



**HAL**  
open science

**L'écrin sensible de la parole du dieu. Les stratégies  
sensuelles de mise en condition des acteurs du rite  
oraculaire dans l'Alexandre ou le faux prophète de  
Lucien**

Manfred Lesgourgues

► **To cite this version:**

Manfred Lesgourgues. L'écrin sensible de la parole du dieu. Les stratégies sensuelles de mise en condition des acteurs du rite oraculaire dans l'Alexandre ou le faux prophète de Lucien. Pallas. Revue d'études antiques, 2018, Au spectacle de la religion. Engagements individuels et constructions de communautés, 107. hal-01901979

**HAL Id: hal-01901979**

**<https://hal.science/hal-01901979>**

Submitted on 23 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écrin sensible de la parole du dieu.  
Les stratégies sensuelles de mise en condition des acteurs du rite oraculaire dans  
*l'Alexandre ou le faux prophète* de Lucien

Manfred LESGOURGUES  
Universités de Paris-Nanterre et de Montréal

Dans les premières années du règne d'Antonin le pieux, vers 145 apr. J.-C. 1, Alexandre d'Abonoteichos, un mystique grec pythagoricien, fonde aux marges du monde gréco-romain l'un des cultes les plus spectaculaires de l'histoire des oracles : l'oracle du nouvel Asclépios, le serpent Glycon. L'ironie de l'histoire voulut que ce soit une unique source, la violente diatribe d'un de ses plus grands ennemis, Lucien de Samosate, qui lui valut de passer à la postérité comme la plus grande « mise en scène<sup>2</sup> » religieuse frauduleuse de l'Antiquité. Rien n'entachait plus en effet, aux yeux de Lucien, la crédibilité de ce nouveau sanctuaire que les stratégies mises en place par le prophète pour frapper les sens des fidèles et inspirer par là une ferveur plus grande pour le culte et une plus grande confiance dans les paroles du dieu nouveau. Mis en scène sans distanciation ni véritable auteur humain, un authentique rite oraculaire permettant de révéler les paroles des dieux ne pouvait pas être, pour ce sceptique, aussi artificiel ni sensuel.

Ce n'est cependant pas cet aspect de l'ouvrage que retint la réception contemporaine de *l'Alexandre ou le faux prophète* : la virtuosité littéraire de Lucien de Samosate, auteur des *Histoires vraies* dans lesquelles certains voient la naissance du genre de la science-fiction, place cette œuvre, l'une des rares dont le sujet soit contemporain de l'auteur, au carrefour du document historique et de l'exercice de style fictionnel. Jacques Bompaire<sup>3</sup>, Graham Anderson<sup>4</sup> ou Robert Bracht Branham<sup>5</sup> ont affirmé que *l'Alexandre* était avant tout un jeu littéraire déconnecté de toute visée historique réaliste<sup>6</sup>, exercice de rhétorique visant notamment à écrire une diatribe ayant pour anti-modèle la vie d'Alexandre le Grand. Au contraire Marcel Caster<sup>7</sup>, Louis Robert<sup>8</sup> ou encore Angelos Chaniotis<sup>9</sup> ont préféré s'appuyer sur les traces matérielles laissées par le culte - des monnaies et des statues principalement - pour affirmer la fiabilité de cette biographie comme source historique. À l'instar des positions d'Ulrich Victor<sup>10</sup>, de Robin Lane Fox<sup>11</sup> ou de Christopher P. Jones<sup>12</sup>, il me semble qu'il faut ici adopter la voie moyenne et distinguer dans l'œuvre de Lucien les faits des techniques

---

1 Sur la datation des événements, Caster, 1937, p.95.

2 Lucien critique en effet à plusieurs reprises l'artificialité du culte et sa *τραγωδία* : Luc. *Alex.* V, 20; XII, 2 et LX,1.

3 Bompaire, 1958.

4 Anderson, 1993.

5 Branham, 1989.

6 Au point qu'Alask Rostad, 2011, p. 228 a pu écrire: « The mantic ritual at Abonuteichos is a literary construction which Lucian employs to open possibilities for allusions and comical effects. »

7 Caster, 1937.

8 Robert, 1981.

9 Chaniotis, 2002.

10 Victor, 1997.

11 Lane Fox, 1986.

12 Jones, 1986.

littéraires pour pouvoir extraire de sa gangue rhétorique le minerai historique, autant que faire se peut : le propre de la satire est de reposer sur des traits réels et connus de tous et de les déformer par exagération et superposition de lieux communs et littéraires qui en altèrent la réception pour faire rire et réfléchir. Par définition, la satire, en proposant un écart entre le réel et le reflet infidèle qu'elle construit, nous parle bien, mais à sa manière, de faits historiques. Cela ne veut donc pas dire que les faits rapportés par Lucien ne peuvent pas être pris au sérieux, mais qu'ils sont une invitation permanente à se demander par quels miroirs déformants ces informations nous arrivent, pour pouvoir les établir comme fiables<sup>13</sup>.

Le cas des *stimuli* sensoriels présentés par Lucien<sup>14</sup> dans l'*Alexandre* est à ce titre intéressant : dans la mesure où la stratégie rhétorique de Lucien de disqualification du culte s'appuie avant tout sur une critique des apparences trompeuses et des sensations fallacieuses, l'auteur met une attention toute particulière à les décrire pour en faire la pierre angulaire de sa diatribe, l'amenant à se faire « peintre », *γραφικός*<sup>15</sup> comme il le dit lui-même. Toute bonne satire s'appuyant sur des traits saillants et aisément reconnaissables comme vrais, il est donc plus que probable que les impressions spectaculaires que décrit Lucien pour pouvoir mieux ensuite en donner une interprétation grotesque aient bien été celles qu'éprouvaient les consultants de l'oracle. Pour neutraliser l'ironie de l'homme de Samosate, il s'agit donc de toujours tenter de se placer en amont de son herméneutique acide, tout en gardant à l'esprit que son lectorat devait reconnaître les éléments qu'il décrit.

Mais qu'entendons-nous ici par « mise en scène » de la consultation oraculaire ? Angelos Chaniotis la définit comme l'ensemble des caractéristiques du rite qui touchent à son esthétique, à la mise en espace et en ordre de ses différentes composantes et aux conditions de la réalisation des actions qui s'y succèdent, et qui visent à faire effet sur le fidèle, en lui inspirant certains sentiments<sup>16</sup>. Pour filer la métaphore, la mise en scène est ce qui vient se superposer au scénario du rituel, aux paroles et aux actes efficaces qui construisent la communication entre les hommes et les puissances divines<sup>17</sup>. Étudier la mise en scène d'un

---

13 Furley, 2007, p.120 : « a parody is only funny if based on reality: the audience must recognize the perversion of reality in order to laugh. »

14 Il est nécessaire ici de remarquer que deux sens ne sont pas mobilisés dans la critique de Lucien, l'odorat et le goût, qui étaient pourtant des éléments importants dans les cultes antiques, particulièrement autour des pratiques sacrificielles. Plusieurs interprétations de cette absence sont possibles : Lucien a peut-être voulu appuyer sa critique plus spécifiquement sur les sens traditionnellement liés à l'illusion théâtrale, la vue et l'ouïe – mais les sacrifices faits au théâtre laissent à penser que les performances étaient baignées d'une ambiance olfactive ; ces éléments, fortement liés aux actes du sacrifice, auraient peut-être trop rappelé des actes performatifs tenus pour efficaces, quand Lucien voulait mettre l'accent sur des actes trompeurs ; peut-être enfin ces deux sens n'étaient-ils tout simplement pas tenus pour des sens fallacieux.

15 Luc. *Alex.* III.

16 Chaniotis, 2013, p.173-174 : « Exactly as there is no ritual without an emotional background and an emotional impact, there is no ritual without a form of staging. The staging of rituals takes aesthetics, order, and performance into consideration. Theatricality is a particular aspect of staging. As theatricality, I understand an effort of individuals or groups to construct an image which is at least in part deceiving, because it either is in contrast to reality or because it exaggerates or early distorts reality. As theatricality I understand, furthermore, the effort to gain control over the emotions and the thoughts of others, and to provoke specific reactions such as sorrow, pity, anger, fear, admiration, or respect. In connection with religious celebrations, an additional aim of theatricality, besides the arousal of emotion, it's the creation of illusions : the illusion of the presence of a god and the illusion of the communication with a god. »

17 La notion même de « puissance divine », développée par Jean-Pierre Vernant et objet d'un récent colloque, n'est elle-même pas sans poser problème ici : la plupart des critères de définition de la personne sur lesquels s'appuie Jean-Pierre Vernant pour refuser cette qualité aux divinités grecques semblent en échec dans le cas des épiphanies de Glykon. L'incarnation de Glykon permet en effet une singularisation du dieu et une rencontre relativement personnelle entre le fidèle et ce dernier. De plus, les réponses du dieu font état de connaissances

rituel demande donc de procéder à une lecture à deux niveaux : celle des actes du culte qui opèrent une communication verticale entre les hommes et les dieux ; et celle de la mise en scène de ces actes qui constitue un discours horizontal à destination des fidèles qui y participent.

La mise en scène rituelle se distingue cependant de la mise en scène théâtrale en ce que le plus souvent le spectateur auquel s'adresse cette première n'a pas à s'identifier à un des acteurs du drame : il en est déjà un. Ce sont donc avant tout la puissance divine et les relations que construisent avec elle les actes du culte qui sont, dans ce culte, l'objet de mises en scène.

