

**1 DOSSIER THÉMATIQUE 1**  
**AGENTS RITUELS ET PERFORMANCES CORPORELLES**  
**DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE**

**DOSSIER THÉMATIQUE 2**  
**PRATIQUES FUNÉRAIRES ET IDENTITÉ(S)**

**182 Juliette FLOQUET, Corentin VOISIN, Laura WALDVOGEL**

Esquisse d'une approche interdisciplinaire sur les liens entre pratiques funéraires et identités : problèmes, débats et concepts

**189 Lisa RENARD**

Funérailles māori et « identification » du statut des ancêtres en Nouvelle-Zélande Aotearoa aux xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Usages et fonctions des manteaux prestigieux māori (kākahu) en contexte funéraire

**206 Isabella BOSSOLINO**

Identité individuelle et changement social à Kamiros archaïque (Rhodes) : une analyse du point de vue des nécropoles

▶ **219 Julia WANG**

Typologie, analogie et construction d'identités funéraires sur les sarcophages romains mythologiques (II<sup>e</sup> -IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)

**232 VARIA**

## TYPOLOGIE, ANALOGIE ET CONSTRUCTION D'IDENTITÉS FUNÉRAIRES SUR LES SARCOPHAGES ROMAINS À SUJETS MYTHOLOGIQUES (II<sup>E</sup>-IV<sup>E</sup> SIÈCLE AP. J.-C.)

Julia WANG

Docteur en littérature grecque, agrégée préparatrice de latin  
École Normale Supérieure de la rue d'Ulm  
UMR 8546 AOROC

*julia.wang@ens.fr*

### RÉSUMÉ

Les sarcophages utilisés dans l'Empire romain à partir du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. constituent de précieux supports pour l'expression des identités. La flexibilité sémantique qui caractérise en particulier les bas-reliefs à thèmes mythologiques permet une interprétation à des niveaux multiples, le message véhiculé s'adaptant aux volontés du défunt et de ses proches. L'approche analogique consiste à examiner les rapports de rapprochement ou d'assimilation qui s'établissent entre modèles mythologiques et identités réelles, par le biais de pratiques comme celle des portraits d'époque. L'approche typologique procède du constat de la récurrence de certains motifs visuels, comme celui du dormeur, qui réunissent des figures et des récits initialement distincts. La combinaison de l'analogie et de la typologie permet de comprendre les stratégies iconographiques qui aboutissent à la construction d'une identité funéraire.

#### MOTS-CLÉS

Sarcophages romains,  
mythologie,  
identité,  
analogie,  
typologie iconographique.

### TYPOLOGY, ANALOGY AND THE CONSTRUCTION OF FUNERARY IDENTITIES ON ROMAN MYTHOLOGICAL SARCOPHAGI (2<sup>ND</sup>-4<sup>TH</sup> CENTURY AD)

The sarcophagi that were in use in the Roman Empire from the 2nd century AD onwards were valuable means of expressing identities. The semantic flexibility characterising in particular the mythological scenes sculpted on those sarcophagi allows for multiple interpretations, as the message conveyed meets the wishes of the deceased and their relatives. The analogical approach consists in studying the connections and assimilations that came to exist between mythological models and real identities, through practices such as that of portrait heads. The typological approach proceeds from the fact that certain visual patterns, such as the "sleeper" motif, merging initially distinct characters or narratives, are found repeatedly in the corpus. Combining both approaches makes it possible to understand the iconographic strategies that led to constructing funerary identities.

#### KEYWORDS

Roman sarcophagi,  
mythology,  
identity,  
analogy,  
iconographic typology.

Au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., les pratiques funéraires dans l'Empire romain connaissent une importante mutation sur les plans anthropologique, social et culturel. L'inhumation prend progressivement le pas sur l'incinération, pratique jadis prédominante chez les citoyens fortunés. L'attention tend alors à se déporter de l'extérieur vers l'intérieur des tombes, mausolées et caveaux dont l'accès est limité à un cercle restreint et familial [1]. Ce déplacement du centre de gravité vers la sphère privée touche également la représentation des sentiments liés à l'expérience de la perte d'un être cher.

C'est dans ce cadre général que s'inscrivent la production et l'utilisation des sarcophages, exposés à l'intérieur du tombeau familial, le long d'un mur ou dans une niche, pour être vus lors de certaines occasions rituelles. Plus d'une dizaine de milliers de ces cercueils nous sont parvenus, sans compter de très nombreux fragments ; la plupart sont en marbre ou en pierre, matériaux dont la pérennité témoigne d'un espoir de survivre au-delà de la mort, du moins dans les mémoires. C'est principalement aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles ap. J.-C. que se développent les motifs qui nous intéresseront ici, même si l'usage des sarcophages s'étend jusqu'à la fin de l'époque impériale. De tels artefacts constituaient un investissement considérable pour une famille : au prix de la matière première et de la main-d'œuvre s'ajoutait celui du transport [2]. L'aristocratie impériale était pourtant loin de détenir le monopole de ces coûteux cercueils ; il semble au contraire, d'après les rares indices qui nous permettent d'identifier leurs destinataires, que la vogue des sarcophages ait touché en premier lieu les classes moyennes au sens large, avec une large proportion de familles d'affranchis [3].

À un tel investissement financier devait correspondre un degré non moindre d'investissement personnel, en particulier pour les sarcophages à bas-reliefs figuratifs, qui permettaient certaines formes d'expression identitaire à travers des choix thématiques, esthétiques et symboliques. Dans cette catégorie d'iconographie riche et complexe, on suit généralement la distinction établie par Carl Robert entre les motifs mythologiques et ceux évoquant la *uita humana* – scènes exemplaires et stéréotypées de la vie d'un citoyen, ou illustration de la profession du défunt [4]. Bien que la pertinence de cette dichotomie soit discutable, en raison de l'indéniable perméabilité formelle et fonctionnelle entre les deux types de décors, le critère reste valide et efficace dans le cadre d'une classification thématique : nous nous concentrerons donc ici sur le corpus des bas-reliefs funéraires évoquant des personnages ou épisodes mythologiques identifiables.

