HAL open science

Noms de dieux. Portraits de divinités antiques

Corinne Bonnet

▶ To cite this version:

Corinne Bonnet. Noms de dieux. Portraits de divinités antiques. Anacharsis, 2021, 979-10-279-0408-2. hal-03152127

HAL Id: hal-03152127
https://hal.science/hal-03152127

Submitted on 6 Mar 2021

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.

NOMS DE DIEUX

Sous la direction de Corinne Bonnet

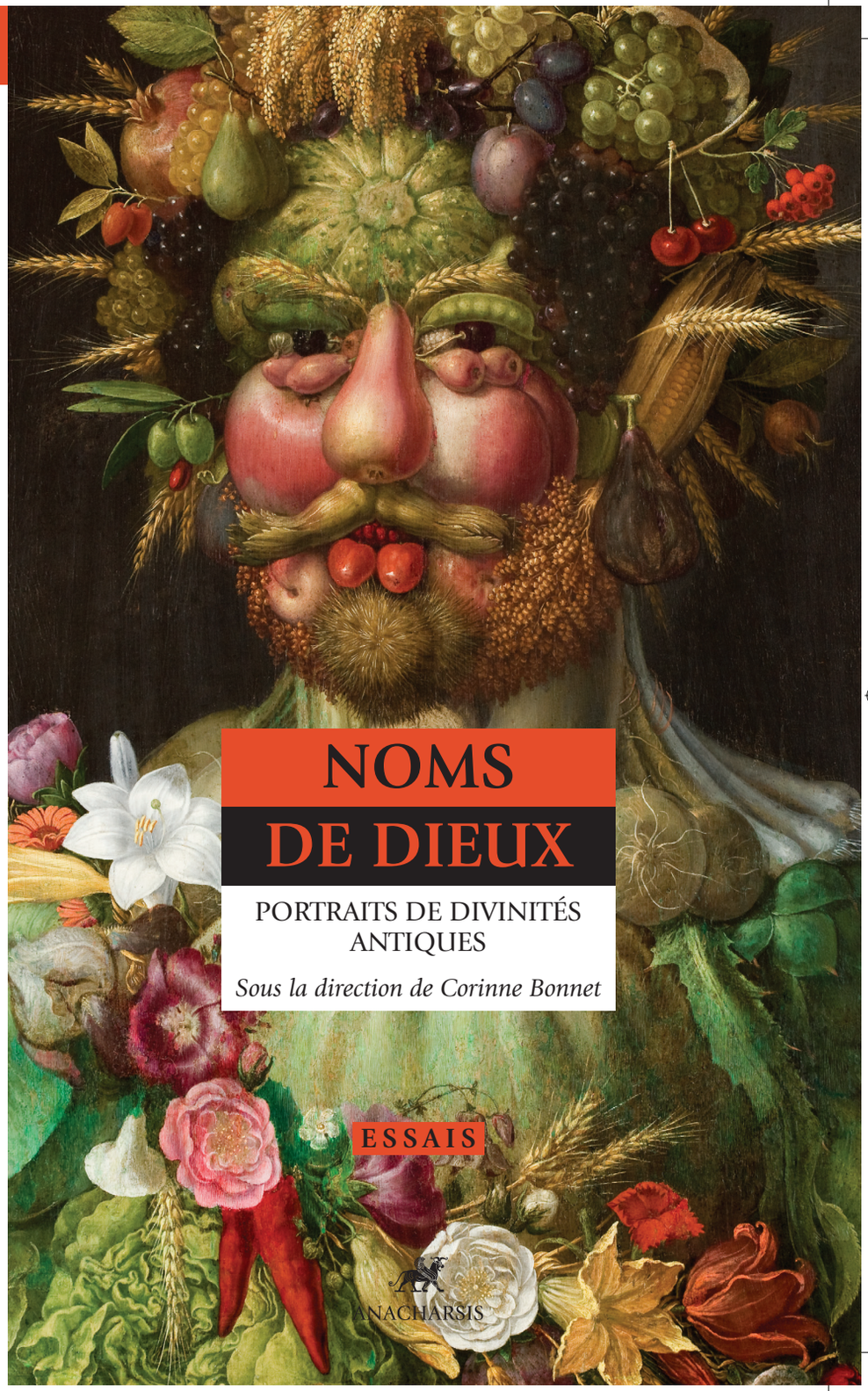
Qu'y a-t-il dans le nom d'un dieu ? « Zeus tonnant », « Lune aux trois visages », « Baal de la Force » ou l'énigmatique « YHWH » recèlent dans leur simple énoncé le surgissement d'une forme, l'éveil d'une puissance surhumaine.
De la Grèce à Palmyre, Tyr ou Babylone, les appellations des dieux manifestent leurs domaines de compétence et leurs capacités d'action aussi bien que les usages qu'on en fait dans les sociétés polythéistes.
À travers l'étude de ces noms, les douze chapitres de cet ouvrage déploient ainsi une galerie de portraits de divinités qui nous convie à la découverte des aspects changeants du divin sur tout le pourtour de la Méditerranée antique.

Corinne Bonnet est professeure d'histoire grecque à l'université de Toulouse et responsable d'un projet de recherche collectif sur les noms divins auquel participent – ou ont participé – les auteurs ici réunis autour d'elle : Ginevra Benedetti, Maria Bianco, Laurent Bricault, Pierre Brulé, Marinella Ceravolo, Thomas Galoppin, Adeline Grand-Clément, Élodie Guillon, Aleksandra Kubiak-Schneider, Sylvain Lebreton et Fabio Porzia.

ISBN : 979-10-279-0408-2
23 €

ESSAIS

NOMS DE DIEUX CORINNE BONNET



NOMS DE DIEUX

PORTRAITS DE DIVINITÉS ANTIQUES

Sous la direction de Corinne Bonnet

ESSAIS

ANACHARSIS

APLAT_NOM_DE_DIEUX.indd 1
30/11/20 11:20

Noms de dieux

Collection Essais
Série « Histoire »

NOMS DE DIEUX

Portraits de divinités antiques

Sous la direction
de Corinne Bonnet

ANACHARSIS

Ce livre est publié avec le soutien du projet « Mapping Ancient Polytheisms. Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency » qui est financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation de l'Union Européenne Horizon 2020 (contrat de financement no 741182).

Illustration de couverture : Arcimboldo, *Vertumnus (Rodolphe II)*, vers 1591, château de Skokloster, Suède.

ISBN : 979-10-279-0408-2

Diffusion-distribution : Harmonia Mundi Livre

© Anacharsis Éditions 2021
43, rue de Bayard
31000 Toulouse
www.editions-anacharsis.com

Introduction

Au miroir de Vertumnus

Collectif

1590 : à la cour de Rodolphe II

Giuseppe Arcimboldo naît à Milan autour de 1527 et devient, après sa formation en Lombardie, à partir de 1562-1563 sans doute, à Prague puis à Vienne, un artiste de cour, au service des Habsbourg, successivement de Ferdinand Ier, Maximilien II et Rodolphe II. Portraitiste de la famille royale, il réalise des toiles tout à fait classiques, dans un style convenu, adapté à un art officiel qui lui assure une rétribution. Parallèlement, Arcimboldo produit des œuvres tout à fait surprenantes : des têtes composées, métamorphoses hybrides du visage humain, dans lesquelles l'artifice et l'illusion triomphent. Brouillant les repères perceptifs, ces toiles sont désignées par les contemporains d'Arcimboldo comme des *scherzi*, *grilli* ou *capricci*, « plaisanteries », « caprices » ou « grotesques », relevant à la fois du merveilleux et d'un déroutant mélange des genres. Nos contemporains, encore et toujours fascinés par ces portraits paradoxaux, ni beaux ni laids, virtuoses et insolites,

Nota : le lecteur trouvera en fin de volume un tableau des abréviations pour les séries et collections citées dans les notes de l'ouvrage.

parlent de « maniérisme ». On a du mal, à vrai dire, à classifier un style aussi original et fantasque. Pourtant, rien n'est laissé au hasard dans cet assemblage humanoïde de fruits, plantes et animaux savamment imbriqués, et les références aux sources antiques, à certains prédécesseurs comme à certaines traditions visuelles sont nombreuses. Par-delà l'étrangeté de ces visages, un et multiples à la fois, le peintre propose un jeu de cache-cache qui impose de scruter les portraits sous différents angles, tête en bas, tête de côté, de près, de loin, comme un tout ou en détaillant leurs composantes… On les décode peu à peu, comme des espèces de hiéroglyphes monstrueux et splendides à la fois, qui défient les sens et l'intelligence.

À partir de 1563, alors qu'il vient de s'installer à la cour des Habsbourg, Arcimboldo produit en particulier les célèbres portraits anamorphiques des *Quatre saisons* et des *Quatre éléments*. L'anamorphose consiste précisément à transformer les éléments et à les combiner de manière à brouiller la perception qu'on en a. Présentées à l'empereur en 1569, accompagnées de poèmes panégyriques explicatifs écrits par Giovanni Battista Fonteo, ces œuvres sont lues comme des allégories politiques du règne prospère de Maximilien de Habsbourg. Il y a donc, pourrait-on dire avec Roland Barthes [1], une intention rhétorique dans ces portraits composites : une rhétorique visuelle, qui recourt à la métaphore, à la métonymie, à l'allusion, au décalage, à l'allégorie pour élaborer un message et susciter un effet.

Il n'est pas indifférent de noter que Rodolphe II, l'archiduc d'Autriche, qui se cache sous les traits du dieu Vertumnus, peint en 1590 par Arcimboldo et reproduit en couverture de ce livre, était un passionné d'ésotérisme. Son cabinet de curiosités, débordant d'objets de toute nature, certains tout à fait insolites, était célèbre dans toute l'Europe. L'effet d'accumulation dans les portraits

1. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 1964, p. 40-50.

d'Arcimboldo, l'exploration visuelle de l'étrange, l'incitation à décoder le réel par-delà les apparences pourraient donc faire écho à une démarche pré-scientifique boulimique, à un désir de connaissance tous azimuts, nourri par d'incessants allers-retours entre le tout et le détail, le particulier et l'universel, la règle et l'exception. La virtuosité d'Arcimboldo, son esthétique du paradoxe pourraient être au service d'une exploration audacieuse de la nature et des productions culturelles d'une humanité variée. En combinant *naturalia* et *artificialia*, mis à l'honneur par Rodolphe dans son cabinet de curiosités, Arcimboldo interroge, à sa façon, les fondements de la perception et de la connaissance, en écho aux ensembles hétéroclites d'objets qui peuplaient la *Wunderkammer* royale.

Le choix de Vertumnus pour représenter Rodolphe II, en 1590, alors qu'Arcimboldo a rejoint Milan depuis trois ans, est inspiré par Properce (*Élégies* IV, 2)[2]. Devenu empereur en 1576, Rodolphe vit entouré d'artistes, d'alchimistes et d'astrologues auxquels il ouvre les portes de sa *Wunderkammer*, une des plus riches d'Europe. Comme d'autres hôtes de la cour, Arcimboldo a donc parcouru la salle des chimères, celle de la divination, une autre consacrée aux abominations, ou encore aux automates, autant de sources d'inspiration possibles pour les portraits composites. On comprend mieux, à la lumière de ce contexte, le choix insolite d'offrir à Rodolphe un portrait anamorphique en Vertumnus. Mais pourquoi précisément Vertumnus ? Le portrait qu'en donne Properce nous éclaire très utilement :

> De tous mes changements qu'on ne s'étonne plus.
> De Vertumnus voici les anciens attributs. […]
> Chaque an, à son retour, m'apporte ses prémices.

2. *Cf.* Thomas DaCosta Kaufmann, « Arcimboldo and Propertius. A Classical Source for Rudolf II as Vertumnus », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48/1, 1985, p. 117-123.

Peut-être que mon nom vient de ces sacrifices.
Pour moi le vert raisin revêt d'autres couleurs,
L'épi d'un suc laiteux se remplit aux chaleurs ;
Pour mes autels la mûre en l'été se colore ;
L'automne fait mûrir la prune qu'il décore ;
La cerise m'est due, et l'heureux jardinier
Met sur mon chef la pomme arrachée au poirier.
Loin, bruits menteurs ! Mon nom vient d'une autre origine !
Pleins de foi, recevez ma parole divine.
Je puis changer toujours, et toujours gracieux
Je me plie aussitôt aux formes que je veux.
Je deviens sous la soie une femme facile,
Et, sous la toge, un homme ; à ma démarche agile,
On croirait, à ma faux, ma couronne de foin,
Que ma main a coupé tous les gazons au loin ;
Sous les armes, jadis, guerrier, je fis merveille ;
Je fus un moissonneur, armé de la corbeille ;
Je suis sobre au Forum ; mon front orné de fleurs
Semble d'un vin nouveau supporter les vapeurs ;
Je suis Bacchus, avec la mitre phrygienne ;
Apollon, s'il survient que sa lyre je tienne ;
Tantôt chasseur ou faune, avec rets et gluaux,
Dans mes filets je sais attirer les oiseaux ;
Tantôt je suis cocher ; d'une façon légère
Je saute d'un coursier sur l'autre en la carrière ;
La ligne en mains, je prends les poissons ; on me rend,
Avec tunique propre et traînante, marchand.
On dirait un berger s'avançant dans la plaine,
Quand je porte de fleurs une corbeille pleine,
Ma houlette avec moi. Ma gloire est, en mes mains,
De tenir les produits les plus beaux des jardins ;
Le concombre aux flancs verts, la courge monstrueuse,
Le chou qu'en ses nœuds tient l'herbe marécageuse.
En nul temps dans les prés ne s'élève une fleur
Qui ne vienne à mon front étaler sa couleur.
Ma disposition à changer de la sorte
Des Toscans me valut le vrai nom que je porte.

C'est donc d'un dieu transformiste et polyvalent qu'Arcimboldo s'est inspiré, un dieu fluide et souple, habile et élégant, comme l'a défini Maurizio Bettini[3]. Le nom de Vertumnus dérive en effet du verbe *vertere*, qui signifie « tourner », « changer », « transformer », « traduire », et l'on sera sensible au fait que la chute du poème de Properce, la clé de lecture de la nature et des fonctions du dieu, c'est précisément *son nom* ! Vertumnus est aussi le dieu du *decus*, un terme au large spectre qui renvoie tout à la fois à l'ornement, la parure, la beauté, le charme, l'honneur, la vertu et la gloire. Vertumnus est donc un parfait « miroir du prince » pour Rodolphe, un cryptogramme de son pouvoir, de sa richesse et des multiples facettes de sa personnalité, un hymne visuel à sa curiosité intellectuelle, une représentation picturale du lien mystérieux entre microcosme et macrocosme, entre *naturalia* et *artificialia*. Quel étonnant prodige que ce portrait qui transforme l'empereur en dieu de toutes les saisons et de tous les éléments, tout en le donnant à voir comme une sorte de chimère, un *monstrum* fascinant et burlesque à la fois, qui n'est pas sans rappeler certains aspects de la pensée d'Érasme dans l'*Éloge de la Folie* (paru en 1511) !

Arcimboldo nous invite en tout cas à considérer soigneusement l'interaction créative entre le prototype, l'artiste, l'artefact, le spectateur et le nom, qui apparaît en quelque sorte comme le sceau de ce réseau qu'on appelle l'« art »[4].

2020 : à Toulouse, noms de dieux !

L'idée qui est à l'origine de cet ouvrage collectif sur les portraits de dieux esquissés par leurs dénominations

3. Maurizio Bettini, *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Turin, Giulio Einaudi, 2015.
4. Pour approfondir, Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Presses du Réel, 2009 [éd. originale 1998].

peut s'énoncer en une phrase : dans l'Antiquité, les dieux étaient désignés au moyen d'une multiplicité de noms qui éclairent la façon dont les hommes se les représentaient et dont ils s'efforçaient d'interagir avec eux. Pour le dire avec Macrobe (*Saturnales* I, 9, 7) : *nomen ostendit*, « le nom montre »[5]. Mais que montre-t-il, au juste ? Qu'il s'agisse d'Athéna *Glaukôpis* (« aux yeux pers »), du Baal *Ṣour*, « de Tyr/du Rocher », de Dionysos *Lusios* (« Libérateur »), de Yahvé « Créateur du Ciel et de la Terre », etc., les noms apportent un éclairage sur l'apparence des dieux, sur leurs fonctions, sur les domaines, sur les modalités d'action, sur les liens qu'ils entretiennent entre eux… C'est donc à une gigantesque exploration des noms divins dans l'Antiquité qu'un groupe de chercheurs de l'université de Toulouse - Jean Jaurès – les auteurs de ce volume, pour l'essentiel – se livre depuis 2017 et jusqu'en 2022, dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Conseil européen de la recherche[6]. Concrètement, il s'agit de se pencher sur les centaines, les milliers de noms attribués aux dieux, dans le monde grec et dans le monde sémitique de l'Ouest (hébreu, araméen, phénicien et punique), dans la longue durée qui va de 1000 av. n. è. à 400 de n. è., soit sur une durée d'un millénaire et demi, du début de l'Âge du fer à l'Antiquité tardive. On est ainsi amené à sonder une pluralité de contextes d'énonciation – offrandes, sacrifices, prières, hymnes, malédictions, serments, jurons, pèlerinages, ventes de prêtrise, normes rituelles, etc. – dans lesquels les humains, individus ou groupes, pour telle ou

5. *Cf.* Nicole Belayche, « *Nomen ostendit* (Macrobe). Rites et images, les supports des noms de Janus », dans Nicole Belayche, Yves Lehmann (éd.), *Religions de Rome. Dans le sillage de Robert Schilling*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 67-83, au sujet du dieu Janus.

6. Il s'agit du projet ERC Advanced Grant « Mapping Ancient Polytheisms. Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency », dirigé par Corinne Bonnet et mené avec une équipe qui participe à ce volume collectif. *Cf.* https://map-polytheisms.huma-num.fr/. Désigné ci-après par son acronyme, MAP.

telle raison, avec telle ou telle intention, convoquent les dieux, qu'il s'agisse de contextes polythéistes ou monothéistes. Les acteurs de ces interactions rituelles ont, par chance, souvent laissé une trace plus ou moins durable de leur « commerce » avec tout un éventail d'entités supposées puissantes, donc capables d'agir dans le monde et sur les hommes. Confiées à de multiples supports – stèles ou plaques commémoratives, statues, parures, éléments architecturaux, figurines de terre cuite, objets maléfiques ensevelis dans les tombes ou sous les seuils des habitations, monuments publics destinés à la plus grande publicité, monnaies véhiculant les symboles identitaires d'un lieu et d'une communauté, etc. –, ces traces sont répertoriées dans des recueils spécialisés, des corpus épigraphiques, papyrologiques ou numismatiques, qui représentent un océan de données sur les noms des dieux. Sous-exploitées, ces données sont aujourd'hui, dans le cadre du projet MAP, systématiquement repérées et enregistrées dans une base de données qui sera mise à disposition de tous les usagers potentiels à la fin de l'année 2020[7]. Cette entreprise tentaculaire se nourrit de la conviction que les modes de dénomination des dieux donnent accès aux processus de définition, d'organisation et de fonctionnement des mondes divins au sein d'une vaste Antiquité méditerranéenne riche en échanges, cohabitations et interactions. Si l'on voulait utiliser une image qui parle à tout le monde, on dirait que les noms constituent en quelque sorte le *génome* des dieux, dans le sens où, par le biais d'une riche combinatoire d'éléments, on parvient à exprimer une variété d'entités divines qui sont

7. Pour un premier projet de base de données concernant le monde grec exclusivement, voir la banque de données des épiclèses grecques (BDEG) : https://epiclesesgrecques.univ-rennes1.fr/. Pour une présentation de la base de données MAP, associée à de la cartographie dynamique, à des statistiques et à des analyses de réseau, voir Sylvain Lebreton, Corinne Bonnet, « Mettre le polythéisme en formules ? À propos de la base de données Mapping Ancient Polytheisms », *Kernos* 32, 2019, p. 267-296.

à la fois proches et différentes, apparentées mais aussi différenciées. C'est précisément cette vaste exploration des noms divins antiques, et des portraits qu'ils livrent, que nous avons souhaité partager avec un large public dans ce volume, car la science, même la plus pointue, a vocation à être mise en commun et en débat.

La galerie de portraits de divinités que le lecteur va découvrir en déambulant dans ce livre est aussi éclectique que les objets qui peuplaient la *Wunderkammer* de Rodolphe II ou l'imaginaire d'Arcimboldo. On chercherait en vain un fil chronologique ou un itinéraire géographique ; d'une rive à l'autre de la Méditerranée, de Sumer et Babylone à Tyr et Alexandrie, en passant par Athènes, Jérusalem ou Palmyre, pour ne pas parler d'étapes plus inattendues encore, ce livre se présente comme une invitation à vagabonder, à voyager, à découvrir des dieux qui, eux-mêmes, franchissent aisément les frontières et se meuvent dans des espaces qui transcendent ceux des expériences humaines. Des montagnes aux ports, du désert à la lune, des champs aux remous de la mer, de rocher en rocher, du ciel à l'au-delà : les chemins empruntés par les dieux sont innombrables, comme leurs noms, comme leurs portraits. Chaque lecteur pourra donc, au fil de sa lecture, découvrir des visages, décrypter des assemblages et emprunter des chemins de traverse. Loin de l'ordre canonique des manuels de mythologie, qui figent ce qui est fluide, notre proposition est de prêter attention aux échanges, aux porosités, aux partages, aux mobilités, comme aux ancrages du reste, bref à la complexité de ce qui construit le divin dans l'Antiquité.

Partons d'un exemple. Dans l'île de Délos, au cœur des Cyclades, plaque tournante du commerce international à l'époque hellénistique, un certain Andromachos, fils de Phanomachos, dépose, autour de 150 av. n. è., dans le sanctuaire de Sarapis, divinité gréco-égyptienne d'Alexandrie, implantée sur place avec Isis dès le IIIe siècle av. n. è., un

ex-voto scellant une « transaction » réussie avec les dieux. On a de bonnes raisons de croire que cet homme avait quitté la Syrie pour s'implanter à Délos, à moins qu'il n'y ait été de passage pour quelque raison professionnelle[8]. Andromachos remercie, dans un même mouvement, deux groupes d'interlocuteurs divins, l'un féminin, l'autre masculin : d'une part *Isis qui sauve Astarté Aphrodite de la bonne navigation qui écoute(nt)*[9], de l'autre *Éros Harpocrate Apollon*. Cet agencement de dieux, délibérément multiculturel, faisait sens, dans le contexte concerné, pour les personnes impliquées. Il est donc le fruit d'une construction de la part du dédicant, qui désigne les dieux et les combine en fonction de ce qu'il sait d'eux et de ce qu'il en attend. Pas de dogme, pas vraiment de règle ou de norme, mais une démarche empirique, pragmatique, adossée à une certaine connaissance du monde divin et de ses ressorts. En l'occurrence, Andromachos rend grâce aux dieux mentionnés ci-dessus pour lui-même, son épouse et leurs enfants. On peut faire l'hypothèse que son remerciement fait suite à une traversée en mer réussie, peut-être précédée d'une prière aux mêmes dieux, dans laquelle il s'engageait à les honorer en cas de protection effective : donnant-donnant. On est frappé, en lisant la « liste » des noms mobilisés, par le fait qu'ils sont simplement juxtaposés, en deux groupes genrés et coordonnés de trois entités, laissant ainsi le soin au lecteur antique et à l'interprète moderne d'appréhender les éventuels liens entre eux. On note aussi qu'Isis et Aphrodite sont associées à des qualifications, mais pas Astarté, seule « en sandwich » au milieu des deux autres. Les trois entités masculines ne sont pas davantage qualifiées. Les noms mentionnés évoquent en tout cas des horizons variés : l'Égypte,

8. *Cf.* Laurent Bricault, *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, Belles Lettres, 2013, n° 160a, p. 493.
9. La fin de la ligne étant abîmée, il est impossible de savoir si la dernière qualification porte sur Aphrodite seule ou sur les trois déesses.

la Syrie, la Grèce, Délos plus précisément avec Apollon, né dans l'île. Ces noms seraient-ils dès lors des équivalents les uns des autres, des « traductions » ou « transpositions » ? Ainsi Isis, Astarté, Aphrodite ne seraient-elles au fond qu'une seule et même entité, exprimée dans trois langages différents, une déesse tricéphale ? L'agencement se complexifie encore si l'on se souvient du fait qu'Harpocrate est le fils d'Isis et qu'Éros gravite dans l'entourage d'Aphrodite. Par-delà ces noms alignés sur une stèle, c'est tout un tissu de relations qui affleure, un micro-réseau confectionné à dessein par Andromachos.

Dans cet agrégat de noms et d'entités, d'images et de relations, ne voyez-vous pas s'exprimer une logique « vertumnique » ou « arcimboldesque » ? Quelque chose de vertigineux et d'élégant à la fois, de pragmatique dans ses effets et d'ornemental ou rhétorique dans sa disposition ? Pour tirer le portrait des divinités sollicitées par Andromachos afin de protéger sa famille, pour comprendre pourquoi il a convoqué et associé celles-là et pas d'autres, pourquoi il les a désignées ainsi et pas autrement, en puisant dans le riche stock de noms, épithètes, syntagmes, bref d'éléments ou attributs onomastiques, pour pénétrer la logique de cette configuration divine contextuelle, propre à un lieu, à un moment, à des acteurs, à une situation, pour entrevoir les savoirs qui informent les manières de dire et de faire, les éléments onomastiques constituent bien de précieux indices. « Isis qui sauve Astarté Aphrodite de la bonne navigation qui écoute(nt) » et « Éros Harpocrate Apollon » sont des appellations qui esquissent un « portrait de famille » ; à nous de comprendre les « liens de parenté » et la répartition des tâches !

Ce que l'on vient de voir à l'œuvre en contexte grec existe aussi, ce qui peut paraître étonnant, dans la Bible hébraïque ; on y a, en effet, recours à des stratégies de dénomination pour celui qui est devenu le dieu unique au fil d'une longue histoire. Pour le dieu unique, de nombreuses

appellations coexistent dans l'Ancien Testament. Il est certes Yahvé, le tétragramme YHWH, qui est lu *Adonay* pour respecter l'interdit de prononcer son nom ; il est aussi *Elohim*, surprenant pluriel qui signifie « Dieu(x) »[10]. Il est en outre pourvu de toute une panoplie d'appellations renvoyant, comme pour les dieux grecs, à son apparence, ses fonctions, ses domaines, etc. Les Psaumes sont particulièrement riches en la matière puisque ces textes liturgiques ont vocation à louer la puissance divine de Yahvé ; ainsi au début du Psaume 17 : « Je t'aime, Seigneur, ma force : Seigneur, mon roc, ma forteresse, Dieu mon libérateur, le rocher qui m'abrite, mon bouclier, mon fort, mon arme de victoire ! » Le livre de l'Exode contient aussi, sur le nom du dieu d'Israël, des passages d'un grand intérêt, lorsque est décrite la rencontre entre Moïse et celui dont il ignore encore le nom. Le chapitre 1 commence par la liste de ceux qui entrèrent en Égypte avec Jacob, à la manière d'un catalogue homérique : les acteurs humains sont donc bien identifiés par leur nom. Dès le chapitre 3, qui décrit la scène du buisson ardent, la question du nom de l'interlocuteur divin de Moïse se pose en des termes explicites. « Je suis le dieu de tes pères, le dieu d'Abraham, le dieu d'Isaac et le dieu de Jacob », dit Yahvé en guise de présentation. Il confie à Moïse la mission de faire sortir les Israélites d'Égypte, mais celui-ci soulève d'emblée un problème (Ex 3, 13-14) : « Voici, je vais trouver les Israélites et je leur dis : "Le dieu de vos pères m'a envoyé vers vous." Mais s'ils me disent : "Quel est son nom ?", que leur dirai-je ? » La célèbre réponse est la suivante : « Je suis celui qui est », que l'on peut aussi traduire « Je serai ce que je serai », de sorte que Moïse est invité à dire : « "Je suis/Je serai" m'a envoyé vers vous. » En vérité, la traduction de ce passage a fait couler des fleuves d'encre et, plus avant, Fabio Porzia

10. Sur ce sujet, voir Ron Naiweld, *Histoire de Yahvé. La fabrique d'un mythe occidental*, Paris, Fayard, 2019.

reviendra sur cet extraordinaire dossier, mais on constate d'emblée un écart sensible avec ce que l'on a observé à Délos. Au lieu d'expliciter par les noms la nature et la spécificité de l'interlocuteur divin, ici c'est une sorte de « portrait en creux » qui est fourni, un non-portrait, un non-nom, à moins qu'il ne faille percevoir l'extraordinaire puissance surhumaine que recèle l'énoncé théologique inhérent au nom de Yahvé, « Je suis/Je serai », tout le reste n'étant qu'ornement superfétatoire.

Des séquences onomastiques aux portraits

Dans un récent article consacré à la réception en images de l'*Inamoramento de Orlando*, poème chevaleresque du XVe siècle, Giovanna Rizzarelli rappelle que « *ogni immagine racconta una storia* »[11]. Pareillement, chaque nom divin, bref ou long, unique ou composite, raconte une histoire. Les agencements de noms qui servent à désigner un dieu ou un groupe de dieux, nous proposons de les appeler « séquences onomastiques » ou « formules onomastiques » pour souligner l'action humaine qui préside à leur formation, dans des contextes bien précis. Car, même s'ils composent avec des éléments de la tradition, des usages liés à un sanctuaire, des prescriptions dérivant d'un savoir et d'un savoir-faire partagés, les acteurs qui s'adressent aux dieux font des choix, tout comme Arcimboldo lorsqu'il peint une tête composite. Pour interpeller les dieux efficacement dans le cadre d'un rituel, il est crucial, en effet, de sélectionner les appellations, les « éléments onomastiques » qui conviennent, qui, combinés, dressent un portrait élogieux, susceptible de plaire aux dieux. Les noms

11. « Chaque image raconte une histoire ». Giovanna Rizzarelli, « "Ogni immagine racconta una storia." Episodi della ricezione illustrativa dell' l'*Inamoramento de Orlando* », *Italian Studies* 74/2, 2019, p. 158-173.

attribués aux dieux constituent en effet, en eux-mêmes, une offrande qui engage une communication plaisante, donc potentiellement bienfaisante, sous le signe de la *charis*, la « grâce », le « plaisir ». Charmants, les noms se doivent d'être aussi pertinents eu égard aux aptitudes que l'on s'efforce de mobiliser, comme celles de veiller sur une bonne navigation, de sauver, d'écouter les suppliques ou de protéger la lignée d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, pour nous limiter aux exemples mentionnés ci-dessus. Chaque séquence onomastique raconte donc bien une histoire, celle d'un échange, plus ou moins fructueux, toujours asymétrique, entre les hommes et les dieux, les uns mortels et fragiles, « le rêve d'une ombre », selon les mots de Pindare, les autres immortels et inébranlables[12]. Ce sont ces histoires que nous allons vous raconter dans les chapitres qui suivent, en vous faisant voyager d'un bout à l'autre de la Méditerranée, en vous invitant à percer avec nous les enjeux et les logiques d'une communication toujours délicate et incertaine.

Nous allons donc partir à la découverte des dieux à travers leurs noms, pour tenter de mieux comprendre la manière dont les Anciens se représentaient ces êtres complexes, puissants, changeants, polyvalents, largement insaisissables. Des Hébreux aux Grecs, des Mésopotamiens aux Phéniciens, des Égyptiens aux Romains s'était imposée la conviction que la véritable connaissance des dieux est hors de portée des hommes. Néanmoins, à travers divers *media*, comme les noms, les qualificatifs et les titres qu'on leur donne, les lieux auxquels on les associe, les traits physiques qu'on leur impute, y compris dans la statuaire, par les capacités d'action qu'on leur prête, il

12. Pindare, *Pythiques* VIII, 95. Dans *Néméennes* VI, 1-4, il l'exprime avec encore plus de force : « Une, la race des hommes, une, la race des dieux ; et c'est une même mère qui nous a engendrés. Mais entre eux, il y a toute l'étendue de la puissance ; d'un côté, rien, de l'autre, le ciel d'airain appuyé sur des fondements inébranlables. »

était loisible d'appréhender, de manière expérimentale et approximative, quelque chose de leur être paradoxal, donc supérieur. Il serait cependant erroné de penser qu'un dieu est tout simplement la somme des éléments onomastiques qui lui sont rattachés. Il suffirait en somme d'additionner et de cartographier les appellations, toutes les appellations, pour accéder à un portrait complet, fiable, définitif. Rien n'est plus faux ! Tout d'abord, certains, comme Zeus, sont associés, çà et là, dans la longue durée que nous explorons, à des centaines d'éléments différents, ce qui rend leur somme tout simplement illisible et irréelle. Par ailleurs, il faut être attentif aux échelles spatiale et temporelle concernées : si certaines appellations sont largement attestées, comme celle d'*Olumpios*, « Olympien », pour Zeus – appellation polysémique qui renvoie à la fois à l'Olympe comme siège des dieux et à la cité d'Olympie comme centre important du culte de Zeus – ou celle d'*Adonay*, « mon Seigneur », appliquée à Yahvé des centaines de fois dans la Bible hébraïque, mais utilisée aussi pour de nombreux Baal phéniciens et puniques, d'autres éléments onomastiques sont spécifiques de certains lieux ou certaines époques, comme Yahvé « de Samarie », attesté à Kuntillet Ajrud dans le Sinaï autour de 800 av. n. è., ou Zeus *Ondoureus*, de la localité d'Ondoura en Carie, au IIe siècle av. n. è. On peut donc, au départ des éléments onomastiques, dresser plusieurs portraits de dieux, qui varient selon les lieux et les époques, et selon les échelles prises en compte : un sanctuaire, une cité, une région… L'existence de multiples focales est un élément clé de la complexité des systèmes religieux et de la fabrique des dieux ; les noms constituent un langage à géométrie variable.

Un dernier point mérite d'être souligné : les très nombreux éléments qui composent les noms des dieux, ici ou là, instantanément ou durablement, mono- ou polysémiques, en grec ou en hébreu, sur les tablettes

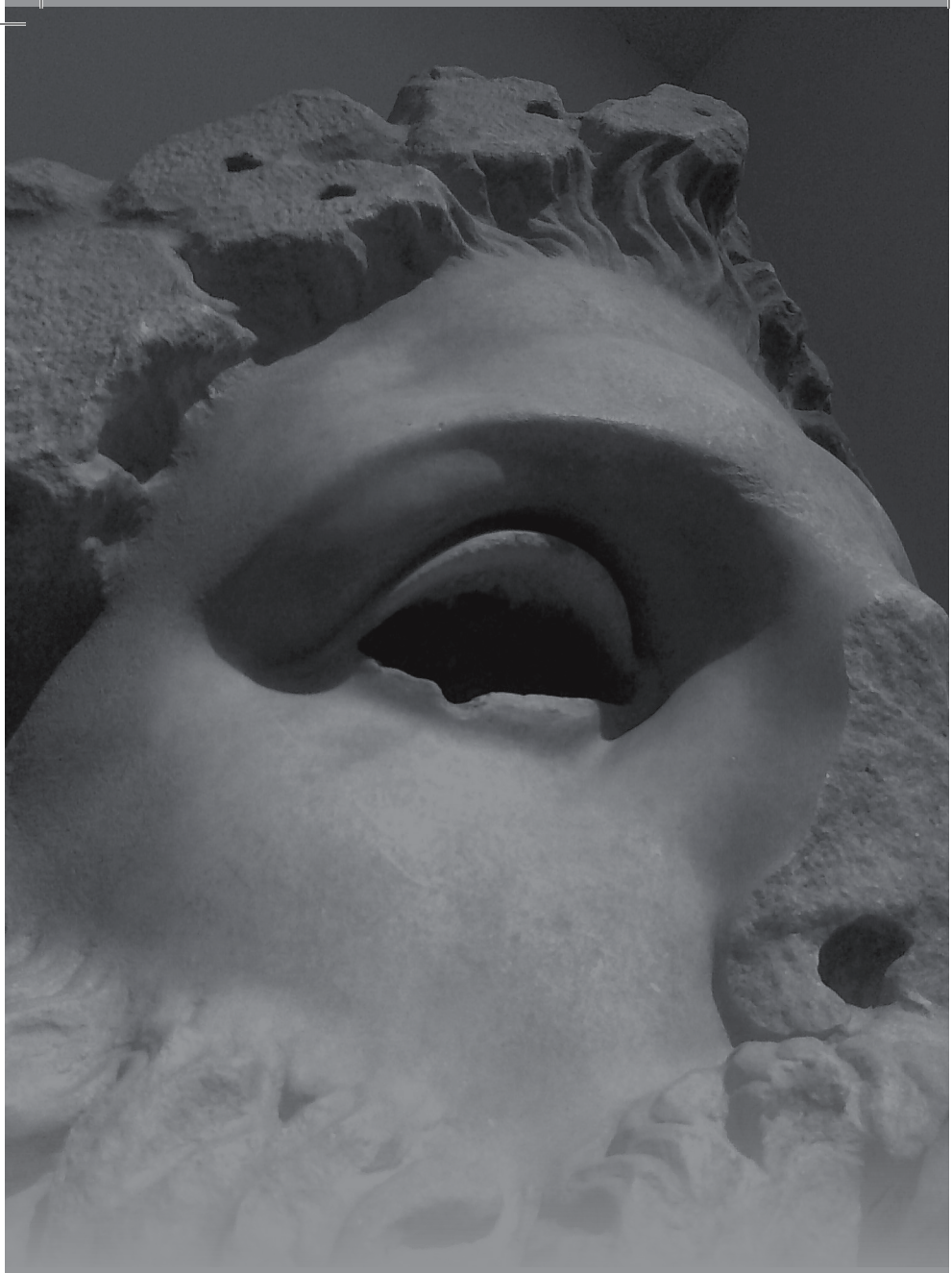
cunéiformes comme sur les pylônes des temples égyptiens, font sens *dans la relation les uns aux autres*. Même lorsqu'ils sont juxtaposés, comme dans la séquence onomastique « Zeus Hélios grand Sarapis », sur laquelle se penchera plus avant Laurent Bricault, ou comme à Délos, dans l'exemple présenté ci-dessus, les divers éléments font groupe et reposent sur une « formule » qu'il nous revient de décoder. Comment comprendre le trinôme « Isis qui sauve Astarté Aphrodite de la bonne navigation qui écoute(nt) » ? Quels liens unissent les trois entités, dont les appellations semblent en outre se faire écho (« qui sauve » *vs* « de la bonne navigation ») ? Plutôt qu'une liste en deux dimensions, on devine une configuration, un réseau en trois dimensions. Ces relations, que nous venons d'observer au sein d'un groupe de divinités mobilisées dans un document, on peut aussi les recenser et tenter de les interpréter à l'échelle d'un sanctuaire, d'une cité et de ses colonies, d'un royaume, d'une province et même d'un empire. Récolter l'ensemble des témoignages, comme on a entrepris de le faire à Toulouse, cartographier tous les éléments de contexte, permet par exemple de constater que multiples sont les dieux qualifiés de « sauveurs », mais pas tous ! Multiples sont les dieux *karpophoroi*, c'est-à-dire « porteurs de fruits », mais pas tous ! Multiples sont les dieux « saints » *(qdš)* dans le domaine sémitique, mais pas tous ! Même en tenant compte du caractère fragmentaire, donc lacunaire, de notre documentation, on voit se dessiner, à travers les usages des noms en contexte, des affinités, polarités, familles, associations, bref des *réseaux* sémantiques et fonctionnels qui éclairent la structuration des mondes divins. Le polythéisme, en d'autres termes, n'est pas seulement pluriel par la multiplicité des entités divines et la pluralité des dénominations *(epônumiai)*, prérogatives *(timai)*, compétences *(technai)* et figures *(eidea)* – nous empruntons ici la taxonomie formulée par Hérodote II, 53 lorsqu'il évoque le legs d'Homère et Hésiode

en matière de représentation du divin –, il l'est aussi par les potentialités, exponentielles, qu'il offre aux acteurs en matière d'assemblages de noms, images et configurations.

Arcimboldo, en peignant l'empereur Rodolphe II en dieu des saisons, symbole de prospérité, d'harmonie et d'âge d'or et, à travers la référence à Vertumnus, puissance de métamorphose par excellence, en assemblant artichauts, raisins, poires, cerises, choux, piments, épis de blé et lis (pour ne citer que quelques ingrédients de cette « recette » visuelle), a construit *in fine* une image qui est bien plus que la somme de ses composants. L'arrangement d'éléments familiers mais disparates qui font sens ensemble produit une impression d'étrangeté ; ce décalage, pourtant, contribue à re-sémantiser les divers attributs en fonction du tout. Les allers-retours entre ensemble et détail suggèrent l'instabilité de ce qui s'offre au regard, une versatilité que l'on peut comprendre comme le privilège des puissants, hommes ou dieux, un demi-siècle avant le *Léviathan* de Hobbes (paru en 1651). Ce « monstrueux » Vertumnus est à la fois *schêma* (« figure ») et *sêma* (« signe »), portrait et masque, énoncé ouvert et provisoire, pour tenter de dire le très grand, l'indicible. Les séquences onomastiques désignant les dieux antiques ne montrent pas toujours un tel degré de fantaisie, mais elles donnent à voir, elles aussi, la capacité des acteurs humains à introduire des micro-variations et à produire une multiplicité de configurations divines, de la plus simple à la plus complexe, en usant de divers expédients « rhétoriques » et en déployant une logique qui tisse et relie consubstantiellement unité et pluralité.

Le moment est venu, armés de ces quelques réflexions liminales, de partir à la rencontre des dieux à travers leurs portraits onomastiques, conçus comme les empreintes éphémères des représentations tout humaines de leur puissance supérieure. De port en port, de sanctuaire en sanctuaire, de divinité en divinité, nous allons traverser

paysages et circonstances, de Tyr à Ibiza, de Babylone à Palmyre ; partager la sauvagerie autant que la magnanimité des dieux ; confronter Apollon et Dionysos, Zeus et Sarapis ; scruter les cheveux des dieux et emprunter leurs pas ; nous tourner vers la Lune et questionner le côté obscur de la Force. De la racine à la cime, en itinérance ou pour l'éternité, nous allons en somme explorer le monde des dieux dans toute sa complexité, à la recherche de portraits inédits, au miroir de Vertumnus.



Zeus : détail de la statue colossale en marbre découverte à Aigeira en Achaïe, IIe siècle av. n. è.
Photo Corinne Bonnet

Chapitre 1

« Aux Immortels tout est possible » Portraits de dieux homériques, entre sauvagerie et empathie

Corinne Bonnet

Des ombres à l'aube : les noms comme système de signes

Le 30 avril 1871, dans le canyon d'Aravaipa, en Arizona, une centaine d'Apaches, hommes, femmes et enfants, sont massacrés par un groupe d'assaillants indiens, mexicains et américains. Le procès qui s'ensuit débouche sur l'acquittement de tous les accusés. Cet événement singulier, mais pas unique, connu sous le nom de « massacre de Camp Grant », questionne l'irruption de la violence dans l'histoire. Sous le titre *Des ombres à l'aube. Un massacre d'Apaches et la violence de l'histoire (Shadows at Dawn : An Apache Massacre and the Violence of History)*, un livre de Karl Jacoby, paru en 2008 et traduit en français en 2013 [1], adopte une multiplicité de points de vue pour tenter de comprendre cette « tempête de violence ». Il scrute également la mise en mémoire des événements, confisqués, détournés, oubliés. Ce récit passionnant et douloureux à la fois, entre génocide et stratégies de survie, se transforme,

1. Trad. française aux éditions Anacharsis, Toulouse.

dans les propres termes de l'auteur, en un « palimpseste mêlant de nombreuses histoires », une polyphonie de lieux, d'acteurs, de contextes et de tableaux, un kaléidoscope de lectures d'un passé controversé.

Pour être à l'écoute de ce qui s'est passé, on peut commencer par prêter l'oreille au murmure des noms impliqués dans les événements : noms de lieux, noms de peuples, noms d'acteurs… autant de noms parlants, vivants, évocateurs de paysages, de caractères, d'attitudes, de manières d'être et d'agir, des noms-traces, faisant écho au passé, au présent et à l'avenir. Ainsi *Askevanche* est-il le nom d'un chef apache, qui signifie vraisemblablement « Furieux, il ne pense qu'à lui » ; un autre Indien se nomme *Chilitipagé*, « Parti en guerre sans permission », ou encore *Gandazisłichíídń*, « Celui aux rabats de manches rouges ». Comme nous le suggérons en introduction, ces noms racontent une histoire, qu'on devine à peine. Dans le récit du carnage, on croise aussi le « Peuple du sommet de la montagne », les *Dziłghąé* ; on s'arrête « Là où se dresse le grand sycomore », *Gashdla'áchoh o'āā*… Les noms parlent tout à la fois des paysages, des hommes, de leur tempérament ou comportement, d'un trait physique ou d'un attribut vestimentaire, du territoire et de ses habitants ; ils peuvent aussi renvoyer aux ancêtres ou aux esprits/dieux. Un peu comme des pictogrammes qui ne se comprennent que les uns par rapport aux autres, les noms tissent des liens, signalent des relations[2] ; c'est un langage, un système de signes permettant la communication. Les noms sont à la fois des instantanés qui renvoient à un geste, un mot, une action, et le réceptacle d'une mémoire de longue durée qui situe un être, une communauté, un endroit dans un tout qui le dépasse et l'englobe. Le nom n'est donc

2. Keith Basso, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert. Paysage et langage chez les Apaches occidentaux*, Bruxelles, Zones sensibles, 2016, avec une préface de Carlo Severi [éd. originale 1996].

pas une simple « étiquette », mais un principe vital, doté d'une faculté d'agir sur les êtres, les choses, le monde, doté d'agentivité. Le nom marque de son empreinte celui ou ce qui le porte ; il le décrit et le construit, il le désigne et le modèle. Dans les actes de parole, comme les serments ou les rituels qui peuvent engager le nom de manière contraignante, le nom produit des effets : il relie des personnes, il véhicule des connaissances, il fixe des normes ou les transgresse, il construit un imaginaire partagé…

Donnés ou adoptés, les noms engagent également un regard extérieur, celui qui est posé sur la personne, le groupe, le lieu, et qui en traduit une certaine perception. De celle-ci peut dériver le besoin ou le désir de décrire et d'expliquer, une « étiologie » qui explicite la relation entre le nom et celui ou ce qui le porte. À la manière de l'*ekphrasis* grecque, ce procédé littéraire utilisé pour décrire des images, des artefacts, des représentations [3], les noms appellent des exégèses, suscitent des récits, activent des réseaux de sens. Lorsqu'il s'agit de comprendre pourquoi telle statue de dieu arbore une pomme, une colombe ou une tortue, les interprétations fusent et les points de vue divergents cohabitent. De même, les noms, dans ce qu'ils ont d'implicite, de sous-entendu, véhiculent une pluralité de sens qui appellent les commentaires. Que signifie au juste le nom d'« Êtres humains » dont les Apaches se sont dotés ? Implique-t-il que les peuples aux alentours appartiennent à une autre catégorie ontologique, celle des animaux par exemple ? Quant à l'appellation de « Peuple de la corde sous leurs pieds », *Kełtł'ah izláhé*, que les Apaches attribuent à un groupe d'O'odham, quelles expériences, quel imaginaire véhicule-t-elle ?

3. Jean-Pierre Aygon, « L'*ekphrasis* et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas* 27, 1979, p. 3-37.

*L'*Iliade *: des noms pour baliser le récit*

La mère de toutes les *ekphraseis* (pluriel d'*ekphrasis*), si l'on peut dire, c'est la longue et magnifique présentation du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade* (478-608). Le poète y décrit un objet extraordinaire – un *thauma :* une « merveille », un « prodige » – doté d'une puissance intrinsèque du fait qu'il a été forgé par Héphaïstos, à la demande de Thétis, la mère d'Achille. On y voit des sociétés en paix et d'autres en guerre, comme c'est le cas à Troie où Achéens et Troyens, inlassablement, n'en finissent pas de se massacrer. Car, à bien y regarder, l'*Iliade* aussi est le récit d'un carnage sans concessions ; c'est le « poème de la force », selon l'expression de la philosophe Simone Weil, qui lui consacre un très bel essai en 1940-1941, tandis que l'Europe tout entière est à feu et à sang. Récit d'un massacre non pas à Camp Grant le 30 avril 1871, mais à Troie dans un passé lointain, héroïque et mémorable, chargé de valeurs et de contre-valeurs [4].

Achille, *Achilleus*, dont le nom est composé d'*achos*, « douleur », et de *laos*, « peuple », « armée », annonce mieux que quiconque le désastre final que l'*Iliade* suggère sans le décrire : l'anéantissement des Troyens. Il faut attendre le poème du retour (*nostos*, en grec), l'*Odyssée*, pour découvrir le récit du cheval de bois trompeur, ruse inventée par Ulysse, le *polutropos*, l'homme aux mille astuces, et recueillir les échos du carnage des Troyens, hommes, femmes et enfants. L'*Iliade*, quant à elle, se termine, au chant XXIV, par l'ambassade auprès d'Achille du vieux Priam qui vient implorer la restitution du cadavre outragé de son fils Hector, afin de pouvoir l'ensevelir [5]. Comme chez les Indiens, les chefs grecs et troyens portent des noms qui sonnent

4. Pascal Payen, *Les revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*, Paris, Belin, 2012.
5. Nous y revenons plus avant, p. 46-54.

comme des présages – *nomen omen*, dit-on en latin –, des noms programmatiques : Patrocle est « Gloire du père », Télémaque est « Celui qui combat de loin », Démodocos l'aède est « Celui qui est accueilli par le peuple », etc. [6] Les noms sont comme des balises qui éclairent le cheminement narratif ; ils semblent avoir un pouvoir d'anticipation, tout en rappelant la force des lignages, des héritages. Ils sont puissamment polysémiques, comme des énigmes à déchiffrer. Examinons donc, au départ de quelques exemples touchant à la sphère divine, comment, chez Homère [7], les noms donnés aux dieux contribuent à l'élaboration d'un parcours narratif complexe qui les voit interagir entre eux et avec les hommes dans un contexte de lutte féroce pour la survie.

Dans la plaine de Troie, au bout de dix ans de vains combats, la balance va enfin pencher du côté des Achéens. Ce sont les dieux qui tirent les ficelles. Ils ont des noms simples ou composés, intrigants, clairs-obscurs, rebondissant comme l'écho au fond d'une grotte. Leur complexité et celle de leurs actions ont défié des générations et des générations d'auditeurs et de lecteurs. Car loin d'être clos, le ou les sens attachés aux dénominations des dieux et des héros sont multiples, ouverts, négociables, revisités tout au long de la chaîne d'interprétations qui se déploie jusqu'à nous. En fonction de ses compétences et de ses références, tel ou tel « exégète » du texte homérique, antique ou moderne, voit affleurer un sens davantage qu'un autre, sans qu'il soit possible ni souhaitable de fixer une signification unique et définitive. Le texte respire et le grand répertoire de noms mobilisés dans le récit apporte de l'oxygène au poète comme au public.

Partons du chant I de l'*Iliade* : la confrontation finale s'engage, provoquée par la colère d'Achille offensé par

6. *Cf.* Nikoletta Kanavou, *The Names of Homeric Heroes*, Berlin, De Gruyter, 2015.
7. Nous laissons de côté la question homérique, *cf.* Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Paris, Folio Gallimard, 2017.

Agamemnon, qui fait bouger les lignes au sein des armées. Sur l'Olympe, les dieux aussi se mobilisent, qui pour les Achéens, qui pour les Troyens, mais tous soumis, en dépit de leurs stratégies, à la « volonté de Zeus » (la *Dios boulê*, v. 5) dont l'accomplissement déterminera inévitablement l'issue de la guerre. L'auditeur/lecteur sait qu'Achille sera vengé, que Troie sera détruite et les Troyens anéantis, comme il sait qu'Achille mourra et que les Grecs, Ulysse en particulier, peineront pour rejoindre leur foyer. Mais, pour arriver à ce dénouement, il faudra des centaines, des milliers de victimes, de part et d'autre, des femmes violentées, des enfants jetés du haut des remparts, des sanctuaires livrés aux flammes, et encore l'exil des Troyennes réduites en esclavage, comme le rappellera plus tard Euripide[8]… Ce déploiement inouï de violence, comme dans le canyon d'Aravaipa, ou comme, des siècles et des siècles plus tard, à Hiroshima ou à Sabra et Chatila, ébranle nos consciences. Vu du côté de l'action des dieux, il questionne la notion de justice divine, la balance entre le bien et le mal ; vu du côté des hommes, il interroge la légitimation de la violence exercée par les hommes sur les hommes : *homo homini lupus*.

Dans l'*Iliade*, « poème de la force », mais aussi poème de la souffrance, les effets de la violence destructrice s'étalent d'un bout à l'autre du récit. C'est certes dans l'exploit guerrier, dans le corps à corps avec l'ennemi que l'individu s'efforce d'atteindre le *kleos*, cette « renommée » héroïque qui rejaillit sur toute la famille et assure l'immortalité au « nom ». Mais cet exploit a un coût terrible et, pour les auditeurs/lecteurs d'Homère, il appartient à un passé certes glorieux, mais désormais révolu. Patrocle, dont le nom signifie « *kleos* du père », se montre à la hauteur de la réputation de sa lignée, mais il y laisse la vie. Patrocle est

8. *Les Troyennes*, tragédie représentée en 415, en pleine guerre du Péloponnèse, alors qu'Athènes lutte pour sa survie.

pleuré et célébré à travers une grandiose cérémonie funéraire, associée à des compétitions athlétiques, mais Achille n'en demeure pas moins inconsolable. La poursuite de la gloire et l'excellence guerrière *(aristeia)* sont au cœur du système de valeurs de la société homérique, comme un idéal suprême qui justifie le recours à la violence. Pourtant, l'*Iliade*, comme l'a bien montré Pascal Payen, n'offre en aucun cas une apologie de la violence sans limite[9]. C'est même plutôt un long et bouleversant questionnement sur la guerre comme pratique sociale dangereuse et autodestructrice. Certes, les scènes de combat y sont très nombreuses : un tiers environ des 15 688 hexamètres qui composent le poème est consacré aux affrontements entre 360 personnages, impliqués dans 140 duels, 230 d'entre eux étant blessés ou tués[10]. Néanmoins, le domaine de la guerre est l'objet d'une observation chirurgicale, sans concession ; ses valeurs sont montrées sous un jour éminemment ambivalent, au point d'apparaître par moments comme des contre-valeurs mettant en danger le devenir des sociétés. Zeus ne lance-t-il pas à Arès, son propre fils, le dieu de la violence guerrière : « Tu m'es le plus odieux de tous les Immortels qui habitent l'Olympe. Ton plaisir toujours, c'est la querelle, la guerre et les combats » (*Iliade* V, 890-891) ? Les « revers de la guerre » n'échappent nullement au poète : le côté obscur de l'héroïsme, ce trop-plein de violence qui désarticule les sociétés, brouille les repères et conduit à l'anéantissement. Achille lui-même, incarnation d'une sorte de pulsion d'extermination, le meilleur et le plus odieux (comme Arès !), « celui que rien n'apaise », « dont la fureur n'a pas de fin », comme l'illustre l'outrage que, jour après jour, il inflige au cadavre d'Hector, finit par s'exclure de la société. Au chant IX (410-416),

9. Pascal Payen, *Les revers de la guerre…*, *op. cit.*
10. *Cf.* Pascal Payen, « Conflits des dieux, guerres des héros », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, *Kernos* suppl. 31, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 153-176.

momentanément rasséréné par les paroles de sa mère, il considère lucidement les deux voies que tout homme peut emprunter : « Deux destins vont m'emportant vers la mort, qui tout achève. Si je reste à me battre ici autour de la cité de Troie, c'en est fait pour moi du retour ; en revanche, une gloire impérissable m'attend. Si je m'en reviens au contraire dans la terre de ma patrie, c'en est fait pour moi de la noble gloire ; une longue vie, en revanche, m'est réservée, et la mort, qui tout achève, de longtemps ne saurait m'atteindre. »

Achille choisira la « gloire impérissable » que l'aède, en chantant l'*Iliade*, sans cesse perpétue, tout en rappelant que la guerre, avec son lot infini de souffrances, lamentations et morts, est aussi ce qui différencie les hommes des dieux. L'existence des habitants de l'Olympe, immortels, n'est en effet, par contraste, que plaisir et réjouissance. De loin, de haut, les dieux, qui occasionnellement se jettent dans la mêlée – ce que Zeus, l'arbitre ultime du devenir du *cosmos*, ne fait jamais –, observent les fourmis humaines s'entredéchirer. Parmi les hommes, certains parviennent presque à combler l'écart entre le divin et l'humain, comme Achille, le meilleur des Achéens, qualifié de « semblable à un dieu », voire de « divin », lui dont la mère, Thétis, est une nymphe ; Agamemnon, lui aussi, le chef de l'expédition et le roi des rois, est décrit comme « pareil à Zeus Tonnant, pour la ceinture à Arès, pour la poitrine à Poséidon » (*Iliade* II, 478-479) quand il engage le combat. Mais comparaison n'est pas raison : Achille mourra, et Agamemnon, rentré à Mycènes, sera vilement assassiné par son épouse, Clytemnestre. Les dieux laissent les hommes s'entretuer en attendant le dénouement final. Le poème est ainsi ponctué de scènes d'assemblées réunissant les dieux sur l'Olympe, au cours desquelles ils délibèrent âprement sur la suite à donner aux événements[11]. Zeus,

11. Corinne Bonnet, « Les dieux en assemblées », *ibid.*, p. 88-112.

dont la décision est toujours déterminante, laisse ses compères s'exprimer, s'exposer (y compris aux blessures quand ils se lancent dans la mêlée), se disputer ; il laisse surtout l'intrigue se développer, se ramifier, se perdre pour mieux se retrouver, entretenant le suspense pour un auditoire qui, pourtant, sait qu'au terme des 24 chants Priam ensevelira enfin Hector avant que Troie ne soit rayée de la carte.

Le spectacle de la guerre, entre dieux et hommes

La guerre est, pour les dieux, un spectacle à la fois affligeant et plaisant. Certains s'y engagent au point d'être blessés – Arès est frappé par la lance de Diomède, qui blesse aussi Aphrodite (*Iliade* V, 855-861 et 330-351) –, mais la plupart apprécient de loin le tableau des hommes en guerre : ils « entendent jouir du spectacle des hommes, assis en rangs serrés, où frissonnent écus, casques et javelines » (*Iliade* VII, 61-62). De même, au début du chant XX (23-24), Zeus affirme que, « bien assis dans un pli de l'Olympe », il pourra voir Troyens et Achéens s'affronter, une scène qui « charmera (son) cœur ». Le registre de la vue est crucial et stratégique dans l'intrigue qui se noue, puis se dénoue, entre la plaine de Troie et les demeures éternelles des dieux. Les dieux observent les hommes, lesquels tournent leur regard vers les Immortels pour obtenir aide et soutien. Or, les dénominations des dieux mettent subtilement en jeu leur puissance visuelle et le regard inquiet des hommes.

Dans un article intitulé « Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage », Patrick Pérez met en avant le rôle de la vue qui porte loin dans le processus d'identification, de structuration et de désignation d'un paysage chez les Indiens Hopi du nord de l'Arizona[12]. La première des

12. Patrick Pérez, « Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage », *Annales de géographie* 691, 2013, p. 243-265.

données sensibles qu'il faut prendre en compte, c'est « le fait de la hauteur, la domination du regard sur le désert, le développement d'une vue large et profonde qui sonde plus de 150 km d'étendue en hiver, avec une remarquable transparence de l'air[13] ». C'est une scène que le point de vue perceptif construit, un « théâtre microcosmique », un regard panoptique qui transparaît dans les toponymes et qui est raconté, transmis, mémorisé, réactualisé par le mythe et par le rite. Or, dans les poèmes homériques, ce sont les dieux qui jouissent d'un regard plongeant sur le petit monde en guerre. Depuis l'Olympe, depuis le sommet du mont Ida, depuis la cime du Gargare, les dieux embrassent du regard les deux armées en présence, tout en surveillant avec une acuité exceptionnelle les faits et gestes de tel ou tel de leurs protégés. La vue des dieux étant à la fois surplombante, panoramique et précise, les noms qu'on leur attribue contribuent à suggérer un jeu de regards subtil et complexe : entre les différents dieux, entre les dieux et les hommes, entre les personnages mis en scène par les aèdes et le public qui assiste aux représentations. Car le regard, c'est l'empathie et l'humanité, l'observation, l'analyse et le jugement. Le Cyclope, doté d'un seul œil, n'appartient-il pas à une « non-société », dans laquelle on ne s'assemble pas pour délibérer et où l'on ne s'occupe pas d'autrui ? (*Odyssée* IX, 112-115) ?

*Portrait d'*Euruopa *Zeus, « Vaste voix » et « Ample vue »*

Euruopa est une fréquente appellation de Zeus exprimant l'ampleur de son regard et de sa voix, car *Euruopa* est une qualification polysémique qui construit la représentation d'un dieu aux pouvoirs extraordinaires. Ses performances sensorielles, vue et voix, sont sans commune mesure par

13. *Ibid.*, p. 250.

rapport à ce dont est capable un être humain. « L'aspect des choses n'est pas le même, si on les examine de près ou de loin », affirme Ion dans la pièce homonyme d'Euripide, une tragédie familiale qui se noue autour des pouvoirs d'Apollon qui voit et sait ce que les humains ignorent[14]. Le regard d'Apollon, surplombant par rapport à celui des hommes, est aussi doté d'une acuité qui fait la différence. Paradoxalement, la distance permet aux dieux d'être plus clairvoyants et plus efficaces. C'est ce qu'affirme un célèbre passage de l'*Odyssée* (III, 231), dans lequel Athéna rappelle à Télémaque : « Un dieu sauve aisément son homme, aussitôt qu'il le veut, et même de loin ! »[15] Cette capacité à agir de loin suppose un regard à la fois étendu et aigu, similaire à celui d'un aigle, l'animal emblématique de Zeus, le souverain des dieux, dont les desseins sont insondables, qui orchestre à distance le sort de chacun. C'est pourquoi la dénomination d'*Euruopa* est associée à Zeus, et exclusivement à lui, pas moins de vingt-trois fois dans la poésie homérique : seize fois (dont un doublon) dans l'*Iliade* et sept fois dans l'*Odyssée*[16]. À travers cette appellation, le poète souligne le rôle décisif de Zeus comme arbitre du conflit troyen ; du haut de l'Olympe ou de l'Ida, il scrute les événements et, comme un joueur d'échecs, déplace les pions sur le grand et sanglant échiquier de la guerre. Son propre fils, Sarpédon, roi des Lyciens et fidèle allié de Priam, meurt au combat, en dépit de la pitié que son sort inspire à Zeus (*Iliade* XVI, 431-461). En célébrant les aptitudes exceptionnelles du « père des hommes et des dieux », l'expression *Euruopa* Zeus, toujours dans cet ordre, souvent pour des raisons métriques en fin de

14. Euripide, *Ion*, 585-586.
15. *Cf.* Miguel Herrero de Jáuregui, « Quand un dieu sauve », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère…*, *op. cit.*, p. 203-228.
16. *Iliade* I, 498 ; V, 265 ; VIII, 206 ; VIII, 442 ; IX, 419 ; IX, 686 ; XIII, 732 ; XIV, 203 ; XIV, 265 ; XV, 152 ; XV, 724 ; XVI, 241 ; XVII, 545 ; XXIV, 98 ; XXIV, 296 ; XXIV, 331. *Odyssée* II, 146 ; III, 288 ; IV, 173 ; XI, 436 ; XIV, 235 ; XVII, 322 ; XXIV, 544.

vers, est une fois seulement, dans l'*Odyssée*[17], étendue en *Olumpios Euruopa* Zeus, qui précise la localisation topographique de Zeus, trônant au sommet de l'Olympe, en position dominante tel un aigle sur la cime la plus élevée d'une montagne.

Mais que signifie au juste *Euruopa* ? Son étymologie oriente à la fois vers le champ visuel et vers le champ auditif puisque le terme est formé sur le substantif grec *ops*, qui signifie « voix » et « œil », « vue/vision ». On retrouve ce terme dans la célèbre séquence onomastique Athéna *Glaukôpis* (« aux yeux pers ») et dans Héra *Boôpis* (« au regard de génisse »), deux appellations sur lesquelles nous reviendrons[18]. Quant à l'adjectif *eurus*, il signifie « large », « ample ». La qualification d'*Euruopa* peut donc être traduite comme « à la large voix » et « au vaste regard ». La polysémie du terme est constitutive de la représentation des pouvoirs souverains de Zeus : les sons amples qu'il émet (notamment le grondement du tonnerre) emplissent le monde de résonances divines, tandis que la plénitude de son regard fait que rien ne lui échappe.

La première mention d'*Euruopa* Zeus au chant I de l'*Iliade* (498) est tout à fait révélatrice des potentialités narratives et figuratives de cette appellation. Achille, offensé dans sa dignité d'allié par le fait qu'Agamemnon lui a ravi Briséis, la captive troyenne qui lui revenait en tant que part de butin, laisse exploser sa colère, celle que la Muse est invitée à chanter dès les premiers vers du poème : une ire ruineuse qui procura des souffrances infinies aux Achéens et expédia dans l'Hadès l'âme de puissants héros, leur corps étant livré aux chiens et aux oiseaux (*Iliade* I, 1-5). Le tableau est d'emblée sinistre. Achille, « le meilleur des Achéens », humilié, s'isole dans sa tente et pleure dans les bras de sa mère, la nymphe Thétis. Celle-ci décide alors

17. *Odyssée* IV, 173.
18. *Cf. infra*, p. 43.

de se rendre dans l'Olympe pour supplier Zeus de sauver l'honneur de son fils, en donnant la victoire aux Troyens, jusqu'à ce que les Achéens ouvrent les yeux sur le tort subi par Achille et lui restituent son rang et son honneur. La scène de la rencontre entre Zeus et Thétis, sur l'Olympe, est cruciale pour le développement de l'intrigue :

> (Thétis) à l'aube, monte vers le vaste ciel et l'Olympe.
> Elle y trouve *Euruopa* le Cronide assis à l'écart des autres sur le plus haut sommet de l'Olympe aux cimes sans nombre.
> (*Iliade* I, 497-499)

Euruopa le Cronide est le nom choisi par le poète pour suggérer les enjeux de ce face-à-face. Le fils de Cronos, Zeus, est assis à part, plus haut, en position dominante, comme l'est sa volonté (en grec, *boulê*), que Thétis s'efforce d'infléchir en faveur de son fils. *Euruopa*, « Voix puissante » et « Regard ample », qualifie simultanément – comme les noms de chefs indiens évoqués plus haut – la force décisionnelle des sentences de Zeus et la vastitude de son regard qui embrasse tous les acteurs du drame, tous les lieux, tous les ressorts. Pourtant, alors que Thétis est venue chercher un mot d'assentiment de la part de Zeus – auquel elle s'adresse en l'appelant « Zeus père », autre manière de souligner son autorité tout en tentant de l'attendrir –, elle reçoit pour toute réponse un signe du sourcil [19]. Thétis, en suppliante, s'est agenouillée et tient les genoux du dieu ; Zeus, qualifié d'« Assembleur des nuées », autre appellation qui montre l'étendue de ses pouvoirs, lui confie sa crainte de la réaction d'Héra, son épouse et « ennemie intime », avant de manifester sa décision favorable par un mouvement du sourcil et des

19. *Cf.* Adeline Grand-Clément, « Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias », dans Renaud Gagné, Miguel Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère*, II : *Anthropomorphismes*, *Kernos* suppl. 33, Liège, Presses universitaires de Liège, 2019, p. 135-153.

cheveux qui fait trembler la masse énorme de l'Olympe [20]. Certes, Zeus a un corps « humain », comme tous les dieux d'Homère ; il est représenté selon un patron anthropomorphique, mais à bien y regarder, tout, dans sa façon d'être et d'agir, le différencie des humains [21]. L'anthropomorphisme n'est rien d'autre qu'une stratégie narrative, un langage qui met à disposition du poète des ressources et des ressorts sur les plans émotionnel et relationnel notamment, mais il ne signifie en aucun cas que les dieux grecs étaient conçus « comme des hommes ».

On doit à Jean-Auguste-Dominique Ingres un extraordinaire portrait d'*Euruopa* Zeus dans la célèbre toile intitulée *Jupiter et Thétis*, peinte à Rome en 1811 et conservée au musée Granet d'Aix-en-Provence (fig. 1). Ici, la communication asymétrique entre les deux personnages passe par un incroyable jeu de regards : en contrebas, Thétis suppliante, le regard implorant, se tourne vers Zeus, en haut, en majesté sur son trône, les yeux rivés sur l'horizon au loin. À côté du trône de Zeus, un aigle qui semble avoir prêté au dieu son regard perçant, aigu, intense. D'ailleurs, au chant II de l'*Odyssée* (146-147), tandis qu'Antinoos, le leader des prétendants, qui a découvert la ruse de Pénélope, menace de rester chez Ulysse aussi longtemps qu'elle ne choisit pas un nouvel époux, Télémaque, qui fait appel aux dieux immortels et à la justice de Zeus, voit « deux aigles, qu'envoyait *Euruopa* Zeus, arriver en plongeant du haut de la montagne ». Halithersès, le devin d'Ithaque, interprète aisément ce signe funeste pour les prétendants : Ulysse est en chemin et va se venger d'eux. Le *modus operandi* de l'aigle et celui de Zeus se confondent : de très haut, de très loin, ils voient et agissent, vite et fort. Dans la scène de la supplication de Thétis, Zeus n'est pas tant insensible au

20. *Cf.* Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Belles Lettres, 2017.
21. *Cf.* Renaud Gagné, Miguel Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère*, II, *op. cit*.

regard implorant de son interlocutrice que « visionnaire ». De son regard vaste et lumineux, il fixe le destin de chacun et assure le fonctionnement du *kosmos*, rendant des arrêts définitifs. La voix, au sens de « décision », et le regard, au sens de « vision », se complètent pour dresser le portrait d'un dieu éminent, supérieur, tout-puissant.

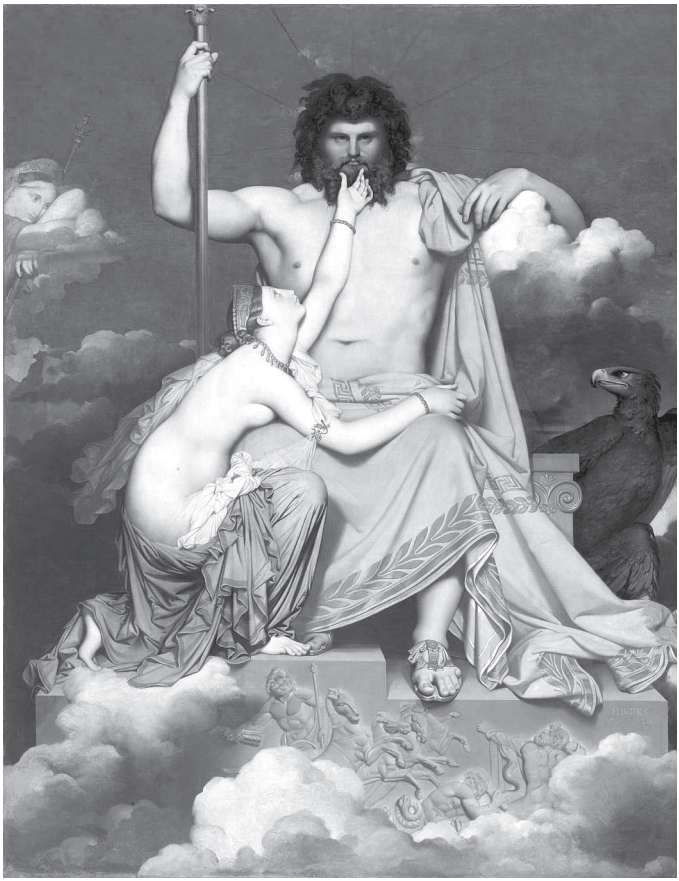


Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jupiter et Thétis.
Huile sur toile, 327 x 260 cm (1811).
Musée Granet, Aix-en-Provence.

Le poète – c'est là tout son art – joue par la suite avec la richesse de sens que véhicule l'appellation *Euruopa* Zeus, orientant le projecteur tantôt dans une direction, tantôt dans l'autre, de sorte que l'auditeur ou le lecteur, par touches successives, enrichit sa compréhension du dieu désigné au moyen de ce nom. Ainsi, le Zeus « visionnaire » qui maîtrise le cours des événements, celui qui fixe et contrôle le devenir du monde et des hommes, est-il à nouveau mis en scène au chant XIII, lorsque Polydamas, un chef troyen, évoque avec Hector la répartition des qualités parmi les hommes :

> À l'un le dieu octroie les œuvres de guerre,
> à tel autre la danse, à tel autre encore la cithare et le chant,
> à tel enfin, dans la poitrine, il place un esprit noble, *Euruopa* Zeus,
> dont bénéficie le plus grand nombre.
> (*Iliade* XIII, 730-733)

Dans le même registre, celui de la gestion du destin de chacun, à la fin des *Euménides*, la tragédie d'Eschyle qui clôture le cycle consacré à Oreste, le parricide poursuivi par les Érinyes, interviennent les Moires. Déesses responsables de la *moira*, la « part » qui échoit à chaque mortel, elles sont garantes de l'ordre universel établi avec Zeus *Panoptas*, « qui voit tout » (1045-1046). Ce regard panoptique de Zeus, expression de sa puissance, est aussi source de justice et d'équité, deux valeurs dont précisément Thétis se réclamait en intercédant pour son fils humilié. C'est pourquoi, au chant XIV de l'*Iliade* (152), à Apollon et Iris qui rejoignent *Euruopa* le Cronide, assis au sommet du Gargare, la cime la plus élevée du mont Ida, « entouré d'un nuage odorant comme d'une couronne », Héra recommande prudemment : « Lorsque vous regarderez Zeus dans les yeux, exécutez ce qu'il vous demandera et ordonnera. »

Dans d'autres passages, le poète met plutôt l'accent sur le retentissement de ses décisions ; la large et puissante

voix d'*Euruopa* Zeus prend alors le dessus sur son regard, comme dans un passage du chant III de l'*Odyssée*. Nestor, le vieux et sage roi de Pylos, relate à Télémaque, parti à la recherche de son père Ulysse, les difficultés de son propre retour de Troie en compagnie de Ménélas. Après un arrêt près du cap Sounion où il a dû enterrer son pilote frappé par les flèches d'Apollon, Nestor reprend la mer et arrive sous les falaises du cap Malée, non loin de sa destination finale. « C'est alors qu'*Euruopa* Zeus les mit en funeste chemin. Il lâcha sur leur dos des rafales sifflantes ; le flot géant dressa ses montagnes gonflées » (288-290). La puissance de la mer déchaînée par Zeus finit par les faire dériver jusqu'en Crète, retardant d'autant le retour au foyer. Le sifflement des vents mauvais et le fracas de la houle renvoient ici au registre sonore d'*Euruopa*. De même, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, *Euruopa* Zeus est qualifié de *baruktupos*, « au grondement profond »[22]. Au vers 3 de cet hymne, le poète chante Déméter et sa fille, « concédée (à Hadès) par *Euruopa* Zeus au grondement profond ». Zeus, lorsqu'il gronde du haut des cimes ou des profondeurs du cosmos, fait entendre sa voix qui a valeur de décision définitive. Profondes ou amples, la vision comme la voix de Zeus assurent une communication efficace et sans appel.

Des appellations en réseau : voir, surveiller, protéger, juger

Les Anciens, qui apprenaient Homère à l'école et avaient fait de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* le socle de leur éducation (en grec, *paideia*), bien que familiers des innombrables appellations qui « colorent » les dieux et mettent en avant une facette de leur personnalité plurielle, se posaient des questions sur le ou les sens à leur donner. Tout le stock de termes poétiques, raffinés, rares, souvent composés,

22. Voir aussi Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 79.

comme *euruopa*, *baruktupos*, *glaukôpis*, *boôpis*, etc. qu'Homère forge pour décrire la multiplicité des pouvoirs divins, et que de nombreux auteurs après lui recyclent, a alimenté une réflexion savante qui traverse les siècles. Les scholiastes d'Homère, c'est-à-dire ses commentateurs, qui fleurissent notamment à partir de l'époque hellénistique et sont encore très actifs à l'époque byzantine, tout comme les auteurs de dictionnaires, lexiques ou autres encyclopédies, explorent les significations possibles de ces qualifications souvent polyvalentes, comme nous l'avons vu pour *euruopa*. La démarche qui consisterait à vouloir en fixer le « vrai sens » est vouée à l'échec tant il est manifeste que le poète s'est amusé à jouer de l'ambivalence des noms et de leurs éléments. *Euruopa* Zeus n'est pas plus véridiquement « à la large voix » qu'« au regard ample » ; il est les deux à la fois, parce que le divin possède des propriétés sensorielles – ici, la voix et la vue – supérieures et différentes de celles des humains.

