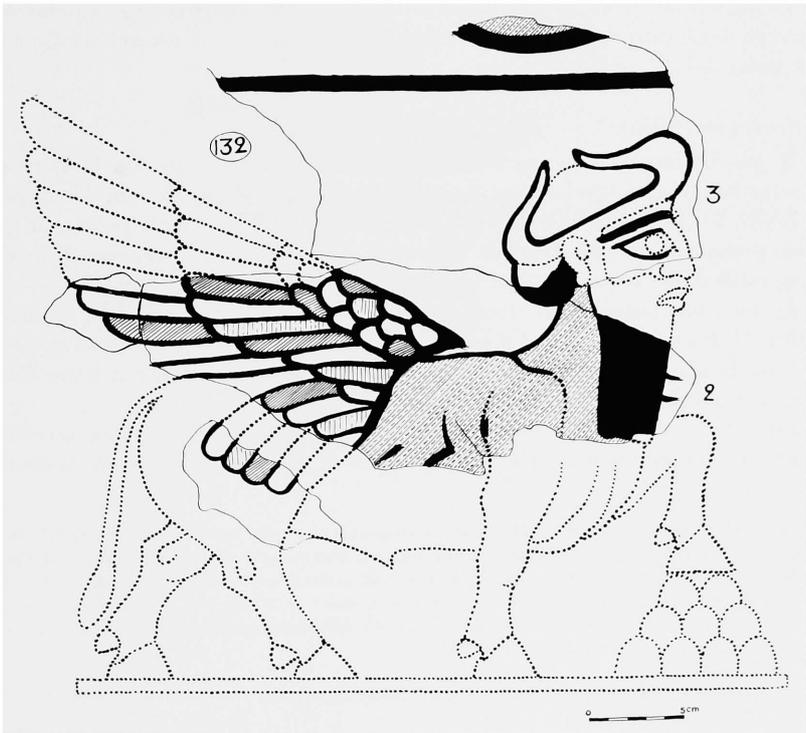


Fig. 58. — Salle 132. Taureau androcéphale ailé. Registre 3. Fragments 2 et 3.

Après une importante cassure, éléments d'un *homme passant*, comme le précédent, à droite (jambe et épaule gauches nues; vêtement blanc s'arrêtant au-dessus

1. C'est peut-être celle d'un arc?

du genou), s'opposant à un *autre individu* (jambe et bras nus; vêtement blanc, avec un pan de coupe angulaire qui tombe entre les jambes), dont les deux bras s'avancent, menaçants<sup>1</sup>. Toutes les têtes manquent.

A chacune des extrémités de ce troisième registre, *deux animaux ailés*, semblaient monter la garde, tous deux en observation vers l'extérieur. A gauche et en s'inspirant des animaux de la peinture de l'Investiture<sup>2</sup>, M. Hamelin a reconstitué un griffon. A droite il s'agissait certainement d'un taureau androcéphale (fig. 58). Dans les deux cas, les ailes sont traitées de même, par juxtaposition de plumes régulièrement ocre-rouge, blanches et grises. La queue du griffon s'achève en un enroulement enfermant le symbole hélicoïdal<sup>3</sup>.

Ce registre est limité en bas comme en haut, par une bande rectangulaire blanche, cernée de deux traits noirs, qui enferme un large courant ondulé (ocre-rouge entre deux traits noirs)<sup>4</sup>.

#### *Quatrième registre*<sup>5</sup>. — *Scène sacrificielle*.

A gauche, une *divinité masculine* est assise, de profil à droite, sur la montagne qui constitue tout à la fois un siège avec dossier et l'estrade qui le supporte (pl. XVIII, 2). Retrouvée acéphale, cette divinité a pu être complétée avec la plus grande probabilité, par un fragment recueilli à proximité et où l'on reconnaît un dieu barbu, coiffé d'une toque plate, surmontée d'un croissant lunaire<sup>6</sup> (fig. 59).

Le bloc montagneux fait d'une masse imbriquée<sup>7</sup>, se poursuit loin en arrière du dieu. M. Hamelin a retrouvé la position exacte d'un magnifique *taureau* au pelage noir strié de blanc, passant à gauche, d'une foulée puissante et venant buter contre la bordure gauche du registre, faite d'écaillés blanches<sup>8</sup>.

La divinité vêtue d'une robe blanche, tombant jusqu'aux chevilles, accueillait une *procession* conduite par un personnage de haut rang, suivi d'au moins trois divi-

1. Les couleurs ne s'accordent pas : de cet individu les jambes sont roses, les bras ocre-rouge. Cette scène qui met face à face et, semble-t-il, en opposition, deux personnages, n'est pas sans rappeler celle d'un cylindre provenant de Mari et récemment acquis par le musée de Vienne, dont on doit la connaissance à E. Weidner, *A/O*, XVIII (1957), p. 123, fig. 1. Nous hésitons — sur le vu d'une photographie — à décrire, avec E. Weidner, le personnage de droite, comme ayant une « Stierkopf ». Ce dernier, à notre sens, est barbu et coiffé de la tiare plate, si bien attestée à Mari. Nous reprenons cette question dans *MAM*, II, 3.

2. *Supra*, p. 59.

3. Même trait à propos du griffon de la peinture de l'Investiture.

4. Hauteur du bandeau : 0 m 14.

5. Hauteur du registre : 0 m 65.

6. Sauf erreur il n'existe rien de semblable dans l'iconographie divine mésopotamienne, mais l'art pictural a pu se permettre certaines fantaisies. Quoi qu'il en soit, le croissant (blanc) était, sur le fragment, attaché à la toque (blanche et noire), sans aucune solution de continuité.

7. Les éléments présentent une très heureuse combinaison de teintes (ocre-rouge, bistre, gris, blanc), le contour étant toujours cerné de noir.

8. Il y a donc lieu de rectifier ici, ce que nous écrivions précédemment, *Syria*, XVIII (1937), p. 348. Nous avions bien reconnu un taureau, mais l'avions supposé agenouillé. Les fragments avaient été mal assemblés.

nités. Le personnage important ne peut guère être que *le roi*, alors même que son costume diffère de celui que porte le souverain de la peinture de l'Investiture<sup>1</sup> (pl. XXI, 1). Il est fait de la longue robe à volants (composés de ces éléments ondulés, disposés verticalement, et colorés en ocre-rouge, gris, jaune, et blanc), qui laisse

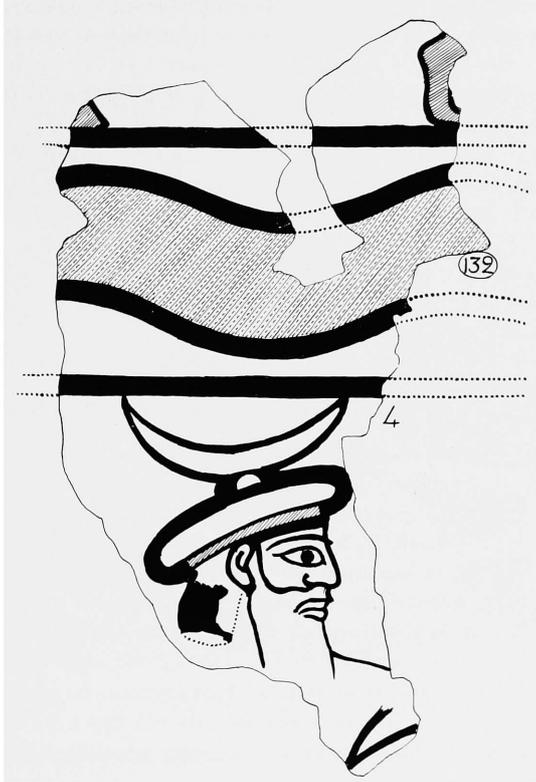


Fig. 59. — Salle 132. Dieu à la tiare au croissant (4).

épaule et bras gauches entièrement nus. L'épaule droite est quelque peu dénudée par le glissement du vêtement.

Coiffé de la calotte-turban (blanche), longue barbe<sup>2</sup> calamistrée, le roi s'avance vers la divinité. Il tient de sa main gauche un cornet qu'il incline et d'où tombe un liquide recueilli pour l'essentiel, par deux supports en céramique, mais aussi par

1. *Supra*, p. 54.

2. Blanche d'après les notes de Paul François. C'est donc ainsi que nous l'avons teintée.

une table d'offrandes sur laquelle avait été placé un pyrée, d'où jaillit une flamme triple. Le sacrifice est donc parfaitement caractérisé ici, sous le double aspect d'une libation et d'une combustion. Il a lieu sur la montagne, car le souverain est debout sur un ressaut imbriqué.

Le roi est assisté de divinités qui le suivent processionnellement. C'est d'abord une *déesse* en marche vers la montagne contre laquelle son pied droit vient buter. Elle porte la robe classique à volants, la tiare à cornes et a les mains levées en signe d'assistance. Bracelets aux poignets, colliers au cou, épaisse natte qui tombe et s'arrête au milieu du dos.

Un *dieu* la suit. Barbu, coiffé de la calotte à turban, il porte sur l'épaule gauche, la masse de guerre. De la main droite, il brandit une jarre à long col. Vêtu du pagne court qui s'arrête au-dessus du genou, il a le torse entièrement nu. Les jambes sont longues, bien musclées, mais sans exagération. Si l'on s'en réfère à la glyptique, l'identification de ce dieu avec Martu est certaine, à moins qu'on ne préfère Adad, dieu de l'orage, importé de la région d'Amurru<sup>1</sup>. Si la déesse qui le précède ici, est une parèdre, ce pourrait être, soit Ashratu, soit Shala<sup>2</sup>.

Une *troisième divinité* devait suivre, dont il ne reste que l'attribut : le vase d'où jaillissent les flots. Ici, la mutilation est telle qu'on ne sait pas comment le vase était tenu, ou si on doit le supposer disposé tout simplement dans le champ.

A la suite de diverses observations, nous avons replacé à l'extrême droite du registre, l'important fragment que nous avons précédemment décrit avec cette appellation de *gardien de l'Océan céleste*<sup>3</sup>. L'emplacement où le morceau fut découvert (à l'angle nord-ouest de la salle)<sup>4</sup>, les valeurs picturales<sup>5</sup>, le repère précieux du bandeau ondulé qui marque la séparation entre troisième et quatrième registres<sup>6</sup>, tout confère, croyons-nous, à cette mise en place, la plus grande probabilité, sinon une totale certitude. Il convient d'abord de donner du morceau, une description aussi précise que possible. Un personnage (pl. XX, 1 et fig. 60), dont l'allure évoque assez celle de Gilgamesh, est représenté de face, les bras étendus. Le visage barbu avec son front bas, le dessin sommaire des yeux énormes, du nez épaté, de la bouche démesurée, lui donnent l'aspect d'un masque. Les cheveux plaqués sur le haut du crâne,

1. Le dieu à la masse est, on le sait, un des personnages caractéristiques de l'iconographie de la première dynastie de Babylone, mais d'ordinaire il tient son arme de la main gauche, ramenée à la ceinture. Il est toujours court vêtu, le torse nu ou à demi drapé. Il participe à des cortèges d'adorants, mais parfois pourtant, des divinités l'adorent. Pour les cylindres du Louvre, où il apparaît, DELAPORTE, *Catalogue*, II, p. 237. Voir aussi, FRANKFORT, *Cylinder Seals*, pl. XXVII, m; XXVIII, b, pp. 164-165, qui, à notre sens, distingue à tort, Amurru et « dieu à la masse » (p. 168).

2. Ashratu est la déesse parèdre de Martu (B. MEISSNER, *Babylonien und Assyrien*, II, 39), Shala de Adad (*ibid.*, p. 23) mais on peut songer aussi à une divinité protectrice du roi.

3. *Syria*, XVIII (1937), p. 350.

4. A 0 m 20 seulement au-dessus du sol.

5. Les noir et blanc dominant et équilibrent parfaitement la masse noire et blanche du taureau à l'extrême gauche du même registre.

6. Bien noté sur la copie reproduite dans *Syria*, *loc. cit.*, p. 352.

retombent de part et d'autre de la tête, en deux longues mèches qui se chevauchent et se replient au niveau de la nuque, à la naissance des épaules.

L'homme est silhouetté torse nu. Le dessin est fait d'un trait rouge. Visage et corps sont noirs. Ils se détachent, comme enveloppés d'une espèce d'auréole jaunâtre sur un fond noir, cloûté de blanc. On songe immédiatement à la nuit scintillant d'étoiles.

La composition est malheureusement incomplète, car nous n'en avons pas retrouvé



Fig. 60. — Salle 132. Personnage sur fond de nuit étoilée.

la partie inférieure. Ici la reconstitution de M. Hamelin n'est donc qu'hypothétique. L'homme cassé à la ceinture, surgissait-il au-dessus de la montagne, ainsi que cela est proposé? De la réponse apportée à cette question, l'interprétation dépend directement.

Dans la première exégèse que nous avons donnée de cette représentation<sup>1</sup>, nous rapprochions celle-ci d'un mythe cosmologique et en particulier de l'épisode de la défaite de Tiamat, dépecée en deux morceaux par le ministère de Marduk (ou de Ninurta) qui en soulève un qui devient le ciel. A la porte, il pousse un verrou et place un gardien qui doit surveiller les eaux de l'Océan céleste<sup>2</sup>.

1. *Syria, loc. cit.*, p. 351.

2. LANGDON, *The Babylonian Epic of Creation*, p. 147; R. LABAT, *Le poème babylonien de la création*, pp. 132-135; E. A. SPEISER, dans *ANET*, p. 676.

Ce récit se trouve confirmé par un commentaire astral du poème *Enuma elish*, où le gardien doit barrer la route aux eaux de l'Océan céleste, dont l'irruption signifierait un déluge cosmique et le rétablissement de la suprématie de Tiamat<sup>1</sup>. Sans doute, n'y avait-il là qu'une hypothèse, mais nous pensons que chacun des détails de la peinture s'y adaptait parfaitement.

Nous n'ignorons pas non plus que les textes que nous invoquions étaient de date plus basse que la peinture que nous leur demandions d'expliquer, mais qui oserait prétendre que les fixations littéraires écrites que nous possédons, ne sont pas le souvenir de traditions infiniment plus anciennes dont le support d'argile a disparu ou est encore à retrouver? Nous avons trop souvent déploré, en face de l'iconographie accadienne par exemple, qu'aucun texte ne vienne l'expliquer, pour que, lorsque des textes existent, nous hésitions à les invoquer.

Certes nous nous expliquions mal pourquoi ce fragment mythologique et cosmique appartenait à un registre célébrant le sacrifice de l'eau et du feu. Car il ne suffit pas de dire que celui-ci et celle-là, étaient enfermés dans le dôme du ciel, même si ses écluses s'ouvrent quelquefois et si chaque nuit brillent ses étoiles.

On peut maintenant songer à autre chose, tout au moins si l'on admet la reconstitution de M. Hamelin. D'après cette dernière, on évoque immédiatement le personnage sortant de la montagne et singulièrement celui de la « statue Cabane »<sup>2</sup>, où il s'agit de Shamash à son lever. L'homme noir de notre peinture, dépourvu de tout attribut divin, figurerait-il Shamash, qui dans l'auréole de l'aurore se lancerait à la conquête du ciel étoilé, c'est-à-dire de la nuit? Cette interprétation ne manquerait pas de support dans l'iconographie que nous avons décrite<sup>3</sup>.

De ce que le roi est représenté, dans cette cérémonie sacrificielle, on doit admettre que cette dernière avait, ou avait eu lieu réellement. On sera donc amené à considérer que cela se passait ou se passa dans un des nombreux sanctuaires de la ville et ce qui est figuré, risque peut-être de nous mettre sur la voie de certaines identifications.

Le bloc montagneux que suggère la masse des imbrications, caractériserait fort bien en effet le secteur sacré qui, à Mari, était dominé par une ziggurat<sup>4</sup> et où nous avons dégagé plusieurs sanctuaires, attribués entre autres, à Dagan, Shamash, Ninḫursag. Or il est assez curieux que sur la tablette du panthéon de Mari<sup>5</sup> on trouve mentionnés dans l'ordre : Dagan, Ninḫursag, Shamash, Sin. Il y a tout lieu de penser,

1. JEREMIAS, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, p. 152; KING, *The Seven Tablets*, I, 209.

2. F. THUREAU-DANGIN, *La statue Cabane*, dans *Mélanges syriens*, I, p. 157. Voir aussi celui du cylindre hittite, AO, 20138 dans *Syria*, XXVIII (1951), p. 184. Différence pourtant dans l'attitude des bras, repliés et mains jointes (statue Cabane), étendus et largement ouverts (peinture).

3. Il est d'autant plus regrettable que la statue Cabane ait été retrouvée acéphale et qu'on en soit réduit à ne savoir jamais si le personnage barbu, qui joignait les mains, portait ou non la tiare à cornes.

4. A l'époque du Palais, il y avait une ziggurat à l'emplacement du « massif rouge », *Syria*, XXIX (1952), pp. 190-192; XXX (1953), pp. 215-219. Plus tard, les Assyriens en construisirent une autre, qui recouvrit le temple de Dagan.

5. G. DOSSIN, *Le panthéon de Mari*, dans *Studia mariana*, pp. 41-50.

puisqu'il n'est pas question de préséance dans cette liste de divinités, qu'on a cité en fonction de la topographie <sup>1</sup>. Dès lors les dieux apparaîtraient soit sous leur forme anthropomorphique, soit sous une figuration plus ou moins symbolique. Le dieu Sin serait assis sur la montagne <sup>2</sup>. Derrière lui, le taureau pourrait fort bien rappeler le dieu Dagan, préposé à la fertilité <sup>3</sup>. La divinité féminine qui accompagne le roi, serait une déesse protectrice, individuelle <sup>4</sup>, mais nous ignorons son nom. Suit celui que nous avons identifié avec Martu (ou Adad) <sup>5</sup>, puis un vase jaillissant, isolé dans le champ et qui n'était peut-être tenu que par une divinité de rang inférieur <sup>6</sup>. On arrive ensuite à l'homme qui se dresse sur le fond étoilé qui va disparaître pour faire place à la lumière. Aucune figuration ne pourrait mieux convenir pour saluer ce triomphe de Shamash s'élevant chaque matin au-dessus de la montagne de l'horizon et déchirant la nuit <sup>7</sup>, fut-elle constellée d'étoiles.

*Cinquième registre. — Les pêcheurs (pl. XIX).*

La séparation entre quatrième et cinquième registres, est faite d'une bande où des triangles noirs opposés par la pointe, délimitent un alignement de losanges, alternativement ocre-rouge et blanc <sup>8</sup>.

Du registre lui-même, il ne subsiste que peu de chose, mais suffisamment pour qu'on puisse affirmer son existence et surtout son emplacement, grâce au repère des imbrications de la montagne. Il s'agissait d'une scène de la vie courante puisqu'elle faisait intervenir *deux pêcheurs*. Un seul est complet, mais le deuxième est certain. Le module est moindre (h. 0 m 26) que pour les deux registres précédents (h. 0 m 65).

Le personnage passe à droite. Il est demi-nu et vêtu seulement d'une sorte de pagne frangé, replié en biais par-devant et serré à la ceinture. Dans le dos tombait une sorte de pèlerine, nouée sur le haut de la poitrine par deux languettes. Chevelu, barbu, mais lèvre supérieure rase, le nez fort et les yeux perçants, le pêcheur tenait

1. G. DOSSIN l'avait déjà supposé (*loc. cit.*, p. 46), qui remarquait (en 1950) que les temples de Dagan et de Ninġursag étaient à Mari « relativement proches l'un de l'autre ». La suite des travaux (1954) a montré que les deux sanctuaires sont mieux que « proches », puisqu'ils sont contigus (*Syria*, XXXII (1955), p. 210).

2. L'identification nous semble s'imposer, grâce au croissant lunaire qui domine la coiffure, cette dernière tout à fait nouvelle dans l'iconographie divine, mais notre relevé est formel. Le sanctuaire n'a pas encore été retrouvé.

3. On ignore l'animal attribué de Dagan. Aucun ne lui conviendrait mieux que le taureau, symbole par excellence de fécondité. Pour la faveur rencontrée par Dagan, Ed. ДНОРМЕ, *Les avatars du dieu Dagan dans Recueil Edouard Dhorme*, pp. 745-754. Temple de Dagan retrouvé à Mari, *Syria*, XXI (1940), pp. 20-24.

4. Nous n'oserions y reconnaître Ninġursag, d'autant que sa tiare ne porte qu'une rangée de cornes, ce qui est insuffisant pour une déesse de haut rang.

5. *Supra*, p. 78. Martu n'apparaît pas dans la liste du panthéon, mais Adad, qui reçoit une dotation de 6 moutons, le maximum étant de 7 pour Dirutum.

6. La statue au vase jaillissant, découverte dans la salle 64 n'a qu'un rang de cornes sur sa tiare. De même les deux divinités de la peinture de l'Investiture.