Or quand il s'agit de la mise en scène de la puissance divine, différents degrés « d'illusion<sup>18</sup> » peuvent entrer en jeu : dans le cas des effigies divines, la représentation est signifiée de manière symbolique et permet, de manière médiée<sup>19</sup>, la « présentification de l'invisible<sup>20</sup> » ; dans le cas de la représentation théâtrale, le dieu est présenté comme incarné par un acteur mais celui-ci n'est pas le dieu, il n'en est qu'une représentation, frappante mais artificielle, *apo mechanè*<sup>21</sup>, et qui obéit à un code dramaturgique donné ; le dernier cas, qui nous intéresse ici, est celui, plus rare et plus illusionniste (d'un point de vue *etic*), de l'apparition d'un dieu de manière incarnée et réelle (d'un point de vue *emic*). Ce dernier type de représentation ressort de ce qu'Angelos Chaniotis a appelé la théâtralité – *theatricality* – des cultes de l'Orient romain des premiers siècles de notre ère. Cette théâtralité de la consultation ne s'adresse pas au dieu mais aux fidèles chez qui elle suscite des émotions et des idées en utilisant un large spectre de moyens de communication non-verbaux, au premier plan desquels se trouvent les *stimuli* sensoriels<sup>22</sup>. Cette dimension de l'illusion rituelle de la présence du dieu est d'autant plus intéressante que c'est justement celle-ci que Lucien souligne et dont il se moque en faisant une lecture délibérément exagérée de cette pratique. Mais celle-ci n'est pas seulement le fait de la rhétorique de l'homme de Samosate : elle est une composante effective du culte de Glykon.

Le deuxième objet de la mise en scène ne concerne plus seulement le dieu mais les actes rituels accomplis lors de la consultation. Ici, les paroles et les gestes religieux peuvent avoir plusieurs facettes : en tant qu'ils accomplissent de manière efficace une fonction purement religieuse, ce sont des énoncés – linguistiques<sup>23</sup> ou gestuels – performatifs<sup>24</sup>, qui sont ritualisés ; ils s'insèrent également dans une mise en scène socio-cosmique exprimant, sans efficacité d'ordre sacré, les relations entre les individus et leur places respectives dans le *cosmos* ; mais au-delà de leur propriété sacrée et socio-cosmique, ces actes s'insèrent

---

qu'il ne partage pas avec les fidèles, créant les contours d'une vie intérieure, ainsi que de liens affectifs le liant à son prophète Alexandre. Vernant, 1985, p. 340 et 360 ; Bonnet et *alii*, 2017 ; Luc. *Alex.* XXIV, XXVI, LXIII.

18 Ces différents degrés ne sont pas exclusifs : quand certains fidèles devaient percevoir la présence du dieu comme incarnée, réelle et tangible, les plus sceptiques pouvaient n'y voir qu'une « présentification » de la divinité, comme dans d'autres rites. La représentation de la puissance divine devait donc pouvoir jouer sur différents niveaux.

19 Pirenne-Delforge, 2010, p. 129.

20 Vernant, 1985, p. 340.

21 Brulé, 2015b, p. 148-157.

22 Chaniotis, *ibid* : « To achieve these two aims, that is, to construct an illusion and to control the emotions and thoughts of others, a variety of means of verbal and non-verbal communication may be applied : a carefully composed text (hymns, prayers, acclamations, ritual cries), a particular costume (the dress of the cult officials and the participants), images and other devices that appeal to the senses (statues, torches, incense, colours), the selection of the space where the « performance » takes place, body-language and facial expressions (e.g. gestures of worship), the control of the voice (especially the use of loud voices), and timing. »

23 Austin, 1962 ; Calame, 2012.

24 Pirenne, 2010, p. 124-125.

également dans une mise en scène qui s'adresse aux fidèles eux-mêmes et qui ne vise pas à les rendre actes nécessairement plus efficaces religieusement, mais plus frappants pour susciter une adhésion plus grande des consultants au culte et à l'illusion de la présence effective du dieu. C'est dans une telle perspective que le recours aux *stimuli* sensoriels de la vue, de l'ouïe et du toucher s'inscrit dans l'*Alexandre ou le faux prophète*.

Or Lucien nous présente deux mises en scène distinctes du culte, pour ce qui est de la consultation oraculaire à Abonoteichos, qui contrastent fortement dans l'implication des sens du fidèle : tandis que la première semble mettre toute expérience sensorielle à distance en soulignant la nécessaire présence d'intermédiaires entre le dieu et l'homme du commun, la seconde au contraire se veut une rencontre directe, tactile et presque sensuelle, avec la puissance divine. La coexistence de plusieurs pratiques mantiques concurrentes dans un même sanctuaire n'est pas surprenante ; on la retrouve par exemple à Delphes<sup>25</sup>, où la divination inspirée de la Pythie coexiste avec des techniques de tirage au sort divinatoire. Mais ce que l'opuscule de Lucien met au jour, c'est la manière dont celles-ci s'articulent et se hiérarchisent suivant leur caractère plus ou moins spectaculaire, faisant de la *τραγωδία*<sup>26</sup>, de la *mise en scène* du rite, un élément de sa fiabilité et de son prestige. Comme l'a très bien souligné Angelos Chaniotis<sup>27</sup>, la plupart des éléments du culte de Glykon ne sont pas nouveaux, ce sont des emprunts à d'autres rites oraculaires, qu'ils soient clariens, delphiens, trophoniens ou peut-être même dodonéens, mais leur combinaison fait de cet oracle une véritable nouveauté, particulièrement prisée pour l'expérience religieuse qu'il offrait.

Ce que nous nous proposons donc aujourd'hui d'analyser, c'est le contraste sensoriel puissant qui existe, dans le récit de Lucien, entre deux pratiques mantiques du culte de Glykon, et la manière dont se manifeste à travers lui une véritable hiérarchisation des modes d'interrogation du dieu.

## **1. La consultation classique de l'oracle d'Abonoteichos : intermédiaires et mise à distance du dieu Glykon.**

Aux chapitres XIX et XLVI du *Faux prophète*<sup>28</sup>, Lucien décrit de manière assez rapide la manière dont était interrogé le dieu serpent par ses fidèles en ces termes :

XLVI – Καὶ τὰ μὲν κατ' ἐκεῖνον τοιαῦτα. εἰ δὲ τι, προσκαλουμένων κατὰ τάξιν τῶν χρησμῶν – πρὸ μιᾶς δὲ τοῦτο τοῦ θεσπίζειν ἐγένετο – καὶ ἐρομένου τοῦ κήρυκος εἰ θεσπίζει τῷδε, ἀνεῖπεν ἔνδοθεν· “Ἐς κόρακας,” οὐκέτι τὸν τοιοῦτον οὔτε στέγη τις ἐδέχετο.

« Les consultants étaient convoqués à tour de rôle pour interroger l'oracle (la réponse venait le lendemain), et le héraut lui demandait s'il voulait prophétiser pour un tel. Or, si jamais il

---

25 Amandry, 1950 ; Delcourt, 1981.

26 Voir *supra* note 2.

27 Chaniotis, 2002, 88: « Despite Alexander's obvious debt to existing religious traditions, the cult of Glykon Neos Asklepios was new. It had its own individual profile, even if this profile resulted basically from a unique amalgamation of elements adapted from a variety of sources (...) and to a lesser extent from innovations. Alexander was successful not because his cult foundation was coherent and homogenous (...), but because its individual elements were familiar to the worshippers. »

28 Le titre de l'ouvrage, qui n'est pas de Lucien, utilise le terme de *ψευδόμαντις* qui signifie littéralement « le faux devin ». Il serait bon de le corriger en « faux prophète », dans la mesure où jamais Alexandre n'est qualifié par Lucien ni de ce titre, ni de celui de *μάντις*. Pourtant, le terme de *ψευδόμαντις* se retrouve ailleurs dans son œuvre pour qualifier des dieux. Luc. *D. Deor.*, XVI, 2 et *D. mort.*, XII, 5.

répondait de l'intérieur : « ...Aux corbeaux ! », le malheureux n'était plus reçu sous aucun toit<sup>29</sup>. »

Il rapporte ensuite le protocole à suivre pour consulter le dieu, tel que l'énonçait Alexandre :

XIX – ἐκέλευσεν δὲ ἕκαστον, οὗ δέοιτο ἂν καὶ ὁ μάλιστα μαθεῖν ἐθέλοι, εἰς βιβλίον ἐγγράψαντα καταρράψαι τε καὶ κατασημήνασθαι κηρῶ ἢ πηλῶ ἢ ἄλλῳ τοιούτῳ. αὐτὸς δὲ λαβὼν τὰ βιβλία καὶ εἰς τὸ ἄδυτον κατελθὼν – ἤδη γὰρ ὁ νεὼς ἐγγήγερτο καὶ ἡ σκηνὴ παρεσκευάστο – καλέσειν ἔμελλε κατὰ τάξιν τοὺς δεδωκότας ὑπὸ κήρυκι καὶ θεολόγῳ, καὶ παρὰ τοῦ θεοῦ ἀκούων ἕκαστα τὸ μὲν βιβλίον ἀποδώσειν σεσημασμένον ὡς εἶχε, τὴν δὲ πρὸς αὐτὸ ἀπόκρισιν ὑπογεγραμμένην, πρὸς ἔπος ἀμειβομένου τοῦ θεοῦ περὶ ὅτου τις ἔροιτο.

