Y A-T-IL UNE RELATION ENTRE LES MOTIFS DE LA GLYPTIQUE CAPPADOCIENNE ET LES HIÉROGLYPHES ANATOLIENS?[1]

par Alice Mouton

L'origine des hiéroglyphes anatoliens a déjà soulevé bien des débats: s'agit-il d'une écriture issue d'une tradition locale ou bien est-elle originellement exogène à l'Anatolie[2]?

J'examinerai ici l'influence éventuelle de l'iconographie cappadocienne sur les créateurs des hiéroglyphes anatoliens, afin de voir s'il existait, dès l'époque des *kârû*, des éléments permettant l'éclosion de cette écriture.

Cette étude a plusieurs raisons d'être: 1) les premiers symboles qui pourraient avoir juste précédé la création de l'écriture hiéroglyphique, ceux que l'on retrouve dans la glyptique de Karahüyük[3], seraient à dater des alentours des XVIIIe-XVIIe siècles[4], ce qui s'inscrit dans le prolongement de l'époque des marchands assyriens de Cappadoce (XIXe-XVIIIe siècles); 2) plusieurs

---

[1] Ce travail s'inspire de mon mémoire de maîtrise réalisé en 1997-98 à la Sorbonne sous la direction du Prof. D. Charpin que je tiens à remercier ici pour ses encouragements. Mais l'idée d'entreprendre cette étude incombe à Mme Gonnet envers qui je suis également reconnaissante. Enfin, je remercie infiniment le Prof. O. Carruba qui, grâce à ses précieux conseils et à son immense patience à mon égard, a rendu possible la création de cet article. Cependant, toute erreur relève de ma seule responsabilité, et nullement de celles des savants qui ont fait preuve de tant de bonne volonté. Les abréviations sont celles employées par le CHD (= Hittite Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, édité par H. G. Güterbock & H. A. Hoffner, 1989-) et le CAD (= Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, édité par A. L. Oppenheim et al., 1964-).

[2] Voir surtout Hawkins, 1986; Neumann, 1992; Mora, 1995.

[3] Le catalogue de ces sceaux se trouve dans Alp, 1968.

[4] Il ne s'agit pas encore, pour cette période, d'une écriture à proprement parler, comme l'a indiqué C. Mora (Mora, 1991). Voir également Mora, 1995, fig. 3, p. 278. Je n'ai malheureusement pas pu me procurer l'ouvrage de S. P. Lumsden (Symbols of Power: Hittite Royal Iconography in Seals, Ph. D. Diss., Berkeley, 1990) qui traite de l'éventuelle influence de l'iconographie des sceaux de Karahüyük sur la création de l'écriture hiéroglyphique anatolienne, comme le rapporte C. Mora dans son article (Mora, 1995).

SMEA 44/1 (2002) p. 83-113.

ressemblances ont déjà été remarquées dans le domaine des croyances, entre les Anatoliens de l'époque des *kârû* et ceux de l'époque hittite[5].

Je n'ai pas l'intention d'étudier ici la stylistique de la glyptique cappadocienne, non seulement parce que cela nous emmènerait trop loin, mais surtout parce qu'elle a déjà été analysée par plusieurs auteurs (les principaux sont: E. Porada, N. Özgüç et B. Teissier[6]), je désire au contraire me contenter d'isoler certains de ses motifs. L'échantillon de sceaux cappadociens que j'ai étudié est principalement contenu dans l'ouvrage de B. Teissier, même si j'ai également examiné ceux de N. Özgüç, de L. Matouš, de B. Buchanan et de C. Doumet[7].

Quelques auteurs ont déjà évoqué le fait qu'il pourrait y avoir des liens entre les motifs cappadociens et les hiéroglyphes, et d'aucuns ont même tenté de résoudre en partie cette problématique. Mentionnons N. Leinwand, J. Börker-Klähn et H. Gonnet[8] qui avaient suggéré quelques rapprochements. H. Th. Bossert avait, quant à lui, proposé en 1959 de voir, sur l'empreinte d'un sceau d'une tablette cappadocienne, des signes hiéroglyphiques[9], mais son hypothèse a été rejetée par la suite, montrant qu'il ne s'agissait que de simples motifs décoratifs n'ayant aucun sens particulier.

Je commencerai par étudier la symbolique de certains animaux pour tenter d'établir ce qu'il en est resté dans l'écriture hiéroglyphique, puis je ferai de même pour des objets symboliques.

1 – La symbolique des animaux

Certains animaux représentés dans la glyptique cappadocienne sont manifestement associés à toute une symbolique d'ordre religieux. En effet, on les retrouve souvent accompagnant des divinités dont ils sont les attributs.

1.1. Le cerf

Le thème iconographique du cerf se rattache à une tradition anatolienne très ancienne[10], puisqu'il est attesté dès le paléolithique. On le retrouve sur

[5] Voir la synthèse de Popko, 1995, 53-60.

[6] Voir les principaux travaux de ces auteurs dans la bibliographie.

[7] Voir la bibliographie.

[8] Leinwand, 1992, pp. 170-172. Börker-Klähn, 1995, fig. 5 pp. 42-43. Gonnet, 1995.

[9] Il s'agit du sceau de la tablette cappadocienne de la Walters Gallery étudié par J. V. Canby (Canby, 1975), et sur lequel nous reviendrons pour étudier le thème iconographique du sphinx. Voir également Bossert, 1959, pp. 73 sq. et fig. 3 au sujet de ce sceau.

[10] Crepon, 1981.

les «étendards» d'Alaca Hüyük du Bronze Ancien où il est associé au taureau et au disque solaire. Il est donc considéré comme un animal sacré dès cette époque, comme le démontre également la trouvaille à Horoztepe d'un sistre en métal orné d'un cerf qui avait certainement un rôle liturgique. Mais même s'il est difficile de déterminer plus précisément sa place dans la religion anatolienne d'alors, il faut souligner le fait que la vénération de cet animal est un trait typiquement local, aucun parallèle n'étant connu dans le domaine mésopotamien.

A l'époque des *kârû*, le cerf est représenté (comme motif de remplissage ou comme élément secondaire d'une scène principale) sur les sceaux (fig. 1) dans deux contextes distincts: en tant qu'animal chassé ou en tant qu'attribut du ^{D}LAMMA[11]. La fonction d'animal-attribut du dieu protecteur de la Nature est ici l'aspect le plus important du cerf, car c'est celui qui nous permet de voir le lien qui existe entre l'iconographie cappadocienne et les hiéroglyphes anatoliens, sur lequel je reviendrai. D'autres supports archéologiques de l'époque cappadocienne mettent en scène le cerf: des rythons avaient été trouvés au niveau II de Kaneš[12] mais malheureusement aucune reproduction ne nous en est parvenue. Cependant des vases analogues sont bien attestés à l'époque suivante[13].

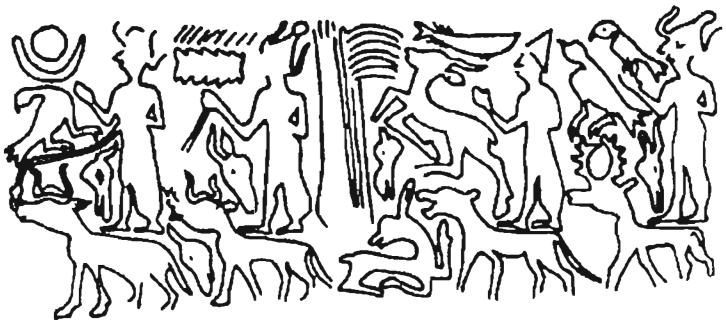

Fig. 1 – sceau cappadocien (Leinwand, 1992, fig. 17) montrant un défilé de divinités. Celles-ci sont identifiables grâce à leurs attributs; nous reconnaissons notamment le dieu de l'Orage, se tenant sur son taureau, et deux dieux LAMMA, debout sur leurs cerfs. L'un et l'autre sont accompagnés d'un oiseau de proie se tenant sur leur main, et d'une tête de lièvre.

[11] Concernant l'iconographie de ce dieu, voir von der Osten-Sacken, 1988.

[12] Alkım, 1968, p. 180.

[13] Bittel, 1976, p. 160, fig. 169: il s'agit du rython en argent de la collection Schimmel, en forme de protomé de cerf et orné d'une scène figurée par estampage. Quant aux sources textuelles, voir Carruba, 1967, p. 90.

En revanche, les représentations du cerf à l'époque hittite sont assez fréquentes. Le relief de Yeniköy[14] est particulièrement précieux car il met en scène le dieu LAMMA en personne, accompagné de ses animaux-attributs: le cerf, sur lequel il se tient, et l'oiseau de proie perché sur sa main. Mais nous pouvons également citer, d'une part, les reliefs hittites et «néo-hittites» d'Alaca Hüyük[15] et de Malatya[16] qui portent une scène de chasse au cerf, et, d'autre part, un relief de Karkemiš[17] où notre animal n'intervient pas forcément en tant que proie. Un sceau d'époque impériale[18] est orné, au registre inférieur, d'une procession de porteurs d'offrandes qui se dirigent vers une divinité assise et, dans une autre partie de ce même registre, d'une scène de chasse où un homme attaque un cerf et un lion. Sur un autre cachet retrouvé à Karkemiš[19], un soleil est associé au cerf (tout comme sur les «étendards» d'Alaca Hüyük), ainsi que deux triangles de part et d'autre de sa tête.

Les diverses représentations du cerf mettent en relief le rôle important que devait tenir cet animal au sein de la religion anatolienne: il y est figuré soit aux côtés du dieu LAMMA, soit dans des scènes de chasse qui sont elles-mêmes associées à des représentations de cérémonies religieuses[20]. Outre le rôle symbolique qu'il devait avoir endossé bien auparavant, le cerf a été associé au culte du dieu LAMMA dès l'époque des *kârû*, ce qui a renforcé son caractère sacré.

1.2. Le lièvre

Dans la glyptique de Kültepe, le lièvre apparaît parfois en tant qu'élément de remplissage, ce qui serait, à en croire E. Porada, un trait caractéristique de la Syrie[21]. Mais, le plus souvent, on le voit représenté en tant que proie de divers animaux ou gibier des hommes[22], ce qui est également connu dans l'iconographie mésopotamienne[23]. Dans le répertoire cappadocien, le

---

[14] Bittel, 1976, p. 212, fig. 247.

[15] Bittel, 1976, pp. 196-197, fig. 224 et 225.

[16] Bittel, 1976, p. 247, fig. 280.

[17] Bittel, 1976, p. 250, fig. 283.

[18] Güterbock, 1942, vol. II, n° 220.

[19] Wooley et al., 1969, vol. II, n° 25 b 3.

[20] Güterbock, 1956, où il remarque que, à la fois sur un relief d'Alaca Hüyük et sur le sceau n° 220 de Güterbock, 1942, vol. II, il y a une association entre une scène de chasse au cerf et une scène de culte.

[21] Porada & Buchanan, 1948, p. 114.

[22] Voir Canby, 1972-75. Un sceau (Teissier, 1994, n° 551) le représente même en tant que viande qu'on donne en offrande, car il a été posé sur l'autel faisant face à la divinité.