7. C'est en effet une déchirure que les deux bras tendus figurent et c'est l'annonce de l'effondrement des ténébreux. Temple de Shamash retrouvé, *Syria*, XXXI (1954), pp. 159-166.

8. Hauteur du bandeau : 0 m 13; hauteur du registre : 0 m 26.

de la main et posé sur l'épaule gauche, un trident auquel pendait un long poisson<sup>1</sup>. La main droite en tenait encore un autre. Une deuxième silhouette de même attitude et de même profil suivait, mais du fait de la mutilation, nous ignorons s'il y en avait d'autres et vers qui ils se dirigeaient.

Comme pour les scènes précédentes, les contours sont fortement soulignés de noir. De cette couleur, sont la chevelure, la barbe et la ceinture du pagne. La pèlerine est jaune, trident et poissons sont ocre-rouge. Le pagne est blanc. Les parties nues du corps semblent avoir été teintées différemment suivant les personnages : le premier pêcheur a les chairs rosées, celui qui suit, ocre-rouge<sup>2</sup>.

Nous ne savons comment rendre compte de cette scène empruntée à la vie quotidienne, reproduite ici sous un registre d'inspiration exclusivement religieuse. Est-il besoin de souligner à nouveau cette juxtaposition, dans l'art de Mari, du hiératisme et du réalisme, bien souvent attestée, ce qui contribue à bannir toute monotonie et à mêler au solennel ces traits d'observation en même temps que d'inattendu.

Avec cette superposition de cinq registres, nous arrivons à pouvoir préciser très exactement les dimensions de cette ornementation picturale. Les éléments conservés représentent une hauteur de 2 m 785<sup>3</sup> à laquelle il faut très certainement ajouter une bordure supérieure et inférieure. De ce fait on dépasse donc 3 mètres, pour une largeur que nous pouvons fixer, grâce au quatrième registre remarquablement conservé, à 3 m 36. La peinture de la salle 132, est donc la plus grande composition, d'un seul tenant, découverte par nous dans le palais de Mari. Son importance ne réside pas seulement dans ses dimensions, mais dans la variété d'une figuration qui caractérise admirablement la ferveur religieuse d'une population que le roi animait de son seul exemple. Mais devant ce zèle et cette foi, le ciel s'était largement ouvert. C'est en effet tout un panthéon qui enveloppe le monarque, lorsque monté sur la montagne, il offre le sacrifice qui renouvelle l'alliance. Présences invisibles, que les peintres avaient parées de l'anthropomorphisme le plus accueillant, avec pourtant ces évocations symboliques qui nous demeurent mystérieuses mais ne devaient présenter nulle énigme aux yeux de ceux qui les contemplaient.

1. Comparer avec l'attitude différente du porteur de poissons, d'un relief de Tello trouvé par Cros, *Nouvelles fouilles de Tello*, pl. II, 2 (notre Tello, fig. 22 a). Par contre, grande similitude avec le porteur du relief recueilli par Sarzec, *Découvertes en Chaldée*, pl. 2 ter, 1. A une époque plus basse que celle de la peinture de Mari, on a pu commémorer, par des inscriptions, des pêches royales, DUPONT-SOMMER, *Deux inscriptions araméennes trouvées près du lac de Sevan*, dans *Syria*, XXV (1946-1948), pp. 61-62. Des pêcheurs sont mentionnés dans les tablettes économiques, *ARMT*, VII, § 75.

2. Nous nous demandons cependant si la couleur rosée n'est pas en réalité la décomposition de l'ocre-rouge, habituel pour les chairs. Cela expliquerait la discordance signalée plus haut, à propos d'un personnage du premier registre, dont les jambes sont roses, les bras ocre-rouge.

3. Voici le détail, de haut en bas : registre I, 0 m 48, bandeau de séparation, 0 m 12; registre II, 0 m 25; bandeau de séparation, 0 m 105; registre III, 0 m 65; bandeau de séparation, 0 m 14; registre IV, 0 m 65; bandeau de séparation, 0 m 13; registre V, 0 m 26.

CHAPITRE V  
SALLE 220  
(Pl. XXII-XXIV; D)

Nous avons indiqué précédemment<sup>1</sup> les caractéristiques architecturales de cette salle, proche d'ateliers et de magasins (fig. 61), contiguë à un cellier (salle 222), dotée



Fig. 61. — Salle 220 avec abri de tôles pour les peintures.

elle-même de jarres d'une capacité considérable et dont les parois avaient reçu une ornementation digne des grands ensembles de la cour 106 ou de la salle 132, mais retrouvée malheureusement en miettes (fig. 62). Intacte, ce devait être, nous l'avons écrit « un enchantement pour les yeux »<sup>2</sup>, mais nous avons dit aussi, qu'il était très difficile d'identifier ceux qui en furent les heureux bénéficiaires.

Les peintures que nous allons maintenant décrire, avaient été placées direc-

1. *M.A.M.*, II, 1, pp. 280-305.

2. *Ibid.*, p. 294.



Fig. 62. — Salle 220. Copie des peintures retrouvées dans les éboulis.

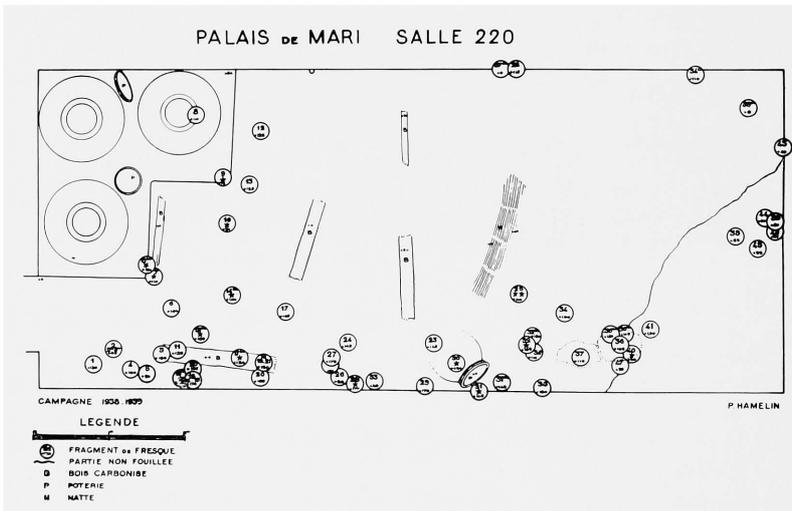


Fig. 63. — Salle 220. Croquis de situation des fragments de peintures.

tement à même l'enduit mural en boue, préalablement lissé. Les contours avaient été tracés à la peinture noire. Après quoi les couleurs avaient été posées en à plat. Les dominantes sont l'ocre-rouge, le bleu de cobalt, le noir, le blanc. Nous essayons

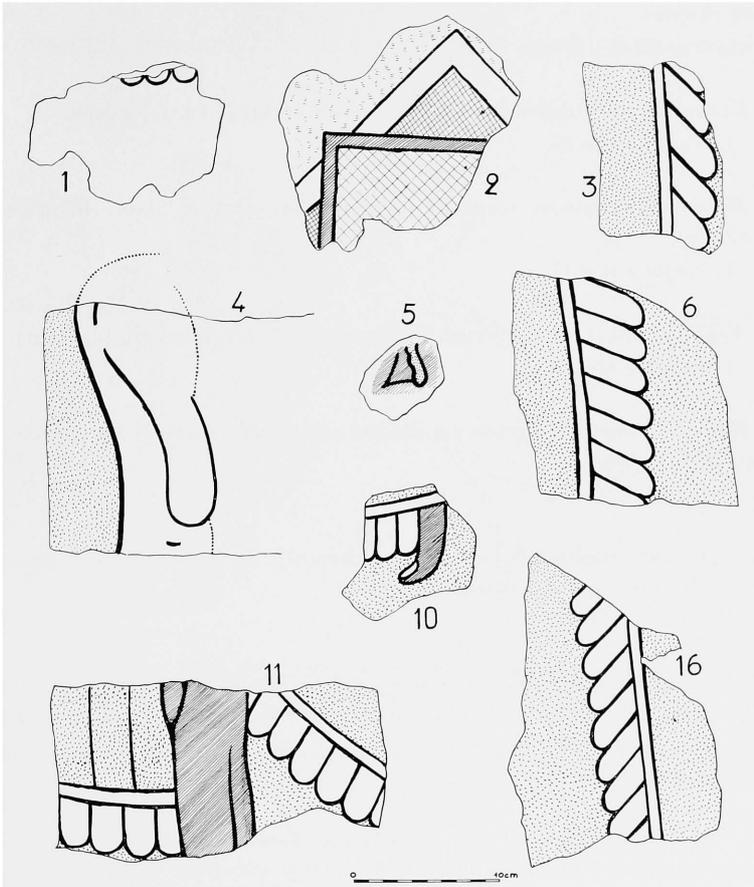


Fig. 64. — Salle 220. Fragments divers : vêtements festonnés, éléments de corps, etc. (1-6; 10, 11, 16).

de rendre compte de ce qui apparaissait en indiquant aussi les dimensions. Le croquis de situation (fig. 63) permet de repérer exactement l'emplacement.

1. Fragment (fig. 64) avec élément festonné en noir sur fond en bleu de cobalt.  
L. 0 m 15; l. 0 m 009.

**2.** *Figures quadrangulaires* où sont conservés deux angles se chevauchant. Le contour de chaque figure est souligné par une baguette colorée blanche (entre deux traits noirs) et orange (entre deux traits noirs). Les fonds étaient respectivement noir et blanc.

L. 0 m 165; l. 0 m 145.

**3.** *Bande festonnée*<sup>1</sup>, cernée de noir et colorée en blanc sur fond bleu.

L. 0 m 13; l. 0 m 10.

**4.** *Morceau de vêtement*, cerné de noir et coloré bleu et blanc. Identification impossible.

L. 0 m 19; l. 0 m 17.

**5.** *Angle incurvé et ovale déformé*. Rouge, bleu et brun. Identification impossible.

L. 0 m 07; l. 0 m 05.

**6.** *Rangée festonnée* accrochée en oblique sur un étroit galon. Les festons sont en blanc sur fond bleu.

H. 0 m 15; l. 0 m 14.

**10.** *Fragment festonné* où l'on croit reconnaître un pouce replié. Contour en noir, feston en blanc, pouce en rouge, fond bleu.

L. 0 m 09; l. 0 m 09.

**11.** *Important fragment* où l'on voit le mollet d'un personnage passant à droite, vêtu d'un habit festonné. Sur un fond en bleu de cobalt, les festons sont en blanc cernés de noir, la chair en ocre-rouge.

H. 0 m 22; l. 0 m 12.

**16.** *Fragment de vêtement* avec, en oblique, l'étroit galon plat festonné. Les mêmes couleurs posées de même façon : bleu sur le vêtement, blanc pour le galon et les festons.

H. 0 m 22; l. 0 m 15.

**26.** *Fragment* avec restes de peintures, sans possibilité d'identification. Non dessiné.

1. Ces fragments, 3, 6, 11, 16, sont tout à fait dans le style du panneau sur plâtre, que nous avons appelé « l'ordonnateur du sacrifice » et qui décorait le mur sud de la cour 106. *Supra*, p. 21.

**27.** *Vêtement festonné blanc, sur fond bleu. Très mauvais état. Non dessiné.*

H. 0 m 13; l. 0 m 10.

Lot d'*étoiles* se détachant sur fond bleu (fig. 65 et pl. XXII, 3).

**7.** Fragment d'une *étoile* à six branches. Contour en noir, intérieur blanc, fond bleu.

H. 0 m 22; l. 0 m 20. Longueur d'une branche : 0 m 10 à 0 m 11.

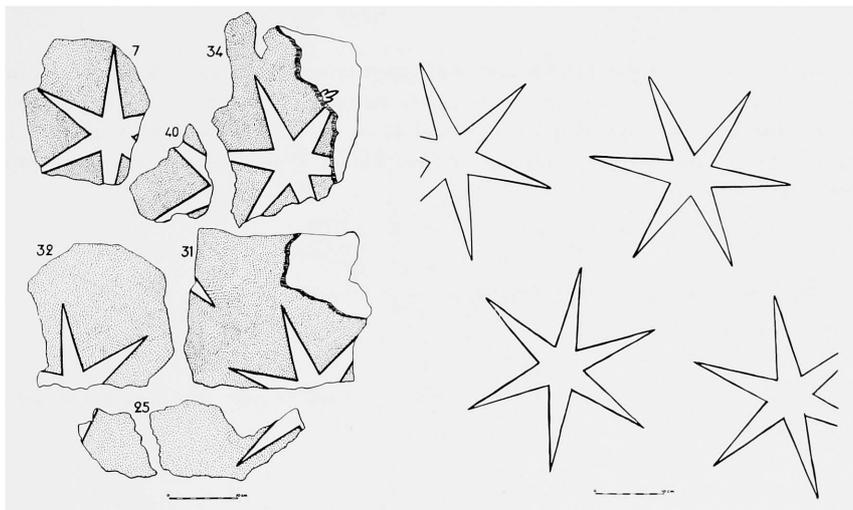


Fig. 65. — Salle 220. Étoiles sur fond bleu (7, 25, 31, 32, 34, 40).

A gauche, éléments retrouvés; à droite, reconstitution.

**25.** Deux fragments avec éléments d'une branche d'*étoile* blanche, contour noir, sur fond bleu.

H. 0 m 14; l. 0 m 22.

Il. 0 m 10; l. 0 m 09.

**28.** Branche d'*étoile* blanche, à contour noir, du type habituel. Non dessiné.

**30.** *Étoile* blanche, avec contour noir, sur fond bleu. Non dessiné.

H. 0 m 24; l. 0 m 25.

**31.** *Fragment* important pour les constatations qu'il a permises. Il montre en effet qu'il y eut deux compositions picturales superposées. La plus ancienne, avec fond *bleu*, caractérisée par de nombreuses étoiles; la plus récente, avec fond

*blanc*, dont ferait peut-être partie le personnage 23-47. Le fragment a gardé les éléments de deux étoiles du type décrit plusieurs fois. En haut et à droite, une plaque blanche atteste la composition postérieure, mais aucune figuration ne peut lui être attribuée.

H. 0 m 22; l. 0 m 265.

**32.** Fragment avec deux branches d'une *étoile*, et le départ d'une autre branche.

H. 0 m 22; l. 0 m 20.

**34.** Important fragment avec une *étoile* presque complète. Les six branches peuvent être mesurées exactement, en fonction de celle demeurée intacte. Le contour en est noir, la coloration blanche, sur fond bleu. Sur ce fragment on voit aussi la marque d'une composition postérieure, à fond blanc. Il n'en reste qu'un dessin rappelant une fleur de lys.

H. 0 m 35; l. 0 m 20.

**40.** Fragment où l'on voit *deux éléments de branche*.

H. 0 m 13; l. 0 m 12.

**9.** Fragment d'une *étoile* à six branches. Contour en noir, intérieur blanc, fond bleu. Non dessiné.

H. 0 m 27; l. 0 m 25.

**13.** Fragments d'*étoile* blanche sur fond bleu. Détail particulier : le contour étoilé n'est pas noir. Les deux couleurs, bleu et blanc, ont simplement été juxtaposées.

**8.** Important fragment (fig. 66) qui associe un *personnage au costume festonné* à un motif quadrangulaire dont nous ne comprenons pas la signification<sup>1</sup>. La reconstitution paraîtra certainement audacieuse. Elle est cependant appuyée par deux relevés, faits indépendamment l'un de l'autre, l'un par nous-même, l'autre par M. Hamelin, et tous deux furent exécutés sur le chantier.

Seuls visage et coiffure sont hypothétiques. La reconstitution s'inspire cependant des fragments 47, 48, 49. La figure avait été reproduite grandeur nature.

H. 0 m 445; l. 0 m 335.

Dimensions de la reconstitution : h. 0 m 65; l. 0 m 52.

1. Assez étrange similitude avec l'appendice flottant, attaché à la tige de la croix spiralée que tiennent les deux moines égyptiens Saint Antoine et Chénouti, d'après le manuscrit d'Abbadie, 105, de la Bibliothèque nationale, dans J. DORVILLE, *L'empire du prêtre Jean* (pl. face à page 225).

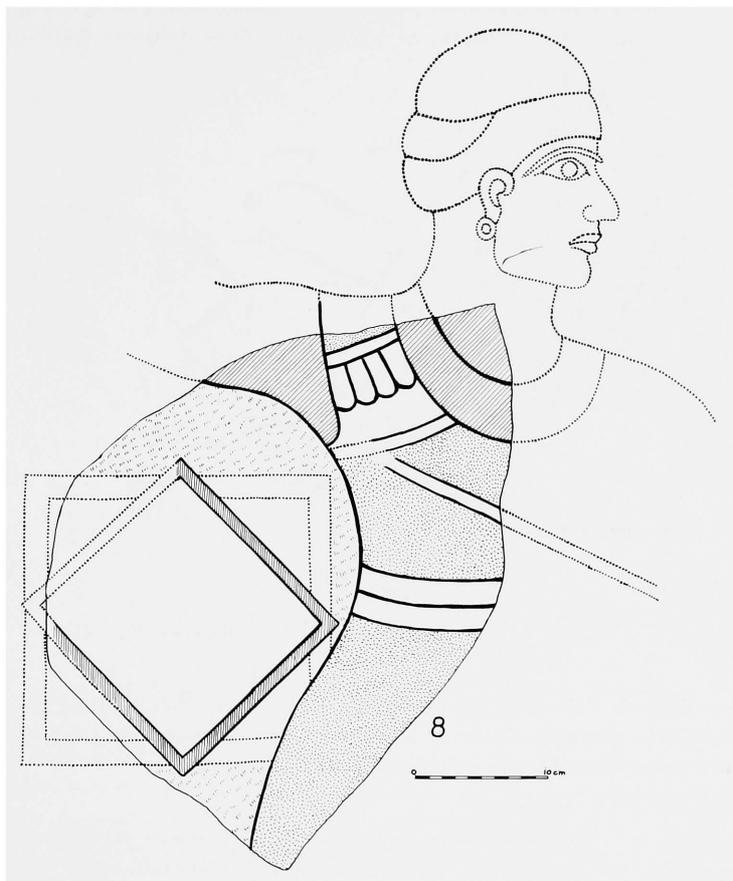


Fig. 66. — Salle 220. Grand fragment (8) : vêtement festonné et motif quadrangulaire.  
Reconstitution de P. Hamelin.

12. Il est lamentable que ce morceau (fig. 67, pl. D, 5 et XXII, 1) soit réapparu aussi mutilé, car un doute sérieux demeure quant à son interprétation. Voici comment nous l'avions énoncée : un magnifique *oiseau bleu*<sup>1</sup>, silhouetté à gauche, devait être posé sans se douter d'un danger menaçant et immédiat qu'évoquent les deux crocs d'une gueule de fauve. Si les contours sont toujours tracés noirs, le

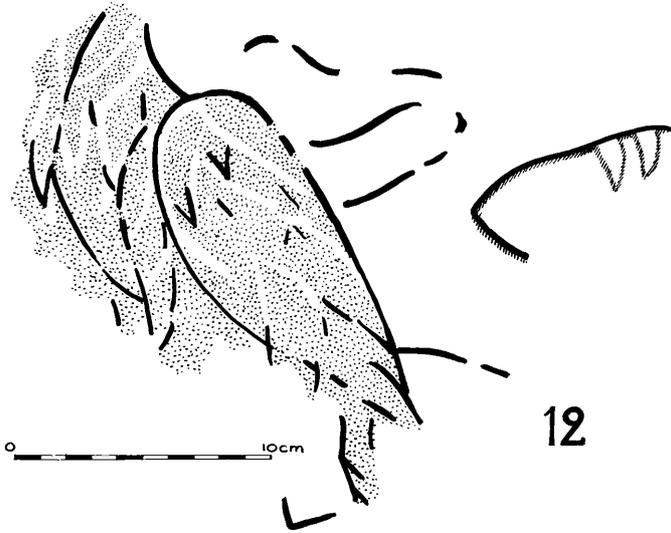


Fig. 67. — Salle 220. Fragment (12) à l'oiseau (?).

poitrail et l'aile de l'oiseau en bleu de cobalt portent des rehauts blancs. Quant aux dents de la bête sauvage, elles sont blanches mais cantonnées de rouge. Du rouge encore se retrouve tout le long de la ligne noire de la gueule.

H. 0 m 26; l. 0 m 22.

En soulevant le fragment, nous en avons trouvé un autre par-dessous, mais si abîmé qu'aucun dessin n'a été pris. Nos notes portent cette indication : « probablement un feuillage stylisé ».