La question de la construction et de l'expression de l'identité se révèle singulièrement intéressante lorsque cette dernière est véhiculée par le biais d'images mythologiques : dans les scènes de *uita humana*, en effet, le défunt se trouve représenté sinon directement, du moins par un procédé analogique simple, tandis que l'iconographie mythologique permet une démultiplication et une complexification du support herméneutique. Au potentiel allégorique que peut revêtir tout type de motif s'ajoute l'épaisseur de la référence au mythe, qu'elle prenne la forme d'un intertexte écrit ou oral ou d'une réminiscence visuelle. Dans le paysage culturel de l'époque impériale, la mythologie est omniprésente, transmise par des auteurs et compilateurs de langue latine ou grecque, ainsi que par une grande variété de supports visuels (peintures, mosaïques, spectacles...).

[1] Sur l'évolution du paysage funéraire romain et la variété des monuments, voir notamment TOYNBEE 1971 et HESBERG 1992.

[2] Les principaux pôles de production des sarcophages se situaient à Rome, en Attique et en Phrygie ; la plupart des sarcophages mentionnés ici étaient de fabrication romaine, mais ils pouvaient être exportés jusqu'aux confins de l'Empire. Sur les ateliers de sculpture et la production de sarcophages pour le marché méditerranéen, voir notamment RUSSELL 2011, p. 119-147 et GALINIER 2013, p. 81-115.

[3] Sur l'importance de cet investissement pour les familles

de classe moyenne, voir notamment FITTSCHEN 1975, selon qui les sarcophages les plus luxueux pouvaient coûter jusqu'à un an de solde pour un centurion de la garde prétorienne ; ZANKER & EWALD 2004, p. 28-31. Sur le rôle joué par les affranchis dans la mode des reliefs figuratifs, voir BALTZ 2013, p. 14-16.

[4] Sur cette distinction entre *Mythos* et *Menschenleben*, appliquée au corpus des *Antiken Sarkophagreliefs*, voir ROBERT 1890 et suiv., et les nuances apportées par ZANKER & EWALD 2004, p. 25-26 et 50-51. Pour une étude récente sur les sarcophages de type *uita humana*, voir STILP 2019.

S'il est difficile de quantifier exactement le degré de familiarité du public avec les diverses références mythologiques, il est certain que les personnages et récits les plus représentés sur les sarcophages impériaux (Endymion et Séléné, le rapt de Proserpine, la chasse du sanglier de Calydon, etc.) jouissaient d'une notoriété et d'une popularité dépassant largement les élites érudites. Ces motifs remontent du reste à des modèles antérieurs, certains inscrits dans un usage funéraire, comme les urnes étrusques, d'autres non, comme les fresques de Pompéi. Il convient aussi de rappeler le prestige attaché aux images mythologiques comme support de mémoire, d'une part en raison du bagage éducatif et culturel que suppose leur maîtrise, d'autre part à cause des rapprochements symboliques entre défunts et dieux ou héros [5].

Ainsi, l'élaboration d'un sarcophage mythologique, même si elle obéit partiellement à des stéréotypes de fond et de forme, n'est jamais une démarche anodine, et relève au contraire de volontés précises de la part des commanditaires comme des sculpteurs. Le choix des personnages, du ou des épisodes représentés, de la variante du récit, mais aussi de l'agencement et de la composition, des détails de l'image, de la juxtaposition éventuelle de différents thèmes (le couvercle et les petits côtés de la cuve pouvant compléter les sujets représentés sur la face principale) sont autant d'éléments qui permettent d'orienter l'interprétation de l'image, voire de proposer une version innovante du mythe.

## DES IDENTITÉS POLYPHONIQUES

Dans le traitement de la vaste question de l'identité, on se contentera ici d'aborder un corpus restreint de sarcophages sous les angles croisés de deux aspects cruciaux du fonctionnement de l'iconographie mythologique : l'analogie et la typologie. La première englobe les facteurs permettant l'autoreprésentation ou l'expression de l'identité à travers des images mythologiques ; la seconde permet de regrouper ces images par type, en vertu de codes thématiques et visuels partagés. À première vue, analogie et typologie

semblent correspondre à deux polarités opposées : l'une met l'accent sur les choix individuels dont le sarcophage se fait l'écho, l'autre sur la généralisation d'un langage iconographique et le caractère stéréotypé des motifs. Il va de soi que l'analyse doit puiser dans chacune de ces approches, dont l'opposition apparente ne doit pas occulter la complémentarité : analogie et typologie ne sauraient être réduites, la première au constat de coïncidences biographiques, la seconde à celui d'une production sérielle ne laissant aucune place à une initiative personnelle. Nous tâcherons donc de montrer ici que c'est par un fonctionnement à la fois analogique et typologique que les reliefs qui ornent les sarcophages construisent des identités funéraires et une mythologie qui leur est propre.

En tout état de cause, l'insuffisance des données disponibles sur les sarcophages rend problématique la question de l'identité qu'ils véhiculent : inscriptions, portraits ou représentations de professions particulières sont relativement rares et ne fournissent que des indications partielles. À cela s'ajoute le destin mouvementé de ces cercueils, fréquemment réutilisés ou détournés de leur usage premier : il nous est très difficile de les replacer dans leur contexte, leur disposition, leurs couleurs et leur éclairage originels, environnés des autres décors de la tombe. La notion d'identité est d'autant plus complexe dans le cas de l'iconographie mythologique, dont le succès est dû en partie à sa polyvalence et à la pluralité de ses niveaux de lecture. Les identités qui s'y reflètent combinent celle du défunt et/ou du commanditaire, de la famille, voire de la communauté dans laquelle celle-ci s'inscrit, avec ses valeurs et son organisation sociale. En témoignent les reliefs où figurent, par le biais de portraits, plusieurs proches des défunts, comme sur le sarcophage de C. Junius Euhodus et de Metilia Acte [6], représentant la mort d'Alceste, ou sur celui qui montre Hylas enlevé par les nymphes [7]. Les commandes pouvaient être faites pour une seule personne ou pour un couple, par le futur défunt lui-même ou par l'intermédiaire d'un membre de sa famille, de manière anticipée ou après le décès [8].

[5] Voir l'épithaphe d'Épigonos (*SGO I*, 02/14/11), comparé pour sa vertu et sa divine beauté à Achille et Hippolyte, et celle de Pomptilla (*IG XIV*, 607 et *CIL X*, 7563/78) qui offrit aux dieux sa propre vie pour sauver son mari de la maladie, et qui est rapprochée d'une série d'héroïnes dévouées, dont bien sûr Alceste.

[6] Vatican, Museo Chiaramonti, inv. 1195.

[7] Rome, Palazzo Mattei di Giove.

