

LE SARCOPHAGE A 927 DU MUSÉE D'ANTALYA

Jean Marcadé

Cher Ekrem Bey, nous nous connaissons depuis plus d'un quart de siècle; j'ai eu la joie de vous voir conférer en 1961 les insignes de Docteur **honoris causa** de l'Université de Bordeaux quand j'enseignais l'archéologie classique à la Faculté des Lettres de cette ville; je vous dois mes premières invitations à Istanbul et à Ankara, et l'occasion ainsi procurée de visiter bon nombre des sites et des musées d'Anatolie, avant de participer par trois fois aux travaux de la mission française du Létôon de Xanthos. Il m'est agréable de vous dédier, en témoignage d'estime sincère et de fidèle amitié, cette contribution aux mélanges qui vous sont offerts.

Lors de mes séjours au musée d'Antalya, je me suis souvent arrêté devant le sarcophage d'enfant A 927 placé sous le portique ouvrant sur le jardin fleuri (1). La scène principale que porte cette cuve sculptée (dont le couvercle manque) est difficile à interpréter: je proposerai à son sujet quelques réflexions et suggestions nouvelles.

Le document n'est pas-tant s'en faut-inédit: presque simultanément des photographies et une description en ont été données par Hans WIEGARTZ dans ses **Kleinasiatische Säulensarkophage** de 1965 et par Gloria FERRARI dans **Il commercio dei sarcofagi asiatici** paru en 1966; bien entendu, il est pris en compte dans la grande synthèse de Guntram KOCH et Hellmut SICHTERMANN, **Römische Sarkophage**, de 1982(2).

Sur la définition générale du sarcophage, pas de doute possible. Il appartient à courte série de sarcophages d'Asie Mineure, remarquée par Ch. R. MOREY(3), puis étudiée en particulier par G. RODENWALDT (4), et dénommée "groupe de Torre Nova" par référence à l'exemplaire célèbre du Palais Borghèse dont le long côté antérieur porte une représentation éleusinienne. Caractéristiques sont les dimensions réduites de la cuve, les pilastres d'angle (dont seuls ceux qui encadrent la face principale sont cannelés, avec des rudentures dans le tiers inférieur, et comportent un chapiteau sculpté) et les deux moulures opposées du socle (décorées de feuilles d'eau sauf à l'arrière) qui forment entre elles un angle rentrant. On

attribue les sarcophages du "groupe de Torre Nova" à une officine lycienne ou plutôt pamphylienne de l'époque des Antonins, s'inspirant de modèles attiques; le sarcophage A 927 du musée d'Antalya n'y contredit assurément pas(5).

L'interprétation des reliefs sur le long côté postérieur et sur les faces latérales n'offre d'autres difficultés que certains détails de lecture pour lesquels les dégradations du marbre permettent d'hésiter. Comme on l'attend sur un sarcophage d'enfant, on y voit des **putti**, avec ou sans ailes, et le schéma est banal, pour les figures isolées comme pour les groupes(6). A l'arrière, c'est un **Kinderkomos** (fig. 1). Au centre, un bambin nu vu de face soutient -ou retient? ou reçoit dans ses bras? -un compagnon tourné vers la droite, qui chancelle et dont le mouvement -défaillance? recul? élan? -fait ondoyer dans le champ une draperie suspendue à son épaule gauche (le bras, disparu dans une cassure, devait être levé); le groupe est encadré symétriquement par deux autres personnages: à gauche un Éros ailé, une chlamyde lui-aussi à l'épaule gauche, danse en tournoyant, la tête retournée et les bras écartés, tenant de la main droite un court bâton (ou une tige végétale?) et de la main gauche un objet arrondi (tympanon? ou couronne?); à l'extrémité droite du panneau, un enfant nu sans ailes, dans une attitude au contraire immobile, le bras gauche ramené dans le dos, soulève de la main droite une guirlande à deux renflements qui tombe, verticale et raide, jusqu'au sol. La composition est à peu près identique à celle que l'on voit sur l'un des longs côtés du sarcophage du Palais Mattei publié en 1938 par G.RODENWALDT, qui fait aussi partie du "groupe de Torre Nova" (7).

La face latérale gauche du sarcophage d'Antalya est complète (fig. 2). Le relief est mutilé, mais le sujet de la représentation est clair. Deux personnages que leurs ailes à demi-ouvertes désignent comme des Éros et dont le corps, nu, est vu de face se fendent l'un (à droite) vers la droite, l'autre (à gauche) vers la gauche et opposent leurs efforts; les jambes tendues se croisent dans l'axe du panneau, les jambes fléchies tirent en directions contraires, vers l'extérieur; le pied droit de l'Éros de droite et le pied gauche de l'Éros de gauche apparaissent de profil et posés, le premier à plat, le second par la pointe, sur de petites éminences; les deux autres pieds sont sculptés perpendiculairement au bord de la plinthe. Les bras sont en majeure partie arrachés, mais leur geste se devine; le bras droit du personnage de gauche, comme le bras gauche du personnage de droite, était abaissé et plié au coude, la main portée vers le pilastre d'angle voisin; les deux autres bras descendaient en oblique dans le milieu du champ. Il est

peu probable qu'il s'agisse d'une figure de danse (8): adversaires plutôt que partenaires, les deux Éros semblent bien engagés dans une épreuve de force où chacun cherche à entraîner l'autre de son côté; on pense aux scènes de palestre dont les protagonistes sont des **putti** et justement, sur un sarcophage d'enfant du type de Torre Nova qui se trouvait avant la guerre dans le commerce romain, le groupe médian d'un long côté montre deux Éros en train de lutter(9).