M. Hamelin propose tout autre chose : tous les éléments d'après lui appartiendraient à une tête de fauve, de profil à droite. Dans sa reconstitution, « l'oiseau bleu » est devenu la crinière de l'animal (fig. 68)! Si les lignes, telles qu'elles sont conservées, ne s'opposent pas à cette restauration, il n'en est pas de même, croyons-nous, des couleurs. Il serait étrange, à notre sens, que la crinière du lion ait été teintée en bleu

1. Nous rappelons l'oiseau bleu de la peinture de l'Investiture, *supra*, p. 61.

de cobalt<sup>1</sup>. Nous n'avons pas cru pouvoir écarter sans appel cette interprétation, tout en en indiquant le point faible.

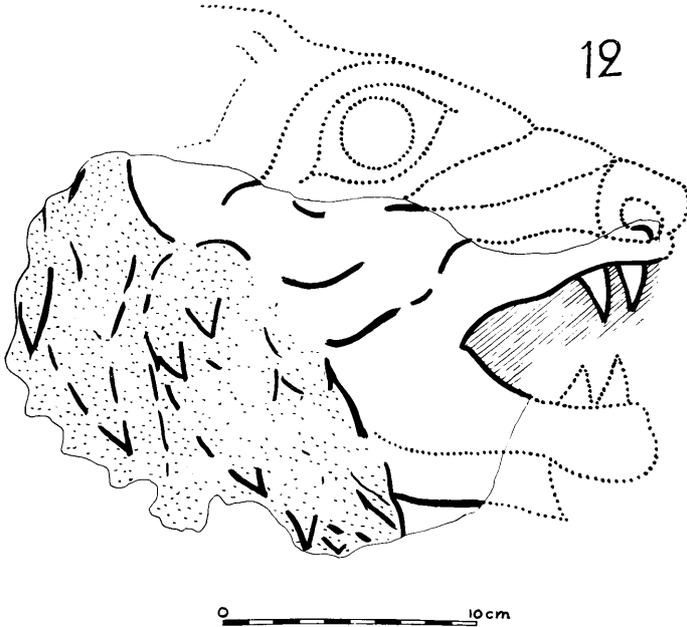


Fig. 68. — Salle 220.

Fragment (12) au lion (?). Autre interprétation de P. Hamelin.

**14.** *Fragment* (fig. 69) de *longue robe frangée* (ou festonnée)<sup>2</sup> La ceinture<sup>3</sup> est indiquée par deux traits noirs. Dans le dos, tombe une mince bande blanche qui s'épanouit en quatre flots à partir d'un cercle blanc fixé à hauteur de la ceinture. La robe était bleue, ceinture y comprise, tout le reste en blanc, avec le tracé des contours en noir.

H. 0 m 24; l. 0 m 195.

1. Pour Chr. ZERVOS, *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, p. 35, la couleur bleue était choisie dans une intention magico-religieuse. Ainsi sont bleus le singe au milieu des crocus (fresque de Cnossos), EVANS, *The Palace of Minos*, II, pl. X, et les chevaux du sarcophage d'Haghia Triada. Nous n'oublions naturellement pas « l'oiseau bleu », parmi les roses sauvages, les lys et autres fleurs, d'une autre fresque de Cnossos (EVANS, *op. cit.*, II, pl. XI).

2. Cette imprécision du fait de la cassure.

3. Une ceinture de ce type, sur la robe d'Idi-ilum, *Syria*, XIX (1938), p. 18, et *M.A.M.*, II, 3.

**15.** *Fragment avec élément festonné posé sur galon plat. En dessous, morceau de chair en ocre-rouge. Non dessiné.*

H. 0 m 15; l. 0 m 10.

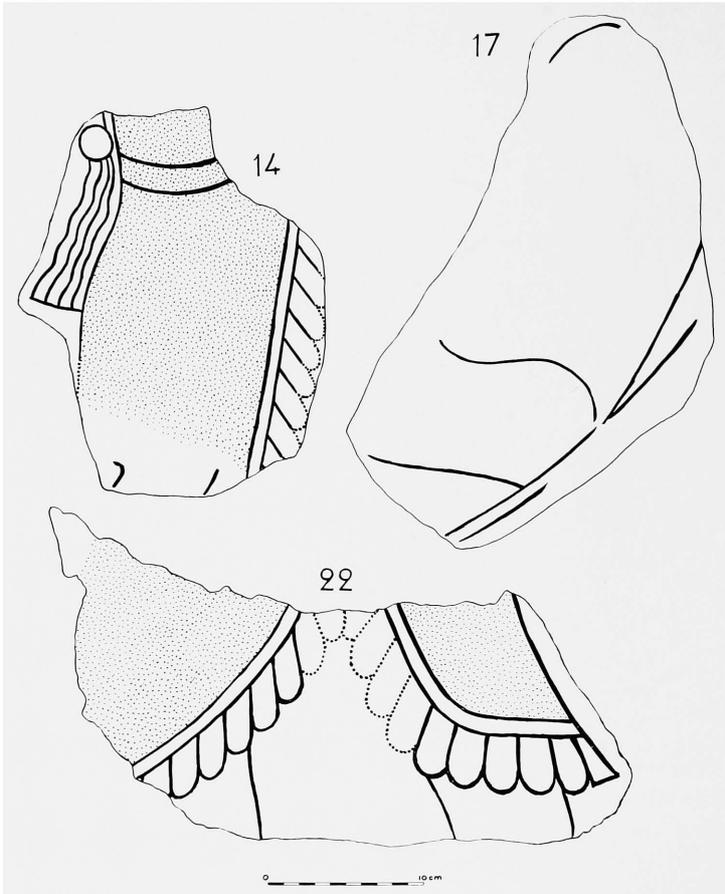


Fig. 69. — Salle 220. Fragments divers : vêtements festonnés (14, 17, 22).

**16.** *Fragment décrit et reproduit plus haut <sup>1</sup>.*

**17.** *Fragment, où sur un fond blanc, des lignes noires impossibles à interpréter, sont posées.*

H. 0 m 35; l. 0 m 20.

1. Les fragments 14, 15, 16, ont été retrouvés dans le même bloc de terre.

**22.** Deux fragments de vêtement bleu, bordé du galon festonné. Le blanc a disparu, en même temps que la couleur autrefois posée sur des morceaux de chair.

H. 0 m 20; l. 0 m 15.

H. 0 m 16; l. 0 m 14.

**18.** Profil de personnage regardant à droite (pl. XXIV, 1, 2 et D, 2). Remarquable morceau, heureusement bien conservé et qui nous révèle un homme à cheveux noirs, à visage de type négroïde, que le peintre a rendu d'un trait ferme, sans bavure (fig. 70). L'œil figuré de face, avec la tache blanche de la cornée et la pastille noire

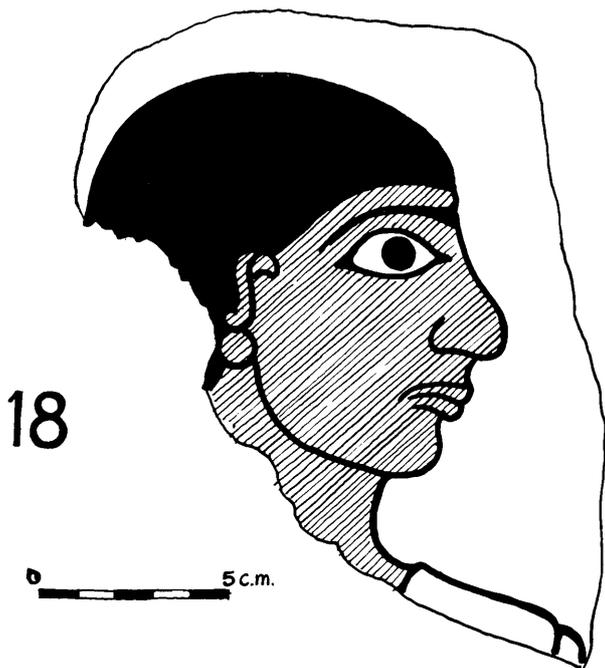


Fig. 70. — Salle 220. Profil d'homme (18) de type négroïde.

de la prunelle, rend plus vif le contraste avec le visage cuivré. Le cou était ocre-jaune. On aperçoit le haut du vêtement blanc, recouvrant l'épaule gauche. Il ne fait pas de doute qu'on se trouve ici en face d'un portrait, ou tout au moins en possession de la stylisation d'un type ethnique nouveau à Mari<sup>1</sup>.

H. 0 m 15; l. 0 m 14.

1. Malgré la différence d'époque, ce profil du début du II<sup>e</sup> millénaire, nous rappelle ceux du milieu du III<sup>e</sup> millénaire, taillés dans la coquille et recueillis dans le temple de Ninġursag, cf. *Syria*, XXI (1940), pl. VI, 4. On en pourrait conclure à une certaine permanence de la population à Mari.

Compte tenu du module, ce fragment viendrait admirablement compléter le n° 38, dont il n'était pas très éloigné (cf. p. 101).

**21.** *Fragment supérieur d'un profil* (pl. D, 4 et fig. 71) du type du n° 18, trouvé derrière ledit fragment, mais le personnage regarde à gauche. C'est la même chevelure noire plaquée, l'œil de face, blanc et noir, sur le visage cuivre.

H. 0 m 085; l. 0 m 065.

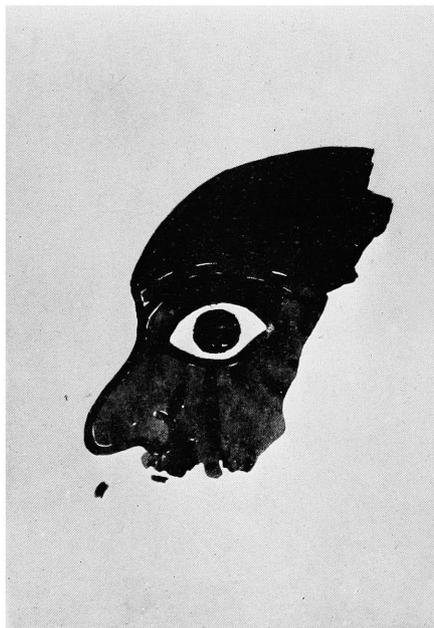


Fig. 71. — Salle 220.  
Profil d'homme (21) de type négroïde.

Il n'est pas exclu que ce morceau appartienne à la tête du personnage (19) que nous allons décrire maintenant.

**19.** *Plusieurs fragments* (pl. XXII, 2, D, 6 et fig. 72), ont été inventoriés sous ce même numéro, parce qu'ils appartiennent sans nul doute à *un seul individu* et qu'ils furent recueillis groupés. C'est tout d'abord la jambe nue d'un homme, genou ployé, pied arqué, qui nous paraît devoir être assis, beaucoup plutôt que de s'apprêter à piétiner quelque ennemi vaincu.

Un fragment avec lequel il s'accorde, a conservé, en effet, le haut d'une tête avec sa chevelure noire. Nous y verrions volontiers l'indication d'un homme effondré. Entre jambes (ocre-jaune) et tête, le fond est teinté brun clair.

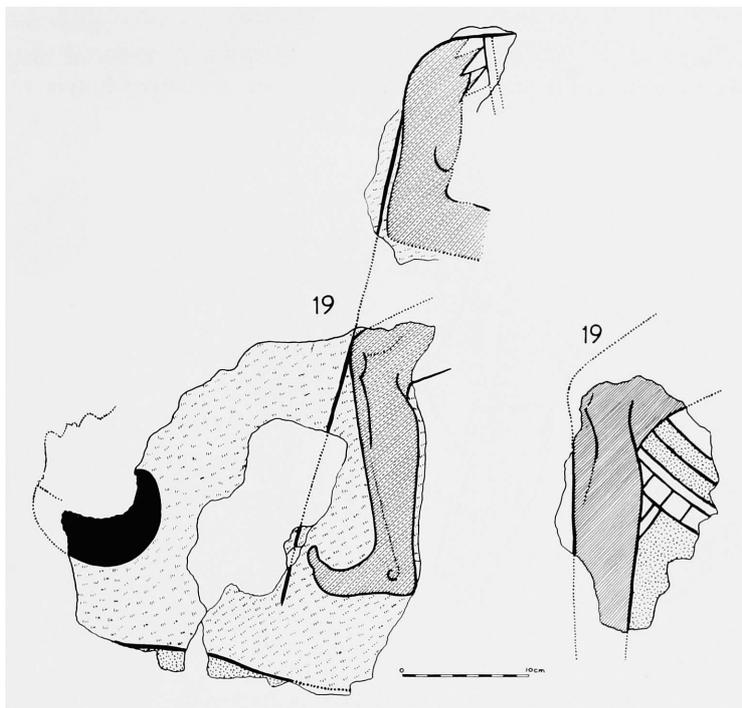


Fig. 72. — Salle 220. Fragment d'un personnage (19) peut-être assis(?).

Sur un troisième morceau, on aperçoit la ligne d'un bras (droit) et le haut du vêtement à festons anguleux, couvrant l'épaule. Ce fragment s'accorde parfaitement avec le précédent, d'autant qu'on observe légèrement détaché du coude, un trait noir que l'on retrouve en avant du genou<sup>1</sup>.

Un quatrième morceau, très net de tracé, est très difficile à interpréter. On reconnaît une jambe et l'amorce d'un genou ployé. Le personnage marche-t-il ou est-il assis<sup>2</sup>? Quelle que soit la réponse, on peut se demander quel rapport unit cette

1. S'agit-il d'un long bâton, sceptre d'un grand personnage, ainsi qu'on le voit aux mains d'Alla de Lagash, notre *Tello*, p. 233, fig. 46, b.

2. Dans cette deuxième hypothèse, ce serait la jambe gauche de l'homme assis.

jambe (ocre-jaune), et le vêtement (bleu) à festons rectangulaires (blanc), qu'elle semble chevaucher<sup>1</sup> ?

H. 0 m 54; l. 0 m 53 (dimensions prises, compte tenu de la remise en place des fragments).

**20.** *Fragment* (fig. 73) d'un coloris vigoureux, bichrome (blanc et rouge vif). Le dessin est trop mutilé pour qu'on puisse proposer une interprétation sûre. On

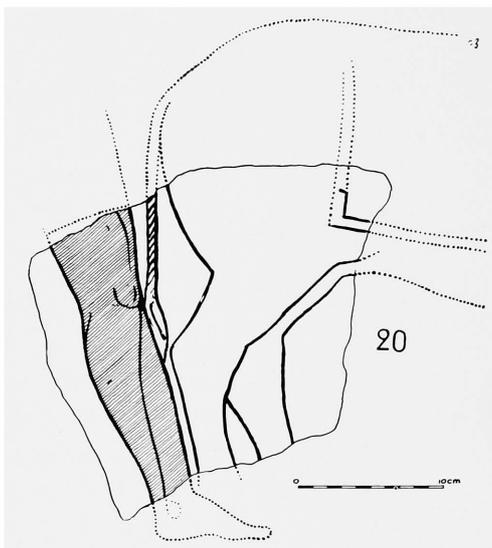


Fig. 73. — Salle 220.

Fragments d'une monture et d'une jambe humaine (20).

songera cependant à l'arrière-train d'un animal passant à droite. Bien que ce soit insolite, le blanc est ici affecté à la coloration de chairs animales. Il semble qu'on ait l'indication de la couverture, jetée sur le dos de la bête (?). Par-derrrière, la jambe de l'écuyer.

H. 0 m 21; l. 0 m 225.

**23.** Important *fragment* (pl. XXIV, 3-4 et fig. 74) où l'on voit l'épaule droite et l'arrière de la tête d'un personnage de profil à droite. L'homme devait avoir sa coiffure masquée par un tissu car c'est la seule façon d'expliquer la teinte bleu de cobalt qui recouvre les cheveux. Tout était silhouetté d'un trait ferme et sans repentir.

H. 0 m 27; l. 0 m 14.

1. Même chevauchement sur la peinture sacrificielle de la cour 106, *supra*, p. 22.

Il ne fait pas de doute que ce fragment doit être complété par un morceau, apparu dans le dégagement, beaucoup plus tard et qui porte le n° 47. Nous l'étudions ici.

47. Il s'agit cette fois du *profil* lui-même, parfaitement intact (pl. D, 3). Un *homme*, au visage imberbe, regarde à droite. Ses traits sont nets et soulignés de noir. L'œil est de face, avec sa pupille noire sur fond blanc. De l'autre côté de l'arête du nez,

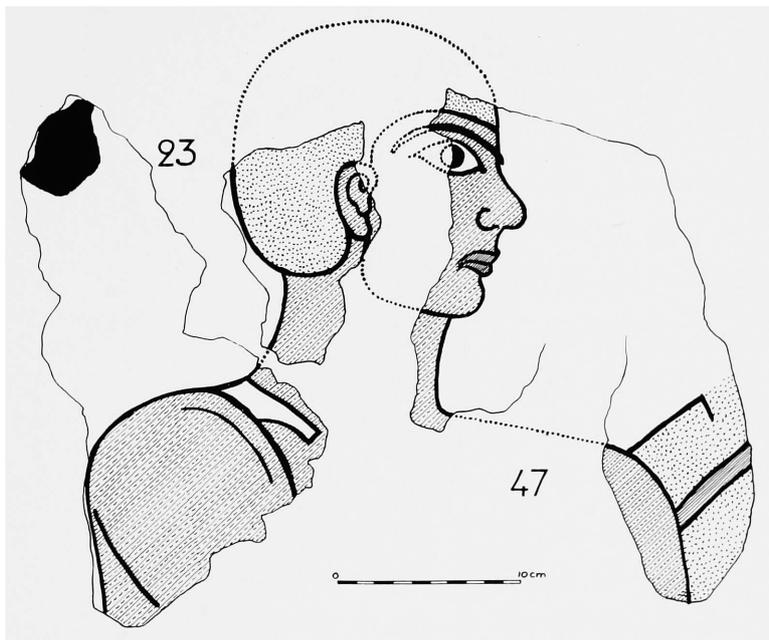


Fig. 74. — Salle 220.  
Fragments (23 et 47) d'un personnage de profil à droite.

un petit coup de pinceau, suggère les cils de l'œil gauche. La chair teintée ocre-rouge, qui se détache sur fond blanc, respire la santé. Des lèvres charnues, mais serrées, disent la décision, mais aussi le contentement. Quel est ce personnage, quel rôle jouait-il dans une composition où des êtres de race différente interviennent, c'est ce que nous ne saurons plus jamais. Et comme on le verra plus loin, ce ne sont pas les seuls hommes à s'agiter.

H. 0 m 17; l. 0 m 055.

A quelques centimètres de ce profil (0 m 096), se détachant sur le même fond blanc, une large bande (0 m 08) bleue, avec le petit côté incurvé, divisée en deux par

un étroit galon ocre-rouge, annonçait une autre composition dont nous ne voyons pas avec quels éléments on pourrait la raccorder.

**24.** *Fragment d'avant-bras et de main levée* (fig. 75). Le contour en noir, les chairs en ocre-rouge.

L. 0 m 17; l. 0 m 05.

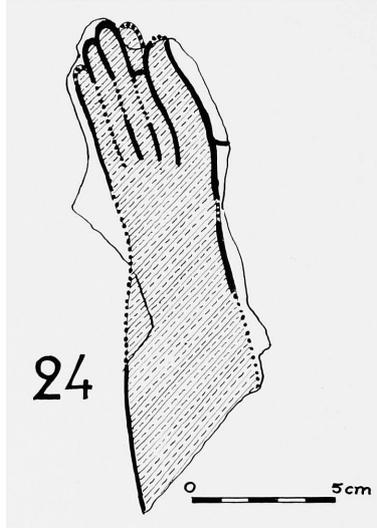


Fig. 75. — Salle 220.

Fragment d'un bras (24) et main levée.

**29.** *Fragment avec fond blanc; en haut et à gauche, deux petits traits rouges.* Non dessiné.

H. 0 m 15; l. 0 m 08.

**35.** *Épaule gauche d'un personnage de profil à droite* (pl. D, 7 et fig. 76). Une casaque bleue moule le torse, bordée en haut et en oblique d'un galon plat festonné. Collier de perles rondes au cou. Le cou et le décolleté sont ocre-rouge et cette couleur réapparaît en bas et à droite, ce qui indique la position du bras droit.

