



Les Minoens et l'Orient : mise en évidence d'échanges à partir de l'étude des vases

Nina Lespy-Labaylette

► To cite this version:

Nina Lespy-Labaylette. Les Minoens et l'Orient : mise en évidence d'échanges à partir de l'étude des vases. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01414130

HAL Id: dumas-01414130

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01414130>

Submitted on 12 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



UFR de LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES
MASTER RECHERCHE
« CULTURES, ARTS ET SOCIÉTÉS »
SPECIALITÉ Archéologie & Histoire de l'Art Antique
PREMIÈRE ANNÉE

LES MINOENS ET L'ORIENT

Mise en évidence d'échanges à partir de l'étude des vases

–TOME 1–

Travail d'étude et de Recherche
Présenté par Mlle Nina LESPY-LABAYLETTE
Sous la direction de Mme Hélène LE MEAUX

Juin 2014

*Je tiens à adresser mes sincères
remerciements
à ma directrice de recherche Mme Hélène Le Meaux. Elle a su confirmer et enrichir mon
goût pour la civilisation grecque au cours de mes années de licence. Je tiens à souligner
tout particulièrement son accompagnement permanent, et son soutien sans faille au cours
de cette rude année de réflexion et d'étude.*

*Je tiens également à remercier
Mr François Quantin pour m'avoir ouvert sa bibliothèque et sa connaissance de langue
grecque. Il a su rester à ma disposition et répondre à mes besoins. Je tiens à noter le temps
qu'il m'a accordé afin que j'obtienne les traductions d'un ouvrage écrit en grec.*

*Je tiens à féliciter le jury et
tout autre lecteur, qui aura la patience de prendre en considération mon travail et d'y
trouver un intérêt.*

*J'adresse une attention
toute particulière à mes deux camarades « antiques », mes premières lectrices, mon premier
soutient, sans qui je n'aurais su aborder cette année avec autant de plaisir.*

ABREVIATIONS

<i>MA</i>	Minoen Ancien
<i>MM</i>	Minoen Moyen
<i>MR</i>	Minoen Récent
<i>CMS</i>	Corpus der Minoischen Siegel
<i>P-I</i>	Période Intermédiaire (Annexe 23)
1	Renvoi au numéro correspondant à la fiche du corpus
-1-	Renvoi au numéro correspondant à la source écrite

INTRODUCTION

L'espace méditerranéen constitue une zone d'étude privilégiée pour l'analyse des relations établies entre différentes civilisations antiques.

Nous avons alors choisi de confronter les différents modèles de vases afin de mesurer les échanges qui pouvaient se faire entre la Crète et l'Orient.

L'étude porte alors sur ces deux grands centres de l'Age du Bronze (vous trouverez en annexe 15 une carte situant les principales aires étudiée).

Le contexte géographique de ce mémoire comprend alors l'île de Crète et tout un ensemble de territoires orientaux. Nous avons alors choisi d'appréhender la notion d'Orient en intégrant l'île de Chypre, la région levantine, l'Egypte ainsi que l'Asie Mineure et la Mésopotamie.

L'étude de ces échanges portera sur le IIIe et IIe millénaire. Nous avons ainsi délimité la chronologie au début de l'apparition de la civilisation minoenne, autour de 3000 jusqu'à sa disparition autour de 1350.

L'intérêt sera alors de déterminer les échanges existants entre ces deux régions. Ces relations seront établies à partir de l'analyse des influences perçues dans le répertoire artistique oriental et minoen. Nous appuierons notre démonstration à l'aide d'exemples précis.

L'inventaire de ses influences nous permettra de mesurer dans quels domaines se manifestent ces échanges et surtout comment se véhiculent ces influences et ce mobilier.

Il s'agira alors de mettre en avant le caractère minoen des œuvres présentées après en avoir dégagé les influences orientales. En effet, cette étude vise à tenter de caractériser cet art, d'en dégager ce qu'il a d'unique.

Nous tenterons alors de mesurer l'« orientalisation » de cet art minoen à travers deux chapitres.

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier précisément des exemples de vases choisis, à travers la description de leurs différentes composantes : le matériau, la forme, le décor et la fonction.

La seconde partie est alors consacrée à l'analyse des influences présentes sur les vases, établies à l'aide de parallèles orientaux.

CHAPITRE 1

Une première approche du corpus

I. LE CHOIX DU CORPUS

A) Définition du contenu

Au début de mes recherches, j'avais dans l'optique de présenter un panorama complet des différentes catégories artistiques présentes au sein du monde minoen : au vu de l'importance du corpus, il a alors été nécessaire de le réduire à la production de vases en terre cuite, métal, pierre, et faïence.

Ce choix, qui aurait alors pu sembler réducteur, a au contraire révélé des intérêts multiples. Dans un premier temps, la quantité d'objets présents dans le corpus permet d'approcher une diversité de techniques, de formes, de décors et d'usages.

D'autre part la technique même de l'élaboration d'une typologie ou d'une iconographie trouvait des parallèles au sein d'autres formes artistiques que j'avais préalablement pu relever et étudier. Désormais développés au second plan, les arts de la fresque, de la statuaire ou encore la glyptique pourront être utilisés à des fins comparatives.

La composition même de ce corpus en allie la production de vases communs en céramique à ceux issus d'une production de luxe. Cette variété permet d'approcher au plus près la société minoenne.

En effet comme le souligne Marguerite Yon, « le mobilier utilitaire est significatif pour déterminer le caractère d'une civilisation puisqu'il constitue l'environnement ordinaire de la population »¹. Les vases en céramique se révèlent alors doublement précieux étant le mobilier à usage domestique par excellence et constituant un apport à la connaissance d'autres catégories de mobilier de la vie quotidienne façonné en matériaux périssables².

De son côté, Michèle Casanova précise que « les produits de luxe en raison de leur haute valeur et de leurs fonctions symboliques, peuvent aussi permettre d'étudier le mouvement des biens matériels, les représentations culturelles, les rapports d'influences, de domination, d'échanges entre les différents centres de civilisation »³.

¹ Yon, Marguerite, *L'acrobate au taureau-Les découvertes de Tell el-Dab'a et l'archéologie de la Méditerranée orientale 1800-1400 av J.-C.*, La documentation française. Louvre-Conférences et colloques. Paris, 1999, p135-136

² Nous pourrions voir par la suite que la céramique permet de palier à l'aspect lacunaire de la culture matérielle : en effet ses techniques d'élaboration et son décor ont pu laisser la trace du travail de la vannerie ou de l'usage de végétaux comme le bois ou la paille. Par ailleurs, elle permet également d'offrir le corpus des vases en matériaux précieux ou métalliques en imitant leur décor par une technique de moulage.

³ Casanova, Michèle. *La vaisselle d'albâtre de Mésopotamie, d'Iran et d'Asie centrale aux IIIe et IIe millénaire av. J.-C.* Editions Recherche sur les Civilisations. Mémoire de la mission archéologique française en Asie 4. Paris, 1991, p7.

Dans cette optique, les différentes catégories de vases composant le corpus permettent de répondre pleinement à la problématique de ce mémoire.

L'objectif premier était de mesurer les échanges en Méditerranée orientale, leurs motivations, leurs natures, leurs temporalité/constance/durabilité et leurs répercussions. Cependant au sein du corpus on distinguera des œuvres purement endogènes : la finalité de cette étude vise à traduire le caractère de la civilisation minoenne et de son art, exprimé à travers ces vases.

B) Sources du corpus

La totalité du corpus de vases minoens est issue de travaux archéologiques effectués par les spécialistes de la discipline ; ces vases proviennent de sites crétois mais également égyptiens, levantins ou grecs.

Cependant l'ensemble m'est seulement connu par la bibliographie. En effet, mon approche du mobilier n'est qu'indirecte, établie à partir d'œuvres citées ; les informations et les descriptions sont tirées de photographies que j'ai pu étudier au cours de mes lectures.

C) Problèmes et Limites : une vision altérée

Ce corpus fut établi à partir d'œuvres délibérément choisies et non dans une volonté de présenter l'ensemble des vases connus du monde minoen dans son exhaustivité.

Ceci est tout particulièrement le cas des vases en céramique qui, en raison de leur grand nombre, n'auraient pu être présentés dans leur globalité au sein de ce mémoire ; les vases en pierre ont également fait l'objet d'un choix conscient de ma part

Il ne s'agit alors en aucun cas de présenter la céramique dans son intégralité ni de produire une étude technique fine de la production mais plutôt de livrer des œuvres choisies dans l'intention de mettre en avant un phénomène, une forme, une iconographie, un réseau d'échanges. On pourrait néanmoins reprocher l'intention d'un choix, l'absence d'exhaustivité et le support photographique pourrait fausser dans une certaine mesure le raisonnement et les conclusions portés à travers ce corpus.

Cependant ces barrières ne sont pas les seules qui entravent la bonne démarche scientifique.

D'une part, l'aspect lacunaire des sources archéologiques vient biaiser la vision du chercheur. Ceci est tout à fait probant dans le cadre de l'art du métal : en effet, nous pourrions pleinement constater la faible part de vases dit précieux notamment du à la refonte ou au pillage de ces vases métalliques¹, entraînant ainsi une destruction du contexte et la perte d'informations stratigraphiques, archéologiques et artistiques.

Le chercheur doit alors rester particulièrement vigilant face à l'absence d'un modèle particulier. En effet, l'absence d'objets en fouille ne signifie pas indubitablement l'absence d'objets à l'époque étudiée. Il semble certain que les fouilles ne nous livrent qu'une partie de la culture matérielle alors que l'époque devait être florissante en matière d'art et d'échanges, notamment en ce qui concerne l'art du vase en métal ou le mobilier précieux. Le cas des vases en faïence alimente également cette question : sa faible proportion au sein du corpus mais également au sein de l'ensemble des objets en faïence recensés dans le monde minoen, un seul exemple de rhyton face à une diversité de figurines ou de plaques en faïence, est elle représentative de cette technique à l'époque minoenne ?

D'autre part, un corpus bibliographique reflète le parti pris des spécialistes et soulève ainsi la multiplicité de positions adoptées pour une dénomination typologique, une fonction, une datation ou la nature d'un matériau utilisé notamment pour la pierre et le métal, variant par conséquent selon les ouvrages et l'appréciation des chercheurs². Il s'agissait alors d'établir une typologie propre au corpus selon les critères que j'ai pu fixer ; pour le reste, en cas de litiges ou de contradictions issues de plusieurs sources j'ai alors fait le choix de préciser les différentes affirmations.

¹ Demargne, Pierre. "Bijoux Minoens de Mallia." *Bulletin de Correspondance Hellénique* 54, 1930, p405 : le site crétois de Mallia a notamment fait l'objet de fouilles clandestines, pratiquées avant l'intervention des archéologues, du à l'attrait exercé par le mobilier en or probablement fondu par la suite.

² Le cas est particulièrement probant lorsqu'on consulte l'ouvrage de Higgins, Reynold, *L'art de la Crète et de Mycènes*, Thames & Hudson, L'univers de l'art 53, 1995, en opposition aux conclusions établies par Jean Claude Poursat.

II. MATERIAUX & TECHNIQUES

On relève au sein du corpus de vases minoens quatre grandes catégories techniques : l'argile, la pierre, le métal ainsi que la faïence.

Vous trouverez en annexe un tableau récapitulatif des différents matériaux du corpus (Annexe 2).

A) La terre cuite : la poterie

Le corpus présente deux catégories d'objets issus du travail de la terre cuite, les appliques et les vases. Nous aborderons dans un premiers temps ces vases.

On constate une évolution constante de la technique de la céramique¹ tendant vers un choix poussé et de qualité de l'argile, une maîtrise de la cuisson à haute température, une régularité et une certaine finesse dans les formes et les parois. Le tournant majeur se fait au début du MM par l'introduction du tour de potier ; au préalable, les poteries étaient façonnées à la main.

Le modelage à la main

Cette technique d'élaboration est propre au MA1 au MM1 mais continue d'être en usage a posteriori pour la production de vases de grandes dimensions, ceux de stockages tels que les jarres, les amphores ou les pithoi, difficilement réalisable avec précision au tour.

Cette technique admet deux procédés : le montage en colombins, boudins d'argiles préalablement roulés et puis cumulés en hauteur, ou le simple modelage à la main.

Le façonnage au tour

L'emploi d'une simple tournette est attesté dès le MA² ; la motte d'argile est alors déposée sur un set fait en natte et travaillée à la main.

L'évolution se fait au milieu du MM par l'introduction d'une nouvelle technique, celui du tour de potier à rotation rapide, généralisé au MM3.

¹ Se référer au tableau récapitulatif de la céramique placé en annexe

² René Treuil. *Les civilisations égéennes du néolithique et de l'âge du bronze*. Nouvelle Clio. Paris: Presses universitaires de France, 2008, p125

Ce procédé admet plusieurs emplois suivant la dimension du vase¹ : le montage du vase peut alors se faire exclusivement au tour ou bien en complément du montage en colombins où le tour vient seulement affiner la forme et les parois.

Le moulage

Certaines formes aux contours plus complexes peuvent être façonnées grâce à la technique du moule. Ainsi, les vases anthropomorphes (R1), zoomorphes (R6) ou en forme de conque marine (R4) sont obtenues à l'aide d'un moulage. Par la suite, le vase est retravaillé afin d'y incorporer les détails iconographiques.

Les finitions

Le façonnage permet d'obtenir la forme grossière du vase. Une fois l'aspect général obtenu, il est nécessaire de parfaire le rendu final.

Pour se faire, les parois sont dans un premier temps lissées et affinées au tour : cette étape permet d'éliminer les marques du travail de montage et d'obtenir une certaine homogénéité des épaisseurs du vase.

Les pièces rapportées comme les anses, un col élaboré ou les appliques décoratives, façonnées à part, sont adjointes à la surface du vase.

L'aspect et la couleur du vase peuvent être modifiés par l'application d'un engobe ou le travail de polissage de la surface afin de donner un effet uniformisé et brillant.

La cuisson

La diversité des modes de cuisson est présente dès l'apparition de la civilisation minoenne, au MA² : les vases sont alors placés au sein de « meules »³, ou de véritables fosses, mais l'authentique four de potier déjà attesté et répandu deviendra le procédé de référence tout au long du monde minoen.

¹ Pour davantage de précisions sur la terminologie et les techniques employées, notamment sur le site crétois de Mallia : Poursat, Jean Claude, *Fouilles exécutées à Mallia - Le Quartier Mu IV: La poterie du Minoen Moyen II, production et utilisation*. Ecole française d'Athènes. Etudes Crétoises 33. Athènes, 2005.

² René Treuil. *Les civilisations égéennes du néolithique et de l'âge du bronze*. Nouvelle Clio. Paris: Presses universitaires de France, 2008, p125

³ Les céramiques prêtes à cuire sont entassées au sein d'un large creusement peu profond et recouvertes de végétaux que l'on enflammera par la suite ; la maîtrise de la cuisson devient bien évidemment très approximative et inégale sur l'ensemble des poteries.

Malgré des débuts précoces, il est nécessaire de souligner l'irrégularité des résultats fructueux issus de la recherche constante d'une technique de cuisson élaborée et poussée vers des températures inlassablement plus fortes. En effet, à partir du MA2, la maîtrise de la cuisson associée à l'application de l'engobe devient une qualité technique, un style de céramique¹. Cependant au MA3, l'augmentation de la température n'admet pas une nécessairement une augmentation de la qualité des poteries, à l'inverse cette nouvelle maîtrise impose l'abandon d'une certaine finesse dans les parois. Il faut attendre la phase suivante, le MR1a pour que la cuisson soient poussée à son paroxysme et pleinement maîtrisée, l'augmentation de la température développe la qualité mais également la taille des fours, en effet désormais les espaces dédiés à la cuisson des poteries sont dotés de chambres et de canaux.

B) La terre cuite : les appliques

Les différentes appliques en argile relèvent de la coroplastie.

Cette technique admet deux procédés : un modelage à la main ou un façonnage à l'aide d'un moule. Les appliques du corpus sont façonnées grâce de la technique du moulage, à la manière des rhytons zoomorphes et anthropomorphes.

Dans le cas des appliques représentant des éléments naturels tels que les coquillages, le rendu nécessite un pré-moulage en argile de l'élément existant. Pour la suite de l'élaboration ou pour des motifs plus complexes tels que ceux retrouvés à Mallia (sphinx, faucon, femme, chat), la production privilégie un moule de pierre².

Une fois la forme obtenue, l'applique est travaillée afin d'y incorporer les détails iconographiques

¹ Se référer au tableau récapitulatif en annexe : le style Vasiliki

² Immerwahr, Sara. "A possible influence of Egyptian art in the creation of Minoan wall painting." *Bulletin de correspondance hellénique*, Supplément 11, 1895, p44 ; Poursat, Jean Claude, *L'art égéen 1. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du IIe millénaire avant J.-C.* Vol. 1. Picard. Les Manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris, 2008, p131 ; Racht, Guy. *Archéologie de la Grèce préhistorique: Trois, Mycènes, Knossos*, Gérard & co. Marabout Université 185. Verviers, 1969, p181

C) La pierre

Le corpus recense douze variétés de pierres dures ou tendres : l'albâtre, la brèche, les exemplaires de calcaire non déterminé, la calcite, le chlorite, le cristal de roche, le gabbro, le marbre, l'obsidienne, le porphyre, la serpentine pour la grande majorité et la stéatite. Il semble évident que certaines appartiennent au même groupe et en constituent des dérivés, notamment les pierres calcaires regroupant ainsi le marbre, la calcite ou l'albâtre.

Ces différentes variétés sont de qualité inégale. Par conséquent la difficulté technique relèvera de la nature des pierres choisies.

La production de vases en pierre semble débiter à partir du MA. Par la suite, on constatera une certaine continuité entre les techniques¹ adoptées, perpétuées du MA au MR. Il faut néanmoins souligner l'apogée constituée par cette dernière phase chronologique : en adoptant une maîtrise plus poussée, l'art du vase en pierre admet ainsi de nouvelles formes et iconographies.

Dans un premier temps, la forme du vase est grossièrement obtenue par l'action de l'entrechoquement d'une pierre dure contre la roche choisie. Par la suite, l'extérieur du vase est poli par le frottement d'une pierre tendre ou d'un matériau abrasif tel que le sable. La cavité intérieure tronconique ou cylindrique est obtenue à la suite de deux évidements successifs exercés à l'aide d'un foret végétal, de pierre ou de métal associé à une matière abrasive. Le premier évidement s'effectue par l'intermédiaire d'un simple foret tubulaire destiné à entamer la roche. Le second consiste à travailler l'ouverture obtenue au préalable afin de donner sa forme définitive à la cavité. Les cavités au diamètre important sont généralement élaborées via un foret métallique ; pour la période du MR1, les cavités des vases sont obtenues par des évidements juxtaposés.

Certains vases à la forme élaborée peuvent être façonnés en plusieurs pièces qui par la suite seront assemblées : cette technique rattachant des pièces rapportées comme les anses ou le bec (id) s'effectue à partir du MM3-MR1.

¹ Technique essentiellement établie d'après trois ouvrages :

Higgins, Reynold, op cit, p 36

Treuil, René. "Le Néolithique et le Bronze Ancien égéens: les problèmes stratigraphiques et chronologiques, les techniques, les hommes." Université Panthéon-Sorbonne, 1983, p172-173

Morero, Elise. "Transferts techniques en Méditerranée Oorientale : l'exemple de la fabrication des vases de pierre à l'Age du Bronze." *Syria* 88, 2011, p207-224. La compréhension des techniques et de la production est notamment permise grâce à l'appui de l'ethnoarchéologie ainsi qu'à l'étude des traces de fabrication.

D) Le métal

Le corpus présente un faible nombre de vases en métal renvoyant à une certaine réalité archéologique, déjà évoquée dans la partie précédente ; l'ensemble des exemples disponibles issus de Crète et leur contexte archéologique expliquent la difficulté à comprendre la réalité de cette production métallurgique¹.

La matière

Le corpus présente quatre variétés de métal à travers deux groupes distincts : les métaux natifs tels que l'or et l'argent et les alliages de bronze et de cuivre à l'arsenic. Le bronze est obtenu à partir du cuivre et de l'étain ; l'ajout d'arsenic permet de renforcer la qualité du cuivre.

À l'origine de la production, la matière se trouve sous forme de lingots, de fils ou de disques préalablement façonnés selon deux choix de procédés : à l'aide d'un moule en pierre ou de la technique de la cire perdue.

La chaîne opératoire

Dans un premier temps, la base de métal est chauffée au sein d'un creuset selon la technique du foyer en meule, précédemment présentée pour la cuisson de la céramique ; dans le cas du métal la matière est recouverte de charbon. Au cours du façonnage, l'action sera répercutée à plusieurs reprises à basse température afin de redonner une certaine plasticité au métal, faciliter ainsi le façonnage de la typologie et préserver la qualité et la solidité de l'objet fini.

Le résultat obtenu est alors trempé dans une solution d'acides naturels ou frotter avec un abrasif afin de le nettoyer des oxydes qui pourrait fragiliser le rendu final ; la matière est ensuite rincée à l'eau avant d'être travaillée.

¹ Techniques établies majoritairement à partir de Clarke, Christina. "Minoan metal vessel manufacturing : techniques and technology." *Chronika* 2, 2012, p11–21 : la compréhension des techniques et de la production est notamment permise grâce à l'appui de l'archéologie expérimentale ainsi qu'à qu'une étude approfondie des rapports de fouilles, du mobilier et de leurs traces de fabrication.

Certaines mentions ont été également été retrouvées au sein de Nicolini, Gérard. *Techniques Des Ors Antiques: La Bijouterie Ibérique Du VII Au IVe Siècle*. 2 vols. Paris: Picard, 1990.

L'étape du façonnage de la forme du vase admet deux techniques de martelage : le métal peut être travaillé en appui sur surface en creux (un dé alvéolé) ou sur une surface en pointe (pieu de bois).

La matière est généralement travaillée à froid depuis l'intérieur de la future cavité du vase en appui sur le dé. Par la suite, le martelage s'exercera sur l'extérieur de la panse, en appui sur le pieu, afin de parfaire le rendu de la forme souhaitée.

La première technique permet généralement d'obtenir des formes ouvertes, comme des coupes ou des tasses. La seconde favorise le façonnage de panse tronconique des vases à col¹.

Afin de rendre l'aspect brillant qu'on lui connaît, le métal est poli à la manière des vases en pierre à l'aide de roches ou de matières abrasives telles que le sable, le quartz ou encore le charbon.

Les pièces rapportées matérialisées par les anses et les pieds sont fondues et façonnées à part suivant un procédé similaire ; une fois le corps principal travaillé, elles sont alors fixées par des rivets.

Par ailleurs, le corps du vase pouvait également comprendre plusieurs parties façonnées séparément. Par la suite elles seront soudées ensemble à l'aide de métal fondu, à l'image du col et de la panse du canthare de Gournia (87) ou rattachées par des rivets à la manière de l'aiguière de Cnossos (91).

Il faut également noter la présence d'éventuelles réparations, repérables par l'application de nouvelles plaques de métal rivetées au vase.

Les outils

Les outils caractérisent chaque étape de la production. Cependant, ils ne caractérisent par forcément un site ou un contexte : en effet ces outils conviennent tout autant à un usage domestique qu'artisanal, ils ne sont pas exclusifs à la production métallurgique².

Le « four » se compose d'un simple foyer creusé dont la forme est rendue par un pourtour bâti.

¹ Affirmation également avancée au sein de Garenne-Marot, Laurence. "Le travail du cuivre dans l'Egypte pharaonique d'après les peintures et les bas reliefs." *Paléorient* 11, 1958, p96

² Affirmation également soulevée par R. Treuil d'après l'étude des fours au sein de Treuil, René, op.cit, 1983, p183 et op.cit, 2008, p129

La cuisson est menée à l'aide de soufflets en terre cuite ou de tubes végétaux permettant d'apporter le tirage nécessaire et de contrôler la température.

Le creuset recueillant le métal constitue une forme ouverte et hémisphérique dépourvue de couvercle. Une fois la cuisson achevée, la forte température de ce contenant oblige les minoens à le manipuler à l'aide de tiges de bois¹.

Le martelage semble s'effectuer par de simples pierres dépourvues de manche, tenues à la main : le choix de la pierre s'effectue en fonction de sa forme et non en fonction de sa variété, bien que nous puissions supposer que les pierres trop tendres soient écartées en raison de leur friabilité.

Les supports varient en fonction de la technique de martelage adoptée. Le dé alvéolé ou l'enclume peuvent figurer sous la forme d'une simple dalle plane ou creusée. Le piquet est généralement constitué par un simple pieu de bois.

E) La faïence

Le corpus compte un vase en faïence, daté tardivement du MR (153). Les premiers objets en faïence apparaissent dans le monde minoen dès le MM, cependant nous avons pu répertorier un seul exemple de vase seulement daté de la dernière phase de cette civilisation.

Sa faible part au sein du corpus associée aux maigres informations archéologiques reflète les difficultés rencontrées quant à l'étude de la production et de la technique adoptée².

Le matériau est issu de la cuisson combinée d'une pâte faite de sable et de quartz et d'une matière alcaline telle que la chaux ou la soude. La cuisson s'opère à très grande température dans le but d'obtenir une matière vitrifiée.

Afin de faciliter l'élaboration d'une typologie originale, telle qu'un coquillage marin, la matière obtenue est façonnée pour la grande majorité des vases³, à l'aide d'un moule.

Par la suite, l'objet minoen est généralement recouvert d'une glaçure colorée ou de feuilles d'or, à la manière des vases en pierre : nous avons pu mettre en évidence des traces de

¹ Idem, 1983, p187-188

² Les techniques ont tout de même pu être établie à l'aide de Caubet, Annie, *Faïences de l'Antiquité : de l'Égypte à l'Iran*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2005 et *Faïences antiques*. Editions Faton. Les Dossiers de l'archéologie 304. Dijon, 2005.

³ Idem, 2005, p17 : deux procédés sont connus pour le façonnage de la faïence, dont le moule cité ci-dessus, mais également le travail à la main pour les plus petites pièces telles que les perles

couleur rouge sur l'argonaute en faïence¹ qui permettraient d'attester la présence de peinture ou d'une glaçure.

Cet argonaute en faïence est issu du palais de Zakro. A la période des seconds palais, la majorité de la production en faïence émanait des ateliers de Zakro et de Cnossos. Ce vase appartient donc à un des principaux centres de production du MR.

F) Associations de matériaux

Le corpus se compose de cinq exemples de vases issus du MR alliant une base en pierre à d'autres matériaux : le gobelet du chef, le rhyton en pierre à tête de lionne, le rhyton à tête de taureau de Cnossos, le rhyton à l'anse perlée ainsi que le rhyton du sanctuaire.

Par ailleurs, ces associations ne semblent se faire que sur les vases en pierre. En effet, en dépit de leur domination en nombre, on peut distinguer une absence de vases en terre cuite associés à tout autre matériau. A contrario, les vases en pierre moins nombreux permettent tout de même d'offrir quelques exemples. Ce cas précis des associations de matériaux pourrait alors refléter un choix artistique dépendant de l'époque minoenne, malgré un corpus non exhaustif.

La pierre est alors aussi bien adaptée à d'autres roches qu'à des matériaux plus prestigieux. Le vase en pierre est associé à d'autres variétés de roches incrustées tel que le cristal de roche pour les yeux du rhyton à tête de taureau de Cnossos ; la pierre utilisée pour les yeux du rhyton en pierre à tête de lionne reste encore à déterminer.

La pierre est également alliée à des matériaux précieux tels que l'ivoire et l'or présent à la base du col du rhyton à l'anse perlée. L'application de feuilles d'or sur les parois de vase en pierre, notamment supposée sur le gobelet du chef et le rhyton du sanctuaire, semble particulièrement répandue notamment au MR².

On distingue également l'unique utilisation de coquillage au sein du corpus à travers l'exemple des naseaux du rhyton à tête de taureau de Cnossos.

¹ Karetsoy, Alexandra, Maria Andreadaki-Vlazaki, and Nikos Papadakis. *Crete-Egypte: three thousand years of cultural links*. Hellenic Ministry of Culture, 2001.

² Bien que les traces archéologiques restent faibles, les exemples étant aujourd'hui dépourvus de leur couverture de feuilles d'or, Jean Claude Poursat suppose leur large présence sur la production de rhytons en pierre du MR (le vase des moissonneurs, le triton de Mallia, le rhyton des boxeurs, le gobelet du chef, le rhyton du sanctuaire) au sein de Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p234

III. TYPOLOGIE DU CORPUS

Le corpus se compose de deux grands ensembles : d'une part les vases, d'autre part des appliques, ce qui semble alors pertinent dans la mesure où cet élément de décor est intimement lié à la constitution du vase, à son identité artistique.

A) Vases

Les vases du corpus se différencient par leurs formes ainsi que leurs dimensions : en effet, nous pourrions constater la présence au sein d'une même typologie de miniatures en parallèle de modèles aux dimensions communes.

Il s'agit de présenter ici les vases classés selon deux catégories : les formes ouvertes et les formes fermées. Cette liste est à étudier en complément de la description précise de la typologie à retrouver au sein du tableau présent en annexe (Annexe 1) .

Formes ouvertes

Alabastre (AL)

Sous type : Alabastre court (AL1)

Sous type : Alabastre élancé (AL2)

Amphore (AM)

Sous type : Amphore à anses en étrier (AM1)

Sous type : Amphore à bec tubulaire (AM2)

Sous type : Amphore à pied (AM3)

Cruche à bec dressé (CRU 1)

Cruche à bec ponté (CRU 2)

Cruche à double bec (CRU3)

Idole en cloche (IDC)

Nid d'oiseau (ND)

Sous type : Nid d'oiseau simple (ND1)

Sous type : Nid d'oiseau à col court (ND2)

Sous type : Nid d'oiseau fleuri (ND3)

Oenochoe (OE)

Pithos (PI)

Rhyton conique (R3)

Théière (TH)

Vase caréné (VC)

Formes fermées

Canthare (CAN)

Coupe (COU)

Sous type : Coupe simple (COU1)

Sous type : Coupe à pied (COU2)

Sous type : Coupe à fard (COU4)

Un exemple en cristal de roche (id)

Coupe fermée (CF)

Gobelet (GO)

Sous type : Gobelet tronconique (GO1)

Sous type : Gobelet à base saillante (GO2)

Sous type : Calice à pied (GO3)

Sous type : Gobelet biconique (GO4)

Panier (PA)

Rhyton (R)

Sous type : Rhyton anthropomorphe (R1)

Sous type : Rhyton à col en bobine (R2)

Sous type : Rhyton en conque marine (R4)

Sous type : Rhyton en protomée animale (R5)

Sous type : Rhyton zoomorphe (R6)

Gobelet anthropomorphe (GA)

Saucière (SAU)

Tasse à thé (TAT)

Sous type : Tasse à thé hémisphérique (TAT1)

Sous type : Tasse à thé tronconique (TAT2)

Sous type : Tasse Vaphio (TAT3)

Trépied (TRE)

Vase tubulaire (VT)

B) Couvertures

Les couvertures ne sont pas l'objet d'étude principal mais permettent d'être abordés indirectement à travers trois exemples : le couvercle de Khyan (87), le couvercle au chien (1), le couvercle aux faucons (5).

Typologie du support

Les deux premiers associés au corpus des vases en pierre sont rattachés à une amphore (87) et à une pyxide (1) ; le couvercle aux faucons (5) est issu du travail de la terre cuite.

Traitement

Ces trois exemples sont de formes circulaires et comportent chacun un décor singulier.

Deux entre eux présentent les anses sous formes d'appliques animales, deux faucons opposés (5) ou un chien (1).

Le couvercle de Khyan (87) quant à lui est illustré en son diamètre central d'un cartouche hiéroglyphique.

C) Appliques

Les appliques sont principalement issues du travail de la terre cuite. Cependant, le terme d'applique a pu être étendu à l'exemple en pierre du couvercle au chien, intégré à cette catégorie en raison de son traitement en relief.

Malgré une fabrication en moule, ces figurines ne semblent pas relever d'un modèle unique mais nous offre une certaine diversité typologique : en effet, nous pourrions constater une variété de forme, de positions et de fonctions.

Typologie du support et localisation

Les appliques ne sont pas caractéristiques d'un modèle mais rattachées à une diversité de vases.

D'un part, on les constate sur des formes courantes.

Deux cruches sont ornées d'une applique dans la partie supérieure (10, 8, 2).

Une tasse à thé carénée présente des appliques sur l'ensemble de la panse (7).

Une coupe expose à intervalles réguliers quatre appliques identiques sur le pourtour de l'embouchure de sa vasque (4).

Une oenochoe intègre des appliques aussi bien sur son épaule que sur le col, les lèvres aplaties ou encore la tranche de son anse (12).

D'autre part, elles s'insèrent également sur des formes plus singulières.

Un « cratère »¹ comporte des appliques identiques sur son pied tubulaire ainsi que dans la partie supérieure de sa panse (9).

Un rhyton ovoïde présente une applique dressée sur son épaule (11).

Les appliques sont également présentes sur deux exemples de couvercles traités précédemment (1, 5).

Fonctions attribuées

On distingue deux fonctions pour ces appliques.

Un premier ensemble décrit un usage purement esthétique, comme simple élément de décor

Les appliques peuvent également adopter une réelle utilité fonctionnelle en servant d'anses pour le couvercle (1, 5), de bec verseur (11) ou encore d'embouchure de col (2).

Traitement

Les appliques se différencient également par leur traitement, leur forme et leur représentation.

En effet, certaines adoptent un contour spécifique correspondant à la forme représentée (5, 6). A l'inverse, on distingue deux exemples qui s'insèrent dans un médaillon dessinant ainsi une forme circulaire indépendante de l'image représentée (8, 10).

Le traitement de la profondeur et le rendu du modelé se fait selon deux procédés. Un premier ensemble relève du bas relief, illustrant ainsi une saillie très légèrement détachée de son fond, de son vase (6). Des exemples démontrent la maîtrise du haut relief : les appliques sont alors rattachées par une partie minime, leur permettant pleinement de se déployées dans l'espace (2, 11).

¹ Les auteurs attribuent généralement à cette forme de vase le terme de cratère ; pour ma part, malgré une hauteur importante, il s'agirait plutôt d'une coupe à pied

Iconographie

Le corpus permet d'aborder trois sujets iconographiques ; il n'est pas exclu de constater l'association de ces divers thèmes sur un même vase.

Une première catégorie, la plus importante en quantité, est constituée par les appliques animales.

On y distingue les animaux communs à l'environnement humain aussi bien terrestre tels que la chèvre (10, 11), le chat (7), le chien (1) ; qu'aérien tel que le faucon (5) ; ou marin (4, 12)

Un exemple relève de la représentation d'un hybride mythologique, le sphinx (6).

Un deuxième ensemble figure des appliques végétales

On constate alors la présence de végétaux feuillus tels que les arbres (7), ou de fleurs (2,9).

Un seul exemple développe le cas de la représentation humaine (8)

IV. LE DECOR DES VASES

Il s'agira d'aborder le traitement plastique des vases uniquement, les appliques étant considérées comme des éléments de décor à part entière de ces vases.

Le décor sera traité par grandes thématiques et non par catégories techniques afin de pouvoir croiser les différentes matières.

A) Les différentes techniques utilisées

Absence de traitement

Nous pouvons constater qu'une partie du corpus semble dépourvu de décor coloré ou de motifs. Toutefois, l'absence d'iconographie n'induit pas l'absence totale de traitement plastique.

En effet, les vases en pierre ou métal sont polis afin de leur conférer un aspect lisse et brillant. Il faut également signaler la présence de matières métalliques ajoutées à ces vases : bien qu'on ne peut que constater l'absence au sein de ce corpus de la technique du damasquiné pratiquée sur les vases en métal, les exemplaires en pierre notamment du MR pouvaient être recouverts de feuilles d'or, aujourd'hui perdues.

Afin de présenter un fini uniforme, la surface des modèles en céramique est généralement lissée mais peut arborer un aspect brillant à la manière des vases de pierre et métalliques. Ce rendu est permis par deux procédés : le polissage de la surface ou l'application d'un engobe.

L'omission volontaire de tout décor semble alors avérée pour certains modèles du corpus, cependant il faut prendre en compte la perte de couches de peinture ou d'engobe dont seules d'infimes traces nous sont parvenues (13, 130).

Moulage, appliques et pièces rapportées

Le décor présent à la surface d'un vase est parfois inhérent au moule dans lequel il a été façonné : les ondulations ou spirales des exemplaires de conques marines en terre cuite et

en faïence (130), les nattes du panier en terre cuite (43), les arcades du fragment en terre cuite (74)

On a pu observer la présence d'appliques incorporées à la surface de vases. Ces éléments également issus de moulage constituent une technique d'ornementation singulière. En effet, ce procédé permet de pallier à l'absence de relief sur les modèles en céramique, atténuant ainsi la différence de techniques employées avec les homologues métalliques et en pierre qui privilégient amplement un décor en relief.

Une autre catégorie de pièces rapportées est adjointe aux modèles en céramique. Façonnés à part à la main, de fins boudins d'argiles sont appliqués à la surface de vases aux grandes dimensions de manière à figurer des cordages en relief subtil (46, 47) ; ou encore de simple boutons d'argiles sont appliqués à la base du bec des théières de Vasiliki (73).

La technique de la barbotine

Les vases en céramique peuvent également afficher une surface en relief grâce à la présence de barbotine : ce procédé figure à la surface du vase un réseau de pointes/d'excroissances d'argiles rompant avec la surface plane et lisse de la céramique.

Après avoir été appliqué sur la totalité du vase, un engobe épais est brossé encore dans un état humide aux endroits souhaités donnant un aspect rugueux ; la surface peut laisser apparaître des aspérités irrégulières sur le vase (66) ou à l'inverse des crêtes construites à espacements réguliers et pensés (15).

Le décor incisé

Il faut entendre par incisions, les tracés très fins creusés par un outil terminé en pointe, à différencier du repoussé présent sur les exemples en métal et du bas relief des vases en pierre.

Cette technique se retrouve alors aussi bien sur des vases en céramique que des modèles en pierre. Les incisions peuvent constituer le décor principal participant ainsi à dessiner la forme type même du vase (13, 116, 117) ou les traits essentiels à la représentation (119). D'autre part, les incisions semblent correspondre une simple frise ou bande décorative associée à d'autres techniques (25). Dans un dernier cas, elles s'attachent à souligner un

détail, une partie du vase afin de jouer sur les contrastes de matières et rendre compte du vivant notamment sur les formes anthropomorphes (52, 53).

Le relief sculpté des vases en pierre

Au sein du corpus, une technique se développe tout particulièrement sur les vases en pierre issus du début du MR. On y retrouve une iconographie décrite en saillie très subtile (100) ou tendant vers un bas relief plus prononcé (111). Le relief sculpté s'attache principalement à représenter des scènes figurées : ce procédé permet alors de rendre pleinement les différences de profondeur entre les divers éléments représentés (110, entre l'architecture, le monde végétal et le monde animal ; 117, entre le fond, le cadre marin et les figures) ainsi que le modelé et le mouvement.

Les décors métalliques

Avant d'exposer les techniques employées pour le décor des vases métalliques, nous souhaitons évoquer la difficulté à laquelle nous avons pu être confrontés. En effet, il reste complexe d'établir l'emploi d'une technique à partir de la seule observation de photographies.

Par ailleurs, nous avons pu constater une certaine absence de données techniques liées à l'élaboration des décors lors de la mention d'un vase dans un ouvrage. De plus, les différences subtiles entre les différents procédés n'ont fait que compliquer la tâche¹.

De ce fait, nous tenterons de livrer la liste des techniques employées sur les vases du corpus à partir de descriptions techniques et imagées issue d'ouvrages spécialisés. Toutefois, nous ne pourrions que constater le manque de rigueur et de transparence : en effet, il reste difficile d'identifier avec précision et certitude la technique utilisée pour un vase donné. Nous ne livrerons alors qu'une vision globale et générale de ces procédés.

Dans un premier temps, il est nécessaire de connaître la paroi privilégiée pour l'application du décor. Les vases du corpus semblent alors être majoritairement travaillés

¹ L'absence de description des techniques minoennes nous a contraint à consulter l'ouvrage de Nicolini, Gérard, op.cit,1990, afin de pouvoir comprendre les techniques et les appliquer aux modèles du corpus : les procédés cités ont donc été établis à partir de cet ouvrage

de l'intérieur, sur le revers. Toutefois, le vase du trésor d'Egine et certains exemplaires du trésor de Tôd paraissent être travaillés de l'intérieur, sur l'extérieur du vase.

Les simples décors géométriques démontrent une certaine régularité. Et ce fait nous privilégions l'emploi de la technique de la « ciselure » ou de l'« estampage sans matrice » à celui du « repoussé ». En effet, le décor ciselé est obtenu à l'aide d'un poinçon frappé par un marteau ; l'estampage sans matrice admet également un poignet dont l'extrémité marquée d'un motif est également frappée à la surface du vase. Ces deux procédés permettent d'obtenir un ensemble homogène et des motifs identiques, à la différence de la technique du repoussé effectuée à la main qui peut laisser des marques plus hasardeuses. Par ailleurs, la technique de la ciselure est l'une des rares mentionnées et attestées pour le décor des vases en or minoens¹.

Les décors plus complexes comme les scènes figurées du gobelet Vaphio (83) admettent d'autres procédés tels que « l'estampage avec matrice », « le moulage à froid », « la forme en relief ». Les motifs sont obtenus par l'intermédiaire d'une « matrice » : le décor est préalablement figuré sur un support qui sera par la suite frappé contre la paroi du vase afin d'obtenir la forme en relief.

Le décor peint

Le corpus est majoritairement constitué de vases en terre cuite. Ces poteries sont par ailleurs principalement pourvues d'un décor peint. Cette technique se révèle être exclusive à la céramique.

Un engobe est déposé sur le vase avant la cuisson. Sa composition, une argile délayée plus ou moins chargée en fer, associée à la température du four permettront de doter le vase de couleur là où l'engobe a été préalablement appliqué.

¹ Demargne, Pierre, *Naissance de l'art grec*. L'Univers des formes 6. Paris : Gallimard, 1985 ; Nicolini, Gérard, idem, 1990, p94

B) Le choix des couleurs

La diversité des vases présents dans le corpus admet une variété de couleurs pour parfaire l'esthétique du vase. La civilisation minoenne semble alors disposer d'une certaine sensibilité à la couleur¹ : en effet nous pourrions observer une certaine importance des couleurs vives et l'importance accordée au jeu des veines de la pierre.

Le corpus comporte cependant une plus grande disponibilité et maîtrise des couleurs à travers les décors peints : par conséquent les modèles en céramique seront les sujets majeurs de ce développement.

La couleur naturelle du matériau

Nous avons pu observer sur certains vases du corpus une absence de traitement plastique, d'application d'un quelconque décor. Par conséquent, la couleur obtenue reflète la nature même de la matière originale.

Le choix pour un revêtement naturel est adopté pour les quatre grandes catégories de vases, la terre cuite, la faïence, la pierre et le métal. Ces deux dernières relèvent d'un choix particulièrement minutieux et pensé. En effet, l'aspect de l'or est notamment apprécié en dehors de la classe des vases en métal où le bronze est dominant : on le retrouve appliqué sous forme de fines feuilles à la surface des vases en pierre. De plus, mise à part la certaine monochromie de la serpentine², les pierres sont préférées en fonction des effets de couleurs et les motifs qu'elles produiront sur le produit fini. Ainsi, il ne devient pas nécessaire d'apporter un décor sur le vase, la valeur et la qualité esthétique s'obtiennent à travers le choix du matériau.

Aplat monochrome

A première vue, le corpus semble dépossédé d'exemples de vases pourvus d'un décor peint revêtant une seule et simple couleur. Cependant, il est nécessaire de mesurer la dégradation du matériel archéologique : en effet, les différentes couches d'engobe,

¹ Mastorakis, Michel. *Les Minoens : l'âge d'or de la Crète*. Armand Colin, Civilisation U. Paris, 1991, p47

² Se référer au tableau des matériaux présent en annexe pour une description de l'aspect visuel de chacune des roches à l'origine des vases du corpus

d'enduit ou de vernis peuvent être perdues ou ne laisser que quelques traces lors de sa découverte.

Des exemplaires en terre cuite du corpus sont dénués d'un décor peint couvrant (3, 4, 13, 34, 35, 43, 60, 74,).

Toutefois, les quatre derniers modèles présentent des traces de décor blanc (13) ; à défaut d'autres teintes connues, on pourrait alors supposer la présence d'un aplat monochrome de ces couleurs.

Le décor en sombre sur clair

Le décor en sombre sur clair n'est pas caractéristique d'une forme ou d'une iconographie particulières : il définit certaines périodes de la céramique minoenne. Ce décor permet alors de justifier le découpage en différentes phases de la production, pouvant ainsi dater les vases en terre cuite, comme le feront à leur tour le décor en clair sur sombre et le décor polychrome.

