



HAL
open science

**Entre répertoires anatolien, grec et perse: la
transmission des motifs iconographiques en Lycie (VIe s.
- IVe s. avant J.-C.)**

Fabienne Colas Rannou

► **To cite this version:**

Fabienne Colas Rannou. Entre répertoires anatolien, grec et perse: la transmission des motifs iconographiques en Lycie (VIe s. - IVe s. avant J.-C.). Fabienne Colas-Rannou; Marianne Jakobi. Élaborer, transmettre, créer. Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire II, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 35-55, 2017, collection Histoires croisées, 978-2-84516-768-1. hal-03002488

HAL Id: hal-03002488

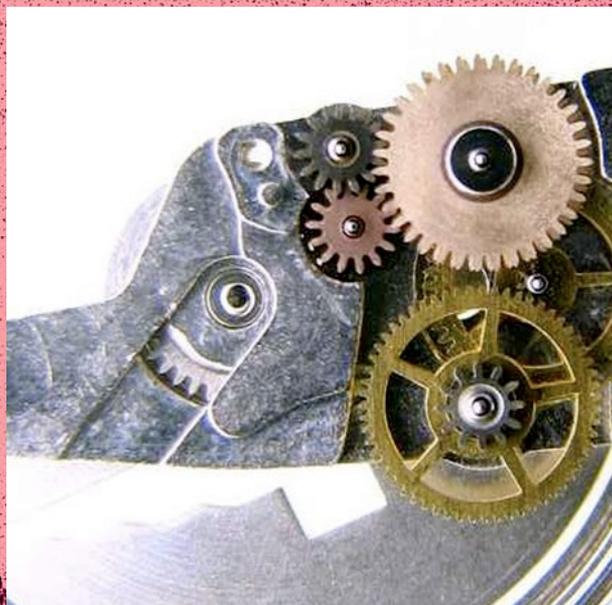
<https://uca.hal.science/hal-03002488>

Submitted on 3 Dec 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.

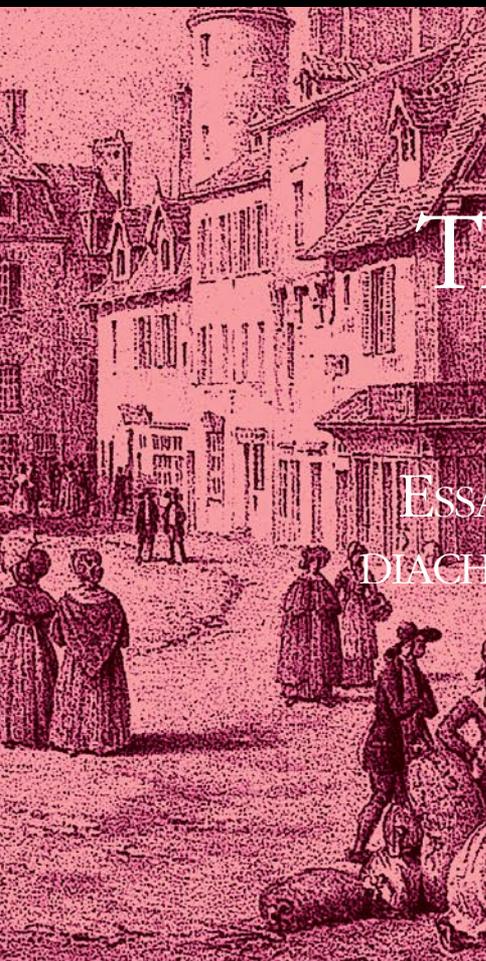
*Sous la direction
de Fabienne Colas-Rannou
et Marianne Jakobi*



Collection Histoires croisées

ÉLABORER, TRANSMETTRE, CRÉER

ESSAIS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART
DIACHRONIQUE ET PLURIDISCIPLINAIRE II



Presses Universitaires Blaise Pascal

U

ne série de questions posées dans le champ de l'Histoire de l'art et de l'Archéologie guide le présent ouvrage. Gestes, techniques, savoirs, idées, images, culture : que peut-on transmettre et comment ? Selon quels modes et quelles modalités les faits d'"élaborer", de "transmettre", de "créer" sont-ils connectés ? En quoi le fait de transmettre modifie-t-il le geste créateur et selon quel processus ? La transmission y est entendue comme une dynamique, qui peut intervenir en amont comme en aval de la création. La réflexion a ainsi pour cadre l'interaction entre "élaborer", "transmettre" et "créer". Des exemples précis permettent d'envisager les acteurs, les cadres (institutions, écoles, ateliers, etc.), les supports (générateurs, intermédiaires, récepteurs), mais aussi les adaptations et resémantisations ou "ré-interprétations" (notamment pour les images). De même ils permettent d'interroger la transmission entre groupes, entre générations, entre différentes catégories d'artistes et d'artisans, la transmission au sein d'une même culture comme la transmission entre cultures différentes.

L'ouvrage regroupe des études qui sont variées d'un point de vue chrono-culturel ; il relève ainsi d'une dynamique qui se place dans le cadre d'un comparatisme constructif, d'un dialogue, entre les spécialités et les périodes de l'histoire de l'art, ainsi qu'entre l'histoire de l'art, l'archéologie et l'anthropologie. L'approche diachronique qui l'anime répond aussi à la volonté de confronter différents types de sources et d'en mesurer les apports et les limites pour le champ envisagé.

Cette publication s'inscrit dans la recherche collective et transdisciplinaire qui a pour cadre l'axe "Dynamiques culturelles et artistiques" du Centre d'Histoire "Espaces et cultures" (CHEC) de l'Université Clermont Auvergne.

TP
Presses
Universitaires
BLAISE PASCAL

Collection Histoires croisées

Fabienne Colas-Rannou est Maître de conférences en Histoire de l'art et Archéologie antiques à l'Université Clermont Auvergne. Spécialiste du monde grec et de l'Anatolie antiques, ses recherches s'intéressent aux représentations figurées, au rapport images et société, aux pratiques et aux identités culturelles, aux contacts entre cultures. Ses travaux concernent spécialement la Lydie.

Marianne Jakobi est Professeure d'Histoire de l'art contemporain à l'Université Clermont Auvergne. Elle est spécialiste des corpus Gauguin, Signac, Dubuffet et de la question historique et théorique de l'initiation artistique. Ses recherches actuelles portent sur les relations entre art, littérature et édition, l'écriture dans la création artistique et l'approche génétique de l'art.

ISBN
978-2-84516-768-1



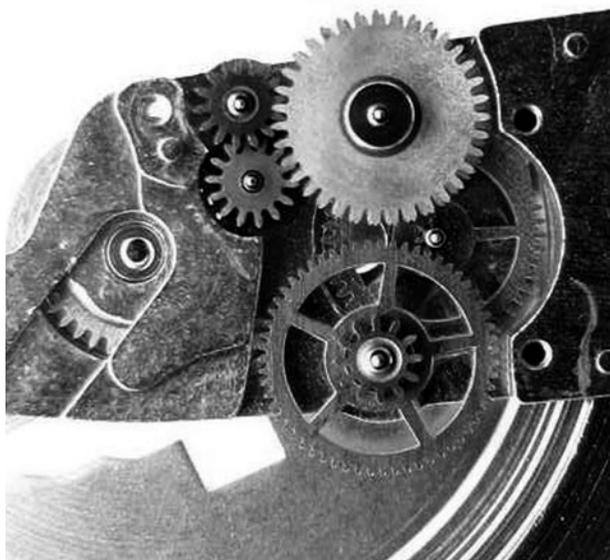
Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru – 63057 Clermont-Ferrand Cedex 1
Tél. : 04 73 34 68 09
Publi.Lettres@univ-bpclermont.fr
pubp.univ-bpclermont.fr
Diffusion : FMSH Diffusion – www.lcdpu.fr

*Collection "Histoires croisées"
publiée par le Centre d'Histoire "Espaces et Cultures" (CHEC), Clermont-Ferrand*

*Illustration de couverture :
L. Courtin, Cusset, lithographie extraite de L'Ancien Bourbonnais
par Achille Allier, 1838
BMIU de Clermont-Ferrand, cliché UBP
Vignette : Conception F. Colas-Rannou et M. Jakobi
d'après l'image : cal431-rouage_automatique.jpg
www.horlogerie-suisse.com/technique/vintages-sur-l-etabli/longines-ultra-chron*

ISBN (PDF) : 978-2-84516-768-1
Dépôt légal : novembre 2017

*Sous la direction
de Fabienne Colas-Rannou
et Marianne Jakobi*



Collection Histoires croisées

ÉLABORER, TRANSMETTRE, CRÉER

ESSAIS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART
DIACHRONIQUE ET PLURIDISCIPLINAIRE II

2 0 1 7

Presses Universitaires Blaise Pascal

**ENTRE RÉPERTOIRES ANATOLIEN, GREC ET PERSE :
LA TRANSMISSION DES MOTIFS ICONOGRAPHIQUES EN LYCIE
(VI^e S. – IV^e S. AVANT J.-C.)**

*BETWEEN ANATOLIAN, GREEK AND PERSIAN ARTS : THE TRANSMISSION OF
ICONOGRAPHIC PATTERNS TO LYCIA (VITH C. – IVTH C. BC)*

Fabienne Colas-Rannou

Résumé

En s'appuyant sur des exemples significatifs puisés dans la sculpture et la peinture murale lyciennes, cet article propose d'interroger les modes et les contextes de la transmission des motifs iconographiques en Lycie. Elle met en évidence plusieurs phénomènes : les emprunts, concomitants ou non au sein d'un même décor, à des répertoires culturels étrangers, grec ou perse ; la traduction dans la pierre de motifs originellement portés par des supports de nature variée ; l'écart géographique et chronologique entre des images lyciennes et de possibles modèles ou sources d'inspiration ; les adaptations et les réinterprétations des motifs iconographiques ; l'impact du style grec.

Mots-clés : histoire de l'art, iconographie, peinture murale, sculpture, rencontres interculturelles, changement de support, Asie mineure, Lycie, Xanthos, Kizilbel, Antiquité, VI^e siècle, V^e siècle, IV^e siècle avant J.-C.

Abstract

Based on significant examples belonging to Lycian sculpture and wall painting, this paper aims at studying modes and contexts of iconographic patterns' transmission to Lycia. It points out different phenomena, such as: borrowings (sometimes for the same design) from foreign arts, Greek or Persian; the translation of iconographic patterns originally present on other media into stone; the geographical and chronological gap between Lycian images and probable models; the adaptations and reinterpretations of iconographic patterns; the Greek style impact.

Keywords: Art History, iconography, wall painting, sculpture, intercultural meetings, medium change, Asia minor, Lycia, Xanthos, Kizilbel, Antiquity, VIth century, Vth century, IVth century BC.

Plusieurs études sur le décor des monuments lyciens peints ou sculptés ont déjà mis en exergue "l'éclectisme" ou la variété des sources d'inspiration de l'art lycien, du point de vue du style et de l'iconographie¹. Nous souhaitons ici prolonger la réflexion sur ce phénomène en la nourrissant des résultats de recherches nouvelles et en l'axant sur les rouages de la transmission.

¹. Voir par exemple Henri METZGER, "Sur quelques emprunts faits aux arts d'Occident par l'imagerie lycienne des périodes archaïque et classique", in *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien, Festschrift für Kurt Bittel*, Mayence, 1983, p. 361-368 ; Bruno JACOBS, *Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur zeit der Achämenidenherrschaft*, Jonsered, Paul Aström, 1987 ; Fabienne COLAS-RANNOU, "Images et société en Lycie au VI^e siècle avant J.-C. : le pilier d'Isinda et son programme iconographique", *Revue des Études Anciennes*, t. 111, fasc. 2, 2009, p. 453-474.