Le même sarcophage de Rome permet de restituer à coup sûr le relief, dont seule subsiste la moitié gauche, qui ornait la face latérale droite de la cuve d'Antalya (fig. 3). Il ne reste pour nous que le pan de la léonté tombant de l'avant-bras droit et la main droite tenant le bout de la massue qui passait horizontalement sur l'épaule, mais (les arrachements de la plinthe le confirment), il s'agissait ici aussi d'un **putto** s'avancant vers la gauche, porteur de la peau de lion et de l'arme d'Hercule(10).

Bref, là où il met en scène des **putti**, le sarcophage A 927 utilise des cartons attendus; ils sont traités sans génie mais sans maladresse, avec un goût prononcé pour le décor équilibré et la composition symétrique. La convenance de l'imagerie est évidente et son symbolisme consolateur se laisse, en gros, saisir: au jeune mort héroïsé sous la garantie d'Hercule sont promises dans l'outretombe les joies réservées aux mystes de Bacchus (11).

Les choses sont moins simples sur la face principale (fig. 4). Certes, chacune des figures prise isolément s'inspire d'un modèle connu; mais malgré la clarté d'une répartition rigoureuse des personnages, l'ensemble est loin d'imposer une lecture immédiate en relation satisfaisante avec la destination du monument, et l'embarras s'accroît du fait qu'aucun autre sarcophage du même groupe n'offre cette fois de parallèle direct.

Que voyons-nous? Au centre, une femme, vêtue d'un chiton bouffant sur les hanches et d'un ample himation drapant les jambes jusqu'aux chevilles, est assise, le buste de face, les jambes de trois quarts vers la droite du spectateur, sur un siège sans dossier à large plateau, à pieds chantournés, posé sur une estrade basse dont un angle affleure le devant de la plinthe(12). Son genou gauche est plié haut, lui-même surélevé, sur l'estrade, par une sorte de cube; la jambe droite est à demi étendue, le pied descendant jusqu'au sol en avant de l'estrade. Le bras gauche est abaissé contre l'intérieur de la cuisse gauche; le bras droit est cassé sous l'épaule, mais on voit que la main s'appuyait sur le rebord du siège. La tête a

disparu, mais les arrachements indiquent qu'elle se tournait vers la gauche du spectateur.

Contrastant avec l'attitude calme de ce personnage central, deux figures féminines, au second plan, s'éloignent précipitamment, l'une vers la droite, l'autre vers la gauche. La première, entièrement de profil, porte en plus du chiton un himation qui, à partir des reins, enveloppe les jambes et dont elle soulève l'ampleur (à deux mains ?) devant elle pour la grande enjambée qui porte son pied gauche en avant. La silhouette est jeune, la tête monte jusqu'à la saillie supérieure de la cuve; les détails du visage sont effacés par l'usure du marbre; on ne distingue de la chevelure que le chignon sur la nuque.

Plus petite, la figure de gauche s'éloigne vers la gauche en retournant la tête et en présentant son profil droit: les traits sont fins et délicats, les cheveux sont gonflés, avant d'être massés sur la nuque; on voit que cette grande fillette est vêtue d'un péplos à long *apoptygma* (peut-être serré sous les seins par une cordelette) dont le bas s'anime de plis ondoyants et serrés par le mouvement de course, jambe droite en avant, jambe gauche tendue en arrière. Les deux bras sont pliés au coude; la main gauche, poignet renversé, présente la paume ouverte dans un geste de surprise ou d'effroi. Au-dessus de la tête s'arrondit une étoffe; la main droite tient, semble-t-il, un pan de cette écharpe, qui passe d'autre part sur la saignée du bras gauche.

Enfin, au voisinage immédiat des deux pilastres d'angles sont sculptés deux groupes, dirigés de nouveau celui de droite vers la droite, celui de gauche vers la gauche. A droite, un homme vêtu d'une tunique courte agrafée sur l'épaule droite et s'appuyant de la main gauche sur un bâton noueux entraîne vers la droite un petit garçon, nu sauf une chlamyde fermée sous le cou qui couvre le dos et revient sur l'avant-bras gauche. Les jambes sont brisées pour toute la partie qui était détachée du fond, mais il est clair que l'homme et l'enfant progressaient du même pas le pied gauche en avant. Leur corps est vu plus ou moins de trois quarts, car l'homme regardait en arrière vers le centre de la composition et l'enfant tourne sa tête bouclée vers le spectateur; les visages sont malheureusement mutilés. Le bras droit de l'enfant est arraché mais l'épaule indique qu'il était soulevé et une trace d'adhérence dans le champ situe approximativement le haut de l'avant-bras; sans doute était-il saisi par la main droite de l'homme qui l'emmenait.

Le groupe qui fait pendant à gauche montre une femme aux formes gé-

néreuses qui se penche en avant pour recevoir un bambin qui se jette dans ses bras. Elle porte une camisole à encolure large dont la bretelle gauche s'est dégrafée et révèle la rondeur d'une épaule dodue; par ailleurs, un himation souligne les hanches et enveloppe les jambes. Le pied droit en avant, le genou gauche effleurant le sol, le bas du corps est de plein profil à gauche, mais le buste incliné apparaît de trois quarts face et la tête, arrachée, devait être tournée vers le spectateur. Le bambin, entièrement nu, est vu de trois quarts dos; en appui sur la jambe gauche, la jambe droite levée, il grimpe littéralement sur la femme qui l'enlace de son bras gauche et le recueille dans son giron; malgré l'usure et les cassures du marbre (la tête manque, les bras sont rongés, les jambes sont incomplètes), la justesse du mouvement est saisissante et l'intensité dramatique fait penser à Niobé protégeant sa plus jeune fille dans le groupe de Florence.

