



**HAL**  
open science

# Images et société en Lycie au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : le pilier d'Isinda et son programme iconographique

Fabienne Colas Rannou

► **To cite this version:**

Fabienne Colas Rannou. Images et société en Lycie au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : le pilier d'Isinda et son programme iconographique. *Revue des études anciennes*, 2009, 111 (2), pp.453-474. hal-01266419

**HAL Id: hal-01266419**

**<https://uca.hal.science/hal-01266419v1>**

Submitted on 12 Nov 2020

**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.



# REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 111  
2009 - N°2

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CNRS

## IMAGES ET SOCIÉTÉ EN LYCIE AU VI<sup>e</sup> SIÈCLE AVANT J.-C. : LE PILIER D'ISINDA ET SON PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE\*

Fabienne COLAS-RANNOU\*\*

*Résumé.* – Le décor sculpté du pilier funéraire d'Isinda compte parmi les premières images produites en Lycie connues à ce jour. Les choix iconographiques et stylistiques sont l'expression des valeurs, des ambitions sociales et politiques du commanditaire. Ce dernier, potentat ou « dynaste » de culture anatolienne, s'ouvre à dessein à la culture grecque. Le pilier d'Isinda, à l'instar des autres piliers de Lycie méridionale centrale dotés d'un véritable programme iconographique, naît d'une émulation au sein des élites lyciennes, et d'une volonté d'affirmation dans un nouveau cadre politique, celui de l'empire perse, dans le dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

*Abstract.* – The reliefs of the pillar tomb from Isinda belong to the earliest group of Lycian images known at the present time. The iconographic and stylistic choices reveal the values, the social and political views of the tomb owner. This Anatolian « nobleman » or « dynast » is deliberately open to Greek culture. The pillar tomb from Isinda, in much the same way as the other pillar tombs known from central Lycia bearing an iconographic programme, is the result of emulation among the members of the upper strata of Lycian society. It also stems from their will to assert a new political framework during the last quarter of the VIth century B.C. which was that of the Persian empire.

*Mots-clés.* – Pilier funéraire, Isinda, Lycie, images, dynaste, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., idéologie, contacts.

---

\* Je remercie chaleureusement Catherine Breniquet, Jacques des Courtils, François Lissarrague et Francis Prost pour leur relecture et leurs remarques.

\*\* ATER à l'Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2.

Au stade actuel de la recherche archéologique en Lycie, les premières images lyciennes apparaissent au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., voire au VII<sup>e</sup> siècle, alors que différents témoignages concourent à attester l'existence nettement plus ancienne d'une population dans cette région du sud-ouest de l'Asie Mineure<sup>1</sup>. Les bas-reliefs des piliers en pierre constituent la première série d'images, véritable et individualisée, reliée à une forme d'architecture funéraire particulière à la Lycie méridionale<sup>2</sup>. Ce type de décor, malgré quelques lacunes, est dans la majorité des cas suffisamment bien conservé pour que l'on puisse l'étudier dans son intégralité pour chaque pilier et l'envisager selon l'axe du programme iconographique qui s'y développe.

Composés d'un monolithe quadrangulaire porté par un soubassement et coiffé par une dalle de couverture, certains piliers portent un décor sculpté. Celui-ci se déploie sur les parois extérieures de la chambre funéraire aménagée dans la partie supérieure du monolithe. Une étude stylistique, menée sur la base d'une comparaison avec la sculpture grecque, amène à dater les premiers piliers sculptés de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle. On en connaît actuellement sept de cette époque, trouvés sur des sites de Lycie méridionale centrale (Isinda, Trysa, Gürses, Tüse, Asaralti) et, plus à l'ouest, à Xanthos<sup>3</sup>.

1. Voir l'état des connaissances dressé par J. DES COURTILS : « L'archéologie du peuple lycien » dans V. FROMENTIN, S. GOTTELAND éd., *Origines Gentium, Actes de trois tables rondes, Bordeaux, décembre 1996 à décembre 1997*, Bordeaux 2001, p. 123-133.

2. Les fouilles de Xanthos ont livré d'autres bas-reliefs sculptés, mais ces derniers sont isolés et il est actuellement impossible de dire à quels monuments ils appartenaient. Deux dalles à reliefs fragmentaires ont été datées par P. Demargne de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. (Musée archéologique d'Istanbul, n°2301 et n°1450 : P. DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos, I, Les piliers funéraires*, Paris 1958 [ci-après : *Fdx I*], p. 33-35, pl. IV ; L. CAVALIER, « Observations sur l'architecture de Xanthos à l'époque archaïque », *REA* 108, 2006, p. 335). Plusieurs bas-reliefs ont été découverts récemment dans le secteur sud-est de la ville, qui présentent des parentés stylistiques et techniques entre eux. Parmi eux, trois bas-reliefs animaliers pourraient appartenir à un même monument. J. des Courtils propose une date antérieure à la fin du VI<sup>e</sup> s. et même au milieu du siècle (et à l'arrivée des Perses) pour ces derniers, et une date plus haute pour un quatrième (vue partielle d'un personnage), ce qui peut faire remonter au VII<sup>e</sup> siècle. On peut espérer que la poursuite de la fouille du secteur, voire la découverte d'autres blocs sculptés, qui pourrait permettre de compléter l'examen stylistique de l'ensemble, pourront apporter des éléments de datation supplémentaires, pour ce qui apparaît comme les premières productions sculptées de Xanthos. On notera que l'iconographie et le style de ces bas-reliefs sont différents de ceux du groupe des piliers sculptés. Cf. J. DES COURTILS, « Un nouveau bas-relief archaïque de Xanthos », *RA*, 1995, p. 337-364 ; Id. *et al.*, « Xanthos : rapport sur la campagne de 2004 », *Anatolia Antiqua* 13, 2005, p. 457, p. 460, fig. 14 ; L. CAVALIER, *op. cit.*, p. 336-337, fig. 4, p. 346, 349-350 ; J. DES COURTILS *et al.*, « La campagne 2005 à Xanthos », *Anatolia Antiqua* 14, 2006, p. 278-279, fig. 7 ; Id., « Nouvelles découvertes à Xanthos » dans *Proceedings of the III<sup>rd</sup> Symposium on Lycia, 07-10 November 2005, Antalya*, Antalya 2006, p. 145-152 ; Id. *et al.*, « La campagne 2006 à Xanthos », *Anatolia Antiqua* 15, 2007, p. 317, 319, 320, fig. 7.

3. Une importante synthèse consacrée aux piliers a récemment été faite par Th. Marksteiner à l'occasion de l'étude du pilier du site de Trysa, qui dresse un inventaire actualisé des piliers lyciens connus, avec et sans décor, et propose une étude du décor sculpté des piliers du VI<sup>e</sup> siècle : Th. MARKSTEINER, *Trysa. Eine Zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit*, Vienne 2002 (ci-après : MARKSTEINER 2002), p. 211-291. Auparavant : pour le décor sculpté du pilier au lion de Xanthos, du pilier d'Isinda et pour une courte mention de celui de Trysa, E. AKURGAL, *Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien*, Berlin 1941 (ci-après : AKURGAL 1941) ; pour les piliers de Xanthos, *Fdx I* ; CL. DELTOUR-LÉVIE, *Les piliers funéraires de Lycie*, Louvain-la-Neuve 1982. Aux

Au VI<sup>e</sup> siècle, l'histoire lycienne est marquée par l'arrivée des Perses. Dans les années 540, Xanthos est prise par Harpagos (Hérodote, I, 176)<sup>4</sup>. Puis la Lycie est intégrée à la première satrapie de l'empire perse (Hérodote, III, 90). Des traces d'une occupation ont été relevées sur plusieurs sites, à Xanthos et à Limyra notamment. À Xanthos, ont été mis au jour les vestiges de plusieurs constructions datables du VI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. La prépondérance, au sein de la céramique attique à figures noires découverte sur l'acropole lycienne de Xanthos, de celle datée du dernier quart du VI<sup>e</sup> s. et des premières années du V<sup>e</sup> s.<sup>6</sup>, témoigne du fait que c'est aussi le moment d'une ouverture accrue de la Lycie au monde grec. Les premières monnaies lyciennes sont frappées dans le dernier quart du siècle. Mais il faut reconnaître qu'à ce jour, les informations dont on dispose sur la vie des sites de Lycie méridionale au VI<sup>e</sup> siècle et de leurs habitants, sont minces. Ceci est également le fait du caractère majoritairement anépigraphe de la documentation lycienne<sup>7</sup>. Les piliers sculptés et les monnaies comptent donc parmi les principales sources lyciennes disponibles pour l'époque. Les images sont alors un mode d'expression privilégié par les Lyciens. Le témoignage du décor des piliers est dans ce contexte d'un intérêt majeur.

Le revers de ce constat est que nous ne disposons donc, ni d'un matériel significatif, ni d'une « littérature » lycienne contemporaine, que nous pourrions convoquer pour recréer le contexte intellectuel et culturel des images. On peut éclairer ces images et extraire leur signification en portant une attention particulière à leur contenu, en les comparant, entre elles, puis avec celles d'autres corpus anciens.

Nous proposons ici un nouvel examen du programme iconographique de l'un des piliers au décor le mieux conservé, le pilier d'Isinda. En analysant la manière de faire, en tentant de comprendre le message et d'en dégager les motivations, de mettre en évidence les éléments moteurs de sa création, nous souhaitons en faire une lecture sociale et appréhender les « stratégies de représentations »<sup>8</sup> qui animent la société lycienne de son époque.

cinquante piliers, avec ou sans décor sculpté, dont le tiers seulement est datable entre le VI<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle, recensés par Th. Marksteiner (Cf. MARKSTEINER 2002, p. 219-225), il faut ajouter le pilier, sans décor, découvert par les membres de la mission archéologique française de Xanthos lors d'une prospection menée en 2008 sur le territoire de Çavdır, à environ 3 km au nord-est de Xanthos (voir *Anatolia Antiqua* 17, 2009, p. 370-372, fig. 23).