[8] La pratique du portrait d'époque (voir plus loin)

permet une datation des personnages : l'écart avec la date d'utilisation du sarcophage se mesure parfois en dizaines d'années et signale alors la commémoration d'une personne décédée depuis longtemps, avec parfois un transfert de la dépouille de son premier site d'inhumation à un réceptacle plus luxueux. Voir par exemple fig. 9, où Rhéa Silvia porte une coiffure du début de la période sévérienne, tandis que la barbe de Mars est d'un style contemporain de Caracalla. Voir Newby 2011, p. 210, avec bibliographie.

Il convient en outre de souligner la multiplicité des moyens offerts par le mythe pour la représentation et la mise en scène de soi : personnages, éléments narratifs, thématiques, symboliques, contextuels... Selon les cas de figure, l'image peut mettre en avant une scène mythologique dans sa globalité, voire un type générique de scène (enlèvement, chasse, sommeil, etc.), ou focaliser l'attention sur un aspect singulier de la narration ou d'un personnage. L'interprétation doit aussi prendre en compte certaines évolutions historiques, notamment dans l'esthétique des bas-reliefs et les choix de représentation de certains sujets comme le deuil ou les relations conjugales [9].

Enfin et surtout, cette iconographie funéraire obéit à une triple fonction : commémorer le défunt en exaltant ses qualités, exprimer le deuil de ceux qui l'aimaient, et l'atténuer par la formulation d'espoirs en un au-delà heureux ou en des retrouvailles après la mort. En termes de rhétorique et de chronologie, l'image remplit le rôle d'éloge funèbre des vertus passées du défunt, de lamentation sur sa perte présente et de consolation dans une perspective future [10]. Ainsi la chasse au sanglier, associée à différents personnages (Méléagre, Adonis, Hippolyte), glorifie des valeurs viriles et aristocratiques ; des scènes de mort brutale (comme celle du massacre des Niobides) ou d'affliction (comme celle d'Althée devant le cadavre de son fils Méléagre) disent le choc et le chagrin de la perte, alors que la métaphore de l'enlèvement (Proserpine, les Leucippides, Hylas) traduit de manière atténuée la violence de la séparation ; enfin, l'idée douloureuse de la disparition peut être adoucie par diverses perspectives : assimilation de la mort au sommeil (avec la figure d'Endymion), accès à un autre monde joyeux et festif (scènes bachiques), réunion du couple dans l'au-delà, théogamie ou apothéose (noces d'Ariane et Dionysos). Aucun motif n'est cependant limité à une interprétation univoque : ainsi, l'enlèvement de Proserpine peut évoquer aussi bien la tragédie d'une jeune femme brutalement emportée par la mort que l'amour profond d'un mari pour sa femme, jusque dans son aspect érotique, ou l'espoir de noces renouvelées au royaume de Pluton et un rapprochement glorifiant avec le couple divin.

## L'ANALOGIE ET LE PROBLÈME DE L'IDENTIFICATION

L'assimilation du défunt aux personnages mythologiques par le biais des reliefs ornant le sarcophage est une tentation d'autant plus forte que certains, tels qu'une éventuelle inscription dédicatoire, semblent l'encourager. Mais la pratique qui incite le plus fortement à une telle lecture est celle du portrait d'époque, qui consiste à substituer au visage d'un ou plusieurs personnages d'un bas-relief celui d'une personne défunte [11]. Cet usage d'insérer des portraits dans le décor des sarcophages (directement à la place du visage d'un personnage ou séparément, dans un médaillon ou tondo) ne commence à se développer qu'à partir de la fin du II<sup>e</sup> siècle. Les sarcophages mythologiques révèlent des tendances intéressantes dans le sémantisme de ces portraits, puisque certains motifs comme le massacre des enfants de Niobé en sont exempts, à notre connaissance, alors que d'autres, certes moins violents et plus répandus, comme le sommeil d'Endymion, sont fortement représentés dans le corpus des sarcophages à portraits, et que d'autres encore, pourtant populaires, comme le rapt de Proserpine ou la geste de Méléagre, le sont très peu.

Il semble donc que certains principes aient régi l'inclusion de portraits dans les scènes mythologiques, en fonction des épisodes et des personnages ; mais ces principes sont loin d'aller de soi. S'il peut paraître naturel qu'on ait été peu enclin à associer son visage à un sujet comme la mort de Méléagre, sur qui sa propre mère venge le meurtre de ses oncles, comment expliquer cette dizaine de sarcophages à portraits dépeignant Penthésilée et Achille qui tue l'Amazone et en tombe amoureux en même temps ? et si un personnage au comportement aussi répréhensible que Phèdre n'exclut pourtant pas l'insertion d'un portrait, pourquoi les citoyens de l'Empire romain ont-ils été si réticents à prêter leurs traits à un dieu comme Bacchus, si fréquemment représenté, et de manière principalement positive ? Que dire aussi de cette multitude de sarcophages où les traits de certains visages restent bruts ou grossièrement sculptés, comme si le projet initial d'y graver un portrait n'avait pas été mené à bien pour une raison obscure ?

[9] Sur l'effacement progressif des images violentes, comme la mort d'Adonis, et des symboles funèbres, comme les torches renversées, au profit d'une rhétorique de l'euphémisme ou de la consolation sur les sarcophages du III<sup>e</sup> siècle, voir ZANKER & EWALD 2004 (*passim*) ; sur l'appropriation de thématiques érotiques par les couples mariés dans l'iconographie impériale,

voir NEWBY 2016, p. 343-347.

[10] Pour les deux extrémités de ce spectre herméneutique, voir CUMONT 1942 (qui cherche le sens eschatologique des sarcophages mythologiques) et la réponse de NOCK 1946.

[11] Voir WREDE 1981 ; BIRK 2013 ; NEWBY 2011, p. 189-227.



Fig. 1. Venise, Museo Archeologico Nazionale, vers 160 apr. J.-C. : stèle fermant la tombe de deux jeunes garçons, histoire de Cléobis et Biton incarnés par des *putti* (Direzione regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della Cultura).

Ce qui peut sembler mystérieux ou contradictoire à un observateur moderne constitue surtout un signe que la fonction des portraits d'époque ne saurait être réduite au seul mécanisme d'identification ou au renforcement de l'analogie [12]. Le portrait peut intervenir pour attirer l'attention sur un élément singulier de l'image ou pour en infléchir la lecture ; le recours à cette signature visuelle ne signifie donc pas une assimilation complète, directe et assumée avec le personnage qui la porte, et inversement, son absence n'enlève rien à la puissance du message analogique véhiculé par le mythe. De manière plus générale, il importe de distinguer entre l'analogie, indispensable à l'herméneutique des bas-reliefs mythologiques, et la simple identification qui peut s'avérer un écueil.