[23] Van Buren, 1939, p. 27.

lièvre est souvent lié à l'iconographie du dieu LAMMA: on le voit en effet fréquemment accompagné du cerf, l'animal-attribut de cette divinité (fig. 1)[24]. Cette association perdure même au delà de l'époque cappadocienne, dans les représentations figurées hittites ou post-hittites. Sur un relief d'orthostate de Zincirli[25], un génie à tête féline brandissant une arme tient un lièvre par les pattes postérieures de sa main gauche, et sur ses épaules sont perchés deux oiseaux de proie. Cet ensemble peut rappeler l'imagerie traditionnelle du dieu LAMMA, exceptés la tête féline et l'aspect combattant du génie qui sont, sans doute, des emprunts assyriens. Nous pouvons également citer un relief «néo-hittite» qui a été mis au jour à Kültepe[26], et qui met en scène cette même divinité, accompagnée d'un lièvre et d'un oiseau de proie, et tenant une lance.

Ainsi, dans la glyptique cappadocienne, le lièvre ne semble être représenté que de ces deux façons: soit en tant qu'élément de remplissage (il serait alors représenté comme proie des autres animaux, en particulier de l'aigle[27]), soit en tant qu'animal chassé et/ou protégé par le dieu LAMMA[28].

1.3. L'oiseau de Kubaba

Un oiseau apparaît souvent, dans la glyptique cappadocienne, aux côtés d'une déesse (fig. 2). Celle-ci est généralement représentée avec une coupe à la main et accompagnée d'un ovi-capridé ou d'une antilope[29]. Cette iconographie rappelle celle de la déesse hittite Iaia[30], divinité qui aurait, par la suite, été l'objet d'un syncrétisme avec Kubaba[31]. L'oiseau de Kubaba est générale-

---

[24] Voir d'autres exemples dans N. Özgüç, 1965, n° 19, 23, 25, 66, etc.

[25] Voir Orthmann, 1971, Zincirli B/25, pl. 60.

[26] Voir Bittel, 1976, fig. 321, p. 281. La tête du lièvre est assez érodée, mais la forme générale du corps de l'animal ne permet pas de douter de son identification.

[27] Voir Katz, à paraître. Le Dr J. Katz, que je tiens à remercier chaleureusement ici, m'a aimablement fait parvenir le texte de sa communication (Katz, à paraître), dans laquelle il étudie le lien entre le lièvre et l'oiseau *tapakaliyaš* qui doit être un aigle. Cette association symbolique qui se retrouve aussi bien dans les représentations figurées que dans les textes cunéiformes, pourrait, selon lui, également englober le motif de l'aigle bicéphale.

[28] Güterbock, 1943, p. 313: «...] Adler und Hase in seiner Hand könnten Tiere sein, die er auf der Jagd erlegt hat, oder auch eine Darstellung der 'Tiere des Feldes' beschnützt».

[29] Özgüç, 1965, pp. 68-69. Nous pouvons également citer un sceau d'Acemhüyük, autre cité kârum: voir sceau fig. 2 dans Özgüç, 1983.

[30] Brandenstein, 1943, pp. 14-15: La déesse Iaia a les mêmes attributs que Kubaba, en particulier le «mouton de la montagne» (UDU.KUR.RA), qui rappelle l'ovidé de Kubaba et un oiseau (cependant, dans le cas de Iaia, il s'agit d'un aigle).

[31] On mentionne d'ailleurs, dès l'époque cappadocienne, le nom de Kubabat; Hirsch, 1961, p. 28: il donne une présentation synthétique de cette déesse et de son lien avec Kubaba et, par la suite, avec Cybèle. Voir également la synthèse de Haas, 1994, pp. 406-409. Ce

ment identifié à une colombe[32]. Or, la colombe pourrait avoir un rôle symbolique en Anatolie, comme le montrent peut-être[33] des objets archéologiques datant de l'âge du Bronze Ancien, tel qu'un sistre de Horoztepe[34], des rythons et des pendentifs en métal de l'époque du niveau II de Kaneš[35], et des vases de l'époque hittite[36]. Il semble même, d'après l'iconographie, que la colombe ait été une divinité à part entière[37]. Mais à la différence du cerf, la valeur symbolique de la colombe ne paraît pas exclusive à l'Anatolie. En effet, un nombre non négligeable de figurines mésopotamiennes, parfois faites en matériau précieux, représente cet oiseau[38].

Fig. 2 – sceau cappadocien (Leinwand, 1992, fig. 17) montrant plusieurs divinités parmi lesquelles se trouvent une déesse nue et deux dieux de l'Orage. Derrière le dieu de l'Orage se tenant au centre de la scène, une déesse trône sur un capridé et des félins. Une de ses mains tient un gobelet tandis que l'autre sert de perchoir à un oiseau. Deux autres oiseaux l'accompagnent, situés juste devant elle.

dernier ne mentionne cependant pas l'éventuelle assimilation entre Kubabat, Iaia et Kubaba.

[32] Haas, 1994, p. 408.

[33] Les objets que je vais citer représentent ou sont ornés d'oiseaux qui pourraient être des colombes, mais je ne serai pas affirmative quant à leur identification.

[34] Bittel, 1976, p. 43 fig. 25.

[35] Un rython de Kültepe (Bittel, 1976, p. 80 fig. 55), par exemple. Pour les pendentifs métalliques, voir Kutlu, 1971, p. 126.

[36] O. Carruba a mis en évidence l'existence de «*BIBRU zinzapussi*» dans les textes hittites, c'est-à-dire des rythons en forme de colombe (?) (Carruba, 1967, p. 90). Je reviendrai plus loin sur le terme *zinzapussi*. Peut-être les figures suivantes représentent-elles des colombes: Fischer, 1963, fig. 1341, 1342 et 1345 pl. 139?

[37] Il existe une déesse-colombe qui est, tout comme Iaia, liée au dieu de l'Orage, voir Haas, 1994, pp. 360-361.

[38] Van Buren, 1939, pp. 88-89.

1.4. Le taureau

Dans la glyptique cappadocienne, le taureau est principalement représenté de deux manières: soit seul ou accompagnant le dieu de l'Orage[39] mais de physionomie normale; soit avec une bosse dorsale de forme pyramidale et parfois deux bras humains saillant de son poitrail (fig. 3). En réalité, ces deux types de figuration forment un tout cohérent: il s'agit de représenter le taureau en tant qu'animal-attribut du dieu de l'Orage, le deuxième type de représentation mettant plus en évidence son caractère divin. Il est généralement admis que le taureau «à bosse» symbolise, en effet, une statue du taureau divin. Cependant, certains auteurs ont préféré l'interpréter comme un autel ou une sorte de reliquaire qui porterait, au sommet de la bosse dorsale, un orifice destiné à y introduire «quelque chose qui est trop sacré pour qu'on puisse l'exposer au regard»[40]. D'autres ont pu comparer cette effigie aux taureaux représentés sur des sceaux syriens antérieurs et qui portent un conifère sur le dos[41], ou encore aux zébus représentés sur les cachets à peu près contemporains de la civilisation de l'Indus[42].

Fig. 3 – sceau cappadocien (Leinwand, 1992, fig. 2) montrant, dans sa partie droite, une scène de vénération d'une effigie du taureau à bosse.

[39] Le dieu de l'Orage est alors généralement représenté debout sur le dos de cet animal, ce qui est une iconographie sans aucun doute d'origine mésopotamienne. Voir Calmeyer-Seidl, 1983, p. 152.

[40] Van Buren, 1945: il met en avant le caractère anatolien de ce taureau divinisé et pense que ces effigies à pyramide dorsale étaient faites en terre cuite. Il suggère donc que ces objets placés sur un piédestal et auxquels on vouait un culte devaient être des vases cultuels, d'où sa proposition de voir, au sommet de la bosse, un orifice. Il les compare aux rythons en forme de taureau, et il interprète les bras humains qui saillent parfois de l'effigie comme une sorte de becs verseurs destinés à verser un éventuel liquide sacré.

[41] La bosse serait alors une sorte d'évocation de la montagne. Voir El Safadi, 1974, p. 343: ce motif existerait surtout pour la chèvre. Voir également Leinwand, 1992.

[42] During-Caspers, 1972, p. 222.

Quoi qu'il en soit, le caractère sacré du taureau est confirmé par certaines scènes de la glyptique cappadocienne, où l'effigie de cet animal est visiblement elle-même l'objet d'un culte, puisqu'elle reçoit des offrandes disposées en face d'elle sur une table d'autel, ou voit des orants faire devant elle le geste de vénération[43] (fig. 3). Il existe des équivalents parfaits de ces scènes de vénération du taureau pour l'époque hittite, à savoir une partie du décor en relief du vase d'Inandıktepe ou encore un relief d'Alaca Hüyük. En effet, on y voit une effigie du taureau divin vénérée par des personnages, et sur le vase d'Inandıktepe, on lui offre même le sacrifice d'un taureau[44]. De même, la découverte, au cours des fouilles de Kültepe, de plusieurs rythons ayant la forme de cet animal[45] confirme son caractère sacré. N. Leinwand a remarqué que l'iconographie du taureau à bosse n'apparaissait que sur des sceaux de personnages de langue anatolienne[46], ce qui tendrait à montrer que le dieu-taureau était vénéré localement.

Le taureau est sans doute vénéré en Anatolie dès le néolithique. En effet, il faut se remémorer les bucranes retrouvés à Çatal Hüyük et qui doivent être attribuables à un culte de la fertilité, puisqu'ils y sont associés à une représentation d'une sorte de «déesse-mère». On pourrait même préciser que le taureau doit représenter la fertilité masculine, et la «déesse-mère», son équivalent féminin. Ce culte du taureau comme symbole de fertilité se retrouve à l'époque du Bronze Ancien sur les «étendards» d'Alaca Hüyük ou encore sous forme de figurines à Horoztepe[47].

Cependant, le fait qu'il soit l'animal-attribut traditionnel du dieu de l'Orage pourrait être un héritage des croyances mésopotamiennes. En effet, en Mésopotamie, le taureau est associé à cette divinité dès l'époque paléo-babylonienne[48]. Ainsi, la charge symbolique véhiculée par le taureau doit avoir au moins deux aspects distincts: il est à la fois une divinité anatolienne très ancienne liée au culte de la fertilité et, sans doute à partir de l'arrivée des marchands assyriens en Cappadoce, l'animal-attribut du dieu de l'Orage. En

[43] Par exemple, Teissier, 1994, n° 191, 241 et n° 2 à 4.

[44] Özgüç, T., 1988, fig. 1 pl. H.

[45] Özgüç, T., 1974, p. 964: l'auteur situe le rython de Kırshehir au XVIe siècle, et rappelle l'existence d'une longue tradition anatolienne concernant les rythons zoomorphes (et surtout en forme de bovidé). Voir également Özgüç, 1953, p. 113.

[46] Leinwand, 1992. Elle se base sur l'étude de l'onomastique.

[47] Leinwand, 1992, fig. 20.

[48] Black & Green, 1992, p. 47: «From the Old Babylonian Period onwards, however, the bull is usually associated with a god whose attribute of lightning confirms his identity as a storm god». Le taureau était d'abord considéré en Mésopotamie comme étant lié au domaine céleste, comme le montrent la glyptique archaïque et les textes cunéiformes qui lui sont contemporains (Amiet, 1980, p. 137). C'est sans doute cette origine céleste qui lui a permis d'être, par la suite, englobé dans le culte du dieu de l'Orage.

outre, les Anatoliens ont dû le vénérer non seulement parce qu'ils le considéraient comme un animal sacré en lui-même, mais surtout parce qu'ils l'associaient au dieu de l'Orage, qui est la figure divine la plus importante de leur panthéon[49].