La Lycie antique se situe dans le sud de l'Asie mineure, qui correspond à l'extrémité sud-occidentale de l'actuelle Turquie (**fig. 1**). Les représentations figurées lyciennes, objet de la présente étude, regroupent un corpus de décors peints et de décors sculptés dans la pierre. Les premiers ornent deux chambres funéraires sous tumulus situées dans le nord de la Lycie, près de l'actuelle ville d'Elmalı (zone parfois plus précisément rattachée à la Milyade antique)¹. Elles sont datées, pour la plus ancienne de la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C. (Kızılbél), et pour la seconde du début du V^e siècle (Karaburun). Les décors sculptés dans le calcaire ou le marbre s'articulent, pour le plus grand nombre, sur l'architecture de piliers, de tombes rupestres, de sarcophages ou autres tombeaux monumentaux ou encore *hérôa*, de Lycie méridionale, datés à partir du VI^e siècle. L'ensemble des sources disponibles (sources lyciennes archéologiques, épigraphiques, numismatiques ; sources littéraires grecques), montre qu'à partir du VI^e siècle et au long des VI^e, V^e et IV^e siècles, l'histoire de la Lycie est synonyme d'une ouverture à la fois au monde perse² et au monde grec³. Ces mêmes sources permettent conjointement d'apprécier l'originalité culturelle et l'identité des Lyciens, peuple sud-anatolien. Le jeu est donc complexe et subtil entre ouverture (qu'elle s'exerce sur un plan politique ou culturel)⁴ et cadre identitaire unifié⁵.



Fig. 1 : La Lycie antique dans le bassin méditerranéen. © F. Colas-Rannou & J. Chadeyron.

1. Nous laissons ici de côté les questions de géographie historique concernant la Milyade.
2. Prise de Xanthos par les Perses dans les années 540 av. J.-C., puis intégration de la Lycie à la première satrapie perse. Cf. Hérodote I, 176 et III, 90.
3. Importation de céramique grecque par exemple.
4. L'alphabet lycien dérive de l'alphabet grec ; certaines divinités lyciennes sont assimilées à des divinités grecques ; des éléments de l'architecture grecque sont adaptés à l'architecture funéraire lycienne.
5. Nous ne pouvons citer ici toute la bibliographie, aussi nous renvoyons à : Trevor R. BRYCE, *The Lycians in Literary and Epigraphic Sources*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1986 ; Anthony G. KEEN, *Dynastic Lycia. A Political History of the Lycians and their Relations with foreign Powers C. 545-362 B.C.*, Leyde-Boston-Cologne, Brill, 1998. Voir les réflexions et l'approche synthétique de Francis PROST, "Identité des peuples, identité des cités : l'exemple lycien", in Jean-Marc LUCE (dir.), *Identités ethniques dans le monde grec antique, Actes du colloque international de Toulouse, 9-11 mars 2006*, Pallas, 73, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 103-112 (avec mention des références bibliographiques) ; des éléments de synthèse avec mention des références bibliographiques (religion, architecture) également dans F. COLAS-RANNOU, "'Syncretisme', 'assimilation', 'eclectisme', 'appropriation' dans les études sur les mondes méditerranéens antiques", in Maria Benedetta COLLINI et Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Syncretismes, mythes et littératures*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 94-100.

L'étude des représentations figurées peintes et sculptées lyciennes des VI^e, V^e et IV^e siècles av. J.-C. nous place dans ce champ d'analyse et d'interprétation qui croise la question des rencontres entre cultures et celle du fonctionnement identitaire. Les artisans lyciens puisent dans les répertoires anatolien, grec, perse et de Méditerranée orientale, et créent des décors historiés originaux. Les programmes iconographiques sont adaptés à l'architecture des édifices et expriment des croyances et des pratiques locales⁶. En nous appuyant sur une sélection d'exemples significatifs, nous proposons ici d'envisager les modes et les contextes de la transmission des motifs iconographiques en Lycie. Ce faisant, nous rencontrerons plusieurs phénomènes : les emprunts, concomitants ou non au sein d'un même décor, à des répertoires culturels étrangers, grec ou perse ; la traduction dans la pierre de motifs originellement portés par des supports de nature variée ; l'écart géographique et chronologique entre des images lyciennes et de possibles modèles ou sources d'inspiration ; les adaptations et les réinterprétations des motifs iconographiques ; l'impact du style grec. Après avoir dressé un état des lieux des phénomènes recensés et des questions qui se posent pour le décor sculpté des monuments de Lycie méridionale, nous nous intéresserons plus longuement à la peinture murale du VI^e siècle et au décor de la tombe peinte du site de Kızılbél, situé sur les franges septentrionales de la Lycie.

TRANSMISSION DES IMAGES ET SCULPTURE LYCIENNE : UN ÉTAT DES CONNAISSANCES ET HYPOTHÈSES

Des motifs d'origine orientale ou grecque ont été identifiés dans le décor de monuments en pierre de Lycie méridionale. La question de l'apport de l'art grec d'une part, et de l'art oriental/perse d'autre part, à l'art lycien est extrêmement riche et a déjà nourri nombre de travaux développés soit sous l'axe d'un édifice⁷, soit sous l'axe d'un thème⁸.

Transmission entre sculpteurs

Nous choisissons de prendre ici l'exemple du "Monument des Néréides" de Xanthos pour poser la question de la transmission entre sculpteurs, grecs et lyciens notamment. Cet édifice (**fig. 2**) est identifié comme étant le tombeau du dynaste de Xanthos Arbinas, on le date vers 390-380 av. J.-C.⁹.

6. Voir F. COLAS-RANNOU, "Images et société en Lycie [...]", *loc. cit.* Également sur cette question (à paraître) : F. COLAS-RANNOU, "Ethnic Identity and Funerary Images from Lycia. Basic points for a reflection", in Erica HUGHES (dir.), *Embodied Identities: Figural and Symbolic Representation of the Self in Anatolia, Proceedings of the Workshop held at the Research Center for Anatolian Civilizations (RCAC), Koç University, Istanbul, June 7th-8th 2014*, Budapest, Archaeolingua.

7. Par exemple l'Hérôon de Trysa avec l'identification de scènes inspirées du répertoire mythologique grec : Alessandro POGGIO, "Il fregio della mnesterofonia a Trysa", in Francesco DE ANGELIS (dir.), *Lo sguardo archeologico. I Normalisti per Paul Zanker*, Pise, Edizioni della Normale, 2007, p. 63-76.

8. Citons par exemple : William A. P. CHILDS, *The City-Reliefs of Lycia*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1978. L'auteur interroge spécialement les traditions iconographiques des reliefs assyriens, des coupes chyro-phéniciennes, des vases grecs archaïques et classiques.

9. Pierre COUPEL et Pierre DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos, III, Le monument des Néréides. L'architecture*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969 ; William A. P. CHILDS et Pierre DEMARGNE, *Fouilles de Xanthos, VIII, Le monument des Néréides. Le décor sculpté*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989 [ci-après *Fdx VIII*]. Le podium en calcaire est en place sur le site de Xanthos. Les parties supérieures sculptées en marbre sont aujourd'hui conservées à Londres, au British Museum.



Fig. 2 : Monument des Néréides de Xanthos, façade est, vers 390-380 av. J.-C., Londres British Museum. © Trustees of the British Museum.

Le tombeau, par son architecture, imite un petit édifice grec avec une colonnade ionique, tout en comportant des traits locaux (comme la surélévation sur podium par exemple)¹⁰. Le décor en relief est traité dans un style d'inspiration grecque, qui montre des variations selon les frises. Le programme iconographique, à la gloire du dynaste lycien, mêle des scènes du répertoire anatolien traditionnel, des scènes faisant plus directement référence à l'art aulique perse et des motifs puisés dans le répertoire grec. Sans faire une présentation exhaustive, ni une exégèse argumentée du programme iconographique, nous citerons deux scènes qui témoignent de ce "mélange". Sur la petite frise du sous-bassement (côté ouest), on trouve une scène qui reprend les principes majeurs de la scène d'audience de tradition

orientale, mais elle en adapte certains éléments iconographiques et est traitée ici dans un style d'inspiration grecque¹¹ (fig. 3).



Fig. 3 : Scène d'audience, détail du monument des Néréides de Xanthos, plaque BM 879. © Trustees of the British Museum.

Au sein de la frise, elle se situe à côté d'une scène à connotation guerrière : le siège d'une ville. Le dignitaire/dynaste, tête couverte d'une coiffe souple ou tiare, protégé par une sorte d'ombrelle, ou parasol, tenue par un serviteur, est représenté assis dans une pose souple, qui rappelle la sculpture grecque : le buste en légère torsion vers sa droite alors que la tête et les jambes sont de profil, le bras droit est levé vers l'arrière et accompagne cette torsion. La composition générale de

10. L'architecture montre des caractères lyciens et grecs très mêlés : voir Roland MARTIN, "Le monument des Néréides et l'architecture funéraire", *Revue Archéologique*, 1971, fasc. 2, p. 327-337.

11. Bloc British Museum 879. *Fdx VIII*, p. 97-99, 263-266, pl. 57-2, 58, 59, XXXII, LXXVIII.

la scène dérive des scènes d'audience orientales, telles que l'on peut en voir sur les reliefs de Persépolis notamment¹². Ainsi, le dynaste trône et a en face de lui deux personnages debout qui font un geste en sa direction (bras droit levé), et derrière lui plusieurs personnages debout (le serviteur et trois personnages armés) (voir les commentaires qui sont faits plus loin lors de l'étude de la scène d'audience peinte à Kızılbel et les références citées). Si cette composition et la présence d'un tabouret bas, utilisé par le dynaste comme repose-pied, renvoient au répertoire des scènes d'audience orientales et plus particulièrement perses, d'autres détails sont puisés dans le répertoire aulique achéménide, mais n'appartiennent pas traditionnellement aux scènes d'audience. Ils apparaissent comme des citations de la mise en image du Grand Roi rehaussant celle du dynaste de Xanthos¹³ : la tiare telle qu'elle apparaît ici (et à la place de la couronne cylindrique portée dans les scènes d'audience)¹⁴ et le porteur de parasol¹⁵ (qui remplace le porteur de chasse-mouches de Persépolis). De plus, le sceptre est absent des mains du dynaste (malgré la position particulière de son bras droit). La combinaison de tous ces éléments avec la scène d'audience est originale¹⁶. Conjointement, d'autres éléments, traitement et objets, renvoient à l'art grec et font aussi que la scène perd la "rigidité" des scènes orientales : attitude du dynaste que nous venons de mentionner, traitement des deux personnages âgés devant le dynaste (manteaux drapés, pondération), composition plus libre du groupe de personnages situés derrière le trône (variation dans l'orientation des corps et des têtes), boucliers ronds et casques attiques pour deux de ces derniers.

Le dynaste est également représenté trônant au fronton est du monument mais dans une scène toute différente qui le montre avec épouse et enfants, et accompagné de serviteurs¹⁷ (fig. 4). Là, dans une iconographie toujours à la gloire du dynaste lycien, s'insère un élément

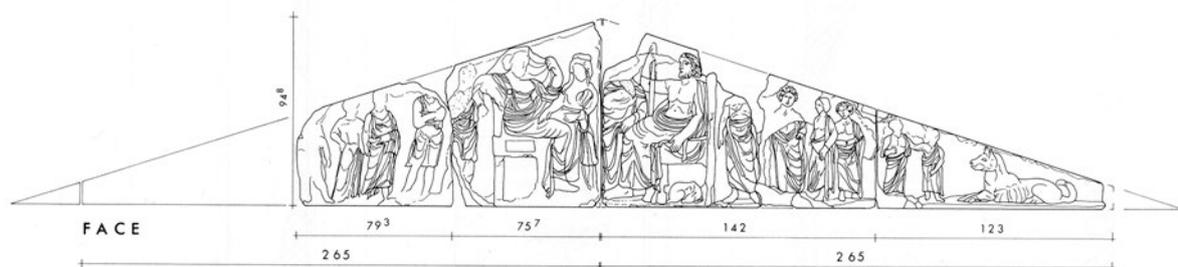


Fig. 4 : Fronton est du monument des Néréides de Xanthos, BM 924, relevé du décor (d'après W. A. P. Childs et P. Demargne, *Fouilles de Xanthos, VIII, Le monument des Néréides. Le décor sculpté*, Paris, 1989, planche LXVII).