« Chaque consultant devrait écrire sur une feuille de papier (*βιβλίον*) ce qu'il désirait, le renseignement qu'il tenait particulièrement à recevoir, ficeler la feuille roulée, puis la cacheter avec de la cire, de l'argile blanche ou quelque substance analogue. Alexandre prendrait lui-même les feuilles, descendrait dans le sanctuaire secret – car le temple était déjà debout et la mise en scène toute prête ; il appellerait à tour de rôle, par l'office d'un héraut et d'un prêtre, ceux qui auraient remis des demandes, et, instruit de chaque cas par la parole divine, il remettrait au possesseur son papier scellé comme auparavant, mais avec la réponse écrite sous le nom du consultant. Le dieu répondrait mot pour mot à chaque demande. »

Si la mise en scène, que souligne Lucien, est minimaliste, force est de constater qu'elle semble reposer sur un principe simple : mettre entre le dieu et le fidèle une distance, incarnée par différents acteurs, le héraut et le prophète. Pour Lucien, cette mise à distance est la preuve qu'il se trame, loin des yeux du consultant, quelque malversation : si la révélation est mise à l'écart, c'est qu'elle n'est pas de bon aloi et cache une manipulation des questions remises par écrit<sup>30</sup>. Mais d'un point de vue rituel et symbolique, cet éloignement est en lui-même des plus significatifs.

## 2. L'autorisation de consultation, une convocation lointaine

La première étape du rituel est, de manière assez classique, une façon de montrer si le dieu accepte ou non de répondre au pèlerin : au jour fixé pour la consultation, après la célébration sonore des hymnodies<sup>31</sup> en l'honneur du dieu et des sacrifices faits par la cité et les particuliers en son honneur, un héraut, au seuil du temple, demande au prophète, qui se

---

29 Les traductions de l'*Alexandre ou le faux prophète* sont celles de Marcel Caster, 1937, à la Collection des Universités de France, sauf mention du contraire. Ici, le Ἐς κόρακας a été traduit par « Aux corbeaux ! », moins expressif pour le lecteur mais plus fidèle que la traduction de Caster : « Au diable ! ».

30 À ma connaissance, la question des sources sur lesquelles s'appuie Lucien pour rapporter ce qui pouvait se passer dans les coulisses du culte n'est jamais posée. La longue description des différentes manières de retirer un sceau aux chapitres XX et XXI de l'ouvrage laisse penser qu'il attribue au prophète, de manière arbitraire et sans preuve, les techniques de malversations bien connues des faussaires et des magiciens qui constituent presque un *topos* littéraire. Le fait qu'il reconnaisse qu'elles se trouvent déjà dans un ouvrage du destinataire du traité, Celse, au chapitre XXI, semble l'indiquer, de même que la superposition de trois méthodes redondantes pour retirer les sceaux quand une seule devait suffire et être pratiquée, si fraude il y avait. Au risque de l'in vraisemblance, Lucien utilise l'accumulation des procédés possibles pour faire croire à une preuve.

31 La célébration d'hymnes semble avoir connu un grand succès à l'époque romaine (Voir Furley, 2007) et avait à la fois une dimension de préparation sensorielle sonore et d'évocation, à travers les paroles des hymnes, de la divinité avec laquelle on s'appropriait à entrer en communication. Les mémoriaux de délégation de Claros, étudiés par Jean-Louis Ferrary, 2015, montrent à quel point leur usage pouvait être important dans certains sanctuaires oraculaires. C'est sans doute en ce sens qu'il faut interpréter le collège de jeunes *θειήκοιοι*, *prêtres*, envoyés par les cités de Paphlagonie auprès d'Alexandre pour chanter des hymnes au dieu au chapitre XLI. Sur la valeur rituelle des hymnes, Calame, 2012.

trouve « dans le temple », ἔνδοθεν, si le consultant est autorisé à déposer sa requête. Le premier seuil à franchir est donc celui du temple, mais dès l'entrée du rituel, le consultant se voit déposséder de sa voix : c'est au héraut à demander en son nom une audience, et c'est au porte-parole du dieu, Alexandre, qu'il convient de répondre. De toute évidence, une telle cérémonie, publique et sonore, tranche avec les rites d'autorisation des autres sanctuaires oraculaires, qui le plus souvent, comme à Delphes<sup>32</sup>, au *Trophonio*<sup>33</sup> ou à l'*Amphiareion*<sup>34</sup>, consistent en un sacrifice de chèvre ou de bouc, qui est accepté ou non par le dieu. Ce n'est pas sur un individu que se prononce dès lors le dieu à travers le devin ou le prêtre qui fait ce sacrifice, mais sur une offrande, qu'il accepte ou non. Cela permet notamment au consultant de réitérer le sacrifice pour pouvoir tenter à nouveau d'accéder à l'oracle. Ici, c'est bien le consultant lui-même qui, réduit au silence, se voit, sous le regard de ses pairs, accorder ou non l'entrée du sanctuaire. C'est d'ailleurs sur ce point que porte la condamnation de Lucien puisque celui qui se voit renvoyé « Aux corbeaux ! » est immédiatement perçu par le public comme un paria : le refus est transféré de l'acte à l'acteur.

Qu'ici l'autorisation de consulter le dieu se voit réduite à la seule voix sortant du temple n'est sans doute pas anodin et n'est pas sans rappeler un épisode des *Histoires* d'Hérodote, où Aristodikos, un Kyméen, subit des reproches d'Apollon directement, par le biais d'une voix sortant du temple de Didymes<sup>35</sup>. Difficile de savoir si la référence à cette tradition viendrait d'un Lucien parodiant Alexandre qui se prend pour un dieu ou bien s'il s'agirait bien plutôt de la mobilisation par le prophète d'un clin d'œil dramaturgique à une célèbre anecdote oraculaire. Dans les deux cas, il semble bien que cet appel à une voix cachée soit également un moyen de réduire dès le départ le consultant au silence.

### 3. La requête : l'écriture et le silence

Car l'une des particularités du rite d'Abonoteichos est que questions et réponses sont, habituellement, mises par écrit<sup>36</sup>. Le support sensoriel de la voix se voit donc mis de côté dès l'entrée dans le temple, si l'on suit le silence de Lucien. Le fait que ce dernier explique qu'il est nécessaire à Alexandre de décacheter ensuite, frauduleusement, les questions posées à l'oracle pour en connaître le contenu<sup>37</sup> appuie l'idée que le consultant ne prenait pas la parole lors de la remise de sa requête, écrite et scellée. De même, on peut penser qu'il y aurait eu matière à satire dans la formule qu'aurait répondu le prophète en acceptant ces billets, s'il y en avait eu une, et que Lucien s'en serait volontiers saisi. La mise en scène, ici extrêmement silencieuse, ajoutait sans doute à la gravité du rite, où l'écrit fonctionnait comme un intermédiaire supplémentaire et muet entre le fidèle et la révélation du dieu. On apprend également à la fin du chapitre XIX que la remise des réponses semblait se faire de manière strictement parallèle à celle de l'interrogation : convoqué par le héraut, le consultant venait

---

32 Plut. 438b.

33 Paus. IX, 39.

34 Paus. I, 34.

35 Hdt. I, 156-157.

36 L'utilisation de lamelles de plomb dans le sanctuaire de Dodone a parfois été interprétée de la même manière (Lhôte, 2006), mais l'opuscule de Lucien est le seul où une telle pratique soit explicitement attestée : on est d'ailleurs en mesure de se demander dans quelle mesure ce modèle n'a pas contaminé notre perception des artefacts dodonéens, d'autant qu'on estime que l'oracle de Dodone cesse en partie son activité après avoir été ravagé par les Romains en 167 av. J.-C. Si l'on veut absolument voir une filiation entre ces pratiques, il faut alors imaginer qu'Alexandre s'appuie non pas sur des pratiques qui lui sont contemporaines mais sur une mémoire littéraire et culturelle du fonctionnement de l'oracle dodonéen. Sur Dodone et l'écrit, Rudhardt, 2006 et Georgoudi, 2012, 84-85.

37 Luc. *Alex.*, XX.

recupérer une réponse écrite – mais entendue par le prophète – qui n’était pas commentée par Alexandre<sup>38</sup>.

L’accès au lieu de la révélation, l’*adyton* où se retirait le prophète, devait être visible également, et fonctionnait comme un nouveau seuil, une nouvelle mise à distance, spatiale cette fois-ci, entre le fidèle et le dieu : c’est de cette dramaturgie dont parle Lucien quand il explique que l’*adyton* fonctionnait comme une « arrière-scène », σκηνή<sup>39</sup>. De la même manière, les réponses n’étant délivrées que le jour suivant<sup>40</sup>, le temps de la révélation, dont était exclu le consultant, marquait encore l’écart qui existait entre son monde et le monde divin. Le spectacle de la consultation n’était donc pas vraiment une fête de tous les sens.

#### 4. Centralité et accentuation de l’importance du prophète par son apparence

Il est tout de même nécessaire de nuancer un peu cette scénographie du vide : car s’il existe bien une distance, rappelée sans cesse entre le fidèle et le dieu, c’est grâce à un intermédiaire, Alexandre, le prophète de Glycon, que celle-ci peut être réduite et permettre la délivrance d’oracles, pont entre les hommes et le divin. Si l’accès du consultant au prophète se faisait en silence, on peut penser que l’aspect de celui-ci devait en être d’autant plus frappant. Lucien insiste à plusieurs reprises sur la grande beauté d’Alexandre, sur sa plastique apparemment parfaite<sup>41</sup> qui lui donnait un « air divin », θεοπρεπής, et sur son regard et ses « yeux tous rayonnants d’une ardeur fascinante et divine », ὀφθαλμοὶ πολὺ τὸ γοργὸν καὶ ἔνθεον διεμφαίνοντες.