Le rapprochement entre les défunts et les figures mythologiques représentées sur leurs sarcophages se fonde parfois sur des critères explicites. Dans le cas de certains sarcophages d'enfants, l'âge est pris en compte, comme sur ce bas-relief [13] où tous les personnages du cortège funèbre de Méléagre ont été remplacés par des *putti*, de même que les convives du banquet figuré sur le couvercle et les masques d'angle qui servent d'acrotères.

Une telle transposition, qui joue sur le double contraste entre les univers enfantin et adulte et entre le chagrin et les réjouissances, met en scène la douleur de la mère et les vertus attribuées au jeune enfant issu de l'aristocratie. En marge des sarcophages au sens strict, citons également cette stèle (fig. 1) fermant la tombe de deux jeunes frères et ornée, de manière originale et même unique, de l'histoire de Cléobis et Biton [14] évoquée ici en quatre vignettes où les enfants, incarnés par deux *putti*, sont figurés successivement attelés au chariot de leur mère, dormant dans le temple pendant la prière de celle-ci, accompagnant la déesse qui monte au ciel sur son char, enfin réunis dans l'étreinte de leur mère. On est saisi par la variété des thèmes abordés, de l'exaltation de la *pietas* à celle de l'héroïsme viril encore en germe, de l'image du sommeil à celles de l'enlèvement divin et des retrouvailles heureuses.

Ces exemples où le mythe a été spécifiquement adapté à l'âge des destinataires ne doivent pas toutefois faire oublier les nombreux autres où cette adéquation ne fonctionne pas : un des rares cas où Dionysos arbore un portrait d'époque [15] montre le corps juvénile du

[12] Voir NEWBY 2011.

[13] Bâle, Antikenmuseum, Zü. 434.

[14] Hérodote I, 31 : Cléobis et Biton étaient deux frères argiens qui firent preuve de leur force, de leur piété filiale et de leur dévotion en s'attelant au chariot de leur mère pour l'emmener au sanctuaire d'Héra pour la fête de la déesse, car les bœufs tardaient trop à arriver de la campagne. Une

fois sur place, leur mère pria Héra de leur accorder ce qui peut advenir de meilleur à l'homme : ils s'endormirent dans le sanctuaire pour ne jamais se réveiller, prouvant qu'une telle mort vaut mieux que la vie elle-même.

[15] Rome, Catacombe de Prétextat, panneau central d'un sarcophage à strigiles.



Fig. 2. Rome, Musei Capitolini, 11<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : sarcophage d'enfant, sommeil d'Endymion (photo Corentin Voisin). Une inscription du 14<sup>e</sup> s. indique une utilisation ultérieure par des parents pour leur fille, Gerontia.

dieu, surmonté toutefois du visage barbu d'un homme mûr. Quant aux figures les plus présentes sur les sarcophages, celles des jeunes gens disparus trop tôt, si elles traduisent certainement la notion de mort prématurée (*mors immatura*), on ne peut en revanche soutenir que toutes correspondent effectivement à des personnes décédées avant l'âge nubile [16]. Ainsi, la scène mythologique la plus répandue, celle du sommeil d'Endymion, a-t-elle pu être utilisée sur des sarcophages d'enfants, comme celui qui fut ultérieurement réutilisé pour une certaine Gerontia (fig. 2), ou de femmes cinquantenaires, comme Claudia Arria (fig. 3).

Cette remarque nous amène à observer qu'il en va du genre comme de l'âge : ainsi du motif d'Endymion qui possède, dans celui d'Ariane assoupie, un pendant féminin. De ces deux modèles fort populaires, il existe des versions simplifiées où le personnage allongé, abstrait de son contexte, n'est plus tant Ariane ou Endymion qu'une dormeuse ou un dormeur modelés sur le même type iconographique ; or, sur l'un de ces sarcophages (fig. 4), la dormeuse-Ariane a été grossièrement retravaillée, sans doute à la suite d'un changement de destinataire, pour devenir un dormeur-Endymion androgyne portant les traits du défunt. Ce type d'adaptation du motif, n'est pourtant pas la norme : pour d'autres portraits, on relève une nette inadéquation de genre, comme sur ce sarcophage précédemment mentionné où Hylas est tenu par des nymphes dont l'une a le visage d'un jeune homme [17].

[16] Cf. KOORTBOJIAN 1995, p. 8 : « Indeed, one might complain that death at any age is *immatura*. »

[17] Sur cet exemple, voir BIRK 2011, selon qui ce type de phénomène révèle une fluidité des catégories de genre dans la société impériale.

À leur tour, tous les aspects de l'identité dont le sarcophage est potentiellement vecteur sont frappés de cette ambiguïté entre significations littérales et détournées ou symboliques. Ainsi, les valeurs et qualités incarnées par les héros des tableaux mythologiques ne peuvent toutes être prises au pied de la lettre : à côté de la vertu exemplaire d'Alceste se sacrifiant pour sauver son époux, on trouve Phèdre tourmentée par une passion adultère, incestueuse et funeste ; à côté de la bravoure d'Achille et de la beauté d'Adonis, l'audace démesurée de Phaéton ; à côté de l'amour de la Lune pour Endymion ou de Cérès pour sa fille Proserpine, la mort violente de Penthésilée par la main d'Achille, de Méléagre par celle de sa propre mère ou de Clytemnestre par celle de son fils Oreste. Au demeurant, la nature des rapports familiaux entre les protagonistes des scènes est elle-même plus fluctuante dans le langage des images que dans celui des textes. S'il est aisé de comprendre la souffrance superlative de Niobé comme celle de n'importe quelle mère à la perte de ses enfants, il est plus difficile d'interpréter la



Fig. 3. New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4, début III<sup>e</sup> s. : sarcophage en forme de lenos ou pressoir à vin, Endymion et Séléne. L'inscription est une dédicace d'Aninia Hilara, affranchie, à sa mère Claudia Arria, décédée à l'âge de 50 ans (licence Creative Commons, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254590/>).