12. Eric F. SCHMIDT, *Persepolis, I, Structures, reliefs, inscriptions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953, pl. 96-99 (salle du trône) ; Roman GHIRSHMAN, *Perse*, Paris, Gallimard, 1963, fig. 254, 255 ; Margaret COOL ROOT, *The King and Kingship in Achaemenid Art*, Leyde, E. J. Brill, 1979, p. 76-110, pl. 29b ; John BOARDMAN, *Persia and the West*, Londres, Thames and Hudson, 2000, fig. 4.13, 4.14b.

13. C'est en effet l'identité que nous retenons pour le personnage trônant, à la suite de Pierre DEMARGNE (voir *Fdx VIII*, p. 264-265, au sujet de la *tiara* du Grand Roi).

14. *Fdx VIII*, p. 265.

15. Présent derrière le Grand Roi marchant, et non trônant, sur les reliefs de Persépolis. E. F. SCHMIDT, *Persepolis, op. cit.*, pl. 75-76 ("Council Hall" ou "Tripylon", portes sud et nord), pl. 138-139 (palais de Darius, porte sud), pl. 178-181 (palais de Xerxès, portes nord, est, ouest) ; R. GHIRSHMAN, *Perse, op. cit.*, fig. 233 ; M. C. ROOT, *The King [...], op. cit.*, p. 285, pl. 15a (palais de Darius, porte sud), 25b ("Tripylon", porte sud) ; J. BOARDMAN, *Persia and the West, op. cit.*, fig. 4.12b (palais de Xerxès).

16. Voir Deniz KAPTAN, "The Great King's Audience", in Fritz BLAKOLMER, Karl REINHARD KRIEGER et Friedrich KRINZINGER (dir.), *Fremde Zeiten, Festschrift für Jürgen Borchhardt*, Band I, Vienne, Phoibos Verlag, 1996, p. 259-272, spécialement p. 267.

17. British Museum 924. *Fdx VIII*, p. 291-296, pl. 140-144, LXVII ; Pierre DEMARGNE, "Le fronton oriental du monument des Néréides à Xanthos : archaïsmes et provincialismes", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1981, p. 584-592.



Fig. 5 : Épouse du dynaste trônant, détail du fronton est du monument des Néréides de Xanthos (d'après W. A. P. Childs et P. Demargne, *Fouilles de Xanthos, VIII, Le monument des Néréides. Le décor sculpté*, Paris, 1989, planche 141.1).

d'origine grecque : le geste de dévoilement accompli par l'épouse du dynaste, qui trône en face de lui (fig. 5). La femme dégage en avant de son visage un pan du manteau qui couvre l'arrière de sa tête. Il s'agit d'un geste précis connu dans l'art grec, qui, en contexte grec, est relié à l'*anakalupsis* ou dévoilement nuptial et au statut d'épousée/épouse¹⁸. Sur la frise est du Parthénon, c'est Héra qui l'accomplit, alors qu'elle trône aux côtés de Zeus au sein de l'assemblée des dieux. Sur le tombeau lycien, c'est le couple dynastique qui occupe le premier rôle.

Les variations de style et les adaptations, le fait que l'idéologie dynastique est pleinement exprimée par le programme iconographique, invitent à avancer l'hypothèse d'une identité lycienne des sculpteurs, qui auraient appris auprès des Grecs les techniques du travail du marbre. Ce décor compte en effet parmi les rares décors lyciens sculptés dans du marbre, remplaçant le calcaire habituel. Nous ne disposons pas d'autres sources sur les sculpteurs du "monument des Néréides". On pourrait dire que ces derniers "ré-élaborent" à partir de schémas ou formules connus, iconographiques et stylistiques, qui sont d'origines variées. La

transmission des techniques de travail du marbre, de ces schémas visuels et formules stylistiques peut s'opérer grâce à la mobilité des sculpteurs¹⁹. Cette mobilité est par exemple attestée entre le monde grec et la Perse (voir la présence d'artisans grecs, spécialement des Ioniens, à Suse et à Persépolis)²⁰. Mais des "cartons", ou "patrons", sortes de modèles portatifs, secondent-ils la mémoire des sculpteurs ? Des questions du même ordre ont récemment été posées dans une étude comparée entre le Monument des Néréides de Xanthos et le Mausolée d'Halicarnasse (vers le milieu du IV^e siècle av. J.-C., tombeau de Mausole, dynaste de Carie) mettant en évidence l'ambivalence comparable des deux édifices dans leur rapport à l'art grec, qui se dégage de l'architecture, du programme iconographique et des techniques de composition du décor de chacun²¹.

Nous l'avons annoncé dans l'introduction de ce volume, la question de l'existence de "cartons" est complexe pour l'Antiquité. Ne voit-on pas des sortes de modèles dans le décor de la "coupe de la fonderie", coupe attique à figures rouges datée vers 490-480 conservée aujourd'hui à Berlin (Antikensammlung, Staatliche Museen inv. F 2294) (fig. 6) ? Le décor du registre extérieur de cette coupe évoque l'atelier d'un bronzier et le travail qui s'opère en son sein. On y

18. Voir François LISSARRAGUE, "Femmes au figuré", in Pauline SCHMITT PANTEL (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 1, *L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991, p. 167 ; F. LISSARRAGUE, "Regards sur le mariage grec", in Odile CAVALIER (dir.), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon, Fondation Calvet, 1996, p. 415-433 ; Florence GHERCHANOC, "Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec : se voiler, se dévoiler. La question particulière des *anakalupteria*", *Mètis* N.S. 4, 2006, p. 239-267.

19. Voir la position d'Alessandro Poggio au sujet de reliefs lyciens en marbre des VI^e et V^e siècles : Alessandro POGGIO, "Modelli di diffusione della scultura in marmo tra VI e V sec. a.C. : la Licia", in Gianfranco ADORNATO (dir.), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico, Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 novembre 2009*, Milan, 2010, p. 235-249. Sur la mobilité des sculpteurs grecs (du VII^e à la fin du V^e siècle) voir l'approche de : Alessia DIMARTINO "Artisti itineranti : l'evidenza epigrafica", in G. ADORNATO (dir.), *Scolpire il marmo [...] op. cit.*, p. 9-40.

20. Voir John BOARDMAN, *Persia and the West*, Londres, Thames and Hudson, 2000, p. 128-134.

21. Francis PROST, "Retour au Mausolée et au Monument des Néréides. Identités ethniques et frontières culturelles en Lycie et en Carie", in Patrice BRUN, Laurence CAVALIER, Koray KONUK et Francis PROST (dir.), *EUPLOIA. La Lycie et la Carie antiques, Actes du colloque de Bordeaux, 5-7 novembre 2009*, Bordeaux, Ausonius éditions, Mémoires 34, 2013, p. 175-186, spécialement p. 182-185.

voit, suspendus dans le champ, en haut à droite du four, deux visages/têtes humaines de face (dans des proportions proches de celles des artisans en action) et quatre objets de format assez modeste et carré (à peu près la même échelle que les têtes), sortes de plaquettes, qui montrent pour l'un une figure chevaline, et pour les trois autres des figures humaines dans des attitudes diverses. Mais on a pu penser qu'il s'agissait d'offrandes²².

Le rôle de la glyptique et de la céramique

L'exemple de la scène d'audience et le contexte de l'empire perse, amènent à questionner le rôle des sceaux et des bulles satrapiques, qui peuvent porter des scènes d'audience comparables à celles de la sculpture persépolitaine²³. Le rôle des sceaux a aussi été envisagé dans la transmission de la scène d'audience perse vers Athènes et la céramique attique à figures rouges de la seconde moitié du v^e siècle²⁴, comme il l'a été pour d'autres motifs iconographiques entre le Proche-Orient ancien et la céramique attique à figures noires du vi^e siècle²⁵. Possibles vecteurs et sources, les intailles et monnaies ont été convoquées pour éclairer le style et l'iconographie d'un relief de Xanthos qui remonterait au vi^e siècle²⁶, et les monnaies encore pour le motif de la ville des reliefs lyciens du iv^e siècle²⁷. Bien qu'il ne montre pas une scène d'audience (mais un sphinx barbu et couronné), on signalera le sceau achéménide en lapis lazuli (2^e moitié v^e s. / 1^{re} moitié du iv^e s.) découvert sur le site de Patara (site côtier de Lycie, au sud de Xanthos) en 2004²⁸. D'autres reliefs lyciens nous amènent à envisager à nouveau ce rôle d'intermédiaire des sceaux, ainsi que celui de la céramique, c'est-à-dire d'objets de différentes natures, d'autres supports "sources", et de ce fait à interroger un changement de support ou matériau, de technique et d'échelle.

Les recherches que nous avons menées sur la représentation des êtres hybrides des reliefs lyciens ont été l'occasion d'avancer l'existence de transferts de motifs iconographiques depuis la glyptique du sud-est de l'Anatolie et la céramique grecque vers la sculpture lycienne et d'interroger leur signification en contexte lycien²⁹. Si la céramique grecque convoquée est située dans le même cadre chronologique que les reliefs lyciens concernés, il n'en va pas de même pour la glyptique.



Fig. 6 : Registre extérieur de la "coupe de la fonderie", vers 490-480, Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen inv. F 2294. Source : Sailko - Eigenes Werk, <http://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40897598>.

22. Claude ROLLEY, *La sculpture grecque*, 1, *Des origines au milieu du v^e siècle*, Paris, Picard, 1994, p. 72.

23. Pierre BRIANT, *Histoire de l'empire perse, de Cyrus à Alexandre*, Paris, Fayard, 1996, p. 222, 519 ; Deniz KAPTAN, *The Daskyleion Bullae: Seal Images from the Western Achaemenid Empire*, Leyde, 2002, p. 31-40, pl. 47-59.

24. Margaret C. MILLER, "Midas as the great King in Attic fifth-century vase-painting", *Antike Kunst*, t. 31, fasc. 2, 1988, p. 81-88. Et par ricochet, ce rôle des sceaux a été interrogé pour la céramique apulienne du iv^e siècle ("vase des Perses") : Claude POUZADOUX, *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au iv^e siècle av. J.-C.*, Rome, École française de Rome, 2013, p. 247, 255-257.

25. Catherine BRENIQUET et Efthymia MINTSI, "Le peintre d'Amasis et la glyptique mésopotamienne pré- et protodynastique. Réflexions sur l'iconographie du tissage et quelques prototypes orientaux méconnus", *Revue des Études Anciennes*, t. 102, n° 3-4, 2000, p. 333-360.

26. Jacques DES COURTILS, "Un nouveau bas-relief archaïque de Xanthos", *Revue Archéologique*, 1995, fasc. 2, p. 359-361.

27. W. A. P. CHILDS, *The City-Reliefs [...]*, *op. cit.*, p. 78-84.

28. Gül İŞİN, "An Achaemenid Stamp Seal from Patara", in Inci DELEMEN (dir.), *The Achaemenid Impact on Local Populations and Cultures in Anatolia*, Istanbul, Turkish Institute of Archaeology, 2007, p. 75-82.