4. Sur la date, voir A.G. KEEN, *Dynastic Lycia. A Political History of the Lycians and their Relations with Foreign Powers, C. 545-362 B.C.*, Leyde-Boston-Cologne 1998 (ci-après : KEEN 1998), p. 222-224.

5. Identification de deux phases d'occupation sur l'acropole lycienne de Xanthos et de deux « résidences » : « édifice A » (construction datée du début du VI<sup>e</sup> s., destruction datée de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s.) et « édifice B » (construction datée d'après 530). Cf. H. METZGER, *Fouilles de Xanthos, II, L'acropole lycienne*, Paris 1963, p. 15-32 ; L. CAVALIER, *op. cit.*, p. 328-333. Pour le secteur sud-est de Xanthos (à propos, entre autres, des reliefs cités *supra* n. 2), voir : J. DES COURTILS « Nouvelles découvertes à Xanthos » dans *Proceedings of the III<sup>rd</sup>...*, p. 145-152 ; ID. *et al.*, « La campagne 2006 à Xanthos », *Anatolia Antiqua* 15, 2007, p. 317-320, fig. 6-8.

6. H. METZGER, *Fouilles de Xanthos, IV, Les céramiques archaïques et classiques de l'acropole lycienne*, Paris 1972, p. 194-195.

7. Pour les siècles suivants, les inscriptions sont en revanche une source importante.

8. Sur cette notion, voir : M. CUOZZO, « Ideologia funeraria a competizione tra gruppi elitari nelle necropoli di Pontecagnano (Salerno), durante il periodo orientalizzante » dans S. MARCHEGAY, M.-TH. LE DINAHET, J.-F. SALLES éd., *Nécropoles et pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations, Actes du colloque Théories de la nécropole*

## 1. – LE PILIER ET SON DÉCOR : DESCRIPTION ET ANALYSE



Figure 1 : Pilier d'Isinda, vue de la chambre funéraire reconstituée, angle nord-est, Istanbul, Musée archéologique (d'après E. AKURGAL 1941, pl. 14).

Le pilier qui nous intéresse est l'un des trois piliers découverts sur le site d'Isinda, situé à huit kilomètres de l'actuelle Kaş et à une quarantaine de kilomètres à l'est de Xanthos. Il est le seul de ce site à porter un décor sculpté. Fait dans un calcaire local, ce monolithe a une section de 1,25 m sur 1,60 m environ. La hauteur totale est calculée à presque 4 m. Découverte partiellement brisée en 1895 par Rudolf Heberdey et Ernst Kalinka<sup>9</sup>, la chambre funéraire a été reconstituée au musée archéologique d'Istanbul,

où elle est toujours conservée aujourd'hui<sup>10</sup> (fig. 1). La faiblesse du contexte archéologique, soit le peu d'informations sur l'occupation du site<sup>11</sup> et l'absence de mobilier funéraire, nous contraignent à nous concentrer sur le pilier lui-même et sur son décor sculpté. L'architecture du pilier guide la structure du décor. Ce dernier prend la forme d'un bandeau sculpté qui se développe autour de la chambre funéraire, et s'articule sur les

*antique*, Lyon 21-25 janvier 1995, Lyon-Athènes 1998, p. 99 ; B. D'AGOSTINO, « Società dei vivi, comunità dei morti : un rapporto difficile », *Dialoghi di Archeologia* 1, 1985, p. 51-52. Pour une réflexion sur la notion de « représentation » dans le champ de l'histoire : R. CHARTIER, « Le monde comme représentation », *Annales ESC* 6, 1989, p. 1513-1516.

9. R. HEBERDEY, E. KALINKA, *Bericht über Zwei Reisen im Südwestlichen Kleinasien*, Vienne 1897, p. 31-32.

10. Sur ce pilier : G. MENDEL, *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I*, Constantinople 1912, p. 270-284 (Inv. 763), n° 109 ; AKURGAL 1941, p. 52-97, pl. 6-14 ; K. KJELSDEN, J. ZAHLE, « Lykische Gräber. Ein vorläufiger Bericht », *AA* 3, 1975, p. 342, n°20 ; J. ZAHLE, « Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. », *JDAI* 94, 1979, p. 346, n°IX ; CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 171-174 ; M. ÖZHANLI, « Isinda Dikme Aniti », *Adalya* 5, 2001-2002, p. 73-95 ; MARKSTEINER 2002, p. 223, n°31, p. 239-241, fig. 145-148, pl. 158-161.

11. Voir TH. MARKSTEINER, *Die Befestigte Siedlung von Limyra*, Vienne 1997, p. 91-92 ; MARKSTEINER 2002, p. 239, n. 177.

quatre faces<sup>12</sup>. Nous reprendrons ici la dénomination traditionnelle de ses faces, selon les quatre points cardinaux, dénomination qui relie ainsi le décor à l'implantation du pilier sur le site.

L'altération de la surface des reliefs amène parfois à une description prudente, et à une identification argumentée de certains détails, argumentation dont on ne peut pas rendre compte dans sa totalité dans le cadre de cet article.

#### FACE NORD

La face nord (fig. 2) met en scène cinq personnages : à gauche, deux musiciens, à droite, deux lutteurs, au centre, une figure de plus petite taille. L'état fragmentaire de la paroi à cet endroit nous prive de presque l'intégralité du corps du lutteur de gauche et de la zone le séparant de la petite figure centrale. Les deux musiciens avancent l'un derrière l'autre, de profil, vers la droite. Celui qui engage la marche joue



Figure 2 : Face nord, pilier d'Isinda, Istanbul, Musée archéologique (d'après E. AKURGAL 1941, pl. 12).

de la cithare à caisse de résonance arrondie. D'après la position de ses bras et avant-bras, le second joue de l'aulos. Ils sont tous deux vêtus d'un vêtement long (chiton à manches courtes chez le joueur de cithare). Profil aigu et chevelure mi-longue « à étages » couvrant la nuque sont bien lisibles chez le cithariste. Ces personnages occupent presque toute la hauteur du bandeau sculpté. Devant eux, à hauteur de leur tête, se présente un bandeau lisse qui surplombe les deux tiers de la frise, où apparaissent les trois autres protagonistes. Sur l'extrémité droite, les lutteurs, aux formes lourdes, sont représentés dans la phase initiale du combat : jambes écartées, bustes et têtes inclinés en avant, prise au niveau de la nuque et, vers l'avant, au niveau

12. Longueur restituée de la frise pour les faces nord et sud (lacunaires, brisées et au sol au moment de la découverte) : 1,44 m ; longueur conservée pour les faces ouest et est (découvertes en place en 1895) : 1,12 m. Hauteur : 0,70 à 0,75 m (d'après CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 172, 174). Globalement, les reliefs occupent en hauteur environ les deux tiers supérieurs de la frise (d'après les hauteurs des reliefs conservés données par G. MENDEL, *op. cit.*, p. 271).

des mains<sup>13</sup>. On relève des traces de la présence d'un vêtement chez le lutteur de droite<sup>14</sup>. On ne peut cependant pas en définir la nature exacte (court chiton ou sorte de caleçon, porté avec une ceinture). Les représentations de lutteurs vêtus d'une sorte de caleçon ou « *short* » sur une dalle à relief provenant d'un pilier de Xanthos<sup>15</sup> (fig. 3), et dans le décor peint de la chambre de Kızılbél (au nord de la Lycie)<sup>16</sup>, contemporains des reliefs d'Isinda, confortent l'hypothèse selon laquelle ici aussi les athlètes sont partiellement vêtus. Un grand vase posé au sol, dont on ne devine plus aujourd'hui que des contours, occupe l'espace qui sépare les jambes des deux lutteurs. La dernière figure, mal conservée, qui semble être nue, marche, de profil droit, en direction des lutteurs. La position relevée de ses avant-bras vers l'avant peut indiquer qu'elle porte quelque chose. Un principe d'isocéphalie, dont l'effet est renforcé par la présence du bandeau lisse en



Fig. 3 : Relief aux lutteurs, provenant d'un pilier de Xanthos, Istanbul, Musée archéologique (d'après E. AKURGAL, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin 1961, p. 135, fig. 86).

partie haute, organise cette séquence : les athlètes, bien que penchés, sont de même hauteur que cette figure. Ceci amène à la qualifier, comme nous l'avons fait plus haut, de « petite ». Il est possible qu'il s'agisse d'un « assistant » des lutteurs, comme on peut en trouver dans d'autres corpus antiques à la même époque<sup>17</sup>.

13. Seuls la tête, les bras et un pied du lutteur de gauche sont aujourd'hui visibles. Cette description et cette restitution s'appuient sur le lutteur de droite, intégralement conservé. L'identification de l'action se fait sur la base des connaissances acquises sur la lutte à partir des sources grecques (Voir : E.N. GARDINER, « Wrestling », *JHS* 25, 1905, p. 14-31, 263-293 ; R. PATRUCCO, *Lo sport nella Grecia antica*, Florence 1972, p. 269-307).

14. Une rainure descend depuis la hanche le long de l'aîne et peut être vue comme la ligne d'une ceinture du même type que celle du personnage de gauche de la face ouest, comme le propose E. Akurgal (AKURGAL 1941, p. 95, 77, pl. 11). On croit distinguer, en arrondi, la bordure inférieure d'un vêtement sur le haut de la cuisse du lutteur.

15. Istanbul, musée archéologique, Inv. 5237-5187 T. *Fdx* I, p. 51-54, pl. XIII, IX (milieu) ; E. AKURGAL, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin 1961, p. 135, fig. 86 ; CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 159 ; MARKSTEINER 2002, p. 221, n°12, p. 238, pl. 165 ; L. CAVALIER, *op. cit.*, p. 335.

16. Seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, vers 525. Sur cette tombe : M.J. MELLINK, *Kızılbél : An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia 1998, pour la date, p. 55.

17. Je pense aux figures plus petites et généralement nues, représentant des personnages plus jeunes, jouant le rôle de serviteurs dans les représentations étrusques d'épreuves sportives. Ce sont des porteurs d'accessoires utiles aux athlètes (éponge, aryballe) ou de récompenses. Cf. amphore à col à figures noires, British Museum B 64, peintre de Micali, fin du VI<sup>e</sup> siècle (J.-P. THUILLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985, p. 148-149, fig. 25 a ; J.D. BEAZLEY, *Etruscan vase-painting*, Oxford 1947, p. 2, pl. II, 1) ; Tombe du Singe, Chiusi, vers 480-470, (J.-P. THUILLIER, *op. cit.*, p. 132-133, paroi Be, p. 377, fig. 48, p. 566, fig. 59, et p. 606 ; *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan 1984, p. 279-280, N°25, pl. 194). J'étaye ainsi la proposition de

L'analyse détaillée du décor de cette face, enrichie d'une comparaison avec, d'une part, les autres représentations lyciennes de lutteurs, toutes datées de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle (voir du dernier quart), et, d'autre part, les corpus contemporains les plus riches en scènes athlétiques, à savoir les corpus grec et étrusque, conduit à formuler plusieurs conclusions éclairantes. Les exemples de représentations de lutteurs dans la phase initiale du combat sont nombreux dans la céramique grecque, surtout attique, du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Nous en citerons plusieurs qui sont à la fois, représentatifs du corpus grec, et éloquents du point de vue de l'image, comparés avec les représentations lyciennes et plus spécialement avec les bas-reliefs d'Isinda. Nous pouvons ainsi faire référence au fragment de panse d'une amphore à figures noires chalcidienne<sup>18</sup>, à une hydrie attique à figures noires datée des années 540 (sur l'épaule)<sup>19</sup> (fig. 4), à un cratère attique à figures noires du musée de l'Ermitage (vers 540-530)<sup>20</sup> (fig. 5), à l'amphore attique à figures noires de Nikosthénès B 295 du British Museum (vers 530-510)<sup>21</sup>. On y relève les formes lourdes et musclées des athlètes nus, leur position (face à face, jambes écartées<sup>22</sup>, buste incliné en avant, les têtes se frôlant, le tout en vue de profil), la prise par la nuque et par le bras, ou le poignet, la présence d'un vase posé au sol entre les lutteurs (dans le cas de l'hydrie, où un dinos est visible au centre de la scène)<sup>23</sup> (fig. 4). Dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, l'iconographie étrusque, spécialement celle des tombes peintes de l'aristocratie, est également riche en scènes athlétiques<sup>24</sup>. On prêtera attention à la scène de lutte de la tombe des Augures de Tarquinia (vers 540-530)<sup>25</sup>. Les lutteurs sont dans

G. Mendel (*op. cit.*, p. 273). Différemment, E. Akurgal propose de voir un pugiliste et en restitue un second en face, dans l'espace aujourd'hui lacunaire qui sépare la petite figure en question du premier lutteur (AKURGAL 1941, p. 95-96, 92, fig. 12 ; suivi par CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 173, fig. 144).

18. Louvre E 805. A. RUMPF, *Chalkidische Vasen*, Berlin-Leipzig 1927, p. 25, n°106, pl. CXIII.

19. Schloss Fasanerie (Adolphseck) Inv. N°6. CVA Allemagne 11, Schloss Fasanerie (Adolphseck) 1, pl. 10, 1-2. Lutte entre Pélée et Atalante. Pour cette interprétation de la scène voir L.E. ROLLER, « Funeral Games in Greek Art » *AJA* 85, 1981, p. 111.

20. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Inv. B 1524. *Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition*, catalogue de l'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 23 janvier-19 avril 1992, D. VANHOVE éd., Bruxelles 1992, p. 327-328, n°193.

21. Provenance Agrigente. Deux couples de lutteurs sont représentés dans la position du début du combat, l'un sur la panse (face A), l'autre sur le col (face B). Voir la scène de la panse (face A) pour la prise de la nuque et d'un poignet de son adversaire par le lutteur de droite. E.N. GARDINER, *JHS* 25, 1905, p. 270, fig. 7 et p. 275, fig. 12 ; J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956, p. 226, n° 1 ; R. PATRUCCO, *op. cit.*, p. 277, fig. 124, et p. 280, fig. 128.

22. Ouverture en symétrie (jambe gauche en avant chez les deux lutteurs), sauf dans le cas de l'amphore chalcidienne.

23. Dans le contexte grec, il s'agit du prix de l'épreuve.

24. Voir : J.-P. THULLIER, *op. cit.* ; J.-R. JANNOT, « La tombe clusienne de Poggio al Moro ou le programme des jeux clusiens », *KTEMA*, 1986, p. 189-197. Voir également les reliefs de Chiusi : J.-R. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome 1984, p. 340-362 (jeux sportifs) ; J.-P. THULLIER, « Un relief archaïque inédit de Chiusi », *RA*, 1997, p. 243-260.

25. M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève 1952, p. 39 ; *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milan 1984, p. 289, N°42, pl. 18 ; J.-P. THULLIER, *op. cit.*, 1985, p. 123-124, p. 210, fig. 28, 1, et p. 556, fig. 57 ; S. STEINGRÄBER, *Les fresques étrusques*, Paris 2006, p. 92-93 (vers 520).

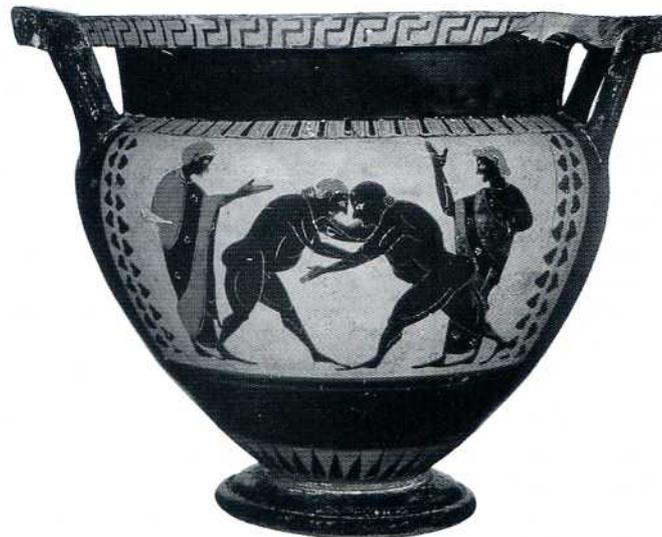
la position initiale du combat précédemment décrite. Le lutteur de gauche saisit dans chaque main un poignet de son adversaire. Entre eux, l'on voit trois lèbès superposés. Ici, les athlètes sont représentés complètement nus. Prenant en compte tout le corpus étrusque, J.-P. Thuillier

montre la réalité, sous forme d'emprunts, mais aussi les limites de l'influence grecque sur le monde sportif de l'Étrurie<sup>26</sup>. Un constat nuancé comparable peut être fait pour le corpus lycien. L'iconographie du pilier d'Isinda montre ici qu'elle est à la fois stimulée par les nombreuses images grecques de lutteurs transmises par les vases à figures noires (schéma de la position initiale, vase entre les lutteurs), et qu'elle a une dynamique propre dans laquelle s'expriment des caractères



Fig. 4 : Hydrie attique à figures noires, Schloss Fasanerie (Adolphseck) Inv. N°6 (d'après CVA Allemagne II, *Schloss Fasanerie* (Adolphseck) 1, pl. 10, 1).

Fig. 5 : Cratère attique à figures noires, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. B 1524 (d'après *Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition*, catalogue de l'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 23 janvier-19 avril 1992, D. VANHOVE éd., Bruxelles, 1992, p. 327).



26. « Les jeux étrusques : hellénisation et hellénocentrisme », *Caesarodunum* 30, 1995, p. 213-219.

anatoliens et orientaux (cithare en berceau d'origine anatolienne, association de la cithare en berceau, de l'aulos et d'un combat sportif<sup>27</sup>, lutteurs « vêtus »<sup>28</sup> contrairement aux athlètes des images grecques)<sup>29</sup>.

#### FACE OUEST

La face ouest (fig. 6) se lit de gauche à droite, animée par le déplacement « synchronisé » des personnages et des animaux, tous vus de profil. Deux figures masculines aux formes massives, vêtues (probablement d'un court chiton serré à la taille par une ceinture, visible chez celui de gauche<sup>30</sup>), encadrent la scène. Le mouvement de leur bras droit les distingue comme accomplissant le geste



Fig. 6 : Face ouest, pilier d'Isinda, Istanbul, Musée archéologique (d'après E. AKURGAL 1941, pl. 10).

27. Ce type d'accompagnement musical pour des épreuves sportives n'est pas attesté pour le monde grec par les sources littéraires et iconographiques (où il est toujours question du jeu de l'aulos). Sur un monument lycien postérieur, les deux instruments sont associés dans la représentation d'un banquet, dans le décor sculpté du mur est de l'hérôn de Trysa (frise intérieure), vers 380-370 (O. BENNDORF, G. NIEMANN, *Das Heroon von Gjölbaski-Trysa*, Vienne 1889, pl. XVIII-8). C'est également dans le contexte du banquet, sur un orthostate sculpté néo-hittite de Karatepe (vers 700), que l'on retrouve les deux instruments au sein d'un orchestre par ailleurs composé d'un joueur de lyre et d'un joueur de petit tambour sur cadre (M. SCHUOL, *Hethitische Kultmusik. Ein Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen*, Rahden 2004, p. 73, pl. 15, n°43).