Cet aspect visuel divin du prophète se trouvait souligné par un costume singulier avec « cheveux longs et boucles tombantes, tunique de pourpre à raies blanches, manteau blanc drapé par-dessus »<sup>42</sup> et « à la main, un coutelas crochu, comme Persée, dont il prétendait descendre par sa mère »<sup>43</sup>. L’association de la tunique pourpre barrée de blanc, μεσόλευκον χιτῶνα πορφυροῦν, et du manteau blanc, λευκὸν ἱμάτιον, loin d’être habituelle, créait tout d’abord un contraste visuel fort et frappant. D’un point de vue symbolique, la première renvoyait à la dignité royale, puisqu’il s’agit de l’habit qui distinguait Cyrus chez Xénophon<sup>44</sup>, que portait Alexandre le grand selon Athénée<sup>45</sup>, ou encore celui dont Pompée dépouilla le roi Tigrane II d’Arménie<sup>46</sup>. Le second était lui généralement un symbole de mort de mauvais augure<sup>47</sup>, mais Plutarque rapporte que :

τοὺς μάγους φασὶν πρὸς τὸν Ἄϊδην καὶ τὸ σκότος ἀντιταπτομένους τῷ δὲ φωτεινῷ καὶ λαμπρῷ

---

38 La question de l’interprétation des oracles par le porte-parole du dieu lui-même est riche est souvent mise de côté. Voir pour Delphes HDT. I, 91 et pour Dodone Str. IX, 2, 4.

39 Luc. *ibid*, XIX. Malgré la proximité du terme νεός, ce sens d’arrière-scène semble bien désigner l’*adyton*, arrière-scène qui était fournie, παρεσκεύαστο, par le temple.

40 *Ibid*.

41 *Ibid*, III.

42 *Ibid*, XI.

43 *Ibid*.

44 Xén. *Cyr.*, VIII, 3.

45 Ath. XII, 53. Mais cette tunique était également utilisée dans d’anciens divertissements comiques que rapporte Athénée, où des « Ithyphalles », jouant le rôle de serviteurs du dieu Phallus, annonçaient sa venue. Il n’est pas impossible qu’en mentionnant ce détail Lucien ait à la fois accentué le parallèle entre Alexandre d’Abonoteichos et Alexandre le grand, et souligné le caractère mis en scène du culte.

46 D.C., XXXVI, 52.

47 DS. XVI, 93 : le manteau blanc que portait Philippe II le jour de son assassinat ; Plat. *Crit.*, 44 : une femme vêtue d’un manteau blanc annonce sa mort à Socrate en songe ; Paus. IV, 13 : un chef messénien rêve de sa fille vêtue d’un manteau blanc et y décèle un présage de mort ; Artém. II, 3.



« on dit que les mages se munissent d'un vêtement lumineux et brillant contre l'Hadès et ses ténèbres »

Le manteau blanc, associé à l'image du prophète se retirant dans l'*adyton*, devait alors sans doute évoquer au consultant une véritable katabase oraculaire : le Cléodème du *Philopseudes* de Lucien ne décrivait pas autrement le mystérieux jeune homme qui devait le conduire aux enfers : νεανίας πάγκαλος λευκὸν ἱμάτιον περιβεβλημένος, « un beau jeune homme enroulé dans un manteau blanc. »

À ces vêtements symboliques s'ajoutent d'autres éléments, comme ceux des cheveux bouclés et du poignard courbe qui semblent avoir désigné Alexandre comme participant de la sphère du divin à travers le motif de la spirale. Les travaux de Pierre Bonnechère sur le symbole du tourbillon<sup>48</sup> comme lien entre les hommes et les dieux trouvent ici un écho, si l'on considère la valeur symbolique que pouvaient avoir les boucles de cheveux. Chez Lucien, les cheveux bouclés, πλόκαμοι, sont en général un attribut divin – que ce soit les boucles de la statue de Zeus à Pise<sup>49</sup> ou d'Isis à Memphis<sup>50</sup> - ou héroïque – celles des Dioscures<sup>51</sup>, de Nisos<sup>52</sup> et surtout d'Euphorbe comme préincarnation de Pythagore<sup>53</sup>, dont Alexandre avait pu être perçu comme une nouvelle incarnation<sup>54</sup>. On retrouve également le terme dans le rituel de passage décrit dans *La Déesse Syrienne* où les enfants consacrent à celle-ci leurs cheveux pour passer à l'âge adulte<sup>55</sup>. Par ses boucles tombantes, Alexandre incarnerait donc le vortex permettant l'accès au divin<sup>56</sup>. De manière plus implicite, par sa filiation avec Persée à travers « l'épée courbe », l'ἄρπη – une autre amorce de boucle – il n'est pas impossible qu'Alexandre ait joué sur l'évocation de la chevelure de la Gorgone, les boucles du prophète rappelant la crinière serpentine de Méduse<sup>57</sup>. Au caractère marquant du costume s'ajouterait donc une dimension symbolique forte faisant du prophète le tourbillon, le pont entre hommes et dieux<sup>58</sup>. Les cheveux longs, qui étaient une particularité des philosophes pythagoriciens<sup>59</sup>, devaient également rappeler la figure de Pythagore, souvent héroïsée.

---

48 Les travaux de Pierre Bonnechère sur la symbolique du tourbillon sont encore inédits mais ont fait l'objet de conférences et de séminaires qu'il m'a fait l'amitié de bien vouloir discuter en privé.

49 Luc. *J. tr.* 25 et *Tim.* 4.

50 Luc. *Ind.* 14.

51 Luc. *Conv.* 32.

52 Luc. *De Sacrificiis* 15 et *Salt.* 41.

53 Luc. *Gall.* 13.

54 Luc. *Alex.*, XL.

55 Luc. *Syr.* LX.

56 Cette mise en scène du cheveu expliquerait notamment que ses cheveux soient « en partie naturels et en partie postiches », Luc. *Alex.* III.

57 Si la mise en scène entre les chevelures d'Alexandre et de Méduse peut paraître faible dans ce premier type de consultation, il prend tout son sens dans la deuxième : les boucles du prophète tombent et se mêlent aux anneaux du serpent, faisant de la chevelure juxtaposée sur le serpent une sorte de chevelure aux serpents. On retrouve une image similaire chez Lucien à propos d'une apparition d'Hécate, Luc. *Philops.* 22 : καὶ ἀντὶ τῆς κόμης τοὺς δράκοντας βοστρυχηδὸν καθεῖτο εἰλουμένους περὶ τὸν ἀχένα καὶ ἐπὶ τῶν ὤμων ἐνίους ἐσπειραμένους, « Pour cheveux, elle laissait pendre une meute de dragons torsadés qui reposaient en spirales sur son cou. ». Trad. Ph. Renault.

58 À cette lecture symbolique de la boucle peut néanmoins s'ajouter une seconde lecture : les deux dernières mentions des boucles chez Lucien en font l'apanage trompeur des femmes, qu'il s'agisse de la boucle de la chauve Stratonice (Luc. *Pro. Im.* 5) ou des longs préparatifs de coiffure des femmes (Luc. *Am.* 40). Peut-être Lucien retourne-t-il ici le symbole divin utilisé par Alexandre pour en faire la marque de sa fourberie. Sur les cheveux et le poil : Brulé, 2015a.

59 Luc. *Philops.*, 29 ; Philstr. *V. Ap.*, I, 32.

Dans un écrin de silence, c'était donc l'image frappante du prophète qui devait impressionner les pèlerins et mettre en valeur sa qualité d'intermédiaire et d'homme divin, puisqu'il prétendait lui-même être le petit-fils d'Asklépios<sup>60</sup>. D'un point de vue strictement sensoriel, les consultations les plus courantes de l'oracle de Glycon semblent donc avoir été assez pauvres, dans la mesure où ce sont davantage la distance de l'homme au dieu et la valorisation de l'intermédiaire qui les rapproche, qui sont mises en scène. Cependant, si l'on suit Lucien, l'intérêt d'une telle consultation était d'en mettre en valeur une autre, bien plus spectaculaire, dans laquelle, le dieu « sans interprète », *ἄνευ ὑποφήτου*<sup>61</sup>, prodiguait ses conseils aux riches et puissants de ce monde.

## 5. Les oracles « autophones » : une mise en scène polysensorielle pour faire de la consultation un moment de rencontre avec le dieu et un gage d'authenticité

Il existait une deuxième forme de rite oraculaire au sanctuaire de Glycon, dont la mise en scène, bien plus complexe, revenait à se voir répondre non plus par Alexandre, prophète et intermédiaire du dieu, mais par le dieu lui-même, ce qu'il appela les « oracles autophones », οἱ χρησμοὶ οὗτοι αὐτόφωνοι. L'expérience de cette épiphanie oraculaire allait bien au-delà de la réponse à la question du consultant : tous les sens de ce dernier se trouvaient mobilisés pour l'assurer de l'authenticité d'une expérience surnaturelle. Dans ce second type de consultation, le dieu apparaissait avec une très grande *ἐνάργεια*, c'est-à-dire une clarté et une évidence sensorielle, manifestant un caractère divin<sup>62</sup>. Lucien décrit ainsi la manière dont Lucien montrait aux fidèles le dieu sous la forme d'un dragon<sup>63</sup>, serpent gigantesque :

XXVI – πολλάκις μὲν οὖν, ὡς προεῖπον, ἔδειξε τὸν δράκοντα τοῖς δεομένοις, οὐχ ὅλον, ἀλλὰ τὴν οὐρανὴν μάλιστα καὶ τὸ ἄλλο σῶμα προβεβληκῶς, τὴν κεφαλὴν δὲ ὑπὸ κόλπου ἀθέατον φυλάττων. ἐθελήσας δὲ καὶ μειζρόνως ἐκπλήξαι τὸ πλῆθος, ὑπέσχετο καὶ λαλοῦντα παρέξειν τὸν θεόν, αὐτὸν ἄνευ ὑποφήτου χρησμοδοῦντα. εἶτα οὐ χαλεπῶς γεράνων ἀρτηρίας συνάψας καὶ διὰ τῆς κεφαλῆς ἐκείνης τῆς μεμηχανημένης πρὸς ὁμοιότητα διείρας, ἄλλου τινὸς ἔξωθεν ἐμβοῶντος, ἀπεκρίνετο πρὸς τὰς ἐρωτήσεις, τῆς φωνῆς διὰ τοῦ ὀθονίνου ἐκείνου Ἀσκληπιοῦ προπιπτούσης. ἐκαλοῦντο δὲ οἱ χρησμοὶ οὗτοι αὐτόφωνοι, καὶ οὐ πᾶσιν ἐδίδοντο οὐδὲ ἀνέδην, ἀλλὰ τοῖς εὐπαρύφοις καὶ πλουσίοις καὶ μεγαλοδώροις.

