Circulation et production d'images : autour de la question de l'identité lycienne

Fabienne Colas Rannou

▶ **To cite this version:**

Fabienne Colas Rannou. Circulation et production d'images : autour de la question de l'identité lycienne. Colloque EUPLOIA. Carie et Lycie méditerranéennes : échanges et identités, Nov 2009, Bordeaux, France. pp.51-60. hal-01267368

HAL Id: hal-01267368
https://uca.hal.science/hal-01267368

Submitted on 4 Feb 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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Fabienne COLAS-RANNOU
Université Clermont Auvergne, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », BP 10448, F-63000 Clermont-Ferrand, France

CIRCULATION ET PRODUCTION D'IMAGES : AUTOUR DE LA QUESTION DE L'IDENTITÉ LYCIENNE

1. La naissance des images en Lycie dans le contexte d'une ouverture aux mondes grec et perse

La production d'images en Lycie connaît un développement particulier dans la seconde moitié du VI^e^ siècle a.C. : époque de l'intégration de la Lycie à l'empire perse[1], et moment d'une ouverture accrue de la Lycie au monde grec, dont témoignent les importations de céramiques (je pense notamment aux découvertes de céramiques attiques à figures noires de l'acropole lycienne de Xanthos[2]). Si l'on dispose aujourd'hui de plusieurs reliefs qui sont peut-être d'époque antérieure – les reliefs découverts dans le secteur sud-est de Xanthos[3] – ce sont les bas-reliefs en pierre des piliers datés de la seconde moitié du VI^e^ siècle qui constituent la première série d'images lyciennes connue. C'est dans ce contexte d'une ouverture et d'une confrontation de la Lycie aux mondes grec et perse que cette création d'images prend son impulsion et prend aussi tout son sens.

L'iconographie des piliers du dernier quart du VI^e^ siècle témoigne de cette ouverture au monde grec. Les signes d'un impact de l'iconographie grecque de la seconde moitié du VI^e^ siècle sur l'iconographie lycienne sont perceptibles dans des scènes de lutte sculptées, l'une sur une dalle à relief appartenant à un pilier de Xanthos, aujourd'hui disparu (dalle conservée au musée archéologique d'Istanbul[4]), et l'autre sur la face nord de la chambre funéraire du pilier d'Isinda (chambre reconstituée au musée archéologique d'Istanbul[5]). Ce sont les deux seules scènes de ce type connues au sein du corpus des reliefs lyciens. Dans ces scènes est montrée la phase initiale du combat selon un schéma courant dans la céramique attique à figures noires de la seconde moitié du VI^e^ siècle, spécialement des années 540 à 510. Le thème athlétique, d'une manière générale, est largement diffusé par la céramique attique à figures noires qui en fait un de ses thèmes de prédilection dès la première moitié du VI^e^ siècle. Il s'agit du parallèle iconographique contemporain majeur. Le répertoire de la céramique grecque joue un rôle moteur dans le choix et le traitement du thème de la lutte dans le décor des piliers lyciens. Toutefois, preuves de l'existence réelle d'un choix des commanditaires lyciens, des éléments d'une culture lycienne sont présents au sein même de ces scènes d'inspiration grecque : les lutteurs sont vêtus et sont accompagnés par un joueur de cithare sur

---

[1] Prise de Xanthos par Harpagos dans les années 540 (Hdt. 1.176), puis intégration de la Lycie à la première satrapie perse (Hdt. 3.90).

[2] D'après les travaux d'H. Metzger, la céramique attique à figures noires la plus présente sur l'acropole lycienne de Xanthos est celle datée du dernier quart du VI^e^ siècle et des premières années du V^e^ siècle (cf. *FdX*, IV, 194-195).

[3] cf. des Courtils 1995, 337-364 ; *Anatolia Antiqua* 13, 2005, 457, 460, fig. 14 ; Cavalier 2006, 336-337, fig. 4, 346, 349-350 ; *Anatolia Antiqua* 14, 2006, 278-279, fig. 7 ; des Courtils 2006, 145-152 ; *Anatolia Antiqua* 15, 2007, 317, 319, 320, fig. 7.

[4] Inv. 5237-5187 T. *FdX*, I, 51-54, pl. XIII, IX (milieu) ; Akurgal 1961, 135, fig. 86 ; Deltour-Lévie 1982, 159 ; Marksteiner 2002, 221, n°12, 238, pl. 165.

[5] Mendel 1912, 270-284 (Inv. 763), n°109 ; Akurgal 1941, 52-97, pl. 6-14 ; Deltour-Lévie 1982, 171-174 ; Marksteiner 2002, 223, n°31, 239-241, fig. 145-148, pl. 158-161 ; Colas-Rannou 2009.

la dalle de Xanthos, par un joueur de cithare et par un joueur d'aulos sur le pilier d'Isinda. Il s'agit de deux éléments dont ne témoignent pas les sources grecques. Dans les deux scènes, la cithare est de type anatolien : en berceau (c'est-à-dire dotée d'une caisse de résonance arrondie)[6].

Le thème de la lutte athlétique, évocation de la victoire athlétique, rejoint certains des thèmes majeurs, victoire guerrière, chasse, qui composent le programme iconographique des piliers funéraires des dynastes lyciens. Dans le dernier quart du VI^e^ siècle, les dynastes choisissent cette iconographie triomphale pour revendiquer leur rang dans la société lycienne, leur culture et leur place dans le nouveau cadre politique.

On voit déjà à partir de cet exemple puisé dans la première série d'images, qu'autour des images lyciennes les questions d'échanges et d'identité se rencontrent de manière sensible.

Le même phénomène ressort du décor sculpté des monuments lyciens des V^e^ et IV^e^ siècles a.C..

2. Les emprunts, les adaptations, les juxtapositions : expressions de l'identite lycienne

Le décor des monuments sculptés lyciens naît d'emprunts stylistiques faits à la sculpture grecque, d'emprunts faits aux répertoires iconographiques grecs et perses. Mais une étude détaillée montre que les emprunts iconographiques peuvent être partiels, que les motifs sont parfois adaptés, qu'ils sont juxtaposés d'une manière inédite. Ceci peut s'accompagner d'un changement de support : en Lycie, les motifs sont traduits dans la pierre. De plus, des motifs qui ne sont ni d'origine grecque ni d'origine perse, dont la forme est "hellénisée" mais qui se rattachent à une tradition lycienne, se mêlent aux autres dans le décor des monuments. Toutes ces représentations reçoivent un sens en contexte lycien. Ainsi, les images construites sont lyciennes. Les échanges d'objets qui sont supports d'images, la circulation des hommes, les choix lyciens, conduisent à une production d'images et de programmes iconographiques originaux. Les choix iconographiques et stylistiques sont ceux des commanditaires lyciens. Ils sont à relier à des croyances, des pratiques culturelles et sociales, locales, et à un contexte politique local et régional.