C'est là, bien entendu, le modèle inspirateur et de même, à l'autre extrémité du panneau, l'homme entraînant l'enfant se souvient certainement du pédagogue cherchant à sauver l'un des petits Niobides. Chaque figure est une réminiscence: l'une des femmes fuyantes évoque l'"Iris" du fronton est du Parthénon, l'autre le type statuaire de la pseudo-"Isis Pelagia" de Budapest(13); la femme assise au centre rappelle les hauts-reliefs funéraires attiques du IV^e siècle. Reste à savoir ce que la composition qui assemble ainsi des schémas hétérogènes veut, en l'occurrence, signifier.

Relier la représentation aux sujets traités sur les trois autres côtés du sarcophage semble difficile. Probablement à cause du *Kinderkomos* que l'on voit à l'arrière, Gloria FERRARI présume "una scenache deve ricollegarsi ad un mito dionisiaco", mais sans pouvoir préciser davantage. Du reste, elle lit mal la moitié droite du panneau (14) et l'analogie qu'elle affirme avec le n°434 du recueil de C. Robert est tout à fait contestable (15). En fait, aucun personnage, aucun attribut ne saurait être ici qualifié de dionysiaque.

Il est plus tentant a priori d'adopter l'exégèse des savants allemands qui parlent d'un "Niobidensarkophag": selon H. WIEGARTZ suivi par G. KOCH et H. SICHTERMANN (16), nous aurions au centre Niobé elle-même flanquée de deux de ses filles en train de fuir, à droite le pédagogue avec un enfant, à gauche la nourrice avec un bébé. L'explication paraît aller de soi en raison des deux groupes extrêmes; elle se heurte pourtant à des objections sérieuses. D'abord, si la légende des Niobides se prête à illustrer la mort prématurée d'un *ahôros*, c'est bien entendue en raison du

massacre cruel des enfants de Niobé par Apollon et Artémis; or, dans le cas qui nous occupe, le dieu et la déesse manquent; on peut toujours imaginer qu'ils étaient figurés sur le couvercle perdu de la cuve, par exemple sur le retour des acrotères, mais il reste surprenant que le relief conservé ne montre ni mort ni blessé: l'agitation qui règne est, sans plus, celle de l'émotion et de la peur. D'autre part, le seul personnage qui soit immobile et calme, au moins apparemment, est la femme assise en qui on nous invite à reconnaître Niobé; or c'est elle dont on attendrait que l'angoisse s'exprimât avec le plus de véhémence. Même l'affliction n'est pas ce que suggère son attitude redressée et en quelque sorte "détachée": serait-elle la dernière à percevoir la menace qui plane? Enfin, en admettant que le petit nombre des supposés Niobides s'explique par les dimensions réduites du panneau, il demeure dans la composition une singularité à mon avis remarquable: les figures en mouvement s'éloignent symétriquement, vers la droite et vers la gauche, de la figure centrale, en se retournant parfois comme si d'elle venait leur crainte, et cela se conçoit mal s'il s'agit de Niobé (17).

Une alternative pour sauvegarder l'interprétation générale consisterait à reconnaître Niobé dans le groupe de gauche dit de la nourrice ou à la supposer absente et à voir dans le personnage central trônant sur son podium la divinité qui préside au drame: sinon Artémis que l'on attend armée de l'arc et accompagnée de son frère, du moins Létô dont l'orgueil maternel a été insulté. Mais cette fois c'est une question de logique interne: on répugne à penser que sur le panneau principal d'un sarcophage d'enfant soit mis en évidence un autre personnage matronal que la mère des enfants qui nous sont montrés entourés de la sollicitude de ceux qui les élèvent. Telle est l'association la plus naturelle; dans cet esprit, les parents, la nourrice et le pédagogue sont d'ailleurs évoqués sur le long côté principal de certains sarcophages du type de Torre Nova décorés sur les trois autres côtés d'Eros et de *putti* (18). Et peut-être, après tout, les deux groupes inspirés par l'iconographie des Niobides n'ont-ils pas, en l'occurrence, une relation spécifique avec le mythe. H. WIEGARTZ (19) observe que sous les arcatures d'un sarcophage à colonnettes de Smyrne (20), un chasseur avec à ses pieds un chien de chasse et une hure de sanglier selon le type de Méléagre voisine avec la femme recevant dans son giron un petit enfant et avec l'homme guidant un garçonnet que nous avons sur le sarcophage d'Antalya; le personnage central, de nouveau féminin, ressemble au nôtre à ceci près qu'il est assis sur un *scrinium*. Ne pouvant, cette fois, parler d'un "Niobidensarkophag", le commentateur suppose que Méléagre fut le héros proposé comme modèle par une mère lettrée pour l'éducation d'un fils confié tour à tour aux soins d'une nourrice et à la diligence d'un pédagogue: ce que rappellerait le programme du décor sculpté.