Sa valeur symbolique, qui est d'ailleurs également bien attestée à l'époque hittite[50], est si répandue que cet animal apparaît sur maints supports: sur la vaisselle cultuelle (le vase d'Inandıktepe, les rythons en forme de taureau), sur les reliefs monumentaux[51], dans la statuaire[52], etc. Ainsi, l'iconographie du taureau de la glyptique cappadocienne est l'écho de l'existence d'une tradition très ancienne englobée dans le culte du dieu de l'Orage[53].

1.5. L'aigle à deux têtes

L'aigle à deux têtes est fréquemment représenté dans la glyptique cappadocienne (fig. 4). N. Özgüç[54] précise même que c'est un des motifs les plus populaires du niveau Ib du *kârum* de Kaneš où il est souvent associé à un guilloché. Il a, le plus souvent, une tête féline et une tête avienne, ce qui le différencie du signe hiéroglyphique que j'étudierai ci-après. La tête féline de cet animal hybride nous rappelle indubitablement l'aigle léontocéphale Anzu, généralement perçu, dans l'iconographie mésopotamienne, comme le nuage de l'orage, et connu pour être l'animal-attribut du dieu Ningirsu, dieu guerrier et maître de l'Orage du royaume de Lagaš. Il doit y avoir une filiation entre l'aigle ayant une tête féline et l'autre avienne de notre glyptique et l'iconographie mésopotamienne d'Anzu[55]: Anzu est certainement à l'origine du motif cappadocien. En outre, il est possible que la fonction de ces deux monstres ne soit pas très éloignée: ils doivent être tous deux des motifs apotropaïques[56], même si Anzu est rattaché à une divinité en particulier. La tête

---

[49] Alexander, 1993, p. 2.

[50] Voir, par exemple, le vase d'Inandıktepe (Özgüç, T, 1988, motif n° 18 de la fig. 64): le taureau est ici une effigie divine car il est perché sur une haute plate-forme et deux personnages lui rendent un culte.

[51] Voir, par exemple, un relief d'Alaca Hüyük, Akurgal, 1976, fig. 92.

[52] Voir, par exemple, une statue retrouvée dans le sanctuaire d'Alaca Hüyük, Leinwand, 1992, fig. 9.

[53] Calmeyer-Seidl, 1983, p. 153.

[54] Özgüç, 1968, p. 44.

[55] N. Özgüç le signalait déjà: voir Özgüç, 1991, p. 307 («The eagles with bird and lion head [...] surely belong to the Imdugud sphere.»).

[56] C'est ce que sous-entend également H. Seyrig, dans: Seyrig, 1960, p. 237: selon lui, l'oiseau, de même que le poisson, le cerf, le lièvre et les petites représentations de têtes humaines de la glyptique, peuvent avoir, en plus de la simple fonction décorative, une fonction prophylactique.

d'aigle étant, apparemment, une caractéristique locale[57], nous pourrions envisager la coexistence, dans ce motif, d'une tradition autochtone et d'un apport mésopotamien (par la présence de la tête féline). Il est par conséquent possible que le monstre cappadocien ait hérité d'une partie de la charge symbolique de l'Anzu mésopotamien, à savoir celle d'animal apotropaïque, tout en acquérant une identité nouvelle au sein des croyances anatoliennes: il pourrait être devenu une sorte de créature protectrice de la royauté hittite[58].

Ce motif de l'aigle bicéphale perdure à la fois dans la glyptique hittite[59], où il conserve sa position hiératique, et où il est associé à d'autres animaux et à des symboles astraux, et dans la sculpture monumentale: un relief d'Alaca Hüyük[60] le montre ayant pris, entre ses serres, des lièvres, ce qui rappelle l'attitude d'Anzu dans l'iconographie mésopotamienne[61]. Cependant, notre monstre a, cette fois-ci, ses deux têtes aviennes et non plus, comme à l'époque cappadocienne, une tête féline. On aura voulu privilégier le caractère autochtone de ce motif; ce qui semble être confirmé par le fait qu'il acquiert,

Fig. 4 – cachet cappadocien d'Acemhüyük (Özgüç, 1983, fig. 8) montrant un aigle bicéphale comme seul motif figuratif.

[57] Sur le symbolisme de l'aigle en Anatolie et son lien avec le lièvre, voir la communication de J. Katz, à paraître.

[58] Cette idée est celle que J. Katz a suggérée dans sa communication (Katz, à paraître).

[59] Voir, par exemple, Güterbock, 1942, vol. II, n° 37, 222, 225.

[60] Bittel, 1976, fig. 215 p. 190.

[61] On voit un exemple de cette iconographie sur le vase d'Entemena datant des Dynasties Archaïques et conservé au musée du Louvre (Parrot, 1960, fig. 188 p. 159) et, dans le domaine de la glyptique, sur un sceau akkadien (Parrot, 1960, fig. 239, p. 193).

à cette époque, une fonction nouvelle dans l'iconographie: il est le plus souvent associé à des divinités auxquelles il sert de monture, comme on le voit sur les reliefs d'Alaca Hüyük (on en voit juste la partie inférieure) et de Yazılıkaya[62], et sur un sceau de Tarse[63].

1.6. Le sphinx

Le motif du sphinx, qui semble avoir été créé à peu près en même temps en Egypte et en Mésopotamie[64], a dû être transmis, avec son rôle de monstre mythique, à l'Anatolie par l'Egypte, soit par l'intermédiaire de la Syrie, soit en étant directement copié à partir du modèle égyptien[65]. Une première étude d'une tablette de la Walters Gallery[66] a prouvé la présence de ce motif en Anatolie dès l'époque des *kârû*. Cette tablette est, en effet, pourvue d'une empreinte de sceau ornée de deux sphinx se faisant face de part et d'autre d'un signe *ankh*. Cette iconographie sur un cachet daté du niveau Ib de Kültepe se répète sur des objets analogues qui lui sont contemporains, qu'ils proviennent du même site[67], d'Acemhüyük (fig. 5) ou de Karahüyük[68]. L'iconographie du sphinx est même attestée dès le niveau II du *kârum* de Kültepe[69]. D'après le contenu de la tablette de la Walters Gallery, il semble que les possesseurs des sceaux imprimés soient louvites[70]; et ce motif n'étant visiblement pas similaire à celui de la Syrie[71], J. V. Canby propose d'y voir une adaptation proprement anatolienne du motif égyptien, que ce soit du point de vue iconographique que de celui du sens. Ainsi, les graveurs anatoliens ont dû adopter le motif du sphinx dès l'époque cappadocienne, tout en le modifiant selon leurs goûts.

Il semble que le sphinx ait parfois, dans la glyptique de cette période, un rôle d'animal-attribut auprès d'une divinité féminine qui serait, selon N. Öz-

---

[62] Bittel, 1975, fig. 45-46, pl. 26.

[63] Goldman, 1956, fig. 401.

[64] Özgüç, 1991, p. 296.

[65] Canby, 1975, p. 233.

[66] Canby, 1975, fig. 2 a.

[67] Özgüç, 1965, n° 31 a et n° 63; Özgüç, 1968, pl. 15 et voir Özgüç, 1991, pp. 296 sq.

[68] Alp, 1968, fig. 110.

[69] Voir, par exemple, Özgüç, 1965, n° 31.

[70] Canby, 1975, p. 232 (et note 13): «It is of interest in dealing with the impressions that the names of the witnesses who sealed the document are generally thought to be Luwian, Hieroglyphic Luwian or Hittite.».

[71] Je renvoie le lecteur, pour les détails sur les différences stylistiques, à l'article de Canby, 1975, p. 233.

Fig. 5 – cachet cappadocien d'Acemhüyük (Özgüç, 1983, fig. 3) où deux sphinx à doubles queues rappelant des serpents sont accroupis face à face, mais se tournent la tête. Ils semblent être les principaux "protagonistes" de cette représentation comprenant d'autres animaux, comme des singes (?) et un oiseau. Un disque solaire cerné d'un croissant lunaire les accompagne.

güç, la déesse principale de Kaneš[72]. Cependant, tout comme le propose cet auteur[73], je pense qu'il ne faut pas réduire la fonction symbolique du sphinx à celle d'un éventuel animal-attribut d'une divinité: il doit en effet avoir un rôle beaucoup plus étendu[74]. Le texte hittite KUB XXXVIII 2 semble confirmer cette hypothèse. En effet, on y mentionne plusieurs fois l'animal *awiti*, peut-être un type particulier de sphinx[75] qui accompagne diverses divinités et qui est parfois représenté sous forme de rythons[76]. Par conséquent, je pense qu'il faut simplement attribuer au sphinx un rôle apotropaïque, comme, sans doute, la plupart des autres monstres hybrides (dont l'aigle bicéphale), rôle qu'il a dû hériter de la culture mésopotamienne et/ou égyptienne.

Le motif du sphinx reste très prisé dans l'Anatolie de l'époque hittite. Je citerai, à titre d'exemple, ceux qui gardent l'enceinte d'Alaca Hüyük, et ceux

[72] Pour l'identification de la déesse de Kaneš, voir Özgüç, 1965, p. 69. Cette iconographie de la déesse banquetant à laquelle est associé ou non un sphinx est également connue dans la glyptique contemporaine d'Acemhüyük (voir Özgüç, 1983, sceau n° 2 p. 415).

[73] Özgüç, 1991, p. 298.

[74] De même, J. V. Canby indique combien le sphinx a un rôle hautement symbolique, voir Canby, 1975, p. 246.

[75] Brandenstein, 1943, p. 91: il s'agit peut-être d'un lion/sphinx ailé ou à deux têtes. Voir également, HED 1, pp. 246-247.

[76] Brandenstein, 1943, texte n° 1, pp. 4-7: le sphinx apparaît aux côtés de la déesse Ištar et d'un dieu de l'Orage. En ce qui concerne le rython en forme d'*awiti*, voir Carruba, 1967, pp. 90-91.

de la porte de Yerkapı à Boğazköy, pour l'époque impériale[77]; ou encore, pour la période néo-hittite, un relief de Karkemiš[78]. Dans le domaine de la glyptique, il est attesté dès l'époque «vieil-hittite» où il n'a, apparemment, qu'une fonction iconographique[79]. Il peut parfois accompagner une divinité[80], tout comme à l'époque cappadocienne. Le sphinx est encore présent sur un sceau d'Ini-Tešub dont l'empreinte a été retrouvée à Ugarit[81]: il est alors coiffé d'une tiare à multiples cornes. Il est posé sur la main d'une divinité qui doit être le dieu protecteur du roi. Dans la majorité de ses représentations, il n'intervient donc qu'en tant qu'élément iconographique.

En réalité, la symbolique du sphinx ne doit pas avoir beaucoup changé entre l'époque des comptoirs assyriens de Cappadoce et celle de l'Empire hittite. En effet, ce monstre n'est, semble-t-il, toujours pas devenu l'animal-attribut d'une divinité en particulier, et sa présence en tant que gardien de porte à Alaca Hüyük et à Boğazköy tend à prouver qu'il a gardé sa fonction apotropaïque.

2 – Les hiéroglyphes zoomorphes: tentative de rapprochement

Il s'agit, à présent, de tenter de déterminer la présence ou l'absence d'une continuité sémantique entre le symbolisme des motifs de l'iconographie cappadocienne et celui inhérent aux hiéroglyphes.