Je développerai ici des exemples pour lesquels j'ai mené un nouvel examen, exemples qui rendent compte des réelles subtilités qui naissent à la croisée de deux phénomènes : celui des contacts et celui des enjeux identitaires. Ces exemples sont choisis parmi les représentations des figures hybrides des monuments sculptés lyciens. Ils vont amener à poser en différents termes la question de la transmission des motifs iconographiques.

Les femmes-oiseaux qui protègent et emportent des petites figures dans leurs bras sur les faces nord et sud d'un pilier de Xanthos bien connu – le pilier dit "des Harpyies"[7] –, ne sont ni des "Harpyies" ni des "sirènes" grecques (Fig. 1, Fig. 2). Dotées d'une tête et d'une poitrine féminines, de deux bras associés à deux épaules et deux mains, elles sont également constituées d'une paire d'ailes, d'une queue évasée faite de plumes et de deux pattes munies de griffes, fixées sur un corps ovoïde. Ces derniers éléments, tous caractéristiques de l'oiseau,

[6] Sur ces deux scènes : Colas-Rannou 2009, 457-461 ; Colas-Rannou (à paraître).

[7] Les dalles en marbre sculptées composent les parois de la chambre funéraire du pilier. Pryce 1928, B 287, 122-129, pl. XXI-XXIV ; *FdX*, I, 37-47, 131-132, pl. V-XI.

sont contigus au buste humain dans le dos et vers le bas. Certes, cette description correspond en partie aux représentations des oiseaux à tête de femme nommés par les Grecs "sirènes"[8]. Mais, si les parentés stylistiques avec la sculpture grecque sont évidentes (on observera le traitement des coiffures, des visages, des manches plissées des chitons) – ces parentés stylistiques offrent des points de repère pour dater le pilier des années 480 a.C. – il n'existe pas de véritable parallèle iconographique avec les images grecques de sirènes contemporaines ou antérieures. Sur les reliefs lyciens, sont particulières : la manière dont sont mêlés les caractères de l'oiseau et de la femme, et surtout l'action et la fonction des femmes-oiseaux ainsi que leur mise en scène. Dans le monde grec, ce n'est en effet pas avant le IV^e^ siècle a.C. que l'on rencontre des sirènes, aux caractères féminins prononcés, que l'on peut qualifier de "courotrophes", qui tiennent des petits personnages dans leurs bras. Les exemples connus sont des terres cuites de Grande Grèce du IV^e^ siècle[9]. Le geste enveloppant et l'esprit bienveillant des femmes-oiseaux de Xanthos ne se retrouvent pas clairement dans l'iconographie grecque d'époque antérieure, sauf peut-être sur une kylix laconienne fragmentaire découverte en Sicile, datée vers le milieu du VI^e^ siècle a.C.[10]. Ailleurs, s'exprime le plus souvent l'idée d'êtres hybrides ravisseurs dans un contexte funèbre (la distinction semble encore floue entre Kères et Sirènes)[11]. C'est en Méditerranée orientale que des parallèles iconographiques éloquents conduisent. A Chypre, on connaît des courotrophes en terre cuite formées d'un buste de femme et de bras en forme d'ailes d'époque antérieure cette fois : datées de la fin du VII^e^ siècle ou début du VI^e^ siècle (Fig. 3). Ces ailes enserrent un petit personnage (sans doute un enfant)[12]. Des êtres munis à la fois d'une tête de femme, de bras et d'une paire d'ailes, qui sont également des êtres divins protecteurs, apparaissent dans le décor de coupes métalliques phéniciennes datées de la fin du VIII^e^ - début du VII^e^ siècle[13] : l'une découverte à Chypre (Fig. 4)[14], l'autre dans la tombe Bernardini à Palestrina (ancienne Préneste) en Etrurie[15]. La divinité tient et soulève entre ses bras le char sur lequel est monté le roi, pour protéger ce dernier. La scène intègre le décor du registre extérieur de la coupe narrant les exploits accomplis par ce roi[16]. Le thème appartient au répertoire mythologique de la Méditerranée orientale. C'est sur une coupe en albâtre dotée de trois pieds plastiques, découverte à Naucratis, marquée stylistiquement par l'art ionien, que l'on trouve la représentation la plus proche de celle de

---

[8] Voir Hofstetter 1990 ; *LIMC*, VIII, 1997, *s.v. Seirenes*.

[9] Statuette en terre cuite, Berlin, Antikensammlung, Inv. N° T.C. 8299, de Grande Grèce, IV^e^ s. a.C. (Weicker 1902, 7, fig. 5 ; Hofstetter 1990, W 20, 255, pl. 31, 1 (début IV^e^ s.) ; terre cuite, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. K 1983/ 5.1, de Grande Grèce, IV^e^ s. a.C. (*LIMC*, VIII, 1997, *s.v. Seirenes*, 1099, n°75, pl. 739 ; Leyenaar-Plaisier 1984/1985, 31-35.)

[10] Une "sirène" (tête et bras humains associés à un corps et à des pattes d'oiseau) porte contre son corps d'oiseau (absence de poitrine), à l'aide de ses bras et de ses pattes, une figure masculine nue. Ce qui ressemble à un arc ou à un carquois est visible dans le dos de cette figure. Voir Rizza 1996.

[11] Voir Boardman 1968, p. 72.

[12] Terre cuite, Paris, musée du Louvre, MNB 119, provenance Idalion (près de l'actuel village de Dali) (Weicker 1902, 91, fig. 22, n. 4 ; Heuzet 1923, 147, n°54 ; Caubet 1998, 364, n°594) ; terre cuite, Paris, musée du Louvre, AO 22856, de provenance inconnue (Caubet 1998, 363, n°593).

[13] Des années 710-675 a.C. d'après Markoe 1985, 156.

[14] New York, Metropolitan Museum of Art, 74.51.4556, provenance Kourion (Myres 1914, 463-464, n°4556 ; Markoe 1985, Cy7, 177, 254-255).

[15] Argent doré, Rome, Villa Giulia, Inv. 61565, provenance Palestrina, tombe Bernardini (Canciani & von Hase 1979, 37, n°18, pl. III, 1 et 15, 1 ; Markoe 1985, E2, 191, 278-279, 282 ; Neri 2000, 18-22, pl. IV).

[16] Elle correspond à l'épisode de l'attaque du roi par le "géant", le roi étant sauvé par la déesse. Markoe 1985, 67. R. D. Barnett identifie cette divinité à la déesse solaire Shapash (divinité solaire d'Ugarit), après une autre tête d'Hathor ailée représentée sur un disque en bronze provenant de Salamine de Chypre (cf. Barnett 1980, 173, n. 44, pl. X).