Les motifs de couleurs sombres développés sur un fond clair, de la couleur originelle de la céramique s'établissent dès le début du monde minoen au MA1 et MA2. Au cours de la période suivante, au MM2, ils constituent une exception, s'attachant à décrire des « coulures »¹ sur des vases de grandes dimensions (38, 46) ou des lignes ondulées sur un alabastré (14). Le décor en sombre sur clair redeviendra la norme lors de la dernière période de la civilisation minoenne, au MR.

Le décor en clair sur sombre

Le décor en clair sur sombre alterne avec le style précédent, en opposition chromatique et chronologique avec lui.

En effet, on le retrouve au cours du MA3 comme teinte unique. Malgré la présence de décor polychrome et en sombre sur clair au cours du MM, il reste tout de même dominant vis-à-vis de ce dernier, en développant des motifs à tonalités claires ou blanches sur un fond noir.

¹ Infra pxx

Le décor mixte

Le corpus ne répertorie qu'une seule utilisation de ce type de tonalité, à travers la tasse à décor réversible (71). Il s'agit sur un même vase de combiner le décor en sombre sur clair et le décor en clair sur sombre.

La polychromie

Le décor polychrome se distingue par le nombre et la disponibilité des tons. A l'inverse du décor en clair sur sombre et en sombre sur clair cantonnés aux strictes tonalités du noir et du blanc ou couleur céramique, il offre une base de trois couleurs, le noir, le blanc et le rouge, pouvant s'élargir à partir de dégradés issus de ces teintes primaires : le décor peut alors tendre vers l'orangé, l'ocre jaune, le gris ou le noir bleu-verdâtre.

Le décor polychrome apparaît comme un intermédiaire chromatique et chronologique aux deux types précédents en marquant une période de transition entre eux tout au long du MM. En effet, la fin du MA est marquée par le décor en clair sur sombre, à l'inverse à la fin du MM le décor des céramiques basculera vers des motifs sombres développés sur un fond clair. Par ailleurs, leur présence au cours du MM est très nettement inférieure en comparaison de l'utilisation récurrente de la polychromie. Le MM marque le développement et l'apogée du décor polychrome qui disparaîtra définitivement à la fin de la période. Bien que la phase du MM soit la plus significative, il faut néanmoins souligner que la maîtrise de la polychromie apparaît dès les débuts de la civilisation minoenne, au MA2, à travers le style de Vasiliki : la cuisson associée à l'engobe enduit sur le vase permet d'obtenir des motifs, des « tâches »¹ de couleurs noires et orangées sur une surface de couleur céramique.

¹ Infra pxx

C) Les thèmes iconographiques

Il s'agira de répertorier l'ensemble des motifs présents au sein du corpus sur les différents supports techniques.

Le décor géométrique et abstrait

1- Cercles & polygones

CERCLES, POINTS ET POINTILLES

On distingue dans un premier temps les grands cercles sur des modèles en céramique.

Ils peuvent constituer le motif principal notamment sur le corps du taureau (63) ou bien à travers des cercles du rhyton de Gournia (54). Ces cercles dessinent également un détail ou un motif secondaire : les yeux de la femme à la poitrine percée (53) ou une frise sur l'amphore en barbotine (15) et le canthare de kahun (20)

On constate une différence de traitement entre ces différentes formes circulaires : un tracé hasardeux, épais et irrégulier (53, 63), un motif répété quasiment à l'identique (54), ou bien présenté de façon concentrique (15, 20).

Les vases sont également pourvus de cercles de moindres dimensions dont le cœur est rempli par une couleur uniforme, pouvant être qualifiés de points.

Ils peuvent constituer le motif unique du vase tel que sur la cruche à bec ponté en pierre (95). Ils sont également placés au second plan en étant associé à d'autres motifs similaires (54)

Certains exemples illustrent un tracé en pointillé peint ou incisé (38), dérivé des points noirs possédant une taille minime.

Bien qu'ils puissent être couvrants notamment en dessinant le fond du rhyton de Gournia, les pointillés ne se retrouvent jamais au premier plan : principalement présents sur les cols des modèles en céramique (50, 38), ils peuvent également former une simple séparation entre les différents registres iconographiques (45)

TRIANGLE

Le corpus de vases en céramique ne présente pas de triangles de façon directe et clairement définie mais plutôt des formes triangulaires issus de l'apport d'autres motifs géométriques présents sur les céramiques, tels que le croisement de lignes obliques (36, 72), ou les frises d'arêtes ou en dent de loup (15, 25, 24).

On constate alors la différence de traitement suivant le motif dont est issu le triangle : la forme peut être comblée par une couleur uniforme noire, blanche ou couleur céramique (15, 21, 24), le triangle peut être comblé par le croisement de lignes obliques (72), ou bien seule la pointe peut être comblée par ces lignes.

OVALE

Trois exemples en céramique (21, 48, 22) se distinguent par une forme ovale singulière, dont une des extrémités est terminée en pointe.

Il est intéressant de remarquer l'utilisation même de ce motif. En effet, il est associé à différents contextes et significations : simple motif décoratif sur le coupe à pied dentée, motif aquatique difficile à déterminer sur le pithos aux poissons ou encore représentation corporelle de figures humaines sur la coupe aux danseuses.

On pourrait alors suggérer l'utilisation de certains motifs tels que cet ovale comme des modules iconographiques réutilisés à travers différentes thématiques, d'autant qu'on retrouve un traitement intérieur similaire de résilles, pointillés ou croisillons.

LOSANGE

A la manière de la forme triangulaire, le losange se trouve lui aussi seulement de manière indirecte au sein du corpus : en effet, les trois modèles en céramique (32, 18) présentent cette forme dont les contours sont dessinés par des tracés issus de motifs adjacents.

On le retrouve dessiné par des lignes obliques entrecroisées, ainsi que sous forme concentrique où le losange central est comblé par une couleur noire uniforme.

POLYGONE ABSTRAIT

Une forme polygonale originale se distingue à travers un seul exemple, celui du rhyton à l'embouchure à corolle (67) : présent sur la panse globulaire de la céramique, un « S » stylisé par une courte ligne ondulée, dont le contour blanc en arêtes est comblé par la couleur rouge orangé.

2- Lignes continues et bandeaux

LES DROITES HORIZONTALES, VERTICALES, OBLIQUES

Ces tracés linéaires sont très fréquemment utilisés comme motifs iconographiques principalement sur les modèles céramiques (36) mais également en pierre (117) ou métalliques (77, 78, 79, 80).

Ils diffèrent par leurs directions, leurs épaisseurs et leur traitement. En effet, on distingue les lignes verticales, des horizontales ou des inclinées obliques présentées sous la forme de tracés peints ou rainurés très fins ou de larges bandes comblées par une couleur uniforme.

Les utilisations en sont également multiples. Ces lignes peuvent constituer l'unique motif décoratif du vase notamment du MA et se présente alors de façon groupée (36). Elles permettent également à la manière des pointillés de distinguer les différents registres iconographiques présents sur le vase ou bien de former un fond (79). Leur localisation sur le vase ne semble pas répondre à un systématisme ou à une logique particulière mise à part lorsqu'on observe les becs verseurs de cruches ou de théières notamment du MA (23, 24, 29) : l'extrémité de l'embouchure est soulignée par un ensemble de lignes continues.

ENTRECROISEMENT ET QUADRILLAGE

La rencontre des verticales et des horizontales dessine des quadrillages comme sur le modèle en céramique de la femme à la cruche ; celle des obliques reproduit des entrecroisements (25, 48). On distingue également sur la coupe dentée un motif dérivé reproduisant un quadrillage aux cellules décalées. Ces motifs se retrouvent alors sur la céramique incisée ou peinte du MA.

Ils sont placés en complément du décor principal de manière autonome afin de dessiner un détail (52) ou un motif dérivé. Ils peuvent également engendrer de nouvelles formes, telles que nous l'avons abordé à travers le losange et le triangle.

ONDULATIONS

La ligne ondulée se retrouve aussi bien sur des modèles en céramique que sur les vases en métal.

Elle peut constituer l'unique décor du vase (14, 44, 130) ou du moins son motif principal (30, 69, 78), ou encore un simple détail (48, 53).

Les ondulations sont associées à différents contextes et significations : un motif de tissu (53), une tige végétale (69, 30), les veines de la pierre (14), la représentation de la mer (48), ou un simple motif décoratif.

Le tracé se distingue certes par son épaisseur mais également par le chemin emprunté à la surface du vase. Bien que l'ondulation la plus commune reste la ligne continue au dénivelé léger et régulier, le corpus permet d'approcher deux tracés singuliers. L'aiguière en bronze de Cnossos nous présente sur son épaule une ligne continue ondulée dont les courbes s'accolent formant ainsi de façon régulière des formes ovales terminées en pointe. La tasse à décor réversible présente un motif similaire mais de manière enchaînée et déliée, le contact étant désormais absent avec les différentes courbures ; le col du pithos aux poissons marque à intervalle régulier un tracé identique d'un point noir.

ARETES ET DENTS DE LOUP

La frise continue d'arêtes est un dérivée de la ligne ondulée, dont l'extrémité des courbes est marquée par une pointe franche ou adoucie (25, 53). En parallèle des exemplaires pourvus d'un simple tracé continu, on retrouve également des modèles céramique en dent de loup, dont l'espace triangulaire formé par les chevrons est comblé d'une couleur monochrome et la pointe légèrement incurvée

Ce motif est placé de façon autonome en complément du motif principal mais peut également engendrer de nouvelles formes telles que le triangle de l'amphore en barbotine.

Bien que l'on retrouve ce motif de chevrons sur la panse de la coupe dentée, ce type de frise décorative se place généralement sur le col ou en guise de séparation de registres iconographiques.

3- Les arcades

Ce motif construit à partir d'un arc hémisphérique se retrouve selon trois agencements sur les vases en céramiques ainsi que les modèles en métal.

ENCHAINÉES

Quatre exemples en céramique offrent une frise d'arcades continue, les portions des arcs de cercles sont alors accolées ; le milieu de l'espace central peut être laissé vide (id) ou comblé d'un trait vertical (28, 27)

CONCENTRIQUES

La majorité des décors d'arcades du corpus les présentent de manière concentrique ; par ailleurs c'est le seul procédé qui se retrouve sur les vases en métal. On retrouve alors deux (18, 32, 79) ou trois (113, 80) arcades superposées, dont les arcs sont espacés par un intervalle et les extrémités ne forment plus qu'un trait commun.

RESEAU D'ÉCAILLES

L'exemple de la tasse à thé à fleurs rouges (70) présente une légère variation. En effet, six registres d'arcades enchaînées sont superposés de manière non pas concentrique mais intercalées, de façon à ce que l'extrémité d'un arc prenne naissance à la moitié de l'arc du registre supérieur.

4- Les spirales

Le motif de spirale est un des plus récurrents de l'art minoen : on le retrouve alors aussi bien sur les vases en céramique que sur les exemples en pierre ou en métal, selon trois compositions.

ENROULEMENTS AUTONOMES

Le pithos aux poissons (48) constitue un exemple unique au sein du corpus en parallèle des autres exemples présentant un motif de spirale. D'une part, la spirale est figurée de manière autonome, en dépit de toute jonction avec un motif identique. D'autre part, elle ne possède pas une valeur décorative mais souhaite illustrer le monde aquatique à travers une image de vague, de rouleau.

SPIRALES ENCHAINEES

Le motif de la spirale enchainée est l'agencement majoritaire dans le corpus, commun aux en céramique et en métal. La spirale à un (67) ou plusieurs (79) enroulements est alors rattachée à un motif strictement identique par l'intermédiaire d'une ligne courbe ; l'extrémité de chacune des spirales est positionnée à la même hauteur.

On constate une diversité de possibilités dans le traitement et la forme même de la spirale. En effet, le motif est figuré par un seul tracé mais peut également être doublé ; la différence se fait également ressentir par le nombre d'enroulements formant la spirale.

L'agencement des différentes spirales enchainées est également varié : elles se présentent en simple frise (67) ou bien en croix à trois (49, 81) ou quatre (22, 85) branches.

De ce motif de la spirale enchainée découle celui des disques enchainés présents sur la cruche incisée : les espaces entre les différents enroulements sont comblés afin de former une forme circulaire unie.

SPIRALES LIEES¹

Un seul exemple au sein du corpus présente une déclinaison de la spirale enchainée. La cruche à bec ponté de Patrikes (29) arbore le motif d'une ligne droite dont les extrémités sont repliées vers l'intérieur sous la forme d'un seul enroulement simple. Ce motif est par la suite disposé en frise, relié par un tracé vertical émanant de deux spirales distinctes.

5- Gouttes, pétales, dent de sanglier

Un ensemble de céramiques issues du MR1b (18, 28, 32, 41) présentent toutes un motif identique uniquement développé en frise sur l'épaule et le col : une forme ovale terminée en pointe, proche du motif de la dent de loup, identifiée comme une goutte, un pétale ou encore le motif de la dent de sanglier.

¹ Terme établi par Poursat, Jean Claude, op.cit, 2005

Coulures et cordages

Un décor semble propre aux vases de grandes dimensions en céramique¹.

Un pithos (46) et une jarre (38) sont parcourus aléatoirement de tâches sombres sur le fond clair de la terre cuite. Identifiés comme des coulures, ces motifs sont obtenus par l'application avant la cuisson d'un enduit très liquide dont on distingue aisément la première pose de ses trainées.

Ce décor de coulures est généralement associé avec un décor de bandes horizontales en légère saillie, identifié comme des cordes sur deux pithos (46, 47)

Ces deux motifs évoquent clairement la fonction et l'utilisation de ces vases. En effet, les pithoi et les jarres sont des vases de stockages notamment de denrées liquides, illustrées par les traces de coulures. De plus, ces vases de par leurs dimensions et leurs poids une fois remplis, étaient destinés à être transportés par bateaux, hissés et déchargés à l'aide d'un système de levage et de cordes, avant d'être définitivement placés au sein de magasins : on rappelle alors ce mode de transport à travers l'iconographie.

Un motif comparable, dérivé de celui des coulures se retrouvent sur trois exemples de vases (18, 32, 78) : une forme de goutte tombante est rattachée au décor principal du vase (frise ondulée, spirale enchaînée). Bien qu'à première vue la technique et l'aspect même semblent différents de ceux des pithoi, il paraît important de présenter l'extension d'un motif de base sur des formes qui ne sont pas destinées au stockage mais au service de table.

L'environnement végétal et aquatique

1- Les motifs réalistes

Un certains nombre de décors végétaux sont figurés de manière authentique sur les vases, au plus près d'une réalité naturelle. Les végétaux sont alors dotés de leurs formes et de leurs attributs caractéristiques connus dans l'environnement.

Nous retrouvons une multiplicité des traitements et des techniques. En effet, ces motifs se présentent peints sur des vases en céramique (17, 26, 27, 39, 40, 50), gravés sur des vases en métal (82, 83), ou sous forme d'appliques en haut relief (2, 7, 9, 67). Par

¹ Idem

ailleurs, ce dernier procédé renforce le réalisme de la création, afin de livrer un végétal naturel et palpable.

Nous pouvons également constater une variété des espèces végétales représentées. Les vases s'ornent de végétaux et de fleurs terrestres : d'arbres (7), de tiges feuillues (50, 110), de lierres (82), de roseaux (17, 26), de papyrus (40), de fleurs de lys (2, 39), de marguerites (67).

Les plantes aquatiques sont également présentes sur les vases. De ce fait, nous retrouvons des représentations d'algues marines sur des céramiques (27).

2- Un monde stylisé

Les motifs naturels peuvent également s'éloigner de l'image connue dans l'environnement réel. Le décor est alors représenté sous une forme stylisée, afin de livrer un dessin simplifié de l'élément. Cette schématisation peut être poussée à son paroxysme en se confondant avec des motifs géométriques. Il devient alors difficile de discerner une fleur dessinée de pétales d'une simple succession d'arcades (85, 106), ou l'écume des rouleaux d'une spirale enroulée (48).

Cette stylisation est également commune à différents supports techniques. En effet, nous retrouvons des éléments peints sur des vases en céramique (30), gravés sur des vases en métal ou en pierre. Cette simplification des traits ne paraît donc pas relever de la difficulté à traiter un support ou un matériau.

Nous remarquons alors différents modèles de stylisation.

La représentation peut livrer le simple contour des fleurs pourvues de tiges et de feuilles : le décor figure alors la silhouette du végétal.

Les végétaux peuvent être figurés simplement sous la forme de deux ou trois pétales accolées à leurs racines (30, 47, 70)

Les fleurs apparaissent également dotées de l'ensemble de leurs pétales : le motif dessine alors une corolle épanouie et régulière (66, 68).

Les tiges végétales, présentées naturellement à la verticale issues du sol, sont ici figurées à l'horizontale sous formes de guirlandes ondulées ou de spirales, rythmées par des pétales et des feuilles (69).

Le monde aquatique est conçu grâce la présence d'éléments caractéristiques de cet environnement : le commun de ces images permet alors de les représenter de façon stylisé

sans pour autant que cela trahisse la compréhension de la scène. La mer et ses rouleaux sont figurés par de simples spirales autonomes (48). Les fonds marins des vases en céramique affichent des tissus quadrillés sous forme de « résilles » (42).

Un dernier motif apparaît être commun au monde terrestre et maritime. En effet, nous pouvons distinguer sur un ensemble de vases la présence d'une forme aux contours irréguliers pourvue de cavités arrondies en relief. Ce motif semble alors dessiner des rochers. A la manière du losange, nous pouvons supposer que ce décor soit utilisé comme un module réutilisé : en effet, le motif est tout aussi compris pour les récifs marins (117, 128, 129) que pour les roches montagneuses (110) ou un simple sol caillouteux (83).

Les représentations animales

1- Les quadrupèdes

IDENTIFICATIONS DES ESPECES

Au sein du corpus, le chat est uniquement représenté sur une applique (7) : de profil droit, en position assise au repos, pattes arrières couchées, pattes avant tendues, la queue prise entre les pattes.

On retrouve également un seul exemple de chien, sous forme d'applique taillée en relief, servant d'anse à un couvercle(1) : sur un fond de jeu de triangles rainurés d'obliques se développe une figure canine, également couchée au repos, corps en angle droit, pattes tendues.

La figure du caprin se caractérise par une variété typologique et technique. En effet, d'une part, elle se développe sur des modèles en céramique (10, 11) aussi bien que sur un exemple en pierre (110). D'autre part, on la retrouve sous forme d'applique, en bas relief aussi bien qu'en bec verseur issu du haut relief.

Cette pluralité est également perçue à travers les attitudes adoptées par l'animal. Le rhyton en céramique axe la représentation sur la tête de la chèvre pourvue d'un regard et de cornes. L'exemplaire en pierre permet de distinguer par moins de six modèles sur un même support : quatre d'entre elles sont positionnées de façon similaire, couchées au repos, différenciées par le mouvement et la direction de leurs têtes ; une autre en action, bondissant, le corps et les pattes en tension ; une dernière, tête attentive, pattes avant

reposée sur un rocher. L'applique en céramique présentée en médaillon nous présente une chèvre, debout, tête baissée.

Malgré cette diversité, on ne peut que constater un traitement iconographique commun. En effet, la figure de la chèvre conserve ses traits caractéristiques d'un support à un autre : des cornes très hautes et fines, incurvées à leurs extrémités, une tête et un museau fin, musculature visible, cuisse galbée. Au vu de sa certaine malléabilité, on serait en droit d'attendre des modèles en céramique un traitement stylistique supérieur : on remarque cependant un travail de la pierre plus précis et audacieux.

La variété remarquée à travers la figure de la chèvre trouve son paroxysme avec la représentation du taureau. L'animal regroupe trois des quatre catégories techniques présentes dans le corpus, la terre cuite, la pierre et le métal ; il est aussi bien retranscrit sous forme de rhyton, en seule protomé ou complet (61, 62, 63, 64, 65, 119), en décor peint (50), en relief métallique (83) ou de pierre (119).

Néanmoins, ce pluralisme devrait admettre tout comme la chèvre une variété de positions et d'attitudes : il n'en est rien. En effet seul le gobelet Vaphio présente le taureau sous différentes coutures. Les autres modèles se contentent d'une représentation faciale pour les protomés ou debout pour les rhytons zoomorphes. La différenciation se fait plutôt par la stylistique, l'avancée dans le réalisme étant proportionnelle à l'avancée chronologique.

Le corpus se dote également de représentations léonines.

Nous avons déjà pu relever une certaine ambiguïté autour de cet exemple. En effet, l'ensemble des ouvrages mentionnent le rhyton de Cnossos (118) comme un rhyton à tête de lionne. De notre côté, nous avons souhaité nuancer cette affirmation en émettant l'hypothèse non pas d'une tête de femelle mais d'un protomé de lion.

Nous retrouvons un exemplaire similaire en céramique (3).

DOMESTIQUES OU SAUVAGES ?

Nous aurions pu distinguer en deux groupes ces différentes espèces ; cependant la notion de domestique et de sauvage n'est pas si aisément perceptible à travers l'iconographie, le rapport avec l'homme n'en est que plus complexe, en particulier dans le monde minoen.

Seule la figure du lion et du chien semblent assurées ; pour les autres animaux, rien n'est moins sûr. En effet, le chat est représenté sur la tasse au sein du monde végétal, en pleine nature. Cette image en évoque une autre, celle d'une fresque minoenne de la phase

suivante, les chats sauvages¹ : l'animal est également présenté dans la nature associé aux chèvres. Cette dernière semble appartenir au milieu naturel et sauvage, pour preuve les contextes dans lesquelles celle-ci est représentée (montagne, nature) ainsi que son attitude récurrente de courses et de bonds. Par association, on pourrait alors comprendre le chat non pas avec notre vision contemporaine d'un animal domestique mais dans une certaine mesure comme celui d'un animal sauvage pour la civilisation minoenne

Toutefois, bien que la chèvre semble figurer au rang des espèces non dominées par l'homme minoen, elle entretient un rapport étroit avec celui-ci, adoptée comme animal à caractère sacré. En effet, cette figure caprine reste associée aux scènes religieuses et aux lieux de culte², notamment par ses représentations sur des rhytons.

La figure du taureau est d'autant plus complexe. Déjà au sein de notre époque, le taureau possède un statut ambigu, à la fois sauvage et en partie domestiqué³. La civilisation minoenne semble également maintenir cette ambiguïté. A travers ses représentations notamment du gobelet Vaphio et des rhytons zoomorphes (id), le taureau apparaît comme dominé par l'homme ou du moins être en contact étroit avec celui-ci. On retrouve alors sur le rhyton en céramique de l'acrobate au taureau, l'animal auquel s'accrochent par ses cornes des petites figurines humaines. Sur deux autres rhytons zoomorphes (id), on distingue sur le corps de l'animal ce que les chercheurs qualifient d'un filet de capture⁴. On retrouve alors une scène analogue décrite sur le gobelet Vaphio où un des taureaux est pris dans un filet ; par ailleurs la figure humaine y est clairement représentée, par l'intermédiaire d'un homme qui enserre les sabots de l'animal à l'aide d'une corde, pendant que d'autres se font charger, rappelant ainsi l'iconographie du rhyton en céramique à l'acrobate au taureau.

2- Les volatiles

On distingue au sein du corpus deux exemples de représentation d'oiseaux : le couvercle aux faucons (5), le rhyton du sanctuaire (110).

¹ Fresque restaurée issue de la villa d'Haghia Triada, MM3-MR1a ; ce parallèle est notamment évoqué au sein de Immerwahr, Sara, op.cit, p41-50.

² La religion minoenne compte divers lieux de culte : le sanctuaire de sommet en constitue un type ; ce motif sera développé au sein de la partie *symboles et écritures*

³ Les champs espagnols andalous sont caractéristiques de cette ambiguïté : au sein de grandes plaines, à l'air libre, les taureaux sont tout de même élevés par l'homme, pour les besoins de la corrida.

⁴ Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p125, 229. Personnellement, je trouve que rien n'est moins sûr pour le rhyton de Phaistos : les cercles blancs pourraient très bien être identifiés comme la robe du taureau.

On ne que rendre compte une nouvelle fois de la diversité de traitement. L'animal est à la fois développé à travers la terre cuite et la pierre et adopte là encore diverses utilisations : anses de couvercle (5), décor en bas relief (110).

Malgré une représentation reconnaissable dans ses principaux traits, une difficulté se présente pour ce qui est de l'identification précise de l'espèce. Le volatile du couvercle est identifié comme un faucon¹, cependant son cou massif et l'arcade dessinée par l'ourlé des yeux admet également la possibilité d'une chouette : on ne peut seulement classer cet oiseau au sein de la race des rapaces. Malgré un trait fin et précis, les représentations d'oiseaux développées sur le rhyton du sanctuaire à la fois en vol au repos ne permettent pas non plus une étude zoologique rigoureuse.

3- Les animaux marins

La figure du canard n'est développée qu'à travers un seul exemple, celui de la coupe à fard (92). Les traits sont suffisamment fins et précis pour permettre une identification indiscutable : un long cou courbé, un bec fin fermé, le corps fait alors office de panse.

Le dauphin apparaît également, représenté sur un fragment probablement de rhyton (129) : deux figures identiques parallèles semblent nagées dans un milieu aquatique.

Le corpus comporte en majorité des représentations d'animaux associés au milieu aquatique vivant exclusivement sous l'eau. On observe dans un premier temps deux exemples de représentations de poissons sur des supports en céramique. Un problème équivalent à celui de l'identification des oiseaux se pose alors. En effet, on remarque un certain effort dans la représentation afin de nous livrer au mieux une image du réel : le rhyton aux poissons (48) dessine l'opercule, les nageoires dorsales, pectorales, ventrales, la queue ainsi des arêtes dorsales. En dépit de la présence des éléments distinctifs, on ne peut constater une réelle difficulté quant à l'identification même de l'espèce. Le cas s'illustre parfaitement avec le rhyton aux poissons d'Ougarit (59) : les chercheurs les interprètent comme des dauphins², pourtant bien éloignés de la représentation que l'on retrouve sur le fragment aux dauphins d'un rhyton en pierre contemporain.

¹ Idem, p130

² Cette identification de Courtois est relayée dans l'ouvrage *Au Pays de Baal et d'Astarté : 10000 Ans D'art En Syrie*. Association Française d'Action Artistique. Paris, 1983, p166 ; pour ma part, la représentation se rapprocherait plutôt de celle d'espadons

Le poulpe est l'un de sujets privilégiés lorsqu'on aborde le monde marin : il en devient un de ses symboles prépondérants. Ce motif se décline sur céramique (16, 51, 56, 58) et sur la pierre (128) selon un traitement commun¹ : le poulpe est constitué d'un corps oblong d'où se dégage symétriquement des tentacules pourvus de ventouses. Cette analogie est poussée à son paroxysme lorsqu'on observe la gourde au poulpe et le pithos au poulpe : le motif adopte alors un angle identique sur les deux vases pourtant de différentes dimensions et typologies. On pourrait alors suggérer, à la manière du motif géométrique de l'ovale, l'utilisation du poulpe comme modèle iconographique réutilisable, essentiellement comme motif unique ou principal du vase.

Un des motifs essentiels rattaché au monde marin est celui des coquillages habités ou comme simple coquille : on en distingue alors trois types au sein du corpus.

Les coquillages en seule coquille sont figurés sur trois modèles en terre cuite (7, 4, 11) sous formes d'appliques. Présents sur la panse, le col ou encore l'anse, ils peuvent constituer l'unique décor du vase ou un motif secondaire.

Une forme de conque se distingue des simples coquilles évoquées. Le triton² se retrouve dans l'art de la terre cuite et de la pierre sous forme de rhyton en coquillage marin (60, 115, 116, 117) ou de décor peint (16, 27, 55).

Un dernier type est constitué par l'argonaute, habité par le mollusque en décor peint sur les vases céramiques (41, 42), ou sous forme de coquillage vidé réalisé en faïence. Le motif de l'argonaute peint est identique sur l'ensemble des vases où il est représenté (130) : une coque striée à la manière de l'exemplaire en faïence d'où émanent trois tentacules pourvues de ventouses. On reconnaît là l'utilisation d'un même modèle appliqué à différents supports typologiques.

Une figure isolée accompagne le poulpe comme décor peint sur le modèle de la gourde en céramiques (16) : un oursin sous forme d'une sphère noire dotée d'arêtes participe à donner l'illusion d'un fond marin.

Des exemples en céramique comportent un motif peint particulièrement complexe à définir : une forme quadrilobée (42) nervurée à la jonction intérieure et extérieure des lobes est identifiée comme une méduse. Cette figure est essentiellement associée à l'argonaute ; elle constitue alors un des motifs principaux du vase.

¹ Quelques différences se font néanmoins sentir : la forme du corps (trilobé ou ovale), les tentacules Le rhyton conique au poulpe de Minet el Beida sont dépourvus de ventouses

² Dénomination d'après la forme du coquillage auquel étaient associés les descendants du dieu mythologique Triton ; au sein du corpus le coquillage est figuré seul

Le milieu aquatique est établi par la présence de coraux peints sur des vases en céramique (16, 27, 41, 55). De dimensions variables à plusieurs embranchements, ils encadrent la représentation (27, 41, 55) et font office de fond pour le motif principal (16).

Un dernier motif est présent sur deux exemples en céramique (27, 55). De grandes étoiles de mer¹ sont pourvues d'un bouton central dessiné en cercles concentriques et de branches noires terminées en pointe dont des petits cercles noirs viennent se positionner en quinconce des branches. Elles apparaissent associées aux tritons, en subordonnant leur place au premier plan : leur dimension importante les place comme le motif principal du vase.

La figure humaine

1- Les images féminines

Le corpus recense quatre représentations féminines. Ces images apparaissent alors comme le motif principal du vase à travers une diversité de traitement et typologique.

En effet, les différentes figures se présentent sur une large variété de supports : elles se retrouvent sous forme de rhytons anthropomorphes (52, 53), d'applique (8), ou en décor peint polychrome (21).

Ces différentes représentations ne semblent pas procéder d'un motif commun : en effet, on ne peut que constater la différence radicale entre les traits stylistiques de chacune de ces images féminines. Les danseuses² de la coupe en céramique stylisées à l'extrême sont constituées à partir de formes géométriques losanges, triangulaires ou ovales ; les traits du visage résultent d'un motif unique répété. Les deux figures anthropomorphes semblent également procéder d'une forte stylisation donnant aux corps une forme trapue ; cependant elles se distinguent dans le rendu des couleurs et le traitement des appendices corporels tels que le visage et les bras. Enfin, l'exemple d'applique semble le plus abouti dans la représentation du réel : en effet, on peut facilement distinguer sa position, les composantes corporelles et les traits du visage.

¹ Infra pxx, les chercheurs les identifient comme un symbole culturel ; on les retrouve cependant au sein d'un environnement explicitement marin qui permet d'admettre l'hypothèse d'une étoile de mer.

² Dénomination établie par les chercheurs Mastorakis, Michel, op.cit, p63 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p114, 134 ; Poursat, Jean-Claude, op.cit, 2008, p150

L'ensemble de ces représentations féminines semblent détenir une fonction culturelle, renvoyant à l'image d'une divinité ou d'une offrande ; cependant cette symbolique reste encore au rang d'hypothèse¹. Cette interprétation peut être formulée au vu de la scène représentée, du contexte de découverte ou encore de la symbolique intrinsèque véhiculée par l'image.

La coupe aux danseuses doit son nom à la scène qu'elle semblerait représenter, celle d'une ronde formée par les deux figures externes encadrant la troisième dessinée au centre. On remarque la différence notoire de traitement entre les personnages représentés ce qui impliquerait une différence de statut ou d'activité : ainsi le personnage central incarnerait une probable divinité. La présence d'une divinité associée à la gestuelle de la danse² atteste alors d'une symbolique culturelle autour de la représentation féminine.

Les deux rhytons anthropomorphes sont issus de contextes particuliers, cultuel (sanctuaire) ou funéraire (tombes)³, bien que la présence au sein de tombe restent exceptionnelles jusqu'à présent⁴. Ces différents cadres associés à la construction même du rhyton (écoulement d'un liquide, présence d'un vase comme attribut) permet également de supposer une symbolique culturelle pour ces deux figures qui représenteraient une divinité. L'image d'une divinité féminine est également véhiculée par la forme même de la représentation. Ainsi l'applique en médaillon accolée au vase représentant une femme enceinte est assimilée à une divinité porteuse d'une valeur apotropaïque.

2 – Les représentations masculines

On distingue cinq exemples de figurations masculines au sein du corpus. À la différence des images féminines, elles ne sont pas présentées de manière isolée sur le vase mais intégrées à de véritables scènes composées.

Elles sont caractérisées par une variété dans les supports et le traitement : on les retrouve aussi bien sur des vases en céramique (62), en métal (83) qu'en pierre (100, 111, 114) sous forme de décor en haut relief ou en faible saillie

¹ En effet, en l'absence de textes traduits et explicites sur la religion minoenne, on ne peut que suggérer des interprétations quant aux différentes divinités et figures culturelles.

L'ensemble des hypothèses traitées au sein des fiches annexes résultent des conclusions des différents chercheurs, cités également au sein des fiches.

² À travers l'étude des ses différentes représentations notamment sur les fresques, la danse semble être associée aux processions culturelles

³ Se référer à l'index des sites présent en annexes, pour Myrtos et Molchos

⁴ Treuil, René, op.cit, 2008, p118-119 ; ce constat établi par René Treuil bouleverse quelque peu la symbolique funéraire admettant alors un symbolique encore non définie

Cette pluralité se retrouve également dans l'étude des détails de chacune des représentations. Il ressort des caractères communs aux images masculines. Les hommes possèdent un costume type : des sandales lacées sur le mollet ; un pagne court dont les extrémités couvrent l'avant et l'arrière du corps laissant ainsi les cuisses nues ; une ceinture large resserrant la taille ; un collier tubulaire autour du cou. Les traits physiques illustrent également un même modèle : un visage imberbe dont les éléments essentiels sont développés (œil, bouche, oreille, nez) ; une chevelure longue et bouclée ; un torse nu dont la musculature, le pectoral et les côtes sont explicitement notées ; une taille très fine ; la forme même du buste et l'action menée par le personnage entraîne une cambrure dans le bas du dos.

Cependant, lorsqu'on s'intéresse de plus près aux scènes représentées, on remarque des différenciations notamment entre les protagonistes d'une même scène ; l'exemple de l'acrobate en céramique (62) ne sera pas pris en compte en raison de sa très forte stylisation. Les personnages masculins se distinguent dans un premier temps par les attributs : des sandales dépourvues de lacets (100, 111), un collier absent (111) ou largement développé sous forme de plastron (100), une longue tunique frangée portée sur l'épaule (111), une diversité des objets portés (100, 111). On observe également une différence au niveau de la chevelure : la coiffure peut alors être recouverte par un couvre chef (111) ou un casque (114), les cheveux sont également portés courts (100) ou très légèrement ondulés (111).

Ces différenciations physiques peuvent alors induire une différenciation de statuts, de fonctions ou d'âges. Les deux modèles masculins du rhyton des boxeurs se distinguent par le sport, le type de combat pratiqué. Les deux modèles du vase des moissonneurs définissent un âge différent, la figure centrale portant la tunique étant la plus âgée¹, et une action différenciée par les objets portés par chacun. Le gobelet du chef semble lui marquer une distinction sociale de statut et de rang entre les deux hommes.

Les représentations se différencient également par le cadre dans lequel elles s'insèrent et la symbolique qu'elles véhiculent ; certaines interprétations de ces scènes restent encore au stade d'hypothèse².

¹ Koehl, Robert B. "The chieftain cup and a Minoan rite of passage." *The Journal of Hellenic Studies* 106, 1986, p99–110.

² L'ensemble des hypothèses traitées au sein des fiches annexes résultent des conclusions des différents chercheurs, cités également au sein des fiches

Le rhyton des boxeurs illustre différentes catégories de sport de combats en extérieur ou abrité par des pilastres : la boxe entre les hommes ou l'affrontement contre un taureau. Le gobelet vaphio présente la capture d'un taureau, attaché en pleine nature. Le cortège du vase des moissonneurs s'avance à allure déterminée accompagné de chants (chanteurs) et de musique (sistre). Enfin, les deux hommes du gobelet du chef se présentent dans une attitude hiératique et solennelle devant ce qui semble être un palais.

On ne peut qu'être frappé par la variété thématique. Cependant, une analyse plus poussée dépassant le simple sens premier des représentations admet une symbolique commune : en effet, malgré des cadres qui semblent antithétiques, celui de la vie quotidienne (83, 114) et d'une certaine classe sociale (100,111), l'ensemble de ces représentations tendent à nous livrer une symbolique cultuelle. On a déjà pu aborder le caractère sacré incarné par le taureau : ainsi son association avec la représentation humaine influe sur la symbolique même de la scène, la capture du taureau et l'affrontement direct impliquent une dimension rituelle. La symbolique cultuelle du vase des moissonneurs paraît plus explicite : la représentation de ce cortège rappelle celui d'une procession en l'honneur d'un culte particulier, par les chants, les instruments portés par chacun et la présence de la figure centrale, l'officiant principal, le prêtre dont la tenue semble délibérément attribué à cette fonction. Enfin, malgré des divergences d'opinions quant à la scène représentée¹, l'ensemble des hypothèses adoptent le point de vue d'une symbolique cultuelle pour le gobelet du chef

3 – Les visages détachés

Deux exemples exposent sur de vases en céramique la figure humaine sous un angle différent : seul le visage y est représenté, sous la forme d'un décor peint.

La panse d'un pithos (47) arbore une tête ronde, la bouche ouverte laissant apparaître des rangées de dents, des oreilles et un nez imposant, des yeux encastrés sous une arcade sourcilière continue

Le second exemple apparaît comme le plus poussé (37) : par son décor et sa forme même il tend à donner l'image d'un visage réaliste. Une forme céramique tronconique surmontée de trois boudins tubulaire est pourvue de traits dessinant un visage, aux yeux en amande, une bouche ovale ouverte, un nez épaté dans le prolongement de l'arcade sourcilière.

¹ Procession militaire ? Procession cultuelle ? Rite de passage ? Scène mythologique ?

Bien que ces deux exemples semblent dessiner des traits humains, leur symbolique paraît tout autre. En effet, ce motif n'apparaît pas pour illustrer une scène figurée mais de manière isolée : on est en droit de supposer une fonction protectrice, funéraire ou cultuelle. Le visage dessiné sur le pithos serait alors volontairement grimaçant et effrayant afin d'éloigner les mauvais esprits et protéger le défunt.

Les hybrides

En parallèle de figures entièrement humaines, le corpus présente également des personnages hybrides, alliant des traits humains ou partageant le monde terrestre et des fonctions humaines.

1- Le sphinx (6)

Le premier exemple de figure hybride se définit par une alliance de traits humain et animal. On retrouve ainsi un sphinx sous forme d'applique en terre cuite produite à l'aide d'un moule et d'un décor peint incisé ; on ne sait s'il participe à un programme iconographique plus important ou s'il se place en motif unique et isolé¹.

Positionné de profil couché, son corps correspond à celui d'un félin : on retrouve les pattes caractéristiques et la queue retombant entre les pattes rappelant l'applique de chat. Il possède une tête humaine dont les traits rappellent éminemment ceux des figures humaines présentées précédemment : une chevelure bouclée (8, 83, 111, 114), des lèvres pincées (8, 100, 111), l'œil ourlé en amande (8, 100), l'arcade sourcilière saillante (8, 111, 47) ainsi qu'une oreille proéminente largement développée (47, 100).

Cependant, à la différence de l'ensemble des visages humains, le sphinx arbore lui une courte barbe à son menton ; il semblerait alors que la barbe soit entre autre associée à la représentation de figures mythologiques, fantastiques².

¹ A la différence des autres appliques du corpus, le support de ce sphinx est perdu ; Fournier, Emmanuelle. "La barbe et les barbus à l'Âge du bronze dans le monde égéen." *Apparence(s)*, 5, 2014, suppose un rhyton conique

² Fournier, Emmanuelle, op.cit

E.Fournier énumère les différentes représentations de personnages portant la barbe ; on y retrouve entre autre l'image du sphinx à travers l'exemple de Mallia mais également ceux d'Haghia Triai plus tardifs, du MR3c.

Ces différentes représentations lui permettent d'établir les différentes symboliques de cet attribut, en fonction des éléments et des personnages auxquels elle est associée : image d'un statut ou groupe social (marin, prêtre, ...), symbole sacré, associée aux figures « irréelles » (sphinx), etc.

Le sphinx ne semble pas pratiquer d'action humaine mais reste utilisé par l'homme pour illustrer une symbolique forte : il incarne la figure royale par excellence, participant ainsi au caractère palatial de la civilisation minoenne¹.

2- Les génies(117)

Le second exemple d'hybride se place à l'opposé de celui du sphinx, dépourvu d'une apparence humaine mais exerçant une fonction et une gestuelle humaine. Le triton de pierre de Mallia arbore deux figures définies comme des « génies »².

Les personnages se constituent seulement de membres animaliers : une tête et un corps léonins, à l'image de celui du sphinx, et une carapace placée sur le dos.

On distingue cependant des attributs communs avec la figure humaine : un collier (100, 114), une ceinture (100,111, 114) ainsi qu'un vase porté par la figure de droite (52).

Ces figures de génies se placent alors à la frontière entre deux mondes³.

Dans un premier temps, ils semblent appartenir au bestiaire fantastique par leur aspect : on leur prête alors un caractère divin.

Toutefois, leurs attributs et l'action représentée relèvent également du monde humain. En effet, ils se rattachent à la pratique même du culte en exerçant une libation : à l'aide d'une cruche à double bec, connue du monde minoen (33), le génie déverse le liquide sur les pattes avant que lui présente son homologue. Ces génies apparaissent alors comme des intermédiaires terrestres du monde divin.

L'architecture

Une catégorie de décor singulier apparaît seulement sur les vases en pierre : 100, 110, 114, 117. On y distingue la présence d'éléments architecturaux, distincts entre eux. Cette variété permet d'aborder différentes pièces et différents cadres rendus par ces architectures.

Le gobelet du chef présente une simple bande striée qui pourrait figurer une porte élaborée en appareil de pierre ou de brique¹.

¹ La civilisation minoenne est caractérisée par une architecture palatiale développée à travers quatre sites majeurs Cnossos, Phaistos, Mallia et Zakro

² Dénomination établie par les différents chercheurs Baurain, Claude "Un triton en pierre à Mallia." *Bulletin de correspondance hellénique* 107, 1983 ; Higgins, Reynold, op.cit, p156, 161 ; Mastorakis, Michel, op.cit, p184 ; Pelon, Olivier, *Guide de Malia: le palais et la nécropole de Chrysolakkos*. Athènes: Ecole française d'Athènes, 1992, p26 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p228, 236 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p233-234

³ Baurain, Claude, op.cit, p42, 45

Les deux génies du triton de Mallia sont positionnés en appui sur une base à deux degrés simulant un autel ou encore les marches d'un escalier.

Les figures du rhyton des boxeurs sont accompagnées de colonnes au fut circulaire et chapiteau rectangulaire décoré de petits cercles, soutenant une architrave à trois degrés.

Le dernier exemple comporte l'élément architectural le plus imposant et significatif. Une porte comporte trois encadrements successifs pourvu d'un décor de spirales enchaînées et supporte une corniche sur laquelle quatre chèvres se sont posées. Sa monumentalisation est renforcée par la présence au premier plan d'un ensemble de murs en pierre ou en brique ; à cela s'ajoutent deux architectures secondaires identiques qui encadrent la porte monumentale.

Le corpus permet de distinguer ces décors en deux catégories. En effet, l'architecture peut constituer le motif principal du vase ou alors un simple détail ; sa fonction et sa symbolique s'en trouvent alors changées.

Le rhyton du sanctuaire possède l'iconographie la mieux développée autour de la thématique architecturale. En effet, l'architecture en est le motif et le thème principal, celui d'un sanctuaire de sommet² ; la présence d'animaux, de végétaux et de rochers ne fait que donner le cadre nous permettant de situer la représentation.

A l'inverse, les trois autres exemples de vases nous présentent seulement des architectures minimales, une colonne, le début d'un escalier, le devant d'une porte. On les retrouve alors systématiquement associées à des personnages figurés : la localisation de l'architecture sur le vase permet d'encadrer la représentation (100, 114) et de contribuer à la symbolique de l'action (117).

Symboles et écritures

Les vases sont également le support de divers symboles tracés liés à l'écriture ou encore des symboles formant des éléments constitutifs de la religion minoenne.