Certains auteurs anciens, du reste, comme nous le proposons dans ces pages, ne tranchent pas ; ainsi le dictionnaire d'époque byzantine appelé la *Souda* (E 3726) avance-t-il prudemment : « *Euruopa* : au grand œil ou à la grande voix ; le nominatif est *euruôps*. » Le lien entre l'amplitude du regard et de la voix et la capacité à surveiller le cosmos est également retenu par Apollonios le Sophiste, un grammairien du Ier siècle de n. è., dans son *Lexicon homericum* (79, 19-21) : « *Euruopa* : épithète de Zeus, soit par référence au fait qu'il surveille amplement *(ephorônta)*, soit au fait qu'il produit des sons et des bruits puissants, soit encore à cause de son grand œil. » Zeus est donc le grand éphore du monde, un terme qui, à Sparte, désigne les cinq magistrats qui gouvernent et surveillent autant la population que les deux rois héréditaires. Homère est le premier à faire de Zeus le « surveillant » du monde, une fonction que Démosthène attribue plus tard à Dikè[23],

23. Démosthène 25, 11.

preuve que « surveiller et punir » allaient déjà ensemble. Hélios, le Soleil, en raison de sa course quotidienne dans les cieux, est également le témoin de toutes choses, donc un dieu de la justice, qualifié d'« éphore », par exemple au chant III de l'*Iliade* (277-279). Agamemnon y adresse une prière solennelle aux dieux pour sceller le pacte qui est censé unir Achéens et Troyens dans une tentative de trêve et de solution du conflit passant par un combat singulier entre Pâris et Ménélas. L'Atride se tourne en premier lieu vers « Zeus père qui règne/veille depuis l'Ida, très glorieux, très grand », puis vers Hélios « qui tout surveilles et tout écoutes ». Zeus et Hélios, en partageant une position surplombante, voient, écoutent, surveillent et régissent tout. Zeus, cependant, est le seul à être « très glorieux » et « très grand ».

Pour un lecteur ancien, *Euruopa* résonne donc avec d'autres mots, d'autres divinités, appartenant à des registres proches. Le terme *ops*, « voix » et « vue », entre d'ailleurs en composition avec divers adjectifs et substantifs comme *panoptas/panoptês*, que nous avons rencontré dans *Les Euménides* d'Eschyle, pour souligner la capacité des Moires et de Zeus à tout (sa)voir[24]. De même, dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, une tragédie dont l'intrigue se noue autour d'Œdipe désormais aveugle après avoir découvert la vérité sur son existence, le héros est confronté à un destin qui lui échappe totalement, lui qui croyait être omniscient puisqu'il avait été capable de répondre à l'énigme de la sphinge. Or, aux vers 1085-1086, le chœur de vieillards athéniens, qui vient d'annoncer à Œdipe la victoire de Thésée sur Créon, le roi de Thèbes qui a chassé Œdipe, ainsi que la restitution de Thèbes aux siens grâce à l'action de Zeus, s'écrie : « Que ne suis-je la colombe au vol rapide comme le vent ! Que ne puis-je du haut de la nue voir de mes yeux ces combats ! Ô Zeus, souverain de tous

24. *Cf. supra*, p. 38.

les dieux, omnivoyant, accorde aux chefs de cette contrée de revenir vainqueurs après avoir repris sa proie à l'ennemi. » Le texte joue subtilement sur l'opposition entre Œdipe, plongé dans l'obscurité, et Zeus qui gouverne tous les dieux *(pantarche theôn)* et qui voit tout *(panopt')*, pardessus les nuages, telle une colombe cette fois, porteuse de bonnes nouvelles. Quant à l'adjectif *eurus*, « large », présent dans *Euruopa*, il intervient dans diverses autres qualifications de dieux. *Euruanax*, « vaste prince », est utilisé pour Zeus, ainsi qu'*euruanassa*, « vaste princesse », pour Déméter, *eurubatos*, « à la vaste foulée », pour Zeus encore, *eurubias*, « à la vaste force », pour Poséidon, etc. L'ampleur, l'amplitude sont des qualités typiquement divines qui dénotent des dispositions physiques, sensorielles et cognitives supérieures à celles des hommes. À cet égard, *euru-* comme *pan-* fonctionnent à la manière d'intensifs, de superlatifs.

Outre ce jeu de connivences entre les mots, qui produit des échos d'un dieu à l'autre, d'un texte à l'autre, d'un contexte à l'autre, il faut faire état de prouesses savantes fondées sur des réminiscences homériques. Certains auteurs s'amusent en effet à réactualiser *Euruopa* Zeus dans des contextes volontiers décalés, pour afficher leur haut niveau culturel et accroître leur prestige ; c'est le cas par exemple de Dioscore d'Aphrodité, un notable d'Égypte auteur d'un éloge adressé vers 551 de n. è., à Constantinople, à un certain Hypatios, haut fonctionnaire attaché au préfet du prétoire [25]. Il y esquisse une comparaison entre le destinataire de l'éloge et rien moins que Zeus : « Si *Euruopa* Zeus portait la direction consulaire en la capitale, tu pourrais porter ton nom. » Dioscore joue ici sur le nom d'Hypatios, qu'il rapproche du terme *Hupatos*, « élevé », et de la

25. *Cf.* Jean-Luc Fournet, *P. Aphrod.* IV = *P. Cair. Masp.* II 67185 v° A. Pour la traduction, Jean-Luc Fournet, *Hellénisme dans l'Égypte du VIe siècle. La bibliothèque et l'œuvre de Dioscore d'Aphrodité*, Le Caire, IFAO, 1999, p. 388-389, n. 7.

qualification de Zeus, *Euruopa*. En écho à Homère, il flatte Hypatios en le décrivant comme un dieu des sommets et en lui proposant un modèle… d'ascension sociale.

Athéna « Regard perçant » et Héra « Regard de génisse »

Si le regard est un attribut de la puissance, que signifient au juste l'appellation de *Glaukôpis*, « aux yeux pers », appliquée à Athéna et celle de *Boôpis*, « aux yeux de génisse », à Héra ? Si le regard de la Joconde fascine plusieurs centaines d'années après que Leonardo da Vinci l'a fixé sur la toile, quels effets pourraient donc produire le regard de génisse d'Héra et le regard « glauque » d'Athéna ? *A priori*, ces désignations laissent perplexe un lecteur moderne. Il faut donc rechercher les codes antiques qui permettent d'en rendre compte.

Apollonios le Grammairien, dans son *Lexicon homericum* (52, 9-10), s'arrête sur *Boôpis*, qu'il explique par *megalophthalmos*, « grand œil », ou *megalôs ephorôsa*, « surveillant grandement ». Et il ajoute un commentaire suggestif : « car Zeus aussi est appelé *Euruopa* ». L'association de *Boôpis* avec *Euruopa* fournit une clé de lecture intéressante. Héra, et Héra seule parmi les déesses [26], est qualifiée de *Boôpis* dès Homère ; certains scholiastes ont voulu y voir un trait de beauté, un peu comme on dirait aujourd'hui de quelqu'un qu'elle a des « yeux de biche ». Cette connotation n'est pas du tout à exclure [27], mais Apollonios suggère un rapprochement fonctionnel entre Zeus et Héra, le couple de dieux souverains, qui partageraient la propriété de disposer d'un

26. Deux femmes sont qualifiées de *Boôpis* dans l'*Iliade* : Clymène, une servante d'Hélène à Troie, en III, 144 ; et Philomedousa, la mère de Ménesthios, un guerrier achéen, en VII, 10.
27. Ce serait un synonyme de *kalé*, « belle », pour la scholie D à Homère (*Iliade* IV, 50), tandis qu'une autre scholie à Homère (*Iliade* I, 53) donne cette qualification pour équivalente de *melanophthalmos*, « au regard noir », en précisant qu'elle exprime « la puissance/l'efficacité du regard ».

ample regard scrutant le monde, pour le gérer et le protéger[28]. Les grands yeux avaient, en effet, aussi une valeur apotropaïque, celle de repousser le « mauvais œil ». C'est pourquoi les potiers grecs décoraient certains vases d'une paire d'yeux gigantesques qui protégeaient le propriétaire de l'objet, tout comme sur la proue des navires on peignait de grands yeux pour se prémunir des dangers de la mer[29].

Quant à Athéna, la Vierge par excellence, née du cerveau de son père Zeus, elle est très fréquemment *Glaukôpis*, une appellation riche en résonances symboliques[30]. Presque exclusive d'Athéna[31], elle renvoie d'une part au regard perçant et vigilant de la chouette *(glaux)*, l'animal symbole de la déesse, comme l'aigle l'est pour Zeus ; d'autre part à la couleur *glaukos* utilisée pour désigner une large gamme de tons bleus, verts ou gris, « qui ont en partage une certaine forme de clarté et de luminosité[32] ». Le verbe qui dérive de l'adjectif *glaukos* est appliqué aux fauves qui fixent leur proie avant de l'attaquer. Athéna *Glaukôpis* désigne donc une déesse pourvue d'un regard vigilant et effrayant, fascinant et inquiétant, dynamique et sauvage, qui dit sa puissance, son ardeur, sa capacité à agir pour ou contre les humains. Aigu et pénétrant, ce regard la caractérise si bien qu'à Sparte, elle est appelée Athéna

28. Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus…*, *op. cit.*, p. 23 et 25, n. 7.
29. *Cf.* Deborah N. Carlson, « Seeing the Sea : Ships' Eyes in Classical Greece », *Hesperia* 78, 2009, p. 347-365. Voir aussi Aurélie Rivière-Adonon, « Les "Grands Yeux" : une mise en scène visuelle », *Mètis* 9 (dossier *Émotions*), 2011 : http://books.openedition.org/editionsehess/2615
30. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna : le rôle des couleurs dans la construction de l'identité divine », *Archiv für Religionsgeschichte* 12, 2010, p. 7-22. Le terme apparaît trente-sept fois dans l'*Iliade* et quarante-cinq fois dans l'*Odyssée.* On relit toujours avec intérêt Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, « L'œil de bronze », dans *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 169-177.
31. On note quand même deux exceptions : la Lune (Empédocle, fr. 42, 16 Wright ; Euripide, fr. 1009 Nauck ; Nonnos, *Dionysiaques* V, 70) et Cassandre (Ibycos, fr. 22a, 1 Page).
32. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna… », *op. cit.*, p. 9.

Ophtalmitis, « *Œillue* »[33]. Son arbre, l'olivier, est lui aussi *glaukos*, lumineux et indomptable, étincelant et changeant, donc combatif[34]. Championne en *mêtis*, une forme d'intelligence rusée, Athéna elle-même adopte un très grand nombre d'apparences : « Déesse, il n'est pas facile pour un mortel, quelque habile qu'il soit, de te reconnaître aussitôt rencontrée : tu prends toutes les formes ! » lui lance Ulysse (*Odyssée* XIII, 312-313).

Gustav Klimt a su remarquablement exprimer, dans sa toile intitulée *Pallas Athéna*, peinte en 1898, toute la puissance et la fascination du regard de l'Athéna *Glaukôpis*. Il la donne à voir en position frontale, affublée d'un casque doré qui enserre son visage et ne laisse passer que sa chevelure rousse[35]. Le regard hypnotique de la déesse capture l'attention du spectateur ; sa fixité, sa limpidité et son intensité se marient bien avec l'éclat de l'or qui protège et fait rayonner son corps. Klimt a choisi de se dissocier du style académique en conférant à la déesse une puissance redoutable et agissante. Son regard tétanisant trouve d'ailleurs un écho dans la Gorgone qu'elle porte sur la poitrine couverte de l'égide, une figure dont la vue pétrifiait littéralement celui qui la regardait. Le portrait de la déesse est une illustration frappante de son nom : *Pallas*, la Vierge farouche, titre choisi par Klimt pour son œuvre, mais il renvoie aussi à *Glaukôpis*, celle dont le regard fascine, protège et effraie.

33. Pausanias II, 24, 2 et III, 18, 2.
34. *Cf.* Sophocle, *Œdipe à Colone*, 694-706, au sujet de l'olivier, reflet de la puissance d'Athéna.
35. La toile est conservée au musée des Beaux-Arts de Vienne. *Cf.* Lisa Florman, « Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece », *The Art Bulletin* 72/2, juin 1990, p. 310-326 ; Alexandra Karentzos, « Femininity and "Neuer Mythos". Pallas Athena in Turn of the Century Art », dans Susan Deacy, Alexandra Villing (éd.), *Athena in the Classical World*, Leyde, Brill, 2001, p. 257-272. Il est intéressant de noter que, pour les Grecs aussi, les yeux clairs étaient associés à une pilosité rousse (*cf.* Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna… », *op. cit.*, p. 12).

Enterrer les morts, accomplir son destin

Revenons brièvement au canyon d'Aravaipa, le 30 avril 1871, avec Karl Jacoby pour guide. Au milieu d'une végétation luxuriante, sur les rives du ruisseau que les Apaches occupent, tout est calme, en cette nuit de printemps. Soudain, la mort fait irruption : un groupe d'assaillants est à cheval, d'autres à pied. En quelques instants, des centaines de cadavres jonchent le sol ; le massacre est accompli sans qu'aucune main ni conscience ne tremble. En décembre de la même année, le procès des meurtriers s'ouvre, qui débouche sur un acquittement général. Au printemps 1872, un an après les événements, une conférence de paix est organisée afin que les différentes communautés concernées trouvent la voie de la réconciliation. Le massacre de Camp Grant est destiné à entrer dans le domaine du souvenir ; la mémoire et l'oubli. Nul ne dit ce qu'il advint des cadavres des Apaches saisis dans leur sommeil. Furent-ils « livrés aux chiens et aux oiseaux », comme le dit crûment le poète au début de l'*Iliade* (I, 1-5)[36] ?

Dans la plaine de Troie, alors que la guerre touche à sa fin, c'est autour du sort du cadavre d'Hector que le récit se referme. Les dieux sont invoqués pour accompagner ce qui n'est qu'une réconciliation temporaire. Grands régisseurs du destin des hommes, les dieux, largement insaisissables, ont pourtant des noms, ceux que les hommes leur donnent et qui leur permettent d'interagir avec eux. Approximation, conjecture, tentative de définition, ces noms humains des dieux seront encore notre fil rouge dans les pas de Priam. Dans le chant XXIV, en effet, le dernier de l'*Iliade*, plusieurs dieux sont impliqués dans la périlleuse ambassade qui conduit Priam auprès d'Achille. L'enjeu est de taille : récupérer le corps d'Hector afin de l'ensevelir dignement ; le risque est élevé :

36. *Cf. supra*, p. 34.

s'exposer à la rage assassine d'Achille. C'est une mission humanitaire, en quelque sorte, que les dieux vont favoriser, afin que, chez les Grecs comme chez les Troyens, les valeurs positives du vivre-ensemble reprennent momentanément le dessus. Achille, s'il accède à la demande du vieux roi, pourra enfin renoncer à la fureur inextinguible qui l'anime ; Priam, s'il parvient à émouvoir le cœur du Grec, sera finalement en mesure d'honorer son fils défunt selon les rites prescrits. L'ordre reviendra sur terre, avant le dénouement tragique. Point d'orgue du récit, le chant XXIV dit le calme avant la tempête. Une fois Hector enseveli, les Grecs, inspirés par Ulysse, mettront en scène leur départ et laisseront sur la grève troyenne ce cheval de bois, empli de soldats, que les Troyens feront entrer dans leurs murs pour l'offrir à Athéna en son temple de l'Acropole. C'est alors que la violence se déchaînera, conformément à la *boulê* de Zeus : l'honneur d'Achille retrouvé, Troie disparaîtra et Achille mourra.

Mais le poète n'a pas décrit ces moments de feu et de sang ; il s'est contenté d'y faire allusion. Il termine son poème, l'*Iliade*, par le splendide chant XXIV qui s'ouvre sur Priam se désespérant de voir chaque jour Achille outrager le cadavre d'Hector, en l'attachant à son char et en le traînant autour des murailles de Troie. Achille a perdu son humanité et les dieux finissent par s'en émouvoir. Le récit est dans une impasse ; c'est une assemblée des dieux qui intervient pour dénouer les fils de la narration. En 804 vers de toute beauté, le poète met alors en scène le rachat d'Hector (en grec, la *lutra* ou « rançon ») à travers une série de séquences narratives d'une grande intensité. Les noms des dieux, c'est notre hypothèse, balisent le récit et en explicitent les enjeux.

Achille pleure : c'est le premier plan. Les funérailles de Patrocle sont terminées, mais le chagrin ne l'abandonne pas. Son tourment le harcèle ; il ne trouve d'autre vaine échappatoire que l'outrage quotidien infligé au

corps d'Hector. Apollon, cependant, l'un des dieux philotroyens, sauvegarde la dépouille du héros au moyen de l'égide, un talisman doté de pouvoirs apotropaïques[37] ; le corps d'Hector, jour après jour, demeure intact. Tandis que la souffrance ravage les deux camps, les « dieux bienheureux » – une telle appellation, à cet endroit, accentue l'écart entre les sphères divine et humaine – envisagent de confier une mission à *Euskopos Argeiphontês*. On reconnaît Hermès sous cette appellation, le « Tueur d'Argos » *(Argeiphontês)*, désignation fréquente du dieu, qui renvoie au géant pourvu de cent yeux, Argos, qualifié lui aussi de *panoptês*, « voyant tout », protecteur d'Io, la prêtresse d'Héra à Argos, qu'Hermès élimina sur ordre de Zeus[38]. Charger Hermès de prendre soin du cadavre d'Hector, c'est aussi activer la fonction psychopompe du dieu qui accompagne les morts jusque dans l'au-delà. Poséidon, Héra et Athéna, cependant, les plus fervents défenseurs des Achéens, se positionnent contre cette mission. Au terme de douze jours d'attente, *Phoibos* Apollon, une appellation qui décrit le dieu comme lumineux, étincelant, mais aussi terrible et redoutable, revient à la charge devant le Conseil des dieux[39]. Achille, argumente-t-il, a perdu le sens de la pitié et de la honte, deux sentiments qui sont, pour les hommes, une contrainte autant qu'un secours. La *nemesis* des dieux, leur sanction morale, est imminente. *Leukôlenos* Héra, la déesse « Bras blancs »[40], une qualification typiquement féminine, partagée avec des mortelles comme Hélène, Andromaque ou Nausicaa, s'offusque à la perspective que des honneurs égaux

37. Monique Halm-Tisserant, « Le gorgonéion, emblème d'Athéna : introduction du motif sur le bouclier et l'égide », *Revue archéologique* 1986, p. 245-278 ; Kim J. Hartswick, « The Gorgoneion on the Aegis of Athena : Genesis, Suppression, and Survival », *Revue archéologique* 1993, p. 269-292.
38. *Cf.* Carmine Pisano, « Hermes, il lupo, il silenzio », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 98, 2011, p. 87-100.
39. *Cf.* le chapitre d'Adeline Grand-Clément dans ce volume, p. 283-313.
40. Une caractéristique qui évoque la beauté, la séduction, l'éclat et la noblesse.

soient attribués à Hector et Achille, le second seul étant de descendance divine par sa mère. C'est Zeus « Assembleur des nuées » qui, comme il se doit, tranche la question. Hector n'a jamais lésiné sur les offrandes aux dieux, spécialement à Zeus, dont l'autel était toujours garni. Il a donc légitimement droit aux honneurs funèbres, mais il ne faut pas forcer le dénouement. En envoyant Iris, sa messagère, dont le nom renvoie à l'arc-en-ciel, signe des dieux[41], quérir Thétis, la mère d'Achille, Zeus privilégie la voie diplomatique. « Rapide comme la tempête », Iris, aussi qualifiée de « Pied véloce » pour évoquer la manière dont elle remplit sa mission, transmet à Thétis la volonté de Zeus « Pensées infaillibles » : elle doit lui rendre visite pour recevoir ses ordres. La manière de désigner Zeus signale qu'un tournant est pris dans l'intrigue : Achille doit céder ; sa mère doit le lui signifier. Dans sa réponse, du reste, la divine Thétis « Pieds d'argent » appelle Zeus *Megas Theos*, « Grand Dieu », en signe de soumission. Comme dans la scène de supplication que nous avons analysée ci-dessus[42], c'est à nouveau *Euruopa* Zeus qui la reçoit, le dieu dont l'ample voix et le regard panoramique fixent les destins. Cette fois, cependant, il est entouré de « tous les dieux bienheureux qui vivent éternellement », un titre solennel pour un moment grave. Thétis est accueillie avec les honneurs : Athéna lui cède sa place aux côtés de Zeus, tandis qu'Héra lui offre une boisson dans une coupe d'or. La nymphe est chargée par Zeus de signifier à son fils l'indignation des dieux et leur volonté de le voir restituer

41. Sur l'arc-en-ciel comme signe des dieux, voir Adeline Grand-Clément, « L'arc-en-ciel pourpre d'Homère : *poikilia* et enchantement des couleurs », dans Arnaud Dubois, Jean-Baptiste Eczet, Adeline Grand-Clément, Charlotte Ribeyrol (éd.), *Arcs-en-ciel et couleurs. Regards comparatifs*, Paris, CNRS, 2018, p. 191-215 ; pour la différence entre Hermès et Iris, l'un et l'autre messagers de Zeus, voir Carmine Pisano, « Iris et Hermès, médiateurs en action », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère…*, *op. cit.*, p. 113-133.
42. *Cf. supra*, p. 35-37.

le corps d'Hector à sa famille. Zeus va convaincre Priam de se rendre, avec des cadeaux, à la tente d'Achille.

Thétis s'exécute et parvient à fléchir le cœur pourtant endurci d'Achille. L'autorité suprême de Zeus l'Olympien ne peut plus être contestée ; il est le « plus fort » de tous les dieux (*Iliade* I, 580). Les noms attribués aux uns et aux autres fonctionnent comme des codes, des signaux qui tissent un réseau sous-jacent de représentations et de significations. Les deux passages décrivant la visite de Thétis à Zeus, aux premier et dernier chants, résonnent entre eux, tandis que les appellations, comme des balises, alertent l'auditeur/lecteur sur les jeux d'écho et de réminiscence. Zeus prend alors en main, avec l'aide d'Iris, l'organisation de l'ambassade de Priam le « magnanime ». Pour rassurer le vieux roi, Zeus lui envoie Hermès *Argeiphontês* ; en ces circonstances, cent yeux vaudront mieux que deux, car l'expédition est très périlleuse.

Pendant ce temps, Priam, toujours écrasé de douleur, enveloppé dans son manteau, la tête et le cou couverts d'ordures en signe de deuil, est affalé par terre. Partout, les lamentations retentissent. Iris l'invite pourtant à suivre l'invitation de Zeus. Avec courage et détermination, le vieux roi choisit de précieux hommages pour Achille, tout en consultant son épouse Hécube, qui estime l'entreprise insensée. « Semblable à un dieu », une qualification qui dit sa force et sa résolution, Priam ne cède pas. Au moment où le char est prêt à partir, Hécube recommande à son époux de faire des libations à Zeus, d'adresser ses prières au « Cronide Assembleur des nuées » et « Seigneur de l'Ida, qui veille sur Troie tout entière ». Les appellations choisies pour invoquer la protection de Zeus orientent dans deux directions : d'une part, c'est le maître suprême de l'Olympe, le fils de Cronos, qui est visé, celui dont les pouvoirs dans le ciel et sur la terre sont (re)connus de tous ; d'autre part, c'est le seigneur de la montagne qui surplombe Troie, l'Ida, le dieu du terroir veillant sur la

population troyenne qui est mobilisé. L'articulation entre ces deux facettes de Zeus, l'une panhellénique, l'autre locale, est particulièrement claire dans ce contexte ; le danger imminent suggère de ne négliger aucune ressource[43]. Hécube conseille à Priam de solliciter de la part de Zeus un signe de sa faveur, l'envoi d'un oiseau que Priam verra et qui verra Priam, l'accompagnant jusqu'au camp d'Achille. Or, c'est à *Euruopa* Zeus qu'Hécube demande d'accorder à son époux cette faveur ; elle invoque le dieu des sommets, le dieu au regard perçant comme l'aigle, le dieu-éphore qui veille sur les hommes. Priam s'exécute alors en tendant les bras vers Zeus, qu'il appelle « Zeus père qui règne/veille depuis l'Ida, très glorieux, très grand », un dieu qu'Agamemnon, le roi des Grecs, avait également invoqué au chant III[44]. En ces circonstances également solennelles, Grecs et Troyens ont recours à la même séquence onomastique, signe, là aussi, d'un réseau de connivences subtilement tissé par le poète. Ces noms, adaptés au contexte, honorent et réjouissent les dieux. En l'occurrence, Zeus *Mêtieta*, le « Subtil », le dieu de la *mêtis*, entend la supplique de Priam et lui envoie immédiatement un aigle, « le plus propice parmi tous les oiseaux ».

Le char quitte donc Troie, conduit par Idée, le cocher, dont le nom renvoie lui aussi à l'Ida local. *Euruopa* Zeus suit du regard les deux courageux Troyens qui avancent dans la plaine ; pris de pitié pour le vieux Priam, il lui envoie comme convenu Hermès, « son cher fils », une qualification intéressante et rare, qui indique que l'empathie de Zeus envers Priam est celle d'un père mû par l'amour filial ; Hermès est à Zeus ce qu'Hector est à Priam, sur fond d'un monde déstructuré par les outrances de la guerre. Hermès a pour mission de faire en sorte que les Achéens

43. *Cf.* Luc Woronoff, « De l'Olympe à l'Ida : le Zeus des sommets », *Ktéma* 20, 1995, p. 213-222.
44. *Cf. supra*, p. 41.

ne voient ni ne reconnaissent les deux Troyens avant qu'ils n'atteignent la tente d'Achille. Hermès est un guide sûr ; c'est aussi un expert en dissimulation et mensonge, le dieu des voleurs, outre que des voyageurs. Le texte le qualifie de *Diaktoros*, « Accompagnateur ». Muni des sandales d'or avec lesquelles il vole au-dessus de la terre et de la mer, Hermès arbore aussi un bâton avec lequel il envoûte le regard des hommes ou réveille ceux qui sont assoupis. Pour guider Priam, il prend l'apparence d'un jeune prince ; il se fait *Eriounios*, « Bienfaisant », en écho à la bienveillance de Zeus envers le souverain troyen. Ce dernier s'adresse au jeune homme en l'appelant « cher enfant » (373). La narration fait peu à peu réémerger ces valeurs d'humanité perdues, englouties par la guerre. Parvenus au camp achéen, les voyageurs bénéficient des pouvoirs de celui dont le regard est efficace : Hermès répand le sommeil sur les yeux des Grecs et conduit Priam à la tente d'Achille. Le dénouement est proche ; la tension est à son apogée.

Hermès révèle alors à Priam son identité de « dieu immortel » (460) et la nature de sa mission, commanditée par Zeus ; désormais, c'est à lui de jouer. Tandis qu'Hermès rejoint les hauteurs de l'Olympe, Achille « cher à Zeus » et Priam « le grand », « à l'allure divine », se font face. Le vieux roi, en suppliant, étreint les genoux d'Achille – comme, au début du poème, la mère d'Achille avait enlacé ceux de Zeus – et embrasse ses mains homicides qui l'ont privé de tant de fils (fig. 2). L'intensité émotionnelle de cette séquence est exceptionnelle. Les dieux se sont retirés, mais veillent ; aux hommes, il reste la douleur en partage. « Souviens-toi de ton père », lance Priam à Achille, « l'égal des dieux » (486). Face à face, « au nom du père », ils mêlent leurs pleurs et leurs souvenirs, adoucis par l'émotion partagée, celle d'une humanité qui, bien que « semblable aux dieux », n'a pas reçu pour lot l'éternité heureuse mais la souffrance, la mort, la compassion (525-526). « Deux jarres, dit Achille, sont plantées sur le seuil de la maison

de Zeus, pleines de dons qu'il distribue ; l'une contient les maux, l'autre les bienfaits » (527-528). Le destin des hommes oscille entre ces deux pôles. De même, l'attitude d'Achille envers Priam mélange mansuétude et irritation, voire menace, tandis que Priam passe plusieurs fois de l'espoir à la peur. Finalement, sur ordre d'Achille, le corps d'Hector est lavé, posé dans un cercueil et placé sur le char à destination de Troie, après qu'Achille et Priam ont partagé un repas. Apaisés par la nourriture et la boisson, les deux protagonistes jouissent de la vue l'un de l'autre : Achille est grand et beau, semblable aux dieux ; Priam est noble et sage. Pour les humains, comme pour les dieux, le jeu des regards traduit les émotions et la reconnaissance mutuelle. Une trêve de douze jours, qu'Achille s'engage à faire respecter, permettra aux Troyens d'ensevelir Hector et de lui rendre hommage. Après quoi, le combat reprendra. Cette fois, Achille arrête la guerre non pas pour donner libre cours à sa colère, mais pour témoigner de son humanité.

Figure 2. Priam suppliant Achille. *Camée en onyx (1815-1825).*
New York, Metropolitan Museum of Art.

La trêve, on le sait d'emblée, sera temporaire. La douceur qui caractérise cet ultime chant annonce, paradoxalement, la violence finale. Andromaque, la veuve d'Hector, y fait allusion au retour de Priam, comme pour prévenir l'auditeur/lecteur. Son fils n'atteindra pas la fleur de l'âge, annonce-t-elle, car la cité sera détruite bien avant ; pour les Troyens et les Troyennes, poursuit-elle, un destin de servitude, d'exil ou de trépas est inéluctable. L'exécution des rites funéraires pour Hector résonne donc comme le signe avant-coureur de désastres bien plus grands. Tandis qu'on place Hector dans un cercueil d'or, enveloppé dans un linceul pourpré, et qu'on élève un tumulus au-dessus de sa tombe, les regards se tournent vers le rivage d'où l'on craint l'attaque des Achéens. Mais le poète semble détourner les yeux au moment où l'effroyable destin de Troie s'accomplit.

Tout au long du chant XXIV, comme dans l'ensemble du poème, les noms attribués aux dieux comme aux hommes ne sont ni de simples ornements ni de purs fossiles d'un passé oral et formulaire. Certes, ils sont aussi cela, mais ils contribuent surtout à tisser la toile bigarrée, la *poikilia*, du récit : relations entre les dieux, relations entre les hommes, relations entre ces deux sphères, relations entre le passé et le présent, entre les multiples séquences narratives qui organisent l'ensemble en un tout vibrant de mille résonances. Ces appellations dressent également des portraits en action qui entrelacent diverses fonctions, de multiples apparences et d'innombrables modalités d'intervention, mettant somptueusement en évidence la complexité de la nature divine. Si la connaissance des dieux est et restera toujours imparfaite, hypothétique et approximative, leur attribuer des noms, c'est créer les conditions d'une interaction que l'on espère favorable, même dans les épreuves les plus effroyables.

Buste de Sélénè, détail d'un sarcophage romain en marbre du IIIe siècle de n.è.

Rome, Museo delle Terme di Diocleziano.

Chapitre 2

Toutes les faces de la Lune
Une incantation grecque d'Égypte dans l'Antiquité tardive

Thomas Galoppin

Hécate est attentive surtout quand elle s'entend appeler taureau, chien(ne), lionne.

(Porphyre de Tyr, *De l'abstinence* 3, 17.3, IIIe siècle de n. è.)

L'Égypte des IIIe-IVe siècles, à peu près à mi-chemin entre l'époque des pyramides et la nôtre, est une province romaine depuis déjà plus de deux siècles. L'administration et l'armée dépendent de l'empereur qui est à Rome puis à Constantinople, et le pays est gouverné depuis la cité cosmopolite d'Alexandrie, au bord de la Méditerranée. Auparavant, entre 323 et 30 av. n. è., une monarchie grecque, les Ptolémées ou Lagides, installée à Alexandrie, régnait sur le pays, ses « pharaons » étant des successeurs d'Alexandre le Grand autant que d'Horus. Même à l'époque romaine, la langue grecque reste la langue du pouvoir et l'on comprend aisément que le pays égyptien soit traversé par de multiples cultures : carrefour de routes commerciales entre le monde méditerranéen, la corne de l'Afrique et l'océan

Indien, la vallée du Nil est depuis longtemps irriguée par des populations d'origines diverses : Nubiens, Éthiopiens, Juifs, Syriens, Chypriotes, Grecs, Romains. Tout en conservant des caractéristiques culturelles fortes, l'Égypte draine nécessairement des personnes, des biens et des savoirs qui alimentent tout un éventail de productions multiculturelles dans les arts, la littérature et… la religion. En témoignent tant les inscriptions gravées sur pierre que le mobilier archéologique, mais aussi un gisement documentaire qu'offre en abondance l'Égypte aux historiens et aux historiennes : les papyrus.

Dès le XIXe siècle, certains de ces papyrus se sont fait remarquer sur les marchés européens d'antiquités : écrits essentiellement aux IIIe et IVe siècles de n. è., en grec et dans une écriture égyptienne que l'on appelle le démotique – la langue usuelle des Égyptiens aux époques grecque et romaine –, ils offraient des recettes de rituels très sophistiqués pour rencontrer les dieux, attirer l'être aimé, se rendre invisible, en puisant à toutes les sources culturelles du bassin oriental de l'empire romain. Les savants qui ont commencé à prendre connaissance de ces textes ont été frappés – et ne cessent d'ailleurs de l'être aujourd'hui encore – par toute une cuisine de sécrétions animales offertes en fumigations, toute une panoplie d'invocations à des divinités égyptiennes, sémitiques, iraniennes, ou aux astres divinisés, ou bien encore à des puissances funèbres, parsemées de longues incantations, de quantité de formules abracadabrantes et de dessins de figures sans tête ou abstruses. Cette mixture d'astrologie, d'*abracadabra* et de boulettes de sang de pigeon a semblé témoigner d'une dégradation significative des usages rituels grecs et a été classée dans une catégorie particulière : la « magie ».

Une grande partie de ce corpus, du moins celle qui est rédigée en grec, a été éditée au XXe siècle, plus précisément à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, et baptisée « Papyrus grecs magiques » *(PGM)* par l'Allemand Karl

Preisendanz[1]. Le plus long de ces papyrus est conservé à la Bibliothèque nationale de France et connu sous le titre de « Grand papyrus magique de Paris ». Écrit au IVe siècle, il s'agit d'un codex, c'est-à-dire d'un texte qui prend la forme du livre en pages reliées, une forme qui était en passe de s'imposer sur le rouleau à la fin de l'Antiquité. L'écriture majoritairement en grec de ce livre est ponctuée de passages en copte, une langue et écriture égyptienne qui s'est développée à l'époque romaine. Cet ouvrage contient une compilation de prescriptions rituelles vraisemblablement plus anciennes et très diverses, représentatives de l'inventivité et du multiculturalisme ambiants. Par ce procédé, on construit un savoir religieux particulier, relativement autonome par rapport aux cadres institutionnels de la religion en Égypte. Il est fort probable que le compilateur ait été un spécialiste des rituels, peut-être un prêtre attaché à un sanctuaire, même si les rituels en question sont prévus pour être effectués en dehors des temples et souvent en vue d'applications pratiques qui ne concernent pas un culte. Par exemple, un nombre imposant de ces rituels a pour but d'attirer une personne aimée ou désirée. Les méthodes rituelles pour parvenir à cette fin dans l'Antiquité sont multiples et les divinités invoquées nombreuses. Cependant, dans ce papyrus, une série de rituels d'attraction de l'être aimé s'en remet au pouvoir de la Lune.

En prenant une prière parmi d'autres, il est d'emblée possible de voir à quel degré de richesse et de complexité peut aboutir un mode particulier d'adresse au divin dans le

1. Karl Preisendanz (et Albert Heinrichs), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, vol. I-II, Stuttgart, Teubner, 1973-1974[2]. D'autres papyrus ont été ajoutés par Robert W. Daniel, Franco Maltomini, *Supplementum Magicum*, vol. I-II, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990-1992, et l'ensemble a été traduit en anglais dans Hans D. Betz (éd.), *The Greek Magical Papyrus in Translation. Including the Demotic Spells*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992 [éd. originale 1986].

polythéisme de la fin de l'Antiquité[2]. Les questions que ce papyrus soulève sont nombreuses. Dans le foisonnement et le contexte multiculturel que reflète ce recueil de rituels, pourquoi est-ce à une déesse grecque, en l'occurrence la Lune, que l'on s'adresse pour assister l'amant inassouvi ou le prétendant éconduit ? La prière y apparaît, comme nous allons le constater, comme une œuvre poétique qui innove tout en s'appuyant sur les éléments d'une longue tradition littéraire grecque et notamment alexandrine. Sous quelles formes, dans un tel contexte, choisit-on d'invoquer la divinité ? Si la prière prend bien la forme d'un hymne, c'est-à-dire d'un chant, le jeu poétique permet, par l'accumulation ordonnée de qualificatifs et de noms, de dresser le portrait d'une déesse Lune à la fois une et multiple. Et plus que dessiner une image, l'hymne vise à faire percevoir la déesse dans toutes les modalités de son action. La poésie, *poiêsis* en grec, est bien une façon de faire : le verbe *poiein* signifie « faire », « fabriquer », y compris lorsqu'il s'applique aux dieux. La « fabrique » de la déesse Lune dans la prière qu'on lui adresse est en outre accompagnée de gestes et d'objets rituels : l'ensemble de ces éléments permet de mieux comprendre, quelle que soit la demande adressée à la Lune, que la démarche rituelle a consisté à agencer les bons éléments pour *faire* du divin puissant, efficace, capable de répondre aux attentes de celui qui accomplit le rituel. Les anthropologues, à la suite de Claude Lévi-Strauss, parlent de « bricolage » pour mettre en avant le jeu incessant de recomposition et de re-sémantisation des ingrédients d'un mythe ou d'un rituel. Ici, les noms et qualificatifs de la divinité participent à un bricolage savant et nous permettent dès lors de mieux comprendre quel type d'Arcimboldo antique peut se cacher derrière un tel portrait lunaire.

2. *PGM* IV, 2785-2890.

« Écoute mes incantations sacrées » : le texte entre tradition et invention

Le texte qui suit, d'une richesse impressionnante, tisse, autour des noms, des gestes et des objets, un réseau de significations qui peuvent nous entraîner dans de multiples directions. Commençons par le traduire : la complexité du portrait de la déesse apparaîtra tout de suite ; il nous reviendra de la décrypter petit à petit. On peut y retrouver des échos à diverses traditions et tenter de comprendre comment il est construit.

La prière : traduction

Je propose ci-dessous une traduction qui a le défaut de trahir la poésie et le rythme du texte, mais vise à restituer le sens littéral des termes, au plus près des mots [3].

Prière à la Lune pour toute pratique :
1 Viens à moi, ô Dame bien-aimée, Lune aux trois visages,
Écoute avec bienveillance mes incantations sacrées,
Joyau de la Nuit, Jeune, Flambeau des mortels, qui fait naître le matin,
Elle qui est assise sur des taureaux aux yeux brillants, Reine
5 Qui cavale dans un char sur une route égale au Soleil,
Elle qui a les trois formes des trois Charites et danse
En chœur avec les étoiles, Tu es Justice et Toile des Moires
Clôthô, Lachésis et Atropos, Tricéphale,
Perséphone, Mégara et Alectô, Polymorphe,
10 Celle qui arme ses mains de terribles torches noires,
Celle qui secoue sa crinière de terrifiants serpents sur son front,
Celle qui fait jaillir de sa bouche un mugissement de taureaux,
Celle qui a couvert son ventre des écailles de reptiles,
Avec des entrelacs venimeux de dragons sur les épaules,
15 Qui est étreinte dans son dos par des liens sanglants,
Cri de la nuit, Regard de taureau, Aimant la solitude, Tête de taureau,

3. Je me suis appuyé sur l'édition de Ljuba M. Bortolani, *Magical Hymns from Roman Egypt : A Study of Greek and Egyptian Traditions of Divinity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, n° 15, p. 322-336.

Ta face est un Regard de taureau, tu as une voix comme les petits chiens,
Tu abrites tes formes dans les jambes des lions,
La cheville est en forme de loup, les chiens au cœur sauvage te sont chers.
20 À cause de cela, on t'appelle, toi qui as de multiples noms, Hécate, Mênê
Qui tranche l'atmosphère, de même qu'Artémis qui lance des traits,
Déesse aux quatre visages, aux quatre noms, aux quatre chemins,
Artémis Perséphone, qui tire les cerfs, qui apparaît la nuit,
Lune aux trois noms, aux trois têtes, aux trois sons, aux trois battements,
25 Trois pointes, trois visages, trois cous, et trois chemins,
Toi qui portes la flamme d'un feu inlassable dans de triples corbeilles,
Qui fréquentes les carrefours à trois chemins et règnes sur les trois décades.
Sois favorable pour moi qui t'appelle et écoute avec bienveillance,
Toi celle qui enveloppe le très vaste monde la nuit,
30 Qui fait frissonner les démons et trembler les Immortels,
Déesse qui rend glorieux, aux nombreux noms, qui engendre de belles choses,
Regard de taureau, Cornue, Génitrice des dieux et des hommes,
Et Nature mère de toutes choses : car tu vas et viens dans l'Olympe,
Et tu vas d'un bout à l'autre d'un abysse large et sans fin.
35 Tu es commencement et fin, et tu règnes seule sur toutes choses.
Toute chose est issue de toi et toute chose meurt à toi, Éternelle.
Tu portes sur tes tempes un bandeau éternel,
Les liens indestructibles et impossibles à délier du grand Cronos,
Et tu détiens dans tes paumes un sceptre d'or.
40 Cronos lui-même a gravé des écritures sur le sceptre,
Et il te l'a donné pour que tu le portes afin que toute chose reste immuable.
Dompteuse, domptée, dompteuse d'hommes, dompteuse du domptage.
Toi qui protèges le Chaos, *Araracharara êphthisikêre*.
Sois dans la joie, Déesse, et écoute tes appellations.
45 Je te sacrifie ce parfum, Enfant de Zeus, qui tire des flèches,
Céleste, des marais, qui erre dans les montagnes et sur les routes,

Infernale et nocturne, de l'Hadès et d'ombre,
Douce et terrible, tu as ton festin dans les tombeaux,
Nuit, Érèbe, large Chaos : tu es la Nécessité à laquelle on échappe difficilement,
50 Tu es la Moire et tu es l'Érinye, Torture, tu es Destructrice, tu es Justice.
Tu tiens Cerbère dans des liens, toi qui as des écailles de dragons,
Noire, coiffée de serpents et ceinturée de dragons,
Buveuse de sang, pourvoyeuse de mort, porteuse de destruction, dévoreuse de cœurs,
Mangeuse de chair et engloutisseuse de morts prématurés, qui résonne dans les tombes, qui répand l'excitation,
55 Viens à mes sacrifices et fais pour moi cette affaire.

Les chants, la Lune et l'amour : du côté de la tradition

La prière est consignée dans un papyrus écrit en Égypte au IVe siècle, mais elle a pu être composée un siècle plus tôt. Remontons même bien plus haut dans le temps, jusqu'au IIIe siècle av. n. è. À la cour royale d'Alexandrie, la riche capitale du royaume grec d'Égypte, le poète Théocrite, originaire de Syracuse, composait une des plus fameuses pièces de poésie sur le thème de l'envoûtement amoureux : le chagrin d'amour de Simaitha, la narratrice de l'*Idylle* 2 intitulée *Les Magiciennes (Pharmakeutriai)*, pousse la jeune femme à accomplir tout un rituel pour faire revenir son amant. Le poème est construit comme une sorte d'incantation, avec refrains et invocations :

> Mais, Lune, brille avec beauté : à toi, divinité, je chante à voix basse, et à Hécate de la terre, qui fait aussi trembler les petits chiens lorsqu'elle remonte à travers les monuments des morts et le sang noir. (Théocrite, *Idylle* 2, v. 10-13, trad. pers.)

Sans être tout à fait identifiées, la Lune et Hécate sont associées dans cette entreprise de reconquête amoureuse. Or, ce poème a eu suffisamment d'influence pour que le grand Virgile, au Ier siècle av. n. è., l'adapte en latin pour

un public romain dans un chant bucolique où il affirme que « les chants *(carmina)* peuvent faire descendre la Lune du ciel » (*Bucoliques* 8, v. 69). De fait, depuis longtemps, en Grèce, on affirmait que les femmes de Thessalie pouvaient forcer la Lune à quitter le ciel au moyen de leurs incantations. « Viens à moi, ô Dame bien-aimée, Lune aux trois visages » : la prière du papyrus perpétue donc et revisite une tradition littéraire formée à l'époque hellénistique pour les élites cultivées. Comment s'effectue l'adaptation ? Pour quel public et quelles visées ?

Hymne ou incantation : les effets de l'invention

Les Grecs de l'Antiquité chantaient aux dieux des hymnes qui étaient à la fois des offrandes sous forme de louange et un moyen d'invoquer, si possible d'obtenir leur action dans le monde. Traditionnellement, un hymne grec comporte trois éléments : une invocation qui appelle la divinité en la nommant *(epiklêsis)*, un récit de ses exploits ou de précédentes interactions *(erga)* et une demande qui constitue la prière proprement dite, associée à un vœu *(euchê)*. Entre l'invocation et la demande finale, se déploie le portrait de la divinité concernée.

Ici, l'invocation est faite dès les deux premiers vers : « Viens à moi, ô Dame bien-aimée, Lune aux trois visages, / Écoute avec bienveillance mes incantations sacrées. » La déesse est dénommée d'emblée au moyen d'un titre (*Despoina philê*, « Dame bien-aimée »), d'un nom (*Selênê*, « Lune ») et d'un adjectif épithète (*triprosôpe*, « à trois visages »). Le titre rend hommage au pouvoir souverain de la déesse, tandis que l'épithète annonce le portrait qui sera développé plus loin. Le vers suivant introduit une première demande, qui relève d'un effet rhétorique et vise à introduire le chant lui-même ou, plus exactement, les incantations *(epaoidai)*. Le terme donne une dimension particulière à l'hymne : l'incantation est, en effet, un chant qui agit. Le pluriel peut renvoyer à la pluralité des vers,

mais peut-être aussi aux différentes parties que l'on distingue dans la composition.

Ces parties sont ponctuées par des formules d'adresse à la déesse, où l'incantateur s'implique : « viens à moi » (*elthe moi*, v. 1), « sois-moi favorable » (*ilathi moi*, v. 28), « je te sacrifie un parfum » (*thuô soi tod'aroma*, v. 45). En ponctuant ainsi sa prière, le poète donne une certaine respiration à l'ensemble et enchaîne trois parties de plus en plus courtes et pouvant être lues séparément :

Première partie :

V. 1 : « *Viens* à moi, ô Dame bien-aimée, Lune aux trois visages ».

V. 27 : « Toi qui fréquentes les carrefours à trois chemins et règnes sur les trois décades ».

Deuxième partie :

V. 28 : « Sois favorable envers moi qui t'appelle et écoute avec bienveillance ».

V. 44 : « Sois dans la joie, Déesse, et écoute tes appellations [4] ».

Troisième partie :

V. 45 : « Je te sacrifie ce parfum, Enfant de Zeus, qui tire des flèches ».

V. 55 : « *Viens* à mes sacrifices et fais pour moi cette affaire ».

Le poème est également ponctué par la répétition du verbe « écoute » : *epakouson* (v. 2), *eisakouson* (v. 28) et *epakouson* (v. 44). La composition d'ensemble commence et se termine surtout par une injonction : « viens », *elthe* (v. 1 et 55). Pour filer la métaphore picturale qui inspire cet ouvrage, le poème se présente comme un triptyque, un tableau à trois volets : l'articulation se fait par les appels à l'écoute, tandis que les battants s'ouvrent et se ferment sur un objectif majeur, la venue de la déesse.

4. Pour aller plus loin, ce vers ressemble à une fin de *prooimion*, c'est-à-dire un hymne récité en ouverture à d'autres séries de chants, comme le sont les *Hymnes homériques*.

Or, tout le chant que l'on doit entendre doit aussi donner à *voir* la déesse invoquée. Le portrait consiste ainsi en une longue série de qualifications qui déploient l'invocation à la « Dame bien-aimée, Lune aux trois visages ». Une telle accumulation de noms et de qualifications a pour effet d'accroître la puissance de la divinité, d'amplifier ses capacités d'action. À la même époque, dans les cultes du monde romain, on rencontre maints indices concrets du souci d'augmenter la puissance des dieux en agrandissant leurs temples, en accroissant le nombre et la richesse de leurs offrandes, en donnant plus de lustre à leurs fêtes et en amplifiant leur renommée. Déployer un riche portrait des dieux dans les chants qui leur sont adressés entre en résonance avec une telle attitude : les hymnes dits « orphiques » que l'on date du IIe siècle de n. è. sont également les témoins de cette tendance. Les qualifications s'y enchaînent comme si l'hymne étirait l'invocation, amplifiait la dénomination du dieu, en accroissant sa gloire et en dilatant sa puissance.

En ayant ce cadre en tête, on comprend mieux que ce qui apparaît comme une surenchère en termes de complexité est en fait un enrichissement du portrait de la divinité et de l'œuvre poétique qui lui est offerte. L'incantateur travaille comme un artisan qui forge sa matière verbale au moyen de divers ornements ; dans la prière à la Lune que nous étudions, il a, tel un poète, joué sur les sonorités. Relisez donc dans cette perspective les vers 24 et 25 : ils déploient une allitération de mots en *tri-* qui repose sur le chiffre trois *(treis)*. Le vers 42, quant à lui, multiplie le son *damn-* pour faire retentir la force dominatrice de la déesse : la sonorité et les dérivés de *damnô*, « dompteuse », sont d'ailleurs déjà utilisés dans une série de mots insensés que les Grecs appelaient *Ephesia grammata* – une expression qui correspond plus ou moins à notre « abracadabra » : « *aski kataski lix tetrax damnameneus aisin* », où l'on retrouve un composé de *damnô* qui

évoque l'emprise, alors même que cette formule étrange n'a jamais eu véritablement de sens. Le poète apporte de surcroît une touche d'étrangeté en ajoutant dans son adresse à la Lune des noms puissants, mais insaisissables, à la fin du vers 43 : *araracharara êphthisikêre*. Incompréhensibles pour un Grec, ces quelques mots sont un exemple de ce que certains textes appellent des « noms barbares » *(onomata barbara)* : leur consonance bizarre, pour certains leur origine étrangère sont le signe d'une appellation plus « authentique » de la divinité, donc d'un savoir extraordinaire dans l'esprit de celui qui la mobilise. Pour l'incantateur, il s'agit d'un jeu linguistique, d'une performance orale multiculturelle. Le premier terme est d'ailleurs un petit plaisir de scribe puisque *araracharara* (soit αραραχαραρα, en grec) n'est rien d'autre qu'un palindrome, c'est-à-dire un terme qui se lit dans les deux sens.

On le voit, le chant adressé à la divinité peut receler des trésors d'inventivité poétique et rituelle. Cette inventivité permet d'innover, de faire preuve de virtuosité, de reconfigurer le portrait d'une divinité, sans pour autant s'éloigner excessivement de la tradition. Quel est à présent le portrait qui se dégage de la prière à la Lune ?

L'« agalma *de la Nuit » : la complexité du portrait*

L'ensemble de la description de la déesse commence par une référence à l'« *agalma* de la Nuit ». J'ai choisi de traduire *agalma* par « joyau » car ce terme désigne, à l'origine, un objet de valeur, mais il faut savoir que c'est ainsi que l'on nomme la statue de culte. La Lune est donc d'emblée décrite comme un trésor, une œuvre précieuse, parfaitement capable de représenter une puissance divine. C'est cette image divine raffinée que le poème a vocation à décrire tout en la fabriquant par le truchement des

mots, puisque le verbe *poiein* (« faire », « fabriquer ») est au cœur de la poésie *(poiêsis)*.

La déesse est d'abord qualifiée en tant que corps céleste, puis très vite identifiée à des puissances de la fatalité, pour donner lieu ensuite à la description d'un corps bestial et terrifiant qui débouche sur son identification à trois déesses : Hécate, Mênê et Artémis. Le portrait de la Lune apparaît comme un assemblage composite, savamment agencé, d'attributs relatifs à plusieurs déesses. La clé de cet assemblage est l'image, l'*agalma*, celui d'Hécate, déesse triple ou quadruple qui, en déployant le réseau de ses attributs, permet au poète d'enrichir le portrait de la Lune, déesse une et multiple à la fois.

Voir l'astre et sa diffraction

Le premier portrait que dessine l'hymne est celui de Séléné, la Lune, assise sur des taureaux ou dans un char tiré par des bovins. Jeune, la déesse est ici la sœur d'Hélios, le Soleil, et d'Éos, l'Aurore. Avec son frère, elle partage la qualification de « Flambeau des mortels », tandis que comme sa sœur, Aurore, elle est l'Accoucheuse du matin. Elle rivalise avec le Soleil dont le char parcourt chaque jour l'avenue *(dromos)* des cieux. L'image de Séléné et d'Hélios est omniprésente à l'époque romaine, dans les reliefs, les mosaïques, les peintures, ou encore sur les lampes de terre cuite. L'influence des conceptions astrologiques a contribué à répandre l'image des deux luminaires, représentés en auriges divins, conduisant les deux chars de lumière qui éclairent le jour et la nuit, ou bien en bustes auréolés, celui de Séléné la montrant sous les traits d'une femme coiffée d'un croissant de lune. Cette représentation apparaît significativement sur certaines amulettes en pierres gravées, dont nous reparlerons (fig. 1).

Fig. 1. Séléné avec cornes ou croissant sur le front et derrière les épaules, tenant son voile dans une main, une torche dans l'autre. Inscription : MURÔ. *Héliotrope, 24 x 16 cm (Ier siècle de n. è.). Londres, British Museum, inv. G 225 (EA 56225). © The Trustees of the British Museum.*

Cependant, l'hymne, qui lui donne le titre de « Reine », passe très vite sur cette imagerie strictement lunaire pour la représenter en triple déesse dansant comme les trois Grâces dans un chœur d'étoiles. Placée au centre d'une chorégraphie céleste, Séléné devient bien autre chose que le miroir de la lumière solaire : elle est Justice, *Dikê*, puissance de rétribution, qui assure que chacune et chacun reçoive sa part. Déterminante dans la conception et la préservation de l'ordre social garanti par Zeus, son père, Dikê est selon Hésiode (*Théogonie*, VIIIe-VIIe siècles av. n. è.) une des *Hôrai*, cousines de Séléné, qui renvoient au découpage du temps (saisons, heures) autant qu'à une certaine harmonie cosmique. La mère de Dikê, la Titanide Thémis, est aussi, selon Hésiode, la mère des Moires, les Destinées, fées tisseuses des destins individuels, que le même poète donne pour filles de la Nuit. Notre incantateur, qui brode sur les schémas généalogiques construits par la *Théogonie*, nomme chacune des trois Moires, Clôthô, « Fileuse des

naissances », Lachésis, « Qui mesure le temps de vie », et Atropos, « Qui coupe le fil au moment de la mort ». La Lune, dénommée Dikê et « Toile des Moires », devient dans notre hymne l'image même des destins individuels. Tissée à partir des trois Moires, la Lune est appelée « Tricéphale ». Composée aussi de trois autres noms, Perséphone, Mégara et Alectô, elle endosse l'identité des trois Érinyes, déesses qui châtient les crimes de sang – Perséphone remplaçant ici le nom de Tisiphone. En tant que telle, elle est appelée « Polymorphe », la déesse aux multiples formes. Le portrait de l'astre lunaire divinisé est ainsi diffracté en celui de plusieurs déesses justicières.

De l'image d'Érinye à l'apparition d'un corps en bestiaire

Les Érinyes parées de serpents épouvantèrent le public athénien au ve siècle av. n. è., lorsqu'elles apparurent sur la scène, dans la tragédie *Les Euménides* du poète Eschyle, mais aussi lorsque les céramiques à figures rouges de l'époque classique les représentèrent vêtues d'une tunique courte, des serpents dans les cheveux. « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » demandera encore l'Oreste de Racine en 1667 (*Andromaque* V, 5). La riche série de qualifications utilisées dans l'incantation donne à la déesse l'apparence des Érinyes. Elle porte des torches en oxymore, lumière obscure qui révèle un jeu d'ombres sur ce corps inhumain, mugissant comme un troupeau de bovins, qu'habille depuis la tête une population de reptiles – la chevelure agitée est un entrelacs d'ophidiens, la taille est ceinturée de serpents, des *drakônes* (terme poétique pour désigner ces mêmes reptiles) forment comme un manteau jeté sur ses épaules –, tout en étant enchaînée dans le dos par des liens de meurtriers. Tel est le portrait de la Lune en Érinye qui vient enrichir celui de l'astre lumineux ; la suite relève quant à elle de l'apparition prodigieuse.

Arcimboldo n'a pas seulement assemblé des plantes pour végétaliser ses portraits, il a aussi, à l'occasion, employé

des corps d'animaux. C'est une impression similaire que dégage le corps de la déesse décrit, de la tête aux pieds, comme un véritable bestiaire auquel viennent s'ajouter des dimensions sonores outre que visuelles. Ouvert sur un « cri nocturne », le portrait décline en effet les traits bovins de la déesse solitaire, « Tête de taureau » et plusieurs fois « Regard de taureau ». On sait qu'Athéna est dite *Glaukôpis* (« au regard brillant » ou « de chouette »), Héra *Boôpis* (« au regard de génisse », c'est-à-dire aux grands yeux). À la fin de l'Antiquité, le poète Nonnos de Panopolis, également en Égypte, emploie quant à lui l'appellation *Taurôpis Mênê*, « Mênê au regard de taureau », invoquée comme « Lune *(Selênê)* cornue conductrice de bœufs » (*Dionysiaques* XI, 185-186) en référence à l'attelage de la déesse. Le taureau traduit, ici aussi, les aspects à la fois visuels et sonores d'une apparition terrifiante de la divinité.

S'y imbriquent d'autres éléments animaux. Dans *Les Magiciennes* de Théocrite que nous avons évoqué plus tôt, Simaitha interrompt son invocation pour faire remarquer : « les chiens hurlent par la ville, la divinité est aux carrefours » (v. 35-36). Les cris de petits chiens qui tiennent lieu de voix divine constituent un signe auditif de son apparition. La déesse pose pied sur le sol, cachant ses formes *(morphai)* en recourant à des lions, tandis que ses chevilles sont des loups. Le portrait ne donne pas à voir une image plus ou moins anthropomorphe, comme celle de l'Érinye coiffée de serpents, en dépit du fait que la déesse a des yeux, une voix, des pieds, des chevilles. Ce n'est même peut-être pas un portrait si, par ce terme, on désigne une image restituée par le dessin, en deux dimensions. C'est bien plus que cela : une manière sophistiquée de rendre sensible, de façon saisissante, par l'accumulation de noms, de qualifications, d'attributs végétaux ou animaux, l'apparition, l'épiphanie d'une déesse dans ce qu'elle a de non humain, de surhumain, d'étrange et de puissant. Fondamentalement indescriptible, la déesse se manifeste en

même temps qu'elle se dissimule au milieu d'une faune de bêtes féroces, taureau, lions, loups et chiens, qui lui sont chers et proches. Les artifices poétiques donnent à voir, entendre, s'émerveiller face à une apparition divine que les procédés visuels seuls ne peuvent restituer dans toute son étrangeté stupéfiante. Arcimboldo lui-même aurait bien eu de la peine à donner, en images, de la voix au portrait de cette Lune douce et terrible.

Douce et terrible : aspects complémentaires d'une souveraine

L'apparition divine de la Lune est assurément terrifiante. Elle est cependant complémentaire de la beauté céleste dont nous étions partis ; pour mieux percevoir cette complémentarité, il faut envisager à présent la troisième partie de l'hymne. Le vers 45 commence par invoquer une « Enfant de Zeus qui tire des flèches », déesse céleste, dont la puissance s'exerce dans les zones humides, les montagnes, les routes, là où l'on s'aventure à l'écart, dans des territoires connus par ailleurs comme ceux d'Artémis. La série de qualifications qui suit décrit cependant une déesse « infernale », liée à la nuit, au monde des morts, aux espaces funéraires. Au ve siècle av. n. è., c'était déjà le terrain d'Hécate *Chthonia*, « De la terre », celle-là même qu'invoque Simaitha dans *Les Magiciennes* de Théocrite. La déesse est Nuit, Érèbe, Chaos, autant de puissances primordiales dont la Terre elle-même se démarqua selon le scénario de la *Théogonie* d'Hésiode ; la déesse invoquée est encore Nécessité, Moire, Érinye, ainsi que Torture, Destructrice et Justice. De nouveau, cette série de puissances en charge d'une justice surhumaine terrifiante débouche sur un portrait d'Érinye (v. 50-51), qui glisse lui-même en direction de l'image d'une déesse vampire ou goule buveuse de sang et dévoreuse de cadavres. Cette facette du portrait de la déesse n'est pas sans évoquer la troublante Kali en Inde, déesse furieuse qui peut aussi être le recours des dévots en souffrance (fig. 2). Le point commun entre ces déesses au

portrait décidément *gore* est d'exprimer les effets ravageurs que peuvent avoir des puissances en colère, les mêmes qui, en raison de leurs connotations spécifiques, peuvent aussi apparaître comme un recours efficace en cas de besoin, d'injustice ou d'affliction.

Fig. 2. Lithographie représentant la déesse Kali debout sur Shiva (imprimée à Calcutta v. 1895).

Londres, British Museum, inv. 2003, 1022,0.27.
© The Trustees of the British Museum.

Décrire la déesse, la nommer, décliner et déployer sa puissance dans le poème a donc pour objectif de renforcer sa capacité d'écoute et d'action, un objectif qui est central dans la fabrique d'un divin pertinent et efficace. De fait, si nous remontons au centre de l'hymne (v. 28-44), la déesse est représentée comme une divinité suprême, souveraine. Entre deux manifestations horrifiques, la Lune exerce bien son pouvoir sur le monde entier, y compris les démons et les dieux eux-mêmes. C'est elle qui distribue la gloire, idée qui va de pair avec la possession des noms multiples. C'est elle la mère de tous, hommes ou dieux, dès lors légitimement appelée Nature. Origine et fin de tout, c'est une déesse totale. On pourrait presque glisser vers un monothéisme lunaire et féminin si cette manière de faire n'était, par ailleurs, bien connue et attestée pour d'autres divinités. Le souci d'accroître la puissance de celle ou celui que l'on invoque, de glorifier l'être divin dont on appelle et attend l'action, donne lieu, dans tout le monde romain, à une rhétorique de l'éloge qui, ponctuellement, le temps de la prière hymnique, conçue comme une *captatio benevolentiae*, confère à un dieu ou une déesse donnée le statut de divinité souveraine. Or, c'est bien vers une souveraineté que le poète oriente lorsqu'il décrit le diadème de la déesse et son sceptre, transmis par Cronos, effaçant au passage Zeus de la succession ordinaire du pouvoir olympien, faisant de la déesse une puissance primordiale. L'inventivité de l'incantateur, ce jeu savant, brillant et énigmatique à la fois, qui met en tension l'un et le multiple, ne recule devant rien pour amplifier les pouvoirs de sa déesse. Tantôt elle acquiert des traits de suprématie sur un monde polythéiste fourmillant de dieux, tantôt elle s'arroge les noms, attributs et propriétés d'autres déesses pour être, elle-même, une puissance plurielle.

« Toi qui as de multiples noms » : la polyonymie dans le rituel

Trois en une

Le poète invocateur donne à voir et à entendre la déesse sous les aspects de la pluralité. La déesse est rendue manifeste par un réseau de traits complémentaires autant qu'indépendants. Ce faisant, il imbrique indissociablement la polymorphie et la polyonymie de la déesse. Son apparence plurielle et ses modes multiples d'intervention conduisent à la reconnaître comme *poluonumos*. En tant que telle, elle possède trois noms en particulier, listés aux vers 20-21 : Hécate, Mênê, Artémis.

Fig. 3. Relief votif représentant une déesse Phosphoros *portant deux torches et accompagnée d'un chien (Asie Mineure, époque hellénistique).*
Paris, Musée du Louvre, Ma 2849. © 1999 Musée du Louvre/Christian Larrieu.

Le philosophe Porphyre de Tyr, qui vécut au IIIe siècle de n. è., nous informe qu'« Hécate est attentive surtout quand elle s'entend appeler taureau, chien(ne), lionne ». Le chien est, depuis le Ve siècle av. n. è. à Athènes, l'*agalma* par excellence d'Hécate *Phosphoros* (« Porteuse de lumière »). On connaît des représentations de déesse tenant des flambeaux et accompagnée d'un chien (fig. 3). Veillant sur les lieux de passage, Hécate pouvait être *Propulaia* (« Devant les portes ») ou *Trioditis* (« Des trois chemins »), car elle habite les carrefours. On y déposait des offrandes, voire on s'y déchargeait d'objets impurs, auprès de ses images. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, où l'on raconte l'enlèvement de Perséphone et la quête de sa mère Déméter, Hécate semble déjà adopter les contours d'une déesse lunaire qui a entendu les cris suscités par l'enlèvement de Perséphone depuis la caverne où elle s'abrite de jour. Dans ce texte, Hécate apparaît aussi comme l'accompagnatrice de Perséphone lorsque celle-ci, souveraine de l'Hadès, remonte à la surface de la terre. Hécate est de fait associée au monde des morts et, en tant que *Chthonia* (« De la terre »), elle habite les nécropoles depuis l'époque classique. C'est pourquoi elle est capable d'envoyer aux vivants des apparitions issues du monde souterrain, des cauchemars, tandis que la cohorte des puissances souterraines qu'elle dirige met en acte les malédictions et maladies dont elle est, au demeurant, aussi capable de purifier, conformément à l'ambivalence du divin que nous avons évoquée ci-dessus. Peu à peu, dans le monde grec, une image particulière de cette déesse multiple s'impose : l'*hekataion*, qui articule trois jeunes femmes en un même corps et qui dérive d'un modèle d'époque classique devenu, à l'époque romaine, extrêmement commun sur différents types de supports, dont la statuaire et la glyptique. Hécate est donc déjà en filigrane dans la triple forme d'une déesse lunaire identifiée aux puissances punitives et souterraines que nous avons décrite ci-dessus en empruntant les pas du poète incantateur.

Faire d'Hécate, Mênê et Artémis les trois noms de la Lune n'est certainement pas une invention du poète, aussi doué soit-il. Mênê est un autre nom de Séléné, et Artémis, chasseresse aux flèches mortifères, a également été faite divinité lunaire. Dans les hymnes dits « orphiques », qui datent des premiers siècles de n. è., Hécate et Artémis partagent des qualifications similaires : jeune fille *(parthenos)*, « aimant les chiens », « gardienne des taureaux », « nourricière des jeunes hommes » *(kourotrophos)*. L'hymne orphique à la Lune l'appelle « Mênê aux cornes de taureau, toi qui cours à travers la nuit et hantes l'air, jeune fille nocturne, porteuse de torche, astre magnifique ». Le papyrus de Derveni, qui remonte au IVe siècle av. n. è., conserve le commentaire d'un poème attribué à Orphée : il y est dit que Zeus « conçut une autre terre immense ; les Immortels la nomment Lune *(Selênê)*, mais ceux qui habitent la terre la nomment *Mênê* ». Depuis longtemps, donc, Séléné et Mênê sont conçues comme les deux noms d'une même entité.

La Lune de l'incantateur peut encore être appelée Artémis Perséphone (v. 23). Artémis, divinité chasseresse, et Perséphone, souveraine des morts, ne font ici qu'une. Certains placent une virgule entre les deux noms, mais il faut savoir que de nombreuses divinités possèdent un nom double (Zeus Dionysos, Artémis Eileithuia), et rien n'empêche le poète d'enrichir le portrait onomastique de la Lune par ce composé, audacieux mais probant, Artémis Perséphone, dans un vers où elle est celle « qui tire les cerfs » et celle « qui apparaît la nuit ». Ce vers fait suite à celui dans lequel la déesse est dite quadruple et précède ceux dans lesquels l'accent est mis sur son caractère triple : à chaque fois, une allitération (*tetra- tetra- tetra-*, puis *tri- tri- tri-*…) rend parfaitement audible cette multiplicité. On retrouve avec constance l'allusion à trois ou quatre visages, trois ou quatre noms, trois ou quatre chemins : le vers 24 débute par le nom de

Séléné, qui figure donc au centre d'une série de qualifications triples. C'est une référence visuelle aux *hekataia*, ces représentations d'Hécate diffractée en trois corps siamois. Mais c'est aussi une référence évidente aux trois ou quatre phases de l'astre lunaire, qui fait ici son retour en tant que porteur de lumière et organisateur du temps. Le tout débouche sur les trois feux portés par la déesse dans des corbeilles à trois pointes et sur l'allusion aux trois décades, groupes de dix jours qui décomposent le mois lunaire.

Le rituel : du goût et des odeurs

Il est très rare de pouvoir associer une prière aux gestes et matériaux prescrits dans le rituel : cette chance est donnée par notre papyrus qui fait suivre l'hymne à la Lune d'une prescription d'offrandes et de fabrication d'un *phulaktêrion*, « phylactère » ou talisman de protection. Pour bien comprendre les enjeux du poème et de la façon dont le divin est ici fabriqué, il faut maintenant cerner ces rites – lesquels semblent bien étranges.

Les offrandes sont de deux types : l'une est « pour faire le bien », l'autre « pour faire du mal ». La première consiste en des parfums : du styrax, de la myrrhe, de la sauge, de l'encens, et même un pépin de fruit ! Cela n'a rien d'exceptionnel : les parfums plaisent aux dieux et font pratiquement partie de leur être au monde. Les fumigations de parfums sont effectuées dans les temples comme dans les maisons ; les encensoirs ou brûle-parfums sont portés dans les processions. En somme, les dieux et les déesses sentent bon et doivent recevoir de bonnes odeurs. Cela les réjouit et suscite un échange de *charis*, « grâce », « bienfait », « joie ». Les hymnes dits « orphiques » commencent tous par une indication de parfum. Ce type de don accompagne l'hymne chanté à la Lune dans les cas précis où il est prévu de lui demander un bienfait pour soi ou pour autrui.

En revanche, il est possible de « faire du mal », c'est-à-dire de demander à la déesse de répondre à une malédiction et d'exercer sa puissance punitive sur autrui – et l'on a vu dans l'hymne à quel point elle manifeste une telle puissance. Dans ce but, il faut alors offrir les matières mortes d'un chien et d'une chèvre tachetée, ou d'une jeune femme morte avant le mariage. On semble loin des actions usuelles dans la religion grecque. Pourtant, la mise à mort de chiens pour des rites de purification ou en guise d'offrande à Hécate est évoquée par plusieurs sources. Quant au sacrifice de chèvres, à Artémis en particulier, il est monnaie courante dans le monde grec. Cependant, il s'agit, dans ce cas, d'une chèvre tachetée, c'est-à-dire d'une couleur non uniforme et donc théoriquement impropre au sacrifice. Qui plus est, ce sont des matières mortes qui sont offertes, des restes de cadavre et non les produits d'un rite sacrificiel au cours duquel l'animal est mis à mort pour être offert aux dieux. Il s'agit au contraire de détourner les codes du sacrifice traditionnel pour offrir à la déesse une fumigation nauséabonde, à l'opposé du don de parfums agréables. La possibilité d'offrir à la déesse des restes tirés de la tombe d'une femme morte avant le mariage est également révélatrice d'une démarche de malédiction : les morts « avant l'heure », c'est-à-dire avant d'avoir eu la chance de participer au monde des adultes, sont ceux que l'on invoque dans les imprécations. Ils font partie de la cohorte d'Hécate. Les trois pièces animales de l'infâme fumet destiné à la déesse sont en outre représentatives de sa nature : jeune célibataire *(parthenos)*, chienne et, par l'entremise d'Artémis, liée aux chèvres.

L'hymne et le rituel partagent clairement une cohérence dans la manière de faire la divinité une et multiple, lumineuse et terrifiante à la fois. En outre, si l'hymne la donne à entendre et à voir, les offrandes la donnent à sentir. Un objet la donne pourtant à voir également : c'est le phylactère qui doit protéger le praticien dans la délicate

entreprise qui vise à susciter la manifestation d'une divinité aussi puissante. Ce talisman est une pièce de magnétite sur laquelle est gravée l'image d'une Hécate à trois visages. La face du milieu doit être celle d'une jeune femme à cornes – comme il est d'usage de représenter Séléné, un croissant sur la tête ; à gauche, la déesse a une tête de chienne et à droite celle d'une chèvre. Bien évidemment, cette image est pensée en relation avec les offrandes qui accompagnent les malédictions. Après avoir été gravée, la pierre doit être purifiée avec un composé salin que l'on trouve en Égypte, le natron, et avec de l'eau. Il faut également la tremper dans le sang d'un défunt décédé de mort violente – ingrédient extrême qui suppose de trouver rapidement la victime d'un assassinat, d'une maladie, d'un accident ou d'une guerre, par exemple. Peut-être cette action vise-t-elle à animer la pierre et son image. En tout cas, elle est en cohérence avec les dernières lignes de l'hymne. Car, pour achever cet objet, il faut lui faire des offrandes de nourriture et lui chanter l'hymne que nous venons d'analyser. En somme, il faut le traiter comme s'il s'agissait d'une image cultuelle, d'un *agalma*. L'ensemble des prescriptions rituelles, en lien avec l'hymne, prises comme un tout cohérent, partagent bien un même objectif : fabriquer de la puissance divine, la rendre manifeste, la mettre au service des hommes. C'est dans cet objectif que l'on multiplie les noms et les formes de la divinité qui sont, en définitive, autant de moyens de l'approcher et d'interagir avec elle.

À qui profite l'hymne ?

L'hymne n'a pas d'auteur ou, du moins, le papyrus ne lui en attribue-t-il pas. L'ensemble du livre de rituels rassemble des prescriptions variées dont la composition a pu être attribuée à des prêtres égyptiens hellénisés, écrivant leurs rites « magiques » pour un marché de clients et de clientes grec(que)s. Il est vrai que l'hymne respecte des formes grecques et des attentes exprimées selon les codes

de la malédiction en Grèce ancienne. L'hymne ne montre en revanche rien d'égyptien. Sur le contexte de sa production, on peut formuler quelques éléments de réflexion.

En premier lieu, l'hymne a été composé par un expert en la matière – *une* experte ne saurait être exclue. Nous savons que des hymnologues pouvaient être rétribués pour composer les hymnes chantés lors des cérémonies dans les sanctuaires. Ici, toutefois, l'hymne est prévu pour un particulier. En second lieu, nous savons que des recueils d'hymnes ou d'incantations circulent dans le monde grec dès l'époque qui fait suite aux conquêtes d'Alexandre le Grand. L'hymne est en soi une œuvre littéraire, avec une certaine valeur marchande dans la mesure où il peut être commercialisé. Il s'inscrit d'ailleurs dans une série de plusieurs hymnes et rituels, recueillis *ad hoc*. Sa valeur réside à la fois dans son efficacité rituelle et dans sa qualité littéraire : l'œuvre développe, on l'a vu, des traditions et des thèmes présents dans des pièces poétiques à succès de l'époque hellénistique, comme *Les Magiciennes* de Théocrite, tout en recyclant des représentations spectaculaires qui s'enracinent dans l'univers du théâtre. Enfin, le rituel associe à l'hymne la fabrication d'un objet semi-précieux. La pierre de magnétite gravée est une pierre noire à laquelle les Anciens attribuent des principes actifs sur le sang et sur les attractions érotiques. Sa gravure et sa consécration en font un *agalma*, un objet de prix et de puissance – la Lune dont l'hymne fait le portrait est aussi, on s'en souvient, l'« *agalma* de la Nuit ». Or, dans de très nombreuses collections, on a retrouvé des gemmes gravées de noms divins et de figures divines étranges. Comptées par milliers, ces « gemmes magiques » datent pour l'essentiel d'après le IIe siècle de n. è. et ont vraisemblablement été produites en divers endroits et circulé dans tout le monde romain[5]. Servant d'amulettes guérisseuses ou

5. Pour avoir une idée de la diversité de ce type d'objets, j'invite les lecteurs

protectrices, elles s'accompagnent nécessairement d'une valeur marchande.

Ces quelques considérations ouvrent une fenêtre sur un monde de lettrés, fait d'entrepreneurs du rituel et de fabricants d'amulettes précieuses. Les rituels qu'ils pratiquent, comme celui qui fait suite à l'hymne à la Lune, sont complexes et difficiles à réaliser : le texte est dense, les matières sont soit coûteuses comme les parfums, soit… exigeantes, pour ne rien dire des parties de défunts ou du sang humain. Aucune des « gemmes magiques » que nous connaissons à ce jour ne porte de motif semblable à celui qui est décrit dans le papyrus. En somme, rien n'indique qu'un tel rituel ait pu vraiment être pratiqué. C'est une question ouverte. Il n'empêche que, mis en œuvre ou pas, ce texte rassemble des éléments connus, bricole un rituel qui, malgré tout, accomplit un objectif majeur : nous donner à voir et à entendre une Lune aux nombreux visages, protéiforme et toute-puissante.