Xanthos (British Museum B 466, 3e quart du VIe siècle a.C.)[17]. Une des trois figures qui soutiennent la coupe (la seule conservée, mais partiellement) prend la forme d'une femme-oiseau qui se présente de face tenant une petite figure masculine. Les ailes déployées en arrière et vers le haut, aux extrémités en forme de croissant, soutiennent le dessous de la coupe. La tête de femme n'est pas conservée, seules subsistent de longues mèches qui descendent sur les épaules. Sur plusieurs points (anatomie, gestes, traitement), le groupe présente des affinités avec les reliefs de Xanthos. Ainsi, chez l'être hybride, un corps d'oiseau ovoïde est surmonté d'un buste féminin (bras et poitrine) et des manches d'un vêtement sont visibles ; la femme-oiseau tient la figure masculine dans ses bras contre sa poitrine ; cette figure est de petite taille et vêtue d'un long chiton, ses bras sont levés vers le buste de celle qui le porte. Cette représentation est selon nous le fruit de la rencontre entre conceptions de Méditerranée orientale et artisans ioniens. En cela aussi, elle est remarquable au sein des exemples que nous comparons avec les femmes-oiseaux du pilier de Xanthos.

Avec ces femmes-oiseaux, nous sommes face à des images originales, lyciennes. Sous une apparence grecque sont représentés des génies funéraires protecteurs dont on ne cache pas l'identité lycienne : l'analyse iconographique permet en effet d'établir des parentés avec les images – et les fonctions – de divinités de Méditerranée orientale. Le dynaste lycien, dont le pilier est le tombeau, est digne de recevoir la protection de ces êtres fabuleux d'exception. Ces représentations participent d'une iconographie que l'on peut encore qualifier de "triomphale" puisqu'elle vise à exalter la figure du dynaste lycien. C'est le dessein du programme iconographique de ce pilier du début du Ve siècle. Les frises montrent le dynaste et les membres de la famille dynastique trônant, dans des scènes de dons[18].

Il y a "hellénisation" voulue de la forme, mêlée à un sens lycien apparenté à des croyances du monde méditerranéen oriental. Le tout est mis au service des stratégies de représentation du commanditaire du tombeau. Ainsi, rien n'est plus lycien que le fait de représenter des "génies" funéraires sous la forme de femmes-oiseaux "courotrophes", dans un style grec, sur un pilier funéraire, dans les années 480 a.C. !

D'autres motifs iconographiques montrent des figures hybrides traditionnelles du répertoire anatolien, et aussi oriental, dans des mises en scène nouvelles développées par l'art grec.

Au IVe siècle a.C., c'est le cas de la scène de combat entre un griffon à tête d'aigle et des personnages vêtus à la mode orientale. Le thème est présent dans le décor de vases en métal précieux[19]. Il apparaît également dans le décor de vases attiques à figures rouges du style dit de Kertch. Ces vases ont été découverts en grand nombre sur ce site du nord de la mer noire (ancienne Panticapée). Dans ce cas, l'art grec exprime lui-même sa réceptivité ou sa sensibilité à l'égard des cultures ou populations avec lesquelles les Grecs sont en contact : ici la population scythe. Sur un cratère attique à figures rouges du "type Falaieff" daté du milieu du IVe s. (musée du Louvre, Inv. G 530)[20] (Fig. 5), les griffons sont dotés le long du cou d'une longue crête aux arêtes saillantes, et se tiennent en appui sur leurs pattes arrière, attaquant

---

[17] Cf. Höckmann 2007, 190-191, N 37 (avec rappel de la bibliographie antérieure), 139-140 (envisage une origine ionienne de l'artisan).

[18] Sur les faces nord et sud, les femmes-oiseaux encadrent une scène centrale de remise de dons (casque sur la face nord, pigeon/colombe sur la face sud) à un personnage masculin assis. La scène de la face est s'organise également autour d'un personnage masculin assis, auquel sont offerts un coq et un fruit. Sur la face ouest, un cortège de porteuses (fruits, fleurs, œuf) se dirige vers l'une des deux figures féminines assises aux extrémités.

[19] Voir par exemple le calathos en or du début du IVe s. conservé à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage (Inv. ББ 29). Cf. *LIMC*, VIII, 1997, *s.v. Arimaspoi*, 531, n°23, pl. 342 : six duels entre un Arimaspe et un griffon apparaissent.

[20] Beazley, *ARV*^{2}, 1469-1470, n°161 (groupe G) ; *LIMC*, VIII, 1997, *s.v. Arimaspoi*, 532, n°39, pl. 343-344.

avec leurs pattes avant. Les personnages qui les combattent sont vêtus d'une tunique à manches longues, serrée à la taille par une ceinture et s'achevant au-dessus des genoux, d'un pantalon et d'un bonnet à fanons : le costume du cavalier iranien ou scythe. Ces scènes de combat de la céramique attique sont interprétées comme des représentations de la lutte légendaire entre les Arimaspes et les griffons, gardiens de l'or au pays des Hyperboréens.

Le motif est présent sur l'un des longs côtés de la poutre faîtière d'un couvercle appartenant à un sarcophage de Limyra (Fig. 6). Ce sarcophage, dit "sarcophages aux centaures", est daté par son décor des années 330 a.C.[21]. Le motif grec de la centauromachie présent sur un long côté de la poutre faîtière a donné son nom au sarcophage. Sur le long côté de l'autre face, sont sculptées : une scène de chasse à la panthère et au sanglier à laquelle prennent part des chasseurs à cheval et d'autres à pied, puis la scène d'attaque du griffon. On y voit, au centre, un griffon attaquant un homme tombé au sol sur la droite, vêtu à la mode orientale (on distingue la tunique mi-longue serrée à la taille et un couvre-chef conique qui signent le caractère oriental du costume). Derrière le griffon, à gauche, un cavalier vêtu de la même tunique, prend à revers l'animal. Ce cavalier se présente dans un mouvement d'attaque. La position de torsion qui le caractérise suggère le jet d'une lance grâce au bras placé en arrière.

On retrouve la même action que sur les vases précédents de fabrication grecque – et la séquence cavalier/griffon/homme à terre telle qu'on peut la voir sur le col du cratère du Louvre G 530 (Fig. 5) – le costume oriental des combattants, un griffon présentant une caractéristique commune qui est la longue crête aux arêtes saillantes sur l'arrière de la tête et du cou. Ce trait distinctif fixe la série d'images grecques du IV^e^ siècle comme étant la source d'inspiration de la scène sculptée du sarcophage de Limyra. Les autres griffons des bas-reliefs lyciens ne portent pas ce type de crête. Ils sont représentés dans un tout autre esprit. Il s'agit de griffons gardiens au repos, assis face à face, aux ogives des couvercles d'autres sarcophages du IV^e^ siècle a.C., de Limyra et de Phellos[22].

L'art grec a une empreinte forte à l'échelle du décor tout entier du sarcophage. Il faut rappeler la présence du motif de la centauromachie sur l'autre long côté de la poutre faîtière. Un autre motif grec est présent à chaque extrémité de la poutre faîtière : le *gorgonéion*[23]. L'originalité du programme iconographique naît de la juxtaposition inédite de tous ces motifs.