Fig. 4. Londres, British Museum, 1947.7-14.8, seconde moitié du III<sup>e</sup> s. : dormeuse seule, sur le modèle d'Ariane découverte par Dionysos, retravaillée pour accueillir le portrait d'un homme (© The Trustees of the British Museum. Creative Commons licence).

relation entre Phèdre et Hippolyte sur le sarcophage qui les présente tous deux avec des visages non sculptés en prévision de l'adjonction de portraits [18] : s'agit-il d'une mère et d'un fils, ou plutôt d'une épouse et de son mari ? Dans d'autres configurations, comme celle de la paire de sarcophages représentant les couples Endymion-Séléné et Ariane-Dionysos (fig. 7-8, voir plus loin), le lien conjugal est clairement évoqué. Néanmoins, dans une autre situation, ce même motif d'Endymion et Séléné a pu également être choisi pour le somptueux sarcophage de Claudia Arria (fig. 3). L'inscription dédicatoire témoigne que la passion éternelle qui unit Séléné à son amant Endymion (et qui se trouve en l'occurrence exacerbée et érotisée par la beauté idéalisée des personnages, leur nudité partielle et la foule de cupidons qui les entoure) peut servir d'illustration à l'amour inconditionnel d'une fille pour sa « mère incomparable ». On trouve un cas de figure similaire dans un sarcophage orné de plusieurs épisodes de l'expédition de Thésée contre le Minotaure : ce cercueil a été dédié par une mère à son fils Artémidoros, décédé à seulement dix-sept ans. Thésée apparaît effectivement à trois reprises sous les traits d'un homme très jeune ; mais le portrait de la mère, une femme d'âge mûr, a été sculpté sur la tête d'Ariane endormie à Naxos, autorisant un rapprochement entre le chagrin de l'héroïne abandonnée par son amant et les sentiments d'une mère semblablement esseulée après la perte de son enfant.

L'identité n'est donc aucunement réductible à l'identification : celle-ci constitue une piste de lecture possible, parfois fructueuse, mais qui demeure fort limitée. L'analogie regroupe des mécanismes complexes qui

relèvent de différents modes et tropes : assimilation, symbole, allégorie, personnification, métaphore, métonymie, synecdoque, association d'idées... À trop privilégier les interprétations littérales et biographiques, on s'expose à des contresens inévitables si l'on ne tient pas compte de la pluralité des indices, de la malléabilité inhérente aux thèmes mythologiques et du rapport typologique qu'entretiennent ces motifs entre eux.

## TYPES VISUELS ET MYTHES EN IMAGES : LE CAS DE LA « BELLE AU BOIS DORMANT »

Interpréter les sarcophages mythologiques implique d'examiner quelles compétences étaient attendues de la part du spectateur pour décrypter le sens des images. Or, pour les contemporains de ces sarcophages, la familiarité avec l'iconographie mythologique et avec la pluralité de ses significations repose non seulement sur la connaissance de textes, mais aussi en grande partie sur une culture visuelle [19]. La composition d'une image, la posture et la gestuelle des personnages, les éléments symboliques ou allégoriques qui les entourent sont nécessairement perçus au prisme de représentations déjà vues et mémorisées. C'est ici qu'intervient la notion de type iconographique, finement analysée par M. Koortbojian à travers les exemples de la mort d'Adonis et du sommeil d'Endymion [20] : derrière ces tableaux récurrents, ce sont des types de personnages (le chasseur, le dormeur) ou de scènes (la séparation des amants, les soins au blessé, l'épiphanie divine) qui sont exploités et font appel à la culture visuelle du spectateur. Cette forme d'intertextualité iconographique joue un rôle fondamental dans l'enrichissement du sens des mythes, puisqu'elle en autorise des interprétations indépendantes de celles que nous leur connaissons par les textes.

La figure d'Endymion [21] constitue un exemple particulièrement saisissant de ce fonctionnement typologique de l'iconographie funéraire impériale. Avec environ 110 occurrences, la visite de la déesse-lune Séléné à Endymion est la scène mythologique la plus abondamment représentée dans le corpus des sarcophages que nous possédons actuellement. Motif présent dès le I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. dans le cadre domestique (fresques, mosaïques), il devient dans le contexte funéraire un support de prédilection pour les portraits d'époque, qui remplacent alors les traits du jeune homme, et souvent

[18] Rome, Museo Nazionale Romano, 112444, fin III<sup>e</sup> s.

[19] Sur l'imprégnation culturelle des mythes dans le contexte gréco-romain de l'époque impériale, voir KOORTBOJIAN 1995, NEWBY 2016, mais aussi ZANKER & EWALD 2004, p. 36-41 (qui

introduit la notion de *Bildungskultur*).

[20] Voir KOORTBOJIAN 1995.

[21] J'ai abordé ce sujet plus en détail dans ma thèse de doctorat (WANG 2019 p. 404-464) ; voir aussi WANG 2022.



Fig. 5. Malibu, Getty Museum, 76.A.A.8, vers 220 apr. J.-C. : arrivée et départ de Séléné, Endymion au centre (Digital image courtesy of Getty's Open Content Program).

ceux de la déesse [22]. Le succès de ce *topos* s'explique à la fois par le caractère aisément reconnaissable de ses composantes [23] et par sa polyvalence sémantique : beauté idéalisée et pureté de l'amour éternel, euphémisme du sommeil comme métaphore de la mort, espoir d'immortalité, voire d'intimité avec les dieux, mais aussi tristesse de l'incommunicabilité symbolisée par les yeux clos. L'histoire de Séléné et d'Endymion semble avoir été avant tout un symbole d'amour transcendant les bornes de la mortalité : à ce titre, elle peut évoquer une union conjugale plus ou moins érotisée aussi bien que l'affection entre parents et enfants. Du reste, le point focal du tableau est moins le dormeur seul que sa relation avec la déesse, qui descend périodiquement lui rendre visite à l'instar du conjoint ou parent qui vient rendre hommage au mort, une torche à la main pour éclairer la tombe. Ce motif offre donc aux sculpteurs l'occasion d'une mise en abyme : à l'Endymion de chair et d'os amoureuxment contemplé par Séléné correspond l'Endymion de pierre admiré par les visiteurs de la tombe, qui lui-même se substitue au défunt d'autant mieux qu'il peut emprunter son visage.