28. Les représentations de lutteurs sumériens, datées de la première moitié du troisième millénaire avant notre ère, témoignent de cette pratique : les lutteurs portent une sorte de pagne. Voir G. OFFNER, « Jeux corporels en Sumer. Documents relatifs à la compétition athlétique », *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* 56, 1962, n°1, p. 32, fig. 1, p. 33, fig. 2, et p. 38 ; *Sumer, Assur, Babylone, Chefs d'œuvre du musée de Bagdad. Catalogue de l'exposition du Petit Palais, Paris, 24 mars-14 juin 1981*, Paris 1980, n° 55-56. L'écart chronologique est certes grand avec les bas-reliefs lyciens, mais il s'agit de la seule documentation riche sur le sujet que l'archéologie orientale nous permette actuellement de mobiliser.

29. L'étude détaillée de toutes les scènes athlétiques lyciennes, sculptées et peintes, a fait l'objet d'un chapitre de ma thèse de doctorat, auquel je renvoie (*Recherches sur l'iconographie lycienne archaïque et classique : contribution à l'étude des rencontres interculturelles en Lycie*, Bordeaux 2008, p. 52-116). Je reprends ici une partie des conclusions que j'y ai développées.

30. AKURGAL 1941, p. 77-78. Une lacune dans la partie droite empêche de le voir chez le second.

de brandir. Mais l'objet tenu est difficilement identifiable. E. Akurgal restitue une massue<sup>31</sup>. Au centre, vêtu d'une tunique longue à manches courtes, descendant jusqu'aux genoux et ajustée au buste, portant une coiffure mi-longue « à étages », un personnage masculin suit un groupe d'animaux. Ce groupe est composé de deux chevaux, et d'un animal plus petit et trapu (chien)<sup>32</sup>. La hauteur de ce groupe semble réduite du fait de la présence, au-dessus, d'une « fenêtre » ouvrant sur la chambre funéraire. On comprend difficilement la signification de l'ensemble. L'association de tous ces protagonistes et la présence d'une scène clairement identifiable comme une scène de chasse sur la face sud, ont amené E. Akurgal à l'interpréter comme une séquence de chasse annexe (accompagnateurs/assistants des chasseurs de la face sud). Th. Marksteiner a récemment rappelé les limites de cette interprétation, ainsi que celles d'une interprétation alternative qui en ferait une scène de départ pour la chasse<sup>33</sup>. Toutefois, malgré le manque de parallèles iconographiques, on ne peut exclure totalement la possibilité d'un lien avec le thème de la chasse. Le fait qu'un porteur de massue et que deux pugilistes apparaissent à proximité les uns des autres dans la première frise peinte du mur est de la chambre funéraire de Kızılbey<sup>34</sup>, nous a pour notre part amenée à explorer la piste d'une association éventuelle de la massue et du sport. Porteurs de massue et lutteurs sont présents dans le décor du pilier sur des faces différentes mais consécutives. Malgré l'existence de témoignages sur la pratique de combats au bâton en Égypte ancienne, aux côtés d'autres épreuves de combats sportifs<sup>35</sup>, et chez les Hittites, dans un cadre rituel<sup>36</sup>, que ces cas lyciens pourraient rappeler, il demeure difficile d'affirmer que l'on détient là la clé de l'interprétation de la face ouest du pilier d'Isinda. Les porteurs de « massue » ne sont pas dans une position de duel.

#### FACE SUD

La face sud (fig. 7), malgré des lacunes importantes dans le premier et le dernier tiers, est lisible. Alors que sur les autres faces une ligne de sol horizontale unique permet d'implanter la scène, elle est ici doublée. Elle est faite de méandres dans la moitié gauche. Une autre ligne, brisée, dessine un petit bandeau sculpté, juste dessous, dans la moitié droite, qui débute un peu après le milieu de la face. Cet agencement fait s'imbriquer deux scènes : une scène de chasse, qui débute à gauche, et une scène guerrière, à droite. La séquence de chasse est la plus lacunaire. En haut à gauche, deux bustes masculins sont conservés. Têtes et bras de profil vers la droite, torsos nus sont visibles chez les deux. Sont notables, chez celui de droite, une chevelure mi-longue « à étages », les avant-bras levés et dirigés vers l'avant, et chez celui de gauche, le bras

31. AKURGAL 1941, p. 81-82.

32. AKURGAL 1941, p. 86-87.

33. MARKSTEINER 2002, p. 259, soulève notamment le problème du manque de parallèles iconographiques à l'intérieur du corpus lycien et du corpus antique en général.

34. M.J. MELLINK, *op. cit.*, p. 32, pl. XXII-a.

35. W. DECKER, M. HERB, *Bildatlas zum Sport im alten Ägypten*, Leyde-New York-Cologne 1994, chapitre V, section M consacrée à l'escrime au bâton (« *stockfechten* »), catalogue M 1 à M 12, p. 564-571, pl. de CCCXV à CCCXXII.

36. Voir un vase à relief de Kültepe : M. SCHUOL, *op. cit.*, p. 63, pl. 7, 25.

gauche levé à l'horizontale et l'avant-bras dressé avec la main fermée vers le haut. Plus loin, en avant d'eux, après une zone lacunaire, deux cerfs courent vers la droite. L'état fragmentaire et l'érosion de la surface empêchent de voir ce que tenaient les personnages. Il ne fait nul doute, cependant, qu'il s'agit de chasseurs. Les armes pouvaient être des lances, comme dans

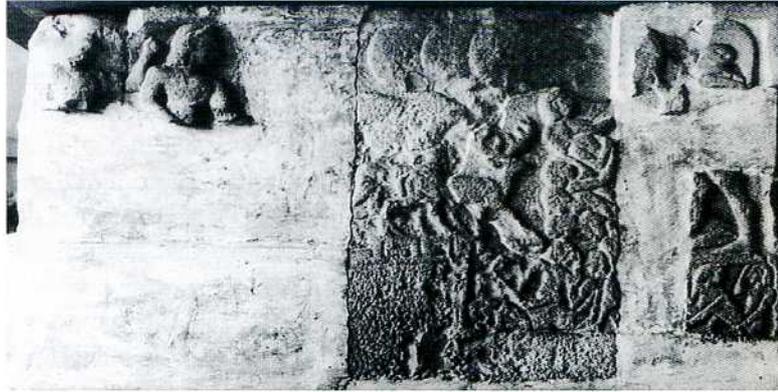


Fig. 7 : Face sud, pilier d'Isinda, Istanbul, Musée archéologique  
(d'après E. AKURGAL 1941, pl. 6).

une chasse aux cerfs peinte à Kızılbél<sup>37</sup>. En partie haute de la frise, avançant au-dessus des cerfs, jusque vers le milieu de la face, cinq boucliers ronds se succèdent depuis la droite en se chevauchant. À l'extrémité droite, debout de profil gauche dans un pas ferme de la jambe droite, la figure d'un guerrier leur fait face. De sa parure de guerrier, nous voyons aujourd'hui le casque à larges couvre-joues et à cimier, la bordure supérieure d'un bouclier rond, et peut-être des cnémides. Son équipement trahit l'existence d'une source d'inspiration grecque. La tête est à hauteur de la série des boucliers, et le cimier frôle le bord supérieur de la face. Le guerrier saisit dans sa main droite le premier bouclier de la série. Sous la ligne de sol qui le porte, deux figures nues sont assises par terre ; plus à gauche, une est debout vers la droite ; dans la partie gauche du bandeau sculpté inférieur, on en distingue trois autres assises et une allongée. Devant lui, depuis la ligne de sol qui le porte jusqu'aux boucliers qui bordent le haut de la scène, plusieurs figures identiques aux premières (on en voit cinq) sont « empilées » : placées à l'horizontale, les unes sur les autres, dans une attitude assez souple (avant-bras relevé chez trois d'entre elles). Les proportions de ces figures sont réduites par rapport à celles du guerrier. Manque le fragment qui nous laisserait voir, à droite de cet « amas humain », deux ou trois autres figures allongées ou tombant aux pieds du guerrier, dont les jambes se devinent entre les siennes<sup>38</sup>. La série de boucliers et les cerfs, puis les cerfs et les vaincus, se croisent dans cette composition.

Guerrier vainqueur, grand et droit, arborant les boucliers pris à ces adversaires, et ces derniers, à la fois vaincus et captifs, ou morts, sont ainsi mis en scène selon un procédé qui rappelle ceux employés dans les bas-reliefs mésopotamiens (stèles, décor architectural) au sein des représentations guerrières et dans l'imagerie du pouvoir<sup>39</sup>. Dans ces dernières,

37. Mur est, frise II : M.J. MELLINK, *op. cit.*, p. 32-33, pl. XXIII-a.

38. D'après AKURGAL 1941, p. 54-55. Selon une autre hypothèse de reconstruction de la chambre, il peut s'agir des extrémités des jambes de deux des figures amassées devant lui.