Prenant la suite d'une chasse à la panthère et au sanglier, la scène de l'attaque du griffon prend l'allure d'une chasse au griffon. Le motif évoque la victoire sur un animal fabuleux. Il est exploité dans le programme iconographique de ce monument funéraire lycien comme un symbole héroïsant à la gloire du propriétaire du tombeau. C'est l'interprétation héroïque que l'on peut faire du motif, qui n'a plus de lien avec la légende grecque, qui explique sa présence dans le décor du sarcophage. C'est dans ce sens que l'on doit interpréter la transposition dans le champ mythologique des combats, utilisée conjointement dans ce programme.

---

[21] Bruns-Özgan 1987, 279-280, S 12, 182-187, 200, pl. 35-36 (avec rappel de la bibliographie antérieure). Également : Borchhardt 1993, 64-65 ("*Kaineus-Grab*"), pl. 29.

[22] Tombe de χñtabura à Limyra (vers le milieu du IV^e^ siècle) (Borchhardt 1969/1970, 187-222, pl. 34-41, sur les griffons : 206-208, pl. 40, 1-4 ; Bruns-Özgan 1987, 115, 279, S 11, pl. 19, 4 et 27, 2 ; Marksteiner 2002, 61, n. 206, fig. 177 et 187, pl. 139 et 181) ; "sarcophage du guerrier" à Phellos (vers le milieu du IV^e^ siècle) (Borchhardt 1969/1970, 207-208, pl. 40, 3 ; Zahle 1979, 267-280, fig. 15-18, 329, n°22 ; Bruns-Özgan 1987, 280, S 13, pl. 27, 4 et 28, 3) ; "sarcophage aux griffons" à Phellos (IV^e^ siècle ?) (Borchhardt 1969/1970, 207, n. 50, pl. 40, 4 ; Zahle 1979, 330, n°23 ; Bruns-Özgan 1987, 280, S 14).

[23] La manière dont il est adapté à l'architecture funéraire lycienne montre qu'il conserve probablement, dans ce nouveau contexte, un caractère apotropaïque : il est en effet placé aux extrémités de la poutre faîtière, aux points les plus hauts et les plus extrêmes du sarcophage.

Le thème du combat et de la victoire d'une figure royale ou d'un héros sur le griffon est loin d'être un thème nouveau, en particulier en Méditerranée orientale. On le trouve dans le décor d'objets retrouvés à Chypre – un manche de miroir en ivoire du XII^e^ siècle a.C. (nourri d'influences mycéniennes)[24] et des coupes en métal chypro-phéniciennes datées du VII^e^ siècle[25] – sur un orthostate néo-hittite (Tell Halaf, IX^e^-VIII^e^ s.)[26], et sur des ivoires de style syro-phénicien (retrouvés à Nimrud, VIII^e^ s.)[27]. On y voit généralement un personnage masculin tenant une épée, et la plantant dans le flanc de l'animal dressé sur ses pattes arrière à ses côtés ou devant lui, ou bien la brandissant dans sa direction, ou bien l'enfonçant dans le bec de l'animal dont l'avant-train est plaqué au sol. Ces scènes de combat symbolisent la puissance et le pouvoir royal. Le motif se trouve également dans la glyptique assyrienne et sur un relief de Persépolis du V^e^ siècle, avec un griffon à tête de lion cornu[28].

Le motif, diffusé au IV^e^ siècle par les productions grecques et adapté par le sculpteur lycien, permet sur le sarcophage "aux centaures" de Limyra de renouveler en quelque sorte la représentation de la chasse, thème récurrent dans l'iconographie lycienne du VI^e^ au IV^e^ s.. Cette dernière s'inscrit là dans une tradition anatolienne et orientale d'exaltation de la figure royale par la représentation de ses exploits à la chasse. Dans ce nouveau motif, est mis en avant le caractère oriental des protagonistes. Le motif offre une dimension héroïque supplémentaire par la présence de l'animal fabuleux[29] et renouvelle également le vieux thème de la victoire sur le griffon.

A partir de ces exemples, nous voyons que, ce processus complexe de création qui révèle des choix, l'originalité, la remise en contexte, sont des éléments qui conduisent à conférer aux images lyciennes la qualité de marqueur d'appartenance ou d'identité[30].

3. La question de la transmission des motifs iconographiques dans le contexte méditerraneen a partir de l'exemple lycien

Comment, à partir de ces quelques exemples, peut-on aborder la question de la transmission des motifs iconographiques, ou des images, dans le contexte méditerranéen : son mode et ses acteurs, ou les questions autour des échanges d'*artefacts*, de la mobilité des artisans, de l'existence et de la circulation de "cartons" ?

Dans le cas de la scène d'attaque du griffon, la céramique attique qui circule abondamment dans le monde méditerranéen est sans doute le vecteur de l'image. Les vases de fabrication grecque, qui portent cette nouvelle image de l'attaque d'un griffon, ne circulent pas uniquement sur le pourtour de la mer noire, mais aussi dans le sud-ouest de l'Anatolie. Le

---

[24] Manche de miroir en ivoire, provenance Enkomi, Londres, British Museum (Frankfort 1954, 154, pl. 149B).

[25] Coupe en argent doré, provenance Kourion, New York, Metropolitan Museum of Art, 74.51.4554 (voir le registre extérieur) (Markoe 1985, 177-178, Cy8, 256, et 156 pour la datation *c*. 710-675 ; *La Méditerranée des Phéniciens* 2007, 12, fig. 1) ; coupe en argent doré, provenance Idalion, Paris, musée du Louvre, AO 20134 (registre extérieur) (*La Méditerranée des Phéniciens* 2007, cat. 167, 166).

[26] Orthmann 1971, pl. 9 f, Tell Halaf A3/55, 331.

[27] Barnett 1957, 73-76, 191, S.2, 192, S.11, 196, S.66 a-b, pl. XXII S.2, pl. XXV S.11, pl. XXXV S.66 a-b ; Mallowan 1966, 586, 587, fig. 558-559.

[28] Glyptique assyrienne : Goldman 1960, pl. 89, fig. 8. Persépolis, illustration dans : Boardman 2000, 109, fig. 3.31. Sur un sceau-cylindre achéménide du V^e^ siècle, on peut voir le Grand Roi sur son char, muni d'un arc, chassant un griffon à tête de lion cornu (Briant 1992, 102-103 ; Briant 1996, 244, 940 (le roi chasseur)).

[29] C'est un procédé que l'on trouve déjà dans le décor du couvercle du sarcophage de Merehi de Xanthos (*c*. 400 a.C.) : présence d'une chimère à la place de la panthère sous le char, sur l'un des longs côtés (*FdX*, V, 95-96, pl. 49, pl. 51, 1, pl. 52, 2-3).