¹ Higgins, Reynold, op.cit.; Koehl, Robert B, op.cit, p99–110 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p235 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p234, 245 : les différents chercheurs admettent généralement cet élément comme la porte d'un palais

² Hypothèse d'une représentation d'un sanctuaire de sommet, un des lieux de culte principaux dans la religion minoenne, situé au sommet d'une colline ou d'une montagne. La représentation a alors engendré le nom donné au rhyton

1- Les symboles cultuels

Un des symboles majeurs du monde minoen est incarné par la double hache : ce motif est associé au milieu divin (associé à des divinités et la mythologie¹), cultuel (lieux de culte) et funéraire (armes votives) Sur les vases, la double hache participe au décor peint de trois modèles en terre cuite (28, 45, 50), selon deux traitements différenciant les lames. En effet, le tranchant des lames peut être incurvé ou rectiligne.

Le motif de corne isolée est également caractéristique de la civilisation minoenne². Un seul exemple au sein du corpus la représente, celui du rhyton du sanctuaire. Gravée en bas relief, elle apparaît à dix reprises associée à une architecture de briques, posée sur une corniche à trois degrés : elle constitue alors un élément symbolique constitutif du sanctuaire représenté.

On retrouve par ailleurs un symbole cultuel par excellence, celui de l'autel également figuré en bas relief sur le rhyton du sanctuaire (110) : posé sur une des marches du grand escalier menant aux portes du sanctuaire, un autel à degrés et pied incurvé. Une cruche au décor évoquant les céramiques du début du MA³ participe au décor du rhyton anthropomorphe en céramique de la femme à la cruche. Nous avons déjà pu évoquer l'hypothèse du caractère cultuel de ce rhyton : ce vase ci constitue alors un attribut de la divinité et participe à sa symbolique.

Les étoiles observées à la surface de vases en céramique possèdent un statut ambigu (55). En effet elles ont été dans un premier temps interprétées comme un simple motif marin, figurant ainsi une étoile de mer. Cependant, leur traitement particulièrement stylisé et peu représentatif du réel admet une autre analyse : ce motif est également considéré comme un symbole cultuel⁴. Par association, il est alors particulièrement intéressant de voir une valeur cultuelle aux motifs marins.

2- Les symboles écrits

Nous pouvons distinguer une forme d'écriture singulière

¹ La double hache semble associée au mythe du labyrinthe du minotaure d'après Mastorakis, Michel, op.cit, p187

² Qualifiée de « cornes de consécration » par Arthur Evans ; elles semblent dans un premier temps être un réel élément architectural pour dériver en motif symbolique représenté sur les fresques, les vases et autres, d'après Poursat, Jean Claude. "Iconographie minoenne : continuités et ruptures." *Bulletin de correspondance hellénique*, Supplément 11, 1987, p56

³ La cruche à bec dressée du MA1, la cruche à bec dressée du style d'Haghio Onouphrios

⁴ Poursat Jean Claude, op.cit, 2008, p266

Le couvercle de Khyan (87) et l'amphore de Katsamba (91) sont marqués d'un décor unique de hiéroglyphes.

Ces exemples sont tous deux issus d'une même typologie¹ et d'une même matière, l'albâtre.

La mention hiéroglyphique est inscrite dans un cartouche vertical placé dans le diamètre maximum du couvercle (87) ou à hauteur des anses du vase (91). Elle permet de désigner le nom du pharaon, Khyan ou Thoutmosis III, datant ainsi les vases à deux périodes distinctes².

Les imitations techniques

On remarque également à travers une étude fine des décors des éléments caractéristiques d'une catégorie technique développés et adaptés à un support tout autre, généralement en céramique.

1- Le travail de la pierre

Trois exemples de vases en terre cuite, le panier veiné (44), l'alabastre veiné (14) et le rhyton de Gournia (54), reprennent ainsi le décor naturel des veines de la pierre en associant la céramique à un décor peint en sombre sur clair. Le sens de l'influence du travail de la pierre vers celui de la terre cuite semble confirmé par la datation des vases, les vases en pierre étant antérieurs à ceux en terre cuite, et par la technique même, en effet le décor original des veines présentes dans la pierre ne pouvant être modifié à la différence d'un décor peint sur la céramique.

Les deux premiers exemples (14, 44) arborent une succession de lignes ondulées rappelant alors l'aspect de la calcite (94, 12).

Le rhyton de Gournia (54) possède un décor différent, de points et de cercles mais qui suggèrent tout autant une imitation des effets rendus par certains vases en porphyre (96), en gabbro (93) ou en brèche (122)³.

¹ On suppose que le couvercle devait appartenir à une amphore

² Le pharaon Khyan est un roi de la dynastie Hyksos au pouvoir en Egypte au cours de la Seconde Période Intermédiaire ; Le pharaon Thoutmosis III appartient lui à la XVIIIe dynastie rattachée au Nouvel Empire.

³ Interprétation du décor du rhyton de Gournia d'après Poursat, Jean Claude. op.cit, 2008, p258

2- Le travail du métal

Les vases en terre cuite s'assimilent également aux vases en métal à travers deux type de décors.

Deux exemples (41, 73) simulent la présence d'un rivet par le biais d'un point d'argile présent sur le bec (73) ou par le dessin d'un cercle noir à l'extrémité de l'anse (41). Ce décor permet de donner l'illusion de pièces assemblées à la manière des vases métalliques tels que le trépied du Quartier Mu (84) (dont les anses et les pieds sont rattachés à la panse grâce des rivets circulaires).

Le fragment moulé de Mallia (74) permet d'aborder un second type de décors : il présente une frise d'arcades enchainées. L'intérêt vient du fait que ce fragment aurait été obtenu par un moulage sur un original en métal¹. Outre le fait que cela suppose un plus grand nombre de vases en métal que ceux retrouvés en fouille, le fragment permet d'indiquer le sens de l'influence : le motif d'arcs retrouvé sur les vases en terre cuite serait issu directement du répertoire de l'art du métal et non de celui de la terre cuite, qui lui se contente d'imiter ce décor métallique.

3- La vannerie

On a pu voir que la technique du moulage permettait de faire une archéologie d'objets perdus comme les vases métalliques ; ce procédé permet également conserver la trace de matériaux périssables comme les végétaux utilisés dans le travail de la vannerie. En effet, on retrouve au sein du corpus deux exemples dont le décor rappelle directement celui du tissage des paniers en paille ou en osier.

Le premier exemple, en céramique (43), apparait comme le plus poussé par son décor et par sa typologie. En effet, il adopte la forme même d'un véritable panier tressé par des « brins à cordes resserrés »².

Le second exemple est issu du travail de la pierre (107). Le décor de la panse donne l'illusion d'un cordage « à nappes enchevêtrées »³. Bien que la retranscription en céramique soit plus proche d'une réalité grâce à la technique du moulage, l'exemple en

¹ Conclusion d'après Vandenabeele Frida, op.cit, 1980, p88

² L'étude de la vannerie et des styles de cordages à travers le travail de la céramique est un des domaines de recherche mené par Jean Claude Poursat, notamment au sein de Poursat, Jean Claude, idem, p95

³ Dénomination des brins permise par Poursat Jean Claude, idem, p95

pierre permet d'offrir en complément de la terre cuite une variété de matières et techniques abordant la technique perdue de la vannerie.

Associations thématiques

Les vases du corpus peuvent ne développer qu'une seule thématique, cependant on remarque que certains arborent un décor regroupant plusieurs des ensembles développés ci-dessus. Il s'agit d'en présenter les principales récurrences.

1- Motif végétal & motif géométrique

Ces deux ensembles de motifs constituent l'association la plus fréquente sur les vases du corpus ; elle se présente sur une large variété de supports autant en céramique qu'en métal.

Le décor géométrique apparaît alors en parallèle de deux types de végétaux. Les plus rares sont les végétaux marins incarnés par les algues

On retrouve alors en grande majorité les végétaux terrestres présentés en guirlandes ou en tiges ou isolés dessinant des corolles épanouies, des simples pétales ou des feuilles.

2- Motif animalier & motif naturel

Des vases en terre cuite et en pierre présentent des figures animales au sein d'un environnement naturel terrestre, simulé par des arbres, des fleurs, de rochers.

Des animaux aquatiques eux sont introduits dans un fond marin illustré par des algues ainsi que des récifs.

On retrouve alors l'ambiguïté du motif rocailleux énoncé précédemment : en effet, il désigne à la fois un cadre terrestre ainsi qu'un fond aquatique.

3- Motif animalier & motif géométrique

Les motifs géométriques permettent de livrer un cadre ornemental aux figures animales, une nouvelle fois divisés en deux espèces.

On distingue la chèvre et le chien accompagnés d'un décor de lignes et de bandeaux.

Un second ensemble se constitue d'animaux marins auxquels s'ajoutent des motifs de spirales, d'horizontales ou de dents de sangliers. Cette association est définie comme une « pictorialisation » ou « abstraction organique »¹. Il s'agit de donner à un motif concret issu d'une réalité imagée une fonction tout autre soit un caractère décoratif : les divers motifs géométriques présentés sont en réalité issus de la stylisation extrême d'éléments naturels dessinant à l'origine les remous.

D) Identification stylistique

Le corpus présente une variété des modèles en céramique du corpus. Nous ne pouvons que constater une certaine diversité de ce répertoire céramique : en effet, les modèles semblent évoluer et se perfectionner suivant les différentes périodes. Ces vases céramiques semblent alors illustrer des styles définis dans la culture minoenne.

Ces styles ont pu être attribués par les chercheurs grâce à l'étude des couleurs, des motifs et des typologies employés.

Ces types sont alors étroitement associés à des phases chronologiques du monde minoen. Ce découpage nous offre une alternance des styles permettant de caractériser chacune des périodes de la civilisation minoenne.

Nous avons alors établi un tableau en annexe afin de retranscrire au mieux ces styles céramiques présents dans le corpus (annexe 3)

E) Organisation du décor

On distingue une variété dans l'agencement des différents décors qu'ils soient géométrique, animalier ou végétal ; les scènes figurées restent difficiles à caractériser à cause de leur représentation imagée.

¹ Terme utilisé et défini par Poursat Jean Claude, op.cit, 2008, p134.

Un motif unique

Le corpus ne recense que peu d'exemples de vases arborant un seul décor pour l'ensemble de la surface du vase : ils se présentent sous forme d'applique ou de manière incisée ou peinte sur un support préférant la couleur naturelle du matériau à un fond imagé.

Ainsi l'exemple de l'idole cloche en céramique ne présente que les simples traits d'un visage humain. Une cruche en bec ponté de Mallia ne semble pourvue que d'une applique représentant une femme enceinte (8). Le couvercle de khyan (87) et l'amphore de Katsamba (91) sont simplement caractérisés par la présence de signes hiéroglyphiques.

Motifs répétés et isolés

Par la suite, un motif unique peut être repris à l'identique à la surface de vases en céramique. Le décor est présenté de manière paratactique, les divers éléments juxtaposés sont alors dépourvus de toutes liaisons.

Les motifs apparaissent clairsemés ou abondants : le minimum doit être d'au moins deux motifs, à la différence du « motif unique » ne présentant qu'un seul modèle.

Le motif peut alors être présenté de manière aléatoire (7, 46, 52 ...) ou sous la forme d'une frise (47, 48, ...).

Le décor couvrant

L'abondance extrême d'un même motif apparaît à travers le décor couvrant. Le motif n'est plus présenté de façon disparate et isolée à la manière du « motif isolé et répété ». Désormais, il implique une répétition infinie du motif, offrant ainsi un décor dense présent sur l'ensemble de la surface parfaitement adapté à la forme même du vase.

On le retrouve alors sur l'ensemble des catégories techniques, aussi bien sur des vases en céramique (14, 16, 22, 43, 49), en pierre (101, 107, 113), en métal (79, 81) ou en faïence (130).

Cet agencement possède une fonction esthétique première. Cependant, il participe également à la constitution même du vase, à son identité et son interprétation : le décor couvrant de lignes continues permet de figurer la surface et la forme des différentes conques marines (R4), le décor couvrant de lignes ondulées simule les veines de la pierre sur une base céramique (14, 44), le décor couvrant de cordages admet la retranscription en

céramique ou en pierre d'un véritable panier en osier (43), le décor couvrant permet également de livrer l'image d'un taureau capturé (64) à travers un réseau de lignes entrecroisées.

Une frise

Le décor peut se présenter sous la forme d'une frise à la surface de vase en céramique (19, 69), en pierre (111) ainsi qu'en métal (79, 80). A la différence du « motif isolé et répété », cet agencement privilégie sur une seule et même horizontale une succession continue de motifs qui sont alors liés entre eux et non plus simplement juxtaposés. La frise peut apparaître elle-même encadrée d'horizontales de part et d'autre de ses deux bordures (111).

En registre

La présence de frises successives induit un agencement en registres ; cet agencement figure sur des vases en céramique (18, 45, 49, 69) ainsi qu'un exemple en métal (81, 82) et en pierre (114).

Chacune des frises est clairement délimitée par une horizontale dessinée par une large bande, un tracé fin ou des pointillés.

Les vases peuvent présenter une suite de frises différentes ou identiques, selon un nombre varié. On remarque alors qu'une répétition abondante d'une même frise tend à offrir un décor couvrant (14, 49, 70).

Métope

Certains décors apparaissent pourvus de leur propre cadre, indépendamment d'une présentation en frise ou en registre.

Cet agencement se présente à travers deux cas particuliers. Les appliques en terre cuite (8, 10) s'insèrent au sein d'un médaillon de forme circulaire. L'écriture hiéroglyphique des deux vases en albâtre (87, 91) s'inscrit au sein d'un cartouche rectangulaire.

Superpositions

Un ensemble de décors en céramique (7, 72), en pierre (110, 111, 114, 117) et en métal (83) présentent une qualité technique particulière. A la différence d'une frise continue unissant les motifs par leurs extrémités, les différents éléments du décor sont présentés de manière superposée.

On distingue alors deux emplois pour cet agencement.

D'une part, ce procédé possède une fonction décorative évidente notamment à travers les exemplaires en céramique (72), où la superposition des obliques offre un jeu d'entrecroisement de lignes. L'agencement conserve une certaine transparence entre les deux motifs concomitants : on distingue encore les contours de chacun, qui leur permet d'exister de façon indépendante.

D'autre part, la superposition apparaît entièrement opaque : cet agencement associé à une technique de relief sous forme d'applique (7) ou gravé (83, 110, 111, 114, 117) tend à rendre compte des différents plans, de la profondeur et du modelé.

V. FONCTIONS & USAGERS

Il s'agit maintenant de déterminer les fonctions qui incombent à chacune des catégories de vases ainsi que d'en connaître leurs destinataires : on différenciera ainsi les vases communs à ceux destinés aux élites ou relevant d'une fonction particulière.

L'interprétation de ces différentes fonctions restent tout de même à considérer avec minutie : certaines affirmations restent des hypothèses, ces vases possédant des fonctions multiples ou encore indéterminées.

A) Indices d'interprétation

Dans un premier temps, il s'agit d'examiner les différents indices nous permettant d'établir la fonction et l'usager d'un vase. Ces différents marqueurs sont issus de sources écrites, archéologiques ou iconographiques.

Il est entendu que les choix qui sont faits au cours de l'élaboration du vase restent pleinement conscients de son utilisation finale : ainsi le matériau, la forme et le décor peuvent illustrer explicitement la fonction du vase. De plus, le contexte de découverte participe également à la compréhension de l'utilisation qui en est fait, ainsi que de l'identité de son propriétaire.

Une relation complexe s'établit alors entre ces indices. En conséquence, les effets de chacun peuvent se répercuter sur une utilisation première préalablement établi : ainsi, l'exemple d'un vase céramique qui possède une utilisation commune et modeste peut s'élever en tant que mobilier précieux, s'il est retrouvé au sein du contexte particulier ou pourvu d'un décor singulier. Il est alors nécessaire de constamment naviguer entre ces différents indices présents sur un même vase afin de réviser certaines interprétations.

Le matériau utilisé

Vous trouverez en annexe 2 un tableau récapitulatif.

Le choix du matériau illustre pleinement le domaine d'utilisation du vase ainsi que le rang de son destinataire.

L'argile apparaît comme le matériau commun par excellence. Présente sur le sol crétois, elle reste à la disposition des populations les plus modestes.

De plus ces propriétés techniques lui permettent de subir la chaleur et de conserver les liquides et les denrées. La céramique admet alors des utilisations diverses : nous pourrions alors pleinement retrouver ces modèles utilisés comme vases de stockages, vaisselle culinaire ou de table.

Un certain nombre de variétés de roches, telles que la serpentine, le chlorite, le schiste, ou la brèche relève également d'un cadre modeste, provenant de contextes locaux et facilement extractibles.

En revanche les pierres telles que l'albâtre, le cristal de roche, le marbre, ou encore la stéatite¹ apparaissent comme des matières précieuses relevant d'une production de luxe, à destination d'une classe sociale éminente.

Par ailleurs, une même typologie façonnée en argile ou en pierre n'apparaît pas relever d'une même utilisation. En la différence de matériaux implique une différence de poids et un souci pratique : la terre cuite sera plus facile d'utilisation au quotidien. Ainsi un vase céramique relève plutôt du domaine domestique et utilitaire tandis qu'un vase en pierre ne pourra être utilisé à de plus rares occasions, exceptionnelles comme les cérémonies cultuelles.

La faïence et les métaux sont communément admis comme les matériaux précieux par excellence.

Toutefois, la rareté d'un métal n'induit pas obligatoirement une valeur plus grande. Nous ne pouvons que constater le peu d'exemples de vases en or au sein du corpus ; ce fait est par ailleurs révélateur d'une réalité archéologique². Les vases en bronze apparaissent alors plus communs. Cependant, il ne faut pas négliger la nécessité d'un apport en étain afin de pourvoir aux besoins de la production de vases en bronze. Ce métal se révèle nécessaire dans la conception de l'alliage (le bronze). Or l'étain est un métal importé en Crète : défini comme un métal « stratégique » en Méditerranée orientale, il implique alors un réseau d'approvisionnement important et coûteux. L'utilisation de l'étain dans la conception du bronze démontre donc la valeur inhérente à cet alliage.

¹ Casanova, Michèle, op.cit, p7

² Clarke, Christina, op.cit,, p12 : « However of the 250 or so extant vessels from Crete, only a handful are of precious metal and the rest are copper alloys, predominantly tin bronze »

Par ailleurs, les propriétés techniques des métaux leur permettent difficilement d'être utilisées comme vaisselle culinaire, de par le risque de refonte du matériau.

La typologie

La forme, la constitution même d'un vase reste un élément essentiel dans la compréhension de son utilisation. Ainsi, la présence d'un composant particulier (l'anse, le pied, le bec) induit un emploi déterminé ; la forme de la panse nous renseigne sur la dimension disponible et le contenu ; on supposera que la présence d'un couvercle préserve la conservation d'un contenu.

Certaines catégories semblent explicites, c'est notamment le cas des rhytons qui, par définition, sont utilisés au cours des libations religieuses. Les vases pourvus d'un bec verseur, tels que les cruches ou les théières seront destinés à verser un liquide au préalable transvasé par l'embouchure principale. Les vases de petites dimensions pourvus d'anses, telles que les tasses à thé, pourront être facilement portés dans le cadre d'un repas ou d'une cérémonie. A la différence, les vases de très grandes dimensions ne pourront être déplacés que rarement de par leur poids et leur taille, ainsi les pithoi, les jarres ou les amphores sont destinés à demeurer au sein d'une pièce pour la conservation de denrées ou de liquides. Des vases de petites dimensions se trouvent également dépourvus d'anses et de bec verseur, tels que les alabastres ou les nids d'oiseau, on suppose alors que le service du contenu se faisait directement à l'embouchure.

D'autres, par leur forme particulière supposent un usage différent de la fonction première d'un vase : en effet, la forme même d'une conque marine semble difficile à maîtriser dans une position stable lorsqu'il reste inutilisé. Enfin, l'évolution même d'une typologie comme celle du gobelet suppose un changement de contexte et d'usager : ainsi le passage d'un gobelet céramique de base saillante à un véritable calice de pierre implique une utilisation au sein d'un contexte particulier ou d'un cercle d'élites.

Les décors

On remarque un lien étroit entre l'iconographie et la fonction même du vase ; un même parallèle peut se faire entre l'iconographie et le contexte, la classe sociale auquel le vase est destiné.

Il est toutefois nécessaire de souligner la relation d'interdépendance entre la symbolique d'un décor et la fonction d'un vase. Dans un premier temps, un décor particulier influence effectivement l'interprétation d'une typologie de vase ordinaire ; nous pourrions pleinement l'aborder à travers les vases en céramique. Cependant, l'usage d'une forme induit également l'interprétation des chercheurs pour un décor singulier¹ ; le cas de l'iconographie présente sur les rhytons, vases cultuels par excellence, est le plus probant.

Le décor peut alors se trouver en parfaitement adéquation avec la typologie et l'utilisation même du vase.

Le décor de cordages et de coulures se développe uniquement sur les pithoi ou les jarres (38, 46), rappelant ainsi les modalités de leur transport ainsi que la nature de leur contenu. L'exemple du panier en céramique (43) obtenu à travers le moulage d'un authentique modèle de vannerie souhaitait déjà à travers son iconographie rester au plus près de son modèle : on peut alors supposer que sa fonction est identique à celui du panier en osier, soit le transport et la conservation de denrées ou d'objets.

Le monde marin semble tout particulièrement associé à des vases dont la fonction première concerne l'écoulement ou la conservation de liquide, comme les pithoi, les rhytons ou les oenochoes (41, 48, 55).

A travers leur décor, un ensemble de vases se distingue comme une production de prestige utilisée au sein d'un contexte culturel ou palatial.

C'est dans ce cadre iconographique que la céramique trouve alors une toute nouvelle dimension, à différence de la céramique au décor géométrique développée au MA. En effet, un décor singulier comme celui du style de Vasiliki suggère une utilisation au sein d'un contexte particulier, celui de cérémonies cultuelles² ; le style de Camares par sa finesse et sa polychromie se définit comme une céramique destinée aux consommateurs de hauts rangs présents au sein des palais.

De même, un décor aussi développé et construit que celui des vases aux scènes figurées, apparaît, à travers ses thématiques, comme une iconographie propre au milieu palatial ou culturel.

¹ C'est ainsi que le décor marin est assimilé à une symbolique cultuelle, étant majoritairement présent sur des vases en usage lors de cérémonies.

² Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p90

Le motif du visage détaché affichant une tête grimaçante apparaît exclusif à la typologie du pithos. Ainsi, par son décor et ses dimensions, cette forme paraît pouvoir constituer une forme d'inhumation.

Enfin, un ensemble d'espèces animalières majoritairement développées sur des rhytons adopterait alors une symbolique culturelle. Ainsi, la présence du taureau, de la chèvre ou d'animaux marins tels que l'argonaute, le poulpe ou encore divers coquillages indiquerait que nous sommes face à un vase utilisé lors de cérémonies. Certains de ces animaux peuvent également incarner la majesté, tel que le taureau, le lion ou encore le faucon : ainsi, le vase se rattacherait au milieu palatial.

Le contexte de découverte

1- Précautions d'étude

Le contexte de découverte se révèle être le premier indice archéologique.

Ce lieu, la dernière demeure de l'œuvre permet généralement de caractériser l'utilisation de l'objet : la fonction même de la pièce où le mobilier a été découvert induit alors l'usage du vase. Par ailleurs, le contexte de découverte comprend la pièce mais également le mobilier associé, également retrouvé en fouille : ces objets peuvent également permettre de préciser la valeur, de l'origine ou de la fonction de l'œuvre étudiée.

Il est toutefois nécessaire de souligner la relation d'interdépendance entre la pièce de découverte et la fonction d'un vase. Dans un premier temps, nous avons pu souligner l'apport évident du contexte de fouille : le lieu permet de comprendre la valeur et l'emploi de l'objet. Cependant, l'usage d'une forme peut également aider à la compréhension de certains contextes quand ceux-ci restent indéterminés : en effet, la présence d'une typologie particulière, à l'utilisation définie permettrait alors de caractériser un lieu, l'usage d'une pièce.

Toutefois, il est important de souligner les difficultés liées à l'étude du contexte de découverte. Nous avons pu évoquer l'absence de fonctions définies pour certains de ces lieux : il nous sera alors difficile de déterminer les fonctions des vases dont le contexte n'a pas pu être précisé. Par ailleurs, le déplacement d'objets sur un site doit également être pris

en compte : ainsi, l'emplacement de l'œuvre est modifiée volontairement par l'homme ou suite à un effondrement ou à des destructions.

2- Les différents contextes

Une carte, présente en annexe 16, permettra de localiser ces vases.

Nous avons pu relever cinq contextes types.

La majorité des vases se retrouvent dans le domaine funéraire, difficilement dissociable du contexte culturel. Cette pratique ne semble pas réservée à une aire géographique ou une typologie particulières.

En effet, ces vases sont présents dans les nécropoles minoennes de Cnossos, Gournia, Katsamba, Mallia, Molchos, Myrtos, Poros ou Zakro ainsi que dans les tombes grecques de Mycènes et de Vaphio ou des sites orientaux d'Ougarit, Byblos, Tôd et Qubbet el Hawa.

Par ailleurs, nous pouvons constater la variété des formes présentes dans un contexte funéraire. En effet, l'ensemble des catégories techniques du corpus, à défaut de la faïence, et onze typologies (AM 3, COU4, CRU3, ND, OE, PI, R, TAT1-2, VC, VT) y sont représentés.

Toutefois nous pouvons remarquer que certains de ces sites sont caractérisés par ce contexte funéraire. En effet, les sites de Myrtos, Pyrgos, Vaphio et de Mycènes possèdent une aire funéraire spécialisée : ces tombes et nécropoles constituent alors l'un des atouts principaux du site. Par ailleurs, le site égyptien de Tôd est dédié au temple du dieu Montou.

Les palais de Cnossos, Phaistos, Mallia et Zakro constituent les quatre grands centres minoens. Des sites secondaires peuvent également caractériser un contexte palatial. En effet, bien qu'ils soient dépourvus d'une authentique architecture palatiale, les sites de Tyllissos, Gournia et d'Haghia Triada sont dotés de grandes résidences apparentées à des *villae*, imitant la structure type du palais.

Ainsi un ensemble de vases a pu être découvert dans les pièces de ces palais ou de ces résidences. Ce contexte de découverte, caractérisé par une population d'élites aisées, induit une fonction et une valeur particulière de ces vases.

Bien que nous puissions constater la présence majoritaire des rhytons, la variété des formes et des techniques nous ne nous permet pas d'attester d'une production caractéristique pour ces sites palatiaux.

Les vases sont également présents au sein des habitations.

Le corpus permet d'attester de la présence de formes singulières dans un contexte d'habitat, telles que les rhytons coniques ou les rhytons en conque marine. Toutefois, nous pouvons supposer que les typologies plus communes, les gobelets, les coupes ou les tasses soient également rattachées aux habitations.

Enfin, un ensemble de vases apparaît également dans des pièces de stockages spécialisées. Nous avons notamment pu étudier le cas des magasins de Mallia.

Le corpus permet d'attester la présence des formes caractéristiques de stockages (PI, AM, JA) mais également des typologiques exceptionnelles singulières, comme la tasse ou le trépied

Les sources écrites

Nous avons pu répertorier une seule mention¹ qui aborde l'utilisation de vases (-1-). Ecrite en linéaire B, elle appartient à la dernière phase du monde minoen, lorsque le site de Cnossos passe sous domination mycénienne². Son caractère nous oblige alors à nuancer une affirmation qui conviendrait pour l'entière chronologie de la civilisation minoenne.

Cette mention est issue du groupe de tablettes de Cnossos. Elle rapporte le don d'amphores ou de jarres garnies de miel fait à différentes divinités du panthéon minoen, notamment à la « dame du labyrinthe »³.

Iconographie comparative

L'archéologie reste une des sources majeures quant à la connaissance de ces vases, de leurs utilisations et leurs destinataires ; l'étude du contexte de découverte constitue un de ces apports, permettant d'approcher le vase au plus près de son époque, par sa datation et sa localisation.

¹ Mastorakis, Michel, op.cit, p181

² L'arrivée des mycéniens en Crète est datée à la suite de la chute des seconds palais, au environ de 1450. Les principaux sites palatiaux (Zakro, Malia et Phaistos) sont détruits et abandonnés ; seul le palais de Cnossos subsiste, occupé conjointement par les deux civilisations, minoennes et mycéniennes. Cette période est alors qualifiée de « crête mycénienne », de 1450 jusqu'à l'abandon définitif du palais de Cnossos en 1370

³ Mastorakis, Michel, op.cit,, p174 ; Rachet, Guy, op.cit, p181. Appelée également « maitresse du labyrinthe » ou « dame à la double hache », elle incarne une des divinités majeures, très présentes à Cnossos.

Il est toutefois nécessaire de prendre en compte l'étude d'une autre source contemporaine de la période étudiée. En effet, les différentes représentations de vases, sur des fresques, des sceaux ou encore des tablettes, apportent tout autant à la compréhension du vase. Retranscrits au sein de scènes et de contextes particuliers, ces vases nous offrent une nouvelle approche de leur fonction et de leurs usagers : ils peuvent ainsi confirmer une hypothèse archéologique ou l'enrichir en nous en livrant une autre utilisation. Certes, la part d'interprétation des chercheurs reste grande afin d'identifier la scène représentée notamment au vue de l'état de conservation ou de la stylisation du dessin¹ mais l'atout de ces images est indéniable : en effet, ce sont les minoens eux-mêmes qui nous livrent leur propre vision de leur environnement.

1- La fresque

Il s'agira d'étudier la représentation de vases à travers trois exemples de fresques minoennes STUC, le sarcophage d'Haghia Triada, le cueilleur de crocus, le porteur de rhyton. Vous trouverez les différentes représentations dans l'annexe 12.

Ces différentes fresques ne seront pas étudiées dans leur globalité (matériaux, technique, stylistique, iconographie complète) : seule la représentation des vases et leur environnement direct seront abordés afin de tenter d'identifier des formes et de comprendre le contexte de leur utilisation.

Le sarcophage d'Haghia Triada² comporte sur chacun de ces longs côtés une composition en trois registres : une scène figurée dans le registre médian, prise entre deux frises de corolles végétales.

La face nord présente un ensemble de personnages divisés en deux groupes de direction opposée. Attardons nous sur les trois figures dirigées vers la gauche. A son extrémité, se pose entre deux éléments verticaux surmontés d'une double hache, un vase de grandes dimensions que l'on pourrait alors aisément assimiler à un pithos. Trois personnages vêtus d'une longue tunique et dotés d'une chevelure bouclée brandissent à l'aide de leurs deux mains un vase identique : de panse tronconique, évasée dans sa partie supérieure et munie de deux anses verticales perpendiculaires à l'embouchure, cette typologique semble évoquer celle des paniers présents dans le corpus (44). La figure de tête déverse alors le contenu de son vase au sein du large pithos.

¹ Les fresques sont en grande partie restaurées et la représentation de vases sur des tablettes reste très approximative

² Le sarcophage d'Haghia triada, Haghia triada, Crète, 1400, MAH

La face sud ne dévoile qu'un seul ensemble de personnages présentés successivement devant une architecture, nous rappelant la porte développée sur le rhyton du sanctuaire. Nous distinguons alors trois typologies de vases. Une première forme évoquant celle des jarres du corpus (JA) se situe à proximité du pied de la table centrale afin de recueillir le sang qui s'écoule du corps de l'animal sacrifié. Le personnage de tête, identique à celui de la face nord, présente sur un second autel, une cruche à double bec oblique, à une anse haute, et panse ovoïde (33). Dans le fond, comme suspendue, se développe une coupe ou un canthare garni.

Chaque de ces représentations de vases peut facilement être identifiée : on a pu établir des parallèles avec des typologies existantes au sein du corpus (CAN, COU, JA, PA, PI), La scène apporte des indications quant à la fonction de ces vases et le contexte d'utilisation. Le sarcophage décrit une procession au cours d'une cérémonie cultuelle et sacrificielle illustrée par la présence de musiciens, d'autels, du symbole de la double hache et de la corne, associés à l'architecture d'un sanctuaire. Ainsi les différents vases en usage évoque une fonction propre : des paniers et un pithos afin d'exercer un rituel de libation ; une jarre recueillant le sang sacrificiel ; une coupe en offrande ; la cruche à double bec pourrait elle aussi servir d'offrande ou récipient lors d'une future libation.

La fresque du cueilleur de crocus¹ représente au sein d'un environnement naturel des singes remplissant de fleurs des « pots de jardins »². Ces vases se présentent sous différentes typologies : de forme pansue, carénée ou tronconique évasée dans la partie supérieure, dotés d'anses ou d'un pied, décorés d'une couleur monochrome, d'horizontales ou de pointillés. Le corpus ne comporte pas de façon distincte cette forme de vases mais permet tout de même de présenter des typologies approchantes comme celles des vases carénés (VC), des coupes (COU) ou des canthares (CAN). Cette représentation admet alors une nouvelle utilisation de ces typologies, utilisées comme simples pots de fleurs ou lors de la cueillette de fleurs comme contenant et facilement transportables.

Le palais de Cnossos dispose d'une seconde fresque arborant des exemples de vases. Cependant, le corridor de la procession³ expose une représentation majoritairement restaurée à partir de maigres fragments dessinant des pieds, des pans de vêtements, ou la partie inférieure des corps. Ainsi, seuls ces fragments d'origine seront pris en compte dans

¹ Le cueilleur de crocus, Cnossos, palais, Crète, MM3a-MR, MAH, MA 32

² Platon, Nicolas, *La civilisation égéenne: Le bronze récent et la civilisation mycénienne*. Vol. 2. L'Évolution de l'humanité 9. Paris: Albin Michel, 1981, p15

³ La procession ou le porteur de rhyton, Cnossos, palais, corridor ouest, Crète, 1500, MAH

l'étude des vases. En effet, bien que la fresque dessine des formes connues du corpus (id), elles sont en réalité issues d'une réalité archéologique : ces modèles existants, retrouvés lors de fouilles, influencent alors la restauration.

Deux fragments s'attachent à représenter des vases. Une partie basse d'une panse de couleur blanche est soutenue, par le fond, par le plat de la main. Une seconde figure composée d'un plus grand nombre de fragments permet de livrer une représentation plus complète. De profil gauche, une figure masculine à la chevelure noire épaisse, longue et bouclée, à la taille cambrée, soulignée par un pagne ceinturé, soutient de son bras gauche, accessoirisé de deux bracelets parallèles, le fond d'un vase, et tient l'anse de sa main droite. On retrouve alors la représentation d'un homme minoen que l'on a pu étudier sur les vases du corpus associé à un rhyton conique présent au sein de contextes archéologiques (R3).

Il s'agit de comprendre à partir des seuls fragments la signification de la scène et la destination de ce rhyton conique. Ainsi, la fresque représenterait une procession au sein d'un contexte cultuel ou palatial où les différents personnages, du moins les figures masculines, apporteraient des offrandes. Plusieurs éléments justifient cette interprétation. Dans un premier temps, le nombre important de protagonistes permet de constituer un cortège dense propice au déroulement d'une procession. De plus, on observe des parallèles probants avec la représentation du sarcophage d'Haghia Triada, dont nous avons déjà mis en avant le caractère cérémoniel et cultuel : la subdivision en deux groupes de direction opposée et le vêtement long coloré tombant aux chevilles. Le vase représenté s'insère alors parfaitement dans ce contexte cultuel, puisque le rhyton conique apparaît être utilisé lors de libations, porté et présenté de la sorte sur la fresque, il peut constituer une offrande ou un objet symbolique au sein de la procession. Enfin, un dernier point mérite d'être souligné, celui d'un lien étroit entre l'emplacement même de la fresque et la thématique de la scène : le corridor serait le passage privilégié des visiteurs du palais apportant alors des cadeaux au souverain.

L'ensemble de ces arguments présentent la scène comme une procession ; cependant, il reste à identifier le bénéficiaire de cette cérémonie. La restauration a mis en avant une figure féminine frontale aux bras levés, présentée comme point de convergence des deux groupes d'individus : ce personnage central serait issu du milieu divin ou palatial, incarnant une déesse, une prêtresse ou une princesse, à laquelle le cortège apporterait des offrandes. Cependant, cette figure n'apparaît nullement comme le point focal : la fresque est incomplète et devait comporter un plus grand nombre de figures. De plus, elle se

présente simplement à la tête d'un des groupes tout comme une autre figure féminine plus à gauche. Il ne pourrait ainsi s'agir que d'un membre du cortège ; on ne peut alors savoir si le rhyton constitue une offrande à une divinité ou un tribut au roi du palais.

2- La glyptique

Les vases sont également représentés sur des sceaux ; vous trouverez les différentes reproductions dans l'annexe 13.

Plusieurs hypothèses peuvent être soumises afin d'interpréter la finalité de ces images.

Nous laisserons volontairement de côté les exemples de sceaux présentant des vases comme seul motif¹ ainsi que ceux dessinant les têtes animales² qui peuvent à la fois incarner des rhytons mais également une tête animale naturelle. Il s'agit d'étudier les images de vases associées à la figure humaine afin d'en comprendre leur relation.

Un premier ensemble de vases apparaît simplement juxtaposé à la figure humaine (CMS II, 2 159 ; CMS II, 2 214 ; CMS II, 8, 243 ; CMS, VI 45b) : la symbolique ou la fonction restent encore difficilement perceptibles. Malgré un tracé simplifié, on identifie cependant distinctement certaines typologies telles que les cruches à bec dressé, les amphores, les pithos à double rangée d'anses.

A l'inverse, des modèles entrent en contact direct avec des personnages figurés : des vases tels que des cruches à bec dressé, des pithos ou des paniers, sont alors tenus par l'anse afin d'être transportés (CMS VI 60c ; CMS VI 33a ; CMS II, 1, 300 ; CMS II, 2 157³). La composition reste cependant trop concise pour permettre une quelconque identification d'un contexte commercial ou processionnel.

Les représentations assimilent également de façon explicite les vases à un contexte cultuel. Un premier ensemble de cruche à bec dressé ou de rhyton en conque marine apparaît associé à des symboles de la religion minoenne comme la double hache (CMS II, 8 84 ; CMS, II 5 239), l'autel cylindrique incurvé (CMS, VI 308 ; CMS II, 3 7), ou les cornes (CMS II, 3 7 ; CMS III 249 ; CMS III 260 ; CMS V 201). Les cruches à bec dressé sont également rattachées à la figure hybride du génie qui soutient de sa main gauche le

¹ CMS II, 2 2c ; CMS III, 234b ; CMS III, 173a, par exemple, bien qu'on puisse leur concéder une valeur esthétique et une certaine maîtrise dans la perspective et la précision.

² CMS IV 168, qui se rapproche fortement du rhyton à tête de taureau de Cnossos (id)

³ Poursat, Jean Claude, op.cit, 1987, p52

fond du vase et de sa main droite le maintient par l'anse (MA 697 ; CMS V 201) : nous trouvons alors une constance dans la représentation et la symbolique de ce motif déjà connu à travers le triton de Mallia. Le génie peut alors apparaître seul au sein d'un environnement naturel de tiges végétales et de rochers (MA 697) : cette composition évoquerait alors une symbolique de fertilité à la manière des cruches isolées (CMS III 249 ; CMS III 260). La symbolique cultuelle peut également être renforcée par la présence de la corne et d'un animal sacré tel que la chèvre : on se retrouve ainsi face à une véritable scène composée où le génie semble offrir sa cruche à une divinité masculine (CMS V 201).

Un dernier ensemble semble distinguer les vases au sein d'une activité particulière. Le sceau du magasin (CMS II, 2 76) présente deux registres de cruches à bec dressé et de pithoi à double rangée d'anses encadrées par une figure humaine assise à l'extrémité gauche. Le personnage semble alors inventorier et surveiller les ressources¹. Le sceau permet de restituer le contexte archéologique et la réalité de l'époque étudiée. En effet, la présence de tels vases au sein de pièces de stockages attitrées comme les magasins paraît avérée. De plus, bien que le linéaire A reste toujours indéchiffré, la majorité de ces tablettes d'écriture semble relever d'un propos administratif afin de pourvoir au contrôle et à la comptabilité des biens.

Deux personnages semblent élaborer une préparation qu'elle soit d'ordre culinaire, artisanale ou cultuelle au sein d'une cuve pourvue de trois pieds rappelant la typologie des chaudrons tripodes en cuivre (id).

Un sceau décrit le foulage du raisin² : on y voit un homme genoux pliés, les pieds dans une forme tronconique dont la surface est quadrillée. Cette activité devait généralement s'exercer au sein d'un tonneau, que l'on voit retranscrit sur la gauche, cependant cette forme et ce décor rappelle celui de panier d'osier : on peut alors supposer que le foulage devait également se faire au sein d'un authentique panier ou de leur équivalent en céramique (id).

Un ensemble de trois sceaux (CMS II, 2 178 ; CMS II, 2 179 ; CMS II, 2 190) a pu retenir notre attention par la complexité de la scène représentée. On distingue un motif commun, celui d'une figure humaine assise, les pieds au sol, le bras tendu touchant l'anse d'un vase : sa grande dimension et ses anses en étrier nous rappelle certaines amphores du corpus (id). On pourrait alors soumettre l'hypothèse de la représentation d'un atelier de potier, où

¹ Pelon, Olivier, op.cit, p47

² Poursat, Jean Claude, op.cit, 1987, p52

l'artisan serait en train de façonner son modèle. Le contexte de découverte viendrait alors corroborer cette interprétation. En effet, ces sceaux sont issus de l'Atelier de sceaux du Quartier Mu de Mallia, cet atelier se trouve accolé à celui de l'Atelier de potier¹ : cette proximité aurait pu alors permettre à l'artisanat d'élaborer une thématique relevant de son quotidien. On peut également avancer une symbolique cultuelle par la position courbée du corps et la présence de deux extrémités pointues rappelant les cornes (CMS II, 2 179) : ainsi le vase ferait office d'offrande.

3- Les tablettes en linéaire A

Les différentes sources sont présentées dans l'annexe 14.

Nous pouvons retrouver également des images de vases sur des tablettes en terre cuite. Ces représentations constituent alors un symbole défini au sein du linéaire A. Cette forme d'écriture succède aux hiéroglyphes crétois : elle apparaîtrait dès les premiers palais, vers -2000, à Phaistos pour des besoins administratifs. Par la suite, sous l'effet de la décentralisation², il se propage au sein des grands centres minoens. Le linéaire A incorpore des différents idéogrammes dont certaines typologie de vases ont été identifiées : ces tablettes doivent probablement retranscrire un inventaire ou des comptes de biens auxquels les vases sont intégrés.

Le choix d'inclure ces tablettes au sein de l'iconographie et non comme source écrite est tout à fait conscient. En effet, là où le linéaire B, traduit, peut constituer de réelles mentions explicites, le linéaire A ne dessine encore que des symboles. La démarche est alors différente de celle d'une simple étude des sources écrites : il s'agit de procéder à une étude comparative entre les formes décrites sur les tablettes en linéaire A et les typologies existantes.

Le choix s'est alors porté sur deux tablettes distinctes³. Une première est issue du centre d'origine et de la période d'apparition du linéaire A : la tablette HM 1509 retrouvée à Phaistos. Une seconde plus tardive permet de discerner l'aire d'expansion de cette écriture : la tablette HT 31 de la villa d'Haghia Triada issue du MR1b. Par la suite, nous

¹ Plan d'après Poursat, Jean Claude, op.cit, 2005, planche 76

² Mastorakis, Michel, op.cit, p147

³ Exemples choisis à partir de Vandenabeele, Frida. "Les idéogrammes de vases sur les tablettes en linéaire A d'Haghia Triada et Phaistos." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. 98, 1974, p5-21.

avons distingué quatre exemples d'idéogrammes, les plus probants et les plus parlants afin de pouvoir faire des parallèles correspondant à une réalité archéologique.

L'idéogramme de Phaistos dessine une panse tronconique évasée dans sa partie supérieure pourvue deux anses verticales perpendiculaires à l'embouchure. Son décor est rendu par des lignes obliques. On pourrait alors identifier un modèle céramique imitant la vannerie¹, similaire au panier en céramique (43) présent dans le corpus. Ce décor rappelle également celui des veines de pierre présent à la surface de vase en céramique (44). Il pourrait tout aussi décrire de simples lignes peintes sur un vase en terre cuite.

Un des idéogrammes de la tablette d'Haghia Triada retranscrit explicitement un chaudron tripode, connu au sein du corpus (84) : une panse hémisphérique au fond arrondi pourvue de trois pieds et d'anses verticales semi-circulaires rattachées perpendiculairement à la panse.

Le deuxième idéogramme de la tablette HT 31 décrit une forme tronconique évasée dans sa partie supérieure pourvue d'une base saillante : cette typologie évoque alors celle des gobelets à base saillante définie dans le corpus (GO2).

Le dernier idéogramme issu de la tablette d'Haghia Triada paraît plus ambigu que les précédents. Sa panse piriforme aux lèvres aplaties dessine un fond terminé en pointe mais pourvu d'une base saillante : la présence d'une anse dans la partie supérieure permet de le rapprocher des exemplaires de pithoi (PI).