29. Cf. F. COLAS-RANNOU, *Recherches sur l'iconographie lycienne archaïque et classique : contribution à l'étude des rencontres inter-culturelles en Lycie*, Thèse de Doctorat, Bordeaux, 2008 (inédiée), p. 143-207 ; F. COLAS-RANNOU, "Circulation et production

En convoquant la glyptique comme vecteur de transmission, nous avons éclairé d'un jour nouveau le décor d'un des édifices de l'acropole lycienne de Xanthos, qui montre un motif unique dans le répertoire lycien. Il s'agit de la scène sculptée sur le bloc B 289 du British Museum qui provient de l'édifice nommé par les archéologues "édifice F" et daté vers 470 avant J.-C.³⁰ (fig. 7). Nous ne nous intéresserons ici qu'au transfert iconographique, laissant de côté la question de l'interprétation de l'édifice et de son décor³¹. La composition symétrique du décor lycien s'articule autour de quatre éléments majeurs : deux personnages masculins assis face à face (de profil opposé), une colonne au centre, une femme-oiseau de face qui domine l'ensemble depuis le



42

Fig. 7 : Relief de Xanthos, vers 470, Londres, British Museum B 289 (d'après H. Metzger, *Fouilles de Xanthos, II, L'acropole lycienne*, Paris, 1963, pl. XLVIII-2).

dessus de la colonne, les bras ouverts sur les côtés qui accompagnent les ailes déployées. On retrouve le même schème sur une série de sceaux appartenant au groupe dit du "Joueur de lyre", datés de la seconde moitié du VIII^e siècle et produits en Cilicie, région qui se situe non loin de la Lycie, plus à l'est dans le sud de l'Anatolie³². Un de ces sceaux, conservé à Toronto³³ (fig. 8), montre deux figures vêtues d'un vêtement long assises face à face (de profil) levant chacune en avant un bras qui remonte jusqu'au niveau du menton ; entre elles, une sorte de pilier ou tronc orné de zigzags verticaux et couronné par un motif linéaire centré qui s'achève en une volute ou spirale de chaque côté ; au-dessus le disque solaire ailé. Les spécialistes de la glyptique y voient des figures masculines assises de part et d'autre de l'arbre sacré surmonté du disque solaire ailé, effectuant des gestes rituels d'adoration³⁴. Il s'agit d'une version d'un motif présent en Mésopotamie et en Anatolie : les figures humaines ou génies ailés, debout ou agenouillés qui entourent l'arbre sacré et le disque solaire ailé. Le motif présent à Xanthos semble donc appartenir à un héritage sud-anatolien apparenté au répertoire proche-oriental, mais est "ré-élaboré" via un emprunt à l'art grec qui relève du style et en partie de l'iconographie. Les personnages sont vêtus à la manière grecque ; une

d'images : autour de la question de l'identité lycienne", in Patrice BRUN, Laurence CAVALIER, Koray KONUK et Francis PROST (dir.), *EUPLOIA. La Lycie et la Carie antiques, Actes du colloque de Bordeaux, 5-7 novembre 2009*, Bordeaux, Ausonius éditions, Mémoires 34, 2013, p. 51-60.

30. F. N. PRYCE, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, vol. I, part 1, *Prehellenic and early Greek*, Londres, 1928, B 289, p. 130-131, pl. XXV ; Henri METZGER, *Fouilles de Xanthos, II, L'acropole lycienne*, Paris, Éditions Klincksieck, 1963, p. 71-75, fig. 25, pl. XLVIII-2. Dimensions du bloc : hauteur 83 cm et longueur 1,05 m.

31. Dans une synthèse récente, Catherine M. Draycott est revenue sur la question de l'interprétation de l'édifice F, ainsi que sur celle de deux autres édifices de l'acropole lycienne nommés par les archéologues G et H ("Heroa' and the city. Kuprilli's new architecture and the making of the 'Lycian acropolis' of Xanthos in the early Classical period", *Anatolian Studies*, vol. 65, 2015, p. 97-142). Nos conclusions sur l'iconographie complètent et enrichissent les éléments d'interprétation proposés à partir de l'architecture et du contexte d'implantation. Sur l'identité des figures et l'interprétation de la scène du bloc BM 289, on renverra à F. COLAS-RANNOU, "Circulation et production d'images [...]", *loc. cit.*, p. 58-60.

32. Édith PORADA, "A Lyre Player from Tarsus and his Relations", in Saul S. WEINBERG (dir.), *The Aegean and the Near East, Studies presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-fifth Birthday*, New York, J. J. Augustin, 1956, p. 187-188, n. 10, p. 193, n. 22, p. 201, fig. 10-11, pl. XVII 10-11 ; John BOARDMAN et Giorgio BUCHNER, "Seals from Ischia and the Lyre-Player Group", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n° 81, 1966, p. 1-62, voir les sceaux n° 83, 90, 141, 160 ; Hélène PONCY *et alii*, "Sceaux du musée d'Adana. Groupe du 'Joueur de lyre' (VIII^e siècle av. J.-C.)", *Anatolia Antiqua*, 9, 2001, p. 11, n° 15, p. 32, pl. I et p. 10, n. 5.

33. Dimensions du sceau : 22,5 mm de long sur 18,5 mm de large et 11 mm d'épaisseur.

34. J. BOARDMAN et G. BUCHNER, "Seals from Ischia and the Lyre-Player Group", *loc. cit.*, p. 46.

colonne remplace le “pilier” surmonté de volutes issu de la stylisation de l’arbre sacré ; une femme-oi-seau qui ressemble à une sirène grecque, et qui est vêtue d’une tunique à l’apparence du chiton grec, remplace le disque solaire ailé. Le motif est donc ainsi “hellénisé” mais s’interprète en contexte local comme exaltant la mémoire d’un individu important de Xanthos.

Toutefois, aucun sceau de ce groupe n’a jusqu’à présent été découvert en Lycie³⁵ (alors que la circulation des sceaux du groupe du “Joueur de lyre” est attestée en Méditerranée) et aucun objet découvert en Lycie pourrait servir de relais pour combler l’écart chronologique entre la seconde moitié du viii^e siècle et le second quart du v^e siècle. Au-delà des lacunes archéologiques, on peut une nouvelle fois interroger le rôle de la mémoire des artisans et de possible “cartons” dans la transmission dans l’espace et dans le temps.

Il est également possible de voir dans la céramique grecque un autre vecteur de transmission d’images. La ressemblance entre les *nikai* en vol de la céramique attique à figures rouges des années 500-470 et les femmes ailées d’une dalle en calcaire de Xanthos est frappante. La dalle à relief (Istanbul, musée archéologique inv. n° 5449) provient d’un édifice non conservé de Xanthos. Des critères stylistiques amènent à la dater des années 470-450³⁶ (fig. 9). Deux figures féminines ailées sont en suspension dans une attitude de vol vers la gauche. Les ailes se devinent dans les grands plans entre le relief et le fond, en avant du visage de la figure de gauche et dans l’espace séparant les deux figures en avant du visage de la seconde. Celle de droite, conservée partiellement, tient un fruit vers l’avant dans la paume de sa main droite. Celle de gauche tient dans sa main droite une couronne et dans l’autre ce qui ressemble à un rameau (forme cylindrique qui se prolonge vers le bas par une suite de deux volutes).



Fig. 8 : Sceau (dessin du sceau), seconde moitié du viii^e s., Toronto, Royal Ontario Museum, 926.7.2 (d’après J. Boardman, G. Buchner, “Seals from Ischia and the Lyre-Player Group”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n° 81, 1966, fig. 58, n° 160).



Fig. 9 : Relief de Xanthos, femmes ailées à la couronne et au fruit, vers 470-450, Istanbul, musée archéologique, inv. 5449 T (d’après P. Demargne, “Sur un relief de Xanthos”, *Revue Archéologique*, 1968, fasc 1, fig. 1).

35. En dehors de ce groupe précis, un constat plutôt négatif est à ce jour général pour la Lycie où très peu de sceaux ont été découverts : J. DES COURTILS, “Un nouveau bas-relief [...]”, *loc. cit.*, p. 359 ; G. İŞİN, “An Achaemenid Stamp Seal from Patara”, *loc. cit.*, p. 78 ; voir aussi H. METZGER, *Fouilles de Xanthos*, IV, *Les céramiques archaïques et classiques de l’acropole lycienne*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 180-181, n° 418, A 16-1296, fig. 13 (sceau scaraboïde égyptien).

36. P. DEMARGNE, “Sur un relief de Xanthos”, *Revue Archéologique*, 1968, fasc. 1, p. 85-92.

Le traitement de ces figures s'inspire très nettement de l'iconographie des Victoires en vol de la céramique grecque à figures rouges. On peut citer le décor de deux lécythes conservés à New York (Metropolitan Museum of Art inv. 1925.78.1, vers 490-480, sur la panse³⁷ et inv. 41.162.18, vers 470, sur l'épaule)³⁸, et celui d'une œnochoé conservée à Berlin (Staatliche Museen 1965.5, vers 500-480, sur la panse)³⁹ (**fig. 10**). En plus de la position de vol,



Fig. 10 : Œnochoé attique à figures rouges, vers 500-480, Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen 1965.5. Source : <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=676884>.

44

plusieurs éléments sont similaires : dans le costume (chiton plissé, himation autour du buste passant sur une épaule), dans la coiffure (saccos ou cécryphale), pour ce qui est tenu dans les mains (couronne, rameaux ou tiges végétales aux lignes ondulées, avec des ramifications enroulées sur elles-mêmes en spirales). De la céramique attique à figures rouges a été mise au jour sur les sites de Lycie qui ont été fouillés (comme Xanthos, Limyra). On peut donc supposer que des vases attiques importés aient pu servir de modèles, même si la documentation disponible à ce jour est trop fragmentaire pour confronter directement le relief à un vase grec découvert en Lycie. On notera toutefois que sur un fragment d'alabâtre attique à figures rouges (1^{re} moitié du v^e s.) découvert sur le site de Limyra (Lycie orientale), est visible le haut du corps d'un être féminin ailé (de profil droit). Mais trop peu d'éléments sont visibles pour pouvoir identifier clairement la scène⁴⁰. La question de l'identité de ces femmes ailées lyciennes se pose. Les rapprochements que l'on peut faire avec d'autres figures féminines ailées du répertoire lycien (femmes ailées et femmes-oiseaux) laisse penser qu'il peut s'agir de "génies" lyciens ou divinités secondaires lyciennes, sans que l'on puisse les nommer en Lycien. Il n'est ainsi pas assuré que la transmission du motif de la *nikè* en vol s'accompagne de la transmission de l'identité

grecque de la figure. Le motif est certainement réinterprété et trouve un sens nouveau dans le contexte lycien⁴¹.

Pour le iv^e siècle, nous avons exposé, ailleurs, un exemple de transfert très probable entre céramique attique et sculpture lycienne avec le motif du combat entre un griffon à tête d'aigle, et longue crête aux arêtes saillantes le long du cou, et des personnages vêtus d'un habit oriental, motif présent sur le couvercle d'un sarcophage du site de Limyra, daté par son décor des années 330 (le "sarcophage aux Centaures")⁴². Dans le décor lycien, ce combat prend l'allure d'une chasse au griffon. L'image participe à la mise en valeur du destinataire de la tombe, transposant dans le champ mythologique la chasse, composante traditionnelle du répertoire lycien. Selon nous, en contexte lycien, le motif n'a alors plus de lien avec le mythe grec qui lui a donné

37. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Zurich-Munich, Artemis Verlag, 1992, s. v. Nike, pl. 567, n° 94. [Référence abrégée ci-après : *LIMC*]

38. *LIMC*, VI, 1992, s. v. Nike, pl. 568, n° 98.

39. Attribuée au Peintre de Berlin. John BOARDMAN, *Les vases athéniens à figures rouges. La période archaïque*, Paris, Thames & Hudson, 1996, fig. 161.

40. Cf. Jürgen BORCHHARDT, Roman JACOBKE et Alice DINSTL (dir.), *Götter, Heroen, Herrscher in Lykien*, Vienne, A. Schroll, 1990, p. 206, n° 137 (Antalya, musée archéologique, inv. n° Li89/KE 13).

41. La lecture de P. DEMARGNE était hellénisante ("Sur un relief de Xanthos", *loc. cit.*, p. 90-91).

42. F. COLAS-RANNOU, "Circulation et production d'images [...]", *loc. cit.*, p. 54-57.

naissance dans l'art grec (le mythe de la lutte entre les Arimaspes et les griffons). Pour cette iconographie, nous avons souligné qu'il n'est pas possible à ce jour de mettre directement en parallèle le relief et les fragments de céramique grecque retrouvés sur le site de Xanthos. Toutefois, des fragments de vases grecs rattachés au style de Kertch, style d'un groupe de vases attiques qui privilégie cette iconographie au iv^e siècle, ont été retrouvés sur le site de Xanthos ; et des vases de ce style portant cette iconographie ont été découverts dans d'autres régions du sud de l'Anatolie.

L'exemple de la peinture murale offre à son tour une approche fort riche de la question de la transmission.