L'hymne est donc un acte rituel complexe qui construit, en sollicitant la vue, l'ouïe et l'odorat, en suscitant l'effroi et l'espoir, le portrait kaléidoscopique de la « Dame bien-aimée, Lune aux trois visages ». En bricolant avec toute une panoplie de noms, d'images et de modes d'action, partagés avec différentes déesses, l'incantateur compose le portrait d'une déesse à la fois multiple et unique, parce qu'à la fois visible et insaisissable, dicible et indicible. Peut-on pour autant étiqueter comme « magique » ce procédé sous prétexte qu'il trancherait avec une vision classificatrice des panthéons telle que les rituels publics la refléteraient ? En réalité, il s'agit d'une démarche tout à fait polythéiste, répandue dans tous les types de rituels,

---

et lectrices à consulter en ligne la base de données des gemmes magiques, The Campbell Bonner Magical Gems Database : http://www2.szepmuveszeti.hu/talismans/visitatori_salutem

qui, en utilisant les noms et les images comme des ressources, multiplie les possibilités de faire du divin pluriel. Or, le portrait qui est chanté dans ce cadre rituel relève pleinement d'une fabrique de la divinité en paroles et en images, afin de faciliter la communication avec elle mais aussi de mettre en action son pouvoir surhumain dans ce monde. Le portrait de la Lune nous invite donc à briser les barrières – que nous avons établies – entre l'un et le multiple, entre la souveraineté lumineuse et l'obscurité funéraire, entre l'anthropomorphe et l'animalité.

« Smiting God », dieu attaquant portant une couronne égyptienne atef, statuette de bronze provenant du Levant, conservée au Metropolitan Museum, New York, n° 1986.42. Environ XVe – XIVe siècle av. n. è.

Chapitre 3

Que la Force soit avec vous ! Hommes et dieux au combat dans le monde phénicien

Maria Bianco

> Ceci est le trophée qu'a fait ériger Milkyaton, roi de Kition et d'Idalion, fils de Baalrom, et tout le peuple de Kition, à leur Seigneur, à Baal Oz, dans le lieu où nos ennemis et leurs alliés, les Paphiens, sortirent en campagne pour nous faire la guerre, aux jours […] du mois *zyb*, dans la première année de son règne sur Kition et Idalion. Et l'armée des hommes de Kition sortit en campagne contre eux, pour leur faire la guerre, dans ce lieu-là, le jour même. Et Baal Oz a donné à moi et à tout le peuple de Kition la force et la victoire sur tous nos ennemis et sur leurs alliés, les Paphiens. Alors, j'ai fait ériger, moi et tout le peuple de Kition, le présent trophée, à Baal Oz, mon Seigneur, car il a entendu leur voix ; puisse-t-il les bénir !

Lorsqu'il dut faire face à la menace de certains ennemis et des Paphiens, le roi Milkyaton venait d'asseoir son pouvoir sur le royaume phénicien de Kition, situé sur la côte sud-est de l'île de Chypre. Si la chronologie qu'on accorde normalement à la dynastie que Milkyaton lui-même avait inaugurée est correcte, l'inscription dite du « trophée »

daterait de l'année 392 av. n. è.[1] En raison de sa proximité avec la côte phénicienne et de sa richesse en cuivre et en fer, Chypre se prêtait tout naturellement à accueillir les activités des proches Phéniciens. Escale privilégiée des routes partant vers l'Occident, l'île vit, dès le IXe siècle av. n. è., l'installation de communautés phéniciennes, notamment dans la ville de Kition, qui devait devenir le principal centre phénicien de Chypre. Des Phéniciens étaient également présents dans d'autres centres chypriotes, comme Idalion, Tamassos et Lapéthos. La documentation épigraphique nous permet d'affirmer qu'à partir du milieu du Ve siècle av. n. è. environ, le centre d'Idalion, au nord-ouest de Kition, dans la partie centrale de l'île, était entré dans la sphère d'influence de ce dernier. Le royaume de Kition avait en effet intégré, sans doute par conquête, celui d'Idalion. Le roi Ozibaal fut le premier à porter le titre de « roi de Kition et d'Idalion », tandis que Stasikypros fut le dernier roi grec d'Idalion, ainsi que le rappelle la célèbre « tablette d'Idalion[2] », le document le plus long et le plus célèbre qu'on connaisse en syllabaire chypriote, le système d'écriture pratiqué par les Grecs de Chypre de la seconde moitié du XIe à la fin du IIIe siècle av. n. è. Après cette date, le grec alphabétique, qui était apparu à Chypre au VIe siècle, s'imposa en concomitance avec l'arrivée de nouveaux dominateurs, des Grecs d'Égypte, les Lagides. Les ambitions des rois de Kition ne s'arrêtèrent toutefois pas à Idalion. Pumayyaton, le fils de Milkyaton, qui hérite du royaume unifié en 362, se proclame, dans une inscription datant de 341,

1. Pour la chronologie des rois de Kition, voir les notices sur chacun des rois dans Edward Lipiński (éd.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Turnhout, Brepols, 1992, et dans Andrea Ercolani, Paolo Xella, *et al.*, *Encyclopaedic Dictionary of Phoenician Culture*, I : *Historical Characters*, Louvain/Paris, Peeters, 2018.

2. Il s'agit d'une tablette en bronze, qui devait être affichée dans le sanctuaire d'Athéna à Idalion, contenant un texte juridique écrit en syllabaire chypriote. *Cf.* Markus Egetmeyer, *Le dialecte grec ancien de Chypre*, II : Répertoire des inscriptions en syllabaire chypro-grec, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, p. 629-635.

correspondant à la vingt et unième année de son règne, « roi de Kition et d'Idalion et de Tamassos[3] ». Située à 13 km à l'ouest d'Idalion, Tamassos était une ville minière dont les ressources cuprifères étaient renommées dans l'Antiquité.

Dans l'inscription du « trophée » que nous avons citée ci-dessus apparaissent des ennemis dont on ne connaît pas le nom, bien qu'à leurs côtés, comme le texte le relate, aient combattu les Paphiens. Ces ennemis, qu'on n'a pas besoin d'expliciter, constituent donc un danger présent bien identifié, sans doute longuement éprouvé. La datation de l'inscription et les détails qu'elle fournit autorisent à insérer la bataille dont ce texte transmet le souvenir dans le cadre des conflits connus sous le nom de « guerre de Chypre ». Nous sommes alors au début du IVe siècle av. n. è. et le roi de Salamine, Évagoras, qui mourra en 374 – un souverain présenté comme un défenseur éclairé de l'hellénisme par l'orateur athénien Isocrate dans l'éloge funèbre qui porte son nom –, ambitionne d'étendre son pouvoir sur toute l'île de Chypre. Diodore de Sicile, historien grec actif au Ier siècle av. n. è., nous apprend qu'Évagoras parvint à soumettre toutes les villes de Chypre, à l'exclusion de Kition, Soloi et Amathonte. Ces dernières firent appel aux Perses, qui exercèrent leur hégémonie sur Chypre après les guerres Médiques. Le roi Artaxerxès II Mnemon (405-358) ne tarda pas à intervenir[4].

L'offrande du trophée pour commémorer la victoire des Kitiens contient dès lors très probablement le récit d'une bataille terrestre, un des affrontements qui opposèrent les Kitiens d'une part, les Salaminiens et leurs alliés, les Paphiens, d'autre part. L'inscription pérennise ainsi le souvenir d'une victoire qu'un dieu, appelé Baal *Oz*, « Maître de la Force », a assurée à ses fidèles. Ce dieu est

3. *Corpus Inscriptionum Semiticarum* I, 10 = Herbert Donner, Wolfgang Röllig, *Kanaanäische und Aramäische Inschriften*, 5e éd., Wiesbaden, Harrassowitz, 2002, no 32.
4. Diodore de Sicile XIV, 98, 1-4.

aussi important qu'inconnu : à ce jour, on ne possède aucune autre mention de lui. Mais regardons de plus près la physionomie de ce dieu qui a sauvé les Kitiens des armées ennemies. Le terme « Baal » est utilisé pour divers dieux au Levant, souvent en relation avec un toponyme (Baal de Tyr, de Sidon, etc.) ou un substantif indiquant un champ de compétence et/ou un mode d'action, comme ici la « force » ; il désigne donc un « seigneur » qui, dans notre cas, maîtrise la « force ». Celle-ci est évoquée par le terme *oz ('z)*, un substantif phénicien tiré de la racine sémitique 'ZZ qui signifie « être fort/puissant ». Il est à l'origine du nom d'Aziz, signifiant « le Fort ». Il arrive que les dieux aussi soient qualifiés de « forts », la puissance étant une qualité inhérente au divin[5]. Le Baal de l'inscription du trophée a mis sa force au service du roi de Kition et d'Idalion, lui assurant protection et victoire.

Peut-on cerner de plus près les traits de ce dieu de la force à qui le peuple de Kition dit devoir son salut ? Connaît-on d'autres dieux présentant la même physionomie[6] ? On notera au passage que le terme phénicien pour désigner le « trophée » *(trpy)* est un emprunt au grec *tropaion* que le phénicien a adapté phonétiquement. Des phénomènes linguistiques analogues sont bien connus par des inscriptions à Chypre où Grecs et Phéniciens cohabitent, exerçant leurs activités côte à côte, dans un contexte où les contacts culturels et les transferts qui en dérivent sont la règle et non l'exception. Ainsi, dans le domaine de l'onomastique personnelle, croise-t-on un dénommé Benhodesh, « Fils de la nouvelle lune », appelé

5. Sur le chaton d'une bague en or, provenant de Cadix et datant du IIe siècle av. n. è., on lit : « Au seigneur, à Milkashtart le Fort, et à ses serviteurs, au peuple de Gadès » (Herbert Donner, Wolfgang Röllig, *Kanaanäische und Aramäische Inschriften*, *op. cit.*, n° 71).

6. *Cf.* Maria Bianco, « Dieux de la force, dieux de la victoire : quand les dieux envahissent le champ de bataille entre Orient et Occident », dans Mohamed Tahar (éd.), *Guerre et religion dans le monde punique*, Tunis, Université de Tunis, 2017, p. 147-166.

en grec *Noumenios*, « (Celui qui est) de la nouvelle lune », selon une adaptation sémantique très précise.

Revenons à Kition où se dresse le trophée offert au Baal de la Force. Cette ville est le centre le plus ancien et le plus important de la présence phénicienne à Chypre, dont des traces sont présentes déjà au IXe siècle av. n. è. Nombre de dieux phéniciens apparaissent dans le panthéon local, Astarté, Resheph, Melqart, Eshmoun, tantôt mentionnés seuls, tantôt accompagnés de qualifications qui servent à les invoquer, à les flatter ou à spécifier quel aspect de leur puissance est sollicité. Ainsi Resheph est-il appelé Resheph « de la flèche » *(ršp ḥṣ)*, une divinité atmosphérique, maître de l'orage en raison de l'assimilation de la flèche à l'éclair, mais aussi un dieu qui décoche des traits mortels, répand la maladie, comme Apollon dans l'*Iliade*. Le panthéon de Kition comprend également Astarté de Kition *('štrt kt[y])*, qui possédait un temple sur la colline artificielle de Bamboula, ainsi que dans le secteur de Kathari où elle partageait les espaces cultuels avec le Baal de Kition *(b'l kty)*. Est-ce lui qui a œuvré pour sauver le peuple des Kitiens et leur roi Milkyaton ? Le texte de l'inscription met en avant, tout au long du récit, le rôle du « peuple de Kition » *('m kty)*, qui a fait ériger le trophée, qui a pris les armes contre les ennemis, qui a reçu la force et la victoire grâce à la protection du dieu.

Assumons donc cette hypothèse, à savoir qu'un dieu tutélaire, lié au territoire, à sa population et à son roi, le « seigneur de Kition », a été solennellement honoré pour avoir prêté sa force et offert la victoire à sa ville dans un conflit crucial pour le devenir de cette communauté prise en tenaille par les Salaminiens au nord et les Paphiens au sud. Le désigner, dans ce texte commémoratif, comme « Maître de la Force » répond à une intention précise : souligner le périmètre de son intervention, la nature de sa puissance et de sa relation aux hommes. Il veille sur le territoire, le peuple et le roi ; il est à l'écoute de leurs besoins,

il repousse les ennemis et met sa force au service de la communauté. La stèle pérennise la victoire en la commémorant durablement et en rendant publics l'exploit du dieu et sa collaboration fructueuse avec les humains. Ce n'est donc pas une « force brute » qui est célébrée, mais une force légitime et bienfaisante, « politique » au sens où elle garantit le salut de la communauté et de la royauté.

Sur les traces d'un « maître de la force »

Pour préciser les contours du Baal de la Force de Kition, l'épigraphie nous offre d'autres pistes, qui nous conduisent d'abord à Idalion, d'où provient une dédicace inscrite sur une base de statue dédiée par le roi Milkyaton à un dieu appelé Resheph *Mkl* (à prononcer *Mikal* ou *Mekal* ?) [7]. Le terme *Mkl* demeure à ce jour une énigme. Il pourrait s'agir d'un autre dieu associé à Resheph, ou bien d'un attribut onomastique précisant à quel Resheph on s'adresse. À ce jour, aucune étymologie, sémitique ou grecque, n'est vraiment convaincante. Voici en tout cas le texte de la dédicace qui concerne ce dieu :

> Cette statue est ce qu'a donné le roi Milkyaton, roi de Kition et d'Idalion fils de Baalrom à son dieu Resheph *Mkl*, j'ai prévalu sur […] qui s'étaient mis en campagne et leurs auxiliaires.

Un lien se dessine avec l'inscription du trophée de Kition [8], puisqu'il y est aussi question d'une victoire

7. *Corpus Inscriptionum Semiticarum* I, 91.
8. Maurice Sznycer, « "J'ai remporté la victoire sur tous nos ennemis…" Brèves remarques sur le verbe NṢḤ », *Semitica* 42-43, 1991-1992, p. 89-100 ; *idem*, « À propos du "trophée" dans l'inscription phénicienne de Milkyaton, roi de Kition et d'Idalion », dans Klaus Geus, Klaus Zimmermann (éd.), *Punica – Libyca – Ptolemaica. Festschrift für Werner Huss* (Orientalia Lovaniensia Analecta 104, Studia Phoenicia XVI), Louvain/Paris/Sterling, Peeters, 2001, p. 105.

remportée sur les ennemis et leurs auxiliaires, les Paphiens. De fait, il s'agit de deux inscriptions commanditées par le même roi, Milkyaton, très probablement pour commémorer le même épisode. Quel rapport, dès lors, peut-on envisager entre le Baal de la Force de l'inscription du trophée de Kition et le Resheph *Mkl* d'Idalion ? Le second texte a été gravé sur une base de marbre découverte dans le temple d'Apollon à Idalion. La mainmise kitienne sur cette ville n'a, en effet, pas effacé les usages locaux. Ainsi, dans le sanctuaire que les Idaliens avaient consacré à Apollon, les nouveaux maîtres de la cité établirent un nouveau culte phénicien, celui de Resheph, que les Phéniciens avaient identifié à Apollon.

Ce dieu est une ancienne divinité sémitique, que l'on connaît déjà au IIIe millénaire av. n. è. en Syrie, à Ebla et Mari. Ce n'est qu'au milieu du IIe millénaire que les documents permettent de cerner sa personnalité, grâce aux textes rituels découverts à Ougarit, sur la côte syrienne, en face de Chypre. Il y est qualifié de « redoutable » *(mhbn)*, de dieu « de l'armée » *(ṣb')*, de « gardien de l'Enfer » *(ḥgb)*, assimilé à Nergal, dieu mésopotamien de la peste et du monde souterrain. Dans plusieurs passages des poèmes ougaritiques, on décrit Resheph maniant ses flèches pour répandre des épidémies, tel Apollon « qui darde loin », répandant la peste dans le camp achéen. Dans l'Ancien Testament, du reste, Yahvé est celui qui brise les « flèches/flammes de l'arc[9] ». Dotés de prérogatives belliqueuses, redoutables et bienveillants à la fois, les dieux en armes répondent aux besoins et aux prières des fidèles. Très populaire dans l'Égypte ramesside (XIIIe-XIIe siècles av. n. è.), le Syrien Resheph est très peu sollicité dans les inscriptions du Ier millénaire, si ce n'est précisément à Chypre. Dans la localité de Palaeo-Kastro, sur la côte sud-est de l'île, dans la région de Pyla, qui appartenait peut-être au royaume de

9. Psaumes 76, 4.

Kition, le nom du dieu apparaît pour la première fois. Il est mentionné sur un cippe en calcaire qui était probablement couronné par une énorme tête grimaçante du dieu Bès [10]. La dédicace, lacunaire, porte selon toute vraisemblance le nom de Resheph Shed. Ce binôme divin associe Resheph à Shed, un dieu protecteur et guérisseur selon les témoignages syriens et égyptiens transmis à partir du IIe millénaire av. n. è.

La présence de Resheph à Chypre se fait plus importante à l'époque classique et relève du milieu phénicien de Kition, comme cet autel de marbre dédié à Resheph « de la flèche », datant de 337 av. n. è. [11] Ce Resheph archer des Phéniciens n'est pas sans évoquer Héraclès, le héros-dieu archer du monde grec, gardien des portes et vainqueur de l'au-delà, qui apparaît précisément en archer sur certaines monnaies kitiennes à légende phénicienne [12]. Dans l'île de Chypre, Héraclès est très présent, tel un jeune guerrier vêtu d'une peau de lion, maîtrisant d'une main un petit lion et de l'autre soulevant une massue. Or, dans l'imagerie phénicienne de Chypre, apparaît un type iconographique, bien présent par ailleurs en Syrie et en Égypte, celui du *Smiting God*, le dieu combattant, brandissant une arme et portant en avant le pied gauche, en pleine action [13]. Ces deux iconographies convergent donc vers un même message : le dieu en action, valeureux comme un lion, gardien des portes de ce monde et de l'autre, protège et défend, tout comme il frappe et attaque. Maître de la force, quel que soit le nom qu'il porte, il est célébré pour ses exploits guerriers.

10. André Caquot, Olivier Masson, « Deux inscriptions phéniciennes de Chypre », *Syria* 45, 1968, p. 295-300.
11. *Corpus Inscriptionum Semiticarum* I, 10.
12. Marguerite Yon, « Cultes phéniciens à Chypre : l'interprétation chypriote », dans Corinne Bonnet, Edward Lipiński, Patrick Marchetti (éd.), *Studia Phoenicia*, IV : *Religio Phoenicia*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1986, p. 137.
13. Jimmy Daccache, « Milkiyaton et Rashap : une relation stratégique », *Semitica & Classica* 7, 2014, p. 77-95.

Des déesses au champ de bataille

Le champ de la guerre n'est cependant pas une prérogative exclusive des divinités masculines. Dans la région de Lapéthos, au nord de l'île, l'élément phénicien émerge au courant du ve siècle av. n. è. On connaît une dédicace bilingue, en grec et en phénicien, gravée sur une paroi rocheuse, trouvée près du village moderne de Larnakatis-Lapithou. Elle conserve le souvenir d'un autel, érigé au pied de la paroi et aujourd'hui perdu, dédié par un certain Praxidemos en grec, nommé Baalshillem en phénicien, à Athéna « Salvatrice Victoire » en grec et à Anat « Force Vie » en phénicien. Le roi Ptolémée figure dans le texte comme second bénéficiaire de l'offrande, selon une association assez rare qui trouve un parallèle dans la grotte de Wasta, près de Tyr, où l'on célèbre une Aphrodite *Epêkoos*, « Qui écoute (les prières) », associée à un Ptolémée qualifié de *basileus*, « *roi* »[14]. L'offrande chypriote pourrait dès lors renvoyer à la prise de pouvoir stable et définitive des Lagides sur Chypre en 312, ou plus sûrement en 295 av. n. è. La dédicace de Praxidemos/Baalshillem, qui appartenait à l'élite phénicienne locale et était certainement bilingue, s'adresse donc à une divinité de la force, de la victoire, Athéna/Anat, dont il souligne astucieusement les champs d'action par les attributs onomastiques en grec comme en phénicien.

Tout comme Baal à Kition, la déesse Anat est, dans ce texte, associée à la « force », un peu moins d'un siècle après l'inscription du trophée, si le roi de la dédicace est bien Ptolémée Ier Sôter. Athéna, quant à elle, manifeste sa force par la victoire et le salut. Or, tout comme Resheph, Anat est davantage mobilisée au cours du Bronze récent

14. Corinne Bonnet, « Le roi et la déesse. À propos de la dédicace grecque à Ptolémée et Aphrodite de la grotte de Wasta, près de Tyr », *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico* 21, 2004, p. 125-140.

(seconde moitié du IIe millénaire av. n. è.) ; son culte suit à peu près la même trajectoire géographique que celui de Resheph : d'abord dans la région syro-palestinienne, ensuite en Égypte, avec des prolongements plus récents à Chypre. Les poèmes ougaritiques, plus que toute autre source, permettent de saisir le profil d'une déesse liée aux armes, fille d'El et sœur de Baal, qu'elle sauve de la mort *(Mot)* en recomposant ses chairs dispersées avec l'aide de la divinité solaire Shapash. Anat est représentée en armes, tout comme Astarté, si bien qu'en l'absence de légende, les distinguer relève souvent de l'arbitraire[15]. Dans l'île de Chypre, Anat est implantée en particulier dans la ville d'Idalion où Resheph est également présent. Ce royaume hébergeait un sanctuaire d'Anat/Athéna, fortifié et situé sur la colline d'Ampileri, l'ancienne acropole de la ville, en position surplombante. La déesse est donc une sorte de bouclier qui protège le territoire et sa population. De ce sanctuaire proviennent divers objets métalliques, parmi lesquels des talons de lances, portant des inscriptions votives à Athéna ou à Anat[16]. Ce matériel votif précède de peu la destruction du temple d'Athéna, qu'on situe aux alentours du milieu du ve siècle av. n. è., lors de la prise d'Idalion par les Phéniciens de Kition. L'offrande d'une arme renvoie à la « force » qui habite la déesse et à son expertise dans le maniement des armes. Dans le mythe ougaritique d'Aqhat, Anat veut à ce point s'emparer d'un arc fabriqué par le dieu Kothar et possédé par le jeune prince Aqhat qu'elle engage un tueur pour le lui ravir. D'Idalion encore, provient un bloc de marbre inscrit, placé dans le sanctuaire d'Athéna/Anat, qui recèle la dédicace en langue phénicienne d'un élément architectural,

15. Izaak Cornelius, *The Many Faces of the Goddess: The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qedeshet, and Asherah c. 1500-1000 BCE*, 2e éd., Fribourg, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
16. Olivier Masson, Maurice Sznycer, *Recherches sur les Phéniciens à Chypre*, Genève/Paris, Droz, 1972, p. 110-111, pl. X, 2.

probablement un mur[17]. Le dédicant est le roi Baalmilk II, roi de Kition et d'Idalion, qui agit en faveur ou au nom de son père Ozibaal, son prédécesseur, lui aussi roi de Kition et d'Idalion. Or, Ozibaal, comme on l'a vu, est le premier des rois de Kition à arborer le double titre de « roi de Kition et d'Idalion », ce qui laisse penser que les Phéniciens de Kition ont voulu s'approprier, en même temps que le territoire d'Idalion, le culte de la puissante déesse tutélaire, Athéna/Anat, qui trônait sur l'acropole de la ville et veillait sur la région. À Idalion, la « force » d'Anat avait désormais vocation à être mise au service des nouveaux maîtres du lieu, les Kitiens, et le roi Baalmilk II décida probablement de restaurer le sanctuaire mis à mal lors de la conquête afin de se la concilier.

Comme Athéna au chant II de l'*Iliade* (450-452) qui, avec son égide, « va à travers l'armée des Achéens, les poussant tous de l'avant ; et, au cœur de chacun elle fait se lever la force nécessaire pour batailler et guerroyer sans trêve », Anat entraînait sans doute ses fidèles au combat. Une hypothèse qui se trouve renforcée par le monnayage de Lapéthos des Ve et IVe siècles av. n. è., centre principal dont dépendait le village de Larnaka-tis-Lapithou, qui offre des séries de statères portant tous des images d'Athéna casquée, avec des légendes en phénicien transcrivant à la fois des noms de rois grecs et phéniciens[18].

Porter le nom des dieux de la guerre

Après avoir examiné les témoignages épigraphiques, tournons-nous à présent vers l'onomastique, ce grand répertoire des noms de personnes qui, souvent, dans

17. Alexander Mackie Honeyman, « The Phoenician Inscriptions of the Cyprus Museum », *Iraq* 6, 1939, p. 104-108.
18. Olivier Masson, Maurice Sznycer, *Recherches sur les Phéniciens à Chypre*, *op. cit.*, p. 97-100.

l'Antiquité comme encore parfois aujourd'hui, sont formés sur des noms de dieux. Théodore, « Don du Dieu », Isidore, « Don d'Isis », Dieudonné ou encore Nathan, « Il a donné », sont quelques exemples de cette manière d'afficher un lien privilégié avec la ou les divinités qui ont accompagné la naissance d'un être humain. Mais que viennent faire dans un tel contexte des puissances guerrières, comme celles dont il a été question ci-dessus ? Pour tenter de répondre à cette question, examinons de plus près les noms de personnes, ou anthroponymes, bâtis sur les noms d'Anat, Resheph, Baal et Mikal, les dieux convoqués au « banquet de la guerre » en Phénicie et à Chypre. Les noms de personnes prennent la forme de petits énoncés contenant le nom d'une divinité associé à une qualité ou aptitude qu'on lui assigne, exprimée à travers un substantif, un adjectif ou un verbe. Les noms dits « théophores », c'est-à-dire qui contiennent un élément divin, peuvent ainsi apporter des nuances aux portraits que nous essayons de brosser. Si Anat est effectivement présente dans l'onomastique, elle ne l'est pas à Chypre, mais paradoxalement à Carthage, où ni l'archéologie ni l'épigraphie ne témoignent d'un culte à son égard. À cinq reprises, on y rencontre des personnes appelées Abdanat, « Serviteur d'Anat », tandis qu'à Hadrumète (actuelle Sousse, en Tunisie) vivait un certain Anathano, « Anat a favorisé ». En revanche, à Chypre, mais aussi en Égypte et encore à Carthage, Resheph prête son nom à des individus appelés Reshephyaton, « Resheph a donné », Benresheph, « Fils de Resheph », ou encore Abdresheph, « Serviteur de Resheph ». Mikal apparaît dans deux noms seulement, l'un à Chypre, l'autre en Phénicie : « Mikal a aidé », si la restitution du texte lacunaire est correcte, et « Mikal a aplani », peut-être en référence au moment de la naissance et aux risques qu'elle impliquait, ou plus globalement aux aspérités de la vie. Le cas de Baal est tout à fait particulier, car sa puissance est déclinée à travers quasiment tous

les éléments nominaux, verbaux et adjectivaux : il donne, il aide, il sauve, il détruit, il favorise, il rend prospère, il donne sa bénédiction, la grâce, il est vénérable, élevé, roi, juge, seigneur, prince, plaisir, montagne… On le voit : les dieux qui lancent des flèches déploient leur bouclier, précèdent le char royal, sont aussi ceux qui protègent les nouveau-nés, accompagnent les hommes en chemin et sont desservis par eux tout au long de leur existence.

Élargissons maintenant l'enquête onomastique au Baal de la Force qui a été le point de départ de notre propos. En effet, il existe en phénicien des noms personnels bâtis à l'aide de l'élément « force » *('z)*, comme c'est le cas pour Ozmilk, « le Roi est Force », Oztanit, « Tanit est Force » *('ztnt)*, Astartoz, « Astarté est Force », Ozmelqart, « Melqart est Force », autant de noms qui expriment l'idée que divers dieux et déesses peuvent offrir leur bras puissant, leur main protectrice au bénéfice des hommes. Les actions imputées aux dieux dans les noms théophores, les fonctions qu'ils remplissent pour leurs « protégés » sont finalement assez peu spécifiques. La relation entre le dieu et le fidèle que donne à voir l'onomastique est configurée comme un accompagnement fidèle et bienveillant, avec une attention particulière au moment délicat de la naissance. C'est pourquoi, dans l'anthroponymie, l'élément « force » *('z)* ne renvoie pas à un contexte guerrier, à une force belliqueuse, mais plutôt à la puissance inhérente au divin, qui dispense sa protection, son soutien à celui qui porte son nom toute sa vie durant. Victorieux, l'homme l'est, grâce au dieu, face aux adversités du quotidien.

Parmi les hommes, cependant, le roi mérite, de la part des dieux, une attention particulière. Il assure la stabilité, voire l'expansion du territoire ; il veille sur le bien-être de la population. Pour remplir ses missions, le roi a besoin de la force du dieu, c'est-à-dire tout à la fois de sa protection et de sa puissance martiale, défensive et offensive. Bien avant les inscriptions chypriotes de Kition et Idalion, le

site de Karatepe, en Turquie sud-orientale, a livré des inscriptions remontant à la fin du VIIIe siècle av. n. è. et faisant partie d'un imposant dispositif architectural. Il s'agit de deux portes monumentales donnant accès à la citadelle au nord et aux fortifications au sud. Sur des orthostates et des sculptures qui font partie de ce complexe est gravée une inscription bilingue, en phénicien et en louvite, une langue anatolienne apparentée au hittite, en cinq exemplaires : trois en phénicien et deux en louvite hiéroglyphique [19]. Le recours au phénicien dans cette région d'Anatolie méridionale n'est pas vraiment une surprise : il y est utilisé dès l'époque archaïque (fin du IXe-début du VIe siècle av. n. è.) à la fois comme langue de prestige et langue des échanges, probablement le long d'une voie commerciale fréquentée par des groupes de Phéniciens. Le commanditaire de l'inscription est Azatiwada, qui gouverne sur les Danuniens, les habitants de la plaine d'Adana en Cilicie. Azatiwada a construit ou reconstruit, narre l'inscription, une ville, Azatiwadaya, qui porte donc son nom. Il y implante le culte d'un Baal *krntryš*, un « Maître » de quelque lieu ou quelque fonction dont on ignore le sens, puisque *krntryš* est un élément non sémitique, inconnu par ailleurs. Tout au long du texte, à plusieurs reprises, Azatiwada s'adresse à ce Baal, sans doute la divinité tutélaire du lieu, afin d'obtenir des bénéfices en échange de sa bienveillance et des services rendus aux Danuniens. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que, parmi les requêtes qu'Azatiwada adresse à Baal, apparaît à plusieurs reprises celle de bénéficier d'une « grande force » *('z 'dr)* contre tous les rois, c'est-à-dire les concurrents ou adversaires d'Azatiwada. Ce qu'il convoite, c'est donc bien la force au combat, la valeur guerrière qui assure les exploits militaires nécessaires pour le maintien de la sécurité et de la paix dans le royaume.

19. Herbert Donner, Wolfgang Röllig, *Kanaanäische und Aramäische Inschriften*, *op. cit.*, n° 26.

En Anatolie comme à Chypre, une même configuration se dessine ainsi à travers les portraits croisés des dieux et des hommes : le territoire, les populations qui l'habitent, la guerre qui les menace ou qu'ils entreprennent, les rois qui sont comme des pions sur l'échiquier géopolitique, et les dieux, enfin, qui orchestrent tout. Pour atteindre un certain équilibre, toujours précaire, les hommes se tournent donc vers les dieux, source de force et de stabilité, mais aussi d'expansion ou de désastre, soutien des rois audacieux et des communautés en danger. La « force » n'est ni bonne ni mauvaise ; elle appartient aux dieux d'abord, aux hommes par procuration, qui en font un usage bienveillant ou hostile, constructif ou ravageur. Sur les champs de bataille comme dans la vie quotidienne, la victoire est avant tout l'apanage des dieux, qui la concèdent… ou pas, aux hommes.

Poséidon, Dionysos et Zeus. Amphore attique à figures noires, v. 550-500 av. n. è. (détail).

Copenhague, Musée national (Archives Beazley, nº 21224)

Chapitre 4

Dionysos au miroir de Poséidon : portraits onomastiques croisés

Sylvain Lebreton

Dionysos superstar

On a beaucoup écrit sur Dionysos, sans doute plus que sur n'importe quel autre dieu. L'acte de naissance de cet engouement des Modernes a été signé par Friedrich Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*, 1872) qui, jusque dans ses dernières œuvres de lucidité, a fait de cette figure divine une de ses armes de prédilection dans sa critique radicale du christianisme : son *Ecce homo*, rédigé en 1888, ne se conclut-il pas par : « M'aura-t-on compris ? Dionysos face au crucifié » ? Depuis un siècle et demi, le succès ne s'est pas démenti, jalonnant l'historiographie d'études dionysiaques majeures, au sein desquelles les *Dionysos* d'Henri Jeanmaire et de Marcel Detienne ne figurent pas en mauvaise place [1]. Le dieu a encore fait l'objet, lors de la dernière décennie, de deux gros ouvrages collectifs visant à mesurer combien il pouvait être « différent » ou tentant

1. Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951. Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977 ; *idem*, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.

de le « redéfinir »[2]. Cette fascination toute moderne exercée par le dieu – qui dépasse largement le champ des études anciennes – trouve quelque fondement dans l'Antiquité même, du moins dans les sources qui nous en sont parvenues. La surreprésentation de Dionysos dans la peinture sur céramique est manifeste[3]. Certes, elle s'explique par le fait que les vases liés à la consommation du vin constituent un support idoine à la représentation du dieu qui préside à cette pratique. Mais la belle étude que Françoise Frontisi-Ducroux avait consacrée au « dieu-masque[4] » a bien montré que la correspondance entre la puissance divine et sa figuration imagée dépassait ce simple lien entre un objet (le vin) et un dieu (Dionysos). La littérature n'est pas en reste et *Les Bacchantes* d'Euripide (composées vers 407[5]) peuvent être lues comme une magistrale démonstration de piété nécessaire envers Dionysos : aussi déstabilisateur soit-il pour l'ordre politique, ou précisément parce qu'il peut être à ce point déstabilisateur, ce dieu est bien un dieu et doit être reconnu et honoré comme tel. Quelques décennies plus tôt, Sophocle ne célébrait-il pas, par la voix du chœur de son *Antigone* (fin des années 440), Dionysos ainsi[6] ?

> Polyonyme, orgueil de la nymphe cadméenne,
> Rejeton de Zeus aux sourds grondements,
> Toi qui tout ensemble protèges l'illustre Italie,

2. Renate Schlesier (éd.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin, De Gruyter, 2011. Alberto Bernabé Pajares, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal (éd.), *Redefining Dionysos*, Berlin, De Gruyter, 2013.
3. Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images*, Leyde, Brill, 2007 ; *eadem*, *Dionysos in Classical Athens : An Understanding through Images*, Leyde, Brill, 2015.
4. Françoise Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris/Rome, La Découverte/École française de Rome, 1991.
5. Sauf indication contraire, les dates sont entendues avant notre ère et les traductions des textes grecs (littéraires et épigraphiques) sont celles de l'auteur.
6. Trad. Paul Mazon, CUF, modifiée.

En même temps que tu règnes sur les vallons accueillants
De l'Éleusinienne Dèô, ô Bakcheus,
Qui habites Thèbes, la cité mère des Bacchantes,
Sur les bords des eaux de l'Isménos.
(*Antigone*, 1115-1124)

Polyonyme – aux multiples noms –, Dionysos l'est… comme beaucoup d'autres « grands dieux » ; en ce sens, il n'est pas bien « différent ». Il bénéficie ainsi d'une certaine richesse en « hétéronymes », ces noms alternatifs utilisés par les poètes : si, dans les textes versifiés, Athéna est surtout (sur)nommée Pallas (« Fille ») ou Tritogénie (« Troisième génération »), Apollon, Phoibos (« Brillant ») ou Déméter, *Dêô* (intraduisible), Dionysos se cache derrière *Bakchos*, *Bakch(e)ios* ou *Bakcheus* (« Bacchant », « Bachique »), mais aussi *Bromios* (« Sonore »), *Luaios* (« Délieur ») ou *Euios* (« De l'évohé », le cri des bacchantes). De fait, pour bien prendre la mesure du caractère « différent » de Dionysos, voire même tenter de le « redéfinir », une exploration onomastique parmi les dizaines de noms, épithètes et autres appellations qui lui ont été attribués constitue une piste possible, prometteuse ; gageons du moins qu'elle ne sera pas sans enseignements.

Retour à Thèbes

Le retour de Dionysos à Thèbes est au cœur de l'économie dramatique des *Bacchantes*, l'enjeu étant pour lui de faire reconnaître son statut divin à cet endroit. En effet, si, après avoir parcouru maintes contrées orientales, le dieu arrive en Grèce par la cité béotienne, c'est bien parce qu'il y est né de l'union de Zeus et Sémélé, fille de Cadmos. Dionysos lui-même ouvre la tragédie d'Euripide en rappelant comment son père lui a donné naissance en foudroyant la Cadmée (l'acropole thébaine), abrégeant ainsi la grossesse – et la vie – de sa mère. Le périégète Mnaséas de Patras (IIIe siècle) lie

d'ailleurs directement l'épisode à une appellation donnée au dieu[7] :

> Mnaséas rapporte en effet que, la demeure royale de Cadmos foudroyée, du lierre poussa autour des colonnes *(peri tous kionas)* et cacha (Dionysos), de sorte que le nouveau-né, ainsi caché, ne soit anéanti en aucun cas ; c'est pourquoi on appelle le dieu *Perikionios* chez les Thébains.

Ce récit étiologique de l'usage de la dénomination *Perikionios* (« Autour de la colonne ») chez les Thébains s'appuie sur le mythème du foudroiement de Sémélé par Zeus. Il souligne ainsi plusieurs des enjeux dramatiques développés dans *Les Bacchantes*, en tête desquels se trouvent la paternité jovienne de Dionysos et la reconnaissance de sa divinité, précisément dans la cité de sa mère. En l'occurrence, cette ascendance prend la forme d'une implantation kataibatique sur la Cadmée : le sanctuaire « non foulé » *(abaton)* que Cadmos consacre à sa fille foudroyée sur les ruines de sa demeure[8] a tout des espaces frappés par Zeus *Kataibatês*, « Celui qui descend (avec la foudre) », habituellement bornés, enclos et interdits d'accès. Mais il y a plus. Dans la signification même de l'attribut onomastique *Perikionios*, réside le mode d'intervention invasif commun à Dionysos et au lierre. Comme cette plante – dionysiaque par excellence – s'enroule autour de la colonne, c'est, avec le fils de Zeus et de Sémélé, la nature sauvage, envahissante et indestructible qui triomphe de la cité et de son ordre, incarné par Penthée, le roi de Thèbes – double inversé du dieu dans *Les Bacchantes*.

Cet ancrage de Dionysos sur l'acropole de Thèbes est cristallisé par une autre épithète thébaine de Dionysos, *Kadm(ei)os* – épithète qui, comme bien d'autres, associe un dieu tout à la fois à un lieu (la Cadmée) et au héros

7. Fr. 18 Müller.
8. *Bacchantes*, 6-11.

(Cadmos) qui lui a donné son nom (ou inversement). L'étiologie du culte du dieu sous ce nom est rapportée par le périégète d'époque antonine Pausanias ; selon lui, en même temps que la foudre qui a frappé Sémélé serait tombé un morceau de bois, dont un certain Polydore aurait fait l'effigie du dieu ainsi dénommé. Le culte de Dionysos *Kadm(ei)os* pourrait remonter à la fin du VIe siècle au moins ; il est, en tous les cas, bien attesté par un groupe d'inscriptions du IIIe siècle relatives aux concours organisés tous les deux ans à Thèbes en l'honneur du dieu [9]. Interface entre l'implantation, ou l'irruption, du dieu dans la cité thébaine – et plus précisément sur son acropole – et le rayonnement extérieur de l'un comme de l'autre, l'épithète est ainsi utilisée dans une dédicace du sanctuaire d'Eshmoun à Bostan esh-Sheikh, près de Sidon – cité de naissance de Cadmos –, à la fin de l'époque hellénistique [10]. C'est aussi l'épiphanie du *Kadm(ei)os* thébain qui se rejoue presque à l'identique lorsque, à Magnésie du Méandre (en Ionie, à l'ouest de l'Anatolie), une effigie de Dionysos apparaît dans un platane brisé par le vent. Sans surprise, c'est à Thèbes que l'oracle de Delphes conseille alors aux Magnètes, venus s'enquérir de « ce qu'il faut faire pour s'en tirer au mieux » avec ce dieu, d'aller chercher trois ménades pour desservir le culte (ré)instauré chez eux [11]. Et parmi les trois thiases présidés par ces expertes d'origine contrôlée, on trouve les *kataibatai*, écho à peine voilé à ce Zeus qui marque le sol de sa signature foudroyante : la boucle est ainsi bouclée. Ainsi se tissent des réseaux de noms divins, de récits étiologiques et de cadres cultuels aussi cohérents que perméables aux enjeux qui traversent les sociétés dans des lieux et à des époques données.

9. Pausanias IX, 12, 3-4. Dédicace du VIe siècle : *SEG* 54, 518. Concours au IIIe siècle : *IG* IV 682 ; *CID* IV 70-72.
10. *SEG* 55, 1659 ; *cf.* Corinne Bonnet, *Les enfants de Cadmos. Le paysage religieux de la Phénicie hellénistique*, Paris, De Boccard, 2015, p. 240-242.
11. *I.Magnesia* 215 ; *cf.* Henri Jeanmaire, *Dionysos*, *op. cit.*, p. 197-198.

Une troisième épithète thébaine de Dionysos a également connu une diffusion en dehors de la Béotie et trouve aussi, sinon une origine, du moins des échos dans *Les Bacchantes*. Le *Lusios* ou *Luseios* (« Qui délie » au sens propre et, par extension, « Libérateur ») ne serait-il pas ce dieu qui délivre les bacchantes prisonnières de Penthée (v. 443-448), puis se libère lui-même (v. 498 et 649) ? On reconnaît aussi en lui celui que les pirates tyrrhéniens ne parviennent pas à entraver, les liens dans lesquels ils tentent de l'enserrer tombant d'eux-mêmes. Quoi qu'il en soit, son sanctuaire, situé près du théâtre, est bien attesté à Thèbes à partir du IVe siècle au moins et jusqu'au IIe siècle de n. è. Des biens fonciers lui sont consacrés à partir d'une donation du roi de Pergame Eumène II (189-159), acte qui s'inscrit dans une diplomatie des Attalides à l'endroit des cités de vieille Grèce qui a notamment mobilisé la figure de Dionysos[12]. De ce foyer thébain, le culte du *Lus(e)ios* semble s'être diffusé en direction du Péloponnèse : sur ordre de la Pythie, le Thébain Phanès en aurait rapporté l'effigie du dieu que Pausanias a vue à Sicyone ; et le Périégète rapporte que celle de Corinthe a été façonnée à partir de l'arbre d'où serait tombé Penthée alors qu'il espionnait les bacchantes du Cithéron, également sur prescription de l'oracle de Delphes[13]. À ce stade, si ces nouvelles occurrences de la triangulation entre Thèbes, Delphes et le lieu de l'implantation d'une nouvelle effigie (de bois) de Dionysos surprendront peu, le sens à donner à l'épithète divine pose davantage question. L'*Hymne homérique* et *Les Bacchantes* évoquent l'action concrète de délier ; les deux versions de l'étiologie de la fondation du sanctuaire thébain du *Lus(e)ios* également, mais avec une portée plus directement politique :

12. Pirates tyrrhéniens : *Hymne homérique à Dionysos* I, 12-14. Sanctuaire à Thèbes : Pausanias IX, 7, 6. Donation d'Eumène II : *SEG* 15, 328.
13. Sicyone : II, 7, 6 ; Corinthe : II, 2, 6-7.

> Les Béotiens, tombés aux mains des Thraces, s'étaient réfugiés dans le Trophônion (à Lébadée). L'un (d'entre eux) avait dit, à la suite d'un rêve, que Dionysos viendrait à leur secours. Alors que les Thraces étaient ivres, les Béotiens se délièrent *(elusan)* les uns les autres ; (c'est pourquoi) ils fondèrent un sanctuaire de Dionysos *Lusios*, comme (l'affirme) Héraclide du Pont (IVe siècle). En revanche, selon Aristophane (de Byzance ?), c'est parce qu'Ampelos a libéré les Thébains des Naxiens. (Photios, *Lexique*, *s.v.* Λύσιοι τελεταί)

Le *Lus(e)ios* serait donc un libérateur à la façon de Zeus *Eleutherios* (dérivé direct, comme *eleutheria*, « liberté », d'*eleutheros*, « libre »), qui avait gagné ce surnom en intervenant aux côtés des Grecs à la bataille de Platées (479), les « libérant » ainsi du joug perse. Pourtant, Dionysos n'a jamais été qualifié sous ce nom, pas plus que son père sous celui de *Lus(e)ios*. Et si le lien entre Dionysos et la liberté politique est constatable dans des contextes historiques mieux assurés, comme à Érétrie d'Eubée à la fin du IVe siècle, on ne peut pas nécessairement en déduire la tenue d'un culte à Dionysos *Lus(e)ios* à cet endroit[14]. De fait, la « libération » dionysiaque peut se manifester dans bien d'autres domaines : dans ses *Propos de table*, Plutarque (v. 45-125 de n. è.) associe ainsi le *Lus(e)ios* au vin (le sujet du traité le commande), boisson qui, quand elle n'endort pas, délie les langues (613c), désinhibe, chasse la crainte et fait parler franc (716b-c). Cette action libératrice de la boisson et du dieu est encore celle qui, chez Pindare, soulage les peines, la douleur morale et physique. Selon Mnésithéos d'Athènes, l'usage thérapeutique de la boisson serait ainsi à l'origine du culte que Dionysos

14. *IG* XII 9, 192 (*LSCG Suppl.* 46). *Cf.* Anne-Françoise Jaccottet, « Le lierre de la liberté », *ZPE* 80, 1990, p. 150156, qui suppose l'existence d'un culte de Dionysos *Lus(e)ios* à Érétrie, ce que rien ne prouve.

aurait reçu dans sa cité en tant que *Iatros* (« Médecin » ou « Guérisseur »)[15], épithète habituellement attribuée à Apollon. Le rôle du *Lus(e)ios* trouve enfin des prolongements dans des conceptions eschatologiques, ce qu'attestent plusieurs lamelles d'or funéraires : sur l'une d'entre elles, datée du ve siècle et retrouvée à Cosenza (Grande Grèce), figure peut-être le nom du dieu ; deux autres, trouvées dans une même tombe à Pélinna (Thessalie) et datées de la fin du IVe siècle, portent le laissez-passer suivant : « Dis à Perséphone que *Bakchios* (autrement dit, Dionysos) lui-même t'a délié *(eluse)* »[16]. Probablement par le biais de rituels bachiques (de transe) et/ou initiatiques, le fidèle de Dionysos prépare ainsi son passage dans l'autre monde : ce « déliement » devrait alors être entendu comme une purification de souillures, héritées ou acquises. En l'espèce, l'enjeu n'est pas seulement (et peut-être pas prioritairement) métaphysique. Ces souillures dont le rituel dionysiaque libère sont également source de, ou plutôt servent de justification à l'exclusion dans le cimetière : « Il n'est pas permis que repose ici celui qui n'a pas été "bachisé" *(bebachcheumenon)* », affirme un règlement du ve siècle provenant de Cumes (Grande Grèce)[17]. Dans ce cas au moins, la libération qu'apporte Dionysos, *Bakch(ei)os* ou *Lus(e)ios*, n'est manifestement pas accessible à tout le monde.

15. Pindare, fr. 248 Snell-Maehler. Mnésithéos d'Athènes, *apud* Athénée, *Deipnosophistes*, 22e et 36b.
16. Cosenza : *SEG* 16, 578 ; *cf.* Giovanni Casadio, « Dioniso Italiota : un dio greco in Italia meridionale », dans Albio Cesare Cassio, Paolo Poccetti (éd.), *Forme di religiosità e tradizioni sapienziali in Magna Grecia. Atti del Convegno, Napoli, 14-15 dicembre 1993*, Pise/Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, p. 79-107, en part. p. 98. Pélinna : *SEG* 37, 497 A-B (Giovanni Pugliese Carratelli, *Les lamelles d'or orphiques. Instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Paris, Belles Lettres, 2003, II B 3-4). Sur ce type de textes, voir la mise au point critique de Claude Calame, « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles », *Kernos* 21, 2008, p. 299-311.
17. *LSCG Suppl.* 120.

Une prêtrise à vendre à Priène

Plusieurs dizaines d'inscriptions, pour la plupart émises par des cités de Grèce égéenne à l'époque hellénistique, attestent la mise en adjudication de prêtrises publiques. Au sein de cet ensemble documentaire, la *diagraphê* (acte de vente) du sacerdoce de Dionysos *Phleos* de Priène (Ionie), datable des environs de 130, est intéressante à plus d'un titre [18].

> *Diagraphê* de Dionysos *Phleos*.
> À la bonne Fortune ; nous vendons la prêtrise de Dionysos *Phleos* à ces (conditions). L'acquéreur exercera la prêtrise à vie ; il exercera aussi la prêtrise de Dionysos *Katagôgios* ; il sera également exempt d'imposition personnelle ; qu'il ait droit tous les jours aux repas au prytanée et au Panionion ; de ce que sacrifie la cité, il recevra la cuisse, la langue, la peau, des parts à côté de l'autel ; il fournira les offrandes à brûler, les grains d'orge, l'encens, les gâteaux, pour un bœuf, un quart (de médimne), pour du petit bétail, un demi-setier, pour un animal de lait, deux chénices ; que lui revienne également (le droit) de s'asseoir à la proédrie au théâtre et de porter la tenue qu'il veut et une couronne de lierre en or ; il exécutera également les sacrifices dans le théâtre pour Dionysos *Melpomenos*, déposera et brûlera l'encens, fera la libation d'ouverture et prononcera les prières pour la cité des Priéniens ; qu'il porte la tenue qu'il veut et une couronne en or aux mois de Lènaiôn et d'Anthestériôn ; lors des *Katagôgia*, il conduira ceux qui introduisent Dionysos, portant la tenue qu'il veut et une couronne en or. Si la prêtrise est acquise à plus de six mille drachmes, l'acquéreur sera exempt des charges de lampadarque et d'agonothète, de l'élevage des chevaux, de la conduite des théores, de la gymnasiarchie ; s'il l'achète plus de douze mille drachmes, il sera exempt des charges de triérarque, d'économe, de naope et de l'avance des contributions. L'acquéreur paiera au naope le dixième

18. *CGRN* 176.

> (du prix) immédiatement, une moitié de la somme restante au mois de Metageitniôn de la même année et l'autre moitié au mois d'Anthestériôn (de l'année) du stéphanèphore Cléomène ; Athénopolis fils de Kydimos a acquis (la prêtrise) pour douze mille deux drachmes et le dixième, (soit) mille deux cents drachmes, une obole et trois chalques.

À l'ampleur du montant versé par l'acheteur (plus de 12 000 drachmes) correspondent d'importants avantages symboliques et fiscaux : de ce point de vue, ce texte met bien en évidence les enjeux sociaux et économiques qui sous-tendent cette pratique d'affermage des charges religieuses. Source de revenus autant que moyen de contrôle pour la collectivité, cette pratique pouvait constituer pour les élites fortunées une opportunité d'investissement en capital économique et symbolique.

Cette inscription est également instructive en ce qui concerne l'onomastique divine, puisqu'elle stipule que l'acheteur de la prêtrise de Dionysos *Phleos* sera également prêtre de Dionysos *Katagôgios* et effectuera les sacrifices pour Dionysos *Melpomenos* : un même prêtre dessert donc trois figures du dieu désignées par trois épithètes distinctes. À chacune d'entre elles semble correspondre un cadre cultuel, respectivement une prêtrise (le contrat porte le nom de Dionysos *Phleos*), une fête (les *Katagôgia* pour Dionysos *Katagôgios*) et un lieu (le théâtre où prennent place les sacrifices adressés à Dionysos *Melpomenos*). Par ailleurs, ces trois dénominations constituent un triple vecteur onomastique déployant la puissance du dieu dans trois domaines, ou sous trois modes, d'intervention différents. *Phleos* identifie ainsi celui « Qui sourd », qui est « Gonflé de sève », et partant, celui qui favorise la croissance et l'abondance végétale. Si son culte est caractéristique de l'Ionie, il est néanmoins bien connu par des auteurs issus d'autres régions, comme

le Béotien Plutarque[19]. L'association du *Melpomenos* (« Chanteur ») au théâtre, explicite dans l'inscription de Priène, trouve un solide parallèle à Athènes, où le culte du dieu était notamment assuré par une compagnie de technites (artistes scéniques)[20] ; sans compter que le même mot au féminin, Melpomène, est le nom de la Muse de la tragédie. L'épithète *Katagôgios*, construite comme *Kataibatês* sur la préposition *kata-*, exprime l'idée d'un mouvement descendant. Plus précisément, elle identifie un dieu « Du retour », retour qui, lors des *Katagôgia*, prenait manifestement la forme d'une procession, menée par le prêtre, de « ceux qui introduisent Dionysos » (*i.e.* son effigie, masque ou statue). Cette fête reste néanmoins mal connue ; sa datation, notamment, reste débattue : peut-être au cœur de l'hiver ou au début du printemps. Cette deuxième hypothèse, de fait aussi indémontrable que la première, est néanmoins séduisante en ce qu'elle pourrait célébrer l'épiphanie printanière du dieu et le début de la saison de la navigation. À cette dernière pourraient faire écho des représentations figurées de Dionysos amené sur un navire monté sur un chariot, dans lesquelles on pourrait reconnaître la procession des *Katagôgia*. Quoi qu'il en soit, ces trois facettes de Dionysos à Priène – puissance végétale, activité théâtrale, propension au retour – se déploient, comme d'autres, avec bien d'autres épithètes, dans un vaste monde grec.

Dionysos l'ambigu ?

Élargissons donc la focale à l'ensemble des épithètes du dieu pour déterminer les lignes de force qui s'en dégagent, sans prétendre être exhaustif. Avec le *Phleos*, le « Gonflé de sève », nom idoine pour celui que Plutarque définit,

19. *Propos de table*, 683e-f. L'épithète est connue sous bien des formes différentes (*Phleos*, *Phleios*, *Phleus*, *Phleôn*, *Phleôs*, *Phlios*, *Phlious*, *Phloios*…).
20. *CID* IV, 117 ; *IG* II^2 1348 ; *IG* II^3 4, 1899.

avec Osiris, comme « le souverain et le principe… de toute nature humide[21] », s'ouvre un premier paysage dionysiaque, celui de la croissance et de la profusion, notamment végétale : le dieu est ainsi *Auxitês* (« Qui fait croître ») ou *Dasullios* (« Touffu »). Arbres *(dendra)* et fleurs *(anthê)* ne lui sont pas étrangers, et ont contribué à grossir son capital onomastique (*Dendritês*, *Endendros* ; *Anthios*). Il en va de même des « fruits », *karpoi*, terme qui désigne tout type de récolte : en tant qu'*Epikarpios*, *Kallikarpos*, *Karpios*, *Karpophoros*, Dionysos est un des spécialistes en la matière, avec Déméter, Gê et Zeus[22], avec peut-être une prédilection pour les fruits de l'arboriculture. Aux figues, *sukeai* ou *meilicha* (« douces »), répondent le *Sukitês* et le *Meilichios*, et peut-être aussi le *Charidotês*, « Pourvoyeur de *charis* », de cette joie que procurent – entre autres – les fruits sucrés. Sans surprise, la vigne et le vin nourrissent le dieu en noms – qui lui sont évidemment tous exclusifs – dans un continuum qui va du cep au cratère, en passant par la grappe et le pressoir : on connaît ainsi un Dionysos *Botrus* (« Grappe »), *Eustaphulos* (« Aux bonnes grappes mûres »), *Protrugaios* (« Des *Protrugaia* », fête préliminaire aux vendanges), *Moruchos* (« Barbouillé », *i.e.* dont l'effigie était enduite de moût à l'issue des vendanges en Sicile). Le *Theoinos* (« Dieuvin », pour qui l'on célébrait les *Theoinia* à Athènes) supervisait également la consommation du jus de septembre. Les dénominations que les Grecs lui ont données en ce sens soulignent bien les enjeux de cette pratique située sur une ligne de crête normative. *Choopotês*, « Buveur de conges », renvoie directement au concours de boisson – une conge équivaut à plus de 3 litres ! – tenu lors du deuxième jour des Anthestéries à Athènes et

21. *Isis et Osiris*, 365a.
22. Sylvain Lebreton, « Quelques réflexions sur les dieux *Karpophoroi* et consorts », dans Ariadni Gartziou-Tatti, Athanassia Zografou (éd.), *Des dieux et des plantes. Monde végétal et religion en Grèce ancienne*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2019, p. 141-162.

donc aux cadres collectifs et festifs de la consommation du vin. En tant qu'*Akratophoros*, « Pourvoyeur de vin non mélangé », Dionysos se situe à la lisière du savoir-boire, qui préconise le coupage du vin à l'eau – façon pour un Grec (comprendre « dominant ») de se distinguer de celles et ceux dont le vin pur est le prétendu apanage, à savoir les femmes, les barbares et les esclaves. Émanant dans leur quasi-totalité d'hommes adultes, mâles et (le plus souvent) citoyens, les écrits de l'Antiquité sont aussi l'expression de discours justifiant un ordre social inégalitaire ; partant, en ce qu'ils sont nos seules sources de connaissance des noms des dieux, ils nous indiquent que ces derniers empruntent aussi parfois, souvent, la voie de l'oppression.

Restons un instant avec l'*Akratophoros*. Soit une construction culturelle : Dionysos appréhendé, comme les autres dieux, comme un système de notions [23] ; une pratique – la consommation du vin – à laquelle s'articulent d'autres pratiques (la culture de la vigne) et d'autres constructions culturelles (le mélange du vin comme marque de « civilisation », entendue comme discours identitaire justifiant la segmentation sociale). Sous ce nom de « Pourvoyeur de vin non mélangé », Dionysos est placé en deçà du civilisé (caractérisé par le vin coupé), non qu'il y soit constamment circonscrit, mais qu'il endosse volontiers la potentialité du sauvage et, possiblement, circule aisément entre ces deux pôles. On décèle la même logique dans un domaine encore plus « lourd » anthropologiquement parlant, à savoir la cuisson, la découpe et le partage de la viande. Qui d'autre que Dionysos, sur l'Olympe, pourrait se targuer d'être un « (Mangeur) de chair crue » *(Ômadios, Ômêstês)*, tout en assurant par ailleurs le partage équitable des parts en tant que « Celui du banquet des égaux » *(Isodaitês)* ? Plus généralement, la menace que Dionysos « Sauvage »

23. Louis Gernet, André Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Paris, Albin Michel, 1970, p. 221-231 [éd. originale : La Renaissance du livre, 1932].

(Agrios) peut laisser planer sur la cité, comme dans *Les Bacchantes*, trouve son pendant dans sa capacité, en tant qu'*Aisumnêtês* (« Arbitre »), à restaurer l'ordre social après (ou en amont de) sa dissolution. C'est aussi pourquoi, sans doute, comme le rappelle Euripide, on est en devoir de lui ménager une place au cœur de la cité : comment expliquer, sinon, qu'à côté de dieux et de déesses « De la cité » (Zeus *Polieus* et Athéna *Polias* en tête), il soit le seul dieu à avoir été qualifié de « Citoyen » *(Politês)* ? Cette place au cœur de la cité, nul doute que Dionysos se la soit, au moins en partie, ménagée par le théâtre. Les activités scéniques nourrissent elles aussi le dieu en noms, à l'instar du *Melpomenos* de Priène et d'Athènes : *Choreios* (« Choral »), Musagète, *Enagônios* (« Des concours »)…

Cette situation d'interface entre pôles opposés est, manifestement, récurrente dans le système onomastique de Dionysos ; pour le dire autrement, ses épithètes sont nombreuses qui permettent de le situer d'un côté ou de l'autre d'une polarité donnée. Il est ainsi possible de mettre en regard des dénominations identifiant le dieu comme relevant d'un domaine, ou détenteur d'une qualité, et d'autres qui sont leur exact contraire. Sur l'échelle du temps, par exemple, de la même façon que l'iconographie le dépeint sous les traits d'un garçon ou d'un homme mûr et barbu, Dionysos est ainsi dénommé « Jeune » *(Hêbôn)* à Naples et « Vieux » *(Gerôn)* à Samos. Mais il y a plus que ce jeu d'opposition binaire, d'ailleurs en partie artificiel puisqu'il peut reposer sur le rapprochement de contextes parfois fort éloignés, comme dans ce cas du Jeune napolitain et du Vieux samien. En effet, plusieurs dénominations dionysiaques portent dans leur singulière signification cette ambivalence même – ainsi par exemple *Androgunos* (« Androgyne ») ; cette ambivalence ne se limite donc pas à une juxtaposition statique de contraires, mais sous-tend bien un mode d'action dynamique qui permet le déplacement entre les âges, les genres, les statuts. On trouve une

remarquable concentration de tels attributs onomastiques dans un même ensemble documentaire, à savoir une série de manumissions du milieu du IIIe siècle de n. è. provenant de Béroia en Macédoine[24]. Ces actes d'affranchissement attestent juridiquement, par la consécration fictive de l'esclave par son ancien(ne) maître(sse) à une divinité, de son passage du statut servile à celui d'affranchi(e). Si la pratique est bien connue dans le monde grec, l'identité du dieu est, dans ce cas, particulièrement remarquable, puisque ces inscriptions mentionnent un Dionysos *Agrios* (« Sauvage »), *Kruptos* (« Caché ») ou *Erikruptos* (« Très caché »), *Pseudanôr* (« Faux homme »). La première des trois épithètes nous est connue, n'y revenons pas. La deuxième rappelle le petit Dionysos recouvert de lierre dans l'étiologie du *Perikionios* thébain, et ouvre plus généralement la dialectique opposant le Caché et l'Apparent, le Manifeste *(Epiphanês)*, l'Absence et le Retour *(Katagôgios)* qui sied si bien au « dieu-masque ». Si la troisième, évidemment exclusive de Dionysos, n'est connue qu'en Macédoine, elle renvoie à l'ambiguïté de genre que cristallise le dieu, comme « Faux homme » à Béroia lorsqu'il constitue le cadre de rites de passage, ou comme « étranger à l'allure féminine » *(thêlumorphon xenon)* quand il est représenté sur la scène du théâtre (*Bacchantes*, v. 353). Le fait que Penthée, qui qualifie Dionysos ainsi, se retrouve par la suite travesti « en costume de femme, de ménade, de bacchante » (v. 915), participe autant de cette mobilité entre masculin et féminin que de l'ironie dramatique de la tragédie d'Euripide, l'une et l'autre étant cristallisées par le jeu de miroir entre le dieu et le roi de Thèbes. En matière de rites de passage, la barrière du genre, conçue comme plus infranchissable que celles de l'âge ou du statut, semble donc bien pouvoir les englober ; pour le dire autrement, si Dionysos peut transiter du

24. *I.Beroia* 53-56 ; *cf.* Miltiade B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine*, Athènes/Paris, CRAGR/De Boccard, 1994, p. 63-85.

masculin au féminin (transition qui, pour les humains, est renvoyée dans le temps du mythe ou dans l'action du drame rituel), il peut donc superviser le passage entre catégories moins imperméables : qui peut le plus, peut le moins. Cette grande mobilité du dieu sur l'axe féminin/masculin n'est pas ce qui l'oppose le moins à Poséidon. Mais avant d'aborder plus avant cette question de genre, brossons un rapide portrait onomastique de ce dernier.

Poséidon, dieu déchu ?

Poséidon n'a, sans conteste, pas connu la ferveur bibliographique de son neveu. Durant ces vingt dernières années, seules deux monographies lui ont été consacrées : celle de Joannis Mylonopoulos, solidement ancrée dans le Péloponnèse, et celle de Charles Doyen, qui propose le portrait d'un dieu « déchu » entre la période mycénienne et l'époque archaïque [25]. Pourtant, les chiffres en témoignent : avec plusieurs dizaines d'épithètes cultuelles différentes, Poséidon, à l'instar de Dionysos, est polyonyme. Au palmarès onomastique des Olympiens, il se place avec lui dans le gros du peloton, certes loin derrière Zeus (seul en échappée) et ses poursuivants (Apollon, Artémis et Athéna), mais bien devant le *gruppetto* des retardataires (dont Arès) et Héphaïstos qui, de fait, conduit la voiture-balai. Que Pausanias prenne Poséidon pour exemple, dans une des rares réflexions générales qu'il consacre aux dénominations divines, témoigne de la relative richesse de ce dieu en la matière [26] :

25. Joannis Mylonopoulos, *Πελοπόννησος οἰκητήριον Ποσειδῶνος. Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes*, Liège, CIERGA, 2003. Charles Doyen, *Poséidon souverain. Contribution à l'histoire religieuse de la Grèce mycénienne et archaïque*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2011.
26. Trad. Vinciane Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2008, p. 263-264, modifiée.

> En dehors de tant de noms *(onomata)* attribués à Poséidon, que les poètes ont forgés pour la beauté de leurs vers, et de ceux, locaux *(epichôria)*, que chacun établit en propre, voici quelles appellations *(epiklêseis)* sont à l'usage de tous : *Pelagaios* (« Marin »), *Asphalios* (« De la stabilité ») et *Hippios* (« Des chevaux »). (Pausanias VII, 21, 7)

Les données textuelles, issues de la tradition manuscrite comme de l'épigraphie, ne contredisent pas le Périégète : ces trois « épiclèses » ont été de fait fréquemment attribuées au dieu et structurent ses principaux paysages onomastiques. C'est particulièrement vrai pour *Asphal(e)-ios* (parfois *Asphaleus* ou *Asphalês*), épithète caractéristique, sinon exclusive, de Poséidon, sous laquelle il a reçu un culte dans un large monde grec (Péloponnèse, îles Égéennes, mer Noire, Asie Mineure, Grande Grèce). On associe ce dieu « Qui ne tangue pas », « Qui ne tremble pas », donc « De la stabilité », à deux principaux terrains d'expression. Le premier est la mer et la navigation, ce dont un autel d'Aigéai (Cilicie), dédié à Poséidon *Asphaleios* et à Aphrodite *Euploia* (« Bonne navigation »), fournit un bon exemple[27]. Le second est l'activité sismique, à laquelle se réfère tout un pan du réseau onomastique du dieu : *Themeliouchos* (« Qui tient les fondations »), *Gaiêochos* (« Qui tient la terre »), *Enosichthôn* (« Qui ébranle le sol ») et son synonyme *Seisichthôn*, etc. On perdrait beaucoup, cependant, à se limiter à une lecture strictement naturaliste : le « tenir ensemble » qu'exerce Poséidon ne se limite pas aux seuls phénomènes géophysiques[28]. On songe bien sûr au trait d'humour d'Aristophane qui dénomme « Poséidon *Asphaleios* » la canne qui assure aux vieillards une stabilité que leurs jambes

27. *IGLS* III 715 A (peut-être v. 19-18).
28. François de Polignac, « Détroits, isthmes, passages : paysages "sous le joug" de Poséidon », *Kernos* 30, 2017, p. 67-83.

ne suffisent plus à leur donner. On pense aussi à la solidité des constructions, et notamment des fortifications *(teichodomia)*, dont le dieu serait le spécialiste patenté, aux dires d'Apollodore d'Athènes (IIe siècle). C'est sans aucun doute dans l'optique de protéger les murailles de leur ville, et tout particulièrement leur point faible (les portes), que les habitants d'Érythrées (Ionie) sacrifiaient régulièrement à Héraclès *Kallinikos* (« De la belle victoire », épithète à forte connotation apotropaïque dans ce contexte), Poséidon *Asphaleios*, Apollon et Artémis « Qui sont aux portes ». De même, lorsque à la fin du IVe siècle, dans la même région, les Colophoniens décident de fortifier leur vieille ville, l'intégrant dans une enceinte commune à la ville nouvelle, ils ne manquent pas d'adresser un sacrifice à Zeus *Sôtêr* (« Qui sauvegarde »), Poséidon *Asphaleios*, Apollon *Klarios* (« De Claros », localité avoisinante où le dieu avait un important sanctuaire oraculaire), Mêtêr *Antaiê* (« Que l'on implore en suppliant », dont le sanctuaire était également un des principaux de la cité) et Athéna *Polias* (« De la cité », « De la citadelle »)[29]. Le contexte, les motivations des acteurs et les finalités du sacrifice donnent sens à la bonne place de l'*Asphaleios* dans cette liste : compte tenu de l'importance militaire, politique, symbolique des fortifications, l'*asphaleia* (« absence de vacillement », « sécurité ») que l'on demande à Poséidon de garantir doit avoir bien des prolongements idéels et ne saurait se limiter à la seule prévention des séismes. Cette *asphaleia* s'inscrit également dans l'espace, ce qui explique que l'on retrouve Poséidon nommément associé aux passages et aux seuils, notamment lorsqu'ils sont construits ou aménagés, comme les portes (*Pulaios*, *Empulaios*) ou les rampes d'accès (*Potibatêrios*, *Prosbatêrios*)[30].

29. Aristophane, *Acharniens*, 682. Apollodore d'Athènes, *FGrHist* 244 F 96. Érythrées : *I.Erythrai* 207 (IIe siècle). Colophon : *SEG* 19, 698.
30. *Cf.* Anne Jacquemin, « Une nouvelle épiclèse de Poséidon à Delphes », *BCH* 126, 2002, p. 55-58.

Si *Hippios* (« Des chevaux ») est une épithète caractéristique de Poséidon, elle ne lui est pas exclusive : on l'a également attribuée à Hermès (à Érythrées), à Arès et à Héra (à Olympie), et surtout à Athéna. Cette dernière recevait un culte comme *Hippia* à Athènes et dans sa région, en Arcadie, à Olympie, diffusion qui n'atteint toutefois pas celle de son oncle, qui est « Chevalin » en ces mêmes lieux, mais aussi en Argolide (Épidaure) et dans les îles (Rhodes, Cos, Paros). Au-delà de cette différence d'amplitude géographique, l'occupation conjointe de la sphère hippique par Athéna et Poséidon se jouerait sur un mode différent, propre à chacune des deux puissances : là où le dieu cristalliserait la fougue et la puissance sauvage de l'animal, la déesse présiderait à la capacité technique de le maîtriser, concrétisée par l'invention du mors. Si cette interprétation, formulée par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant dans une étude de cas qui a fait date, reste magistrale et éclairante, elle peut néanmoins être complétée, ou relativisée, à l'aune du paysage onomastique divin lié au cheval[31]. En effet, plus que le fait que, parmi les dieux *Hippioi*, Poséidon soit vénéré en davantage d'endroits qu'Athéna, c'est la diversité des appellations « équestres » attribuées au dieu qui fait sans doute la différence. La déesse est *Hippia*, et seulement *Hippia* ; elle est certes *Hippolaïtis*, autrement dit « D'Hippola », localité de Laconie, mais il est plus probable qu'elle tire son appellation du toponyme, lui-même dérivé du cheval, que l'inverse. Les dénominations du dieu, en revanche, laissent suggérer une compétence plus large en matière hippique, à la fois générale, comme « Maître des chevaux » *(Hippomedôn)*, et appliquée à ses espaces, tel que l'hippodrome *(Hippodromios)*, ou à ses acteurs, tels que les cavaliers *(Hippokourios)*. Poséidon lui-même est désigné comme « Conducteur » *(Elatês)* ou

31. Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 178-202.

« Conducteur de chevaux » *(Hippêgetês)*, signe que, s'il sait lâcher les chevaux, il sait également les tenir ; autrement dit, s'il est à l'origine de leur fougue, il n'est pas sans lien avec leur maîtrise. En tant qu'*Impsios* (« Du joug », en dialecte thessalien), il est, dans ce domaine aussi, la puissance divine du « tenir ensemble ».

Contre toute attente, c'est sans doute le troisième paysage onomastique du dieu qui est le moins fourni des trois : les Grecs n'ont que relativement peu nommé Poséidon en lien avec l'espace maritime. De fait, les témoignages relatifs à son culte en tant que *Pelagios* (« Marin ») sont rares, puisque seule est attestée sa prêtrise sous ce nom à Athènes, et on en trouve une dédicace isolée de Théra, dans le sanctuaire rupestre d'Artémidoros, expression d'un agencement micro-panthéonique assez original[32]. Il en va de même d'une autre épithète évoquant un lien général avec la mer, *Pontios*, attribuée à plusieurs reprises à Poséidon dans la poésie, mais seulement à Mendè (Chalcidique) dans le culte. Cette rareté pourrait s'expliquer par le fait que le lien entre l'espace marin et le dieu est évident, permanent, consubstantiel pourrait-on dire, et qu'il ne nécessite pas d'être explicité pour être actualisé. Inversement, le domaine maritime est partagé par bien des puissances divines. Aphrodite jouit d'un bagage onomastique maritime plus riche que celui de Poséidon : nous l'avons déjà rencontrée comme *Euploia* (« Bonne navigation »), connue de la mer Noire à l'Italie en passant par les îles de l'Égée, l'Asie Mineure, notamment Cnide, et le Pirée. La diffusion géographique du culte de la *Pontia* (« Du *pontos* », la mer comme espace parcouru, comme passerelle entre deux terres) est équivalente. Isis, « Dame des flots », est, elle aussi, *Pelagia*[33]. Et on pourrait encore

32. Athènes : *IG* II³ 1, 416 (années 330). Théra : *IG* XII 3, 1347 (IIIe siècle).
33. *Cf.* Laurent Bricault, *Isis Pelagia : Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas*, Leyde, Brill, 2019.

évoquer le Zeus *Ourios* (« Des vents favorables »), bien connu des navigateurs, les Dioscures… et même Dionysos – nous y reviendrons. Cela dit, encore plus que pour la sphère hippique, l'acuité du lien de Poséidon avec la mer n'est peut-être pas tant perceptible dans la récurrence de certaines appellations (en l'occurrence, plutôt faible) que dans le rapport exclusif à certaines « niches » qui seraient caractéristiques d'un dieu marin. Le calendrier sacrificiel de Mykonos, gravé dans les années 230-200 à la suite du synécisme (fusion) des cités de l'île, recommande ainsi, pour le 12 du mois de Posidéôn (vraisemblablement décembre/janvier), de sacrifier « à Poséidon *Phukios* ("Des algues") un agneau blanc non castré ; interdit aux femmes[34] ». Cette inscription est le seul texte qui mentionne cette épithète divine dont l'attribution, exclusive, à Poséidon, fait de ce dernier le seul dieu du polythéisme hellénique compétent en ce qui concerne la végétation marine, et donc auquel, possiblement, un goémonier pouvait songer à s'adresser pour favoriser son activité ; et de fait, des algues sont répertoriées dans les inventaires de l'île voisine de Délos[35], ce qui atteste de leur exploitation économique dans la région. Mais est-ce bien à cette fin que les hommes de Mykonos lui sacrifiaient, au cœur de l'hiver, un agneau ? Le fait que la bête soit littéralement « en testicules » *(enorchês)*, autrement dit non castrée, associé à l'interdiction faite aux femmes de participer au sacrifice, place clairement les enjeux de cet acte rituel du côté de la masculinité. Ainsi, au-delà de la signification littérale de l'épithète, le *Phukios* de Mykonos ne serait-il pas un Poséidon patrilinéaire, protecteur des lignages mâles, bien connu ailleurs ? On entrapercevrait ici une première ligne de fracture avec Dionysos, dans laquelle il est désormais temps de s'engouffrer.

34. *CGRN* 156, l. 8-9.
35. *IG* XI 2, 145, 146 et 156 (fin du IVe et début du IIIe siècle).

Dionysos vs *Poséidon : un dieu au miroir de l'autre (et* vice versa*)*

La démarche consistant à mettre face à face deux dieux n'est pas neuve : même si son approche a eu davantage de postérité en philosophie qu'en histoire des religions, Nietzsche, déjà, avait irrigué sa *Naissance de la tragédie* de la dialectique opposant l'apollinien au dionysiaque. Plus près de nous, c'est surtout la lecture structuraliste qui a constitué une avancée décisive dans la compréhension des polythéismes antiques, en envisageant le positionnement des dieux les uns par rapport aux autres – on se souvient du cas de Poséidon et d'Athéna évoqué plus haut. À titre expérimental, en confrontant les attributs onomastiques de Dionysos et de Poséidon, on peut tenter d'apprécier comment ces deux dieux réagissent – au sens chimique du terme – l'un à l'autre. De fait, aux points de convergence que révèlent les attributs onomastiques des deux dieux répondent des lignes de partage, des jeux d'opposition. Explorons-en ici quelques-uns.