[30] Voir *Identités ethniques dans le monde grec antique* 2007, 235-242 (conclusion du colloque par M. Bats) ; Colas-Rannou à paraître.

musée d'Antalya conserve un cratère en cloche à figures rouges qui montre une scène d'attaque d'un griffon par des cavaliers vêtus d'un costume oriental (Fig. 7). Le vase a été découvert à Varsak (au nord d'Antalya)[31], non loin de la Lycie. Ce vase porte le même type de scène que celle montrée précédemment dans laquelle on voit un griffon doté d'une longue crête aux arêtes saillantes. Des fragments de vases rattachés au style de Kertch découverts sur le site de Xanthos attestent l'importation des vases de ce style en Lycie[32]. Dans ce cas, on peut donc avancer l'idée d'une circulation du motif via des importations de céramiques attiques[33].

Pour les scènes athlétiques, évoquées en introduction, la céramique attique à figures noires largement diffusée dans le bassin méditerranéen et présente en Lycie, est là aussi probablement le support qui a transmis l'image.

Mais à l'heure actuelle, on ne peut rapprocher les reliefs de Xanthos ou d'Isinda d'un vase attique ou d'un tesson trouvé sur place, sur le site même, qui montrerait une lutte athlétique. Il en est de même pour l'attaque du griffon.

Si la céramique grecque est probablement dans de nombreux cas le support grâce auquel les images grecques circulent, elle ne constitue cependant pas un intermédiaire exclusif. Il faut évoquer les contacts avec les sculpteurs grecs pour la transmission des styles et des techniques, mais aussi pour la transmission de motifs iconographiques.

Dans le cas de la représentation des femmes-oiseaux, on peut invoquer deux phénomènes : les contacts avec des artisans grecs pour la forme ou le style, et une mémoire collective lycienne, dont celle des artisans, pour les spécificités de l'image de ces femmes-oiseaux liées à leur action et à leur fonction, sans que l'on puisse fournir plus d'éléments.

Je voudrais exposer un autre cas pour lequel le parallèle iconographique avec le décor d'objets sud-anatoliens plus anciens est à mon sens flagrant, mais pour lequel on ne peut identifier assurément le mode de transmission du motif.

Sur un bas-relief provenant d'un monument de l'acropole lycienne de Xanthos, le bloc B 289 du British Museum qui a été restitué comme appartenant à "l'édifice F" (*c*. 470 a.C.)[34], on voit un motif singulier (Fig. 8). Une femme-oiseau, vue de face avec les bras ouverts sur les côtés suivant l'axe des ailes déployées, vêtue d'une tunique courte plissée qui a l'allure d'un chiton, se tient sur une colonne. De part et d'autre de cette colonne sont assis des personnages masculins. Ces deux personnages sont représentés de profil opposé. On distingue chez les deux une longue tunique de type chiton, un manteau drapé autour du buste. Ils tiennent chacun dans une main un bâton appuyé sur le sol, soulèvent et dirigent l'autre main ouverte en avant (paume vers le fond pour celui de gauche, paume vers le sol pour celui de droite). Celui de gauche est imberbe, le second porte une barbe longue et pointue.

La composition du décor du fronton B 289 rappelle étonnamment le motif de plusieurs sceaux ciliciens de la seconde moitié du VIII^e^ s. a.C., appartenant au groupe dit du "Joueur de

---

[31] Inv. n°110. Je remercie Nuray Malkoç du musée d'Antalya pour les informations et la documentation photographique qu'elle a bien voulu me fournir sur ce vase. Il s'agit certainement du même vase que celui cité par H. Metzger : *FdX*, IV, 197, n. 124 ; Beazley, *ARV*^{2}, 1454, n°18.

[32] Mellink 1956, 378 ; *FdX*, IV, 197, n°338. L'iconographie est cependant difficilement identifiable.

[33] H. Metzger (*FdX*, IV, 197) rapproche les découvertes de Xanthos de deux autres vases trouvés dans le sud-ouest de l'Asie mineure, en Carie : une péliké de Bodrum conservée au British Museum, F 14 (Beazley, *ARV*^{2}, 1464, n°62, groupe G) et une pélikè de Mylasa (Beazley, *ARV*^{2}, 1463, n°19, groupe G ; auparavant Schefold 1934, n°541, 57, 153). Cette dernière montre un combat entre un Arimaspe à cheval et un griffon (cf. Beazley, *ARV*^{2}).

[34] Pryce 1928, B 289, 130-131, pl. XXV ; *FdX*, II, 71-75, fig. 25, pl. XLVIII-2.

lyre"[35]. Cinq sceaux montrent un motif analogue. Ces sceaux ciliciens ont été découverts sur des sites divers : Rhodes, Emporio sur l'île de Chios, en Cilicie, au Proche-Orient (sans que l'on puisse préciser davantage), le dernier est de provenance inconnue[36]. Sur ce dernier (Toronto, Royal Ontario Museum 926.7.2), le motif montre deux figures vêtues d'un vêtement long, assises face à face (Fig. 9, Fig. 10). La représentation suggère une position de profil. Les figures sont assises sur un siège à haut dossier. Chacune lève en avant un bras qui remonte jusqu'au niveau du menton. Entre ces figures se trouve un élément qui présente la forme d'un pilier ou d'un tronc orné de lignes brisées verticales, couronné par un motif linéaire centré qui s'achève en une sorte de spirale ou de volute de chaque côté. Le disque solaire ailé coiffe cet élément central. L'interprétation de cette image proposée par les spécialistes de la glyptique est celle de la représentation de figures masculines assises de part et d'autre de l'arbre sacré surmonté du disque solaire ailé, qui effectuent des gestes rituels d'adoration[37]. Les quatre autres sceaux montrent un motif similaire avec quelques variantes cependant : les personnages sont plus agenouillés qu'assis, le traitement graphique du tronc varie légèrement d'un cas à l'autre. Le motif de ces sceaux ciliciens reprend le vieux motif oriental des figures humaines ou des génies ailés, debout ou agenouillés, entourant l'arbre sacré et le disque solaire ailé, motif que l'on trouve abondamment dans la glyptique syro-mésopotamienne, sur des reliefs assyriens, mais également sur des sceaux hittites et des reliefs néo-hittites[38]. Les sceaux ciliciens portent une version de ce motif d'origine orientale.

Dans le décor du fronton de Xanthos, on trouve une symétrie composée autour d'éléments analogues. C'est avec le sceau cilicien conservé à Toronto que le décor du fronton présente le plus d'affinités, du fait d'abord, de la présence des sièges et de la position assise des personnages, ensuite, de l'aspect de l'arbre et de la combinaison qu'il forme avec le disque solaire ailé. Sur le relief de Xanthos, les éléments semblent simplement recevoir un "habillage" différent. Les personnages sont représentés à la manière grecque : style, vêtement. Le "pilier" surmonté de volutes, issu de la stylisation de l'arbre sacré, s'est transformé en une colonne[39]. Enfin, le disque solaire ailé qui domine la scène est vu comme une femme-oiseau aux ailes déployées vêtue d'une tunique courte à l'apparence du chiton, qui ressemble à l'image de la sirène grecque (comme au "pilier des Harpyies", mais selon un mode différent).