TRANSMISSION DES IMAGES ET PEINTURE MURALE AU VI^E SIÈCLE : L'EXEMPLE DU MOTIF DE L'EMBUSCADE À LA FONTAINE TENDUE PAR ACHILLE À TROÏLOS DANS LA TOMBE DE KIZILBEL

Au vi^e siècle avant J.-C., la peinture murale ouest-anatolienne présente des affinités stylistiques avec l'art grec ionien (d'Ionie, en Asie mineure) ; en témoignent les peintures murales de Gordion en Phrygie par exemple, ou de Kızılbel au nord de la Lycie⁴³. Cette peinture murale peut aussi montrer des motifs iconographiques nouveaux en Anatolie, dont la proximité avec des motifs présents dans l'art grec, invitent à y voir des emprunts au répertoire grec. Nous choisissons ici de centrer le propos sur les motifs iconographiques qui composent le décor peint de la tombe de Kızılbel⁴⁴.

La tombe peinte de Kızılbel

Les parois intérieures en pierre de la chambre sont décorées de frises peintes superposées (fig. 11). Le style d'inspiration ionienne des peintures permet de dater la tombe de la seconde moitié du vi^e siècle, voire plus précisément du dernier quart du vi^e siècle. L'étude des ossements retrouvés a montré que le défunt était un homme âgé d'une cinquantaine d'années, qu'il

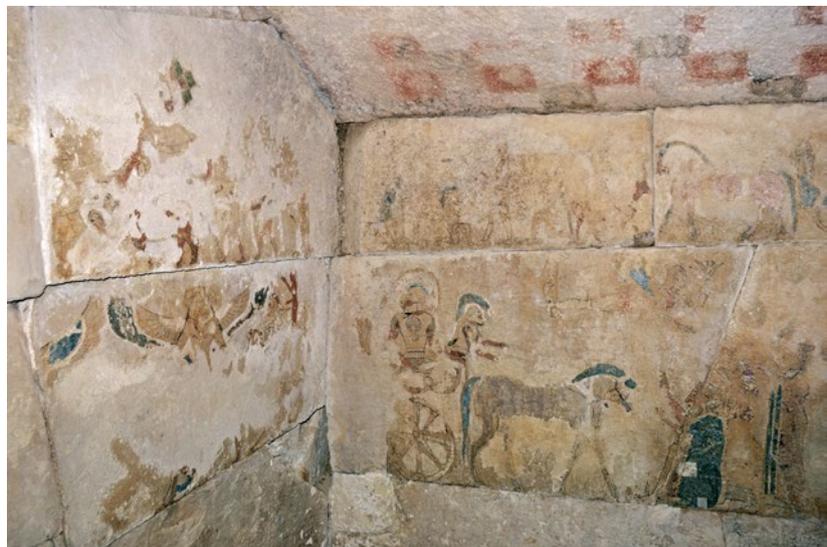


Fig. 11 : Vue de l'intérieur de la chambre funéraire de Kızılbel, angle sud-ouest, vers 525, *in situ*. © Bryn Mawr College.

43. Machteld J. MELLINK, "Notes on Anatolian Wall Painting", in *Mélanges Mansel*, Türk Tarih Kurumu, VII 60, Ankara, 1974, p. 537-547; M. J. MELLINK, "Archaic Wall Paintings from Gordion", in K. DE VRIES (dir.), *From Athens to Gordion. The Papers for a Memorial Symposium for Rodney S. Young*, University Museum may 3, 1975, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1980, p. 91-98; İlknur ÖZGEN et Jean ÖZTÜRK, *Heritage Recovered: The Lydian Treasure*, Istanbul, 1996, p. 36-46, cat. p. 68-72, n° 2-4, 7-8.

44. Cf. Machteld J. MELLINK, *Kızılbel: An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 1998.

avait l'habitude de monter à cheval, qu'il avait été blessé au genou gauche. Peu de matériel a été découvert. La tombe a été certainement pillée ; des traces de sa violation sont visibles. Dans la seconde moitié du VI^e siècle, le propriétaire de cette tombe est certainement un "aristocrate" ou "dynaste" local. Nous ne disposons d'aucune autre source pour éclairer l'identité de cet individu.

Le programme iconographique (dont nous ne pouvons faire ni une présentation ni une étude exhaustives ici) est très riche et associe des thèmes qui mettent en valeur la figure du "prince-guerrier" ou du "dynaste local" : départ du guerrier sur son char, armement du guerrier, banquet, défilé de fantassins, de cavaliers et de chars, chasses, scènes athlétiques, scène d'audience.

L'audience est un thème traditionnel du répertoire royal oriental (voir plus haut à propos du "monument des Néréides" de Xanthos). Le motif montre ici cinq personnages de profil : de gauche à droite, trois personnages debout, derrière le trône, vêtus d'une tunique longue (serviteurs, deux ont l'avant-bras gauche levé, le troisième est peut-être un porteur d'une sorte d'éventail ou de chasse-mouches), le personnage principal trônant (un long bâton tenu dans la main gauche, la main droite dirigée en avant), devant lui (de profil opposé) le personnage agenouillé qui lui rend hommage (dont les mains tendues rencontrent la main droite du dignitaire) (**fig. 12, 13**). Il s'agit d'un type de scène que l'on trouve quelques siècles plus tôt en Assyrie dans les peintures du palais de Til Barsip (VIII^e s.)⁴⁵, ou à une époque plus proche de celle qui nous intéresse dans l'art perse achéménide (spécialement dans la sculpture, voir les bas-reliefs de Persépolis, fin VI^e – première moitié du V^e siècle)⁴⁶. La scène est structurée autour d'une séquence centrale semblable : le dignitaire trônant et tenant un sceptre, un personnage face à lui (debout qui fait un geste d'une main en direction du roi ou qui se prosterne à Til Barsip, ou bien debout et qui s'in-

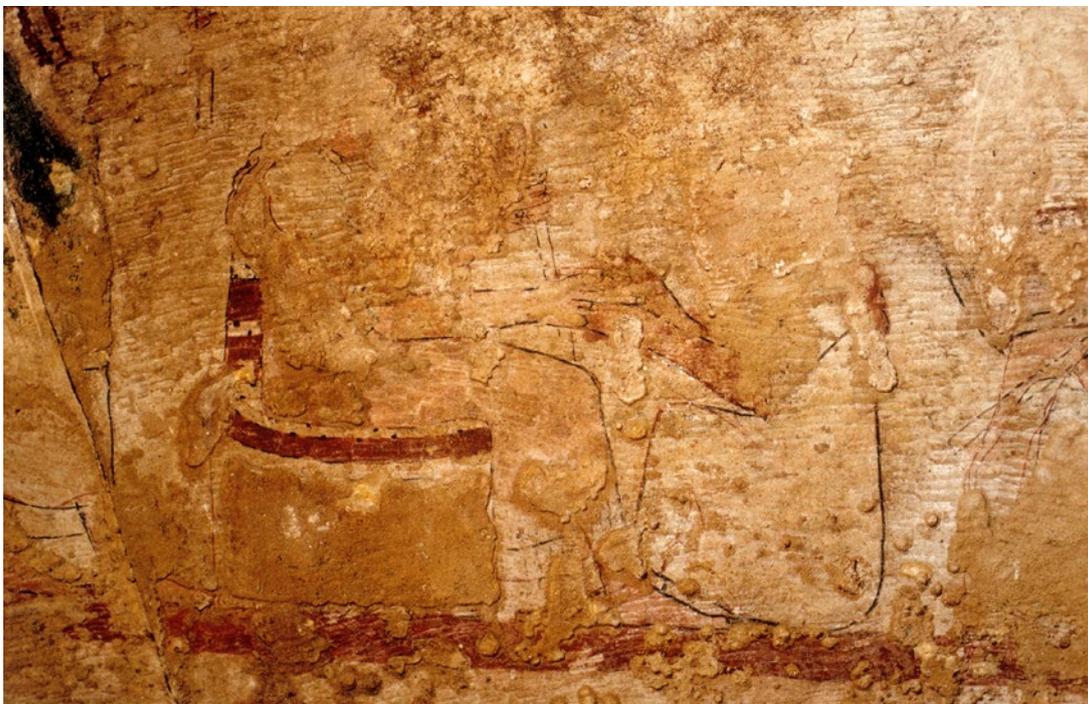


Fig. 12 : Détail de la scène d'audience du mur nord de la chambre funéraire de Kizilbel. © Bryn Mawr College.

⁴⁵. André PARROT, *Assur*, Paris, Gallimard, 1969, fig. 112, 113, 266. Sur l'audience orientale voir Francis JOANNÈS, "Le rituel de l'audience en Mésopotamie au premier millénaire avant notre ère", in Jean-Pierre CAILLET et Michel SOT (dir.), *L'audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2007, p. 33-48.

⁴⁶. R. GHIRSHMAN, *Perse, op. cit.*, fig. 254, 255 ; J. BOARDMAN, *Persia and the West, op. cit.*, fig. 4.13, 4.14b ; P. BRIANT, *Histoire [...], op. cit.*, p. 230-235.

cline à Persépolis), et derrière trois personnages (au moins) debout (le premier derrière le trône peut tenir un chasse-mouches à Persépolis)⁴⁷. Dans le contexte historique sud-anatolien de la seconde moitié du VI^e siècle, il faut certainement voir ici une référence à l'iconographie aulique proche-orientale, voire directement achéménide⁴⁸. On notera en revanche que le tabouret bas (repose-pied) n'est pas présent, et que le mauvais état de conservation des pigments ne permet pas de savoir si le dignitaire porte une coiffe ou une tiare.

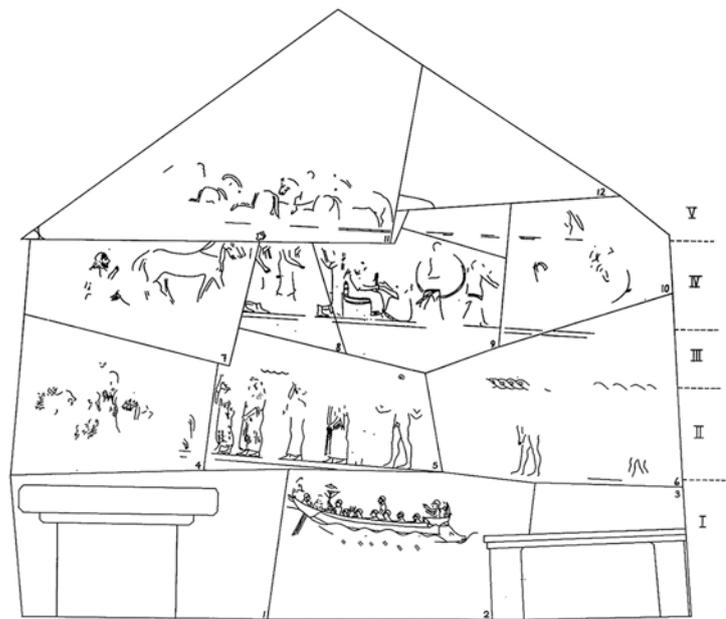


Fig. 13 : Relevé du décor du mur nord de la chambre funéraire de Kızılbél (d'après M. J. Mellink, *Kızılbél: An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia, 1998, relevé B).

Plusieurs scènes ou motifs n'appartiennent ni à la tradition anatolienne ni à la tradition orientale connues. Il s'agit de motifs dont l'identification demande de se référer à la tradition grecque (littéraire et artistique), et qui semblent ainsi s'inspirer du répertoire grec⁴⁹. Parmi eux, on trouve la scène qui rappelle la naissance simultanée de Chrysaor et de Pégase (sans ses ailes) du cou de tranché de Méduse (mur sud)⁵⁰ et le motif de l'embuscade à la fontaine tendue par Achille à Troïlos (mur sud). C'est à ce dernier motif que nous consacrons le développement qui suit.

Le motif de l'embuscade tendue par Achille à Troïlos

Il se situe précisément sur le mur sud, au niveau de la frise IV, et occupe une partie des blocs S8, S6 et S7 (voir le relevé du décor du mur sud : **fig. 14**). Plusieurs éléments sont visibles, et "lisibles" malgré un état de conservation partiel⁵¹. De gauche à droite, on peut observer les éléments suivants : un cheval de profil droit (jambes visibles) ; un élément de maçonnerie (dont seul les trois rangs de blocs inférieurs sont visibles sur la partie gauche, plus à droite seules quelques lignes éparées sont conservées), devant lequel se trouve un personnage dont on aperçoit les pieds

47. La présence de cette séquence centrale particulière nous conduit à écarter l'hypothèse de Jean-Marc MORET qui, prenant en compte l'intégralité de la frise IV du mur nord (au milieu de laquelle se place ladite séquence), s'est interrogé sur une possible reprise d'un motif évoquant l'ambassade de Priam chez Achille, hypothèse qui, selon nous, se défend mal à partir des exemples qu'il mobilise (sarcophages d'époque romaine notamment) (*in* Henri METZGER et Jean-Marc MORET, "Observations sur certaines des peintures tombales de Kızılbél en Lycie du Nord-Est", *Journal des Savants*, 1999, fasc. 2, p. 301-305).