A une interprétation "sociologique" de cette sorte (assez séduisante bien qu'elle ait été rejetée) (21), je me rallierais volontiers pour le sarcophage d'Antalya où se retrouve sans trop d'effort la triade mère-nourrice-pédagogue, si l'unité de la composition n'était aussi évidemment dramatique sur le long côté qui nous occupe. Passons sur l'absence de l'image exemplaire d'un héros; que le groupe de gauche soit en quelque sorte l'idéogramme banalisé de la nourrice, et le groupe de droite celui du pédagogue, que la femme assise au centre soit anonymement "la mère". on peut l'admettre; mais que penser des deux autres figures? Pour leur donner un sens conceptuel, l'une à gauche sera le Messagère, l'autre à droite l'Empressement ou la Course, mais leur connexion avec les notions de mère, nourrice, pédagogue ne peut être valablement généralisée, alors que leur position leur confère dans la lecture de l'image une valeur explicite de trait-d'union. Impossible ici d'ajouter simplement, comme dans le cas du sarcophage à colonnettes, les idées suggérées par les personnages essentiels pour une allusion vague à la maternité et à l'éducation: les personnages secondaires obligent à restituer entre eux une action et une relation particulière. Bref, plus que l'explication mythologique par les Niobides, l'explication sociologique par l'encadrement ordinaire de l'enfance n'apparaît satisfaisante.

On se trouve ainsi ramené au point de départ, avec toutefois cet élément de réflexion supplémentaire fourni par la comparaison avec le sarcophage à colonnettes d'Izmir, que les silhouettes, les vêtements et les attitudes empruntés aux cahiers de modèles risquent d'avoir été détournés de leur acception d'origine et que, selon la formule de Ph. Bruneau, la reprise d'un schème n'implique pas la reprise d'un thème. Ajoutons qu'ici nous n'avons pas affaire à un "Säulensarkophag", il n'y a aucun découpage dans la structure du relief et, pour le sens, la lecture d'une scène aussi rigoureusement et symétriquement construite est nécessairement globale (22).

L'atmosphère émotionnelle de la scène, sa composition éclatée qui isole la femme assise disent un drame au centre duquel se trouve cette figure médiane, et qui met en cause des enfants. Quel drame? S'il s'agit d'un drame de la vie ordinaire, on pense à une catastrophe familiale: le personnage central "la mère" est menacé dans son existence, on éloigne les enfants, l'affolement règne. Mais on s'empresse autour d'un malade; sur les stèles funéraires classiques, la femme "mourant en couches" est assistée par les membres de sa maison: elle meurt dans leurs bras. Ce n'est pas le cas ici, et d'ailleurs on ne voit dans l'attitude de la femme assise aucun signe de défaillance. Quant à imaginer un mal contagieux susceptible de

contaminer les proches qui s'écartent ou que l'on écarte, l'hypothèse (bien moderne !) ne se peut appuyer sur aucun parallèle.

C'est bien en définitive parmi les drames légendaires qu'il faut chercher et je n'en trouve qu'un qui réponde aux éléments de la composition: celui de Médée.

Seule Médée, au centre en situation de mère, peut justifier l'effroi répulsif qui précipite vers la droite et vers la gauche les personnages secondaires et les efforts de la nourrice et du pédagogue pour mettre hors de sa portée deux enfants, comme ici. Le programme est conforme à la tradition littéraire et iconographique connue depuis la tragédie d'Euripide et la peinture de vases à figures rouges (23), et sur une cuve funéraire du II^e.s. apr. J-C., le sujet n'a rien en soi d'exceptionnel. Plusieurs sarcophages retracent à la file le mariage de Jason avec la fille de Créon de Corinthe, les funestes cadeaux apportés à la nouvelle épouse par les deux fils de Médée, l'atroce supplice de la jeune femme, puis la sombre détermination de Médée d'immoler les enfants qu'elle avait eus de Jason et la fuite de la magicienne sur un char merveilleux(24). La différence, sur la petite cuve d'Antalya, consiste en un resserrement de la narration. Le décorateur s'en tient à l'épisode le plus tragique, quand Médée médite la mort de ses enfants. Il l'interprète de façon originale, dans un esprit classicisant à la fois par la clarté de la composition et par le recours systématique à des schémas anciens d'origine diverse. Toutefois il emprunte aussi au répertoire de son temps: si le podium sous le siège central convient depuis longtemps pour une personne de sang royal, la forme des montants et l'escabeau qui surélève le pied gauche, mais en contrebas duquel s'avance le pied droit, font directement penser à d'autres représentations de sarcophages (25). De même, la façon dont la femme est assise, vue de trois quarts, une main appuyée en arrière, l'autre main venant contre la cuisse: dans la série des sarcophages de Médée, c'est l'attitude la plus fréquente pour Créuse recevant les cadeaux.

On ne manquera pas d'objecter que le plus simple est alors de reconnaître Créuse au centre, au moment où, après la remise des funestes cadeaux, l'affolement règne et où on éloigne les enfants (26). Je crois plutôt que, dans le cas de notre sarcophage d'Antalya, le motif est transposé de Créuse à Médée elle-même. En général, Médée s'apprêtant à tuer les enfants qu'elles a eus de Jason est figurée de face, debout et tenant le glaive, mais sur le sarcophage du Louvre MA 283 Médée à l'instant de sa terrible résolution est apparemment assise et présente une étonnante ressemblance avec Créuse dans la partie gauche de la même frise narrative. **A fortiori** doit-on admettre que le sculpteur de la cuve d'Antalya, expert à remployer dans un sens nouveau des schèmes plastiques empruntés, n'aura

pas hésité à figurer la magicienne en se servant d'un modèle utilisé ailleurs pour sa rivale et sa victime. Ses attributs l'identifiaient d'ailleurs sans ambiguïté. Malheureusement pour nous, la tête a disparu, et le bras droit presque entier; mais l'arrachement qui monte le long de l'avant-bras gauche jusqu'au coude correspond bien, semble-t-il, à un glaive ou au fourreau d'un glaive.

A mes yeux, l'intérêt du curieux document qui vient d'être examiné est triple.