H. 0 m 087; l. 0 m 058.

**33.** *Fragment d'enduit à hauteur de plinthe, tombé du mur. Avec des traces de peinture rouge.*

H. 0 m 10; l. 0 m 12.

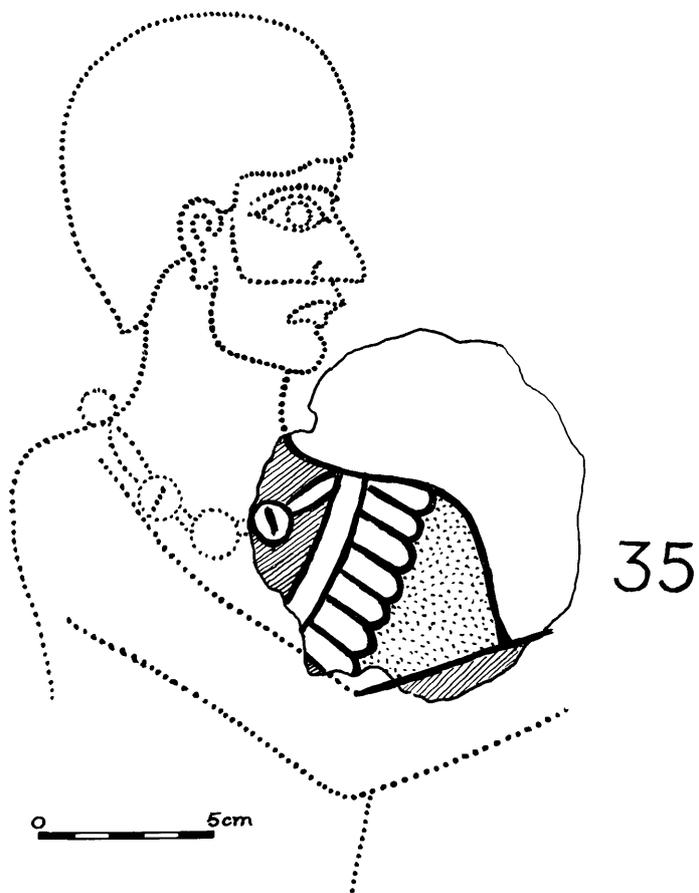


Fig. 76. — Salle 220. — Fragment de vêtement festonné (35) et épaule gauche d'un personnage.  
Reconstitution de P Hamelin.

**36-37.** Très important ensemble (pl. XXIII et D, 1) remonté en deux fragments. À gauche, un *personnage barbu et chevelu* est silhouetté de profil à droite. Torse nu, il levait les deux bras vers le ciel. La main gauche manque; la main droite ouverte, tient entre le pouce et les autres doigts un instrument curieux que nous identifions avec une corne, ouverture vers le bas. Ce premier individu était cassé à la ceinture.

Il suivait un *personnage de haut rang*, à en juger par son costume : longue robe à volant orné de languettes à profil très anguleux et à large décolleté festonné (l'épaule droite et le bras droit sont nus). Au cou, une pendeloque circulaire, était attachée à un collier de grosses perles, cependant qu'un long ruban tombait dans le dos en contre-poids. Ainsi que son acolyte, l'homme était barbu et chevelu. Passant à droite, il avait le bras droit fléchi, la main (qui manque) étant tendue.

Les couleurs sont ici particulièrement nettes et heureuses. Les chairs étaient ocre-rouge, la barbe et la chevelure d'un noir vif. La robe était bleue, mais les accessoires (volant, festons, collier, contre-poids du collier) étaient blancs. Détail nouveau : les lèvres étaient ocre-rouge, séparées par un trait bleu. L'œil toujours figuré de face (en blanc), avec la pastille noire de la pupille. La corne enfin était noire, mais son ouverture ocre-rouge.

La scène facile à décrire, l'est moins à interpréter. Le personnage de droite pourrait être le roi. Le suivant brandit un instrument où nous avons vu une corne. S'agit-il d'un instrument de musique<sup>1</sup> ou de l'objet destiné à contenir l'huile de l'onction<sup>2</sup>? Il paraît impossible d'arriver à cet égard à une certitude car la scène est trop mutilée et en particulier on ne sait vers quoi se dirigeaient les deux hommes. Rien dans les autres éléments retrouvés alentour, ne permet de le préciser.

H. 0 m 40; l. 0 m 54.

**38.** *Fragment* très mutilé (pl. D, 9 et fig. 77), que nous ne savions que décrire sans pouvoir l'interpréter. On ne reconnaît vraiment qu'une *rangée festonnée*, discontinue et qui semble flotter au vent. Elle émerge d'une figuration ocre-rouge, segmentée de traits noirs et de deux zones, de forme irrégulière, colorées, comme les festons, en blanc. M. Hamelin pense y distinguer l'avant-bras droit d'un homme, une partie de son corps (bas du buste, ceinture, ventre). Nous proposons d'apporter à ce fragment un important complément : la tête 18, traitée dans un style et dans un

1. La corne que les Israélites connurent plus tard, sous le nom de *shofar*.

2. Parmi les multiples variétés d'huiles qui nous sont connues par les tablettes économiques, certaines sont des huiles d'onctions, non seulement à l'intention des statues divines mais à celles des fidèles, cf. *ARMT*, VII, § 28. Sur un tableau de la Pinacothèque de Munich, *Les rois mages* par le maître von Polting (1444 ap. J.-C.), un des rois tient une corne exactement semblable.

module rigoureusement identiques (fig. 78). Cette adjonction semble confirmer indiscutablement l'interprétation de M. Hamelin.

H. 0 m 21; l. 0 m 165.

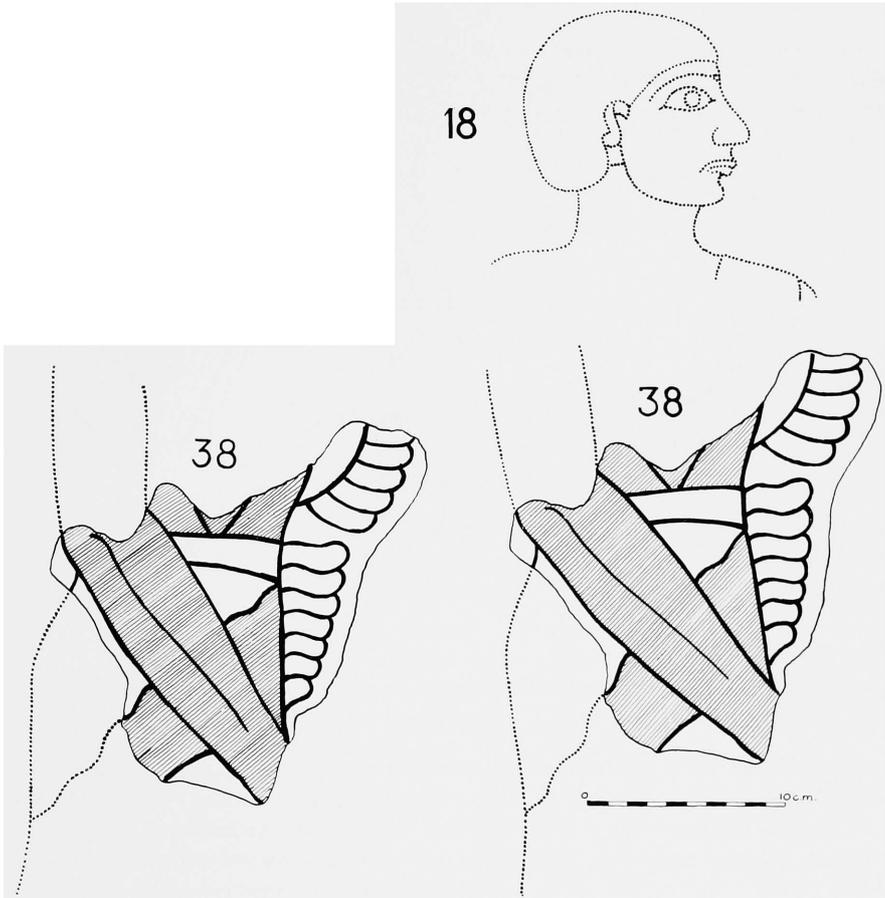


Fig. 77. — Salle 220.  
Fragment de corps et de vêtement  
(38) à volants flottants.

Fig. 78. — Salle 220.  
Reconstitution proposée, avec rapprochement  
des fragments 38 et 18.

**39.** *Fragment d'une scène de « présentation »* (fig. 79). Malgré la mutilation, le sens de la figuration ne saurait faire de doute. Un personnage dont il ne reste que l'arrière du dos, couvert d'une robe bleue festonnée, avec le contre-poids dorsal et un morceau

du bras droit (ocre-rouge), « introduisait » un « client » dont il subsiste encore moins : la main droite touchant le bras de l'intermédiaire et le haut de l'épaule gauche, couverte d'un vêtement bleu<sup>1</sup> orné d'un galon festonné (ou frangé).

H. 0 m 20; l. 0 m 40.

Si le sens de la figuration nous paraît assuré, tellement le geste est documenté par d'innombrables cylindres, il faudrait admettre que l'introducteur est une divinité et qu'il manque aussi le dieu supérieur, vers lequel le cortège se dirigeait. Pourtant

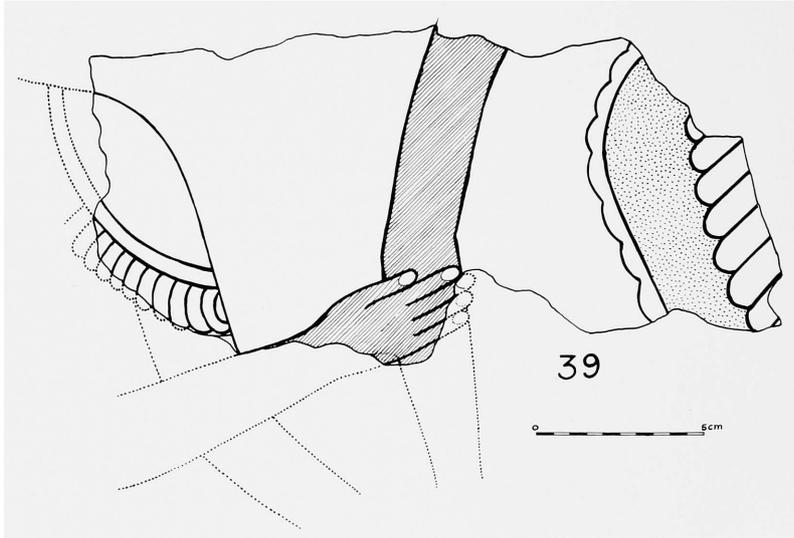


Fig. 79. — Salle 220. Fragment de « présentation » (39).

aucun élément, fût-il extrêmement fragmentaire et pouvant s'appliquer à une divinité n'a été retrouvé. Dès lors on peut se demander, étant donnée l'originalité dont ont toujours fait preuve les artistes marioles, la liberté de leur inspiration, si la scène ne ferait pas intervenir uniquement des humains. Dans ce cas, la présentation rassemblerait ces trois acteurs : le roi, un dignitaire, un citoyen. Nous nous hâtons pourtant d'ajouter qu'il n'y a là qu'une hypothèse.

1. Nous avons deux copies de ce fragment. Sur l'une, le vêtement est colorié bleu; sur l'autre, blanc. Nous pensons que c'est la première notation qui est l'exacte, car elle a été enregistrée peu après le dégagement. Dans la deuxième, le bleu avait pâli et, ce qui arrivait régulièrement, était passé au blanc.

41. *Fragment de vêtement bleu* (fig. 80), rehaussé d'une bande noire sur laquelle on avait apposé un rang d'éléments blancs, en forme d'S très étirés. Très certainement on voulait ainsi représenter une broderie.

H. 0 m 23; l. 0 m 12.

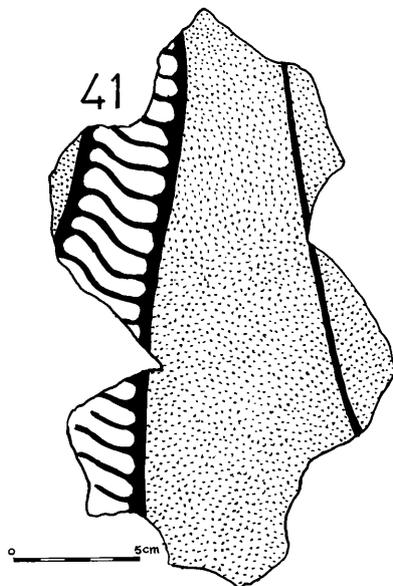


Fig. 80. — Salle 220. Fragment de vêtement brodé (41).

42. *Petit fragment* (fig. 81) avec trois bandes noires, deux minces, une plus large, placées sur fond blanc. Sur la plus large, qui évoque un tronc, prend naissance une petite branche qui s'incurve. Dans l'intervalle, touche d'ocre-rouge.

H. 0 m 11; l. 0 m 04.

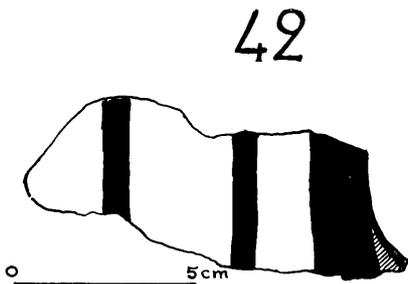


Fig. 81. — Salle 220. Fragment 42.

**43.** *Fragment de vêtement* (?) où malgré une mutilation sévère, on reconnaît les mèches anguleuses d'un pan de robe, qui tombent en oblique (fig. 82). A gauche, une bande bleue; à droite, autre bande bleue, toutes deux figurées verticalement. Sur l'extérieur, élément ocre-rouge. Le vêtement était d'une autre couleur, mais celle-ci a disparu du fait de l'incendie<sup>1</sup>.

H. 0 m 22; l. 0 m 16.

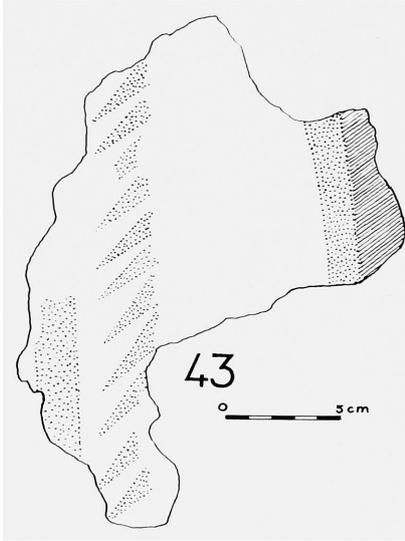


Fig. 82. — Salle 220.

Fragment de vêtement à franges (43).

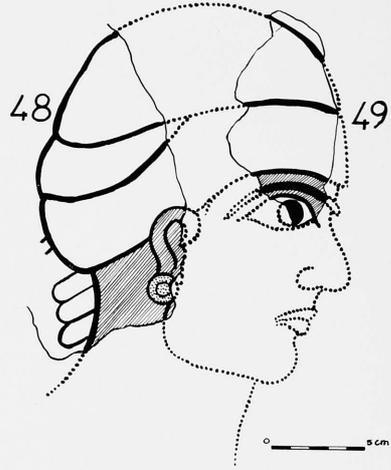


Fig. 83. — Salle 220.

Fragments (48 et 49) d'un personnage de profil à droite.

**44-45-46.** *Petits fragments*, avec débris de festons blancs. Non dessinés.

**47.** *Fragment de profil d'homme imberbe* (pl. XXIV, 3-4), regardant à droite. Ce morceau complétant le n° 23, a été étudié plus haut, immédiatement après ce dernier.

**48.** *Fragment de tête d'un personnage* (pl. D, 8 et fig. 83) regardant à droite. Nous reconnaissons les éléments d'une coiffure enturbannée, la nuque et trois festons derrière elle, enfin un morceau du lobe de l'oreille avec une boucle bleue. La coiffure est blanche; les parties de chair, ocre-rouge, la boucle d'oreille, bleue.

H. 0 m 16; l. 0 m 09.

1. Nos notes portent cette indication : « La teinte rosée du fond [du vêtement] est celle de la brique, cuite par l'incendie. Les noirs et les blancs ont complètement disparu. »

49. Ce *fragment* est certainement le complément du précédent. On y retrouve en effet la coiffure blanche de même style et un morceau en ocre-rouge, où l'on distingue un sourcil noir et un œil de face avec cornée blanche et pupille noire.

H. 0 m 105; l. 0 m 055.

50. Il faut renoncer à décrire ce morceau (fig. 84), qui bien qu'il ne puisse lui appartenir, rappellerait certaine *peinture* « *abstraite* ». Mais l'abstraction ici, c'est l'évidence, n'est qu'un des contre-coups de la mutilation. Anneau blanc, cercles concentriques bleu, blanc, bleu, etc... Tout cela, avec un contour noir, très appuyé.

H. 0 m 13; l. 0 m 20.

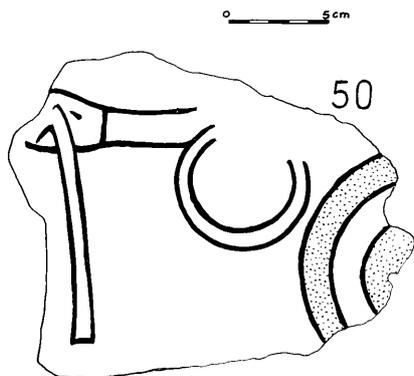


Fig. 84. — Salle 220. Fragment 50.

De cet inventaire descriptif, il ressort que la salle 220 pouvait rivaliser avec les plus luxueux secteurs du Palais, nous voulons dire ceux qui avaient reçu une ornementation picturale. Ce qui frappe avant tout c'est la variété et la fraîcheur de l'inspiration qui s'est ici, complètement renouvelée. Sans doute hésitons-nous à déclarer que toute représentation religieuse a été écartée, mais nous avons signalé déjà l'absence de tout attribut divin, permettant de reconnaître parmi les personnages représentés, quelque puissance céleste. Quand des individus sont silhouettés et que leur visage a été à peu près conservé, la tête est, soit nue, soit couverte d'une coiffure qui ne saurait être celle de l'un ou l'autre des membres du panthéon. D'autre part, nous constatons que seuls des hommes apparaissent, mais jamais la femme <sup>1</sup>.

Parmi ces hommes, on observe un mélange racial non équivoque. Des individus à face cuivrée et de type négroïde, coexistent avec des êtres au teint mat ou à peine basané, au profil anguleux, qui participent d'un type ethnique qu'on ne saurait

1. Nous en avons rencontré une, qui n'était peut-être pas une déesse, dans la cour 106, *supra*, p. 56.

confondre avec le premier. Une fois encore on ne peut reculer devant cette impression, sinon cette évidence, que nous pouvons considérer certains de ces personnages comme de véritables portraits<sup>1</sup>.

Si l'on examine le style de ces peintures, on n'y retrouve pas exactement la marque des peintres qui ont décoré les autres salles ou cours. A notre sens, il s'agit donc d'artistes différents<sup>2</sup>. Utilisant un petit nombre de couleurs (ocre-rouge, noir, blanc, bleu de cobalt), ils ont réussi non seulement à éviter toute monotonie mais à composer des panneaux extraordinairement lumineux. Les zones à décorer n'avaient pas l'ampleur des grandes cours cérémonielles<sup>3</sup> et il n'est nullement établi que les quatre murs aient été ornements<sup>4</sup>. A plusieurs reprises nous avons indiqué que les représentations avaient été faites « grandeur nature »<sup>5</sup>, mais parfois le module est moindre<sup>6</sup>. Nous n'avons cependant jamais retrouvé la plus minime indication de registres<sup>7</sup> et cela tendrait à prouver que la composition fut exécutée sans cette distribution<sup>8</sup>. Il y avait là une difficulté majeure, mais nous ne doutons pas que les responsables de cette entreprise aient su parfaitement administrer non seulement la preuve de leur savoir faire mais celle encore de leur virtuosité. Les fragments parvenus jusqu'à nous, l'illustrent et en assurent la démonstration définitive.

1. Ce que confirmera la statuaire, cf. *M.A.M.*, II, 3.

2. Un ou plusieurs, on ne saurait arriver à cet égard, à une certitude.

3. La salle mesurait 9 m 20 × 4 m 23.

4. Les fragments peints ont été recueillis pour la très grande majorité, au pied des murs sud et est.

5. Nos 8, 23-47.

6. Nos 18, 21, 36-37.

7. Ce qui était le cas pour les grandes compositions de la cour 106 et de la salle 132.

8. Ce qui est la vraie marque de l'inspiration sémitique qui, à Mari, sait toujours se libérer de la rigidité sumérienne.

## CHAPITRE VI

### *MARI : ORIGINALITÉ OU DÉPENDANCE ?*

Après cette étude analytique, il convient de tirer quelques conclusions générales et d'essayer de répondre aux diverses questions que l'on est en droit de se poser lorsqu'on a recensé l'ornementation picturale du palais de Mari.

Nous pensons tout d'abord qu'on ne saurait contester la coexistence de deux mentalités, sinon de deux écoles. Avec la première, c'est le hiératisme sumérien avec sa clarté mais aussi sa rigidité, son ordonnance mais en même temps une évidente froideur. Tout cela se trouve illustré par exemple avec le registre supérieur du panneau central de la peinture de l'Investiture ou avec le cortège qui s'approche du dieu de la montagne, dans la grande composition de la salle d'audience 132. A les considérer, on n'hésiterait pas à y voir l'agrandissement de quelque cylindre néo-sumérien<sup>1</sup>, nuancé par la mentalité amorrite, ou encore la réminiscence d'une stèle de Gudéa<sup>2</sup> ou d'Ur-Nammu<sup>3</sup>.