B) Identification des fonctions

Après avoir illustré les différents indices d'interprétations par quelques exemples précis issus du corpus, il s'agit maintenant d'obtenir un classement général de ces vases par catégories d'utilisation ; la distinction sociale perçue à travers l'usage d'une typologie particulière ne sera pas retranscrite ici, en effet le mobilier utilitaire ou cultuel relève de l'ensemble des couches de la population.

Nous n'excluons pas la présence d'une même typologie au sein de plusieurs catégories : ces vases adoptent des fonctions multiples au sein d'occasions et de contextes variés.

¹ Frida Vandennabeele l'identifie elle comme un modèle de panier authentique.

Inversement, nous n'excluons pas la présence de plusieurs typologies au sein d'une même fonction : cette variété pourrait ainsi distinguer le rang ou le contenu.

Cette classification est à étudier en complément du tableau récapitulatif à retrouver en annexe 1.

Le mobilier utilitaire

Les vases de cette catégorie relèvent d'une activité, d'une réalité au plus près du quotidien des populations : ces formes sont alors utilisées au sein d'un contexte domestique ou artisanal.

1- Les vases de stockage et transportés

Cette catégorie intègre les vases utilisés comme contenants pérennes/permanents. Ils sont alors destinés à la conservation d'un contenu défini et sont également recommandés pour le transport de marchandises. On distinguera alors deux ensembles de vases au sein de cette première catégorie de mobilier utilitaire.

Dans un premier temps, cette fonction relève de vases de grandes dimensions tels que les pithoi (PI), les amphores (AM) ou les jarres (JA). Ils sont destinés à la conservation de denrées alimentaires ou de liquides comme l'eau, l'huile ou encore le vin. La dimension de leur panse induit une importante capacité favorisant le stockage et la conservation du contenu ainsi que les échanges commerciaux. Malgré ces atouts indéniables, leurs dimensions n'en restent pas moins contraignantes. En effet, difficilement transportables à mains nues, ils sont alors acheminés principalement par voies maritimes, soulevés à l'aide de cordages, ou par voies terrestres à l'aide de bâtons insérés à travers l'orifice des anses. Par la suite, ils restent ancrés dans le sol de pièces déterminées, les magasins notamment des centres palatiaux.

A travers l'iconographie comparative¹, nous avons pu observer que deux autres typologies peuvent être transportables et trouver leur place au sein de ces magasins. Ainsi les cruches (CRU1, CRU2, OE) et les paniers (PA) sont également destinés à la conservation d'un

¹ (CMS I 300 ; CMS II, 2 76)

contenu. De plus, les dimensions inférieures à celles des amphores ou des pithoi permet une mobilité fréquente et aisée.

La seconde catégorie de vases de stockage intègre des formes comme celles des alabastres (AL), les nids d'oiseaux (ND) et des coupes (COU4). Leurs petites dimensions n'admettent pas une grande capacité de stockage. Ainsi le contenu s'en trouve différent de celui des amphores, des pithoi et des jarres : ces formes semblent renfermer des huiles et des onguents¹ pour la toilette.

2- Le mobilier culinaire

Cette catégorie distingue les formes associées à la préparation des repas.

Le mobilier culinaire permet d'englober un premier ensemble de vases ne relevant pas d'un emploi/ tâche particulièrement défini. Ainsi, des formes façonnés en matériaux communs comme les gobelets (GO1, id), les vases carénés (VC 1) pourraient tout à faits participer à l'élaboration d'un plat.

Les nids d'oiseaux (ND1, ND2) en revanche apparaissent comme un outil particulier : ils semblent être utilisés comme mortier culinaire² afin de concasser, moudre, écraser des aliments.

3- Activité & production

Grâce à l'étude de l'iconographie comparative, certaines formes nous sont alors apparues être utilisées lors d'une activité particulière.

Ainsi la forme du panier (PA), notamment l'exemplaire en céramique (id) semble pouvoir intervenir lors de la confection du vin. Après avoir ramassé la matière première, le foulage du raisin permet d'écraser les grains au sein d'une cuve afin d'obtenir le premier mou qui sera par la suite travaillé par décantation. Ainsi, le panier et ses homologues en céramique constituent une des ces cuves.

Un second ensemble de vases, les vases carénés (VC), les coupes (COU1) et les canthares (CAN) semblent être destinés à la cueillette de végétaux (fruits, fleurs).

¹ Fonction des nids d'oiseaux définie par Poursat, Jean Claude, Béatrice Detournay, and Frida Vandenabeele, op.cit, 1980

² Higgins, Reynold, op.cit

4- La vaisselle de table

Cet ensemble se caractérise par des formes utilisées lors des repas. Elle regroupe ainsi trois catégories distinctes : les vases à boires, à verser et à servir.

Les tasses (TAT) et les gobelets (GO) constituent les vases à boire. Ils apparaissent de tailles, de matériaux et de typologies différentes ; en pierre, en métal ou terre cuite, ils peuvent être pourvus d'un pied ou d'une anse.

Une typologie singulière semble également être utilisée comme vase à boire : d'après le chercheur¹ et le contexte de découverte, certains rhytons en conque marine (R4) pourraient constituer des vases à boire.

Les vases à verser réunissent les cruches (CRU), les oenoches (OE), les théières (TH) et les saucières (SAU). Cette catégorie se définit par la présence d'éléments obligatoires. Ces formes doivent être pourvues d'une embouchure à travers laquelle le contenu est transvasé, d'un bec pour écouler le liquide et d'une anse pour faciliter le basculement et le service.

Un dernier ensemble, composé des coupes (COU1, COU2), est utilisé pour la présentation et le service des plats et des aliments.

5- Les vases de jardin

Cette catégorie a pu être établie d'après l'iconographie comparative. Elle regroupe ce que les chercheurs ont défini comme de « pots de jardin »². Des formes comme les vases carénés (VC), les coupes (COU1) ou les canthares (CAN) pourraient alors servir de pots de fleurs en extérieur, au sein des jardins.

6 – Les couvercles

Les couvercles (id) sont associés aux vases de stockages permanents (AM, AL) optimisant ainsi la conservation et le transport. Ils possèdent généralement une forme similaire à celle de l'embouchure afin que les deux pourtours puissent s'emboîter. Certains sont dotés d'une anse facilitant la prise en main du couvercle.

¹ Baurain, Claude, op.cit, p3-73.

² Platon, Nicolas, op.cit, 1981, p15

Le domaine cultuel

Les formes appartenant au domaine cultuel sont utilisées dans le cadre de cérémonies, de processions ou d'une inhumation.

1- Les vases à libations

Cette catégorie répertorie des formes utilisées comme le contenant d'un liquide, lors d'une libation.

Un ensemble d'éléments participe alors au caractère cultuel de cette cérémonie. Dans un premier temps, le rituel requiert la présence d'un autel qui constitue un mobilier cultuel de premier ordre. Le contenu liquide du vase possède intrinsèquement un caractère sacré : il est délibérément choisi afin d'être offert en offrande. Par ailleurs, l'action même de présenter le contenu ou de le déverser détient une valeur symbolique et sacré. Ce geste de libation est exclusivement exécuté lors de cérémonies cultuelles par les initiés à l'ordre religieux minoen ; il apparaît également relever des génies dont le rôle parmi les humains se définit ainsi.

Une variété de formes peut alors servir de contenant lors de ce rituel ; nous avons pu en établir deux grands ensembles.

Une première catégorie s'apparente au mobilier utilitaire. La vaisselle de table est ainsi transposée au domaine cultuel. Nous retrouvons alors les oenochoe (OE) et les cruches (CRU1, CRU2) dans le cadre de cérémonies cultuelles. Les paniers (PA), tout particulièrement ceux pourvus d'un décor aux motifs symboliques (45), peuvent également être utilisés comme contenants.

Le second ensemble se distingue du précédent par une utilisation exclusivement cultuelle¹. Les différentes formes de rhyton (R) restent les typologies privilégiées au sein des cérémonies.

2- Les contenants

L'étude iconographique nous a permis de remarquer des formes utilisées comme contenants au cours des cérémonies cultuelles : ces vases se distinguent en deux catégories.

¹ Bien que les rhytons en conque marin ont pu être définis comme vase à boire.

D'une part, des récipients collecteurs sont utilisés afin de pouvoir réceptionner les différents liquides. Les jarres (JA) servent à recueillir le sang issu d'un sacrifice ; les pithoi (PI) eux participent au rituel de libation en recevant le liquide contenu au sein des rhytons, des paniers ou des cruches.

D'autre part, certaines typologies sont également utilisées comme conditionnement pour les offrandes dédiées aux divinités. Ainsi, les vases carénés (VC), les coupes (COU1), les canthares (CAN) ou encore les amphores (AM) et les jarres (JA) peuvent être garnies d'objets, de fruits ou de miel.

3 – Une forme d'inhumation

Le monde minoen connaît divers modèles funéraires¹ : l'inhumation au sein d'un pithos (PI) en constitue un exemple². Ce mode d'inhumation individuelle semble apparaître au MM. Il permettrait alors d'expliquer la présence de pithoi en dehors de pièces consacrées au stockage. Au sein du corpus, un exemple de pithoi (id) paraît correspondre à cette utilisation. Sa datation du MM2 correspond à la chronologie de ce modèle funéraire. De plus, son décor de visage humain adopte une symbolique apotropaïque afin de protéger le défunt³.

Entre fonctions et usages : les vases non fonctionnels

Le corpus permet de distinguer une différence entre la fonction et l'usage de ces formes. Les vases possèdent une fonction première : ils constituent le récipient d'un contenu. Ils peuvent cependant exister indépendamment de ce contenu. Un ensemble de vases semble alors être détourné de leur emploi d'origine : ils adoptent la forme d'une vase mais l'usage qu'en fait la société minoenne diffère de l'intention de la production. Ils ne servent plus de contenant à proprement parlé mais se présentent, majoritairement dans un contexte cultuel, comme une ronde-bosse autonome ou un symbole.

¹ Inhumation collective ou individuelle au sein d'une tholos, de tombes ovales, de tombes en forme de maison, de sarcophages.

² Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p151, 240

³ D'après Marinatos et Sakellariou, au sein de Poursat, Jean Claude ; op.cit, 1987, p52

1 - Les vases d'apparats et d'offrande

Un premier ensemble caractérise les vases ostentatoires. Ils sont préalablement offerts ou élaborés afin d'être présentés dans un contexte palatial ou cultuel. Ces exemplaires ne sont alors dotés d'aucune fonction utilitaire. En effet, ces vases sont destinés à être exposés ou conservés de façon permanente afin d'illustrer la richesse du propriétaire. Dans un contexte cultuel, leur utilisation n'apparaît qu'épisodique : ces modèles sont alors exhibés lors des processions cultuelles ou déposés en offrande au sein de sanctuaire.

Nous avons pu diviser ces modèles de vases ostentatoires selon trois cas de figures. Les vases peuvent constituer les éléments d'un tribut, d'un cadeau issu d'un souverain, offert à une autre civilisation. Au sein du corpus, nous avons pu distinguer la présence de deux trésors (85, 86) ainsi que de vases en pierre probablement offerts en cadeaux par un pharaon égyptien (87, 91).

Certains modèles apparaissent étroitement associés au contexte cultuel : leur présence est alors récurrente au sein de sanctuaires ou de dépôts votifs. Ces vases constituent un type d'offrande caractéristique du monde minoen : les rhytons (R), les cruches à double bec ou les canthares illustrent alors cette fonction singulière.

Par la qualité du matériau, du traitement et de la technique, certains exemplaires du corpus sont conçus comme des œuvres à part entière. Les modèles de rhytons (117, 119) impressionnent visuellement par leur aspect.

2 - Les idoles

Les rhytons anthropomorphes (R1) et zoomorphes (R6) adoptent la forme de véritables figurines.

En effet, le vase représente une figure en pied : le corps est entièrement représenté, debout. Les figurines dans le monde minoen se retrouvent généralement au sein de sanctuaires¹ ou de tombes, notamment dans la plaine de la Messara. Elles détiennent une valeur apotropaïque² à travers la fonction d'offrandes ou d'image d'une divinité¹.

¹ Kamilari, Molchos, Myrtos, Petsofa, Piskoképhalo

² Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p125

L'origine cultuelle est attestée pour trois de ces rhytons grâce aux contextes de découverte : en effet, les sites de Koumasa, de Molchos et de Myrtos constituent des centres cultuels majeurs à travers l'édification de sanctuaires et de nécropoles.

Ces trois modèles semblent détenir une fonction plus poussée que celles de simples offrandes. En effet, les deux rhytons anthropomorphes (52, 53) sont généralement définis comme la représentation d'une divinité minoenne². Les chercheurs avancent l'hypothèse d'un culte majeur au sein de la religion minoenne rendu à la déesse principale du panthéon, la déesse mère : ces deux figures en seraient un des incarnations.

On est en droit de supposer une symbolique similaire pour le rhyton zoomorphe. En effet, nous avons déjà pu soulever le caractère sacré du taureau: un culte serait alors également rendu à cet animal, figuré sous la forme d'une idole.

3- L'attribut d'une divinité

Certaines formes apparaissent associées à une figure divine. Ces vases se présentent alors comme un attribut qui caractérise la divinité : ils permettent de définir sa fonction et sa symbolique. Au sein du corpus, nous avons pu observer deux typologies.

La femme à la cruche (52) a pu être interprétée comme une offrande ou une idole représentant une divinité minoenne. Elle enserme dans ses bras la forme d'une cruche à bec dressée au décor peint de lignes : ce modèle nous rappelle alors un exemplaire du corpus (72). Cette forme apparaît être le symbole de la divinité à la manière de la poitrine percée de son homologue de Mallia (53).

Les différentes représentations du génie minoen démontrent une constance. En effet, cet hybride est dessiné portant l'anse d'une cruche à double bec d'une main et soutenant son fond de l'autre. Cette typologie peut apparaître isolée ou associée à d'autres représentations; cependant le génie lui est représenté seul ou associé à la cruche à double bec. Nous avons pu mettre en avant le caractère divin de cet hybride : cette forme de vase peut alors transparaître comme son attribut qui l'accompagne, l'identifie et lui permet d'intervenir dans le monde humain.

¹ Rachet, Guy, op.cit, p162

² Demargne, Pierre, op.cit, 1985, p23, 46 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 1987, p52 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p73

4 - Symbole de l'écriture minoenne

A travers l'étude des tablettes écrites en linéaire A, nous avons pu observer que les vases faisaient partie des symboles de cette écriture. Leur signification n'est pas encore comprise explicitement, notamment par l'absence de traduction ; de plus, l'identification de certains symboles est rendue difficile par la déformation et la stylisation. Ils ne semblent cependant pas indiquer de noms¹ : l'association avec des chiffres permettrait de supposer la retranscription d'un inventaire ou de comptes.

5 - Les « dits » vases

Nous avons déjà pu exprimer la difficulté d'aborder le corpus, la source première étant des photographies ou des citations d'œuvres. Ainsi, il est parfois complexe de trouver une certaine adéquation entre les dires des chercheurs et l'image du vase que nous avons sous les yeux : cela peut relever d'un simple détail (présence ou absence d'une anse, d'un percement) mais pour certains vases, cela peut modifier entièrement la typologie ou la fonction.

Un cas du corpus est particulièrement probant, celui du vase dit idole en cloche (id). Il est seulement cité au sein de Mastorakis, Michel, *Les Minoens : l'âge d'or de la Crète*². Présenté frontalement, nous pouvons ainsi pleinement observer son contour et son décor particulier. Les auteurs le présentent alors comme un vase : cependant nous ne discernons aucune embouchure ou trou d'écoulement.

Nous ne remettons pas en cause son existence ou l'interprétation qui en est faite de la part des chercheurs : l'angle de la photo ne permet pas d'observer une quelconque embouchure. Il aurait été intéressant d'avoir une autre approche provenant d'un ouvrage différent : la singularité de l'objet n'a pourtant pas été relevée par d'autres chercheurs. Pour cela, nous tenons à nuancer le propos et la terminologie de cet objet : il semblerait que ce modèle relèverait plutôt d'une idole, d'une figurine que d'un vase.

¹ Vandenabeele, Frida, op.cit, 1974, p5-21

² Mastorakis, Michel, op.cit, p154.

CHAPITRE 2

Les vases au centre des échanges

La première partie était entièrement consacrée à la description détaillée des vases du corpus. Il s'agissait de pouvoir fournir aux lecteurs les différents éléments constitutifs de ces vases afin de créer une base solide pour la réflexion à venir. Ainsi, les différentes thématiques menées (matière, formes, décors et fonctions) seront utilisées comme la référence vers laquelle le lecteur pourra se tourner.

Nous sommes maintenant amenés à étudier ces vases en élargissant notre horizon d'observation. En effet, cette première partie ne constituait qu'une approche, uniquement centrée sur le corpus sans se soucier de la construction faite en amont.

Désormais, nous allons donc nous intéresser à l'identité du vase disséquer/étudié/considéré à travers un nouvel spectre de réflexion celui des influences¹. Il s'agira de déterminer l'ensemble des traits exogènes présents sur ces vases. La base formée par le premier chapitre permettra ainsi de pouvoir pleinement étudier les comparaisons stylistiques menées au cours de cet exposé.

Nous tenterons donc de réétudier les éléments constitutifs des vases (matières, formes, décors, fonctions) en allant chercher des origines en Orient. L'objectif est notamment de déterminer comment se font et se véhiculent ces influences acquises par la Crète : nous livrerons alors les différents modes d'échanges et de diffusion de ces éléments.

Cette analyse sera permise par l'apport d'un ensemble de sources variées. Les vases du corpus et les données archéologiques en constituent la source première et évidente. Ceux-ci seront toutefois complétés par des sources écrites et iconographiques : cette catégorie de sources permet une étude des représentations. En effet, nous souhaitons étudier les vases en eux même, comme objet mais également comment ces vases sont perçus et considérés par les différentes civilisations afin de mesurer leur place au sein de ces échanges.

Nous ne pourrions que remarquer une certaine prédominance des éléments égyptiens. Cette constatation n'est pas forcément due à une réalité de l'époque étudiée. En effet, nous concédons une place première à l'Égypte car le pays a constitué notre premier temps de la recherche. Ce n'est que par la suite que nous avons pu élargir notre champ d'étude en mesurant les relations complexes que l'Égypte et la Crète pouvaient avoir avec les autres régions de la Méditerranée Orientale.

¹ En effet, le chapitre final constitue le second temps de la réflexion, celui de l'étude des éléments minoens authentiques

I. MISE EN EVIDENCE D'ECHANGES : LES SOURCES ECRITES

A) Catalogue des sources

L'absence d'une écriture minoenne traduite nous oblige alors à chercher l'évocation des échanges au sein de langues déchiffrées mais appartenant à d'autres populations, extérieures à la civilisation minoenne.

Dans un premier temps, il s'agit de se confronter aux sources contemporaines de la civilisation minoenne, datées de l'Age du Bronze. Elles sont principalement représentées en Egypte et en Mésopotamie à travers l'écriture hiéroglyphique et cunéiforme.

Les différentes mentions se retrouvent alors sur des supports variés comme des monuments, des tablettes, des papyrus ou des vases. Elles se rattachent à des textes administratifs et d'archives, mais également des récits d'expéditions et de campagnes, des correspondances, des listes ou des inventaires, ainsi que des légendes au sein de fresques ou de textes funéraires.

Ces mentions écrites permettent alors d'approcher les minoens dans une dimension géographique, un contexte économique ou un cadre diplomatique.

Nous disposons également de témoignages écrits postérieurs à la civilisation minoenne, à travers des sources grecques d'auteurs antiques tels qu'Homère, Hérodote ou Strabon. Ces témoins permettent de saisir le monde minoen principalement à travers des récits ou des mythes qui font l'objet de faits historiques avérés pour l'époque.

Les mentions relatives au monde minoen résultent alors de témoins détachés de la civilisation. Il est alors nécessaire de mesurer ces sources écrites auxquelles nous sommes confrontés. En effet, chaque écrit possède alors une certaine dimension idéologique en relatant des épisodes dans un intérêt et contexte particulier, ce qui offre une vision, un regard altéré sur la réalité de la civilisation en question.

Par ailleurs, le fait qu'une grande partie des sources soit postérieure à la période minoenne pose un autre problème. En effet, il s'agit de déterminer dans quelle mesure peut-on affirmer la continuité de faits postérieurs applicables à la réalité minoenne.

Il s'agit bien évidemment de présenter les mentions relatives aux vases minoens. Cependant, il apparaît nécessaire d'élargir notre champ d'études afin d'approcher au mieux les échanges et la perception de cette civilisation par ses voisins égyptiens et mésopotamiens. Il semble alors convenu de relever les citations des matières premières du corpus ainsi que l'évocation du terme de minoen au sein de ces sources écrites. Chacune des sources sera citée par le biais d'un numéro qui lui a été attribué ; le détail des textes est alors à retrouver au sein de la fiche annexe 22

Mentions des minoens

Dans un premier temps nous avons recensé les différentes appellations isolées se rapportant aux minoens. Il s'agira par la suite de tenter de comprendre et d'interpréter la signification de ces mentions : la majorité d'entre elles ne désignent pas explicitement la Crète et ses habitants, la connaissance approfondie des chercheurs des langues égyptiennes et sémites nous permettra alors de traduire au mieux ce qui se cache derrière chacun des termes utilisés.

Les minoens semblent dans un premier temps être désignés par le terme de « Keftiou » au sein des sources égyptiennes. On le retrouve alors dès la fin de l'Ancien Empire, au -2200 (-4-), jusqu'au Nouvel Empire sous Amosis Ier (-9-), Thoutmosis III (-11-, -14-, -15-, -16-), Aménophis III (-17-), et Ramses VI (-23-). Ces mentions sont pour la majorité associées à un contexte cultuel : en effet, on les perçoit sur des papyrus, des monuments ou des fresques funéraires.

On retrouve la racine du terme de « Keftiou » dans le monde mésopotamien et levantin. Les minoens sont assimilés à la mention de « Kaphtor » (-29-, -30-, -32-, -34-) ou « Kaptara » (-29-, -31-), au moins à partir du II^e millénaire, sur des textes d'archives. P

On recense un nombre important de mentions égyptiennes se rapportant à l'évocation d'un « Grand Vert ». Un premier ensemble (-2-, -3-, -5-, -7-, -13-, -23-, -27-, -28-) regroupe cette mention utilisée sous l'Ancien Empire, le Moyen Empire, et le Nouvel Empire, principalement au sein de contextes culturels et funéraires.

Le « Grand Vert » est également associé à la notion d'« îles ». Les minoens sont alors interprétés comme les habitants des « Iles du Grand Vert » au Nouvel Empire (-22-) et plus tardivement sur deux Décrets, en -240 et -190 (-25-, -26-).

Ces « îles du Grand Vert » peuvent également se définir comme les « Îles qui sont au milieu du Grand Vert » au Nouvel Empire, sous le règne de Thoutmosis III (-12-, -14-), d'Aménophis IV (-19-) et de Ramsès II (-21-).

Par l'emploi d'un synonyme, ces « Îles » sont également comprises comme les « Îles centrales du Grand Vert » sous Aménophis IV (-20-).

Cette notion de « centre », de « milieu » se retrouve alors au sein d'une expression tronquée, les « Îles du milieu » sous Ramsès II (-21-).

L'appellation « Grand Vert » peut alors également être entièrement remplacée par le terme plus général de « mer » au sein de la mention « Îles au milieu de la mer », employée sous Thoutmosis III (-10-, -11-).

Un dernier terme a pu également s'attacher à décrire la civilisation minoenne¹. On retrouve alors sous l'Ancien Empire sous la forme de « Nebout » (-3-) ainsi qu'au cours de la dynastie ptolémaïque avec la mention d' « Haou Nebout » (-24-).

Ces différentes mentions semblent désigner les minoens dans une autre langue, sous un autre terme. On peut cependant retrouver des mentions explicites citant des noms (-6-, -8-) ou des villes minoennes telles que « Phaistos », « Amnissos » et « Cnossos » sous la XVIII^e dynastie (-17-).

Mentions de matériaux

Il s'agit de relever les mentions de matériaux relatives aux matières premières indépendantes, non constitutives d'un objet qui serait également mentionné (« vase en ... »). Nous tâcherons de présenter uniquement les matériaux au sein du corpus ; nous avons alors pu répertorier l'or, l'argent, le cuivre et l'étain.

Ces différentes mentions permettent d'observer une récurrence de certaines localités comme source d'un matériau. Il faut cependant rester vigilant face à ces citations. En effet, les pays ou les villes citées peuvent apparaître dans un premier temps comme le lieu d'extraction et de production de la matière. Cependant, ils peuvent également être compris comme le lieu d'échange de cette matière, produite au sein d'un autre centre ; ces villes citées sont alors une partie d'un circuit de redistribution des matériaux et des objets. Il reste toutefois difficile de pouvoir déterminer l'un ou l'autre à travers ces mentions écrites.

¹ on verra que cette interprétation est remise en question

La majorité des mentions évoquant les matières premières se retrouvent au sein des tablettes d'El Amarna. Elles permettent, au travers de correspondances, de retracer les échanges, les contacts, les conflits entre des civilisations voisines, égyptienne, anatolienne, syrienne, mésopotamienne et chypriote, à la fin de la XVIII^e dynastie égyptienne.

L'or apparaît être fourni en majorité par l'Égypte (-18- EA1, EA7, EA9, EA10, EA14, EA16, EA19, EA31, EA369, -10-) notamment sous la forme de sacs ou de briques. Une mention rapporte également l'or de Byblos (-18- EA137).

L'argent semble également provenir d'Égypte (-18- EA1, EA10, EA35, EA369, -10-) et de Byblos (-18- EA135, EA162).

Enfin Byblos apparaît explicitement dépourvue de cuivre (-18- EA77), à la différence de Chypre où celui-ci y est évoqué à deux reprises (-18- EA34, EA40).

Seules les archives mésopotamiennes du palais de Mari évoquent un commerce d'étain qui se ferait au sein de la ville d'Ougarit (-18- EA32) au cours du BM.

A travers ces différentes mentions, on remarque une primauté de certains centres dont l'abondance et la richesse sont mises en avant.

L'Égypte apparaît alors comme un pôle d'excellence aux multiples dispositions. Le pays est d'abord capable de fournir des matériaux en grande quantité, supérieure aux autres pays (-18- EA1, EA16, EA35) et d'en remplir des entrepôts (-18-). De plus, les matières premières égyptiennes témoignent d'une certaine qualité, qualifiée de « pur[es] » ou d'« excellentes » (-18- EA7, EA31, EA35).

La région levantine jouit également d'une situation profitable. En effet, il est vanté les « richesses » d'Ougarit (-18- EA89) et l'« abondance de tout » de Byblos (-18- EA162), ce qui laisse présager la présence hypothétique d'autres sources et matériaux, en plus de l'argent, de l'or et de l'étain déjà mentionnés. Cependant à la différence de l'Égypte, les lettres sont écrites non pas de la main du destinataire de ces richesses mais de leurs propriétaires, les rois d'Ougarit et de Byblos. On pourrait alors nuancer la réputation de ces deux villes, que les maîtres souhaitent mettre avant avec un regard subjectif.

Mention de vases minoens

Il s'agit maintenant de relever les mentions évoquant les vases minoens. Il sera alors admis que les précédentes mentions de noms telles que « *Keftiou* », « *Kaphtor* » et « *Iles du/qui sont au milieu du Grand Vert* » désignent effectivement la civilisation

minoenne. En effet, nous ne pourrions procéder qu'ainsi, car les vases sont associés à des localités décrites sous ces noms.

Deux sources décrivent explicitement des vases minoens.

Les Annales de Thoutmosis III (-15-)¹ rapportent des faits élogieux et victorieux du pharaon en les associant à une liste de noms de pays. Plusieurs délégations sont alors présentes afin de présenter des cadeaux au pharaon et lui rendre hommage. Les « *keftiou* » apparaissent de façon secondaire à travers la mention d'un vase apporté par une délégation : « une cruche-*shabouabty* d'argent en travail du pays *Keftiou* ». Plusieurs difficultés se posent alors à la lecture de cette mention. La citation permet de connaître la typologie de l'objet et le matériau dans lequel il a été façonné. Cependant il devient difficile de trouver une correspondance avec des vases minoens connus car le terme « *shabouabty* » n'a pas été traduit. La mention maintient également une certaine ambiguïté sur la provenance même de l'objet, par le terme « en travail ». En effet, il est difficile de déterminer si le vase est une œuvre minoenne ou bien s'il a été exécuté à la manière minoenne par un artisan non minoen sous l'influence d'un modèle minoen.

Les archives du palais de Mari (-30-)² rapportent la présence de « marchands crétois » dans la région levantine, notamment sur le sol d'Ougarit. Ils porteraient avec eux de nombreuses d'importations minoennes dont des vases.

Ces archives (-30-) rapportent également des inventaires d'expéditions, accomplies notamment aux XIXe-XVIIe siècle³. Le premier roi amorrite de Mari, Yahdun-Lim, entreprit un voyage jusqu'en Méditerranée. Aux alentours de 1765, le dernier roi de Mari, Zimri-Lim, accompagné du roi d'Alep⁴, entama un voyage jusqu'à Ougarit dans un but diplomatique avec un objectif économique afin de pouvoir commercialiser les matières premières produites par Mari. On dénombre alors un certain nombre de vases minoens ramenés de ces voyages : ces rois mésopotamiens ont pu être facilement mis en contact avec la civilisation minoenne, par la présence de minoens en Méditerranée ainsi qu'à Ougarit. Certains des vases minoens qui seront mentionnés au sein des inventaires peuvent

1 Duhoux, Yves. *Des minoens en Egypte ? - "Keftiou" et "les îles au milieu du Grand vert."* Peeters Press. Publication de l'Institut orientaliste de Louvain 52. Louvain-la-neuve, 2003, p181, 206, 232

2 Durand Jean Marie, Guichard Michael, *L'acrobate au taureau-Les découvertes de Tell el-Dab'a et l'archéologie de la Méditerranée orientale 1800-1400 av J.-C.* La documentation française. Louvre-Conférences et colloques. Paris, 1999, p162, p168 ; Poursat Jean Claude, op.cit, 2008, p17 ; Rachet, Guy, op.cit, p189

3 Duhoux, Yves, op.cit, p148, 168 ; Durand Jean Marie, Guichard Michael, Thalmann Jean Paul, op.cit, p113, 167, 169-170 ; Poursat Jean Claude, op.cit, 2008, p120

4 La ville d'Alep est à cette époque une alliée de Mari, et le chef lieu de la puissance syrienne

également provenir de pays ou de villes voisines acquis par Mari sous forme d'achat ou de cadeaux : les rois de Mari recevront notamment un lot en provenance d'Alep. Les différents vases minoens ont alors été notés comme « kaptaritum », « kaftorites » traduits comme « crétois(es) » afin de les différencier des styles locaux, « nihréen » ou « yamhadéen ». On retrouve notamment six coupes-*gullum* ; quatre vases en argent pourvus d'une anse ; trois bols d'argent destinés à contenir de l'huile ; une écuelle-*sappum* en argent ; six récipients en or pourvu d'anses ; deux vases dépourvus d'anses, en or et au décor incisé ; un vase dépourvu d'anse comportant un motif végétal ; un vase en or avec motif d'oiseau, son fond arrondi l'oblige à être tenu par un support en argent ; un récipient-*kursalum* en bois plaqué en argent imitant la forme panier d'osier. L'atout de ces inventaires est indéniable. En effet, leurs précisions permettent d'approcher le matériau, la typologie et la fonction du vase ainsi que d'en connaître sa datation, son acquisition et sa circulation. Cependant une remarque mérite d'être soulignée. Certains vases sont mentionnés à plusieurs reprises au sein d'un même inventaire ou d'un inventaire distinct : la citation peut alors être similaire ou préciser un autre aspect du vase, il devient alors difficile d'établir une liste minutieuse des vases inventoriés.

On peut également tenter d'établir un corpus hypothétique de vases minoens à partir de différentes mentions écrites.

Plusieurs mentions rapportent une cérémonie d'hommage : des délégations de pays différents dont les « Keftiou » (-14-) ou les habitants « des îles qui sont au milieu du Grand Vert » (-12-, -19-) apportent un des cadeaux en l'honneur du pharaon d'Egypte. On pourrait alors envisager que ces tributaires minoens puissent offrir des vases en matériaux précieux.

Le papyrus d'Ebers (-9-) mentionne une « fève keftiou » utilisée par les égyptiens lors de pratiques médicales ou magiques. On admet alors plusieurs options possibles afin de se la procurer. Une d'entre elles suppose que les marchands minoens transportent la fève au sein de vases de stockages de grandes ou de petites dimensions afin que l'acheteur puisse la conserver chez lui : ainsi, les égyptiens pourraient être confrontés à des vases de facture minoenne.

Une dernière mention égyptienne évoque une liste de cadeaux du royaume de Mitanni, une province mésopotamienne (-18- EA25). Un certain nombre de vases sont destinés au pharaon d'Egypte. Au sein de cet inventaire, on distingue une typologie connue dans le monde minoen : le « rhyton en forme de corne, d'auroch, de bœuf-des-montagnes » nous

rappelle la forme du rhyton de taureau de Cnossos (119). Bien qu'il se décline en plusieurs matériaux autres que la serpentine du rhyton minoen (ivoire, or, pierre, lapis lazuli, albâtre, ébène) et que sa datation semble être postérieure à la civilisation minoenne¹, on pourrait tout de même supposer une certaine continuité du modèle minoen diffusé dans la Méditerranée orientale.

On a pu relever la présence d'une écriture chypro-minoenne dans la ville d'Ougarit (-33-). On la retrouve notamment inscrite sur des vases en céramique ou en argent². Bien que cette écriture reste encore indéchiffrée, on ne sait alors ce qu'elle pourrait désigner, on pourrait tout de même supposer que le vase soit lui de facture minoenne. On trouverait alors un nouvel exemple de vases minoens à Ougarit.

B) Identification des minoens : les difficultés liées à la multiplicité des dénominations

Il s'agit de tenter de déterminer la signification de chacun des termes désignant les minoens, précédemment établis à travers des sources écrites. Nous pourrions ainsi pleinement localiser la civilisation minoenne et comprendre ce qu'elle représentait pour ses voisins orientaux, anatoliens, égyptiens, syriens ou mésopotamiens.

Il est nécessaire de prendre en compte le caractère subjectif des traductions : en effet, elles reflètent un minimum d'interprétation et de parti pris de la part des auteurs antiques et des chercheurs contemporains.

On peut dans un premier temps constater des erreurs de recopies ou de traductions d'un support ou d'une époque à l'autre. De plus, les mentions de pays ou de villes au sein des textes égyptiens sont souvent prétextes à illustrer l'hégémonie et servir le pouvoir du pharaon. Il faut également garder à l'esprit qu'il existe dans la langue égyptienne plusieurs termes pour désigner le même mot : cette multiplicité complique un peu plus le travail de traduction. Par ailleurs, ces mentions égyptiennes confondent généralement une population

¹ En effet, l'écriture de ces lettres se fait principalement sous le règne d'Aménophis IV, à un moment où la Crète est occupée par les mycéniens

² *La syrie au Bronze Récent*. Recherche sur les civilisations. Mémoire ERC 15. Paris, 1982, p21

et son contexte géographique : un même terme est alors employé pour désigner une région, un pays, une ville et un peuple, une civilisation¹.

De leur côté, les chercheurs et spécialistes, égyptologues ou orientalistes, tentent de faire valider leurs arguments et leurs hypothèses. Nous sommes alors confrontés à un large débat alliant archéologie et sémantique, où chacun tâche d'illustrer son raisonnement en s'appuyant sur de nouvelles sources et une révision des thèses avancées par autrui.

Les arguments proposés pour justifier une interprétation sont issus de l'analyse des sources écrites inventoriées en annexe ainsi que des thèses proposées par les spécialistes². Nous pourrions constater une certaine proximité qui s'opère entre la Crète, l'Égypte, le Levant, l'Asie Mineure et la Mésopotamie à travers les différentes interprétations des mentions écrites. : ainsi tour à tour, les hypothèses naviguent entre ces différentes localités, ce qui dans un certains sens démontre un premier stade des relations qui peuvent s'exercer entre la Crète et l'Orient.

Haou-Nebout

On retrouve cette appellation au sein de deux textes de l'Ancien Empire et de la période ptolémaïque (-3-, -24-). Cette désignation semble pourtant plus ancienne et remonterait jusqu'au prédynastique égyptien, la période de Nagada. Plusieurs traductions sont alors admises.

1- La mer Egée à travers les sources égyptiennes

Le Texte des Pyramides (-3-) assimile la mention de « *Nebout* » à une forme de territoire. Les textes ptolémaïques (-24-) localisent la civilisation des « *Haou-Nebout* » au sein de la mer Egée, d'après le souvenir d'une traduction macédonienne signifiant « ceux qui sont autour du maître de l'Égypte » : les « *Haou Nebout* » sont alors compris par les égyptiens du IIIe-Ie av J-C-. comme les « habitants des îles de la mer Egée », les « égéens » ou les « hellènes ». Au sein des sources ptolémaïques, les « *Haou Nebout* » pourraient alors correspondre aux habitants de l'île de Crète.

¹ Vercoutter, Jean. *Essai sur les relations entre Égyptiens et Préhellènes*. A Maisonneuve, L'Orient illustré 6. Paris, 1954, p63, 128

² Les noms, les thèses, les arguments et les sources écrites sont principalement issus de Duhoux, Yves, op.cit, et de Vercoutter, Jean, op.cit

2- Le Delta du Nil : le point de vue des spécialistes

Cependant, certains chercheurs ont pu rejeter cette traduction en mettant en avant son caractère erroné¹. En effet, cette interprétation serait due à une erreur de traduction et de compréhension faite par les scribes ptolémaïques. Le terme « hellène » est déjà connu dans la langue égyptienne des VIIe-Ve siècle par le terme de « *wynn* ». De plus, une localisation au sein de la « mer Egée » admet une zone géographique beaucoup trop importante pour permettre une désignation précise de l'île de Crète. La mention des « *Haou Nebout* » se rattacherait plutôt à un contexte géographique général qu'à une civilisation précise ; elle ne désignerait alors pas les minoens.

Pour les deux égyptologues, Jean Vercoutter et Claude Vandersleyen, cette mention se rattacherait au delta du Nil, plus précisément à ses zones marécageuses ou côtières. Jean Vercoutter pousse la réflexion plus loin en désignant un peuple considéré comme « barbare », « du bout du monde » pour les égyptiens. La localisation du territoire des « *Haou Nebout* » évoluerait à mesure de la progression des territoires connus par l'Égypte : ainsi, cette mention désignerait en premier lieu la zone du Delta de Haute Égypte pour finalement caractériser l'Asie Mineure et la région de Ionie.

Des philologues allemands ont eux taché de livrer une transcription à ce terme d' « *Haou Nebout* » ce qui donnerait « ceux qui sont autour de Nebout » ou « les gens des bateaux-corbeille ». Cette traduction admet difficilement une localisation ou une contextualisation précise.

Menous

On retrouve cette mention au sein d'une fresque funéraire thébaine datée de la XVIIIe dynastie (-16-). Cette désignation semble pourtant plus ancienne et apparaîtrait au Moyen Empire pour disparaître à la fin de la XVIIIe dynastie.

D'après les chercheurs², cette mention se rapprocherait du terme « Minos ». On ne sait cependant s'il se rattache au personnage du roi Minos de Crète ou s'il désigne une région.

¹ Bietak Manfred, *L'acrobate au taureau-Les découvertes de Tell el-Dab'a et l'archéologie de la Méditerranée orientale 1800-1400 av J.-C.* La documentation française, Louvre-Conférences et colloques. Paris, 1999, p47 ; Duhoux, Yves, op.cit, p260 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p37

² Vercoutter, op.cit, p83-87

En effet, il est récurrent que la langue égyptienne assimile et confonde une civilisation et une zone géographique¹. Il est également important de mesurer la part de réel au sein d'un terme évoquant un fait, un règne légendaire. Le terme de « *Menous* » pourrait alors n'évoquer qu'une tradition mythologique et n'appartenir à aucune zone géographique ou civilisation existante.

Kaphtor, Kaptara

Cette mention est présente au sein de texte syriens d'Ougarit (-32-, -34-) ainsi qu'à travers les textes mésopotamiens de Mari (-30-) ou d'Assur (-29-, -31-). Elle possède alors une origine orientale sémitique ancienne, apparaissant dès le BA, vers -2400 -2200, perpétué au sein de la Bible qui fait également mention de « Caphtor ». Plusieurs hypothèses de localisation sont alors émises.

1- La Mer Caspienne à travers la *Géographie de Sargon*

Au sein de la *Géographie de Sargon* (-31-), « *Kaptara* » semble désigner la Mer Caspienne. En effet, certains ont pu reconnaître la Méditerranée² à travers la mention de « Mer Supérieure », cependant la *Géographie* l'oppose à la « Mer Inférieure », identifiée comme Le Golfe Persique : en conséquence la Mésopotamie, et le royaume d'Akkad de Sargon ne peuvent être compris qu'en ce golfe et la Mer Caspienne.

2- L'Asie Mineure à travers les sources anatoliennes

L'inscription retrouvée sur une statue du site turc de Karatépe (-35-) évoque encore une autre localisation. Datée du VIII^e siècle avant, elle fait référence à un mythe grec. Le roi de Karatépe, Azitawanda défend sa filiation avec le roi Mopsos, mari de Pamphyle, la fille du roi Kabdéros. A travers ces noms mythologiques, il faut bien sûr entendre différentes régions du monde méditerranéen. Ainsi, « Kabdéros » retranscrit la racine de « Kaphtor ». « Mopsos » et « Pamphyle » se rattachent tous deux à des villes ou des régions situées en

¹ Idem, p63, 128

² Horowitz, Wayne. *Mesopotamian Cosmic Geography*. Mesopotamian Civilizations 8. Winona Lake, Ind: Eisenbrauns, 1998, p87-88 : "Anaku and Kaptara as lands across the Upper Sea (Mediterranean)"

Asie Mineure¹. La filiation des personnages mythologiques et l'assimilation des termes géographiques admettent alors une localisation de « Kapthor » en Cilicie, une région anatolienne².

3- La Crète : la définition usuelle

Ces deux interprétations sont généralement rejetées au profit d'une troisième, reçue positivement par une majorité de chercheurs. En effet, « Kapthor » se rattacherait à la mer méditerranée et plus précisément à l'île de Crète : c'est ainsi que le transcrivent les différentes mentions d'Ougarit (-32-, -34-), des archives de Mari (-30-) et d'Assur (-29-).-

Keftiou

La mention de « *Keftiou* » est une des plus fréquentes au sein des textes égyptiens (-4-, -9-, -11-, -14-, -15-, -16-, -17-, -23-, -25-). Elle reste absente des sources mésopotamiennes car « *Keftiou* » y est évoqué sous sa forme sémitique de « *kefter* », « *kapthor* » ou *kaptara* ». Le terme remonte à la fin de l'Ancien Empire, apparaissant pour la première fois au sein du Papyrus de Leyde (-4-). Il semble disparaître des textes égyptiens sous le règne d'Aménophis III, entre -1400 -1300³. Plusieurs interprétations sont alors proposées.

1- La Crète, héritière de « Kapthor »

L'hypothèse généralement admise suppose que le terme de « *keftiou* » traduise la civilisation minoenne établie en Crète⁴. La mention se rattache alors à la désignation géographique et culturelle des minoens : nous avons déjà pu observer à travers l'usage de la mention de « *Menous* » que les textes égyptiens distinguent difficilement le contexte géographique d'une civilisation à part entière, ainsi un même terme peut s'attacher à retranscrire les deux⁵.

1 La Pamphylie est une région au sud de l'Anatolie ; dans la mythologie, Mopsos est le fondateur de deux cités d'Anatolie, Colophon en Ionie et de Mallos en Cilicie.

2 Entre autre d'après Furumark, au sein de Vercoutter, Jean, op.cit, p101

3 Idem, p167

4 D'après H. Gauthier, A. H. Gardiner et J. Vercoutter, au sein de Vercoutter, Jean, op.cit, p126

5 Vercoutter, Jean, idem, p63, 128

Plusieurs arguments sont alors avancés pour confirmer cette hypothèse. La liste de toponymes inscrite sur le monument funéraire d'Aménophis III (-17-) assimile le terme de « *keftiou* » à des villes explicitement crétoises, en le juxtaposant aux mentions de « Phaistos », « Amnissos » et « Cnossos » ; de plus, il est distingué du terme de « *Tinay* », entendu comme la désignation égyptienne des grecs, les « *keftiou* » constituent alors bien une entité méditerranéenne à part entière, détachée de la civilisation grecque continentale. Nous avons également pu préciser la proximité avec la racine « *Keftor*, *Kaphtor*, *Kaptara* » : bien que cela constitue déjà une hypothèse, ces termes semblaient déjà désigner la civilisation minoenne. En effet, nous pouvons remarquer une certaine analogie entre la disparition du terme « *keftiou* » au sein des textes égyptiens et la disparition même des principaux palais minoens : ces deux faits s'opérant autour de -1400.