1°) D'une part, il confirme de façon éclatante la longue survie et la large diffusion de motifs célèbres remontant à la sculpture grecque de l'époque classique; quelle que soit la façon dont on les imagine, des "cahiers de modèles" ont bel et bien existé et circulé fort loin.

2°) D'autre part, il montre par un exemple concret et frappant comment ces motifs détachés de leur contexte initial sont devenus aptes à entrer dans des compositions nouvelles pour illustrer d'autres thèmes que ceux pour lesquels ils avaient été créés; ainsi les mêmes mots reparaissent-ils dans des phrases d'intention différentes, il ne faut pas s'y laisser prendre (27).

3°) Enfin, voici une preuve supplémentaire et remarquable du regain de faveur dont bénéficie l'histoire de Médée à l'époque romaine. Les raisons en sont obscures. Le choix d'un tel sujet dans la sculpture funéraire n'est déjà pas facile à comprendre sur les sarcophages d'adultes (28), mais sur un sarcophage d'enfant comme la cuve d'Antalya, le projet meurtrier de Médée contre ses propres enfants est un thème surprenant pour notre sensibilité moderne. Il est vrai qu'après leur mort les fils de Médée furent honorés d'un culte à Corinthe (29): cette compensation posthume à leur destin cruel apparaissait sans doute au commanditaire une promesse consolatrice plus importante que le geste terrible de leur mère les sacrifiant à sa jalousie de femme.

Paris, Septembre 1984

NOTES

- 1) Marbre blanc. Long.: 99 cm; larg.: 61 cm; haut.: 48 cm.
- 2) H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophage* (= *Ist. Forsch.* 26), p. 62-63 et pl. 28: "Antalya I" dans le catalogue, p. 147.-G. FERRARI, *Il commercio dei sarcofagi asiatici* (= *Studia archaeologica* 7) p. 97-98, pl. 26, 2 et pl. 27, 1-2.-K. KOCH-SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, index p. 638 avec renvoi aux p. 500-502.
- 3) Cf. *Sardis V* 1 (1924): "The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi", premier essai de recension et de classification des sarcophages d'Asie Mineure: travail poursuivi par W. LAWRENCE dans *Mem. Am. Acad. Rome* 20 (1951), p. 119-166: "Additional Asiatic Sarcophagi".
- 4) *JHS* 53 (1933), p. 202-206; *JDAI* 53 (1938), *AA*, col. 414-420.
- 5) Sur le groupe de Torre Nova, voir maintenant H. WIEGARTZ, *Säulensark.* p. 17 avec n. 21 et KOCH-SICHTERMANN, *Röm. Sark.*, p. 500-502 et réf. n. 39. - La petite taille des cuves, qui n'étaient certainement pas toutes pour des enfants, a fait penser qu'il s'agissait parfois d'ostothèques: cf. N. HIMMELMANN, *Der "Sarkophag" aus Megiste* (*Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl.*, 1970), p. 15-17.-H. WIEGARTZ, *op. cit.*, date notre document de 150-155 apr. J.-C.
- 6) Liste des cuves du groupe de Torre Nova présentant des Éros: KOCH-SICHTERMANN, *op. cit.*, p. 501, n. 4.
- 7) *AA* 1938, col. 414-420, fig. 13-16. Nous nous rallions, faute de mieux, à l'interprétation qui est proposée là pour l'objet bizarre que tient le putto de droite (comp. pour le rendu l'autre long côté du sarcophage Mattei, *AA*, fig. 15, à gauche). Les cymbales dont joue l'Éros de gauche sur la cuve Mattei permettent d'imaginer sur l'exemplaire d'Antalya une sorte de gong, plutôt qu'une couronne au bout du bras gauche du personnage correspondant (la mailloche serait dans sa main droite) d'ailleurs sur le petit côté du sarcophage Mattei, *AA*, fig. 16, il peut difficilement (à mon avis) s'agir d'une couronne, et je ne crois pas que la torche et la couronne soient forcément les attributs de cet Éros dansant comme sur le sarcophage de Beyrouth publié par Fr. CUMONT, *Syria* 10 (1929), p. 217-237, pl. XLI, 2. - Sur le motif du *Kinderkomo* en général, voir notamment Fr. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk, Der Jahreszeltensarkophag Badminton - New York* (1958), p. 80-117; et R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain* (1966), chap. IV.
- 8) Sic, G. FERRARI, *Il commercio dei sarc. asiatici*, p. 98.
- 9) G. RODENWALDT, *AA* 1938, 1.c., fig. 19. Même sujet, d'après H. WIEGARTZ, *Säulensark.*, p. 62, sur un petit côté du sarcophage Lanckoronski de Richmond. Faut-il parler d'Éros et Antéros? Le sculpteur Agasias fils de Ménophilos d'Ephèse avait traité ce sujet, en ronde bosse, dans le sanctuaire de Tinos dès la fin du II^e s. av. J.-C. (*IG XII*, 5, 917; J. MARCADÉ, *Signatures* II, 9).
- 10) Comp. *AA* 1938, 1.c., fig. 20. Même sujet avec schéma un peu différent sur un petit côté du sarcophage de Beyrouth, *Syria* 10 (1929), 1.c., pl. XLI, 1.
- 11) On retiendra, au demeurant, les remarques de N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, à propos d'un

fragment de sarcophage attique, sur la nature exacte des **putti** figurés sur les cuves funéraires, la relation des Éros avec le cercle dionysiaque et les rapports entre le mythique et l'humain: **Marb. WP.** 1959, p. 29-31.