48. M. J. Mellink voit un "roi" accompagné de ses serviteurs, recevant les hommages ou une requête d'un noble ou d'un étranger, elle place ainsi la scène dans le contexte de la vie d'un notable local (dynaste ou aristocrate) et donc d'une allusion à la vie du propriétaire de la tombe (M. J. MELLINK, *Kızılbél [...]*, *op. cit.*, p. 30-31 et 52-53). Voir D. KAPTAN, "The Great King's Audience", *loc. cit.*, p. 259-272 (mentionne le corpus lycien).

49. Déjà sur ce sujet, voir : H. METZGER, J.-M. MORET, "Observations [...]", *loc. cit.*, p. 295-318.

50. Voir Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, s.v. Chrysaor, Pégase, Gorgone ; *LIMC*, IV, 1988, s.v. Gorgo, Gorgones ; M. J. MELLINK, *Kızılbél [...]*, *op. cit.*, p. 35-36, 53-54.

51. Pour la description qui suit, nous nous appuyons sur les observations de M. J. Mellink : M. J. MELLINK, *Kızılbél [...]*, *op. cit.*, p. 38, 54.

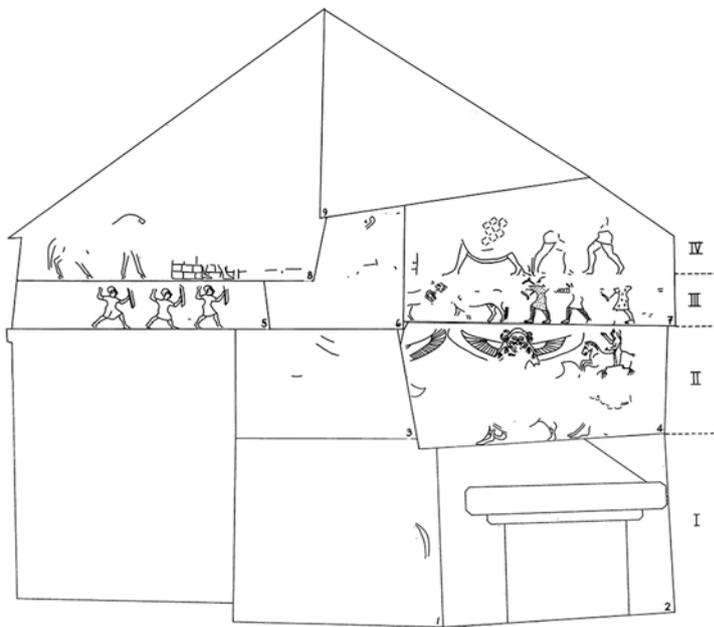


Fig. 14 : Relevé du décor du mur sud de la chambre funéraire de Kızılbel (d'après M. J. Mellink, *Kızılbel: An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia, 1998, relevé D).

personnages qui nous placent dans la tradition épique grecque. Dans la tradition grecque, l'épisode intervient pendant les neuf années du siège de Troie, Achille tue Troïlos, le plus jeune fils de Priam. Selon une des versions dont témoigne la tradition littéraire, Achille surprend le jeune troyen sorti des murs de Troie pour faire boire ses chevaux, le poursuit et le tue ; Polyxène, sœur de Troïlos, est parfois associée à cet épisode et est présente à la fontaine⁵³. Dans le décor des vases grecs d'époque archaïque (qui sont antérieurs à une grande partie des sources littéraires aujourd'hui connues qui évoquent le sujet), des éléments sont récurrents⁵⁴ : une fontaine (élément de maçonnerie plus ou moins développé), Achille en embuscade derrière la fontaine ou en mouvement (se dirige vers Troïlos, face à lui, ou court après lui, dans les scènes de fuite), Troïlos avec un cheval ou deux chevaux (plus fréquent) (se dirige vers la fontaine, ou s'enfuit). Polyxène peut être représentée avec un vase à eau (de type hydrie) à la fontaine ou en fuite (le vase est alors le plus souvent renversé au sol). En dehors des scènes de fuite (où il est toujours à cheval), Troïlos monte très souvent un cheval, mais il peut parfois être debout à côté⁵⁵. Deux moments sont notamment signifiés selon les vases : Achille caché en position d'embuscade ou la poursuite. On peut noter ces récurrences et ces variantes sur un certain nombre de vases attiques à figures noires du VI^e siècle avant J.-C., quelque peu antérieurs ou contemporains des peintures de Kızılbel. Parmi eux, le cratère à volutes dit "vase François", où le nom des personnages est incisé sur la surface du vase (Musée

nus et les cnémides ; une lacune et, au-dessus, les traces d'un ou plusieurs personnages (?)⁵² ; à droite, un personnage de plus grande taille, de profil opposé (c'est-à-dire de profil vers la gauche), qui se déplace, faisant un grand pas en avant, ou bien qui est en position agenouillée (l'inclinaison de la jambe droite laisse penser que le genou est fléchi ; le pied droit est presque à la verticale). La tunique ou le manteau de ce dernier personnage porte un motif coloré en damier, à moins que cela ne soit le bouclier placé devant le manteau.

Il s'agit très certainement d'une reprise du motif présent dans l'art grec qui évoque l'embuscade à la fontaine tendue par Achille (héros grec) à Troïlos (héros troyen), per-

52. Le ou les personnages sont très ruinés, une identification hypothétique est toutefois tentée par M. J. Mellink : des guerriers avec des boucliers.

53. Voir P. GRIMAL, *Dictionnaire [...] op. cit.*, s.v. Troïlos, Polyxène ; LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, p. 72-73. Polyxène n'est pas mentionnée dans l'*Iliade* ; ce sont surtout les sources iconographiques qui l'associent à cet épisode.

54. Nous renvoyons au LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, p. 72-95.

55. Voir LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 236 (Dinos attique à figures noires, vers 570-560, Paris, musée du Louvre E 876, prov. Étrurie).

archéologique de Florence, Inv. 4209, vers 570-560 av. J.-C.)⁵⁶ et une coupe de Siana (Metropolitan Museum de New York, Inv. 01.8.6, vers 570-560⁵⁷) montrent une poursuite : Achille court après Troïlos qui s'enfuit, devancé par Polyxène, laissant la fontaine (*krênê*) sur une extrémité de la scène (la gauche) ; l'hydrie est abandonnée au sol, visible sous les chevaux de Troïlos (vase François) ou entre les jambes d'Achille (coupe). Sur une hydrie du Metropolitan Museum de New York (Inv. 45.11.2, vers 560-550) l'embuscade à proprement dite est mise en image : Achille, accroupi, est encore derrière la fontaine, placée au centre de la scène ; les deux jeunes Troyens se situent de l'autre côté, en direction de la fontaine⁵⁸ (fig. 15). Un volatile est juché sur la fontaine. Cet oiseau, interprété comme le corbeau d'Apollon, peut apparaître sur d'autres vases grecs (attiques ou laconiens), il rappelle que le meurtre de Troïlos a lieu dans le sanctuaire d'Apollon. Une coupe de Siana conservée au musée du Louvre (Inv. CA 6113, vers 560) mêle les deux schèmes. La fontaine occupe le centre la scène. L'hydrie est au sol à gauche de la fontaine, entre les jambes d'Achille qui débute sa course ; à droite de la fontaine, Polyxène et Troïlos s'enfuient⁵⁹ (fig. 16a et 16b). Il existe donc des variations dans la mise en image grecque. À Kızılbél, la fontaine est plus un élément central de la composition. On



Fig. 15 : Détail de l'hydrie attique à figures noires, vers 560-550 (provenance Vulci), New York, Metropolitan Museum of art inv. 45.11.2. Source: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Achilles_Troilos_Polyxena_hydria_Met_45.11.2.jpg. Photo. Marie-Lan Nguyen, 2011.

peut identifier le groupe composé du cheval (à gauche de la fontaine) et du personnage situé devant la fontaine, comme étant celui composé de "Troïlos" et de son cheval ; et le personnage situé à droite et dirigé vers eux comme étant "Achille". Dans le monde grec archaïque, l'épisode apparaît très majoritairement sur la céramique peinte selon les schèmes précisés plus haut, mais se trouve aussi dans la sculpture architecturale (fronton de



Fig. 16a : Achille en embuscade derrière la fontaine, détail du décor de la coupe attique à figures noires, vers 560, Paris, Musée du Louvre, inv. CA 6113. Source: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akhilleus_Louvre_CA6113.jpg.

56. François LISSARRAGUE, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999, p. 10-21 ; H. A. SHAPIRO, Mario IOZZO et Adrienne LEZZI-HAFTER (dir.), *The François Vase: New Perspectives, Papers of the International Symposium Villa Spelman, Florence, 23-24 May 2003*, Zurich, Akanthus, 2013 ; LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 292.

57. LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 307.

58. LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 234.

59. LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 310.

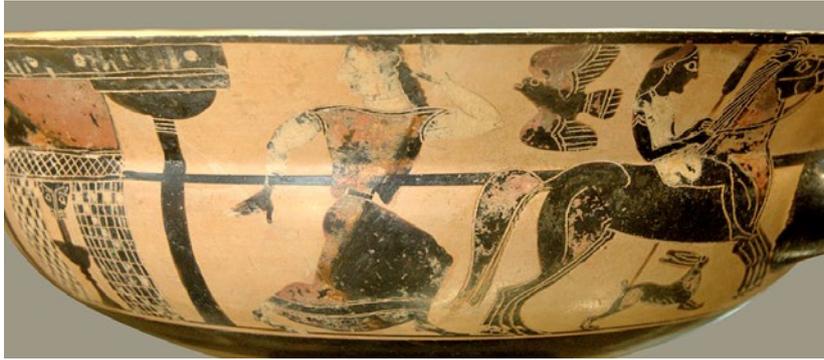


Fig. 16b : Polyxène et Troïlos en fuite, détail du décor de la coupe attique à figures noires, vers 560, Paris, Musée du Louvre, inv. CA 6113. Source : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akhilleus_Louvre_CA6113.jpg#/media/File:Polyxene_Troïlos_Louvre_CA6113.jpg.

la même époque à une autre aire non-grecque de Méditerranée, occidentale cette fois : l'Étrurie. La comparaison avec l'Étrurie permet d'enrichir la réflexion sur l'exemple lycien qui nous intéresse⁶⁰. On trouve notamment le motif sur un même type de support mobilisant une technique picturale proche (peinture murale) et dans un même contexte qu'en Lycie (contexte funéraire). Le motif décore l'intérieur de la "tombe des Taureaux" de la nécropole de Tarquinia (panneau peint au fond de la première chambre, au niveau de l'accès à la seconde), datée vers 540-530 (fig. 17). Là, Achille est en mouvement depuis l'arrière de la fontaine (sur la gauche) ; la fontaine (élément de maçonnerie assez grand) est au centre de la scène ; Troïlos, à cheval (de profil gauche), avance vers la fontaine (depuis la droite de la scène). Un palmier est présent entre Troïlos et la fontaine (référence au dieu Apollon et au lieu du meurtre)⁶¹. Il s'agit certes du seul exemple connu au sein du corpus des tombes peintes étrusques, mais pas à l'échelle de l'art ou artisanat étrusque dans son ensemble. Le corpus étrusque sur le thème est ainsi nettement plus nourri qu'en Lycie ("Tombe des Taureaux", vases étrusques à figures noires, petites plaques de bronze de Vulci)⁶². S'appuyant sur différents éléments présents dans l'image ou "signes iconiques" (Achille en guerrier armé d'une *machaira*, outil tranchant du

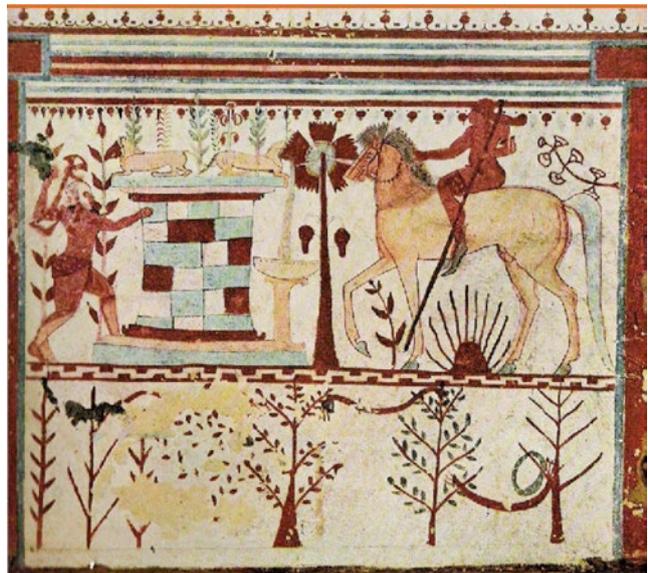


Fig. 17 : Détail du décor peint de la Tombe des Taureaux à Tarquinia, vers 540. Source : http://en.wikipedia.org/wiki/Troilus#/media/File:Etruscan_mural_achilles_Troilus.gif.