39. Dans ce sens déjà MARKSTEINER 2002, p. 255, n. 287-288, 290.

le roi victorieux marche sur les corps de ses adversaires, sa figure domine par sa taille les autres protagonistes, les prisonniers ou les morts sont entassés : expression du rapport dominant/soumis, représentation efficace de la victoire guerrière rassemblant dans une

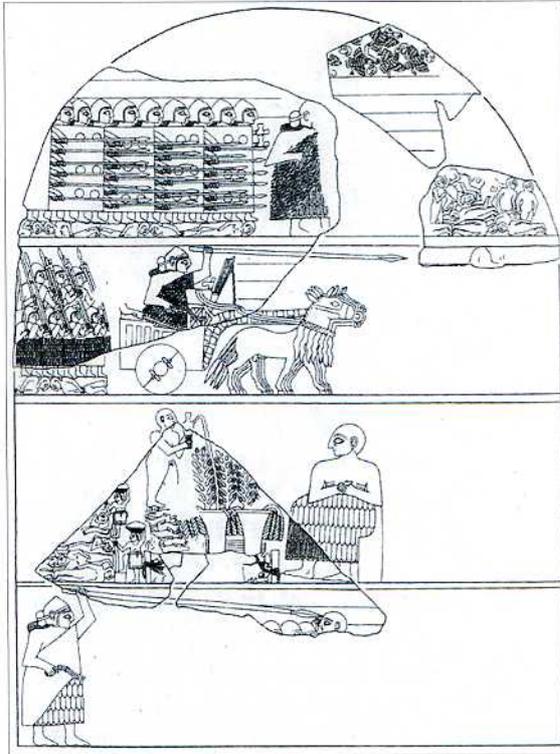


Fig. 8 : Dessin de la face historique, Stèle des Vautours (Tello), Paris, Musée du Louvre (d'après I.J. WINTER, « After the Battle is over : the Stele of the Vultures and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East » dans *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, National Gallery of Art, Washington 1985, p. 16, fig. 8, dessin E. SIMPSON).

seule image l'action et son issue. Sur l'une des faces de la stèle de Tello dite stèle des vautours (Sumer, milieu du 3<sup>e</sup> millénaire), les cadavres des ennemis apparaissent en un tas désordonné en bas à droite du registre supérieur<sup>40</sup> (fig. 8). Sur la stèle de victoire de Naram-Sîn (dynastie d'Akkad, seconde moitié du 3<sup>e</sup> millénaire) (fig. 9), le roi, mis en valeur par sa grande taille et sa position isolée en partie haute, est représenté à la tête de ses troupes et piétine les corps désarticulés de deux ennemis vaincus<sup>41</sup>. Les morts, multiples corps inertes à l'horizontale, foulés aux pieds par les vainqueurs et leurs chevaux, parsèment les reliefs du palais assyrien de Ninive, qui évoquent la défaite des Elamites face aux troupes du roi Assurbanipal (VII<sup>e</sup> s.)<sup>42</sup>. Ce procédé est associé à une autre formule iconographique : la succession des boucliers en hauteur, le premier étant saisi par le guerrier. Elle suggère la prise des boucliers aux vaincus et constitue elle aussi une représentation symbolique de la victoire. On retrouve ce même motif dans le décor du pilier inscrit de Xanthos, dans le dernier quart du V<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. Une version plus modeste qui montre la prise d'un seul bouclier adverse est présente sur la face est du pilier d'Isinda (voir ci-après). On la rencontre également sur

40. H. FRANKFORT, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Londres 1954, pl. 34 ; J. BÖRKER-KLÄHN, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs*, Mayence 1982, p. 124-125, n°17 ; A. BENOIT, *Les civilisations du Proche-Orient ancien : art et archéologie*, Paris 2003, p. 224-227.

41. H. FRANKFORT, *op. cit.*, pl. 44 ; J. BÖRKER-KLÄHN, *op. cit.*, p. 134-136, n°26 ; A. BENOIT, *op. cit.*, p. 260-261.

42. H. FRANKFORT, *op. cit.*, pl. 104-105.

43. P. DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos, V, Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages*, Paris 1974 (ci-après : *Fdx V*), pl. 62, 2.

la face nord du pilier au lion de Xanthos<sup>44</sup>, et encore au IV<sup>e</sup> siècle, dans le décor du couvercle du sarcophage des Danseuses de Xanthos<sup>45</sup>. Cette récurrence et l'absence de parallèles iconographiques dans les corpus antiques contemporains font penser qu'il s'agit là d'un motif typiquement lycien<sup>46</sup>. Pour le geste du guerrier qui tient un bouclier vers le haut, Th. Marksteiner trouve des éléments précurseurs dans les arts néo-assyrien et urartéen<sup>47</sup>. Comme le précise l'auteur, dans les exemples qu'il cite, l'unique bouclier tenu par les fantassins n'est pas celui d'un adversaire (du moins cela est-il certain dans le cas urartéen) ; si, dans le cas assyrien, on peut défendre le caractère triomphal du geste, il n'en est pas de même dans l'autre, où le parallèle avec les exemples lyciens est exclusivement formel. Il existe un autre exemple dans le groupe des bas-reliefs assyriens cité : cette fois, le fantassin assyrien, qui marche vers la droite en suivant un char, porte un premier bouclier rond contre son épaule droite (cachant ainsi au spectateur son corps du cou aux cuisses) et un second, vers le haut et vers l'avant, dans sa main gauche. Cet exemple est plus proche des cas lyciens d'un point de vue iconographique, et peut-être aussi du point de vue de l'interprétation. Ici, les troupes assyriennes escortent des prisonniers. La scène appartient aux reliefs du palais de Sennachérib à Ninive représentant le siège de Lachish, qui commémorent la reddition de la ville et la victoire du roi assyrien (VII<sup>e</sup> s.)<sup>48</sup>.

#### FACE EST

Le thème de la guerre est également présent sur la face est (fig.10). La scène est structurée par trois figures de guerriers de profil, marchant vers la gauche, qui remplissent sur toute sa hauteur le champ sculpté, mais qui ne sont pas centrées sur la face. Casque à larges couvre-joues



Fig. 9 : Stèle de victoire du roi Narasm-Sîn, Paris, Musée du Louvre (d'après A. BENOIT, *Les civilisations du Proche-Orient ancien : art et archéologie*, Paris 2003, p. 260, fig. 113).

44. AKURGAL 1941, pl. 5 ; *Fdx* I, p. 30, n. 3 ; CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 159 ; MARKSTEINER 2002, pl. 157.

45. *Fdx* V, pl. 57, 1-2.

46. AKURGAL 1941, p. 64 ; MARKSTEINER 2002, p. 253.

47. MARKSTEINER 2002, p. 253, n. 279-280, pl. 173 (bas-relief assyrien, palais de Sennachérib à Ninive, retour des prisonniers élamites) ; pour l'exemple urartéen : H.-J. KELLNER, *Gürtelbleche aus Urartu*, Stuttgart 1991, pl. 34, n°117. Mais, à Ninive, le bouclier est tenu vers l'arrière et non vers l'avant.

48. R.D. BARNETT, *Assyrian Palace Reliefs and their Influence on the Sculptures of Babylonia and Persia*, Londres 1960, pl. 44.

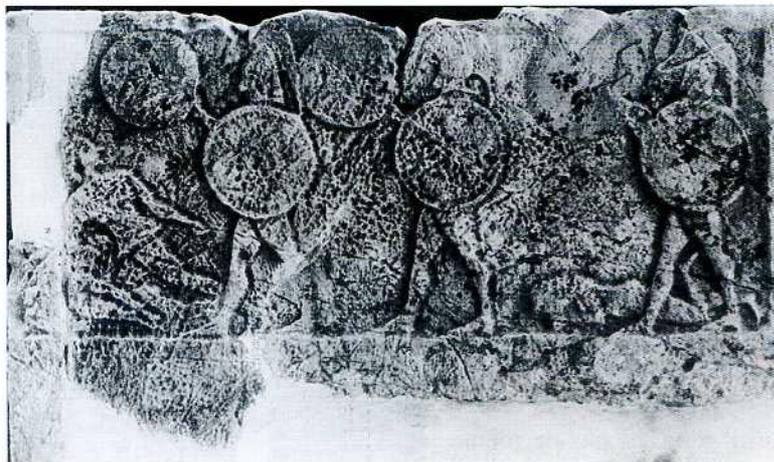


Fig. 10 : Face est, pilier d'Isinda, Istanbul, Musée archéologique  
(d'après E. AKURGAL 1941, pl. 9).

et à cimier, bouclier rond cachant au spectateur le corps du haut des cuisses jusqu'au menton, second bouclier rond tenu en avant et vers le haut au niveau de la tête dans la main droite, composent l'image de ces trois guerriers. Apparaissent les vaincus, sans boucliers : l'un d'eux, qui semble être nu<sup>49</sup>, gît au sol en arrière des jambes du guerrier de droite, remplissant aussi partiellement l'espace qui

sépare ce dernier du guerrier qui le précède ; deux autres sont visibles sur l'extrémité gauche de la scène, en avant du guerrier qui ouvre la marche.

Le premier adversaire tombé est allongé, ventre vers le sol, seule la jambe gauche est relevée (visible entre les jambes du guerrier). On retrouve ce détail sur une dalle à relief contemporaine de Xanthos<sup>50</sup>. E. Akurgal établit un parallèle avec la peinture sur vase grecque<sup>51</sup>. Th. Marksteiner rappelle qu'il existe une longue tradition orientale pour la représentation du guerrier mort, étendu au sol (arts néo-assyrien, néo-hittite, perse)<sup>52</sup>. J'insisterai pour ma part sur la série d'orthostates néo-hittites de Karkemiš (seconde moitié du VIII<sup>e</sup> s.) qui montre, sous les chevaux tirant le char de combat, l'ennemi vaincu allongé, le ventre vers le sol, avec une jambe ou les deux jambes nettement relevées<sup>53</sup>. Les deux autres ennemis de la face est sont présentés dans une position différente : l'un est déjà tombé de tout son long face vers le sol (sans qu'aucune jambe ne soit relevée comme précédemment), l'autre, qui semble porter une cuirasse<sup>54</sup>, apparaît dans un mouvement déséquilibré de course vers la gauche, le regard détourné vers le premier guerrier.

49. G. MENDEL, *op. cit.*, p. 275.

50. Istanbul, musée archéologique, Inv. N°2301 ; *Fdx* I, p. 34-35, pl. IV, à droite.

51. AKURGAL 1941, p. 60, à propos d'un cratère fragmentaire, corinthien moyen (New York, 12. 2299), (H. PAYNE, *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford 1931, n°1195, pl. 34, 7).