« Souvent donc, comme je disais, il montra son dragon à ceux qui le lui demandaient ; mais non en entier. S'il en exhibait la queue et le corps, il gardait la tête invisible sous son vêtement. Mais il voulut frapper un coup plus grand encore sur son public. Il se fit fort de leur présenter le dieu parlant, et rendant lui-même ses oracles, sans interprète ! Alors, ce fut bien simple : il mit bout à bout des trachées-artères de grue et les inséra dans cette tête truquée à l'air si vivant. Un compère, à l'extérieur, prononçait avec force dans le tube les réponses aux questions, et sa voix, à travers cet Asclépios de toile, débouchait en face du consultant. Ces oracles étaient dits « autophones ». On ne les donnait pas à tout le monde, ni sans cérémonie : ils étaient pour la clientèle porte-prétexte, opulente et généreuse. »

60 Luc. *Alex.*, *ibid.*

61 *Ibid.*, XXVI.

62 Cette *ἐνάργεια* est d'ailleurs une des caractéristiques centrales de la promotion du dieu par Alexandre. Lorsque ce dernier annonce la venue du dieu, il la met en avant comme signe du bonheur à venir des habitants d'Abonoteichos. Luc. XIII : τὴν πόλιν ἐμακάριζεν αὐτίκα μάλα δεξομένην ἐναργῆ τὸν θεόν, « il estima heureuse la ville qui allait recevoir très bientôt le dieu de manière claire et visible. ». Trad. M. Lesgourgues.

63 Sur l'imaginaire du serpent à Abonoteichos, Ogden, 2013, p. 328-340.

Nous ne savons pas quelles étaient les modalités rituelles qui permettaient d'accéder à ce type supérieur de révélation : pour Lucien, c'est avant tout l'argent et le pouvoir<sup>64</sup> qui déterminaient cet accès au dieu, mais il faut rappeler que c'est là le cœur de sa satire ; on peut penser que seuls étaient admis à cette forme supérieure de révélation ceux qui avaient été initiés aux mystères du sanctuaire<sup>65</sup>, ou bien qu'effectivement une telle cérémonie demandait d'importants sacrifices, et se trouvait donc réservée à ceux qui pouvaient les accomplir. Lorsque Lucien décrit cette pratique au chapitre XXVI, il renvoie en partie à « ce qu'il a dit plus haut », *ὡς προεῖπον*, sur les exhibitions qu'Alexandre faisait du dieu serpent, sans plus de précision : il semble que cela fasse allusion au chapitre XVI<sup>66</sup>, où Alexandre fait voir pour la première fois le dieu Glycon adulte<sup>67</sup>, de manière d'autant plus plausible que les deux pratiques se terminent sur une même critique : c'est aux personnes les plus riches qu'Alexandre réserve cette expérience :

πολλάκις ποιῆσαι λέγεται εἴ τινες τῶν πλουσίων ἀφίκοιντο νεαλέστεροι<sup>68</sup>.

« Il paraît qu'il l'a répété souvent, surtout quand il arrivait des contingents tout frais de riches pèlerins. »

et

οὐ πᾶσιν ἐδίδοντο οὐδὲ ἀνέδην, ἀλλὰ τοῖς εὐπαράφοις καὶ πλουσίοις καὶ μεγαλοδώροις<sup>69</sup>.

« On ne les donnait pas à tout le monde, ni sans cérémonie : ils étaient pour la clientèle porte-prétexte, opulente et généreuse. »

Ces deux descriptions dessinent les contours d'une rencontre sensorielle avec le dieu où le moyen de révélation serait presque plus important que le message divin lui-même. Aux antipodes des consultations courantes que nous avons vues plus haut, la cérémonie des oracles autophones se veut une fête de tous les sens, et utilise pour cela une mise en scène complexe.

## 6. Un décor obscur pour une efficacité plus grande

Du point de vue du décor tout d'abord, et en faisant l'hypothèse que l'*οἰκίσκον* du chapitre XVI soit le même que l'*adyton* du temple du chapitre XIX<sup>70</sup>, l'apparition du dieu devait avoir lieu dans une chambre, sans doute souterraine, très peu éclairée : « une petite chambre, pas très claire, ne recevant qu'une lumière avare »<sup>71</sup>. Le lieu commun de l'obscurité propice aux faux-semblants est bien évidemment convoqué ici par Lucien dans une optique satirique, mais la plupart des lieux de révélation dans les sanctuaires oraculaires se trouvaient effectivement baignés dans l'obscurité, en des *adyta* souterrains<sup>72</sup>.

---

64 *Ibid*, XVI et XXVI.

65 *Ibid*, XXXVIII – XL.

66 Le *πολλάκις μὲν οὖν, ὡς προεῖπον, ἔδειξε τὸν δράκοντα τοῖς δεομένοις* me semble avoir ce sens en tous cas.

67 Voir *infra*.

68 *Ibid*, XXVI.

69 *Ibid*, XVI.

70 Rien ne semble l'interdire d'un point de vue architectural, mais ce parallèle s'appuie sur davantage sur l'apparente identité des deux types d'apparition du serpent Glycon que sur une identification indubitable.

71 *Ibid*, XVI. Sur le *topos* littéraire du rai de lumière, voir Bonnechère, 2009, p. 21-206.

72 C'était notamment le cas au Trophonions de Lébadée et dans le sanctuaire oraculaire d'Apollon à Claros, Moretti, 2012. Paus. IX, 39-40 ; Bonnechère, 2003 ; Moretti, 2012. Sur le lien entre grotte et oracles, notamment dans les grottes de la vallée du Méandre, Ustinova, 2009, p. 53-155. Sur la mise en scène de mystères dans les cavités obscures et artificielles : Chaniotis, 2013, 177.

Il est intéressant de relever que la « pénombre » est un outil utilisé dans de nombreux cultes à cause de la modification cognitive et perceptive qu'elle induit chez les hommes qui y sont plongés. Les sciences cognitives ont montré que cet environnement obscur était notamment propice à la perception d'agents tapis dans l'ombre, à cause de ce que Justin Barrett a appelé le « système de détection des agents<sup>73</sup> » : il existerait chez l'homme un mécanisme cognitif cherchant à détecter tout prédateur potentiel pour pouvoir plus facilement lui échapper, mécanisme que l'obscurité aurait tendance à rendre extrêmement sensible, dans l'idée qu'il vaut mieux réussir à détecter un prédateur inexistant qu'échouer à déceler la présence d'une menace réelle. L'écart entre les impressions humaines de présence et l'absence constatée d'agents serait alors à l'origine de l'impression de la présence d'un dieu. Du point de vue de la mise en scène perceptive, le stratagème est puissant : le moindre mouvement dans l'ombre aurait pour corollaire l'impression d'une présence réelle et divine.

De plus, toujours selon Lucien, les entrées et les sorties ne se seraient pas faites à travers les mêmes portes, puisque « on avait pratiqué juste en face de la porte une autre ouverture pour la sortie », ἐτετύρητο δὲ κατὰ τὸ ἀντίθυρον ἄλλη ἔξοδος<sup>74</sup>. Si Lucien voit dans la conformation des lieux un stratagème pour pousser les fidèles dehors plus facilement et plus rapidement, on trouve un parallèle architectural intéressant dans la crypte oraculaire du temple d'Apollon à Claros : une crypte sombre avec deux accès, dont on pense qu'ils servaient d'entrée et de sortie aux consultants<sup>75</sup>. Encore une fois, il est tout à fait possible que la vision satirique de Lucien recouvre une tentative bien plus traditionaliste de la part d'Alexandre de construire l'espace de sa révélation en référence à d'autres sanctuaires connus. On sait qu'à Claros<sup>76</sup> les consultations se faisaient de nuit et que les modalités quelque peu labyrinthiques d'accès à la crypte pouvaient avoir un effet de désorientation sur les consultants ; à Lébadée, les consultants devaient descendre seuls, de nuit, dans une cavité creusée dans la roche<sup>77</sup> : il n'est pas impossible qu'Alexandre ait souhaité faire fonctionner de la même manière son temple. Là encore, les sens des fidèles devaient être particulièrement aux abois. C'est donc dans un espace sombre, et peut-être déstabilisant, que le fidèle rencontrait le dieu, les sens aiguisés par l'incertitude.