⁶⁰. Nous avons déjà eu l'occasion ailleurs de mener ce type d'étude comparative : Fabienne COLAS-RANNOU, "Les Étrusques et les Lyciens face aux pratiques athlétiques grecques et à leurs représentations", in Dominique FRÈRE et Laurent HUGOT (dir.), *Étrusques, les plus heureux des hommes. Études offertes au professeur Jean-René Jannot*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 315-344.

⁶¹. Voir Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1989, p. 139-141.

⁶². Bruno D'AGOSTINO, "Achille et Troïlos. Images, textes et assonances", in POIKILIA. *Études offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1987, p. 145-154 ; B. D'AGOSTINO et Luca CERCHIAI, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci et l'immagine*, Rome, Donzelli editore, 1999, p. 91-119.

sacrifice, Troïlos nu à l'apparence d'un jeune homme), et confrontant cette peinture au décor de vases étrusques sur le même thème, Luca Cerchiali a proposé une interprétation plus poussée de la scène jouant, sur l'interférence de la poursuite avec celle de l'éromène par l'éraсте (faisant ainsi appel à la tradition érotique de cette aventure d'Achille et de Troïlos), et sur l'interférence du meurtre avec le sacrifice d'une victime innocente (valeur et *mêtis* d'Achille *versus* jeunesse et inexpérience de Troïlos)⁶³. Une lecture iconologique de cet ordre n'est pas possible pour la scène de la tombe lycienne, du fait de l'état de conservation partielle des peintures, qui nous prive de certains détails⁶⁴, et du contexte anatolien. Selon Bruno d'Agostino et Luca Cerchiali, l'épisode a valeur paradigmatique dans l'imaginaire étrusque archaïque : “*La decapitazione del figlio di Priamo assume la connotazione di un sacrificio umano : diviene il modello di un exploit culturale con cui se legittima un'aristocrazia gentilizia che riconosce in Achille il proprio prototipo*”⁶⁵. De plus, Bruno d'Agostino propose de convoquer une poésie grecque occidentale chargée d'une “puissance expressive” (développée dans le milieu des cités grecques voisines d'Italie du sud) pour expliquer la diffusion de ce récit épique et son succès en milieu étrusque, ainsi que certaines particularités de la mise en image étrusque⁶⁶. L'auteur pose donc comme hypothèse que les Étrusques, bien que n'étant pas grecs, connaissent ce mythe grec et sont capables de reconnaître sa mise en image. Ces images n'auraient donc pas comme seul intérêt leur caractère “exotique” lié à leur origine étrangère (une réflexion du même ordre doit être faite pour la Lycie). Mais la diffusion d'un récit d'une part et la diffusion d'un motif iconographique d'autre part ne mobilisent pas forcément les mêmes acteurs ni les mêmes vecteurs.

L'interprétation en contexte lycien et dans un cadre funéraire de ce motif unique pose question. Au sein d'un programme iconographique qui, nous l'avons déjà dit, tend à mettre en valeur le propriétaire de la tombe : son rang, ses qualités guerrière, cynégétique et même athlétique⁶⁷, la figure héroïque et guerrière d'Achille peut certes incarner une valeur de modèle. Il faudrait dans ce cas supposer que cet épisode épique ait été transmis (oralement) concomitamment au motif dans l'Ouest anatolien voisin des cités grecques d'Asie mineure. Rappelons que l'épisode de l'embuscade d'Achille tendue à Troïlos en tant que tel n'est pas présent dans l'*Iliade* ; le meurtre de Troïlos par Achille est évoqué dans les *Chants cypriens* (d'après Proklos)⁶⁸. Ces *Chants cypriens* ou *Cypria*, dont la composition a pu être attribuée par la tradition à un poète chypriote et peut être datée de l'époque archaïque (VI^e siècle d'après M. L. West)⁶⁹, reprennent très probablement des mythes anciennement connus et ancrés dans une tradition orale (comme ceux présents dans l'*Iliade*), qui se placent avant l'*Iliade* dans le cycle troyen. Ce sont des sources littéraires postérieures à l'époque archaïque qui nous permettent de compléter le récit de cette

63. Voir dans B. D'AGOSTINO et L. CERCHIALI, *Il mare, la morte, l'amore [...]*, op. cit., *ibid.*

64. Toutefois des cnémides sont visibles sur les tibias de “Troïlos”.

65. B. D'AGOSTINO et L. CERCHIALI, *Il mare, la morte, l'amore [...]*, op. cit., p. 115. “La décapitation du fils de Priam prend la connotation d'un sacrifice humain : elle devient le modèle d'un exploit culturel par lequel se légitime une aristocratie gentilice qui reconnaît en Achille son propre prototype.”

66. À titre d'hypothèse, il mentionne le nom de Stésichore. B. D'AGOSTINO, “Achille et Troïlos [...]”, *loc. cit.*, p. 151-152 (pour la citation : p. 152).

67. Ces mêmes thèmes sont évoqués à la même époque dans le décor des piliers sculptés des dynastes de Lycie méridionale (voir Thomas MARKSTEINER, *Trysa. Eine Zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit*, Vienne, 2002, p. 211-291 ; F. COLAS-RANNOU, “Images et société en Lycie [...]”, *loc. cit.*).

68. Voir Martin L. WEST, *Greek Epic Fragments from Seventh to Fifth century BC*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2003, spécialement p. 78-79 ; M. L. WEST, *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford, Oxford University Press, 2013, plus spécialement p. 32-34, 55-128, avec p. 121-122 (sur Troïlos).

69. M. L. WEST, *Greek Epic Fragments [...]*, op. cit., p. 13 ; M. L. WEST, *The Epic Cycle [...]*, op. cit., p. 64-65. L'auteur propose une datation dans la seconde moitié du VI^e siècle dans son ouvrage de 2003, qu'il révisé pour une datation plus haute, entre 580 et 550 avant J.-C., dans son ouvrage de 2013.

version de la mort de Troïlos⁷⁰. Les Lyciens sont mentionnés dans l'*Iliade*, combattant aux côtés des Troyens⁷¹. Faudrait-il alors convoquer l'existence à l'époque archaïque d'une *koïnè* culturelle mixte ouest anatolienne partageant récits épiques et répertoires d'images, qui tire ses origines de contacts plus anciens remontant à l'âge du bronze⁷² ?

Toutefois, comme l'écrit Henri Metzger, "le choix de tel ou tel sujet découlait peut-être purement et simplement du répertoire dont disposaient les artistes invités à décorer la tombe⁷³". Sans priver l'image d'un intérêt et d'un sens dans le contexte local, il convient d'interroger le rôle joué par les artisans formés à un répertoire de styles et de formes et pouvant s'essayer à de nouveaux, dans la composition et la réalisation du décor peint de Kızılbél, et donc ici le rôle des artisans (grecs et lyciens) dans la transmission de motifs iconographiques grecs.

Acteurs, supports, vecteurs de la transmission : mobilité des artisans, mémoire directe, "cartons", céramique (?)

La présence du thème de l'embuscade tendue par Achille à Troïlos dans le répertoire des peintres de Grèce de l'Est (voisine de la Lycie) à l'époque archaïque est attestée par le décor d'un calice de Chios (vers 560)⁷⁴ et de deux sarcophages de Clazomènes (vers 500)⁷⁵, qui nous renvoient d'ailleurs tous à un contexte funéraire (le calice ayant été découvert dans une tombe)⁷⁶. La mise en image de l'épisode, moins documentée en terme quantitatif que pour la céramique peinte attique, connaît ici aussi des variations. Sur le calice de Chios, Achille (sur la droite, de profil gauche), armé et accroupi, est en embuscade derrière la fontaine (celle-ci a une forme élancée avec une colonne coiffée de deux volutes) ; à gauche, devant la fontaine, un personnage barbu verse de l'eau dans un bassin dans lequel boit le cheval monté par Troïlos (de profil droit) ; un second cheval est visible, ainsi qu'un arbre en arrière-plan ; (différemment des images attiques de l'embuscade) Polyxène est debout, à droite de la scène, derrière Achille et dirigée vers lui, et tient deux vases. Sur la surface horizontale supérieure des deux sarcophages (ou bordure), et en partie haute, est visible un cortège de quatre personnages tenant des vases, se déplaçant, de gauche à droite, vers une fontaine. Sur le sarcophage d'Izmir, quatre femmes sont visibles

70. LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, p. 72-73 ; P. GRIMAL, *Dictionnaire [...], op. cit.*, s.v. Troïlos ; Charles VELLAY, *Les légendes du cycle troyen*, Paris, Imprimerie Nationale de Monaco, 1957, p. 268-270.

71. Peter FREI, "Die Lykier bei Homer", in Ekrem AKURGAL (dir.), *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Ankara-Izmir 23-30/IX/1973*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1978, p. 819-827 ; T. R. Bryce, *The Lycians [...], op. cit.*, p. 12-14.

72. Voir M. J. MELLINK, "Local, Phrygian, and Greek traits in Northern Lycia", *Revue Archéologique*, 1976, fasc. 1, p. 21-34. Sur la région d'Elmalı et la Lycie à l'âge du bronze voir M. J. MELLINK, "Excavations at Karataş-Semayük in Lycia, 1963", *American Journal of Archaeology*, t. 68, n° 3, 1964, p. 269-278 ; Jayne L. WARNER, *Elmalı-Karataş II. The Early Bronze Age Village of Karataş*, Bryn Mawr (PA), Bryn Mawr College, 1994 ; T. R. BRYCE, *The Lycians [...], op. cit.*, p. 1-10 ; Jutta BÖRKER-KLÄHN, "Lykien zur Bronzezeit, eine Skizze", in *Akten des II. Internationalen Lykien Symposions, Wien, 6-12 mai 1990*, Band I, Vienne, 1993, p. 53-62 ; Onofrio CARRUBA, "Neues zur Frühgeschichte Lykiens", in Fritz BLAKOLMER, Karl REINHARD KRIEGER et Friedrich KRINZINGER (dir.), *Fremde Zeiten, Festschrift für Jürgen Borchhardt*, Band I, Vienne, Phoibos Verlag, 1996, p. 25-39 ; Jacques DES COURTILS, "L'archéologie du peuple lycien", in Valérie FROMENTIN et Sophie GOTTELAND (dir.), *Origines Gentium, Actes de trois tables rondes, Bordeaux, décembre 1996 à décembre 1997*, Bordeaux, Ausonius éditions, Études 7, 2001, p. 123-133.

73. H. METZGER et J.-M. MORET, "Observations [...]", *loc. cit.*, p. 315.

74. Istanbul, musée archéologique. Provenance Pitane (Éolide). M. J. MELLINK, "Archaeology in Asia Minor", *American Journal of Archaeology*, t. 69, n° 2, 1965, p. 148 ; LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 254.