2- La côte levantine : une erreur de traduction ?

Trois sources situent « *Keftiou* » (-16-, -23-, -25-) sur la côte levantine, en Syrie au nord d'Ougarit, en assimilant le terme à la ville de « Byblos », à la « Phénicie », ou au « Retenou ». Cette position est alors également adoptée par certains chercheurs¹, cependant les partisans d'une localisation crétoise ont pu mettre en avant le caractère erroné de cette interprétation.

En effet, deux de ces sources sont relativement tardives, datées du XII^e et III^e siècle avant J.-C., dans un contexte où le terme de « *keftiou* » est absent des textes égyptiens : cette mention n'appartient plus à une réalité connue et actuelle. Une localisation en Syrie serait alors due à une erreur de traduction et d'interprétation des textes égyptiens antérieurs mentionnant le terme de « *keftiou* ». D'une part, le texte de Ramsès VI (-23-) définit le « pays » comme une « ville ». D'autre part, une mention contemporaine de la tombe d'Amenemheb (-16-), présente au sein de tombe de Rekhmirê (-14-) distingue elle clairement le pays de « *Keftiou* » de celui du « *Retenou* ». Enfin, le Décret du Canope (-25-) comporte de nombreuses contradictions géographiques : il définit « Chypre » comme l'« Ile de Salamine », il devient alors possible d'envisager une erreur similaire pour la traduction du terme de « *Keftiou* », défini comme la « Phénicie » ou « le pays de *Kharou* », autre nom du Retenou. Par ailleurs, « *Keftiou* » est généralement situé à l'ouest

¹ D'après G. Maspero, Cl. Schaeffer, Cl. Vandersleyen au sein de Duhoux, Yves, op.cit, p 32 et de Vercoutter, Jean, op.cit, p96

par les textes égyptiens (-11-)¹, or la côte levantine se trouve à l'est de l'Égypte. Du point de vue archéologique, on ne peut que constater l'absence de sites d'habitats minoens pérennes en Syrie², mis à part une présence économique et marchande attestée notamment sur le site d'Ougarit.

3- L'Asie Mineure, dans la continuité de l'interprétation de « Kaphtor »

Certains chercheurs optent pour une localisation en Anatolie³ : « *Keftiou* » serait alors assimilée à la Cilicie, à la manière de « Kaphtor ».

Il est tout même nécessaire de préciser que les mentions inventoriées sont uniquement issues de textes égyptiens. On ne retrouve pas le terme de « *keftiou* » au sein de textes hittites, peuple d'Asie mineure contemporains des égyptiens, ce qui compromet une localisation en Anatolie.

De plus, la première apparition du terme au sein des textes égyptiens remonte à la fin de l'Ancien Empire. Cependant, on constate une absence de contacts entre l'Égypte et l'Asie Mineure pour cette période⁴.

4- Chypre ou *Alashiya*

Une dernière hypothèse assimile « *Keftiou* » à l'île de Chypre⁵.

On peut cependant émettre deux remarques à l'encontre de cette interprétation. Une contradiction géographique déjà soulevée pour la Syrie se retrouve dans le cas de Chypre : « *Keftiou* » est généralement situé à l'ouest par les textes égyptiens (-11-)⁶, or l'île chypriote se trouve très subtilement à l'est de l'Égypte. De plus, un terme désigne déjà Chypre au sein des textes égyptiens : on retrouve alors la mention « *Alas(h)iya* », notamment dans les tablettes d'Amarna (-18- EA34, 35, 39, 40). Les partisans d'une localisation chypriote suggèrent alors l'emploi de deux termes pour désigner une même région, ou une traduction erronée du terme d' « *Alashiya* », qui pourrait alors se situer en Anatolie ou en Syrie.

1 Affirmation reprise par Vercoutter, Jean, op.cit, p100

2 Duhoux, Yves, op.cit, p 33

3 D'après A. Furumark, Cl. Vandersleyen, G. A. Wainwright, au sein de Duhoux, Yves, idem, p 31 et de Vercoutter, Jean, op.cit, p63, 97

4 Constat d'après Vercoutter, Jean, op.cit, p96

5 Strange, John. *Caphtor/Keftiu: a new investigation*. Leyde: Brill, 1980, repris également au sein de Duhoux, Yves, op.cit, p 31 et de Vercoutter, Jean, op.cit, p100

6 Affirmation reprise par Vercoutter, Jean, op.cit, p100

Le Grand vert et ses îles

La mention du « Grand Vert » est la plus récurrente, au sein des textes égyptiens (-2-, -3-, -5-, -7-, -10-, -11-, -12-, -13-, -14-, -19-, -20-, -21-, -22-, -23-, -25-, -26-, -27-, -28-). Elle reste absente des autres sources, mésopotamiennes, levantines ou anatoliennes : elle s'impose alors comme une caractéristique égyptienne. Le terme ancien de « Grand Vert » remonte à l'Ancien Empire, tandis que la mention complète, intégrant la notion d' « îles » apparaît plus tardivement, au Nouvel Empire, sous le règne de Thoutmosis III. Cette mention semble être utilisée tout au long de l'empire égyptien, jusque sous la dynastie des Lagides¹.

Plusieurs interprétations sont alors proposées. Il semble que le « Grand Vert » désignerait pour les égyptiens plusieurs espaces suivant une avancée chronologique : on constate alors une analogie entre l'évolution du terme et l'évolution temporelle. La plus ancienne mention (-2-) renverrait au Nil. Par extension, le terme définit la Mer Rouge puis la Méditerranée, par assimilation des différentes étendues d'eau². Dans la dernière phase de l'empire égyptien, le « Grand Vert » s'associe plutôt à la représentation de population étrangères, vaincues ou rebelles³ (-21-, -22-).

1- Une évocation du Nil : son Delta et sa crue

Pour un ensemble de chercheurs, le « Grand Vert » renvoie au territoire égyptien en désignant le fleuve du Nil⁴.

Le terme tire alors son nom de la couleur de la flore environnante, des papyrus se reflétant dans l'eau ou submergés lors de la crue du fleuve⁵. Cette couleur verte renvoie également au caractère fertile du Nil.

Au sein des sources écrites, le « Grand vert » évoque explicitement le Nil et l'Égypte. D'une part, il est rattaché à des régions ou des villes égyptiennes (-2-, -28-) comme le Fayoum ou Saïs, une ville située dans le Delta. D'autre part, on le retrouve associé à des divinités égyptiennes telles que Nout (-3-) ou Hapy (-2-), personnification du Nil et de sa crue⁶. Par ailleurs, à travers les textes funéraires de la XVIIIe dynastie (-7-), on perçoit une

1 Idem, p132, 134 : J.Vercoutter défend l'idée que l'expression est employée uniquement jusque sous la XXe dynastie, seulement nous avons pu observer l'existence de mentions plus tardives (25-27)

2 Idem, p128

3 Duhoux, Yves, op.cit., p 258, 272

4 D'après Chr. Desroches Noblecourt, Chr. Favard-Meeks, A. Nibbi, Cl. Vanderskeyen,

5 Duhoux, Yves, op.cit., p 120

6 Idem, p 49

nouvelle fois la mention au sein de la mythologie et de la culture funéraire égyptienne où le « Grand Vert » constitue une étape du voyage du mort : il y est évoqué comme asséché, renvoyant à une réalité quotidienne, celle de la période sèche précédant la crue du Nil.

Deux sources postérieures à la civilisation égyptienne véhiculent la représentation d'îles rattachées au Nil en crue (-36-, -37-)¹. Ces îles formées par le Nil pourraient alors trouver un écho à l'expression des « îles du Grand Vert », si on admet que le « Grand Vert » est effectivement le Nil.

2- Entre le Nil et La Mer Rouge : quel itinéraire privilégié pour le pays de Pount ?

Une hypothèse définit le « Grand Vert » comme la Mer Rouge² : cette interprétation a pu être émise principalement grâce à deux mentions (-5-, -13-) se rapportant à des expéditions égyptiennes dirigées vers le pays de Pount, région dont l'emplacement reste encore à déterminer. Le « Grand Vert » apparaît fréquemment associé au pays de Pount et à ses expéditions.

L'hypothèse s'appuie notamment sur le contexte de découverte de la stèle d'Améni (-5-) : cette inscription retransmet l'expédition vers Pount sous le règne de Sésostri Ier où le héraut Améni est amené à s'occuper de l'assemblage et de la construction des bateaux nécessaires au voyage. La stèle a été retrouvée sur le site de Mersa Gaouasis, un site égyptien en bordure de la Mer Rouge. Par assimilation, le chercheur établit alors ce site comme le lieu d'assemblage des bateaux et le point de départ des expéditions vers Pount. Toutefois une préférence pour la désignation de la Mer Rouge : la navigation sur la mer est la part de trajet la plus importante et la légende désignant le Grand Vert est assimilée à la partie en territoire Pount donc à proximité de la Mer Rouge et jamais quand il est question de Thèbes et de la navigation par le Nil.

Une autre tendance vise à émettre un entre deux, principalement à travers la fresque d'Hatchepsout (-13-)³. La mention rapporte un voyage vers Pount exécuté à la demande d'Amon dans le but de rapporter de l'encens. Cet exemple admettrait la représentation des différentes phases du voyage : ainsi l'expédition débiterait par le Nil pour se poursuivre sur la Mer Rouge jusqu'au pays de Pount.

¹ Idem, p 139-141

² Hypothèse défendue par Y. Duhoux, au sein de Duhoux, Yves, idem,, p85-90

³ Il s'agit de concilier les arguments avancés par deux thèses opposées à propos de la fresque d'Hatchepsout : d'un côté Y. Duhoux se rapporte à la Mer rouge, d'un autre Chr. Desroches Noblecourt et Cl. Vandersleyen assimilent le « Grand Vert » au Nil., au sein de Duhoux, Yves, idem, p90-110

Une dernière mention tardive (-27-) semble assimiler par extension le « Grand Vert » au « pays de Pount ». Nous avons déjà pu souligner le caractère erroné des mentions exécutées sous la dynastie Lagides : cette mention ne serait alors qu'une erreur de traduction et d'interprétation.

3- La Mer Méditerranée, ses îles et ses côtes

Une des premières hypothèses associait le « Grand Vert » à la Mer Méditerranée et les différents territoires qui la composaient.

On retrouve à travers la mention du Décret du Canope (25-) l'idée que les « Iles du Grand Vert » se confondent avec l'île de « Chypre » ou de « Salamine »¹. Par ailleurs, un texte sous Ramsès VI (-23-) assimile Byblos et la côte syrienne aux « îles du [...] Grand Vert ». La coupe du Louvre (-10-) situe également « les îles du milieu de la mer » en méditerranée orientale². Le Décret de Memphis (-26-) fait références aux ennemis extérieurs de l'Égypte, présents au sein des « îles du Grand Vert » : par conséquent, seuls les habitants de la Mer Méditerranée pouvaient se poser en véritables rivaux maritimes³.

Toutefois, nous avons déjà pu mettre en avant le caractère erroné des mentions présentes sous la XXe dynastie ainsi qu'au sein de ces deux Décrets. Par ailleurs d'autres textes égyptiens (-19-, -21-) dissocient clairement la Syrie des « îles du milieu du Grand Vert ». Nous serions confrontés à une erreur de traduction et de choix des termes lors du passage de l'écriture hiéroglyphique au démotique et au grec. Le rapprochement qui est alors fait entre le « Grand Vert » et la Méditerranée apparaît plutôt comme une réalité de l'époque : désormais l'empire n'est plus cantonné à la seule vallée du Nil mais s'étend dans le monde méditerranéen ; cette extension du territoire se retrouve alors dans la définition et l'utilisation du terme du « Grand Vert ».

4- Des « *keftiou* » dans le Delta du Nil ?

Certains ont pu exclure les îles de Chypre et de Crète de l'hypothèse précédente, définissant les « îles du Grand Vert » comme les îles de la Méditerranée⁴. Pourtant certaines mentions associent le terme de « Keftiou » et les « îles du Grand Vert » (-11-,

¹ Duhoux, Yves, op.cit, p107-111

² Vercoutter, Jean, op.cit, p128

³ Duhoux, Yves, op.cit, p111-116

⁴ Vercoutter, Jean, op.cit, p126, 129

-14-, -23-) : il faudrait alors entendre ces deux termes comme l'expression d'une même civilisation sans pour autant qu'ils soient confondus¹.

Ainsi les « îles Grand Vert » pourraient désigner un même territoire à deux époques différentes. Il s'agit alors de définir le territoire « *Keftiou* », compris comme l'île de Crète à une époque distincte de la civilisation minoenne : cette interprétation semble alors caractériser la Crète mycénienne². En effet, nous pouvons remarquer une certaine analogie entre l'emploi du terme « îles du Grand Vert » au sein des textes égyptiens et l'expansion de la civilisation mycénienne au détriment de la décadence progressive de la civilisation minoenne.

Dans une autre perspective, la population des « îles du Grand Vert » pourraient désigner une même civilisation mais au sein de deux lieux distincts. Il s'agit alors de définir une civilisation identique au « *Keftiou* », mais établie dans un autre lieu que celui de l'île de Crète. On pourrait alors supposer la présence de minoens au sein du territoire égyptien, car seules les mentions égyptiennes font état d'un « Grand Vert ». Cette hypothèse est notamment corroborée par la mention présente au sein de la *Géographie* de Strabon (-37-) où il y est fait référence d'« îles » au sein du Delta, qui font alors écho aux « îles du Grand Vert », le « Grand Vert » déjà défini comme le Nil. Par ailleurs, Hérodote a pu mettre en avant la similarité de ces « îles » du Nil avec les îles de la Mer Egée : par assimilation, les minoens de Crète peuvent pleinement s'établir au sein du Delta³.

C) Une présence minime des vases minoens au sein des sources écrites

Les minoens et leurs vases : des mentions épisodiques

En dépit du nombre de mentions inventoriées, les minoens semblent peu présents au sein des sources écrites.

De plus, lorsqu'ils sont mentionnés, il est rarement question de leurs vases.

En effet, les minoens apparaissent juxtaposés à des noms de pays ou de villes afin de livrer une géographie du monde méditerranéen : la mention -20- évoque les points cardinaux, les

¹ Idem, p109, 126, 131

² Rachet, Guy, op.cit; Vercoutter, Jean, op.cit, p132

³ Duhoux, Yves, op.cit, p143

mentions -23-, -25-, -27-, -28- permet de définir des pays comme la Syrie, Chypre, ou l'Égypte. Ces évocations de pays renvoient également à des listes géographiques au service de l'hégémonie d'un souverain : ainsi les minoens apparaissent comme une population vaincue ou dominée par les pharaons Thoutmosis III (-10-, -11-), Aménophis III (-17-), Ramsès II (-21-) ou encore par le roi babylonien Sargon d'Akkad (-31-). La civilisation minoenne est également personnifiée par le dieu oriental Kothar-Khasis, dont les exploits sont retranscrits au sein de mythes (-34-). Enfin, les minoens apparaissent au sein des textes égyptiens dans le cadre de pratiques funéraires liées à l'embaumement (-4-).

Ainsi, il est très peu fait mention des minoens accompagnés de leurs vases : nous n'avons pu répertorier seulement que deux mentions explicites abordant les vases minoens. Par ailleurs, le nombre de vases minoens cités au sein de l'inventaire de Mari s'avère faussé : certains ensembles sont cités à plusieurs reprises¹, la quantité réelle devait alors être inférieure à l'image que nous en donne les inventaires.

Les vases dans un contexte global : une présence forte

Or, force est de constater à la lecture des correspondances égyptiennes et ougaritiques² que les vases ne sont pourtant pas absents des sources écrites et des échanges. Ces sources sont postérieures à la civilisation minoenne : il s'agit toutefois de mesurer la présence des vases et leur importance au sein de sources affirmant des contacts étroits et réguliers entre civilisations.

On retrouve alors des mentions explicites de vases décrits avec une certaine précision : on discerne la typologie du vase, le matériau dans lequel il a été façonné, sa fonction et son contenu. Il reste cependant difficile d'effectuer un parallèle avec les vases du monde minoen car certaines mentions conservent le terme égyptien désignant la typologie, telles que « *tallu* » (-18- EA13), « *kukku* » (-18- EA14), « *kuninnu* » (-18- EA22), etc.

Au sein des tablettes d'Amarna (-18-), ces vases sont généralement acquis par voie diplomatique, suite à un envoi de cadeaux de la part d'une civilisation voisine. On peut alors observer de simples mentions écrites en une phrase afin d'évoquer un seul modèle

¹ Guichard, Michael, op.cit, p168

² Caquot, André, trans. *Textes Ougaritiques: Introduction, Traduction, Commentaire*. Vol. Tome 2. Littératures Anciennes Du Proche-Orient 14. Paris: Éditions du Cerf, 1989, p349 ; Moran, William, trans.. *Les lettres d'El Amarna : correspondance diplomatique du Pharaon*. Les Éditions du Cerf. Littératures anciennes du Proche-Orient 13. Paris, 1987.

(-19-, -20-, -31-, -34-, -41-, -265-). Certaines tablettes peuvent présenter une énumération conséquente voire un véritable inventaire (-13-, -14-, -22-, -25-) : l'ensemble des vases sont alors cités ce qui nous permet d'observer la variété du lot. Les seuls vases répertoriés précédemment peuvent alors sembler dérisoires en comparaison de ces longues listes complètes et détaillées

Une tablette d'Ougarit (-35-) fait également mention d'un vase, « une jarre [garnie] de blé » acquise cette fois par voie maritime : elle semble résulter d'un commerce ou conserver les denrées nécessaires à l'alimentation de l'équipage. Cette lettre ougaritique permet d'illustrer une plus grande variété de vases. En effet, nous avons l'image d'un vase utilitaire, probablement en céramique, employé pour le transport et la conservation des aliments.

Une tentative d'explication

Mais alors pourquoi les vases minoens ne prennent-ils qu'une infime part aux échanges au sein des sources écrites ? Est-ce une réalité de l'époque ou un « effet de source » ?

Dans un premier temps, nous pouvons constater que seuls les vases minoens issus de matériaux précieux et d'une production de luxe sont évoqués, à la différence des correspondances égyptiennes et ougaritiques qui rapportent des vases à usage domestique et pratique.

En effet, le vase minoen présent dans les Annales de Thoutmosis III (-15-) est fait en argent. Les vases cités au sein des archives de Mari (-30-) sont façonnés en argent, ainsi qu'en or. Ainsi les vases communs, destinés à des usages quotidiens n'apparaissent pas dans les sources. Ce serait là une première explication. En effet, ces inventaires rapportent les cadeaux envoyés ou les objets ramenés d'expéditions, ils doivent par conséquent posséder un caractère exceptionnel et précieux afin qu'ils soient dignes d'intérêt : les vases en terre cuite ou utilisés au quotidien par la population ne sont pas rapportés.

Un autre aspect mérite d'être souligné, celui du caractère lacunaire des sources. En effet, certaines tablettes nous parviennent incomplètes ou dans un état dégradé, ce qui ne facilite pas la traduction : un ensemble de sources reste indéchiffré ou perdu.

Une hypothèse propose une certaine réalité du commerce et de l'époque. Ainsi, une absence de ces vases au sein des textes induirait une absence des vases minoens au sein des échanges en méditerranée orientale. Cette absence serait alors expliquée non pas par le fait que la civilisation minoenne est inconnue aux yeux des autres civilisations,

puisque elle est mentionnée dans des textes écrits, mais plutôt par le fait que leurs vases ne seraient pas appréciés. C'est là l'un des points de réflexions majeurs de ce mémoire qu'il s'agira de confirmer ou d'infirmer à travers l'étude du corpus et des sources archéologiques.

Dans une perspective inverse, ces vases minoens pourraient être très fréquents au sein des échanges. Cette omniprésence traduit alors une certaine banalité, les vases minoens deviennent communs et connus de tous : l'évidence de leur présence au sein des échanges fait qu'il n'est alors pas nécessaire de les mentionner au sein des inventaires.

II. MISE EN EVIDENCE D'ECHANGES : LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES

Après avoir observé les vases minoens à travers les sources écrites, nous allons les aborder grâce aux sources iconographiques.

Les sources écrites ne nous ne permettaient pas d'identifier avec certitude des œuvres du corpus. En effet, à travers les deux ensembles que nous avons constitués, un corpus explicite et un corpus hypothétique, aucun des vases ne coïncidait à un modèle du corpus trouvé en fouille ou exposé au sein d'un musée ; seule une forme de « rhyton en corne » (-18- EA25) a pu être rapprochée de l'exemplaire de Cnossos (119).

Il s'agit à présent d'examiner des fresques retrouvées au sein de tombes égyptiennes. Ces représentations auxquelles Abeer El-Shahawy attribue le terme d' « archives » nous livrent ainsi une image explicite de l'époque, une « reproduction de l'environnement naturel » des civilisations¹. Ainsi, à la manière des sources écrites, ces représentations nous permettront d'établir un corpus de vases minoens : l'approche sera alors facilitée par l'appui d'images et non plus de simples mentions descriptives.

A) Présentation des sources : des Minoens sur les fresques égyptiennes ?

Un ensemble de tombes thébaines situées dans la Vallée des Nobles sur le site de Cheikh Abd El Gournah présente sur ses fresques des délégations de civilisations étrangères venues apporter des présents au pharaon ou au défunt. Ces représentations ne sont pas sans rappeler certaines sources écrites. En effet, elles font notamment écho aux mentions des tributaires « *Keftiou* » et des « Iles du Grands Vert » (-12-, -14-, -19-), et pour cause, deux d'entre elles (-12-, -14-) accompagnent ces représentations sous forme de légendes.

Nous avons pu recenser cinq tombes élaborées au Nouvel Empire sous la XVIIIe dynastie (Annexe 4) : ces représentations de minoens, de tributaires semblent alors caractéristiques voire exclusives à cette période du XVe siècle.

¹ El-Shahawy, Abeer. *Recherche sur la décoration des tombes thébaines du Nouvel Empire: originalités iconographiques et innovations*. Vol. 13. IBAES. London: Golden House Publications, 2010, avant propos p4, p237

Chacune d'entre elles possède un numéro qui lui a été attribué, précédé de la mention « TT » pour *Theban Tomb*. Vous pourrez alors retrouver les images associées à ces fresques en annexe.

La plus ancienne de cet ensemble semble être la tombe TT71 de Senenmount¹, en fonction sous le règne d'Hatchepsout, généralement situé entre -1480 et -1457. Plusieurs hypothèses sont alors proposées pour la date d'élaboration de la tombe : de -1493² ou de 1473-1464³.

La tombe TT131 du vizir Ouseramon⁴ s'inscrit dans la continuité de la précédente puisqu'elle est datée du tout début du règne de Thoutmosis III, entre -1475 et -1470⁵, au cours de sa co-régence avec la reine Hatchepsout.

La tombe TT100 de Rekhmirê est l'une des tombes majeures pour l'étude de la représentation de délégations. Vizir, successeur et neveu d'Ouseramon, en charge à la fin du règne de Thoutmosis III et au début de celui d'Aménophis II, la datation de sa tombe présente quelques difficultés. En effet, celle-ci a subi des restaurations à l'époque égyptienne : on suppose alors un premier état daté de 1458-1443 et la représentation actuelle datée de 1425⁶.

La tombe TT86 de Menkheperreseneb, grand prêtre d'Amon à la fin du règne de Thoutmosis III et au début de celui de son Aménophis 2, serait postérieure à la mort de Thoutmosis : on suppose alors une datation autour de -1438⁷.

Enfin, la tombe TT90 du scribe Nebamon dont l'élaboration est datée de la seconde moitié du XVe siècle, sous les règnes de Thoutmosis IV et Aménophis III⁸.

Des études se sont attachées à démontrer le caractère minoen des tributaires notamment à travers le physique (les cheveux longs noirs et bouclés) et les vêtements

1 Cependant Y. Duhoux suppose une plus grande ancienneté de la tombe d'Ouseramon au sein de Duhoux, Yves, op.cit, p18

2 Vercoutter, Jean, op.cit, p157

3 Duhoux, Yves, op.cit, p18-19

4 Nous n'avons pas pu obtenir de photographies des fresques de cette tombe : les vases représentés en pourront donc être pris en compte lors de l'étude typologique. Cependant, il nous semblait important de la mentionner, car ses fresques nous livrent la représentations de vases minoens, d'après Duhoux, Yves, op.cit ; Vercoutter, Jean, op.cit

5 D'après Duhoux, Yves, op.cit, p17, 43 ; Vercoutter, Jean, op.cit

Par ailleurs, Y. Duhoux suppose que la tombe d'Ouseramon soit antérieure à celle de Senenmout au sein de D'après Duhoux, Yves, op.cit, p17, 43

6 Bovot, Jean-Luc, *Art et Archéologie : l'Égypte ancienne*. Ecole du Louvre. Manuels de l'Ecole du Louvre. Paris, 2001, p185

Datation du second état D'après Duhoux, Yves., op.cit. Cependant J.Vercoutter une restauration égyptienne de -1470 à -1450 au sein de Vercoutter, Jean, op.cit, p158

7 Duhoux, Yves, op.cit, p19 ; Mekhitarian, Arpag. *La Peinture égyptienne*. Genève: Skira, 1978, p47

8 Mekhitarian, Arpag. op.cit, p108-109 ; El-Shahawy, Abeer, op.cit, p67

portés (un pagne coloré, des sandales lacées sur le mollet)¹. Ces éléments ajoutés à la désignation de « *keftiou* » et des « Iles du Grand Vert » viennent alors confirmer réciproquement une représentation égyptienne de la civilisation minoenne sur les murs de ces tombes.

Nous ne reprendront pas ces arguments. En effet nous tâcherons d'entreprendre une comparaison entre les modèles représentés et les exemplaires du corpus : c'est par l'étude des vases que nous essayerons d'identifier les membres de ces délégations.

La démonstration est à lire en complément des Annexes 4 et 5.

B) Etude des vases représentés

Des vases aux propriétés minoennes

Il s'agit d'établir une typologie des vases représentés sur ces fresques qui admettent une forme connue. Un premier ensemble s'apparente alors à des vases présents dans le corpus : la typologie exposée sur ces fresques reflète une réalité archéologique, grâce à des modèles retrouvés en fouille, majoritairement contemporains de ces fresques².

1- Les gobelets Vaphio (TAT 3)

Sur la fresque de la tombe TT71, deux vases possèdent une forme identique malgré une taille et un décor distincts. Le modèle possède un fond plat, une panse tronconique évasée dans sa partie supérieure et pourvu d'une anse dont la poignée est en forme de bobine. Le décor présente une frise de spirales enchainées ou bien une frise de têtes de taureau ovales dotées d'oreilles et de cornes hautes et fines bleutées enserrant un cercle orangé.

Cette forme n'est pas sans nous rappeler celle des tasses Vaphio (TAT3) telles que (83). Les deux décors se retrouvent également sur des exemplaires du corpus dont (50, 80). Nous pourrions alors supposer que les deux exemplaires portés par la délégation soient

¹ C'est notamment une partie de l'argumentaire de J. Vercoutter au sein de Vercoutter, Jean, op.cit ; qui sera par la suite repris par de nombreux auteurs dont Duhoux, Yves, op.cit

² Nous n'avons cependant pas eu accès à l'ensemble des photographies et des planches abordant ces fresques : nous supposons alors que le corpus et les parallèles doivent être plus nombreux, notamment au vue de l'article de Laboury, Dimitri. "Réflexions sur les vases métalliques des tributaires Keftiou." *Aegaeum*, 6, Annales d'Archéologie égéenne de l'Université de Liège, 1990, p25-28

faits en métal : la typologie du gobelet Vaphio admet uniquement ce matériau au sein du corpus.

2 - Les rhytons à protomé animale (R5)

Deux fresques nous présentent des exemples de têtes animales : nous pouvons également retrouver cette typologie au sein du corpus (R5).

Nous découvrons au sein de la TT86 une tête de taureau présentée sur un plateau : façonnée jusqu'à la base d'un cou massif, la tête de l'animal est pourvue de hautes cornes, d'oreilles et d'une robe tachetée. Nous pouvons observer une tête similaire au sein de la TT100 dont le pelage reste uniforme. Cette typologie évoque le rhyton à tête de taureau de Cnossos (119) dont le pelage est également noté, grâce à un travail d'incisions.

Cette même fresque, la TT100, permet d'approcher une seconde catégorie animale. En effet, nous pouvons remarquer la présence de deux rhytons à tête léonine dont le pelage est notamment marqué à la base du cou ; ils se distinguent cependant par l'épaisseur et la finesse de leurs cous. Nous retrouvons alors au sein du corpus un modèle similaire, (118), dont le traitement dessine également le pelage, sous forme d'incisions.

Il reste toutefois difficile d'attribuer à ces représentations un matériau précis. En effet, la fresque ne nous donne à voir qu'une couleur uniforme jaunâtre, difficilement comparable à une matière du corpus hormis la terre cuite ou un matériau qui serait peint.

3- Les cruches à bec (CRU1, CRU2)

La fresque TT100 présente trois modèles s'apparentant à une cruche : un fond plat, une panse ovoïde, un col tronconique avec un bec dans le prolongement du col et une anse reliant l'embouchure et la panse. Nous pouvons remarquer un traitement du bec différent pour ces trois modèles. Deux vases présentent un bec droit légèrement oblique nous rappelant le bec des cruches à bec ponté (CRU2). Un troisième vase arbore lui un bec dont l'extrémité ondulée s'apparente à celle des cruches à bec dressé (CRU1). Le décor couvrant d'une des cruches, présenté en registres de spirales enchaînées, rappelle celui d'exemplaires en métal ou en terre cuite.

4- Les oenochoes (OE1, OE2)

Les fresques TT71 et TT100 apportent d'autres images de cruches mais qui sont elles dépourvues de bec : à fond plat, un col haut évasé dans la partie supérieure, et pourvu d'une anse reliant l'embouchure à l'épaule. Cette typologie évoque celle des oenochoes (OE1) du corpus, bien que leurs cols soient sensiblement plus courts que ceux des vases présents sur les fresques. Le décor d'arcades dessiné sur l'oenochoe de la fresque TT100 renvoie à celui de modèles en pierre (107), en métal (78, 79) ou de cruches en terre cuite (42).

Un modèle peint sur la fresque TT71 renvoie très clairement à la typologie minoenne des aiguères (OE2) de Mycènes (79) et de Cnossos (78) : une panse volumineuse aux épaules arrondies, un col cylindrique dont la base est soulignée par un bourrelet, des lèvres aplaties et une anse reliant l'embouchure à l'épaule. Son traitement plastique rappelle celui de la panse l'aiguère en vannerie (107) : nous retrouvons le cordage "à nappes enchevêtrées" pris en frise sur l'épaule.

5- Le pithos (PI)

Le dernier modèle de la fresque TT71 représente un vase à fond plat, à la panse ovoïde, au col court tronconique et aux lèvres saillantes aplaties. Nous pouvons également remarquer la présence d'une double rangée d'anses verticales présentes dans la partie haute de la panse ainsi qu'en taille réduite au dessus du pied, placées dans le prolongement de la rangée supérieure.

Cette représentation évoque de manière assez explicite les modèles de *pithoi* (PI) du corpus. Ainsi, la typologie associée à la couleur monochrome rouge suggère que le vase dessiné sur la fresque soit façonné en terre cuite.

6- Les rhytons coniques (R3)

Les fresques TT86 et TT100 nous présentent une forme de vase conique, terminé en pointe, pourvu d'une ou deux anses reliant l'embouchure à la panse. Cette typologie évoque directement les rhytons coniques (R3) du corpus (id). Cependant, les cannelures verticales du rhyton de la tombe TT86 et le réseau d'écailles des rhytons de la tombe TT100 ne se retrouvent pas sur cette forme précise. En effet nous avons plutôt pu observer

ces décors sur une théière en métal, un rhyton au col bobine en pierre et une tasse à thé en céramique (70).

7- L'exmple 98 du corpus

Une dernière forme dessinée sur la fresque TT100 présente un pied court tronconique, une panse globulaire, un col tronconique, des lèvres saillantes ainsi que deux anses hautes reliant l'embouchure à l'épaule. Ce modèle s'assimile à la cruche à double bec et double anse présente dans le corpus (98). Toutefois nous pouvons constater certaines variantes : le vase représenté sur la fresque possède un décor d'arcades et le double bec, caractéristique du modèle du corpus est absent de la représentation.

8- L'applique de chèvre

Nous avons pu observer sur la fresque de la tombe TT100 la présence à trois reprises d'une tête animale connue dans le minoen : façonné jusqu'à la base du cou, un museau fin de chèvre est pourvu d'une barbichette, d'oreilles et de cornes tombantes et incurvées. L'animal accompagne de larges coupes à pied et un vase ovoïde doté d'anse. La fonction de cette applique plastique semble alors différer de l'exemple du corpus qui servait de bec verseur (11) : il semblerait ici, que cette forme possède uniquement un rôle esthétique ou s'utilise comme couvercle¹.

Des typologies difficilement identifiables

Nous avons pu remarquer des vases qui semblent relever d'une production minoenne : cette réflexion a pu être menée à la lumière d'exemples du corpus. Cependant, certaines typologies représentées sur les fresques paraissent éloignées des modèles du corpus et pourraient ne présenter aucune caractéristique minoenne².

¹ Idem, p28

² Karetsoy, Alexandra, op.cit., 2001 ; Laboury, Dimitri, op.cit ; Vercoutter, Jean, op.cit

1- Des modèles non minoens ?

Certaines formes représentées sur les fresques semblent tout de même posséder un fond minoen mais l'aspect final reste éloigner des exemples du corpus.

Ainsi les larges coupes à pied garnies de fleurs de la fresque TT100 évoquent l'exemplaire de la coupe à pied dentée du corpus (22) : elles s'en distinguent par la présence d'un col incurvé, de fines lèvres et d'anses. Par ailleurs, une de ces coupes possède une embouchure multilobée qui n'est pas sans rappeler l'exemplaire du canthare de Kahun (20).

Un autre ensemble de la fresque TT100 révèle une forme proche des rhytons coniques. La panse conserve un aspect conique dans sa partie supérieure. Cependant le fond se termine en goutte arrondie, par opposition à un fond en pointe aigue. De plus, le vase se maintient par le biais d'une anse en arc de cercle reliant l'embouchure de part en part : cette prise en main diffère des exemples de rhytons pourvus d'une seule anse reliant l'embouchure à la panse.

Nous avons également pu constater la présence d'une oenochoe quelque peu distincte du modèle minoen. En effet, les lèvres n'apparaissent pas aplaties en forte saillie à la manière des oenochoe du corpus et de celles représentées sur les fresques égyptiennes.

Une typologie de vase apparaît de manière récurrente sur la fresque TT100 : un pied incurvé, une panse ovoïde, un col tronconique et deux anses hautes reliant l'embouchure à la panse. Les vases appartenant à ce groupe se distinguent dans les détails décoratifs et dans leurs dimensions. Cette typologie pourrait évoquer des canthares aux anses hautes (id), des cruches ou des oenochoes qui seraient pourvues non pas d'une, mais de deux anses. Nous pouvons observer un modèle similaire sur la tombe TT86 qui rappelle le modèle des aiguères (78, 79). Cependant, ces vases représentés sur les fresques restent bien trop éloignés d'un exemple précis connu dans le corpus.

Par ailleurs, certaines typologies figurant sur les fresques semblent totalement absentes de la production minoenne.

Ainsi les vases en protomé animale dessinant une tête de canidé sur les fresques TT86 et TT100 ne trouvent aucun équivalent dans le monde minoen : qui plus est, une d'entre elle évoque une tête de chacal que nous pourrions rapprocher du dieu égyptien Anubis.

Une remarque analogue peut être établie à la vue d'un vase à tête de griffon sur la fresque TT100 : bien que le griffon apparaisse dans l'iconographie minoenne¹, il ne semble pas figurer sous la forme de vase.

Une dernière forme ne semble pas appartenir au répertoire minoen. Le vase tenu par le col, au fond ovoïde et à l'anse reliant l'embouchure à la partie inférieure à la base n'apparaît pas non plus au sein du corpus.

Le cas particulier de la tombe TT90 mérite d'être souligné. En effet, elle s'attacherait à représenter des « tributaires crétois apportant de l'or » d'après l'auteur faisant mention de cette scène².

Cependant, le vase contenant le tribut apparaît sous des traits si simplifiés qu'il en devient difficile d'admettre une forme connue, typique de la production minoenne. En effet, la représentation s'attache à livrer les principaux traits sans nous apporter les détails qui nous permettrait de caractériser le personnage et l'objet porté. Par ailleurs, l'aspect physique du tributaire diffère du modèle habituel présent sur les fresques égyptiennes³ : en effet, le pagne blanc s'oppose au pagne coloré, la barbe au menton s'oppose au visage imberbe et la chevelure courte et jaune s'oppose aux longues mèches noires et bouclées.

Nous ne remettons pas toutefois en cause les conclusions de l'auteur. L'élaboration de la tombe TT90 semble postérieure à la civilisation minoenne : la culture minoenne tend à disparaître sous les règnes d'Aménophis III et Thoutmosis IV⁴ pour laisser place à la civilisation mycénienne. Ainsi nous pourrions être confrontés certes à des « tributaires crétois » mais de l'époque mycénienne. A la lumière de cet argument et de la stylisation de la représentation, nous pouvons comprendre que la typologie qui apparaît sur la fresque reste éloignée des productions minoennes⁵.

2- Une tentative d'explication

Il s'agit d'essayer de comprendre la présence de vases non minoens au sein d'une délégation formée de membres issus de cette civilisation.

1 Dessenne André. « Le griffon créto-mycénien : inventaire et remarques », *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 81, 1957. p203-215.

2 Mekhitarian, Arpag, op.cit, p109

3 Supra pxx : caractéristiques mis en avant par Vercoutter, op.cit

4 Cette période, nous le rappelons, correspond à la date d'élaboration de la tombe TT90

5 Cet exemple pose cependant une problématique tout autre, celle de l'influence de l'art minoen dans l'art mycénien : attester d'une typologie non minoenne revient à trancher sur la question des rapports artistiques entre minoens et mycéniens

Nous pourrions dans un premier temps suggérer un effet de sources. Certaines typologies, représentées sur les fresques égyptiennes pourraient ne pas apparaître lors de fouilles¹. De plus, nous avons souligné le caractère non exhaustif du corpus : il semble évident que certaines typologies en seront absentes. Par conséquent, l'absence de parallèle minoen n'induit pas que les vases représentés ne sont pas pour autant minoens. Dans cette perspective, ces représentations, ces fresques forment une catégorie à part entière : elles disposent pleinement du statut de source. En effet, elles permettent de pallier à l'aspect lacunaire du corpus, des écrits et des découvertes archéologiques, en donnant à voir un répertoire typologique enrichi.

A l'inverse, les formes représentées sur ces fresques pourraient résulter de l'imaginaire égyptien. Ainsi ces vases nous semblent inconnus puisqu'ils existent uniquement à travers la main des artistes égyptiens. Nous pourrions supposer que les vases représentés ne renvoient à aucun modèle existant et relèvent d'un parti pris artistique.

Certains chercheurs supposent même que ces vases représentés apparaissent « égyptianisés »². Trois raisons pourraient alors expliquer cet aspect. D'une part, les artistes égyptiens seraient influencés par leur propre culture : l'environnement quotidien de ces artistes expliquerait que les représentations reflètent inconsciemment des typologies égyptiennes. D'autre part, les formes pourraient également traduire les relations entre les Égyptiens et les Minoens. Ainsi, ces vases appartiennent effectivement au répertoire égyptien, ce qui démontrerait les échanges en matière de typologie entre la Crète et l'Égypte : les Minoens intègrent alors des formes égyptiennes au sein de leur propre répertoire ce qui leur permet de produire des exemplaires « égyptianisés ». Enfin, ces formes « égyptianisés » pourraient résulter d'un circuit de redistribution. Ainsi ces vases appartiennent à une production égyptienne importée en Crète ; par la suite, les tributaires minoens apporteraient en cadeaux ces mêmes vases égyptiens³.

La dernière hypothèse serait d'infirmer la thèse attestant de tributaires minoens : ce ne serait pas des Minoens qui seraient représentés, ce qui expliquerait la présence de typologies absentes du monde minoen. Cependant, les arguments démontrant l'apparence

¹ Remarque également soulevée par J. Vercoutter au sein de Vercoutter, Jean, op.cit, p172

Notamment car certains sites et régions de Crète non pas encore pu être pleinement fouillés, à cause du fort relief par exemple ; des vases pourraient être élaborés en matériaux périssables ou refondus, ce qui ne permet pas une conservation pérenne ; enfin, ces fresques représentent des vases issus d'échanges, apportés en cadeaux aux civilisations étrangères ainsi certains d'entre eux ne se retrouveront pas sur le sol crétois.

² Duhoux, Yves, op.cit, p37 ; Laboury, Dimitri, op.cit ; Vercoutter, Jean, op.cit

³ Nous pourrions expliquer pleinement ce fait comme un « vecteur d'échanges », connu notamment à la lecture des inventaires de Mari (-30-)

minoenne de ces tributaires, en s'appuyant sur les caractéristiques physiques, semblent avérés¹. De plus, le problème continuerait tout de même à se poser : il faudrait alors expliquer la présence de vases minoens au sein de délégations étrangères. Par ailleurs, Jean Vercoutter souligne que « Quand bien même un égéen apporterait un objet syrien en Egypte on ne pourrait pas pour autant nier sa qualité d'égéen »². Par conséquent le lieu de production du vase et l'origine du tributaire peuvent tout à fait différer. Cette affirmation pourrait renforcer la preuve d'échanges entre civilisations et appuyer également l'hypothèse d'un circuit de redistribution.

L'ensemble de ces remarques pose tout de même le problème des fresques égyptiennes comme sources³.

Elles possèdent un apport indéniable : ces fresques permettent de confirmer et de compléter les sources écrites et archéologiques. Cependant leur valeur reste discutable : certaines représentations peuvent sembler peu fiables. Il devient alors difficile d'établir des théories à partir de leur seule analyse.

Il est alors nécessaire d'utiliser ces images avec minutie et attention tout en les croisant avec d'autres sources.

¹ Vercoutter, Jean, op.cit

² Vercoutter, Jean, idem, p121

³ Même J. Vercoutter, qui se base principalement sur ces fresques pour l'étude des échanges, reconnaît leur caractère ambigu au sein de Vercoutter, Jean, idem, p170

III. ETUDE DES MARQUEURS D'ÉCHANGES

Nous avons pu étudier les premières marques d'échanges à travers des sources écrites et iconographiques : les vases mentionnés et représentés ont alors fait l'objet de comparaison avec des exemples du corpus. Il semble à première vue assuré que les différentes civilisations orientales connaissaient les Minoens. Les sources suggèrent des contacts indirects ainsi que des contacts directs grâce à la présence de minoens notamment en Egypte et sur le site Ougarit.

Il s'agit maintenant d'étudier les échanges exclusivement à travers les vases du corpus. Nous en aborderons les différentes composantes, la matière, la forme, le décor, la fonction afin de comprendre à quel niveau l'influence se manifeste.

A) Les exportations localisées

Dans un premier temps, nous tâcherons d'étudier les vases du corpus¹ en s'intéressant uniquement à leur contexte géographique ; une carte est présente en annexe 17 afin d'illustrer notre propos. Cet inventaire a pour objectif de présenter des œuvres dont le milieu archéologique, le contexte de découverte diffèrent du lieu de création : nous aborderons alors des vases minoens retrouvés en dehors de l'île de Crète et à l'inverse des vases non minoens présents sur le territoire crétois. L'identification de ces lieux nous permettrons d'établir des contacts entre les différentes civilisations : une distinction entre le site de production et le site d'utilisation atteste d'œuvres importées.

L'origine des vases résulte de l'analyse de chercheurs. Nous exposons donc dans un premier temps ces affirmations, qu'il faudra par la suite tenter de confirmer ou de démentir.

¹ Nous tâcherons de présenter uniquement les œuvres du corpus, bien qu'au cours de nos recherches nous avons pu répertorier un plus grand nombre de vases exportés.

D'après Rachet, Guy, op.cit, p117, 188, nous trouvons de la céramique minoenne du MA3 sur le site chypriote de Lapithos ainsi que de la céramique du MA3 et du MM1 sur le site de Byblos. Il semblerait également qu'une forme syrienne de gobelet se retrouve sur le site de Cnossos.

D'après, Vandenabeele, Frida, op.cit, 1980, p89 de la céramique de Camarès aurait également été retrouvée sur l'île de Chypre

Après avoir différencié les deux entités géographiques, les vases seront présentés d'après la chronologie propre au monde minoen, divisée entre le MA, MM, MR. Cet inventaire est à lire accompagné des fiches du corpus, présentes dans l'annexe xx, afin de retrouver les références bibliographiques et les différents parallèles qui seront faits.