En ce qui concerne le cerf, il semble bien que la symbolique qui lui est associée à l'époque cappadocienne y ait été conservée. En effet, il existe plusieurs hiéroglyphes le représentant: qu'il s'agisse d'un cerf figuré en son entier ou seulement d'une partie de son corps (soit la tête, soit même simplement les bois); ils ont été regroupés par E. Laroche en L 102 et L 103. Or on sait que ces deux signes hiéroglyphiques symbolisent le dieu LAMMA[82]. Le

---

[77] Pour Alaca Hüyük, voir Bittel, 1976, fig. 210-211, pp. 188-189. Pour Boğazköy, voir Bittel, 1976, fig. 266, p. 230.

[78] Pour la porte d'Alaca Hüyük, voir Bittel, 1976, p. 187, fig. 209. Pour la porte de Hattuša, voir Bittel, 1976, p. 230, fig. 266. Pour Karkemiš, voir Bittel, 1976, fig. 284, p. 251.

[79] Voir Canby, 1975, fig. 14.

[80] Une bague-sceau hittite: Bittel, 1976, p. 206, fig. 236-237. Il existe cependant une différence entre ce sphinx et ceux représentés à l'époque cappadocienne: celui-ci possède deux têtes, l'une humaine, l'autre féline. Cette représentation est identique à celle du relief de Karkemiš (Bittel, 1976, p. 251, fig. 284).

[81] Laroche, 1956, sceau de la tablette 17.146, fig. 27 à 29 et pl. V. Voir également Otten, 1993, pp. 41-42.

[82] Concernant les diverses lectures du nom du dieu LAMMA, voir Hawkins, 1974, p. 76, note 66. Voir également Hawkins, 1975. En réalité, ce dieu LAMMA avait un nom différent selon les régions: voir Haas, 1994, pp. 449 sq, et plus particulièrement p. 450: il met en valeur la multiplicité des dieux LAMMA à travers la géographie et la chronologie anatolien-

cerf, en tant que hiéroglyphe, est donc utilisé pour sa valeur symbolique, à savoir sa fonction d'animal-attribut du dieu protecteur de la Nature. C'est la raison pour laquelle, dans les inscriptions hiéroglyphiques, il est principalement employé pour exprimer le nom de ce dieu Kurunta, mais également celui du roi homonyme Kurunta de Tarhuntassa[83]. Quant à sa lecture phonétique *rú*, il est vraisemblable qu'elle soit l'acrophonie de Runta, nom abrégé du dieu protecteur de la Nature.

On ne connaît pas la valeur idéogrammatique du hiéroglyphe représentant le lièvre, L 115, mais il paraît évident qu'il ne peut avoir de lien direct avec le personnage du dieu LAMMA, étant donné que le hiéroglyphe du cerf représente déjà cette divinité. Sa valeur phonétique serait *tapara–*[84] ou peut-être *tapa–*[85]. En effet, on ne connaît pas le nom hittito-louvite du lièvre, mais J. Katz propose **tapaš* que l'on retrouverait, dans plusieurs textes cunéiformes, associé à son prédateur naturel, l'aigle[86]. Le lien entre la forme du signe hiéroglyphique et sa lecture serait donc un lien direct. Quant à la lecture *tapara–* qui signifie «ordre, autorité», faut-il voir dans le symbole de la proie la victime d'une certaine autorité[87]? En ce cas, l'iconographie du lièvre aurait toujours véhiculé ce concept plus ou moins directement. Cela me semble tout à fait plausible, étant donné que le lièvre est très souvent la proie de l'aigle qui symbolise lui-même l'autorité[88]. Il ne me semble, par conséquent, pas impossible de croire que le seul hiéroglyphe L 115 ait pu véhiculer deux types de notions, la première concrète (la désignation de la race de l'animal représenté, à savoir le lièvre **tapas*), la seconde abstraite (*tapara–*). Cette dernière serait, en quelque sorte, issue de la symbolique traditionnellement rattachée au motif, à savoir la notion de «soumission à une autorité».

---

nes. Ainsi, Inar(a), la déesse protectrice de la ville de Hattuša, tandis que, dans le domaine louvite, le sumérogramme ^{D}LAMMA est compris comme étant Kurunta, abrégé en Runta («Die LAMMA-Gottheiten gehören verschiedenen Göttertypen an: Inar(a) auch ^{D}LAMMA-ra geschrieben, ist die Schutzgöttin der Stadt Hattuša. Im luwischen Bereich ist mit dem Summerogramm LAMMA Kurunta, verkürzt Runta, gemeint.»).

[83] Concernant le roi Kurunta, voir Börker-Klähn, 1996, pp. 43 à 45 et fig. 6.

[84] Laroche, 1960, pp. 73-74. Voir également Hawkins, 1972, p. 111.

[85] Katz, à paraître. J. Katz précise que, tout comme le suggérait déjà E. Laroche (Laroche, 1960, p. 73), le son *–ra–* pourrait n'être pas inhérent au signe du lièvre, mais à «l'épine» L 383 qui l'accompagne souvent.

[86] Katz, à paraître.

[87] C'est ce que m'avait très aimablement suggéré le Prof. C. Melchert dans une lettre qu'il m'avait adressée et qu'il m'a autorisée à citer dans cet article. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

[88] Voir Katz, à paraître: l'auteur propose que l'ensemble de l'aigle et du lièvre symbolise l'autorité et celui qui s'y soumet.

Le signe L 128 représentant un oiseau peut-être identifiable à une colombe[89] sert, lorsqu'il est accompagné des hiéroglyphes «DEUS» et *ku*[90], à désigner la déesse Kubaba. Nous serions donc en présence d'une certaine continuité thématique, entre l'oiseau accompagnant la déesse à laquelle s'est, par la suite, assimilée Kubaba, et celui qui désigne, dans l'écriture hiéroglyphique, le nom de cette dernière. Cependant, la valeur de ce signe L 128 ne semble pas totalement figée. En effet, R. Stefanini[91] pense que le groupe composé du signe «DEUS / LITUUS» suivi d'une construction logogrammatique dont fait partie L 128 serait une titulature particulière, à savoir la transcription en louvite hiéroglyphique du titre «mon Soleil» (^{D}UTU–*ŠI*) connu par les textes cunéiformes. Il propose donc d'y voir un terme, inventé au premier millénaire, qui serait destiné à remplacer le titre impérial de «mon Soleil» qui était représenté, dans les inscriptions hiéroglyphiques du deuxième millénaire, sous la forme du disque ailé («SOL_2»). Je pense également qu'il est tout à fait plausible que l'oiseau L 128, dans certains cas, ait pu symboliser, au sein d'un groupe logogrammatique, un titre particulier, comme c'est le cas pour l'oiseau L 135[92], et comme le mentionnaient déjà, par exemple, A. et B. Dinçol[93]. Ainsi, la lecture de L 128 varierait: dans un contexte particulier (où l'on retrouve parfois, le signe «DEUS»), il indiquerait une titulature, mais, dans d'autres (lorsque les signes «DEUS» et *ku*– L 423 sont placés devant lui), les plus fréquents, il symboliserait le nom de la déesse Kubaba; enfin, avec une troisième série de signes, il pourrait signifier «jour»[94]. La lecture phonétique de L 128, quant à elle, est zi_4. Doit-on imaginer que, derrière cette syllabe, se cache l'acrophonie du nom louvite de cet oiseau? Le seul nom d'oiseau commençant par *zi*– qui pourrait se révéler adéquat est le terme *zinzapu* désignant peut-être la colombe[95]. Il serait tentant d'identifier l'oiseau du hiéroglyphe avec ce *zinzapu*, car l'animal-attribut de Kubaba a souvent été interprété comme étant une colombe. Par conséquent, il faut noter qu'une certaine race d'oiseau (une colombe?) qui, dès l'époque des marchands assyriens de Cappadoce, accompagnait une

[89] Laroche, 1960, p. 76.

[90] Hawkins, 1980a. Voir également Hawkins, 1981, où il étudie les occurrences du nom de Kubaba dans les inscriptions de Karkemiš et de Malatya 13.

[91] Stefanini, 1986, p. 150.

[92] L'analogie qui semble exister entre le sens du signe L 135 et celui, dans certains cas, de L 128 pourrait être expliquée ainsi: la classification de E. Laroche doit peut-être être révisée, et les oiseaux L 128 ayant, semble-t-il, le même sens que ceux de L 135 doivent peut-être être regroupés avec ces derniers.

[93] Dinçol, 1987, p. 86.

[94] Stefanini, 1986, p. 152.

[95] HW p. 110.

déesse très proche de Kubaba, a conservé la même charge symbolique à l'époque hittite; et ce symbolisme s'est étendu jusque dans l'écriture hiéroglyphique. Nous avons donc ici affaire à un phénomène tout à fait similaire à celui déjà mentionné au sujet du cerf, même si L 128 est utilisé dans des contextes plus variés.

En ce qui concerne le signe L 105 qui figure un bovidé[96], nous nous apercevons qu'il est bien difficile de trouver un lien avec le rôle qu'a le taureau dans la glyptique cappadocienne. En effet, ce signe hiéroglyphique semble avoir été utilisé le plus souvent en tant que complément phonétique dans les diverses inscriptions retrouvées[97]. L 105 se lit phonétiquement *u* / *uwa*, et il faut sans doute simplement l'interpréter comme l'acrophonie du terme louvite *wawa-* qui signifie «boeuf»[98]. Le fait que ce hiéroglyphe représente un boeuf («BOS») et non pas un taureau explique le fait qu'il n'ait aucun lien apparent avec le motif cappadocien. En réalité, le taureau ne serait présent, dans l'écriture hiéroglyphique, que sous la forme de cornes, je reviendrai plus tard sur ce point.

Les signes hiéroglyphiques de l'aigle bicéphale et du sphinx restent bien mystérieux. L'aigle bicéphale, L 127 ne serait, selon E. Laroche[99], qu'un motif décoratif. Cependant, sur quelques cachets impériaux, il doit avoir le rôle d'un hiéroglyphe, car il ne semble pas être utilisé comme élément de remplissage[100]. Il est bien difficile d'interpréter un tel motif, d'autant que lorsqu'il apparaît dans la glyptique cappadocienne, il n'intervient pas (la plupart du temps, du moins) de façon active dans la scène représentée. Il semble que l'aigle à deux têtes aviennes soit une figure typiquement anatolienne et que, une fois encore, son iconographie et tout le symbolisme qu'il devait véhiculer dès l'époque des marchands assyriens de Cappadoce aient été préservés à l'époque hittite. Il doit sans doute s'agir, je l'ai déjà mentionné, d'une figure apotropaïque. Mais la lecture de L 127 étant encore difficile à déterminer, je ne saurais dire avec certitude si ce hiéroglyphe a un lien direct avec le motif de l'aigle bicéphale. Je peux seulement le supposer. L 121 qui représente un sphinx est malheureusement un hapax. Cependant, il est certain

[96] Nous n'étudierons pas ici le signe L 107 qui n'est, en fait, qu'une ligature entre le signe L 105 et le signe L 391 exprimant la mimation.

[97] Marazzi, 1990, p. 138.

[98] Je suis très reconnaissante au Prof. Carruba de m'avoir signalé cela. Faut-il également le rapprocher du verbe hittite *uwaya-* qui signifierait «beugler»?

[99] Laroche, 1960, p. 76: il affirme qu'il ne faut pas interpréter ce «signe» comme un élément de l'onomastique, contrairement à la proposition de plusieurs auteurs.