A côté de cette solennité, la fantaisie et le naturalisme que les Sémites ont recherchés et où ils ont excellé. Sur la peinture de l'Investiture, des hommes grimpent aux palmiers ; sur celle de la salle d'audience, des pêcheurs rentrent les mains pleines de poissons, un guerrier est environné de flèches, un homme mystérieux surgit en un ciel étoilé<sup>4</sup>. Nul doute que si les autres compositions de la cour 106 ou de la salle 220 nous avaient été rendues en un état moins déplorable, nous aurions eu d'autres exemples, encore plus probants, de ce naturalisme auquel les Agadéens avaient accordé une telle place dans leur glyptique<sup>5</sup> et que l'on retrouve de même chez les Amorrites lorsqu'à côté des personnages traditionnels (divinités et rois) ils disposent ces animaux ou ces accessoires, qui sont tout autant de traits de réalisme<sup>6</sup>. Nulle part mieux qu'à Mari, ne s'exprime davantage cette heureuse et harmonieuse synthèse, qu'expliquent tout à la fois l'habitat, en majorité sémite et cela dès le début du III<sup>e</sup> millé-

1. Par exemple, le cylindre où l'on voit Ur-dun, faisant la libation au dieu Ningirsu dont le trône est placé sur la montagne, notre *Tello*, p. 259, fig. 52, *u*.

2. Stèle de Berlin, notre *Tello*, pl. XX, *b*.

3. H. FRANKFORT, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, pl. 53.

4. Même si ces traits doivent être considérés comme ayant une signification religieuse ou mythologique.

5. Les scènes de laiterie ou l'illustration du mythe d'Etana par exemple, H. FRANKFORT, *Cylinder Seals*, pl. XXIV, *g* et *h*.

6. H. FRANKFORT, *Cylinder Seals*, pl. XXVI, *k*, *l*.

naire et la solide implantation de la civilisation sumérienne, depuis la même époque <sup>1</sup>.

Dans le décor pictural, les gens de Mari sont-ils des créateurs? Ainsi que nous l'avons dit plus haut, aucune ornementation de ce type n'a été signalée dans les grands ensembles architecturaux dégagés à Ashnunnak ou à Ur. On sait pourtant comment les temples protohistoriques d'Uruk étaient parés de la polychromie des mosaïques de cônes <sup>2</sup>, preuve si nécessaire que les Sumériens ne se résignaient pas à la grisaille des murs de briques crues, qu'ils masquèrent aussi parfois grâce à un crépi blanc de chaux ou de plâtre <sup>3</sup>. Dès lors le fond était tout prêt pour recevoir une ornementation colorée, et ce furent les réalisations prometteuses du temple d'Uqair <sup>4</sup>, remontant à l'époque prédynastique <sup>5</sup>. Entre la fin du IV<sup>e</sup> millénaire et le début du III<sup>e</sup>, aucune ornementation de ce type n'est plus constatée nulle part sur le sol mésopotamien. Avec la fin des temps néo-sumériens et ceux de la I<sup>re</sup> dynastie de Babylone, c'est la floraison de Mari, à laquelle répond, bien qu'à une échelle infiniment plus réduite, la décoration du palais d'Alalakh <sup>6</sup>. La résidence de Yarim-Lim fut en effet décorée de fresques, où Sir Leonard Woolley trouve des ressemblances avec celles de Cnossos mais dont malheureusement il n'a pu recueillir que des épaves. L'importance des peintures d'Alalakh est au regard de celles de Mari, très grande, puisqu'il s'agit de documents rigoureusement contemporains, le niveau VII d'Alalakh d'où sortent les peintures, étant fixé chronologiquement dans la période 1780-1750 av. J.-C. <sup>7</sup> qui est celle de la résidence de Zimri-Lim <sup>8</sup>.

Il s'en faut pourtant que les similitudes soient décisives. Sans doute la bande trichrome (jaune, noir et pourpre) sur fond blanc <sup>9</sup>, rappelle-t-elle les couleurs qui rehaussaient les murs des appartements privés (noir, ocre-rouge, noir) ou celles de la cour 106 (ocre-rouge, bleu de cobalt, ocre-rouge) du palais de Mari <sup>10</sup>. La corne du taureau d'Alalakh (qu'il s'agisse d'un animal entier ou seulement de l'élément d'un bucrâne <sup>11</sup>) pourrait être mise en parallèle avec celles des taureaux de la scène sacrificielle, de la cour 106 <sup>12</sup>. Mais les autres fragments (ondulations, feuillage) <sup>13</sup> sont trop

1. Notre article *La civilisation mésopotamienne* dans *RA*, XXXI (1934), pp. 180-189. Les tablettes économiques découvertes en 1954 dans le quartier présargonique ont été transcrites avec le système d'écriture sumérien, *Syria*, XXXII (1955), p. 198.

2. *UVB*, 3 (frontispice) et 4 (1932), pl. 7-9 et notre *Archéologie mésopotamienne*, I, pp. 341 et 346.

3. A Uruk, le temple « blanc ».

4. *JNES*, II (1943), pl. X-XII et notre *Archéologie mésopotamienne*, II, p. 237.

5. Terminologie que nous avons proposée, *Archéologie mésopotamienne*, II, p. 441. Cette appellation s'applique à la fin de la période d'Uruk et à l'époque anciennement dite de Djemdet-Nasr.

6. Sir Leonard Woolley, *Alalakh*, pp. 228-234.

7. Woolley, *op. cit.*, p. 399.

8. Pour les dates que nous avons proposées pour Zimri-Lim (1790-1759), notre *Archéologie mésopotamienne*, II, p. 434.

9. Woolley, *op. cit.*, p. 231 et pl. XXXVIII, b.

10. *Supra*, p. 16.

11. Woolley, *op. cit.*, p. 231 et pl. XXXVIII, b.

12. *Supra*, p. 20.

13. Woolley, *op. cit.*, pp. 230-231 et pl. XXXVII-XXXIX.

minimes pour qu'on ose proposer des rapprochements. Qui se risquerait d'ailleurs à supposer que les décorateurs de Mari ont copié ceux d'Alalakh? C'est le contraire qui paraîtra sans doute plus vraisemblable, même si les peintres de la ville de Yarim-Lim n'ont pas uniquement pris leur inspiration sur le Moyen-Euphrate mais regardé aussi du côté de la Crète<sup>1</sup>.

Il est en tout cas une différence essentielle entre peintures d'Alalakh et peintures de Mari, c'est que les premières sont des fresques<sup>2</sup>, donc exécutées alors que le support était humide, mais que les secondes sont à la détrempe, réalisées sur un enduit sec. Par contre et cela ne saurait étonner, les couleurs de base sont les mêmes : blanc, noir, rouge, jaune, bleu et brun. Les nuances, en clair ou en foncé, sont obtenues en partant de ces valeurs, dont les mélanges ont été plus ou moins dosés.

Le problème à notre sens de beaucoup le plus important est de savoir si dans ces créations, Mari et la Crète ont fait chacune, œuvre originale, totalement indépendante, ou si, au contraire, un des deux centres s'est inspiré de l'autre.

Il est établi que des rapports commerciaux ont existé entre Mari et la Crète au début du II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C. Des produits de Caftôr, c'est-à-dire de la Crète, sont en effet signalés dans les archives économiques du palais de Zimri-Lim<sup>3</sup>. Il n'est donc pas exclu que ces relations commerciales se soient accompagnées d'échanges culturels et artistiques et dans les deux sens naturellement<sup>4</sup>. Ce qu'il convient d'abord d'établir c'est une fixation chronologique précise. Pour Mari, les dates ne sauraient faire de doute : le Palais fut détruit par Hammurabi la 35<sup>e</sup> année du règne de ce souverain, donc en 1759 conformément à la chronologie de S. Smith que nous avons adoptée<sup>5</sup>. Les peintures sont donc *antérieures* à cette date mais on ne saurait chiffrer cette antériorité, d'autant plus que leur exécution a dû s'étaler sur plusieurs années.

Si nous considérons maintenant les peintures crétoises, nous constatons que les spécialistes de l'Égée les placent à la phase du Minoen Récent I (1600-1450)<sup>6</sup> ou II (1450-1400)<sup>7</sup>. Dans ces conditions, l'antériorité de Mari serait incontestable puisque

1. La technique de la fresque et les feuilles de certaine plante grasse, WOOLLEY, *op. cit.*, p. 231 et pl. XXXVIII, a, sont des indications suffisantes.

2. WOOLLEY, *op. cit.*, p. 229, sauf un cas unique de technique *a secco* (p. 230). Pas de trace de gomme ou autre liant, ce qui s'oppose aussi à Mari. Cf. *supra*, p. 58.

3. Zimri-Lim envoie au roi de Razama une « pincette caftorite ». Un colis destiné à Hammurabi de Babylone contient un objet « caftorite ». Un inventaire cite un vase GAL « caftorite », un autre mentionne une arme « caftorite », ornementée d'or et de lapis-lazuli. Toutes ces références dans G. DOSSIN, *Les archives économiques du palais de Mari*, dans *Syria*, XX (1939), pp. 111-112.

4. On sait que des cylindres babyloniens, dont deux datés de la première dynastie, ont été recueillis dans l'île de Crète : près de Candie, dans la *tholos* B de Platanos et dans le palais de Cnossos. Pour tout cela, notre *Archéologie mésopotamienne*, II, pp. 396-398, avec références et argumentation.

5. Notre *Archéologie mésopotamienne*, II, p. 433. En adoptant la chronologie la plus courte de Albright-Cornelius, la date plus basse de soixante-quatre ans, se fixerait à 1695 av. J.-C.

6. Fresque de Cnossos. La Parisienne.

7. Fresque de Cnossos : Le griffon; les dauphins; le sarcophage d'Haghia Triada. Cette datation et l'établissement de la chronologie par P. DEMARGNE dans *L'Art et l'Homme*, p. 199. Pour N. PLATON, dans ZERVOS,

l'ornementation du Palais aurait déjà été en place avant que fussent réalisés les grands ensembles de Cnossos. S'il y a un emprunt à l'Égée, nous ne le décelons que dans le thème de la tresse spiralée<sup>1</sup>, qui à Mari est traité dans un style que nous ne croyons pas mésopotamien<sup>2</sup>. Pour tout le reste et c'est l'essentiel, la création est totalement originale, d'abord parce que les dates l'impliquent mais surtout parce que dans l'inspiration, plus rien ne rappelle l'Occident. C'est le *fonds* oriental et lui seul qui fait entendre son langage<sup>3</sup>, mais les artistes mariotes ont réussi, tout en demeurant fidèles aux traditions du passé, à opérer un renouvellement complet et radical. Nous avons signalé dans quel cas on retrouve des réminiscences d'œuvres néo-sumériennes. Mais tout cela est en quelque sorte encastré dans un cadre qui l'élargit singulièrement<sup>4</sup>. D'autre part le statique qui constituait autrefois la dominante, se trouve souvent entraîné et devient alors dynamisme. Il n'y a qu'à regarder le grand personnage qui conduit la procession des taureaux parés pour le sacrifice<sup>5</sup>. Son bras dégagé du corps, rythme et scande une marche décidée. Il faudrait remonter à la stèle de Narâm-Sin pour retrouver ce même sentiment d'avance irrésistible<sup>6</sup> qui se manifeste dans la foulée victorieuse du roi, piétinant ses ennemis. Dans les deux cas, l'artiste n'a fait qu'exprimer la confiance dans les puissances tutélaires, spécialement agissantes : celles qui conduisent Narâm-Sin à l'assaut des Lulubi et celles qui accordèrent à Zimri-Lim plus de trente années de prospérité et de succès. Mais il l'a fait avec un accent où la partie affective tient plus de place que la volonté.

En continuant cette tradition picturale, les Kassites et les Assyriens n'avaient pu échapper eux à la reproduction inlassable de thèmes stéréotypés : les cortèges de dignitaires<sup>7</sup>, le roi devant ses dieux<sup>8</sup>, à la guerre<sup>9</sup> ou à la chasse<sup>10</sup>, les animaux ou

*L'art de la Crète néolithique et minoenne*, p. 512, la « période minoenne néo-palatiale » se situe entre 1700 et 1400 av. J.-C.

1. Décor de la cour « bleue » des appartements privés et de la face supérieure du *podium* (salle 64).

2. Sir Arthur EVANS, *The Palace of Minos*, I, p. 375, fig. 272; II, pp. 381-384, fig. 252-255. Dans le premier cas, les couleurs signalées sont : bleu, noir, blanc; dans le second, la spirale est grise, avec son centre ponctué de rosettes (gris léger et rouge). Ce gris rappelle directement celui de la spirale de la cour 31 (*supra*, p. 3), que nous avons défini comme un « bleu-cendré ». Teinte identique sur le sarcophage d'Haghia Triada. Pour V. Popovitch, l'origine de la spirale serait au contraire, à chercher en Sumer, *Revue archéologique*, 1958 (I), p. 136.

3. Nous ne pouvons donc pas souscrire à la théorie de ZERVOS, *op. cit.*, p. 497 selon laquelle le palais de Cnossos aurait servi de modèle à celui de Mari, pas plus qu'à celle identique de P. DEMARGNE, dans *L'Art et l'Homme*, p. 194. Et cela vaut tout autant pour l'architecture que pour le décor.

4. Deux exemples. Dans la peinture de l'Investiture, au centre, Zimri-Lim devant Ishtar; de part et d'autre, les hommes qui grimpent aux palmiers. Dans la grande composition de la salle d'audience, au centre, le roi faisant la libation; de part et d'autre, le taureau foulant la montagne et l'homme surgissant dans le ciel étoilé.

5. *Supra*, pl. VI.

6. Sur les stèles de Gudéa ou d'Ur-Nammu, la marche est beaucoup plus lente, moins percutante, dirions-nous volontiers.

7. A. Dur-Kurigalzu, *Iraq*, VIII (1946), pl. XI-XIV; à Til-Barsib, THUREAU-DANGIN et DUNAND, *Til-Barsib*, pl. L, LII.

8. A. Khorsabad, Gordon LOUD et Ch. B. ALTMAN, *Khorsabad*, II, pl. 89.

9. *Til-Barsib*, pl. XLIX, LI.

10. *Til-Barsib*, pl. LIII.

génies affrontés<sup>1</sup>, sans parler de la multiplication des frises de rosettes, lotus et palmettes<sup>2</sup>. Le décor pictural n'était plus qu'un décalque coloré des fresques de pierre tapissant les murs des palais construits aux bords du Tigre<sup>3</sup>. Cet art était trop dirigé pour ne pas se trouver sclérosé dans son inspiration même, puisque demeuré irréprochable sur le plan de l'exécution. Les peintres de Mari tout aussi respectueux à l'égard de leur souverain, connurent heureusement plus de liberté dans l'expression. On admettra sans doute grâce à eux et à la variété de leurs compositions, qu'il était difficile de mieux célébrer l'âge d'or que fut pour sa cité, le règne de Zimri-Lim.

1. *Til-Barsib*, pl. XLVI-XLVII; *Khorsabad*, II, pl. 89-90.

2. *Til-Barsib*, pl. XLVI-XLVII; *Khorsabad*, II, pl. 89-91.

3. La résidence de Til-Barsib, au bord de l'Euphrate, construite par Salmanasar III (vers 850 av. J.-C.), agrandie par Adad-nirari III (805-782 av. J.-C.), restaurée par Assurbanipal (668-631 av. J.-C.) avait été ornée à l'imitation du décor de Ninive ou de Kalakh.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS<sup>1</sup>

### A. PLANCHES EN NOIR

*Frontispice.* — L'ordonnateur du sacrifice.

I. — *Appartements privés.*

1. Cour 31. Angle nord-ouest décoré de la double spirale.
2. Salle 43. Chambre de la reine.

II. — *Appartements privés.*

1. Cour 31. Angle nord-ouest. Détail de la décoration.
2. Salle 34. Fragment de peinture : vêtement festonné et bras.
3. Salle 34. Fragment de peinture : main ouverte.

III. — *Appartements privés.* Le « retable ».

1. Salle 46. Chambre du roi. Le « retable ». Reconstitution de Paul François.
2. Rosaces du « retable ».
3. Bordure du « retable ».

IV. — *Cour 106.*

1. Vue d'ensemble de la cour avec ses murs ornementés.
2. Secteur nord-ouest, avec décoration murale.
3. Angle sud-ouest. Porte 106-55, avec décoration *in situ*.

V. — *Cour 106.* La scène sacrificielle.

1. Paul François dégageant les morceaux de la scène sacrificielle (vue vers le Nord).
2. Scène sacrificielle. Fragment A, reconstitué par Paul François.

VI. — *Cour 106.* Scène sacrificielle. Fragment B, reconstitué par Paul François.

VII. — *Cour 106.* Dépose de la peinture de l'Investiture.

VIII. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture (original).

IX. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture (copie de Jean Lauffray).

X. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture.

1. Panneau central, registre supérieur : le roi devant Ishtar (original).
2. Panneau central, registre inférieur : les déesses au vase jaillissant (original).

XI. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture.

Panneau central (copie de Jean Lauffray).

XII. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture.

1. Partie droite de la peinture (original).
2. Partie droite de la peinture (copie).

XIII. — *Cour 106.* Peinture de l'Investiture.

1. Partie gauche de la peinture (original).
2. Partie gauche de la peinture (copie).

1. Les photographies prises sur le chantier, sont du regretté André Bianquis († 3 avril 1936).

- XIV. — *Cour 106*. Peinture de l'Investiture.  
 1. La déesse Ishtar. Registre supérieur du panneau central (original).  
 2. Grande déesse intercédant (original).
- XV. — *Salle 64 au podium*.  
 1. Le *podium*. Vue générale vers le Sud.  
 2. Face supérieure du *podium*.
- XVI. — *Salle 132 des audiences*.  
 1. Peinture effondrée et disloquée, en cours de dégagement.  
 2. Le guerrier percé de flèches *in situ*.
- XVII. — *Salle 132*. Ensemble de la décoration murale. Reconstitution de Paul François, Raymond Duru et Pierre Hamelin.
- XVIII. — *Salle 132*.  
 1. Déesse et aile de chérubin. Partie gauche, troisième registre.  
 2. Bas de la robe du dieu assis sur la montagne. Quatrième registre.
- XIX. — *Salle 132*.  
 1. Les pêcheurs. Cinquième registre.  
 2. Pêcheur. Détail.
- XX. — *Salle 132*.  
 1. Homme sur fond de nuit étoilée. Quatrième registre.  
 2. Guerrier percé de flèches. Deuxième registre.
- XXI. — *Salle 132 et cour 106*.  
 1. Le roi passant à gauche. Quatrième registre.  
 2. Grand fragment au vêtement festonné et au poignard.
- XXII. — *Salle 220*.  
 1. Fragment (12) à l'oiseau (?).  
 2. Fragment 19. Jambe et vêtement festonné.  
 3. Fragment d'étoile.
- XXIII. — *Salle 220*.  
 1. Fragment (36-37). Dignitaire suivi d'un homme tenant une corne (copie de P. Hamelin).  
 2. L'homme tenant la corne. Original.  
 3. Le dignitaire. Original.
- XXIV. — *Salle 220*.  
 1. Profil d'homme (18) de type négroïde. Original.  
 2. Copie de Pierre Hamelin.  
 3. Profil d'homme. Fragment 47. Original.  
 4. Copie de Pierre Hamelin.

## B. PLANCHES EN COULEURS

- A. — Panneau de l'Investiture (*cour 106*).
- B. — a) scène sacrificielle (*cour 106*).  
 b) scène rituelle. Registres 1 et 2 (*salle 132*).
- C. — 1. Silhouette royale (1) (*cour 106*).  
 2. Disque étoilé (28) (*cour 106*).  
 3. Animaux affrontés (4) (*cour 106*).  
 4. Éléments hexagonaux (27) (*cour 106*).  
 5. Ornementation spiralee (*cour 31*).

- D. — 1. Dignitaire et acolyte (36-37) (*salle* 220).  
 2. Profil d'homme (18).  
 3. Profil d'homme (47).  
 4. Fragment de profil d'homme (21).  
 5. L'oiseau bleu (12).  
 6. Homme assis (19).  
 7. Fragment de torse d'homme (35).  
 8. Profil d'un homme à turban (48).  
 9. Fragment de vêtement festonné (38).
- E. — Grande scène rituelle. Registres 3, 4, 5 (*salle* 132).

