

STUDI MICENEI ED EGEO-ANATOLICI NUOVA SERIE

1, 2015

STUDI MICENEI
ED EGEO-ANATOLICI
NUOVA SERIE

è una rivista dell'Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico
del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma

ISSN 1126-6651
e-ISBN 978-88-7140-761-6

Direttore / Editor

Anna D'Agata (ISMA, CNR, Roma)

Comitato Editoriale / Editorial Board

Silvia Alaura (ISMA, CNR, Roma)
Marco Bonechi (ISMA, CNR, Roma)
Francesco Di Filippo (ISMA, CNR, Roma)
Yannis Galanakis (University of Cambridge)
Luca Girella (Università Telematica Internazionale Uninettuno, Roma)

Comitato Scientifico / Advisory Editorial Board

Mary Bachvarova (Willamette University, Salem, Oregon)
Marie-Louise Bech Nosch (University of Copenhagen)
Fritz Blakolmer (University of Vienna)
Harriet Blitzer (Buffalo State College, New York)
John Bintliff (Leiden University)
Eva von Dassow (University of Minnesota)
Birgitta Eder (Austrian Academy of Sciences, Vienna)
Maurizio Giangiulio (Università di Trento)
Carl Knappett (University of Toronto)
Fikri Kulakoğlu (University of Ankara)
Peter Pavúk (Charles University, Prague)
Jeremy B. Rutter (Dartmouth College)
Andreas Vlachopoulos (University of Ioannina)
Helène Whittaker (University of Gothenburg)

Stampa e distribuzione / Printing and distribution

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
Via Ajaccio 41-43 – 00198 Roma
tel. +39 0685358444, fax + 39 0685833591
email: info@edizioniquasar.it
www.edizioniquasar.it

© CNR - Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico (ISMA)
Area della Ricerca di Roma 1, Via Salaria Km 29,300, 00015 Monterotondo scalo (Roma)
Autorizzazione Tribunale di Roma nr. 288/2014 del 31.12.2014

SOMMARIO

Editorial	7
<i>Silvia Alaura</i> Anatomy of a Speech: Rhetorical Strategies in the Hittite <i>Instructions for Priests and Temple Personnel</i> (CTH 264)	9
<i>Fritz Blakolmer</i> La couleur dans l'iconographie minoenne et mycénienne: formes artistiques et réalité visuelle	19
<i>Georgia Flouda</i> Materiality and Script: Constructing a Narrative on the Minoan Inscribed Axe from the Arkalochori Cave	43
<i>Anna Lucia D'Agata</i> Funerary Behaviour and Social Identities in LM III Crete: the Evidence from the Chamber Tombs at Ligortyno	57
<i>Silvia Ferrara</i> The Royal and the Layman? Possible Onomastics on Late Bronze Age Clay Balls	105
<i>Luca Girella</i> When Diversity Matters: Exploring Funerary Evidence in Middle Minoan III Crete	117
<i>Torben P. Keesler</i> A Royal Gift? Bulk Grain Storage in Protopalatial and Neopalatial Crete	137

LA COULEUR DANS L'ICONOGRAPHIE MINOENNE ET MYCÉNIENNE: FORMES ARTISTIQUES ET RÉALITÉ VISUELLE

Fritz Blakolmer

Summary

Colour constitutes a fundamental category in art, craft, language, and culture of the Aegean Bronze Age. This article aims at defining the development of the comprehension of colours as well as a classification of chromatic taste in the arts of Aegean prehistory. In the course of the third and second millennia BCE, a development of colour use can be defined in three stages. In the Early Bronze Age red was the predominant colour. During the period of the Old Palaces of Crete colour became detached from the concrete object and possessed a purely decorative character. Although the arts of Neopalatial Crete as well as those of Mycenaean Greece are dominated by a polychrome iconography, the application of colours allows us to recognize a tendency of representing objects in an unrealistic, abstract, spontaneous and expressive manner. As a consequence, colour constitutes one of the few media which allow us to approach the mentalities of Minoans and Mycenaeans.

INTRODUCTION

La couleur est un vaste phénomène culturel et artistique qui imprègne fortement notre image d'une civilisation donnée (Goldschmidt 1929; Portmann, Ritsema 1972; Vogt 1973; Gage 1993; Cleland *et al.* 2004). Ni l'environnement naturel ni les artefacts culturels ne peuvent être incolores. Notre perception d'une civilisation est donc nettement dominée par la cohabitation entre nature et culture. De plus, on sait que l'iconographie ne reflète pas seulement une réalité visuelle mais qu'elle constitue en premier lieu un moyen artificiel d'exprimer des 'façons de voir' collectives ainsi que des attitudes intellectuelles et émotionnelles à travers un objet coloré. C'est pourquoi ces images véhiculent aussi des impressions, des interprétations et des émotions associées à un environnement, aussi bien à l'environnement naturel qu'à celui qui est façonné par l'homme. En bref : la couleur est à même de nous rapprocher de l'homme et de ses sentiments. Dans cet article, je commencerai par une courte introduction sur les différents genres artistiques et les objets colorés ou peints de l'Égée préhistorique. Ensuite, je proposerai un modèle d'évolution des modes de coloration en trois étapes, au fil du développement de l'âge du Bronze, et je discuterai les caractéristiques de la couleur en Égée.

Comme on le sait, l'Égée constitue, pour ainsi dire, 'l'enfant terrible' des civilisations de Méditerranée orientale au II^e millénaire av. n.è., pour une multitude de raisons. La Crète minoenne ainsi que la Grèce mycénienne font figure de civilisations 'réfractaires', ce qui rend les mécanismes politiques, sociaux et religieux extrêmement difficiles à comprendre (Warren 1985; Cadogan 1986; Haysom 2011). Les sources archéologiques et iconographiques de l'âge du Bronze égéen nous informent très peu sur le fonctionnement de ces sociétés palatiales complexes, même sur des points fondamentaux. Malgré une exubérance d'images très variées en Crète minoenne, nous ne sommes pas à l'aise pour y cerner le concept de pouvoir politique et il n'est pas non plus possible de déterminer nettement la nature et la structure des systèmes religieux (Melas 1995; Driessen *et al.* 2002; Hamilakis 2002; Moss 2005). Pour l'époque mycénienne, nous possédons de nombreux textes administratifs provenant d'archives palatiales. Bien qu'ils aient été déchiffrés et compris, on ne sait toujours pas répondre à ce jour aux questions suivantes: La Grèce continentale formait-elle un empire politique unifié ? Est-il possible d'identifier des souverains individuels (Davis 1995; Darcque 1996; Cultraro 2000; Eder 2009) ? Les réponses à des questions aussi fondamentales restent encore plus incertaines en ce qui concerne la Crète minoenne. Pour cette raison, on a quelquefois l'impression que ce sont les sources iconographiques qui possèdent une importance déterminante pour étudier les civilisations de l'Égée préhistorique. Il faut admettre cependant que les images ne forment pas, heureusement d'ailleurs, la source principale

pour notre approche de ces civilisations palatiales complexes. En effet, l'iconographie égéenne fonctionne selon des principes très particuliers et pose elle-même de nombreux problèmes essentiels.

1. LES TYPES D'ART ÉGÉENS ET LE PROBLÈME DE LA COULEUR

Dans les arts égéens, les matériaux sont nombreux et on trouve dans les différents genres artistiques une multitude de motifs ornementaux ainsi que de nombreux thèmes iconographiques (Marinatos, Hirmer 1973; Hood 1987; Poursat 2008). Au sein des genres artistiques, les décors peints ou colorés interviennent dans la céramique, sur les figurines en argile ou en pierre, les objets en ivoire et en faïence, les textiles décorés – polychromes, dans la plupart des cas –, les objets en métal incrustés (technique dite aussi peinture en métal) et, *last but not least*, la peinture murale, c'est-à-dire le décor architectural peint sur stuc selon la technique de la fresque. Cependant, il ne faut pas oublier que divers objets artistiques n'étaient pas peints, mais possédaient des surfaces de couleur attrayante de manière intrinsèque, comme les vases et les sceaux en pierre ou encore les vases et l'orfèvrerie en bronze, en or et en argent.

Il faut reconnaître que certains genres artistiques, tels que la statuaire et les frises en pierre ou en briques vernies, qui sont des médias monumentaux bien connus en Égypte, au Proche-Orient et dans l'Antiquité classique, sont absents en Égée préhistorique, hormis quelques exceptions comme le bloc sculpté en relief de la célèbre Porte des Lions à Mycènes. C'est la raison pour laquelle on n'associe à l'art égéen ni le blanc du marbre, ni le gris d'autres sortes de pierre, mais plutôt la polychromie des peintures murales. De plus, le décor architectural minoen et mycénien ne se rencontre jamais sur les façades extérieures des bâtiments, mais se trouve exclusivement à l'intérieur des espaces construits. Cela signifie que le monde des objets colorés était plutôt 'une affaire interne' des élites palatiales en Crète minoenne et en Grèce mycénienne.

Il y a autant de genres artistiques que de formes de décor en Égée à l'âge du Bronze, variété que l'on observe au mieux dans les peintures murales, du revêtement monochrome en passant par le décor dessiné, les frises ornementales décorées de spirales, de rosettes ou d'autres motifs géométriques, pour aboutir à l'iconographie polychrome, par exemple des motifs floraux, des animaux dans la nature, des scènes figuratives et finalement des figures humaines à une échelle supérieure à la taille réelle, le plus souvent sur des fresques à relief stuqué, la forme la plus prestigieuse du décor mural en Crète minoenne (Immerwahr 1990; Morgan 2005; Blakolmer 2010). De nombreux arguments permettent de conclure que ce sont probablement les peintures monumentales à relief stuqué du palais de Knossos qui ont fourni les prototypes de divers thèmes et motifs récurrents dans les arts mineurs (Blakolmer 2007; 2010, notamment 155-159). Ce qui signifie que c'est probablement le genre artistique minoen le moins bien conservé du palais de Knossos qui a livré les prototypes fondamentaux de l'imagerie officielle – un *top down mechanism* – pour la déclinaison du répertoire iconographique palatial minoen. En résumé, on constate que les arts égéens se révèlent *a priori* dominés par la polychromie, peut-être dans une plus grande proportion que dans d'autres civilisations, soit parce qu'ils utilisent des techniques particulières comme la peinture sur fresque et le métier à tisser vertical, soit pour compenser l'absence de statues et de reliefs monumentaux en pierre.

Ce qui saute aux yeux, en tout cas, c'est le 'style coloré' particulier que l'on observe dans tous ces arts minoens et mycéniens et qui est impossible à confondre avec les 'langages artistiques' d'autres cultures (cf. Wolf 1957, 136-138, 267-268, 276, 350-351; Schenkel 1962; Landsberger 1967; Baines 1985) : on y trouve quelquefois des couleurs que l'on pourrait qualifier de réalistes, d'autres au contraire complètement expressionnistes, à la manière de Jackson Pollock, mais dans la plupart des cas une vive polychromie domine, étrange et exotique pour le spectateur moderne (voir surtout Schäfer 1977, 14-18; Iliakis 1978; Blakolmer 2000b; 2004; 2013; Peters 2008; Sinclair 2012). La singularité de ce 'style coloré' est bien illustrée par la confrontation entre la 'Fresque du printemps' d'Akrotiri à Théra (Doumas 1992, 100-107, fig. 66-76. Voir aussi Hollinshead 1988; Foster 1995; Davis 2000) du XVII^e siècle av. n.è. (Fig. 1), et une peinture murale romaine de l'*Insula occidentalis* de Pompéi, de date beaucoup plus récente (Andreae 1996, pl. 19, 3) (Fig. 2). Même si le thème de la nature, qui inclut des oiseaux voletant et des jaillissements de plantes, est bien commun aux deux peintures murales, le style des couleurs varie considérablement.