[100] Güterbock, 1942, vol. II, n° 68, 74, 149 et surtout 225. Sur ce dernier, il est même au centre de la composition et environné de hiéroglyphes, ce qui montre qu'il doit également appartenir à cette catégorie.

qu'il a un rôle de signe, étant donné qu'on le retrouve au beau milieu de l'une des inscriptions de Karkemiš[101]: que ferait un élément de remplissage parmi toute une série de signes hiéroglyphiques? La lecture phonétique de L 121 est également difficile à préciser, pour la même raison que l'est sa valeur idéogrammatique. On peut d'ores et déjà dire qu'elle ne doit pas avoir de lien avec le terme hittite *awiti*, puisque ce dernier paraît désigner un sphinx particulier (ailé ou à deux têtes).

2 – Des objets symboliques

2.1. Le foudre

Le foudre est l'attribut le plus typique du dieu de l'Orage. Il est déjà présent dans l'iconographie mésopotamienne en tant que tel[102], d'où il pourrait être originaire[103], et où il accompagne non seulement la divinité, mais aussi des personnages royaux, ce qui peut rappeler l'iconographie de l'époque hittite: les rois étaient associés aux dieux de l'Orage, si l'on en croit les textes cunéiformes[104] et les diverses représentations. Cette association paraît manifeste sur le relief «post-impérial» d'Ispekçür[105], où un roi se tient debout sur un taureau dans un paysage de montagne.

Le foudre est bien attesté dans la glyptique cappadocienne[106] (fig. 6), où l'iconographie du dieu de l'Orage s'inspire fortement de celle des Mésopotamiens, et dans laquelle N. Özgüç[107] a remarqué que notre objet est souvent accompagné d'une étoile. La forme de ce dernier s'inspire, d'après U. Calmeyer-Seidl, de celle des flammes ou bien des cornes du taureau[108]. Cette deuxième hypothèse est très séduisante, étant donné le lien privilégié qui est bien attesté entre le taureau et le dieu de l'Orage. Dans ce domaine de la glyptique cappadocienne, il semble qu'il ne soit pas nécessaire, contrairement à ce que proposait E. Porada[109], de différencier l'objet à trois pointes

[101] Karkemiš A 4 b 3, voir Woolley et al., 1914, vol. I, pl. A 4.

[102] Collon, 1986, pp. 52-53. Voir également Williams-Forte, 1993, et Black & Green, 1992, p. 118 et fig. 10 p. 17.

[103] Calmeyer-Seidl, 1983, p. 152.

[104] Le roi hittite est une sorte de vicaire du dieu de l'Orage, de qui il tient sa légitimité. Voir, concernant d'autres types de liens entre ces deux personnages, Gonnet, 1990. Voir également Houwink ten Cate, 1992, pp. 86-88.

[105] Bittel, 1976, fig. 326, p. 285.

[106] Voir d'autres exemples dans N. Özgüç, 1965, n° 10, 12, 13.

[107] Özgüç, 1965, p. 596.

[108] Calmeyer-Seidl, 1983, p. 152 et 154.

[109] Porada & Buchanan, 1948, pp. 108-109.

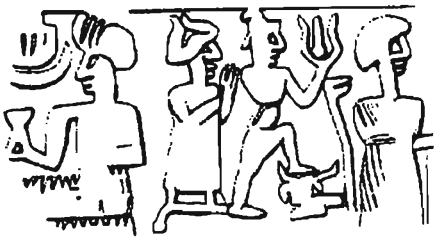

Fig. 6 – sceau cappadocien (Veenhof/Klengel-Brandt, 1992, n° 43) illustrant une scène mythologique. Une déesse-lama suit un dieu de l'Orage. Ce dernier brandit un foudre et a un pied posé sur une tête de taureau.

(que E. Porada appelait «trident») de celui n'en possédant que deux (que ce même auteur nommait «fourche d'éclair»): en effet, dans la plupart des cas, ces deux objets sont tenus par le dieu de l'Orage et sont donc bien des foudres.

Le foudre, en tant qu'élément associé au personnage divin, perdure à l'époque hittite, et ceci dès l'Ancien Royaume. Des sceaux «vieil-hittite»[110] le montrent, et constituent à la perfection la transition entre le motif utilisé dans la glyptique cappadocienne et celui de l'écriture hiéroglyphique: il semble qu'il y ait alors déjà une ambivalence entre la simple représentation et la valeur symbolique du foudre qui définira sa lecture idéogrammatique. En effet, sur ces trois sceaux, le dieu de l'Orage tient d'une main son foudre qui sert, en même temps, à indiquer son identité.

Sur les reliefs hittites de l'époque impériale, le foudre garde le même aspect et la même fonction d'attribut divin[111]. Son lien avec l'iconographie de la divinité de l'Orage est notoire.

2.2. La «baguette à balles»

J'appelle ainsi, d'après la dénomination utilisée dans les publications anglophones «rod with balls», un objet qui est parfois tenu par un personnage sur notre glyptique (fig. 7a). D. Collon indique qu'on le retrouve, sous une forme moins stylisée, dans la glyptique paléo-babylonienne où la «baguette» est alors le plus souvent entourée de quatre ou six «balles» disposées de part et d'autre[112] (fig. 7b). On pourrait même préciser qu'il est déjà présent dans

[110] Boehmer & Güterbock, 1987, pp. 47-49, fig. 30 c et 31 a et p. 54, fig. 39.

[111] Voir le relief n° 42 de Yazılıkaya, Bittel et al., 1975, pl. 26: le signe est arasé mais reste tout à fait reconnaissable par son contour.

[112] Collon, 1986, p. 29.

l'iconographie mésopotamienne à l'époque des Dynasties Archaïques (fig. 7c)[113]. D'aucuns avaient identifié cet objet à un emblème solaire, mais cette interprétation est sujette à caution, car la divinité qui le tient le plus souvent semble être le dieu de l'Orage[114]; c'est pour cette raison que D. Collon propose d'y voir, du moins dans certains cas, une stylisation du foudre de cette dernière divinité[115]. Mais je pense qu'il s'agit plutôt de la branche de quelque végétal. O. Carruba m'a proposé de l'identifier à une branche de grenadier, à cause de ses extrémités de forme arrondie. La forme paléo-babylonienne de la «baguette à balles» peut rappeller, en effet, les représentations de ce végétal connues dans d'autres pays du Proche-Orient[116]. La grenade est un fruit symbolique dans tout le monde oriental ancien: elle représente en effet l'abondance et la fertilité[117].

Je pense que la «baguette à balles » doit être une sorte de sceptre divin: remarquez, en effet, qu'elle semble être l'apanage des divinités. Etant donné, d'une part, son aspect végétal manifeste et, d'autre part, le fait qu'elle est le plus souvent l'attribut du dieu de l'Orage[118], on pourrait l'identifier comme un emblème divin servant à affirmer le caractère agraire d'une divinité. C'est également ce que suggérait P. Amiet, basant son analyse sur le répertoire de la glyptique mésopotamienne archaïque[119]. La «baguette à balle» en tant qu'emblème symbolisant le pouvoir fertilisateur d'un dieu pourrait en outre être identifiée comme une branche de grenadier, puisqu'elle semble véhiculer la même notion que la grenade[120]. J'essaierai de montrer, plus tard, comment cet aspect pourrait se voir confirmé par l'écriture hiéroglyphique.

---

[113] Voir d'autres exemples dans Amiet, 1980, sceaux n° 1389, 1419.

[114] Porada, 1981-82, n° 7 fig. d. Le dieu de l'Orage brandit une arme et a l'attitude de la marche. Cette posture est caractéristique du dieu de l'Orage, si bien que celui-ci est parfois surnommé dans les publications de langue anglaise «the smiting god». Le dieu de l'Orage du relief d'Imamkulu a une attitude tout à fait analogue, comme le remarquait déjà N. Özgüç (Özgüç, 1965, p. 64; voir aussi Bittel, 1976, p. 182, fig. 203, et Gelb, 1939, pl. XLVII).

[115] Collon, 1986, p. 29.

[116] Voir en particulier fig. 15 et 19, p. 629 dans Röllig & Börker-Klähn, 1957.

[117] Röllig & Börker-Klähn, 1957, p. 626.

[118] Le dieu de l'Orage est avant tout un dieu agraire. Son foudre se termine d'ailleurs parfois par un végétal.

[119] Amiet, 1980, p. 163: «Le rameau à deux ou trois branches terminées par des boutons ou des folioles doit être un emblème des dieux qui président à la croissance de la végétation, ou qui incarnent cette dernière [...».

[120] Il faut d'ailleurs remarquer que sur le sceau cappadocien de la fig. 7, le personnage qui tient la «baguette à balles» (il pourrait s'agir d'une divinité mineure) porte, de l'autre main, un petit seau qui rappelle celui que portent les génies «fertilisateurs de la végétation» des reliefs néo-assyriens.

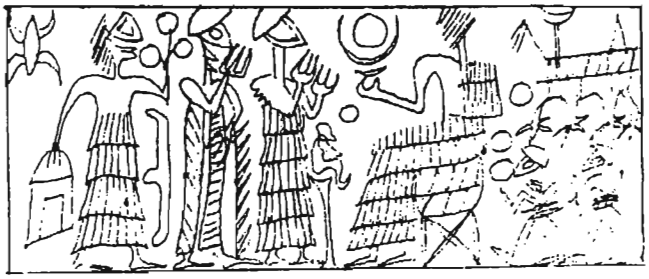

Fig. 7a – sceau cappadocien (Matouš/Matoušova, 1984, n° 18) où trois personnages rendent hommage à une divinité assise. L'une d'elles (celle se trouvant le plus à gauche) brandit une "baguette à balles".

Fig. 7b – sceau (Collon, 1986, n° 435) du XVIII ou XVIIème siècle de Sin-tayyar d'Amurru représentant un dieu brandissant une "baguette à balles" vénéré par deux personnages situés de part et d'autre.

Fig. 7c – sceau mésopotamien archaïque (Amiet, 1980, n° 1422) mettant en scène le dieu-bateau qui tient une "baguette à balles".

2.3. Le lituus

Un bâton recourbé de type lituus est présent dans l'iconographie de la glyptique cappadocienne, dans laquelle il accompagne diverses divinités (fig. 8)[121]. L'étude de J. R. Kupper[122] a identifié l'une d'elles comme le dieu d'origine syrienne Amurru qui est connu, en particulier, par la glyptique paléo-babylonienne[123]. Mais le motif du lituus se retrouve également dans d'autres pays du monde méditerranéen où il semble avoir toujours une charge symbolique[124]. Sa fonction, en contextes mésopotamien et cappadocien doit être assez proche de celle du lituus hittite, puisqu'il n'est tenu que par des divinités et quelques personnages mythologiques (des personnages mi-humains, mi-animaux)[125]. Il doit être considéré comme un emblème religieux[126].

A l'époque hittite, plusieurs divinités peuvent porter le lituus: le dieu de

Fig. 8 – sceau cappadocien (Teissier, 1994, n° 354) représentant deux scènes religieuses distinctes. Dans la partie de gauche, une divinité assise reçoit une libation. Dans l'autre partie, trois divinités défilent, montées sur leurs animaux-attributs. L'une d'entre elle (celle qui est située le plus à gauche de cette seconde scène) porte un lituus à la main.

[121] Özgüç, 1965, n° 66: il est intéressant de noter que le dieu qui porte ce lituus est le dieu LAMMA que j'ai déjà évoqué auparavant, puisqu'il est représenté en chasseur, avec un oiseau et un lièvre à la main.