## C. FIGURES

	Pages.
1. <i>Cour</i> 31. Décoration en double spirale.....	2
2. <i>Cour</i> 31. Décoration du mur sud.....	3
3. <i>Salle</i> 43. Chambre de la reine. Décoration bichrome.....	4
4. <i>Salle</i> 46. Chambre du roi. Le « retable » <i>in situ</i> .....	5
5. <i>Salle</i> 46. Paul François dégageant le « retable ». ....	6
6. <i>Cour</i> 31. Étoile à sept branches (P. François) ou à six branches (P. Hamelin).....	8
7. <i>Salle</i> 34. Fragments d'un personnage à robe festonnée (1-3, 7).....	9
8. <i>Salle</i> 34. Fragments divers (4-6).....	10
9. <i>Salle</i> 53. Fragment avec damier et imbrications.....	11
10. <i>Salle</i> 53. Fragment à la volute et au damier. ....	12
11. <i>Salle</i> 53. Le même fragment reconstitué par P. Hamelin.....	12
12. <i>Salle</i> E. Fragments divers.....	13
13. <i>Salle</i> 52. <i>Graffiti</i> . Homme au <i>polos</i> .....	14
14. <i>Salle</i> 52. <i>Graffiti</i> . Profils d'hommes.....	14
15. <i>Salle</i> 52. <i>Graffiti</i> indéfinis.....	15
16. <i>Cour</i> 106. Décoration bichrome de l'angle sud-est. ....	17
17. <i>Cour</i> 106. Décoration bichrome de la porte 106-55, angle sud-ouest.....	18
18. <i>Cour</i> 106. Taureau conduit au sacrifice. Fragment A. Copie de Paul François.....	20
19. <i>Cour</i> 106. L'ordonnateur du sacrifice. Fragment B. Copie de Paul François.....	22
20. <i>Cour</i> 106. Personnage passant à gauche. À l'arrière-plan, fond architectural (2).....	25
21. <i>Cour</i> 106. Reconstitution de P. Hamelin.....	26
22. <i>Cour</i> 106. Pied d'un homme passant au bord d'un cours d'eau (3).....	27
23. <i>Cour</i> 106. Bouquetins sur la montagne, affrontés de part et d'autre de l'arbre (4). Reconstitution de Pierre Hamelin.....	28
24. <i>Cour</i> 106. Fragments de visages d'hommes (9-13).....	29
25. <i>Cour</i> 106. Fragments de pattes d'animaux et de membres humains (14-25, 43-45, 67 f).....	30
26. <i>Cour</i> 106. Pieds d'un homme passant au bord d'un fleuve et tout près d'une zone irriguée (26, 35).....	32
27. <i>Cour</i> 106. Fragment avec décor polygonal (27).....	33
28. <i>Cour</i> 106. Fragments avec décor géométrique (29-33, 66 r).....	35
29. <i>Cour</i> 106. Fragments de bras levés et d'un vêtement festonné (34).....	36
30. <i>Cour</i> 106. Remise en place et reconstitution de P. Hamelin. Déesse intercédant.....	37
31. <i>Cour</i> 106. Fragments de visages d'hommes et divers (36-40, 42, 46-50).....	38
32. <i>Cour</i> 106. Fragments de vêtements festonnés et éléments de corps (51).....	40
33. <i>Cour</i> 106. Fragments divers (52).....	41
34. <i>Cour</i> 106. Bordure flammée. Reconstitution de P. Hamelin.....	41

	Pages.
35. <i>Cour</i> 106. Grand fragment au poignard (53).....	42
36. <i>Cour</i> 106. Grand fragment : bras tendu et main fermée (54). Reconstitution de P. Hamelin . . . . .	43
37. <i>Cour</i> 106. Fragments de visages d'hommes (55-64).....	45
38. <i>Cour</i> 106. Personnage féminin de profil à droite (65).....	46
39. <i>Cour</i> 106. Fragments divers (66).....	47
40. <i>Cour</i> 106. Fragments divers (67).....	48
41. <i>Cour</i> 106. Fragments d'un disque flammé (68).....	48
42. <i>Cour</i> 106. Fragment indéfini (69).....	50
43. <i>Cour</i> 106. Fragments dont plusieurs à ornementation florale (70).....	50
44. <i>Cour</i> 106. Fragments d'un personnage de profil à droite (71). Reconstitution de P. Hamelin . . . . .	51
45. <i>Cour</i> 106. Fragment (72) à élément festonné.....	52
46. <i>Cour</i> 106. Emplacement de la peinture de l'Investiture.....	53
47. <i>Cour</i> 106. Peinture de l'Investiture. Scène centrale.....	54
48. <i>Cour</i> 106. Peinture de l'Investiture.....	58
49. <i>Cour</i> 106. Dégagement de la peinture de l'Investiture.....	60
50. Peinture de Mari et temple de Sin à Khorsabad.....	63
51. <i>Cour</i> 106. Protection, sur le chantier, après son dégagement, de la peinture de l'Investiture . . . . .	65
52. <i>Cour</i> 106. Dépose de la peinture de l'Investiture. Face antérieure.....	66
53. <i>Cour</i> 106. Dépose de la peinture de l'Investiture. Revers.....	66
54. <i>Salle</i> 64. Face supérieure du <i>podium</i> et élévation.....	68
55. <i>Salle</i> 132. Réservée aux audiences.....	70
56. <i>Salle</i> 132. Protection des peintures : abri et terre meuble.....	71
57. <i>Salle</i> 132. Premier essai de reconstitution de la peinture (Paul François et Jean Lauffray).....	74
58. <i>Salle</i> 132. Taureau androcéphale ailé. Registre 3. Fragments 2 et 3.....	75
59. <i>Salle</i> 132. Dieu à la tiare au croissant (4).....	77
60. <i>Salle</i> 132. Personnage sur fond de ciel étoilé.....	79
61. <i>Salle</i> 220 avec abri de tôles pour les peintures.....	83
62. <i>Salle</i> 220. Copie des peintures retrouvées dans les éboulis.....	84
63. <i>Salle</i> 220. Croquis de situation des fragments de peinture.....	84
64. <i>Salle</i> 220. Fragments divers : vêtements festonnés, éléments de corps, etc. (1-6; 10, 11, 16).....	85
65. <i>Salle</i> 220. Étoiles sur fond bleu (7, 25, 31, 32, 34, 40). A gauche, éléments retrouvés; à droite, reconstitution . . . . .	87
66. <i>Salle</i> 220. Grand fragment (8) : vêtement festonné et motif quadrangulaire. Reconstitution de P. Hamelin . . . . .	89
67. <i>Salle</i> 220. Fragment (12) à l'oiseau (?).....	90
68. <i>Salle</i> 220. Fragment (12) au lion (?). Autre interprétation de P. Hamelin.....	91
69. <i>Salle</i> 220. Fragments divers : vêtements festonnés (14, 17, 22).....	92
70. <i>Salle</i> 220. Profil d'homme (18) de type négroïde.....	93
71. <i>Salle</i> 220. Profil d'homme (21) de type négroïde.....	94
72. <i>Salle</i> 220. Fragment d'un personnage (19) peut-être assis (?).....	95
73. <i>Salle</i> 220. Fragments d'une monture et d'une jambe humaine (20).....	96
74. <i>Salle</i> 220. Fragments (23 et 47) d'un personnage de profil à droite.....	97
75. <i>Salle</i> 220. Fragment d'un bras (24) et main levée.....	98
76. <i>Salle</i> 220. Fragment de vêtement festonné (35) et épaule gauche d'un personnage. Reconstitution de P. Hamelin.....	99
77. <i>Salle</i> 220. Fragment de corps et de vêtement (38) à volants flottants.....	101
78. <i>Salle</i> 220. Reconstitution proposée, avec rapprochement des fragments 38 et 18.....	101
79. <i>Salle</i> 220. Fragment de « présentation » (39).....	102

	Pages.
80. <i>Salle 220</i> . Fragment de vêtement brodé (41).....	103
81. <i>Salle 220</i> . Fragment 42.....	103
82. <i>Salle 220</i> . Fragment de vêtement à franges (43).....	104
83. <i>Salle 220</i> . Fragments (48 et 49) d'un personnage de profil à droite.....	104
84. <i>Salle 220</i> . Fragment 50.....	105

## TABLE DES MATIÈRES<sup>1</sup>

	Pages.
INTRODUCTION . . . . .	VII
CHAPITRE I. — Appartements privés et quartier contigu. . . . .	1
CHAPITRE II. — Cour 106 . . . . .	16
CHAPITRE III. — <i>Podium</i> de la salle 64 . . . . .	67
CHAPITRE IV. — Salle d'audience 132. . . . .	70
CHAPITRE V. — Salle 220 . . . . .	83
CHAPITRE VI. — Mari : originalité ou dépendance? . . . . .	107
<i>Table des Illustrations</i> . . . . .	113
A. Planches en noir . . . . .	113
B. Planches en couleurs. . . . .	114
C. Figures . . . . .	115

1. L'index analytique portant sur la totalité du volume *Le Palais*, paraîtra avec le tome 3.

**PUBLICATIONS**  
de la  
**MISSION ARCHÉOLOGIQUE DE MARI**

A) SÉRIE ARCHÉOLOGIQUE, par André PARROT.

Volume I. — *Le temple d'Ishtar* (1956) (BAH, LXV).

Volume II. — *Le Palais*.

Tome 1. *Architecture* (1958) (BAH, LXVIII).

Tome 2. *Peintures murales* (1958) (BAH, LXIX).

Tome 3. *Documents et monuments* (à paraître en 1959) (BAH, LXX).

Autres volumes prévus :

*Les ziggurats et les temples voisins.*

*Les nécropoles.*

*Histoire du royaume de Mari.*

B) SÉRIE ÉPIGRAPHIQUE, HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE :  
ARCHIVES ROYALES DE MARI  
sous la direction de André PARROT et Georges DOSSIN

Volume I. — *Correspondance de Šamši-Addu*, par Georges DOSSIN.

Volume II. — *Lettres diverses*, par Ch.-F. JEAN.

Volume III. — *Correspondance de Kibri-Dagan*, par J.-R. KUPPER.

Volume IV. — *Correspondance de Šamši-Addu* (suite), par Georges DOSSIN.

Volume V. — *Correspondance de Iasmah-Addu*, par Georges DOSSIN.

Volume VI. — *Correspondance de Bahdi-Lim*, par J.-R. KUPPER.

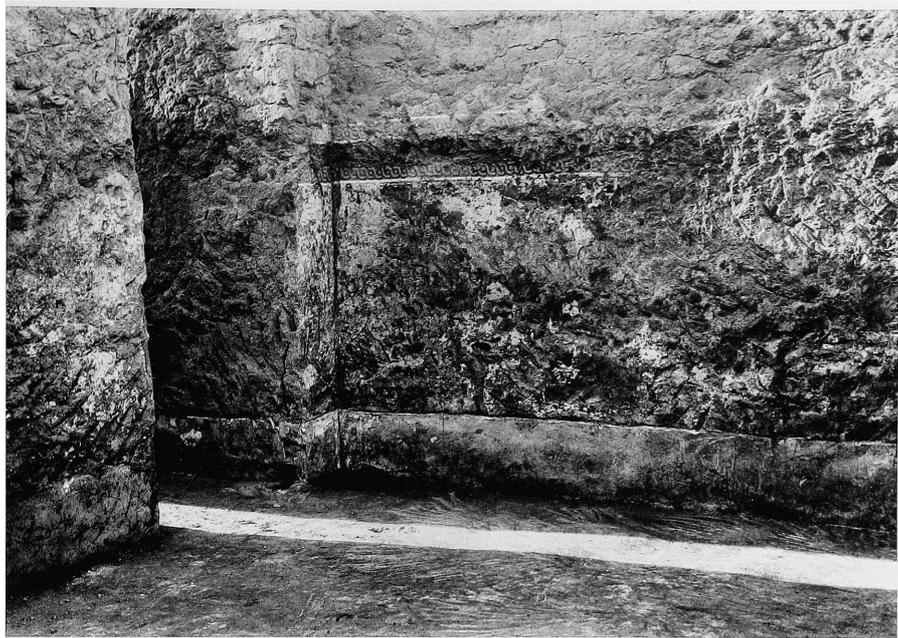
Volume VII. — *Textes économiques et administratifs*, par Jean BOTTERO.

Volume VIII. — *Textes juridiques*, par G. BOYER.

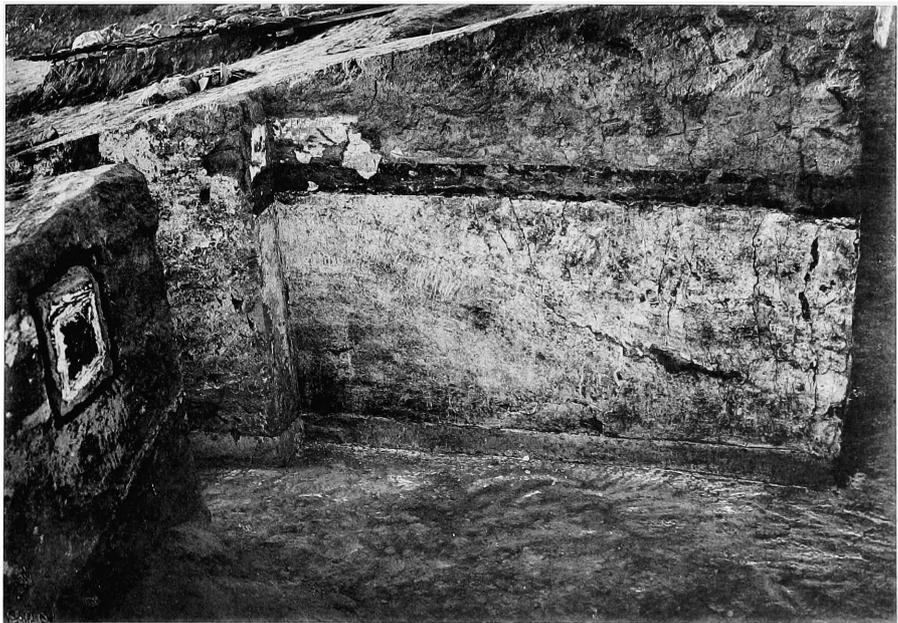
Volume XV. — *Répertoire analytique des tomes I à V*, par J. BOTTERO et A. FINET.

P

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
31 OCTOBRE 1958 SUR LES  
PRESSES DE L'IMPRIMERIE  
FIRMIN-DIDOT ET C<sup>1</sup><sup>e</sup> AU  
MESNIL-SUR-L'ESTRÉE (EURE).  
LES PLANCHES HORS TEXTE  
(EN NOIR) ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES  
PAR L'IMPRIMERIE D'ART  
FAUCHEUX ET FILS A CHELLES  
(SEINE-ET-MARNE). LES CLI-  
CHÉS DES PLANCHES (EN COU-  
LEURS) ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR  
CLICHÉS UNION ET LE TIRAGE  
EFFECTUÉ PAR FIRMIN-DIDOT  
ET C<sup>1</sup><sup>e</sup>.



1. Cour 31. Angle nord-ouest décoré de la double-spirale.



2. Salle 43. Chambre de la reine.



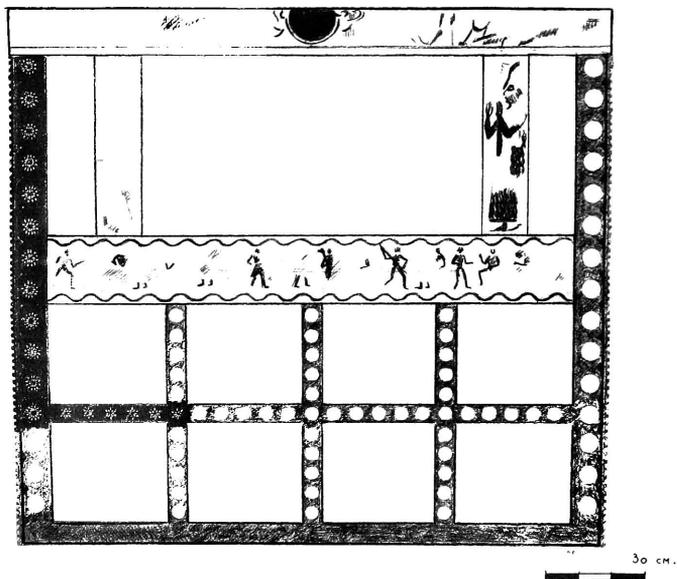
1. Cour 31. Angle nord-ouest. Détail de la décoration.



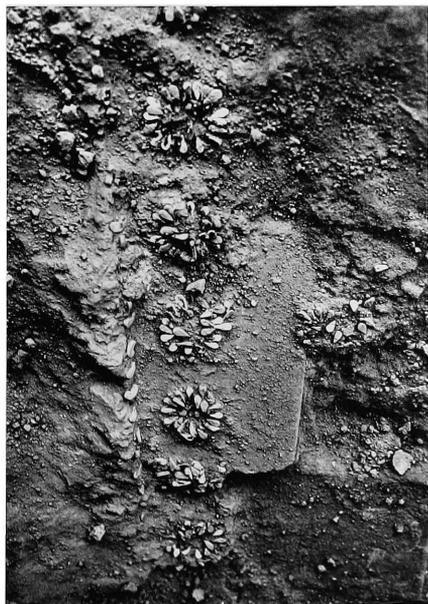
2. Salle 34. Fragment de peinture : vêtement festonné et bras.



3. Salle 34. Fragment de peinture : main ouverte.



1. Salle 46. Chambre du roi. Le «retable». Reconstitution de Paul François.



2. Rosaces du «retable».



3. Bordure du «retable».



1. Vue d'ensemble de la cour avec ses murs ornementés.



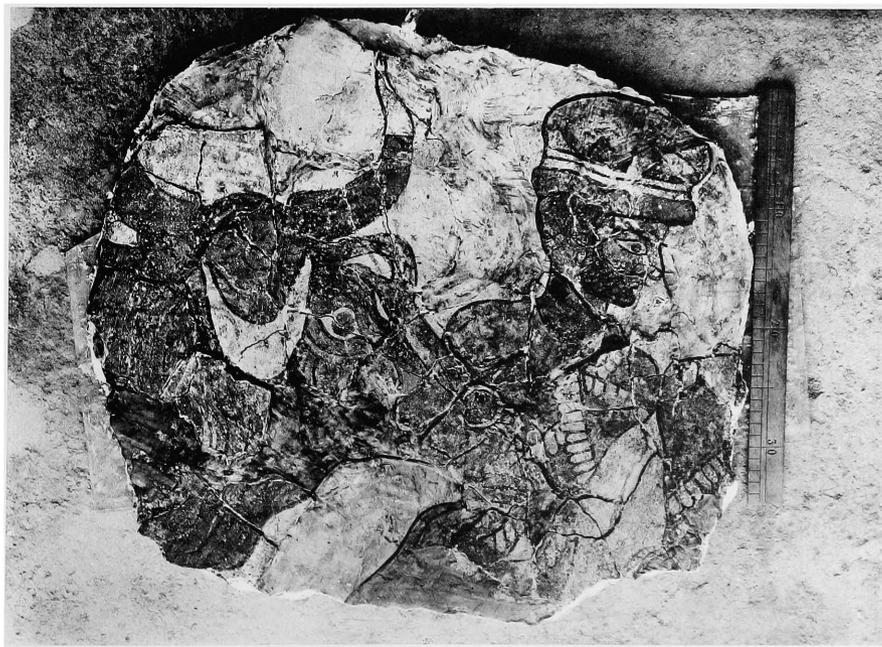
2. Secteur nord-ouest, avec décoration murale.



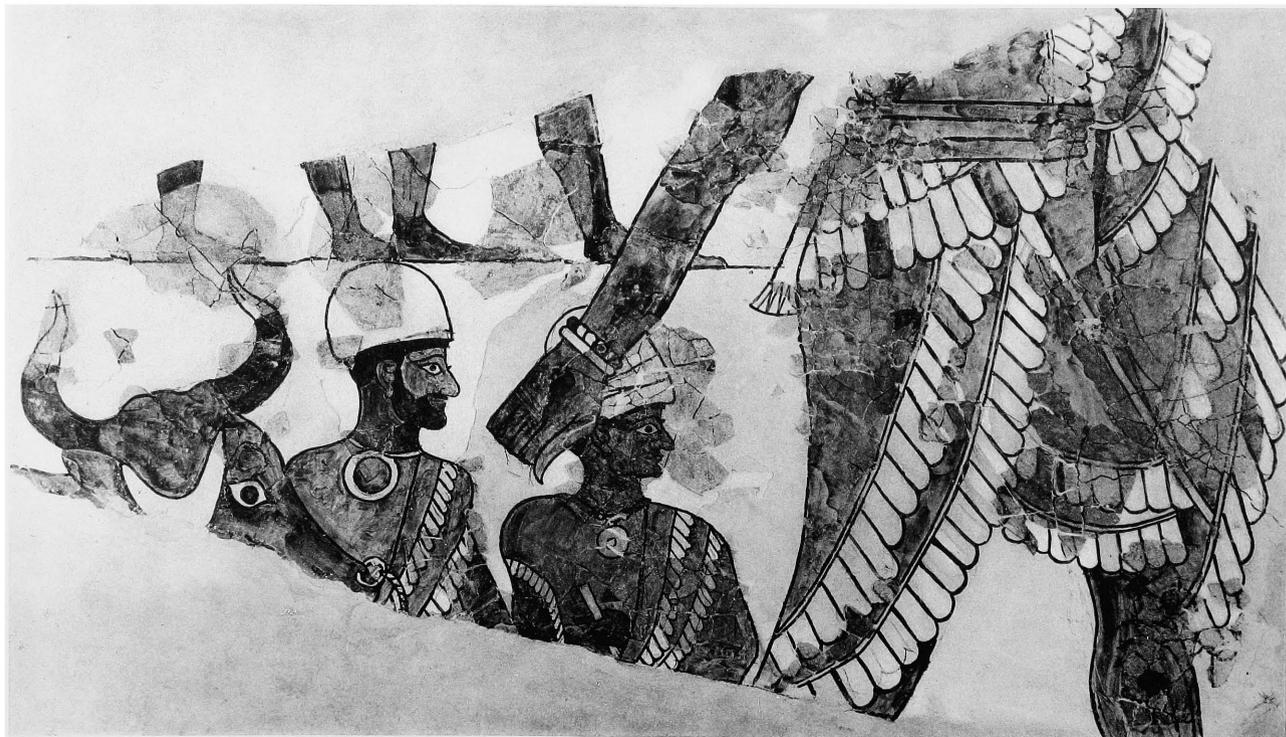
3. Angle sud-ouest. Porte 106-55, avec décoration *in situ*.