---

[35] Boardman & Buchner 1966, 1-62, spécialement 59-62 ; Boardman 1968, 19 ; Boardman 1970, 110 ; en dernier lieu, Poncy et *al*. 2001, 11 : au sujet du lieu de production, les auteurs écartent la plus récente proposition de J. Boardman qui privilégie le site d'Al Mina (Boardman 1990, 10-11), et soutiennent l'hypothèse d'une production cilicienne en apportant un nouvel argument ayant trait à la nature et à l'origine géographique de la pierre utilisée pour les sceaux de ce groupe conservés au musée d'Adana.

[36] Porada 1956, 188, 201, fig. 10, pl. XVII, 10 (Rhodes) ; 193, n. 22 (Chios) ; 188, n. 10, 193, n. 22 (Proche-Orient : acheté à Beyrouth, conservé à Oxford, Ashmolean Museum 1921.1210) ; 187-188, 201, fig. 11, pl. XVII, 11 (prov. inconnue : conservé à Toronto, Royal Ontario Museum 926.7.2) ; Boardman & Buchner 1966, n°90, 31 (Rhodes) ; n°83, 30 (Chios) ; n°141, 32, fig. 42, 39 (Ashmolean Museum 1921.1210) ; n°160, 38, fig. 58, 40 (Royal Ontario Museum 926.7.2) ; Boardman 1967, 237, pl. 95, n°536 (Chios) ; Poncy et *al*. 2001, n°15, 32, pl. I et 10, n. 5 (Cilicie : conservé au musée d'Adana Inv. N°26.3.975).

[37] Boardman & Buchner 1966, 44 (sur le costume et le sexe des personnages), 46 (sur les gestes et l'arbre sacré, parallèles établis avec les reliefs assyriens et néo-hittites).

[38] Glyptique syro-mésopotamienne : Frankfort 1954, pl. 146 A ; *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals* 1966, n°630a, pl. 41, n°990, n°991, pl. 61 ; Beyer 1997, fig. 22 ; Stein 1997, fig. 2 a, 4 c, 18 c, 23 d. Reliefs assyriens : Parrot 1969, 14, pl. 16 (Décor de la salle du trône du palais d'Assurnazirpal II, à Nimrud, IX^{e} s. (Londres, British Museum)). Sceaux hittites : Uzunoğlu 1986, 77, fig. 7-1, 7-2. Reliefs néo-hittites : Orthmann 1971, 448, Domuztepe 6, Sakçagözü A/1, pl. 6 c, 49 a ; rapprochement également fait dans Porada 1956, n. 65 et Boardman & Buchner 1966, 46, n. 35.

[39] Le processus exposé ici n'est pas sans rappeler celui mis en exergue par Thierry Petit : voir les réflexions et les conclusions de l'auteur sur le passage de l'« Arbre sacré » ou « Arbre-de-la-Vie » (Levant) à la colonne ionique grecque (Petit 2008 ; reprises dans Petit 2011). Il ne connaît cependant pas les mêmes phases et desseins.

Ce motif, isolé au sein du corpus lycien, reçoit un éclairage nouveau grâce à ce parallèle iconographique avec des sceaux ciliciens de la seconde moitié du VIII^e^ siècle. Il semble donc appartenir à un héritage sud-anatolien voisin du répertoire proche-oriental. Le sculpteur de ce relief de Xanthos s'approprie et remet à l'honneur cet ancien motif sud-anatolien en "hellénisant" sa forme.

Comment expliquer la présence de ce motif sur un bas-relief de Xanthos dans le second quart du V^e^ siècle ? L'interprétation est probablement du même ordre que précédemment : cette image nourrit une iconographie qui célèbre la mémoire d'un personnage important de, ou pour, Xanthos. L'édifice intègre le programme de reconstruction mené sur l'acropole lycienne au cours du second quart du V^e^ siècle, qui fait suite à une destruction partielle datée des années 475-470 a.C.. Ce programme inclut les édifices "H" et "G", interprétés eux aussi comme de probables hérôa[40]. Le choix du motif iconographique rejoint certainement la stratégie qui préside à l'implantation de monuments de prestige sur l'acropole lycienne.

Comment combler l'écart chronologique et géographique entre ces sceaux du VIII^e^ siècle de provenances diverses (preuve qu'ils ont circulé en Méditerranée) et le bas-relief du début du V^e^ siècle ? Aucun sceau de ce groupe n'a été découvert à Xanthos ni même en Lycie à ce jour. Il en est de même d'*artefacts* qui auraient pu jouer le rôle de relais. Mais faut-il rechercher obligatoirement des objets ou autres sceaux ? Ne faut-il pas invoquer la mémoire des artisans qui auraient conservé l'essence du motif, ou l'existence et la transmission de cartons qui auraient fixé le motif ?

Ainsi, transmission de motifs il y a, dans le temps et dans l'espace, quelles que soient l'origine géographique des motifs en question et la nature du support de départ, mais son mode et ses acteurs sont parfois difficilement palpables. L'ambition n'était pas ici de répondre à toutes les questions liées à la transmission des images mais de montrer en quels termes elles se posent en Lycie et quelles perspectives de réflexion elles ouvrent.

4. CONCLUSION : IMAGES, ECHANGES, IDENTITE

Les sources de l'inspiration lycienne sont diverses mais participent à une dynamique d'élaboration d'images qui répond à une même motivation. Les Lyciens se nourrissent des techniques, des styles, des iconographies, qui sont présents et circulent dans le bassin méditerranéen. Ils se les approprient, du point de vue de la forme et du sens, pour construire les programmes iconographiques développés dans le décor de leurs monuments. Les échanges, ou les contacts noués au sein du monde méditerranéen, entretiennent le flux des sources d'inspiration, car ils font voyager les motifs. Ils sont les stimuli d'une création d'images originales utilisées par les Lyciens pour se démarquer. Ainsi ces images sont à la fois l'expression d'une ouverture et d'une identité lyciennes.

[40] *FdX*, II, 49, 61, 69, 75, 81-82 ; *FdX*, V, 53 ; Keen 1992, 55-56 ; Keen 1998, 189.

ABRÉVIATIONS :

Beazley, *ARV*^{2} = J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2de édition, Oxford, 1963.

FdX, I = *Fouilles de Xanthos*, I, P. Demargne, *Les piliers funéraires*, Paris, 1958.

FdX, II = *Fouilles de Xanthos*, II, H. Metzger, *L'acropole lycienne*, Paris, 1963.

FdX, IV = *Fouilles de Xanthos*, IV, H. Metzger, *Les céramiques archaïques et classiques de l'acropole lycienne*, Paris, 1972.

FdX, V = *Fouilles de Xanthos*, V, P. Demargne, *Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages*, Paris, 1974.

BIBLIOGRAPHIE :

Akurgal, E. (1941) : *Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien*, Berlin.

Akurgal, E. (1961) : *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin.