Points de convergence

On l'a laissé entendre, Poséidon partage l'espace marin avec bien d'autres puissances au sein desquelles Dionysos figure, quoique discrètement. Les connaisseurs d'Homère auront gardé en mémoire le plongeon de Dionysos le « Délirant » *(Mainomenos)*, fuyant Lycurgue « dans la houle de la mer » *(halos kata kuma)*. Selon Théopompe de Chios (IVe siècle), le dieu recevait un culte sous le nom de *Pelagios* à Pagases (actuelle Vólos, sur la côte thessalienne), appellation dénotant un lien avec la mer qu'il est possible de préciser. Aux dires de l'historien, en effet, Dionysos serait apparu en rêve à un pêcheur *(halieus)* pour lui indiquer l'endroit où repêcher les ossements du tyran Alexandre de Phères (369-358), qui avaient été jetés à l'eau. Dans un fragment malheureusement isolé de son contexte, un autre historien, de

peu postérieur, Philochore d'Athènes, rapporte un oracle prescrivant de pêcher *(halieuein)* « à l'endroit où l'on plonge (l'effigie de) Dionysos *Halieus* »[36]. Nonobstant la possible réminiscence homérique du rituel, si cette appellation peut évoquer toute forme de lien avec la mer *(hals)*, elle désigne plus spécifiquement le marin (au sens de navigateur) ou le pêcheur. Dans le cas de Dionysos, il semblerait donc qu'elle se rapporte plus spécialement à cette dernière activité – c'est du moins ce que les témoignages des deux historiens invitent à penser. Une troisième épithète met le dieu aux prises avec le monde de la pêche. Elle est attestée par deux inscriptions provenant de Byzance et datables du règne de l'empereur Hadrien (117-138 de n. è.). La première est une dédicace adressée à Dionysos *Parabolos* qui émane d'un thiase, autrement dit une association cultuelle, dont la seconde inscription donne le nom : les Dionysobolites[37]. Louis Robert avait proposé une interprétation plutôt séduisante, à défaut d'être totalement assurée, de l'épithète du dieu et du nom de l'association qui en dérivait. Ce Dionysos serait le dieu situé « Près du *Bolos* », autrement dit près du lieu d'où l'on lance le filet de pêche ; il était honoré par des locaux qui, regroupés en thiase, avaient construit leur nom à partir de l'épithète divine, elle-même dérivée du nom du lieu : « C'est pourquoi un thiase de la région réside au Bolos (Volos) de Dionysos, les Dionysobolites, et ce Dionysos protecteur du Bolos à Parabolos reçoit l'épithète de Parabolos. En ce lieu de pêche, ce doit être un village de pêcheurs, comme un thiase de pêcheurs[38]. » Ainsi, le caractère marin

36. Homère, *Iliade* VI, 132-137. Théopompe de Chios, *FGrHist* 115 F 352. Philochore d'Athènes, *FGrHist* 328 F 191.
37. *I.Byzantion* 37-38.
38. Louis Robert, « Documents d'Asie Mineure », *BCH* 102, 1978, p. 395-543, en part. p. 534-535. L'auteur avait-il à l'esprit l'histoire du pêcheur de Pagases et l'actuel toponyme Vólos/Βόλος ? On ne sera pas dupe, en revanche, du présupposé quelque peu fixiste qui soutient le rapprochement que ce grand épigraphiste à la plume alerte fait entre les sociétés du Bosphore du IIe siècle de n. è. et celles qu'il a sous les yeux.

de Dionysos n'est peut-être que l'expression, dans cet espace, de traits constitutifs du dieu plus fondamentaux : la dialectique entre dissimulation et (ré)apparition contenue dans les épithètes *Kruptos* et *Katagôgios* (on se rappellera de la probable mise en scène d'un retour par la mer lors des *Katagôgia*) ; la propension à la chasse, celle des bacchantes qui attrapent et dépècent leur gibier à mains nues, celle dans laquelle Dionysos trouve peut-être l'origine d'une de ses appellations, *Zagreus*, le « Grand chasseur »[39].

Quand Dionysos chasse sur les terres (en l'occurrence, pêche dans la mer) de Poséidon, Poséidon cultive le jardin de Dionysos. C'est, du moins en apparence, ce que laisse entendre une dénomination caractéristique de Poséidon, *Phutalmios*, dont le culte est bien attesté à Athènes, à Trézène (Argolide), en Ionie et à Rhodes. Ce dieu « Qui fait pousser » est explicitement associé à Dionysos *Dendritês* chez Plutarque qui, comme tout le monde, se répétait parfois : les deux dieux étaient ainsi « considérés comme les maîtres du principe humide et fécond » selon cet auteur qui tenait un discours presque identique à propos de Dionysos et d'Osiris[40]. Proche de Dionysos *Auxitês*, partenaire de Dionysos *Phleos*, Poséidon *Phutalmios* l'est probablement. Mais là où son neveu intervient par « le jaillissement printanier de la sève des plantes », lui-même agit plutôt, en amont, sur la fertilité des sols. Qui plus est, son champ d'action ne se limite sans doute pas à la croissance des plantes (terrestres comme marines), domaine par ailleurs peu présent dans le capital onomastique du dieu. En effet, les verbes *phuô* (« pousser ») et *phuteuô* (« planter »), dont dérive *Phutalmios*, sont également largement employés pour évoquer la parenté, et notamment la filiation[41]. Partant,

39. *Cf.* Henri Jeanmaire, *Dionysos*, *op. cit.*, p. 272-273.
40. Respectivement *Propos de table*, 675f, et *Isis et Osiris*, 365a.
41. Alessandro Buccheri, « Analogie d'analogies botaniques : épiclèses des dieux et métaphores du développement humain », dans Ariadni Gartziou-Tatti, Athanassia Zografou (éd.), *Des dieux et des plantes…*, *op. cit.*, p. 69-98.

sans qu'il soit utile de procéder à une classification absolue, il y a fort à parier que *Phutalmios* penche davantage du côté des appellations désignant Poséidon comme compétent en matière lignagère : *Genethlios* (« De la naissance »), *Patêr* (« Père ») et surtout *Patragenês* ou *Patrogeneios* (« De la lignée paternelle »)[42]. Cette dernière appellation, apanage exclusif du dieu, le définit précisément comme le protecteur attitré de la transmission patrilinéaire au sein du *genos*, la lignée dans laquelle le patrimoine, autant matériel que symbolique, se transmet de père en fils ; autrement dit, s'il n'est pas le seul dieu à intervenir dans le champ de la reproduction, biologique comme sociale, Poséidon, peut-être en raison de son rang théogonique, serait plus particulièrement sollicité par les hommes pour s'assurer d'avoir de mâles héritiers à qui léguer terre et nom.

Jeux d'opposition. 1 : questions de genre

Mettre Poséidon et Dionysos face à face, c'est donc situer l'un et l'autre sur un axe genré, où le premier pencherait nettement du côté masculin, quand le second serait bien davantage attiré par le pôle féminin. Cette opposition s'exprime par les dénominations que les Grecs leur ont attribuées, respectivement *Patragenês* (« De la lignée paternelle ») et *Pseudanôr* (« Faux homme »), pour ne prendre que deux exemples parmi les plus manifestes. Elle se traduit également sur le plan rituel. En pays grec, en effet, la norme sacrificielle repose, entre autres, sur une correspondance entre le sexe des animaux offerts et le genre prêté aux puissances divines destinataires des offrandes : aux dieux, des bêtes mâles, aux déesses, des femelles. Cette partition peut être accentuée, côté mâle,

42. Le Poséidon *Phukios* de Mykonos, rituellement du côté de la transmission masculine, mais végétal d'un point de vue onomastique, se trouve peut-être également dans le même sas métaphorique que le *Phutalmios* : les algues dont il tire son nom pourraient bien être comprises comme des « racines » autant généalogiques que marines.

par le choix d'une bête non castrée *(enorchês)* : le sacrifice adressé à Poséidon *Phukios* à Mykonos en fournit un exemple d'autant plus frappant qu'il s'accompagne, comme on l'a vu précédemment, de l'interdiction faite aux femmes d'y participer. La pratique sacrificielle surdétermine donc les enjeux liés à la masculinité, que les Grecs cristallisent dans l'usage de nommer, par ailleurs, le dieu comme *Patragenês*. En ce qui concerne Dionysos, la tendance se vérifie aussi… à l'image de la position qui est celle du dieu par rapport au masculin et au féminin. Le calendrier sacrificiel du dème de Phyxa, sur l'île de Cos[43], fournit à cet égard un éclairage tout à fait intéressant. À deux reprises au moins dans l'année, une première fois à une date indéterminée, une seconde au 13 du mois de Gerastios (mars/avril), le dieu pouvait ainsi recevoir en offrande un bouc (*tragos*, autrement dit un caprin adulte mâle non castré) *ou* une brebis (*oin telean*, littéralement « un ovin adulte femelle »). Cette alternative constitue le seul cas de choix laissé aux sacrifiants du genre de l'animal offert à une divinité ; et il n'est sans doute pas anodin que la divinité en question soit précisément Dionysos. Comme ses attributs onomastiques, cette possibilité rituelle situe Dionysos, non pas essentiellement du côté féminin, mais plutôt dans une position mobile entre les deux pôles, masculin et féminin, d'un axe genré. Ses épithètes *Androgunos* ou *Pseudanôr* ne disent pas autre chose. Le fait qu'il soit appelé *Enorchês* chez le poète alexandrin du IIIe siècle Lycophron et à Samos[44], c'est-à-dire « Non castré » (et non pas « Honoré par des danses » comme on le traduit parfois), trahit le fait qu'on lui sacrifiait aussi des bêtes encore pourvues de leurs testicules. En effet, les appellations divines qui qualifient une divinité par un trait caractéristique de son culte ne sont

43. *CGRN* 146 (seconde moitié du IIIe siècle).
44. Lycophron, *Alexandra*, 212. Samos : Hésychios, *Lexique*, *s.v.* Ἐνόρχης.

pas rares, en particulier en ce qui concerne tel ou tel animal offert (ainsi Héra et Zeus *Aigophagoi*, « Mangeurs de caprins »). Dès lors, si la figure de Poséidon cristallise les enjeux liés à la transmission patrilinéaire et à la pérennité des lignages masculins, et donc à la stabilité de structures patriarcales, celle de Dionysos n'en constitue pas l'exact opposé. Par sa mobilité entre les pôles mâle et femelle, ce dernier n'offre qu'une potentialité de circulation entre les deux, de brouillage occasionnel des repères usuels en ces matières, mais pas de réel dépassement de cette partition de genre qui est restée structurante – avec certes quelques nuances régionales, quelques évolutions dans le temps aussi – dans les sociétés grecques antiques. Dionysos paraît peut-être dérangeant, mais en réalité pas si dangereux pour l'ordre patriarcal. Ses excès, ses écarts, le temps du mythe ou du rite, finissent par redonner force et légitimité aux partitions civiques et culturelles.

Jeux d'opposition. 2 : le « déliement » vs le « tenir ensemble »

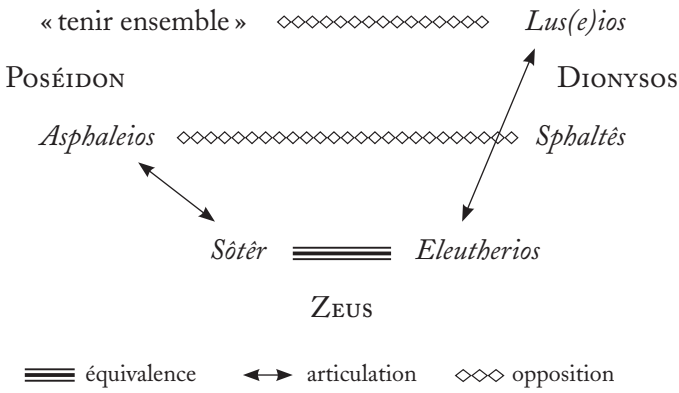
On relève en revanche une opposition lexicale parfaite entre deux attributs onomastiques caractéristiques des deux dieux. Poséidon était, on l'a vu, l'*Asphaleios* par excellence, autrement dit celui « De la stabilité » ; étymologiquement, cette appellation, construite avec un *alpha* privatif, s'oppose au verbe *sphallô* qui renvoie à l'action de « (faire) vaciller, tanguer, trébucher ». Or, parmi les dérivés de ce verbe, Dionysos a tiré une de ses dénominations, connue sous la forme *Sphaltês* chez Lycophron et *Sphaleôtas* dans une double inscription de Delphes de la seconde moitié du IIe siècle. Le poète alexandrin rapporte l'épisode dans lequel Télèphe, fils d'Héraclès et héros fondateur de Pergame, aurait trébuché en se prenant les pieds dans un plant de vigne ; l'oracle contenu dans l'inscription de Delphes préconise à Agamemnon, victorieux de Télèphe, de sacrifier au dieu qui, on s'en doute, est à l'origine de

la mésaventure du malheureux vaincu[45]. Au-delà de la portée politique du second document, expression de l'exploitation diplomatique de la figure de Dionysos par les souverains attalides, l'épithète du dieu renvoie précisément, dans les deux textes, à son action déstabilisatrice aux dépens de Télèphe. Cette capacité à faire trébucher, à déstabiliser trouve ici son expression la plus physiquement concrète, qu'on la lise ou non comme une métaphore des effets du vin sur l'équilibre ambulatoire. En matière de locomotion, Poséidon semble donc s'opposer pied à pied à son neveu : on se souvient de la métaphore d'Aristophane qui fait de l'*Asphaleios*, antithèse du *Sphaltês*, la béquille qui assure la démarche des plus âgés. Cette opposition structurante entre la propension respective des deux dieux à la stabilité et à l'instabilité se prolonge sur le plan idéel et peut trouver bien d'autres terrains d'expression, en premier lieu celui du politique. On a déjà eu l'occasion d'insister sur la menace que Dionysos faisait peser sur l'ordre civique dans *Les Bacchantes*. On peut ici souligner la portée idéologique de l'*asphaleia* que Poséidon garantit aux murailles : en soutenant les fortifications de la cité, l'*Asphaleios* contribue, à sa manière, non seulement à sa protection face aux menaces extérieures – prolongée, sur le plan diplomatique, par l'*asphaleia* qui est souvent au cœur des accords et des traités ; il contribue aussi à sa définition en tant que *polis*, au sens urbanistique autant que politique du terme. De ce point de vue, la configuration divine récipiendaire du sacrifice promis par les Colophoniens à la fin du IVe siècle évoquée plus haut est révélatrice, notamment parce que Poséidon *Asphaleios* figure, avec Zeus *Sôtêr*, en tête de liste.

Invitons d'ailleurs ce dernier dans le face-à-face opposant son frère et son fils. Soit un jeu d'opposition clair entre Poséidon, garant de la stabilité *(Asphaleios)* et du

45. Lycophron, *Alexandra*, 207. Delphes : *SEG* 19, 399 A-B.

« tenir ensemble », et Dionysos, celui qui fait trébucher *(Sphaleôtas)* et qui détache les liens, libère des entraves ou des contraintes. D'un côté, l'action du premier s'articule (à Colophon comme ailleurs), dans le domaine militaire autant que politique, à celle de Zeus *Sôtêr*, celui qui permet aux soldats de réchapper de la déroute sur le champ de bataille et qui, plus généralement, préserve l'intégrité de la communauté civique. De l'autre, on a pu constater dans certains récits, au moins dans cette même sphère politico-militaire, la commune puissance libératrice, celle qui fait tomber le joug de l'envahisseur, partagée par Dionysos *Lus(e)ios* et Zeus *Eleutherios*. Or, plusieurs textes, rappelant l'étiologie du culte de ce dernier, explicitent son identité avec Zeus *Sôtêr*[46]. Par conséquent, l'opposition de Poséidon à Dionysos (et *vice versa*) en ce qui concerne la stabilité (notamment politique) est relayée par la double articulation de l'un et de l'autre à Zeus *Sôtêr/Eleutherios*. Un fragment de ce qu'est la société des dieux, autrement dit un système de puissances divines articulées entre elles par des notions proches, partagées ou opposées, pourrait ainsi être retranscrit comme suit :



46. *Cf.* notamment Harpocration, *Lexique*, *s.v.* Ἐλευθέριος Ζεύς.

* *
*

Au terme de ce petit exercice de polythéisme en forme de portraits onomastiques croisés, que retenir ? Ce qui distingue Dionysos et Poséidon, ce n'est pas tant un espace, la mer par exemple, ou un domaine, comme celui de la végétation, que la façon dont l'un et l'autre l'investissent. Entre les deux dieux, les oppositions se font jour à partir de notions plus abstraites, de catégories de la pensée, de modes d'action et de positionnements relatifs. Ce que révèlent les paysages onomastiques respectifs des deux dieux, c'est leur situation sur des axes reliant des pôles structurant les représentations des anciens Grecs, tels celui du masculin et du féminin ou celui du « tenir ensemble » et du « déliement ». Des axes profonds qui ne sont nullement figés, mais qui sont diversement interprétés, exprimés, ritualisés selon les lieux et les époques. En la matière, la position de Dionysos semble plus mobile, plus changeante que celle de Poséidon. Maître de l'assise et garant de la transmission patrilinéaire, ce dernier reste bien ancré du côté des mâles et de la stabilité, même si la fougue des chevaux et la ramification des algues assouplissent son portrait. Dès lors, quelle chance avait-il de rivaliser sur le terrain éditorial avec le dieu déliant *(lusios)*, délirant *(mainomenos)*, délivrant *(luaios)*, enivrant *(akratophoros)*, dont le potentiel subversif fascine toujours autant ? Mais ne nous y trompons pas : de Pisistrate à Hadrien en passant par les Attalides, bien des monarques ont aussi exploité la puissance de séduction de Dionysos pour asseoir leur pouvoir ; et la propension du dieu à transgresser les distinctions de genre ou de statut (entre autres) n'a jamais abouti à leur abolition effective dans l'Antiquité. Et aujourd'hui, si besoin de symboles il y avait encore, la façon de se saisir de Dionysos pour

se libérer radicalement des cadres oppressifs resterait à inventer ; ou, pour le dire autrement, la question se pose de savoir si le « dieu-masque » constitue une figure idoine pour accompagner qui le souhaitera vers cet horizon.

Relief de Palmyre dédié à Bêl, Baalshamin, Yarhibôl et Aglibôl, daté de 12 de n. è.

Chapitre 5

Maître de l'Univers, du Monde et de l'Éternité : des dieux aux pouvoirs illimités à Palmyre ?

Aleksandra Kubiak-Schneider

De la théorie de la relativité restreinte aux dieux de Palmyre

« Il était une fois un roi si jaloux de l'étendue de son royaume qu'il exigeait de ses intendants de contrôler en permanence la mesure de ses terres. Des arpenteurs géomètres étaient chargés de repérer les différents lieux du pays. Ils devaient en préciser la position par rapport à un système de deux axes, l'un pointant vers le nord, l'autre vers l'est perpendiculairement au précédent. L'origine des coordonnées se situait au palais royal, au centre de la ville. Comme le souverain avait ordonné qu'elles se poursuivent vingt-quatre heures sur vingt-quatre, les mesures se partageaient en deux séries, celles de jour et celles de nuit. » Tel est le début d'un conte raconté par Christian Magnan, astrophysicien au Collège de France, sur la théorie de la relativité restreinte formalisée par Albert Einstein en 1905 [1]. La fin de cette histoire parle de l'unification de l'espace-temps, un continuum perçu et analysé par les sciences dites dures,

1. https://lacosmo.com/relativite.html#difference (consulté le 10/12/2019).

en particulier la physique et les mathématiques, et vulgarisé dans les films de science-fiction d'aujourd'hui. Même si ce concept a été formulé il y a un siècle, la perception synchronique du temps et de l'espace émerge déjà dans les cultures anciennes alors que les langues anciennes et modernes opèrent généralement une distinction entre ces deux dimensions. Ainsi le français distingue-t-il *éternité* et *univers* ; l'anglais, *eternity* et *universe* ; l'allemand, *Ewigkeit* et *Universum/All* ; le polonais, *wieczność* et *wszechświat* ; ou encore le grec ancien, qui fait la différence entre *aiôn* et *kosmos*. Par contre, le terme araméen, et plus globalement sémitique, *'olam* ne dissocie pas ces deux dimensions puisqu'il signifie à la fois « univers/monde » et « éternité », deux dimensions consubstantielles [2]. Une même conception existe dans la culture inca, très éloignée dans le temps et dans l'espace des occurrences araméennes remontant aux IIe et IIIe siècles de n. è. En quechua, le terme *pacha* désigne également toute l'ampleur de l'espace et du temps [3]. Ce terme renvoie, d'une part, à l'immensité cosmique des étendues célestes perçues comme un espace statique et, d'autre part, à l'espace dynamique compris comme le temps qui s'écoule en une succession infinie de moments.

La perception par les hommes d'une dimension sans limite, qui transcende le temps et l'espace, marque surtout le domaine des dieux. Les dieux, en effet, sont immortels, par opposition aux hommes, dont le temps de vie est limité ; les dieux sont censés disposer du don d'ubiquité qui leur permet d'habiter plusieurs lieux en même temps, alors que l'humanité s'inscrit dans un *hic et nunc* tout contingent. Ce chapitre vise à dresser le portrait d'un

2. La langue araméenne, qui est une branche des langues sémitiques, est attestée dans les sources écrites du Ier millénaire av. n. è. à nos jours, en tant que langue de l'Église orientale.
3. Le quechua est la langue des Incas. Voir Eusebio Manga Quispe, « Pacha : un concepto andino de espacio y tiempo », *Revista Española de Antropología Americana* 24, 1994, p. 155-189.

dieu désigné par l'expression *mar 'olam*, attestée surtout dans des inscriptions araméennes de Palmyre (Syrie) mais aussi de Nabatène (Jordanie et Syrie du Sud), ainsi que dans divers passages de la Bible hébraïque. Qui est donc celui que l'on décrit par ce titre comme un « Maître du Monde » et « Maître de l'Éternité » ? En quoi cette appellation est-elle différente d'un nom comme Zeus, Nabu ou Poséidon ? Peut-on la rapprocher d'autres noms divins qui prennent la forme d'un titre ? Les fonctions de ce dieu de l'espace-temps s'étendent-elles vraiment au monde entier et à toutes les périodes ? Quel genre de « maîtrise » détient-il, au juste ? Et dans quelles circonstances s'adressait-on à lui ? Pour obtenir quel genre de protection ?

Il est piquant de noter que le titre de « Maître de l'Univers » a donné naissance à celui de « Mister Univers », bien connu dans la culture populaire en lien avec le championnat international de bodybuilding. Aurions-nous donc affaire à un dieu puissamment musclé ?

Être le maître du temps et de l'espace illimités

On a trop souvent tendance à penser les dieux antiques à l'aune de ce que l'on croit savoir des dieux grecs et romains : ils ont un nom propre, une généalogie et une mythologie transmis par des récits partagés ; ils auraient aussi un domaine de prédilection, comme la mer pour Poséidon, les récoltes pour Déméter, etc. Cette vision est excessivement statique et simpliste ; les divinités des polythéismes antiques sont bien plus complexes et fluides, ainsi qu'en témoigne le système de dénomination qui donne à voir des éléments onomastiques tantôt spécifiques, tantôt partagés.

Si l'on scrute les divinités des mondes sémitique, mésopotamien, syrien, phénicien et punique, araméen, hébreu, syriaque, on réalise qu'elles portent souvent un nom propre comme Marduk, Hadad, Melqart ou Yahvé,

mais qu'on croise aussi une multitude de « maîtres » ou « seigneurs » (*baal*, *mar*), rattachés soit à des lieux, soit à des domaines, parfois aussi des « rois » (*melek*, *milk*), c'est-à-dire des souverains divins régnant sur un territoire ou un peuple. L'équivalent grec de « maître/seigneur », *kyrios*, est en revanche très rare dans les inscriptions grecques provenant du monde grec, mais cette épithète a gagné en popularité au Proche-Orient, où elle a trouvé un terreau fertile pour s'implanter et prospérer. Le choix de ce genre de dénominations divines dans les inscriptions gravées sur des statues, des autels, des reliefs, etc. ne résulte pas d'une évolution vers l'anonymat divin, pas plus que d'un tabou portant sur le nom divin professé par le judaïsme [4]. Désigner un dieu comme le seigneur d'un lieu donné ou le maître de telle activité répond à une stratégie dictée par des traditions surtout politiques. Dans ces régions où la monarchie est le régime largement dominant, les dieux sont pensés, construits et représentés à l'instar des rois, c'est-à-dire en tant que maîtres d'un territoire, parfois aussi vaste qu'un empire. Ce n'est dès lors pas par hasard que le nom de ces seigneurs divins ressemble à la titulature des souverains. Il en va ainsi de l'akkadien *belû*, « seigneur », figurant dans le nom de Marduk-Bel, le dieu tutélaire de Babylone ; de même, le titre ouest-sémitique de *baal* est porté à la fois par divers dieux et déesses, telle la célèbre Baalat de Byblos, et par des souverains locaux, comme le roi Baal de Tyr connu par le traité signé avec Assarhaddon, roi d'Assyrie (v. 676 av. n. è.). Quant au terme araméen *mar*, il est aussi partagé par les divinités et les rois, ainsi qu'en témoignent les inscriptions de Hatra (Irak). Tous ces éléments onomastiques dressent le portrait de divinités souveraines que les acteurs du culte identifiaient parfaitement et honoraient à travers cette appellation qui souligne leur pouvoir sur les

4. Sur ce sujet, Aleksandra Kubiak, « The Gods without Names? Palmyra, Ḥatra, Edessa », *ARAM* 28, 2016, p. 337-348.

hommes. D'ailleurs, le titre grec *kyrios* est utilisé en Orient à la fois pour les dieux, les rois et les empereurs. *Baal*, *bel*, *mar* ou *kyrios* expriment la même qualité : l'autorité. Si les religions prétendent que les dieux ont créé l'homme à leur image, il est certain que les hommes ont pensé les divinités en référence à leurs expériences, notamment celle de la royauté perçue comme une institution garantissant aux populations protection et bien-être. Les dieux sont donc représentés en guerriers courageux, en pères de la nation miséricordieux et compatissants, en juges équitables, etc. En cela, ils reflètent la conception idéale des monarques, non seulement dans l'Antiquité mais aussi au Moyen Âge, lorsque royauté terrestre et royauté céleste étaient intimement liées. La relation entre les dieux et les hommes, à l'instar de celle entre les rois et le peuple, repose sur la subordination, qui dérive de la reconnaissance collective de la position supérieure des souverains humains et divins. Dans le langage des prières, cette soumission s'exprime aussi parfois à travers le registre lexical de la dépendance, comme celle d'un esclave envers son maître [5].

Pour tenter à présent de mieux cerner ces manières de désigner les dieux et de les qualifier, intéressons-nous au titre araméen de *Maran*, « Notre Seigneur », qui est attribué, à Hatra, dans la haute vallée du Tigre, en Irak, aux IIe et IIIe siècles de n. è., à Shamash, le dieu du soleil. Les Hatréens, agissant comme collectivité, l'invoquent toujours avec le suffixe de possession, « notre », qui met en évidence le patronage que le dieu exerce sur toute la population de cette ville et qui l'apparente aux rois [6]. En effet, depuis le début du Ier millénaire av. n. è., les rois assyriens, babyloniens puis perses, maîtres d'un empire dont Hatra faisait partie avant la conquête d'Alexandre le Grand, ont développé

5. Cette attitude n'est pas étrangère à la littérature biblique, *cf.* Psaumes 130, 1-2.
6. Les Hatréens ont vénéré une triade : « Notre Seigneur », « Notre Dame » et « le Fils de Nos Seigneurs ».

une idéologie politico-religieuse en vertu de laquelle le roi s'approprie les dieux locaux, régionaux ou nationaux, qui deviennent ses dieux personnels et avec lesquels il partage une titulature analogue[7]. Appeler les dieux « maîtres » ou « seigneurs » a donc une valeur hiérarchique et relève d'un protocole qui souligne la dignité des monarques quasiment divins et des dieux souverains. Les divinités ainsi nommées ont un rang éminent aux yeux des hommes, qui se manifeste dans le culte, mais aussi parmi les dieux eux-mêmes. Cette éminence peut s'inscrire dans l'espace, comme pour Baalshamin, le « Seigneur des cieux », et Baal Saphon, le « Seigneur du mont Saphon » – le Djebel el Akra qui domine le site d'Ougarit, en Syrie –, mais elle peut aussi relever d'un domaine particulier ; c'est le cas pour Shamash, appelé dans les prières akkadiennes le « Seigneur de la décision », puisque le dieu solaire, qui voit tout dans sa course quotidienne, est le dieu qui rend la justice. Et que dire de Marelahé, le « Maître des dieux », attesté dans les inscriptions du IIe siècle de n. è. à Édesse et Palmyre ? Son appellation le positionne d'emblée au sommet du panthéon, à la manière d'un dieu suprême, un recours à nul autre pareil.

Cette stratégie de dénomination n'est cependant pas propre aux systèmes polythéistes qui, avec leur multitude de dieux, se prêtent à des configurations variables, y compris en termes de souveraineté divine[8]. Le monde judéo-chrétien invoque ainsi Yahvé en l'appelant *Adonaï*, « notre Seigneur », mais aussi le « Maître des Cieux », *mar shamaim*, une désignation attestée dans le livre de Daniel, un des deux livres bibliques écrits en araméen[9]. La liturgie chrétienne utilise également le titre de « Seigneur », « Maître » pour Dieu le Père et pour son Fils. Le titre de *mar*, « Seigneur »,

7. *Cf.* Takayoshi Oshima, *Babylonian Prayers to Marduk*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2011, p. 23, n. 103.
8. *Cf.* notamment Robert Parker, *Greek Gods Abroad: Names, Nature and Transformations*, Oakland, University of California Press, 2017.
9. Daniel 5, 23. Voir également plus bas le chapitre 10.

est appliqué, dans les textes magiques araméens du VIe siècle de n. è., en référence à Jésus[10]. Dans les églises chrétiennes du monde entier, on voit les représentations du Dieu trônant, pourvu des emblèmes de la monarchie (couronne, orbe, sceptre), tandis que les paroles des chants traditionnels polonais de Noël soulignent la qualité royale du Christ. Les Baal du Levant, au Ier millénaire av. n. è., portent aussi des couronnes ou des tiares, dans le prolongement des grands dieux de la Mésopotamie, Babylonie et Assyrie, que l'on reconnaît aux couronnes cornues qu'ils arborent à partir du IIIe millénaire av. n. è. Diverses sources iconographiques plus tardives, aux IIe et IIIe siècles de n. è., représentent logiquement Bel et Baalshamin, à Palmyre et à Doura-Europos (Syrie), affublés d'une couronne qui les désigne comme des dieux souverains, une position qui n'est ni exclusive ni absolue, mais liée à un espace, une population, un office.

La souveraineté des rois mésopotamiens était, elle aussi, d'autant plus affichée et glorifiée qu'elle était fragile : Shagarakti-Shuriash, un roi kassite de Babylone au XIIIe siècle av. n. è., ainsi que Sennachérib au VIIe siècle, portent tous les deux le titre ambitieux de « Roi du Monde entier » (*shar kishshatti* en akkadien, où *kishshatti* porte une signification pareille à *'olam* en araméen). Tiglath-Phalasar III, qui se trouvait à la tête de l'empire assyrien entre 744 et 727 av. n. è., est pareillement qualifié de « Seigneur des quatre quarts de la Terre ». Dès le IXe siècle av. n. è., le titre de « Seigneur de l'Univers » est attribué aux rois assyriens, tels Assurnasirpal II et Shamshi-Adad V. Par ces titres, on entend accentuer la dimension illimitée de leur pouvoir sur le vaste territoire qui s'étend de la Mésopotamie à la Méditerranée. Ce programme idéologique des cours mésopotamiennes et perses, qui se déploie

10. James A. Montgomery, *Aramaic Incantation Texts from Nippur*, Philadelphie, University Museum, 1913, n° 19.

aux IIe et Ier millénaires av. n. è., accompagné d'une rhétorique acclamatoire, a constitué un modèle pour Alexandre le Grand, et ensuite pour les Romains, devenus à leur tour les maîtres du monde.

Pourvus de cet arrière-plan historique, il est temps de revenir vers l'appellation divine dont nous sommes partis : *mar ʿolam*, le « Maître de l'Univers », *alias* le « Maître de l'Éternité ». Cette désignation araméenne fait référence à un laps de temps et un espace indéterminés ; elle exprime l'ampleur sans limite des compétences et de la protection exercée par le dieu. L'indistinction entre les immensités spatiale et temporaire lève un voile sur la manière dont la supériorité de la puissance divine a été conceptualisée dans la culture araméenne.

Le portrait du « Maître de l'Univers/de l'Éternité » à Palmyre

Le Maître de l'Univers et de l'Éternité est, de fait, le seigneur de tout, c'est-à-dire de chaque élément, de chaque particule qui compose le temps et l'espace. Cette appellation apparaît dans six inscriptions du IIe siècle de n. è. provenant de Palmyre, une ville-oasis située au beau milieu de la steppe syrienne, qui a souffert récemment des affronts faits à son patrimoine[11]. Or, c'est le seul site du Proche-Orient romain qui fournit autant d'attestations du dieu *mar ʿolam*. Le nombre de textes nabatéens qui mentionnent ce titre divin est en effet assez réduit, puisque seules deux occurrences sont connues à ce jour. L'inscription palmyrénienne la plus ancienne date de 114 de n. è. et juxtapose

11. Sur les dieux de Palmyre, voir Michel Gawlikowski, « Les dieux de Palmyre », dans *Aufstieg und Niedergang den Römischen Welt*, 18.4, Berlin/New York, De Gruyter, 1990, p. 2605-2658. Voir aussi Javier Teixidor, *The Pagan God : Popular Religion in the Greco-Roman Near East*, Princeton, Princeton University Press, 1977. Sur le dieu des cieux en particulier, Herbert Niehr, *Baʾalšamen. Studien zu Herkunft, Geschichte und Rezeptionsgeschichte eines phönizischen Gottes*, Louvain, Peeters, 2003.

la mention de Baalshamin, le « Seigneur des Cieux », avec celle du « Maître de l'Univers/de l'Éternité »[12]. Cette qualification est donc un attribut, une propriété particulière de la divinité céleste par excellence. Dix ans plus tard, à Palmyre, un autre texte dédié à Baalshamin le qualifie à nouveau de « Maître de l'Univers/de l'Éternité » (fig. 1). Or, il s'agit cette fois d'une inscription bilingue gréco-araméenne, et la version grecque mobilise Zeus le « Très grand » *(megistos)* et le « Foudroyant » *(keraunios)*[13]. Ces séquences onomastiques décrivent en quelque sorte les compétences de Baalshamin vu en tant que dieu de l'orage et de la végétation. L'éminence de ses pouvoirs et l'efficacité de ses attributs font de lui un dieu souverain, un « maître » de l'espace et du temps illimités, le grand, le très grand, le plus grand !

Fig. 1. Plaque votive à Zeus le « Très grand », le « Foudroyant » en grec, au « Maître de l'Univers/de l'Éternité » en araméen.

Londres, British Museum. © A. Kubiak-Schneider.

12. Eleonora Cussini, Delbert R. Hillers, *Palmyrene Aramaic Texts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996 = PAT 0332.
13. PAT 0258.

Deux autres inscriptions bilingues datant de 162 de n. è. se réfèrent à Zeus le « Très haut » *(hupsistos)*, le « Très grand » *(megistos)*, « Qui écoute » *(epêkoos)* en grec, et au « Maître de l'Univers/de l'Éternité » en araméen (fig. 2)[14]. Les épithètes grecques *hupsistos* et *megistos* évoquent l'immensité de la sphère d'action du dieu par la combinaison de la hauteur et de l'ampleur au superlatif. Quant à la qualification d'*epêkoos*, elle apporte une touche intéressante, qui rapproche le dieu surplombant qu'est le « Maître des Cieux », en soulignant le fait qu'il écoute les prières de ses fidèles, qu'il accède à leurs requêtes. Eftychia Stavrianopoulou a montré que cette aptitude est aussi celle des rois qui se montrent accessibles aux requêtes du peuple. Une fois encore, les représentations liées à la royauté s'appliquent aux dieux. On constate en tout cas que *mar 'olam* est bien le nom du dieu, un nom composite qui en dresse un portrait subtil et riche à la fois.

Fig. 2. Autel portant la dédicace à Zeus le « Très haut », le « Très grand », « Qui écoute » en grec, au « Maître de l'Éternité/de l'Univers » en araméen de Palmyre (162 de n. è.).

Musée de Palmyre (état de 2011). © A. Kubiak-Schneider.

14. PAT 1917 et 1918. Les deux textes sont identiques.

Deux autres inscriptions de Palmyre, en 132 et 136 de n. è., complètent le profil du « Maître de l'Univers/de l'Éternité », qualifié de « bon » et de « miséricordieux »[15]. Ces deux textes sont aussi intéressants d'un autre point de vue. Le premier, en 132 de n. è., attribue une bénédiction éternelle (universelle ?) au nom divin, mentionné plus loin dans le texte et désigné comme « Maître de tout l'Univers/de toute l'Éternité » *(mar kol ʿolam)*. La seconde inscription se signale par la phrase « le dieu m'a vu », qui se réfère à l'expérience personnelle du dédicant dont le dieu a perçu la misère et le besoin d'aide.

Aucune de ces inscriptions n'apporte d'image de la divinité ainsi qualifiée. On ne peut pour autant parler d'aniconisme, moins encore de tabou portant sur la représentation du visage. Il s'agit plutôt de situations cultuelles particulières, qui impliquent de mobiliser un interlocuteur divin spécifique désigné au moyen de qualifications exaltant ses pouvoirs. En agençant différents noms, titres et épithètes, on crée les conditions d'une interaction efficace qui constitue une alternative à l'anthropomorphisme, ou qui peut simplement s'en passer. En d'autres termes, c'est une stratégie de communication différente ; il serait excessif d'en déduire que les dieux concernés n'ont pas d'image.

On notera d'ailleurs que toutes les inscriptions concernées relèvent d'un contexte votif traditionnel, et plus particulièrement d'une démarche de remerciement (ex-voto) pour une grâce obtenue. Elles impliquent dès lors que le dédicant ait préalablement adressé une prière pour demander ses faveurs à un dieu expressément choisi au

15. PAT 0344 (inscription assez endommagée, des passages sont manquants : « Pour Celui dont le nom est béni pour l'éternité, le Maître de l'Univers entier, le bon, en rendant grâce Zabdibol (…) pour ses hommes (…) au mois de Nisan, pour l'éternité ❧ pour la vie de (…) Zabdibol, fils de Zabdibol, (…) ce document ❧. » PAT 0335 (texte complet) : « Pour Maître de l'Univers, le bon et le miséricordieux, en rendant grâce Maʿanai, fils de Malku le Grand, fils de Maʿanai, parce qu'il (*i.e.* Maître de l'Univers) l'a vu. Pour sa vie et la vie de ses fils et ses frères au mois de Shebat, l'an 136 de n. è. »

sein de la collectivité divine. Le dieu qui a exaucé la prière est qualifié d'*epêkoos* puisqu'il a entendu et vu le fidèle, qui le décrit logiquement comme bon et miséricordieux, mais aussi comme un dieu suprême, en raison de l'efficacité de son action ; il est donc le « Maître de l'Univers/de l'Éternité » et la bénédiction éternelle de son nom est pérennisée dans la pierre par le truchement de la dédicace. Toutes ces qualités positives témoignent en définitive de la bonne réussite de la communication entre le fidèle et le dieu auquel il a choisi de s'adresser. La pertinence de son appellation vient en quelque sorte sceller un processus vertueux de part et d'autre : le dieu est dignement honoré, le dédicant reçoit une réponse à sa requête. L'autel ou le bâtiment cultuel offert pour commémorer cet événement permet de prolonger dans le temps la bienveillance divine chaque fois que des actions rituelles interviennent, comme brûler de l'encens, verser de l'eau, de l'huile, de la bière, du vin, célébrer les dieux par des chants ou des éloges… Les textes palmyréniens mentionnant le dieu *mar ʿolam*, le « Seigneur de Partout et Toujours », celui sur qui l'on peut décidément compter, attestent du fait qu'il répond aux prières, qu'il est réceptif, donc grand, très grand, le plus grand. Il est le seigneur au pouvoir grandiose, sans limite. Remercier les dieux, célébrer leur bienveillance à la suite d'un moment de crise à l'issue heureuse agit aussi comme une thérapie qui permet d'aborder avec confiance les situations difficiles, voire traumatiques. Le choix des mots, des noms, des formules et des images pour rendre honneur à celui ou celle qui apporte une aide décisive s'avère stratégique.

Qui suis-je ?

Pierre Brulé, dans l'introduction du livre *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, écrit

que « chez les polythéistes, le nom de dieu […], bien que tout aussi indispensable pour établir la communication, en exprimer la puissance et la spécialité et annoncer le mode spécifique de communication qu'il sous-entend […], implique qu'individus et communautés aient opéré en fonction de leurs besoins et de leur particulière représentation mentale de ce divin[16] ». Les façons de s'adresser aux dieux sont donc en prise avec la pensée religieuse, les représentations traditionnelles des puissances supérieures, mais aussi avec les contextes particuliers de la vie quotidienne.

Pour mieux cerner le portrait du « Maître de l'Univers/de l'Éternité », mis à part les inscriptions votives présentées ci-dessus, on ne dispose pas d'autres textes ; aucune inscription relevant d'un contexte public, comme des jetons en lien avec l'administration des sanctuaires ou des inscriptions honorifiques qui se singularisent par un langage plus rigide que les dédicaces votives ; pas de récits mythologiques ou de prières, d'hymnes analogues à ceux qu'on connaît en Mésopotamie ou en Grèce, qui pourraient montrer d'autres facettes du culte du « Maître de l'Univers/de l'Éternité ». Si deux dédicaces se réfèrent à Baalshamin, le « Seigneur des Cieux », l'un des principaux dieux de Palmyre, comme le « Maître de l'Univers/de l'Éternité », d'autres textes qui mentionnent ce dieu ne le nomment pas de cette façon. Or, l'association de ces deux titres – « Seigneur des Cieux » et « Maître de l'Univers/de l'Éternité » – n'est certainement pas fortuite. L'un et l'autre renvoient à la dimension cosmique de la divinité ainsi désignée. Celui qui porte ce nom ou titre a des compétences dans le domaine atmosphérique (tempête, orage, foudre, vent, pluie…) et s'occupe de l'univers tout entier : le ciel, les planètes, les étoiles… Significativement, Baalshamin

16. Nicole Belayche, *et al.* (éd.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 9.

est qualifié, dans une inscription bilingue de Palmyre, en palmyrénien et en grec, de « Maître de l'Univers » et de « Foudroyant », parce qu'il possède une expertise dans le domaine de la tempête et d'autres phénomènes atmosphériques, donc du *kosmos* dans son ensemble. Attesté dans les sources écrites depuis le IIe millénaire av. n. e. en Syro-Palestine, en Anatolie et en Mésopotamie, Baalshamin a sa résidence dans les cieux, d'où il peut observer tout ce qui se passe et contrôler la mécanique céleste. À Palmyre, il était vénéré dans un magnifique temple qui a été détruit par explosion en 2016 par le prétendu État Islamique (fig. 3.).

Fig. 3. Temple de Baalshamin à Palmyre (état de 2008).
© A. Kubiak-Schneider.

Baalshamin était figuré à Palmyre comme une divinité trônant, barbue, portant un *calathos*[17] sur la tête, affublé d'un animal symbole de sa puissance, le taureau (fig. 4).

17. Le terme grec désigne un panier ou une couronne en forme de panier symbolisant la fécondité et la richesse. Ce genre de corbeille servait en Grèce ancienne pour recueillir de la laine, des produits récoltés, tels que fruits, épis, fleurs, raisins, etc. Sur l'art palmyrénien, Malcolm A. R. Colledge, *The Art of Palmyra*, Londres, Thames and Hudson, 1976.

Fig. 4. Relief montrant Baalshamin (à gauche) et Bel (à droite). Musée des Beaux-Arts de Lyon.
© A. Kubiak-Schneider.

Un autre relief votif palmyrénien illustre plutôt l'aspect agraire de cette divinité ; dans la main droite, il tient des épis de blé qui contribuent à dépeindre Baalshamin en dieu de la fertilité et de la fécondité, deux domaines contigus qui sont aussi en relation avec la pluie, peut-être le mouvement des planètes. Le linteau de la niche cultuelle du sanctuaire était en outre orné de la représentation d'un aigle flanqué des bustes des dieux représentant la Lune et le Soleil. Dans quelques inscriptions bilingues, le « Seigneur des Cieux » est logiquement rendu en grec par Zeus, parfois qualifié de « Très haut », *hupsistos*, en écho aux espaces qui sont les siens, mais aussi à sa supériorité divine au sens large.

Les Palmyréniens honorent donc deux divinités (au moins !) qui se voient attribuer un rang supérieur parmi les puissances divines et qui méritent d'être intitulées « Maître de l'Univers/de l'Éternité ». Mais il ne faut pas

oublier Bel, dont le nom signifie « Seigneur », un autre titre hiérarchique qui souligne son pouvoir. Il était aussi considéré par les Palmyréniens comme un protecteur efficace, y compris à l'étranger où l'on rencontre des communautés de marchands palmyréniens, comme à Rome. Son grand sanctuaire (fig. 5), dans la métropole palmyrénienne, qui était un centre majeur de la vie religieuse, était appelé « la maison des dieux » et « la maison de Bel » dans les inscriptions.

Fig. 5. Temple de Bel à Palmyre (état de 2007).
© A. Kubiak-Schneider.

Sa construction a pris presque un siècle. Malheureusement, en 2016, il a partagé le sort funeste du temple de Baalshamin. Comme ce dernier, Bel présente les contours d'un dieu cosmique, en charge de l'univers, ainsi que le confirme la représentation du zodiaque dans son temple. Il est placé au centre de l'image, entouré par les personnifications des planètes ou des dieux qui correspondent à ces planètes. Cette conception théologique de Bel est très ancienne et remonte au monde mésopotamien. « Bel » était en effet un titre de fonction, l'un des nombreux noms

propres du dieu Marduk, la divinité poliade et impériale de Babylone. Dans l'épopée babylonienne intitulée *Enūma Eliš*, « Quand là-haut »[18], la position suprême de Marduk est mise en relation avec sa victoire sur le chaos[19]. La littérature religieuse babylonienne du Ier millénaire av. n. è., y compris de l'époque hellénistique (surtout des IVe et IIIe siècles av. n. è.), lorsque la Babylonie est conquise par Alexandre et gérée par les Séleucides, appelle Marduk-Bel le « Roi du monde entier », le « Seigneur des quatre quarts de la Terre », même si l'allusion aux pouvoirs illimités, étendus sur l'univers entier, n'apparaît plus dans les textes d'époque romaine (Ier siècle av. n. è.-IIIe siècle de n. è.). Les rois séleucides, surtout Séleucos Ier et son fils Antioche Ier, ont incorporé les figures de Bel et de son fils divin Nabu dans leur politique religieuse en contribuant à la diffusion de leur culte au-delà de la Mésopotamie. Les liens entre le culte de Bel à Palmyre et celui de Babylone sont donc incontestables. Les deux figures occupent la même position prééminente dans le panthéon ; ils sont perçus comme des dieux tutélaires protégeant les habitants des deux villes. Les éléments mésopotamiens du Bel de Palmyre se retrouvent aussi dans la représentation astrologique et iconographique du dieu, qui est assimilé à la planète de Jupiter. Les inscriptions bilingues l'associent en grec à Zeus, qualifié de *megistos*, un superlatif dont le spectre sémantique est aussi large qu'*hupsistos*. Le bas-relief palmyrénien (fig. 4) montre Bel et Baalshamin représentés presque de la même manière : dieux barbus, trônant, tenant un sceptre, portant une couronne ; Bel est juste un peu plus grand que Baalshamin et tient un

18. *Cf.* Stéphanie Anthonioz, Philippe Talon, *Enūma Eliš. Lorsqu'en haut*, Paris, Cerf, 2019.
19. Le culte de Marduk à Babylone est attesté depuis le IIIe millénaire av. n. è. La scène de combat avec le monstre symbolisant le chaos est aussi représentée sur un des reliefs à Palmyre en justifiant la connaissance de la tradition religieuse de la Mésopotamie.

globe dans la main. Serait-ce finalement lui, le « Maître de l'Univers/de l'Éternité » ?

Dans les systèmes religieux polythéistes, il n'y a rien d'étonnant à ce que plusieurs dieux partagent leurs titres. « Maître de l'Univers/de l'Éternité » qualifie d'une part Baalshamin, mais aussi Dushara, le dieu nabatéen qui n'était pas une divinité atmosphérique, et encore Yahvé, le dieu des juifs et des chrétiens dans l'Ancien Testament, et le Christ ainsi qu'Allah, le dieu des musulmans. Le contexte votif des dédicaces palmyréniennes illustre le recours à ce titre pour s'adresser à des dieux différents en fonction des circonstances, des lieux, des intentions. Ce sont fondamentalement les choix et stratégies des agents qui déterminent les manières de s'adresser aux puissances divines. Le dieu qualifié de « Seigneur du Monde » est représenté, par son nom, comme puissant et fiable, donc aussi bienveillant, attentif et capable de résoudre les crises. Il est à la fois proche et lointain. Les polythéismes antiques se fondent sur la conviction que les dieux sont sensibles aux dons et aux prières, de sorte qu'ils agissent en faveur de ceux qui les invoquent, les appellations étant en elles-mêmes des offrandes, des marques d'honneur. Chaque dieu a certes un domaine privilégié de compétence, mais il n'en a pas l'exclusivité[20]. Le grand nombre de dieux constituait en définitive une garantie de l'exaucement des prières et d'une prompte assistance en cas de besoin ; c'est pourquoi, en fonction de l'adresse des fidèles, chacun ou chacune pouvait potentiellement être le Maître ou la Maîtresse de l'Univers/de l'Éternité.

Le Proche-Orient, surtout aux IIe et IIIe siècles de n. è., est un grand chaudron dans lequel les cultures et

20. Le terme de « compétence » est introduit dans l'histoire des religions par Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Étrusques*, Paris, Payot, 1966.

les religions mijotent, si l'on peut dire, mais sans vraiment se mélanger. Chaque élément garde ses spécificités, sa « saveur », et s'adapte à des contextes locaux très variables. Les traditions ne fusionnent pas mais elles circulent et adoptent des traits locaux qui produisent des réalités cultuelles originales et complexes. Proposer une identification précise pour celui qui porte le nom divin de « Maître de l'Univers/de l'Éternité » est donc chose ardue, peut-être même superflue, ou vaine. L'identification du « Maître de l'Univers/de l'Éternité » de Palmyre avec des figures définies du panthéon local relève de la spéculation. En l'absence d'indices explicites, donner une réponse univoque à la question de l'identification de ces formules s'avère impossible et stérile.

Opter pour un titre faisant fonction de nom conduit à mettre l'accent sur les pouvoirs et les compétences de cette puissance divine, à déployer plus explicitement ses fonctions et qualités. Louer ainsi, dans l'acte même de nomination, le pouvoir illimité du dieu dans l'espace et dans le temps fait résonner sa « part d'honneur » et vise à l'inciter à agir en faveur des hommes. Le portrait par les noms du « Maître de l'Univers/de l'Éternité » dévoile un pouvoir cosmique agissant, digne des rois. Le dieu ainsi qualifié est, *hic et nunc*, le plus grand et le plus élevé, parce qu'il embrasse tout dans ses compétences. Omnipotent et miséricordieux envers les hommes, il est particulièrement qualifié pour résoudre les problèmes placés sous ses yeux. En théorie, donc, chaque dieu peut être, un jour, ici ou là, pour tel ou tel fidèle, le « Maître de l'Univers/de l'Éternité » dès lors que sa puissance est exaltée.

« La tablette du dieu solaire » Sippar, 860-850 av. n. è., British Museum : le roi Nabû-apla-iddina est présenté par le prêtre Nabû-nādin-šumi et une déesse en présence du dieu solaire Šamaš, qui est assis sur le trône à l'intérieur du temple Ebabbar de Sippar.

Chapitre 6

Ceci n'est pas un nom : la polyvalence des noms divins en Mésopotamie

Marinella Ceravolo

La trahison des images… et des mots[1]

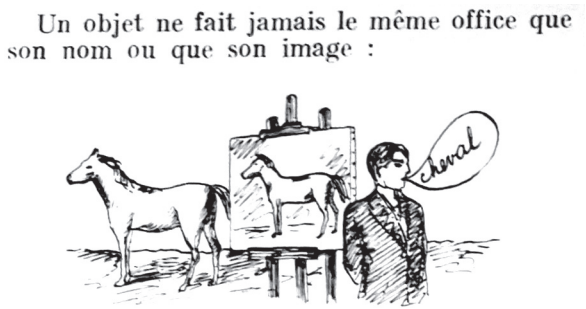
En 1929, le peintre belge Magritte publie dans la revue *La Révolution surréaliste* un article intitulé « Les mots et les images », composé de 18 dessins, chacun associé à une brève légende[2]. En reliant les dessins, les mots figurant dans les illustrations et les phrases composant les légendes, l'artiste montre concrètement les congruences et les incohérences entre la matérialité des choses et leur représentation écrite et visuelle. Au-dessus d'un visage formé par les contours d'un mot, Magritte écrit : « Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images » ; deux dessins plus loin, au contraire, en relation avec la figure d'un homme disant « cheval » à côté d'un cheval et de la

1. Pour les translittérations et transcriptions des termes sumériens et akkadiens, on a suivi les normes assyriologiques standard : les termes en langue sumérienne sont transcrits en caractères étendus ; les termes akkadiens, en *italique* ; les noms des signes cunéiformes sont reportés en PETITES CAPITALES.
2. René Magritte, « Les mots et les images », *La Révolution surréaliste*, 5e année, 1929, p. 32-33.

peinture d'un cheval, l'artiste concède : « Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image. » Le peintre nous alerte donc sur la différence entre objet et représentation : les mots et les images peuvent avoir la même substance, mais ils ne joueront jamais le même rôle que la matérialité de l'objet. Magritte explique en images ce à quoi même la linguistique structurelle, à commencer par Ferdinand de Saussure, réfléchissait depuis un certain temps : les corrélations entre signifiant, signifié et référent. Le peintre belge, en revanche, inclut dans le débat un élément supplémentaire, un élément que l'écriture alphabétique et les langues modernes avaient depuis longtemps perdu : la représentation visuelle. Car Magritte souligne le fait que le signifiant « cheval », à savoir le mot composé des lettres c-h-e-v-a-l, diffère de son référent, le cheval en chair et en os, tout comme le dessin d'un cheval ne peut être assimilé à l'animal réel. De plus, le signifiant et l'image, même s'ils ont tous deux leurs propres caractéristiques, peuvent partager le même signifié, c'est-à-dire la représentation d'un cheval. L'expression la plus célèbre de ces réflexions, Magritte la confia à ses toiles, à travers les nombreuses peintures d'une pipe accompagnée de la légende « ceci n'est pas une pipe ». L'un de ces tableaux est intitulé d'une manière très éclairante : *La Trahison des images*[3]. La pipe représentée, comme le dirait Magritte, n'est pas une pipe, elle ne peut pas être bourrée, elle n'est pas réelle : la pipe peinte est la représentation de l'idée d'une pipe. Il en résulte que les images et les mots trahissent, car ils trompent notre esprit. Les images et les mots ont leur propre capacité expressive, qui peut se rapprocher de la représentation du réel, mais qui ne pourra jamais coïncider avec lui. Comme le note Magritte, cependant, les choses changent lorsqu'il faut représenter une réalité

3. Le tableau *La Trahison des images* (1928-1929) est conservé au Los Angeles County Museum of Art.

abstraite, puisque « les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises. Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises et les images des choses vagues. Ou bien le contraire[4] ». On peut donc en conclure que la dynamique entre réalité et représentation visuelle ou écrite, ainsi que les forces expressives du mot et de l'image, se transforment dès lors qu'il s'agit de représenter et de décrire quelque chose qui n'est pas concret, qui est « vague » et intangible.



Magritte, illustration pour «Les mots et les images»,
La Révolution surréaliste *12, 1929.*

Pour en venir à notre sujet, peut-on en déduire que la puissance expressive des mots et des images change aussi – et surtout ! – lorsque le divin doit être représenté, dès lors que l'on considère le divin comme polymorphe, intangible, « autre » ? Comment cette force agit-elle lorsque la distinction entre le mot et l'image, comme c'est le cas en Mésopotamie ancienne, n'est ni claire, ni définie ? Que se passe-t-il lorsque l'on veut représenter le divin par un système d'écriture non alphabétique, composé de signes d'une grande complexité, comme celui utilisé dans les vallées du Tigre et de l'Euphrate ?

4. René Magritte, « Les mots et les images », *op. cit.*, p. 32.

L'écriture cunéiforme : un rébus

Vers le IVe millénaire av. n. è., en Basse-Mésopotamie, l'homme conçut l'une de ses « inventions » les plus révolutionnaires : l'écriture. Loin d'être une invention ponctuelle, le développement de cet outil expressif exceptionnel fut long et tortueux[5]. Bien loin de notre système alphabétique, au début on eut recours à une écriture pictographique. Plus qu'une représentation du langage, il s'agissait d'une représentation mimétique du monde, visant à reproduire dans l'argile les formes de la réalité environnante. Chaque objet du réel correspondait à une image qui lui était propre : par exemple, pour indiquer une bouche, il suffisait de dessiner une tête stylisée avec des lignes sur les lèvres (le signe KA). Cependant, étant donné la capacité du langage à exprimer des concepts abstraits, certains très englobants, avec le temps il devint évident que la simple reproduction du monde physique n'était pas capable de rendre la complexité de la pensée humaine. C'est pourquoi le pictogramme fut flanqué de l'idéogramme, appelé aussi logogramme. Le signe qui n'indiquait autrefois qu'une bouche finit par représenter quelque chose de plus articulé : l'idée du mouvement des lèvres, c'est-à-dire le verbe « parler ». Ce procédé assez intuitif complexifia cependant beaucoup les usages de l'écriture, car un seul signe se vit attribuer plusieurs valeurs de lecture. Le dessin d'un visage avec des lignes sur les lèvres n'était plus seulement lu comme ka « bouche », mais aussi du_{11} « parler », gu_3 « voix » et inim « parole » ; le signe DU, qui était la stylisation d'un pied, pouvait indiquer, selon le contexte, du « aller », de_6 « apporter », gin « établir », gub « rester », ku_4 « entrer »,

5. Voir Jean-Jacques Glassner, *Écrire à Sumer. L'invention du cunéiforme*, Paris, Seuil, 2000.

et ainsi de suite pour la plupart des signes cunéiformes[6]. De cette façon, l'écriture devint polyphonique et polysémantique, car chaque signe pouvait correspondre à la fois à plusieurs sons et à plusieurs significations. Au fur et à mesure que l'homme se familiarisa avec ce formidable outil, ses besoins expressifs devinrent de plus en plus complexes. En peu de temps, même la valeur sémantique de l'idéogramme se révéla inadaptée pour rendre pleinement la richesse linguistique. On pouvait dessiner une tête avec une bouche pour évoquer l'idée de « parler », mais comment pouvait-on exprimer le mode ou le temps d'une forme verbale ? Comment pouvait-on rendre des phrases entières, avec toutes les nuances qu'elles véhiculent ? Ainsi, lorsque la force sémantique de la représentation mimétique ne suffit plus, l'idée s'imposa d'attribuer une valeur purement phonétique à l'écriture, et les signes cunéiformes furent utilisés comme des syllabogrammes. Le même signe KA put ainsi indiquer une bouche, le verbe « parler » et aussi le son syllabique « ka » (fig. 1). En plaçant plusieurs syllabogrammes les uns à côté des autres, il devint possible de mettre par écrit le langage dans son intégralité, en exprimant tous les éléments grammaticaux qui auraient été impossibles à représenter en images.

6. En sumérien, le même son peut être écrit avec plusieurs signes cunéiformes et avoir une valeur sémantique différente. Lors de la transcription du cunéiforme, afin de permettre à l'assyriologue de comprendre quel signe est écrit sur la tablette et quel est le juste sens à lui donner, il a été décidé de numéroter les signes ayant le même son et de transcrire leur numéro en indice. En prenant le premier des exemples donnés ici, on peut noter que le son /du/ avec la valeur de « parler » est transcrit comme du_{11}. L'ajout du chiffre 11 en indice nous indique non seulement que le terme est écrit avec le signe KA et qu'il se lit /du/, mais aussi que ce /du/ est à distinguer du même son écrit avec le signe DU qui, comme on l'a vu, indique le verbe « aller ».

Pictogramme IVe millénaire	Évolution graphique	Idéogrammes	Syllabogrammes
KA		ka « bouche » du$_{11}$ « parler » gu$_3$ « voix » inim « parole » zu$_2$ « dent » kiri$_3$ « nez »	ka ; qa$_3$; ga pi$_4$; iš$_5$; su$_{11}$
DU		du « aller » de$_6$ « apporter » gin « établir » gub « rester » ku$_4$ « entrer »	du ; gub ; gubu ; guba ; gup ; kub ; kup ; ṭu$_3$; tu$_3$; ra$_2$; ša$_4$

Fig. 1. La polyvalence des signes cunéiformes : les signes KA *et* DU.

En peu de temps, la valeur syllabique prévalut sur la valeur pictographique et idéographique, ce qui permit également d'utiliser le système d'écriture cunéiforme pour exprimer des langues autres que le sumérien, principalement l'akkadien (un peu comme aujourd'hui les lettres de l'alphabet latin sont utilisées pour écrire plusieurs langues, dont la nôtre). Néanmoins, de nombreux signes, au-delà de leur valeur syllabique, conservèrent également leur usage idéographique, faisant de l'écriture cunéiforme un complexe rébus sémantique au sein duquel chaque signe peut être une pipe et ne pas être une pipe. C'est précisément cette ambiguïté inhérente au système cunéiforme, qui autorise tout un éventail de jeux de signes, de mots et de sons, qui rendit ce type d'écriture particulièrement efficace pour représenter conceptuellement la sphère du divin.

Représenter le divin par écrit

La représentation visuelle d'un objet implique un processus analogique et mimétique : pour représenter le cheval, j'essaie de reproduire ses formes sur un support. La définition de l'objet, au contraire, implique un effort analytique basé sur un processus de classification et de désambiguïsation : pour définir le cheval, je dis qu'il s'agit d'un mammifère (différent d'un marsupial), d'un quadrupède (différent d'un bipède), d'un herbivore (différent d'un omnivore et d'un carnivore). Au fondement du processus de définition, on perçoit une logique de catalogage, de nomination et de classification. Souvent, en Mésopotamie, l'utilisation du cunéiforme, avec les propriétés que nous venons de décrire, favorise l'union entre la représentation visuelle et la définition conceptuelle d'une chose ou d'un être, surtout lorsque des déterminatifs sont utilisés. Les déterminatifs sont des signes cunéiformes disposés à côté d'un substantif pour marquer son appartenance à une catégorie spécifique. Par exemple, le déterminatif u_2 qui signifie « plante » est généralement placé devant le nom des végétaux, tout comme le déterminatif ki qui signifie « lieu » est placé après le nom d'un endroit, un toponyme par exemple[7]. Bien que la question soit débattue, on estime que les déterminatifs n'étaient pas prononcés. C'est pourquoi, comme le souligne Jack Goody dans *La raison graphique*, le déterminatif est une façon d'« opérer un classement par un élément graphique surimposé au discours parlé[8] ». Le

7. Pour plus de renseignements, voir Gebhard J. Selz, Colette Grinevald, Orly Goldwasser, « The Question of Sumerian "Determinatives". Inventory, Classifier Analysis, and Comparison to Egyptian Classifiers from the Linguistic Perspective of Noun Classification », dans Daniel A. Werning (éd.), *Proceedings of the Conference "Crossroads: whence and whither?", February 17-20, 2016*, Berlin/Hambourg, Widmaier, 2018, p. 281-344.
8. Jack Goody, *La raison graphique*. La domestication de la pensée sauvage, trad. de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 185.

recours au déterminatif a pour conséquence que les mots écrits perdent leur fonction phonétique, deviennent muets comme une image et se chargent, toujours comme une image, d'une valeur conceptuelle symbolique. Le déterminatif est ainsi l'expression d'une classification conceptuelle condensée en un seul signe. Compte tenu de ces caractéristiques, il n'est pas surprenant que l'écriture des noms divins en Mésopotamie implique l'utilisation d'un déterminatif spécifique, le signe AN. De fait, ce signe en forme d'étoile était placé devant tous les noms qui se référaient à un objet ou à une entité liés à la sphère divine : instruments rituels, statues de culte, rois ou personnages mythiques divinisés et, bien sûr, noms de divinités. Réfléchir au statut et à la portée du déterminatif divin incite à interroger la polyvalence sémantique et ontologique qu'il véhicule. En sumérien, AN peut être lu « an », qui signifie « ciel » ; il peut aussi avoir des valeurs syllabiques et, en outre, assumer la valeur idéographique/logographique donnée par la lecture d i n g i r, qui signifie « dieu/divinité » (fig. 2). Une dernière particularité du signe AN est qu'il coïncide également avec le nom du maître du « panthéon » sumérien, le dieu du ciel An, seul parmi tous les noms divins qui, dans sa forme idéographique, est écrit sans aucun déterminant (alors qu'il peut être précédé d'un idéogramme s'il est écrit en syllabique). Puisque, comme on le verra, le nom d'une divinité, en particulier celle qui est à la tête d'un ensemble contextuel de dieux, peut souvent être juxtaposé comme attribut à celui d'une autre divinité, on peut se demander si cette mécanique ne trouve pas précisément son origine dans l'utilisation du nom du dieu An comme déterminatif[9].

9. Il est évident que les données manquent pour répondre à cette question. Ce qui est certain, c'est qu'il y avait en sumérien une correspondance graphique entre le nom du père des dieux et la sphère conceptuelle du surhumain. Cela signifie que le signe AN était un véhicule et un indice de la force du divin. De la même façon, l'utilisation du nom Enlil dans les constructions onomastiques

Pictogramme IVe millénaire	Évolution graphique	Idéogrammes	Syllabogrammes
AN		An (le dieu An) an « ciel » dingir « divinité/dieu »	an ; il_3 ; ila ; el_3 ; le_4 ; sa_8

Fig. 2. Le signe AN.

On a l'habitude d'interpréter le signe AN placé devant les noms des dieux simplement comme dingir (« divinité »). Il faut toutefois se rappeler que, puisque AN peut également s'appliquer aux noms d'objets, quand il est utilisé comme déterminatif il se réfère plutôt à un statut d'altérité et de sacralité, et pas nécessairement à une divinité spécifique. On peut en conclure que tout ce qui est précédé du déterminatif dingir est « divin » parce qu'il appartient à une sphère non humaine ; il est ontologiquement différent de toutes les autres composantes de la réalité. Dans la transcription des noms divins, même s'il s'agissait d'un indice visuel et non pas phonétique, les assyriologues signalent la présence de dingir par une petite lettre « d » en exposant (^{d})[10]. Voici l'exemple du nom de la déesse Ningal en cunéiforme (fig. 3) :

« Aššur-Enlil » ou « Aššur, l'Enlil assyrien » permettait de légitimer et accroître le pouvoir du dieu Aššur (*cf. infra*, p. 173). Le recours au déterminatif et le recours aux chaînes onomastiques sont donc des phénomènes différents, derrière lesquels se cache néanmoins la même conception de l'agentivité des noms divins.

10. Bien qu'il soit logique de penser que la petite lettre « d » en exposant (^{d}) est l'abréviation de dingir, elle correspond en réalité au latin *deus*. La raison en est que, même avant la codification du sumérien, les chercheurs avaient compris que le signe en forme d'étoile précédait les noms divins, si bien qu'ils le nommèrent provisoirement « *deus* ».

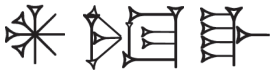
Signes cunéiformes	 AN SAL.TUG$_2$ GAL
Lecture	(dingir) nin-gal
Transcription	^{d}Nin-gal
Traduction du nom	« La Grande Dame »

Fig. 3. Le nom de la déesse Ningal.

La combinaison de différentes portées sémantiques, dictée par la polyphonie, la polysémie ou par la fonction idéographique des signes cunéiformes, est susceptible de créer des représentations visuelles et conceptuelles extrêmement complexes. Deux noms peuvent servir à illustrer cette propriété : celui de la déesse Namma et celui de Nippur, la ville du dieu Enlil, située actuellement en Irak, à 160 km au sud-est de Bagdad, entre le Tigre et l'Euphrate. Lors des évolutions que connut la religion sumérienne, l'ancienne déesse Namma fut reconnue comme la mère de l'une des plus importantes divinités mésopotamiennes, Enki, dieu tutélaire de la ville d'Eridu et seigneur des eaux douces. On pense qu'avant qu'Enki n'acquière la prééminence au sein du « panthéon » sumérien, Namma occupait une fonction de la plus haute importance dans la ville d'Eridu, en tant que déesse mère, dame des eaux primordiales et patronne de la magie (autant de prérogatives qu'Enki acquit par la suite). En analysant l'écriture cunéiforme de son nom, il est possible de saisir visuellement l'ancien lien de la déesse avec les eaux primordiales. Le nom lu comme « Namma » s'écrivait en effet ^{d}LAGABXHAL ; or, le signe LAGABXHAL en sumérien pouvait également se lire engur, terme utilisé pour désigner les eaux primordiales (fig. 4). Par conséquent, dans la représentation logographique et non syllabique du nom de Namma, le

seul élément de désambiguïsation du nom de la déesse par rapport à celui des eaux primordiales était l'indice visuel du déterminatif divin.

Signes cunéiformes	Transcription
(dingir) LAGABxHAL	^{d}Namma
LAGABxHAL	engur

Fig. 4. Le nom de la déesse Namma.

De plus, il faut souligner le fait que le terme engur était aussi utilisé comme synonyme d'abzu pour désigner les profondeurs de l'abîme où Enki était censé vivre. De cette façon, l'écriture rendait visuellement perceptibles une série de connexions sémantiques qui avaient changé ou accru la signification d'un terme au cours du temps. Le fil conducteur de cet entrelacement de sens restait l'élément aquatique et la notion de la création qui constituait un point de contact entre la déesse Namma et le dieu Enki. Si l'on examine à présent le nom de la ville de Nippur (nibru, en sumérien), on s'aperçoit qu'il est rendu en cunéiforme au moyen des mêmes signes que ceux avec lesquels on écrit le nom du dieu Enlil. Le nom de la ville utilisait donc celui de son dieu tutélaire en guise d'idéogramme, et la seule façon de les distinguer était l'utilisation de déterminatifs. Ainsi, dans le cas du théonyme, le déterminatif divin était placé au début du nom, donnant naissance à la formule ^{d}En-lil$_2$; dans le cas du toponyme, au contraire, le déterminatif de lieu (^{ki}) était postposé pour donner les formes En-lil$_2^{ki}$ ou même ^{d}En-lil$_2^{ki}$ (fig. 5).

Signes cunéiformes	Transcription
(dingir) EN LIL$_2$	^{d}En-lil$_2$ → le dieu Enlil
EN LIL$_2$ KI	Nibru^{ki} → la ville de Nippur

Fig. 5. Utilisation de déterminants pour distinguer les noms d'Enlil et de Nippur.

De cette façon, bien que phonétiquement les mots fussent lus différemment, sur un plan visuel, l'idée d'une coexistence et d'une consubstantialité entre la ville et son dieu était renforcée. En Mésopotamie, on considérait de fait que les villes étaient des créations divines et non pas humaines. Il y avait donc une identité absolue entre le dieu et sa ville, à tel point qu'on pensait que l'ordre civique ne pouvait être maintenu que si le dieu « résidait » dans le temple de la ville à travers sa statue de culte[11]. Un cas similaire, également exprimé par l'écriture, est celui du dieu Aššur, dont le nom coïncidait avec celui de sa ville et qui, suite à l'expansion de l'empire assyrien, finit par désigner toute la région assyrienne.

11. Ce concept est clairement exprimé dans les compositions littéraires appelées « lamentations sur les ruines des villes ». Dans ces textes, les dieux abandonnent leurs temples, laissant le chaos entrer dans les périmètres urbains. Pour plus d'informations sur la relation entre les villes et leurs dieux, voir Lorenzo Verderame, « L'immagine della città nella letteratura sumerica », dans Rita Dolce, Antonino Pellitteri (éd.), *Città nel Vicino Oriente e nel Mediterraneo. Linee di storia e di simboli dall'antichità ad oggi*, Palerme, Flaccovio, 2001, p. 99-126. Voir aussi Corinne Bonnet, Iwo Slobodzianek, « De la steppe au bateau céleste, ou comment Inanna accomplit son destin entre mythe et rite », dans Nicole Belayche, Vinciane Pirenne-Delforge (éd.), *Fabriquer du divin. Constructions et ajustements de la représentation des dieux dans l'Antiquité*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 21-40.

Des noms parlants

Au-delà de la force visuelle et conceptuelle du système graphique cunéiforme, il est important de souligner que les noms divins sumériens sont des « noms parlants ». Dans la plupart des cas, ils sont constitués par une chaîne composée du déterminatif (dingir), suivi d'En « Seigneur » pour les noms des divinités masculines ou de Nin « Dame » pour les noms des divinités féminines, ainsi que d'un adjectif ou d'une construction au génitif. De cette façon, il était possible de construire des noms comme celui de la déesse Ningal, littéralement « la Grande (gal) Dame (nin) », dont il a été question ci-dessus. La composition en chaîne des noms divins devait être l'une des premières façons d'écrire et de représenter les différents aspects du divin, comme l'attestent les textes appelés « listes divines », dont les exemples les plus anciens remontent au IIIe millénaire av. n. è. Pour comprendre ce qu'étaient ces listes, il faut se rappeler qu'en Mésopotamie, connaître le monde consistait d'abord à savoir le définir et, par conséquent, savoir le nommer. C'est pourquoi l'un des plus anciens usages de l'écriture consista à établir des listes lexicales dans lesquelles chaque élément du réel était identifié, nommé et mis par écrit dans de longues séries de mots. La définition, comme on l'a souligné, impliquait également une classification et une catégorisation, de sorte que ces textes étaient souvent des listes « monothématiques », c'est-à-dire des séquences de noms appartenant à une même catégorie : noms de métiers, noms de poissons, noms de plantes, etc. Pour cette raison, les plus anciennes listes divines, à savoir les plus anciennes séquences de noms divins, peuvent être considérées comme l'une des premières expériences mésopotamiennes de réflexion théologique. En fait, tout comme l'écriture était utilisée pour connaître et ordonner le monde dans des listes lexicales – à tel point qu'en assyriologie on

parle d'une véritable *Listenwissenschaft*, « science de la liste » [12] –, les premières listes divines tentèrent d'identifier et de décrire les multiples puissances divines en leur donnant un nom. Au début, ces forces furent conçues selon un principe dualiste, basé sur la coexistence de couples divins primordiaux, un Seigneur (En) et une Dame (Nin), qui avaient en charge des aspects spécifiques de la réalité. À cet égard, on peut observer l'ouverture de la *Liste Genouillac* (du nom de son premier éditeur), datée de la période paléo-babylonienne (1900-1600 av. n. è.), qui est considérée comme une liste divine « de transition » car elle reprend de nombreux éléments des plus anciennes listes du IIIe millénaire – comme celles des villes de Fāra et d'Abū-Ṣalābīḫ – et parce que sa structure est en partie reprise dans la liste *AN:^{d}A-nu-um* remontant à la période médio-assyrienne (1360-1050 av. n. è.) [13].