- 12) Curieusement, le plateau du siège se prolonge vers la gauche (en s'amincissant, dirait-on) plus loin que le pied visible du meuble ne le donnerait à attendre.
- 13) Musée des Beaux-Arts de Budapest, inv. 3934; cf. Ph. BRUNEAU, **BCH** 98 (1974), p. 361-365.
- 14) **Il commercio dei sarc. asiatici**, p. 98. Elle voit à droite "una figura pannegiata, che insegue un uomo, vestito di chitone corto e clamide (questa ultima figura è molto corrosa)" - et ne dit rien du petit garçon.
- 15) **Ibid.**: "Come soggetto de esecuzione é molto vicino al sarcofago indicato sopra con il n° 2" (Fig. 26, 1 du livre). Sur le sarcophage en question, conservé à Haver Castle, voir H. WIEGARTZ, **Säulensark.**, p. 61.
- 16) H. WIEGARTZ, **op. cit.**, p. 62; KOCH-SICHTERMANN, **Röm.Sark.**, index p. 638.
- 17) Comp. les "Niobiden-sarkophage" reproduits dans H. SICHTERMANN - G. KOCH, **Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen** (1975), n° 47-49, pl. 122-128.
- 18) Ex: le Sarcophage de Rome: **AA** 1938, col. 409-410, fig. 17. Cf. aussi le sarcophage de Beyrouth, **Syria** 10 (1929), p. 220-222 et pl. XL, 2.
- 19) **Säulensark.**, p. 125.
- 20) "Izmir C" = Fr. EICHLER, **JDAI** 59/60 (1944/45), p. 125-127, pl. 10-11.
- 21) Cf. N. HIMMELMANN, **Der "Sarkophag" aus Megiste**, p. 10-12, pour qui il n'y a pas à chercher une cohérence dans la séquence des personnages et pour qui "die Verschiedenartigkeit der nebeneinandergestellten Themen" est un trait des sarcophages d'Asie Mineure qui oppose aux sarcophages d'Attique.
- 22) Impossible, en l'occurrence, d'invoquer la "Verschiedenartigkeit nebeneinandergesetzter Themen" dont parle N. HIMMELMANN.
- 23) Voir notamment L. SÉCHAN, **Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique** (1926), chap. XVIII, p. 396-422, et A. D. TRENDALL - T. B. L. WEBSTER, **Illustrations of Greek Drama** (1971), III, 3, 34-36 et III, 5, 4.
- 24) Liste et bibliographie dans M. SCHMIDT, **Der Basler Medeasarkophag** (s.d.), n. 4, avec une abondante illustration. Cf. aussi H. SICHTERMANN - G. KOCH, **Gr. Mythen auf röm. Sarkophagen** (1975), n° 37-38, pl. 90-94.
- 25) L'escabeau est particulièrement net sur le sarcophage de Bâle: M. SCHMIDT, **op. cit.**, pl. 9-10-11.
- 26) Ainsi sur le cratère de Naples dit "cratère de Pomarico" (L. SÉCHAN, **op. cit.**, fig. 118), tandis que Créuse, tombée devant son trône, essaie vainement de se défaire de la couronne et du voile mortels secourue par son père Créon, on voit à droite un pédagogue marchant appuyé sur une canne qui entraîne les deux enfants de Jason et au second plan à gauche une femme qui s'enfuit en retournant la tête (comp. Euripide, **Médée**, v. 1177-1180: "Et aussitôt l'une court à la demeure de père, l'autre au nouvel époux, annoncer l'accident de la jeune épousée et tout entier le palais résonne de pas précipités" Trad. L. MÉRIDIER). - Mais on remarquera que, sur le relief, le personnage central ne donne aucun signe de défaillance.

27) Voir le rapport sur "une nouvelle approche de l'image" présenté à Athènes par H.METZGER au Congrès international d'archéologie classique le 5 septembre 1983 (texte reproduit dans le **Bull. de la Société des amis de la Bibliothèque Salomon Reinach** 2, 1984, p.6-9.) Un colloque tenu à Lourmarin les 2-3 septembre 1982 à l'initiative du même savant, m'avait donné une première occasion d'évoquer au passage, dans une communication sur la polyvalence de l'image dans la sculpture grecque, le sarcophage A 927 du musée d'Antalya (les actes de ce colloque restent à paraître).

28) M. SCHMIDT, *op.cit.*, p. 17-18 et 37-42.

29) Pausanias, II, 3, 6. D'après le Périégète, les fils de Médée, Merméros et Phérès, avaient été lapidés par les Corinthiens et c'est à la suite d'un oracle que des sacrifices expiatoires auraient été institués en leur honneur. Mais dans la tragédie d'Euripide, Médée après son double crime annonce (v. 1378-1383) qu'elle veillera elle-même à la sépulture de ses enfants et à l'institution sur "la terre de Sisyphe" d'une fête et de cérémonies solennelles *σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν* "en expiation de ce meurtre impie".