La scène de la visite de Séléné se compose d'éléments invariables : un jeune homme étendu dans un paysage rocheux, la tête tournée vers le spectateur, les yeux fermés, une jambe pliée, un bras au-dessus de la tête encadrant le visage ; en face, la déesse-lune descendant de son char tiré par deux chevaux, son voile gonflé par le vent autour des épaules, le regard incliné vers son amant [24]. Outre les divers personnages allégoriques qui peuplent l'espace à mesure que la surcharge ornementale devient la norme, il faut souligner la présence indispensable d'un troisième protagoniste : le dieu-sommeil Hypnos (Somnus en latin), généralement barbu et souvent ailé. Dans les versions les plus anciennes de l'image, le jeune homme est parfois endormi sur les genoux du dieu ; dans la configuration adoptée par la suite, Hypnos se tient au chevet d'Endymion et verse un philtre sur son front. Nous verrons qu'une telle incarnation du sommeil sans retour est loin d'être anodine.

En dépit des stéréotypes qui régissent cette adaptation visuelle du mythe, les variations restent possibles,

[22] Voir le tableau statistique établi par Newby 2011, p. 192 : parmi les sarcophages ornés du sommeil d'Endymion, on en compte 17 avec des portraits (soit 31% de ceux où la tête des personnages est visible). Ce nombre est doublé par l'adjonction des sarcophages à portraits montrant Ariane endormie (14) ou Rhéa Silvia (3). Ainsi, sur les 64 sarcophages mythologiques à portraits, plus de 50% sont du type « Belle au bois dormant » qui nous intéresse ici ; notons aussi que Séléné et Mars font exception dans un paysage où les figures de dieux servent rarement de supports pour des portraits d'époque.

[23] D'un récit aux origines obscures et aux ramifications multiples, la poésie lyrique latine et la tradition iconographique à partir de l'époque impériale ont fait une vignette réduite à quelques éléments invariables : la jeunesse et la beauté d'Endymion, sa fonction de berger et/ou de chasseur, son sommeil éternel sur le mont Latmos, en Carie, et l'amour que lui voue Séléné.

[24] Pour une *ekphrasis* à peine déguisée de ce motif, et contemporaine de la première génération de sarcophages de type Endymion, voir Lucien, *Dialogues des dieux*, « Aphrodite et Séléné ».



Fig. 6. Rome, Musei Capitolini, 725, vers 150-170 ap. J.-C. : départ et arrivée de Séléné, séparés par une scène pastorale (photo Corentin Voisin).

permettant de faire porter l'emphase tantôt sur le désir érotique, tantôt sur les noces symboliques, tantôt sur la tristesse du tableau, tantôt encore sur son calme bucolique. L'une des principales altérations répertoriées du motif est le dédoublement de la scène, avec l'ajout du départ de Séléné, qui peut être représenté de trois manières différentes : sur un des petits côtés du sarcophage, ce qui en fait une scène complémentaire du tableau principal ; suivant un ordre de lecture de gauche à droite (fig. 5), avec la déesse rejoignant puis quittant Endymion, lequel occupe ainsi le centre d'une image symétrique qui joue à la fois sur l'idée de cyclicité et l'ellipse narrative ; enfin, avec l'apparition et la disparition de Séléné juxtaposées dos à dos (fig. 6), et le dormeur, relégué à l'extrémité droite, devenu un thème secondaire par rapport à la furtivité de la déesse qui repart comme elle est arrivée, avec un dernier regard vers l'objet de son désir.

L'autre développement considérable que connaît le motif funéraire d'Endymion est l'extension de ses codes visuels à deux autres épisodes où les genres se trouvent inversés : la découverte d'Ariane à Naxos par Dionysos / Bacchus et le viol de Rhéa Silvia par Mars. La première scène apparaît sur plus de trente sarcophages, et n'existe pas dans la tradition textuelle :

Ariane est bel et bien abandonnée par Thésée durant son sommeil, mais elle ne rencontre Dionysos qu'après s'être réveillée et avoir découvert la trahison [25] ; l'Ariane des sarcophages, déjà présente sur certaines fresques de Pompéi [26], est une synthèse visuelle de plusieurs séquences (sommeil, abandon, désespoir, rencontre, théogamie, apothéose) réunies en une seule. Quant à Rhéa Silvia, elle ne figure que sur six sarcophages connus, et l'épisode où Mars la trouve endormie n'est relaté que par Ovide ; ailleurs, il est parfois fait mention d'un rêve prémonitoire où la Vestale entrevoit sa destinée et celle des jumeaux fondateurs de Rome [27]. Ce type de la « Belle au bois dormant », où une divinité debout est montrée sur le point de s'unir à un personnage mortel endormi, est promis à une importante postérité littéraire et iconographique, et issu lui-même du *topos* de la bacchante assoupie, objet de désir alangui dans l'ivresse. Les trois dormeurs des sarcophages relèvent ainsi de schémas narratifs bien distincts (pour Endymion, sommeil éternel et amour divin ; pour Ariane, réveil, noces et apothéose ; pour Rhéa Silvia, rêve, viol et descendance glorieuse), mais d'un type iconographique commun qui permet d'établir des parallèles porteurs de significations inédites.

[25] Voir entre autres, chez les élégiaques latins, Catulle LXIV, 52-264 (*ekphrasis* de la tenture du lit nuptial de Pélée et Thétis) ; Ovide, *Art d'aimer* I, 525-564 ; Properce I, 3, 1-2 (comparaison de Cynthie assoupie avec Ariane abandonnée).

[26] Par exemple Naples, Musée archéologique, inv. 9278 (*Casa dei Capitelli colorati*, VII.4.3151). Voir LIMC s. v. « Ariadne », 124-130 (et pour les sarcophages romains : 132-148).

[27] Ovide, *Fastes* III, 11-38 : violée dans son sommeil par le dieu Mars, Rhéa Silvia voit simultanément dans un rêve symbolique les deux fils qui naîtront de cette union furtive. Chez Ennius, *Annales* 34-50 (éd. Skutsch) *apud* Cicéron, *De la divination* I, 40, la jeune femme avait un songe prophétique annonçant ce viol.



Fig. 7 et 8. Paris, Musée du Louvre, MA 1335, vers 230-240 ap. J.-C. : paire de sarcophages retrouvés à Saint-Médard-d'Eyrans, visite de Séléné à Endymion et découverte d'Ariane par Dionysos.