Ancient Anatolia (1986) : *Ancient Anatolia, Aspects of Change and Cultural Development, Essays in honor of M. J. Mellink*, Madison.

Barnett, R. D. (1957) : *The Nimrud Ivories*, Londres.

Barnett, R. D. (1980) : "A Winged Goddess of Wine on an Electrum Plaque", *AS* 30, 169-178.

Beyer, D. (1997) : "Emar et Ougarit : réflexions sur la glyptique de deux villes de Syrie du Nord vers la fin de l'âge du bronze", in : Caubet 1997, 171-183.

Boardman, J. et G. Buchner (1966) : "Seals from Ischia and the Lyre-Player Group", *JDAI* 81, 1-62.

Boardman, J. (1967) : *Excavations in Chios, 1952-1955, Greek Emporio*, Londres.

Boardman, J. (1968) : *Archaic Greek Gems. Schools and Artists in the Sixth and Early Fifth Centuries B. C.*, Londres.

Boardman, J. (1970) : *Greek Gems and Finger Rings*, Londres.

Boardman, J. (1990) : "The Lyre Player Group of Seals, an Encore", *AA*, 1, 1-17.

Boardman, J. (2000) : *Persia and the West, An Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid Art*, Londres.

Borchhardt, J. (1969/1970) : "Ein Totengericht in Lykien. Zum Grabmal des χñtabura in Limyra", *IstMitt* 19-20, 187-222.

Borchhardt, J. (1993) : *Die Steine von Zẽmuri*, Vienne.

Briant, P. (1992) : *Darius, les Perses et l'Empire*, Paris.

Briant, P. (1996) : *Histoire de l'empire perse*, Paris.

Bruns-Özgan, Chr. (1987) : *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen.

Canciani, F. et F. W. von Hase (1979) : *La tomba Bernardini di Palestrina*, Rome.

Catalogue of Ancient Near Eastern Seals (1966) : *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum*, I, Oxford.

Caubet, A., dir. (1997) : *De Chypre à la Bactriane. Les sceaux du Proche-Orient ancien, Actes du colloque international, Musée du Louvre, 18 mars 1995*, Paris.

Caubet, A., dir. (1998) : *L'art des modeleurs d'argile, Antiquités de Chypre, Coroplastique*, tome 2, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Cavalier, L. (2006) : "Observations sur l'architecture de Xanthos à l'époque archaïque", *REA* 108, 1, 327-354.

Colas-Rannou, F. (2009) : "Images et société en Lycie au VI^{e} siècle avant J.-C. : le pilier d'Isinda et son programme iconographique", *REA* 111, 2, 453-474.

Colas-Rannou, F. (à paraître) : "D'une mixité à une identité : les Lyciens et leurs images", in : *Identity and Identification in Antiquity, Proceedings of the International Conference held at the Florida International University, Miami, April 7th-9th 2009*, éd. par H. Ziche, Cambridge Scholars Press.

Deltour-Lévie, Cl. (1982) : *Les piliers funéraires de Lycie*, Louvain-la-Neuve.

des Courtils, J. (1995) : "Un nouveau bas-relief archaïque de Xanthos", *RA*, 2, 337-364.

des Courtils, J. (2006) : "Nouvelles découvertes à Xanthos", in : *Proceedings of the IIIrd Symposium on Lycia,* 145-152.

Frankfort, H. (1954) : *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Londres.

Goldman, B. (1960) : "The Development of the Lion-Griffin", *AJA* 64, 4, 319-328, pl. 88-91.

Heuzet, L. (1923) : *Catalogue des figurines antiques de terre cuite, Figurines orientales et figurines des îles asiatiques*, Musée National du Louvre, Musées Nationaux, Paris.

Höckmann, U. (2007) : *Zyprisch-griechische Kleinplastik : Kouroi, andere Figuren und plastisch verzierte Gefäße*, Archäologische Studien zu Naukratis, II, Worms.

Hofstetter, E. (1990) : *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg.

Identités ethniques dans le monde grec antique (2007) : *Identités ethniques dans le monde grec antique*, *Actes du colloque international de Toulouse, 9-11 mars 2006*, réunis par J.-M. Luce, *Pallas* 73, Toulouse.

Keen, A. G. (1992) : "The Dynastic Tombs of Xanthos – Who was buried where ?", *AS* 42, 53-63.

Keen A. G. (1998) : *Dynastic Lycia. A Political History of the Lycians and their Relations with foreign Powers C. 545-362 B.C.*, Leyde-Boston-Cologne.

La Méditerranée des Phéniciens (2007) : *La Méditerranée des Phéniciens, de Tyr à Carthage, catalogue de l'exposition, Paris, Institut de monde arabe, 6 novembre 2007-20 avril 2008*, Paris.

Leyenaar-Plaisier, P. G. (1984/1985) : "Une sirène en terre cuite au Musée National des Antiquités de Leyde", *De Oudheidkundige Mededelingen* 65, 31-35.

Mallowan, M. E. L. (1966) : *Nimrud and Its Remains*, vol. II, Londres.

Markoe, G. (1985) : *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley-Los Angeles-Londres.

Marksteiner, Th. (2002) : *Trysa. Eine Zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit*, Vienne.

Mellink, M. J. (1956) : "Archaeology in Asia Minor", *AJA* 60, 4, 369-384, pl. 120-125.

Mendel, G. (1912) : *Musées impériaux ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I, Constantinople.

Myres, J. L. (1914) : *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Neri, D. (2000) : *Le coppe fenicie della Tomba Bernardini nel museo di Villa Giulia*, La Spezia.

Orthmann, W. (1971) : *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn.

Parrot, A. (1969) : *Assur*, Paris.

Petit, Th. (2008) : "La forêt qui cache l'arbre. De l' « Arbre-de-la-Vie » levantin aux diptères ioniques et à l'ordre corinthien", *Ktema* 33, 309-327.

Petit, Th. (2011) : *Œdipe et le Chérubin. Les sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'Immortalité*, Fribourg.

Poncy, H. et *alii* (2001) : "Sceaux du musée d'Adana. Groupe du "Joueur de lyre" (VIII^e siècle av. J.-C.) – Sceaux en verre et cachets anépigraphes d'époque achéménide – Scaraboïdes inscrits – Scarabées et sceaux égyptisants", *Anatolia Antiqua* 9, 9-37.

Porada, E. (1956) : “A Lyre Player from Tarsus and his Relations”, in : *The Aegean and the Near East,* 185-211.

Proceedings of the IIIrd *Symposium on Lycia* (2006) : *Proceedings of the III*rd *Symposium on Lycia, 07-10 November 2005, Antalya*, Antalya.

Pryce, F. N. (1928) : *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, vol. I, part 1, *Prehellenic and early Greek*, Londres.

Rizza, G. (1996) : “Una kylix laconica del Pittore della Caccia a Catania”, in : *I Vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia, vol. I, Atti del Convegno Internazionale, Catania-Camarina-Gela-Vittoria, 28 marzo – 1 aprile 1990*, Cronache di Archeologia 29.1990, Catane 1996, 135-143.