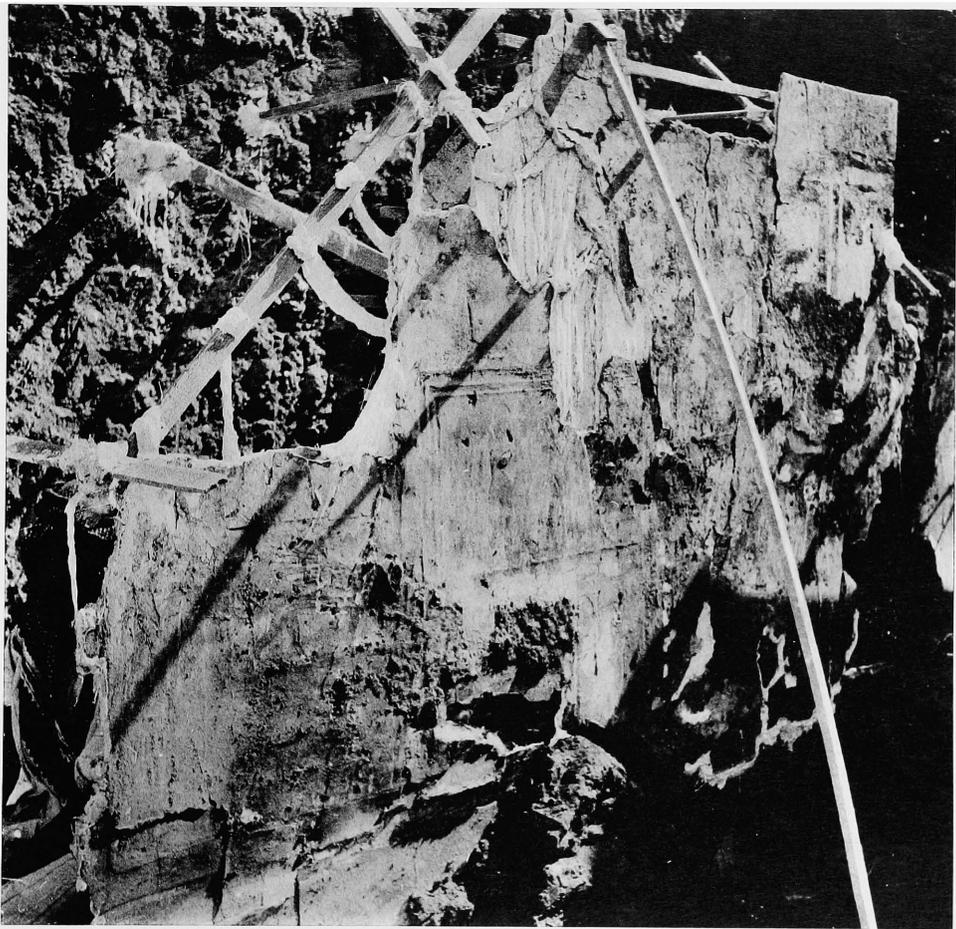
1. Paul François dégageant les morceaux de la scène sacrificielle.



2. Scène sacrificielle. Fragment A, reconstitué par Paul François.



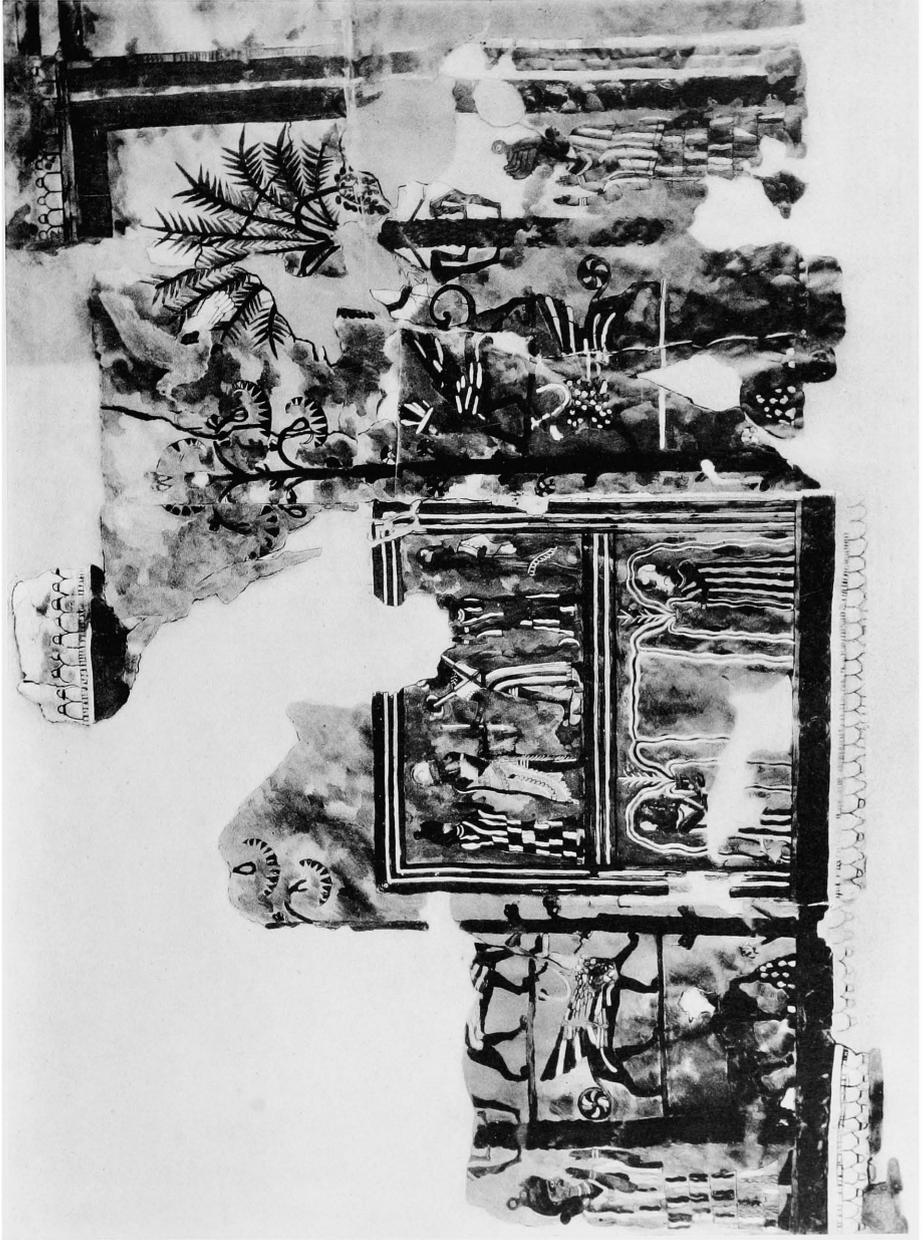
Scène sacrificielle. Fragment B, reconstitué par Paul François.



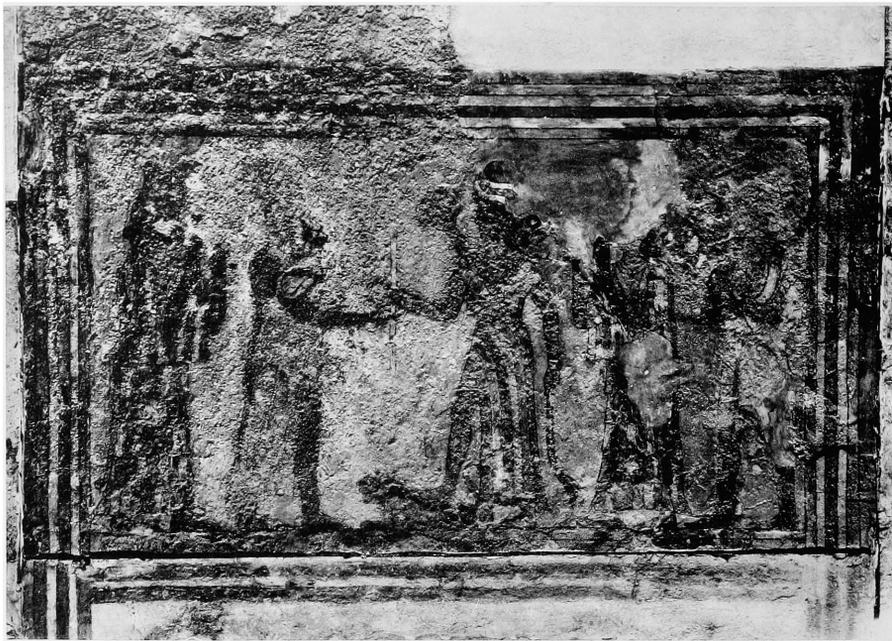
Dépose de la peinture de l'Investiture.



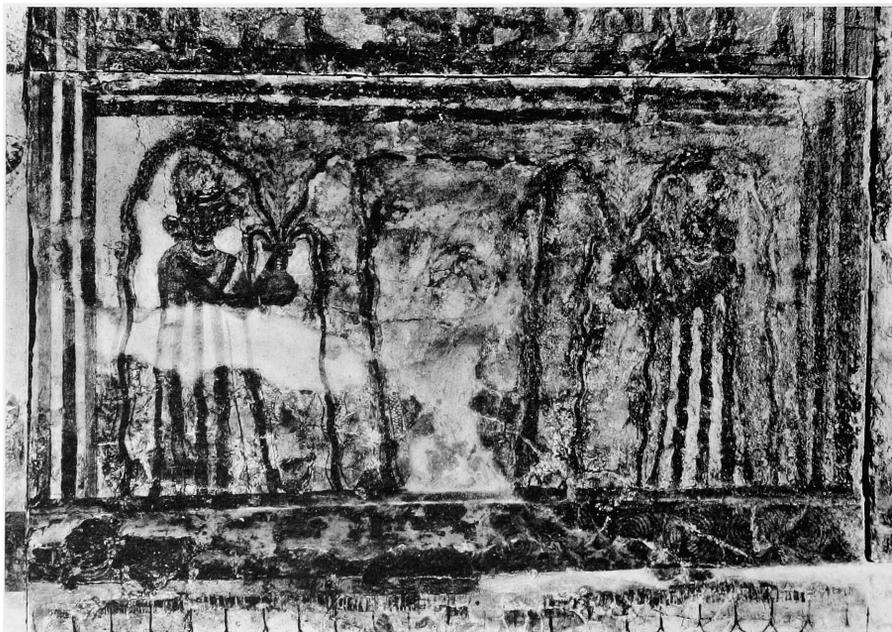
Peinture de l'Investiture (original).



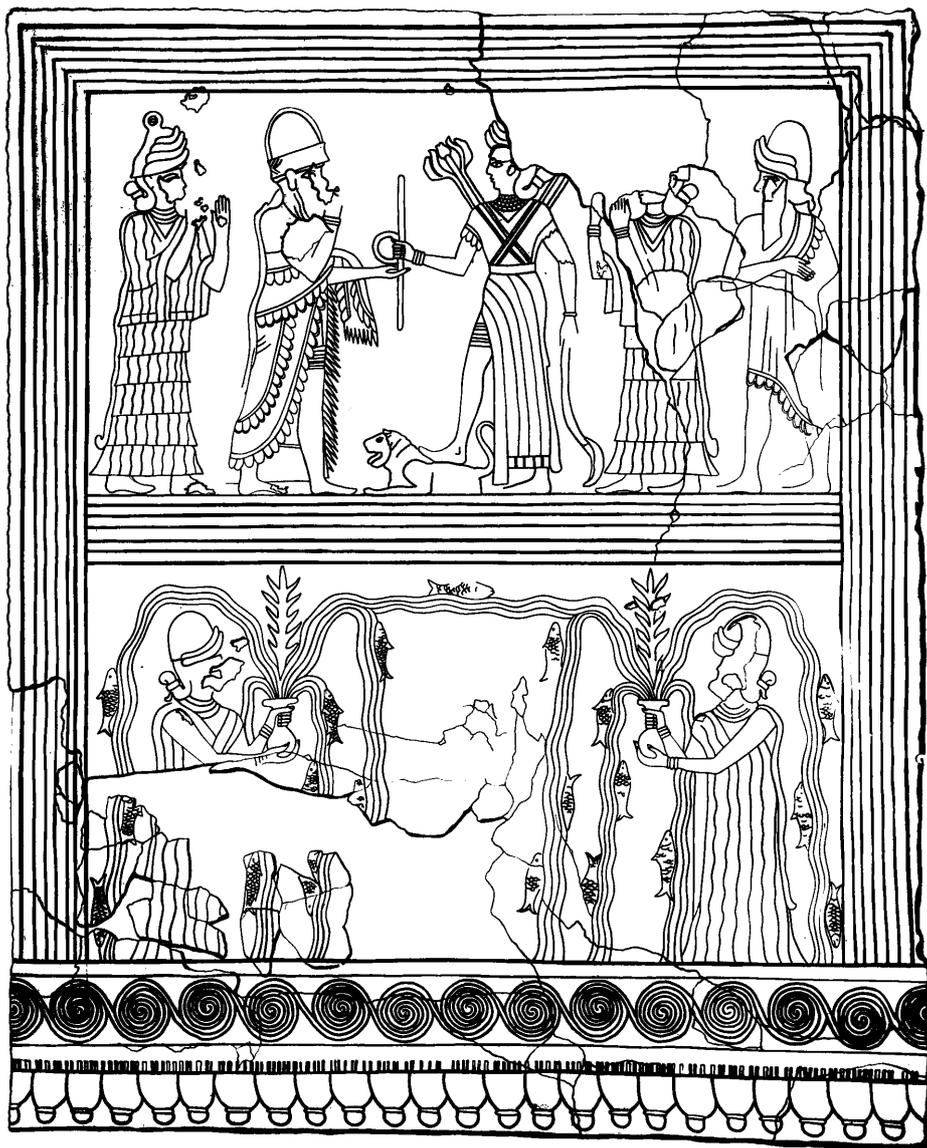
Peinture de l'Investiture (copie de Jean Lauffray).



1. Panneau central, registre supérieur : le roi devant Ishtar (original).

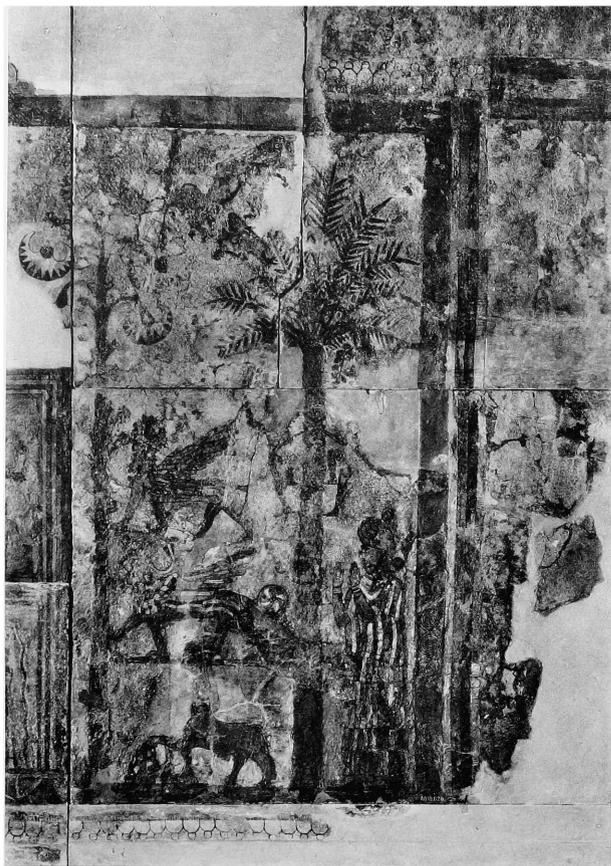


2. Panneau central, registre inférieur : les déesses au vase jaillissant (original).



Panneau central (copie de Jean Laufray).