Rares sont les sarcophages qui, comme ceux retrouvés à Saint-Médard-d'Eyrans (fig. 7-8), forment une paire conçue comme telle, manifestement pour un couple [28]. Sur l'un d'eux, Endymion et Séléné, leurs visages laissés à l'état brut là où des portraits auraient dû être sculptés, sont entourés d'Amours porteurs de torches dans un cadre pastoral et nocturne, avec un Hypnos ailé qui verse le sommeil sur la tête du dormeur ; le couvercle porte une scène de jugement de Pâris, faisant écho au thème de la beauté et de

l'amour, et les acrotères sont des masques du Soleil et de la Lune. Sur le second sarcophage, Dionysos, au milieu d'une bruyante procession de satyres et de ménades qui dansent en jouant de la musique, s'avance en titubant vers Ariane assoupie ; le visage de cette dernière n'a pas été sculpté, contrairement à celui du dieu, et l'emplacement du portrait masculin a été cette fois relégué au couvercle, à côté d'une autre frise de thiasse bachique et d'acrotères en forme de masques dionysiaques. On est frappé par la symétrie, mais aussi

[28] WREDE 1981, p. 265-266, s'appuie sur la différence de coiffure entre Séléné et Ariane pour avancer que ces sarcophages étaient prévus pour deux couples distincts ;

toutefois, un seul squelette a été retrouvé dans chaque sarcophage (une femme dans celui d'Ariane, un homme dans celui d'Endymion).

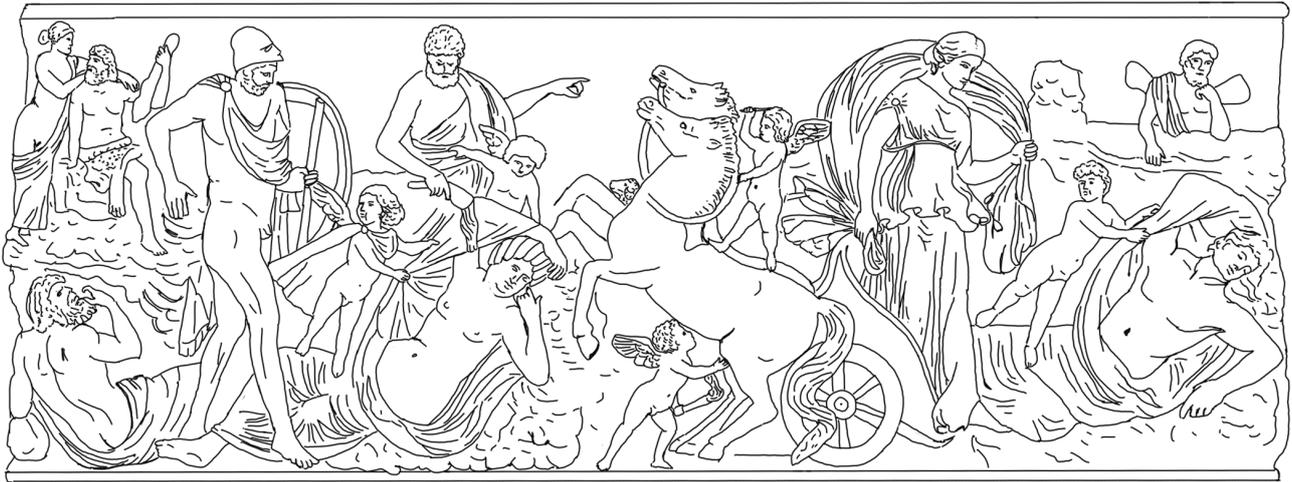


Fig. 9. Vatican, Museo Gregoriano Profano, 9558, vers 250 ap. J.-C. (dessin J. Wang) : Mars et Rhéa Silvia, Séléne et Endymion.

par le contraste délibéré entre les deux bas-reliefs : dans la gaieté tapageuse du cortège de Dionysos, Hypnos n'a pas sa place [29], et le sommeil d'Ariane apparaît comme une transition avant qu'elle ne s'éveille pour prendre place aux côtés de son divin époux, telle qu'on la voit sur d'autres sarcophages.

Par opposition, un troisième sarcophage offre un parallèle visuel plus parfait, cette fois sur le même bas-relief, entre Endymion et Rhéa Silvia (fig. 9). Sur la moitié droite, Séléne descend de son bige auprès d'Endymion, dont un cupidon soulève le manteau ; à l'aplomb de la tête du dormeur se tient Hypnos / Somnus barbu. Sur la moitié gauche, Mars et la Vestale étendue, portant les traits du couple destinataire du sarcophage, reprennent les mêmes poses, avec un Amour découvrant le corps de la jeune femme et Somnus qui verse sur elle son philtre. Si l'absence du dieu-sommeil au chevet d'Ariane sur le sarcophage de Saint-Médard-d'Eyrans pouvait signifier un réveil imminent, sa présence ici semble évocatrice du rêve à travers lequel Rhéa Silvia perçoit l'arrivée de Mars. En confrontant des stratégies iconographiques tantôt symétriques, tantôt opposées au sein d'un même type, on parvient donc à dégager une nouvelle lecture possible de ce tiers acteur, Hypnos / Somnus, sempiternel compagnon d'Endymion qui n'est peut-être pas tant la personification redondante du sommeil qu'un code visuel suggérant le rêve. Cet outil particulier qui autorise la mise en scène sur un même plan de deux

réalités distinctes, celle du spectateur extérieur et celle du dormeur, permet de mieux rendre compte de certaines représentations, comme celle, exceptionnelle, où Endymion est assis les yeux ouverts, regardant Séléne et tendant la main vers elle (fig. 10). Comment comprendre alors la présence d'Hypnos derrière le personnage apparemment éveillé, sinon comme un indice que la vision de la déesse relève peut-être de la subjectivité onirique d'Endymion ?

À son tour, cette interprétation en suscite d'autres, dont l'impact sur la notion d'identité funéraire n'est pas négligeable : à côté d'une lecture classique qui assimile le dormeur au défunt et la visiteuse aux proches survivants, il en existe une autre, inverse, dans laquelle Séléne jouerait le rôle de la morte qui revient voir son mari en songe [30]. L'onirisme constitue en effet dans l'Antiquité gréco-romaine un vecteur privilégié pour les épiphanies et la communication non seulement avec les dieux, comme dans l'histoire du rêve de Rhéa Silvia, mais aussi avec les morts. Le rêve d'Endymion, épisode totalement inconnu dans les sources textuelles et suggéré uniquement par cette adaptation visuelle du mythe enrichie de son contexte typologique, permet d'envisager le caractère éphémère et furtif des visites de Séléne, évoqué notamment par les sarcophages à scène dédoublée, sous un jour nouveau : la déesse qui s'enfuit à regret n'est pas sans rappeler l'ombre de Patrocle qui échappe tristement à l'étreinte d'Achille [31].