À l'évidence, les différences dans les couleurs choisies pour la description de l'environnement naturel ne sont pas motivées par le fait que la nature a pour l'œil une apparence différente à Théra et à Pompéi : en effet la nature, la végétation ou la lumière solaire ne diffèrent pas fondamentalement en Italie méridionale et en Égée du sud. Les deux régions appartiennent aux 'pays des oliviers et du ciel bleu' et les deux sites se trouvent dans un paysage volcanique. De plus, l'utilisation des couleurs dans la peinture de Théra répond à des conventions chromatiques crétoises : elle est donc caractéristique de l'interprétation artistique minoenne et ne constitue pas une particularité locale de Théra. Quelle que soit la saison précise représentée ici, il s'agit de la nature en pleine floraison sur les deux peintures. En ce qui concerne le choix des couleurs, la fresque de Pompéi, avec ses plantes colorées en nuances de vert et son ciel bleu, se rapproche évidemment beaucoup plus que celle de Théra de notre perception photographique, reproduite mécaniquement, positiviste, moderne.

Quant au 'langage de la couleur' appliqué sur la fresque provenant de l'Égée préhistorique (Fig. 1), on serait enclin à le qualifier de faux, irréel, contre nature, fantastique, impressionniste ou expressionniste, et ces caractères s'appliquent autant aux couleurs qu'aux formes du terrain structuré et aux tiges ondulées des fleurs de lys. Ce sont tout particulièrement les rochers colorés en rouge, en jaune foncé et surtout en bleu qui nous étonnent, tandis que le ciel est représenté par la surface blanche du mur. Cependant, il faut se souvenir que, parmi les 430 passages de la Bible qui font mention du ciel, ce dernier n'est jamais décrit par la couleur bleue (cf. Woodworth 1910, 325-326), et la même observation vaut, par exemple, pour les poèmes épiques d'Homère (Werner 1959). Bien que les nuances de vert soient très répandues dans la nature, même dans les zones maritimes de la Grèce, le vert compte parmi les couleurs le plus rarement utilisées, autant dans la littérature que dans les arts visuels de l'antiquité classique (Kranz 1912, 130-132; Müller-Boré 1922, 114-126), et ce phénomène s'observe dans bien d'autres cultures (Henle 1969, 18; Baines 1985, 286; Goldschmidt 1929, 21; Vallier 1979). Voilà qui signifie qu'au moins quelques unes des particularités chromatiques que l'on peut identifier dans l'iconographie de l'Égée préhistorique sont conformes à des phénomènes reconnus dans d'autres civilisations, à d'autres époques et sur d'autres médias.

Par le biais de cette comparaison, on peut donc montrer que, ni dans les beaux-arts, ni dans les belles-lettres, ni dans la sphère émotionnelle, le 'langage de la couleur' n'était fortement lié à des règles d'optique, soit scientifiques, soit d'après ce que l'on a l'habitude d'appeler de nos jours 'la réalité'. La clé pour décoder les divergences entre la forme artistique et la réalité visuelle doit donc être cherchée ailleurs.

2. DÉVELOPPEMENT DE LA COULEUR EN ÉGÉE

Pour approcher 'l'univers des couleurs' en Égée, il paraît raisonnable de suivre le développement des sources iconographiques et culturelles au cours des III^e et II^e millénaires av. n.è. Bien qu'il s'agisse sans aucun doute d'une simplification considérable, on peut reconstruire un développement de l'usage des couleurs en trois étapes, de la monochromie à la trichromie, puis à la polychromie (Blakolmer 1997; 2004). Une telle construction scientifique est légitimée par le fait que le choix des couleurs est fortement lié aux règles de la mode.

2.1. *La 'monochromie' du bronze ancien*

Indéniablement, la variété des couleurs est inévitable dans la nature, mais aussi dans les expressions culturelles. Néanmoins, c'est le rouge (l'ocre) qui a joui d'une faveur exceptionnelle depuis l'aube de l'humanité et dans diverses régions, et cette couleur était utilisée sous de multiples formes (Schmandt-Besserat 1980; Wreschner 1980). En Égée, c'est au Bronze ancien, au III^e millénaire, que l'on fait un usage fréquent du pigment rouge sur des objets, des parois de pièces, ainsi que sur le corps humain, pour signaler des domaines, des espaces et des situations exceptionnelles. Dans les Cyclades, de nombreuses tombes du Bronze ancien contiennent des morceaux d'ocre rouge qui colorent des objets en marbre tels que des bols et des figurines (Doumas 1977, 61, fig. 48; 95, n° 7, pl. XXXIII e; 58, 106, 119, n° 50, pl. XLVI d; 124, 126; Getz-Gentle 1996, 79, 177-179; Birtacha 2003, 263-269; Hendrix 2003, surtout 437-439); on a également trouvé du pigment bleu dans des contenants faits d'os animal (Doumas 1977, 61, fig. 48; 95, n° 7, pl. XXXIII e; 58, 106, 119, n° 50, pl. XLVI d; 124, 126; Getz-Gentle 1996, 79, 177-179; Birtacha 2003,

263-269; Hendrix 2003, surtout 437-439) mais la couleur rouge possédait une signification particulière et une position dominante. D'autre part, les idoles cycladiques en marbre montrent que le visage et le corps des femmes et des hommes vivants pouvaient eux aussi être décorés, en particulier avec des points et des traits rouges, quelle que soit par ailleurs la signification réelle de ce rituel indirectement attesté (Hendrix 1998; 2000; 2003a; 2003b; Birtacha 2003, 263-276; Blakolmer 2004-2005; 2012, 326-330). Dans la Crète du Bronze ancien, à la période prépalatiale, c'est tout particulièrement l'architecture qui révèle une fonction sémiotique particulière du rouge. Des fragments d'enduit muraux ou de sol peints en rouge proviennent presque exclusivement des plus grands bâtiments des villages prépalatiaux. Ces peintures monochromes rouges du Minoen ancien n'étaient pas directement liées à la fonction des espaces qu'elles ornaient, mais témoignent de la position hiérarchique des bâtiments (Blakolmer 1995, 469; 2000a, 396; 2010, 149). Par conséquent, le rouge représentait 'la couleur par excellence' et possédait une signification spéciale: une couleur éveillant l'attention, mettant en évidence, signalant une valeur particulière. Il est tentant donc de parler de 'l'époque de la monochromie' pour l'Égée du III^e millénaire.

2.2. *La 'trichromie' du style de Kamarès dans la Crète du Bronze moyen*

Au Bronze moyen, du XX^e au XVII^e siècle av. n.è., c'est en Crète protopalatiale que s'observe l'étape suivante de ce développement. Cette jeune société palatiale rend nécessaire l'avènement d'un nouveau style, celui d'une élite : le style de Kamarès (Fig. 3). Ce nouveau style de décor est d'une élégance extrême, tant pour le répertoire des ornements que pour leur composition harmonieuse et la variété des couleurs. D'abord, la surface des vases a été recouverte de noir, lequel a servi de fond au décor principal en talc blanc, et quelquefois à des détails accentués en rouge (Zois 1968, 331-342; Walberg 1976, 75-82; 1983, 70-73, 81; Betancourt 1985, 96-112; 2001; Noll 1991, 60-69). Parce que ces principes de coloration sont encore très éloignés d'un style vraiment polychrome, on pourrait parler d'une 'trichromie' ou bien d'une 'oligochromie', restreinte à trois couleurs fortement et harmonieusement contrastées : noir, blanc, et rouge comme intermédiaire.

Il faut souligner que le style de Kamarès a dominé l'art et l'artisanat crétois durant toute l'époque dite des 'anciens palais'. Par ailleurs, ce style décoratif et ces couleurs spécifiques n'étaient pas limités à la céramique : on les retrouve aussi sur les figurines en terre cuite, dans la peinture murale sous forme de décors prédominants, et probablement aussi dans les décors textiles. Ces principes d'ornementation harmonieux se rencontrent également dans l'orfèvrerie et sur les sceaux protopalatiaux (Sakellarakis 1971, 7-29, fig. 4-20; Walberg 1986, 6-88; Rutkowski 1991, 22-47, 58-118; Blakolmer 1999, 45-47; Weng 2001). Sur le corps des figurines de taureau (Fig. 4), par exemple, le décor ne vise pas à imiter les taches du pelage des animaux mais est de nature purement ornementale. Ce qui implique que ce décor élaboré peut être transposé dans de nombreux genres artistiques et qu'il tient un rôle central dans la définition du caractère minoen des objets de prestige et de la grande architecture où il apparaît. Il est en outre révélateur que, dans la peinture murale, des pigments jaunes et bleus aient parfois été utilisés dans les bordures des fresques : on connaissait donc bel et bien les pigments supplémentaires qui permettaient de créer une palette polychrome dès la période des 'anciens palais' crétois (voir par exemple Pernier 1902, 20, 83-84, fig. 22; 1935, 162, 166; Poursat 1975, 91; Levi 1976, 855, pl. LXXXVIa. 7, 9; Cameron *et al.* 1977, 157-160; Immerwahr 1990, 183, Phs n° 3; Blakolmer 1997, 97). Cela permet de conclure que cette 'trichromie' minoenne, la 'tricolore égéenne', ne résultait pas de l'absence d'autres pigments, mais d'une préférence stylistique normative. Par conséquent, le style de Kamarès est beaucoup plus qu'un simple style de céramique propre à une période donnée. Bien plutôt, il reflète une façon d'exprimer un lien avec la sphère palatiale dans la Crète des premiers palais. De plus, la triade de couleurs 'blanc, rouge, noir' constitue une étape intermédiaire importante dans l'évolution du chromatisme en Égée. On note d'ailleurs avec intérêt que beaucoup d'autres cultures, de traditions artistiques et de langues différentes ont utilisé ces trois couleurs contrastantes comme éléments de base de leur système chromatique.¹

1 Pour une trichromie comparable dans d'autres cultures, voir Berkusky 1913, 146-165, en particulier 265; Dimitriou 1947, notamment 127-128; Straube 1960; Berlin, Kay 1969, notamment 25-28; Scholem 1974; Zahan 1974, en particulier 385-389; Jacobson-Widding 1979; Walter-Karydi 1981, surtout 519; Gage 1993, 79.

Un point supplémentaire doit être souligné : il est frappant de constater que l'art égéen, unanimement célébré pour ses représentations figurées, a longuement tardé à développer cette fameuse tradition iconographique, qui n'est apparue qu'au XVIII^e ou XVII^e siècle av. n.è. Cela signifie que le style de Kamarès était réservé à l'ornementation et, à l'évidence, n'a pas été créé pour permettre de représenter des scènes figuratives. Cependant, cette tendance change vers la fin de l'époque des anciens palais ou au début de celle des nouveaux palais, notamment au MM III.