PEINTURE DE L'INVESTITURE

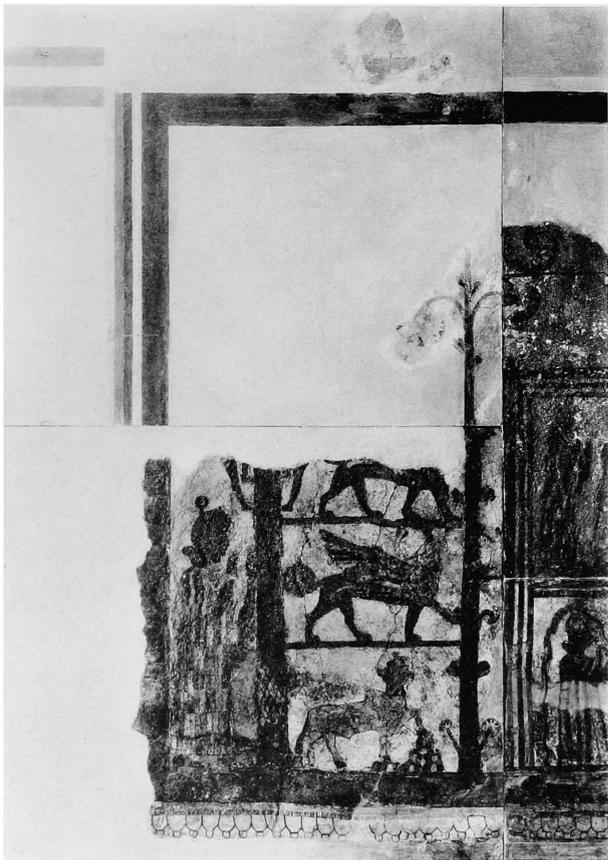


1. Partie droite de la peinture (original).

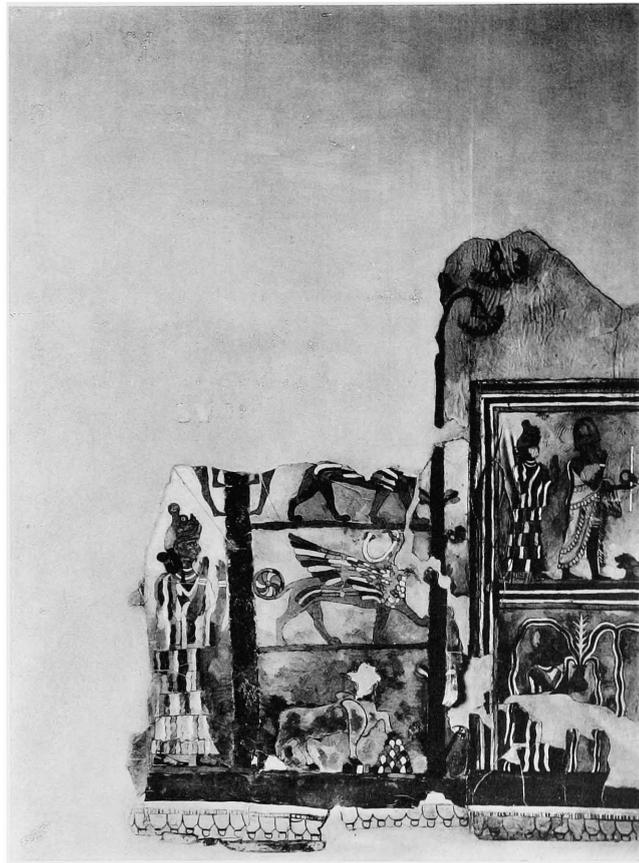


2. Partie droite de la peinture (copie).

PEINTURE DE L'INVESTITURE



1. Partie gauche de la peinture (original).



2. Partie gauche de la peinture (copie).

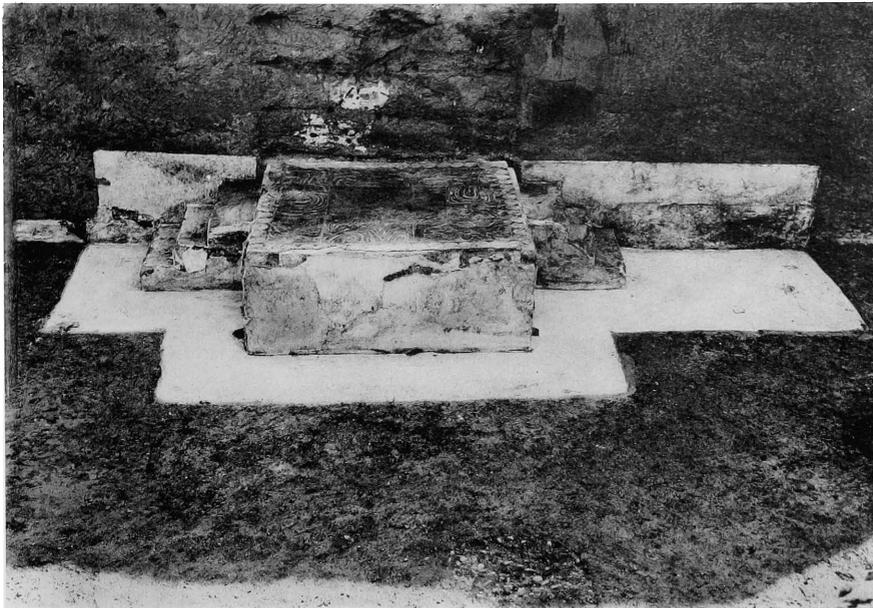
PEINTURE DE L'INVESTITURE



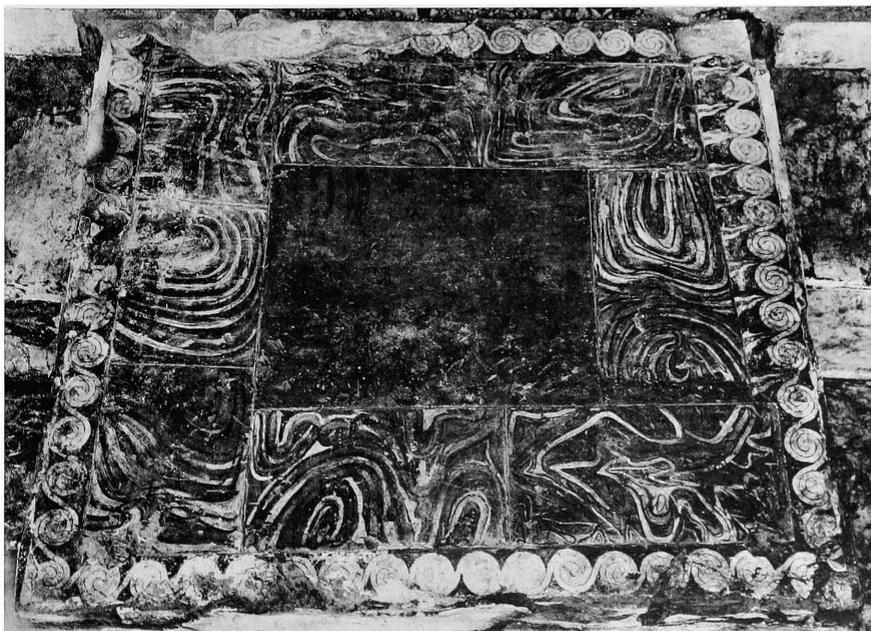
1. La déesse Ishtar. Registre supérieur du panneau central (original).



2. Grande déesse intercédant (original).



1. Le « podium ». Vue générale vers le Sud.



2. Face supérieure du « podium ».

SALLE 64 AU PODIUM

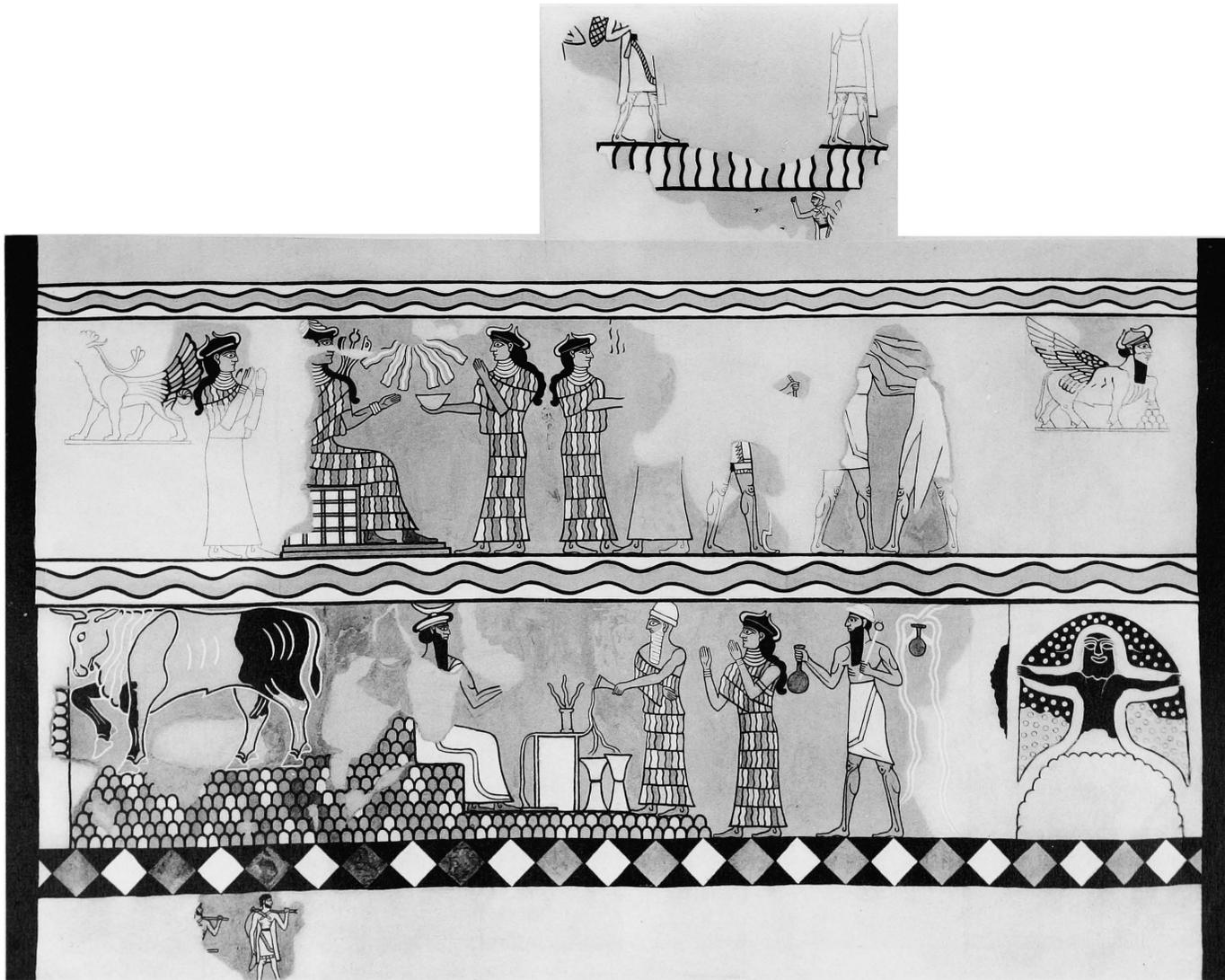


1. Peinture effondrée et disloquée, en cours de dégagement.



2. Le guerrier percé de flèches *in situ*.

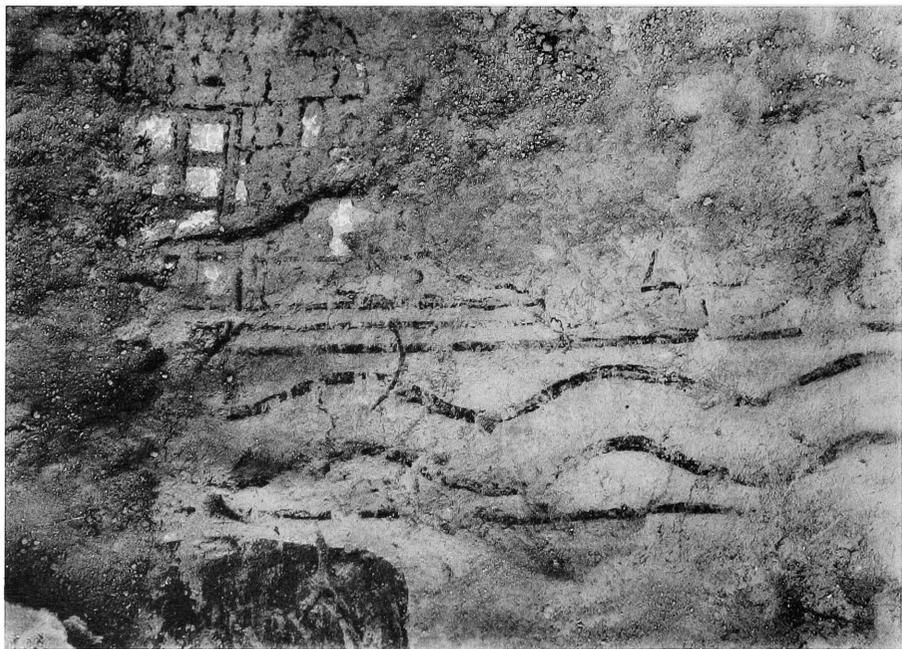
SALLE 132 DES AUDIENCES



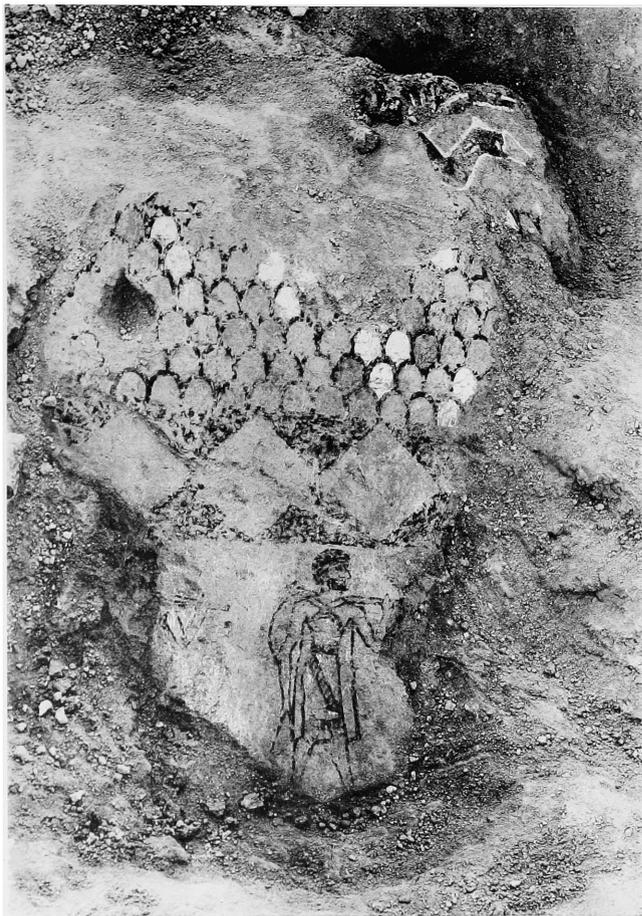
Ensemble de la décoration murale. Reconstitution de Paul François, Raymond Duru et Pierre Hamelin.



1. Aile de chérubin et déesse. Partie gauche, troisième registre.



2. Bas de la robe du dieu assis sur la montagne. Quatrième registre.



1. Les pêcheurs. Cinquième registre.



2. Pêcheur. Détail.



1. Homme sur fond de nuit étoilée. Quatrième registre.

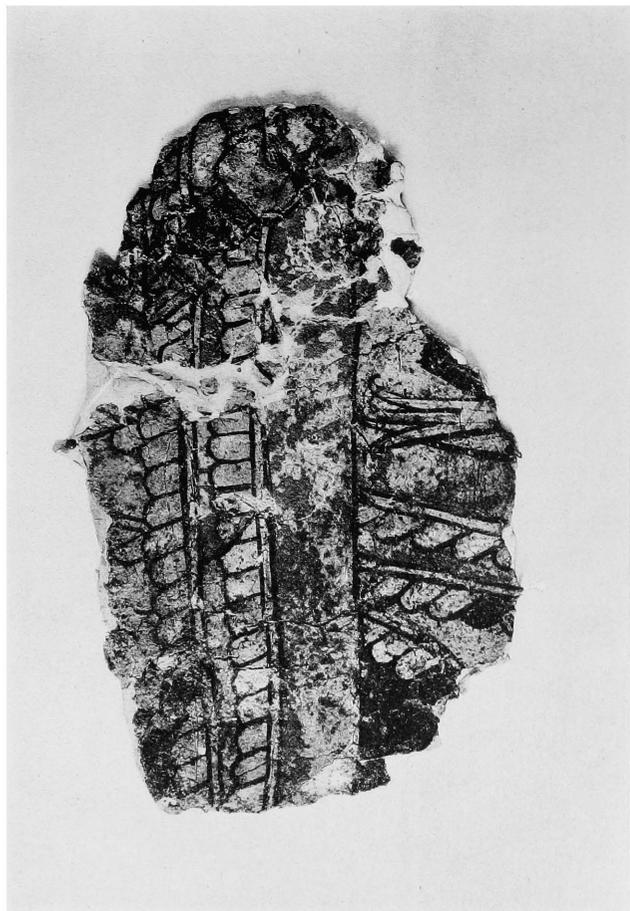


2. Guerrier percé de flèches. Deuxième registre.



1. Le roi passant à gauche. Quatrième registre.

SALLE 132



2. Grand fragment au vêtement festonné et au poignard.

COUR 106



1. Fragment (12) à l'oiseau (?).



2. Fragment (19). Jambe et vêtement festonné.



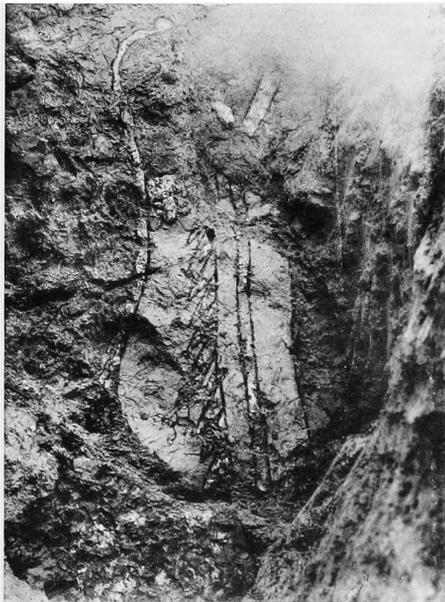
3. Fragment d'étoile.



1. Fragment (36-37). Dignitaire suivi d'un homme tenant une corne (copie de P. Hamelin).



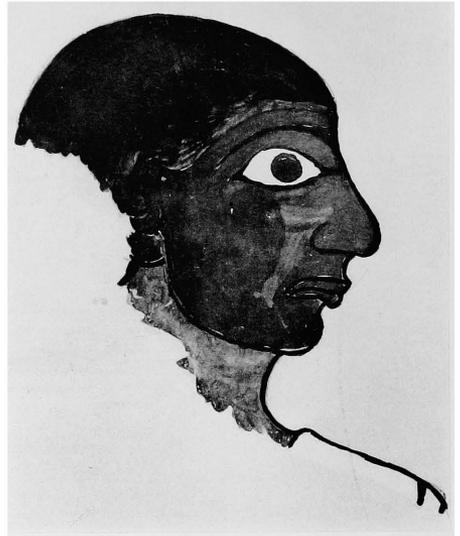
2. L'homme tenant la corne (original).



3. Le dignitaire (original).



1. Profil d'homme (18) de type négroïde (original).



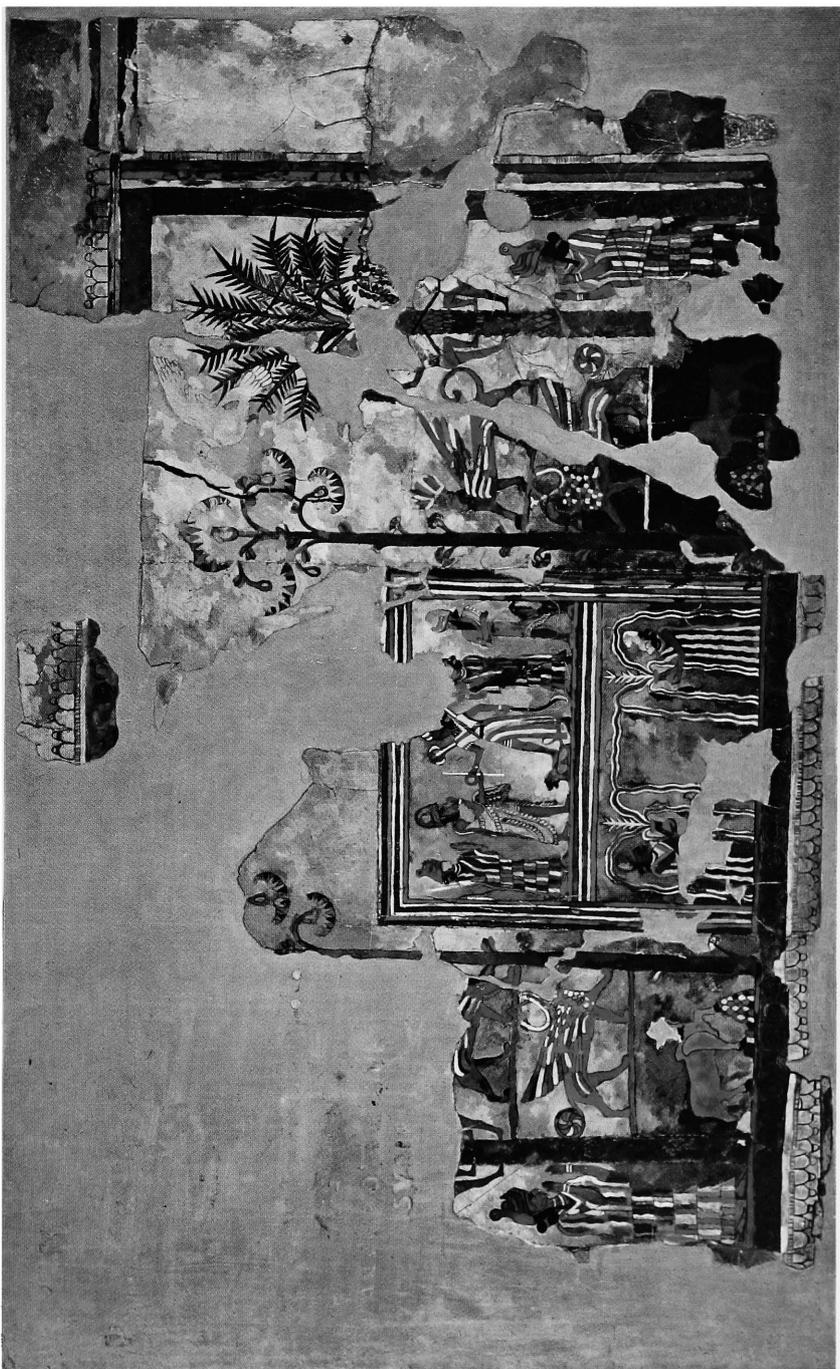
2. Copie de Pierre Hamelin.



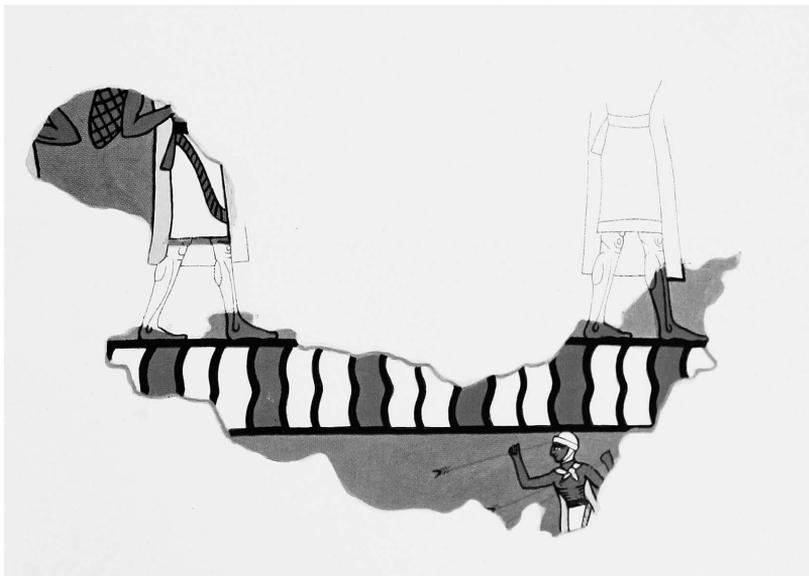
3. Profil d'homme. Fragment (47) (original).



4. Copie de Pierre Hamelin.





*a**b*