[29] Le dieu du sommeil apparaît au chevet d'Ariane sur un certain nombre de sarcophages (voir LIMC s. v. « Ariadne », 132-148), où elle repose souvent sur ses genoux ; mais sa présence est nettement moins systématique que dans les représentations d'Endymion.

[30] Une inscription sur une stèle de marbre trouvée à Rome (CIL VI, 18817) porte la prière de Furia Spes, veuve de Lucius Sempronius Firmus, « *horis nocturnis ut eum uideam* » (« que je puisse le voir durant les heures nocturnes »).

[31] *Illiade* XXIII, 65-107 (rêve d'Achille après la mort de Patrocle).



**Fig. 10.** Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Sk 846, vers 210-220 apr. J.-C. : fragment de sarcophage, Endymion éveillé tend la main vers Séléné, Hypnos se tient derrière lui (Fotonachweis: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius CC BY-SA 4.0).

Les exemples survolés dans ce bref exposé ont le mérite de délimiter plus précisément les rôles respectifs de l'analogie et de la typologie pour l'expression des identités dans le contexte funéraire de l'époque impériale. L'analogie, sous des formes diverses et complexes, est à la base du sémantisme des sarcophages mythologiques : en témoignent les choix des commanditaires, décelables à travers tous les aspects du sarcophage, de la sélection des thèmes et personnages à l'insertion éventuelle de portraits. Par ce mécanisme analogique, les bas-reliefs mythologiques s'acquittent de plusieurs fonctions : glorification des qualités et valeurs incarnées par le défunt, expression du chagrin de ses proches, consolation et espoirs eschatologiques. Il convient néanmoins de se garder de toute lecture

linéaire ou univoque : l'analogie n'équivaut jamais à une simple identification. Dans cette optique, la typologie apporte un précieux complément herméneutique en permettant une lecture des images à travers les échos et contrastes qui les lient entre elles au sein d'ensembles que le spectateur peut reconnaître comme des types visuels. L'exemple de celui du dormeur révèle l'autonomie fondamentale des images : loin de se contenter d'illustrer ou d'adapter les textes, celles-ci usent de stratégies iconographiques pour donner forme à des éléments inédits, absents de la tradition littéraire. C'est par cette combinaison de rapports analogiques et typologiques que se construisent ensemble, sur chaque sarcophage unique, une mythologie visuelle et une identité funéraire. ■

**Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 1981-2009**, Zürich – München – Düsseldorf.

**BALTY, Jean-Charles, 2013**, « Franz Cumont et l'interprétation symbolique des sarcophages romains », dans Martin Galinier & François Baratte (dir.), *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?* Actes du colloque international de Perpignan, 30 septembre – 2 octobre 2010 Perpignan (Collection Histoire de l'art 3), p. 7-27.

**BIRK, Stine, 2011**, « Man or woman? Cross-gendering and individuality on 3<sup>rd</sup> century Roman sarcophagi », dans Jaś Elsner & Janet Huskinson (éd.), *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi* (Millenium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., 29), Berlin, p. 229-260.

**BIRK, Stine, 2013**, *Depicting the Dead: self-representation and commemoration on Roman sarcophagi with portraits*, Aarhus.

**CUMONT, Franz, 1942**, « Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains », *Bibliothèque archéologique et historique*, Paris.

**ELSNER, Jaś & HUSKINSON, Janet (éd.), 2011**, *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi* (Millenium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., 29), Berlin.

**FITTSCHEN, Klaus, 1975**, *Meleagersarkophag*, Frankfurt-am-Main.

**GALINIER, Martin, 2013**, « À vendre : les sarcophages romains dans les ateliers, suggestions méthodologiques » dans Martin Galinier & François Baratte (dir.), *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?* Actes du colloque international de Perpignan, 30 septembre – 2 octobre 2010, Perpignan (Collection Histoire de l'art 3), p. 81-115.

**GALINIER, Martin & BARATTE, François (dir.), 2013**, *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?*, Actes du colloque international de Perpignan, 30 septembre – 2 octobre 2010 (Collection Histoire de l'art 3), Perpignan.

**HESBERG, Henner von, 1992**, *Römische Grabbauten*, Darmstadt.

**KOORTBOJIAN, Michael, 1995**, *Myth, Meaning and Memory on Roman sarcophagi*, Berkeley.

**NEWBY, Zahra, 2011**, « In the guise of gods and heroes: portrait heads on Roman mythological sarcophagi », dans Jaś Elsner & Janet Huskinson (éd.), *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi* (Millenium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., 29), Berlin.

**NEWBY, Zahra, 2016**, *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 250*, Cambridge.

**NOCK, Arthur Darby, 1946**, « Sarcophagi and symbolism », *American Journal of Archaeology* 50/1, p. 140-170.

**ROBERT, Carl (éd.), 1890 et suiv.**, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin.

**RUSSELL, Ben, 2011**, « The Roman Sarcophagus "Industry": a Reconsideration », dans Jaś Elsner & Janet Huskinson (éd.), *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi* (Millenium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., 29), Berlin, p. 119-147.

**STILP, Florian, 2013**, « Autoreprésentation funéraire, entre mythe, art officiel et «Berufsdarstellung» », dans Martin Galinier & François Baratte (dir.), *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?*, Actes du colloque international de Perpignan, 30 septembre – 2 octobre 2010 (Collection Histoire de l'art 3) Perpignan, p. 51-64.

**TOYNBEE, Jocelyn M.C., 1971**, *Death and burial in the Roman world*, London.

**TURCAN, Robert, 1978**, « Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire », *ANRW II*, 16, 2, Berlin – New York, p. 1700-1735.

**TURCAN, Robert, 1999**, *Messages d'outre-tombe : l'iconographie des sarcophages romains*, Paris.

**WANG, Julia, 2019**, *Séléné : éclipses, éclat et reflet*, thèse de doctorat sous la direction de Charles Delattre, Université de Paris-Nanterre.

**WANG, Julia, 2022**, « Death, dream and desire: Selene's epiphany on Roman sarcophagi (2<sup>nd</sup>-3<sup>rd</sup> cent. A.D.) », dans Lara Nicolini, Luca Beltrami & Lara Pagani (éd.), *Fly me to the Moon. La luna nell'immaginario umano*, Genova, p. 171-182.

**WREDE, Henning, 1981**, *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz-am-Rhein.

**ZANKER, Paul & EWALD, Björn Christian, 2004**, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.