Schefold, K. (1934) : *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig.

Stein, D. L. (1997) : “Common Mitannian and pseudo-Kassite : a question of quality and class”, in : Caubet 1997, 73-115.

The Aegean and the Near East (1956) : *The Aegean and the Near East, Studies presented to Hetty Goldman on the occasion of her Seventy-fifth Birthday*, New York.

Uzunoğlu, E. (1986) : “Three Hittite Cylinder Seals in the Istanbul Archaeological Museum”, in : *Ancient Anatolia*, 77-83.

Weicker, G. (1902) : *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Eine Mythologisch-Archaeologische Untersuchung*, Leipzig.

Zahle, J. (1979) : “Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.”, *JDAI* 94, 245-346.

Fig. 1 : “Pilier des Harpyies” de Xanthos, face nord, Londres, British Museum, B 287, *c*. 480 a.C. (photo d’après Pryce 1928, pl. XXI).

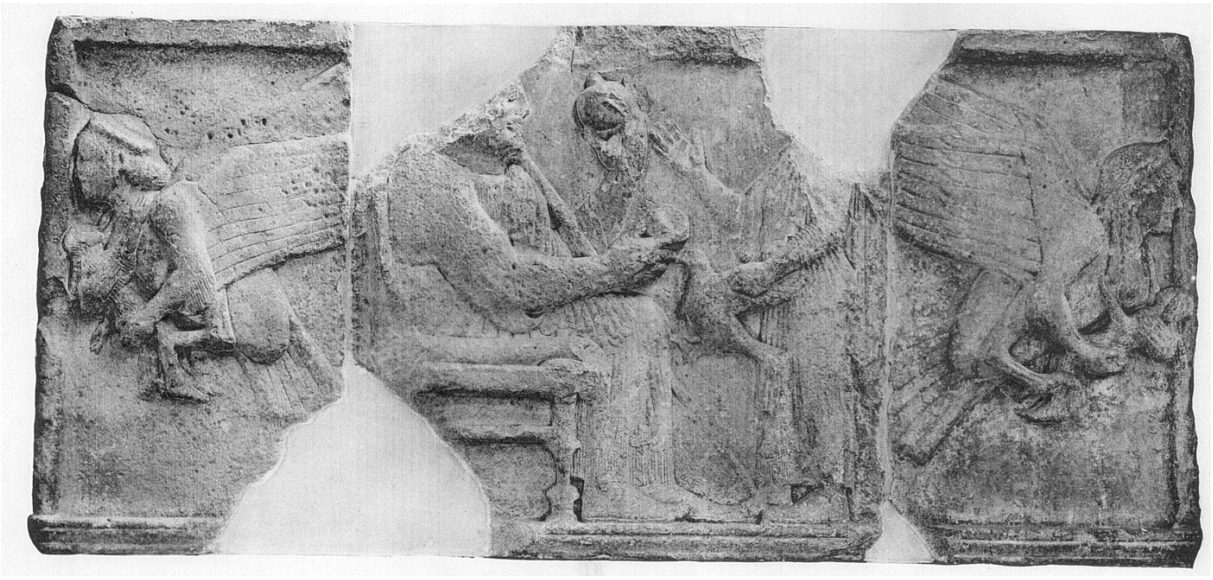

Fig. 2 : “Pilier des Harpyies” de Xanthos, face sud, Londres, British Museum, B 287, *c*. 480 a.C. (photo d’après Pryce 1928, pl. XXII).

Fig. 3 : Terre cuite de Chypre, Paris, Musée du Louvre, Inv. MNB 119, fin VII^{e} siècle-début VI^{e} s. a.C. (photo d'après Caubet 1998, 364, n°594).

Fig. 4 : Coupe en argent doré chypro-phénicienne, détail du registre extérieur, provenance Kourion, New York, Metropolitan Museum of Art, 74.51.4556, fin VIII^{e}-début VII^{e} a.C. (photo d'après Markoe 1985, 255).

Fig. 5 : Cratère en cloche attique à figures rouges, Paris, musée du Louvre, G 530, milieu du IV^e^ siècle a.C. (photo d'après J. Boardman, *The History of Greek Vases, Potters, Painters and Pictures*, Londres, 2001, fig. 261).

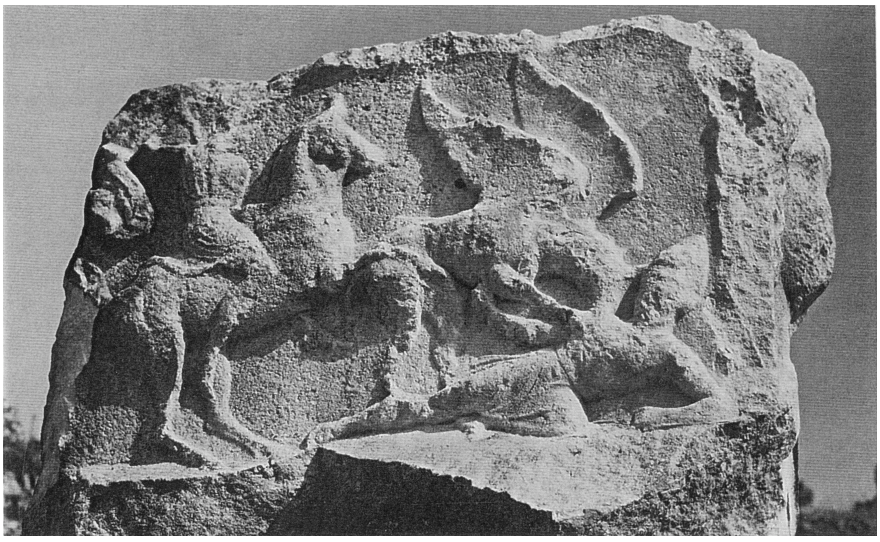

Fig. 6 : Fragment du couvercle du « sarcophage aux centaures », Limyra, *c*. 340-330 a.C. (photo d'après Bruns-Özgan 1987, pl. 36, 1).

Fig. 7 : Cratère en cloche attique à figures rouges, Musée d'Antalya, Inv. n°110, IV^e^ s. a.C. (dessin Valéry Rannou).

Fig. 8 : Fronton de Xanthos, Londres, British Museum, B 289, *c*. 470 a.C. (photo d'après *FdX*, II, pl. XLVIII-2).

Fig. 9 : Sceau (empreinte), Toronto, Royal Ontario Museum, 926.7.2, seconde moitié du VIII^e^ s. (photo d'après Porada 1956, pl. XVII, 11) (Dim. du sceau : 22,5x18,5x11 mm).

Fig. 10 : Sceau, Toronto, Royal Ontario Museum, 926.7.2, seconde moitié du VIII^e^ s. (dessin d'après Boardman & Buchner 1966, fig. 58, n°160).