[122] Kupper, 1961, pp. 32-33.

[123] Voir un exemple de représentation de ce dieu provenant d'un sceau paléo-babylonien dans Black & Green, 1992, fig. 106 p. 130.

[124] Collon, 1980, p. 252-253: outre le Proche-Orient ancien, l'auteur cite l'Egypte, l'Etrurie, etc. Voir également Bittel et al., 1941, pp. 122-123 et Collon, 1986, D. 7, p. 51.

[125] Black & Green, 1992, p. 54.

[126] Collon, 1980, p. 252: «The pastoral crooks in different parts of the world resemble each other closely and in many cultures they have acquired a symbolic significance which is generally religious in nature.»

l'Orage à Fraktın[127], le dieu LAMMA sur un sceau et sur le relief de Yeniköy[128], et le dieu Soleil du Ciel sur le relief 34 de Yazılıkaya[129]. Il est également représenté sur le vase d'Inandıktepe[130], où il est porté par un personnage lors d'une procession. Sur un relief d'Alaca Hüyük, c'est le roi qui le tient, alors qu'il fait le geste de vénération devant l'effigie d'un taureau divinisé[131]; il en va de même sur les reliefs 64 et 81 de Yazılıkaya[132]. Par conséquent, nous voyons que le lituus n'est pas l'attribut d'un dieu en particulier et qu'il peut même être occasionnellement porté par le roi. Mais peut-être faut-il distinguer deux emblèmes différents au sein de cette iconographie: un «bâton courbe» («Krummholz») appartenant aux dieux et un lituus réservé au roi, comme le propose E. von der Osten-Sacken[133]? L'auteur remarque en effet que les dieux ne tiennent pas cet emblème de la même manière que le roi. Cependant, je pense que même s'il s'agit bien de deux emblèmes différents, leur fonction est identique. En effet, autant la différence de position peut être significative et contribuer à marquer ainsi la différence entre le monde divin et le monde humain, autant la ressemblance entre l'emblème tenu par les dieux et celui du roi est trop forte pour qu'il s'agisse d'un hasard. C'est pourquoi je pense que le «Krummholz» doit être sur le modèle du lituus et doit avoir la même charge symbolique que lui. Je continuerai donc à désigner ces deux emblèmes quasi-identiques sous le nom de lituus.

Le lituus des Hittites semble être devenu une sorte de sceptre servant à montrer le pouvoir religieux de son possesseur, qu'il soit divin ou humain, et non plus simplement l'apanage des divinités et des êtres mythologiques[134]. Sa fonction d'objet symbolique doit cependant provenir du lituus mésopota-

---

[127] Bittel, 1976, fig. 198, pp. 176-177.

[128] Porada, 1981-82: le sceau n° 25 est un sceau hittite qui met en scène plusieurs divinités dont une est certainement le dieu LAMMA, puisqu'il porte le lièvre en guise de gibier. De la même main, il tient également un lituus. Il en va de même sur le relief de Yeniköy (Bittel, 1976, fig. 247, p. 212) et sur la scène ornant le rython argent en forme de cerf (Bittel, 1976, fig. 169, p. 160).

[129] Bittel et al., 1975, pl. 22.

[130] Özgüç, T, 1988, fig. 64, personnage n° 48.

[131] Bittel, 1976, fig. 214 p. 191.

[132] Bittel et al., 1975, pl. 39 et 49.

[133] Von der Osten-Sacken, 1988, p. 76 (l'emblème divin est désigné par l'auteur sous le nom de «Krummholz»): «Sicher ist es vom 'Lituus' des Königs zu trennen, der ja auch ganz anders getragen wird.».

[134] C'est déjà ce que proposaient Bittel et al., 1941, p. 123: «Genau so dient er bei den Hethitern sowohl den Grossen göttlicher wie auch irdischer Macht als Szepter.». Ces mêmes auteurs montrent bien la postérité du lituus, en tant qu'emblème sacré de pouvoir, en Phrygie, en Etrurie, et à Rome (Bittel et al., 1941, p. 124).

mien adopté dès l'époque cappadocienne[135]. On pourrait en effet suggérer de voir le lituus hittite comme une sorte de sceptre qui, lorsqu'il s'agit du monde des humains, est réservée au roi en tant que représentant des dieux. Il faut en effet remarquer que le grand roi hittite ne porte le lituus que lorsqu'il est représenté dans un contexte religieux: c'est le cas non seulement sur le relief d'Alaca Hüyük où il est devant une effigie divine, mais également sur les reliefs de Yazılıkaya. Ainsi, il n'aurait pas perdu sa fonction originelle d'emblème lié au monde divin. Quant au personnage qui porte le lituus sur le vase d'Inandıktepe, il se contente, en réalité, de l'offrir en offrande à une divinité car il ne peut le conserver pour son propre usage. En effet, la procession à laquelle il participe se dirige vers un autel sur et derrière lequel ont été entreposées des offrandes. L'officiant offre donc le lituus à la divinité, comme l'on offre une effigie ou un emblème divin.

Il est intéressant de noter qu'à l'époque hittite classique, le terme hittite de «lituus», *kalmuš*, pourrait appartenir au champ sémantique du soleil, ou plus exactement des rayons solaires[136]. Fort de cette constatation, peut-être puis-je proposer de voir dans l'objet lituus une sorte de sceptre dont la valeur symbolique serait, à l'origine, solaire. Ceci pourrait être confirmé par le fait que le terme hittite *kalmara-* représente peut-être, lorsqu'il est au collectif, un emblème solaire. En effet, on mentionne dans plusieurs textes des *kalmara* en argent (*kalmara* KÙ.BABBAR) qui doivent être des objets symboliques représentant les rayons solaires[137]. Une seconde preuve résiderait dans le fait que le grand roi hittite est lui-même assimilé à une divinité solaire, comme le montrent les textes (ne serait-ce que par son titre ^{D}UTU-*ŠI*, «Mon Soleil») et les représentations figurées[138]. Il serait par conséquent logique qu'il ait hérité son emblème sacerdotal du dieu Soleil en personne. Ainsi, le lituus aurait été à l'origine un emblème solaire devenu petit à petit dans l'iconographie un objet lié au monde divin en général.

---

[135] D. Collon évoque déjà le lien qui doit exister entre le lituus de la glyptique cappadocienne et celui des représentations hittites: «Either we must accept a relationship between these two appearances of the *kalmuš*, or we must accept a relationship with the short 'crook' held by the hunting god on Cappadocian seals and on later reliefs and seals.» (Collon, 1980, p. 253).

[136] Laroche, 1983, p. 309.

[137] Je tiens, une nouvelle fois, à exprimer toute ma reconnaissance au Prof. C. Melchert qui a attiré mon attention sur ce point.

[138] Les reliefs de Yazılıkaya montrent très nettement une ressemblance iconographique entre le grand roi hittite et le dieu Soleil.

2.4. Les hiéroglyphes en forme d'objets symboliques

J. D. Hawkins a étudié les signes L 196 et L 199 que E. Laroche tenait pour des foudres et a mis en évidence des lectures différentes selon les «variantes»[139]. L 199, qui est bien employé pour désigner le dieu de l'Orage peut avoir plusieurs formes dont certaines[140] ont un aspect particulièrement proche de celui du foudre figurant dans la glyptique cappadocienne. Le signe hiéroglyphique du foudre pourrait, en outre, également s'inspirer des cornes du taureau, comme le signalait U. Calmeyer-Seidl[141]. En effet, sur certains sceaux cappadociens, la forme des cornes de cet animal est tout à fait semblable à celle de L 199 (fig. 1 et 8). Il serait d'ailleurs logique de retrouver le symbolisme du taureau dans ce hiéroglyphe, puisque cet animal est l'attribut du dieu de l'Orage. Ainsi, on ne peut pas vraiment parler d'une influence de l'art cappadocien sur l'écriture hiéroglyphique: cette vision serait trop restrictive et nierait à tort les liens qui existent entre l'iconographie mésopotamienne du dieu de l'Orage et celle de l'Anatolie. Cependant, il est certain que le symbolisme du foudre, en tant qu'attribut de cette divinité, préexistait lors de la période des comptoirs assyriens, et qu'il a perduré à l'époque hittite aussi bien dans le domaine de la représentation figurée, que dans celui de l'écriture hiéroglyphique.

L'équivalent hiéroglyphique de la «baguette à balles», L 153, est surtout connu par sa valeur phonétique *nu*, mais il est parfois utilisé en logogramme où sa valeur n'est pas définie de manière assurée. E. Masson propose de le lire, dans ce dernier cas «BRANCHE»[142] tandis que H. G. Güterbock reconnaît notre difficulté, pour l'instant, à trancher la question[143]. Quelle information peut-on tirer de la lecture phonétique *nu* de L 153? Si l'on essaie de la mettre en parallèle avec le rôle que cette «baguette à balles» semble endosser dans la glyptique, à savoir une sorte d'emblème divin, puisqu'il est toujours tenu dans les scènes figurées par une divinité, on pourrait restituer un terme louvite véhiculant une notion similaire et commençant par la syllabe *nu*[144]. C. Melchert m'a proposé de le mettre en parallèle avec le terme

---

[139] Les «variantes» sont celles qu'E. Laroche avait distinguées, voir Laroche, 1960, pp. 106-109. Hawkins, 1992. En résumé, J. D. Hawkins montre que le signe L 196 ne symboliserait aucunement le foudre du dieu de l'Orage et n'aurait aucun rapport avec ce dernier, étant donné que sa valeur idéogrammatique serait «HATTI»; quant au signe L 199 (fig. 8b), sa lecture «orage» (dont le terme conventionnel est «TONITRUS») est assurée.

[140] Laroche, 1960, p. 106. Il s'agit des variantes n° 1, 2 et 3.

[141] Calmeyer-Seidl, 1983, pp. 153-154.

[142] Masson, 1981, p. 19 et note 35: le logogramme en question apparaîtrait sur le relief Yazılıkaya n° 37 et l'auteur précise que la valeur phonétique *nu* de ce signe doit être l'acrophonie de l'idéogramme du végétal qu'il doit exprimer.

[143] Güterbock, 1982, p. 9.

[144] La lecture phonétique des signes hiéroglyphiques représente en effet souvent la va-

hittito-louvite *nū(t)*– qui pourrait signifier «approbation/puissance (divine)»[145]; on pourrait alors imaginer que les dieux manifestaient leur approbation en faisant bouger leur sceptre d'une façon particulière. Ainsi, la notion de pouvoir divin serait commune entre le motif iconographique et le hiéroglyphe de la «baguette à balles». Quant à la nature végétale que semble avoir cet emblème, en reste-il quelque chose dans son équivalent hiéroglyphique? Il faudrait peut-être voir derrière *nu*, l'acrophonie du nom d'un végétal. O. Carruba m'a suggéré le terme louvite *nurati* «grenadier». L 153 pourrait donc également véhiculer la notion d'«abondance/fertilité»[146], car cette dernière est étroitement liée à la grenade, nous l'avons vu. E. Laroche avait d'ailleurs déjà proposé un rapprochement entre L 152 qu'il lisait «prospérité» et L 153 qui en serait une forme stylisée[147].