## 7. Un tableau vivant, frappant les esprits (comme les monnaies)

Ce qui attendait le consultant dans cette chambre obscure, c'était un tableau frappant, dans une mise en scène complexe, où le dieu et son prophète se trouvaient intimement mêlés<sup>78</sup>. Pour frapper le regard des consultants et construire la vision divine, Alexandre associe différents éléments symboliques, puis leur donne vie en en organisant le mouvement. Encore une fois, si nous suivons la description de Lucien, c'est autour d'Alexandre que se construit l'apparition du dieu :

XV - ἐν οἰκίσκῳ τινὶ ἐπὶ κλίνης καθεζόμενος μάλα θεοπρεπῶς ἐσταλμένος ἐλάμβανεν εἰς τὸν κόλπον τὸν Πελλαῖον ἐκεῖνον Ἀσκληπιόν, μέγιστόν τε καὶ κάλλιστον, ὡς ἔφην, ὄντα, καὶ ὅλον τῷ αὐτοῦ τραχήλῳ περιειλήσας καὶ τὴν οὐρὰν ἔξω ἀφείας — πολλὸς δὲ ἦν — ἐν τῷ προκοιλίῳ προκεχύσθαι αὐτοῦ καὶ χαμαὶ τὸ μέρος ἐπισύρεσθαι, μόνην τὴν κεφαλὴν ὑπὸ μάλης ἔχων καὶ

---

73 Boyer, 2001, p. 145: « agency detection system » ; Barrett, 2000, p. 31.

74 Luc. *ibid.*

75 Voir Moretti, 2012.

76 Robert, 1954, p. 534.

77 Paus. IX, 39, 10.

78 Comme ils le seront ensuite dans la mort d'après Miron, 1996, p.177 : « nun verschmolz er mit Glykon vollends zu einer untrennbaren Einheit. »

ἀποκρύπτων, ἀνεχομένου πάντα ἐκείνου, προῦφαινεν τὴν ὀθονίνην κεφαλὴν κατὰ θάτερον τοῦ πώγωνος, ὡς δῆθεν ἐκείνου τοῦ φαινομένου πάντως οὔσαν.

« Il s'assied sur un lit, vêtu comme un véritable dieu, et prend sous sa robe cet Asclépios de Pella, une bête énorme et magnifique, comme je l'ai dit. Il enroule le reptile autour de son cou, puis laisse la queue sortir de son vêtement et – la bête étant fort longue – retomber par devant sur sa poitrine pour s'en aller traîner à terre. Mais il garde la tête sous son aisselle pour la dissimuler – l'animal se pliait à tous les traitements – et il fait voir de l'autre côté de sa barbe, la tête de toile qui semblait absolument faire corps avec ce qu'on voyait du serpent<sup>79</sup>. »

Alexandre et le dieu semblent ne faire qu'un : au centre, le prophète, dans une position assise qui rappelle celle de la Pythie sur son trépied ou du consultant de Trophonios sur le trône de la mémoire<sup>80</sup>, et tout autour de lui le dieu en mouvement. C'est encore une fois la centralité du prophète qui frappe dans ce tableau : même lorsqu'il cesse de jouer le rôle d'un intermédiaire<sup>81</sup> entre le dieu et le consultant, il reste au centre du culte. Du point de vue de la mise en scène, le fait d'enrouler le serpent, très vivant, autour du corps du prophète<sup>82</sup>, dont la réalité ne fait pas de doute, rendait sans doute l'épiphanie d'autant plus impressionnante, mêlant aux anneaux reptiliens les boucles de cheveux humains.

Ernest Babelon a voulu voir une représentation de cette scène dans une monnaie d'Ionopolis, nom dont on rebaptisa Abonoteichos à l'époque d'Alexandre. Louis Robert<sup>83</sup> a écrit qu'il ne pouvait s'agir que d'une représentation de la ville et non du prophète, à cause de l'inscription ΙΟΝΟΠΟΛΙΣ qui l'encadre. La démonstration est des plus convaincantes, mais rien n'empêche de penser qu'il puisse s'agir d'une représentation anthropomorphe de la ville, sous les traits, ou plutôt dans la posture que prenait Alexandre lors des consultations. Cette hypothèse est d'autant plus séduisante que Lucien lui-même rapporte que celui-ci fit frapper des pièces à son effigie<sup>84</sup>. Dès lors, le parallèle entre la représentation numismatique et la description de Lucien serait fondé : la posture du prophète aurait été suffisamment frappante pour constituer un type iconographique nouveau<sup>85</sup>, dont certains éléments pourraient être des emprunts à des modèles plus classiques. Le prophète est assis, le serpent autour de son cou, et le tissu rayé de sa tunique laisse apercevoir sa cuisse, dont on disait qu'elle était d'or, comme celle de Pythagore (Fig. 1). De ce point de vue, le parallèle avec le décor du cratère de Vulci, sur lequel Thémis rend un oracle au roi Égée, pourrait être intéressant (Fig. 2) : dans une position assise, qui fait partie du rite, Thémis et Alexandre tiennent, chacun sur leur représentation, une coupe qui semble marquer leur fonction mantique<sup>86</sup>. On peut donc penser que le spectacle du dieu et de son prophète était suffisamment fort pour inspirer ce type monétaire et faire de cette posture celle de l'allégorie de la ville.

---

79 Luc. *ibid*, XV.

80 Paus. IX, 39, 13.

81 Luc. *ibid*, XXVI : s'il s'agit bien du sens de *ἀνευ ὑποφήτου*, « sans agent de support de la prophétie ».

82 Caster, 1937, voit dans cette scène un emprunt au rite de la traversée du sein par le serpent des mystères de Sabazios, au cours desquels un serpent passant sous le vêtement de l'initié donnait l'impression de le traverser. Son interprétation repose sur sa traduction de *ἔξω* : il y voit la marque de la sortie *du vêtement* quand j'y vois la sortie de la *spirale* du serpent autour du cou d'Alexandre. Or en XXVI, Lucien insiste sur le fait que le corps et la queue du serpent sont bien visibles, contrairement à sa tête, dissimulée sous son vêtement : le serpent ne traverse donc pas le corps du prophète.

83 Robert, 1981, p. 400-401 à propos de Babelon, 1900.

84 Luc. *ibid*, LIX.

85 Comme le souligne d'ailleurs Chaniotis, 2002, p. 74 : « Most major cult centers develop in the course of their history their own distinctive iconography which is reflected in the monuments of their self-representation: in statuettes sold to pilgrims, in amulets, and in the coins minted by the city that controls the sanctuary. »

86 L'iconographie des porte-paroles des dieux est rare. Sur ce point, et particulièrement la présence de la phiale en contexte mantique, voir Amandry, 1950, p. 73 *sq.*

Autour du corps d'Alexandre, dont nous avons déjà souligné les particularités physiques et le costume, s'enroule un deuxième élément, animal cette fois-ci, un énorme serpent venu de Macédoine. Lucien s'arrête particulièrement sur sa taille, qui était d'après lui spectaculaire et participait de l'essence divine du dieu. Le texte de Lucien semble bien correspondre à la représentation numismatique :

« Il prend sur son sein cet Asklépios de Pella, énorme et magnifique, comme je l'ai dit plus haut, le fait passer tout entier autour de son cou puis laisse retomber par devant sur son sein la queue – le serpent était très long – jusqu'à terre<sup>87</sup>. »

Seule la tête se trouve « invisible sous son vêtement »<sup>88</sup>. Ce que souligne Lucien c'est donc davantage l'ostentation du corps énorme et mobile du serpent contre le corps d'Alexandre, qui ajoutait un caractère animal à la scène. Le corps du serpent avait également une caractéristique visuelle importante, que l'on peut déduire de la manière dont les anciens percevaient la peau de serpent : celle-ci était *ποικίλη*, « bigarrée », et devait luire dans l'obscurité. Cette particularité, bien mise en évidence par Adeline Grand-Clément<sup>89</sup>, devait contribuer au caractère fantasmagorique de l'apparition dans le jeu de reflet de la lumière rare sur sa peau. Enfin, cette chimère mi-homme, mi-serpent possédait également une tête monstrueuse – et donc divine – de toile que Lucien décrit plus haut comme un artifice scénographique :

ἐπεποίητο δὲ αὐτοῖς πάλαι καὶ κατεσκευάστο κεφαλὴ δράκοντος ὀθονίνῃ ἀνθρωπόμορφόν τι ἐπιφαίνουσα, κατάγραφος, πάνυ εἰκασμένη, ὑπὸ θριξίν ἰππείαις ἀνοίγουσά τε καὶ αὖθις ἐπικλείουσα τὸ στόμα, καὶ γλῶττα οἷα δράκοντος διττὴ μέλαινα προέκυπτεν, ὑπὸ τριχῶν καὶ αὐτὴ ἐλκομένη.

« Depuis longtemps, il leur réservait, toute prête, une tête de dragon en toile, avec un air vaguement humain. Elle était peinte, et avait un air très vivant ; la gueule s'ouvrait et se refermait avec des crins de cheval ; elle laissait poindre une langue fourchue et noire, comme celle d'un serpent, et manœuvrée aussi par des crins<sup>90</sup>. »

Lucien insiste donc sur le caractère hybride, « quelque peu anthropomorphe » de cette tête utilisée dans une mise en scène symbiotique. Si le sceptique de Samosate la suppose en toile de lin et imagine tout un système de manipulation par des fils de crin, c'est sans doute qu'elle apparaissait comme extrêmement mobile. La tête se trouvait également « peinte », *κατάγραφος*, sans doute pour la rendre plus réaliste.

Mais de manière plus symbolique, cette tête était dotée de tous les organes sensoriels humains : Lucien décrit longuement la gueule du dragon et précisément sa langue, « fourchue et noire », éléments par définition visuels autour desquels s'articule la parole du dieu. De manière parallèle, les représentations cultuelles du dieu Glycon, notamment celle qui fut retrouvée à Tomis, représentent le serpent avec des oreilles humaines<sup>91</sup> – quand les serpents ne possèdent pas d'oreille externe -, attribut apparemment nécessaire pour entendre la requête

---

87 Luc. *ibid*, XV, trad. de l'auteur. Pour le grec, cf. *supra*.

88 Il me semble que la traduction de Marcel Caster a été faite dans l'idée d'appuyer sa théorie d'un parallèle avec la traversée du sein par le serpent dans le culte de Sabazios. Que le terme de *κόλπος* signifie le « sein » de manière spatiale ou le « pli du vêtement », il ne me semble pas que le texte suppose une traversée visible du vêtement : si la tête se trouve cachée sous son aisselle, c'est sans doute pour donner l'illusion d'un retour au-dessus de son épaule de la tête du serpent. Caster, 1937, p. 30.