Pour ce mémoire, le terme d'« exogène », de « non minoens » s'applique uniquement pour les vases en provenance des civilisations orientales, situées à l'est de l'île de Crète. Il est important de le rappeler car le corpus comporte des vases issus de sites grecs comme Mycènes (cantahre, gobelet, oenochoe, c anard, alabastre cruche bec ponté) ou Vaphio (tat, vaphio): ces contextes ne sont pas entendus comme « exogènes » pour cette étude.

Vases minoens dans un contexte oriental

Les vases minoens apparaissent sur des sites orientaux à partir du MM.

Une première œuvre a été retrouvée en Egypte, sur le site de Qubbet el-Hawa : la cruche en terre cuite arborant des appliques de fleurs (2) datée du MM1b serait issue d'un atelier minoen.

Un ensemble également daté entre le MM1b et le MM2 soulève de nombreuses hypothèses sur son origine. Le trésor de Tôd (86), retrouvé sur le site égyptien éponyme, comporte au sein de quatre coffrets une variété de mobilier dont des vases en métal. Les chercheurs supposent notamment un travail minoen à travers l'étude de la typologie et de l'iconographie dont on peut percevoir des parallèles dans la production minoenne. Cependant, l'origine de ce trésor pourrait également se trouver dans la région levantine ou anatolienne. A lui seul, ce trésor résume la complexité de l'étude des échanges et les liens étroits qui peuvent se faire entre la civilisation minoenne, levantine et anatolienne : l'origine du trésor étant difficile à attribuer, nous pouvons supposer une certaine proximité stylistique entre les productions de ces trois centres.

Un second trésor pose une problématique similaire. Le trésor d'Egine (95), retrouvé sur le site grec éponyme, concentre également un ensemble de mobilier varié dont un vase en or. L'origine de ce trésor est alors discutée entre les partisans d'une production syrienne et ceux défendant une production minoenne : l'iconographie présente sur le vase se retrouve également sur des modèles minoens en céramique. Nous pouvons une nouvelle fois mettre en avant une probable proximité artistique entre la région levantine et la Crète.

Des modèles minoens ont pu être retrouvés sur des sites levantins et égyptiens au cours du MM2. Le site de Byblos a livré une cruche en céramique à bec ponté (30) dont le décor végétal rappelle celui de céramique minoenne locale (47), ainsi qu'un exemplaire en métal, une théière d'argent (77). Les fouilles ont mis en évidence de la céramique de Camarès présente sur le site d'Ougarit : une tasse hémisphérique, évoquant des formes typiquement minoenne (68), y a notamment été retrouvée (69). La céramique de Camarès apparaît également sur le site égyptien de Lahun (75).

La période du MR dévoile une quantité de mobilier plus importante.

Un ensemble de rhytons coniques a été retrouvé sur le site d'Ougarit (56, 58, 59). Le site a également livré une amphore à bec tubulaire (19), similaire à un exemplaire minoen contemporain (17). Ces exemplaires dévoilent une forme et des thèmes iconographiques que l'on retrouve sur des productions minoennes (48, 51).

Les sites égyptiens présentent également des exemplaires de céramiques minoennes. Une oenochoe (41) arbore un décor que l'on perçoit sur des modèles minoens (42). Un rhyton rouge a été retrouvé sur le site d'Avaris (57).

Vases exogènes dans un contexte minoen

Des modèles égyptiens apparaissent dès le MA.

En effet, les fouilles du site de Cnossos ont mis en évidence deux vases en pierre égyptiens : une coupe globulaire en gabbro (93) ainsi qu'un vase caréné en porphyre (123).

Le MM révèle également la présence de vases égyptiens sur le sol crétois.

Le site de Kalyvia a livré pour la période du MM un alabastré en albâtre (89).

Les fouilles de Cnossos ont mis au jour un couvercle qui semble appartenir à une amphore en albâtre (87) : cet exemplaire serait daté du MM3a, bien que les chercheurs admettent une certaine difficulté à livrer une datation exacte.

La présence d'une production égyptienne de vases se poursuit au MR.

Un alabastré égyptien a été retrouvé sur le site d'Haghia Triada (90) : le vase élaboré en albâtre est daté des XIV-XVI^e siècle.

Le site minoen de Katsamba a également livré deux vases en albâtre : une amphore à pied (91) et un vase anthropomorphe (120) vraisemblablement élaborés sous la XVIII^e dynastie égyptienne.

Les fouilles du site de Zakro ont mis en évidence un exemplaire singulier : le vase associe deux types de roches, le porphyre pour sa panse et le basalte pour son bec (96). Le modèle, du moins sa panse, serait une production égyptienne.

Premières remarques

A la suite de cette de liste des œuvres exportées, nous pouvons déjà tirer quelques conclusions basées sur l'analyse de ce corpus.

1- Géographie & chronologie

Nous pouvons dans un premier temps remarquer un certain écart chronologique entre l'apparition d'œuvres minoennes sur des territoires orientaux et l'apparition d'œuvres orientales sur le sol crétois : nous avons pu attester la présence de vases égyptiens dès le MA alors que les vases minoens ne se retrouvent en Egypte et au Levant qu'à la période suivant au MM.

Nous pouvons également remarquer qu'au sein du corpus seules des œuvres égyptiennes sont exportées en Crète : nous n'avons pas pu relever la présence de vases mésopotamiens, chypriotes, anatoliens ou issus de la région levantine. A l'inverse, les vases minoens apparaissent sur une plus large zone géographique : certains ont pu être retrouvés sur des sites égyptiens ainsi qu'à Ougarit et Byblos, deux sites caractéristiques de la région levantine.

Par ailleurs, l'exportation d'œuvres égyptiennes en Crète semblerait se cantonner à la production en pierre : nous avons seulement relevé des vases façonnés dans ce type de matériau.

Enfin, les sites minoens ayant révéler des importations exogènes se trouvent à l'ouest de la Crète. Est-ce un effet de sources ou une réalité de l'époque ?

D'une part, du point de vue géographique ses sites se révèlent plus proches de l'aire orientale : ainsi, ils seraient les premiers touchés lors des contacts commerciaux, facilitant ainsi une arrivée rapide des bateaux.

D'autre part, nous avons pu souligner l'aspect lacunaire des fouilles archéologiques crétoises. En effet, la Crète occidentale apparaît être délaissée par les chantiers et les recherches au profit de la Crète orientale. Ce manque de données archéologiques pour cette région de la Crète pourrait alors expliquer l'absence d'objets importés.

2- L'identification des œuvres minoennes et de leurs auteurs

Certaines des affirmations des chercheurs semblent avérées : pour une majorité des vases dits minoens nous avons pu trouver des parallèles typologiques et iconographiques au sein du corpus (cité au sein du texte et des fiches annexes).

Nous restons toutefois dubitatifs face à l'identification du rhyton d'Avaris (57). Certains chercheurs ont pu mettre en avant son caractère minoen¹. Cependant, ce rhyton diffère profondément des productions minoennes de Crète : aucun exemple du corpus n'apparaît sous cette forme conique pansue et décorée d'un aplat monochrome. Cette absence de parallèles est-elle une lacune du corpus ? Ou cette œuvre n'a-t-elle tout simplement pas été exécutée par un minoen ?

Cette question renferme une problématique plus grande encore. En effet, il s'agit de distinguer les œuvres locales, produites en Crète, exportées par la suite, des œuvres produites localement en territoire oriental par un artiste minoen. En effet, certains chercheurs ont pu mettre en évidence des œuvres fabriquées sur le site oriental par un artiste minoen (2, 57).

Il reste toutefois difficile de déterminer le lieu de création. Par ailleurs, nous ne pouvons que constater la frontière étroite entre des œuvres exécutées par un minoen en Crète, par un minoen sur un site oriental, ou des œuvres orientales exécutées par un minoen, ou une œuvre orientale exécutée par un artiste oriental. Il nous semble alors que le rhyton d'Avaris appartient plutôt cette dernière catégorie : ce vase serait une œuvre locale, égyptienne influencée par un modèle minoen, l'artiste égyptien a alors adapté la typologie².

Un cas similaire se retrouve dans l'analyse du gobelet de Katsamba (120). En effet, il s'avère difficile de déterminer si ce vase est une œuvre importée ou une production minoenne sous l'influence d'un modèle égyptien.

¹ Notamment d'après l'archéologue qui a fouillé le site d'Avaris, « des rhytons (...) rouge poli, datant (...) du MR1a et fabriqués localement peuvent expliquer la présence de Minoens dans la citadelle », au sein de Bietak, Manfred, op.cit, p39

² Nous nous rapprochons de l'hypothèse d'une imitation égyptienne d'une typologie minoenne soumise par R. Koehl au sein de Karetsov, Alexandra, op.cit

B) Le matériau

Nous avons pu établir un tableau des matériaux lors de la présentation du corpus. Il s'agit de déterminer désormais la provenance de chacune de ces matières premières, la terre cuite, les métaux et les roches ; la faïence sera elle développée à travers les techniques.

Vous pourrez alors retrouver les principales conclusions et références bibliographiques au sein du tableau annexe.

L'étude de la provenance des matériaux s'appuie sur une documentation variée.

L'origine orientale des matériaux a pu être certifiée par les sources écrites, ainsi que par la localisation du lieu d'origine des œuvres du corpus. La remise en cause des origines crétoises de certains matériaux a notamment été permise par des campagnes de prospections, d'analyse géologique de l'île et par une étude fine de la toponymie¹.

La mise en évidence de l'origine du matériau constitue une nouvelle étape dans l'étude des échanges. En effet, ces conclusions permettront d'affirmer un circuit d'approvisionnement en matière première et de nouvelles relations entre les civilisations.

Les sites grecs et des Cyclades seront volontairement écartés des conclusions, dans le cadre de cette étude sur les échanges avec l'Orient².

Des matériaux orientaux

Les vases façonnés en terre cuite, localement sur des sites orientaux (rhyton poisson, canthare, fleurs) ne semblent pas admettre un approvisionnement en argile : il apparaît que ces régions sont naturellement dotées de cette matière première facilement présente et extractible du sol.

L'Asie Mineure apparaît comme le premier fournisseur de métaux de la Crète : les Minoens peuvent alors s'approvisionner en argent, en cuivre, en or et en étain (nécessaire pour la fabrication du bronze).

L'île de Chypre est communément admise comme un site dont les ressources en cuivre sont importantes.

La région levantine semble également être dotée d'étain et d'or.

¹ Faure, Paul. "Les Minerais de La Crète Antique." *Revue Archéologique* Fascicule 1, 1966 : p45-55

² Bien que l'on connaisse les ressources en obsidienne, en marbre ou en métal des sites de Mélos, de Naxos ou de Laurion

L’Egypte apparait également comme un pays riche en matériaux précieux notamment en or. Son sol fournit également certaines variétés de roches comme l’albâtre, le cristal de roche, le gabbro, et le porphyre.

Par ailleurs, l’albâtre et la calcite se retrouvent également dans la région de la Bactriane, incorporant des pays comme le Pakistan ou le Kazakhstan.

Une Crète autonome ?

Malgré un certain nombre de matières disponibles chez ses voisins orientaux, il ne faut tout de même pas négliger les ressources de la Crète¹.

L’argile utilisée pour les vases en terre cuite est assurément issue de l’île, pour des raisons identiques déjà soulevées pour l’argile orientale.

Certaines variétés de roches semblent être extraites localement comme la brèche, le calcaire, le schiste, la serpentine et la stéatite.

Par ailleurs, la Crète semble pourvue de certains métaux. En effet, de nombreux sites ont révélés des traces de cuivre et de plomb argentifère. Ainsi, même si la capacité de l’île paraît moindre, elle permettrait toute même aux Minoens de pourvoir aux besoins de leur production.

Dans une certaine mesure la Crète apparait pouvoir se fournir en matériaux de façon autonome sans avoir recours à des exportations étrangères.

Entre lieux d’extractions et lieux de distributions

A la suite de cet inventaire, des sites apparaissent être dotés naturellement en matières premières, capables alors de pallier au manque et de pourvoir aux demandes de leurs voisins méditerranéens. Cependant, la présence de matériaux métalliques s’étend sur une plus large zone géographique.

En effet, nous avons pu relever la présence d’étain, de cuivre, et d’argent au sein d’autres sites qui n’ont pas été mentionnés précédemment. Pourtant, ces sites n’apparaissent pas acquérir ces matériaux grâce à leurs ressources naturelles, présentes dans leur sol. Ils font alors office d’intermédiaires, de pôles par où transitent les

¹ C’est notamment ce qu’à chercher à démontrer P. Faure au sein de Faure, Paul, op.cit, p78

marchandises : ces sites sont des lieux de redistribution et de stockage de matières premières acquises au préalable sur les lieux d'extraction déjà cités.

Les sources écrites attestaient la présence d'argent en Égypte (-18- EA1, EA10, EA35, EA369, -10-) et à Byblos (-18- EA135, EA162). Nous n'avons toutefois pas trouvé la confirmation au sein de nos différentes lectures de ces sites comme lieux d'extraction. Nous ne nions toutefois pas la présence de l'argent : l'Égypte et Byblos apparaîtraient alors comme des centres distribuant ce matériau.

Byblos semble également diffuser le cuivre. Les sources écrites attestent de l'absence de ce matériau sur le site (-18- 77). D'après les chercheurs, la région levantine constitue tout de même le centre d'approvisionnement en matière de cuivre : le site apparaît fournir aux Minoens le cuivre chypriote notamment au MM¹.

L'étain issu d'Iran, d'Asie Mineure ou du Levant apparaît également transiter vers des centres de redistribution. Le site de Mari semble alors fournir de l'étain². Par ailleurs, bien qu'il appartienne déjà à une région productrice d'étain, le site d'Ougarit redistribue également le matériau. En effet, au MR, l'étain iranien semble être acheminé sur le site³. Le site d'Ougarit apparaît alors comme un lieu de distribution et de commercialisation de l'étain, dont les sources écrites le mentionnaient comme fournisseur de la Crète (-30-).

C) La technique

Il s'agit à présent d'étudier chacune des techniques présentes dans le corpus en distinguant les procédés utilisés au sein des civilisations orientales. Nous pourrions ainsi constater les similitudes et les divergences avec les techniques employées par les Minoens.

Pour certaines d'entre elles, il apparaît facile d'établir une chronologie, une antériorité et par conséquent la prééminence d'une civilisation sur une autre. Cependant, pour d'autres, la chronologie reste confuse : nous essayerons alors plutôt de mettre en avant la connaissance commune d'une technique utilisée par des civilisations distinctes.

¹ Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p153

² Thalmann, Jean Paul, op.cit, 1999, p113

³ Touchais, Gilles, op.cit, 1999, p206

La céramique

La technique de cuisson et de modelage de la poterie apparaît dès les débuts de la civilisation minoenne, au MA. Elle semble plus ancienne chez les civilisations orientales.

Le Ve millénaire voit naître les premiers véritables fours de potier¹.

Nous les distinguons des simples fosses creusées par la présence d'un agencement bâti, composé des principales pièces nécessaires à la cuisson : un foyer (insertion matières première), d'un laboratoire ou chambre de chauffe (lieu de dépôt de poterie), un alandier (production de chaleur).

Ces fours utilisés par les civilisations orientales, mésopotamiennes, levantines ou de Bactriane et d'Iran admettent bien évidemment des modifications au cours des Ve et IIe millénaire afin de perfectionner la qualité de cuisson et des céramiques.

Ainsi les techniques de cuisson issues de ces régions orientales se retrouvent utilisées dès les débuts de la production céramique minoenne.

L'évolution des fours induit une certaine avancée technique de la poterie. Toutefois, le véritable tournant s'effectue par l'introduction du tour de potier. En effet, désormais les vases ne sont plus modelés et montés à la main mais à l'aide d'une rotation mécanique : ce procédé permet une meilleure maîtrise des dimensions et des formes des céramiques.

L'apparition du tour dans le monde minoen se fait au début du MM. Or, il est déjà connu au moins depuis le IIIe millénaire en Mésopotamie, en Egypte² ainsi qu'en Asie Mineure. Le procédé semble par ailleurs se diffuser à la Crète Minoenne depuis l'Anatolie où le tour est utilisé dès le Bronze Ancien autour de 2400-2000³.

La confection de vases en pierre

Les premiers vases en pierre minoens font leur apparition dès les débuts de la civilisation, au MA. Dans culture orientale, la production apparaît bien antérieure à cette date : les

1 Huot, Jean Louis. "Les fours dit de 'potiers' dans l'orient ancien." *Syria* 49 Fascicule 1-2, 1972, p35-95. Inventaire des fours présents en Bactriane, en Iran, en Mésopotamie, dans la région levantine, ainsi qu'en Anatolie, établi grâce aux sources archéologiques exclusivement. La description de ces fours aboutit à une typo-chronologie de ces installations.

2 J. Poursat affirme, grâce à une étude iconographique des fresques, que la technique du « tournage sur motte » est connue par les égyptiens au sein de Poursat, Jean Claude, op.cit, 2005, p32

3 Touchais, Gilles, op.cit, 2008, p205

vases en pierre sont notamment connus dans le monde égyptien dès la période prédynastique de Nagada¹.

Par ailleurs, la technique égyptienne employée pour l'élaboration de vases en pierre s'apparente à celle utilisée en Crète et au Levant². Les Minoens auraient alors hérités des procédés établis en Egypte,

En effet, l'utilisation du foret tubulaire est connue en Egypte depuis le IV^e siècle/dynastie : la civilisation égyptienne apparaît comme la première à faire usage de cet outil technique.

Les égyptiens opèrent également deux évidements successifs afin d'obtenir la cavité définitive du vase. Le premier s'effectue par l'intermédiaire du foret tubulaire. Le second est travaillé grâce à une mèche en pierre, dont l'utilisation se retrouvera par la suite sur de sites levantins.

Les Minoens doivent également à l'Egypte les différentes techniques employées afin d'obtenir des cavités de grandes dimensions. En effet, les évidements juxtaposés sont pratiqués lors de la conception d'un sarcophage. De plus, l'utilisation d'un foret en métal est également avérée³.

Il apparaît nécessaire de pouvoir observer la technique afin d'en maîtriser pleinement le savoir faire⁴. Ainsi, l'emploi de cette technique ne peut être issu que de contacts directs avec des civilisations pratiquant les procédés présentés. Toutefois, elle n'induit pas indubitablement un rapport avec l'Egypte. En effet, nous avons pu évoquer l'utilisation d'une technique identique au sein de sites levantins : nous pouvons alors supposer que la diffusion du procédé égyptien est notamment permise par ces sites.

La métallurgie

L'origine de la métallurgie est généralement attribuée aux régions anatoliennes, entendues comme les premières à maîtriser cette production⁵. Cette affirmation est notamment corroborée par la présence de nombreux métaux au sein de leurs ressources naturelles.

1 Morero, Elise, op.cit, p215 ; Rachet, Guy, op.cit, p121

2 Techniques en majorité établies à partir de Morero, Elise, op.cit, p218 ; elle atteste notamment d'une technique égyptienne dans l'élaboration de certains vases minoens

3 Treuil, René, op.cit.

4 Morero, Elise, op.cit,, p220

5 Rachet, Guy, op.cit, p105

Nous pouvons également retrouver une prééminence de l'Égypte et de la Mésopotamie dans les techniques employées par les Minoens pour la confection de vases en métal. Ces affirmations sont notamment permises grâce à l'étude des sources archéologiques ainsi qu'iconographiques : nous pouvons observer de nombreuses représentations d'ateliers livrant ainsi la chaîne opératoire, les outils et les procédés sur des fresques égyptiennes¹.

La base métal présentée sous forme de lingots, de fils ou de disques dans le monde minoen est également façonnée au préalable dans un moule par les égyptiens.

Le martelage est pratiqué dès les débuts de la production, sous l'Ancien Empire, selon les deux procédés évoqués pour la production minoenne : la forme du vase peut alors être travaillée de l'intérieur en appui sur surface creuse ou de l'extérieur en appui sur un support pointu. Par ailleurs, l'origine de l'utilisation du dé alvéolé comme surface creuse ou de la pointe de bois se trouverait au III^e millénaire en Mésopotamie. Nous retrouvons également l'utilisation analogue d'une simple pierre comme outil caractéristique du martelage au cours de la dynastie d'Our 2210-2004 ainsi que tout au long de l'empire égyptien

Le fonctionnement des fours égyptiens rappellent également le foyer utilisé pour l'étude de la production de vases minoens métalliques². En effet, dans les deux cas, le métal n'est pas abrité par le toit d'une chambre de chauffe à la manière des fours de potier : le métal est simplement recouvert par le combustible. De plus, la cuisson est également menée à l'aide soufflets, généralement actionnés par le pied ou de chalumeau, tige à travers laquelle le souffle est diffusé. Par ailleurs, l'origine du soufflet se trouverait plutôt en Mésopotamie.

Les creusets minoens apparaissent fortement similaires aux creusets égyptiens. En effet, le modèle égyptien du Nouvel Empire s'apparente à une forme ouverte dépourvue de couvercle, à la panse hémisphérique pourvue d'un bec dans le prolongement de l'embouchure. Par ailleurs, cette forme de creuset est également adoptée en Mésopotamie. De plus, l'utilisation minoenne de ce récipient est somme toute identique à la pratique égyptienne. En effet, le creuset est destiné à se trouver à l'intérieur du foyer, recouvert par le combustible, afin d'obtenir une chauffe rapide et uniforme ; une fois la cuisson achevée, le creuset sera également transvaser à l'aide de tiges.

¹ Clarke, Christina, op.cit, p11–21 ; Garenne-Marot, Laurence, op.cit ; Nicolini, Gérard, op.cit
Par ailleurs, les techniques égyptiennes seront majoritairement établies à partir des deux derniers ouvrages

² Clarke, Christina, op.cit, p11–21

La faïence

La technique de la faïence rencontrée dans le monde minoen au MM et au MR semble se développer en tout premier lieu au sein de civilisations orientales mésopotamienne et égyptienne autour du VI^e millénaire¹.

Bien que les premières manifestations orientales soient figurées sous la formes de perles ou de figurines, la technique est déjà d'ors et déjà posée : le matériau obtenu après cuisson est moulé et revêtu d'une glaçure. Les vases orientaux en faïence, rares à la période prédynastique égyptienne de Nagada, ne se développent que tardivement, au cours du BM.

La technique, jusque là majoritairement traitée en Egypte et en Mésopotamie, se diffuse à une plus large échelle géographique. L'île de Chypre, l'Anatolie ou les sites levantins comme Ougarit acquièrent à leur tour ce procédé : les productions issues de ces régions apparaissent fortement influencées par le modèle égyptien, autant dans la technique, que dans la typologie ou l'iconographie. Il devient alors difficile de déterminer l'origine des objets et leurs lieux de production.

Il semblerait alors que la technique de la faïence pratiquée par les Minoens résulte de techniques égyptiennes². Toutefois, elle n'induit pas indubitablement un rapport avec l'Egypte. En effet, nous avons pu évoquer l'utilisation d'une technique identique au sein de sites levantins ou chypriote : nous pouvons alors supposer que la diffusion du procédé égyptien est notamment permise par ces sites. Dans tous les cas, l'argonaute en faïence (130) s'inscrit parfaitement dans l'artistique orientale contemporaine : les productions du BR privilégient les glaçures monochromes.

D) La typologie

Premières difficultés : entre identification, imitation et adaptation

Cette étude typologique est basée sur la comparaison entre des formes du corpus et des formes de vases orientaux. Cette analyse est permise grâce à la recherche d'exemples de mobilier archéologique, également traités dans des catalogues d'expositions.

¹ Techniques établies grâce à Caubet, Annie, op.cit, 2005 ; *Faïences antiques*, op.cit

² Vercoutter, Jean, op.cit, p90, 177

Des similitudes typologiques ont pu alors être mises en avant. Toutefois, une certaine partie des vases du corpus ne pourront être traités : certaines formes citées par les chercheurs n'ont pu trouver de parallèles adéquats appuyés par des illustrations¹. Nous aurions aimé présenter une typologie comparative complète. Ainsi, chaque forme du corpus aurait pu démontrer une originalité minoenne ou une influence orientale. Par ailleurs, les affirmations des auteurs auraient pu être confirmées ou nuancées.

Il s'agit avant tout de pouvoir attester de ces influences typologiques en les démontrant visuellement et non par de simples mentions tirées d'ouvrages² : il fallait que l'ensemble des lecteurs puisse entendre et confirmer nos dires. Nous avons donc, dans la mesure du possible, trouvé des comparaisons accompagnées de photographies parlantes, illustrant des échanges typologiques entre les Minoens et les orientaux, tout particulièrement avec l'Égypte et l'Anatolie. Cet exposé est appuyé par un tableau typologique présent en annexe 6 et 7.

Il ne s'agit plus de déterminer si un objet minoen a été exécuté par un artiste minoen ou si un vase oriental a été façonné par un artiste oriental. En effet, nous tenterons de mesurer la diffusion d'une modèle, d'une forme sur un territoire exogène. De cette façon, l'origine de la forme et l'origine de l'artiste doivent être distincts afin que nous puissions observer l'introduction d'une culture et son appropriation par un individu extérieur.

L'analyse typologique se trouve également confrontée à une seconde difficulté. En effet, il est nécessaire de distinguer une importation, d'une imitation et d'une adaptation.

Les idoles en cloche : une typologie anatolienne

Dans un premier temps nous avons pu distinguer une typologie dont l'origine serait à chercher en Asie Mineure.

Un premier auteur souligne un possible rapprochement entre les idoles en cloches minoennes (IDC) et les idoles présentes en Asie Mineure dès la période de Troie II

¹ Demargne, Pierre, op.cit, 1930, p418. P. Demargne souligne les imitations minoennes de vases anatoliens en argent Higgins, Reynold, op.cit, p161 La forme du rhyton connue à travers l'exemplaire 134 et 135 serait originaire d'Égypte Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p229. D'après J. Poursat, la forme de protomé léonine serait originaire d'Asie Mineure

Rachet, Guy, op.cit, p121. D'après G. Rachet, le style de Vasiliki développé au MA2 serait également originaire d'Asie Mineure : des exemplaires auraient été retrouvés dans la région de Pisidie.

² Par « mentions », nous comprenons les affirmations des chercheurs ainsi que certaines mentions écrites, notamment dans les archives de Mari (-30-) dont l'inventaire des vases exogènes issus de Crète, de Yamhad ou de Nihriya permet de rapprocher les différentes typologies de ces trois centres, d'après Guichard Michael, op.cit, 1999, p171

en -2600¹. Nous avons alors pu croiser avec cette affirmation avec un exemplaire du corpus (37) mentionné comme une « idole en cloche »² ainsi que l'image typologique d'une de ces idoles anatoliennes³.

De cette façon, la proximité typologique a pu nous paraître légitime. En effet, nous pouvons remarquer un aspect général fortement similaire entre ces deux typologies.

Nous observons un panse courte et tronconique, à fond plat, couronnée d'excroissances. Par ailleurs, le décor de la panse arbore un visage aux traits humains dont le nez épaté dessiné dans le prolongement de l'arcade sourcilière est commun aux deux typologies.

Cette description nous permet d'affirmer une influence anatolienne sur cet exemplaire minoen, postérieur au début de la production d'Asie Mineure.

Toutefois nous pouvons également remarquer certaines différences entre ces deux modèles, dont le nombre total d'excroissance et la présence de détails comme les oreilles. Cette diversité de traitement suppose une certaine réappropriation du modèle anatolien par les Minoens.

Les vases en pierre égyptien

Un ensemble de typologies minoennes, reproduites à travers les vases en pierre, évoque des formes égyptiennes. Ainsi nous pouvons distinguer des vases visant à imiter purement et simplement cette typologie étrangère, tandis que d'autres exemples du corpus tentent de s'affranchir quelque peu de ces modèles égyptiens : ces vases se situent alors entre l'imitation et l'adaptation.

Cette forte influence des formes égyptiennes peut notamment s'expliquer par la présence dès le MA de vases égyptiens exportés sur le sol crétois: les Minoens avaient pleinement connaissance de ces formes orientales, en ayant ces modèles directement sous les yeux.

1- Les imitations fidèles

Une première catégorie apparaît sensiblement identique aux formes égyptiennes.

La forme de l'alabastré est connue en Egypte depuis la naissance de l'empire : en effet, la production de cette typologie débute sous l'Ancien Empire.

¹ Rachet, Guy, op.cit, p154

² Mastorakis, Michel, op.cit, p154

³ Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008.

Certains exemplaires issus des ateliers égyptiens se retrouvent alors sur le territoire minoen de Crète (89, 90).

Mais ce n'est qu'à partir du MR1, au sein du corpus du moins, que nous pouvons observer d'authentiques œuvres minoennes illustrant cette typologie égyptienne (14).

En effet, l'alabastré minoen du MR présente les caractéristiques de ses homologues égyptiens de la XVIII^e dynastie, imitant même les veines de l'albâtre.

L'unique coupe à fard du corpus (COU4) présente un profil typiquement oriental. En effet, les coupe à fard ou à onguent dont la panse et le manche sont associés à une représentation animale sont également établies sous l'Ancien Empire, tout comme les alabastres, et semblent se perpétuer tout au long de l'empire égyptien : nous pouvons par ailleurs remarquer que le choix se porte majoritairement sur l'image d'un canard.

De plus, une forme analogue se retrouve également en Mésopotamie à la même époque, dès 2600 : toutefois, les chercheurs semblent certifier l'origine égyptienne de cette typologie¹.

Ce modèle assurément oriental a donc influencé la production minoenne en introduisant une nouvelle forme de vase, la coupe à onguent : l'influence est également très fortement marquée par la présence du canard comme animal constitutif du vase.

La forme du rhyton à col en bobine (R2) apparaît être héritée d'Égypte. Cette influence est notamment soulignée par les chercheurs². Par ailleurs, cette affirmation est notamment corroborée par des exemplaires égyptiens datés du Moyen Empire, antérieurs donc aux rhytons minoens connus dans le corpus. Nous pouvons alors observer une forte proximité typologique forte, notamment avec rhyton sanctu et triton, par la présence de ce col cylindrique caractéristique et d'une panse ovoïde allongée.

Une forme de vase anthropomorphe présente au MR en Crète semblerait également exogène. À la différence des vases anthropomorphes du MA, ce modèle (120) apparaît directement hérité d'Égypte.

Nous avons par ailleurs, déjà pu aborder une certaine ambiguïté autour de cet exemple : il apparaissait difficile de trancher entre une œuvre importée ou une création minoenne sous influence d'un modèle exogène.

Nous pouvons, ici, illustrer notre propos en présentant la typologie égyptienne produite sous la XVIII^e dynastie, à une époque contemporaine donc du gobelet trouvé en Crète :

¹ Higgins, Reynold, op.cit, p162 ; Yon, Marguerite, op.cit, 1999, p138

² Higgins, Reynold, op.cit, p161

cette forme de vase est destinée à contenir des onguents et des huiles relatifs aux soulagements des douleurs liées à l'accouchement ou au traitement de la peau pendant la grossesse.

L'aspect entre les deux vases est sensiblement identique : la panse est formée par le corps d'une femme nue aux formes proéminentes et à la poitrine tombante, les genoux sont pliés, les bras sont présentés à l'avant encadrant le nombril, la tête soutient le col du gobelet, et une anse se développe à l'arrière du dos. Ainsi, que le vase soit une création égyptienne ou une œuvre minoenne, la présence et l'influence de l'Égypte se font sentir dans les deux cas.

Nous pouvons également supposer une origine égyptienne pour la typologie des vases carénés produits en Crète (VC).

Tout comme les alabastres, certains exemplaires issus des ateliers égyptiens se retrouvent sur le territoire minoen au MA (123) : il apparaît alors que cette forme carénée est connue en Égypte depuis les débuts de l'empire égyptien. Ces modèles exportés peuvent ainsi pleinement influencer de façon directe la production minoenne.

Par conséquent, nous retrouvons ainsi une forme identique au MM2 (126) dont la panse est marquée en son centre par une arête horizontale.

Par ailleurs, de nombreuses formes carénées du MA trouvées en Crète (124, 25) semblent découler de ce modèle égyptien exporté à la même époque (123)¹. Des vases similaires aux productions carénées minoennes sont également retrouvées en Iran, sur le site de Suse² : d'après certains chercheurs, ces formes semblent alors imiter les modèles minoens³.

Ainsi, le modèle caréné défini en Égypte semble se diffuser à l'ensemble de la Méditerranée Orientale, s'introduisant dans la culture minoenne ainsi qu'au sein de civilisations établies à l'intérieur des terres, comme sur le site de Suse.

Une analyse similaire peut être avancée pour le cas des vases tubulaires (VT). En effet, cette forme développée initialement en Égypte notamment au cours du BA, sous la VI^e dynastie, semble se perpétuer tout au long de l'empire.

Nous retrouvons alors deux exemplaires similaires en Crète (127) et en Iran, sur le site de Suse : chacune de ces cultures imitent alors une de ces formes de vases tubulaires, propres au répertoire égyptien.

¹ Karetsou, Alexandra, op.cit

² Les exemplaires du Site de Sus seront classés comme provenant de Mésopotamie, le site se situant à la frontière entre l'aire d'élamite (Iran) et mésopotamienne

³ Morero, Elise, op.cit, p218

Il apparaît donc que le modèle tubulaire défini en Egypte semble se diffuser à l'ensemble de la Méditerranée Orientale, s'introduisant dans la culture minoenne ainsi qu'au sein de civilisations établies à l'intérieur des terres, comme sur le site de Suse.

Par ailleurs, une dernière forme présente en Crète a pu retenir notre attention. La typologie du vase de Katsamba (91) se retrouve également au Levant, sur le site d'Ougarit à une époque contemporaine, au BM3a.

En effet, on ne peut que constater une proximité entre les deux modèles : la présence d'un pied en cylindrique à la base saillante, un ou deux bourrelets séparent le pied du corps du vase, la panse ovoïde possède deux anses verticales dans sa partie supérieure et un col tronconique légèrement évasé dans sa partie supérieure surmonte l'ensemble. Par ailleurs, l'analogie est poussée jusqu'à l'emploi du même matériau : les deux vases sont façonnés en albâtre.

Ces deux vases présents en Crète et au Levant ne sont pas des productions locales. En effet, il semble que cette typologie soit définie en Egypte : de telles amphores à pieds sont produites par des ateliers égyptiens et acquises par la suite par des pays étrangers¹.

Il était intéressant de remarquer la présence de cette typologie dans des localités différentes. Ainsi, cette forme nous permet de mesurer une nouvelle fois les relations étroites entre la civilisation minoenne, égyptienne et levantine.

2- Une certaine émancipation dans les formes

Un second ensemble de vases semble également influencé par des typologies égyptiennes. Toutefois, à la différence des imitations pures, ces formes se distinguent du modèle exogène selon deux procédés.

Une première catégorie de vases détourne la forme initiale en cruche à bec ponté (CRU2).

L'exemplaire de Zakro (96) présente une panse héritée de la coupe fermée (CF). En effet, nous pouvons constater une certaine similarité dans la forme ovoïde aux épaules arrondies pourvue de lèvres fines aplaties. Nous avons déjà pu mettre en évidence le caractère égyptien de cette forme. D'une part les chercheurs attestent d'une provenance égyptienne de la panse du vase de Zakro. D'autre part, la découverte à Cnossos d'une coupe fermée

¹ C'est notamment l'hypothèse proposée par *Au Pays de Baal et d'Astarté : 10000 Ans D'art En Syrie*, op.cit, p164. Cette jarre n'aurait pas été produite en Syrie sur le site d'Ougarit mais en Egypte.

issue d’Egypte (93), datée du MA1, vient attester de l’origine égyptienne de forme. La coupe fermée en porphyre initialement façonnée par un atelier égyptien a donc été retravaillée au sein d’un atelier minoen : les anses ont été ôtées au profit d’un bec verseur en basalte.

L’exemplaire de Mycènes (97) présente lui une panse héritée de l’alabastre haut (AL2). En effet, nous pouvons observer une certaine similarité dans la forme ovoïde pourvue d’un col évasé. Toutefois, sur la cruche de Mycènes, le col initial de l’alabastre fait office de pied : pour se faire, l’orientation originelle de l’alabastre a été inversée en retournant le vase. Nous avons pu déjà attester de l’origine égyptienne de cette forme. Contrairement à la cruche à bec ponté de Zakro (96), le modèle de Mycènes est lui entièrement minoen : l’influence égyptienne est alors ressentie à travers la forme de la panse rappelant celle d’un alabastre, dont les éléments ont été retravaillés afin de livrer une cruche à bec ponté.

Un second ensemble de vases reprend la forme égyptienne afin d’offrir une variante propre à la production minoenne : certains détails en deviennent alors quelque peu modifiés en comparaison du modèle initial.

Les nids d’oiseau (ND) apparaissent dès les débuts de la civilisation minoenne, au MA et perdurent tout au long de l’existence de cette civilisation. Cette forme semble être héritée d’Egypte¹. En effet, nous pouvons observer une certaine similarité avec des coupes élaborées au commencement de l’Ancien Empire, sous les premières dynasties thinites. Toutefois, nous pouvons distinguer une embouchure moins large et des épaules plus arrondies chez les exemplaires minoens.

Une dernière forme suggère une certaine réappropriation minoenne. Le pithos en pierre de Molchos, datée du MA1 (108) semble imiter une forme originaire d’Egypte, développée à la période prédynastique de Nagada2. En effet, nous pouvons observer une panse relativement ovoïde et élancée, deux petites anses dans la partie supérieure et un col court. Toutefois, certains chercheurs attestent d’une réappropriation minoenne du modèle égyptien². En effet, nous pouvons distinguer une forme des anses différentes, tubulaires ou sous forme de simples poignées, ainsi une variation dans la forme du col, sous forme d’un simple bourrelet ou tronconique évasé.

¹ Vercoutter, Jean, op.cit, p54

² Morero, Elise, op.cit, p215 ; Vercoutter, Jean, op.cit

Le lion oriental

La forme du rhyton à tête léonine permet également d'aborder les échanges de typologie.

Nous avons déjà pu relever une certaine ambiguïté autour de cet exemple. En effet, l'ensemble des ouvrages mentionne le rhyton de Cnossos (118) comme un rhyton à tête de lionne. De notre côté, nous avons souhaité nuancer cette affirmation en émettant l'hypothèse, non pas d'une tête de femelle, mais d'un protomé de lion. De cette manière, le lion serait représenté à la mode orientale, dépourvu de crinière.

Nous pouvons, ici, illustrer notre propos en présentant la typologie levantine produite sous au XIII^e siècle, sur le site d'Ougarit. Nous pouvons alors distinguer une forte similitude des traits de l'animal.

En dépit d'une certaine postériorité du modèle d'Ougarit, l'influence orientale semble tout de même présente. En effet, le lion en lui-même ne vit pas dans sur le territoire minoen, à la différence des pays orientaux : de cette manière, l'image du lion n'a pas pu transmise aux Minois que par une influence exogène venue d'Orient. L'hypothèse de la représentation d'un mâle, d'un lion, ajouterait un argument en faveur de ces échanges typologiques : certes le lion est issu d'Orient, mais nous aurions ici un style de représentation hérité de la culture orientale, par l'absence de crinière.

La question de l'influence des typologies minoennes

1- Les rhytons minoens

LES RHYTONS CONIQUES

Nous retrouvons des typologies minoennes sur le sol d'Ougarit mais celles-ci sont exécutées à l'origine par des Minois : les rhytons coniques présents sur le site seraient exportés depuis la Crète ou façonnés localement par un artiste minoen. En revanche, pour ce qui est d'une possible influence de la production minoenne celle-ci nous paraît à nuancer.

En effet, lorsque nous observons les productions locales égyptienne, chypriote, ou levantine, les formes se différencient sensiblement de la forme de rhytons coniques minoens (R3). A la différence du modèle conique minoen, fin et à l'arête prononcée, les

exemplaires orientaux nous semblent plus volumineux, plus pansus, dont le fond ou les épaules apparaissent arrondis.

Nous avons par ailleurs pu émettre précédemment une certaine réticence face à l'affirmation d'une typologie minoenne concernant le rhyton rouge d'Avaris (57), notamment en comparaison avec des productions que nous pouvons retrouver à Ougarit par exemple (56, 58, 59), qui, elles, semblent bel et bien minoennes.

LE TAUREAU

La typologie du rhyton zoomorphe en forme de taureau (R6) apparaît dès les débuts du BA et perdure tout long de la civilisation minoenne. Cette forme semble alors caractéristique de cette culture ; nous avons par ailleurs déjà pu souligner l'importance de l'animal dans l'iconographie minoenne. Toutefois ce modèle n'apparaît pas exclusif à cette civilisation.

En effet, une production bien antérieure se développe au Ve millénaire en Mésopotamie. Le site d'Uruk a mis en évidence une figure animale dont l'aspect évoque le taureau au filet (64). Certes le taureau d'Uruk ne constitue pas un vase, mais ces formes sont sensiblement similaires à la production minoenne du MR : un corps tronconique, des pattes tubulaires, un cou massif marqué d'une bosse et d'un poitrail proéminent, une tête schématisée.

La production chypriote se dote également de vases zoomorphes en forme de taureau. Ces vases plus récents, datés du MR, démontrent les liens étroits qui peuvent se tisser entre la Crète, le Levant et Chypre.

Un premier vase chypriote se trouve sur le site d'Ougarit permettant ainsi à la civilisation locale de se doter de cette image et de cette typologie. D'autre part, ce modèle évoque celui de l'acrobate au taureau du MA présent dans le corpus. En effet, nous pouvons constater une apparence et une fonction similaires entre ces deux productions : ces deux rhytons apparaissent schématisés, doté d'une robe dessinée par un tracé linéaire, et pourvus d'une anse sur l'aine de l'animal.

Un second exemple présent sur l'île de Chypre apparaît plus proche encore du vase minoen. Cette figurine, en terre cuite au modelé stylisé, présente l'image d'un taureau au corps, aux cornes et aux pattes tubulaires dont le museau est retranscrit par des incisions. L'animal est associé à une figurine humaine hiératique, rattachée à la corne du taureau par

un bras tendu. Nous ne pouvons que constater la proximité de la scène représentée avec le rhyton de l'acrobate minoen.

Il apparaît cependant difficile d'interpréter ces deux exemples chypriotes comme des œuvres minoennes. Nous préférons supposer une influence du modèle crétois plutôt qu'une imitation pure. En effet, nous avons pu constater de fortes similitudes, cependant la différence stylistique reste importante. Par ailleurs, nous pouvons remarquer le traitement commun du museau du taureau sur ces exemplaires chypriotes, sur ces deux figurines ainsi que sur le rhyton conique. Or, nous avons pu attester de l'origine chypriote de ce dernier rhyton conique pourvu d'un protomé taurine : ces représentations supposent alors une origine commune chypriote.

2- Les créations originales

Certaines formes connues, sur le sol crétois, comme la tasse hémisphérique (TAT1) ou l'amphore à bec tubulaire (AM1) nous ont permis d'attester de l'origine minoenne de certaines œuvres importées, présentes en territoire oriental (19, 69). Cependant, nous ne pouvons parler d'influence : en effet, ces œuvres importées ont été façonnées par les Minois eux-mêmes et non par un artiste oriental qui aurait choisi de reproduire ces formes crétoises.

D'autre part certaines typologies apparaissent comme des pures créations minoennes, notamment les rhytons en coques marines (R4)¹, ou les théières (TH)². Ces formes appartiennent exclusivement au répertoire minoen. En effet, elles ne semblent marquer d'aucune influence orientale. Par ailleurs, nous ne les retrouvons pas en territoire exogène, ces typologies sont uniquement présentes sur le sol crétois : elles n'influencent donc pas non plus les civilisations orientales.

A travers ces exemples, nous pouvons affirmer que les formes minoennes ne semblent pas grandement marquer de leurs empreintes les cultures orientales, là où ces civilisations parviennent, elles, à diffuser leurs modèles en Crète.

¹ Morero, Elise, op.cit, p219

² Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p242

E) Les décors

L'identification de motifs : une difficulté analogue à l'étude typologique

Cette étude iconographique est basée sur la comparaison entre les décors des vases du corpus et les motifs orientaux. Cette analyse est permise grâce à la recherche d'exemples parmi le mobilier archéologique, également traité dans des catalogues d'expositions.

Des similitudes iconographiques ont alors pu être mises en avant. Toutefois, une certaine partie des vases du corpus ne pourra être traitée : certains motifs cités par les chercheurs n'ont pu trouver de parallèles adéquats¹. Nous aurions aimé présenter une étude comparative complète. Ainsi, chaque décor du corpus aurait pu démontrer une originalité minoenne ou une influence orientale. Par ailleurs, les affirmations des auteurs auraient pu être confirmées ou nuancées.