2.3. *La Crète au Minoen moyen III : la transition entre deux styles de couleur*

Le MM III, phase initiale des nouveaux palais crétois, constitue une période importante pour le passage d'un art largement décoratif vers un art fait de motifs floraux et animaliers et d'une vaste iconographie narrative (Walberg 1989a; 1992; Macdonald, Knappett 2013). D'un autre côté, c'est la période où la gamme de couleurs restreinte du style de Kamarès a été abandonnée au profit d'une vraie polychromie qui pouvait se déployer sous forme de peinture murale de manière illimitée. On comprend bien qu'un style purement décoratif, disposant d'une palette de couleurs réduite, était inadapté à la représentation de scènes figurées et à leur composition. Néanmoins, au cours de cette période de transition, on observe l'apparition d'un art hybride, mêlant des combinaisons créatives et éphémères dans la tradition ornementale de Kamarès avec des inventions qui témoignent de nouveaux enjeux iconographiques.

Voici ce qui en résulte : au MM IIB et au MM III, on trouve par exemple sur des vases de petits champs circulaires dans lesquels sont inscrits des motifs naturalistes de taureau et de chèvre. En ce qui concerne les couleurs, on remarque que leur choix est loin d'être réaliste. Par exemple, sur des vases de Phaistos et d'autres sites, on rencontre des quadrupèdes peints en noir sur fond rouge ou en blanc sur fond noir (Blakolmer 1999, en particulier 46; Girella 2009; Karetsou 2013, 82-85, fig. 7, 23). Ce sont donc les couleurs traditionnelles du style de Kamarès qui ont survécu et qui continuent à être utilisées mais de manière désorganisée, comme pour des motifs décoratifs abstraits et non des objets réels (Blakolmer 1997, en particulier 100-101; 2004, 61-62). L'unique exemplaire d'un taureau peint sur une jarre d'Anémospilia (Fig. 5) a été placé au milieu de plantes représentées tantôt à la verticale, tantôt à l'horizontale, et son pelage a été rendu en blanc et réhaussée de taches rouges, de même que les plantes elles-mêmes (Sakellarakis, Sapouna-Sakellarakis 1997, II, 548-562, fig. 552-561). On retrouve là exactement les principes chromatiques du style de Kamarès, c'est-à-dire des couleurs libres, non pas liées aux objets concrets mais choisies selon des règles du décor traditionnel. On peut 'lire' de la même manière de nombreuses images du MM III, à travers le prisme du 'langage de Kamarès'. Par exemple, les plaquettes de faïence, dites 'mosaïque de la ville' et provenant de Knossos (Fig. 6), représentent des façades architecturales colorées d'après les mêmes principes (Foster 1979, 99-115, fig. 30-32; Boulotis 1990, 422-425, fig. 1-2; Waterhouse 1994, avec pl. XXI-XXVI). Lorsque des figures humaines sont représentées sur ces plaquettes en noir sur fond blanc, il n'est donc pas justifié de parler d'Africains (Foster 1979, 100-103, fig. 30-31; Immerwahr 1985, 47). C'est plutôt que leur couleur de peau a été choisie pour des raisons de contraste décoratif et d'harmonie des couleurs, sans véhiculer de sens précis (Blakolmer 2002, 72-73, fig. 1; 2004, 62).

Au MM III, la céramique à décor clair sur fond sombre est remplacée, petit à petit, par un style à motifs sombres sur fond clair (Immerwahr 1990, 39-75; Blakolmer 1997, 100-104; 1999, 47-50; Poursat 2008, 176-202) qui restera prédominant durant toute la période du Bronze récent et même au-delà – un principe décoratif plus commun et moins élitiste que le style de Kamarès. Dans la peinture murale, le changement de style autour de 1700 est moins net, puisque la surface calcaire blanche des murs offrait déjà un fond parfaitement adapté à des représentations figurées, peintes à différentes échelles sous forme de panneaux ou de frises (Immerwahr 1990, 39-75; Blakolmer 1997, 100-104; 1999, 47-50; Poursat 2008, 176-202). C'est là que l'iconographie minoenne trouve ses possibilités d'expression les plus développées et, comme je le suppose, plus particulièrement dans les reliefs stuqués monumentaux représentant des figures à une échelle plus grande que nature (Kaiser 1976, 257-309; Blakolmer 2006a).

À l'évidence, le style trichromique de Kamarès s'est révélé inadapté aux nouveaux besoins et impératifs des représentations artistiques des nouveaux palais crétois. Dorénavant, c'est plutôt un décor équilibré qui prime sur le corps de vases globulaires, et non plus des compromis entre tradition et expérimentation, tandis que l'iconographie narrative donne au contraire naissance à une polychromie sans limites. Mais quelles 'formes d'emballage' polychromes a-t-on trouvé à l'apogée de la période palatiale au MR I ?

2.4. *La polychromie de la Crète néopalatiale*

Le point culminant dans le développement du système palatial égéen et dans celui des arts et de la mise en œuvre de la polychromie se situent, au plus tard, au MR I, qui correspond au *floruit* de la Crète néopalatiale et d'où proviennent la plupart des témoignages archéologiques et artistiques du monde minoen. Les XVII^e et XVI^e siècles forment l'apogée d'une tendance que l'on a appelée le 'naturalisme crétois' (Groenewegen-Frankfort 1951, 185-194; Schäfer 1977; Immerwahr 1990, 40-50; Poursat 2008, 176-248) c'est-à-dire une iconographie caractérisée par une remarquable proximité avec la nature, soit à travers les thématiques, soit par les moyens stylistiques permettant de reproduire l'original. C'est à cette phase artistique que l'on peut clairement attribuer les qualités mentionnées plus haut : des tendances narratives et poétiques, impressionnistes en même temps qu'expressionnistes, fertiles en conventions artistiques, mais aussi pleines d'abstraction dans les formes ; un art tantôt réaliste, tantôt stéréotypé, mais en tout cas exigeant et novateur, en bref le témoignage d'un *homo ludens*, selon H. A. Groenewegen-Frankfort, qui a défini ainsi l'artiste minoen (Groenewegen-Frankfort 1951, 185).

Avant toute chose, ce sont les couleurs de la peinture murale néopalatiale qui illustrent bien le fait que tous ces attributs ne sont pas que des 'slogans' purement décoratifs. On voit par exemple des feuilles d'olivier agitées par le vent, représentées par des contours irréguliers et colorées en vert, mais aussi en rouge ou en noir (Fig. 7). De telles combinaisons du réalisme et de l'abstraction n'entraient pas en contradiction; au contraire, elles sont plutôt la norme dans le langage artistique à l'époque des nouveaux palais crétois. Ce qui veut dire qu'on ne rend pas justice à l'évolution des arts égéens en leur attribuant un développement linéaire vers un but précis, le réalisme, comme on a tendance à le faire, par exemple, pour l'époque classique. S'il est permis de faire de telles comparaisons, l'art égéen n'a jamais été classique, au sens propre, mais a plutôt favorisé des tendances 'hellénistiques', c'est-à-dire des contradictions stylistiques, des déformations du corps humain, des disharmonies de couleur. Cette particularité constitue probablement la raison pour laquelle l'art égéen nous semble moins familier que l'iconographie plus standardisée et plus uniforme de l'Égypte et du Proche-Orient. Pour cette même raison, l'art minoen a été plébiscité en Europe par les artistes et le public 'fin de siècle', de l'époque d'Arthur Evans, parce qu'il avait une apparence novatrice, exotique, non-classiciste (Farnoux 1996; Blakolmer 2006b).

Revenons aux problèmes de la couleur en Crète néopalatiale. Au MR I, ainsi que durant toute la période du Bronze récent, une riche polychromie constitue la tendance prédominante. Si des scènes figuratives n'utilisant que le blanc, le rouge et le noir avaient existé durant cette période, elles auraient eu une allure esthétique aussi étrange que des ornements en style de Kamarès peints dans une riche polychromie ; de telles spéculations démontrent la validité de notre modèle de développement. Au final, les sources iconographiques du Bronze récent nous permettent de distinguer trois différentes tendances stylistiques de coloration que l'on peut souvent observer réunies dans une même image.

La première variante peut être définie comme la 'coloration réaliste'. C'est celle dans laquelle la couleur reproduit les objets le plus fidèlement possible. Elle n'interprète pas et n'explique pas. C'est une 'coloration' plus ou moins mimétique que l'on tend à définir comme 'réaliste' aujourd'hui, dans notre monde fortement marqué par les sciences naturelles et techniques ainsi que par la photographie. Comme nous l'apprenons à nos enfants, le tronc d'un arbre doit être brun ou noir, quelquefois avec un peu de rouge, et c'est normalement aussi le cas dans la peinture égéenne. Les cheveux humains sont rendus en noir, les poissons généralement en gris avec le ventre plus clair. Cependant, le réalisme chromatique, cette tendance normative propre aux temps modernes, constitue certainement le style de coloration le moins répandu dans les arts égéens qui, à l'évidence, ne cherchaient pas à reproduire les choses de manière distanciée et neutre.

La deuxième variante dans la manière de rendre l'apparence chromatique de l'environnement en Égée, c'est la formalisation et l'idéalisation des objets par l'application de conventions de couleurs. Il s'agit dans ce cas d'une couleur 'idéale', qui clarifie et qui explique comment l'objet ou l'élément représenté doit être compris (cf. la définition par H. Wölfflin chez Pawlik *et al.* 1987, 63). Ce type de mise en couleur peut être systématisé, décodé et traduit, de la même façon que le vocabulaire d'une langue étrangère et permet ainsi de 'lire' certains éléments ico-

nographiques. Même s'il s'agit d'une couleur peu réaliste, les racines de cette couleur 'idéale' ou symbolique sont situées quelque part dans la réalité visuelle.

L'exemple égéen le plus connu de cette variante est probablement celui des couleurs de la carnation : la peau nue des hommes est rendue en rouge foncé, celle des femmes en blanc (Marinatos 1987; Damiani Indelicato 1988; Blakolmer 1993; Alberti 2002). L'origine et la raison de cette convention de couleur, largement répandue dans les arts de la Méditerranée orientale, pourrait être l'idéalisation de la femme adulte et de rang élevé, qui avait le privilège de rester à la maison au lieu de travailler en plein air (Lepik-Kopaczynska 1963, 96; Irwin 1974, 112-114; Blakolmer 1993, 16; Eaverly 1999, 5-10). Si cette explication paraît valable, cette convention chromatique ne reproduisait pas nécessairement la réalité au sens strict, mais se serait développée à partir d'un stéréotype des élites, lequel a été inventé en Égypte plutôt qu'en Égée même. Une convention chromatique comparable montre une calotte bleue sur la tête des enfants et des adolescents pour désigner des parties de tête rasées (Fig. 8). Le bleu indique donc la repousse des cheveux et signale la jeunesse des personnages (Doumas 1987; Vlachopoulos, Sotiropoulou 2013). Pour la représentation de vases et de bijoux en métal, le code de couleurs égéen utilise le bleu et le blanc pour l'argent, le jaune pour l'or et le rouge pour le bronze (Mantzourani 1995; Televantou 1996).