1. ^{d}en-ki = le Seigneur de la Terre [14]
2. ^{d}nin-ki = la Dame de la Terre
3. ^{d}en-mul = le Seigneur des étoiles
4. ^{d}nin-mul = la Dame des étoiles
5. ^{d}en-ul = le Seigneur de fruits

12. Le terme a été forgé par Wolfram von Soden, « Leistung und Grenze sumerischer und babylonischer Wissenschaft », dans Hans E. Stier (éd.), *Die Welt als Geschichte : Zeitschrift für universalgeschichtliche Forschung*, 2, Stuttgart, Kohlhammer, 1936, p. 411-464 et 509-557.
13. Henri de Genouillac, *Textes religieux sumériens du Louvre. Textes cunéiformes*, XV, Paris, Geuthner, 1930. Pour les éditions des listes de Fāra, d'Abu-Ṣālabīḫ et de la liste *AN:^{d}A-nu-um*, voir Manfred Krebernik, « Die Götterlisten aus Fāra », *ZA* 76, 1986, p. 161-204 ; Pietro Mander, *Il pantheon di Abu-Ṣālabīḫ. Contributo allo studio del pantheon sumerico arcaico*, Naples, Istituto universitario orientale, Dipartimento di studi asiatici, 1986 ; Richard L. Litke, *A Reconstruction of the Assyro-Babylonian God-Lists, AN:^{d}A-nu-um and AN:Anu* ša amēli, New Haven, Yale Babylonian Collection, 1998.
14. Sachant que le dieu Enki apparaît avec tout son entourage à partir de la ligne 76, on interprète ce premier ^{d}en-ki comme l'une des forces binaires primordiales énumérées dans l'ouverture et donc comme une entité liée à la terre (ki). Le dieu de la première ligne et le dieu de la ligne 76 seraient donc deux entités différentes. Sur les deux Enki, voir Jan J. W. Lisman, *Cosmogony, Theogony and Anthropogeny in Sumerian Texts*, Münster, Ugarit-Verlag, 2013, p. 141-142.

6. ^{d}nin-ul = la Dame de fruits
7. ^{d}en-nun = le noble Seigneur
8. ^{d}nin-nun = la noble Dame
9. ^{d}en-kur = le Seigneur de la montagne/des enfers
10. ^{d}nin-kur = la Dame de la montagne/des enfers
11. ^{d}en-kin-gal = le Seigneur fonctionnaire
12. ^{d}nin-kin-gal = la Dame fonctionnaire
13. ^{d}en-šar = le Seigneur de la totalité
14. ^{d}nin-šar = la Dame de la totalité
15. ^{d}en-ḫal = le Seigneur de l'extispicine
16. ^{d}nin-ḫal = la Dame de l'extispicine
17. ^{d}en-bulug$_{13}$ = le Seigneur de la croissance
18. ^{d}nin-bulug$_{13}$ = la Dame de la croissance
19. ^{d}en-giriš = le Seigneur papillon
20. ^{d}nin-giriš = la Dame papillon
21. ^{d}en-da-šurim-ma = le Seigneur du pouvoir du fumier
22. ^{d}nin-amaš = la Dame de la bergerie
23. ^{d}en-du$_{6}$-kù-ga = le Seigneur de la montagne pure
24. ^{d}nin-du$_{6}$-kù-ga = la Dame de la montagne pure
25. ^{d}en-an-na = le Seigneur du ciel
26. ^{d}nin-an-na = la Dame du ciel
27. ^{d}en-u$_{4}$-ti-la = le Seigneur de la longévité
28. ^{d}nin-u$_{4}$-ti-la = la Dame de la longévité

(*Liste Genouillac*, TCL XV 10)

À l'origine des « noms parlants » sumériens composés par en et nin, on peut donc penser qu'il y avait la volonté des rédacteurs mésopotamiens de décrire et de connaître le divin, en le disséquant sous tous ses aspects. Cependant, au fil du temps, les changements continus dans l'agencement du ou des « panthéon(s) » mésopotamien(s) entraînèrent des modifications considérables dans les listes et dans les noms des dieux. Quant à l'utilisation de en/nin, il peut arriver que des noms féminins composés par le nin/Dame soient associés à des divinités masculines (comme pour les dieux Ningirsu, Ninurta ou Ninazu). Toujours dans cette perspective, on observe aussi la disparition de certains noms de déesses, qui soit sont omises,

soit sont « fusionnées » avec d'autres entités divines féminines. De plus, comme les listes divines atteignent une canonisation vers le milieu du IIe millénaire av. n. è., les couples primordiaux composés par en/nin, qui décrivaient auparavant le réel comme un ensemble de forces complémentaires, perdent une grande partie de leur centralité, cédant la place aux divinités qui sont vénérées dans les grands centres politiques de la Mésopotamie. Par exemple, on peut interpréter la présence des noms du dieu babylonien Marduk dans la *Liste Genouillac*[15] ou dans la liste *AN:dA-nu-um* comme un signe clair de la croissance politique de Babylone[16]. De même, dans les dernières listes, on note que les dieux sont rassemblés en groupes familiaux et énumérés selon des critères hiérarchiques et généalogiques déterminés par le contexte politique extérieur. Dès lors, les couples primordiaux composés par en/nin sont répertoriés comme les « ancêtres » du dieu Enlil, afin de mettre en évidence une rupture entre un monde des origines et le monde actuel. Le premier est géré par une synergie de forces binaires, alors que le second est parfaitement ordonné à travers un dense réseau de relations entre les cercles de familles divines. Les listes les plus récentes continuent donc à décrire la réalité surhumaine, tout en adoptant un point de vue résolument différent. Ce n'est plus la réalité extérieure qui est façonnée par les forces divines, mais inversement, ce sont les dynamiques historiques et géopolitiques extérieures qui déterminent les « formes » du divin, son ordre et ses hiérarchies. Dans ce changement de perspective, le nom ne perd pas sa force descriptive ; au contraire, c'est précisément entre le IIe et le Ier millénaire qu'en Babylonie et en Assyrie les noms

15. *Liste Genouillac*, verso III : 7.
16. Dans la liste *AN:dA-nu-um*, les noms de Marduk et de sa famille apparaissent deux fois : une première fois dans la section du dieu Enki, où Marduk apparaît comme le fils du dieu d'Eridu (*AN:dA-nu-um*, II : 185-275) ; une seconde fois dans un appendice final entièrement consacré à Marduk (*AN:dA-nu-um*, VII : 1-66).

divins accroissent leur puissance sémantique et leur performativité.

La puissance divine comme ensemble d'attributs onomastiques[17]

Comme on l'a évoqué au début de ce chapitre, il existe une distinction claire entre la matérialité des objets et leur représentation en images et en mots. Par contre, les forces expressives de ces deux éléments changent lorsqu'il s'agit de représenter une réalité immatérielle. Dans ce cas, la représentation linguistique et visuelle devient le seul moyen de donner corps et vie à ce qui ne peut être vu. Pour cette raison, en Mésopotamie, les noms divins n'étaient pas seulement construits comme de véritables noyaux sémantiques, ils étaient également considérés comme l'expression des pouvoirs des dieux, à tel point que la force d'action d'une divinité pouvait être augmentée ou diminuée par l'échange, l'accumulation ou la juxtaposition d'attributs onomastiques. Cette conception est clairement exprimée dans l'*Enūma Eliš* ou *Poème de la Création*, c'est-à-dire l'œuvre babylonienne qui narrait la cosmogonie, la théogonie et l'ascension au pouvoir du dieu Marduk[18]. Les premiers vers du poème décrivent l'*illud tempus* mythique dans lequel le monde n'est pas encore né et les dieux n'ont pas encore été engendrés[19] :

17. La notion d'attribut onomastique est tirée de Corinne Bonnet, *et al.*, « "Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées" (Julien, *Lettres* 89b, 291b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *SMSR* 84/2, 2018, p. 567-591.
18. Il n'est pas facile de dater précisément la rédaction de l'*Enūma Eliš*. Bien que les plus anciens exemplaires en notre possession datent tous du Ier millénaire, on pense que la formulation et la rédaction du poème ont eu lieu à une époque antérieure. On suppose donc que le texte remonte au règne de Nabuchodonosor Ier (v. 1124-1103 av. n. è.), coïncidant avec le mouvement d'indépendance de Babylone.
19. Philippe Talon, *The Standard Babylonian Creation Myth: Enūma Eliš*, Helsinki, Neo-Assyrian Text Corpus Project, 2005, p. 79.

Lorsqu'en haut, les cieux n'étaient pas nommés,
qu'en bas la terre ne portait pas de nom,
c'est Apsû qui était le premier, leur ancêtre,
la créatrice était Tiamat, leur mère à tous.
Ils avaient mêlé ensemble leurs eaux,
(mais) les pâtures n'étaient pas agglomérées, ni les cannaies étendues,
lorsque les dieux – aucun n'avait encore paru –
n'avaient pas reçu de nom, les destins n'étaient pas fixés.
(*Enūma Eliš* I, 1-8)

De ces vers émerge explicitement la coïncidence ontologique entre « exister » et « être nommé ». Ni les dieux ni le monde ne peuvent se dire « existants » tant qu'ils ne sont pas définis et identifiés par un nom. La capacité descriptive du mot acquiert la plus grande force performative possible : la force de la création. Nommer devient créer et, en conséquence, être nommé devient exister. En vertu de cette correspondance, on comprend pourquoi dans le poème l'investiture de Marduk se fait par l'attribution de 50 noms divins. Comme, au cours du IIe millénaire, Babylone était devenue l'une des forces hégémoniques de toute la Mésopotamie, la seule façon de permettre à son dieu tutélaire une ascension analogue sur le plan religieux était de créer un lien avec l'ancienne tradition sumérienne. C'est pourquoi, dans le *Poème de la Création*, Marduk est en premier lieu présenté comme le fils de l'ancien dieu sumérien Enki (Ea, en akkadien). Cette filiation se concrétise en faisant acquérir à Marduk le nom et les attributs du dieu Asalluḫi qui, dans la tradition sumérienne, était précisément le fils d'Enki. Cependant, la filiation avec le dieu Enki/Ea ne suffit pas pour assumer le rôle de chef des dieux, ce qui explique pourquoi il faut que Marduk dépasse en puissance le dieu sumérien de la royauté, Enlil. Pour ce faire, la divinité de Babylone est investie de 50 noms et attributs divins qui augmentent et définissent ses pouvoirs. Non seulement le choix des noms

est extrêmement précis et suit des principes symboliques complexes[20], mais il est conforme à la séquence des noms attribués au dieu Marduk dans la liste *AN:dA-nu-um*, ce qui confirme que les listes n'étaient pas de simples énumérations contingentes, mais des textes chargés de sens, les reflets d'une réflexion théologique[21]. Qui plus est, le nombre 50 n'est certainement pas un choix aléatoire. Les nombres offraient une autre voie de représentation du divin, de sorte que chacun des grands dieux correspondait à une valeur numérique précise, et 50 était exactement la numérologie symbolique associée au dieu Enlil. Ainsi la prévarication exercée par le dieu de Babylone aux dépens de l'ancien dieu sumérien Enlil est-elle sanctionnée par cette accumulation d'appellations et rendue claire dans l'attribution de son ultime nom[22] :

> Le père Enlil le nomma de son nom : Enkurkur.
> (*Enūma Eliš* VII, 136)

Partant, comme ce cinquantième nom, Marduk reçoit directement d'Enlil son titre de dEN.KUR.KUR, « Seigneur de tous les pays », officialisant et légitimant sa domination en Mésopotamie. Suivant cette logique, en tant que dernier maillon de la chaîne onomastique divine, Marduk surpasse en tout point l'Enlil sumérien, recevant même un cinquante et unième nom[23] :

> Ea l'entendit et son cœur éclata de joie :
> « Celui dont ses pères ont glorifié le nom,
> que Lui soit comme moi Ea, que ce soit aussi son nom ! »
> (*Enūma Eliš* VII, 138-140)

20. Jean Bottéro, « Les noms de Marduk, l'écriture et la "logique" en Mésopotamie ancienne », dans Maria de Jong Ellis (éd.), *Essays on the Ancient Near East in Memory of Jacob Joel Finkelstein*, Hamden, Archon Books, 1977, p. 5-28.
21. Andrea Seri, « The Fifty Names of Marduk in "Enūma Eliš" », *Journal of the American Oriental Society* 126/4, 2006, p. 507-519.
22. Philippe Talon, *The Standard Babylonian Creation Myth…*, *op. cit.*, p. 108.
23. *Ibid.*

Non seulement Marduk reçoit 50 pouvoirs, dont le titre de « Seigneur de tous les pays » directement de la bouche d'Enlil, mais il finit par recevoir le même nom que son père : Ea. Ce faisant, il incorpore les forces à la fois d'Enlil et d'Enki/Ea, les deux divinités les plus importantes de l'ancienne tradition sumérienne. Dans ce contexte, il est évident que les noms ne sont pas seulement des concentrés sémantiques, mais aussi et surtout l'expression et les véhicules des forces et des prérogatives du divin. La suprématie de Marduk est donc littéralement construite sur des concentrations de pouvoir, c'est-à-dire sur des accumulations d'attributs onomastiques.

Une logique d'accumulation similaire a également été utilisée pour légitimer la suprématie du dieu Aššur. Les Assyriens essayèrent de rendre leur dieu aussi puissant qu'Enlil et supérieur à son principal adversaire, le Babylonien Marduk. Tout d'abord, dans la traduction assyrienne de l'*Enūma Eliš*, des changements substantiels furent apportés. En premier lieu, le nom de Marduk fut remplacé par celui d'Aššur, qui devint le nouveau héros du poème, en reprenant à son compte les 50 noms du dieu babylonien. Cependant, alors que, dans la théogonie babylonienne, Marduk était présenté comme le fils d'Enki, dans la version assyrienne le nom d'Aššur fut remplacé par celui d'Anšar. Anšar était l'une des divinités primordiales dont étaient issus le père des dieux An et, successivement, Enlil et Enki/Ea, père de Marduk. Se présentant comme une entité plus ancienne, Aššur acquérait un pouvoir primordial supérieur non seulement à celui de Marduk, mais aussi à celui de la triade sumérienne An, Enlil et Enki. D'autre part, puisque Enlil continuait à être le patron de la royauté, un processus de rapprochement entre le dieu sumérien et le dieu assyrien fut lancé. Aššur était investi de l'*enlilûtu*, un terme abstrait formé sur la base du nom d'Enlil indiquant le statut de divinité suprême, et il était aussi appelé « l'Enlil

assyrien »[24]. En outre, l'utilisation de la juxtaposition d'attributs divins devint récurrente de manière à créer des chaînes onomastiques composées, comme Aššur-Enlil ou Aššur-Adad, ou encore des chaînes dont le second élément était un objet (Aššur-couronne) ou une entité extrahumaine (Aššur-Laḫmu)[25].

En dernière analyse, les divinités des nouveaux centres hégémoniques de la région légitimaient leur suprématie en créant de toutes pièces un lien avec l'ancien héritage sumérien et, en même temps, en se plaçant au-dessus de celui-ci. Il ne s'agissait pas du tout d'un syncrétisme, mais d'une véritable stratégie de négociation basée sur l'échange et l'accumulation des puissances. Aššur et Marduk manifestaient leur suprématie en devenant des unités polyvalentes et composites, capables d'encapsuler la complexité des plus anciennes divinités mésopotamiennes à l'aide de leurs attributs onomastiques.

Conclusion : ceci n'est pas un nom

En analysant l'art de Magritte, Michel Foucault définit la représentation de la pipe comme un calligramme défait dans lequel « le texte qui avait envahi la figure afin de reconstituer le vieil idéogramme […] a repris sa place. Il est retourné en son lieu naturel – en bas : là où il sert de support à l'image, où il la nomme, l'explique, la décompose, l'insère dans la suite des textes et dans les pages du livre. Il redevient "légende"[26] ». En réfléchissant aux façons d'écrire et de composer les noms divins en Mésopotamie,

24. Voir Allen L. Spencer, « Aššur and Enlil in Neo-Assyrian Documents », dans Gernot Wilhelm (éd.), *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East*, Winona Lake, Eisenbrauns, 2012, p. 397-409.
25. Voir Beate Pongratz-Leisten, *Religion and Ideology in Assyria*, Boston/Berlin, De Gruyter, 2015, p. 404-407.
26. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 2010, p. 17.

on peut trouver une sorte de ressemblance avec le calligramme, puisque la reproduction par l'image et la définition par l'écriture se rapprochent l'une de l'autre. Dans le calligramme, il est encore possible de distinguer les mots de l'image, alors que dans le cunéiforme, les deux sont tellement imbriqués qu'ils ne peuvent plus être séparés. Face à la nécessité de représenter des éléments aussi multiformes que les entités divines, l'idéogramme n'est pas totalement remplacé par le syllabogramme et la force de l'image ne se dissout pas dans sa représentation phonétique, de sorte que les composantes idéographiques et syllabiques coagulent dans le nom. Ainsi, le son, l'image et le mot finissent par coexister dans un seul signe ou dans un syntagme de signes, créant volontairement une superposition de lectures, de significations et de concepts. Pour Foucault, le calligramme est tautologique, puisque l'image créée par l'écriture tout comme les mots écrits renvoient à un même référent. Par contre, en Mésopotamie, l'ambiguïté des signes n'entraîne jamais une répétition de sens, mais plutôt une accumulation et une stratification de significations différentes. Cette dimension sémantique si composite investit le nom des dieux d'une grande puissance. L'attribut onomastique – nom unique, chaîne onomastique, échanges et accumulations de noms, etc. – devient ainsi un réseau qui permet de saisir et donc de définir, tant bien que mal, de manière toujours expérimentale, la polyvalence intrinsèque du divin. De cette façon, la nomination permet de (tenter de) décrire et connaître ce qui est par nature ineffable et inconcevable.

Pour conclure, il faut donc accepter pleinement l'affirmation de Magritte : la pipe peinte ne sera jamais une vraie pipe ; elle restera éternellement une représentation intangible de la réalité. Par contre, on doit aussi reconnaître que les règles de la représentation changent totalement lorsqu'elles sont appliquées à l'onomastique divine de l'ancien Croissant fertile. Dans ce cas, le nom devient

une représentation non plus impuissante et inactive, mais dotée d'agentivité et chargée de puissance. En Mésopotamie, le nom divin n'est jamais « seulement » un nom : il construit et contient véritablement la force et l'identité même de la divinité. On ne peut donc que s'exclamer : ceci n'est pas un nom… c'est décidément bien plus que ça !

Buste en marbre de Sarapis, IIe s. ap. n. è., mis au jour en 1771 sur le site de la « Villa de Gallien », à Rome.

Vatican, Museo Pio-Clementino, inv. 689.

Chapitre 7

Le glaive et la patère : Zeus Hélios grand Sarapis

Laurent Bricault

Des temples aux carrières

Le 23 avril 118 de n. è., un certain Épaphroditos Sigérianos, esclave impérial *(doulos/servus Caesaris)*, fermier des carrières, dédicaçait un temple au Mons Claudianus, dans le désert oriental égyptien, à Zeus Soleil grand Sarapis et aux dieux associés[1]. Le contexte est singulier. Les montagnes qui séparent la vallée du Nil de la mer Rouge sont riches en carrières et en mines de diverses natures. Les pharaons, comme les Lagides après eux, y avaient cherché, et parfois trouvé, de l'or et du granit pour orner leurs capitales. Les Romains, maîtres de l'Égypte depuis le double suicide d'Antoine et Cléopâtre en 30 av. n. è., s'aventurent eux aussi dans ces déserts d'une extrême aridité, envoyant prospecteurs et éclaireurs à la recherche de marbrières susceptibles d'être exploitées pour parer la capitale de l'Empire, mais aussi de routes permettant de relier le fleuve et la mer. Durant la Seconde Guerre mondiale, les Anglais feront de même, au cas où, et

1. André Bernand, *Pan du désert*, Leyde, Brill, 1977, n° 42.

redécouvriront à cette occasion certains de ces sites abandonnés depuis bientôt deux millénaires. Mais en ce début de IIe siècle de n. è., les carrières du désert oriental, désormais propriété impériale, tournent à plein régime, qu'il s'agisse d'en extraire le porphyre au bien nommé Mons Porphyrites, ou du granit dans celle qui nous occupe ici, mise en exploitation lors du règne de l'empereur Claude, et dont elle tire son nom.

La distance, le trajet qui séparent Rome de ces zones escarpées proches de la mer Rouge en font l'un des confins les plus reculés de l'Empire. Pourtant, les Romains ont choisi d'en relancer l'exploitation à grande échelle, signe de la très grande valeur accordée aux blocs qui en étaient tirés et que l'on peut encore aujourd'hui découvrir lors de flâneries romaines, sur le forum de Trajan ou place du Panthéon, sans parler de la villa Hadriana de Tivoli. Le coût d'extraction, de transport, la logistique mise en place sont extravagants. Seul le maître d'un empire à l'apogée de sa puissance peut se permettre une telle débauche humaine et financière, pour sa seule gloire et celle de sa capitale. Trajan est ce souverain tout-puissant qui décide de rouvrir ces carrières dans le souci de doter le forum qui va porter son nom de colonnes taillées dans la granodiorite si rare et si précieuse du Mons Claudianus [2].

La préciosité des blocs, l'ampleur des moyens humains et matériels mis en œuvre, le coût global de la chaîne logistique qui relie les montagnes de ces zones désertiques aux sept collines de l'*Urbs* justifient à eux seuls l'organisation rigoureuse qui préside aux destinées et au bon fonctionnement quotidien de telles carrières. Initialement sous la responsabilité du préfet de Bérénice, le port sur la mer Rouge fondé par les Lagides, qui exerce un commandement militaire sur l'ensemble du désert oriental, les mines

2. Jean Bingen, « Le site impérial du Mons Claudianus », *Diogène* 241/1, 2013, p. 7-21.

et les carrières furent placées par la suite directement sous l'autorité du préfet d'Égypte, représentant l'empereur, la direction sur place étant assurée par une hiérarchie composée de civils et de militaires, en un partenariat qui relève tout autant du partage des tâches que de la surveillance mutuelle, l'exploitation du site pour l'un, sa sécurité pour l'autre. La dédicace de l'esclave impérial Épaphroditos le rappelle opportunément :

> Pour la conservation et la victoire éternelle de l'Empereur César Trajan Hadrien Auguste et de toute sa maison, et pour le succès des travaux ordonnés par lui, pour Zeus Hélios grand Sarapis et pour les dieux qui partagent son temple, le temple avec ses dépendances a été construit par Épaphroditos Sigérianos, esclave (impérial), fermier des carrières, quand Rammius Martialis était préfet d'Égypte, le procurateur des carrières étant Chrésimos, affranchi impérial, le préposé aux travaux du Mons Claudianus étant Avitus, centurion de la première cohorte à cheval, Flavienne, des Ciliciens, l'an 2 de l'Empereur César Trajan Hadrien Auguste, le vingt-huitième jour du mois de Pharmouthi.

Le temple que fait construire, à ses frais, le puissant et sans aucun doute fort riche fermier des carrières s'élève sur une terrasse qui domine le village abritant les ouvriers du site et le fortin hébergeant les soldats chargés du maintien de l'ordre. Les travaux sont menés par l'architecte Apollônios, fils d'Ammônios, Alexandrin, qui fait placer dans le temple alors encore en construction, dans les mois qui précèdent la gravure de la dédicace officielle, à la toute fin du règne de Trajan, un autel rectangulaire de granit portant une dédicace, plus modeste, adressée à Zeus Hélios grand Sarapis « pour la conservation de tous ses travaux »[3]. Il accomplit son geste alors que le procurateur

3. André Bernand, *Pan du désert*, *op. cit.*, n° 38.

des carrières est un nommé Encolpios, et le préposé aux travaux un centurion du nom de Quintus Accius Optatus. Ces deux hommes ne sont pas ceux nommés quelques mois plus tard dans la dédicace officielle du temple. L'avènement d'un nouvel empereur autant que la nécessité de ne pas laisser trop longtemps en place, avec de si hautes responsabilités, les mêmes individus, peuvent expliquer le changement intervenu en 117-118.

À bien regarder la mise en page de l'inscription, il est un autre détail fort intéressant lui aussi, qui est pour une bonne part à l'origine de cette enquête. Le nom de Sarapis, centré et isolé, gravé en lettres plus grandes que celles de la ligne précédente, est particulièrement mis en valeur. Je vais y revenir.

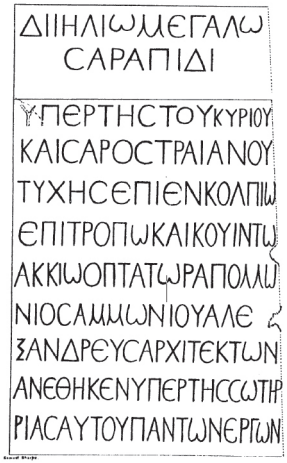


Fig. 1. La dédicace d'Apollônios, fils d'Ammônios, Alexandrin, d'après un dessin de Samuel Sharpe.

Les travaux, commencés sous Trajan, se sont donc poursuivis sous Hadrien. Toutefois, les fouilles menées sur le site indiquent clairement qu'ils ne furent jamais achevés. Gravée sur une large architrave de granit de 2,30 m

de long, la dédicace d'Épaphroditos Sigérianos ne prit à aucun moment la place qui lui revenait. Les chapiteaux devant être placés au sommet des colonnes furent retrouvés à même le sol, non terminés, et l'architrave elle-même ne fut jamais disposée au-dessus de ce qui devait être la porte monumentale du sanctuaire. Bien qu'inachevé dans sa construction, le sanctuaire fonctionna un temps, probablement celui de l'exploitation des carrières. Notre homme, décidément fort entreprenant, finança également l'édification d'un second temple, sis cette fois au Mons Porphyrites, au cœur des carrières où Rome venait extraire le porphyre, ce marbre rouge si seyant pour la pourpre impériale. L'inscription qu'il fit graver à cette occasion, très semblable à celle du Mons Claudianus, quoique plus brève dans sa formulation, nous donne elle aussi le nom du propriétaire divin de cet autre sanctuaire [4] :

> Pour la conservation et la victoire éternelle de notre Seigneur l'empereur César Trajan Hadrien Auguste et de toute sa maison, à Zeus Hélios grand Sarapis et aux dieux qui partagent son temple, le temple avec ses dépendances (a été construit) par Épaphroditos Sigérianos, (esclave) impérial, fermier des carrières, quand Rammius Martialis était préfet d'Égypte, Marcus Ulpius Chrésimos (étant) procurateur des carrières, Proculeianus (étant) centurion.

Elle est quasiment contemporaine de la précédente, Rammius Martialis ayant été préfet d'Égypte entre l'automne 117 et le printemps 119. Une fois encore, le fermier des carrières avait vu grand, la dédicace de ce sanctuaire étant gravée sur trois blocs de granit qui, mis bout à bout, avoisinent les 5,70 m de long. Une fois encore, la construction demeura inachevée. La disparition du fermier général (par mutation ? par décès ?) doit en être la cause.

4. *Ibid.*, n° 21.

Mais au-delà des péripéties et des aventures personnelles de ces hauts fonctionnaires impériaux, c'est aussi et peut-être même plus encore l'identité de la puissance divine honorée par l'architecte Apollônios et le fermier Épaphroditos qui interroge. Qui est ce Zeus Hélios grand Sarapis auquel on élève autel et sanctuaires dans les carrières du désert oriental égyptien dans les années 117-119 de n. è. ?

Un retour en arrière s'impose, qui va d'abord nous conduire à Thèbes, Memphis et Alexandrie, trois villes qui furent, un temps, le siège du pouvoir politique en Égypte et demeurèrent, longtemps, le siège de pouvoirs religieux. Puis, dans le sillage du dieu, nous traverserons et retraverserons la Méditerranée, voyageant de l'Asie Mineure à Carthage, de la Thrace à l'Italie. C'est à Ostie et Rome, finalement, que nous poserons nos bagages, à la rencontre des membres d'un club très select, celui qui réunit ses principaux desservants, les fameux néocores du grand Sarapis.

Amon Rê, roi des dieux

Si le concept d'un dieu « caché », en égyptien *Ỉmn*, semble en gestation dès la fin de l'Ancien Empire, dans les *Textes des Pyramides*, la synthèse qui aboutit à la création d'une divinité nommée Amon (= *Ỉmn*) ne s'opère que durant la XIe dynastie, celle des Antef, qui met fin à la Première Période intermédiaire et fonde ce que nous appelons le Moyen Empire vers 2030 av. n. è. Associant habilement ce concept d'un dieu au nom caché, inconnu aux hommes et aux autres dieux, et donc sur lequel nul n'a la moindre prise, d'une part à Rê, l'éminente divinité solaire d'Héliopolis, et d'autre part à Min, le grand dieu de Coptos, les rois donnent naissance à une divinité nouvelle. Bientôt doté d'un culte et d'un clergé, le dieu Amon Rê, dont le cœur du rayonnement se situe à Thèbes (en égyptien *Wꜣst*,

« le Sceptre » mais aussi « la Puissante »), chef-lieu du quatrième nome de Haute-Égypte et terre d'origine de la XIe dynastie [5], est appelé à un considérable succès d'un bout à l'autre de l'Égypte. Garant de la légitimité et de la conservation du pouvoir royal, Amon Rê, qui n'est peut-être, au départ, qu'« Amon qui est Rê dans Thèbes », voit son culte se diffuser largement au Nouvel Empire, lorsqu'une autre dynastie originaire de Thèbes, la XVIIIe, étend sa puissance sur le plus vaste territoire qu'un souverain égyptien ait jamais dominé [6]. Amon Rê peut alors apparaître comme la plus grande puissance divine d'Égypte, lui dont le nom complet est *Ỉmn-Rʿ-nsw-ntr.w*/Amonrasonther, « Amon Rê, roi des dieux » [7]. Sa notoriété est si grande qu'Hérodote (II, 42), au ve siècle av. n. è., n'hésite pas à rapprocher Amon de Zeus. Dans les textes grecs, à l'époque ptolémaïque, la ville prend même le nom de *Diospolis è mégalè*, « la ville de Zeus, la grande », traduction directe du nom égyptien qui est le sien depuis la XVIIIe dynastie, *Niʾw.t n Ỉmn*, « la ville d'Amon ». Édifiée autour des vastes complexes religieux qui ont notamment pour noms, aujourd'hui, Karnak et Louqsor, la ville n'avait pas attendu la venue d'Alexandre et de ses troupes pour stimuler l'imaginaire grec. Homère, déjà, ne faisait-il pas dire à Achille qu'à Thèbes (d'Égypte), « chaque demeure est remplie de trésors, ville aux cent portes dont chacune peut laisser passer deux cents hommes avec leurs chevaux et leurs chars » (*Iliade* IX, 382-384) ? La formule d'une ville aux cent portes devint un véritable *topos* littéraire, les vers du poète étant encore cités pour décrire la ville au Ier siècle av. n. è. dans les écrits de Diodore de Sicile (I, 45) et Strabon (XVII, 1, 46).

5. Luc Gabolde, *Karnak, Amon-Rê. La genèse d'un temple, la naissance d'un dieu*, Le Caire, IFAO, 2018.
6. Ivan Guermeur, *Les cultes d'Amon hors de Thèbes. Recherches de géographie religieuse*, Turnhout, Brepols, 2005.
7. Jan Quaegebeur, « Les appellations grecques des temples de Karnak », *Orientalia Lovaniensia Periodica* 6-7, 1975-1976, p. 463-478.

Si Thèbes, au Ier millénaire av. n. è., perd son rôle effectif de capitale politique de l'empire égyptien au profit d'autres cités situées, pour beaucoup, dans le Delta, comme Bubastis, Saïs ou Sébennytos, le culte d'Amon, quant à lui, conserve son statut de garant du système pharaonique et de gardien des traditions ancestrales de l'Égypte. Alexandre, d'ailleurs, ne s'y trompa point, lui qui alla traverser les sables du désert occidental pour se faire reconnaître comme son propre fils par le dieu Amon de Siwa, légitimant ainsi sa prise de pouvoir. De retour à Memphis, où il se fait sans doute reconnaître comme roi, il prend tout naturellement les noms de couronnement Sétepenamon Méryrê, « élu d'Amon, aimé de Rê », en digne successeur de tant et tant de souverains. Avant de s'en aller pour l'Asie, pour n'en revenir qu'une fois mort.

La fondation d'Alexandrie, en 331 av. n. è., le tropisme méditerranéen des Ptolémées, si étranger à l'histoire millénaire de la vallée du Nil, auraient pu porter un coup fatal à Thèbes. Il n'en fut rien, comme nous allons le voir.

D'Osiris Apis à Sarapis

Dix ans après l'accomplissement des rites de fondation d'Alexandrie d'Égypte, les accords de Triparadeisos conclus fin 321 ou début 320 entre les diadoques, successeurs d'Alexandre, entérinent l'attribution (ou la prise de possession, comme on voudra) de l'Égypte à l'un des lieutenants d'Alexandre, Ptolémée, fils de Lagos. Le nouveau gouverneur s'installe à Memphis le temps de faire sortir Alexandrie des sables et, surtout, d'asseoir son pouvoir. Car si la vieille capitale, située à l'interface du delta et de la vallée du Nil, au point de rencontre entre la Haute- et la Basse-Égypte, est le lieu idéal pour affermir un pouvoir nouveau soucieux de s'inscrire dans une continuité plurimillénaire, elle ne présente cependant pas

que des avantages pour un général macédonien conscient que l'avenir du monde, de l'Égypte et de la dynastie qu'il entend fonder se trouve en Méditerranée et non sur les berges du Nil. Qui plus est, choisir une autre capitale que Thèbes, Hermopolis ou Memphis, c'est aussi à terme se soustraire à l'omniprésente puissance politique autant que religieuse des pouvoirs sacerdotaux locaux, ceux d'Amon, de Thot, d'Osiris et de Ptah pour n'en citer que quatre. La décision prise, rien ne s'oppose plus au transfert de la cour de Memphis à Alexandrie, qui s'opère avant 311, date à laquelle la stèle de Bouto, dite « stèle du Satrape », le mentionne comme déjà réalisé [8] :

> Personne ne l'égalait (*i.e.* Ptolémée) parmi tous les étrangers. Il avait rapporté les images des divinités qui avaient été trouvées en Asie, ainsi que tout l'appareil sacré et les livres qui appartenaient aux temples d'Égypte, et les avait remis en leur ancienne place. Pour sa résidence, il a choisi la forteresse du roi Alexandre, telle qu'on la nomme, au bord de la mer Ionienne, en un lieu qui s'appelait naguère Rhacôtis.

Ce faisant, le gouverneur (satrape) et ses amis *(philoi)* macédoniens quittaient d'une certaine manière l'Égypte proprement dite pour s'installer à côté sinon en dehors d'elle, *ad Aegyptum*, inaugurant une rupture qui n'aurait de cesse de se marquer davantage. Le cœur du pouvoir s'était déplacé, à tous points de vue. Cela étant, la nouvelle dynastie se devait de trouver un moyen de renforcer ses liens avec la tradition royale égyptienne, tout en faisant valoir son origine grecque et en proclamant, subtilement, Alexandrie capitale de tout le royaume et de tous ses habitants. C'est probablement en réponse à cette (au moins) triple nécessité que le premier des Ptolémées

8. Catalogue général du Musée du Caire 22182 (trad. M. Chauveau).

choisit d'instituer un culte nouveau. Et c'est à Memphis qu'il trouva la divinité idéale pour ce faire.

Avant même l'époque ptolémaïque, à Saqqâra, en dehors de la ville de Memphis, des pratiques rituelles funéraires mais aussi magiques, médicales et mantiques s'étaient développées à l'entrée de la nécropole des taureaux Apis, à l'origine incarnations de l'âme du grand dieu démiurge Ptah, devenus à partir du Nouvel Empire (v. 1580-1085 av. n. è.) l'image vivante d'un dieu de la fertilité, identifié comme tel à Osiris. Une réelle piété populaire, indépendante bien que contrôlée, se manifestait ainsi en marge du culte funéraire solennel et traditionnel que l'on rendait depuis des siècles à l'Apis défunt en tant que *Wsir Hp* (Osiris Apis), originellement translittéré en grec Osorapis ou Oserapis. Durant cette période (entre le VIe et le IVe siècle), l'adoration d'Osiris Apis dans la nécropole memphite n'est d'ailleurs pas le fait des seuls indigènes mais aussi d'étrangers, dont des Grecs, installés dans la région au moins depuis le règne du pharaon Amasis (571-526 av. n. è.). C'est sur cette divinité que le pouvoir ptolémaïque et le clergé memphite jettent leur dévolu commun. Les raisons qui président à ce choix sont multiples et complémentaires. Osiris Apis est non seulement choisi parce que, divinité égyptienne, il avait suscité depuis longtemps l'intérêt des Grecs, mais aussi en raison de ses liens étroits avec la royauté égyptienne traditionnelle – Osiris étant, traditionnellement, le premier roi d'Égypte. Qui plus est, le transfert vers Alexandrie du culte d'un dieu régnant sur la nécropole de Saqqâra offrait la possibilité d'établir un lien entre l'ancienne capitale (Memphis) et la maison royale d'Alexandrie, entre le puissant clergé local et le nouveau pouvoir grec. Un lien qu'une subtile construction intellectuelle permit de faire remonter à des temps bien plus anciens afin de promouvoir une forme de parenté légendaire de la dynastie lagide et la maison royale d'Argos, en Grèce, avec la dynastie des

Argéades qui régnait sur la Macédoine et par conséquent avec Alexandre le Grand. En effet, n'est-ce pas Apis, roi d'Argos, fils de Phoronée et descendant d'Inachos, qui aurait fondé Memphis ?

La combinaison de ces différents éléments au sein d'un même récit mythologique est probablement le résultat des efforts conjugués du prêtre Manéthon de Sébennytos et du roi Ptolémée Sôter. Les fils de ce nouveau récit habilement et étroitement tissés, il ne restait alors plus aux Ptolémées qu'à conférer à *Wsir Hp* (Osiris Apis), devenu désormais en grec Sarapis, une nouvelle iconographie totalement anthropomorphisée et à l'installer comme dieu tutélaire d'Alexandrie, en compagnie d'Isis, devenue logiquement sa femme puisqu'elle était déjà celle d'Osiris. Cette re-sémantisation, rondement menée, est effective dès le début du IIIe siècle av. n. è.

Thèbes vs *Alexandrie et Memphis*

Mais l'équilibre construit par les trois premiers souverains lagides, entre les ancestrales traditions thébaine et memphite d'une part et le culte dynastique associé à celui du couple Sarapis-Isis d'autre part, est fragile. Les décrets synodaux d'Alexandrie (en 243) et de Canope (en 238) révèlent l'entente précaire établie à coup de concessions entre les clergés d'Égypte et le pouvoir civil alexandrin[9]. Celui de Memphis (196), dans lequel le tout jeune roi Ptolémée V est honoré comme un sauveur, un vainqueur

9. Sur le sens et les implications de ces décrets, on verra, pour celui d'Alexandrie, François Kayser, « Le décret sacerdotal de 243 a.C. Étude épigraphique et historique des fragments grecs conservés au Louvre (doc. 329) », dans Élisabeth Delange (éd.), *Les fouilles françaises d'Éléphantine (Assouan), 1906-1911*, Paris, De Boccard, 2012, p. 411-440 ; pour le décret de Canope, Stefan Pfeiffer, *Das Dekret von Kanopos (238 v. Chr.)*, Munich, K. G. Saur, 2004 ; enfin, pour le décret de Memphis, Jean Leclant, Dominique Valbelle (éd.), *Le décret de Memphis, bicentenaire de la découverte de la Pierre de Rosette*, Paris, De Boccard, 1999.

et un dieu par les prêtres réunis en synode après sa victoire sur une révolte indigène localisée dans le nome Bousirite, dans le Delta, en confirme toute la précarité sinon l'artificialité. À aucun moment le texte ne mentionne que la Haute-Égypte a fait sécession depuis au moins 207-206 av. n. è. et que le Sud tout entier est alors toujours aux mains des rebelles, dont l'épicentre du pouvoir est précisément Thèbes, la ville d'Amon Rê. Une sécession qui ne s'achève qu'en l'an 19 du règne, en 186 [10].

La concurrence, la compétition entre sanctuaires soucieux de garder leurs prérogatives alors même que la fiction d'un pouvoir pharaonique lagide s'effritait au fil des règnes s'est parfois muée en confrontation, à coups de sécessions et de rébellions contre l'autorité civile alexandrino-memphite. Dans ces conditions, réconcilier les puissants clergés de Thèbes et d'Alexandrie relevait de la gageure. Comme concilier Amon et Sarapis. La faible pénétration, à l'époque lagide, du culte de ce dernier dans la chôra – le territoire égyptien au-delà d'Alexandrie – l'illustre clairement. Il n'est alors, une fois dépassée la zone de polarisation alexandrine, qu'un fantôme dans l'ombre d'Isis, un dieu consort bien caché. L'arrivée des Romains, pendant plus d'un siècle, n'y changera pas grand-chose.

La prise du pouvoir *(kratèsis)* par Octavien en Égypte, en 30 av. n. è., aurait pu s'opérer de la même façon qu'avec Alexandre ou Ptolémée Sôter, c'est-à-dire dans le respect d'une certaine forme de continuité pérennisant les traditions millénaires du pays, qui aurait pu contenter tout le monde : les prêtres parce que la perpétuation du système pharaonique était vitale pour l'Égypte et que tous les conquérants étrangers, grecs, perses et même koushites, s'y étaient pliés ; l'empereur parce que refuser

10. Anne-Emmanuelle Veïsse, *Les « révoltes égyptiennes ». Recherches sur les troubles intérieurs en Égypte, du règne de Ptolémée III à la conquête romaine*, Louvain/Paris, Peeters, 2004.

cet état de fait risquait de provoquer de bien inutiles affrontements. Il n'en fut pourtant rien. Octavien (le futur Auguste) refusa de visiter l'Apis de Memphis comme il refusa de voir le tombeau des Ptolémées d'Alexandrie. À l'évidence, le nouveau maître de l'Égypte ne souhaitait pas adopter l'idéologie politique associée au rôle et au statut de pharaon. Il y avait là, à ses yeux du moins, une antinomie essentielle entre politique romaine et religion égyptienne. Mais au-delà de cet aspect purement idéologique, les rapports entre le nouveau maître du pays et les principaux clergés d'Égypte connaissent également des évolutions très concrètes qui mettent encore davantage à mal la situation de plus en plus difficile des temples et leur fonctionnement : à la mort de Psenamounis, grand-prêtre de Ptah à Memphis, prophète de César et surtout grand ordonnateur des cérémonies du couronnement de Pharaon, qui vivait encore en 23 av. n. è., on ne pourvoit point à son remplacement ; aux alentours de 19 av. n. è. ont lieu les premières confiscations de terres appartenant aux temples. Les autorités romaines prennent progressivement le contrôle des biens du clergé, tout en imposant leur pouvoir aux hiérarchies sacerdotales. Toutefois, les prêtres préservent le libre exercice de leurs traditions religieuses et, surtout, bénéficient d'un important programme édilitaire (constructions, décorations, restaurations) durant les règnes d'Auguste et de Tibère (27 av. n. è.-37 de n. è.), que leurs seules ressources auraient été bien incapables de financer mais qu'ils purent sans doute accompagner grâce à une intense activité tant cultuelle qu'économique. Cette situation pourrait s'expliquer par l'intérêt, finalement, qu'aurait eu Auguste à créer et développer l'image forte d'un « pharaon romain »[11] et, surtout, par la place désormais occupée par la province d'Égypte dans l'empire

11. Friederike Herklotz, *Prinzeps und Pharao : Der Kult des Augustus in Ägypten*, Francfort-sur-le-Main, Verlag Antike, 2007.

pan-méditerranéen de Rome. Promue « grenier à blé de Rome », selon l'expression consacrée, l'Égypte achemine régulièrement des tonnes de céréales vers les ports de Rome, au départ d'Alexandrie. Divinité principale de la ville, Sarapis est l'objet d'une forme d'évolution, d'une nouvelle re-sémantisation de la part du pouvoir impérial qui dirige désormais la terre des pharaons. Formellement, il se voit dépossédé de la couronne osirienne *(atef)* qui le parait jusqu'alors au bénéfice d'un *calathos*, cette mesure à grain, ce boisseau qui contribue à le distancier de ses origines osiriaques égyptiennes et, surtout, de son rôle de double divin du roi lagide.

Fig. 2. Tétradrachme de Ptolémée IV (217 av. n. è.).

Fig. 3. Empreinte de pierre gravée (seconde moitié du Ier siècle de n. è.).

Mais Sarapis n'est pas encore prêt à rencontrer Ammon de Thèbes. Ainsi, l'étude des anthroponymes, et notamment des noms théophores construits à partir d'un ou plusieurs noms divins, si précieuse pour évaluer la popularité des dieux et les interactions possibles entre eux, ne fait apparaître aucun Sarapammon avant l'an 125 de n. è. S'il faut en croire Pausanias (V, 21, 15), à cette date, lors des 226e Jeux olympiques, deux boxeurs égyptiens, originaires du Fayoum, se seraient arrangés pour que l'un, un certain Didas, se « couche » devant l'autre, un dénommé Sarapammon, contre une somme d'argent. L'affaire se conclut par une pénalité financière infligée aux deux athlètes, avec laquelle on fabriqua deux statues de Zeus placées à l'entrée du stade d'Olympie. Mais rien ne dit que Sarapammon ait été privé de sa victoire achetée. En Égypte même, il faut attendre 147 de n. è. pour voir apparaître le nom Sarapammon dans la documentation papyrologique. Deux hommes portant ce nom sont attestés cette année-là dans des papyrus. L'un, propriétaire avec ses deux frères, à Karanis, dans le Fayoum, est nommé dans une déclaration fiscale ; l'autre, scribe dans le nome Héracléopolite, l'est dans une pétition adressée au préfet d'Égypte [12]. Ce n'est donc, en l'état actuel de nos sources, qu'au tout début du IIe siècle que des enfants se voient attribuer pour la première fois le nom de Sarapammon.

C'est probablement l'armée romaine d'Égypte qui va servir de vecteur à un rapprochement aussi inattendu que singulier.

12. *SB* VI, 9554 (2 c), du 7 ou 10 juin 147 ; et P. Wisc. 1, 33, peu après le 8 septembre 147.

L'armée romaine d'Égypte

Selon Strabon (XVII, 1, 53), ce sont trois légions qu'Octavien installe en Égypte après la bataille d'Actium : la IIIe *Cyrenaica*, la XXIIe *Deiotariana* et, peut-être, la XIIe *Fulminata*. Malgré le peu d'informations dont nous disposons, une légion est probablement stationnée à Alexandrie, une à Babylone (Memphis) et une peut-être à Thèbes, selon une répartition qui correspond à la mise en place des trois épistratégies qui contrôlent le territoire de la nouvelle province et aux trois centres du pouvoir évoqués dans les pages précédentes.

La IIIe légion *Cyrenaica*, créée dans les années 30 av. n. è. dans la province qui lui a donné son nom, ralliée peu après à Octavien, accompagne le général lors de la prise de l'Égypte et fournit certaines des troupes ayant participé aux expéditions des premiers préfets en Arabie Heureuse et en Nubie.

Quand Rome annexe le royaume de Galatie, en Asie Mineure, en 25 av. n. è., l'armée de l'ancien roi Deiotaros, entraînée à la romaine et organisée en légion, intègre l'armée impériale. Auguste, déjà riche de 21 légions, la nomme XXIIe *Deiotariana* et l'envoie en garnison à Nicopolis, près d'Alexandrie, avec la IIIe *Cyrenaica*, à une date encore indéterminée, le plus ancien document mentionnant sa présence en Égypte datant de 8 av. n. è. (*BGU* IV, 1104). On a longtemps considéré que la XXIIe *Deiotariana* avait disparu durant la guerre juive qui ravagea Alexandrie entre 115 et 117, mais un papyrus de Berlin (*BGU* I, 140) contenant une lettre d'Hadrien adressée au préfet d'Égypte C. Rammius Martialis – celui-là même que nous avons rencontré au tout début de cette histoire – semble attester sa présence en Égypte encore le 4 août 119 de n. è. On perd ensuite sa trace.

Une troisième légion, qui est peut-être la XIIe *Fulminata*, stationne en Égypte sans que l'on puisse en dire davantage avec certitude. S'il s'agit bien d'elle, elle quitte

le territoire égyptien avant la fin du principat d'Auguste, puisqu'elle est signalée en Syrie à partir de 7-9 de n. è., ce qui concorderait avec les dires de Tacite[13], qui écrit qu'en 23 de n. è. il n'y a que deux légions en Égypte. La légion déplacée a probablement été remplacée par des troupes auxiliaires stationnées au sud, ce qui traduit sans doute une pacification de la région thébaine après les (nouveaux) soulèvements qui suivirent la disparition de la monarchie lagide. À partir de 9 de n. è., on voit apparaître dans les textes la préfecture du port de Bérénice, sur la mer Rouge, au terminus de la route de Coptos, signe manifeste de la volonté romaine de contrôler efficacement les fameuses carrières impériales, les routes commerciales vers l'Arabie, l'Afrique orientale et l'Inde et, plus généralement, le désert oriental, certes inhospitalier, mais peuplé d'individus vite qualifiés de pillards et de brigands par les pouvoirs en place.

Pendant toute la durée de leur présence en Égypte, les légions de Rome n'ont de fait guère rencontré de difficultés, ce qui peut expliquer le choix de plusieurs empereurs d'en détacher une partie des troupes pour les utiliser ponctuellement lors de certaines campagnes. Dans les années 120, la IIIe *Cyrenaica* quitte définitivement l'Égypte pour s'installer à Bostra, dans l'Arabie nouvellement conquise. Elle semble alors remplacée par la IIe légion *Traiana Fortis*, du nom du prédécesseur d'Hadrien, qui demeure la seule légion stationnée en Égypte jusqu'à la réforme dioclétienne à la fin du IIIe siècle.

En l'absence de véritable danger extérieur, contrairement aux frontières de l'Est et du Nord, et après le relatif fiasco des entreprises expéditionnaires en Arabie et en Nubie menées au début du principat d'Auguste[14], les troupes stationnées en Égypte se sont vu confier des tâches

13. Tacite, *Annales* IV, 4, 5.
14. Mounir Arbach, Jérémie Schiettecatte, « Premiers échos de l'expédition romaine d'Ælius Gallus dans la documentation sudarabique », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, avril-juin 2017, p. 675-700.

diverses et évolutives, notamment des missions de surveillance de zones stratégiques pour Rome, la mer Rouge et les routes commerciales du désert, des missions de police le long du Nil et, comme nous l'avons vu, des missions de protection des activités minières. L'armée romaine en Égypte se présente donc comme un corps de troupes très disséminées, entre patrouilles aux frontières, forces de police sur le Nil et dans les oasis, unités de maintien de l'ordre dans les carrières, archers embarqués sur les navires marchands de la mer Rouge et de l'océan Indien, et enfin groupes de fantassins et de cavaliers le long des voies de communication, ces derniers étant en partie chargés du bon acheminement du courrier.

À l'époque romaine, plusieurs routes relient le Nil à la mer Rouge, certaines aménagées depuis des siècles. Les Romains ont remis en service le port de Bérénice un peu plus tard que celui de Myos Hormos, le seul mentionné par Strabon en 25 av. n. è. La première date connue attestant la fréquentation de la route Coptos-Bérénice (4 av. n. è.) est fournie par un graffito inscrit dans un abri sous roche où faisaient halte les premiers négociants empruntant cette nouvelle voie [15]. Tout au long de ces routes sont établis, autour d'un puits et/ou d'une citerne, des fortins *(praesidia)* fonctionnant en réseau, échelonnés tous les 15 ou 20 km, et occupés chacun par une quinzaine de militaires, en majorité des fantassins, ainsi que quelques civils au statut incertain. Des tours carrées (3 x 3 m), disposées régulièrement entre deux *praesidia*, permettaient la transmission rapide de messages optiques. Le pic d'activité de ces fortins est à situer entre le principat de Vespasien (69-79) et le milieu du IIIe siècle [16].

15. Hélène Cuvigny, « Coptos, plaque tournante du commerce érythréen, et les routes transdésertiques », dans *Coptos. L'Égypte antique aux portes du désert*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 158-175.
16. Hélène Cuvigny (éd.), *La route de Myos Hormos. L'armée romaine dans le désert oriental d'Égypte*, Le Caire, IFAO, 2003.

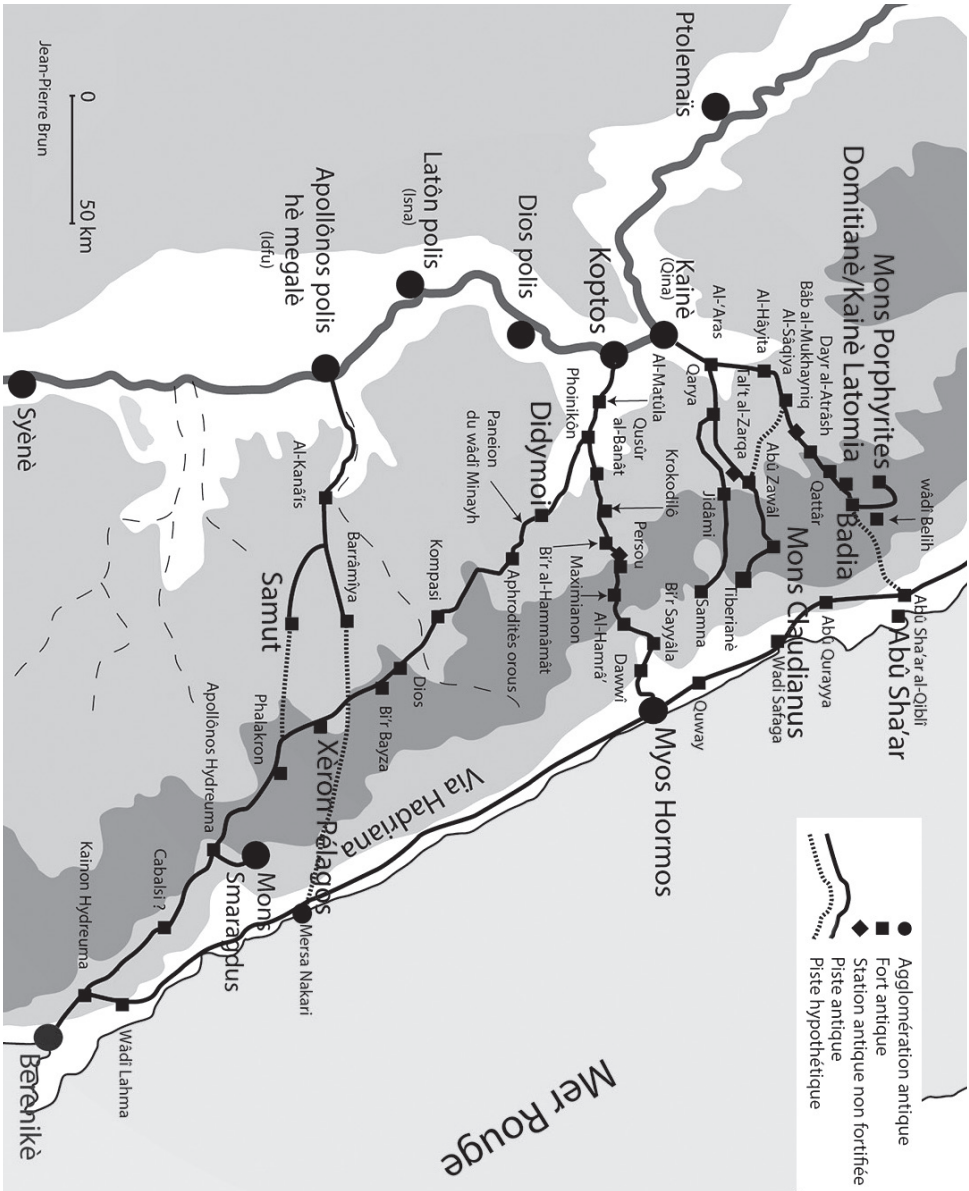


Fig. 4. Les routes du désert oriental égyptien.

Ce sont en effet les Flaviens qui vont initier un programme d'équipement complet de ces voies du désert. Une inscription, gravée en latin sur le fronton triangulaire placé au-dessus de la porte du fortin, livre la dédicace d'un préfet pour le creusement d'un puits sur le site fortifié de Sikait (Mons Smaragdus), au nord de Bérénice, sur la route de Coptos[17] :

> L'an 9 de l'empereur César Auguste Vespasien, Lucius Iulius Ursus, préfet d'Égypte, de retour de Bérénice, a donné les instructions pour que l'on cherche un puits *(hydreuma)* en ce lieu. Lorsqu'il fut découvert, il ordonna la construction d'un fort *(praesidium)* et d'une citerne *(lacus)*, sous la direction de Marcus Trebonius Valens, préfet de la région du désert de Bérénice.

Deux autres inscriptions identiques, retrouvées sur les sites des *praesidia* d'Aphroditè et de Khashm al-Minayh (Didymoi), situés plus au nord, sur cette même route de Bérénice à Coptos, montrent que l'aménagement de cette voie est bien le résultat d'une politique d'ensemble volontariste et non d'une mise en place progressive, au coup par coup. Quelque trente ans plus tard, un autre préfet, Sulpicius Similis, développe un nouveau réseau d'*hydreumata*, cette fois sur la route de Coptos au Mons Claudianus[18].

Chacun de ces fortins, commandé par un *curator praesidii* responsable devant le préfet du désert de Bérénice, servait de relais pour la poste officielle, assurant par le système des *equites dispositi* une communication rapide des nouvelles du désert et des ordres venus de la vallée. Des cavaliers, à raison de trois en moyenne par garnison, assuraient le fonctionnement de cette poste militaire et

17. O. Ber. II, 120 (76-77 de n. è.) (trad. H. Cuvigny).
18. Roger S. Bagnall, Adam Bülow-Jacobsen, Hélène Cuvigny, « Security and Water on Egypt's Desert Roads: New Light on the Prefect Iulius Ursus and Praesidia-building under Vespasian », *Journal of Roman Archaeology* 14, 2001, p. 325-333.

escortaient à l'occasion certains voyageurs importants. Des fouilles, souvent récentes, menées notamment par l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, ont livré un grand nombre d'ostraca et quelques inscriptions révélant le fonctionnement, parfois au quotidien, d'un certain nombre de ces fortins. Un ostracon de grande taille (O. Krok. 1), découvert dans le *praesidium* de Krokodilô, sur la route de Coptos à Myos Hormos, livre un journal de poste dans lequel furent consignés scrupuleusement, sur plus d'un mois (8 février-28 mars 108 de n. è.), les arrivées et les départs de courriers officiels, avec les noms des cavaliers messagers, la date, l'heure et la nature du courrier transporté.

Les fouilles ont également mis au jour, à l'intérieur de ces structures militaires et postales, des chapelles de dimensions modestes, livrant à l'occasion des dédicaces, tout aussi modestes, telle celle adressée au cours du IIe siècle de n. è., dans le *praesidium* de Dios, au sud de Didymoi, à Zeus Hélios grand Sarapis par Marcus Antonius Celer, architecte[19] de la première cohorte des Lusitaniens[20] ; ou celle, qui s'apparente davantage à un graffito, dédiée, sans doute un peu plus tard, au même dieu et à Tychè (la Fortune) par le secrétaire militaire *(librarius)* Iulius Achillas.

Honoré dans les carrières et le long des routes du désert oriental égyptien, Zeus Hélios grand Sarapis l'est aussi le long du Nil. En 126 de n. è., une dédicace célébrant la reconstruction d'un petit temple de Sarapis à Louqsor est gravée sur un large linteau (284 x 47 cm) placé au-dessus de la porte monumentale du bâtiment. Le texte, particulièrement important pour notre histoire, en est le suivant[21] :

19. Comme Apollônios, fils d'Ammônios, au Mons Claudianus, qui était quant à lui un civil (*cf. supra*, p. 179-180).
20. Hélène Cuvigny, « The Shrine in the *Praesidium* of Dios (Eastern Desert of Egypt) : Graffiti and Oracles in Context », *Chiron* 40, 2010, p. 251, nº 2.
21. Guy Wagner, « Le petit Sarapeion romain de Louqsor : l'inscription

> Pour l'Empereur César Trajan Hadrien Auguste et toute sa maison, à Zeus Hélios grand Sarapis, Gaius Iulius Antoninus, du corps des anciens décurions, a fait reconstruire à ses frais le temple et a consacré la statue (du dieu) en raison d'un vœu et de sa piété, sous Titus Flavius Titianus, préfet d'Égypte ; le même (dédicant) était d'ailleurs aussi néocore du grand Sarapis lui-même et a consacré tout le reste des statues. L'an 10 de l'Empereur César Trajan Hadrien Auguste, le 29 Tybi.

Sans doute à la même époque, plus au nord, à Akôris, site d'une importante carrière de calcaire où l'on extrayait régulièrement les blocs destinés à paver les rues d'Alexandrie, c'est encore d'un temple de Sarapis que provient la dédicace au même Zeus Hélios grand Sarapis déposée par Curvius Rufus, centurion de la XXIIe légion, qui était peut-être préposé au maintien de l'ordre dans lesdites carrières[22]. La dédicace présente la même particularité que celle de l'architecte Ammônios (*cf. supra*, p. 180) avec, sur la deuxième ligne, le nom de Sarapis centré, isolé et, là encore, singulièrement mis en valeur.

Zeus Hélios grand Sarapis et le pouvoir impérial

Aboutissement d'un rapprochement théologique visant à (ré)concilier les clergés et, par-delà, les cultes de Zeus Ammon et de Sarapis, selon des modalités précises qui nous échappent encore, le syntagme Zeus Hélios grand Sarapis, qui apparaît à la toute fin du règne de Trajan, se trouve rapidement mis au service de la politique

---

grecque et le martelage du nom du préfet Titus Flavius Titianus », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 81, 1981, p. 129-134.

22. Étienne Bernand, *Inscriptions grecques et latines d'Akôris*, Le Caire, IFAO, 1988, n° 20.

culturelle du nouvel empereur, Hadrien, qui succède à son père adoptif Trajan le 11 août 117. La diffusion précoce de cette forme solaire de Sarapis – l'entité divine perçue comme centrale dans ce nouveau composé, ainsi que l'atteste la disposition des théonymes sur les inscriptions les plus anciennes –, au sein d'espaces où la présence militaire et commerciale (mines, carrières, ports, camps) était forte, suggère que cette création, en phase avec le succès des théologies solaires dans l'ensemble de la Méditerranée de ce début de IIe siècle, et qui correspondait probablement aux attentes de diverses catégories sociales, tant égyptiennes que grecques ou romaines, a revêtu très rapidement un caractère quasi officiel.

Au-delà du syntagme lui-même se pose également la question de sa traduction iconographique, car il est inconcevable qu'une telle construction théologique soit demeurée sans image. Parmi les supports visuels susceptibles d'être mobilisés par le pouvoir pour diffuser une image nouvelle, il en est un particulièrement précieux, non seulement parce qu'il s'agit d'un média officiel, mais surtout parce que, contrairement à la plupart des autres sources iconographiques, il peut être daté avec une précision souvent remarquable : la monnaie impériale et son complément local, que nous appelons la monnaie provinciale romaine[23]. Lorsque Rome a mis fin au royaume lagide, le préfet, représentant sur place d'Octavien, le nouveau maître de l'Égypte et futur Auguste, s'est appliqué à faire évoluer rapidement les types iconographiques utilisés par l'atelier monétaire d'Alexandrie, au profit de Rome tout d'abord puis, quelques années plus tard, également de la capitale égyptienne elle-même. C'est ainsi que, pour le dossier qui nous occupe ici, on voit apparaître pour la première fois Sarapis dans le monnayage d'Alexandrie en l'an 3 du règne

23. Recensée, cataloguée et analysée dans le *Roman Provincial Coinage (RPC)*, qui comportera au final 10 volumes ; voir en ligne : https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/

de l'empereur Claude, ce qui correspond à l'an 42-43 de notre calendrier (*RPC* I, n° 5136). Le dieu y est coiffé du *calathos* en lieu et place de l'*atef* qu'il arborait à l'époque lagide (*cf. supra*, p. 190). Quelques années plus tard, c'est au tour de Zeus d'y faire son entrée, en l'an 13 de Néron (66-67 de n. è. ; *RPC* I, n° 5297), puis de Zeus Ammon en l'an 4 de Domitien (84-85 de n. è. ; *RPC* II, n° 2053).

Fig. 5-6. Tétradrachmes d'Alexandrie avec Sarapis au calathos *(an 3 de Titus = 80-81 de n. è. ;* RPC *II, n° 2468) et Zeus Ammon solaire aux cornes de bélier (an 5 d'Hadrien = 120-121 de n. è. ;* RPC *III, n° 5255).*

Les combinaisons iconographiques, qui associent et fondent en une seule les images de plusieurs divinités, reconnaissables à certains attributs, se multiplient à partir de la dynastie flavienne (69-96 de n. è.). Adoubés par Sarapis en son grand temple d'Alexandrie, Vespasien et ses fils Titus et Domitien accompagnent le processus de solarisation qui fait bientôt de Sarapis une divinité héliaque et céleste en le rapprochant d'une part de Zeus et d'autre part d'Hélios (*RPC* II, n° 2449-2450 ; 2519-2520). Ce faisant, ils prennent bien soin de doter ces images fusionnelles de légendes appropriées, nommant ici explicitement Zeus Sarapis et là Hélios Sarapis. Dans le même temps se diffuse, toujours dans ce média officiel qu'est la monnaie, l'image d'un Zeus Ammon Sarapis porteur du *calathos* et des cornes de bélier (*RPC* III, n° 5241).

Fig. 7-9. Monnaies d'Alexandrie avec Zeus Sarapis (an 9 de Vespasien = 76-77 de n. è. ; RPC *II, n° 2457), Hélios Sarapis (an 6 de Domitien = 86-87 de n. è. ;* RPC *II, n° 2519) et Zeus Ammon Sarapis (an 4 d'Hadrien = 119-120 de n. è. ;* RPC *III, n° 5241).*

C'est donc sans véritable surprise que l'on voit apparaître, en l'an 5 d'Hadrien (= 120-121 de n. è. ; *RPC* III, n° 5285-5286), le buste légèrement drapé d'une divinité masculine barbue parée des attributs iconographiques de Zeus Ammon (les cornes de bélier et le petit globe à la base du *calathos*), d'Hélios (la couronne radiée) et de Sarapis (le *calathos*), et accompagné d'une corne d'abondance et d'un trident, symboles de son caractère frugifère et de sa toute-puissance sur les flots, un type repris abondamment par la suite.

Fig. 10. Drachme d'Alexandrie (an 5 d'Antonin = 141-142 de n. è.).

Sans doute avons-nous là la traduction par l'image du syntagme Zeus Hélios grand Sarapis.

Plusieurs temples furent très tôt consacrés à cet aspect nouveau de Sarapis, en Haute-Égypte tout d'abord, comme

nous l'avons vu, puis dans le reste de la vallée du Nil, avant de gagner bientôt l'ensemble de la Méditerranée hellénophone. Parmi ces temples, en ces années 120, nous avons déjà croisé (*cf. supra*, p. 197-198) le *Sarapieion* (temple de Sarapis) de Louqsor, consacré le 29 Tybi du calendrier égyptien, c'est-à-dire le 24 janvier du calendrier julien, une date également choisie un an plus tard, à des milliers de kilomètres de là, pour la consécration d'un autre *Serapeum*, à Ostie, par un certain Caltilius. Or, le 24 janvier n'est autre que le jour anniversaire de la naissance *(dies natalis)* d'Hadrien. Plusieurs savants ont vu dans cette concordance de dates un reflet de l'égyptophilie d'Hadrien ou à tout le moins un attachement de l'empereur aux *sacra* égyptiens. Analysant le programme de renaissance culturelle de Rome qui aurait été selon lui celui d'Hadrien, Miguel John Versluys a montré de façon convaincante que le poids mémoriel et religieux de l'Égypte en faisait un fondement propre de Rome, au même titre que la Grèce[24]. « Image du ciel […] temple du monde entier », comme le rappelle encore, avant de le critiquer, Augustin dans *La Cité de Dieu* (VIII, 23) au début du ve siècle, l'Égypte se présentait pour Hadrien comme un concept, une matrice culturelle, notamment sur le plan religieux, susceptibles d'offrir un modèle puissant et dynamique à la définition du pouvoir impérial divin tel que le concevait le nouveau *princeps*. Un modèle dans lequel Sarapis, identifié à Zeus et à Hélios, leurs trois noms réunis dans un syntagme appelé à un grand avenir, avait un rôle non négligeable à jouer[25]. Le type monétaire

24. Miguel John Versluys, « Making Meaning with Egypt: Hadrian, Antinous and Rome's Cultural Renaissance », dans Laurent Bricault, Miguel John Versluys (éd.), *Egyptian Gods in the Hellenistic and Roman Mediterranean: Image and Reality between Local and Global*, Palerme, Salvatore Sciascia, 2012, p. 25-39.
25. Laurent Bricault, « Zeus Hélios mégas Sarapis », dans Christian Cannuyer, *et al.*, *La langue dans tous ses états. Michel Malaise* in honorem, Bruxelles/Liège/Louvain, Société belge d'études orientales, 2005, p. 243-254 ; Gaëlle Tallet, « Zeus Hélios Megas Sarapis, un dieu égyptien "pour les Romains" ? », dans Nicole Belayche, Jean-Daniel Dubois (éd.), *L'oiseau et le poisson. Cohabitations religieuses dans les mondes grec et romain*, Paris, PUPS, 2011, p. 227-261.

frappé par l'atelier provincial d'Alexandrie, en 133-134 de n. è., qui montre, dans le cadre du célèbre *Sarapieion* local qu'Hadrien fit restaurer et agrandir après les troubles des années 115-117, le dieu offrant à l'empereur le globe du *cosmocrator* au-dessus d'un autel inscrit *Hadrianeion*, en est la parfaite illustration (*RPC* III, n° 5845).

Fig. 11. Drachme d'Alexandrie (an 17 d'Hadrien = 133-134 de n. è.).

L'anniversaire d'Hadrien était source de festivités de son vivant et le demeura longtemps encore. Un siècle plus tard, le *Feriale Duranum*, ce calendrier militaire de la XXe cohorte des Palmyréniens stationnée à Doura-Europos, sur les bords de l'Euphrate en Syrie, et daté d'environ 223-227 de n. è., rapporte que neuf jours avant les calendes de février (le 24 janvier, donc), pour l'anniversaire du divin Hadrien, on sacrifiait un bœuf mâle (P. Dura 54, col. I, 13)[26]. Dans le contexte intellectuel et culturel que l'on vient d'évoquer, consacrer à Sarapis un sanctuaire le jour anniversaire de l'empereur était un geste politique habile.

Si la colonie romaine d'Ostie se dote d'un temple de Sarapis en 127, le nouveau port (Portus Ostiae), développé un peu plus au nord par Claude puis Trajan, n'est pas en reste. Une grande plaque de marbre avec corniche, brisée en de nombreux fragments retrouvés lors de plusieurs

26. *Histoire Auguste* (*Vie d'Hadrien* 7, 12) : six jours de jeux et mille bêtes sauvages exhibées le 24 janvier 119 ; *CIL* VI, 33885 : distribution de sportules à l'occasion de l'anniversaire d'Hadrien fêté par le collège des marchands d'ivoire et de bois de cédrat à Rome.

campagnes de fouilles menées sur le site du Portus durant les années 1970, et dont la longueur totale devait avoisiner les 3 m, porte l'inscription suivante, écrite en grec[27] :

> À Zeus Hélios grand Sarapis qui écoute les prières […], Titus Aelius Felicissimus avec son épouse et ses enfants [a consacré (?) le temple…] bien conscient des pouvoirs invincibles du dieu.

Le *praenomen* et le gentilice du dédicant font certainement de lui un affranchi d'Antonin peu avant l'accession de celui-ci au trône impérial, en 138. La dédicace du temple doit être de peu postérieure à cette date. Dans le Latium, à Préneste, en 157 de n. è., un certain Caius Valerius Hermaiscus fait construire un *Sarapieion* à Zeus Hélios grand Sarapis et aux dieux qui partagent ce même temple[28]. La dédicace est, là encore, rédigée en grec. Là encore, c'est Sarapis qui est mis en avant, l'inscription qualifiant le temple de *Sarapieion*. À ce jour, on ne connaît pas d'équivalent latin au syntagme grec *Zeus Hêlios Megas Sarapis* (Ζεὺς Ἥλιος μέγας Σάραπις)[29].

Vénéré dans le port qui accueille les flottes frumentaires venues d'Alexandrie et que l'on sait avoir été placées sous la protection divine de Sarapis et d'Isis[30], le grand

27. Laurent Bricault, *Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques* (= *RICIS*), Paris, De Boccard, 2005, n° 503/1201 (trad. pers.).
28. *RICIS* n° 503/0601.
29. Une dédicace latine de Phoenix, en Crète, datée du règne de Trajan (*RICIS* n° 203/0701), émanant d'un affranchi impérial qui voyage sur un navire provenant d'Alexandrie, s'adresse toutefois à *Iuppiter Sol Optimus Maximus Sarapis*. La formule *Iuppiter Optimus Maximus*, caractéristique du grand dieu de Rome, suggère davantage une analogie avec la formule *Ζεὺς Ἥλιος μέγας Σάραπις* qu'une traduction de celle-ci en latin, l'accent étant clairement mis sur Jupiter et non sur Sarapis. À moins de considérer que le dédicant a souhaité contrebalancer dans ce texte en latin la position prééminente, dans les textes en grec, de Sarapis. Cela semble toutefois peu probable dans un contexte où le navire, commandé par un Alexandrin, s'appelle l'*Isis Pharia* et appartient à un armateur bien connu dans la capitale égyptienne.
30. Laurent Bricault, *Isis Pelagia: Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas*, Leyde, Brill, 2020.

dieu d'Alexandrie l'était aussi sur le littoral méditerranéen de la province d'Égypte, dans la capitale elle-même[31] mais aussi à Canope. Si l'errance de certaines inscriptions parvenues il y a bien longtemps dans diverses collections européennes ne permet pas toujours d'en retrouver la provenance originelle précise, plusieurs se caractérisent par un formulaire initial identique, qui les relie à Canope, cité célèbre pour son grand sanctuaire de Sarapis guérisseur, mais aussi ses lieux de plaisir[32] :

> À Zeus Hélios grand Sarapis de Canope et à tous les dieux (ceci est dédié) par Sarapion et Isidôros, fils de Didymos, lui-même fils de Didymos, faisant partie des vainqueurs aux concours sacrés d'Antinooupolis, avec Isis, appelée aussi Eusébeia, Sentianus, Sarapias, Théodôra et Phocas, l'an 26 (?) de l'Empereur César Marc Aurèle Commode Pieux Auguste, le 24 Khoiak, quand Pomponius Faustianus était préfet d'Égypte, pour le bien.

Si Zeus Hélios grand Sarapis a été l'objet d'une importante vénération aux IIe et IIIe siècles de n. è., la forme locale qui est la sienne à Canope semble avoir été particulièrement révérée, en des lieux bien éloignés les uns des autres, par des individus sans doute originaires de cette partie du littoral du Delta égyptien. À Rome, au XVIe siècle, on a découvert une colonne de marbre gris pourvue à son sommet d'un trou carré indiquant que l'on y avait fixé le tenon d'encastrement d'une statuette, ce que confirme la seconde des inscriptions gravées sur son fût, dont voici les textes[33] :

31. Voir par exemple, récemment, la dédicace d'un tronc à offrandes à Zeus Hélios grand Sarapis par un ancien centurion publiée par Mohamed G. Elmaghrabi, « A Dedication to Zeus Helios Megas Sarapis on a *gazophylakion* from Alexandria », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 200, 2016, p. 219-228.
32. André Bernand, *Le delta égyptien d'après les textes grecs*, Le Caire, IFAO, 1970, p. 241-242, nº 13.
33. *RICIS* nº 501/0145 (trad. pers.).

À la Bonne Fortune. À Zeus Hélios grand Sarapis et aux dieux qui partagent le même temple, moi, son excellence Statius Quadratus, néocore, sauvé à plusieurs reprises de grands périls, j'ai consacré (cette colonne) en marque de reconnaissance.

Moi, Dioscoros, néocore du grand Sarapis, j'ai consacré (une statue du type de) celle de Canope, avec son petit autel.

Fig. 12. Base inscrite de Carthage (IIe siècle de n. è.).

Une autre dédicace, gravée à l'initiative de deux homonymes sur la base d'une statue représentant la même divinité, découverte à la fin du XIXe siècle dans ce qui devait être les ruines d'un temple de Sarapis à Carthage, permet de préciser l'aspect revêtu par ces statues « du type de celle de Canope »[34].

> Au très grand dieu de Canope, Publius Aurelius Pasinicus et Publius Aurelius Pasinicus, avec les leurs, ont consacré (ceci), pour le bien, par décret du conseil (des décurions).

Cette base inscrite était surmontée d'une image divine dont malheureusement ne subsiste que la partie inférieure, une couronne florale enrubannée sur laquelle on distingue encore les vestiges de membres de mammifères. De telles couronnes florales, faites de pétales cousus entre eux, sont connues dans l'iconographie égyptienne. Elles supportent en général un type statuaire original qui figure la divinité sous la forme d'une jarre ovoïde, dépourvue de bras et de jambes, et surmontée d'une tête humaine couronnée. Considérée comme une création tardive d'origine égyptienne, cette iconographie, qui semble naître avec le début du Ier siècle de n. è. et se poursuivre jusque vers la fin du IIIe siècle, est probablement empruntée aux jarres destinées à contenir les viscères des défunts. Le nom de *Canopus* lui fut attribué à la Renaissance par Vincenzo Cartari en 1571 et par Athanase Kircher en 1652, qui l'avaient lu dans l'*Histoire ecclésiastique* de Rufin d'Aquilée (II, 26), même si nul dieu de l'Antiquité n'a en réalité porté ce nom. Attestée par des œuvres en ronde-bosse, des reliefs, des figurines et quelque 90 émissions monétaires alexandrines frappées entre les règnes de Galba (68-69 de n. è.)