89 Grand-Clément, 2011, p. 444-447.

90 Luc. *ibid*, XII.

91 Comme l'on bien souligné Lane Fox, 1986, p. 246 et Victor, 1997, p. 35, repris également par Chaniotis, 2002, p. 73, ce redoublement symbolique montre que l'idée d'une réciprocité sensorielle était importante dans la représentation du dieu : le dieu peut entendre, voir, etc...

du suppliant, mais on se rend compte également que l'implantation de ses yeux n'est pas totalement latérale, comme celle des serpents, mais retouchée de manière à être plus directe, à la manière des yeux de bélier<sup>92</sup>. Si l'apparition divine est un spectacle visuel pour le fidèle, le dieu est également pourvu de tous les organes sensoriels permettant de saisir la présence du consultant et de lui faire face.

Ces trois éléments, le corps du prophète, le corps du serpent et la tête divine semblent donc avoir été combinés pour créer une impression visuelle puissante, particulièrement rehaussée par une articulation mobile. Les jeux de mouvements et de couleur, dans l'obscurité, devaient rendre d'autant plus frappante l'impression d'une présence réelle du dieu. Les mouvements de la tête-marionnette répondant à ceux du corps du serpent et l'impression de synchronisation devaient renforcer l'illusion visuelle. Lucien insiste d'ailleurs sur le fait que le mouvement dans l'obscurité est un élément de conviction pour les fidèles que le dieu est bien présent<sup>93</sup> : même s'il dit qu'il est impossible pour les fidèles, dans le temps qui leur est imparti, de scruter les détails du dieu, la description du mécanisme de la tête, qui incorpore jusqu'aux mouvements d'une langue de serpent, semble indiquer au contraire que la tête divine avait été l'objet d'un grand soin dans la représentation<sup>94</sup>.

## 8. Toucher le dieu du doigt

Mais la mise en scène de l'apparition du dieu ne semble pas avoir simplement reposé sur l'obscurcissement de la vision des hommes de Paphlagonie : les fidèles avaient également l'occasion de toucher du doigt le dieu, ce qui abolissait toute distanciation dans la représentation et faisait éclater le quatrième mur<sup>95</sup>, entre le public et la représentation. Lucien rapporte ainsi :

ἀπτόμενοι τοῦ δράκοντος — καὶ γὰρ τοῦτο παρεῖχεν τοῖς βουλομένοις ὁ Ἀλέξανδρος

« Ils touchaient du doigt le dragon ! (Alexandre accordait cette permission à tous ceux qui le voulaient<sup>96</sup>) »

et

ἐκάστου (...)λέγοντος ὡς (...)τὸν θεὸν (...) ἄψαυτο

« [Chacun] racontait (...) qu'il avait touché le dieu<sup>97</sup>.

Cette pratique est étonnante : d'aucuns auraient pu la considérer comme sacrilège<sup>98</sup>, mais il semble que cette mobilisation du toucher ait fait partie d'une stratégie tant de publicité de la part d'Alexandre que d'une tentative de mobiliser au maximum les différents sens lors

---

92 Victor *ibid*, p. 2.

93 Luc. *ibid*, XVII.

94 Toutes ces manipulations semblent être davantage l'objet de manipulations de marionnettistes que de constructions à l'ingénierie subtile, à l'instar de la statue d'Arsinoé ou du quadrigé en lévitation du Sarapéion d'Alexandrie, décrits par Eleni Fraganaki. Dans ces deux derniers cas, au demeurant, seule la vue se trouvait sollicitée. Fraganaki, 2012, 57-59.

95 Concept théâtral formulé ainsi par Denis Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. »

96 Luc. *ibid*, XVII : εἰ ἐξηπατήθησαν ἀπτόμενοι τοῦ δράκοντος — καὶ γὰρ τοῦτο παρεῖχεν τοῖς βουλομένοις ὁ Ἀλέξανδρος — ὁρῶντές τε ἐν ἀμυδρῷ τῷ φωτὶ τὴν κεφαλὴν δῆθεν αὐτοῦ ἀνοίγουσάν τε καὶ συγκλείουσάν τε τὸ στόμα.

97 *Ibid*, XVIII.

98 Sur le toucher dans la religion grecque, Grand-Clément, 2017. Néanmoins, dans la mesure, encore une fois, où le dieu n'est ici pas représenté mais incarné – du moins dans le discours que Lucien prête à Alexandre –, la question semble quelque peu différente.

de la révélation. Il ne s'agit pas ici du contact qu'un fidèle pouvait avoir avec la statue inerte d'une divinité ou d'une animation ritualisée d'une représentation du dieu : le mouvement du corps du dieu apparaît comme spontané. La texture même de la peau de serpent, froide et mobile<sup>99</sup>, n'était sans doute pas sans produire un effet important sur les pèlerins, tandis que la mobilisation du sens du toucher, comme le souligne Lucien, accentuait l'effet de réel.

## 9. La voix du dieu

Enfin, le serpent Glycon était, en plus de sa tête humaine et de ses oreilles, pourvu d'une voix pour rendre directement ses oracles, les prestigieux « oracles autophones », οἱ χρησμοὶ ἀντόφωνοι<sup>100</sup>. Lucien, dans sa présentation, préfère insister sur le mécanisme sonore qu'il imagine être en place<sup>101</sup> pour tromper les pèlerins plutôt que sur les particularités de cette voix divine :

« Il se fit fort de leur présenter le dieu parlant, et rendant lui-même ses oracles, sans interprète ! Alors, ce fut bien simple : il mit bout à bout des trachées-artères de grue et les inséra dans cette tête truquée à l'air si vivant. Un compère, à l'extérieur, prononçait avec force dans le tube les réponses aux questions, et sa voix, à travers cet Asclépios de toile, débouchait en face du consultant<sup>102</sup>. »

Les informations sur la voix même du dieu sont incidentes. Le son semble suffisamment puissant et fort pour qu'on imagine un complice de Lucien « criant », ἐμβοῶντος, dans les trachées de grue. D'un point de vue spatial, le terme προπίπτειν utilisé par Lucien pour qualifier la voix du dieu, « tombant en face » du consultant, a sans doute à la fois une valeur satirique et descriptive : satirique parce qu'elle mime sans doute la réaction des spectateurs qui « tombent prosternés à genoux » devant le dieu<sup>103</sup> ; descriptive en ce qu'elle exprime à la fois une position élevée de la tête du dieu, d'où débouche le message, et l'idée que le consultant faisait face au dieu. La mise en voix du dieu semble donc composée dans le but d'écraser le fidèle par sa puissance et sa position surélevée.

Il ne faut pas oublier non plus la manière dont étaient prononcés ces oracles autophones, qui, dans le reste de l'ouvrage, se distinguent tous en ce qu'ils sont écrits en vers. L'opuscule de Plutarque, *Pourquoi la Pythie ne rend plus ses oracles en vers*, montre qu'oracles et vers ne sont pas nécessairement liés à l'époque impériale, puisque ce n'est plus le cas à Delphes<sup>104</sup>. Il n'en reste pas moins, comme tendent à le montrer les prédictions émanant de Didymes et de Claros à la même époque, que celles-ci se faisaient assez souvent de manière versifiée<sup>105</sup>. Les vers ayant une valeur particulièrement expressive lorsqu'ils sont scandés, l'impression auditive que l'on avait d'entendre une langue véritablement divine devait être également forte. La musique du vers devait donc s'ajouter à la puissance de la voix pour faire de la rencontre avec le dieu une expérience unique et terrible.

Luminosité, posture, couleurs, mouvement, toucher, voix... une grande gamme de *stimuli* sensoriels, dépassant le spectre habituel des cinq sens, se trouvait donc mobilisée dans cette révélation oraculaire de luxe. Le contraste avec le premier type de consultation, semblant jouer au contraire la stratégie minimaliste d'un tableau muet, est éloquent : si les

---

99 Sur la texture de la peau de serpent, Grand-Clément, 2011.

100 Luc., *ibid*, XXVI.

101 On ne voit pas comment il aurait pu avoir accès à une telle information si elle avait été véridique.

102 *Ibid*, voir supra.

103 Un rapport métonymique donc entre la voix du dieu et la posture du suppliant.

104 Plut. *De pyth. orac.*

105 Pour un recueil des oracles de Didymes et Claros, voir Somolinos, 1991.



deux sont spectacles à leur manière, la valorisation de la rencontre la plus sensuelle avec le dieu montre que les fidèles du II<sup>e</sup> siècle de notre ère plébiscitaient les rites les plus baroques et frappants.

## Conclusion

À travers la satire de Lucien, ce sont donc bien deux rituels oraculaires très distincts qui se dessinent dans le sanctuaire d'Abonoteichos, du point de vue de la mise en scène sensorielle : le premier semble construit pour créer un sentiment profond de distance entre le fidèle et son dieu en mettant l'accent sur l'importance de l'intermédiaire que représente Alexandre ; mais le second organise une véritable rencontre avec la divinité, mobilisant la vue, l'ouïe et le toucher. Cette stratégie sensorielle, pour Lucien, a comme objectif de renforcer l'illusion de la présence du dieu en faisant de l'expérience sensible une marque de l'authenticité de l'épiphanie et du message divin. Il place en effet à plusieurs reprises cet argument dans la bouche des prosélytes du nouvel Asclépios, qui ont « touché » le dieu ou l'ont « vu » de leurs yeux. L'intensité de la rencontre divine a sans doute contribué à la notoriété du culte.