Néanmoins, ces conventions de couleur n'étaient pas très nombreuses dans la peinture murale égéenne. On a l'impression que les Égéens n'aspiraient pas à mettre de l'ordre dans leur monde des couleurs autant que les Égyptiens du II^e millénaire av. n.è. (Wolf 1957; Schenkel 1962; Baines 1985). Les artistes minoens et mycéniens n'ont pas fait usage, par exemple, de couleurs plus intenses que la normale pour désigner des héros, comme dans l'Antiquité classique (Scheibler 1978), ou d'un manteau rouge pour signaler un dieu, comme dans les arts chrétiens médiévaux (Frodl-Kraft 1977-1978). Dans les arts égéens, le bleu a été utilisé pour de nombreux objets, par conséquent il fallait des moyens de définition artistique supplémentaires pour représenter un fleuve ou la mer (Kenna 1968; Morgan 1984, 172-173; Crowley 1991).

Un autre aspect de la 'couleur explicative' mérite d'être relevé : il semble qu'en Égée préhistorique on ne puisse identifier un véritable symbolisme des couleurs que dans le cas de la couleur rouge. Même si, au Minoen ancien et moyen, le rouge constitue la couleur normative traduisant l'importance au sens social et politique, en Crète néopalatiale il devient progressivement un indicateur de rituel religieux, soit sous forme de parois peintes en rouge, soit en tant que couleur privilégiée pour des figurines offertes en offrandes, soit encore par d'autres formes d'utilisation de l'ocre en contextes rituels (Wasilewska 1991; Gesell 1985, 11, 16, 35, 82; Blakolmer 2010, 150-152; 2013, 277-278). Néanmoins, le rôle symbolique du rouge reste général, superficiel, non spécifique, et lorsqu'on étudie les contextes iconographiques des autres couleurs, on s'étonne de constater qu'aucun symbolisme spécial ne puisse leur être attribué. D'après les textes mycéniens en linéaire B, la pourpre possédait un statut exclusif, mais au lieu de la pourpre royale on ne peut parler que des travailleurs de la pourpre au service d'un roi mycénien, comme c'était aussi le cas pour les foulons, les potiers et probablement les travailleurs de la faïence (Carlier 1996, surtout 572; Palaima 1991, en particulier 291; 1997, en particulier 407, 411; Burke 1999; Blakolmer 2013, 281). Au-delà, nous ne parvenons guère à définir de connotations sémantiques plus précises pour les couleurs utilisées en Égée. Le vert ne désignait que rarement la nature en fleurs et, comme je l'ai noté plus haut, le bleu ne caractérisait en aucun cas le ciel. Par comparaison avec d'autres civilisations, le symbolisme des couleurs égéennes était certainement réduit (Blakolmer 2004; Gillis 2004). On a plutôt l'impression que la polychromie ou la diversité des couleurs possédait une signification *per se*, dont l'équilibre aurait été dérangé par la surcharge de valeurs sémantiques attribuée à des couleurs individuelles.

3. UNE SPÉCIALITÉ ÉGÉENNE: LA COULEUR ABSTRAITE

Le troisième style chromatique que l'on peut identifier dans l'iconographie égéenne à partir du XVII^e siècle est celle de la couleur abstraite (Schäfer 1977, 15-18; Iliakis 1978, 626-628; Morgan 1988, 13; Blakolmer 2000b, 234-239; 2004, 62-63; Poursat 2008, 193-196). La caractéristique la plus frappante de la polychromie minoenne

et mycénienne est une couleur libre, non-réaliste, fantastique, anti-naturaliste, témoignant d'une esthétique étrange et déroutant pour l'œil du spectateur moderne et de ce qu'Esther Pasztory a défini comme un "attempt to create a reality that is not in the visible world" (Pasztory 1990-1991, 114). C'est une couleur qui n'est pas naturellement attachée à l'objet, mais qui appartient à une riche palette de couleurs interchangeables. Néanmoins, le choix d'une telle couleur par le peintre peut bien avoir été motivé par l'apparence chromatique réelle de son sujet. La couleur abstraite se concentre sur quelques motifs iconographiques élémentaires : des motifs floraux et des diverses formes de terrain, des rochers, le fond de scènes de nature, le pelage de divers animaux ainsi que les façades architecturales. Dans l'ensemble, le style de coloration abstrait n'a été employé que pour quelques éléments centraux du spectre iconographique en Égée.

Comme je l'ai exposé au début, la nature terrestre aussi bien que maritime, avec ses animaux et ses éléments floraux, constitue un thème favori de la peinture murale en Crète minoenne ainsi qu'à Akrotiri, sur l'île de Théra, et dans d'autres sites 'minoisés' de l'Égée. Si le pigment vert existe bel et bien dans les fresques égéennes et était utilisé de temps en temps pour peindre des plantes, dans la plupart des cas, les fleurs et les tiges ont été colorées en bleu, jaune et rouge. Des archéologues et des botanistes en ont âprement discuté : comment classer les crocus et les lys peints tantôt en rouge, tantôt en blanc (Petrakis 1980; Morgan 1988, 17-32; Porter 2000; Shank 2001) (Fig. 1) ? À mon avis, pour les Minoens, ce n'était pas une question d'exactitude botanique, mais plutôt d'esthétique de la relation entre la couleur du motif floral et celle du fond de la peinture. Sans aucun doute, un motif rouge demandait un fond plus clair et un motif blanc un fond coloré. C'était donc le contraste qui comptait, une certaine harmonie des couleur, mais pas, semble-t-il, la couleur exacte, absolue, positive.

Dans l'histoire de l'art, la représentation du paysage naturel est un phénomène assez évolué. En Égypte et au Proche-Orient, on trouve des représentations d'arbres, des montagnes stylisées ou bien des fleurs isolées. Quand il fallait caractériser le terrain lui-même, en Mésopotamie on pouvait couvrir des zones d'un motif d'écailles régulières, tandis qu'en Égypte, par exemple, une bande rouge indiquait un sol de sable (Schäfer 1963, *passim*; Smith 1965, 129-179). En revanche, en Crète minoenne, on peut parler à juste titre d'une véritable peinture du paysage (Schiering 1960; 1965; 1987; 1992; Schmitz-Pillmann 2006) (Fig. 1, 9, 10). Dans plusieurs cas, on a l'impression que c'est la transcription artistique du paysage lui-même qui formait le thème principal de la fresque, et non pas les divers animaux, les villages ou les hommes qui y figuraient. Dans le rendu des formes et des couleurs du terrain, les peintres minoens étaient vraiment dans leur élément. Aucune couleur n'était exclue. Quelquefois, mêmes les parties blanches du fond, au lieu de représenter le ciel, signalaient une forme de terrain. Si l'on observe les contours de ces parties de terrain, on remarque qu'il s'agit de parcelles quelconques, sans forme particulière ; en Égée, il est très rare que l'horizon et le ciel au-dessus aient été représenté, comme dans la frise miniature de Théra (Morgan 1988; Televantou 1990; 1994; Doumas 1992, 58-85, pls. 26-48) (Fig. 10). Souvent, le terrain prenait une forme très abstraite et n'était représenté que par de simples bandes ondulées. Il est clair qu'à nos yeux, en Égée la nature réelle ne se présente pas sous cette forme et avec ces couleurs. Il faut donc être prudent si l'on cherche à définir de manière plus concrète ces formes de terrain polychromes. Bien que nous ayons tendance à parler de rochers aux couleurs exagérées, cette interprétation ne peut certainement pas s'appliquer aux scènes montrant des taureaux courant ou broutant. Il paraît donc plus adéquat de parler de terrain neutre, indéfini et polyvalent.

La couleur abstraite se rencontre aussi dans les imitations peintes de lambris et de dalles de sol en peinture (Rodenwaldt 1919; Hirsch 1977, en particulier 25-27; Niemeier 1996). En Égée préhistorique, il ne s'agit pas de dalles de marbre, comme dans l'Antiquité classique, mais de dalles de gypse, provenant de Crète centrale, qui formaient le décor architectural exclusif et favori des plinthes et des sols (Chlouveraki 2002; Shaw 2009, 21-23; Gale *et al.* 1988). Cette particularité rend possible une comparaison directe entre l'original et les versions artistiques : pour faire court, on note que si les plaques de gypse polies présentent bien des veines de couleur, leur rendu artistique par le peintre est caractérisé par des dessins plus ou moins réguliers et par une polychromie exagérée.

Une comparaison directe entre la couleur artistique et la réalité visuelle est également possible dans le cas des pelages d'animaux (Morgan 1988, 41-67; Marinatos 1999). Dans la peinture minoenne et mycénienne, le pelage des taureaux a été rendu par des formes tachetées peintes en brun, jaune, blanc, bleu, rouge ou noir – plus ou moins l'intégralité de la palette chromatique – et leurs cornes ont été colorées en blanc ou en bleu (Fig. 11). Dans les peintures mycéniennes de Tirynthe, on observe des cervidés dont le pelage a été représenté en rose, bleu et orange (Rodenwaldt 1912, 140-154, pl. XV; Smith 1965, 88-89, fig. 123; Lurz 1994, 33-41, fig. 3-6). Les plumes grises des oiseaux et la peau grisâtre des singes ont été peintes en bleu. Et les corps des dauphins ont été représentés par des zones ondulées bleues, jaunes, rouges et blanches (Fig. 12). On pourrait multiplier les exemples de ce phénomène artistique. Les animaux nous offrent probablement le témoignage le plus clair de l'abstraction dans la couleur égéenne et de son anti-naturalisme, avec ses combinaisons de couleur fantastiques pour décrire des animaux pourtant familiers.

Le dernier point qui mérite discussion est la question de la couleur dans les représentations architecturales. Dans les arts égéens, les façades apparaissent en bleu, jaune, rouge ou d'autres couleurs vives (Boulotis 1990, 421-459; Schoep 1994; Nörbling 1995; Palyvou 2005b) (Fig. 6, 10). Est-il vraiment justifié d'imaginer les bâtiments minoens et mycéniens couverts d'une telle polychromie ?² Si l'on examine les différents éléments architecturaux fournis par les données archéologiques, la réponse est non. En général, les façades des bâtiments égéens présentaient des murs en pierre brute, en cloisonnage ou en pierre de taille, et on n'a que très rarement pu mettre en évidence un revêtement de façade en mortier jaunâtre (Sackett, Popham 1965, 253; Küpper 1996, surtout 113-115; Nörbling 1995, 10-11, 15, 20, 44; Dandrau 1997, 325-327; Palyvou 2000, en particulier 431-432; 2005a, 25; Shaw 2009, 75-76). En aucun cas, nous n'avons le droit de reconstruire une façade peinte aussi multicolore que dans l'iconographie égéenne. Si l'on considère les colonnes des bâtiments égéens, on pourrait être enclin à les reconstruire en rouge, bleu, jaune ou noir, telles qu'elles sont représentées par les peintures murales, les modèles architecturaux en terre cuite et d'autres genres artistiques (Nörbling 1995, 50-51; Küpper 1996, 97, 113; Eichinger 2004; Shaw 2009, 79-86). Bien qu'aucune colonne en bois ne soit préservée dans son état d'origine, rien n'interdit d'imaginer des colonnes peintes ou stucquées. Néanmoins, si les couleurs utilisées dans l'iconographie nous trompent dans le cas des façades, pourquoi ferait-on confiance aux images quand il s'agit de colonnes polychromes ? Le même problème se pose dans le cas des têtes de poutres rondes, qui sont représentées dans les images avec la même variété de polychromie que les colonnes (Evans 1921, 221; Lang 1969, 18; Morgan 1988, 76; Nörbling 1995, 18-19. Voir aussi Dimakopoulou *et al.* 1996, 29, fig. 63; Devolder 2005-2006, 65-80), ainsi que pour les embrasures de fenêtre peintes en rouge et souvent interprétées comme du parchemin coloré (Müller 1915, 268; Evans 1930, 342; Dourmas 1983, 52). Pour tous ces éléments, à mon avis, il reste une incertitude fondamentale : est-il vraiment permis de comprendre ces vives colorations de manière littérale ? Il est vrai qu'on peut peindre une façade de diverses couleurs, mais cela ne vaut certainement pas pour les rochers, les arbres et les animaux. Il existe donc une certaine probabilité que la polychromie des représentations architecturales égéennes ait été également motivée par l'esthétique des artistes plutôt que par l'aspect réel de façades peintes de couleurs vives.