34. *RICIS* nº 703/0103 (trad. pers.) ; Jean-Pierre Laporte, Laurent Bricault, *Le* Serapeum *de Carthage*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 54-55.

et Gallien (253-268 de n. è.), cette iconographie mettait certainement en lumière, à l'origine, la nature hydriaque d'Osiris, soulignant son identification à l'eau vivifiante du Nil en crue qui, selon les Égyptiens, contenait les humeurs du dieu. Elle fut par la suite adoptée par d'autres divinités, Isis, Horus, Anubis et donc Sarapis.

Mais revenons au dénommé Dioscoros qui consacre, au IIe ou au IIIe siècle, la statue de Rome. Dans la dédicace qu'il fait graver, il se présente comme « néocore du grand Sarapis », un titre porté également, dans la première inscription gravée sur cette même colonne, par Statius Quadratus. Un titre que l'on avait déjà rencontré à Louqsor en 126 de n. è. (*cf. supra*, p. 198) et que l'on retrouve souvent ailleurs, comme dans cette dédicace du Portus Ostiae datée peu après 200 de n. è.[35] :

> À Zeus Hélios grand Sarapis et aux dieux qui partagent le même temple, Marcus Aurelius Sarapiôn, lutteur extraordinaire dédie (la statue) de son grand-père chéri des dieux, en association avec son père Marcus Aurelius Démétrios dit aussi Harpokratiôn, membre du Conseil *(bouleutês)* de la très illustre ville des Alexandrins, en accomplissement d'un vœu après que leur prière eut été exaucée, dans une bonne intention. (Il fut vainqueur aux) Chrysanthina.

Ou dans celle-ci, gravée à Ancyre, capitale de la province de Galatie, en Asie Mineure, en 176 de n. è.[36] :

> À Zeus Hélios grand Sarapis et aux dieux qui partagent le même temple, pour le salut, la victoire et la domination perpétuelle des empereurs Marc Aurèle Antonin et Marc Aurèle Commode et pour toute leur maison, ainsi que pour le Conseil et le peuple de la métropole d'Ancyre,

35. *RICIS* n° 503/1206 (trad. pers.).
36. *RICIS* n° 311/0102 (trad. pers.).

> Apollônios, fils d'Apollônios, Alexandrin de la grande Alexandrie, qui est aussi citoyen d'Ancyre, néocore du grand Sarapis, a dédié (les statues) des Dioscures sauveurs, à ses frais, la consécration étant faite sous la direction du gouverneur de la province Titus Licinnius Mucianus le sauveur, lors du sacerdoce de Claudius Tertyllus.

Cette inscription et une autre, absolument identique, furent gravées sur deux bases de statues supportant probablement une représentation des Dioscures. Ceux-ci sont certainement remerciés pour avoir protégé, à la fin de 176 de n. è., l'empereur Marc Aurèle et son fils Commode qui faillirent périr lors d'un naufrage évoqué par l'*Histoire Auguste* (*Vie de Marc Aurèle* 27, 1-2). La consécration est à l'initiative d'un Alexandrin, néocore du grand Sarapis, soucieux de placer Castor et Pollux sous la tutelle du dieu qu'il sert, lui aussi protecteur des navigateurs, comme on a déjà pu le constater avec la dédicace d'un autre néocore, Statius Quadratus, lui aussi sauvé de périls marins par le grand dieu. À Ancyre, les deux statues furent d'ailleurs installées dans le sanctuaire de Sarapis lors d'une grande cérémonie très officielle présidée par le gouverneur de la province de Galatie lui-même. Mais qui sont ces néocores du grand Sarapis ?

À l'origine, étymologiquement parlant, le néocore est celui qui nettoie le *naos*, le temple. À ce titre, il dépend du prêtre. Le temps passant, les fonctions et responsabilités, le statut même des néocores évoluent, de façons si divergentes d'un territoire à un autre qu'il serait bien peu pertinent de vouloir les définir de manière systématique. La fonction, quand elle ne disparaît pas, gagne progressivement en importance. Dès la fin de l'époque hellénistique classique, certains néocores troquent leur habit de simple gardien du temple pour prendre des responsabilités et obtenir des privilèges définis le plus souvent par des lois et des règlements. Tandis qu'à Maronée, en Thrace, à

l'époque hellénistique, il n'est qu'un officiant secondaire, une sorte de sacristain chargé entre autres de proclamer les décisions prises par l'assemblée des serviteurs de Sarapis, à la même époque, dans la Délos indépendante, il est l'administrateur du sanctuaire de Sarapis, en charge des affaires courantes (recettes et dépenses, archives, constructions, règlements, etc.). Dans certains cas, la fonction était ressentie comme si importante que les souverains et même les dieux n'hésitèrent pas à avancer leurs propres candidats.

À l'époque impériale, dans le temps même où le syntagme divin au cœur de cette histoire voit le jour, apparaît à Alexandrie le titre de « néocore du grand Sarapis », un titre visiblement prestigieux puisque c'est celui que l'on n'hésite pas à mettre en avant dans les inscriptions pour se définir et s'identifier en quelques mots. Les textes, papyrologiques et épigraphiques, font connaître près d'une cinquantaine de ces personnages. Il semble vraisemblable qu'il fut créé à Alexandrie, dans la vaste entreprise de restauration de la ville qui suivit la grande révolte juive de 115-117 de n. è. Hadrien, si c'est bien lui, aurait alors donné naissance à une sorte de club, attaché originellement au grand temple de Sarapis de la ville, au sein duquel on honorait désormais Zeus Hélios grand Sarapis. Ceux qui portent ce titre sont des hommes importants, des propriétaires terriens, des armateurs, qu'il s'agit d'honorer. Leur nombre croissant, on voit apparaître le titre de « doyen des néocores du grand Sarapis », porté notamment par un certain Marcus Aurelius Asklépiadès, un athlète célébrissime en son temps. Car les temps changent et la plupart des néocores du grand Sarapis que nous connaissons au IIIe et même au début du IVe siècle sont désormais des vedettes internationales qu'il s'agit de distinguer. On rencontre ainsi dans des documents de Rome, d'Alexandrie et surtout d'Hermoupolis Magna, qui semble avoir été une véritable pépinière de colosses, une série assez impressionnante d'athlètes de très haut niveau, vainqueurs de nombreux

concours, citoyens de plusieurs villes, tous parés de ce titre si convoité. Nous avons d'ailleurs déjà croisé deux d'entre eux (*cf. supra*, p. 208), Marcus Aurelius Sarapiôn et son grand-père Marcus Aurelius Démétrios, adeptes dévoués de Zeus Hélios grand Sarapis et membres du club des néocores consacrés à célébrer sa toute-puissance.

C'est avec un troisième de ces monstres sacrés que nous allons achever ce voyage initié dans les carrières du désert oriental égyptien, en nous rendant dans les thermes de la Ville, de la *caput mundi*, pour y saluer la mémoire de l'un des plus grands athlètes de l'histoire, surintendant des bains impériaux et doyen des néocores du grand Sarapis, dont la longue carrière commença par une victoire au pancrace, lors des Jeux olympiques de Pise en 181, et s'acheva quinze ans plus tard par une nouvelle victoire au pancrace lors des 6e Jeux olympiques d'Alexandrie en 196 [37] :

> Fils de Marcus Aurelius Démétrios, grand-prêtre de l'association internationale des athlètes, xystarque à vie et surintendant des bains impériaux, citoyen d'Alexandrie et d'Hermoupolis (Magna), pancratiaste, périodonique, lutteur extraordinaire, je suis Marcus Aurelius Asklépiadès dit Hermodôros, le doyen des néocores du grand Sarapis, le grand-prêtre de l'association internationale des athlètes, xystarque à vie et surintendant des bains impériaux, bouleute et citoyen d'Alexandrie, d'Hermoupolis et de Pouzzoles, bouleute de Naples, d'Élée et d'Athènes, citoyen et bouleute de plusieurs autres villes. Pancratiaste, périodonique invaincu, jamais expulsé (de la *skamma*), incontesté, ayant remporté tous les concours dont j'ai dressé la liste. N'ayant jamais eu à réclamer, ni vu aucun autre déposer réclamation contre moi, n'ayant jamais été couronné en même temps qu'un autre, n'ayant pas entamé de poursuites, n'ayant pas abandonné, ne m'étant dispensé d'aucun concours et n'ayant

37. *RICIS* n° 501/0203 (trad. pers.).

pas remporté de concours qu'on ait fait recommencer (après contestation de la sentence des juges), n'ayant pas non plus remporté de concours d'invention récente, mais dans tous les concours que j'ai enregistrés, ayant été couronné dans les fosses même des lutteurs et ayant été jugé apte à l'issue de toutes les épreuves préliminaires à ces concours ; ayant concouru dans trois nations, l'Italie, la Grèce et l'Asie, ayant remporté tous les concours de pancrace ci-dessous (s'ensuit une longue liste des victoires remportées par l'athlète).

Melqart-Héraclès, Ve s. av. n.è. Figurine en calcaire en provenance d'un dépôt de statuettes de Kition (Chypre), découvert par la mission archéologique suédoise de Chypre.

Musée des Antiquités méditerranéennes (Medelhavsmuseet, Stockolm), nº K. 019+145+378.

Chapitre 8

Portrait itinérant : le Baal de Tyr, d'un rocher à l'autre

Élodie Guillon

Melqart, le Baal de Tyr

En 2016, Corinne Bonnet et Laurent Bricault ont publié un livre sur les dieux voyageurs [1]. Parmi eux figurait Melqart, dieu tutélaire de la cité phénicienne de Tyr, dont Corinne Bonnet nous raconte les déplacements tout autour de la Méditerranée [2]. Melqart est en effet présent du Liban à Gibraltar, à travers des inscriptions laissées par les Phéniciens, des objets le représentant et des récits rapportés par des auteurs grecs et latins. La majorité de ces témoignages le rattachent explicitement à son origine tyrienne, en précisant, en phénicien, qu'il est le Baal de Tyr, c'est-à-dire le Maître de Tyr. En grec, en revanche, il est appelé Héraclès ou Héraclès tyrien, ou encore Héraclès archégète, car les Grecs trouvaient en Melqart des traits communs avec le

1. Corinne Bonnet, Laurent Bricault, *Quand les dieux voyagent. Cultes et mythes en mouvement dans l'espace méditerranéen antique*, Genève, Labor et Fides, 2016.
2. Corinne Bonnet, « Les voyages de Melqart. Du Rocher sacré de Tyr aux Colonnes d'Hercule », *ibid.*, p. 21-44. Sur ce dieu en général, voir Corinne Bonnet, *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, Louvain/Namur, Peeters/Presses universitaires de Namur, 1988.

fils de Zeus, ce demi-dieu né d'une mortelle, Alcmène, lui aussi infatigable voyageur, explorateur et fondateur de nombreuses cités. Les Romains nommaient le Baal de Tyr Hercule pour des raisons similaires. De l'ensemble de ces noms ressortent d'emblée quelques attributs du protecteur divin de Tyr : son itinérance, sa capacité à fonder et protéger une cité, son ancrage géographique. Et c'est bien de Tyr que nous allons à présent partir, dans les pas de Melqart, pour comprendre les contextes qui l'ont vu s'implanter, et ainsi enrichir et compléter le portrait pour l'instant simplement esquissé [3].

Tyr est une grande métropole située sur l'actuelle côte libanaise. Jusqu'au siège d'Alexandre le Grand en 332 av. n. è. et la construction d'une jetée la rattachant au continent, la cité s'élève sur une île à quelques encablures de la côte. Selon Nonnos de Panopolis, qui livre une version grecque tardive du mythe de la fondation de Tyr, l'île s'est constituée à partir de deux rochers errants, fixés grâce à l'intervention d'Héraclès, dont l'oracle a permis aux premiers Tyriens de prendre possession et de fonder leur ville [4] :

> Alors le rocher instable cessera de vagabonder, porté par l'eau, mais sur des fondations inébranlables il se fixera spontanément et s'unira au rocher isolé. Fondez sur ces deux points culminants une ville dont les quais seront baignés par chacune des deux mers. (*Dionysiaques* XL, 311-580)

Nonnos n'est certes pas phénicien et il écrit longtemps après la fondation de la cité, aux IVe-Ve siècles

3. Sur la notion problématique de « phénicien » comme construction historiographique et sur le bénéfice qu'il y a à travailler à des échelles plus circonscrites comme Tyr, voir Josephine C. Quinn, *À la recherche des Phéniciens*, Paris, La Découverte, 2019.
4. Pour la traduction, voir Corinne Bonnet, *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien…*, *op. cit.*

de n. è. ; pourtant, de sa version du mythe ressort avec force le lien entre le dieu et la cité insulaire. Pas loin de mille ans auparavant, c'est le « père de l'histoire », le Grec Hérodote (v. 480-425 av. n. è.), originaire d'Halicarnasse en Asie Mineure, qui fait état dans ses *Enquêtes* de cette connexion étroite entre le dieu et la ville : de passage à Tyr, il se rend au sanctuaire de Melqart et y converse avec les prêtres. Ces derniers lui affirment que le temple a été construit au moment même de la fondation de Tyr, soit deux mille trois cents ans avant son passage en Phénicie (*Enquêtes* II, 44).

Côté phénicien, c'est le nom même du dieu qui marque sa relation avec la ville de Tyr. Melqart est désigné comme le roi de la ville, puisque son nom est composé en phénicien de deux éléments : *milk*, qui signifie « roi », et *qart*, qui veut dire « ville ». Personne, dans l'Antiquité, ne s'est jamais interrogé sur l'identité de la ville ainsi évoquée. *Qart* est évidemment Tyr, tout comme Rome, la ville par excellence aux yeux des Romains, est simplement nommée l'*Urbs* (la Ville) en latin. Melqart est ainsi un dieu royal ou un roi divin, résidant à Tyr depuis le moment où elle a été rendue habitable, d'aussi loin que ses habitants s'en souviennent. La ville ne peut exister sans son dieu ; le Baal de Tyr n'a pas de raison d'être sans Tyr. Le fait que le nom du dieu constitue un trait d'union avec son espace vital met en évidence la relation essentielle, existentielle, qu'il entretient avec elle. Même lorsque Melqart part à l'aventure sur les rivages méditerranéens, ce lien consubstantiel demeure.

Si Tyr est la Ville par excellence aux yeux des Phéniciens, elle est également le Rocher. En effet, le nom sémitique de Tyr est *Ṣour*, qui signifie littéralement « le Rocher ». Le renvoi à l'élément lithique dans ce toponyme n'est pas anodin, comme le souligne encore Nonnos dans son récit du mythe de fondation, et les Anciens n'ont de cesse de jouer avec le double sens de *Ṣour*, désignant tant

la ville que la roche sur laquelle l'établissement humain s'est implanté. Melqart est donc autant le Baal de la ville de Tyr que celui du Rocher. Il possède dès le départ un portrait en trois dimensions, pour ainsi dire, en tant que roi-dieu mais aussi maître du rocher et initiateur de la ville. Pour tirer de cette première esquisse un portrait plus détaillé du dieu, il faut s'éloigner de Tyr, embarquer sur un vaisseau et emprunter les voies de la diaspora tyrienne en Méditerranée.

Rejoignons Malte, pour commencer. L'île, située en Méditerranée centrale, a livré deux cippes[5] jumeaux de marbre blanc, découverts au XVIIe siècle par les chevaliers de l'ordre de Malte. Ces petites colonnes fuselées sont chacune dressées sur un socle inscrit à la fois en phénicien et en grec[6]. Cette double inscription bilingue, qui a servi à déchiffrer le phénicien au XVIIIe siècle, exprime la reconnaissance de deux frères, Abdosir et Osirshamar, qui se disent tyriens, envers leur dieu ancestral :

Inscription phénicienne :
À notre Seigneur à Melqart, Baal de Tyr, ce qu'a dédié
ton serviteur Abdosir et son frère Osirshamar
les deux fils d'Osirshamar, car il a écouté
leur voix, qu'il les bénisse !

Inscription grecque :
Dionysos et Sérapion les
fils de Sérapion, Tyriens,
à Héraclès archégète.

5. Un cippe est une petite colonne sans chapiteau ou tronquée, sur laquelle on gravait quelquefois des inscriptions et qui pouvait avoir différents usages : borne, stèle funéraire, offrande aux dieux…
6. Éric Gubel, *et al.*, *Art phénicien. La sculpture de tradition phénicienne*, Paris/Gand, Réunion des musées nationaux/Snoeck, 2002, p. 158. Un cippe est conservé au Louvre, l'autre au Musée archéologique de Malte. La traduction proposée, figurant déjà dans le *Corpus Inscriptionum Semiticarum* I, 122-122 bis, provient de ce même ouvrage, p. 158, n° 178.

L'étude épigraphique de ces deux monuments suggère une date vers le IIe siècle av. n. è., bien après la fondation de la cité de Tyr et le voyage d'Hérodote au Rocher. Pourtant, c'est une fois encore le lien intime de Melqart avec Tyr/*Ṣour* que les deux frères choisissent de souligner en phénicien comme en grec. Dans la version phénicienne, en effet, ils s'adressent à Melqart en tant que Baal de Tyr, le Maître de la Ville, le Seigneur du Rocher, tandis qu'en grec le dieu est nommé Héraclès et qualifié d'archégète. Le choix d'Héraclès comme correspondant de Melqart est courant ; par contre, la qualification d'archégète, autrement dit de « fondateur », sans nous surprendre, s'avère riche de connotations. On peut dire qu'elle active tout un imaginaire collectif en vertu duquel le dieu est perçu comme le fondateur de Tyr, mais aussi comme un acteur divin important en Méditerranée, en relation avec la fondation d'autres cités [7]. Être fondateur n'est donc pas une capacité ponctuelle du dieu, qui se serait exprimée uniquement à Tyr, sa « résidence principale », mais bien plutôt un trait constant et intrinsèque chez Melqart, un élément dynamique de sa personnalité qui se déploie dans toute la Méditerranée [8].

Melqart le fondateur

L'aptitude du dieu à fonder des villes nouvelles, à maîtriser de nouveaux rochers s'exprime dans des récits rapportés par Justin, un auteur du IIe ou IIIe siècle de n. è., qui propose un *Abrégé des Histoires philippiques* de Trogue Pompée, une

7. Voir l'analyse de Giuseppe Garbati, « *Fingere* l'identità fenicia : Melqart "di/sopra ṣr" », *Rivista di Studi Fenici* 40/2, 2012, p. 159-174, sur la portée « identitaire » de ce motif.
8. Sur la dimension méditerranéenne des activités des Phéniciens, voir Élisabeth Fontan, Hélène Le Meaux (éd.), *La Méditerranée des Phéniciens. De Tyr à Carthage*, Paris, Somogy, 2007.

histoire universelle contant plusieurs fondations, dont celle de Carthage (XVIII, 4, 15). Si l'on en croit ce récit, Elissa, une princesse tyrienne, serait à l'origine de la fondation de la cité africaine. Après avoir perdu son mari, le riche prêtre de l'Hercule de Tyr, à savoir Melqart, assassiné par le roi, craignant pour sa vie, Elissa prend la fuite, accompagnée de quelques fidèles, en ayant soin d'emporter avec elle les *sacra Herculis*, les objets consacrés à Hercule. De quoi s'agit-il, au juste ? Et quel usage exactement les expatriés font-ils de ces *sacra* ? Nous l'ignorons, mais ce qui est clair, c'est que ces objets semblent absolument nécessaires dans le processus de fondation d'une nouvelle cité.

Afin d'en avoir confirmation, considérons un autre récit de Justin, relatif cette fois à la fondation de Gadir (Cadix) en Espagne méridionale. Cette cité devint à partir du VIIIe siècle av. n. è. l'un des plus importants et puissants établissements phéniciens d'Occident, qui contrôlait l'accès au détroit de Gibraltar, les célèbres Colonnes d'Héraclès/Hercule. Là encore, Melqart est impliqué dans le processus de fondation, puisque « les Gaditains transférèrent de Tyr, d'où les Carthaginois tirent aussi leur origine, en Hispanie, les *sacra* d'Hercule, conformément à une injonction reçue en rêve » (XLIV, 5, 2)[9]. Cette fois, c'est le dieu lui-même qui dévoile, par le truchement du songe, la nécessité de faire appel à lui pour la fondation du futur établissement. Melqart préside ainsi à chaque implantation d'une ville nouvelle par les Tyriens. Or, « ville nouvelle », en phénicien, se dit *qart hadasht*, ce qui est précisément le nom de Carthage. D'autres Carthage encore sont connues des sources, et certaines ont même gardé ce nom jusqu'à aujourd'hui, que ce soit Carthage la Tunisienne ou la Carthagène fondée par des Carthaginois

9. Trad. de Corinne Bonnet, « Des chapelles d'or pour apaiser les dieux. Au sujet des *aphidrymata* carthaginois offerts à la métropole tyrienne en 310 av. J.-C. », *Mythos* 9, 2015, p. 77.

sur la côte espagnole. La Ville originelle, Tyr, bourgeonne donc, donnant naissance à d'autres Rochers, par l'intermédiaire de son dieu tutélaire qui contribue au clonage de l'établissement initial.

De fait, si l'on regarde attentivement l'environnement dans lequel surgissent les filles de la métropole tyrienne, on s'aperçoit que Gadir – le nom phénicien de Gadès/Cadix – est située, à l'époque de l'arrivée des Phéniciens, sur un chapelet d'îles à l'embouchure du fleuve Guadalete. Carthage, si elle n'est pas une île, est cependant située au fond du golfe de Tunis et bordée par la mer sur trois côtés, tandis qu'elle est flanquée de plusieurs collines, dont la plus importante est celle de Byrsa, sur le continent. Ces deux configurations géographiques rappellent la métropole, le Rocher ancestral. Melqart, dans son périple méditerranéen en compagnie des Tyriens, sème en quelque sorte de petits rochers rappelant Tyr et évoquant sa fructueuse diaspora. Aucun des établissements phéniciens de Méditerranée n'est parfaitement identique, et les découvertes archéologiques de ces dernières années ne cessent de le confirmer. Pourtant le dieu, convoqué lors de la naissance de chaque colonie, reproduit en quelque sorte la fondation initiale, entre terre et mer. Cette singularité du paysage tyrien est particulièrement soulignée dans divers textes par les voisins et les conquérants du puissant royaume phénicien. Ainsi Tyr impressionne-t-elle les Assyriens lors de leurs expéditions au Levant au début du Ier millénaire av. n. è. Originaires du Nord de la Mésopotamie (Irak), ils découvrent en effet avec un certain émerveillement cette cité comme flottant sur la Méditerranée. De même, dans la Bible hébraïque, Ézéchiel compare Tyr à un navire marchand : « Ô Tyr ! tu dis : "Je suis un navire d'une parfaite beauté !" Ton domaine s'étend jusqu'en pleine mer. Tu as été bâtie de façon splendide[10]. »

10. Ézéchiel 27, 3-4 (trad. de la TOB – Traduction œcuménique de la Bible).

Fig. 1. Les Assyriens repartant de Tyr avec le tribut.
Portes de Balawat (Assyrie, Irak),
règne de Salmanasar III (v. 851 av. n. è.).
Londres, British Museum. Source : livius.org, licence CC0 1.0 universel.

En Occident, c'est l'historien athénien Thucydide qui, au ve siècle av. n. è., décrit à son tour les implantations phéniciennes en Sicile : « Des Phéniciens s'établirent également sur tout le pourtour de la Sicile, s'emparant des promontoires surplombant la mer et des îlots dans le voisinage, pour pratiquer le commerce avec les Sicules[11]. » L'historien de la guerre du Péloponnèse, qui s'apprête à raconter la catastrophique expédition athénienne en Sicile en 415 av. n. è., entend souligner la complexité d'une île multiethnique et multiculturelle ; il évoque donc la présence précoce de Phéniciens en Sicile et leur goût pour les îles et les espaces entre terre et mer, un choix stratégique permettant d'établir des liens avec les populations indigènes – les Sicanes et les Sicules – tout en conservant un accès aisé à la Méditerranée. Effectivement, l'un des principaux établissements phéniciens en Sicile est l'îlot de Motyé, que l'on peut, à certains moments de l'année, rejoindre à pied par un gué depuis la côte. Bien connu des archéologues qui l'ont fouillé et continuent de le faire, le site de Motyé (Mozia) fait également songer à Tyr, l'île proche du continent. Les « répliques » de Tyr présentent donc un visage double, à la manière de celui de Tyr, le rocher maritime. Or, ce double visage de la métropole trouve un écho dans celui du dieu qui voyage, explore

11. *Guerre du Péloponnèse* VI, 1, 2 (trad. L. Bodin, CUF).

l'inconnu avec les marins phéniciens et fait étape régulièrement pour établir solidement les assises des réseaux phéniciens, les rochers tyriens dispersés d'une rive à l'autre de la Méditerranée.

Melqart sur le Rocher

Les configurations spatiales de Gadir et de Carthage ou de Motyé ne sont pas les seuls échos au Rocher tyrien. Ce que les paysages disent à leur façon sur l'histoire des navigations phéniciennes, plusieurs inscriptions le confirment dans un langage particulier : celui des formules onomastiques désignant les dieux objets de dévotion. En Sardaigne et à Ibiza, diverses dédicaces nomment Melqart en lien avec Tyr/*Ṣour*. En Sardaigne, ces inscriptions sont au nombre de trois : une plaquette en bronze retrouvée dans le temple du dieu Sid à Antas (IVe-IIIe siècles av. n. è.), une colonne de marbre de Cagliari (fin IVe-milieu du IIIe siècle av. n. è.) et une dalle de pierre noire de Tharros (IIIe-IIe siècles av. n. è.).

À Ibiza, un Melqart sur Tyr/le Rocher est mentionné sur un piédestal découvert non loin de la nécropole de Puig des Molins (IIIe siècle av. n. è.). Observons ce texte de près [12] :

> Au Seigneur, à Melqart sur Tyr/sur le Rocher (une statue)
> en or avec des chapiteaux a accompli (un vœu)
> avec le peuple de *tg'lbn* parce qu'il a ent(endu sa voix).

Cette formulation qui met à l'honneur un Melqart sur Tyr/sur le Rocher, et non pas originaire de Tyr/du Rocher, est identique à celles qui caractérisent Melqart en Sardaigne.

12. Trad. de Joan Ramon, *et al.*, « Deux nouvelles inscriptions puniques découvertes à Ibiza », dans Ahmed Ferjaoui (éd.), *Carthage et les autochtones de son empire du temps de Zama*, Tunis, Institut national du patrimoine, 2010, p. 235.

Celles-ci renvoient indubitablement au rôle qu'avait le dieu dans la métropole : celui de veiller « sur » le Rocher pour le stabiliser et permettre aux hommes de s'y établir. Dans le bassin occidental de la Méditerranée, le choix d'une formule onomastique originale pour qualifier Melqart n'est pas le fruit d'une maladresse mais plutôt d'un choix, chargé de sens. Outre la formulation, la datation de ces inscriptions est également importante : elles ne sont jamais plus anciennes que le IVe siècle av. n. è., soit dans tous les cas bien postérieures aux fondations des établissements phéniciens de Sardaigne et d'Ibiza, datées respectivement des IXe et VIIe siècles av. n. è. Le contexte est donc très différent de celui de la naissance de Carthage et de Gadir tel qu'il est rapporté par Justin. Le Rocher auquel Melqart est préposé à Ibiza et en Sardaigne est-il dès lors vraiment Tyr ?

La question de l'existence d'un lieu sacré situé en Occident d'où le culte de Melqart aurait rayonné reste ouverte. Certains ont proposé d'attribuer ce rôle au sanctuaire d'Antas, établi au centre de la Sardaigne, en raison du grand nombre d'attestations de Melqart qu'il recèle. Le temple, construit à la fin du Ve siècle, peut-être au IVe siècle, dans une zone périurbaine, sur une ancienne nécropole nuragique [13], est dédié à Sid, une divinité phénicienne peu attestée et parfois associée à d'autres noms divins, comme dans les cas de Sid Tanit ou Sid Melqart à Carthage. Reste à comprendre pourquoi Melqart, si souverain dans sa résidence d'origine, aurait élu domicile dans un sanctuaire consacré à une autre divinité que lui. Est-il même concevable que le dieu trônant sur son Rocher ait choisi en Occident un simple pied-à-terre, une « colocation » ?

En contexte diasporique, la formulation du nom du dieu, « Melqart sur le Rocher », peut être saisie comme

13. De la culture nuragique, qui apparaît en Sardaigne dans la seconde moitié du IIe millénaire av. n. è., et dont la manifestation la plus spectaculaire est l'édifice mégalithique en forme de tour appelé « nuraghe ».

une trace mémorielle, celle de l'origine tyrienne des dédicants. En rappelant très concrètement le paysage réel et symbolique de Tyr, les auteurs de la dédicace laissent une trace de leur adhésion à la large communauté tyrienne, disséminée en Méditerranée mais attachée à ses racines, au Rocher primordial. Au IVe siècle et aux siècles suivants, les anciennes fondations phéniciennes sont connectées entre elles, et avec Carthage, la Nouvelle Tyr. Cette sphère punique en Méditerranée occidentale englobe notamment l'île d'Ibiza, où les Puniques occupent tout le territoire insulaire et non plus simplement sa frange sud comme dans les premiers temps. En Sardaigne, les populations locales et phénico-puniques se sont rencontrées, apprivoisées, influencées. Mentionner Tyr/le Rocher dans l'appellation de Melqart, c'est donc faire référence aux temps anciens et réactiver un savoir partagé. Loin de la métropole, et bien après l'arrivée de leurs ancêtres, ces hommes ont recours à une formule onomastique nouvelle qui livre le portrait d'un dieu dont le culte s'est délocalisé tout en maintenant en vie le lien avec Tyr, porteur d'identité et de mémoire, promesse de protection et de prospérité.

Loin d'être une évocation mélancolique, une sorte de mal du pays, la formule employée fait référence au dieu fondateur par excellence, au dieu qui accompagne et protège les entreprises coloniales, au dieu dont le nom symbolise la « mère patrie ». Sur ce plan, les inscriptions, au-delà de la mention du dieu, donnent d'autres indices intéressants. À Tharros, par exemple, la formule de datation de l'inscription mentionne les suffètes à *Qarthadasht*, une autre « ville nouvelle » qui est très probablement Tharros elle-même en tant que fondation tyrienne[14]. Les auteurs de la dédicace à « Melqart sur le Rocher » appartiennent donc

14. Le suffétat est la plus haute magistrature dans les cités de la sphère punique. À Carthage, les deux suffètes élus chaque année sont un peu l'équivalent des consuls de la République romaine.

au corps civique de cette ville, ou du moins s'inscrivent pleinement dans une réalité locale. Quant à Ibiza, le dédicant mentionne le peuple de *tg'lbn*, auquel il est affilié. Impliqués dans leur propre communauté, ces agents du culte de Melqart perpétuent le souvenir de Tyr et son dieu tutélaire. Le nom de « Melqart sur le Rocher » fait donc écho au réseau qui relie le Rocher par excellence, Tyr, et les rochers-colonies, fruits d'une diaspora qui entretient le souvenir de ses racines proche-orientales. Melqart est précisément l'outil de cette construction sociale, mémorielle et identitaire.

Diodore de Sicile, qui écrit une histoire universelle intitulée *Bibliothèque historique* au Ier siècle av. n. è., lorsqu'il raconte le siège de Carthage mené par Agathocle de Syracuse à l'été 310 av. n. è., revient également sur le lien entre le dieu de Tyr et la plus célèbre des fondations tyriennes [15] :

> Les Carthaginois, pensant que ce revers de fortune était dû aux dieux, se tournèrent vers toute forme de supplication de la puissance divine ; croyant en outre qu'Héraclès, qui est préposé aux colons, était particulièrement irrité, ils envoyèrent à Tyr une grande somme d'argent et les offrandes les plus coûteuses. Colonie issue de cette ville, Carthage était jadis dans l'usage d'envoyer à ce dieu la dîme de tous les revenus de l'État ; mais par la suite, ayant acquis de grandes richesses et bénéficiant de rentrées de plus en plus élevées, les Carthaginois n'envoyèrent que peu de chose, en ayant moins de considération pour le dieu. Suite au désastre, ils se repentirent et tous se souvinrent du dieu de Tyr. (*Bibliothèque historique* XX, 14, 1-3)

Celui que Diodore, en grec, appelle « Héraclès préposé aux colons » entre directement en résonance avec

15. Sur ce passage, voir Corinne Bonnet, « Des chapelles d'or pour apaiser les dieux… », *op. cit.*, p. 71-86 (trad. de l'auteure).

l'Héraclès archégète, *alias* Melqart Baal de Tyr, invoqué par les frères tyriens Abdosir et Osirshamar. Fondateur, protecteur, connecteur, le dieu de Tyr symbolise la relation entre la cité africaine et sa métropole ; son culte permet de reconnaître et de réactualiser – sauf quand les Carthaginois l'oublient ! – le rôle de Tyr dans l'histoire ancienne et récente de sa « fille ». Les dons offerts par les Carthaginois et destinés à Tyr passent nécessairement par Melqart juché sur son Rocher. Des siècles après la fondation de Carthage, alors que la métropole punique subit un siège sans précédent, c'est ce dieu ancestral qui est identifié comme l'interlocuteur privilégié pour résoudre la crise provoquée par le fait que le lien s'est distendu : les Carthaginois ont perdu de vue leur origine tyrienne, ils ont délaissé Melqart ; Agathocle de Syracuse et ses troupes servent de rappel à l'ordre. Le destin de Carthage reste donc dépendant du patronage de Melqart, l'Héraclès préposé aux colons.

Tous ces témoignages montrent que Melqart n'est pas simplement un dieu qui voyage en Méditerranée au départ de Tyr. La manière dont il se déploie dans l'espace dit bien plus que cela et donne accès à un portrait beaucoup plus nuancé et complexe. Melqart est à la fois le dieu souverain de Tyr, son fondateur et protecteur, et le catalyseur de l'expansion tyrienne en Méditerranée, dont il assure le succès et la pérennité grâce aux fondations qu'il essaime et aux liens dont il se porte garant. Le Rocher, dont il est le Seigneur, est une patrie, un berceau, un modèle et une attache. L'identité tyrienne, grâce à son culte, se trouve perpétuellement actualisée et renforcée dans l'espace civique et cultuel, comme dans les paysages qui portent sa marque. Sous le signe de Melqart, le Seigneur des Rochers, se déploie un réseau dont les ramifications s'étendent (au moins !) jusqu'aux Colonnes d'Hercule, tandis que ses racines semblent s'arrimer toujours plus solidement au premier Rocher.

Melqart, Sid et Héraclès : portraits croisés

Les traits constitutifs du portrait de Melqart se révèlent ainsi au fur et à mesure de ses pérégrinations méditerranéennes par le biais des appellations qui le caractérisent. Mais nous possédons aussi un portrait en image du dieu. En Phénicie, à Chypre ou encore à Gadir, il apparaît le plus fréquemment sous un aspect héracléen, couvert d'une peau de lion dont la gueule lui sert de couvre-chef, armé d'une massue. Le fait que Melqart se pare de cet attribut d'Héraclès ne signifie pas qu'il se déguise en Héraclès ou qu'il s'identifie au héros grec. En effet, comme pour le nom, on n'a pas affaire à une traduction pure et simple, ni à une transposition automatique, mécanique. Il s'agit davantage d'exprimer, de représenter symboliquement, par le biais d'un attribut iconographique, comme on le fait avec un attribut onomastique, un trait qualifiant la divinité. Ainsi, parti de Tyr, Melqart croise le chemin d'Héraclès dont il emprunte certains schémas iconographiques qui expriment en image sa puissance divine.

La dépouille léonine d'Héraclès est celle du lion de Némée, tué par le héros grec lors du premier de ses célèbres travaux. Si le fait que Melqart porte également la *léontè* ne renvoie probablement pas à une mythologie relatant ses exploits, similaires à ceux qu'accomplit Héraclès – aucun fragment de littérature phénicienne ou punique ne nous est parvenu –, en revanche il fait très certainement écho à sa condition royale. En effet, dans tout le Proche-Orient ancien, la victoire sur le lion symbolise le pouvoir royal et des symboles léonins apparaissent fréquemment, sur des reliefs, des statues, des armes ou des bijoux, en lien avec la royauté[16]. Les rois sont aussi souvent comparés à des lions dans les hymnes, dès le IIIe millénaire av. n. è.,

16. Elena Cassin, « Le roi et le lion », *Revue de l'histoire des religions* 198/4, 1981, p. 355-401.

et cette comparaison s'exprime même occasionnellement dans leur nom propre, comme c'est le cas pour le roi *Pirig-dalla*, de la IIIe dynastie d'Ur, en Mésopotamie, à la fin du IIIe millénaire, dont le nom signifie « Il (le roi) est un lion puissant ». Par la suite, l'importance du lion comme symbole de force et de souveraineté ne se dément pas et les rois assyriens du Ier millénaire se font représenter à la chasse au lion, un moment qui exalte leurs qualités physiques et tactiques. Ainsi donc, si la *léontè* d'Héraclès renvoie à l'exploit de Némée, ce même attribut porté par Melqart revêt assurément une tout autre signification dans la sphère culturelle qui est la sienne ; l'image, en d'autres termes, vient confirmer ce que dit déjà le nom du dieu : Melqart est un roi !

Fig. 2. Melqart revêtu de la léontè *(Chypre, s.d.).*
Morlanwelz (Belgique), Musée royal de Mariemont, MAR-MRM-EGYP-Ac.840.B.
Source : Images et histoires des patrimoines numérisés, Fédération Wallonie-Bruxelles.

Quant à la massue, taillée par Héraclès lui-même dans un bois d'olivier et avec laquelle il achève le lion de Némée – selon les auteurs et les artistes qui représentent l'épreuve –, elle oriente aussi, à sa façon, vers le monde sauvage, car c'est une arme qui symbolise la force brutale, primitive, qui s'emploie sans règle. Elle représente la maîtrise qu'exerce le dieu sur l'environnement dans lequel il évolue. Tout comme Héraclès, Melqart parcourt la Méditerranée, jalonne des espaces inconnus, explore des territoires nouveaux où aucun Phénicien ni Grec n'a posé le pied avant lui. Armé de sa massue, couvert de la peau de lion, il se meut jusqu'aux limites du monde connu, Gadir, dont le nom signifie précisément « frontière », « mur », et le détroit de Gibraltar. La massue est donc l'arme du pionnier qui défriche les rochers pour les rendre accueillants aux hommes.

En Méditerranée, et en Sardaigne plus particulièrement, Melqart ne croise pas seulement Héraclès. Sur sa route, il rencontre un certain Sid, une entité divine phénicienne, peu et mal connue, dont le nom renvoie, par l'étymologie, à la chasse. Pour des raisons que l'on ignore, en Sardaigne, Sid devient, au moins sur le site d'Antas que nous avons évoqué ci-dessus, le « Père des Sardes », *Sardus Pater*, l'ancêtre fondateur des établissements phéniciens et puniques de l'île. Or, Melqart est précisément désigné comme le père de Sid, en Sardaigne. Ici, le Baal de Tyr est au cœur d'une réélaboration, d'une transformation du paysage cultuel visant à répondre aux besoins spécifiques du contexte sarde. Le temps n'est plus aux fondations et aux premiers contacts avec les populations nuragiques (les indigènes de la Sardaigne) ; c'est celui de l'affirmation de l'emprise punique sur la Sardaigne et en même temps d'une identité spécifique de l'île à la croisée de ces divers apports. Dans les antiques fondations devenues des agglomérations bien implantées, soucieuses du développement de leur arrière-pays, même si le lien à la mer ne s'est pas

distendu pour autant, Melqart et Sid unissent leur force pour symboliser ensemble la richesse de l'île, son rayonnement et son hybridité culturelle. Qu'il apparaisse comme Melqart, père de Sid, ou comme Melqart sur le Rocher, le Roi de la Ville est l'artisan privilégié des liens que l'on tisse avec ses origines, véritables ou imaginaires, en direction de Tyr, la métropole. Le dieu – comme son nom – s'avère plastique ; il s'adapte, il s'actualise pour exprimer l'étendue et la durée de son pouvoir divin.

Reste cependant à comprendre ce que Melqart fait à Ibiza, qui n'est pas à proprement parler une fondation de Tyr. L'Ibiza phénicienne est en fait une fondation secondaire, une échelle créée par des Phéniciens issus de la péninsule Ibérique, probablement de Gadir ou Malaka (Málaga). Alors que vient faire Melqart sur cette île ? Appelé sur place pour veiller sur le Rocher, il inscrit l'île dans le vaste réseau diasporique tyrien de première et deuxième génération en rappelant l'origine commune de chacun des rochers qui accueillent les entreprises des Phéniciens et Puniques de Méditerranée occidentale. Par-delà l'acte de fondation lui-même, Melqart fait donc fonction de trait d'union entre Orient et Occident, entre passé et présent. Mobile mais garant de stabilité, tyrien mais capable d'embrasser du regard toutes les entreprises phéniciennes et puniques, Melqart est souverain encore et toujours d'une extrémité à l'autre de la Méditerranée.

Melqart : entretenir le lien avec la métropole

> Lorsque ces enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toute leur force. Le Petit Poucet les laissait crier, sachant bien par où il reviendrait à la maison, car en marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches. (Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, dans *Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697)

A priori, il n'y a pas de lien évident entre le Petit Poucet de Perrault et Melqart le Tyrien. L'un est haut comme le pouce, l'autre prend les traits d'un roi puissant ou d'un guerrier armé d'une massue ; l'un est fils d'un bûcheron pauvre, l'autre est roi-dieu d'une cité prospère ; le terrain de l'un est la forêt, celui de l'autre est la mer. Et pourtant, tous deux cherchent finalement à ne pas se perdre, à retrouver le chemin de la maison, qu'elle soit petite chaumière familiale ou Rocher insulaire phénicien. Pour ce faire, chacun à sa manière balise la route, à l'aide de cailloux dans un cas, de rochers – les villes nouvelles – dans l'autre. Petit ou Grand Poucet, ces personnages tracent des pistes dans le temps et dans l'espace.

Le parcours méditerranéen que nous avons accompli dans les pas de Melqart a révélé le portrait complexe et paradoxal d'une divinité fortement attachée à sa ville, Tyr, qui s'est déployée partout en Méditerranée à la faveur des entreprises diasporiques des Phéniciens croisant celles des Grecs. Melqart partage avec Héraclès/Hercule une double nature de voyageur et de « civilisateur », mais il serait réducteur de s'en tenir à ce double aspect. En tant que Baal de Tyr/*Ṣour*, dieu préposé aux rochers, qu'il stabilise et protège au cœur des mers, Melqart veille sur les assises des établissements phéniciens, condition *sine qua non* des activités maritimes. Même après la prise de Tyr par Alexandre, qui relie l'île au continent, même après la chute de Carthage, anéantie par Scipion, même après l'annexion de Gadir dans la province romaine d'Hispanie, le souvenir de l'action bienfaisante de Melqart, le Roi de la Ville, le Maître des Rochers, subsiste jusque dans l'épopée dionysiaque de Nonnos de Panopolis au terme de la période antique.

Comme Janus, le dieu romain au double visage, dieu du temps et dieu des passages, Melqart est attaché à une double temporalité, entre passé et présent. En perpétuel mouvement, c'est sans doute lui qui est représenté sur les

monnaies de Tyr du ve siècle av. n. è., qui mettent à l'honneur un être divin chevauchant une sorte d'hippocampe en pleine mer et brandissant un arc. Aucune légende ne vient l'identifier, mais qui mieux que Melqart incarnerait la puissance conquérante de Tyr ?

Fig. 3. Monnaie en argent (sicle). Sur l'avers, dieu barbu chevauchant un hippocampe ailé à droite, tenant un arc (Tyr, Phénicie, 347-346 av. n. è.).
Paris, BnF, département des monnaies, médailles et antiques, L 2808.

Petit objet en bronze (10,7 x 5,4 x 3,6 cm) représentant onze attributs divins disposés en spirale, de haut en bas, autour d'un tronc : la foudre de Jupiter, la syrinx de Pan, la lyre d'Apollon, le carquois de Diane, le panier de Cérès, le tympan de Cybèle, l'harpé de Saturne, le kantharos de Bacchus, le dauphin de Neptune, la tortue de Mercure, le serpent d'Esculape et Hygie. Ier siècle de n. è.

Provenance : Rome. Musée Saint Raymond, Toulouse, inv. n° 25625

Chapitre 9

Pantheus, un dieu « total » dans le monde grec et romain

Ginevra Benedetti

Au dieu invincible *Pantheus*, par ordre ou sur commandement de la Céleste *Diana Augusta*, Gaius Aurelius Secundus, avec Valeria Atiliana, (son) épouse, ont dédié cet autel.

(Mediolanum [Milan, Italie], IIIe-IVe siècles de n. è.) [1]

Au grand dieu *Pantheus*, en résolution de son vœu, Caesius Vitalio est celui qui a placé (cet autel) et aussi une statue, dans un lieu accordé par le décret des décurions.

(Mediolanum, IIIe-IVe siècles de n. è.) [2]

À *Pantheus Augustus* les décurions de Gillium (ont érigé cet autel).

(Gillium [Henchir el-Frass, Tunisie], IIIe siècle de n. è.) [3]

Consacré à *Pantheus Augustus*, Lucius Licinius Adamas, affranchi de Faustus, *sevir augustalis*, a fait offrande (de cette base).

(Hispalis [Séville, Espagne], IIe siècle de n. è.) [4]

1. *CIL* V, 5765 (trad. pers.).
2. *CIL* V, 5798 (trad. pers.).
3. *CIL* VIII.4, 26222 (trad. pers.).
4. *CIL* II, 1165 (trad. pers.).

> Hieroklês, fils d'Aphrodeisios, prêtre d'Asclépios Sauveur, à *Pantheios*, à la suite d'un rêve (a consacré cet autel).
>
> (Epidauros [Épidaure, Grèce], IIe siècle de n. è.) [5]

> Aurêlios Paulos, fils de Ploutiôn (…) prêtre à vie des dieux Zeus et Artémis et *Pantheos* et Aurêlia Doudês, son épouse, prêtresse à vie (…) (ont dédié cet autel).
>
> (Iconium [Konya, Turquie], IIIe-IVe siècles de n. è.) [6]

L'Espagne, l'Italie, l'Europe nord-occidentale et orientale (les anciennes provinces de *Britannia*, *Germania*, *Pannonia* et *Dacia*), le monde grec, l'Asie Mineure et l'Afrique du Nord : pratiquement tout l'Empire romain, dans son extension maximale, nous a conservé des témoignages épigraphiques (consécrations d'autels et de temples, ex-voto, bases de statues) dédiés à une puissance divine dont le nom est exprimé sous les formes *Pantheios*/*Pantheos* en grec et *Pantheus* en latin. Une si large extension géographique et un nombre assez appréciable de monuments (48, pour être précis) [7], combinés avec un empan chronologique non négligeable, du IIIe siècle av. au IVe siècle de n. è., nous amènent à vouloir en savoir plus sur ce dieu. Son nom n'est pas exempt de mystère : qui est ce « Tout-divin » que sa dénomination paraît évoquer de manière tout à fait explicite ? Si l'on se tourne vers les sources littéraires, on découvre avec surprise qu'aucun auteur ancien ne décrit ni même ne mentionne cette divinité. On trouve bien quelques passages relatifs à un lieu appelé *Pantheion* (en grec) / *Pantheum* (en latin), disséminés çà et là, mais ils

5. *IG* IV.1, 549 (trad. pers.).
6. Bradley H. McLean, *Greek and Latin Inscriptions in the Konya Archaeological Museum*, Londres, British Institute of Archaeology at Ankara, 2002, p. 8-9, n. 20.
7. À ces attestations s'ajoutent la mention d'un mois *Pantheios* ou *Pantheôn* (douze inscriptions), d'un lieu appelé *Pantheion* ou *Pantheum* (neuf inscriptions ainsi que divers témoignages littéraires), d'une fête appelée *Pantheia* (deux inscriptions), d'un *signum Panthei*, c'est-à-dire une statue qui devait représenter le dieu (une inscription), et trois inscriptions qui attestent l'offrande d'un *signum Pantheum*.

n'éclairent pas l'origine et les fondements de cette appellation, pas plus qu'ils ne nous informent sur ce que ces lieux abritaient. Seule une épigramme (32) du poète latin Ausone, qui vécut au IVe siècle de n. è., au moment où les témoignages épigraphiques commencent à se raréfier, donne la parole à Dionysos, appelé *Pantheus*, ou mieux, à sa statue présente dans la *villa* du poète.

La rareté des informations sur cette figure divine, sur sa forme, sur la manière dont son culte se déroulait et sur la portée exacte de sa dénomination rend une enquête urgente et périlleuse à la fois. De ce dieu, il ne nous reste en somme que le nom, mentionné dans des dédicaces et des prières émanant d'hommes et de femmes, d'esclaves, de chevaliers, de prêtres et de sénateurs qui ont choisi de faire graver, pour qu'il en reste une trace durable, une requête ou un remerciement qu'ils lui adressaient. Pour tenter de dresser le portrait de celui qui semble être, à première vue, un « super-dieu », il convient de commencer par les traces épigraphiques concrètes ; leur analyse approfondie et leur comparaison d'un coin à l'autre de l'Empire romain devraient nous autoriser à esquisser pour le moins une silhouette.

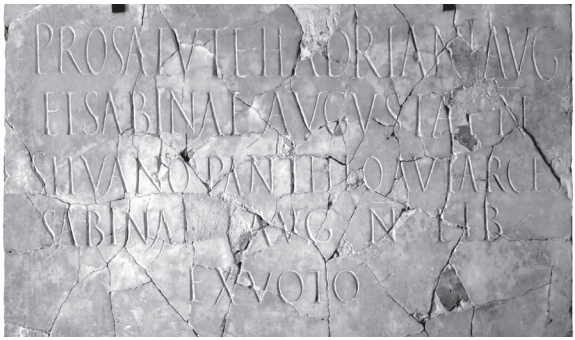


Fig. 1. Tabula *en marbre avec une dédicace à* Silvanus Pantheus *de la part de l'esclave Autarcès pour la santé de l'empereur Hadrien et de sa femme Sabina (IIe siècle de n. è.).*

Séville, Palacio Lebrija, photo de l'auteure.

Sur les traces de marqueurs d'identité : le nom et la chose

Partons donc de ce que nous possédons : le nom du dieu et son emploi dans divers contextes révélés par les inscriptions. Le nom *Pantheios/Pantheus* (et ses variantes) est clairement d'origine grecque, et les premières attestations connues proviennent de la sphère « gréco-orientale ». Néanmoins, la plupart des inscriptions conservées sont en latin, signe évident d'une appropriation précoce et de la diffusion de cette dénomination divine dans les provinces occidentales de l'Empire romain. Le passage d'une langue à l'autre n'a probablement pas entraîné d'altérations de sens : en grec comme en latin, « Panthée » est désigné par son nom comme un dieu « total ». Mais quelle était, au juste, la portée d'une telle appellation ? À quelle totalité ce nom fait-il référence ? Le dieu est-il « totalement divin » ou renvoie-t-il à lui seul à la « totalité des dieux » ? Observons quelques inscriptions le mentionnant pour relever les traits qui le caractérisent.

> Lucius Calpurnius Gallio et Gaius Marius Clemens Nescaniensis, responsables des jeunes de Laurentus, ont offert et dédié aux Calendes de juillet sous les consuls Publius Settimius Apro et Marcus Sedatius Severianus un *Jupiter Pantheus Augustus* ainsi qu'un temple tétrastyle érigé sur des terres publiques.
>
> (Nescania Baetica [Valle de Abdalajís, Málaga, Espagne], 153 de n. è.) [8]

> À *Priapus Pantheus* Publius Aelius Ursio et (Publius Aelius) Antonianus, les édiles de la colonie d'Apulum ont dédié (ce monument), sous le consulat de Severus et Quintianus.
>
> (Apulum [Alba Iulia, Roumanie], 235 de n. è.) [9]

8. *CIL* II.2.5, 840 (trad. pers.).
9. *CIL* III, 1139 (trad. pers.).

Pour la santé de sa fille Phlaouia, Lutôn, par vénération et en signe de bonne chance, a consacré (ce monument) à *Zeus Helios Megas Pantheos Sarapis*.

(Alexandrie [Égypte], IIe siècle de n. è.) [10]

Au *numen* de *Diana Panthea*, Quintus Gavius Fulvius Proculus, de la tribu Falerna, préfet de la troisième cohorte de citoyens romains, a placé (ce monument) pour le vœu énoncé.

(Lagervicus [Gnotzheim, Allemagne], 100-150 de n. è.) [11]

Aulus Herennuleius Sotericus, chargé d'un *votum* accompli, a posé cette base de la déesse *Flora Fortuna Panthea.*

(Rome, Ier-IIe siècles de n. è.) [12]

À la très divine Artémis Thermia Homonoia, Telesphoros fils de Sumphoros et Phlaouia Tucha (ont offert) l'image de bronze, qu'ils consacrèrent selon son ordre et son avertissement dans un rêve, ainsi que la statue d'*Euthemis Pantheos* Aphrodite dans le sanctuaire. Les artisans de l'art de la peau se sont associés à la consécration de cette offrande.

(Lesbos [nord-est de la mer Égée], Ier-IIe siècles de n. è.) [13]

On note, en premier lieu, que *Pantheios*/*Pantheus* est attesté – et c'est le cas dans de nombreuses inscriptions – en lien avec diverses divinités. Il intervient pour qualifier, tel un attribut onomastique, tantôt Zeus/Jupiter, tantôt Mercure, Sarapis, Dionysos/Liber, Priape, Sylvain, ou encore Aphrodite, Athéna, Hestia, Isis, Diane, Caelestis, Fortuna, Victoria, Concordia, Tutela. La qualification de *Pantheios*/*Pantheus* attachée à ces divinités apparaît parfois seule, parfois combinée avec d'autres adjectifs comme *augustus*, *sanctus*, etc. ; ainsi, dans la dédicace relative à la

10. *SEG* 9-820 (trad. pers.).
11. *AE* 2001, 1567 (trad. pers.).
12. *CIL* VI.4.2, 30867 (trad. pers.).
13. *SEG* 26-891 (trad. pers.).

consécration d'un temple à *Mercurius Sobrius Genius Sesae Pantheus Augustus*, cinq éléments viennent préciser le portrait du dieu Mercure abrité dans ce lieu[14].

Fig. 2. Base de marbre de consécration à Pantheus *(IIe siècle de n. è.). Rome, Musées du Capitole, inv. CE 6751*[15].

Parallèlement, comme nous l'avons vu, *Pantheios/Pantheus* est aussi invoqué comme une divinité autonome, elle-même éventuellement flanquée de titres tels qu'*augustus*, *invictus*, *magnus*, etc. On lui destine des autels, des temples, des statues et des *signa* ou « représentations ». Ces deux usages – comme attribut onomastique d'un dieu ou comme divinité en soi – sont contemporains dans les sources dont nous disposons, de sorte qu'on ne peut supposer une évolution d'un usage vers l'autre. De plus, si leur extension géographique et chronologique n'apporte pas de clé de lecture décisive, la répartition sociale des auteurs de ces dédicaces s'avère aussi très ample et ne peut donc servir de discriminant entre un usage et l'autre. L'appellation « Panthée », autonome ou pas, n'est donc pas l'apanage d'une classe sociale. « Panthée » agit du reste de diverses façons :

14. *CIL* VIII.1, 14690 (*Thuburnica* [Sidi-Ali Belkacem, entre Algérie et Tunisie], 211-217 de n. è.).
15. D'après Silvio Panciera, *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini. Inediti, revisioni, contributi al riordino*, Rome, Storia e Letteratura, 1987.

il/elle donne des ordres en songe aux individus, protège les familles, veille sur les empereurs. La totalité à laquelle son nom fait allusion n'est pas aisément saisissable ; il faut donc creuser son identité englobante par-delà la diversité qui remonte des sources : en quoi ce dieu est-il « total » ?

En quête d'une définition : qu'est-ce qu'un dieu « total » ?

Le nom de *Pantheios*/*Pantheus* est un nom parlant qui semble rendre compréhensibles les raisons de son existence. Un détour par l'étymologie s'impose pour y accéder : *pantheios* est un adjectif grec formé au moyen du préfixe *pan-* (« tout ») et de l'adjectif *theios* (« divin »), dérivé à son tour du substantif *theos* (« dieu »). Ce terme a été intégré précocement dans la langue latine, où il prend la forme d'un adjectif, *pantheus*. Si la nature divine de *Pantheios*/*Pantheus* est donc très clairement explicitée, comment faut-il comprendre le préfixe *pan-* ? Il recèle en effet une grande partie de la clé de l'identité du dieu.

L'adjectif grec *pas*, *pasa*, *pan* (masculin, féminin, neutre) exprime une certaine idée de « totalité ». Il couvre un champ sémantique légèrement différent et sans doute plus étendu que l'adjectif *holos*, *holê*, *holon*, qui désigne une totalité complète et entière, intacte, intégrale, par opposition aux parties qui la composent [16]. Ainsi, dans *La République* de Platon, Socrate explique à l'un de ses élèves l'importance de la loi : « Vous avez encore une fois oublié, mon ami, que la loi ne se préoccupe pas du bonheur particulier d'un groupe quelconque dans la cité, mais qu'elle essaie de produire cette condition dans la ville en sa globalité *(en holêi têi polei)* en harmonisant et en adaptant les citoyens les uns aux autres par la persuasion et la contrainte, en leur

16. La même différence sémantique s'observe entre les adjectifs latins *omnis*, *-e* et *totus*, *-a*, *-um*.

demandant de se donner mutuellement tout avantage[17]. » La loi doit donc considérer la ville dans son intégralité et non dans ses composantes sociales. De même, le dieu de Xénophane, qui « voit tout, comprend tout, écoute tout[18] », prête attention à la globalité du cosmos, en ne négligeant ni ne privilégiant aucun aspect au détriment d'un autre ; c'est là que réside précisément sa nature divine.

Cependant, dans le cas de *Pantheios*/*Pantheus*, le préfixe *pan-* oriente dans une autre direction. En examinant l'utilisation en grec de l'adjectif *pas*, *pasa*, *pan*, on constate qu'il est souvent employé pour donner à voir un ensemble, duquel on veut généralement faire ressortir la multiplicité et la variété des éléments constitutifs. Lorsque Homère évoque le rayonnement d'Hector au cours d'un affrontement avec les Achéens, il s'attarde à décrire l'aura lumineuse du héros, semblable à celle d'une étoile visible de loin parmi les nuages : « *Tout de bronze* il brille, comme la foudre de son père Zeus, porteur de l'égide[19]. » L'impression visuelle que dégage Hector « tout de bronze », expression formée sur l'adjectif *pas*, est le résultat d'une lueur certes totale, mais surtout produite par toutes les parties du corps d'Hector couvertes d'une armure scintillante. L'adjectif *pas*, *pasa*, *pan* peut aussi être associé à des nombres pour indiquer leur plénitude, comme dans « dix talents entiers » ou « dix ans complets »[20]. Appliquée à un groupe de personnes, cette qualification souligne la diversité de l'ensemble qu'elles forment[21]. Thucydide, par exemple, pour décrire les forces déployées par les Oligarques en vue

17. *République* VII, 519e (trad. É. Chambry, 1965).
18. Sextus, *Adversus mathematicos* IX, 144 [21 A 1 I 113, 26].
19. *Iliade* XI, 65 (trad. pers.).
20. On peut citer *ennea pantes*, « neuf complets » (*Odyssée* VI, 258, *cf.* XXIV, 60) ; *ennea pant'etea*, « dix ans entiers » (Hésiode, *Théogonie*, 803) ; *deka panta talanta*, « dix talents entiers » (*Iliade* XIX, 247).
21. Voir par exemple *ta tês poleôs panta*, « toutes les affaires de l'État » (Lysias, *Sur les biens d'Aristophane*, 19, 48) ; avec une valeur d'intensif, *tas neas tas pasas*, « tous les jeunes » (Hérodote I, 59).

de renverser la démocratie à Athènes (en 411 av. n. è.), fait allusion, de manière quelque peu redondante, à « toute la multitude des hoplites » afin d'accentuer la menace qu'ils font peser sur les Athéniens [22]. Dans d'autres cas, le même adjectif prend le sens de « chacun(e) » pour mettre en relief les multiples éléments d'un tout riche de sa diversité [23]. La formule « tous les dieux, toutes les déesses » ou simplement « tous les dieux », attestée dès Homère [24], est présente ensuite dans d'innombrables passages littéraires, comme dans un large éventail d'inscriptions – actes de consécration, dédicaces, serments et stipulations de pacte [25]. Elle devient peu à peu une formulation standard, qui figure généralement à la fin d'une liste de dieux invoqués, comme pour sceller une énumération nécessairement incomplète tant les dieux sont nombreux et leur totalité insaisissable. D'ailleurs, dans certains cas d'invocation des dieux, seule la formule économique et efficace « à tous les dieux et à toutes les déesses » est utilisée, sans entrer davantage dans le détail [26]. Cette manière de dire vise à orienter l'action rituelle vers le plus grand nombre possible d'interlocuteurs divins, en essayant de ne négliger aucun d'entre eux, pour rendre l'action engagée aussi efficace que possible. Cette expression renvoie donc une certaine « totalité » divine, mobilisée comme telle, dans son ensemble, avec la multiplicité de pouvoirs divins qui la constituent. À la lumière de ces considérations, on peut dès lors présumer que l'adjectif *pas*, *pasa*, *pan* appliqué à notre dieu « Panthée » indique qu'il englobe une variété de nuances et de compétences, et présente une multitude de facettes. Par la diversité de ses pouvoirs, il est un « super-dieu », un dieu « total ».

22. VIII, 93.3.
23. *Panti brotôn*, « à chacun des mortels » (Pindare, *Olympiques* I, 100) ; *pas touto g'Hellênôn throei*, « chacun des Grecs en parle » (Sophocle, *Œdipe à Colone*, 597).
24. *Iliade* VIII, 5 ; VI, 140, 200 ; VIII, 346 ; *Odyssée* XVII, 50 ; XII, 337, etc.
25. Hérodote I, 65 ; Sophocle, *Œdipe roi*, 275 ; Euripide, *Médée*, 753 ; Xénophon, *Anabase* VI, 1.31 ; VII, 6.18, etc.
26. *MDAIA* 37, 1912, p. 284, n° 9.

De fait, la plupart des chercheurs qui se sont efforcés de déchiffrer la puissance divine qui prend le nom de *Pantheios*/*Pantheus* ont mis en avant l'aspect globalisant de la multiplicité ainsi désignée. Dans cette perspective, une interprétation a vu le jour à la fin du XIXe siècle, qui persiste encore aujourd'hui mais qu'il convient de mettre à distance : le dieu « Panthée » serait le fruit d'un processus historique qu'il résumerait, en quelque sorte, en un mot. L'introduction et l'appropriation, dans l'Empire romain, de cultes nouveaux, égyptiens, syriens, anatoliens, les soi-disant cultes « orientaux », implantés dans toute la Méditerranée à partir de l'époque hellénistique et surtout à l'époque impériale romaine, auraient entraîné des mutations religieuses et favorisé l'éclosion d'une dimension plus cosmique et universelle, propre à certaines de ces divinités étrangères – d'Isis et Sérapis aux cultes de Mithra et de Sabazios, sans oublier le christianisme et le judaïsme naissants. Avec le développement des cultes à mystères et de diverses formes de pensées philosophiques tournées vers le destin de l'homme *post mortem*, le terrain aurait été fertile pour des expériences religieuses plus personnelles, pour plus de spiritualité et pour l'exaltation de quelques grandes divinités concentrant de nombreux pouvoirs entre leurs mains. Tous ces éléments auraient progressivement conduit à l'émergence de divinités totalisantes, bientôt d'une divinité unique. Ce processus aurait en somme abouti à une simplification ou purification du monde divin pluriel, avec la reconnaissance de l'existence d'un pouvoir supérieur unique, universel, parfait et englobant [27].

27. La bibliographie sur ce sujet est très vaste. *Cf.*, entre autres, Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, E. Leroux, 1906 [rééd. Turin, Nino Aragno, 2006] ; Ugo Bianchi, Maarten J. Vermaseren (éd.), *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano*, Leyde, Brill, 1981 ; Hendrik S. Versnel, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I. Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes : Three Studies in Henotheism*, Leyde, Brill, 1990 ; Corinne Bonnet, André Motte (éd.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Rome,

La documentation qui donne à voir une grande variété de dieux qualifiés de « Panthée » va-t-elle d'emblée à l'encontre d'une telle lecture ? *Pantheios/Pantheus*, le dieu « total » par excellence, n'est assurément pas le fruit d'une telle évolution qui, d'un polythéisme pluriel, fluide, bourgeonnant, aurait débouché sur le monothéisme, avec son dieu unique, ses dogmes et son exclusivisme. En d'autres termes, voir en lui la représentation synthétique, l'expression subsumée de « tous les dieux », une puissance placée au-dessus des autres, est une fausse piste. En revenant vers le nom du dieu et ses attestations en contexte, on se convainc du fait que le préfixe *pan-* associé à l'adjectif *theios*, « divin », ne construit pas un dieu qui serait la somme de tous les autres, mais un dieu qui est « totalement divin », « intensément divin », un « super-dieu », comme on connaît des « super-héros » aux pouvoirs exceptionnels.

En quête de totalité : Pantheios/Pantheus, le « surdieu »

Dès l'épopée homérique, on rencontre d'innombrables exemples de composés formés sur le préfixe *pan-*, avec le sens de « complètement/totalement », à la manière d'un intensif ou d'un superlatif. Homère utilise par exemple *pampoikilos* pour « (des voiles) de broderies extrêmement riches, colorés et variés [28] » ; *pamprôtos* pour désigner « le tout premier de tous », à savoir Nestor [29] ; *panapalos* dans

Institut historique belge de Rome, 1997 ; Polymnia Athanassiadi, Michael Frede (éd.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Stephen Mitchell, Peter Van Nuffelen (éd.), *One God : Pagan Monotheism in the Roman Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 ; Hendrik S. Versnel, *Coping with the Gods : Wayward Readings in Greek Theology*, Leyde, Brill, 2011 ; Corinne Bonnet, Laurent Bricault (éd.), *Panthée : Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leyde, Brill, 2013.

28. *Odyssée* XV, 105.

29. *Iliade* IX, 93.

lequel *pan-* fonctionne comme un superlatif, c'est-à-dire « extrêmement délicat », au sujet de la transformation d'Athéna en un jeune homme[30] ; ou encore *panarguros*, « entièrement en argent », à propos d'un cratère[31]. En composition avec adjectifs, substantifs et adverbes, le préfixe *pan-* confère systématiquement à l'ensemble une intensité, une force particulière. Les exemples sont légion et touchent tous les domaines et genres littéraires. La poésie et le théâtre, par exemple, y recourent comme processus d'amplification et d'intensification dramatique ou lyrique. Ainsi, dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (467 av. n. è.), la terrible divinité qui cause les malheurs de la ville fondée par Cadmos est invoquée par le chœur des jeunes comme *panarkês*, « très puissante[32] », de même que la situation conflictuelle vécue par Étéocle et Polynice est qualifiée de *pandakrutos*, « terriblement affligeante[33] ». Quant à Alexidamos, vainqueur aux Concours pythiques, il est salué par Bacchylide pour sa lutte *pannikos*, « archi-victorieuse[34] », tandis que Paphlagon-Cléon, moqué par Aristophane dans *Les Cavaliers*, est salué par le chœur des citoyens comme *panourgos*, « parfaitement fripon[35] ». Si l'on passe de la sphère poétique au domaine scientifique, on s'aperçoit que Mérope, une étoile dans la constellation des Pléiades, est définie par le géographe et mathématicien Ératosthène comme *panaphanês*, « particulièrement invisible[36] » ; dans le champ philosophique aussi, pour décrire le chemin du non-être et de la vérité, Parménide parle d'un *atarpos panapeuthês*, un « chemin totalement inexplorable[37] ».

30. *Odyssée* XIII, 223.
31. *Odyssée* IX, 203.
32. *Sept contre Thèbes*, 166.
33. *Ibid.*, 644.
34. Bacchylide, *Épinicies*, 11.21.
35. *Cavaliers*, 802.
36. Ératosthène, *Catastérismes*, 23.
37. Parménide, fr. B 2.6.

Cet effet d'intensification se remarque particulièrement dans les invocations rituelles au sein desquelles les attributs traditionnels servant à caractériser les dieux sont accompagnés du préfixe *pan-*, afin d'amplifier la louange aux dieux et de créer les conditions de l'efficacité maximale de la prière. Ainsi Déméter est-elle proclamée, dans les *Hymnes orphiques*, *pandôteira*, « celle qui généreusement dispense des dons[38] », alors qu'un certain *theos*, dans une inscription de Laodicée du Lycos, est qualifié de *panepêkoos*, « celui qui écoute vraiment les prières[39] ». Dans la mesure où le domaine religieux, spécialement polythéiste, est un terrain d'expérimentation, touchant notamment aux manières d'appeler plaisamment et utilement les interlocuteurs divins, la créativité linguistique peut conduire à la création de véritables *hapax*, des « néologismes » attestés une seule fois et élaborés pour une occasion spécifique, afin de décrire aussi précisément que possible les compétences du dieu et de leur donner toute l'emphase nécessaire. Parmi eux, on mentionnera l'insolite *panthupakoustês*, « celui qui vraiment écoute tout[40] », ou la qualification originale de *pasimedeousa* forgée pour Hécate, « celle qui protège complètement », sans oublier cet autre intensif, *pantrepheousa*, « celle qui tout nourrit »[41].

Revenons à présent vers *Pantheios/Pantheus : son nom* est indubitablement affecté par un processus similaire qui vise à exalter sa puissance divine, en conjuguant l'adjectif *theios*, « divin », avec l'intensif *pan-*. « Archi-divin » : tel est le dieu lorsqu'il est le destinataire d'une offrande, tandis qu'associé à Jupiter ou Sylvain, par exemple, il vient exalter, accroître, souligner la prééminence et l'ampleur des prérogatives du dieu concerné, dans un contexte bien spécifique. Examinons dans cette perspective une inscription

38. *Hymnes orphiques*, 10.16.
39. *MAMA* I, 8.
40. *PMG* IV, 1369.
41. *PMG* I, 2775.

découverte en 1900 à Alexandrie d'Égypte, dans la nécropole d'El Gabbari[42] :

> En faveur du roi Ptolémée (IV) et de la reine Arsinoé, (un tel) fils d'Aristomenês (a élevé/consacré) l'enceinte sacrée et l'autel des dieux pieux et panthées, (à savoir) du roi Ptolémée et de la reine Bérénice, dieux bienfaiteurs, ainsi que l'enceinte sacrée et l'autel d'Hestia Panthée.

Le fils d'Aristomenês a érigé et consacré deux enceintes sacrées *(temenê)* avec leurs autels *(bômoi)* ; il recourt à une formulation clairement répétitive, sans doute pour souligner l'importance de son geste. Le premier espace de culte est dédié aux dieux « pieux et panthées » en faveur du roi Ptolémée et de son épouse Bérénice, le second à Hestia Panthée elle aussi. Le roi et la reine sont en outre qualifiés de « dieux bienfaiteurs », un titre honorifique attribué exclusivement à Ptolémée III et à son épouse Bérénice II. L'hypothèse la plus plausible est dès lors que le fils d'Aristomenês ait fait construire une enceinte sacrée et un autel aux « dieux pieux et panthées », c'est-à-dire Ptolémée III et Bérénice II, également dieux bienfaiteurs, à un moment où ils étaient déjà morts et divinisés. Le dédicant aurait en outre consacré une seconde enceinte sacrée contenant un autel à Hestia, déesse du foyer domestique, en faveur du roi Ptolémée IV et de son épouse, mentionnés à la première ligne de la dédicace et très certainement encore en vie. L'inscription peut donc être datée du règne de Ptolémée Philopator, entre 216 et 205 av. n. è. Dans ce texte, l'adjectif *pantheos* est utilisé pour qualifier à la fois la

42. Evaristo Breccia, *Inscriptiones nunc Alexandriae in Museo*, Chicago, Ares, 1978, p. 12, n. 25 (trad. pers.) [éd. originale : *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée d'Alexandrie*, Le Caire, 1911]. Voici le texte grec de l'inscription : [ὑπὲρ βα]σιλέως Πτολεμαίου̣ / [καὶ βασιλί]σσης Ἀρσινόη[ς] / [τὸ τέμε]νος καὶ τὸν βωμὸν / [τῶν] πανθέων καὶ εὐσεβῶν / [θεῶν βα]σιλέως Πτολεμαίου / [καὶ βα]σιλίσσης Βερενίκης / θεῶν Εὐεργετῶν <καὶ> τὸ τέμενος / [καὶ τὸν βω]μὸν Ἑστ[ί]ας πανθέου / (...)ς Ἀριστόμνους {Ἀριστομένους}.

déesse Hestia et le couple royal divinisé. Loin d'assumer une connotation « universalisante », cette qualification est mobilisée pour des entités divines très différentes, à côté d'autres titres visant à glorifier les deux rois hellénistiques défunts, « pieux » et « bienfaiteurs ». Tout comme Hestia, les souverains morts et divinisés sont valorisés en tant que « vraiment/intensément divins ».

S'adresser à un dieu en le qualifiant de *Pantheios/Pantheus* constitue, à la lumière de ce que nous venons d'observer, une stratégie de dénomination à visée pragmatique qui éclaire la fluidité et la créativité des polythéismes antiques. En fonction des circonstances, en effet, divers dieux ou déesses peuvent être « panthées », « tout-puissants » en somme, bien qu'entourés de « collègues ». Loin de tracer les contours d'une représentation englobante et synthétique des puissances divines, les contextes d'usage de cette appellation témoignent d'une communication rituelle visant à glorifier un « Tout-divin », une puissance éminemment divine dans telle ou telle circonstance, et jamais dans l'absolu, partout et toujours. En recourant à ce nom, les dédicants affichaient aussi une relation privilégiée avec le divin, dont ils escomptaient protection et secours de manière particulièrement efficace.

Un portrait des dieux « à la puissance »

Dans la communication publique ou privée entre entités supérieures et êtres humains, telle qu'elle est conçue dans les polythéismes anciens, l'acclamation des dieux à travers des formes de louange plus ou moins soutenues est chose fréquente[43]. Elle creuse la distance entre celui qui

43. Voir Nicole Belayche, « L'évolution des formes rituelles : hymnes et *mystèria* », dans Laurent Bricault, Corinne Bonnet, *Panthée : Religious Transformations…*, *op. cit.*, p. 17-41.

exalte et celui qui est exalté. De même, dans les sociétés grecque ou romaine, s'adresser à une divinité au moyen du nom *theos/deus*, « dieu », au lieu d'utiliser un nom propre, n'est pas rare et n'implique ni une perte d'individualité de la puissance divine visée ni une idée sous-jacente d'unité du divin. Comme l'a bien écrit Jean-Pierre Vernant, « les diverses puissances surnaturelles dont la collection forme la société divine dans son ensemble peuvent elles-mêmes être appréhendées sous la forme du singulier, ὁ θεός *(ho theos)*, la puissance divine, le dieu, sans qu'il s'agisse pour autant de monothéisme[44] ».