Lucien voyait également dans l'écart entre ces deux pratiques un moyen de soutirer davantage d'argent à une clientèle fortunée et avide d'expériences mystiques. Difficile cependant de savoir à quoi servaient les dépenses des fidèles : en religion – comme en magie<sup>106</sup> – certains rites sont plus onéreux parce qu'ils demandent des offrandes et des rites préalables dispendieux. Il est également normal qu'une rencontre avec le divin n'ait pas été à la portée de tout un chacun, et il est probable que l'initiation aux mystères de Glycon ait été un préalable à ce type de consultation, de la même manière que l'on pense que les « initiés » des mémoriaux de délégation à Claros avaient accès à un type particulier d'approche oraculaire<sup>107</sup>. Une hiérarchie des fidèles s'établissait donc selon la méthode divinatoire à laquelle ils avaient accès.

Enfin, le lecteur moderne de Lucien pourrait être tenté de se demander comment les consultants pouvaient ne pas se rendre compte de la supercherie qu'il dénonce. Plutôt que de voir en eux des gens dénués à la fois d'esprit et de culture<sup>108</sup>, peut-être s'agit-il de s'interroger sur le statut même de l'épiphanie. Au siècle suivant, de nombreux rites théurgiques organiseront des rencontres avec le divin à travers des rituels visant à vivifier les statues divines afin que les dieux parlent à travers elles<sup>109</sup> et leurs descriptions ne sont pas sans évoquer à la marionnette hybride d'Abonoteichos. Or, si Lucien fait d'Alexandre un apprenti d'un disciple d'Apollonios de Tyane<sup>110</sup>, celui-ci même a été à plusieurs reprises représenté comme l'un des précurseurs de cette théurgie par les sources ultérieures. Dès lors, quand bien même le procédé apparaîtrait artificiel aux fidèles eux-mêmes, ceux-ci n'auraient aucune raison de douter de la présence effective du dieu : le mouvement, les paroles mêmes de la divinité garantissent sa présence, tout factice que soit le vecteur de celle-ci. D'une certaine manière, on pourrait dire que dans le cas où l'entreprise illusionniste d'Alexandre venait à échouer, elle pouvait toujours se reposer sur une perspective de « présentification de l'invisible » qui faisait fonctionner la statue mobile du dieu non plus comme une incarnation

---

<sup>106</sup> Loin de les opposer, il s'agit ici de marquer la ligne de continuité entre deux domaines trop souvent opposés. Faraone et Obbink (éd.), 1997.

<sup>107</sup> Ferrary, 2015, p. 87.

<sup>108</sup> Caster prend littéralement la réputation de stupidité des Phrygiens. Caster, 1937, p. 17.

<sup>109</sup> Lewy, 1978, p. 246-248; Tanaseanu-Döbler, 2013, p. 34-38; Van Liefferinge, 1999, p. 268-269.

<sup>110</sup> Luc. *ibid.*, V.

mais comme un signe de sa présence : en face d'un public qui n'aurait pas été réceptif au caractère illusionniste de la mise en scène, Alexandre aurait toujours pu se prévaloir du symbolisme de la représentation. Car en matière de religion, quel dieu n'aurait puni les illusions de la mise en scène, si elles étaient fallacieuses ?

## Bibliographie

Les abréviations des auteurs anciens sont celles utilisées par le Bailly. Les traductions de l'*Alexandre ou le faux prophète* sont celles de Marcel Caster, à la Collection des Universités de France, sauf mention contraire.

- AMANDRY, P., 1950, *La mantique apollinienne à Delphes : essai sur le fonctionnement de l'oracle*, Paris.
- ANDERSON, G., 1993, Lucian: Tradition versus Reality, *ANRW*, 34.2, p. 1422-1447.
- AUSTIN, J. L., 1962, *Quand dire c'est faire*, Paris.
- BABELON, E., 1900, Le faux prophète Alexandre d'Abonotichos, *RN*, 4, p.1-30.
- BARRETT, J., 2000, Exploring the Natural Foundations of Religion, dans *Trends in Cognitive Sciences* 4, 1, p. 29-34.
- BOMPAIRE, J., 1958, *Lucien écrivain : imitation et création*, Paris.
- BONNECHÈRE, P. , 2003, *Trophonios de Lébadée: cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden.
- BONNET, C. et alii (éd.), *Puissances divines à l'épreuve du comparatisme. Constructions, variations et réseaux relationnels*, Turnhout.
- BOYER, P., 2001, *Religion explained: the evolutionary origins of religious thought*, New York.
- BRANHAM, R. B., 1989, *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*, Cambridge.
- BRULE, P., 2015a, *Le sens du poil*, Paris.
- BRULE, P., 2015b, Voir et entendre le dieu *apo mêchanês* d'Euripide, dans N. Belayche et V. Pirenne-Delforge (éd.), *Fabriquer du divin*, Liège, p. 143-167.
- CASTER, M., 1937, *Lucien et la pensée religieuse de son temps. Études sur Alexandre ou le faux prophète de Lucien*, Paris.
- CALAME, C., 2012, Les Hymnes Homériques comme prières poétiques et comme offrandes musicales. Le chant gymnique en acte, dans *Métis*, 2012, p. 51-76.
- CHANOTIS, A., 2002, Old Wine in a New Skin: Tradition and Innovation in the Cult Foundation of Alexander Abonoteichos, dans E. Dabrowa (éd.), *Tradition and Innovation in the Ancient World*, Cracovie, p. 67-85.
- CHANOTIS, A., 2013, Staging and Feeling the presence of God : Emotion and Theatricality in Religious Celebrations, dans C. Bonnet et L. Bricault (éd.), *Panthée : Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, p. 169-189.
- DEL COURT, M., 1981, *L'oracle de Delphes*, Paris.
- DIDEROT, D., 1758, *Discours sur la poésie dramatique*, Paris.
- FARAONE, Ch. et D. OBBINK (éd.), 1997, *Magika hiera : ancient Greek magic and religion*, Oxford.
- FERRARY, J.-L., 2015, *Les mémoriaux de délégations du sanctuaire oraculaire de Claros, d'après la documentation conservée dans le Fonds Louis Robert*, Paris.
- FRAGANAKI, E., 2012, Automates et statues merveilleuses dans l'Alexandrie antique, *JS*, p. 29-67.
- FURLEY, W., 2007, Prayers and Hymns, dans D. Ogden, *A companion to Greek religion*, p. 117-131.

- GEORGOUDI, St., 2012, Des sons, des signes et des paroles : la divination à l'œuvre dans l'oracle de Dodone, dans St. Georgoudi et alii (éd.), *La Raison des signes. Présages, rites, destin dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, p. 55-90.
- GRAND-CLEMENT, A., 2011, *La fabrique des couleurs : histoire du paysage sensible des Grecs anciens : VIII<sup>e</sup> – début du V<sup>e</sup> s. av. n. è.*, Paris.
- GRAND-CLEMENT, A., 2016, Toucher les dieux : rituels, expérience sensible et modes de contact avec le divin dans le monde grec, *Gaia*, p. 199-222.
- JONES, C.P., 1986, *Culture and society in Lucian*, Cambridge.
- LANE FOX, R., 1986, *Pagans and Christians*, Londres.
- LEWY, H., 1978, *Chaldaean Oracles and Theurgy. Mysticism, Magic, and Platonism in the Later Roman Empire*, Turnhout.
- MIRON, A., 1996, Alexander von Abonuteichos. Zur Geschichte des Orakels des Neos Asklepios Glykon, dans A. Miron (éd.), *Hellas und der griechische Osten. Studien zur Geschichte und Numismatik der griechischen Welt. Festschrift für Peter Robert Franke zum 70. Geburtstag*, Sarrebruck, PAGINATION ???
- MORETTI, J.-Ch., 2012, Le temple de l'oracle d'Apollon à Claros, dans O. Henry (éd.), *Premières Rencontres d'Archéologie de l'Institut Français d'Études Anatoliennes - Archéologies et espaces parcourus*, Novembre 2010, Istanbul, p. 111-128.
- OGDEN, D., 2013, *Drakōn : dragon myth and serpent cult in the Greek and Roman worlds*, Oxford.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 2010, Greek priests and cult statues : in how far are they unnecessary ?, dans I. Mylonopoulos (éd.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden.
- ROBERT, L., 1954, *Les fouilles de Claros. Conférence donnée à l'Université d'Ankara à la fin de quatre campagnes de fouilles*, Limoges, p. 3-29 (= *Opera Minora Selecta VI*, 1989, p. 523-549).
- ROBERT, L., 1981, Le serpent Glycon d'Abônouteichos à Athènes et Artémis d'Éphèse à Rome, *CRAI*, p. 513-535.
- ROSTAD, A., 2011, The magician in the temple: historicity and parody in Lucian's *Alexander*, *Class.&Med.*, 62, p. 207-230.
- RUDHARDT, J., 2006, *Les dieux, le féminin, le pouvoir : enquêtes d'un historien des religions*, Genève.
- SOMOLINOS, R., 1991, *Los oráculos de Claros y Dídima: edición y comentario*, Madrid.
- TANASEANU-DÖBLER, I., 2013, *Theurgy in Late Antiquity. The Invention of a Ritual Tradition*, Göttingen.
- USTINOVA, J., 2009, *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*, Oxford.
- VAN LIEFFERINGE, C., 1999, *La théurgie. Des « Oracles chaldaïques » à Proclus*, Liège.
- VERNANT, J.-P., 1985, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris.
- VEYNE, P., 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris.
- VICTOR, U., 1997, *Alexandros oder Der Lügenprophet / Lukian von Samosata ; eingel., hrsg., übers. und erklärt von Ulrich Victor*, Leyde.