Dans tous ces groupes de motifs colorés de manière abstraite, on remarque une tendance artistique à exprimer des qualités plus complexes que les seules nuances chromatiques de l'environnement naturel. Il s'agit plutôt d'une approche artistique qui veut exprimer la brillance, le mouvement, l'irrégularité ou d'autres qualités des surfaces et des motifs représentés. Même dans les représentations architecturales, il existe une possibilité que les différents matériaux utilisés pour les éléments de façade aient été traduits en fonction d'un effet chromatique exagéré produit par les surfaces et ne représentent pas de l'enduit peint. En Égée à l'âge du Bronze, comme dans beaucoup d'autres civilisations mais à la différence de notre attitude positiviste moderne, la couleur était un moyen artistique de traiter l'environnement de manière spontanée, associative, émotionnelle et d'une certaine manière synesthétique (Platnauer 1921, 153; Müller-Boré 1922; König 1927; Riemschneider-Hoerner 1941; d'Aviano 1958; Irwin 1974;

2 Heaton 1911, 704; Rodenwaldt 1921, 35; Lawrence 1957, 27; Graham 1962, 147, 188-199, fig. 121; Morgan 1988, 13, 73-74; Boulotis 1990, 423, 445; Waterhouse 1994, 167-168; Klynne 1998, 216-218.

Bremer 1976; Dürbeck 1977; Stulz 1990; Blakolmer 2000, 234-239. Voir aussi Solta 1950). C'était en premier lieu la vision de l'artiste et du spectateur qui devait être exprimée, et non, par exemple, une pierre intrinsèquement grise ou la peau brune, noire et blanche d'un taureau. Ces couleurs statiques ne pouvaient en aucun cas manifester les qualités d'hétéromorphisme, de réflexion de la lumière solaire, de vitesse, d'agressivité et d'autres attributs associés à des objets, des plantes et des êtres vivants. À l'évidence, les Égéens de l'âge du Bronze cherchaient à exprimer, par leur choix des couleurs, plus d'informations et de traits caractéristiques de l'objet qu'ils représentaient que la seule apparence 'réelle'. Cela revient à dire que la reproduction artistique égéenne ne se contentait pas de véhiculer un simple reflet objectivé et neutralisé.

La reproduction de l'environnement à l'aide de couleurs abstraites ne constitue pas une innovation des arts néopalatiaux crétois du XVII^e siècle, mais doit sans aucun doute être mise en rapport avec les coloris du style de Kamarès (Fig. 3-6). Grâce au style de Kamarès, la couleur s'est débarrassée de son lien avec l'objet concret et cette tendance à la 'couleur libre' a permis aux artistes de transcrire les motifs d'une manière facile, fraîche et spontanée. La couleur abstraite pourrait même trouver ses racines artistiques dans les imitations des surfaces de vases en métal par la peinture polychrome et constitue donc une attitude traditionnelle et absolument fondamentale de l'Égée à l'égard du monde multicolore.

De plus, il est fort probable que la notion de couleur abstraite est également illustrée par les textes mycéniens des tablettes en linéaire B : par exemple, lorsque des taureaux sont décrits par les adjectifs *wo-no-qo-so* (wainok^w-or-sos, oínops-*órsos), qui signifie 'au dos couleur de vin' (Gallavotti 1957, 7; Petruševski 1961, 250; 1968, 680; Aura Jorro, Adrados 1993, 444. Voir aussi Mühlestein 1967) ou *po-da-ko* et *to-ma-ko* (respectivement 'aux pieds blancs / rapides' et 'au mufle blanc / agité') (Gallavotti 1957, 7; Petruševski 1968, 680; Heubeck 1974; Aura Jorro, Adrados 1993, 360),³ ces termes polysémiques attestent une conception associative des couleurs dans la langue grecque mycénienne (Blakolmer 2000b, 233-234, 237-239; 2004, 63-64).

Ces exemples iconographiques et philologiques nous permettent de démontrer que le regard du berger minoen sur son troupeau, celui du souverain mycénien sur son sceptre brillant et la description de la mer agitée par le poète égéen étaient dominés par la même approche spontanée du monde des couleurs. Par contraste, la compréhension moderne de notre environnement chromatique naturel est façonnée par le vert froid, le brun sombre et le ciel bleu stéréotypés parce que notre approche des couleurs est issue de la tradition occidentale et de l'émancipation positiviste et intellectuelle qui a marqué notre contact avec la couleur (Stanford 1969, en particulier 6). C'est ainsi que la confrontation culturelle, artistique et linguistique avec les couleurs de la civilisation égéenne nous explique son caractère étranger et son altérité.

Il est à relever que le colorisme abstrait progresse vers la fin de l'époque palatiale en Grèce mycénienne, en faisant usage de couleurs secondaires dissonantes comme le violet et le rose (Lang 1969, 62). Ce n'est probablement pas par hasard si l'expressivité de la couleur dans les arts progresse au cours des époques de crise ou de transition : dans les arts de l'époque hellénistique, on remarque également une préférence pour les tons rose et violet (Rodenwaldt 1922, en particulier 173; Dimitriou 1947, 159-160). Dans la peinture égyptienne de la période gréco-romaine (Baines 1985, 288) ainsi que dans le monde de l'Antiquité tardive, on retrouve une palette de couleurs pastel peu harmonieuses (Dittmann 1987, 7-9; Pelikán 1965). Et les couleurs typiques de l'Art nouveau de 'fin de siècle' sont le vert et le bleu (Schmutzler 1971, 299; Reutersvärd 1950).

Peut-être pourrait-on en outre caractériser les trois tendances stylistiques de la couleur en Égée préhistorique, dans un certain sens, par les mots 'liberté, égalité, fraternité' : c'est la liberté qui domine le choix des couleurs dans une proportion qui dépasse celle que l'on trouve dans presque tous les autres espaces artistiques du monde, à l'exception de l'art moderne du XX^e siècle de n.è. L'égalité des valeurs chromatiques rend possible une projection distanciée et plus ou moins neutre de l'environnement sur une surface murale peinte. Et finalement, une certaine 'fraternité' intervient dans la définition, la transmission et la compréhension des

3 Cf. les noms de chevaux Pódargos et Stómargos chez Homère et d'autres poètes grecs, Gallavotti 1957, 7; Handschur 1970, 24-25; Heubeck 1974; Dürbeck 1977, 272, n° 96-97.

conventions chromatiques artistiques dans les sociétés de la Crète minoenne et de la Grèce mycénienne. Cependant, l'acquisition de ces principes n'est certes pas due à une révolution ou à une appropriation radicale. L'origine de ces préférences chromatiques se trouve, sans aucun doute, à un niveau plus profond d'une société. De fait, la coloration est plutôt un miroir dans lequel se reflètent des attitudes collectives que l'on pourrait définir au mieux à travers les termes d'émotion, de spontanéité, de mentalité, en somme les goûts et les modes de vie d'une époque.

Remerciements

Cet article constitue la version remaniée d'un exposé présenté à un colloque sur les couleurs dans l'Antiquité à la Maison de l'Orient et à l'Université de Lyon 2, organisé par I. Boehm, Ph. Abrahami et D.A. Warburton en 2011. Je tiens à remercier Isabelle Boehm et Sylvie Müller-Celka pour leur travail de révision de mon manuscrit français.

Bibliographie

- Alberti B. 2002, Gender and the Figurative Art of Late Bronze Age Knossos, dans Hamilakis 2002, 98-117.
- Andreae B. 1996, *Am Birnbaum. Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia* (Kulturgeschichte der antiken Welt 66), Mayence.
- Aura Jorro F., Adrados F.R. 1993, *Diccionario griego-español I, Diccionario Micénico*, II, Madrid.
- Baines J. 1985, Color Terminology and Color Classification: Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy, *American Anthropologist* 87, 282-297.
- Berkusky H. 1913, Zur Symbolik der Farben, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 23, 146-165.
- Berlin B., Kay P. 1969, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley et Los Angeles.
- Betancourt P.P. 1985, *The History of Minoan Pottery*, Princeton, N.J.
- Betancourt P.P. (éd.), 2001, *Special Issue on Kamares Ware* (Aegean Archaeology 5), Varsovie.
- Betancourt P.P., Karageorghis V., Laffineur R., Niemeier W.-D. (éd.) 1999, *Meletemata. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th Year* (Aegaeum 20), Liège et Austin.
- Bietak M., Marinatos N., Palivou C. 2007, *Taureador Scenes in Tell el-Dab'a (Avaris) and Knossos* (DenkschrWien Gesamtkademie 43), Vienne.
- Birtacha K. 2003, Χρώματα και χρωματισμός κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού στις Κυκλάδες, dans Vlachopoulos A., Birtacha K. (éd.), *Αργοναυτής. Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα*, Athènes, 263-276.
- Blakolmer F. 1993, Überlegungen zur Inkarnatsfarbe in der frühägäischen Malerei, *ÖJh* 62, Hauptblatt, 5-18.
- Blakolmer F. 1995, Komparative Funktionsanalyse des malerischen Raumdekors in minoischen Palästen und Villen, dans Laffineur R., Niemeier W.-D. (éd.), *Politeia. Society and State in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference, University of Heidelberg, Archäologisches Institut, 10-13 April 1994* (Aegaeum 12), Liège et Austin, 463-474.
- Blakolmer F. 1997, Minoan Wall-Painting: The Transformation of a Craft into an Art Form, dans Laffineur R., Betancourt P.P. (éd.), *Techne. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996* (Aegaeum 16), II, Liège et Austin, 95-105.
- Blakolmer F. 1999, The History of Middle Minoan Wall Painting: The 'Kamares Connection', dans Betancourt *et al.* 1999, 41-51.
- Blakolmer F. 2000a, The Functions of Wall Painting and Other Forms of Architectural Decoration in the Aegean Bronze Age, dans Sherratt S. (éd.), *Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera', Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August-4 September 1997*, I, Athènes, 393-412.
- Blakolmer F. 2000b, Zum Charakter der frühägäischen Farben: Linear B und Homer, dans Blakolmer F. (éd.), *Österreichische Forschungen zur Ägäischen Bronzezeit 1998. Akten der Tagung am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien, 2.-3. Mai 1998* (Wiener Forschungen zur Archäologie 3), Vienne, 225-239.
- Blakolmer F. 2002, Afrikaner in der minoischen Ikonographie? Zum Fremdenbild in der bronzezeitlichen Ägäis, *EcL* 12, 71-94.
- Blakolmer F. 2004, Colour in the Aegean Bronze Age: From Monochromy to Polychromy, dans Cleland *et al.* 2004, 61-67.