De fait, on voit cohabiter, dans les religions plurielles de l'Antiquité, des déclarations philosophiques sur l'unicité du principe divin qui guide le cosmos, des acclamations rituelles qui exaltent le « seul » dieu (*heis theos*, « unique [est] le dieu ») *hic et nunc*, des formes de glorification de la *dynamis* du dieu, déclaré « grand » *(megas)*, « très grand » *(megistos)*, « très haut » *(hupsistos)*, « invaincu » *(invictus)*, « saint » *(sanctus)*, etc., ainsi que d'innombrables témoignages de dévotion plus traditionnels qui mobilisent un dieu désigné par un nom propre, éventuellement associé à un ou plusieurs attribut(s) onomastique(s). Un cas intrigant est offert par un passage du philosophe Xénophane qui, décrivant la dimension cosmique du principe divin, déclare : « dieu unique, parmi les dieux et les hommes, le plus grand, qui n'est semblable aux mortels ni par la forme ni par l'intuition[45] ». Pour Xénophane, l'unicité constitue un élément qui différencie les dieux des hommes ; même dans la pluralité de ses expressions (que l'on tient pour acquise), le divin est absolu, indéfini, et il embrasse tout. Pareillement,

44. Jean-Pierre Vernant, « Aspects de la personne dans la religion grecque », dans Ignace Meyerson (éd.), *Problèmes de la personne. Colloque du Centre de recherches de psychologie comparative*, Paris/La Haye, Mouton, 1973, p. 30.
45. Xénophane, fr. *DK* 21 B 23 : εἷς θεός, ἔν τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι μέγιστος, οὔτι δέμας θνητοῖσιν ὁμοίιος οὐδὲ νόημα.

dans la tragédie, Hécube, lorsqu'elle invoque la Justice, dans *Les Troyennes* d'Euripide, se tourne d'abord vers « toi, le support de la terre, qui sur la terre a son siège, qui que tu sois, insoluble énigme », c'est-à-dire une puissance peu identifiée, avant de s'adresser à Zeus, « loi inflexible de la nature ou intelligence des humains »[46]. On pourrait encore mentionner cette acclamation dans un petit médaillon de bronze du Ier siècle de n. è. provenant de Jérusalem : « Un est Zeus-Sarapis, grand est Sarapis attentif aux prières ![47] », et la comparer avec l'entité divine à laquelle un chevalier romain choisit de consacrer un autel à Carthage (211-217 de n. è.) : « à la puissance invincible de la déesse Caelestis[48] ». Enfin, pour revenir aux dieux « totaux », on peut rappeler l'existence d'un autel provenant de Sébaste en Samarie (Israël) et dédié, au IIe siècle de n. è., à la déesse Korê, appelée d'abord « unique divinité, maîtresse de toutes choses », et ensuite explicitée sous la forme de « la grande Korê, l'invincible »[49]. L'unicité, tout comme le préfixe *pan-*, exalte la puissance d'une divinité qui n'est « unique » que pour celui ou celle qui demande son aide.

L'un des cas les plus intéressants d'exaltation d'une puissance divine par le biais d'une qualification superlative est celui d'*hypsistos* (« très haut/altissime »). On la rencontre accolée à des divinités particulières, comme Zeus, Mên, Apollon, Sarapis, mais aussi en tant que puissance autonome dans des dédicaces. Dans certains cas, d'autres titres sont ajoutés pour accroître encore l'aura du ou des destinataire(s) divin(s) des prières, tels qu'*epêkoos* (« qui écoute »), *megistos* (« très grand »), *basileus* (« roi/

46. *Troyennes*, 884-887.
47. Leah Di Segni, « ΕΙΣ ΘΕΟΣ in Palestinian Inscriptions », *Scripta Classica Israelica. Yearbook of The Israel Society for the Promotion of Classical Studies* 13, 1994, n. 28.
48. *AE* 1998, 1538.
49. *SEG* 63-1587.

souverain »), *hagiôtatos* (« très saint/sanctissime »), *sôtêr* (« sauveur »), *pantokratôr* (« tout-puissant »), etc.[50] Là où certains font le choix de préciser que ces qualités exceptionnelles sont celles de Zeus ou d'Apollon, d'autres s'adressent directement au dieu « supérieur », à sa « grandissime » puissance, sans lui donner un nom propre puisque ce qui compte, en l'occurrence, c'est de faire levier sur l'intensité et l'efficacité corrélées de la prière.

Dans ces circonstances, miser sur une divinité bien précise, la charger d'une capacité d'action hors du commun, « unique », ne signifie pas opter pour le monothéisme, puisque, à tour de rôle, selon les lieux et les circonstances, telle ou telle divinité peut être acclamée comme « unique » et « toute-puissante », mais recourir à une modalité particulière du polythéisme. Angelos Chaniotis a proposé de parler à ce sujet de *megatheism*[51], tandis qu'Ara Norenzayam a analysé l'émergence de *big gods*[52]. En définitive, quand on s'adresse aux dieux pour se concilier leurs faveurs, il n'y a guère de différence entre le fait d'exalter leurs capacités (à écouter, agir, régner…) et celui de louer leur nom propre, Jupiter ou Diane, Apollon ou Hécate, Isis ou Mithra. Chaque acteur avait à sa disposition divers outils pour dresser un portrait élogieux de l'interlocuteur surhumain qu'il visait ; il construisait *hic et nunc* la désignation la plus propice à la bonne issue de l'échange inhérent à tout acte religieux[53].

50. Nicole Belayche, « *Hypsistos* : une voie de l'exaltation des dieux dans le polythéisme gréco-romain », *Archiv für Religionsgeschichte* 7, 2005, p. 34-55 ; *eadem*, « Quel regard sur les paganismes d'époque impériale ? », *Anabases* 3, 2006, p. 1126.
51. Angelos Chaniotis, « Megatheism: The Search for the Almighty God and the Competition of Cults », dans Stephen Mitchell, Peter Van Nuffelen (éd.), *One God…*, *op. cit.*, p. 112-140.
52. Ara Norenzayan, *Big Gods: How Religion Transformed Cooperation and Conflict*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2014.
53. Une étude fondamentale à cet égard est Nicole Belayche, « *Deus deum… summorum maximus* (Apuleius) : Ritual Expressions of Distinction in the Divine World in the Imperial Period », dans Stephen Mitchell, Peter Van Nuffelen (éd.), *One God…*, *op. cit.*, p. 141-166.

Revenons à notre dieu *Pantheios*/*Pantheus*. Seul ou accompagné d'autres titres honorifiques, comme *augustus*, *magnus* ou *invictus*, il constitue un dieu non pas « total » – un dieu « total » aurait-il vraiment besoin d'appellations supplémentaires ? –, mais un « super-dieu » que l'on convoque dans un souci d'efficacité pragmatique. Il s'agit au fond d'un superlatif relatif : *Pantheios*/*Pantheus*, seul ou comme qualification de tel ou tel dieu pourvu d'un nom propre, fonctionne comme un amplificateur qui n'a rien d'absolu ni de définitif. Parce qu'il s'agit, par ce biais, de s'assurer une protection très efficace, *Pantheus* peut aussi être représenté comme une sorte de « génie » personnel attaché à un individu ; ainsi, dans une inscription provenant de Castelli Calepio (Bergame, Italie), au IIe siècle de n. è., émanant de Herma et Philtate qui veulent remercier le dieu pour la protection accordée à leur maître [54] :

> Au *Pantheus* de Iuventius, Herma et Philtate ont volontairement et à juste titre accompli le vœu.

Deux esclaves, Herma et Philtate, s'adressent ici à une divinité qui n'a rien d'universel ni de transcendant ; c'est au contraire une entité divine toute proche, liée à un homme, Iuventius, leur patron, avec qui *Pantheus* entretient une relation privilégiée. En le remerciant, les deux esclaves soulignent la protection active et « vraiment divine » qu'il garantit à Iuventius, sans doute analogue à celle qu'assure à leur égard ce patron bienfaisant.

En récoltant des indices sur les dieux « Panthée », d'un bout à l'autre de la Méditerranée, nous avons composé une mosaïque bien plus complexe qu'il n'y paraissait de prime abord. Tantôt seul, tantôt associé à d'autres divinités, « Panthée » est célébré et, en même temps, il célèbre

54. *CIL* V, 5099 (trad. pers.).

la puissance divine dans ce qu'elle a de superlatif, un superlatif contextuel, qui n'est l'apanage de personne en particulier. On appelle « Panthée » un dieu « très divin » qui, plutôt que d'englober tous les dieux dans une seule et même puissance synthétique, sert de caisse de résonance aux attentes du fidèle. Le nom forge l'image d'un dieu qui a réponse à tout ; son culte s'inscrit dans les formes rituelles d'exaltation de la puissance divine, qu'elle soit déclinée sous le nom de Zeus, de Sarapis ou de diverses autres divinités. *Pantheios*/*Pantheus* appartient à toute une panoplie de qualifications magnifiant les dieux, comme *hypsistos*, *megistos*, *sôtêr* en grec, *augustus*, *maximus*, *sanctus* en latin, et d'autres titres encore. Au fond, ces appellations expriment et mettent en relief les qualités intrinsèques des dieux polythéistes, chacun étant le plus important, le plus efficient, le plus précieux aux yeux de chaque acteur du rituel, en fonction de ses attentes et/ou du lieu où il s'adresse aux dieux. L'espace d'une prière ou d'une offrande, le « super-dieu » était placé au sommet de la hiérarchie, seul ou en configuration avec d'autres. En polythéisme, en somme, *tous* les dieux peuvent être *tout-puissants*. Aussi belle et fascinante soit-elle, la citation d'Hermann Usener, tirée de son livre paru en 1896, *Götternamen* : *Versuch einer Lehre der religiösen Begriffsbildung*, ne peut donc susciter notre consensus : « Chaque personnalité divine, dès qu'elle a acquis une plus grande signification dans le culte, possède une capacité illimitée d'expansion et d'élargissement. Au sein de la sphère cultuelle dans laquelle ce dieu occupe une position dominante, il sait réaliser son aspiration, qui est de ne pas cesser d'attirer toutes les autres puissances divines dans son champ d'action. Ce faisant, cependant, il finit par devenir un dieu unique incapable d'accorder aux nombreux dieux qui l'entourent, dont il a pris le contrôle des forces et des noms, un droit de seigneurie et de vénération autonomes. Le polythéisme est obligé de se transformer en monothéisme. Il me semble de la plus haute

importance de garder ce fait fermement ancré et de comprendre sa nécessité intime[55]. » Non, comme le prouve l'analyse minutieuse des portraits onomastiques du dieu « Panthée », le polythéisme *n'est pas* obligé de se transformer en monothéisme.

55. Hermann Usener, *Götternamen : Versuch einer Lehre der religiösen Begriffsbildung* (littéralement : *Noms de dieux. Essai sur la formation des concepts religieux*), 3e éd., Francfort, Schulte, 1948, p. 338 [éd. originale : Bonn, Cohen, 1896]. Traduction de l'Auteur.

Raphaël, Dessin préparatoire de Moïse au buisson ardent.
Naples, Galerie Farnèse (Musée de Capodimonte).

Chapitre 10

« Je serai qui je serai » (Exode 3, 14) Portrait d'une divinité qui serait sans nom et sans image

Fabio Porzia

> Recherchez le Seigneur puisqu'il se laisse trouver, appelez-le, puisqu'il est proche. […] C'est que vos pensées ne sont pas mes pensées et mes chemins ne sont pas vos chemins – oracle du Seigneur. C'est que les cieux sont hauts, par rapport à la terre : ainsi mes chemins sont hauts, par rapport à vos chemins, et mes pensées, par rapport à vos pensées [1]. *(Is 55, 6.8-9)*

La Bible hébraïque, qui correspond, à quelques livres près, à ce que les chrétiens nomment Ancien Testament, décrit le dieu d'Israël comme différent des autres dieux : un dieu ineffable qui, s'il ne s'approche pas de sa propre initiative, ne peut être saisi. C'est pourquoi Israël a besoin que Dieu se révèle. À l'inverse de ce que l'historien grec Hérodote raconte à propos des dieux grecs, à savoir que leurs

1. Les traductions du texte biblique sont issues de la TOB – Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Cerf, 2011. Les parties en italique sont une traduction littérale de l'auteur.

noms, images et origines ont été façonnés par les poètes (*Enquêtes* II, 53), le peuple d'Israël croit que Dieu lui-même a révélé son nom car il a voulu se faire connaître. Le dieu biblique, en effet, cherche l'humanité, il s'approche d'elle et il se fait trouver, comme le dit le prophète Isaïe. À bien y regarder, il s'agit d'un dieu qui n'a pas de vie privée : tout ce que nous connaissons de lui est en rapport avec l'histoire humaine, et en particulier de son peuple, Israël. Dans cette histoire, en outre, Dieu est une nouveauté absolue. Rien sur terre ne peut être dit qui soit vraiment nouveau, comme le constate le sage Qohelet – « Ce qui a été, c'est ce qui sera, ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera : rien de nouveau sous le soleil ! » (Qo 1, 9) –, seul Dieu peut changer l'horizon monotone de l'existence humaine : « Voici que moi je vais faire du neuf qui déjà bourgeonne ; ne le reconnaîtrez-vous pas ? » (Is 43, 19). La révélation du nom de Dieu participe à – pour ne pas dire qu'elle est au cœur de – ce récit de la nouveauté, qui jaillit dans l'existence d'un peuple par ailleurs marginal dans l'histoire du Proche-Orient ancien et, en général, de l'humanité.

Dans le cadre de cet ouvrage, notre défi peut s'exprimer simplement : comment peut-on produire le portrait onomastique d'une divinité dont on ne peut se faire une image et dont on ne peut prononcer le nom, comme le disent les deuxième et troisième commandements du Décalogue ? Son seul trait distinctif, du moins dans nos langues modernes, est l'usage d'une lettre majuscule au début de son appellation : Dieu ou Seigneur [2]. Bien que nos traductions nous cachent son nom en utilisant ces termes, nous verrons que la Bible hébraïque déploie un véritable puzzle, un labyrinthe onomastique dans lequel les noms de Dieu jouent un rôle crucial.

2. Nous respectons d'ailleurs, dans la rédaction de ce chapitre, l'alternance entre majuscule et minuscule. Quand le terme Dieu est écrit avec la lettre majuscule, il désigne le dieu de la Bible hébraïque.

I

Avant d'explorer comment les noms du dieu biblique condensent la vision particulière du monde contenue dans la Bible hébraïque, il est utile de nuancer le caractère extraordinaire du peuple et du dieu d'Israël, pourtant si nettement mis en avant par les textes bibliques et par beaucoup d'auteurs modernes aujourd'hui encore. Ce faisant, il faut toutefois veiller à ne pas effacer le caractère spécifique de notre documentation. L'équilibre entre normalisation et spécificité, pour le cas de l'ancien Israël, est particulièrement fragile. D'une part, il est impossible d'aborder l'histoire de l'ancien Israël et de sa religion en la dissociant du tourbillon de personnages et d'histoires que la Bible nous a transmis. Ce bagage culturel très général est, d'autre part, entremêlé avec des aspects plus intimes. Israël est, par exemple, le peuple auquel Jésus de Nazareth appartenait ou auquel les promesses de l'Ancien Testament étaient adressées avant d'être transférées à l'Église que Paul de Tarse, non par hasard, suggère de voir comme le « vrai Israël » (Rm 9, 6-8 ; Ga 6, 16). Mais Israël, c'est aussi ce peuple qui, d'abord discriminé par des lois raciales, a ensuite été amené avec une rigueur scientifique jusqu'aux chambres à gaz à l'époque où le nazisme-fascisme triomphait en Europe. Et encore, Israël est cet État moderne, créé il y a tout juste soixante-dix ans au Proche-Orient, qui fait souvent la une de la presse internationale. Un ensemble indissociable de sentiments et de convictions, mais aussi de positions politiques et religieuses, vient donc s'ajouter, dans notre regard moderne, aux réminiscences bibliques. Cette situation, qui ne s'applique à l'étude d'aucun autre peuple de l'Antiquité, constitue certainement le problème fondamental mais aussi explique la fascination qu'exercent les études sur l'Israël ancien, imposant dès lors deux considérations introductives.

La première concerne la nécessité de faire de l'histoire. Israël est bien sûr, dans une certaine mesure, le meilleur exemple d'un peuple qui a survécu au naufrage général des peuples anciens. Il serait cependant erroné de tomber dans le piège de la continuité ininterrompue du nom Israël (du premier livre de la Bible, la Genèse, aux pages de nos journaux) pour valider ce « court-circuit » selon lequel l'Israël de la Bible serait, de fait, l'Israël d'aujourd'hui, et *vice versa*. Il en va de même pour son dieu, dont la longévité est tout à fait remarquable : le nom et l'autorité du dieu biblique continuent à résonner non seulement dans les synagogues mais aussi, sous des formes légèrement différentes, dans les églises et les mosquées du monde entier. Le risque est de considérer Israël avec sa divinité comme un fossile, une entité qui ne change pas avec le temps, ou du moins pas substantiellement, ce qui en ferait une entité anhistorique, sinon un ennemi de l'histoire (une idée dont, d'ailleurs, l'antisémitisme s'est toujours nourri). Il est au contraire nécessaire, aujourd'hui plus que jamais, de redonner une profondeur historique à ce peuple et à sa religion, et de les replacer dans leurs multiples contextes.

La seconde considération est corollairement la nécessité de normaliser le peuple[3] et le dieu d'Israël[4]. Leur

3. Pour des reconstructions historiques visant à « normaliser » l'histoire de l'ancien Israël, voir Israël Finkelstein, Neil Asher Silberman, *La Bible dévoilée. Les nouvelles révélations de l'archéologie*, Montrouge, Bayard, 2002 [éd. originale 2001] ; Mario Liverani, *La Bible et l'invention de l'histoire. Histoire ancienne d'Israël*, Montrouge, Bayard, 2008 [éd. originale 2003].

4. Pour des études récentes sur l'histoire de la religion israélite, voir Jean Soler, *Aux origines du Dieu unique. L'invention du monothéisme*, Paris, De Fallois, 2002 ; Thomas Römer, *L'invention de Dieu*, Paris, Seuil, 2014 ; Ron Naiweld, *Histoire de Yahvé. La fabrique d'un mythe occidental*, Paris, Fayard, 2019. En langue anglaise, voir également Mark S. Smith, *The Early History of God : Yahweh and the Other Deities in Ancient Israel*, Grand Rapids, Eerdmans, 2002 [éd. originale 1990] ; William G. Dever, *Did God Have a Wife ? Archaeology and Folk Religion in Ancient Israel*, Grand Rapids, Eerdmans, 2005 ; Jürgen van Oorschot, Markus Witte (éd.), *The Origins of Yahwism*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017 ; Theodore J. Lewis, *The Origin and Character of God : Ancient Israelite Religion through the Lens of Divinity*, New York, Oxford University Press, 2020.

étude a été, pendant des siècles, l'apanage des facultés de théologie, dans lesquelles on s'est intéressé à Israël en tant que préfiguration de l'Église, en soulignant son caractère unique, extraordinaire (et donc anormal), en d'autres termes son splendide isolement par rapport aux peuples voisins, ainsi que sa mission universelle. Ainsi, lorsque, vers le milieu du XIXe siècle, les grandes civilisations du Proche-Orient ancien ont commencé à être mises en lumière, nombreux sont les spécialistes qui se sont précipités pour rechercher des convergences entre la nouvelle documentation archéologique et le texte biblique, dans le but explicite de montrer que « la Bible avait raison » et de sauver ainsi la valeur théologique d'Israël.

En même temps, les exégètes ont efficacement montré que la Bible est une bibliothèque de textes beaucoup plus complexe qu'une chronique neutre de faits en prise directe avec la réalité. La mise en évidence d'une longue gestation des textes bibliques (entre le VIIIe et le IIe siècle av. n. è.) et donc d'une distance entre l'événement vécu et sa narration s'accompagne, en outre, de la reconnaissance du caractère idéologique de cette dernière. Le texte biblique est le résultat de la sélection, du filtrage et de la déformation de l'information, quand il ne s'agit pas d'une invention, pour servir les intérêts politiques et théologiques de l'élite royale ou sacerdotale à laquelle les scribes étaient liés, comme dans toutes les chancelleries du Proche-Orient ancien[5]. Il ne faut pas oublier, en effet, que l'accès à l'écriture en termes de compétences (alphabétisation) et de possibilités économiques (posséder les matériaux nécessaires à l'écriture et entretenir une compagnie de scribes dédiés à ce type d'activité) dépendait dans l'Antiquité du pouvoir central et ne se vérifia guère, dans notre cas, avant le VIIIe siècle av. n. è.

5. Israël Finkelstein, Thomas Römer, *Aux origines de la Torah. Nouvelles rencontres, nouvelles perspectives*, Montrouge, Bayard, 2019.

II

Nous pouvons maintenant revenir à la question des noms de Dieu dans la Bible hébraïque. La tradition chrétienne nous a habitués à penser que, dans un contexte monothéiste, la divinité n'a pas besoin d'un nom propre puisqu'elle ne doit pas se différencier d'autres divinités : elle s'appelle tout simplement Dieu. Cependant, un nom ne sert pas uniquement à identifier un élément au sein d'une multitude ; un nom sert aussi à qualifier un individu, y compris une divinité. Dans cette dimension, qui est foncièrement qualitative, un dieu, même en contexte monothéiste, peut être connu sous plusieurs noms.

De surcroît, le statut des noms dans la mentalité biblique est particulièrement important, comme le montrent les passages qui relatent le changement de nom de certains personnages. Le livre de la Genèse nous offre, par exemple, les cas d'Abram renommé Abraham, de Saraï renommée Sarah, et surtout de Jacob qui devient Israël. Même le Talmud s'interroge sur ce phénomène : « D'où vient le fait que le nom affecte la vie d'une personne ? Rabbi Eliezer dit que le verset dit : "Allez, voyez les œuvres du Seigneur, qui a fait des ravages *(shamot)* sur la terre" (Ps 46, 9). Ne lisez pas le mot comme *shamot*, mais plutôt comme *shemot*, "noms". Les noms donnés aux personnes sont donc "les œuvres de l'Éternel sur la terre" » (*Berakhot* 7b).

Ainsi, dans la Bible hébraïque et, par conséquent, dans toute la tradition juive, le nom est à prendre au sérieux en tant que porteur de sens. Ce phénomène est, en réalité, central dans tout le monde sémitique. De nos jours encore, dans les pays de langue sémitique, la question « comment t'appelles-tu ? » est souvent suivie par une autre question sur la signification du nom donné, une habitude qui peut embarrasser le voyageur occidental, perplexe face à

l'opacité du sens originel du nom qu'il porte. D'ailleurs, même si la signification du nom est évidente ou connue, sa portée ne va pas de soi : un Pierre fait difficilement le lien avec la pierre (comme le faisait, par contre, le Pierre des Évangiles), pas plus qu'un François ne relie son nom à l'amour que ses parents portaient à la France, comme devait pourtant le savoir François d'Assise. L'étymologie est pour nous en général reléguée à un arrière-plan lointain.

Les textes bibliques, par contre, à l'aide d'étymologies et de récits, témoignent du fait que les noms ne sont pas une information parmi d'autres. Dans la Bible hébraïque, les exemples sont légion, à commencer, dans ses premières pages, par les noms, tout sauf anodins, d'Adam et Ève. Ainsi Adam est-il celui qui est fait de terre (*adamah*, Gn 2, 7), tandis qu'Ève porte dans son nom la racine du terme « vie » de sorte qu'elle est la mère des vivants (Gn 3, 20). Les patriarches, comme Moïse et finalement presque tous les protagonistes des textes narratifs, portent des noms parlants et fonctionnels par rapport aux récits dans lesquels ils interviennent.

Le cas le plus explicite du point de vue de la construction narrative est l'épisode de David et Abigaïl, dans 1 Samuel 25. David, qui traverse avec ses hommes le désert de Parân, demande à Naval de leur offrir du ravitaillement, au nom des bonnes relations qu'ils ont toujours entretenues. Or Naval, qui pourtant est un homme très riche, refuse. En prenant connaissance de sa réponse offensante, David promet de se venger. C'est alors qu'Abigaïl, la femme de Naval, intervient. S'élançant vers David avec de nombreux présents, elle l'implore d'épargner son mari. Le nœud de l'intrigue porte justement sur la correspondance entre le nom et la nature de Naval, son nom signifiant « fou » : « Que mon seigneur ne fasse pas attention à ce vaurien, à Naval, car *comme son nom, tel il est : Fou/Naval est son nom et la folie est avec lui* » (1 S 25, 25).

À bien y regarder, nous ne sommes pas loin du *Cratyle* de Platon qui, à propos des noms propres, estime qu'une correspondance intime subsiste entre nom et nommé, le premier exprimant une caractéristique essentielle du second. Mais il est possible d'aller plus loin. Dans le monde sémitique, nom et existence sont liés : l'un n'est pas sans l'autre, et *vice versa*. En particulier, nommer et créer constituent un même acte, comme le montre l'incipit bien connu de l'*Enūma Eliš* (tablette I, lignes 1-2), un célèbre poème babylonien qui remonte au moins à la fin du IIe millénaire av. n. è.[6] :

> Lorsqu'en haut, les cieux n'étaient pas nommés,
> qu'en bas la terre ne portait pas de nom,
> c'est Apsû qui était le premier, leur ancêtre,
> la créatrice était Tiamat, leur mère à tous.
> Ils avaient mêlé ensemble leurs eaux,
> (mais) les pâtures n'étaient pas agglomérées, ni les cannaies étendues,
> lorsque les dieux – aucun n'avait encore paru –
> n'avaient pas reçu de nom, les destins n'étaient pas fixés.

La même conception de la création est attestée dans la Bible hébraïque, où le dieu biblique, c'est bien connu, crée à l'aide de la parole et, après avoir créé, donne un nom à chaque entité créée. Il suffit ici de rappeler le premier acte créateur de Genèse 1, 3-5 :

> Et Dieu dit : « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière de la ténèbre. Dieu appela la lumière « jour » et la ténèbre il l'appela « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour.

6. La traduction présentée est celle de Philippe Talon, *The Standard Babylonian Creation Myth : Enūma Eliš*, Helsinki, Neo-Assyrian Text Corpus Project, 2005, p. 79.

Ce passage initial du texte biblique montre ce que l'on pourrait considérer comme la deuxième caractéristique des noms dans le monde sémitique : l'acte de nommer ou de renommer, mais également la simple connaissance du nom, impliquent un pouvoir sur l'entité nommée. Si le dieu biblique nomme les éléments naturels dans Genèse 1, il ne nomme pas les animaux, tâche que l'on retrouve en Genèse 2,19-20, confiée à Adam, en sachant que, depuis Genèse 1,26, l'humanité est destinée à soumettre « les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toute la terre et toutes les petites bêtes qui remuent sur la terre ». Nomination et domination sont donc des concepts très proches, comme dans le cas des savoirs dits magiques.

Enfin, la connaissance du nom, qui comporte certes le risque d'une emprise, signifie aussi une connaissance intime, dans laquelle les deux interlocuteurs se conditionnent réciproquement, non à cause d'une hiérarchie ou d'un acte de violence de l'un sur l'autre, mais à cause d'un acte d'amour. C'est par exemple le cas de Moïse, dont le rapport intime avec Dieu lui permet de le voir – sans mourir – mais seulement de dos, ou de converser avec lui « de bouche à bouche ». À propos de Moïse, Dieu affirme : « Je te connais par ton nom » et « Tu as trouvé grâce à mes yeux » (Ex 33, 12). Ici, « connaître par le nom » va au-delà d'une connaissance cognitive ; il s'agit plutôt d'une connaissance affective. D'ailleurs, tout le peuple d'Israël, qui connaît le dieu unique par son nom, doit, avant de respecter tout autre commandement, l'aimer de tout son cœur, de tout son être, de toute sa force (Dt 6, 5).

D'une façon générale, dans les langues sémitiques, le nom est non seulement porteur de sens et générateur d'histoires, avec toutes les possibilités sémantiques qu'il véhicule, mais le connaître génère en plus une relation intime. S'il s'agit, en l'occurrence, de connaître un nom divin, alors les conséquences sur la construction d'un savoir théologique sont considérables et directes.

III

Le caractère révélé des textes bibliques n'invalide pas la notion d'histoire, tout au contraire : toute la révélation biblique se veut ancrée dans l'histoire du monde et, en particulier, du peuple d'Israël, au point que les textes néotestamentaires revendiquent encore la continuité de la révélation entre les différentes époques. L'incipit de la Lettre aux Hébreux est assez explicite à ce propos : « Après avoir, à bien des reprises et de bien des manières, parlé autrefois aux pères par les prophètes, Dieu, en la période finale où nous sommes, nous a parlé à nous par un Fils qu'il a établi héritier de tout, par qui aussi il a créé les mondes » (He 1, 1-2). Le but de cette nouvelle révélation est, poursuit l'auteur, de montrer que Jésus est « d'autant supérieur aux anges qu'il a hérité d'un nom bien différent du leur » (He 1, 4). La question des noms divins est décidément décisive dans la mentalité biblique [7].

Si la tradition chrétienne règle la question des noms du dieu de l'Ancien Testament en l'appelant Dieu, Seigneur ou Père, une lecture attentive de la préhistoire du peuple d'Israël, racontée dans le livre de la Genèse, nous montre une situation bien différente. Ici, Dieu est connu sous plusieurs noms, et cela même après la révélation de son vrai nom à Moïse dans le livre de l'Exode, le deuxième livre de la Torah, qui s'appelle précisément, d'après la tradition juive, *Sefer Shemot*, le « livre des Noms ». C'est notamment aux chapitres 3 et 6 de ce livre que la Bible hébraïque déploie un véritable labyrinthe onomastique, dans lequel différents noms de Dieu se chevauchent, s'entrecroisent, se confondent, même s'ils nomment tous

7. Voir, par exemple, les études suivantes : André Manaranche, *Des noms pour Dieu*, Paris, Fayard, 1980 ; Tryggve N. D. Mettinger, *In Search of God : The Meaning and Message of the Everlasting Names*, Philadelphie, Fortress Press, 1988.

le même Dieu qui a dans l'unité sa caractéristique la plus saillante. Ces noms ne sont pas simplement énoncés mais aussi commentés, reformulés et, en dernier recours, expliqués. Nous sommes confrontés à une véritable sémiotique des noms divins, comme le montrent les deux passages suivants :

> Moïse dit à *Elohim* : « Voici ! Je vais aller vers les fils d'Israël et je leur dirai : *Elohim* de vos pères m'a envoyé vers vous. S'ils me disent : Quel est son nom ? – que leur dirai-je ? » *Elohim* dit à Moïse : « *Je serai qui je serai.* » Il dit : « Tu parleras ainsi aux fils d'Israël : *Je serai* m'a envoyé vers vous. » *Elohim* dit encore à Moïse : « Tu parleras ainsi aux fils d'Israël : *YHWH Elohim* de vos pères, *Elohim* d'Abraham, *Elohim* d'Isaac, *Elohim* de Jacob, m'a envoyé vers vous. C'est là mon nom à jamais, c'est ainsi qu'on m'invoquera d'âge en âge. » (Ex 3, 13-15)

> *Elohim* adressa la parole à Moïse. Il lui dit : « C'est moi *YHWH*. Je suis apparu à Abraham, à Isaac et à Jacob comme *El* Shaddaï, mais sous mon nom, *YHWH*, je ne me suis pas fait connaître d'eux. » (Ex 6, 2-3)

Ces textes soudent, d'un point de vue littéraire, plusieurs traditions qui nomment le dieu d'Israël de façons différentes : *El*, le terme typique en sémitique pour dire « dieu », et notamment sa forme au pluriel *Elohim*, qui est systématiquement utilisée dans la Bible hébraïque pour désigner paradoxalement le dieu unique ; *El* Shaddaï, le dieu puissant, par lequel Dieu s'est fait connaître aux patriarches ; YHWH, le tétragramme, le nom propre de Dieu ici révélé, bien qu'il ait déjà été utilisé par la voix narratrice dans le livre précédent de la Genèse (et parfois par certains personnages comme Abraham en Genèse 14, 22) ; et encore la curieuse formule « Je serai qui je serai » *(ehyeh asher ehyeh)*, abrégée aussi en « Je serai » *(ehyeh)*, utilisée comme un nom. Outre qu'ils

raccordent des traditions différentes, ces passages s'efforcent d'éclaircir la portée théologique de ces noms lourds de sens, en particulier les deux derniers, YHWH et « Je serai (qui je serai) ».

Parmi tous les noms que la Bible hébraïque attribue au dieu d'Israël, le tétragramme est le seul à être présenté comme le nom propre de Dieu. Il constitue une fenêtre grande ouverte sur la manière dont les Israélites pensaient le divin. D'un point de vue philologique, les origines du tétragramme restent opaques, bien que beaucoup d'encre ait coulé sur ce sujet. Une possibilité est de le lier à la racine sémitique *hwy*, qui signifie « désirer », « tomber » ou encore « souffler » : le nom YHWH pourrait ainsi évoquer l'image d'un oiseau de proie qui descend sur sa victime (un peu comme le dit Exode 19, 4 : « Je vous ai portés sur des ailes d'aigle »), ou encore l'image de « celui qui souffle », « qui amène le vent », qui conviendrait bien à un dieu de l'orage tel que YHWH, souvent décrit de cette manière dans les textes bibliques[8]. Le tétragramme a également été expliqué comme une forme causative de la racine *hyh*, « être », avec le sens de « donner la vie », « créer ». C'est dans cette perspective que les traducteurs de la Septante ont interprété l'expression *ehyeh asher ehyeh*, qu'ils ont traduite par « Je suis celui qui est[9] », sans doute enthousiastes à l'idée de pouvoir créer un pont entre leur dieu et l'Être de la métaphysique grecque. Le débat sur le sens originaire de ce terme est donc destiné à rester ouvert, comme celui sur son origine géographique. Un passage tel que Juges 5, 5 « *YHWH celui du Sinaï* » sug-

8. Voir par exemple le Psaume 18, en particulier les versets 10-14 : « Il déplia les cieux et descendit, un épais nuage sous les pieds. Sur le char du chérubin, il s'envola, planant sur les ailes du vent. Il fit des ténèbres sa cachette, de leurs replis son abri : ténèbres diluviennes, nuages sur nuages ! Une lueur le précéda et ses nuages passèrent : grêle et braises en feu ! Dans les cieux, *YHWH* fit tonner, le Très-Haut donna de la voix : grêle et braises en feu ! »

9. Pour la traduction en français de la Septante, voir la collection « La Bible d'Alexandrie », Paris, Cerf, 1986-.

gère un strict parallèle avec une autre divinité, celle d'une montagne désertique, le Dushara des populations nabatéennes, dont le nom signifie exactement « celui de la (montagne) Shara ». Ce passage et d'autres (Ha 3, 3 et Dt 33, 2) invitent très probablement à chercher l'origine de YHWH dans cette région méridionale.

Quoi qu'il en soit, les deux passages cités ci-dessus font preuve d'un effort interprétatif particulièrement fécond et créatif. Confrontés à un nom, YHWH, qui devait déjà aux alentours du VIe siècle av. n. è. sembler opaque, des savants l'ont décodé à la lumière du récit de l'Exode. L'épisode de la révélation de Dieu dans le buisson ardent du Sinaï (un lieu appelé *Horeb* dans le Deutéronome, car les noms sont toujours multiples !) doit donc être compris comme une glose savante qui explique la multiplicité des noms utilisés pour le dieu unique et le sens profond du nom le plus important. En particulier, l'expression « Je serai qui je serai » est créée *ad hoc* pour ce contexte et se présente comme l'explication du tétragramme. Les quatre lettres de YHWH sont donc interprétées comme une forme du futur du verbe *hyh*, « être », à la troisième personne du singulier (« il sera »), mais conjuguée à la première personne quand c'est Dieu lui-même qui le prononce (« je serai »). Bien que d'un point de vue grammatical YHWH ne soit pas le futur de *hyh*, la forme correcte étant YHYH et non YHWH, le texte fait ici un choix herméneutique clair. Le nom de Dieu condensé dans l'énigme des quatre lettres YHWH est ici résolu avec une phrase qui comporte un double verbe au futur.

En réponse au cri de sa population esclave en Égypte, Dieu ne se présente pas comme le créateur, le juge ou le tout-puissant, mais d'abord comme la divinité du clan familial des patriarches Abraham, Isaac et Jacob. Il résume ainsi la préhistoire du peuple d'Israël contenue dans le livre de la Genèse. Le dieu du buisson ardent, qui est en train d'accomplir quelque chose d'inédit pour son peuple,

est simultanément le dieu du passé, celui que les ancêtres des Israélites esclaves de Pharaon invoquaient. Mais ce dieu qui parle à Moïse, qui est le dieu de toujours, se définit avec un double futur : « Je serai qui je serai. » Dans les consonnes du tétragramme est donc inscrite une synchronie entre passé, présent et futur. Les trois dimensions de l'histoire sont coprésentes en Dieu.

Il n'est donc pas uniquement question de la révélation d'un nom mais, bien plus, d'un discours qui indique au peuple d'Israël en détresse comment penser le divin et, du même geste, son propre destin : au futur, comme promesse de présence, d'assistance et d'aide. Les auteurs qui restent cachés et anonymes derrière le texte mettent en scène un dieu qui ne se laisse pas réduire à un objet de culte – et d'ailleurs, aucune image de lui ne doit être fabriquée –, ils mettent en scène un dieu qui est pur sujet. À bien y regarder, il s'agit d'un sujet mobile, en devenir, un véritable Dieu vivant, comme le décrit souvent la tradition juive. Rien donc de plus étranger à l'immobilité de l'Être grec. YHWH est en même temps sujet, donc nom, et action, donc verbe : « *Je serai* m'a envoyé vers vous », récite Exode 3, 14. Voilà condensé le portrait onomastique du dieu biblique !

Dans le même temps, ce nom qui définit l'identité divine creuse aussi l'écart qui scelle la différence entre Dieu et les êtres humains : Dieu se donne sans se laisser saisir. C'est pour assurer la supériorité divine que Dieu évite de répondre, lorsqu'à deux reprises, dans la Torah (Gn 32, 30 et Ex 3, 13), on lui demande son nom. La première fois, il bénit Jacob qu'il vient de renommer « Israël », comme pour souligner le fait que c'est lui qui possède un pouvoir sur le patriarche et non le contraire. La seconde fois, au buisson ardent, la formule *ehyeh asher ehyeh* est encore un stratagème qui cache, tout en l'expliquant, le nom mystérieux de Dieu.

IV

« C'est là mon nom à jamais, c'est ainsi qu'on m'invoquera d'âge en âge », conclut le récit d'Exode 3, 15. Les commentateurs anciens, à commencer par Rashi (1040-1105), ont remarqué que l'expression « à jamais » est curieusement écrite en hébreu sans la lettre *waw*, ce qui donne la possibilité de lire le terme de deux façons : *leolàm*, « pour toujours », mais aussi *lealèm*, « à cacher ». YHWH devient alors le nom de Dieu qui doit être caché… à jamais. L'histoire du texte de la Bible hébraïque témoigne de cet effacement progressif du nom propre de Dieu qui est systématiquement remplacé par de simples noms communs. Restons dans le livre de l'Exode, quelques chapitres après la révélation du nom propre de Dieu :

> Tu ne te feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car c'est moi le Seigneur, ton Dieu. (Ex 20, 4-5 ; Dt 5, 8-9)

> Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu. (Ex 20, 7 ; Dt 5, 11)

Ces deux passages issus des « Dix paroles » confiées par Dieu à Moïse, autrement connus respectivement comme le deuxième et le troisième commandements du Décalogue, sont à l'origine de la prohibition absolue de représenter le dieu biblique et d'en prononcer le nom, deux aspects intimement liés. En réalité, les deux textes se présentent comme une interdiction relative : il ne faut pas représenter les éléments naturels ou les animaux pour leur rendre un culte parce que le dieu d'Israël n'est pas parmi eux et, de surcroît, il ne faut pas prononcer son nom à tort. Dans ces passages, rien n'est dit à propos de la possibilité de représenter plastiquement le dieu d'Israël ou de prononcer son nom « à

raison ». D'ailleurs, nous savons qu'il y a eu des époques où YHWH était représenté et son nom prononcé. Quelques représentations du dieu biblique sont désormais connues dans des sceaux, des dessins sur poterie, dans une monnaie, etc.[10] En outre, les noms portés par les Israélites comportaient très souvent la prononciation du nom de Dieu, en entier ou en abrégé (le nom « Isaïe », par exemple, est prononcé en hébreu *Yéshayahou* et signifie « Yahou sauve », YHW, *Yahou*, étant une des orthographes de YHWH, *Yahvé*). Cependant, tout le monde connaît les conséquences ultimes que ces textes ont eues dans la tradition juive : même la traduction proposée cache derrière le terme « Seigneur » les quatre lettres du nom original de Dieu, l'imprononçable tétragramme YHWH qui, dans le récit de l'Exode, venait juste d'être révélé quelques pages auparavant.

La divinité protagoniste de la Bible hébraïque est normalement appelée Dieu ou Seigneur, toujours avec la majuscule dans nos traductions, pour montrer qu'il s'agit bien de son nom et non d'un simple titre comme pour les autres dieux qui peuvent être « seigneur de tel endroit » ou « maître de tel élément ». L'habitude de prononcer le nom de YHWH devait être tombée en désuétude bien avant la destruction du Temple de Jérusalem en 70 de n. è., à une époque où elle était limitée au grand-prêtre, le jour des célébrations du *yom kippour*. En effet, des textes datés entre les premiers siècles av. n. è. et les premiers siècles de n. è., comme la traduction en grec de la Bible hébraïque (la Septante) et les rouleaux de la mer Morte, témoignent d'une certaine réticence à utiliser systématiquement le tétragramme. Dans la Septante en particulier, ce dernier est pratiquement absent et remplacé par les termes génériques de Dieu et Seigneur, comme dans nos traductions

10. Pour ces questions, il est utile de regarder le vaste répertoire contenu dans Othmar Keel, Christoph Uehlinger, *Dieux, déesses et figures divines. Les sources iconographiques de l'histoire de la religion d'Israël*, Paris, Cerf, 2001 [éd. originale 1998].

modernes. Ce n'est donc pas un hasard si, au Moyen Âge, plusieurs parmi les plus grands savants de la chrétienté, comme Thomas d'Aquin, qui ne lisaient l'Ancien Testament qu'en grec ou en latin, ignoraient que, dans la Bible hébraïque, Dieu avait un nom propre. D'ailleurs, de nos jours encore, bien que nous voyions les quatre consonnes dans les textes en hébreu, nous ne savons plus exactement comment les prononcer, même si la vocalisation « Yahvé » est la plus répandue.

Le christianisme joue aussi un rôle dans l'évanouissement progressif des noms de Dieu. Si dans le judaïsme la question des noms divins était décisive et condensait une théologie très riche, dans le christianisme cette question est globalement mise de côté. Les théologiens chrétiens se contenteront, au fil des siècles, du nom commun « Dieu » en tant qu'étiquette qui permet à trois personnes – le Père, le Fils et le Saint-Esprit – d'être comptées dans la même catégorie ontologique.

Cependant, la perte du nom propre de la part de YHWH est seulement relative. Dans les écrits en langue hébraïque, bien que la lecture du tétragramme soit systématiquement remplacée par l'expression *Adonaï*, « mon Seigneur », les quatre lettres sont bien écrites et bien visibles. L'effort qui consiste à différencier ce que l'œil voit de ce que la bouche lit incombe au lecteur. Encore une fois, il est question d'un écart, d'une séparation entre ce qui est ordinaire et ce qui est *qadosh*, « saint ». Comme le dit le Talmud : « Le Saint, béni soit-il, a dit : "Ce n'est pas comme je suis écrit que je suis invoqué : je suis écrit *Yod He* (abréviation du tétragramme), je suis invoqué *Aleph Dalet* (abréviation d'*Adonaï*)" » (*Pessachim* 50a). *Adonaï* devient ainsi « le nom du Nom » selon l'heureuse formulation du philosophe Emmanuel Levinas[11], qui reprend

11. Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris, Minuit, 1982.

aussi l'habitude juive de nommer Dieu tout simplement *HaShem*, « le Nom ».

L'usage de désigner le dieu unique au moyen de noms communs, comme Dieu ou Seigneur, a souvent été présenté comme une caractéristique propre au monothéisme juif. Ce dernier, d'une part, n'aurait plus eu besoin d'un nom propre pour le dieu unique et, de l'autre, aurait exploité ces titres comme emblèmes de son caractère abstrait et transcendant. Néanmoins, cette vision ne rend pas justice au paysage religieux dans lequel YHWH était inscrit. Le monde proche-oriental, duquel le dieu biblique n'est qu'une expression, est en effet riche en divinités presque « homonymes », parfois même « anonymes ». Pareillement, dans le domaine iconographique, les mêmes conventions et les mêmes éléments décoratifs ou stylistiques étaient utilisés pour les représenter. Le seul moyen de différencier ces divinités aux noms et aux traits si similaires consiste à les enraciner dans un espace particulier : une cité, une montagne, un fleuve, un sanctuaire… Il ne faut d'ailleurs pas oublier que YHWH, à son tour, est attesté dans certaines inscriptions du désert du Sinaï (sur le site de Kuntillet Ajrud, au VIIIe siècle av. n. è.) comme YHWH « de Samarie », la capitale du royaume de Samarie au nord de Jérusalem, ou YHWH « de Teman », dans la région désertique méridionale.

Force est de constater que les noms de plusieurs divinités levantines résultent d'une combinaison entre un nom commun et un toponyme, comme dans le cas de la Dame *(Baalat)* de Byblos, du Seigneur *(Baal)* de Tyr, du Seigneur *(Baal)* de Sidon ou encore du Seigneur *(Baal)* des cieux. Or, la Dame de Byblos et le Seigneur des cieux, deux divinités bien attestées pendant plusieurs siècles dans le monde phénicien, avec une irradiation véritablement proche-orientale, ne sont connus qu'à travers ces expressions, alors que les Seigneurs de Tyr et de Sidon étaient, pour leur part, connus aussi sous les noms respectivement

de Melqart et d'Eshmoun. Inutile dès lors de vouloir établir, comme certains chercheurs le font, si la Dame de Byblos s'appelait Astarté, Anat, Ashéra, Aphrodite, Isis ou encore Hathor. La Dame de Byblos s'appelait la Dame de Byblos ; son nom n'en cachait pas un autre. Il disait très clairement sa fonction principale : veiller sur la cité, son territoire et sa population.

Dans ce contexte, appeler YHWH tout simplement Dieu ou Seigneur n'a donc, en définitive, rien d'extraordinaire. Au contraire, une telle pratique suit une nomenclature habituelle dans le Levant, la terre des dieux appelés *Baal*, « Seigneur », ou *Baalat*, « Dame ». Du reste, un rapprochement très étroit peut être établi entre la figure divine connue sous le nom de « Seigneur des cieux » et le dieu biblique. Dans le vaste paysage religieux proche-oriental, il s'agit de deux divinités dont le culte s'est progressivement imposé pendant le Ier millénaire av. n. è. Ils n'ont pas de généalogie, ne sont pas accompagnés par une divinité féminine (parèdre) et ne sont liés à aucun endroit géographique précis. Sans suggérer une identification entre ces deux divinités, il est clair que la tradition biblique s'est nourrie du langage religieux des peuples environnants et a participé activement à l'évolution du paysage divin levantin [12].

V

La Bible hébraïque ne montre que peu d'intérêt quant à la forme ou à l'apparence de son Dieu ; elle préfère se concentrer sur le rapport intime qu'il entretient avec son peuple. Le nom de YHWH, interprété comme *ehyeh asher ehyeh*, c'est-à-dire comme une promesse de présence et d'aide, n'est pas un nom quelconque : il exprime un rapport et

12. Mark S. Smith, *God in Translation: Deities in Cross-Cultural Discourse in the Biblical World*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2008.

un programme. Le dieu biblique ne peut se passer de son peuple, il en a besoin : pour le dire autrement, sans Israël, Dieu ne serait pas Dieu. Non pas en vertu des arguments typiques de l'athéisme déjà avancés par les Grecs anciens – s'il n'y avait personne pour penser aux dieux, ces derniers n'existeraient pas –, mais parce que la nature même du dieu biblique est son *être-pour*. En contraste avec l'Être grec, immobile et centripète, l'*être-pour* du dieu biblique est en constante recherche des êtres humains, donc centrifuge : « Où es-tu ? » demande YHWH *Elohim* à Adam qui vient de manger le fruit prohibé dans le jardin d'Éden (Gn 3, 9).

Nous avons vu qu'afin de dresser un portrait onomastique de YHWH, la prohibition de le reproduire en image et d'en prononcer le nom est centrale. Cela oblige à dévier de la norme habituelle selon laquelle, un peu comme dans nos passeports, l'identité de chacun se définit par une image et un nom. Le but évident de cette double prohibition est d'éviter de calquer le divin sur l'humain. Afin de préserver le divin des simplifications dues aux limites des capacités humaines, la stratégie des auteurs bibliques est de restreindre au minimum toute similitude entre Dieu et les humains. L'absence de nom et d'image pour le dieu des Juifs suscita, dès l'Antiquité, étonnement, curiosité, mais aussi mépris. En raison de la nature prétendument abstraite de leur divinité, les Juifs ont été assimilés tôt à une secte philosophique plutôt qu'à une véritable religion[13]. En outre, des sources anciennes relatent des médisances qui circulaient sur les Juifs, leur législateur Moïse et bien évidemment leur dieu, que l'on croyait, par exemple, représenté par une tête d'âne dans la cella du Temple de Jérusalem. Le juif Flavius Josèphe, au Ier siècle de n. è., tenta de réagir à ces dénigrements dans son ouvrage apologétique *Contre Apion*.

13. Joseph Mélèze-Modrzejewski, *Un peuple de philosophes. Aux origines de la condition juive*, Paris, Fayard, 2011.

Au fil des siècles, l'antagonisme entre l'Église et les Juifs augmenta. Si un personnage comme Thomas d'Aquin se limitait à ignorer le tétragramme, d'autres auteurs se lancèrent dans un mépris ouvert et exécrable à l'égard des traditions juives, y compris celles qui touchent à la manière d'appeler leur Dieu, récupéré par la théologie chrétienne comme le Père de La Trinité, raison pour laquelle les chrétiens s'arrogeaient le droit d'en discuter le nom et la nature. Il suffit de lire, à titre représentatif, l'extrait suivant[14] :

> Ici à Wittenberg, dans notre église paroissiale, il y a une truie sculptée dans la pierre, sous laquelle sont étendus des jeunes cochons et des Juifs qui sont en train de téter, et derrière la truie se tient un rabbin qui soulève la patte droite de la truie, se dresse derrière la truie, se penche et regarde avec grand effort le Talmud sous la truie, comme s'il voulait lire et voir quelque chose de très difficile et d'exceptionnel ; il n'y a aucun doute, ils ont reçu leur *Schem Hamphoras* de cet endroit.

Écrites par Martin Luther en 1543, ces lignes appartiennent à l'ouvrage *Vom Schem Hamphoras und vom Geschlecht Christi* (« Du nom inconnaissable et de la lignée du Christ »), dont la première édition reproduisait, en page de garde, la *Judensau* (la « truie des Juifs ») décrite dans le passage (fig. 1). Le *Schem Hamphoras* dont Luther parle, et qui correspond au *shem hameforash* des rabbins, n'est que le nom explicite de Dieu, c'est-à-dire, selon les différentes traditions, soit le tétragramme YHWH (ailleurs appelé dans la tradition rabbinique *shem hameyuḥad*, le « nom spécial »), soit le vrai nom secret de Dieu, connu seulement par certains initiés comme, par exemple, les

14. Trad. à partir de Martin Luther, *Vom Schem Hamphoras und vom Geschlecht Christi. Matthei am I. Capitel*, dans *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 53, Weimar, H. Böhlaus Nachfolger, 1968, p. 600.

kabbalistes. L'existence d'un nom imprononçable, secret ou en tout cas puissant de Dieu est rejetée par Luther dans son réquisitoire contre les *Toledot Yeshu*, la version juive de la vie de Jésus selon laquelle il aurait opéré des miracles en prononçant ce nom mystérieux. Le refus du nom divin comme un mot puissant et magique servait aussi à Luther pour critiquer les prêtres de son époque qui, à leur tour, par le biais des mots, avaient la prétention de changer la nature d'éléments naturels, comme le pain et le vin, dans le cadre de la transsubstantiation eucharistique.

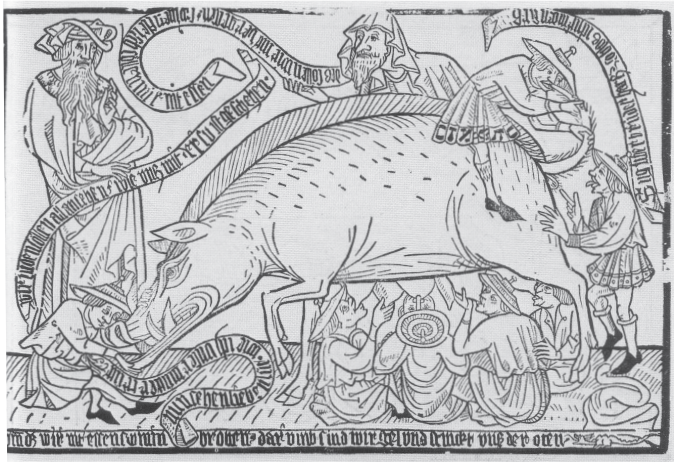


Fig. 1. Un exemplaire de la « truie des Juifs » gravé sur bois. Allemagne, fin du XVe siècle. D'après Martin Luther, Des Juifs et de leurs mensonges *(1543), Paris, Honoré Champion, 2015, p. 114.*

Cependant, bien qu'historiquement attestée à l'intérieur comme à l'extérieur du judaïsme, la compréhension des noms de Dieu comme des mots magiques dotés d'un pouvoir intrinsèque est simpliste et trompeuse. Le pouvoir de ces noms, et du tétragramme en particulier, n'est pas, en les prononçant, de faire changer une situation ou d'obtenir quelque chose. Le vrai pouvoir véhiculé par le

puzzle onomastique contenu dans la Bible hébraïque – et entièrement perdu dans nos traductions ainsi que dans la Bible chrétienne – est d'ouvrir une fenêtre sur la nature du divin.

Ces noms accompagnent l'existence du peuple d'Israël, lui indiquent le rapport à entretenir avec son Dieu et lui montrent le sens ultime de l'histoire. Les auteurs bibliques et, plus tard, les sages du Talmud n'ont pas peur de jouer avec le potentiel sémantique de l'onomastique divine. Au contraire, pour eux, s'interroger sur les noms de Dieu signifie explorer un potentiel expressif inépuisable dans lequel toute l'histoire est condensée et reflétée [15]. Comme le prophétise Zacharie à propos de la fin des temps, « *En ce jour-là, YHWH sera Un et son nom sera Un* » (Zac 14, 9) ; le nouveau – et le dernier – nom de Dieu est donc « Un ». Pour ce nom ultime, véritable point de fuite de l'histoire, il n'y a plus besoin de verbe d'action, ni de précision temporelle, ni non plus de coordonnées géographiques. La multiplication et la fragmentation des noms divins qui se sont succédé pendant l'existence historique du peuple élu ainsi qu'au cours de la composition de la Bible hébraïque et de la littérature juive postérieure sont récapitulées dans la simplicité de l'unité. Un : le labyrinthe onomastique trouve ici sa solution. Il s'agit d'ailleurs d'un nom qui recompose l'unité de l'humanité après sa dispersion à Babel, quand les êtres humains avaient voulu « se faire un nom » (Gn 11, 4). Tendue entre la création du monde par *Elohim* en Genèse 1, 1, ce nom pluriel qui pourtant indique un seul dieu, et la fin des temps quand YHWH s'appellera tout simplement Un, l'histoire humaine défile, incompréhensible et morcelée, peuple contre peuple, l'un contre l'autre. Pour nous qui avons l'impression que le monde se complique de plus en plus et qu'il n'y a jamais

15. Donatella Di Cesare, *Grammaire des temps messianiques*, Paris, Hermann, 2011 [éd. originale 2008].

de fin aux douleurs sur la surface de la terre, la littérature biblique apporte une clé pour interpréter tout cela : d'une part, l'être humain n'est pas seul, Dieu *est-pour* lui ; et, de l'autre, la fin est déjà décidée, Dieu va triompher, tout s'achemine déjà inéluctablement vers cet objectif. Pour montrer cela, le peuple d'Israël a élaboré au fil de plusieurs siècles une bibliothèque de textes des plus disparates mais qui, quand on la lit avec attention, peut être considérée comme une grande épopée qui se joue, se noue et se dénoue autour des noms de Dieu.

Apollon chryséléphantin de Delphes (Musée de Delphes)

Photo Corinne Bonnet

Chapitre ii

Boucles d'Or chez les Grecs, ou les secrets capillaires du bel Apollon

Adeline Grand-Clément

> *Moi, ce que je demande, c'est que le blond Apollon* (flavus Apollo) *me verse à pleine coupe l'eau de Castalie, que ma tête soit couronnée du myrte qui craint le froid et qu'en cet appareil je sois lu souvent par les amants que tout inquiète.*
>
> (Ovide, *Les Amours* I, 15, 35-38)

De Dom Pernety à Klimt : to be blond or not to be blond, that is the question

Les sujets mythologiques ont fourni matière à nombre de tableaux réalisés par les peintres de l'époque moderne : les dieux et les déesses grecs avaient alors la cote ; mais encore fallait-il que le public puisse les identifier correctement. Comme dans l'Antiquité, les artistes avaient recours à des codes iconographiques ; ils dotaient les figures divines d'attributs distinctifs afin de permettre aux spectateurs de se repérer dans le riche vivier panthéonique grec ou romain qui alimentait l'imaginaire moderne. Les artistes disposaient, pour les aider dans cette entreprise,

de dictionnaires et de manuels d'iconologie, sortes de vade-mecum comportant des répertoires d'images, qui fleurirent à partir du XVIe siècle. Dans le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, avec un traité pratique des différentes manières de peindre* paru en 1757, on lisait ceci, sous l'entrée « Blond »[1] :

> Ce serait une faute de donner un visage brun & des cheveux noirs à Cérès & à Apollon puisque l'usage a prévalu de dire figurément le *blond Apollon*, la *blonde* Cérès & on le dit avec raison parce que le premier est pris pour le soleil dont l'éclat & les rayons seraient fort mal représentés par le sombre des cheveux noirs & que, Cérès étant prise pour la Déesse des moissons qui dorent nos campagnes, le blond est en conséquence une couleur qui lui convient, à l'exclusion de toute autre. Les Anciens étaient fort attachés à une espèce de couleur blonde, que le soleil produit dans les pays chauds sur l'extrémité des cheveux bruns en les faisant changer de couleur.

On doit cet ouvrage à un érudit, Antoine-Joseph Pernety (1716-1796), un moine défroqué versé dans l'alchimie, qui était un excellent connaisseur des textes antiques. Nous ne reviendrons pas sur le prétendu attrait que les mèches décolorées par le soleil exerçaient sur les Anciens selon l'auteur. Pernety avait surtout à cœur de prémunir les artistes de son temps contre la faute de goût consistant à figurer un Apollon ou une Cérès/Déméter aux cheveux noirs : il fallait selon lui se conformer à la tradition qui, depuis l'Antiquité, attestait la blondeur de ces deux divinités, car cette dernière était précisément le signe tangible de leurs prérogatives divines (le soleil et la lumière pour l'un, les champs mûrs de céréales pour l'autre).

Pernety avait raison de prendre au sérieux la couleur des cheveux d'Apollon et de Cérès. Tout comme le nom,

1. Rééd. Paris, 1781, vol. 1, p. 83.

les caractéristiques (formes, couleurs) du corps prêté aux dieux et les attributs qui le prolongent permettent de différencier entre elles les figures panthéoniques, en rendant visibles et explicites la nature de leurs pouvoirs et leur périmètre de compétences. Les peintres modernes se sont, dans l'ensemble, conformés à la tradition invoquée par Pernety, peignant un Apollon à la blondeur juvénile, comme sur l'*Apollon et Daphnè* de Rubens (1636) ou le tableau du même nom de Théodore Chassériau (1845).

Fig. 1. Théodore Chassériau, Apollon et Daphnè *(1845).*
Paris, Musée du Louvre, département des peintures, R.F. 3870.

Les deux œuvres s'inspirent d'un épisode de la mythologie grecque souvent mis en scène en peinture et en sculpture, et dont la version la plus connue figure chez Ovide. L'œuvre de ce poète latin, un contemporain d'Auguste, a en effet connu une grande fortune à partir de la Renaissance comme principale source de diffusion des mythes grecs dans les milieux lettrés et artistiques européens. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide évoque la transformation de la jeune Daphnè en laurier alors qu'elle était poursuivie par Phoibos – un autre nom d'Apollon, qui signifie « le Radieux », « le Rayonnant », « le Lumineux », « le Flamboyant ». Le poète explique qu'Apollon, touché par un trait d'Éros, était tombé éperdument amoureux de la nymphe, alors que celle-ci était au contraire hostile à toute idée de mariage et d'union sexuelle. Qu'à cela ne tienne, Apollon était prêt à aller jusqu'au bout. Il s'était donc lancé à la poursuite de la jeune fille et, au moment précis où le dieu la rattrapait et s'apprêtait à l'étreindre, Daphnè, ayant invoqué le secours des dieux, avait été transformée en laurier. Les vers d'Ovide expriment de façon magnifique les étapes de la métamorphose de la jeune fille en végétal [2] :

> À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat. Phébus cependant l'aime toujours ; la main posée sur le tronc, il sent encore le cœur palpiter sous l'écorce nouvelle ; entourant de ses bras les rameaux qui remplacent les membres de la nymphe, il couvre le bois de ses baisers. (*Métamorphoses* I, 548-556)

2. Trad. G. Lafaye, CUF.

L'épisode ovidéen révèle que le dieu solaire peut se transformer en amoureux ardent, potentiellement dangereux et violent, lorsqu'il est le jouet d'Éros. D'après une hypothèse récemment avancée [3], le célèbre tableau de Gustav Klimt conservé à Vienne, *Le Baiser* (1908-1909), trouverait également sa source d'inspiration dans la référence à la métamorphose de Daphnè rattrapée par Apollon.

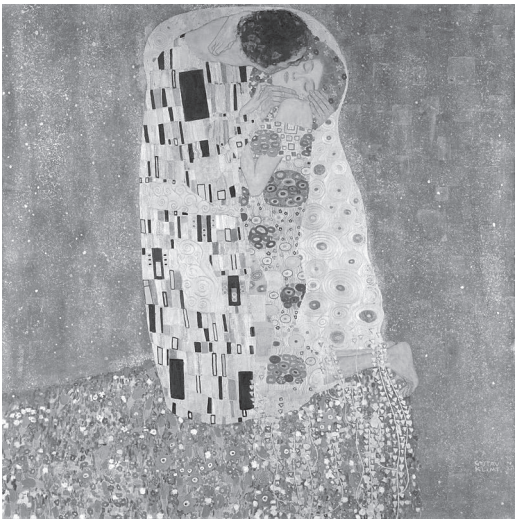


Fig. 2. Gustav Klimt, Le Baiser *(1908-1909).*
Vienne, Palais du Belvédère.

Si c'est bien le cas, il faudrait alors admettre que le peintre symboliste autrichien a pris de grandes libertés par rapport au récit ovidéen – et aux autres versions antiques du mythe, qui insistent toutes sur le non-consentement de Daphnè. En effet, la toile de Klimt présente une scène d'amour plutôt classique, avec un couple qui s'embrasse, enveloppé dans un immense manteau d'or au décor

3. Julio Vives Chillida, El Beso *(*Los Enamorados*) de Gustav Klimt : un ensayo de iconografía*, s.l., 2008.

double : rectangles blancs et noirs faits de traits géométriques du côté de l'homme ; cercles de couleur et motifs fleuris du côté de la femme. Cette dernière, le visage de face et les yeux clos, semble s'abandonner avec volupté à l'étreinte amoureuse. Nulle trace de violence ici, contrairement à ce que racontaient les Anciens. Klimt brouille-t-il les pistes à dessein ? Souhaite-t-il réhabiliter le bel Apollon ? D'ailleurs, comment être sûr qu'il s'agit bien d'Apollon ? Le peintre ne fournit aucun indice susceptible d'identifier le dieu. Le personnage masculin, dont on ne voit même pas le visage, possède des cheveux bruns, qui contrastent avec la chevelure auburn de la jeune femme. Si c'est bien Apollon, l'Apollon de Klimt n'est pas blond.

L'épisode mythologique relaté par Ovide n'est pas isolé. Apollon Phoibos est coutumier du fait : ce n'est pas la première fois qu'il cherche à violenter une femme, que ce soit sous l'emprise d'Éros ou de sa complice Aphrodite Kypris. Le poète tragique athénien Euripide, dans sa pièce *Ion*, rappelle en effet que Créuse, la fille d'Érechthée, roi d'Athènes, et épouse de Xouthos, a été violée par le dieu dans une caverne, sur les flancs de l'Acropole, alors qu'elle était jeune fille [4]. Apollon a profité du fait qu'elle ramassait des fleurs – un motif qui rappelle fortement l'enlèvement de Korè/Perséphone par Hadès. Dans la pièce, dont l'intrigue se déroule à Delphes, Créuse, devenue reine, se souvient encore du viol et en garde une haine farouche contre le dieu, auquel elle s'adresse en ces termes [5] :

> Ô toi, qui fais chanter la voix de la lyre aux sept cordes, toi qui fais vibrer sur les cornes sans vie des animaux rustiques les hymnes sonores des Muses, ô fils de Létô, je t'accuse à la face de ce jour qui m'éclaire ! Tu vins à moi, dans le rayonnement de ta chevelure d'or, tandis qu'en les plis de ma robe je recueillais des fleurs de safran, des

4. De ce viol naîtra Ion, l'ancêtre des Ioniens (*cf. infra*, p. 294).
5. Trad. H. Grégoire, CUF.

> fleurs aux reflets d'or pour en tresser des guirlandes. Étreignant mes poignets blancs, tandis que je criais : « Ô mère ! » vers ta couche, au fond d'un antre, dieu-séducteur, tu m'entraînas, et tu fis sans pudeur ce que voulait Kypris ! (*Ion*, 881-896)

Ni le nom d'Apollon ni celui de Phoibos ne figurent dans ces vers accusatoires, mais aucun doute n'est permis : il s'agit bien du dieu sonore, du dieu à la lyre [6]. Ici, le poète précise qu'il possède une chevelure « d'or » : s'agit-il de suggérer de façon poétique qu'Apollon est blond ? Voilà, il me semble, une question qui mérite d'être considérée. Les mots en effet ont leur importance, surtout en matière de couleurs. Je vous propose donc, comme invitait à le faire Pernety, de prendre au sérieux la blondeur dorée d'Apollon, pour mieux en cerner les nuances : nous verrons que celles-ci éclairent à bien des égards la fluidité et la plasticité qui caractérisent le fonctionnement du polythéisme grec et la distribution des dénominations divines. Notre point de départ consistera à questionner la légitimité de l'affirmation suivante, avancée par Pernety : « Apollon est blond. » Nous procéderons pour cela par étapes, en examinant tour à tour les points suivants. Quelle est la nature exacte de la « blondeur » apollinienne ? Équivaut-elle à celle de Déméter, comme le suggère Pernety (qui désigne cette déesse par son nom latin, Cérès) ? D'autres divinités grecques possèdent-elles des cheveux d'or ? Apollon garde-t-il tout le temps la même couleur de cheveux ? Dans notre parcours exploratoire en quête des secrets capillaires du dieu Phoibos, nous tâcherons d'être attentifs à la façon dont se noue le dialogue entre textes et images, entre attributs onomastiques et attributs iconographiques.

6. Sur les différentes facettes de ce dieu à l'arc et à la lyre, voir Philippe Monbrun, *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, PUR, 2007.

La Blonde et le Doré

Pour cerner de plus près les riches nuances des mèches apolliniennes en regard de celles de Déméter, prêtons attention aux mots et à leur signification. Dans les textes grecs, les deux divinités en question ne reçoivent pas les mêmes qualificatifs. Apollon est dit tour à tour *chrusokomês*/*chrusokomas*, *chrusokomos*[7], *chrusokhaitês*, *chrusoetheir*[8], *chrusothrix*[9]… Tous ces termes sont plus ou moins synonymes : il s'agit d'adjectifs composés associant le préfixe *chruso-*, qui vaut pour *chruseos*, « d'or/doré », à un terme désignant la chevelure ou les boucles de cheveux. Déméter, elle, est dite *xanthê*, par exemple lorsqu'elle apparaît en majesté[10], quittant le travestissement qu'elle a adopté, dans l'hymne composé en son honneur au cours du VIe siècle av. n. è.[11] :

> À ces mots la déesse, rejetant la vieillesse, prit une haute et noble taille. Des effluves de beauté flottaient tout autour d'elle, et un parfum délicieux s'exhalait de ses voiles odorants ; le corps immortel de la déesse répandait au loin sa clarté ; ses blonds cheveux descendirent jusqu'à ses épaules et la forte demeure s'illumina, comme l'eût fait un éclair. (*Hymne homérique à Déméter*, 275-280)

En fait, l'épithète *xanthos* n'est pas réservée à Déméter. Il s'agit d'un terme de couleur largement répandu chez les auteurs grecs. Le mot dénote une gamme de teintes éclatantes, allant du jaune au rouge orangé ; on le traduit par « blond » lorsqu'il s'applique à la chevelure humaine – ce

7. *Anthologie palatine* VI, 264, 2.
8. Dans une inscription de Ténos datant des III-IIe siècles av. n. è. : *IG* XII 5, 893.3. Il semble que le poète archaïque Archiloque de Paros (VIIe siècle av. n. è.) ait employé l'adjectif, mais nous ignorons au sujet de quelle divinité : fr. 121 Bergk.
9. *Lithica orphica*, 288. Voir Pierre Brulé, *Les sens du poil (grec)*, Paris, Belles Lettres, 2015, p. 117.
10. C'est aussi la « blonde Déméter » qui vient habiter le temple qu'on lui a construit à Éleusis : *Hymne homérique à Déméter*, 302.
11. Trad. J. Humbert, CUF.

type d'emploi étant de loin le plus fréquent – et par « alezan » quand il caractérise la robe des chevaux. La couleur associée à *xanthos* avoisine donc celle de l'or qui, pour les Grecs, se situe également quelque part entre le jaune et le rouge. La différence réside dans le degré de saturation et de luminosité : l'or possède une couleur plus intense et éclatante, qui renvoie aussi au rayonnement solaire. Pour reprendre les mots du poète Pindare, l'or est « un feu flamboyant ».

Les deux termes attribués à Apollon et à Déméter dans les textes antiques présentent donc des affinités du point de vue chromatique. Pour autant, ils ne sont pas interchangeables : jamais Apollon ne se voit gratifié de l'épithète *xanthos*[12] ; jamais Déméter n'a une chevelure d'or. On pourrait y voir une simple coïncidence, mais je ne pense pas que ce soit le cas. Il reste à expliquer pourquoi. Pour cela, partons d'Hésiode. Il est celui qui, avec Homère, a fixé pour les Grecs les codes de représentation des dieux, selon Hérodote (je renvoie ici à l'extrait II, 53 déjà cité par Corinne Bonnet dans l'introduction, p. 19-20). Or, le poète béotien nous fournit dans sa *Théogonie* un passage qui met justement en regard les deux adjectifs *chrusokomas* et *xanthos*. Hésiode y évoque la prolifique descendance de Zeus et, parmi ses enfants, Dionysos, qui occupe une place singulière au sein du panthéon grec en tant qu'« immortel né d'une mortelle » (*Théogonie*, 940). Sa mère, Sémélé, était en effet fille de Cadmos, et Hésiode rappelle qu'elle bénéficiera plus tard de la promotion de son fils pour rejoindre les cimes de l'Olympe. Quelques vers plus loin, le poète souligne une autre spécificité de Dionysos ; il n'a pas pris pour épouse une déesse mais a choisi de s'unir à une mortelle, Ariane (qui, d'ailleurs, finira elle aussi par recevoir de Zeus le bénéfice de l'immortalité) : « Et Dionysos aux

12. Alors qu'Ovide, dans l'extrait des *Amours* mis en exergue de ce chapitre, n'hésite pas à employer *flavus*, un terme latin qui équivaut plus ou moins à *xanthos*.

cheveux d'or a pris la blonde Ariane, fille de Minos, pour florissante épouse » (*Théogonie*, 947-948). La formulation hésiodique, qui rassemble dans un même vers les noms des deux époux, instaure un balancement : le *chrusokomês* qui caractérise Dionysos répond au *xanthên* d'Ariane. Il y a là une tension entre ressemblance et dissemblance, complémentarité et opposition. La subtile nuance chromatique qui existe entre les deux chevelures vise à signaler selon moi deux écarts : une différence de statut (mortel/immortel) et une différence de sexe (homme/femme). Reprenons ces deux éléments dans l'ordre.

Premièrement, dans les textes, les mortels ne sont jamais gratifiés d'une chevelure d'or : ils sont seulement « blonds ». C'est le cas d'ailleurs des principaux héros homériques, comme Ménélas (« le blond Ménélas » étant devenu une formule homérique consacrée), Achille et Ulysse, mais aussi Méléagre, le roi légendaire des Étoliens, le Crétois Rhadamanthe, ou encore Polynice. En contexte épique, la blondeur souligne l'excellence des combattants, élus des dieux. Ainsi, dans l'*Iliade*, le blond Achille triomphe d'Hector aux cheveux bleu sombre (jouant en quelque sorte le combat du Blond contre le Brun, un schéma chromatique que l'on retrouve dans d'autres mythes [13]). Les héroïnes ne sont pas en reste : citons, parmi d'autres, Hélène, Ariane et Briséis…

Si l'image des Achéens et « Danaens à la blonde chevelure » *(xanthokoman)* vantés par Pindare dans l'une de ses *Néméennes* (IX, 17) vise à alimenter chez les Grecs le mythe d'un passé glorieux, il ne faudrait pas pour autant en déduire que tous les Hellènes étaient blonds aux yeux bleus [14]… Les

13. Pierre Vidal-Naquet a étudié un mythe dans lequel un Xanthos (roi béotien) s'oppose à un Mélanthos (un Athénien) ; il s'agit du mythe fondateur de la fête des Apatouries. Voir Pierre Vidal-Naquet, « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 23/5, 1968, p. 947-964.

14. Les débats savants concernant la blondeur des Grecs commencent au XIXe siècle et prennent une connotation fortement idéologique dans les années 1930 avec les théories raciales promues par les nazis. La prétendue blondeur

connotations positives de la blondeur reposent sur l'image d'une auréole conférée par les dieux, d'une vigueur propre à la fleur et à l'éclat de la jeunesse. La blondeur ne va cependant pas jusqu'à atteindre l'excellence de la couleur d'or, réservée aux seuls dieux – un point que nous examinerons en détail plus bas.

La seconde différence entre la teinte dorée des cheveux de Dionysos et la blondeur d'Ariane pourrait reposer sur la répartition genrée que l'on entrevoit dans le monde des dieux. En effet, dans le panthéon grec, il existe bien des divinités « blondes », mais elles sont toutes féminines : Déméter, nous l'avons dit, mais aussi Athéna, Artémis, ou encore les Charites et Aphrodite [15]. À l'inverse, les divinités à la chevelure d'or sont majoritairement masculines [16] : citons, outre Apollon et Dionysos, Zéphyr et Hélios. Il y a surtout ce cher Éros, qui n'épargne personne de ses traits redoutables, touchant indifféremment humains et divinités, comme le rappelle le chœur d'une tragédie d'Euripide [17] :

> Bienheureux ceux qui n'approchent la déesse qu'avec mesure et qui ne font qu'un usage modéré du lit d'Aphrodite, ceux dont la sérénité évite son aiguillon furieux, à l'heure où Éros aux cheveux d'or leur décoche le double trait de ses plaisirs, l'un qui dispense un destin heureux, l'autre qui bouleverse notre existence. (*Iphigénie à Aulis*, 543-551)

Chez Anacréon, Éros *chrusokomês* est aussi le garçon facétieux qui joue avec son ballon pourpre [18].

---

des Grecs, magnifiée dans les cheveux d'or de leur dieu Apollon, sert à prouver leurs origines nordiques. Voir Johann Chapoutot, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2012, p. 76-86.

15. *Anthologie palatine* IX, 605, 1.

16. Au premier rang des déesses qui échappent à la règle figurent Artémis et Létô, sans doute en vertu de leurs affinités avec Apollon, comme nous le verrons plus bas. Mentionnons aussi les Muses aux boucles d'or *(khrusoplokos)* chez Pindare (fr. incert., 215b, col. 1, l.8 Maehler) et Kypris chez Ibycos (fr. 1a, 9 Page).