Le caractère végétal de la «baguette à balles» est assez clair dans l'iconographie, et il serait logique de le retrouver, au moins partiellement, dans l'écriture hiéroglyphique. Mais cette hypothèse ne me semble pas incompatible avec la première, bien au contraire. En effet, comme je l'ai déjà suggéré précédemment, la «baguette à balles» pourrait être une sorte d'emblème divin dont la forme d'inspiration végétale rappelle le caractère agraire des divinités. L 153 semble donc véhiculer divers concepts que je classerais en deux catégories: d'une part, une notion concrète issue de la forme même du hiéroglyphe (*nurati* «grenadier») et d'autre part, une ou plusieurs notions abstraites héritées du symbolisme se rattachant à la branche de grenadier et à l'emblème divin ayant son apparence («abondance/fertilité» et également «être favorable, approuver»).

L'équivalent hiéroglyphique du lituus, le signe L 378, a des valeurs va-

---

leur acrophonique du mot louvite correspondant à la notion qu'expriment ces hiéroglyphes.

[145] Selon lui, le sens originel de *nū(t)*– serait «inclinaison de la tête» dans le but de montrer son approbation. Il serait ensuite devenu «l'approbation» et donc, par extension «autorité, pouvoir». Il le rapproche du terme latin *nūtō* «opiner, approuver». Il me signale le sens élargi de *nutus* («mouvement de tête») selon The Oxford Latin Dictionnary (P. G. W. Glare (éd.), fasc. 5, 1976, p. 1209): «person's nod as symbol of absolute power». Les concepts d'approbation et de puissance divines pourraient être liés, car, comme me l'a fait également remarquer le Prof. C. Melchert, le latin *nūmen* véhicule ces deux sens. Le CHD (L-N, p. 476) identifie *nū(t)*– comme une interjection qui est surtout proférée par les divinités et sert peut-être à marquer leur satisfaction. Cela rejoint donc l'idée du prof. C. Melchert.

[146] E. Laroche proposait déjà de voir dans ce hiéroglyphe un signe exprimant la notion d'abondance. Laroche, 1956, p. 131, note 1: «Je me demande si le signe M. 179 = *nu* n'est pas finalement identique à ce symbole, et si cette valeur ne sort pas du mot hitt. *nū*–, désignant une qualité favorable.»

[147] Laroche, 1960, pp. 83-84.

riées[148]. Lorsqu'il est associé à un vase, il aurait une valeur phonétique *za*, mais dans la plupart des inscriptions, il a un rôle logogrammatique et est lié au champ sémantique de l'oeil[149]. Cependant, dans plusieurs inscriptions, L 378 peut alterner avec le signe «DEUS»[150], ce qui pourrait être une trace résiduelle de la nature sacrée du lituus déjà présente dans l'iconographie cappadocienne. En effet, nous avons vu que dans la glyptique de l'époque des *kârû*, tout comme dans les représentations hittites, le lituus est un emblème lié au monde divin, qu'il soit porté par des dieux ou par des rois.

La comparaison entre les motifs de la glyptique des *kârû* et l'écriture hiéroglyphique est donc pertinente pour un petit nombre de motifs, mais elle est d'ordre exclusivement thématique. En effet, les inventeurs des hiéroglyphes n'ont pas copié les motifs cappadociens mais, étant issus de la même culture anatolienne, ils ont introduit dans cette écriture des associations d'idées (la colombe et Kubaba, le foudre et le dieu de l'Orage, le cerf et Kurunta...) qui préexistaient en Anatolie à l'époque cappadocienne, peut-être même, pour certaines d'entre elles (le cerf, par exemple), auparavant, et qui relèvent d'une symbolique liée à la religion autochtone.

En outre, la symbolique de certains motifs semble provenir, en réalité, de la sphère mésopotamienne, même si elle se retrouve par la suite en Cappadoce: c'est le cas, par exemple, du taureau, du foudre, du lituus, de la «baguette à balles», etc. L'art cappadocien fait, en effet, de nombreux emprunts à l'iconographie de la Mésopotamie.

Quoi qu'il en soit, il m'apparaît que certains signes pourraient véhiculer deux types de concepts, l'un concret, l'autre abstrait[151]. Le premier serait une simple désignation picturale (L 128, la colombe: zi_4 pour *zinzapu* = colombe; L 105, le boeuf: *wa* pour *wawa* = boeuf, L 153: *nu* pour *nurati* = grenade; L 115, *tapa* (?) pour **tapas* = lièvre (?)), et le second, le sens abstrait, serait issu de la symbolique du motif correspondant (L 153, la «baguette à balles» symbolisant la fertilité accordée par les dieux et leur approbation; L 115, le lièvre en tant que victime d'une autorité, etc.).

Alice Mouton
15ter rue Fournier
F – 92110 Clichy

[148] Hawkins, 1980b fait une excellente synthèse sur la question.

[149] Dans certains contextes, il semble d'ailleurs interchangeable avec le signe L 25 «OCULUS».

[150] Marazzi, 1990, p. 241 et 244.

[151] Je me permets de préciser ici que je ne fais que proposer une hypothèse qui est, j'en ai bien conscience, encore assez fragile. Je serais heureuse de recevoir des commentaires qui confirmeraient ou infirmeraient mon idée.

BIBLIOGRAPHIE

Akurgal & Hirmer, 1976: E. Akurgal & M. Hirmer, *Die Kunst der Hethiter*, Munich, 1976.

Alexander, 1993: R. L. Alexander, The Storm-God at Yazılıkaya: Sources and Influences, in: M. J. Mellink, E. Porada & T. Özgüç (éd.), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors, Studies in honor of Nimet Özgüç*, Ankara, 1993, pp. 1-13.

Alkım, 1968: U. B. Alkım, *Anatolie I*, Archaelogia Mundi, Genève, 1968.

Alp, 1968: S. Alp, *Zylinder und Stempelsiegel aus Karahüyük bei Konya*, Ankara, 1968.

Amiet, 1980: P. Amiet, *La Glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, 1980.

Bittel et al., 1941: K. Bittel et al., *Yazılıkaya. Architektur, Felsbilder, Inschriften und Kleinfunde*, *WVDOG* 61, 1941.

Bittel, 1975: K. Bittel (éd.), *Das hethitische Felsheiligtum Yazılıkaya*, *BoHa* 9, Berlin, 1975.

Bittel, 1976: K. Bittel, *Les Hittites*, *Univers des Formes*, Paris, 1976.

Black & Green, 1992: J. Black & A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An illustrated Dictionnary*, London, 1992.

Boehmer & Güterbock, 1987: R. M. Boehmer & H. G., Güterbock, *Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy, Grabungskampagnen 1931-1939, 1952-1978*, *BoHa* 14, Berlin, 1987.

Börker-Klähn, 1995: J. Börker-Klähn, Archäologische Anmerkungen zum Alter des Bild-Luwischen, in: O. Carruba et al. (éd.), *Atti del 2° Congresso Internazionale di Hittitologia, Pavia 28 giugno-2 luglio 1993*, *Studia Mediterranea* 9, Pavia, 1995, pp. 39-47.

Börker-Klähn, 1996: J. Börker-Klähn, Marginalien zur Bogazköy-Glyptik, *SMEA* 38, 1996, pp. 39-61.

Bossert, 1959: H. Th. Bossert, Bild-Luwisches, in: Von Kienle et al. (éd.), *Festschrift für J. Friedrich zum 65. Geburstag*, Heidelberg, 1959, pp. 61-90.

Brandenstein, 1943: C. G. Brandenstein, *Hethitische Götter nach Bildbeschreibungen in Keilschrifttexten*, *MVAG* 46/2, 1943.

Buchanan, 1966: B. Buchanan, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals on the Ashmoleum Museum*, vol. I, London, 1966, pp. 157-160.

Van Buren, 1939: E. D. Van Buren, *The Fauna of Ancient Mesopotamia as represented in Art*, *Analecta Orientalia* 18, Roma 1939.

Van Buren, 1945: E. D. Van Buren, *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art*, *Analecta Orientalia* 23, Roma, 1945.

Calmeyer-Seidl, 1983: U. Calmeyer-Seidl, «W», in: R. M. Boehmer & H. Hauptmann (éd.), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens, Festschrift für Kurt Bittel*, Mainz, 1983, pp. 151-154.

Canby, 1972-75: J. V. Canby, Hase, *RlA* 4, 1972-75, pp. 131-133.

Canby, 1975: J. V. Canby, The Walters Gallery Cappadocian Tablet and the Sphinx in Anatolia in the Second Millenium B. C., *JNES* 34/4, 1975, pp. 225-248.

Carruba, 1967: O. Carruba, Rytha in den hethitischen Texten, *Kadmos* 6, 1967, pp. 88-97.

Collon, 1980: D. Collon, Krummstab (lituus), *RlA* 6, 1980, pp. 252-253.

Collon, 1986: D. Collon, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum*, vol. III (Isin-Larsa and Old-Babylonian Periods), London, 1986.

Collon, 1987: D. Collon, *First Impressions. Cylinder seals in the Ancient Near East*, London, 1987.

Crepon, 1981: P. Crepon, Le thème du cerf dans l'iconographie anatolienne des origines à l'époque hittite, *Hethitica* 4, 1981, p. 117-155.

Doumet, 1992: C. Doumet, *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiha, OBO* 9, Fribourg, 1992.

During-Caspers, 1972: E. C. L. During-Caspers, The Gate-Post in Mesopotamian Art, *JEOL* 22, 1972, pp. 211-227.

El Safadi, 1974: H. El Safadi, Die Entstehung der syrischen Glyptik und ihre Entwicklung in Zeit von Zimrilim bis Ammitaqumma, *UF* 6, 1974, pp. 313-352.

Emre, 1971: K. Emre, *Anadolu kurşun figürinleri ve taş kalıpları* (Anatolian lead figurines and their stone moulds), *Türk Tarik Kurumu Basimevi* 6e série, n° 14, Ankara, 1971.

Fischer, 1963: F. Fischer, *Die hethitische Keramik von Boğazköy, BoHa* 4, 1963.

Gelb, 1939: I. J. Gelb, *Hittite Hieroglyphic Monuments, OIP* 45, 1939.

Goldman, 1956: H. Goldman, *Excavations at Gözlü Kule, Tarsus*, vol. II, Princeton, 1956.

Gonnet, 1990: H. Gonnet, II. Muwatalli'nin mühürleri üzerine gözlemler, *Belleten* 154, 1990, pp. 9-13.

Gonnet, 1995: H. Gonnet, Remarques sur le himma et le hiéroglyphe L 306, in: O. Carruba et al. (éd.), *Atti del 2° Congresso Internazionale di Hittitologia, Pavia 28 giugno-2 luglio 1993, Studia Mediterranea* 9, Pavia, 1995, pp. 149-158.

Güterbock, 1940-42: H. G. Güterbock, *Siegel aus Bogazköy*, vol. I et II, Berlin, 1940-1942.

Güterbock, 1943: H. G. Güterbock, Hethitische Götterdarstellungen und Götternamen, *Belleten* 7/1, 1943, pp. 295-317.

Güterbock, 1956: H. G. Güterbock, Notes on Some Hittite Monuments, *AnSt* 6, 1956, pp. 53-56.

Güterbock, 1975: H. G. Güterbock, *Hieroglyphensiegel aus dem Tempelbezirk, Bogazköy* V, 1975.

Güterbock, 1980: H. G. Güterbock, Hittite Hieroglyphic Seal Impressions, in: M. N. Van Loon, (éd.), *Korucutepe* 3, Studies in Ancient Civilization, Amsterdam/New York/Oxford, 1980, pp. 127-132.