- Blakolmer F. 2004-2005, Körperzeichen in der ägäischen Frühzeit: Ästhetik, Stigma und Ritual, dans *Körperschmuck* (MAGW 134-135), Vienne, 55-71.
- Blakolmer F. 2006a, The Minoan Stucco Relief: A Palatial Art Form in Context, dans *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, I, 3, Héraklion, 9-25.
- Blakolmer F. 2006b, The Arts of Bronze Age Crete and the European Modern Style: Reflecting and Shaping Different Identities, dans Hamilakis Y., Momigliano N. (éd.), *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the 'Minoans'* (Creta Antica 7), Padoue, 219-240.
- Blakolmer F. 2007, Vom Wandrelief in die Kleinkunst: Transformationen des Stierbildes in der minoisch-mykenischen Reliefkunst, dans Lang F., Reinholdt C., Weilhartner J. (éd.), *STEPHANOS ARISTEIOS. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag*, Vienne, 31-47.
- Blakolmer F. 2010, La peinture murale dans le monde minoen et mycénien. Distribution, fonctions des espaces, déclinaison du répertoire iconographique, dans Boehm I., Müller S. (éd.), *Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne. Approches épigraphique, linguistique et archéologique. Actes des journées d'archéologie et de philologie mycéniennes tenues à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux les 1^{er} février 2006 et 1^{er} mars 2007* (TMO 54), Lyon, 147-171.
- Blakolmer F. 2012, Body Marks and Textile Ornaments in Aegean Iconography: Their Meaning and Symbolism, dans Nosch M.-L., Laffineur R. (éd.), *Kosmos. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010* (Aegaeum 33), Louvain et Liège, 325-333.
- Blakolmer F. 2013, Die Farbe Rot in Symbolik, Bildkunst und Sprache der bronzezeitlichen Ägäis, dans Meller H., Wunderlich C.-H., Knoll F. (éd.), *Rot – Die Archäologie bekennt Farbe. 5. Mitteldeutscher Archäologentag vom 4. bis 6. Oktober 2012 in Halle (Saale)* (Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 10), Halle, 275-286.
- Boulotis Ch. 1990, Villes et palais dans l'art égéen du II^e millénaire av. J.-C., dans Darcque P., Treuil R. (éd.), *L'habitat égéen préhistorique. Actes de la Table ronde internationale organisée par le CNRS, l'Université de Paris I et l'École française d'Athènes (Athènes, 23–25 juin 1987)* (BCH Suppl. 19), Athènes, 421-459.
- Bremer D. 1976, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung* (Archiv für Begriffsgeschichte Suppl. 1), Bonn.
- Burke B. 1999, Purple and Aegean textile trade in the early second Millennium B.C., dans Betancourt et al. 1999, 75-82.
- Cadogan G. 1986, Why was Crete different?, dans Cadogan G. (éd.), *The End of the Early Bronze Age in the Aegean*, Leyde, 153-171.
- Cameron M., Hood S. (éd.) 1967, *Sir Arthur Evans' Knossos Fresco Atlas*, Farnborough.
- Cameron M.A.S., Jones R.E., Philippakis S.E. 1977, Scientific analyses of Minoan fresco samples from Knossos, *BSA* 72, 121-184.
- Carlier P. 1996, À propos des artisans *wa-na-ka-te-ro*, dans De Miro, Godart, Sacconi 1996, 569-580.
- Chlouveraki S.N. 2002, Exploitation of Gypsum in Minoan Crete, dans Lazzarini L. (éd.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity* (Asmosia 6), Padoue, 25-34.
- Cleland L., Stears K., Davies G. (éd.) 2004, *Colour in the Ancient Mediterranean World* (BAR-IS 1267), Oxford.
- Crowley J.L. 1991, Patterns in the sea: Insight into the artistic vision of the Aegeans, dans Laffineur R., Basch L. (éd.), *Thalassa : L'Égée préhistorique et la mer. Actes de la troisième Rencontre égéenne internationale de l'Université de Liège, Station de recherche sous-marine et océanographiques (StaReSO), Calvi, Corse (23–25 avril 1990)* (Aegaeum 7), Liège, 219-230.
- Cultraro M. 2000, L'affresco del cantore di Pilo e l'investitura del potere, *Ostraka* 9.1, 9-30.
- Damiani Indelicato S. 1988, Were Cretan girls playing at bull-leaping?, *Cretan Studies* 1, 39-47.
- Dandrau A. 1997, *La construction en terre dans le monde égéen protohistorique : Les matériaux et leurs propriétés*, PhD dissertation, Université de Paris I, Paris.
- Darcque P. 1996, L'unité de la Grèce mycénienne, dans De Miro, Godart, Sacconi 1996, 709-713.
- d'Aviano R. 1958, La visione del colore nella terminologia greca, *Ricerche linguistiche* 4, 99-134.
- Davis E.N. 1995, Art and Politics in the Aegean: The Missing Ruler, dans Rehak P. (éd.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a Panel Discussion Presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992* (Aegaeum 11), Liège et Austin, 11-20.
- Davis E.N. 2000, The Organisation of the Thera Artists, dans Sherratt S. (éd.), *Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera', 30 August – 4 September 1997*, II, Athènes, 859-872.

- De Miro E., Godart L., Sacconi A. (éd.) 1996, *Atti e Memorie del Secondo Congresso Internazionale di Micenologia, Roma-Napoli, 14-20 ottobre 1991* (Incunabula Graeca 98), Rome.
- Devolder M. 2005-2006, From the Ground Up. Earth in Minoan Construction Techniques, The Case of Building 5 at Palaiakastro, *Aegean Archaeology* 8, 65-80.
- Dimakopoulou K. *et al.* 1996, Excavations in Midea 1994, *OpAth* 21, 13-32.
- Dimitriou P. 1947, *The Polychromy of Greek Sculpture: To the Beginning of the Hellenistic Period*, Ph.D. diss., Columbia University, New York.
- Dittmann L. 1987, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt.
- Doumas Ch. 1977, *Early Bronze Age Burial Habits in the Cyclades* (SIMA 48), Göteborg.
- Doumas Ch.G. 1983, *Thera. Pompeii of the Ancient Aegean*, Londres.
- Doumas Ch.G. 1987, Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας, dans Kastranaki L., Orphanou G., Giannakakis N. (éd.), *Ειλαπίνη. Τόμος τιμητικός για τὸν Καθηγητὴ Νικολάο Πλάτωνα*, Héraklion, 151-158.
- Doumas Ch. 1992, *The Wall-Paintings of Thera*, Athènes.
- Driessen J., Schoep I., Laffineur R. (éd.) 2002, *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces. Proceedings of the International Workshop "Crete of the hundred Palaces?" held at the Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 14-15 December 2001* (Aegaeum 23), Liège et Austin.
- Dürbeck H. 1977, *Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen*, Bonn.
- Eaverly M.A. 1999, Color and Gender in Ancient Painting: A Pan-Mediterranean Approach, dans Wicker N.L., Arnold B. (éd.), *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology. Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology Conference, University of Wisconsin - Milwaukee, October 1998* (BAR-IS 812), Oxford, 5-10.
- Eder B. 2009, Überlegungen zur politischen Geographie der mykenischen Welt, oder: Argumente für die überregionale Bedeutung Mykenes in der spätbronzezeitlichen Ägäis, *Geographia Antiqua* 18, 5-45.
- Eichinger W. 2004, *Die minoisch-mykenische Säule. Form und Verwendung eines Baugliedes der ägäischen Bronzezeit*, Hambourg.
- Evans A. 1921, *The Palace of Minos at Knossos I*, Londres.
- Evans A. 1928, *The Palace of Minos at Knossos II*, Londres.
- Evans A. 1930, *The Palace of Minos at Knossos III*, Londres.
- Farnoux A. 1996, Art minoen et Art Nouveau : le miroir de Minos, dans Hoffmann Ph., Rinui P.-L. (éd.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours, Actes de la Table ronde du 29 avril 1994*, Paris, 109-126.
- Foster K.P. 1979, *Aegean Faience of the Bronze Age*, New Haven et Londres.
- Foster K.P. 1995, A Flight of Swallows, *AJA* 99, 409-425.
- Frodl-Kraft E. 1977-1978, Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30-31, 126-129.
- Gage J. 1993, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres.
- Gale N.H. *et al.* 1988, The Sources of Mycenaean Gypsum, *JAS* 15, 57-72.
- Gallavotti C. 1957, Nomi di colori in miceneo, *PP* 52, 5-22.
- Gesell G.C. 1985, *Town, Palace, and House Cult in Minoan Crete* (SIMA 67), Göteborg.
- Getz-Gentle P. 1996, *Stone Vessels of the Cyclades in the Early Bronze Age*, University Park, Pennsylvanie.
- Gillis C. 2004, The Use of Colour in the Aegean Bronze Age, dans Cleland *et al.* 2004, 56-60.
- Girella L. 2009, Un frammento con rappresentazione di felide da Chalara (Festòs)?, *Creta Antica* 10, 441-463.
- Goldschmidt V. 1929, *Farben in der Kunst* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 4), 2^e éd., Heidelberg.
- Graham J.W. 1962, *The Palaces of Crete*, Princeton, N.J.
- Groenewegen-Frankfort H.A. 1951, *Arrest and Movement. Space and Time in the Art of the Ancient Near East*, Cambridge, MA et Londres.
- Hamilakis Y. (éd.) 2002, *Labyrinth Revisited. Rethinking 'Minoan' Archaeology*, Oxford.
- Handschrur E. 1970, *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Ph.D. diss., Université de Vienne.
- Haysom M. 2011, The Strangeness of Crete: Problems for the Protohistory of Greek religion, dans Haysom M., Wallensten J. (éd.), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece. Papers presented at the Swedish Institute at Athens, 17-19 April 2008*, Stockholm, 95-109.