Il s'agit avant tout de pouvoir attester de ces influences typologiques en les démontrant visuellement et non par de simples mentions tirées d'ouvrages : il fallait que l'ensemble des lecteurs puissent entendre et confirmer nos dires. Nous avons donc, dans la mesure du possible, trouvé des comparaisons afin d'illustrer ces échanges iconographiques. Il s'agit d'analyser le rendu du motif ainsi que de mesurer la permanence symbolique du motif d'une civilisation à l'autre. Cette analyse est à étudier en complément des annexes 8 et 9.

L'influence apparaît alors majoritairement venir d'Égypte. Par ailleurs, nous n'avons pu mettre en évidence aucun motif minoen au sein de productions orientales. Nous tenons tout de même à nuancer ces deux conclusions : il est nécessaire de noter l'absence d'exhaustivité de ce corpus.

Les félins

Nous avons pu recenser deux exemples de quadrupèdes dont l'origine égyptienne paraît assurée. Le chat et le lion constituent des animaux de référence, caractéristiques de l'art égyptien. En effet, ce fait est largement étudié et reconnu par les chercheurs. Par

¹ Idem,, p76. D'après J. Poursat, l'image du chien et sa position sur le couvercle indiquerait une influence égyptienne Rachet, Guy, op.cit, p183. D'après G. Rachet, le motif de la double hache serait initialement développé en Mésopotamie au I^{er} millénaire : des exemplaires auraient été retrouvés dans la région de Pisidie.

ailleurs, ils apparaissent fréquemment sur des œuvres égyptiennes, sous forme de figurines ou de motifs peints ou gravés.

La représentation du lion a déjà pu être abordée, par l'intermédiaire d'une étude typologique. Nous avons alors supposé une possible révision de l'image d'une lionne pour le rhyton de Cnossos (118). En effet, nous pourrions y voir un lion, dessiné selon le modèle oriental, dépourvu de crinière. Toutefois, en Egypte, le lion apparaît doté de cet attribut. L'image de lion du rhyton minoen resterait alors peut être attachée au site d'Ougarit.

Malgré une certaine difficulté à discerner l'origine de cette représentation, la symbolique autour de l'image du lion semble être conservée. En effet, à la manière du modèle oriental où l'animal incarne le pharaon¹, l'image léonine minoenne apparaît relever d'un art de prestige, destiné à la sphère palatiale² ; le rhyton a par ailleurs été retrouvé au sein du Petit Palais de Cnossos.

Le chat, en revanche, apparaît clairement importé d'Egypte³. Ce motif y est développé depuis la période prédynastique, selon deux modèles. Un premier s'apparente plus à un lièvre par sa taille et la présence de longues oreilles. Le second incarne l'image de la déesse Bastet : ce modèle se retrouve alors sous forme d'appliques dans le monde Minoen (7). En effet, nous observons un traitement similaire : le chat est assis sur son arrière train, statique, oreilles dressées, la queue fine enroulée entre ses pattes arrières.

Par ailleurs, la nature égyptienne de l'animal semble également être transposée dans le monde minoen. En effet, dans la culture égyptienne, le chat apparaît comme un animal sauvage que l'homme ne peut domestiquer⁴. Or, nous avons pu mettre en avant le caractère similaire du chat minoen de Mallia, notamment par son association avec une nature végétale.

Bien que l'image du chat fin et élancé ne caractérise que tardivement la déesse Bastet⁵, cette représentation se retrouve déjà peint sur des fresques égyptiennes, sous l'Ancien Empire. En effet, nous pouvons l'observer sur la tombe de Chnemhotep sous la XIIe dynastie, et sur la tombe de Nebamon sous la XVIIIe dynastie. Certains chercheurs trouvent là l'explication de l'apparition d'un tel motif sur les vases minoens⁶. Le chat ne

1 Germond, Philippe, *Bestiaire égyptien*. Citadelles & Mazenod, Paris, 2001

2 Bietak Manfred, op.cit, 1999, p46

3 Germond, Philippe, op.cit, p78; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p130

4 Germond, Philippe, op.cit, p77

5 La déesse devient populaire et adorée tout particulièrement à la Basse Epoque, postérieurement à la civilisation minoenne

6 Immerwahr, Sara, op.cit, p43-44 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p130

semble alors pas être connu des artistes minoens par des exportations égyptiennes sur le territoire crétois : le motif paraît être intégré au répertoire minoen à la suite d'un contact direct avec les fresques égyptiennes. Si nous choisissons de certifier cette hypothèse, la venue des Minoens en Egypte pourrait alors remonter au MM, date de l'exécution du vase minoen pourvu d'applique de chats.

Les volatiles

Nous avons pu recenser deux races d'oiseaux dont l'origine semblerait être égyptienne.

L'image du canard a déjà pu être abordée, par l'intermédiaire d'une étude typologique. Nous avons alors attesté l'origine égyptienne de la coupe à fard à anse de canard. Par ailleurs, cet animal existe également comme motif iconographique indépendant sur les œuvres égyptiennes, tout au long de l'empire égyptien. Le canard développé dans le monde minoen apparaît être sensiblement sous l'influence du modèle égyptien.

L'image du faucon semble également être issue d'Egypte. Tout comme le chat, le faucon constitue un des animaux caractéristiques du monde égyptien. Ce fait est largement étudié et reconnu par les chercheurs. Par ailleurs, il apparaît fréquemment sur des œuvres égyptiennes, sous forme de figurines ou de motifs peints ou gravés.

Nous avons pu soulever une certaine ambiguïté autour de l'identification même de l'espèce présente sur le couvercle de Mallia (5). Cependant la thèse défendue par les chercheurs, présentant l'oiseau comme un faucon, semble avérée à la vue des motifs égyptiens¹. En effet, le faucon apparaît dès les débuts de la civilisation égyptienne et se perpétue tout au long de l'Empire. A l'image du chat, le faucon est associé à la représentation d'une divinité, le dieu Horus. Nous pouvons alors observer des similitudes entre le modèle développé en Egypte et le faucon de Mallia : le bec fin et crochu en saillie, les yeux fortement incrustés sous l'arcade sourcilière ainsi que les ailes déployées présentant des plumes accolées et régulières.

D'un point de vue purement iconographique, le motif de Mallia apparaît alors fortement influencé par le modèle égyptien. Cependant, le faucon minoen semble dépourvu de la symbolique égyptienne développée autour de cet oiseau. En effet, en Egypte, le faucon est

¹ C'est Jean Claude Poursat, archéologue qui a mis au jour cet exemple, qui avance une influence « égyptisante »

un animal sacré qui possède une dimension divine et royale¹, en étant associé au disque solaire et au pschent². Le faucon présent à Mallia est lui dépourvu d'attributs : il ne semble pas incarner un motif divin ou le pouvoir royal. Ce faucon minoen reste tout de même destiné à un cercle d'élites, non pas par sa symbolique mais par sa seule provenance : il permet de démontrer une certaine capacité à se doter de motifs exotiques, orientaux.

Les végétaux

Un seul vase du corpus semble présenter un végétal typiquement égyptien : une oenochoe du MR1 arbore sur sa panse un décor de papyrus (40).

Le papyrus est la plante égyptienne par excellence. Très fréquente dans le pays, ce végétal caractérise notamment le Nil et le son Delta ; sa désignation égyptienne est par ailleurs contenue dans l'expression du « Grand Vert »³, défini comme le fleuve égyptien du Nil. Cette plante est également utilisée pour la fabrication égyptienne de support d'écriture.

L'image du papyrus est représentée sur des fresques depuis les débuts de la civilisation égyptienne et se perpétue tout au long de l'empire. Nous pouvons alors remarquer une forte similitude avec le motif minoen : le contour de la forme du végétal est strictement identique. Par ailleurs, cette variété de végétal est totalement absente de l'environnement minoen. Par conséquent, il apparaît que ce motif du papyrus est issu de la culture égyptienne.

Les hybrides

L'étude du décor des vases minoens nous avait permis de mettre en évidence deux types de figures singulières. En effet, nous avons pu constater la présence d'hybrides dessinés sur un vase en pierre (117) ou façonné sous la forme d'une applique (6).

Le génie et le sphinx minoens semblent présenter des influences égyptiennes incontestables. Toutefois, l'iconographie levantine apparaît également intervenir dans la construction de ces images minoennes et contribuer à la diffusion de modèles en Méditerranée orientale.

Vous trouverez en annexe 10 un tableau récapitulatif de l'étude menée.

¹ Germond, Philippe, op.cit

² Le disque solaire est un symbole divin ; le pschent est la double couronne portée par les pharaons égyptiens, associant la couronne rouge de Basse Egypte et la couronne blanche de Haute Egypte

³ Le terme « wadj » signifie papyrus ; « wajd our » signifie le « Grand Vert »

1- Un sphinx égyptien ?

Nous ne trancherons pas sur l'épineuse question de l'origine et de l'apparition de cet hybride. En effet, cette image s'affiche dans l'ensemble des civilisations orientales. Par ailleurs, les conclusions sont variées entre les partisans d'une origine égyptienne et les tenants syriens.

On ne peut toutefois nier que le sphinx apparait profondément lié à la culture égyptienne. Il semble apparaître dans le répertoire égyptien dès l'Ancien Empire. Le modèle égyptien incarne alors généralement la référence première et évidente utilisée lors d'une étude iconographique du sphinx.

A première vue, le sphinx de Mallia présente des caractéristiques égyptiennes. En dépit de certaines variations apportées au cours de l'empire¹, le type commun égyptien se présente couché, pattes avant tendues, pourvu du némès et de la barbe postiche.

Nous pouvons alors observer des traits communs entre l'applique minoenne et le modèle égyptien. Le sphinx est doté d'un corps léonin à tête humaine, pourvue d'une barbe postiche.

Toutefois, certaines différences se font également ressentir sur l'exemplaire de Mallia. L'hybride n'apparaît pas totalement couché : nous pouvons constater que son ventre n'est pas posé horizontalement sur le sol, et son arrière train est légèrement surélevé². Par ailleurs, la barbe postiche n'est pas associée au port du némès³, comme sur le modèle égyptien. En effet, la tête du sphinx de Mallia n'est pas couverte : nous pouvons alors observer la chevelure épaisse et bouclée retombant sur le cou et les épaules de l'hybride.

Par ailleurs, le sphinx minoen semble dépourvu de la symbolique égyptienne développée autour de cet hybride. En effet, en Egypte, le sphinx possède une dimension divine et royale : il incarne la représentation du pharaon et se dote d'une fonction protectrice comme gardien funéraire et royal. L'exemple de Mallia ne semble pas incarner un motif divin ou royal. Ce sphinx minoen reste tout de même lié à la sphère palatiale, non pas par sa

¹ D'après qu'A. Dessenne pour certains sphinx syriens, dans Dessenne, André, op.cit, p16

Sous la VIe dynastie, le sphinx apparaît assis et pourvu d'ailes ; au Moyen Empire, le sphinx conserve son visage humain mais celui-ci n'est plus couvert du némès mais d'une véritable crinière léonine

² Position également remarqué par qu'A. Dessenne pour d'autres sphinx minoens présents dans l'art de la glyptique, Dessenne, André, idem

³ Coiffe caractéristique du pharaon notamment décorée de lignes horizontales

symbolique mais par sa seule provenance : il permet de démontrer une certaine capacité à se doter de motifs exotiques, orientaux.

Il devient alors nécessaire d'observer les modèles développés dans le répertoire iconographique des autres civilisations orientales. Le modèle levantin semble alors être majoritairement présent en Orient, en influençant l'image du sphinx de ses voisins anatoliens, mésopotamiens et égyptiens¹.

L'hybride présent au Levant se distingue sensiblement du motif égyptien. Le sphinx reste figuré sous la forme d'un corps léonin pourvu d'une tête humaine. Cependant, celle-ci peut être revêtue du némès mais également d'un uraeus stylisé, attribut peu fréquent voir absent du modèle égyptien². Désormais, l'hybride est également doté d'ailes³, à la différence d'un sphinx égyptien aptère. Contrairement au modèle égyptien couché, il adopte généralement une position assise ou debout⁴.

A première vue, le modèle développé au Levant se différencie également du sphinx de Mallia. Cependant, l'hybride notamment développé sous la dynastie Hyksos⁵ présente des caractéristiques identiques à l'exemple minoen. En effet, le sphinx peut apparaître dépourvu d'ailes⁶. Par ailleurs, l'attitude adoptée entre une position allongée et accroupie se retrouve également sur certains modèles. Il a également été porté à notre connaissance des exemplaires développés sur le site levantin de Qatna dont la chevelure apparaît sensiblement similaire au modèle minoen. En effet, nous avons pu mettre en avant le port de l'uraeus ou du némès par les sphinx levantins, toutefois l'hybride semble pouvoir également être doté d'une chevelure épaisse et bouclée.

Ce parallèle entre le sphinx de Mallia et celui de Qatna pourrait alors suggérer une nouvelle relation entre la Crète et le Levant. En effet, le site levantin ne semble pas avoir de rapports étroits avec la culture minoenne⁷. Cependant, la coiffure développée par le sphinx minoen est caractéristique d'un type connu en Crète : nous avons pu attester de la récurrence de cette chevelure longue et bouclée portée par les Minoens. Il semble alors que ce soit le modèle minoen qui influence la représentation levantine. Cette affirmation est

1 Dessenne, André, op.cit, p31, 34, 36, 40

2 Idem, p31, 40

3 Caubet, Annie, op.cit, 1999, p16

4 Dessenne, André, op.cit, p28

5 Nous rappelons ici que la dynastie Hyksos règne sur l'Égypte sous la Deuxième Période Intermédiaire, à la même période de création que le sphinx de Mallia. Par ailleurs, les pharaons de cette dynastie possèdent des origines orientales, infra pxx

6 Dessenne, André, op.cit, p36

7 Affirmation de J.M Durand d'après les archives de Mari dans Caubet, Annie, op.cit, 1999, p159.

notamment corroborée par la datation de deux modèles, le sphinx de Qatna étant postérieur à celui de Mallia. Par ailleurs, cette chevelure reste une exception dans le monde levantin, à la différence de la Crète où ce modèle se retrouve sur une grande majorité des représentations humaines.

En conclusion, le sphinx minoen illustre la complexité de l'étude des influences et de l'iconographie.

En effet, ce motif semble assurément doté d'une origine orientale¹. Il reste toutefois difficile d'en déterminer une en particulier : le sphinx minoen paraît amalgamer un ensemble d'influences issues de différentes civilisations orientales.

Par ailleurs, il incorpore ces influences en les associant avec des traits purement minoens, telle que la chevelure bouclée. C'est probablement dans cette perspective que les chercheurs emploient le terme d'« égyptisant » pour caractériser le sphinx de Mallia.

2 – Le génie minoen : image de la déesse Thouéris ?

Une seconde catégorie d'hybride est présentée sur un vase en pierre.

Celui-ci est appelé arbitrairement par les chercheurs « génie minoen » ou « génie à la carapace » : aucune source n'atteste de cette dénomination, elle est due aux caractéristiques physiques de l'hybride.

La représentation sur le triton de Mallia datée du MR constitue une exception en soi. En effet, ce motif est connu dans le monde minoen depuis le MM, largement privilégié dans l'art de la glyptique.

Plusieurs hypothèses sont alors émises afin de caractériser cette figure et son origine². Nous retrouvons une problématique similaire à la représentation du sphinx. En effet, les arguments s'opposent entre les partisans d'une origine égyptienne et les chercheurs privilégiant le fond culturel minoen. Il est donc nécessaire d'exposer les différentes représentations connues du modèle égyptien. Nous allons pouvoir évoquer et effectivement constater une certaine influence orientale.

¹ Mastorakis, Michel, op.cit, p41-46 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p154

² Les principaux arguments sont établis par Baurain, Claude, "Pour une autre interprétation des génies minoens" *Bulletin de correspondance hellénique*, Supplément 11, 1985, p95-118 et Sambin, Chantal. "Génie minoen et génie égyptien, un emprunt raisonné." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. 113, 1989 ; p77-96.

Le motif du génie minoen trouverait son origine en Egypte. En effet, l'hybride développé en Crète est associé à l'image de la déesse égyptienne Thouéris¹. Par ailleurs, l'iconographie de cette divinité apparaîtrait sous le Moyen Empire², parallèlement à la datation de la première l'image de génie minoen.

Cette divinité est elle aussi un hybride. En effet, sa représentation se compose de différentes races animales : un visage animal pourvu d'une crinière ou du némès égyptien et un corps léonin ou d'hippopotame au ventre rond et à la poitrine tombante, revêtu d'un appendice dorsal. Certaines caractéristiques corporelles de la déesse apparaissent alors communes au motif minoen. En effet, le génie de Mallia est également composé d'un corps de lion, et d'un appendice dorsal. Par ailleurs, les deux figures minoenne ou égyptienne sont surélevées, présentées sur un autel ou un piédestal. Dans le monde minoen, le génie perd la proéminence du ventre au profit d'une taille affinée, soulignée par une ceinture. Les objets associés aux deux figures se trouvent également changés. En effet, Thouéris porte le nœud égyptien et un couteau tandis que le génie minoen soutient une cruche. Par ailleurs, les deux appendices se distinguent également : bien qu'il puisse apparaître sous une forme stylisée, la déesse porte sur son dos un crocodile, tandis que les génies sont pourvus d'une simple carapace.

Ces variantes présentes dans la représentation induisent alors une fonction et une symbolique différentes. Thouéris incarne une divinité apotropaïque dans le monde égyptien, protectrice de pharaon mais également du peuple égyptien au cours d'étapes marquantes, associée à la « naissance des vivants et à la renaissance des morts »³. Les génies eux ne sont en aucun cas des dieux minoens : ils exercent une fonction cultuelle, celle du rituel de libation.

Nous pouvons tout de même concéder à la déesse Thouéris une dimension de « génie monstrueux »⁴. En effet, cet aspect effrayant de lion ou d'hippopotame aux dimensions imposantes et à la gueule ouverte a pour principal effet d'écarter les humains de la mort et les maladies. La face « monstrueuse » de la déesse est renforcée par la double nature de l'animal : les Egyptiens prêtent à l'hippopotame une dimension bienfaitrice mais

1 La déesse est connue sous différentes appellations : Thouéris, Thaouret, Ta-hénout-sehen, « la Grande », « la Blanche »

2 D'après C. Sambin

3 Germond, Philippe, op.cit ; Spieser, Cathie. "Femmes et divinités enceintes dans l'Egypte du Nouvel Empire." In *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, Orbis biblicus et Orientalis, 2001

4 Expression utilisée par C. Sambin, Sambin, Chantal, op.cit, 1989, p92

également menaçante, incarnant le désordre et les forces mauvaises associées au dieu du chaos Seth¹.

Elle possède également, dans une certaine mesure, cette position d'intermédiaire que détiennent les génies minoens, entre le monde des humains et le monde divin². En effet, la déesse intervient dans des situations quotidiennes, comme l'accouchement ou l'accompagnement du défunt. Elle constitue par ailleurs une des divinités les plus appréciées de la civilisation égyptienne.

Nous pouvons également mettre en avant le contexte aquatique présent sur les deux représentations. L'hippopotame incarné par la déesse Thouéris évolue dans le milieu nilotique. Les génies minoens sont doublement associés à la dimension aquatique. D'une part, ils sont figurés sur un rhyton, vase dont nous avons pu mettre en avant la fonction de contenant d'un liquide. D'autre part, ils se situent dans un milieu marin caractérisé par la présence de rochers aux cavités creusés, dont nous avons pu attester de la nature aquatique.

En conclusion, l'influence orientale semble assurée. Le motif de la déesse égyptienne Thouéris peut alors être issu d'Égypte. Cependant, la région levantine reste également en mesure de diffuser cette iconographie. En effet, l'image de la déesse, identique à celle développée dans le monde égyptien, est présente sur le territoire, tout particulièrement sur le site de Byblos³.

Tout comme le motif du sphinx, l'influence orientale est indéniable, cependant, le génie minoen offre une nouvelle représentation de la déesse, notamment par certaines différences physiques. Par ailleurs, il semble qu'au-delà de la simple représentation, la symbolique comprise par les Minoens ne soit pas la même que celle des Égyptiens. Nous serions alors confrontés à la réadaptation d'un symbole, d'une iconographie pour en faire une image propre au monde minoen.

¹ Germond, Philippe, op.cit

² Baurain, Claude, op.cit, 1985 ; Germond, Philippe, op.cit; Sambin, Chantal. Op.cit

³ Baurain, Claude, op.cit, 1985 ; Sambin, Chantal, op.cit

La représentation humaine

1- L'image de femme enceinte

La déesse égyptienne Thouéris semble également marquer un autre type de représentation. En effet, l'applique de Mallia (8) dessinant une femme nue accroupie semblerait posséder une origine égyptienne.

Nous avons pu voir que la divinité était figurée sous la forme d'un hybride animal. Cependant, certaines représentations égyptiennes lui octroient une image humaine : elle peut apparaître sur les fresques sous la forme d'une femme enceinte¹. Cette image renvoie alors à une des symboliques premières de la déesse. En effet, Thouéris est tout particulièrement associée aux femmes² au cours de leur grossesse et de l'accouchement : elle incarne une des divinités gardiennes de la Vie et protectrice des naissances. Le milieu nourricier et fécond est ainsi retranscrit par l'image d'un hippopotame comme nous l'avons vu précédemment ou par l'image d'une femme au ventre rond, portant la vie.

L'image de la déesse aux traits de femme enceinte se retrouve également à travers la typologie des vases anthropomorphes égyptiens.

Ces tasses dessinent la forme de femmes nues accroupies, aux formes proéminentes, à la poitrine tombante, dont certaines sont associées à l'Ankh³, également présente sur les représentations de la déesse sous sa forme d'hybride. Par ailleurs, ces vases anthropomorphes constituent des contenants destinés à recevoir les onguents et les huiles relatifs aux soulagements des douleurs liées à l'accouchement ou au traitement de la peau pendant la grossesse⁴. Ainsi, la représentation et la fonction de ces vases permettent d'attester de leur proximité avec l'image de la déesse et d'en supposer une nouvelle représentation.

Par ailleurs, nous avons pu certifier le caractère profondément égyptien du gobelet anthropomorphe de Katsamba (120) par sa proximité typologique et iconographique avec les vases anthropomorphes égyptiens. Ainsi, il apparaît que l'image de la déesse Thouéris sous la forme d'une femme enceinte a pu être introduite dans le répertoire minoen.

¹ Germond, Philippe, op.cit

² Bien que C. Spieser précise que son culte est tout autant adressé aux femmes qu'aux hommes, Spieser, Cathie, op.cit, p63

³ Croix égyptienne, symbole sacré et apotropaïque, également appelé le « nœud sacré » ou le « sa »

⁴ Spieser, Cathie, op.cit p56-57

L'applique de Mallia (8) serait alors susceptible de porter des influences égyptiennes.

En effet, la figurine présente des caractéristiques physiques identiques aux vases anthropomorphes égyptiens et au gobelet de Katsamba. Nous pouvons y retrouver une femme nue, à la poitrine tombante, au ventre rond, accroupie et les bras positionnés à l'avant du corps.

Bien que l'applique minoenne soit antérieure aux exemples de vases égyptiens, datés de la XVIII^e dynastie, l'influence exogène n'en est pas gommée.

L'antériorité de l'applique minoenne en comparaison des exemples de vases égyptiens, datés du Nouvel Empire, vient toutefois pas gommée cette possible influence exogène. En effet, l'iconographie et la symbolique développées autour de la déesse Thouéris apparaît dès l'Ancien Empire égyptien. Par ailleurs, les chercheurs ont pu mettre en avant une certaine proximité stylistique avec le sphinx de Mallia¹, pour lequel nous avons attesté l'influence orientale. Ainsi, il apparaîtrait que cette image de femme enceinte soit issue d'Égypte.

L'applique minoenne, bien qu'antérieure aux vases de la XVIII^e dynastie, pourrait avoir subi cette influence exogène.

2- Le visage apotropaïque

Le motif dessiné sur un pithos de Mallia (47) évoque une représentation contemporaine présente en Mésopotamie.

Nous pouvons retrouver des éléments communs entre les deux visages. En effet, la figurine orientale en terre cuite présente un nez épaté inscrit dans le prolongement de l'arcade sourcilière. Les yeux apparaissent alors profondément encastrés sous ces sourcils arqués dessinés en forte saillie. Enfin, le visage arbore une bouche ouverte laissant apparaître sa dentition.

En plus de ces caractères physiques communs, ces représentations semblent posséder une symbolique analogue : les deux visages pourraient détenir une dimension apotropaïque.

¹ Jean Claude Poursat émet l'hypothèse d'un artiste commun pour ces deux productions, d'après le traitement des yeux et des oreilles.

Nous avons déjà pu supposer cette fonction pour le visage minoen. Une telle représentation serait volontairement effrayante afin de protéger le défunt, inhumé dans le pithos.

La production mésopotamienne de figurines en terre cuite se destine notamment à la figuration de divinités apotropaïques. Nous serions confrontés, ici, à l'image du « démon Humbaba », présenté dans les légendes mésopotamiennes comme un gardien qui accompagnait les viscères des morts¹.

Nous ne pouvons que constater une certaine proximité présente dans l'iconographie et la symbolique de ces deux représentations. Toutefois, nous ne pourrions pas affirmer une réelle influence. Il semble nécessaire de préciser que ce modèle, précurseur du motif grec du gorgoneion², n'apparaît pas exclusif à la Crète mais procède d'une image commune à la Méditerranée orientale.

Les symboles

Une dernière représentation évoque un élément purement égyptien.

Nous avons pu remarquer la présence d'un objet singulier sur la frise du vase des moissonneurs (111). Un des membres accompagne la procession à l'aide d'un instrument, rappelant le sistre égyptien, il est par ailleurs identifié comme tel par les chercheurs.

Le sistre est issu d'Égypte. Cet instrument de musique est utilisé dans un contexte culturel, au cours de cérémonies rattachées au culte de déesse Hathor³.

Nous pouvons ainsi constater une continuité iconographique et symbolique entre cet objet et le motif minoen.

D'une part, le sistre des Moissonneurs est représenté à la manière des objets présents dans le contexte égyptien.

D'autre part, cet instrument semble conserver dans la culture minoenne son utilisation première. Nous avons pu souligner la fonction culturelle de l'objet dans le monde égyptien : il apparaît être utilisé lors de danses ou de processions. Par ailleurs, Hathor, déesse hybride à tête de vache, incarne une divinité nourricière associée à la fertilité. Ainsi sa représentation physique et sa symbolique admettent une certaine proximité avec la scène représentée sur le vase minoen. En effet, nous avons pu identifier la frise du vase comme

¹ *Sumer, Assur, Babylone : Chefs-d'oeuvre du Musée de Bagdad*. Association Française d'Action Artistique. Paris, 1980

² D'après S. Marinatos dans Poursat, Jean Claude, op.cit, 1987

³ Karetsov, Alexandra, op.cit

une procession attachée un culte agraire : le cortège se compose alors de porteurs, d'un prêtre, de chants et d'un joueur de sistre.

F) Fonctions & usagers

Il nous paraissait également nécessaire d'étudier la fonction de chaque vase dans leur nouveau contexte afin de pouvoir définir la transmission d'une culture et d'un mode de vie. Cela nous a permis de mesurer les degrés d'acculturation en observant la permanence d'une forme ou sa réappropriation.

Cette étude s'appuie en premier lieu sur le contexte de découverte de ces vases. En effet, nous avons pu remarquer que la fonction d'une pièce induit généralement la fonction d'un vase. Toutefois, une certaine partie des vases du corpus ne pourront être traités : en l'absence d'un contexte de découverte déterminé, il devenait difficile de préciser l'utilisation d'un vase¹.

Influences ou similitudes ?

Dans un premier, nous pouvons remarquer un ensemble de vases dont l'utilisation paraît commune à plusieurs civilisations. Ces analogies n'ont cependant pas été attestées par la présence de vases exogènes ou par la diffusion d'une typologie sur un territoire donné. En effet, ces rapprochements fonctionnels sont permis par la constatation d'un emploi similaire dans deux territoires différents à une époque contemporaine. De ce fait, ces analogies pourraient aussi bien relever de la transmission d'une fonction aussi bien que d'une similitude commune dépourvue de toute influence.

Le corpus nous a permis de relever deux exemples de typologies présentes dans le monde minoen qui seraient alors communes à la culture égyptienne et anatolienne.

Nous avons pu présenter différentes hypothèses quant à la fonction des vases anthropomorphes du MA (52, 53). Ces vases minoens à l'apparence féminine ont été retrouvés au sein de contextes cultuels et funéraires : ces formes sembleraient alors être utilisées comme offrandes, idoles ou lors de libations cultuelles.

¹ C'est notamment le cas des alabastres minoens dont nous pouvons déterminer précisément le contenu et l'utilisation.

Une dernière hypothèse suggère de voir dans ces vases anthropomorphes des représentations féminines en charge d'accompagner le défunt dans sa vie dans l'au-delà¹. Cette suggestion s'appuie sur un parallèle présent dans le monde égyptien. Des « concubines du mort » façonnées sous la forme de figurines féminines, placées au sein des tombes, sont offertes au défunt afin de pourvoir à ses besoins dans l'au-delà².

Il est alors intéressant de prendre en compte cette supposition, car elle aborde la question de l'influence fonctionnelle entre la Crète et l'Égypte : les vases anthropomorphes pourraient être assimilés à ces concubines égyptiennes. Cependant, certains chercheurs mettent en doute cette proposition. Par ailleurs, nous pouvons remarquer une différence sensible entre la représentation physique des figurines égyptiennes et celles des vases anthropomorphes minoens. De plus, la fonction même de « concubines du mort » attribuées à ces figurines égyptiennes est remise en question, notamment car elles sont également retrouvées au sein de tombes féminines³.

L'utilisation des pithoi minoens s'est également révélée multiple. Nous avons pu évoquer leur principale fonction comme vase de stockage. Toutefois, ces vases semblent également constituer une forme de sépulture.

L'inhumation au sein de jarres est également connue dans les civilisations originales. Les chercheurs avancent même une origine anatolienne pour cette pratique funéraire⁴.

La diffusion d'une typologie : la permanence de la fonction

Certaines fonctions apparaissent également communes aux civilisations de Méditerranée orientale. Ces analogies sont cette fois-ci établies à partir d'œuvres et de typologies diffusées dans un territoire exogène. Ainsi, il apparaît plus facile d'attester la permanence de l'utilisation : la transmission de la forme de l'objet induirait la conservation de la fonction initiale par la civilisation exogène.

¹ Poursat Jean Claude, op.cit, 2008, p119, 150

² Terme et analyse par Bovot, Jean-Luc, op.cit, p138-138.

³ Idem

⁴ Poursat Jean Claude, Touchais Gilles, op.cit, 2008 ; Rachet, Guy, op.cit,, p128

1- Les vases minoens en région levantine

Les vases minoens du site d'Ougarit au MR semblent conserver leur fonction initiale.

La jarre à spirales (19) constitue pleinement un vase de stockage par sa forme et son contexte de découverte.

Elle a été retrouvée dans un quartier d'habitation, placée dans une pièce qui faisait office de dépôt. Nous ne pouvons alors que constater la permanence d'utilisation de ce type de vases entre les sites de Crète et celui d'Ougarit.

Ainsi, cette jarre conserve sa fonction de vaisselle utilitaire destinée à contenir des denrées alimentaires, au sein d'une pièce exclusivement réservée à l'entrepôt de vases de stockage.

L'ensemble des rhytons coniques retrouvés à Ougarit, ou à proximité sur le site de Minet el Beida¹ semblent être utilisés à des fins cultuelles.

Bien qu'ils aient été retrouvés au sein d'habitations, les chercheurs soulignent que ces rhytons « pouvaient laisser supposer l'existence d'usage religieux vraisemblablement d'origine crétoise »². Ainsi, ces rhytons à la typologie minoenne conservent également leur utilisation première, probablement en usage lors de cérémonie cultuel afin d'exercer un rituel de libation

2- Les idoles : entre vase et image

Nous avons pu souligner la proximité typologique de l'idole en cloche minoenne (37) avec les idoles présentes en Anatolie.

La fonction de ces idoles minoennes s'est pour le moins révéler difficile à définir. En effet, la terminologie même de cette forme révélait une certaine ambiguïté sur l'utilisation de ce vase.

Cette difficulté se trouve alors commune aux idoles minoennes et anatoliennes. En effet, la forme d'Asie Mineure est présentée alternativement comme un vase³ ou comme une idole⁴, au sein des ouvrages. Il apparaît alors que la variété des termes employés induise une ambivalence des fonctions et des symboliques attribuées à cette typologie de vases, autant en Anatolie qu'en Crète.

¹ Le site de Minet el Beida constitue le port d'Ougarit

² Citation et analyse issues de Caubet, Annie, *La syrie au Bronze Récent*. Recherche sur les civilisations. Mémoire ERC 15. Paris, 1982, p22

³ Poursat, Jean Claude, op.cit

⁴ Rachet, Guy, op.cit, p154

3- Le rhyton en conque marine sous influence orientale

Les rhytons conque marine (R4) apparaissent comme une forme exclusive à la culture minoenne¹. Toutefois, l'association de cette forme originale avec l'albâtre et la faïence issus d'Orient, n'exclue pas une symbolique commune entre ces deux territoires.

En effet, nous avons pu mettre en avant une fonction domestique ou cultuelle pour ces rhytons en conque marine : il semblerait que les productions orientales en albâtre et en faïence relèvent d'utilisations analogues.

Les chercheurs soulignent le caractère précieux de ces deux matériaux, perçu par les Orientaux. Les vases façonnés en albâtre² et en faïence³ témoigneraient alors d'une production de luxe destinée au milieu culturel ou aisé.

Ainsi ces vases sont généralement employés comme mobilier votif, offerts aux divinités. Les productions en faïence interviennent également lors des cérémonies cultuelles afin d'effectuer le rituel de libation.

D'autre part, ces vases participent à la démonstration du pouvoir royal : ils peuvent constituer des pièces ostentatoires ou des cadeaux offerts au pharaon par exemple.

Il est important de souligner l'aspect utilitaire qui se retrouve également chez les productions orientales en faïence et en albâtre.

A la manière des rhytons minoens employés comme vases à boire⁴, ceux en faïence sont utilisés comme de la vaisselle de table⁵.

L'aspect utilitaire des productions en albâtre paraît moins évident. En effet, ces vases ne semblent pas être utilisés dans un contexte domestique, de par leurs poids et leurs contextes de découverte⁶.

Par ailleurs, lorsque les productions orientales en faïence ou en albâtre ou les rhytons minoens sont employées dans un contexte quotidien ils restent tout de même attachés à une sphère aisée.

¹ Supra pxx ; Morero, Elise, op.cit, 219

² Etude de l'albâtre d'après Casanova, Michèle, op.cit

³ Etude de la faïence d'après Caubet, Annie, op.cit, 2005, p10, 14, 67-69

⁴ Baurain, Claude, op.cit, 1938, p56

⁵ Caubet, Annie, op.cit, 2005, p73

⁶ Casanova, Michèle, op.cit, p80, 82

La diffusion d'une typologie : l'appropriation de la fonction

Nous avons pu évoquer un ensemble de vases dont les fonctions apparaissent sensiblement identiques dans la culture minoenne et orientale. Il s'agit à présent de mettre en avant des vases dont l'emploi diffère de celui de la civilisation d'origine.

Ces fonctions sont établies à partir d'œuvres et de typologies diffusées dans un territoire exogène. Ainsi, nous pourrions mesurer la réappropriation d'une forme par l'utilisation nouvelle que peut en faire une civilisation.

Nous avons pu relever deux catégories dont la fonction se distingue de son usage premier. D'une part, le changement d'emploi est dû à un remaniement de la forme même du vase. D'autre part, une fonction révèle un contexte d'utilisation différent.

1- Les formes détournées

Nous avons déjà pu évoquer deux exemples de vases minoens dont la typologie initiale était détournée : les formes égyptiennes de l'alabastré et de la coupe fermée sont alors retravaillées afin d'obtenir une cruche à bec ponté minoenne. Cette mutation formelle induit une modification fonctionnelle.

La fonction et le contenu des coupes fermées égyptiennes (CF) restent encore difficiles à attribuer. En revanche, les alabastrés étaient probablement destinés à contenir des huiles et des onguents.

Bien que la cruche conserve un usage domestique et utilitaire, son contenu diffère de celui des alabastrés : cette forme (CRU2) constitue plutôt le récipient d'un liquide comme l'eau ou le vin.

Par ailleurs, un autre exemple nous permet de démontrer cette relation ambiguë entre les vases égyptiens à onguent et les cruches minoennes à bec ponté. En effet, l'applique de femme enceinte (8) que nous avons pu rapprocher des vases anthropomorphes égyptiens contenant de l'onguent est adjointe à une cruche à bec ponté. Cette constatation pose alors deux faits opposés. D'un part, les vases à onguent peuvent effectivement être absents du monde minoen. D'autre part, nous devons revoir notre idée du contenu des cruches à onguent : cette forme pourrait alors effectivement recevoir des onguents ou des huiles, sur le modèle des alabastrés ou des vases anthropomorphes.

2- Les vases exogènes : l'exotisme exprimé dans le domaine funéraire

LES VASES A ONGUENT

Nous pouvons par ailleurs constater une certaine absence de ces vases à onguents du milieu domestique au profit du contexte funéraire. Ces vases ne seraient destinés qu'à un usage utilitaire si on suppose que les cruches à bec ponté puissent effectivement contenir ces huiles. Pour ce qui est des autres formes égyptiennes utilisées comme contenants à onguent, elles apparaissent uniquement dans le domaine funéraire.

En effet, la coupe à fard (92) a été retrouvée au sein du Cercle de tombe de Mycènes¹. Le vase tubulaire de Molchos (127) a été découvert au sein d'une tombe de ce site. Or, ces formes de la coupe à fard et du vase tubulaire sont utilisés comme vase à onguent dans le monde égyptien.

LA CERAMIQUE MINOENNE

Le cas est similaire pour des vases minoens retrouvés sur les sites orientaux.

En effet, la cruche aux appliques de fleurs (2) a été retrouvée dans une des tombes du site égyptien Qubbet el hawa. Une tasse de Camares du site d'Ougarit (69) a été identifiée dans la tombe 86 du site levantin. Or, nous avons pu démontrer que ces formes étaient employées comme vaisselle de table dans le monde minoen.

Par ailleurs, en plus d'une distinction de fonction, une différence de clientèle se fait également ressentir. En effet, la céramique de Camarès est perçue en Crète comme une céramique de luxe. Or, les chercheurs ont pu souligner le caractère commun de ce type de vases pour les Orientaux². D'une part, la céramique de Camarès apparaît comme une céramique « ordinaire » dans le quotidien des civilisations orientales. D'autre part, elle est majoritairement présente dans au sein de tombes de conditions « intermédiaires », le défunt ne serait pas alors un représentant d'une classe aisée.

UN SOUCIS D'OSTENTATION ?

Nous pouvons ainsi constater une réutilisation de vases importés dans un contexte exogène.

¹ Bien que son contexte de découverte n'inclue pas un site de Crète, R. Higgins a pu mettre en avant le caractère minoen de ce vase, Higgins, Reynold, op.cit, p162

² Termes et affirmation d'après Dessenne, André, op.cit, p46 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p 136

Ce nouveau contexte géographique implique une nouvelle utilisation des formes. Des vases utilitaires, à usage domestique, se retrouvent alors au sein de tombes, afin d'entourer, d'accompagner le mort. La civilisation se réapproprie donc la forme afin de livrer un mobilier à vocation funéraire.

Nous tenons tout de même à nuancer une totale modification fonctionnelle. En effet, des vases retrouvés dans un contexte funéraire ne nous laissent aucune indication sur l'usage qu'il en est fait précédemment : de ce fait, nous ne connaissons pas l'utilisation que la population a pu en faire avant de le déposer au sein de ces tombes. Ainsi, l'usage du vase du vivant des individus peut effectivement être exclusivement destiné au monde funéraire. Ce mobilier peut également tout aussi bien être utilisé quotidiennement à des fins utilitaires pour être par la suite déposer dans la tombe.

Par ailleurs, nous constatons que le domaine funéraire accueille tout particulièrement des vases importés, issus d'une culture étrangère, orientale ou minoenne. En effet, nous avons déjà pu en constater quelques exemples (vase à onguent égyptien, céramique minoenne) mais ils apparaissent plus nombreux au sein du corpus : le vase caréné de Cnossos, le couvercle de Khyan, ou encore l'amphore de Katsamba.

Ainsi, nous pouvons supposer que ces vases soient placés dans les tombes à des fins ostentatoires. La valeur de l'objet, la provenance associée au précieux du matériau¹, induit la grandeur du personnage. Par ailleurs, les chercheurs ont pu démontrer qu'une grande partie des vases issus de cadeaux diplomatiques² soit associée au contexte funéraire, réutilisée par la suite au sein de tombes³. Ces vases issus des échanges démontrent donc la capacité du propriétaire, le défunt, à se procurer des objets exotiques, étrangers à la culture locale.

¹ Nous avons déjà pu souligner le caractère précieux de l'albâtre ou du cristal de roche

² Un des nombreux moteurs de ces échanges Supra pxx

³ Thalmann Jean Paul, op.cit, 1999, p110, 112

4. ETUDE DES MOTEURS D'ECHANGES

Nous avons pu étudier les témoignages d'influences à travers les différents éléments constitutifs des vases. Ainsi nous avons pu mesurer dans quel domaine artistique les relations entre civilisations s'affirment.

Après avoir établi un certain nombre de parallèles qui nous ont permis d'attester d'influences entre ces civilisations, il s'agit à présent de déterminer les motivations de ces manifestations. Nous allons tenter de déterminer les causes et d'expliquer comment pouvait se transmettre des motifs, des formes, des objets. La démonstration des différents moteurs de ces échanges vont nous permettre de cerner la nature des contacts, qu'ils soient commerciaux, militaires, diplomatiques, artistiques. Nous verrons alors que ces échanges dépassent le simple cadre matériel des objets et qu'ils entraînent de véritables mouvements humains et culturels.

A) L'origine des populations

Nous tenterons d'expliquer dans un premier temps ces influences grâce aux mouvements de populations. En effet, il apparaît que les mouvements humains apportent avec eux du mobilier, mais également un savoir-faire : l'introduction d'une population sur un territoire induit l'introduction d'une culture et de ces particularismes.

Par « population » il faut entendre le peuple dans sa dimension la plus large, comme mouvement démographique : les émissaires, les artistes et les marchands seront développés à part.

Des orientaux en Crète

Certaines chercheurs se prononcent pour une origine anatolienne des Minoens. Une population venue de Carie, une région côtière de l'Asie Mineure serait alors venue peupler le territoire crétois au cours du Néolithique¹. La période du BA verra par la suite apparaître les authentiques minoens. La naissance de la civilisation minoenne s'expliquerait par une évolution de la population anatolienne locale préalablement établie.

¹ Demargne, Pierre, op.cit, p31 ; Duhoux, Yves, op.cit, p16 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p24 : Rachet, Guy, op.cit, p30

Il est toujours difficile de mesurer et d'étudier la genèse d'une population, d'une civilisation, toutefois, cette explication permettrait d'admettre une certaine source d'influence.

Dans un second temps, les chercheurs établissent la présence d'orientaux, notamment venus d'Egypte ou du Levant au cours du MA¹ : cette affirmation permettrait d'expliquer la présence de vases en pierre égyptiens.

Des minoens en Egypte

Un ensemble de sources nous permet d'attester la présence de minoens sur des territoires orientaux, particulièrement en Egypte.

L'étude des sources écrites a mis en évidence une des hypothèses quant à la traduction du terme des « Iles du grand vert » : cette mention permet d'établir des Minoens au sein de la vallée du Nil ou du Delta. Par ailleurs, de nouvelles sources retranscrivent des noms minoens en lien avec le territoire égyptien. Un ostrakon (-6-) livre un nom égyptien dont la racine serait minoenne² : nous pourrions alors supposer que cette mention retransmet l'évocation d'un égyptien rattaché à la culture minoenne ou inversement. Une tablette égyptienne (-8-) formule une liste de minoens désignés par leurs noms : cet inventaire établi par un scribe égyptien permet de démontrer l'installation de minoens en Egypte³.

Les découvertes archéologiques ont pu mettre au jour une culture matérielle rattachée à la civilisation minoenne : des vases en céramique ont notamment été retrouvés sur des sites égyptiens et levantins.

Une question reste toutefois en suspens. Pourquoi les Minoens auraient-ils choisi de quitter l'île de Crète, décrit comme un « territoire prospère »⁴ où la civilisation minoenne peut pleinement se développer ?