52. MARKSTEINER 2002, p. 256, n. 292-293 (art néo-assyrien, porte en bronze de Balawat ; glyptique perse (P. BRIANT, *Histoire de l'empire perse*, Paris 1996, p. 102, fig. 3b, p. 228, fig. 12d-f) ; pour l'art néo-hittite, renvoie à un orthostate de Zincirli où l'ennemi vaincu gît à terre ventre vers le sol, sous les pattes des chevaux tirant le char : W. ORTHMANN, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn 1971, Zincirli B/1, pl. 57 a).

53. W. ORTHMANN, *op. cit.*, Karkemis C/6, C/9, C/8, pl. 24, d-f, p. 398-401. Pour la datation : E. AKURGAL, *Orient et Occident*, Paris 1969, p. 109-112.

54. AKURGAL 1941, p. 58.

Comme sur la face sud, la possession du bouclier du vaincu est employée comme élément figuratif, mais plus modestement puisque cette fois chaque guerrier n'arbore qu'un bouclier adverse. Le parallèle avec les orthostates néo-hittites est également pertinent du point de vue du thème iconographique et de la composition de la scène, cela même alors que le type de guerriers rappelle les représentations grecques des hoplites (comme sur la face sud)<sup>55</sup>. Des bas-reliefs de Karkemiš associent dans une même image une file de guerriers en ordre de marche espacé et la figure de l'ennemi vaincu et désarmé. Cette file peut piétiner le corps nu de l'ennemi mort et décapité. Le trophée est cette fois la tête de ce dernier, que l'un des guerriers tient dans une main<sup>56</sup> (fig. 11).

Trois contre trois, chute (voire mort), peur et fuite, perte des armes contre pas ferme, attitude altière et « trophée », offrent une autre expression de la victoire guerrière dans le décor du pilier, selon une structure que l'on peut qualifier d'antithétique<sup>57</sup>.

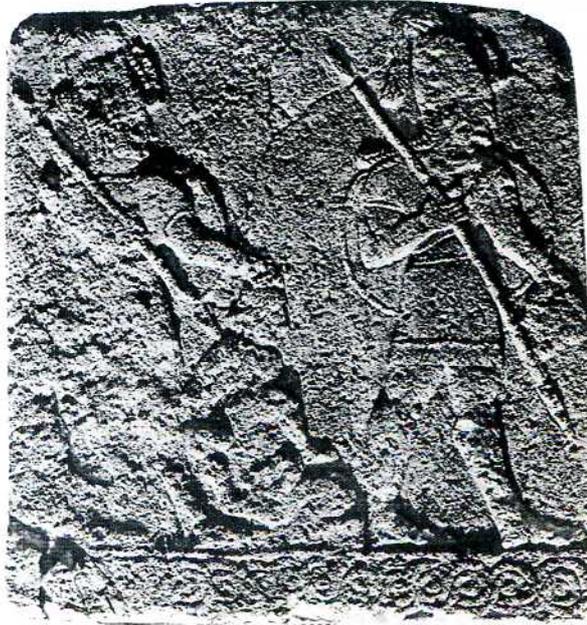


Fig. 11 : Orthostate, prov. Karkemiš, Ankara, Musée des civilisations anatoliennes (d'après L. Woolley, *Carchemish*, Part III, *The Excavations in the Inner Town*, Londres 1952, pl. B. 46 a)

55. Sur les casques, voir AKURGAL 1941, p. 67-69.

56. Pour ce cas précis : W. ORTHMANN, *op. cit.*, Karkemis C/14a, pl. 25 d (un second guerrier saisit un ennemi par les cheveux ; ce dernier a l'aspect d'une figure plus petite et nue) ; voir également Karkemis C/12, C/11, pl. 25, a-b, et p. 403-406, 412-418.

57. Sur l'idée de structure antithétique : voir l'analyse de R. TEFNIN des textes et des images relatifs à la bataille de Qadesh « Image, écriture, récit. À propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 2, 1980, p. 13-16, 23.

## 2. – LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE : THÈMES, « MISES EN SCÈNE », INTERPRÉTATION

### AGENCEMENT DES THÈMES ET JEUX INTERNES AUX IMAGES

Le programme iconographique du pilier s'articule autour des thèmes suivants : combat sportif avec accompagnement musical, victoire guerrière, chasse. Il n'y a pas de hiérarchie apparente entre ces thèmes naissant de la structuration du décor sculpté à l'échelle du monument. L'architecture du pilier fait que toutes les scènes se développent à même hauteur sur le monolithe. Il s'agit d'un endroit stratégique et symbolique : l'extérieur de la chambre funéraire. La hauteur des zones sculptées est toujours à peu près la même (plus haute cependant sur la partie droite de la face sud). Liée à l'ossature générale du pilier, la longueur restituée des faces nord et sud dépasse de trente centimètres environ celle des deux autres<sup>58</sup>. La répétition sur la face sud et sur la face est du thème guerrier fait que celui-ci semble dominer. Mais l'interprétation incertaine de la face ouest (chasse et/ou sport, et/ou autre ?) empêche toute conclusion définitive à ce propos.

La représentation a sa logique propre. L'unité spatiale n'est pas une préoccupation au sein de l'intégralité du décor. Pour une articulation sur les quatre faces, sont juxtaposées des scènes qui prennent place dans des lieux différents, sur lesquels d'ailleurs l'image ne fournit aucune indication. Rien ne permet de dégager réellement, ni une unité, ni une succession temporelle précise entre les types d'actions. On remarque seulement que le sens de déplacement des personnages de la face ouest est le même que celui des deux chasseurs de la face sud, et qu'il en va de même pour ceux de la face est et le guerrier de la face sud. Semble ainsi ressortir un mouvement général qui fait converger ces deux groupes de protagonistes vers le centre de la face sud. Le thème de la victoire guerrière apparaît ainsi en une scène bipartite s'inscrivant sur deux faces du pilier. De ce mouvement général semble exclu le groupe de la face nord. Le couple de lutteurs rompt en effet le mouvement de gauche à droite initié par les musiciens et la petite figure. Néanmoins, tout ceci n'impose pas de manière franche un ordre de lecture strict des faces, qui présiderait à la compréhension du décor du pilier. La frise sud se distingue des autres par sa « mise en page » originale et la représentation de deux sujets, qui rompt avec l'unité thématique des autres faces (assurée pour les faces est et nord).

À l'intérieur des images, le jeu des proportions apparaît comme un point fort. Les exagérations de taille, rendues par la stature chez le guerrier de la face sud, par la corpulence des porteurs de « massue » et des lutteurs, ou, indirectement, suggérée par l'isocéphalie dans la moitié droite de la face nord pour ces mêmes lutteurs, y participent. Sur les faces sud et est, l'opposition des attitudes nourrit également le jeu des contrastes : attitude haute, droite, rigide du guerrier vainqueur (verticalité), face à la position allongée au sol du vaincu sur la face est (horizontalité), et à l'entassement (également construit sur un principe d'horizontalité) ou la position recroquevillée des prisonniers sur la face sud. À l'image « type », ou image unique, du

---

58. Voir *supra* n. 12.

guerrier vainqueur en marche, répétée sur les faces sud et est, répond la diversité des attitudes des vaincus. Cette manière de confronter et d'opposer les genres construit avec efficacité le discours. Mêlée au « raccourci temporel » évoqué plus haut (représentation conjointe de la marche des guerriers et du résultat de leur action), elle prive les scènes de victoire guerrière d'un aspect réaliste. Dans ces scènes, et d'une manière encore plus forte sur la face sud, les procédés mobilisés créent un véritable langage symbolique.

#### LE PILIER D'ISINDA ET LES AUTRES PILIERS, INTERPRÉTATION

Le programme iconographique s'appuie sur des thèmes que l'on retrouve dans le décor des autres piliers funéraires sculptés lyciens : épreuves sportives et musique (lutteurs, cithariste, sauteur en longueur) sur une dalle à relief, seul vestige d'un pilier de Xanthos<sup>59</sup>, chasse sur une face sculptée du pilier de Gürses (chasse à l'arc aux bouquetins)<sup>60</sup>, guerrier victorieux dans le décor du pilier au lion de Xanthos<sup>61</sup>. Dans ce dernier cas, le mode de représentation est d'ailleurs identique à celui de la face est du pilier d'Isinda : même figure marchant de profil avec un casque à cimier et deux boucliers ronds, le sien, et celui du vaincu. Des détails sont aussi récurrents : cithare en berceau de type anatolien, vêtement pour les lutteurs. En revanche, le contenu et la composition de la scène sportive et musicale, de la scène de chasse, et de la victoire guerrière de la face sud, sont propres au pilier d'Isinda. Ce décor affirme donc conjointement la place et la singularité du pilier d'Isinda au sein du groupe des piliers sculptés. Des comparaisons stylistiques entre les reliefs des piliers de Xanthos et ceux de Lycie centrale amènent à des conclusions du même ordre<sup>62</sup>.

Ce décor signifie plus qu'il ne raconte. On touche là la question de l'interprétation globale du programme iconographique du pilier d'Isinda, et des piliers en général. Les piliers funéraires, monumentaux, sont dotés d'une chambre funéraire unique. Ils sont interprétés comme étant la dernière demeure de « potentats » locaux ou « dynastes »<sup>63</sup>. De même, il faut penser que ces derniers sont à l'origine de la frappe des premières monnaies lyciennes<sup>64</sup>. L'organisation politique de la Lycie d'alors semble ainsi se faire autour du réseau de ces

59. Voir *supra* n. 15, 29.

60. Face est. CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 175-176 ; J. BORCHHARDT éd., *Myra*, Berlin 1975, p. 84 ; K. KJELSDEN, J. ZAHLE, « Lykische Gräber, ein vorläufiger Bericht », *AA* 3, 1975, p. 342, n°29 ; TH. MARKSTEINER, « Ein Grabpfeilerfragment aus Trysa », *JÖAI* 61, 1991, Hauptblatt, p. 73-74, fig. 7 ; MARKSTEINER 2002, p. 242-243, fig. 154.