- Heaton N. 1911, Minoan Lime Plaster and Fresco Painting, *Journal of the Royal Institute of British Architects* 18, 697-710.
- Hendrix E.A. 1998, Painted Ladies of the Early Bronze Age, *BMMA* 55, 4-15.
- Hendrix E.A. 2000, *The Paint Motifs on Early Cycladic Figures*, Ann Arbor.
- Hendrix E.A. 2003a, Painted Early Cycladic figures. An Exploration of Context and Meaning, *Hesperia* 72, 405-446.
- Hendrix E.A. 2003b, Some Methods for Revealing Paint on Early Cycladic Figures, dans Foster K.P., Laffineur R. (éd.), *Me-
tron. Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9th International Aegean Conference, New Haven, Yale University,
18-21 April 2002* (Aegaeum 24), Liège et Austin, 139-145.
- Henle P. (éd.) 1969, *Sprache, Denken, Kultur*, Francfort-sur-le-Main.
- Heubeck A. 1974, Mykenisch PO-DA-KO und TO-MA-KO, *Kadmos* 13, 39-43.
- Hirsch E.S. 1977, *Painted Decoration of the Floors of the Bronze Age Structures on Crete and the Greek Mainland* (SIMA 53), Göteborg.
- Hollinshead M.B. 1988, The Swallows and Artists of Room Delta 2 at Akrotiri, Thera, *AJA* 92, 339-354.
- Hood S. 1987, *The Arts in Prehistoric Greece*, Harmondsworth.
- Iliakis K. 1978, Morphological Analysis of the Akrotiri Wall-Paintings of Santorini, dans Dumas Ch. (éd.), *Thera and the
Aegean World. Papers Presented at the Second International Scientific Congress I*, Londres, 617-628.
- Immerwahr S.A. 1985, A Possible Influence of Egyptian Art in the Creation of Minoan Wall Painting, dans Darcque P., Poursat J.-C. (éd.), *L'iconographie minoenne. Actes de la Table ronde d'Athènes (21-22 avril 1983)* (BCH Suppl. 11), Paris, 41-50.
- Immerwahr S.A. 1990, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park, PA et Londres.
- Irwin E. 1974, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto.
- Jacobson-Widding A. 1979, *Red-White-Black as a Mode of Thought. A Study of Triadic Classification in the Ritual Symbolism and
Cognitive Thought of the Peoples of the Lower Congo*, Uppsala.
- Kaiser B. 1976, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, Bonn.
- Karetsou A. 2013, The Middle Minoan III building at Alonaki, Juktas, dans Macdonald, Knappett 2013, 71-91.
- Kenna V.E.G. 1968, Design for a water garden, *MarbWPr*, 1-4.
- Klynne A. 1998, Reconstructions of Knossos: Artists' Impressions, Archaeological Evidence and Wishful Thinking, *JMA* 11/2, 206-229.
- König J. 1927, Die Bezeichnung der Farben, *Archiv für die gesamte Psychologie* 60, 129-204.
- Kranz W. 1912, Die ältesten Farbenlehren der Griechen, *Hermes* 47, 126-140.
- Küpper M. 1996, *Mykenische Architektur. Material, Bearbeitungstechnik, Konstruktion und Erscheinungsbild* (Internationale Archäologie 25), Espelkamp.
- Landsberger B. 1967, Über Farben im Sumerisch-Akkadischen, *JCS* 21, 139-173.
- Lang M.L. 1969, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia II. The Frescoes*, Princeton.
- Lawrence A.W. 1957, *Greek Architecture*, Harmondsworth.
- Lepik-Kopaczynska W. 1963, Die Inkarnatsfarbe in der antiken Malerei, *Klio* 41, 79-99.
- Levi D. 1976, *Festòs e la civiltà minoica I* (Incunabula Graeca 60), Rome.
- Lurz N. 1994, *Der Einfluß Ägyptens, Vorderasiens und Kretas auf die Mykenischen Fresken. Studien zum Ursprung der Frühgriechischen Wandmalerei*, Francfort-sur-le-Main.
- Macdonald C.F., Knappett C. (éd.) 2013, *Intermezzo. Intermediacy and Regeneration in Middle Minoan III Palatial Crete* (BSA Studies 21), Londres.
- Mantzourani E. 1995, Notes on the Depiction of Various Types of Vases and Vessels in Aegean Wall-Painting, dans Morris Ch. (éd.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, Londres, 123-141.
- Marinatos S. 1971, *Excavations at Thera IV*, Athènes.
- Marinatos N. 1987, Role and Sex Division in Ritual Scenes of Aegean Art, *JPR* 1, 23-34.
- Marinatos N. 1999, Bull hides as dadoes and emblems of prestige in Creto-Mycenaean palaces, dans Betancourt et. al. 1999, 481-483.
- Marinatos S., Hirmer M. 1973, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, 2^e éd., Munich.
- Marthari M. 1990, Daily Life, dans Marangou L. (éd.), *Cycladic Culture. Naxos in the 3rd Millenium BC*, Athènes, 40-57.
- Melas M. 1995, Transcending the «Palace»: Kinship versus Kingship, and the Social Dimension of Minoan Ritual, dans *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου I*, 2, Réthymnon, 613-624.

- Morgan L. 1984, Morphology, Syntax and the issue of chronology, dans MacGillivray J.A., Barber R.L.N. (éd.), *The Prehistoric Cyclades. Contributions to a Workshop on Cycladic Chronology*, Édinbourg, 165-178.
- Morgan L. 1988, *The Miniature Wall Paintings of Thera*, Cambridge.
- Morgan L. (éd.) 2005, *Aegean Wall Painting. A Tribute to Mark Cameron* (BSA Studies 13), Londres.
- Moss M.L. 2005, *The Minoan Pantheon. Towards an Understanding of Its Nature and Extent* (BAR-IS 1343), Oxford.
- Mühlestein H. 1967, Le nom des deux Ajax, *SMEA* 2, 41-52.
- Müller K. 1915, Frühmykenische Reliefs aus Kreta und vom griechischen Festland, *JdI* 30, 242-337.
- Müller-Boré K. 1922, *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie* (Klassisch-Philologische Studien 3), Berlin.
- Niemeier W.-D. 1996, On the Origin of the Mycenaean Painted Plaster Floors, dans De Miro, Godart, Sacconi 1996, 1249-1253.
- Noll W. 1991, *Alte Keramiken und ihre Pigmente. Studien zu Material und Technologie*, Stuttgart.
- Nörling Th. 1995, *Altägäische Architekturbilder* (Archaeologica Heidelbergensia 2), Mayence.
- Palaima Th.G. 1991, Maritime Matters in the Linear B Tablets, dans Laffineur R., Basch L. (éd.), *Thalassa : L'Égée préhistorique et la mer. Actes de la troisième Rencontre égéenne internationale de l'Université de Liège, Station de recherches sous-marines et océanographiques (StaReSO), Calvi, Corse (23-25 avril 1990)* (Aegaeum 7), Liège, 273-310.
- Palaima Th.G. 1997, Potter and Fuller: The Royal Craftsmen, dans Laffineur R., Betancourt P.P. (éd.), *Techne. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996* (Aegaeum 16), Liège et Austin, 407-412.
- Palyvou C. 2000, Concepts of Space in Aegean Bronze Age and Architecture, dans Sherratt S. (éd.), *Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera', 30 August - 4 September 1997*, I, Athènes, 413-436.
- Palyvou C. 2005a, *Akrotiri Thera. An Architecture of Affluence 3,500 Years Old*, Philadelphie.
- Palyvou C. 2005b, Architecture in Aegean Bronze Age Art: Façades with no Interiors, dans Morgan 2005, 185-197.
- Pasztory E. 1990-1991, Still Invisible. The Problem of the Aesthetics of Abstraction for pre-Columbian Art and its Implications for Other Cultures, *Anthropology and Aesthetics, Res* 19-20, 105-136.
- Pawlik J., Strassner E., Strassner F. 1987, *Bildende Kunst. Begriffe und Reallexikon*, 9^e éd., Cologne.
- Pelikán O. 1965, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität*, Prague.
- Pernier L. 1902, Scavi della missione italiana a Phaestos 1900-1901, *MonAnt* 12, 5-142.
- Pernier L. 1935, *Il palazzo minoico di Festòs I*, Rome.
- Peters M. 2008, Colour Use and Symbolism in Bronze Age Crete: Exploring Social and Technological Relationships, dans Jackson C.M., Wager E.C. (éd.), *Vitreous Materials in the Late Bronze Age Aegean* (Sheffield Studies in Aegean Archaeology 9), Oxford, 187-208.
- Petrakis S. 1980, Madonna Lilies in Aegean Wall Paintings, dans Betancourt P.P. (éd.), *Temple University Aegean Symposium 5*, Philadelphie, 15-21.
- Petruševski M.D. 1961, wo-no-qo-so, *ZAnt* 11, 250.
- Petruševski M.D. 1968, Les désignations de couleur en grec mycénien, dans *Atti e Memorie del 1° Congresso Internazionale di Micenologia*, Rome, 680-685.
- Platnauer M. 1921, Greek Colour-Perception, *CQ* 15, 153-162.
- Porter R. 2000, The Flora of the Thera Wall Paintings: Living Plants and Motifs – Sea Lily, Crocus, Iris and Ivy, dans Sherratt S. (éd.), *Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera', 30 August-4 September 1997*, II, Athènes, 603-629.
- Portmann A., Ritsema R. (éd.) 1972, *Die Welt der Farben* (Eranos 41), Leyde.
- Poursat J.-C. 1975, Fouilles récentes à Mallia (Crète) : l'art palatial minoen à l'époque de Camarès, *GBA* 86, Octobre 1975, 89-97.
- Poursat J.-C. 2008, *L'art égéen 1. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du II^e millénaire av. J.-C.*, Paris.
- Reutersvärd O. 1950, The Violettomania of the Impressionists, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9, 106-110.
- Riemschneider-Hoerner M. 1941, Farbe und Licht bei Homer, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 35, 81-109.
- Rodenwaldt G. 1912, *Tiryns II. Die Fresken des Palastes*, Mayence.
- Rodenwaldt G. 1919, Mykenische Studien I. Die Fußböden des Megarons von Mykenai, *JdI* 34, 87-106.
- Rodenwaldt G. 1921, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, Berlin.

- Rodenwaldt G. 1922, Zur Polychromie der attischen Grabstelen, *AA* 1922, 170-173.
- Rutkowski B. 1991, *Petsophas. A Cretan Peak Sanctuary*, Varsovie.
- Sackett L.H., Popham M.R. 1965, Excavations at Palaikastro VI, *BSA* 60, 248-315.
- Sakellarakis Y., Sapouna-Sakellarakis E. 1997, *Archanes. Minoan Crete in a New Light*, I-II, Athènes.
- Sapouna-Sakellarakis E. 1971, *Μινωϊκόν Ζώμα*, Athènes.
- Schäfer H. 1963, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, 4^e éd., Wiesbaden.
- Schäfer J. 1977, Zur kunstgeschichtlichen Interpretation altägäischer Wandmalerei, *Jdl* 92, 1-23.
- Scheibler I. 1978, Zum Koloritstil der griechischen Malerei, *Pantheon* 36, 299-307.
- Schenkel W. 1962, Die Farben in ägyptischer Kunst und Sprache, *ZÄS* 88, 131-147.
- Schiering W. 1960, Steine und Malerei in der minoischen Kunst, *Jdl* 75, 17-36.
- Schiering W. 1965, Die Naturanschauung in der altkretischen Kunst, *AntK* 8, 3-12.
- Schiering W. 1987, Stein- und Geländemotive in der minoischen Wandmalerei auf Kreta und Thera, dans Buchholz H.-G. (éd.), *Ägäische Bronzezeit*, Darmstadt, 314-328.
- Schiering W. 1992, Elements of landscape in Minoan and Mycenaean art, dans Laffineur R., Crowley J.L. (éd.), *Eikon. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference, University of Tasmania, Hobart, Australia 6-9 April 1992* (Aegaeum 8), Liège, 317-323.
- Schmandt-Besserat D. 1980, Ocher in prehistory: 300,000 years of the use of iron ores as pigments, dans Wertimé T.A., Muhly J.D. (éd.), *The Coming of the Age of Iron*, New Haven et Londres, 127-150.
- Schmitz-Pillmann P. 2006, *Landschaftselemente in der minoisch-mykenischen Wandmalerei* (Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 6), Berlin.
- Schmutzler R. 1971, Der Sinn des Art Nouveau, dans Hermand J. (éd.), *Jugendstil*, Darmstadt, 296-314.
- Schoep I. 1994, 'Home sweet home'. Some Comments on the So-Called House Models from the Prehellenic Aegean, *OpAth* 20, 189-210.
- Scholem G. 1972, Farben und ihre Symbolik in der jüdischen Überlieferung und Mystik, dans Portmann, Ritsema 1972, 44-88.
- Shank E.B. 2001, The Floral Landscape Group of Middle Minoan III, dans Betancourt 2001, 71-80.
- Shaw J.W. 2009, *Minoan Architecture: Material and Techniques* (Studi di Archeologia Cretese 7), Padoue.
- Sinclair A. 2012, The 'International Style': Colour and Polychrome Faience, *Ancient Near Eastern Studies* 49, 118-149.
- Smith W.S. 1965, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, New Haven et Londres.
- Solta G.S. 1950, Zum expressiven Charakter der indogermanischen Farbenbezeichnungen, *AnzWien* 87, 40-53.
- Stanford W.B. 1969, The Lily Voice of the Cicades (*Iliad* 3. 152), *Phoenix* 23, 3-8.
- Straube H. 1960, Gedanken zur Farbsymbolik in afrikanischen Eingeborenenkulturen, *Studium Generale* 13.7, 392-418.
- Stulz H. 1990, *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum*, Stuttgart.
- Televantou Ch.A. 1990, New Light on the West House Wall-Paintings, dans Hardy D.A. et al. (éd.), *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress I*, Londres, 309-326.
- Televantou Ch.A. 1994, *Ακρωτήρι Θήρας. Οι Τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*, Athènes.
- Televantou Ch.A. 1996, Τα ποικίλα σκεύη των θηραϊκών τοιχογραφιών. Συμβολή στην τεχνογνωσία του προϊστορικού Αιγαίου, *ArchEph* 131, 1994, 135-154.
- Thimme J. (éd.) 1977, *Art and Culture of the Cyclades. Handbook of an Ancient Civilisation*, Karlsruhe.
- Vallier D. 1979, Le problème du vert dans le système perceptif, *Semiotica* 26, 1-14.
- Vlachopoulos A., Sotiropoulou S. 2013, The Blue Colour on the Akrotiri Wall-Paintings: From the Palette of the Thera Painter to the Laboratory Analysis, dans Papadopoulos A. (éd.), *Recent Research and Perspectives in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean*, *Talanta* 44, 2012, Amsterdam, 245-272.
- Vogt H.-H. 1973, *Farben und ihre Geschichte*, Stuttgart.
- Walberg G. 1976, *Kamarea. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery* (Boreas 8), Uppsala.
- Walberg G. 1983, *Provincial Middle Minoan Pottery*, Mayence.
- Walberg G. 1986, *Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art*, Mayence.
- Walberg G. 1989a, Middle Minoan III – Art in Transition, dans Cain H.-U. et al. (éd.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (BjB Suppl. 47), Mayence, 1-5.