Güterbock, 1982: H. G. Güterbock, *Les hiéroglyphes de Yazılıkaya. A propos d'un travail récent*, Paris, 1982.

Haas, 1994: V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion, HdO* I, Leiden / New York / Köln, 1994.

Hawkins, 1972: J. D. Hawkins, Building Inscriptions of Carchemish. The Long Wall of Sculpture and Great Staircase, *AnSt* 22, 1972, pp. 87-114.

Hawkins, 1974: J. D. Hawkins, Assyrians and Hittites, *Iraq* 36, 1974, pp. 67 sq.

Hawkins, 1975: J. D. Hawkins, The Negatives in the hieroglyphic Luwian, *AnSt* 25, 1975, pp. 130-152.

Hawkins, 1980: J. D. Hawkins, Late Hittite Funerary Monuments, in: Alster, B. (éd.), *Death in Mesopotamia, 26° Rencontre Assyriologique Internationale, Mesopotamia* 8, Copenhague, 1980, pp. 213-226.

Hawkins, 1980a: J. D. Hawkins, The «Autobiography» of Ariyahinas's Son: an Edition of the Hieroglyphic Luwian Stelae Tell Ahmar 1 and Aleppo 2, *AnSt* 30, 1980, pp. 139-156.

Hawkins, 1980b: J. D. Hawkins, The Logogram «LITUUS» and the Verbs «TO SEE» in Hieroglyphic Luwian, *Kadmos* 19, 1980, pp. 123-148.

Hawkins, 1981: J. D. Hawkins, Kubaba at Karkamish and Elsewhere, *AnSt* 31, 1981, pp. 147-176.

Hawkins, 1986: J. D. Hawkins, Writing in Anatolia: Imported and Indigenous Systems, *World Archeology* 17, 1986, pp. 363-376.

Hawkins, 1992: J. D. Hawkins, What does the Hittite Storm-God Hold?, in: D. J. N. Meijer, (éd), *Natural Phenomena. Their Meaning, Depiction and Description in the Ancient Near East. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 6-8 July 1989*, Amsterdam / Oxford / New York / Tokyo, 1992, pp. 53-75.

Hawkins, 1995: J. D. Hawkins, *The Hieroglyphic Inscription of the Sacred Pool Complex at Hattusa (Südburg), StBoT Beiheft* 3, Wiesbaden, 1995.

Hirsch, 1961: H. Hirsch, *Untersunchungen zur altassyrischen Religion, AfO* Beiheft 13-14, 1961.

Houwink ten Cate, 1992: P. H. J. Houwink ten Cate, The Hittite Storm God: his Role and his Rule According to Hittite Cuneiform Sources, in: D. J. W. Meijer (éd.), *Natural Phenomena. Their Meaning, Depiction and Description in the Ancient Near East. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 6-8 July 1989*, Amsterdam / Oxford / New York / Tokyo, 1992, pp. 83-148.

Katz, à paraître: J. Katz, Hittite *ta–pa–ka–li–ya–<aš>*, in: O. Carruba (éd.), *Atti del Colloquio della Indogermanische Gesellschaft su «Anatolico e indoeuropeo»* (Pavia 1998), à paraître.

Kupper, 1961: R. Kupper, *L'iconographie du dieu Amurru dans la glyptique de la première dynastie de Babylone*, Bruxelles, 1961.

Laroche, 1947: E. Laroche, *Recherches sur les noms des dieux hittites*, Paris, 1947.

Laroche, 1956: E. Laroche, Documents hiéroglyphiques hittites provenant du palais d'Ugarit, in: C. F.-A. Schaeffer et al. (éd.), *Ugaritica III, Sceaux et cylindres hittites, épée gravée du cartouche de Mineptah, tablettes chypro-minoennes et autres découvertes nouvelles de Ras Shamra, Mission de Ras Shamra* 8, 1956, pp. 97-160.

Laroche, 1960: E. Laroche, *Les hiéroglyphes hittites*, Paris, 1960.

Laroche, 1983: E. Laroche, Notes sur les symboles hittites, in: R. M. Boehmer & H. Hauptmann, *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel*, 1983, pp. 309-312.

Leinwand, 1992: N. Leinwand, Regional Characteristics in the Styles and Iconography of the Seal Impressions of Level II at Kültepe, *JANES* 21, 1992, pp. 141-172.

Marazzi, 1990: M. Marazzi, *Il geroglifico anatolico. Problemi di analisi e prospettive di ricerca*, Rome, 1990.

Masson, 1981: E. Masson, *Le panthéon de Yazılıkaya. Nouvelles lectures*, Paris, 1981.

Matouš & Matoušova-Rajmova, 1984: L. Matouš & M., Matoušova-Rajmova, *Kappadokische Keilschrifttafeln mit Siegeln aus den Sammlung der Karluniversität in Prag*, Prague, 1984.

Meriggi, 1967-75: P. Meriggi, *Manuale di eteo geroglifico*, vol. I et II, *Incunabula Graeca* XIII-XIV, Roma, 1967-1975.

Meriggi & Poetto, 1980: P. Meriggi & M. Poetto, Contributi allo studio delle iscrizioni in Luvio geroglifico, *Orientalia Nova Series* 49/1, 1980, pp. 252-267.

Mora, 1987: C. Mora, *La glittica anatolica del II millenio A. C.: classificazione tipologica. I sigilli a iscrizione geroglifica*, *Studia Mediterranea* 6, Pavia, 1987.

Mora, 1991: C. Mora, Sull'origine della scritura geroglifica anatolica, *Kadmos* 30/1, 1991, pp. 1-28.

Mora, 1994: C. Mora, L'étude de la glyptique anatolienne. Bilan et nouvelles orientations de la recherche, *Syria* 71, 1994, pp. 205-215.

Mora, 1995: C. Mora, I Luvi e la scrittura geroglifica anatolica, in: O. Carruba et al. (éd.), *Atti del 2° Congresso Internazionale di Hittitologia, Pavia 28 giugno-2 luglio 1993*, *Studia Mediterranea* 9, Pavia, 1995, pp. 275-281.

Neumann, 1992: G. Neumann, *System und Ausbau der hethitischen Hieroglyphenschrift*, *Nachrichten der Akad. der Wissenschaften in Göttingen, I. Phil. - Histor. Klasse*, 4. Abh., 1992.

Orthmann, 1971: W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, *Saarbrucker Beiträge zur Altertumskunde* vol. 8, Bonn, 1971.

Von der Osten, 1934: H. Von der Osten, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Edward T. Newell*, *OIP* XXII, Chicago, 1934.

Von der Osten-Sacken, 1988: E. Von der Osten-Sacken, Der kleinasiatische Gott der Wildflur, *IstMitt* 38, 1988, pp. 63-81.

Otten, 1993: H. Otten, *Zu einigen Neufunden hethitischer Königssiegel*, *Abhandlungen der Geistes-und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, n° 13, 1993.

Özgüç, 1950: N. et T. Özgüç, *Kültepe Kazısı Raporu 1948*, *Türk Tarih Kurumu Yayınlarından* 5° série, n° 10, Ankara, 1950.

Özgüç, 1953: N. et T. Özgüç, *Kültepe Kazısı Raporu 1949*, *Türk Tarih Kurumu Yayınlarından* 5° série, n° 12, Ankara, 1953.

Özgüç, 1959: N. Özgüç, Seals from Kültepe, *Anatolia* 4, 1959, pp. 43-53.

Özgüç, 1965: N. Özgüç, *The Anatolian Group of Cylinder Impressions from Kültepe*, Ankara, 1965.

Özgüç, 1968: N. Özgüç, *Seals and Seal Impressions of Level I b from Karum Kanish*, Ankara, 1968.

Özgüç, 1979: N. Özgüç, Gods and Goddesses with Identical Attributes during the Period of Old Assyrian Colonies in: *Florilegium Anatolicum. Mélanges offerts à Emmanuel Laroche*, Paris, 1979, pp. 277-289.

Özgüç, 1983: N. Özgüç, Sealings from AcemHüyük in the Metropolitan Museum of

Art, New York in: Boehmer, R. M. (éd), *Beiträge zur Altertumskunde kleinasiens, Festschrift für Kurt Bittel*, Mainz/Rhein, 1983, pp. 413-420.

Özgüç, 1991: N. Özgüç, The Composite Creatures in Anatolian Art during the Period of Assyrian Trading Colonies, in: Mori, M. et al. (éd), *Near Estern Studies dedicated to H. I. H. Prince Takahito Mikasa on Occasion of His Seventy-Fifth Birthday*, Wiesbaden, 1991, pp. 293-317.

Özgüç, T, 1959: T. Özgüç, *Kültepe-Kanish I: New Researches at the Center of the Assyrian Trade Colonies*, Ankara, 1959.

Özgüç, T, 1964: T. Özgüç, The Art and Architecture of Ancient Kanesh, *Anatolia* 8, 1964, pp. 27-48.

Özgüç, T, 1974: T. Özgüç, A Bull-shaped Drinking-cup discovered in the Vicinity of Kırshehir, in: *Mansel'e Armağan* (= *Mélanges Mansel*), *Türk Tarih Kurumu Yayınları* Dizi VII n° 60, Ankara, 1974, vol. II, pp. 963-965.

Özgüç, T, 1988: T. Özgüç, *Inandıktepe, An Important Cult Center in the Old Hittite Period*, Ankara, 1988.

Parrot, 1960: A. Parrot, *Sumer, l'Univers des Formes*, 1960.

Popko, 1995: M. Popko, *Religions of Asia Minor*, Warsaw, 1995.

Porada & Buchanan, 1948: E. Porada & B. Buchanan, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections*. Vol. I: *The Collection of the Pierpont Morgan Library, the Bollingen Series* XIV, Washington, 1948.

Porada et al., 1980: E. Porada et al. (éd.), *Introduction to Ancient Art in Seals*, Princeton, 1980.

Porada, 1981-82: E. Porada, The Cylinder Seals Found at Thebes in Boeotia, *AfO* 28, 1981-82, pp. 1-70.

Röllig & Börker-Klähn, 1957: W. Röllig, Granatapfel, *RlA* 3, 1957, pp. 616-632.

Seyrig, 1960: H. Seyrig, Les dieux de Hiérapolis, *Syria* 37, 1960, pp. 234-251.

Stefanini, 1986: R. Stefanini, Il nome di Adad-Nirari (III) nei geroglifici di Carchemish, *VO* 6, 1986, p. 139-156.

Teissier, 1984: B. Teissier, *Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection*, «Sceaux Assyriens de Cappadoce», Berkeley, Los Angeles, Londres, 1984, pp. 66-72, ill. pp. 208-223.

Teissier, 1994: B. Teissier, *Sealings and Seals on Texts from Kültepe Kârum Level 2*, Istanbul, 1994.

Veenhof & Klengel-Brandt, 1992: K. R. Veenhof & E. Klengel-Brandt, *Altassyrische Tontafeln aus Kültepe-Texte* Folge 10, vol. 26, Berlin, 1992.

Williams-Forte, 1993: E. Williams-Forte, Symbols of Rain, Lightning, and Thunder in the Art of the Anatolia and Syria, in: M. J. Mellink, E. Porada & T. Özgüç (éd.), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors, Studies in honor of Nimet Özgüç*, Ankara, 1993, pp. 185-190.

Woolley et al., 1914-52: L. Woolley et al., *Carchemish. Report on the Excavations at Djerabis on Behalf of the British Museum* I-III, Oxford, 1914-1952.