Nous pouvons supposer que la migration minoenne soit due à des facteurs environnementaux ou pour des raisons de conflits internes⁵. En effet, l'île aurait subi deux

1 Rachet, Guy, op.cit, p122 ; Vercoutter, Jean, op.cit

2 Traduction et affirmation d'après Y. Duhoux, dans de Duhoux, Yves, op.cit, p158

3 Duhoux, Yves, idem, p158, 227, 269 ; Vercoutter, Jean, op.cit p132, 161

4 Question et terme employés par Y. Duhoux dans Duhoux, Yves, idem, p158, 227, 269

5 Duhoux, Yves, idem, p35 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p174

catastrophes amenant à chaque fois à la destruction de ses palais¹. Cette hypothèse peut également s'appliquer aux causes de migrations orientales : en effet, l'empire égyptien connaît de fortes périodes de troubles, d'invasion et de guerre où le pouvoir et la sécurité de la population sont plus qu'instables².

Ces différentes causes peuvent alors déclencher une vague d'immigration vers de nouveaux territoires plus accueillants.

Certains supposent une première installation antérieure à celle du Nouvel Empire, communément admise. La présence de Minoens notamment au cours du BM permettrait d'expliquer la présence de céramique de Camares (75) ainsi que l'influence égyptienne des différentes appliques du Quartier Mu de Mallia.

En revanche, il semble assuré que les Minoens se soient installés dans le Delta au Nouvel Empire au cours des XIV^e et XV^e siècles, notamment au vu de la datation des sources, bien qu'une chronologie absolue reste encore à établir avec précision³.

Les chercheurs privilégient une installation des Minoens dans le Delta du Nil⁴, au vu de sa position intermédiaire entre l'île de Crète et la Vallée intérieure ; cette hypothèse est notamment corroborée par la localisation des vestiges archéologiques associés à la civilisation minoenne, majoritairement retrouvés dans cette zone géographique⁵.

Par ailleurs, la zone du Delta semble propice à l'arrivée de civilisations étrangères, par sa localisation en bord de côte, comme en témoigne l'installation de la dynastie Hyksos, dynastie orientale qui a régné sur l'Égypte au cours de la Seconde Période Intermédiaire. Le développement de cette dynastie a notamment été amorcé par l'installation d'une population levantine dans le Delta⁶.

Cette information permet d'autant plus d'attester des relations étroites qui se tissent entre les civilisations minoennes, égyptiennes et levantines. En effet, deux civilisations, les Minoens et les Syriens, viennent s'installer sur le territoire égyptien, probablement à

1 Autour de -1700, les premiers palais minoens sont détruits, donnant lieu à l'édification de nouveaux palais. Par la suite, autour de -1450, ce sont les seconds palais qui sont à leur tour détruits. Plusieurs hypothèses sont alors soulevées pour en expliquer les raisons : séisme ? éruption ? incendie ? conflit interne, révolte ? conflit externe, invasion ?

2 Les différentes Périodes Intermédiaires égyptiennes sont synonymes de période de troubles en Égypte. Le pouvoir pharaonique en place s'effondre : l'absence d'un pouvoir fort entraîne un morcellement du pays, divisé par des querelles internes entre les différents nouveaux souverains dirigeants.

3 Plusieurs hypothèses sont soulevées pour la datation de l'arrivée des minoens : sous la dynastie Hyksos ? au début du règne d'Amosis I^{er} ? à partir de 1475-1470 ? entre 1451-1443 ? ou 1446-1425 ?

Ensemble des datations notamment citées dans Duhoux, Yves, op.cit

4 Notamment Caubet, Annie, op.cit, 1999 ; Duhoux, Yves, idem

5 Le site d'Avaris a notamment mis au jour de la céramique minoenne ainsi que des fresques fortement influencées techniquement et iconographiquement par les modèles minoens

6 Duhoux, Yves, op.cit, p218

quelques années d'intervalle. Ainsi chacune de ces trois civilisations apporte avec elle sa culture matérielle permettant ainsi de diffuser des modèles et d'influencer l'art de ses voisins.

Certaines des influences décelées auparavant pourraient alors s'expliquer par cette présence des Minoens en Egypte. Nous pouvons supposer l'installation d'une population relativement bien acceptée par les égyptiens : nous n'avons trouvé aucune mention relative à un conflit externe avec une population venue de Crète. Au contraire, les Minoens sont parfois qualifiés de « Grands » ou de « princes »¹. En dehors d'une simple formule de politesse, nous pourrions y voir un véritable qualificatif caractérisant la position des Minoens en territoire égyptien. Les Minoens présents dans le Delta sembleraient occuper une position assez importante pour permettre la diffusion et la réception de modèles artistiques.

B) Les relations commerciales

Les échanges commerciaux apparaissent comme l'une des causes évidentes de la diffusion d'objets et d'influences.

D'une part, le commerce est largement pratiqué par les différentes civilisations antiques. Ce fait est largement étudié et reconnu par les chercheurs abordant les périodes autant grecques que romaines. Différentes sources permettent également de confirmer l'existence de ces échanges et de marchands minoens. Nous pouvons en retrouver la mention à travers les sources écrites (-18- EA 313, -30-, -35-). Par ailleurs, les sources archéologiques révèlent la trace de matériaux et d'objets issus des échanges : en complément des découvertes archéologiques terrestres effectuées notamment sur les sites d'Ougarit ou d'Avaris, l'archéologie sous-marine a pu mettre au jour un certain nombre d'épaves dont celles de l'Ulu Burun et de Gelidonya².

D'autre part, la situation même des Minoens induit inévitablement une ouverture vers l'extérieur. En effet, la nature même d'une île, en l'occurrence la Crète, oblige les Minoens à se tourner vers la mer : le transport des marchandises s'exécute ainsi sur voies fluviales.

¹ Idem, p211-212, 228

² Caubet, Annie, op.cit, 1999

L'Ulu Burun, bateau en provenance du Levant probablement en direction de la Crète, retrouvé au large de l'Asie Mineure, contenant un approvisionnement important en matière premières (ivoire, verre, faïence, cuivre, étain) et en mobilier (sceaux, vases). L'épave de Gelidonya comportait quant à elle du cuivre.

Le terme de thalassocratie est alors largement employé pour caractériser cette civilisation. Cette maîtrise du domaine maritime admet une certaine prééminence dans les relations commerciales : ainsi, le commerce maritime permettrait aux Minoens d'étendre leur aire d'influence et d'introduire leur culture sur des territoires orientaux.

Nous pouvons distinguer plusieurs prétextes de départ.

Le commerce maritime peut contribuer à l'approvisionnement en matières premières nécessaires au bon rendement de la production de vases.

Le transport sur voie d'eau permet également la diffusion d'objets ou de marchandises notamment contenues au sein de vases de stockages comme les pithoi, les amphores ou les jarres.

Un bateau peut également être affrété en vue d'une expédition. En effet, nous avons pu voir une mention au sein des archives de Mari (-30-) rapportant le voyage du roi Yadum lim dont l'objectif premier était de vendre ses matières premières. L'expédition a pu également ramener des vases minoens trouvés sur place, sur le site d'Ougarit.

Il apparaît également à travers la lecture des tablettes d'Amarna que les marchands chypriotes peuvent également être mandatés comme « messenger » (-18- EA39). Nous sommes en droit de supposer un statut similaire pour les marchands minoens, dans le cas éventuel où ils seraient envoyés en Egypte. Désormais ils n'ont plus une simple position de commerçant mais représente la civilisation minoenne : ils peuvent pleinement diffuser une culture auprès de la population mais également qu'au près du rang des élites de la cour de pharaon.

En conclusion, la motivation première de ce commerce maritime apparaît être le besoin en matériaux et la vente d'objets manufacturés. La présence forte des Minoens sur mer leur permet également d'exercer un certain contrôle sur les routes maritimes, notamment celle en partance vers l'Orient¹.

En dépit des apports des sources écrites et archéologiques, nos connaissances sur les bateaux et les ports minoens, ainsi que le tracé des routes maritimes restent maigres². La majorité des informations nous sont données par les sources iconographiques nous livrant l'image de bateau, peints sur des fresques égyptiennes ou des vases, gravés sur des

¹ Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p251

² Duhoux, Yves, op.cit, p225 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p154 ; Vercoutter, Jean, op.cit, 1954, p165, 175

sceaux ou modelés sous forme de figurines. Quelques mentions écrites font également état de bateaux « *keftiou* » ainsi que des « bateaux-corbeilles » des *Haou Nebout*¹.

L'ambiguïté de l'utilisation du terme de « *keftiou* » admet une certaine difficulté quant à l'identification de l'origine de ces « bateaux *keftiou* ». En effet, ce terme utilisé par les égyptiens désigne-t-il des bateaux minoens ou des bateaux égyptiens utilisés pour un commerce vers la Crète ?²

Les hypothèses tentant de proposer un modèle de bateau sont alors multiples : formé d'une simple coque³ ? doté d'une quille⁴ ? surmonté d'un mat et de voile⁵ ? muni de rames⁶ ?

Une difficulté analogue se retrouve lorsqu'on aborde les routes maritimes. Les chercheurs ont tenté d'étudier les différentes techniques de navigation et les routes empruntées par les marchands orientaux et minoens. Deux voies sont généralement admises⁷. Une route directe reliant l'île de Crète et l'Égypte, sans longer les côtes. Cependant, la technique du cabotage serait privilégiée pour le commerce⁸ : ainsi les bateaux en partance pour la Crète ou l'Égypte suivraient les côtes levantines, anatoliennes et chypriotes. Ce mode de navigation pourrait notamment expliquer la présence de marchands sur le site d'Ougarit, relayée par les archives de Mari (-30-) et faciliterait la diffusion d'objets et de techniques.

C) Les contacts diplomatiques : hommages & messagers

L'un des moteurs de ces échanges doit également se chercher à travers les contacts diplomatiques.

1 Supra pxx Un des sens littéral du terme « *Haou Nebout* » est « les gens des bateaux corbeilles » ainsi par assimilation le bateau corbeille devient un de leur mode de transport

2 Duhoux, Yves, op.cit, p225 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p163, 165

3 Duhoux, Yves, idem, p260

4 Vercoutter, Jean, op.cit, p23-24

5 Meirat, Jean. *Marines antiques de la Méditerranée*. Fayard. Résurrection du passé. Paris, 1964, p15

6 Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p94 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p16, 23

7 Duhoux, Yves, op.cit, p160 ; Vercoutter, Jean, idem, p14-17, 24, 175

8 D'après J. Vercoutter, la navigation en trajet direct s'avère complexe : il met en avant les conditions favorables pour le trajet direct de la Crète vers l'Égypte, cependant dans le sens inverse, de l'Égypte vers la Crète, il constate une certaine difficulté à maîtriser des vents contraires. Vercoutter, Jean, idem, p175

Ces contacts diplomatiques reposent sur un cérémoniel protocolaire d' « hommage »¹ où les différentes civilisations méditerranéennes et orientales apportent un tribut notamment au pharaon. Ces cadeaux témoignent du respect, de l'entente cordiale/loyauté et des alliances entre ces civilisations². La valeur de l'offrande permet de mesurer la nature et le degré des relations entretenues entre elles.

Nous avons alors pu constater à la lecture des sources écrites et iconographiques l'existence de ces relations étroites entre les civilisations notamment au cours de la XVIII^e dynastie sous le règne de Thoutmosis III. Toutefois, certains soulignent le caractère commun et fréquent de ces contacts diplomatiques qui pourraient alors intervenir dès le BM³ et se poursuivre tout au long du Nouvel Empire (-18- EA 9, 16, 17, 19, 31, 40, 41, -19-). En revanche les délégations minoennes ne semblent pas perdurer après le règne de Thoutmosis III et d'Aménophis II : nous n'avons pu relever aucune représentation ou mention assurément liée aux Minoens⁴, postérieure à ce règne.

Ces contacts diplomatiques suggèrent des relations étroites et directes entre les civilisations⁵ puisque les tributaires étrangers se rendent sur les lieux même. Par ailleurs, nous avons pu souligner la proximité typologique et stylistique entre les vases représentés sur les fresques et des œuvres minoennes : cette caractéristique permettrait d'affirmer que les artistes égyptiens travaillaient avec les modèles sous les yeux et ne se contentaient pas de retranscrire un vague souvenir ou un fait inexistant.

Ces visites diplomatiques étaient donc l'occasion d'apporter une variété de biens au souverain. En effet, les tributaires mandatés pouvaient présenter des objets prestigieux, des lingots de matières premières, mais des artistes composaient également ces délégations. Ainsi ces tributs favorisaient notamment l'introduction d'œuvres minoennes en territoire égyptien : ces relations expliqueraient tout particulièrement la transmission des formes et des iconographies présentes sur les vases⁶. Par ailleurs, certains messagers pouvaient séjourner pour une durée indéterminée à la cour de pharaon, comme le souligne les tablettes d'Amarna pour les messagers mésopotamiens (-18- EA7). A la manière des marchands et des artistes, que nous traiterons prochainement, ces individus, dotés d'un

1 Le terme d' « hommage » est contemporain de ces contacts : en effet, employé par les orientaux, nous pouvons le retrouver dans les sources écrites

2 Duhoux, Yves, op.cit, p164

3 Thalmann Jean Paul, op.cit, 1999, p113

4 Supra pxx En effet nous avons déjà pu mettre en avant le possible caractère erroné des mentions écrites sous la dynastie ramesside et de la représentation de la tombe de Nébamon

5 Duhoux, Yves, op.cit, p207 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p113

6 Thalmann Jean Paul, op.cit, 1999

statut privilégié (-18- EA16), permettaient alors d'ancrer la culture minoenne en territoire exogène.

D) La redistribution de biens

Nous avons pu souligner la présence de vases non minoens au sein de ces délégations ainsi qu'un ensemble de sites destinés à la commercialisation de matériaux. Ces deux faits précédemment énoncés nous permettent de certifier la pratique d'une redistribution des biens en Méditerranée orientale. En effet un certains nombre de biens semble se détourner de leur lieu premier de création ou d'achat.

Cette affirmation est également corroborée par la mention (-30-) d'un vase minoen acquis par le roi de Mari, envoyé par la suite à Babylone, ainsi qu'un vase minoen provenant d'Alep et acquis par la suite par le roi de Mari. Par ailleurs, certains tributs issus de contacts diplomatiques pourraient également être notamment donnés aux élites proches du souverain¹.

Cette redistribution des biens constitue une nouvelle explication de ces flux d'échanges. En effet, elle permet d'attester la circulation des objets et d'en comprendre la présence à l'intérieure des terres notamment au sein des régions mésopotamiennes, là où le commerce et l'installation des Minoens ne semblent se faire que sur les régions côtières (ile, Ougarit, Delta du Nil). Cette mobilité permet ainsi d'agrandir l'aire d'influence qui incombe à une œuvre : son point de chute connu, il faut également prendre en compte une hypothétique zone de seconde existence.

E) Les alliances

Les alliances maritales

Les mariages interculturels permettent d'unir étroitement deux civilisations. En effet, cette relation renforce d'autant plus les liens fraternité et de loyauté en comparaison de simples contacts diplomatiques et d'envoi de cadeaux.

¹ Guichard Michael, Touchais, Gilles, op.cit, 1999, p169, 210

Cette pratique apparaît plutôt courante au Nouvel Empire : nombreuses de ces alliances maritales sont attestées à travers les tablettes d'Amarna (-18- EA2, EA4, EA11, EA20, EA89) notamment entre la Mésopotamie et l'Égypte, ou Tyr et Byblos.

Certains chercheurs supposent alors un mariage analogue entre l'Égypte et la Crète¹. Ainsi, ils verraient en la reine Ahhotep Ière, mère d'Amosis Ier, fondateur de la XVIIIe dynastie, la figure d'une princesse minoenne, épouse d'un prince égyptien d'Avaris.

Cette hypothèse permettrait de comprendre la présence importante d'influences minoennes sur le site égyptien d'Avaris².

Toutefois, cette affirmation reste à considérer avec précaution. Cette hypothèse perpétue dans une certaine mesure l'imaginaire autour de cette civilisation princière et palatiale que peuvent représenter les Minoens. En effet, nous avons déjà pu souligner en introduction que la civilisation minoenne reste en grande partie une civilisation imaginée et recrée principalement en matière d'architecture et de représentations³ : l'ensemble des mythes peuvent alors influencer inconsciemment sur certains affirmations ou hypothèses.

Nous préférons nuancer le propos en privilégiant l'introduction d'une influence minoenne sur le site d'Avaris permise par la présence d'artistes et d'une population minoenne au sein du Delta plutôt que celle d'une princesse minoenne originaire de Crète.

Entente cordiale et alliances militaires

La renommée de la puissance militaire égyptienne n'est plus à faire. En effet, à la manière du commerce antique, ce fait est largement reconnu par les chercheurs. D'autre part, un ensemble de sources écrites nous transmette cette suprématie de pharaon et les différentes alliances passées avec le pays d'Égypte (-11-, -14-, -18-, EA24, EA55, EA299, -21-) : l'Égypte doit alors pourvoir à la défense de son empire et de ses voisins.

Certains chercheurs supposent une alliance analogue entre l'Égypte et la Crète⁴.

¹ Bietak, Manfred, op.cit, 1999, p46 ; Duhoux, Yves, op.cit, p212, 220-221 ; Poursat, Jean Claude, op.cit, 2008, p18

² Nous avons déjà pu aborder la découverte de rhyton rouge, dont l'archéologue du site suppose une origine minoenne. Le site également est doté de fresques dont l'iconographie et la technique trouvent des parallèles dans la culture minoenne

³ Mastorakis, Michel, op.cit

⁴ Bietak, Manfred, op.cot, 1999, p47 ; Duhoux, Yves, op.cit, p170, 172, 192, 198 ; Vercoutter, Jean, op.cit, p133, 161-163, 172-175

A première vue, cette hypothèse peut paraître peu probable au vue du caractère pacifique de la civilisation minoenne, nous nous devons de rappeler ici l'absence notoire de dispositifs défensifs autour des palais.

D'un autre côté, les Minoens pouvaient peut être se permettre cette qualité en ayant sous la main, une alliée telle que l'Égypte. Certains chercheurs supposent que la domination minoenne exercée sur le bassin méditerranéen ne peut se faire sans l'aval de l'Égypte. De ce fait, les Minoens pourraient pratiquer pleinement leur commerce. L'accès aux voies et ports serait facilité par le pouvoir égyptien, accordant aux Minoens un libre accès total sur les territoires orientaux.

Par ailleurs, comme ses voisins orientaux, les Minoens connaissaient la réputation de l'Égypte. Nous pouvons pleinement le constater à la lecture des sources écrites (-14-) : au-delà, d'une simple formule protocolaire, la légende de la fresque apparaît comme une réelle demande pour une protection¹.

F) Artistes itinérants, carnet de modèles et écoles artistiques

L'analyse des vases nous a permis d'appréhender la complexité des influences : il s'est souvent révéler difficile de pouvoir déterminer l'origine des œuvres.

La proximité stylistique des œuvres s'explique notamment par la diffusion de motifs et de formes à l'ensemble de la Méditerranée orientale. Les influences sont alors véhiculées par les œuvres importées mais également par les artistes.

Les artistes sont amenés à se déplacer principalement à la demande du souverain. Nous pouvons notamment les retrouver au sein des délégations diplomatiques, accompagnés des tributs. Ainsi, la diffusion et la transmission de modèles se fait à la fois par le biais de mobilier mais également grâce à la main même de l'artiste.

Cette réflexion nous oblige à faire la distinction entre une œuvre importée et une œuvre exécutée localement. Par ailleurs, les œuvres locales minoennes ou orientales peuvent tout aussi bien être façonnées par des artistes itinérants, extérieur à la civilisation.

¹ Duhoux, Yves, op.cit, p172, 198 ; Vercoutter, Jean, op.cit, 133

Ces artistes apportant alors avec eux leur art peuvent faire le choix de transmettre leur culture mais également d'imiter les caractéristiques locales.

F) Le gout artistique

Ces échanges semblent être également motivés par la demande d'une culture. Cette affirmation est confirmée par les mentions des tablettes d'Amarna (-18- 6, 40) : de ce fait, les cadeaux et les objets sont envoyés selon la demande et le goût du destinataire.

La civilisation souhaite se doter de vases exogènes : l'aspect nouveau et exotique des vases attire tout particulièrement les souverains. Cette demande faite de la part d'élites permet alors la diffusion d'œuvres et le déplacement des artistes en Méditerranée orientale.

Ce goût oriental des souverains comme le pharaon Thoutmosis III ou le souverain Yahum Lim pourrait expliquer la présence des objets et d'influences minoennes au cours du MR¹.

¹ Duhoux, Yves, op.cit, p213

V. MISE EN PLACE D'UNE CHRONOLOGIE

Nous avons tenté de définir ces échanges grâce à la chronologie.

Le tableau présent en annexe 11 restitue alors les objets et les influences dans leurs contextes chronologiques et géographiques. Nous déterminons également la nature des rapports établis entre les civilisations.

CONCLUSION

Ce mémoire souhaitait illustrer les échanges en Méditerranée Orientale. L'exemple des vases permet alors d'appréhender les contacts existants entre les Minoens et les différentes civilisations situées à l'Ouest de l'île. Nous avons pu pleinement attester de ces relations par les influences présentes sur les productions minoennes ou orientales.

Toutefois l'idée d'une influence orientale massive et subie ne semble pas s'appliquer à la civilisation minoenne. Plusieurs tendances nous paraissent alors à nuancer.

La place de l'Égypte dans ses échanges n'est plus à revendiquer. L'influence de la culture égyptienne semble à première vue intournable et évident. En effet la prédominance de cette civilisation exercée au cours de son Empire laisse présager d'un rayonnement important sur les cultures voisines. Nous avons par ailleurs débuté et concentré notre étude sur cette aire spécifique.

Toutefois, les résultats de nos recherches nous ont obligés à élargir notre champ géographique : les influences en Méditerranée orientale se sont révélées plus étendues et complexes qu'il n'y paraît.

En effet, nous avons pu constater d'échanges avec l'Égypte mais les autres cultures orientales, levantines, anatoliennes, mésopotamiennes et chypriotes s'avèrent être également déterminantes dans les échanges avec la Crète. Par ailleurs, les contacts indirects semblent être coutumiers au cours de l'Âge du Bronze. En effet, la majorité du mobilier, des matériaux et des techniques transitent grâce à des territoires intermédiaires. Une civilisation peut alors se doter d'objets sans pour autant se fournir à la source même, à l'origine de la production.

Nous avons alors pu établir ces nouveaux territoires orientaux comme des pôles de diffusion. La région levantine, avec les sites d'Ougarit et de Byblos apparaît comme un des principaux intermédiaires. Ce territoire peut se concevoir comme une concentration d'influences venues de Mésopotamie, d'Égypte, d'Anatolie et de Chypre dans lequel les Minoens peuvent alors pleinement étoffer leur répertoire typologiques et iconographiques. Par ailleurs, la présence même de Minoens dans le Delta égyptien permet un circuit des échanges réduit. En effet, cette population minoenne peut à son tour apporter les influences en Crète sans qu'une population orientale ne doive atteindre l'île.

Un ensemble de motifs et de formes ne se semblent pas être soumis aux échanges. Ils illustrent plutôt un modèle commun au monde méditerranéen.

En effet, nous nous sommes gardés de voir une quelconque influence dans la forme des *pithos* (PI), des amphores (AM) ou encore des saucières (SAU). Attester d'une origine orientale du motif géométrique comme la spirale s'avère tout aussi périlleux.

Nous préférons proposer un héritage commun à ces civilisations méditerranéennes plutôt qu'une influence consciente.

Le mécanisme de création des œuvres minoennes se révèle alors d'une plus grande complexité. En effet, ces vases illustrent des échanges et des influences de formes, de décor mais l'originalité artistique minoenne reste forte.

L'identité de cet art semble alors se construire par des adaptations. Les influences reçues sont assimilées et choisies afin de livrer un art original. En effet, une technique exogène peut tout à fait s'appliquer à une forme purement minoenne ; un décor oriental peut être associé à un motif minoen.

Par ailleurs, en parallèle d'œuvres élaborées sous l'influence de modèles exogènes, l'art minoen se crée ces propres codes artistiques : nous avons notamment pu établir une chronologie de la céramique propre au monde minoen.

Nous n'avons que trop conscience des lacunes de notre étude.

Nous avons pu souligner à maintes reprises le caractère non exhaustif des sources et de notre corpus. Ce fait nous oblige alors à nuancer en permanence notre propos. Il est alors nécessaire de porter un regard sur l'ensemble des hypothèses présentées.

Par ailleurs, nous connaissons les dangers de comparaisons systématiques. En effet, nombreuses de nos affirmations reposent uniquement sur l'évaluation de caractère similaire ou distincts entre deux œuvres. Nous avons toutefois tenté de livrer des études cas représentative de l'art minoen et oriental de l'Âge du Bronze

Après avoir attesté des échanges avec l'Orient, il serait nécessaire observer également les influences et les relations qui peuvent s'établir avec l'Occident.

En effet, au cours de nos lectures nous avons pu observer des liens étroits qui se tissent avec les Cyclades ou le continent grec.

TABLE DES MATIERES

ABREVIATIONS.....	5
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1	13
I. LE CHOIX DU CORPUS	15
A) <i>Définition du contenu</i>	15
B) <i>Sources du corpus</i>	16
C) <i>Problèmes et Limites : une vision altérée</i>	16
II. MATERIAUX & TECHNIQUES.....	18
A) <i>La terre cuite : la poterie</i>	18
Le modelage à la main.....	18
Le façonnage au tour.....	18
Le moulage	19
Les finitions	19
La cuisson	19
B) <i>La terre cuite : les appliques</i>	20
C) <i>La pierre</i>	21
D) <i>Le métal</i>	22
La matière	22
La chaîne opératoire	22
Les outils.....	23
E) <i>La faïence</i>	24
F) <i>Associations de matériaux</i>	25
III. TYPOLOGIE DU CORPUS	26
A) <i>Vases</i>	26
B) <i>Couvercles</i>	28
Typologie du support	29
Traitement.....	29
C) <i>Appliques</i>	29
Typologie du support et localisation	29
Fonctions attribuées.....	30
Traitement.....	30
Iconographie	31
IV. LE DECOR DES VASES.....	32
A) <i>Les différentes techniques utilisées</i>	32
Absence de traitement.....	32
Moulage, appliques et pièces rapportées	32
La technique de la barbotine.....	33

Le décor incisé.....	33
Le relief sculpté des vases en pierre.....	34
Les décors métalliques	34
Le décor peint.....	35
B) Le choix des couleurs	36
La couleur naturelle du matériau	36
Aplat monochrome	36
Le décor en sombre sur clair	37
Le décor en clair sur sombre	37
Le décor mixte.....	38
La polychromie	38
C) Les thèmes iconographiques.....	39
Le décor géométrique et abstrait.....	39
1- Cercles & polygones.....	39
2- Lignes continues et bandeaux.....	41
3- Les arcades.....	42
4- Les spirales.....	43
5- Gouttes, pétales, dent de sanglier	44
Coulures et cordages.....	45
L'environnement végétal et aquatique	45
1- Les motifs réalistes	45
2- Un monde stylisé	46
Les représentations animales.....	47
1- Les quadrupèdes.....	47
2- Les volatiles.....	49
3- Les animaux marins	50
La figure humaine.....	52
1- Les images féminines	52
2 – Les représentations masculines	53
3 – Les visages détachés	55
Les hybrides.....	56
1- Le sphinx (6).....	56
2- Les génies(117)	57
Symboles et écritures.....	58
1- Les symboles culturels.....	59
2- Les symboles écrits	59
Les imitations techniques.....	60
1- Le travail de la pierre	60
2- Le travail du métal	61
3- La vannerie.....	61
Associations thématiques	62

1- Motif végétal & motif géométrique.....	62
2- Motif animalier & motif naturel.....	62
3- Motif animalier & motif géométrique	62
<i>D) Identification stylistique</i>	<i>63</i>
<i>E) Organisation du décor</i>	<i>63</i>
Un motif unique	64
Motifs répétés et isolés	64
Le décor couvrant.....	64
Une frise	65
En registre	65
Métopes.....	65
Superpositions.....	66
V. FONCTIONS & USAGERS.....	67
<i>A) Indices d'interprétation</i>	<i>67</i>
Le matériau utilisé.....	67
La typologie	69
Les décors.....	69
Le contexte de découverte.....	71
1- Précautions d'étude	71
2- Les différents contextes	72
Les sources écrites	73
Iconographie comparative	73
1- La fresque	74
2- La glyptique.....	77
3- Les tablettes en linéaire A.....	79
<i>B) Identification des fonctions.....</i>	<i>80</i>
Le mobilier utilitaire	81
1- Les vases de stockage et transportés.....	81
2- Le mobilier culinaire.....	82
3- Activité & production.....	82
4- La vaisselle de table	83
5- Les vases de jardin	83
6 – Les couvercles	83
Le domaine culturel	84
1- Les vases à libations	84
2- Les contenants	84
3 – Une forme d'inhumation.....	85
Entre fonctions et usages : les vases non fonctionnels	85
1 - Les vases d'appareils et d'offrande	86
2 - Les idoles.....	86
3- L'attribut d'une divinité	87

4 - Symbole de l'écriture minoenne	88
5 - Les « dits » vases	88
CHAPITRE 2	89
I. MISE EN EVIDENCE D'ECHANGES : LES SOURCES ECRITES	92
A) <i>Catalogue des sources</i>	92
Mentions des minoens	93
Mentions de matériaux	94
Mention de vases minoens	95
B) <i>Identification des minoens : les difficultés liées à la multiplicité des dénominations</i>	98
Haou-Nebout	99
1- La mer Egée à travers les sources égyptiennes	99
2- Le Delta du Nil : le point de vue des spécialistes	100
Menous	100
Kaphtor, Kaptara	101
1- La Mer Caspienne à travers la <i>Géographie de Sargon</i>	101
2- L'Asie Mineure à travers les sources anatoliennes	101
3- La Crète : la définition usuelle	102
Keftiou	102
1- La Crète, héritière de « Kaphtor »	102
2- La côte levantine : une erreur de traduction ?	103
3- L'Asie Mineure, dans la continuité de l'interprétation de « Kaphtor »	104
4- Chypre ou <i>Alashiya</i>	104
Le Grand vert et ses îles	105
1- Une évocation du Nil : son Delta et sa crue	105
2- Entre le Nil et La Mer Rouge : quel itinéraire privilégié pour le pays de Pount ?	106
3- La Mer Méditerranée, ses îles et ses côtes	107
4- Des « <i>keftiou</i> » dans le Delta du Nil ?	107
C) <i>Une présence minime des vases minoens au sein des sources écrites</i>	108
Les minoens et leurs vases : des mentions épisodiques	108
Les vases dans un contexte global : une présence forte	109
Une tentative d'explication	110
II. MISE EN EVIDENCE D'ECHANGES : LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES	112
A) <i>Présentation des sources : des Minoens sur les fresques égyptiennes ?</i>	112
B) <i>Etude des vases représentés</i>	114
Des vases aux propriétés minoennes	114
1- Les gobelets Vaphio (TAT 3)	114
2 - Les rhytons à protomé animale (R5)	115
3- Les cruches à bec (CRU1, CRU2)	115
4- Les oenoches (OE1, OE2)	116
5- Le pithos (PI)	116

6- Les rhytons coniques (R3)	116
7- L'exemplaire 98 du corpus	117
8- L'applique de chèvre	117
Des typologies difficilement identifiables	117
1- Des modèles non minoens ?	118
2- Une tentative d'explication	119
III. ETUDE DES MARQUEURS D'ECHANGES	122
A) <i>Les exportations localisées</i>	122
Vases minoens dans un contexte oriental	123
Vases exogènes dans un contexte minoen	124
Premières remarques	125
1- Géographie & chronologie	125
2- L'identification des œuvres minoennes et de leurs auteurs	126
B) <i>Le matériau</i>	127
Des matériaux orientaux	127
Une Crète autonome ?	128
Entre lieux d'extractions et lieux de distributions	128
C) <i>La technique</i>	129
La céramique	130
La confection de vases en pierre	130
La métallurgie	131
La faïence	133
D) <i>La typologie</i>	133
Premières difficultés : entre identification, imitation et adaptation	133
Les idoles en cloche : une typologie anatolienne	134
Les vases en pierre égyptien	135
1- Les imitations fidèles	135
2- Une certaine émancipation dans les formes	138
Le lion oriental	140
La question de l'influence des typologies minoennes	140
1- Les rhytons minoens	140
2- Les créations originales	142
E) <i>Les décors</i>	143
L'identification de motifs : une difficulté analogue à l'étude typologique	143
Les félins	143
Les volatiles	145
Les végétaux	146
Les hybrides	146
1- Un sphinx égyptien ?	147
2 – Le génie minoen : image de la déesse Thouéris ?	149
La représentation humaine	152

1- L'image de femme enceinte.....	152
2- Le visage apotropaïque.....	153
Les symboles	154
<i>F) Fonctions & usagers.....</i>	<i>155</i>
Influences ou similitudes ?	155
La diffusion d'une typologie : la permanence de la fonction	156
1- Les vases minoens en région levantine.....	157
2- Les idoles : entre vase et image	157
3- Le rhyton en conque marine sous influence orientale.....	158
La diffusion d'une typologie : l'appropriation de la fonction	159
1- Les formes détournées	159
2- Les vases exogènes : l'exotisme exprimé dans le domaine funéraire.....	160
4. ETUDE DES MOTEURS D'ECHANGES.....	162
<i>A) L'origine des populations.....</i>	<i>162</i>
Des orientaux en Crète.....	162
Des minoens en Egypte	163
<i>B) Les relations commerciales.....</i>	<i>165</i>
<i>C) Les contacts diplomatiques : hommages & messagers</i>	<i>167</i>
<i>D) La redistribution de biens</i>	<i>169</i>
<i>E) Les alliances.....</i>	<i>169</i>
Les alliances maritales.....	169
Entente cordiale et alliances militaires	170
<i>F) Artistes itinérants, carnet de modèles et écoles artistiques.....</i>	<i>171</i>
<i>F) Le gout artistique.....</i>	<i>172</i>
V. MISE EN PLACE D'UNE CHRONOLOGIE.....	173
CONCLUSION	175
TABLE DES MATIERES.....	181
BIBLIOGRAPHIE.....	189

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Bovot, Jean-Luc, and Christianne Ziegler. *Art et Archéologie : l'Égypte ancienne*. Ecole du Louvre. Manuels de l'Ecole du Louvre. Paris, 2001.
- Darcque, Pascal, Jean Claude Poursat, Gilles Touchais, and René Treuil. *Les civilisations égéennes du néolithique et de l'âge du bronze*. Nouvelle Clio. Paris: Presses universitaires de France, 2008.
- Demargne, Pierre, *Naissance de l'art grec*. L'Univers des formes 6, Paris : Gallimard, 1985.
- Duhoux, Yves. *Des minoens en Égypte ? - "Keftion" et "les îles au milieu du Grand vert."* Peeters Press, Publication de l'Institut orientaliste de Louvain 52. Louvain-la-neuve, 2003
- Germond, Philippe, and Jacques Livet. *Bestiaire égyptien*. Citadelles & Mazenod Paris, 2001.
- Higgins, Reynold. *L'art de la Crète et de Mycènes*. Thames & Hudson, L'univers de l'art 53. Londres, Paris, 1995
- Horowitz, Wayne. *Mesopotamian Cosmic Geography*. Mesopotamian Civilizations 8. Winona Lake, Ind : Eisenbrauns, 1998
- Mastorakis, Michel. *Les Minoens : l'âge d'or de la Crète*. Armand Colin. Civilisation U. Paris, 1991.
- Meirat, Jean. *Marines antiques de la Méditerranée*. Fayard. Résurrection du passé. Paris, 1964.
- Mekhitarian, Arpag. *La Peinture égyptienne*. Genève: Skira, 1978.
- Nicolini, Gérard. *Techniques Des Ors Antiques: La Bijouterie Ibérique Du VII Au IV^e Siècle*. 2 vols. Paris: Picard, 1990.
- Pelon, Olivier, Elga Anderson, and Martin Schmid. *Guide de Malia: le palais et la nécropole de Chrysolakkos*. Athènes: Ecole française d'Athènes, 1992.
- Platon, Nicolas. *Crète*. Nagel, Archaeologia mundi. Genève, 1966
- Platon Nicolas, *La civilisation égéenne : Le bronze récent et la civilisation mycénienne*. Vol. 2. L'Evolution de l'humanité 9. Paris: Albin Michel, 1981
- Poursat, Jean Claude, *L'art égéen 1. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du II^e millénaire avant J.-C.* Picard, Les Manuels d'art et d'archéologie antiques. Paris, 2008
- Poursat Jean Claude, *La Grèce préclassique : des origines à la fin du VI^e siècle*. Seuil. Vol. Nouvelle histoire de l'antiquité 1. 10 vols. Point Série Histoire 212. Paris, 1995
- Rachet, Guy. *Archéologie de la Grèce préhistorique : Trois, Mycènes, Cnossos*. Gérard &co, Marabout Université 185. Verviers, 1969
- Strange, John. *Caphtor/Keftiu: a new investigation*. Leyde: Brill, 1980

Vercoutter, Jean. *Essai sur les relations entre Egyptiens et Préhellènes*. A Maisonneuve, L'orient illustré 6. Paris, 195

Xenaki-Sakellariou, Agnès. *Les cachets minoens de la collection Gialamakis*. Geuthner. Etudes Crétoises 10. Paris, 1958.

ARTICLES & REVUES

Aux origines de l'hellénisme : la Crète et la Grèce. Publications de la Sorbonne 15. Paris: Publications de la Sorbonne, 1894.

Baurain, Claude, and Pascal Darcque. "Un triton en pierre à Mallia." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. 107, 1983, p3–73.

Chapouthier, Fernand. "Remarques sur le déchiffrement des hiéroglyphes minoens." *Minos : Revista de Filologia Egea* 1951, p71–76.

Clarke, Christina. "Minoan metal vessel manufacturing: techniques and technology." *Chronika* 2, 2012, p11–21.

Coulomb, Jean. "Les boxeurs minoens." *Bulletin de correspondance hellénique* 1, no. 105, 1981, p27–40.

Déchelette, Joseph. "Les broches processionnelles et le vase dit 'des moissonneurs' d'Haghia Triada." *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 56, 1912, p83–93.

Demargne, Pierre. "Bijoux Minoens de Mallia." *Bulletin de Correspondance Hellénique* no. 54, 1930, p404–421

Faïences antiques. Editions Faton. Les Dossiers de l'archéologie 304. Dijon, 2005.

Faure, Paul. "Les Minerais de La Crète Antique." *Revue Archéologique Fascicule* 1, 1966, p45–78.

Fournier, Emmanuelle. "La barbe et les barbus à l'Âge du bronze dans le monde égéen." *Apparence(s)*, no. 5, 2014

Gallet de Santerre, Hubert. "Grand rhyton de pierre trouvé à Mallia." *Bulletin de correspondance hellénique* 73, 1949, p1–18.

Garenne-Marot, Laurence. "Le travail du cuivre dans l'Egypte pharaonique d'après les peintures et les bas reliefs." *Paléorient* 11, 1985, p85–100.

Girard, Paul. "Le vase dit 'des moissonneurs' d'Haghia Triada." *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 56, no. 2, 1912, p97–98

- Huot, Jean Louis. "Les fours dit de 'potiers' dans l'orient ancien." *Syria* 49 Fascicule 1–2, 1972, p35–95
- Immerwahr, Sara. "A possible influence of Egyptian art in the creation of Minoan wall painting." *Bulletin de correspondance hellénique*, Supplément 11, 1985, p41–50.
- Koehl, Robert B. "The chieftain cup and a Minoan rite of passage." *The Journal of Hellenic Studies* 106, 1986, p99–110.
- La syrie au Bronze Récent*. Recherche sur les civilisations. Mémoire ERC 15. Paris, 1982
- Laboury, Dimitri. "Réflexions sur les vases métalliques des tributaires Keftiou." *Aegaeum*, Annales d'Archéologie égéene de l'Université de Liège, 6, 1990
- Morero, Elise. "Transferts techniques en Méditerranée Oientale : l'exemple de la fabrication des vases de pierre à l'Age du Bronze." *Syria* 88 (2011): p207–224.
- Poursat, Jean Claude. "Iconographie minoenne : continuités et ruptures." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. Supplément 11, 1987, p51–57
- Rencontre assyriologique internationale. *La Syrie Au Bronze Récent: Recueil Publié À L'occasion Du Cinquantenaire de La Découverte d'Ougarit-Ras Shamra: Extraits de La XXVIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, Juillet 1980*. Mémoire ERC 15. Paris: A.D.P.F, 1982.
- "Relations beetween Byblos, Egypt and Mesopotamia at the end of the third millenium B.C A study of a Montet Jar." *Syria* 43 Fascicule 3–4, 1966, p165–241.
- Sambin, Chantal. "Génie minoen et génie égyptien, un emprunt raisonné." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. 113, 1989, p77–96
- Spieser, Cathie. "Femmes et divinités enceintes dans l'Egypte du Nouvel Empire." In *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, 16, Orbis biblicus et Orientalis, 2001, p55–70
- Vandenabeele, Frida. "Les idéogrammes de vases sur les tablettes en linéaire A d'Haghia Traida et Phaistos." *Bulletin de correspondance hellénique*, no. 98, 1974, p5–21
- Vandenabeele, Frida, "Les Vases En Bronze de Malia Du MM III - MR I." *Bulletin de Correspondance Hellénique*, no. 100, 1976, p517–524

RAPPORTS DE FOUILLES

- Poursat, Jean Claude, Béatrice Detournay, and Frida Vandenabeele. *Fouilles exécutées à Mallia - Le Quartier Mu II : Vases de pierre et de métal, vannerie, figurines et relief d'applique, éléments de parure et de décoration, armes, sceaux et empreintes*. Geuthner. Etudes Crétoises 26. Paris, 1980

Poursat, Jean Claude, and Carl Knappett. *Fouilles exécutées à Mallia - Le Quartier Mu IV : La poterie du Minoen Moyen II, production et utilisation*. Ecole française d'Athènes. Etudes Crétoises 33. Athènes, 2005

CATALOGUES D'EXPOSITION

Au Pays de Baal et d'Astarté : 10000 Ans D'art En Syrie. Association Française d'Action Artistique. Paris, 1983

Caubet, Annie, and Geneviève Pierrat-Bonnefois. *Faïences de l'antiquité: de l'Égypte à l'Iran*. Paris: Musée du Louvre, 2005

Cluzan, Sophie, Jeanne Mouliérac, and Adnan Bounni. *Syrie : Mémoire et Civilisation*. Flammarion. Paris, 1993.

Karetsou, Alexandra, Maria Andreadaki-Vlazaki, and Nikos Papadakis. *Crete-Egypte : three thousand years of cultural links*. Hellenic Ministry of Culture, 2001

Sumer, Assur, Babylone : Chefs-d'oeuvre du Musée de Bagdad. Association Française d'Action Artistique. Paris, 1980

COLLOQUES

Bordreuil, Pierre, Maurice Sznycer, and Marguerite Yon. *Le pays d'Ougarit autour de 1200 av J.-C.* Recherche sur les civilisations. RSO 11. Paris, 1995.

Caubet, Annie. *L'acrobate au taureau-Les découvertes de Tell el-Dab'a et l'archéologie de la Méditerranée orientale 1800-1400 av J.-C.* La documentation française. Louvre-Conférences et colloques. Paris, 1999.

THESES

Casanova, Michèle. *La vaisselle d'albâtre de Mésopotamie, d'Iran et d'Asie centrale aux IIIe et IIe millénaire av. J.-C.* Editions Recherche sur les Civilisation. Mémoire de la mission archéologique française en Asie 4. Paris, 1991

Dessenne, André, *Le Sphinx : des origines à la fin du second millénaire*, Paris, Boccard, 1957 ;
Volume 186, Bibliothèque des écoles française d'Athènes et de Rome, EFA,

El-Shahawy, Abeer. *Recherche sur la décoration des tombes thébaines du Nouvel Empire: originalités iconographiques et innovations*. Vol. 13. IBAES. London: Golden House Publications, 2010.

Treuil, René. "Le Néolithique et le Bronze Ancien égéens : les problèmes stratigraphiques et chronologiques, les techniques, les hommes." Université Panthéon-Sorbonne, 1983

SOURCES ECRITES

Caquot, André, trans. *Textes Ougaritiques: Introduction, Traduction, Commentaire*. Vol. Tome 2. Littératures Anciennes Du Proche-Orient 14. Paris: Éditions du Cerf, 1989.

Caquot, André, trans. *Textes Ougaritiques: Mythes et Légendes*. Edition du Cerf. Vol. Tome 1. Littératures Anciennes Du Proche-Orient 7. Paris, 1974.

Homère. *L'Odyssée - Traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet*. Paris: la Découverte, 2004

Moran, William, trans.. *Les lettres d'El Amarna : correspondance diplomatique du Pharaon*. Les édition du cerf. Littératures anciennes du Proche-Orient 13. Paris, 1987.