- Walberg G. 1989b, Middle to Late Minoan changes in ceramic decoration, dans Laffineur R. (éd.), *Transition : Le monde égéen du Bronze moyen au Bronze récent. Actes de la deuxième Rencontre égéenne internationale de l'Université de Liège (18–20 avril 1988)* (Aegaeum 3), Liège, 9-12.
- Walberg G. 1992, *Middle Minoan III – A Time of Transition* (SIMA 97), Göteborg.
- Walter-Karydi E. 1981, Chros. Die Entstehung des griechischen Farbwortes, *Gymnasium* 98, 517-533.
- Warren P.M. 1985, Minoan Palaces, *Scientific American* 253, 74-81.
- Wasilewska E. 1991, Archaeology of Religion: Colours as Symbolic Markers Dividing Sacred from Profane, *JPR* 5, 36-41.
- Waterhouse H. 1994, The Knossos "Town Mosaic" Reconsidered, *Cretan Studies* 4, 165-174.
- Weng G. 2001, Kamares Ware and South Cretan Seals, dans Betancourt 2001, 55-62.
- Werner J. 1959, Blauer Himmel bei Homer?, *Forschungen und Funde* 33, 311-316.
- Wolf W. 1957, *Die Kunst Aegyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart.
- Woodworth R.S. 1910, The Puzzle of Color Vocabularies, *Psychological Bulletin* 7, 325-334.
- Wreschner E.E. *et al.* 1980, Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion, *Current Anthropology* 21, 631-644.
- Zahan D. 1972, White, Red, and Black: Colour Symbolism in Black Africa, dans Portmann, Ritsema 1972, 365-396.
- Zois A.A. 1968, *Der Kamares-Stil. Werden und Wesen*, Tübingen.

Fritz Blakolmer
Institut für Klassische Archäologie
Universität Wien
Franz-Klein-Gasse 1
A-1190 Wien, Austria
Fritz.Blakolmer@univie.ac.at



Fig. 1. 'Peinture du printemps', Akrotiri, Théra, d'après Marinatos 1971, col. pl. A.



Fig. 2. Peinture murale romaine de l' *Insula occidentalis*, Pompéi, d'après Andreae 1996, pl. 19, 3.



Fig. 3. Vase en style de Kamarès, Phaistos, d'après Levi 1976, pl. XXVIII b ; © Scuola Archeologica Italiana di Atene.



Fig. 4. Figurine de taureau en terre cuite, Phaistos, d'après Levi 1976, pl. 161 f ; © Scuola Archeologica Italiana di Atene.



Fig. 5. Pithos d'Anémospilia, d'après Sakellarakis, *Sapouna-Sakellarakis* 1997, II, 553, fig. 556.

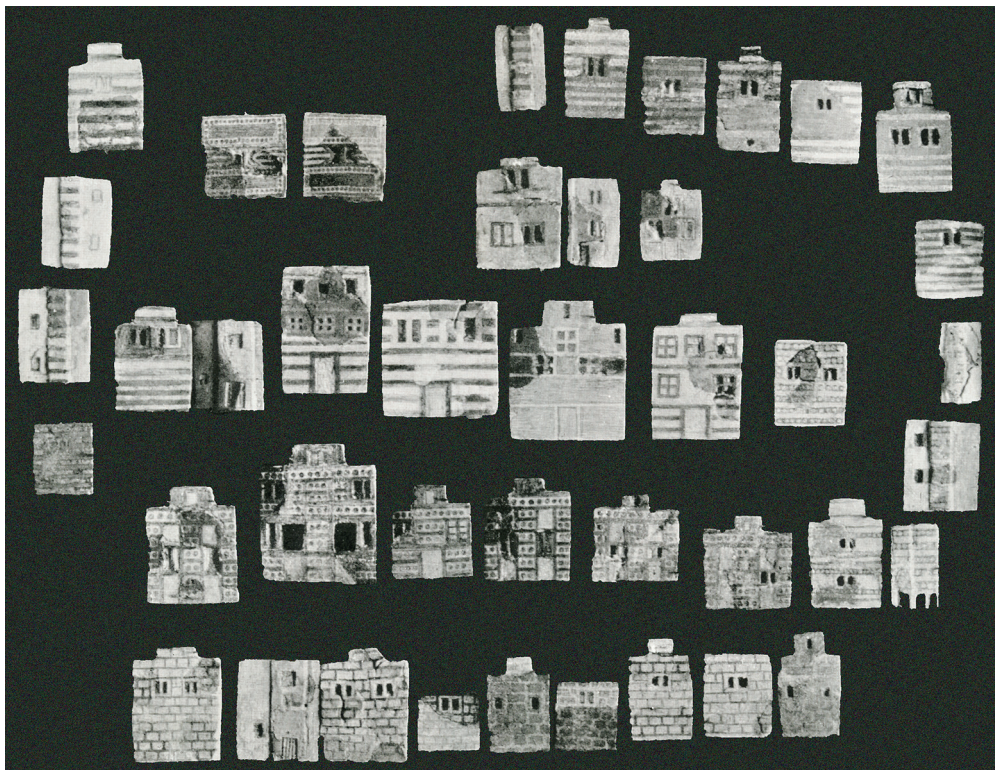


Fig. 6. Plaquettes de faïence de la 'mosaïque de la ville', Knossos, d'après Evans 1921, 304, fig. 223.



Fig. 7. Fragment de peinture murale, Knossos, d'après Cameron, Hood 1967, pl. D, 3.



Fig. 8. Fresque de la Xestè 3, Akrotiri, Théra, d'après Doumas 1992, 157, fig. 121.



Fig. 9. Frise de la 'Maison des fresques', Knossos, d'après Evans 1928, 454, pl. XI.



Fig. 10. Frise en miniature de la 'Maison de l'ouest', Akrotiri, Théra, d'après Doumas 1992, 71-72, fig. 36.



Fig. 11. Peinture murale de Tell el-Dab'a, d'après Bietak *et al.* 2007, 56, extrait de la fig. 59A ; © M. Bietak, N. Marinatos, C. Palyvou, illustration: M. Negrete Martinez.

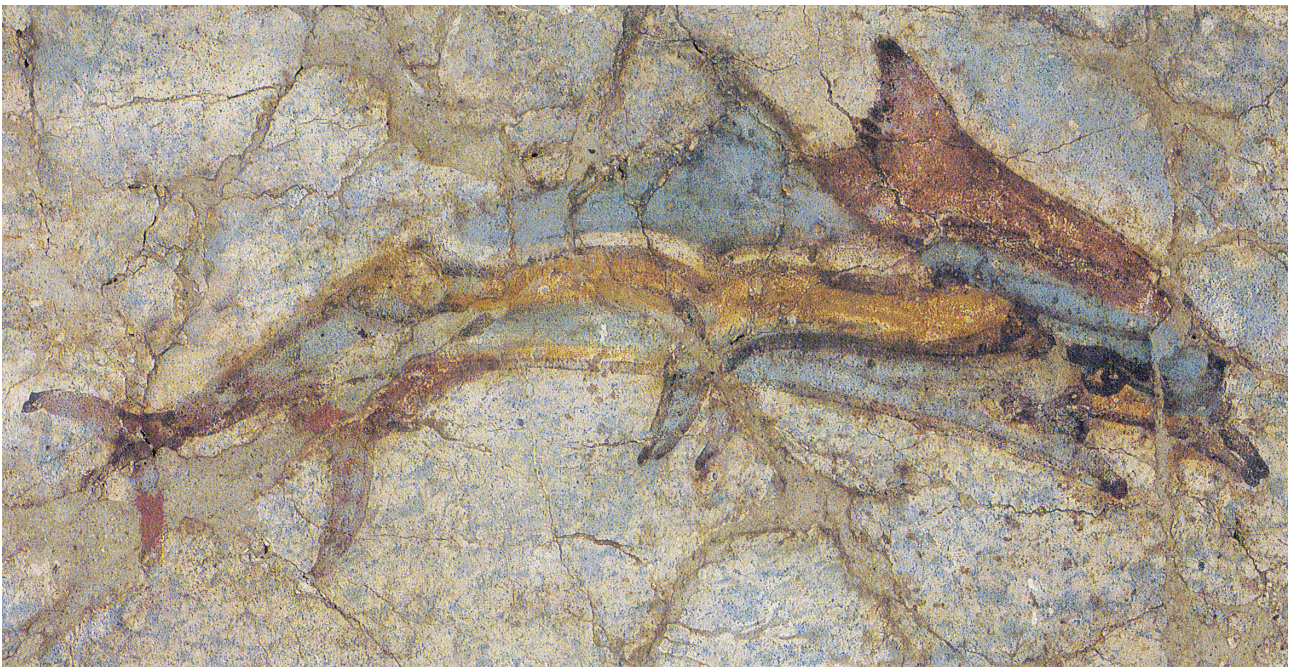


Fig. 12. Frise en miniature de la 'Maison de l'ouest', Akrotiri, Théra, d'après Doumas 1992, 82, fig. 41.