61. Voir *supra* n. 44.

62. Cf. MARKSTEINER 2002, p. 276-284.

63. CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 204-205 ; A.G. KEEN, « The Dynastic Tombs of Xanthos – Who was buried Where ? », *AS* 42, 1992, p. 53-63 ; KEEN 1998, p. 36, 183.

64. T.R. BRYCE, *The Lycians*, I, *The Lycians in Literary and Epigraphic Sources*, Copenhague 1986, p. 101, 45 ; KEEN 1998, p. 88-89. Sur les premières monnaies lyciennes dites « pré-dynastiques » : N. VISMARA, *Monetazione arcaica della Lycia*, II, *La collezione Winsemann Falghera*, Milan 1999, p. 18-23 ; ID., « Proposte per un nuovo ordinamento della monetazione arcaica della Lycia » dans *Akten des II. Internationalen Lykien-Symposiums*, Wien, 6.-12. Mai 1990, Vienne 1993, p. 191-201.

potentats locaux ou dynastes, « dominé » par le dynaste de Xanthos, sous l'autorité d'un satrape (après les années 540)<sup>65</sup>. La guerre et la chasse sont des activités traditionnelles, masculines, aristocratiques et royales. Dans le contexte lycien, la scène de lutte avec accompagnement musical n'évoque pas des jeux funéraires<sup>66</sup> ou des concours « à la grecque », mais plutôt des pratiques « de cour » dans une ambiance festive<sup>67</sup>. La lutte est une activité « dynastique », si l'on en croit le témoignage plus tardif de l'inscription grecque du Pilier inscrit de Xanthos (aux environs de 400 av. J.-C.) sur les prouesses du dynaste de Xanthos *Gergis/Kheriga* dans ce type de combat sportif (πάλη)<sup>68</sup>. Sont donc évoquées dans le décor des piliers les activités de ces « dynastes »<sup>69</sup>. Nous avons vu avec quelle efficacité est exprimé le double rapport vainqueur/vaincu et dominant/soumis dans la scène guerrière de la face sud du pilier d'Isinda. On voit dès lors l'image d'un chef, et volontiers « l'image » du destinataire du pilier, dans cette figure du guerrier vainqueur et dominateur, à la tête de ses troupes (guerriers de la face est) (voir les remarques faites ci-dessus au sujet du mouvement général)<sup>70</sup>. Le même rapport de force ne ressort pas dans les autres faces : on ne voit ni un lutteur dominer l'autre, ni un animal blessé ou mort. Cependant, on peut penser que par le biais du thème de la victoire guerrière est suggérée la manière exceptionnelle avec laquelle le dynaste brille aussi dans les autres activités. Ainsi transparait la cohérence du programme et ressort la préséance de la scène de victoire guerrière de la face sud dans son interprétation « triomphale ». Que la réalisation du tombeau soit faite du vivant du propriétaire ou, après sa mort, par son successeur, le discours est le même qui distingue le dynaste, sa personne et son rang<sup>71</sup>.

#### MISE EN SCÈNE EXTERNE

Les jeux internes aux images ne sont pas seuls à porter haut la gloire du propriétaire du monument. Y concourt également l'implantation du pilier sur le site, soit, l'ampleur architecturale du monument et le fait qu'il est exposé à la vue de tous, et son décor par la même occasion. Ces reliefs ont, en plus d'une valeur pour le commanditaire, vocation à être vus et répondent à une fonction ostentatoire qui double celle du pilier lui-même. Le décor se trouvait

65. Voir KEEN 1998, p. 38-40, 58-59, 73, 79-80, 83-84, 90-93.

66. Comme le propose P. DEMARGNE dans *Fdx* I, p. 131. Notons que la documentation épigraphique funéraire lycienne dont on dispose est exempte de mentions sur des jeux funéraires.

67. AKURGAL 1941, p. 53, 96. Les remarques faites à propos de l'accompagnement musical confortent cette interprétation (voir *supra* n. 27).

68. J. BOUSQUET, « Arbinas, fils de Gergis, dynaste de Xanthos », *CRAI*, 1975, p. 138-141. Voir : MARKSTEINER 2002, p. 264. T.R. BRYCE, *op. cit.*, p. 97-98, p. 97, n. 26 : pour une restitution du nom *Kherēi*, en désaccord avec la proposition de J. Bousquet.

69. Dans ce sens aussi : MARKSTEINER 2002, p. 265 (« *res gestae* »).

70. AKURGAL 1941, p. 67 (« *Anführer* »), 97 ; MENDEL (G.), *op. cit.*, p. 272, 277.

71. A.G. Keen suppose que les tombeaux sont érigés du vivant de leur propriétaire. Il s'appuie pour cela sur le contenu des inscriptions gravées sur les tombes plus récentes (*op. cit.*, AS 42, 1992, p. 53), renvoie au corpus d'inscriptions donné par T.R. Bryce (*op. cit.*, p. 71-88) qui traite de l'identification du possesseur, de clauses qui régissent l'occupation et la gestion de la tombe.

à presque quatre mètres au-dessus du sol : hauteur permettant une vision et une « lecture » sur le terrain. Le jeu des contrastes interne à l'image ne pouvait que la faciliter. Peut-être une polychromie rehaussait-elle les bas-reliefs<sup>72</sup>. Dans le cas des piliers de Xanthos, il est possible d'avancer des critères susceptibles d'expliquer le choix des emplacements opérés<sup>73</sup>. Pour Isinda, nous ne disposons pas d'assez d'éléments sur l'occupation du site à haute époque pour dégager la stratégie d'implantation du pilier et d'orientation de ces faces sculptées, par rapport à d'autres monuments ou à des axes « importants ».

### 3. – CULTURE, CONTACTS, IDÉOLOGIE ET SOCIÉTÉ LYCIENNE : AUTOUR DE LA GENÈSE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Ce programme traduit la culture anatolienne, d'affinité orientale, de son commanditaire. Guerre et chasse sont deux grands thèmes des iconographies hittite, néo-hittite, et mésopotamienne, expression d'une idéologie du pouvoir bien marquée, tournant autour de la figure et des exploits du souverain<sup>74</sup>. La proximité du mode de représentation du guerrier victorieux de la face sud du pilier d'Isinda avec des monuments mésopotamiens, et celle de la file des guerriers vainqueurs de la face est avec des orthostates néo-hittites, en témoignent également. De même, ce programme contient les témoins de pratiques sociales (athlètes vêtus) et d'une culture matérielle (instruments de musique) lyciennes, communes aux cultures anatolienne et orientale. Plus proche chronologiquement du pilier d'Isinda et du groupe des piliers lyciens, l'iconographie royale perse achéménide exalte à sa manière l'image du roi guerrier et du roi chasseur (glyptique), du roi victorieux face aux prisonniers (bas-reliefs de Behistoun, règne de Darius I<sup>er</sup>)<sup>75</sup>. Avec leur propre langage, les bas-reliefs du pilier doivent pareillement servir à évoquer les qualités physiques, l'adresse, la bravoure d'un individu d'exception. C'est dans une étroite parenté avec un contexte idéologique proche-oriental que l'on doit interpréter ces bas-reliefs<sup>76</sup>.

72. Des traces de couleur bleue sur la face sud, qui ne sont plus visibles aujourd'hui, sont relevées par R. Heberdey et de E. Kalinka (*op. cit.*, p. 32).

73. Proximité de l'acropole dite « lycienne », présence d'un axe de communication vers d'autres villes lyciennes (pour le pilier au lion) : cf. L. CAVALIER, *op. cit.*, p. 354. Également KEEN 1998, p. 82.

74. Voir : E. CASSIN, *Le semblable et le différent : symbolismes du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris 1987, « Le roi et le lion », p. 167-213.

75. P. BRIANT, *Histoire de l'empire perse*, Paris 1996, p. 226-228, 239, 242-244 ; A. BENOIT, *op. cit.*, p. 438-441.

76. Nous sommes loin ici de l'esprit héroïque qui anime l'imagerie grecque et de la « belle mort » (FR. LISSARRAGUE, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990, p. 72-82 ; voir également J.-P. VERNANT, « La belle mort et le cadavre outragé » dans G. GNOLI, J.-P. VERNANT édés., *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris 1982, p. 45). Sur les écarts entre les représentations grecques et les représentations proche-orientales des vaincus et captifs : P. DUCREY, « Victoire et Défaite. Réflexions sur la représentation des vaincus dans l'art grec » dans CL. BÉRARD, CHR. BRON, A. POMARI édés., *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse, Actes du Colloque international, Lausanne 8-11 février 1984*, Lausanne 1987, p. 201-211.

Conjointement, l'ouverture au monde grec se ressent dans le style et dans des détails : modelé des personnages des faces nord et ouest, et des chasseurs de la face sud<sup>77</sup>, panoplie des guerriers, lutteurs en pose initiale et vase, méandres. Activité sportive traditionnellement connue des sociétés anciennes (Égypte, Mésopotamie), la lutte a de fortes chances d'être aussi une pratique lycienne de longue date, mais qui n'est représentée ainsi que sur deux piliers et dans la chambre de Kızılbél (vers 525). Il est très probable que la profusion d'images grecques de lutteurs au VI<sup>e</sup> siècle, diffusées par la céramique à figures noires qui en fait un de ses thèmes favoris à partir du second quart du siècle, est un élément moteur dans le choix du thème athlétique et de son traitement dans le décor du pilier d'Isinda (comme dans celui du « pilier aux lutteurs » de Xanthos). On ne connaît pas de telles représentations athlétiques dans l'iconographie contemporaine proche-orientale, perse notamment. Mais, l'emprunt lycien aux images grecques n'est que partiel, puisqu'à des lutteurs vêtus on associe un joueur de cithare et un joueur d'aulos, laissant ainsi s'exprimer la culture locale. Ses éléments sont les signes des prémices d'une « hellénisation » des élites lyciennes, qui loin d'être subie, doit participer d'une démarche volontaire de leur part qui a son propre dessein.