75. Premier sarcophage : Abdère, musée archéologique inv. n° 6922 (anc. Komotini, musée archéologique AGK 2011). Provenance Abdère, nécropole. Robert M. COOK, *Clazomenian Sarcophagi*, Mayence/Rhin, Ph. Von Zabern, 1981, p. 177, G. 7A, pl. 77, 3 ; odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=4698 (consulté le 11 avril 2016). Second sarcophage : Izmir, Basmahane Museum, inv. n° 3619. Provenance : Clazomènes. R. M. COOK, *Clazomenian Sarcophagi, op. cit.*, p. 36, G 7, pl. 48, 1-2 ; LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 277.

76. Exemples déjà mentionnés par M. J. MELLINK et H. METZGER (M. J. MELLINK, *Kızılbél [...], op. cit.*, p. 58 ; H. METZGER et J.-M. MORET, "Observations [...]", *op. cit.*, p. 313-314.

depuis la gauche ; une lacune les sépare de la fontaine ; un guerrier armé est accroupi derrière la fontaine (sur la droite, de profil gauche) (Achille en embuscade, et derrière lui se trouve un arbre) ; Troïlos n'est pas visible (mais le décor est fragmentaire). Sur celui d'Abdère, le cortège est composé de deux jeunes gens et de deux femmes qui alternent, une troisième femme est accroupie devant la fontaine et remplit un vase (hydrie) ; à gauche (avant le cortège) un personnage masculin est assis de profil vers la droite (Priam) et devant lui un personnage masculin à cheval (Troïlos), menant un second cheval et accompagné d'un chien, suit la file des porteurs de vases (de type hydrie) en direction de la fontaine ; de l'autre côté de la fontaine se trouve Achille. Achille est toujours armé d'un casque, d'un bouclier rond, et d'une lance (difficilement visible toutefois sur le sarcophage d'Abdère à cause du mauvais état de conservation), comme sur une grande partie des images des vases attiques. On trouve également dans la céramique de Clazomènes des années 550-530 la séquence de la poursuite de Troïlos par Achille⁷⁷. On pourrait donc penser à un phénomène de transmission au sein d'une communauté de peintres, entre les peintres grecs d'Asie mineure et les peintres anatoliens, chacun s'appropriant le motif (d'où les éléments variables dans la mise en image, même au sein du corpus grec). Quand elle met en exergue les parentés stylistiques entre les peintures de Kızılbel et les peintures des tombes étrusques de Tarquinia, Elfriede Paschinger avance (avec prudence toutefois) l'hypothèse de contacts directs entre les peintres étrusques et les peintres anatoliens, qui auraient tous appris auprès de peintres ioniens d'Asie mineure. Sans aller jusqu'à des contacts directs, on peut convoquer des contacts entre peintres ioniens et peintres de l'Ouest anatolien d'une part, et peintres tyrrhéniens d'autre part. En effet, un style d'inspiration ionienne relie, en plus de l'iconographie, les peintures de Kızılbel et celle des nécropoles étrusques (voir les visages des personnages notamment)⁷⁸. La transmission des styles mais également des motifs peut être le résultat de la mobilité des artisans grecs, en Étrurie et en Asie mineure, sans que nous disposions de sources directes (aucune signature de peintre n'est connue pour la grande peinture). À propos du motif de l'embuscade tendue par Achille à Troïlos et compte tenu de la datation proche de la tombe étrusque "des Taureaux" et de la tombe de Kızılbel, Elfriede Paschinger pense à l'existence d'un modèle ("*Vorbild*") commun dans l'art ionien, une oeuvre non conservée, qu'elle place plus dans le domaine de la peinture murale ionienne que dans celui des objets ("*Kleinkunst*")⁷⁹. Mais la grande peinture murale ionienne est aussi une grande absente de la documentation en notre possession. Dans tous les cas, comme pour la sculpture, se pose la question du ou des vecteur(s) : mémoire directe des peintres, "cartons" ou "patrons", sans sources directes ou précises on ne sait quel terme employer. L'existence de "modèles" (entendus ici comme mobiles, transportables) est dans bien des cas une hypothèse de travail. Nous renvoyons aux remarques faites et aux exemples mentionnés dans l'introduction du présent ouvrage⁸⁰. Retrouvons le domaine de la peinture mais cette fois le monde des peintres de vases, et on pourra y ajouter l'exemple de la céramique grecque d'Italie méridionale. À l'époque de la première génération de vases à figures rouges lucaniens, produits de Métaponte, Anna Lucia Tempesta envisage la circulation et l'utilisation dans les ateliers qui les produisent, de "*cartoni*" (le mot est déjà entre guillemets

77. LIMC, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 332, 333.

78. Mauro CRISTOFANI, "Storia dell'arte e acculturazione : le pitture tombali arcaiche di Tarquinia", *Prospettiva*, n° 7, octobre 1976, p. 6 ; M. J. MELLINK, *Kızılbel [...]*, op. cit., p. 56 ; Elfriede PASCHINGER, "Zur Ikonographie der Malereien im Tumulusgrab von Kızılbel aus etruskologischer Sicht", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, t. 56, 1985, p. 1-48 (spécialement p. 6 pour l'hypothèse mentionnée ci-dessus).

79. E. PASCHINGER, "Zur Ikonographie der Malereien [...]", loc. cit., p. 16, 48.

80. Voir *supra* p. 16-17.

dans le texte italien) ou “*modeli*” élaborés à Athènes, sans toutefois faire de proposition quant à leur “matérialité”⁸¹.

Le nombre important de vases attiques à figures noires montrant le thème, parmi lesquels nombreux sont ceux qui ont été découverts en Étrurie, amène à envisager que cette céramique a pu jouer un rôle de médiateur, permettant la diffusion de “schémas visuels”⁸². On connaît la place prépondérante de la céramique attique comme produit d’échange aussi bien vers l’Ouest que vers l’Est du bassin méditerranéen au VI^e siècle. Certains des vases attiques à figures noires cités plus haut ont été découverts en Étrurie. C’est le cas par exemple de l’hydrie du Metropolitan Museum of Art de New York (Inv. 45.11.2) (**fig. 15**) qui a été découverte à Vulci. D’autres font partie de la série des “amphores tyrrhéniennes” : il s’agit d’amphores dotées d’une forme particulière qui ont été découvertes sur des sites étrusques, et dont on pense qu’elles étaient destinées au marché étrusque. On peut citer l’amphore conservée à Munich (Museum anti-ker Kleinkunst, Inv. 1436, vers 570-560) qui montre le même schéma que l’hydrie de New York⁸³. On peut comprendre ainsi le passage du motif vers la céramique étrusque. La céramique ne peut-elle pas être également une pièce intermédiaire pour la grande peinture ? Pour une diffusion vers l’Est de cette imagerie attique, on pourrait convoquer les coupes de Siana, type de coupes de fabrication attique nommé d’après ce site de Rhodes (à proximité des côtes sud-anatoliennes) sur lequel certaines ont été découvertes. Mais dans le cas présent, les deux coupes de Siana que nous avons citées plus haut n’ont pas une provenance définie. Par ailleurs, l’importation de vases attiques à figures noires est attestée en Lycie. À ce jour, toutefois, (et à notre connaissance) on n’a pas identifié la présence de ce thème de l’embuscade sur un vase ou fragment de vase découvert en Lycie. Ce type de constat est récurrent dans l’étude des images lyciennes d’inspiration grecque⁸⁴.

TRANSMISSIONS MULTIFORMES

On l’aura compris la question de la transmission des motifs iconographiques en Lycie est aussi passionnante qu’elle est complexe. La difficulté s’explique par l’état de la documentation et le manque de sources.

Un autre support n’a pas été mentionné plus haut : les tissus. Ils demeurent un support de transmission hypothétique qui se heurte encore plus aux lacunes archéologiques, mais qui peut, pour d’autres aires que la Lycie, bénéficier parfois de témoignages littéraires⁸⁵.

81. Anna Lucia TEMPESTA, “Commercio e artigianato”, in Antonio DE SIENA (dir.), *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Tarente, Scorpione Editrice, 2001, p. 99.

82. Pour cette idée concernant la Lycie : H. METZGER, “Sur quelques emprunts [...]”, *loc. cit.*, p. 363 ; H. METZGER et J.-M. MORET, “Observations [...]”, *loc. cit.*, p. 314.

83. *LIMC*, I, 1981, s.v. Achilleus, n° 230.

84. Voir plus haut à propos des femmes ailées en vol et de la scène d’attaque du griffon. F. COLAS-RANNOU, “Circulation et production d’images [...]”, *loc. cit.*, p. 57 ; (même constat pour les scènes athlétiques, avec une différence de même ordre qu’ici entre l’exemple étrusque et l’exemple lycien) F. COLAS-RANNOU, “Les Étrusques et les Lyciens [...]”, *loc. cit.*, p. 325, n. 61. Il faut espérer que la poursuite de l’exploration archéologique en Lycie (notamment sur le site portuaire de Patara) et qu’un examen exhaustif du mobilier céramique découvert récemment, et de celui qui le sera dans les années futures, apporteront des informations précieuses qui feront avancer ce dossier.

85. Pour la Lycie, voir W. A. P. CHILDS, *The City-Reliefs [...]*, *op. cit.*, p. 80-81, 83 ; J. DES COURTILS, “Un nouveau bas-relief [...]”, *loc. cit.*, p. 354 et note 75 (avec bibliographie). Pour la Perse : P. BRIANT, *Histoire [...]*, *op. cit.*, 219, 221. Les tissus sont cités dans nombre d’études à titre d’hypothèse présentée comme étant plus ou moins satisfaisante selon les cas : C. BRENIQUET et E. MINTSI, “Le peintre d’Amasis [...]", *loc. cit.*, p. 356 ; Pierre AMANDRY, “La Grèce d’Asie et l’Anatolie du 8^e au 6^e siècle avant J.-C.”, in *Anatolica*, 2, 1968, p. 93. Témoignages littéraires : PSEUDO-ARISTOTE (*De Mirabilibus Auscultationibus*, 838a, 15-26) et Athénée (*Le*

Le corpus lycien nous soumet des exemples variés et complexes d'emprunts et d'appropriation des images. Il faut explorer de nombreuses pistes et multiplier les comparaisons pour éclairer le processus de création de ces images. On arrive à démontrer qu'il y a des transmissions multiformes, transmissions entre cultures, entre artisans, entre supports. Il ne s'agit pas d'un phénomène "diffus" qui dépendrait uniquement des mécanismes économiques et d'échanges, et se ferait au gré seul du cheminement des hommes et des marchandises le long des routes terrestres et maritimes⁸⁶, mais d'un processus qui relève aussi des choix des artisans et des commanditaires, qui conduisent à un art original que l'on doit toujours chercher à interpréter dans le contexte historique lycien et anatolien.

banquet des sophistes, XII, 541 a-b) à propos du décor du manteau (*himation*) acheté par Denys l'Ancien à un riche habitant de Sybaris montrant Suse et Persépolis (P. BRIANT, *Histoire [...]*, *op. cit.*, p. 221). Ce témoignage nourrit le dossier de la transmission de l'iconographie perse vers la Grande Grèce (Cl. POUZADOUX, *Éloge d'un prince daunien [...]*, *op. cit.*, p. 259).

86. Sur la géographie de la Lycie et les axes de communication qui desservent (ou pas, dans le cas des routes royales de l'empire perse) la Lycie voir : P. BRIANT, *Histoire [...]*, *op. cit.*, p. 369-373, p. 378, fig. 35, p. 391-392 ; Pascal ARNAUD, *Les routes de la navigation antique. Itinéraires en Méditerranée*, Paris, Éditions Errance, 2005, p. 207-223 ; J. DES COURTILS, "La Lycie dans l'histoire", in Séverine LEMAÎTRE (dir.), *Céramiques antiques en Lycie (VI^e s. a.c. – VII^e s. p.c.). Les produits et les marchés. Actes de la table-ronde de Poitiers, 21-22 mars 2003*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2007, p. 11-12 ; Anne-Valérie SCHWEYER, "Le pays lycien. Une étude de géographie historique aux époques classique et hellénistique", *Revue archéologique*, 1996, fasc. 1, p. 7-66.