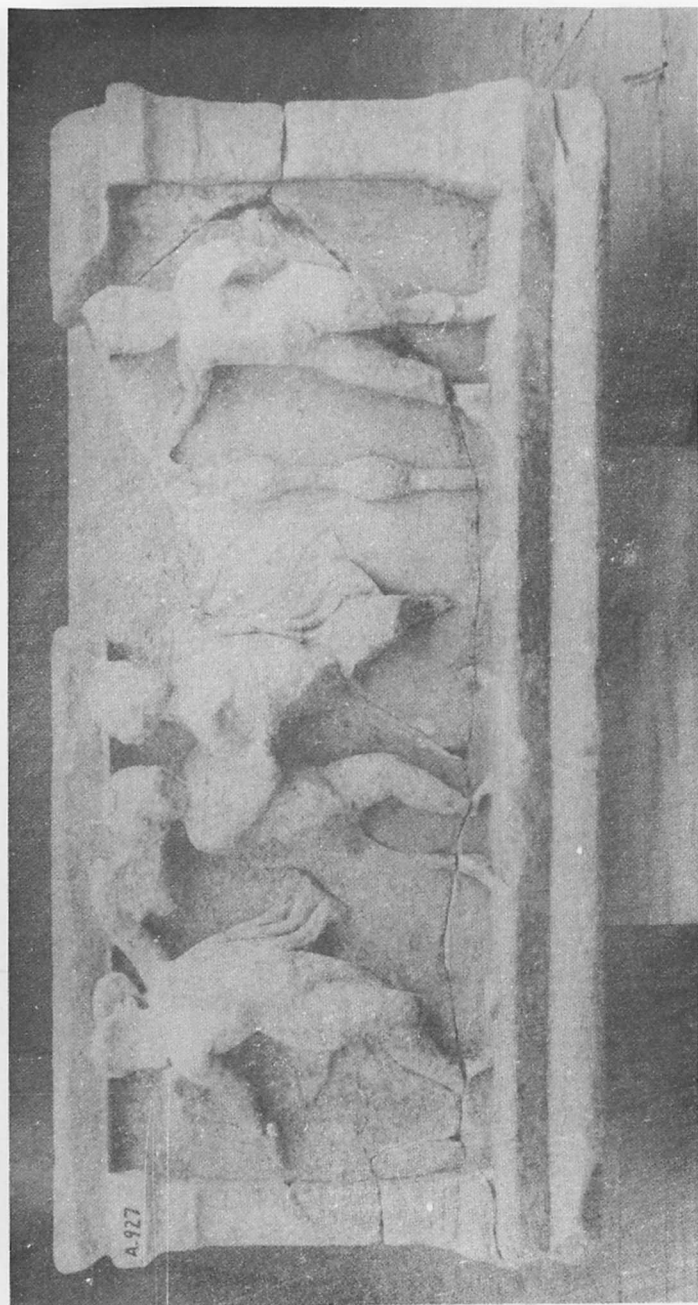


Fig. 1



Fig. 2

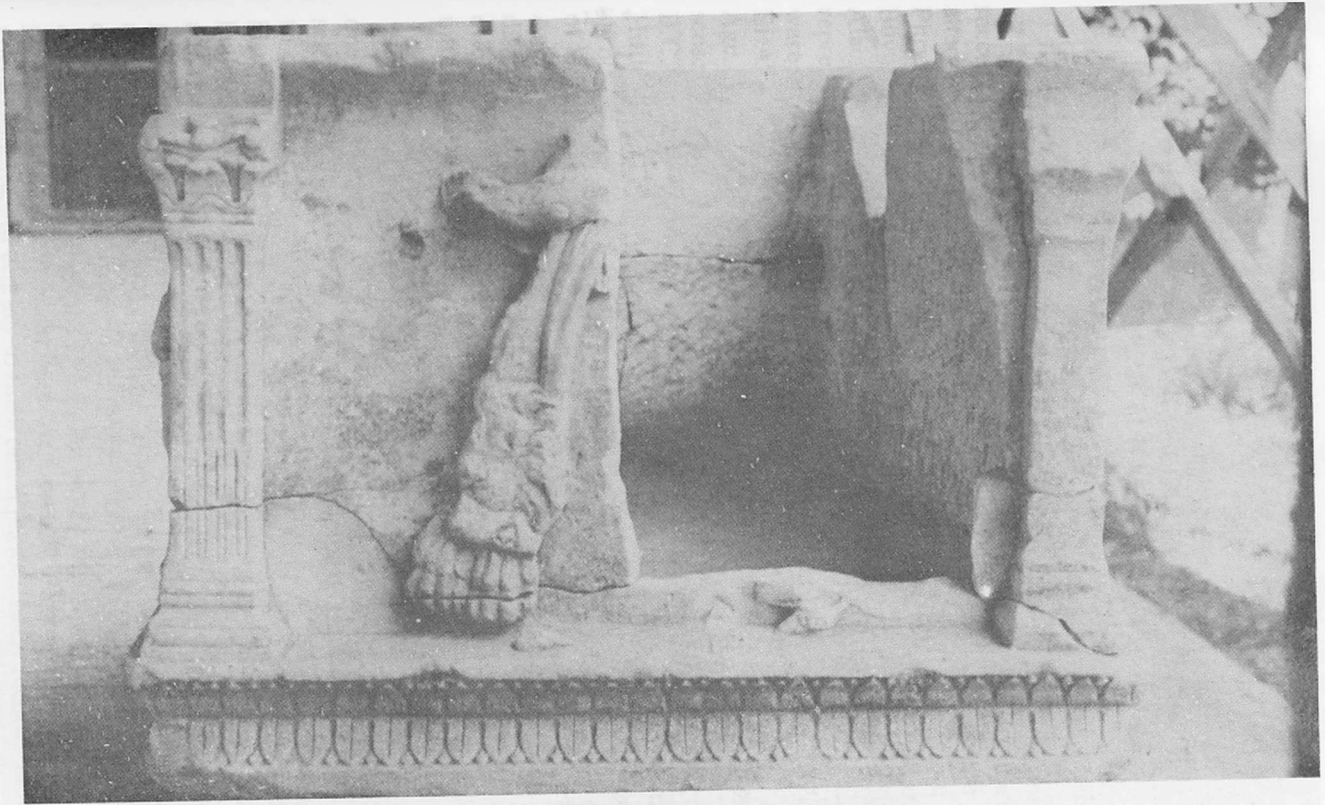


Fig. 3

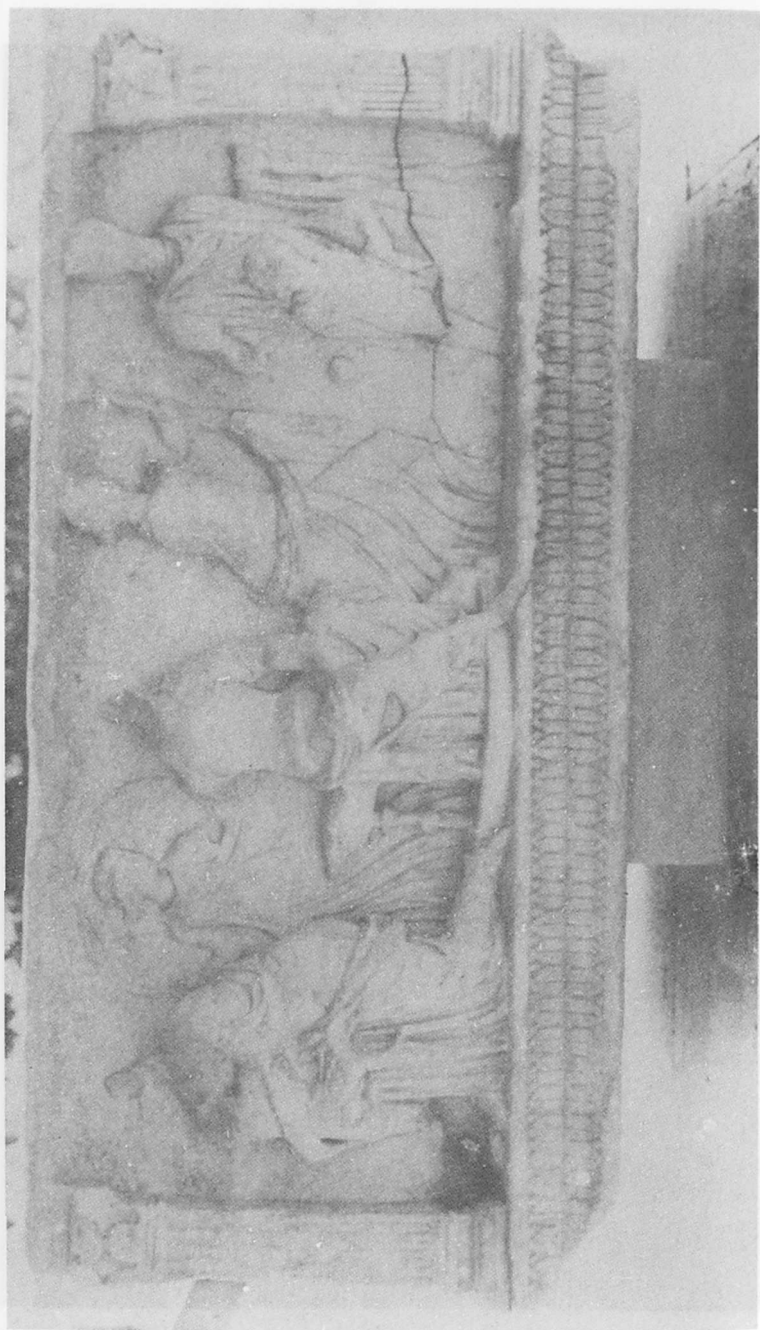


Fig. 4

SOME THOUGHTS ON THE INTERPRETATION OF ANATOLIA'S CULTURAL DEVELOPMENT

James Mellaart

Over the last thirty-five years the archaeological terminology for the successive periods of Anatolia's cultural development has been somewhat altered from the old sequence: Chalcolithic, Copper Age, Hittite and Phrygian periods. The old Chalcolithic or Late Chalcolithic of Alişar and Büyük Güllücek have been renamed Early Bronze I and the royal tombs at Alaca Höyük and Horoztepe now fall in Early Bronze III. This period is represented at Kültepe by a different culture with Intermediate (painted) ware, the predecessor of the Cappadocian or Alişar III ware (once called EBA), now reassigned to the early Karum period in the Middle Bronze Age. Alişar II that follows is Karum period, not "Hittite" in the historical sense denoting either the Old or the New Hittite period from c.1750-1175 B.C. The use of non-committal terms like Karum period (MB 1), MB2 (Old Hittite) and LBA for the period from 1500 onwards seem preferable for use throughout Anatolia, only part of which was ever Hatti territory. The fall of Hatti c.1175 B.C. has usually been taken as the end of the Late Bronze Age, a view that needs correction. The "Hittite Empire" may have disappeared but not its enemies in the west and south and there is good evidence from an ever increasing number of sites that the LBA did not end until c. 1000 B.C.

Our preoccupation with periodisation and terminology tends to make one underestimate the basic continuity of culture in favour of innovations, selected to "mark" a new period. Labelling periods is not enough; we need to gain some insight into what really happened. A comparison with the historical period is revealing; at Gordion e.g. a comparison between the buildings of the Phrygian 8th century destroyed by Cimmerian raids in 696 and those of the Archaic period of the 6th century show such continuity in planning, in spite of a gap in occupation, that to call the earlier "Phrygian" and the later "Persian" is evidently unreasonable. The cultural remains are clearly Phrygian in spite of a change in overlords. Elsewhere in Central Anatolia, pottery labelled as Phrygian seems to run on into the Hellenistic period, until gradually it is ousted. At Gordion, Phrygian grey ware was in vogue from the 9th century to the Roman period. Later records show that the Phrygians eventually became Christians in Early Byzantine times and