En effet, l'érection d'un pilier funéraire richement décoré à Isinda, la volonté de fixer un tel décor sur un support impérissable, est certainement le fruit d'une émulation au sein des élites lyciennes, ceux que l'on appelle « dynastes », voire d'une réelle concurrence, et d'une volonté de s'affirmer d'un point de vue social et politique, localement et vis-à-vis du dynaste de Xanthos. On rappellera les rapprochements mais aussi les écarts, iconographiques et stylistiques, entre les reliefs d'Isinda et ceux de Xanthos. L'aire géographique concernée est assez restreinte, une trentaine de kilomètres sépare les piliers à relief les plus éloignés de Lycie centrale (vers l'ouest, Asaralti, vers l'est, Gürses), et une soixantaine, Xanthos du site le plus oriental (Gürses)<sup>78</sup>. Il est possible de penser que cette dynamique, associant volonté de s'affirmer et de se démarquer, s'exerce également à une échelle plus large, celle du groupe entier des commanditaires des piliers lyciens face à leurs voisins anatoliens ou grecs et au pouvoir perse. Ouverture aux autres signifie aussi confrontation, et ces deux pans du phénomène de rencontre jouent un rôle dans le processus de création<sup>79</sup>.

---

77. E. Akurgal l'oppose au traitement à plat des scènes guerrières et y voit l'intervention de deux sculpteurs (AKURGAL 1941, p. 89). Le même trouve des parallèles dans l'art ionien pour le costume et le traitement de la chevelure des deux personnages massifs de la face ouest (AKURGAL 1941, p. 77-80, 83).

78. Voir les réflexions de Th. Marksteiner, qui, après une analyse stylistique, s'interroge sur les relations, via les sculpteurs, entre Xanthos (centre artistique) et la Lycie centrale : mobilité de sculpteurs impulsée par le dynaste de Xanthos, promouvant ainsi un rayonnement culturel et politique, ou simplement voulue par les sculpteurs eux-mêmes qui cherchent à travailler (MARKSTEINER 2002, p. 286). Il faut aussi envisager le rôle d'acteurs des « dynastes » de Lycie centrale dans cette mobilité.

79. Pour l'idée du rapport ouverture/confrontation, au sujet de l'urbanisation : FR. PROST, « Identité des peuples, identité des cités : l'exemple lycien » dans J.-M. LUCE éd., *Identités ethniques dans le monde grec antique*, *Pallas* 73, Toulouse 2007, p. 109.

C'est l'imbrication de faits à la fois culturels, historiques et politiques qui éclaire les choix du commanditaire, choix à l'origine de la genèse du programme iconographique du pilier d'Isinda. On peut y voir une des premières expressions d'une idéologie dite « dynastique » qui exploite à sa guise traditions et nouveautés, éléments d'origine anatolienne, orientale ou grecque<sup>80</sup>.

#### 4. – LE PILIER D'ISINDA ET L'HISTOIRE LYCIENNE

Une telle création se produit à un moment précis de l'histoire lycienne. La chronologie des piliers sculptés s'articule traditionnellement autour de deux dates, celle du pilier au lion de Xanthos, la plus ancienne, et celle du groupe constitué par les autres piliers, dont le pilier d'Isinda. E. Akurgal et P. Demargne, sur la base du style du décor sculpté proposaient : au plus tôt vers 540<sup>81</sup> ou vers 560-550<sup>82</sup> pour la première, et entre 535 et 525<sup>83</sup> ou vers 525<sup>84</sup> pour la seconde. Le pilier au lion est souvent considéré comme étant la tombe, de l'un, sinon du premier dynaste de Xanthos après la conquête perse<sup>85</sup>. Ces dates ont été abaissées par Th. Marksteiner : vers 530 et vers 510 (date limite pour l'édification des plus récents)<sup>86</sup>. Une autre hypothèse consiste à considérer que l'absence d'éléments perses dans le décor du pilier d'Isinda joue en faveur d'une datation avant l'arrivée des Perses<sup>87</sup>. Or, la conjonction des critères stylistiques et iconographiques, mais aussi historiques va, à notre avis, dans le sens des premières propositions les plus basses. En plus des comparaisons stylistiques, entre les reliefs lyciens eux-mêmes, puis avec les œuvres d'Asie Mineure, grecques et lydiennes, de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>, on doit prendre en compte les parallèles iconographiques avec la céramique attique de la même période (scènes de lutte, spécialement des années 540-510)<sup>89</sup>. De plus, le fait d'ériger en pierre pour la première fois de tels monuments n'est pas anodin. On peut l'interpréter comme une réaction des élites face à une situation nouvelle : l'arrivée des

80. Sur cette idéologie dynastique et ses expressions aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, en images et dans les inscriptions : P. DEMARGNE, « L'iconographie dynastique au monument des Néréides de Xanthos » dans *Recueil Plassart. Etudes sur l'antiquité grecque offertes à André Plassart par ses collègues de la Sorbonne*, Paris 1976, p. 81-95 ; I. SAVALLI, « L'idéologie dynastique des poèmes grecs de Xanthos », *L'Antiquité Classique* 57, 1988, p. 103-123. Sur les interprétations des inscriptions grecques et les questions qu'elles posent « entre Grèce et Perse » : D. ASHERI, *Fra ellenismo e iranismo, studi sulla società e cultura di Xanthos nella età achemenide*, Bologna 1983, p. 85-105 ; CL. HERRENSCHMIDT, « Une lecture iranisante du poème de Symmachos dédié à Arbinas, dynaste de Xanthos », *REA* 87, 1985, p. 125-134 ; J. BOUSQUET, « Les inscriptions gréco-lyciennes » dans A. BOURGAREL, H. METZGER, G. SIEBERT édss., *Fouilles de Xanthos, IX, La région Nord du Létoon*, Paris 1992, p. 155-181 (p. 181 : critique de la « lecture iranisante »).

81. AKURGAL 1941, p. 100.

82. « Les piliers funéraires de Xanthos (Lycie) », *RHA* 12, 1953, N°55, p. 19.

83. AKURGAL 1941, p. 100-101 (pour le pilier d'Isinda ; parallèles avec l'art ionien du début de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s.).

84. *Fdx* I, p. 32, 35, 53-54 (pour le relief aux lutteurs de Xanthos).

85. *Fdx* I, p. 32 ; KEEN 1998, p. 80 (à associer à la seconde « résidence » de l'acropole lycienne), (voir *supra* n. 5).

86. MARKSTEINER 2002, p. 284-285 (critères stylistiques et iconographiques).

87. G. MENDEL, *op. cit.*, p. 283 ; M. ÖZHANLI, *op. cit.*, 2001-2002.

88. Cf. AKURGAL 1941 ; MARKSTEINER 2002, p. 276-284.

89. Dans ce sens déjà : MARKSTEINER 2002, p. 284.

Perses et l'intégration de la Lycie à l'empire perse en est une (même si la réalité du contrôle perse sur la Lycie est débattue<sup>90</sup>). Rappelons deux autres faits, datés du dernier quart du siècle : la réorganisation administrative de l'empire par Darius I<sup>er</sup> et l'émission des premières monnaies lyciennes. Il faut maintenir une datation dans le dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle pour le pilier d'Isinda. Cette chronologie place l'imagerie de ce pilier et de ses contemporains, voulue par les dynastes lyciens, dans le même cadre historique que les images de « propagande » du Grand Roi (sous le règne de Darius I<sup>er</sup>, voir le décor des palais de Suse et de Persépolis, ou des tombeaux, la glyptique<sup>91</sup>).

Ainsi, l'exemple du pilier d'Isinda révèle avec quelle force un « discours en images » lycien est construit et adapté à une architecture funéraire typique nouvellement de pierre<sup>92</sup>, et avec quelle originalité une manière de faire locale est inaugurée, d'un point de vue iconographique et stylistique<sup>93</sup>. Cette iconographie funéraire et triomphale<sup>94</sup> exprime les valeurs et les ambitions d'un « dynaste » du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle, révélatrices de celles des élites de la société lycienne de son temps.

---

90. Et même si l'on opte pour l'hypothèse selon laquelle le système « dynastique » existe déjà. Voir KEEN 1998, p. 39-40, 79, 84, 93.

91. P. BRIANT, *op. cit.*, p. 217-218, (tous ces supports ne portent pas les mêmes images, notamment on note l'absence de scènes de chasse et de guerre à Suse et à Persépolis, p. 222, 242).

92. Les formes de l'architecture funéraire lycienne en pierre, piliers, tombes rupestres ou sarcophages, comportent les réminiscences d'une architecture en bois. D'après les données archéologiques, les piliers pourraient être les premiers témoins en pierre de pratiques de construction en bois, qui se dérobent à l'archéologie (CL. DELTOUR-LÉVIE, *op. cit.*, p. 201). Rien n'empêche de penser que la sculpture sur bois ait également pu être une première forme d'expression.

93. La sculpture et ses scènes historiées sont vouées à un grand avenir en Lycie puisqu'elles ne cessent d'être un mode d'expression employé par les Lyciens par la suite (voir la richesse du corpus offert par les monuments funéraires aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles).

94. Sur l'aspect à la fois funéraire et triomphal des piliers lyciens, déjà : *Fdx* I, p. 127-128.