17. Trad. F. Jouan, CUF.

18. Anacréon, fr. 13, 2 Page.

Nous aurions donc, dans le poème d'Hésiode, l'utilisation de la couleur des cheveux pour marquer une polarité au sein du couple Dionysos/Ariane : d'une part les cheveux d'or qui inclinent du côté des Immortels ; de l'autre la blondeur qui renvoie plutôt à la féminité. Il faut bien entendu se méfier de cette présentation trop schématique, qui ne rend compte qu'imparfaitement des multiples facettes du polythéisme grec. Souvent, quand on croit en avoir trouvé la clé, on s'aperçoit qu'elle n'en ouvre pas toutes les portes…

C'est ce que pourrait laisser penser la découverte, sur l'agora d'Athènes, d'une inscription de la fin du ve siècle av. n. è., qui semble contredire l'idée selon laquelle Apollon n'est jamais blond chez les Grecs. En effet, une borne en pierre, dont on ignore quel était l'emplacement exact sur la place, avertit le passant : « Borne du sanctuaire d'Apollon *Xanthos*. » Il faut alors admettre que les Athéniens vouaient un culte à un « Apollon Blond » aux environs de 425-400 av. n. è.[19] Il me semble toutefois que la contradiction apparente entre cette donnée épigraphique et les témoignages des poètes s'efface, si l'on considère la façon dont fonctionnent les systèmes de dénomination divine en contexte polythéiste. En effet, accoler le terme *Xanthos* à Apollon dans une formule onomastique ne signifie pas nécessairement qu'Apollon *est* blond, en considérant le second terme comme l'attribut du premier. La formule peut procéder par juxtaposition, selon une logique cumulative : Apollon + *Xanthos*. L'association des noms Apollon et *Xanthos* trouve d'ailleurs un certain écho dans la tragédie déjà citée d'Euripide, *Ion*, qui a été représentée à Athènes en 418 av. n. è., c'est-à-dire à peu près au même moment où a été gravée la borne du sanctuaire de l'agora. Rappelons l'intrigue. Euripide propose une alternative à la version traditionnelle concernant l'origine des Ioniens (et donc des

19. *IG* I³ 1053. Pour une restitution plus complète de la dédicace : *SEG* X, 327.

Athéniens) : Ion ne serait pas le fils de Xouthos, l'un des trois fils d'Hellen[20], mais le rejeton d'Apollon, né du viol de la jeune Créuse. Le binôme Xouthos/Apollon est donc signifiant. Ion, comme tant d'autres héros de la mythologie grecque, aurait en quelque sorte une double généalogie : d'un côté un père divin, Apollon Cheveux d'or, et de l'autre un père mortel, Xouthos. Or l'adjectif *xouthos*, « orangé », « fauve », possède un sens très voisin de *xanthos*, car il procède de la même racine étymologique. Apollon/Xouthos entre fortement en résonance avec Apollon/*Xanthos*…

Au terme de cette première étape de notre parcours, nous avons donc vu qu'en prêtant des cheveux d'or à certains dieux, les poètes grecs cherchent à creuser la distance avec les mortels. La chevelure d'or est en effet autre chose que la blondeur des blés dorés au soleil, cette blondeur à laquelle renvoie Déméter, comme l'avait justement pressenti Pernety[21]. Il convient donc à présent de cerner avec davantage de précision les connotations symboliques liées à l'or.

Des divinités en or

Jean-Pierre Vernant a montré que, si les dieux grecs ont un corps, il s'agit en fait d'un sur-corps, de lumière, qui se distingue du corps des mortels, imparfait et corruptible. Or, l'un des moyens habituels par lesquels les poètes parviennent à rendre sensible la splendeur du corps divin consiste à attribuer aux Immortels celle qui est à leurs yeux la plus belle des couleurs : la couleur d'or. Ce métal qu'Hipponax d'Éphèse hisse au rang de « sultan de l'argent » et que

20. Hellen, l'ancêtre des Grecs, a eu deux autres garçons : Dorios et Aiolos.
21. En effet, *xanthos* dénote une couleur associée à un certain nombre de productions agricoles et d'aliments, comme les petits pains blonds qui accompagnent le vin au banquet. La blondeur de Déméter procède ainsi de la sphère d'intervention de la déesse, à savoir la céréaliculture et la maturation des champs cultivés. C'est la divinité qui protège les récoltes, comme le souligne Homère : *Iliade* V, 500.

Pindare qualifie de « fils de Zeus » *(Dios pais)* matérialise en effet aux yeux des Grecs l'idéal de la « belle et bonne » couleur, de la couleur parfaite, de la couleur de l'excellence. Le fait n'est pas propre aux Grecs. En sanskrit, le nom donné à l'or, *suvarna*, signifie littéralement « à la belle couleur ». Il ne faut pas oublier que, dans les mondes anciens, les couleurs s'identifient à des matières, qui possèdent des propriétés sensibles, une géographie et une histoire, des fonctions sociales, et véhiculent ainsi un imaginaire affectif et collectif : pour les Grecs, les couleurs ne sont pas des données spectrales, des mesures colorimétriques objectivées et dépourvues de toute connotation symbolique. Ils considèrent ainsi l'or à la fois comme un métal, une matière et une surface colorée qui se donne à voir. Son éclat et sa teinte restent durables dans le temps, à l'instar du rayonnement solaire. Nulle patine ne ternit jamais la surface de l'or, comme le souligne joliment le poète du VIe siècle av. n. è. Théognis, dans une image destinée à mettre en avant la probité de son propre comportement [22] :

> […] tu me trouveras en tous mes actes semblable à l'or affiné au creuset, qui rougeoie au contact de la pierre de touche, et dont ni la rouille ni aucune tache n'attaque la surface, car il conserve toujours son pur éclat *(anthos)*. (Théognis I, 449-452)

Le métal symbolise un pouvoir et une beauté à la fois éternels et incorruptibles. Voilà pourquoi, depuis Homère, les poètes gratifient volontiers les Immortels d'une série d'épithètes comportant des références à l'or. Dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, par exemple, le chœur des vieillards thébains, désemparé face au fléau épidémique qui ravage Thèbes, invoque le secours de plusieurs divinités, au premier rang desquelles figure Athéna, d'abord désignée

22. Trad. pers.

comme étant « fille de Zeus, immortelle Athéna » *(thugater Dios, ambrot'Athana)*, puis « fille dorée de Zeus » *(chrusea thugater Dios)* : les vers 158 et 187 se répondent, mettant en miroir *ambrota* et *chrusea*. D'une façon générale, les adjectifs composés en *chruso-* sont légion pour caractériser telle ou telle partie de la panoplie divine, souvent l'attribut qui les représente le mieux : l'arc d'Apollon ou le carquois/la quenouille d'Artémis, le trône/la robe d'Héra[23], la baguette d'Hermès, les ailes d'Iris, le thyrse de Dionysos[24]… On constate néanmoins qu'à la différence des Égyptiens, qui considèrent l'or comme la chair des dieux, les poètes grecs ne caractérisent jamais la *peau* divine elle-même comme étant dorée. Il en va un peu de même dans le domaine de la sculpture : si l'on excepte le cas des statues entièrement dorées, les artisans grecs préféraient souvent réserver la dorure à la chevelure, aux parures ou aux vêtements des effigies divines qu'ils confectionnaient. Ainsi, dans la technique chryséléphantine, les parties carnées étaient réalisées en ivoire et non en or[25]. Phidias, qui devint le maître de cette technique au ve siècle av. n. è., réalisa ainsi des statues colossales pour plusieurs cités, les effigies d'Athéna Parthénos et de Zeus Olympien restant les plus connues. Ses œuvres d'or et d'ivoire, rehaussées d'inclusions de pierres et de verres colorés, offraient une mise en scène parfaite de la splendeur et de la majesté divines.

De par leur nature même d'entités immortelles et éternellement jeunes, l'ensemble des membres de la famille divine entretiennent donc des affinités avec l'or, selon les

23. Certains adjectifs sont polysémiques, suivant les divinités auxquelles ils s'appliquent : sur *khrusothronos* et *khruselekatos*, voir Gabriella Pironti, « *Chrysothronos* : note in margine a un epiteto aureo », dans Marisa Tortorelli Ghidini (éd.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2014, p. 211-221.
24. Euripide, *Bacchantes*, 554.
25. Sur cette technique, voir la synthèse de Kenneth D. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Grecs. Pour autant, le rapport n'est pas uniforme. En effet, les dieux ne cultivent pas tous le même degré de proximité avec l'or. Par exemple, jamais le foudre flamboyant de Zeus n'arbore la couleur de ce métal – ce qui prouve bien que les poètes n'en font pas qu'à leur tête et qu'ils choisissent à dessein les formules qu'ils emploient. Et d'une manière générale, ni le corps, ni les attributs de Zeus ne se trouvent associés à l'or, ni chez Homère, ni dans la poésie lyrique ni dans le théâtre athénien[26]…

À l'autre extrémité du spectre, Aphrodite est la divinité qui entretient les liens les plus étroits avec l'or : elle est fréquemment qualifiée de *Chruseê*, « la Dorée » (voire, parfois, « la toute Dorée »), selon la formule consacrée par Homère et largement reprise par la suite. Certes, d'autres divinités comme Athéna[27] ou Létô[28] reçoivent aussi l'épithète, mais c'est de loin Aphrodite qui détient le record. La dorure d'Aphrodite ne doit pas se comprendre de manière littérale : la Dorée, dans l'*Iliade*, a une peau blanche (elle protège Énée « de ses bras blancs » quand elle intervient sur le champ de bataille), tout comme Héra *leukôlenos*. Dire qu'Aphrodite est la Dorée, ce n'est pas suggérer que son corps est en or, mais souligner qu'elle est celle qui irradie de *charis*, cet effluve bienfaisant qui est la matérialisation même de la beauté.

L'or possède en effet, à la différence d'autres métaux ou alliages comme l'argent, le fer, le cuivre ou le bronze, des connotations érotiques : il s'agit d'un matériau particulièrement ductile, malléable, qui invite à la caresse en même temps qu'il capte le regard par ses reflets lumineux. Les artisans l'utilisent sous forme de feuilles, qu'ils plaquent

26. On trouve mentionné un culte associé à un Zeus *Chrusôr* en Phénicie, d'après Philon de Byblos (Ier-IIe siècle de n. è.) : *FGrHist* 790 F 2.
27. Au passage de Sophocle déjà vu, il faut ajouter un fragment d'Euripide (fr. 360, 46 Nauck). Athéna serait aussi *Chruseê* à Lemnos, selon une scholie à Sophocle : *Philoctète*, 194.
28. *Cf. infra*, p. 305-306.

délicatement sur les objets à décorer. Les connotations érotiques de l'or se trouvent ainsi mobilisées par Homère lorsqu'il décrit le nuage doré qui enveloppe Zeus et Héra lors de leurs ébats amoureux dans l'*Iliade* (XIV, 347-351) [29] :

> Et, sous eux, la terre divine fait naître un tendre gazon, lôtos frais, safran et jacinthe, tapis serré et doux, dont l'épaisseur les protège du sol. C'est sur lui qu'ils s'étendent, enveloppés d'un beau nuage d'or, d'où perle une rosée brillante.

Rappelons également que c'est aussi sous forme d'une pluie d'or que Zeus choisit de s'unir à Danaé [30], épisode mythologique qui a d'ailleurs inspiré à Klimt l'un de ses plus beaux tableaux, *Danaé* (1907).

Si l'or donne à voir l'une des facettes de la nature divine, il n'en exprime bien sûr qu'*une* des facettes. Nous l'avons vu, l'or n'est pas du côté de la puissance foudroyante, aveuglante et fulgurante de Zeus ; il tient plutôt de l'éclat chaud et bénéfique du soleil, et surtout du fluide rayonnant de la *charis*. Il manifeste donc *certains* aspects de la *dynamis* divine et de sa relation avec les êtres humains. Quelle place occupe donc Apollon dans cette configuration ? Pourquoi, plus que les autres divinités, possède-t-il des cheveux d'or ? Ou, pour le dire autrement : pourquoi, dans son cas, la dorure se concentre-t-elle plus particulièrement sur la chevelure ?

La chevelure de Phoibos Apollon

L'attention portée à la chevelure n'étonnera pas, s'agissant d'Apollon [31]. Ce dieu patron des adolescents et des éphèbes

29. Trad. P. Mazon, CUF.
30. Pindare, *Pythiques* XII, 17sv. ; *Anthologie palatine* V, 31 et 217.
31. Sur l'importance accordée par les Grecs à la chevelure comme signe de vitalité, voir Pierre Brulé, *Les sens du poil (grec)*, *op. cit.*

est celui dont la chevelure croît sans cesse. Homère le nomme celui « à la chevelure non tondue, jamais coupée » (*Iliade* XX, 39) : l'épithète *akersekomês* (ou *akeirekomês*) lui est propre au sein du panthéon. La vigueur capillaire est donc l'un des signes distinctifs de ce *kouros* qui reste éternellement jeune et vigoureux. On le reconnaît d'ailleurs souvent dans l'imagerie vasculaire à ses cheveux longs, avec des coiffures soigneusement travaillées, comme sur le décor d'une coupe attique à fond blanc trouvée dans une tombe de Delphes. Le jeune dieu Apollon y est figuré en train de faire une libation. Il est identifiable à sa lyre, à la présence de la corneille qui lui fait face, mais aussi aux boucles délicates de sa chevelure relevée en une sorte de chignon, que le peintre a rendues avec un soin particulier.

Fig. 3. Apollon faisant une libation.
Coupe attique à fond blanc (ve siècle av. n. è.).
Musée de Delphes, inv. 8140.

Depuis quand les Grecs attribuent-ils aux cheveux d'Apollon l'éclat de l'or ? La paternité de la formule « Apollon Cheveux d'or » *(Chrusokomas)* ne revient ni à Homère ni à Hésiode, qui mobilisent pourtant de très nombreuses épithètes pour le désigner ; la tradition épique évoque plutôt Phoibos Apollon « à l'arc d'argent » ou « à l'épée d'or ». L'image d'un Apollon « Chevelure d'or » apparaît donc un peu plus tardivement que d'autres images divines solidement ancrées dans l'imaginaire panhellénique, comme celle d'Athéna « aux yeux pers », *glaukôpis*.

La première association de *chrusokomas* au dieu que nous connaissions figure chez le poète spartiate Tyrtée (fin du VIIe siècle av. n. è.), si l'on en croit la citation conservée par l'historien Diodore de Sicile. Il y est question de la Grande Rhètra, qui organisait les institutions politiques spartiates : cette *politeia* (« constitution »), dont la paternité était attribuée au législateur semi-légendaire Lycurgue, aurait été sanctionnée par Apollon lui-même. C'est sous la forme d'un poème proféré par l'oracle de Delphes que la Grande Rhètra aurait été validée. Tyrtée, avant d'en livrer le contenu, l'introduit par les vers suivants [32] :

> Ainsi en effet le Seigneur à l'arc d'argent *(argurotoxos anax)*, l'agissant-au-loin *(hekaergos)* Apollon à la chevelure d'or *(chrusokomês)* a prophétisé depuis son gras *adyton*.

L'accumulation de trois adjectifs permet à Tyrtée de souligner différents aspects de la puissance d'Apollon. Les deux premiers, *argurotoxos* (« à l'arc d'argent ») et *hekaergos* (littéralement, « celui qui repousse au loin avec ses flèches », « celui qui frappe au loin », comme *hekatebolos*), sont un héritage homérique bien connu : ils soulignent l'envergure panhellénique du dieu et mettent en avant sa fonction d'archer. Quant au troisième, *chrusokomês*, inédit

32. Fr. 4 West, cité par Diodore de Sicile VII, 12, 6 (trad. pers.).

dans la tradition épique, il vient enrichir le portrait homérique et colore ainsi d'un éclat particulier l'Apollon de Delphes : c'est le dieu qui prophétise depuis son « gras » (c'est-à-dire prospère, florissant) *adyton*, bien installé dans le sanctuaire delphique où s'accumulent de somptueuses offrandes depuis le VIIIe siècle av. n. è.

Il revient aux poètes Pindare et Bacchylide, au début du Ve siècle av. n. è., d'enrichir l'image d'un Apollon « Chevelure d'or », qui finit alors par s'imposer dans la tradition littéraire. Ainsi, dans le péan que compose Pindare en l'honneur d'Apollon, il est question des Ioniens (les descendants d'Ion, donc) qui se sont établis à Délos avec l'autorisation du dieu *chrusokomas* (*Péans* 5, 40-41 Puech). Comme Tyrtée, Pindare évoque ici le dieu de Delphes dont la parole oraculaire sert à légitimer les différentes entreprises coloniales, tant dans les temps mythiques qu'à l'époque archaïque. Dans un autre poème, un hymne célébrant la victoire de Diagoras de Rhodes à l'épreuve du pugilat en 464 av. n. è. (*Olympiques* VII, 32), Pindare emploie la formule *Ho Chrusokomas*, « Celui aux cheveux d'or », pour désigner le dieu de Delphes qui rend ses arrêts depuis son *adyton* parfumé [33]. En substantivant l'adjectif *chrusokomas* pour en faire un théonyme, Pindare semble indiquer qu'au sein du panthéon grec, Apollon a désormais l'apanage de la chevelure dorée.

La promotion de l'Apollon aux cheveux d'or pourrait s'expliquer par la nature même du genre poétique dans lequel excellent Pindare comme Bacchylide : tous deux composent des épinicies, chants qui célèbrent les victoires obtenues par les athlètes lors des grandes compétitions panhelléniques qui se déroulent à Olympie, Delphes, Némée ou à l'isthme de Corinthe. L'or de la chevelure

33. C'est aussi le cas dans le poème célébrant la victoire d'Agésias de Syracuse à la course de chars attelés de mules à Olympie, en 472 ou 468 av. n. è. (*Olympiques* VI, 41).

d'Apollon reflète donc parfois l'excellence des vainqueurs, voire leur richesse, s'agissant par exemple des tyrans de Sicile. Ainsi, quand Hiéron remporte la victoire à Delphes, aux Concours pythiques de l'an 470 av. n. è., à l'épreuve si prestigieuse de la course de chars, les thuriféraires ne manquent pas et le tyran souhaite immortaliser sa victoire. Pindare et Bacchylide composent chacun une épinicie pour Hiéron. Pindare invoque dans la sienne Apollon comme étant le *Chrusokhaitês*, « Celui aux cheveux d'or » (*Pythiques* II, 16), tandis que Bacchylide, dès les premiers vers de son poème, souligne qu'« Apollon *chrusokomas* aime toujours Syracuse et honore Hiéron, qui dirige la cité avec justice » (*Épinicies* 4, 1-3). En évoquant la relation privilégiée qui unit la cité d'origine de Hiéron et l'Apollon qui a accordé la victoire à Delphes, le poète s'appuie aussi sur une réalité cultuelle. Il existait en effet un culte d'Apollon à Syracuse, avec un temple dorique construit au VIe siècle av. n. è. Le dieu y était vénéré comme un Apollon « Du laurier » *(Daphnitês)*, selon Hésychius. En choisissant de qualifier le dieu de *chrusokomas* dans son poème, Bacchylide active volontairement le lien avec Delphes, l'ombilic du monde, lieu de la victoire de Hiéron, mais aussi centre panhellénique de premier plan, avec lequel les colonies de Sicile cherchent à entretenir des liens forts et constants.

Ainsi, le périmètre dessiné par les cheveux d'or d'Apollon renvoie plutôt à un univers delphique : Phoibos Cheveux d'or est le dieu qui agit au loin et dont la parole résonne depuis le gras *adyton*, dans un sanctuaire marqué par la profusion des bonnes odeurs, des célébrations sonores en son honneur, et des trésors et offrandes de prix qui étincellent d'or et de métaux précieux.

Apollon Cheveux d'or finit par devenir un lieu commun de l'imaginaire collectif grec au cours de l'époque classique, une sorte d'image d'Épinal à l'échelle panhellénique. C'est en effet ce qu'indique la discussion qui a lieu entre Sophocle et un maître d'école lors d'un banquet,

dans les années 440 av. n. è., et dont le contenu nous a été rapporté par Ion de Chios[34]. On y apprend que le poète tragique athénien considérait l'expression « Apollon *chrusokomas* » aussi savoureuse et célèbre qu'« Eôs (Aurore) *rhododaktulos* (aux doigts de rose) », formule bien connue de tous les auditeurs des poèmes homériques. Autre preuve de la popularité de l'image : Aristote, dans sa *Rhétorique*, cite un exemple type de vers qui peut servir à ouvrir un chant destiné à Apollon, et l'on y retrouve précisément *chrusokomas*. L'adjectif figure même en première position : « Celui à la chevelure d'or, l'Agissant-au-loin *(Hekate)*, enfant de Zeus *(pai Dios)*[35]. »

L'image d'un Apollon Cheveux d'or fut aussi largement mobilisée dans le théâtre athénien[36], notamment par Euripide, dans plusieurs de ses pièces[37]. Ce dernier, nous l'avons vu au début de ce chapitre, évoque l'or capillaire d'Apollon dans les propos accusatoires de Créuse dans la pièce *Ion* – dont l'intrigue, rappelons-le, se déroule à Delphes. La récurrence de la formule « Apollon aux cheveux d'or » chez Euripide n'est peut-être pas fortuite : on sait en effet que dans sa jeunesse il fut « porteur de torches » *(purophoros)* lors des fêtes en l'honneur d'Apollon dans le sanctuaire attique du cap Zôster. Or, Pausanias (I, 31, 1) rapporte que c'est là que Létô, enceinte des jumeaux, se serait arrêtée une première fois pour dénouer sa ceinture, avant d'aller finalement accoucher à Délos. Les fouilles

34. *Cf. infra*, p. 311-312.
35. Aristote, *Rhétorique* III, 8, 1409a. Le vers pourrait être une citation de Simonide ou d'un autre poète lyrique du début de l'époque classique.
36. Y compris dans les comédies d'Aristophane. Dans *Les Oiseaux*, la huppe s'adresse au rossignol : « Ta voix pure monte à travers le smilax feuillu jusqu'à la demeure de Zeus, où Phoibos à la chevelure d'or l'entend, et à tes chants plaintifs répond en touchant de la phorminx incrustée d'ivoire » (*Oiseaux*, 214-219, trad. H. van Daele, CUF, modifiée).
37. Voir aussi *Suppliantes*, 976-977 (les mères des sept héros argiens morts au combat invoquent *chrusokomas* Apollon) ; *Troyennes*, 253-254 (Hécube s'exclame à propos du sort de Cassandre : « Quoi ! La Vierge de Phoibos, celle qui, par un don du dieu aux cheveux d'or, obtint le privilège de vivre sans époux ! »).

modernes effectuées dans le sanctuaire attestent l'existence d'un temple bâti sans doute dès la fin du VIe siècle av. n. è. ; surtout, elles ont mis au jour la plus ancienne dédicace découverte sur le site : l'inscription, qui avait été gravée sur une colonnette votive datée d'environ 500 av. n. è., mentionne le nom… d'Apollon *Chrusokomas*[38] !

Dans *Iphigénie en Tauride* (1235-1239), le chœur vante la beauté des dieux jumeaux, Apollon et Artémis[39] :

> Quels beaux enfants que le fils de Létô, mis au monde par la Délienne dans les vallons féconds de l'île, le Cheveux d'or savant joueur de lyre, ainsi que la déesse fière de son adresse à manier les arcs !

Nul besoin de prononcer le nom des jumeaux immortels : les qualificatifs choisis suffisent à convoquer leur image, à dire la nature de leur pouvoir et à les caractériser l'un par rapport à l'autre. Les vers d'Euripide rappellent aussi que l'histoire d'Apollon, c'est celle d'une petite famille : il appartient à une triade, avec sa mère Létô et sa sœur Artémis. Voilà sans doute pourquoi ces dernières figurent au nombre des rares divinités féminines à posséder des cheveux d'or, comme par effet de contamination. C'est en effet le terme de *chrusoplokamos*, « aux boucles d'or », qui sert à qualifier Létô[40] dans l'*Hymne homérique à Apollon* (201-206)[41] :

38. *IG* I³ 1012. L'inscription est fragmentaire, mais on sait qu'il s'agissait d'un distique élégiaque. On a également trouvé au sanctuaire oraculaire du Ptoion la dédicace d'une statue dans laquelle Aristichos s'adresse à Apollon en le nommant « Ptoios aux cheveux d'or ». L'inscription (et l'offrande) daterait d'environ 280 av. n. è. Voir Pierre Guillon, « L'offrande d'Aristichos et la consultation de l'oracle du Ptoion au début du IIIe siècle av. J.-C. », *Bulletin de correspondance hellénique* 70, 1946, p. 216-232.
39. Trad. pers.
40. Callimaque, qui raconte la quête de la déesse d'un lieu pour accoucher qui la conduit jusqu'à Délos, l'appelle « Létô dorée » (*Hymne à Délos*, 39). Aristophane la nomme *chrusôpis*, « aux yeux d'or », « au visage d'or », épithète assez rare (*Thesmophories*, 321).
41. Trad. J. Humbert, CUF, légèrement modifiée.

> Phoibos Apollon joue, lui, de la cithare et exécute un beau pas relevé ; il est environné de lumière, des éclairs jaillissent de ses pieds et de sa fine tunique. Létô aux tresses d'or et Zeus à la *mêtis* sont heureux dans leur noble cœur en voyant leur fils jouer avec les dieux immortels.

On notera que, dans cette scène, c'est bien Apollon qui focalise les regards, rayonnant de mille feux et jouant de la lyre au milieu des dieux.

Artémis n'est pas en reste : si Anacréon la désigne comme « la blonde fille de Zeus » *(xanthê pais Dios)* dans la prière qu'il lui adresse [42], elle devient *chruseobostrukhon*, « aux tresses d'or », chez Euripide [43]. C'est en effet l'adjectif que choisit Antigone pour invoquer sa protection, alors qu'elle observe du haut des remparts de Thèbes l'assaut des guerriers. Redoutant le sort qui attend les captives si la cité est prise, l'héroïne appelle à elle Artémis : « Ô souveraine, rejeton *(ernos)* aux boucles d'or de Zeus » (*Phéniciennes*, 191).

Il semble donc bien que la chevelure d'or constitue un trait « physique » propre à la triade apollinienne. Apollon, Létô et Artémis appartiennent à la famille « Boucles d'or », en quelque sorte. Il serait alors tentant de rapprocher l'imagerie poétique et religieuse déployée par Euripide d'une découverte archéologique étonnante effectuée à Delphes. En 1939, les Français mettent au jour, dans une ancienne fosse sacrée, les vestiges brûlés de différentes offrandes pieusement enterrées après l'incendie d'un bâtiment à l'intérieur du sanctuaire, probablement au cours du ve siècle av. n. è. Parmi les objets sortis de terre, trois statues chryséléphantines datant du vi^e^ siècle av. n. è. [44]

42. Anacréon, fr. 1, 2 Page.
43. Dans une inscription datée d'environ 280 av. n. è. trouvée à Épidaure, Artémis est invoquée comme la fille *chrusokoman* de Létô : *IG* IV^2 1, 128.
44. Pierre Amandry, « Rapport préliminaire sur les statues chryséléphantines

Différentes parties du corps (visage, pieds, mains) sont en ivoire, tandis que leur vêtement devait être recouvert de plaques d'or. Une série de bouclettes et de mèches enroulées en or permettent de reconstituer en partie la coiffure des statues. La découverte a fait sensation en raison de la qualité d'exécution : deux têtes ont pu être restaurées et sont actuellement présentées au Musée de Delphes.

Fig. 4. Apollon ? Fragment de sculpture chryséléphantine restauré. Or et ivoire brûlé (v. 550 av. n. è.).

Musée de Delphes.

de Delphes », *Bulletin de correspondance hellénique* 63, 1939, p. 86-119 ; *idem*, « Statues chryséléphantines », dans *Le guide de Delphes*, Athènes, EFA, 1991, p. 206-219.

Fig. 5. Artémis ou Létô ? Fragment de sculpture chryséléphantine restauré. Or et ivoire brûlé (v. 550-540 av. n. è.).

Musée de Delphes.

L'identification proposée par Pierre Amandry consiste à y reconnaître la triade apollinienne. On ignore quand ces statues ont été déposées là et quelle était leur fonction initiale : offrandes de prestige ou effigies cultuelles ? Elles offraient en tout cas aux fidèles fréquentant le sanctuaire la représentation visuelle d'un Apollon aux cheveux dorés, flanqué de sa mère et de sa sœur, partageant le même trait capillaire.

Quoi qu'il en soit, le dossier d'Apollon Cheveux d'or illustre la richesse des processus à l'œuvre dans la fabrication du divin par les poètes. Si Tyrtée, Pindare et Bacchylide semblent innover par rapport à Homère et Hésiode,

en gratifiant le dieu d'une nouvelle *epônumia*, ils se conforment en fait à un horizon de représentations largement partagé. C'était la condition nécessaire pour assurer un succès durable à l'image d'un Apollon à la chevelure d'or. Cette image renvoie sans doute plus particulièrement à Phoibos, maître de Delphes et de l'oracle. La greffe a réussi car le riche potentiel sémantique que renfermait *chrusokomas* pouvait se trouver investi de significations adaptées à la nature spécifique du dieu pythien. La chevelure radieuse exprime à merveille le rayonnement solaire qui le caractérise et le mode d'action propre à Apollon : Phoibos est capable d'agir à distance, par la vibration des ondes (visuelles, mais aussi olfactives et sonores) que son corps de lumière émet tout autour de lui. Les épiphanies du dieu Brillant se caractérisent en effet par un éclat assourdissant et aveuglant, dont l'intensité et la fulgurance sont difficilement soutenables pour les mortels. Que l'on songe par exemple à l'image triomphante du dieu dans l'*Hymne homérique à Apollon* (440-447) : son corps irradie lorsqu'il pénètre dans son sanctuaire de Delphes (Crisa), après avoir allumé les torches. L'incandescence de son épiphanie provoque alors chez les mortels un véritable choc sensoriel[45] :

> C'est là que surgit du navire Apollon, le Seigneur agissant-au-loin *(hekaergos)*, sous l'apparence d'un astre qui luit en plein jour : il jaillissait de sa personne des feux sans nombre, dont l'éclat allait jusqu'au ciel. Passant à travers les trépieds de grand prix, il pénétra dans son sanctuaire et y alluma la flamme, en faisant luire ses traits fulgurants. Crisa tout entière en fut illuminée : les femmes des Criséens et leurs filles aux belles ceintures poussèrent un cri, au choc de Phoibos ; une grande terreur s'empara de chacun.

45. Trad. J. Humbert, CUF, modifiée.

Forever young, forever blond ?

Au terme de notre exploration, nous saisissons mieux ce que le fait d'avoir une chevelure d'or veut dire pour les Grecs : il s'agit d'une blondeur au carré, car plus intense et véritablement éternelle. Sans en avoir le monopole exclusif, Apollon est celui qui, parmi toutes les divinités, arbore cette couleur capillaire le plus volontiers. La chevelure d'or exprime ainsi l'une des facettes de Phoibos, en convoquant l'imaginaire de son sanctuaire delphique où règne l'opulence. Mais l'épithète *chrusokomas* (et les variantes qui lui sont associées) ne nous dit pas tout du dieu ; elle ne suffit pas à en brosser le portrait : il faudrait pour cela la confronter à toutes les autres, plusieurs centaines, voire milliers, qui s'appliquent à Apollon dans les textes grecs parvenus jusqu'à nous[46]. Voilà pourquoi affirmer qu'Apollon est blond, comme le faisait Pernety et comme le font encore certains répertoires mythologiques destinés au grand public, revient à se méprendre sur la façon dont fonctionne une religion polythéiste. Aucun dogme ne prévaut en effet en matière de capillarité apollinienne. Les dieux, à la différence des mortels, prennent toutes les apparences qu'ils veulent ; ils peuvent donc changer de couleur de cheveux comme bon leur semble, sans même avoir besoin d'un rendez-vous chez le coiffeur. Les peintres sur vase grecs l'avaient bien compris, eux qui ne se préoccupaient pas de traduire fidèlement en image les vers des poètes. Ils faisaient avec les moyens du bord : une palette de couleurs nécessairement limitée par la technique de fabrication des vases, requérant une cuisson à très haute température. Lorsqu'ils mettaient en scène des

46. Pour se faire une idée du nombre et de la variété, on consultera le répertoire de Karl Friedrich Heinrich Bruchmann, *Epitheta deorum quae apud poetas graecos leguntur*, Leipzig, Teubner, 1893, p. 19-35 (mais rappelons que l'inventaire ne concerne que la poésie : il ne prend pas en compte l'immense documentation épigraphique !).

épisodes mythologiques et choisissaient de donner à voir Apollon, ils s'embarrassaient rarement de dorure. Prenons l'exemple de deux vases conservés au British Museum : sur le médaillon intérieur d'une coupe attique à figures rouges (v. 500 av. n. è.), on voit un jeune homme brun poursuivant une jeune femme. La présence de l'arc permet d'identifier Apollon. Sa proie, en revanche, n'est pas aisément reconnaissable : il pourrait s'agir de Créuse ou de Daphnè. Sur l'une des faces d'une hydrie réalisée également à Athènes, vers 450-440 av. n. è., le peintre a procédé de manière analogue.

Fig. 6. Apollon poursuivant une jeune femme.
Hydrie attique à figures rouges (v. 450-440 av. n. è.).
Londres, British Museum, E170.

Vouloir faire correspondre à tout prix textes et images, en matière de représentation des dieux, ne tient pas. C'est d'ailleurs un peu ce que rappelait avec humour Sophocle au maître d'école lors d'un banquet à Chios[47].

47. Athénée, *Deipnosophistes* XIII, 603e-604d = Ion de Chios, *FGrHist* 392 F 6 ;

Leur discussion portait sur l'usage des termes de couleurs par les poètes. Le maître d'école affirmait que certains vers étaient ridicules et mal venus, estimant que, s'ils étaient transposés littéralement en peinture, ils produiraient un résultat visuel désastreux : par exemple, les joues d'un jeune homme que l'on enduirait effectivement de teinture pourpre n'auraient rien de séduisant. Ion de Chios rapporte que Sophocle aurait alors adressé au maître d'école une réponse cinglante pour le ridiculiser : « Alors il ne te plaît pas […] ce vers du poète, qui parle d'"Apollon à la chevelure d'or", car si le peintre avait fait la chevelure du dieu en or plutôt qu'en noir, la peinture aurait été moins réussie. » La repartie de Sophocle indique clairement que, selon lui, poètes et peintres ne devaient pas nécessairement recourir aux mêmes couleurs pour atteindre l'excellence. Assurément, le poète tragique athénien n'aurait pas donné les mêmes conseils que Pernety aux artistes de son temps…

Cette anecdote, si elle concerne davantage le domaine de l'esthétique que celui des conceptions religieuses, est tout de même éclairante pour notre sujet : elle nous rappelle la complexité du lien tissé entre attributs onomastiques et attributs iconographiques. Poètes et artisans grecs ont contribué chacun à leur manière à façonner le corps des dieux, relevant ainsi un véritable défi, puisqu'il s'agissait de rendre tangibles des entités se dérobant sans cesse aux capacités sensorielles, limitées, de l'être humain. Les poètes ont utilisé des récits, des métaphores et des mots, tandis que les artisans ont mobilisé des matières, des pigments, des techniques picturales et des formes plastiques. Ils ont rivalisé les uns avec les autres, contribuant ainsi à alimenter un horizon de représentations partagé. La

---

pour une analyse détaillée, voir Adeline Grand-Clément, « Sophocle, le maître d'école et les langages de la couleur : à propos du fragment 8 de Ion de Chios », dans Marcello Carastro (éd.), *L'Antiquité en couleurs*, Grenoble, J. Millon, 2009, p. 63-81.

matière poétique élaborée au cours des siècles a constamment interagi avec ce que les Grecs avaient sous les yeux, à savoir les représentations picturales et plastiques – qu'il s'agisse de statues utilisées pour le culte ou de l'imagerie vasculaire. La grande malléabilité du polythéisme offrait une large liberté en matière d'expérimentations. Il est donc probable que, s'il avait pu admirer *Le Baiser*, Sophocle n'aurait pas trouvé Klimt si hétérodoxe que cela…

Athéna à la lance et à la poupe de navire. Lécythe à figures rouges du peintre de Brygos, de provenance attique (480–470).

Artémis chassant. Lécythe à fond blanc du Peintre de Karlsruhe, de provenance attique (460–45) (Californie).

Chapitre 12

Athéna – Artémis
Tentative d'esquisses de deux sœurs par leurs épiclèses mêmes

Pierre Brulé

Le projet MAP porté par Corinne Bonnet, quelle bienheureuse surprise ! Se donner enfin les moyens adéquats pour pousser au plus loin l'enquête systématique sur les « *séquences* ou *formules onomastiques* » des noms divins. Succédant à plusieurs travaux[1] consacrés aux déterminants du nom des dieux grecs, outre l'originalité d'une telle voie de recherche, ses premiers résultats confirment son efficacité[2] heuristique.

Il y a trop de lustres, imaginant dans une perspective spatiale la dispersion sémantique de ces déterminants que sont les épiclèses[3] divines, je l'avais qualifiée de

1. Comme la thèse de doctorat de Sylvain Lebreton, *Surnommer Zeus. Contribution à l'étude des structures et dynamiques du polythéisme attique à travers ses épiclèses*, Université Rennes 2, 2013.
2. Robert Parker, « The Problem of the Greek Cult Epithet », *Opuscula Atheniensia* 28, 2003, p. 173-183, et *Greek Gods Abroad : Names, Natures and Transformations*, Oakland, University of California Press, 2017 ; voir aussi Sylvain Lebreton, « Zeus *Polieus* à Athènes : les Bouphonies et au-delà », *Kernos* 28, 2015, p. 85-110 ; Stéphanie Paul, « "Pallas étend ses mains sur notre cité". Réflexion sur le paysage épiclétique autour de l'Athéna "poliade" », *Pallas* 100, 2016, p. 119-138.
3. Parce que tout ce que j'exposerai plus loin est tiré d'une banque de données d'épiclèses, parce que nos objectifs il y a vingt ans étaient différents de ceux du

paysage [4]. Je reste fidèle à cette image : le portrait-panorama d'un dieu obtenu par la mise à plat de l'ensemble de ces micro-définitions, examinées sous leurs aspects qualitatifs et quantitatifs, dessine un territoire, plus ou moins varié, avec plaines, reliefs et couleurs… Comme autant de points, les centaines d'épiclèses qui l'occupent dessinent sa carte d'identité. Ce sont les territoires d'Athéna et d'Artémis que je me propose de survoler. Mais avant de décoller, deux compléments et un regret.

L'iconographie a manqué la plupart du temps aux analyses passées [5]. Les attributs visuels des dieux, des plus évidents aux plus dissimulés, doivent être incorporés à ce paysage comme des outils langagiers : lance d'Athéna, flèches d'Artémis correspondent totalement, « épiclétiquement », à l'*hoplophoros* du tableau de l'une et à la *toxa* du tableau de l'autre. Chez Artémis, cette correspondance entre textes et images est rarement aussi évidente : ses postures et mouvements sont plus ou moins représentés ; les plasticiens aiment par-dessus tout la chasseresse, elle intéresse moins les écrivains.

Un détail précisera mieux ce que je veux suggérer. Bien qu'Artémis porte assez indifféremment le péplos, le chiton et même la chlamyde [6], deux caractères de son

---

projet MAP, je reste fidèle à ce terme auquel j'attribue la définition suivante : c'est le déterminant, le plus souvent sous forme adjectivale, du nom d'un dieu grec au sein d'un syntagme qui sert à désigner une divinité complexe faisant l'objet d'un culte avéré ; il est donc porteur indirect mais explicite d'une signification sociale immédiate, ce qu'on n'aperçoit que rarement derrière les épithètes « poétiques », comme on les appelle. L'utilisation de l'expression *séquence onomastique* convient évidemment mieux au projet MAP dans la mesure où le matériel extra-hellénique peut ainsi y être intégré.

4. Pierre Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique. Quelques pistes de recherches », *Kernos* 11, 1998, p. 13-34, repris dans *La Grèce d'à côté*, Rennes, PUR, 2007, p. 313-332.

5. Voir les rapides remarques de Sylvain Lebreton, Corinne Bonnet, « Mettre le polythéisme en formules ? À propos de la base de données Mapping Ancient Polytheism », *Kernos* 32, 2019, p. 267-296, en particulier p. 291.

6. Le mémoire de maîtrise de Lénaïg Treguer, *L'image du corps d'Artémis : corps féminin ou corps divin ?*, Université Rennes 2, 2001, dépassait l'article correspondant du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.*

costume me semblent particulièrement de son cru. En version *stolidôtos* (tombant en longs plis), sa tunique paraît comme retroussée jusqu'aux genoux, ce qui s'harmonise avec son port de chaussures montantes et de bottes – on pense à la chasse. Ce *schêma* la rapproche du masculin ; de manière générale, l'habit court va aux athlètes, aux guerriers, aux amazones. Autre élément signifiant, sa ceinture avec ses positions et ses noms divers. Artémis ne porte pas systématiquement la *zônê* à la taille par-dessus le chiton comme c'est l'usage, mais plutôt la *mithra*, plus haut sous la poitrine et la soutenant. C'est qu'à son stade de maturation corporelle, ses seins ont atteint leur développement attendu : Artémis est *belle*. Des épiclèses chanteront ça tout à l'heure. *Belle*, elle l'est aussi au sens grec, c'est-à-dire qu'elle est vue pubère. Athéna l'est aussi, mais ses épiclèses parlent si peu de beauté (cf. plus bas, tableaux XII 7 et 8). Nicole Loraux m'a reproché de la trouver parfois « hommasse » ; c'était certes un peu trop fort, mais un peu.

Il n'est pas d'histoire « sans » : ici, mon regret s'appelle *géographie*. Prenez Athéna avec *Polias* ou *Erganê*, prenez Artémis avec *Eileithuia* ou *Ephesia*, vous n'approchez la vérité de leurs paysages épiclétiques qu'en localisant leur provenance géographique ; l'épiclèse dialogue avec le milieu où elle est produite – humain et géographico-écologique. Prêter attention aux localisations, c'est souvent saisir de l'histoire, des faits de langue et de culture. Bien sûr, la *Polias* doit être considérée dans son « jus » athénien, mais sans omettre de la comparer aux autres (Priène, Pergame, Cos). La distribution béotienne et thessalienne de l'*Eileithuia* est fondamentale par la haute densité de son utilisation. Monts et marais s'appréhendent avec le regard artémisiaque. À partir de la cité, il s'agira dans le projet MAP de faire varier la focale dans les deux sens pour rejoindre des paysages écologiquement et humainement plus cohérents (ce qui n'était pas possible avec la

BDEG[7]). L'utilisation de moyens informatiques performants permettra de faire oublier ces regrets. Quoi qu'il en soit, tenir compte de la répartition géographique de toutes les épiclèses est hors de portée dans le cadre de ces esquisses. Même si, malgré la modestie de mes objectifs, il va s'agir d'en « manipuler » 1 651.

Pour jouer au portrait divin, je choisis un face-à-face entre deux déesses. Parce que je les connais mieux que d'autres, et surtout pour leur richesse en épiclèses, quantité et variété. Prenez Hestia ou Héra, elles sont bien loin derrière ! Avant de crouler sous une avalanche de noms, il n'est pas superflu d'énoncer quelques éléments parallèles ou divergents de leurs biographies qui nous viennent des poètes, comme disaient les Anciens, en évitant de faire d'Athéna une déesse de la « sagesse » et d'Artémis une préhistorique « maîtresse des fauves »…

Filles de Zeus : pour leur niveau de puissance, c'est indispensable. Pour autant, le père d'Artémis est absent lors de sa naissance, il est « ailleurs » et fait peu pour elle. Elle est plus fille de sa mère et surtout plus sœur jumelle d'Apollon ; elle est, avec lui, une Létoïde[8]. Lui sacrifie-t-on, qu'on lui sacrifie[9] ; pense-t-on à elle, qu'on pense à lui ; leurs gestes mêmes sont identiques. Elle va jusqu'à l'intimité, la proximité de sa sœur avec Zeus ; géniteur, parfois seul géniteur, il accouche d'Athéna. Dans l'épopée,

7. Banque de données des épiclèses grecques : https://epiclesesgrecques.univ-rennes1.fr/

8. Façon inaccoutumée donc signifiante de développer le nom d'une descendance par *-ides* à partir du nom d'une femme. Je profite de ce rendez-vous avec les enfants de Létô pour souligner l'intérêt de l'article de Jenny Wallensten, « Apollo and Artemis : Family Ties in Greek Dedicatory Language ? », dans Matthew Haysom, Jenny Wallensten (éd.), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece*, Stockholm, Swedish Institute at Athens, 2011, p. 23-40, sur la façon dont ce qu'elle appelle la « complicité » entre le frère et la sœur s'exprime dans le culte, cela à partir de 127 dédicaces.

9. Pensons à tous ces modestes autels de l'un dans les grands sanctuaires de l'autre. Rien à mes yeux ne l'exprime mieux que le petit autel de la sœur à côté de celui du frère à Claros.

elle est sa *Dios kourê*[10], façon de dire la « fille de Zeus », ou bien fille avec mère « court-circuitée ». Ils se fréquentent, s'épaulent. Son père exclu, elle est sans arbre généalogique. Rares sont leurs amoureux à toutes deux, elles leur préfèrent la solitude ; vierges, elles sont sans descendance. Elles sont d'ailleurs très occupées à d'autres affaires et tâches.

Quand l'épiclèse occupe le grand champ

Dans l'attente de l'épiphanie de la base de données des « attributs onomastiques divins », parcourir ces paysages épiclétiques nécessite de recourir à la BDEG, conçue il y a deux décades à l'université de Rennes 2 au sein de l'équipe du Crescam[11]. Après une phase de mise au point et de nourrissage collectif, Sylvain Lebreton l'a vite prise en main et gavée (merci et chapeau l'ami !). Incomplète, vouée à l'obsolescence par l'effet MAP, elle est riche de 11 530 entrées (nous pensions 3 000 au maximum !), chacune étant consacrée à une épiclèse ou plus. Cette base de données a néanmoins atteint une masse critique telle qu'elle autorise ce saut qualitatif de la singularité de l'épiclèse, figurant par exemple dans une dédicace, à la pluralité ; du local au monde grec, de la divinité au polythéisme. Chacune modifie la tonalité, la forme, la couleur du dieu qualifié ; rassemblées, elles permettent de s'introduire à une lecture comparative de ces attributs langagiers, de dieu à dieu puis à tout le corps-système polythéiste[12]. Leur variété sémantique tend sous nos yeux le plus riche des miroirs des attentes des mortels : l'espérance d'être

10. Pierre Brulé, « Sur la *Dios kourê* », *Pallas* 100, 2016, p. 33-57. Je regrette les trop nombreuses fautes, incongruités et erreurs qui attristent cet article – j'espère avoir l'occasion de faire mieux que de le nettoyer…
11. Pierre Brulé, Sylvain Lebreton, « La banque de données sur les épiclèses divines (BDDE) du Crescam : sa philosophie », *Kernos* 20, 2007, p. 217-228.
12. Des justifications de l'usage de cette expression dans mon ouvrage *Socrate l'Athénien* à paraître.

écoutés des dieux, de profiter de leurs pouvoirs et, par l'entremise de leurs qualités spécifiques, de leurs bienfaits. Quelle entrée dans l'imaginaire religieux !

Tableau I

Épiclèses	**Artémis**	**Athéna**
Nombre total d'entrées	975	676
Inutilisables (incomplètes, non restituables) Restent :	15 960	10 666

Dans la grande variété des épiclèses, il est une catégorie nombreuse et bien circonscrite mais qui n'évoque ni ces attentes ni l'espérance de tirer parti des pouvoirs divins, donc inutile pour la poursuite de ces esquisses : les épiclèses topologiques. *Lindia* ou *Pergaia* ne nous disent rien des vertus des deux sœurs [13].

Tableau II – Épiclèses topologiques d'Artémis

N° BDEG1[14]	**Épiclèses**	**Lieux**	**Nb**
1178 1179 1181 1182 8508 11036 11037	*Braurônia*	Brauron	7

13. Je prends soin d'écrire qu'à *nous* elles ne disent rien, car il est certain que si elles disaient peu, elles disaient quelque chose à ceux qui les utilisaient (sans doute de façon variable pour tous et partout). Elles n'étaient pas perçues de façon univoque comme peuvent l'être des épiclèses signifiant « croissance des êtres vivants » ou « phénomène atmosphérique ». D'ailleurs, mieux on connaît les mythes, les rites et les dédicaces à une divinité définie par son épiclèse comme topologique, plus on est amené à la percevoir comme complexe et non pas sans fonctions. C'est assez fréquent chez Artémis : est-ce partout et toujours aux mêmes pouvoirs, aux mêmes attentes que renvoient l'*Ephesia*, la *Braurônia* et leurs sœurs ?

14. Ce numéro est affecté automatiquement dans la BDEG à chaque entrée de document comportant une ou plusieurs épiclèses. Il était matériellement impossible de renvoyer pour chaque épiclèse à la source primaire du passage littéraire ou de l'inscription correspondants.

6497	*Ktistês Nikaieôn*	Nicée	1
11683	*Patmia*	Patmos	1
1080	*Agraia*	Agrai	1
1110 1113	*Aithopiê*	Aithopion	2
1122-1125 7078 7831	*Amarynthia*, *-rusiê/a*	Amarynthos	6
1126	*Ameilêtê*	D'Aléa ?	1
1145	*Aptera*	Aptéra	1
1155 1156	*Asturênê*	Astura	2
1161 8799 10913 10914	*Aulis*, *Aulideia*	Aulis	4
1147 1193 8740	*Dêliê*	Délos	3
1230 1229	*Eleusinia*	Éleusis	2
6415	*En Kerparois*	Nicopolis du Nestos	1
1236	*En Commanois*	Commana	1
1257-1273 1275-1287 1434 6513 6515 6827 6982 8692 9215 9592 11375 11377-11379 7779 10916 10468 10233 10917	*Ephesia/ê*	Éphèse	**47** 33 %
1316-1319 1704	*Gazôreitis*, *-ria*	Gazoros	5
1376	*Kaukasia*	Caucase	1
1400 1401 8260 10139	*Kinduas*	Kindya	4
11227 10253	*Klaria*	Klaros	2

1403	*Knakalêsia*	Knakalos (Mt)	1
1406	*Kolainia*	(Nom de lieu)	1
1410	*Koloênê*	Koloè (lac)	1
1413-1415	*Konduleatis*, *-litis*	Kondyléa	3
1417	*En Korazois*	Korazoi (Lagina)	1
1421 1423	*Koruphaia*	Koruphaion (Mt)	2
1424	*Kotuleô*	Kotion/Koti-lion (Mt)	1
1428	*Krêsia*	Crète	1
6987	*Kunthiê*	Cynthe (Mt) Paros	1
1435 8141 11213	*Ladbanê*, *Lag-*	Lagbé	3
1436	*Lakaunê thea*	Laconienne	1
1437-1440 8200	*Laphria*	Laphron	5
1483	*Lukoatis*	Lykoa	1
11516	*Mataurênê*	Mataura	1
1495-1501 5968 7897 8970 9094 10479 10691 11415	*Monichia*, *Mounu-*	Mounichie	14
5943	*Em Murinêi*	Myrina	1
1506 7834	*Oinaia*	Oinoè	2
1528	*Ortugua*	Ortygie	1
1536	*Pagasitis*	Pagasai	1
1538	*Pamphulaia*	Pamphylie	1
10513	*Panakhaia*	Panachéenne	1

5798 1538	*En Panamarois*	Panamara	2
1546 5931 10138	*Patmia*, *Patnia*	Patmos	3
1553 1555-1557 1559-1570 1664 1668 1871 3674 3888 3953 6275 8090 8596 9006 9579 9581 9582 9586 9584 9593 10077	*Pergaia*	Pergé	**35** 15 %
1136 1572-1576 7412	*Persia*, *Persikê*	Perse	7
7954	*Es Phagas*	Près Phagai (Ialysos)	1
1579	*Phasianê*	Phase	1
1580-1584 9710	*Pheraia*	Phères	6
1601	*Em Pleiais*	Pleiai (Sparte)	1
1606	*Priapênê*	Priapos (Troade)	1
10938	*Rhêcheilia*	Rhaikélos	1
1623	*Samoniê*	Samonia (Éphèse)	1
1624	*Sardianê*	Sardes	1
1625-1627	*Sarônia*	Sarôn (golfe)	3
1630 1631	*Selasia*	Sélasia (Laconie)	2
1636	*Sidumikê*	Sidyma	1
8244 1637	*En Skis*, *Skiaditis*	Skias (Phères)	2

1638	*Skopelia*	Skopelia (promontoire)	1
1675	*Stumphalia*	Stymphale	1
11051	*Tainariê*	Du Ténare	1
1677-1680	*Taurikê*	Tauride	4
1715	*Tharsênikê*	Tharsénos (Lycie)	1
1707-1712 11388 9961 8142	*Thermia*	Thermè (Mytilène)	9
1724	*Triclaria*	Patras	1
213	**64**	**222**	

Il arrive rarement qu'on soit renseigné à la fois sur les mythes fondateurs, les rituels et le contexte archéologique des sanctuaires connus par leurs seules épiclèses topologiques. Pour Artémis, un cas peut-être pas si singulier : une série de ses sanctuaires, disposés sur les littoraux attico-béotiens et eubéens du canal de l'Euripe, offrent souvent des similitudes rituelles et sont désignés par des épiclèses topologiques. Voici rassemblés avec leur épiclèse ceux que j'avais appelés « à la mode de Brauron ».

Tableau III – Épiclèses « à la mode de Brauron »

N° BDEG	**Épiclèses**	**Lieux**	**Nb**
1178 1179 1181 1182 8508 11036 11037	*Braurônia*	Brauron	7
1110 1113	*Aithopiê*	Aithopion	2
1122-1125 7078 7831	*Amarunthia*	Amarynthos	6
1161 8799 10913 10914	*Aulideia*	Aulis	4

1495-1501 5968 7897 8970 9094 10479 10691 11415	*Mou-*, *Monikhia*	Mounichie	14
1675	*Stumphalia*	Stymphale	1
			34 15 %

Une cause « génétique », historique si l'on veut, expliquerait cette multiplication, en imaginant qu'une certaine conception d'Artémis avec certains rituels aurait essaimé dans le même contexte littoral. Fort des mêmes connaissances sur les cultes que reçoit Artémis, on peut aisément imaginer qu'il soit par exemple possible sur ce modèle de regrouper en familles « secondes » puis « tierces » des séries d'*Ephesia* et de *Pergaia*.

Ah ! La Polias *!*

Du côté d'Athéna, il y a de quoi hésiter avant de produire un tableau semblable à celui de sa sœur. La *Polias* doit-elle figurer comme épiclèse topologique ? Le devrait-elle qu'il faudrait interpréter cette Athéna comme « de la *polis* » – du nom ancien de l'Acro*polis* –, ainsi que le soutient fermement Sylvain Lebreton[15] ; sinon comme une épiclèse politique : l'Athéna de la *polis* comme on l'a toujours conçue. Je me range à son avis, joignant à ses forts arguments qu'à l'échelle du monde grec, mythes et épiclèses attribuent à Athéna une origine ou au moins une *phusis* « orologique » (*akraia*, *koruphaia*…), une origine et une naissance non de la tête de Zeus mais d'une éminence rocheuse[16].

15. D'abord dans sa thèse (2013), puis dans son article (2015).
16. Les pages 42-45 de Pierre Brulé, « Sur la *Dios kourê* », *op. cit.*, développent cet argument.

Le débat de fond n'a pas sa place ici, mais de sa réponse dépend fortement le paysage « athénaïque ». Cela oblige à rester encore un temps avec ces *Polias* et l'impressionnant « volume » qu'elles occupent chez Athéna.

Tableau IV – De la *Polias* partout

Polias
1202 1333 2129 2175-2180 2180-2183-2185 2187-2189 2189-2198 2200-2203 2205-2214 2215 ? 2216 2224 2264 6050 6903-6906 6908 6910-6912 6649 6907 6156 6705 6962 7055 7076 7079 7217 7222 7631 7632 7657 7807 7824 7825 7865 7953 8111 8112 8229 8230 8283 8360 8361 8495 8487 8532 8642 8653 8739 9321 9329 9411 9416 9621-9426 9428-9433 9436 9458 9459 9476 9819 9972 9983 10098 10514 10584 10612 10661 10683 10690 10694 10699 10718-10720 10764 10797 10798 10878 10941 10982 11069 11164 11192 11232 11298 11399 11451
Elles sont 137, dont 22 (16 %) d'origine athénienne. Le palmarès mérite d'être cité : Athènes, 22 ; Priène, 14 ; Pergame, 6 ; Cos, 4. Les autres ne sont référencées que pour des occurrences inférieures ou égales à 2.

On débat à propos du cas athénien, mais la base de données s'intéresse au monde entier et, si la part d'Athènes y est spectaculaire, il se trouve des épiclèses en *Polias* partout [17]. L'origine de certaines de ces épiclèses peut se trouver dans l'existence d'éminences variées, en supposant qu'elles étaient nommées de la même façon… Par manque d'informations, on ne peut savoir dans quelles cités cela serait le cas. À considérer le palmarès des cités les plus « poliades » après Athènes, Priène, Pergame, Cos, dont les panthéons et la vie religieuse sont bien connus et qui

17. C'est toutefois le désert en Occident et c'est peu dans le Péloponnèse (9), dont je détache Sparte avec 1 cas, auquel j'ajoute la double mention en 8554 de *poliouchos* et d'*archegêtis tês poleôs*.

ont pu recevoir une influence directe d'Athènes[18], on peut penser que, comme pour Athènes, même dérivée, la valeur de leurs *Polias* est topologique, de sorte qu'elles peuvent aussi figurer dans le tableau.

Tableau V – Épiclèses topologiques d'Athéna

N° BDEG	**Épiclèses**	**Lieux**	**Nb**
9604 1885-1888 1889	*Alalkomenia*	Alalkomène	6
1890-1892 1894 1895 6772 7211 7218 7898 10994	*Alea*	Aléa	10
2288	*Amphoxus*		1
1912 1913	*Arakynthos*		2
7216 10993	*Halea*	Haléa	2
1875	*Agripha*	?	1
1882	*Akropolêas*	Milet	1
1951	*Bombuleia*	Fontaine	1
1977	*Gugaia*	Gygès	1
1996	*Homaria*	Homarion	1
2022 2023 2197	*Ialusia*	Ialyssos Rhodes	3
2026-2036 8363	*Ilias*	Troade	3
2038-2042 2044-2049 7029 7256 7812 8946 9057 10119 10686	*Itôni(e)a*	Itôn (sanct. fédéral Thessalie)	**18**
9605	*Kadmeia*	Cadméenne	1
2052 2053	*Kameras*	Camiros	2
2066 10656	*Koruphaia*	Cap Koryphasion	2
2074	*Kudônia*	Kydonia	1

18. Stéphanie Paul, « "Pallas étend ses mains sur notre cité"… », *op. cit.*

10517 10614 10621 10521 2075 10518 10617 2076	*Kunthia*	Cynthe (Mt) Délos	8
2083 11185	*Kurrhestis*	Kyrros (Macédoine)	2
2093 2094 9539 2100 2095 2096-2098 8926 8160 8120 6774	*Lindia*, *ton en Lindô*	Lindos (Rhodes)	12
2103 11194 11195 1204	*Magarsia*	Antioche du Pyrame	4
10470	*Megaroi*	(Vénérée) à Mégare ?	1
2111	*Mundia*	Myndos	1
2115 2113 2116	*Nedousia*	Nédon	3
7833	*Oinoêsi*	Oiniè	1
2137-2139 9465 9464	*Ôleria*	Oléros	5
2140-2142 9606	*Onka*	Onkais	4
2156 2157 7811	*Pallênis*	Pallène, Athènes, Chalcis	3
2173	*Phoinikê*	Phénicie (mois *Phoinikaion* ?)	1
2175 2180-2183 2189 7807 7824 7865 8111 8112 8532 9416 10661 10683 10690 10694 10699 10718 10719 10720 10764	*Polias*	Athènes[19]	22

19. Il est plus que probable que les quelques Polias de Délos soient des Athéniennes déplacées.

6050 6905 6907 6911 *6909 6913 6903 6904* *6906 6908 6910 6912* *9430* 9423 2208 9423 9424 9429 9425 9426 9428 9432 9431 9433 9436 9621 **2187 10098** **11202 2195**		*Pergame* Priène **Cos** Total	*13* 13 **4** **52**
2239	*Saitis*	De Saïs (Lerne)	1
9417	*Samiê*	Samos	1
2247	*Skillountia*	Scillonte	1
2263	*Sounias*	Cap Sounion	1
2275	*Tithrônê*	Tithrônion (Phocide)	1
8887 7260 7810 2287 7107 2286 10680	*Zôstêria*	Cap Zoster	7
174	**37**	**174**	

Tableau VI – Des épiclèses topologiques aux épiclèses des portraits

	Athéna	**Artémis**
% des épiclèses topologiques/au total	**174,** soit 174 : 666 = **26 %**	**222,** soit 222 : 960 = **23 %**
Effectif pris en compte ensuite	666 - 174 = **492**	960 - 222 = **738**
Coefficient multiplicateur pour passer des effectifs d'Athéna à ceux d'Artémis : **1,5**		

Bien des enquêtes s'ouvrent à nous, je n'en ferai pas ici l'inventaire, mon éclairage ne balaie que quelques parties du paysage dont bien des pans restent à découvrir et analyser.

Pour rester encore avec les grands nombres, on rencontre vite chez les filles de Zeus des expressions de la violence : contre et entre les hommes avec Athéna, et contre les animaux surtout[20] par Artémis (parfois avec son frère). Leurs épiclèses de ces catégories sont d'une grande cohérence sémantique qui les isole du reste. Elles forment deux grands blocs qu'il est judicieux d'étudier d'emblée pour procéder ensuite comme avec les épiclèses topologiques : en les soustrayant de l'ensemble déterminé plus haut (492 et 738). Un seul thème devrait suffire pour tout dire de cette violence multiforme : la guerre pour Athéna et la violence pour Artémis.

Selon la date de rédaction des ouvrages sur la religion grecque, Artémis est « maîtresse des fauves » (quasi introuvable), à la semblance de bien d'autres, moins souvent de la « fécondité » (même difficulté), enfin des « marges » (cherchez-les plus loin). Là où les commentateurs se (et la) retrouvent facilement, c'est à la chasse. L'*agrotera* est là dès l'*Iliade* : *agroterê* (XXI, 470-471). *Thêroktonos* (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1570), elle tue ; comme Apollon, elle atteint au loin les animaux, mais pas seulement. Prenons un moment et lisons la collection des 738 épiclèses sur le thème de la chasse ; alors celui-ci s'élargit et l'on prend conscience de la prévalence d'un pouvoir dominant chez Artémis, celui d'exercer la violence, en se donnant tous les moyens pour l'exercer. L'éventail des situations et des objets de cette violence se lit dans le tableau qui suit.

20. Parce qu'Artémis sort aussi du bois pour tuer des hommes.

Tableau VII – L'exercice artémisiaque de la violence

N° BDEG	**Violence de prédation**		**Contexte militaire**	
11086	*kemadosoos Dios kourê*	fille de Zeus poursuit les faons		1
1081	*agroleteira*	détruit le territoire		1
1585	*philagrotis*	aime la chasse		1
1100 1082-1099 1101-1103 1316 1317 7270 7295 7356 7436 7813 8034 8224 8681 10467 10715 10552 10531 11188 11041	*agrota/ agrotera agroterê/ agrotis*	chasseresse, chasseuse		**38**
1281 1429 1430 10231 10233	*kunagos*	chasseresse		5
			Total	**44** 45 %
1105 1172	*aichmaia*	à la lance[21]		2
1206	*dilonichos*	aux deux lances		1
1150 1334 10883	*aspalis*	pêche		3
1172	*bolaia*	violente		1
1173	*bolosia*	tueuse		1
1172 11383	*elaphêbolos*	tue les cerfs		2
1185 1283 1284	*ellophonos*	tue les faons		3
1172	*enagros*	en quête de proie		1

21. Non la lance de l'hoplite, mais celle qu'on utilise pour la chasse au gros gibier.

1201-1205 1733 7476 7478 10032 10033	*diktunna*	filet		**10**
10945 1220 1221 1222 1233 6556 1225 1172	*elaphêbolos*	tue les cerfs		8
1227 1260	*elaphia*, *-aia*	biche		2
1373	*kaprophagos*	mangeuse de sanglier		1
1381 1382 1395	*keladeinê*	bruyante		3
1383	*keladodromos*	court dans le bruit		1
1602	*podagra*	piège		1
1671 1672	*strateia/ stratia*		armées	2
1973	*stratonikeia*		armée victorieuse	1
1684	*tauropho-nos*[22]	tueuse de taureau		1
8889	*klutotoxos*	archère célèbre		1
1331 1332 1334 8193	*hekahergê*, *-a*	frappe au loin		4
1356	*iokheaira*	lance des traits		1
1721	*toxia*	à l'arc		1
1722 10058	*toxitis*	archère		2
1723	*toxodamas*	dompte avec les flèches		1
94	28		6	**100** 13,5 %

22. J'ai éliminé du tableau les nombreuses tauropolos, estimant ces épiclèses plus spécialement en rapport avec le sacrifice.

100, c'est une performance ! D'autant plus qu'elle est obtenue avec une importante proportion d'épiclèses en un seul exemplaire. En revanche, on repère de gros massifs : la chasseresse, bien sûr, le filet (chasse et pêche) et (on n'est pas jumelle pour rien) l'arc et les flèches (10 %). Massif remarquable, les épiclèses violentes représentent 13 % du total, ce qui en fait le score le plus élevé. On retrouve dans deux thématiques (tableaux VII et XII 3) le lien fort d'Artémis avec le déplacement (*keladodromos*, *hekahergê*). Le même tableau serait proposé à Apollon, que les thèmes, les moyens et même les quantités y figureraient égaux ou parallèles. Ils ont l'archerie en commun et en privilège. Quant à sa sœur de père, il est facile, mais juste, de ma part, d'opposer l'archère tueuse à l'hoplite Athéna. Quand l'hoplite doit aller jusqu'au contact du corps de l'ennemi, l'archer tue à distance, comportement de lâche dans une guerre éthique.

Tableau VIII – Athéna s'en va-t-en guerre

N° BDEG	**Butin**	**Combat**	**Nb**
1865-1868	*agel(ê)eiê* prend butin		4
10197	*laphuragôgos* prend butin		1
2251	*Skullia* ? dépouilles		1
2089 2090	*lêitis* butin		1
1982 1983 7877 9403	*hellôtis* capture		4
Butin			**11**
1917-1926 1928 1929 6901 6959 8185 8899 9296		*areia* d'Arès	**17**

2214 2117 2118 2120-2124 2126-2129 8532 9334 9395 10605 10690 10698		*nika*, *nikê* victoire (+ *hugeia*, *hippia*)	22
2119 2130 2132 2133 2135 2136 6902 6904-6908 6910-6912 7464 9876 9878 10700 11196 11452		*nikêphoros*, *nika-* porteuse de victoire	21
	Victoire		**43**
10282	*lageitarra*	conduit la troupe	2
6109	*hoplophoros*	porte les armes	1
2240 2242	*salpinx*	trompette	2
1976	*gorgolphas*	casque à tête de gorgone	
1897	*alkimachê*	furieuse au combat	1
2172	*phobestratos*	effraie l'armée	1
2218 2229 7262 2230	*promachos*	première au combat	4
10043	*skedasia*	dispersion	1
2226	*stratia*	des armées	1
10280 10281	*thersus*, *-rasô*, *thar-*	audacieuse	2
		Conduite de la bataille	16
	Total général **87 17,6 %**		

Guerrière, oui, plus que sa sœur, mais on est étonné du fait que ce ne soit pas de beaucoup. Sa principale compétence, c'est le combat hoplitique : au premier rang, manifestant une *andreia* digne d'Arès, elle épouvante l'ennemi et le disperse[23]. C'est parfait ! On dirait du Tyrtée. Si l'on croyait à l'influence des épiclèses, cela pourrait expliquer

23. Quand je pense à toutes les Athéna quasi exclusivement de la « sagesse »…

qu'en comparaison avec sa frangine, elle s'est fait une spécialité toutes catégories de la victoire. J'ai choisi de sortir du registre de la violence des deux déesses leur caractère commun de « sauveuses », fortement marqué. Car, sur des centaines de cas (*cf.* tableau X), il est très souvent impossible de savoir si leur *sôteria* reconnue ou sollicitée s'exerce ou non dans un conflit armé.

La très forte proportion d'Athéna *areia* dans le tableau VIII mérite un commentaire. On a reconnu, par exemple avec *Eileithuia*, le phénomène général de l'épiclèse divine, comme on l'appelle, c'est-à-dire de l'épiclèse moulée sur le nom d'un dieu. Existe-t-il pour chacune une façon de se marier avec les vertus, l'efficacité d'un autre dieu ?

Tableau IX – Artémis liée à d'autres « dieux »

N° BDEG	**Épiclèses**	**Divinités**	**Nb**
1189 1191 7534 11455	*Apollôn*	Apollon	4
1194 8159 8248	*Delphinia*	« Apollon »	3
1619 1620 5949 7523 8550 8556 8560 8561 10015 10498 11302	*Pythiê*	« Apollon »	11
	Les Apollon		**18**
1183 1184	*Britomartis*	Britomartis	2
1081 1207-1212 1214 1215 1236 1354 1473-1475 7289 7290 7292-7294 8087 8690 10160 10249 11226	*Eileithuia*	Eileithuia	**24**
1254 7060	*Hekatê*	Hécate	2
1359-1362 1511	*Iphigeneia*	Iphigénie	5
1699 1700 1702-1704 1698 3888 6984 7493 8084 8093 9150 10595 10880 11251 11187 11440	*thea*	déesse	**17**
			68

Tableau X – Athéna liée à d'autres « dieux »

N° BDEG	**Épiclèses**	**Divinités**	**Nb**
10704 9285	*Apollôn*	Apollon	2
10704	*Zeus*	Zeus	1
1869 1870	*Aglauros*, *-ris*	Aglauros	2
2161	*Pandrosos*	Pandrosos	1
1917 1918-1926 1928 1929 6901 6959 8185 8899 9296	*Areia*	Arès	17
1984 1985 10556	*Hêphaistia*	Héphaïstos	3
1999 2000 2001 2003 2006 2007 10695	*Hugeia*	Hygie	8
6049 9286 9624 11117 11490	*thea*[24]	déesse	5
			39

On ne peut manquer d'insister sur le fait qu'aussi bien pour Artémis que pour Athéna, les liens avec ceux qu'on a l'habitude d'appeler les « grands » dieux sont en petit nombre et ténus : 4 pour la première (Apollon, Britomartis, Eileithuia et Hécate), sous la forme de 46 épiclèses ; 5 pour Athéna (Apollon, Zeus, Arès, Héphaïstos et Hygie), connus par 31 épiclèses. Mais doit-on vraiment considérer les Aglauros et Pandrosos comme, j'oserai dire, des déesses de « plein droit » (par sérieuse plaisanterie), siégeant sur l'Olympe ? Cette suspicion ne doit-elle pas s'étendre à Iphigénie et même à Hygie, ou encore à *thea* (laquelle illustre un écart substantiel – de 17 à 5 – entre les déesses, qu'il faudrait comprendre) ? Étant plus « exigeant » sur la définition des puissances divines, on ne retiendra qu'Apollon pour Artémis (18) et Arès pour

24. Postposé, *thea* qualifie souvent l'épiclèse elle-même ; ici, *thea* détermine *semnotatê, tritogeneia, aphthartos* et *glaukôpis*.

la seconde (17). Au bout du compte, n'était sa sororité, qui explique ce score d'Apollon, n'était, parallèlement, le lien fonctionnel, intime, d'Athéna avec Arès, rien de vraiment dissemblable entre ces deux déesses dans leurs liens fonctionnels avec des dieux (avec 39, Athéna reste quand même à distance d'Artémis : 39 x 1,5 = 58).

Avant d'en venir avec la conclusion à la comparaison thème à thème des deux frangines, je me laisse satisfaire une curiosité ancienne. Je me permets de me citer pour la présenter. « Soit à considérer [les divinités] comme des ensembles dont les éléments sont les épiclèses. L'enquête sur le fonctionnement du polythéisme hellénique consistera en l'examen des unions, mais surtout des intersections entre ces ensembles. Il s'agira tout autant de commenter l'ensemble vide (ϕ) formé par l'intersection [de certains] ensembles, par exemple Arès et Hestia, que les nombreuses intersections entre les paysages d'épiclèses[25] », comme c'est mon choix ici entre ceux d'Athéna et d'Artémis. C'est l'objet du tableau XI, qui répertorie leurs épiclèses communes.

Tableau XI – Une vie commune bien mince

Épiclèses communes		**Artémis**	**Athéna**
agoraia		5	4
akraia		3	1
archêgetis	fondatrice	2[26]	**11**
asulos	inviolable, asyle	**19**	2
boulaia	du conseil	4	4

25. Pierre Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique… », *op. cit.*
26. Deux fois à Magnésie du Méandre, à chaque fois en association avec leukophruênê, « aux sourcils étincel*ants » (7980*, 7981).

epêkoos	l'écoute[27]	**20**	3
epipurgitis	sur la tour	**1**	1
chrusê	dorée	4	1
kourê, *koria*, *akrea* (= *akraia*) fille *parthenos*, *-senos* vierge		6 15 (14 + 1) = **21**	6 1 = 7
kuria, *potnia*	maîtresse	**19** (2 fois avec *euergetis*)	4
lochia	obstétrique	**62**	1
propulaia	devant la porte	1	1
sôteira	sauveuse	58	47
tauropolos	tueuse de taureaux	23	2
thea	déesse	56	5
17		**298**	94

On se dit d'abord que leur étroite proximité parentale les rapproche peu. Au point que ce tableau m'a d'emblée étonné ; pour quatre raisons.

- Le faible nombre de points de contact (14) entre les deux sœurs, par rapport aux centaines d'épiclèses de leurs ensembles, c'est bien peu. Et ce d'autant plus que l'identité de certains pouvoirs ou qualités, comme *chrus*ê, *epipurgitis* ou *propulaia*, tient plus du hasard que de l'expression de tendances profondes.

- Les différences quantitatives (comme ce 298 contre 94), parfois abyssales, sont telles que certaines entraînent la nullité de certains rapprochements. Avec la *lochia* citée à 62 reprises, on ne peut pas dire qu'Athéna partage l'obstétrique avec Artémis. Même

27. Ces termes en français à droite de la colonne ne traduisent pas seulement les épiclèses (ex. : *lochia, « de l'ac*couchement »), mais désignent des champs sémantiques élargis ; ainsi, « obstétrique » est choisi pour dire que, dans le nombre total, sont incluses les épiclèses en rapport avec la naissance, comme o*rsilochia,* « *sauve* de l'accouchement », e*ulochia, « accouch*ement favorable », i*phigeneia,* « bonne naissance »…

observation pour la *tauropolos*. Les vrais partages se réduisent finalement à 9.

- Il n'y a finalement qu'un domaine où elles jouent à peu près à égalité : la *sôteria*, la capacité de sauver. Si l'on affecte le résultat d'Athéna (47) du coefficient calculé plus haut, qui tente de corriger la disproportion d'origine des épiclèses des deux déesses (47 x 1,5), on obtient 70, un peu plus qu'Artémis. Les deux déesses remplissent donc de la même façon et avec la même intensité le rôle de sauveuses-protectrices des hommes « qui mangent le pain ». Il faut toutefois redire que cette *sôteria* présente deux aspects bien distincts dans la pratique selon qu'elle est sollicitée par/s'adresse à des individus ou des collectivités. Mais, le plus souvent, il est impossible de rendre compte de cette différence avec le seul matériau des épiclèses.

- Enfin, à considérer attentivement ce tableau en comparant les résultats des frangines, comment ne pas rapprocher chez Artémis *asulos*, près de 10 fois plus présente que chez Athéna, *epêkoos*, 7 fois plus, la *kourê-parthenos*, 3 fois plus, et la *thea*, 11 fois plus ? Et si l'on me permet d'avoir l'étrange idée de grouper ces quatre épiclèses, ces qualités jointes d'Artémis atteignent 116 citations, quand Athéna n'en recueille que 17 !

Si l'on peut comprendre que je joigne entre elles ces qualités de la déesse que sont l'inviolabilité, la jeunesse-fille et l'attention aux mortels, toutes en mineur decrescendo chez Athéna, peut-être ne voit-on pas bien ce que vient faire avec elles cette *thea* (ou *theos*). À ma connaissance (il est vrai limitée), malgré son extraordinaire fréquence, cette épiclèse n'a jamais été commentée dans ce rôle – parce que trop évidente, sans doute. Elle est utilisée de façon originale, souvent en position de seconde épiclèse, comme qualificatif d'un autre pouvoir ou qualité[28].

28. Postposée, *thea* qualifie souvent l'épiclèse première et souvent seconde ;

Comme si on cherchait à s'assurer qu'ils sont entre les mains d'une divinité, inviolable, fille-jeune, à l'écoute des mortels.

* *
*

Après ces indispensables procédures analytiques, il est temps de descendre jusqu'à la chair même de ces grands ensembles : de quoi sont constituées ces entités ? Le relevé des composants, apparus dans les tableaux sous la forme de numéros de la BDEG, s'est passé loin du lecteur – on fait confiance à leur auteur, Sylvain Lebreton. Ensuite, aussi bien dans les tableaux précédents que dans ceux qui suivent, j'ai choisi de laisser des éléments de côté – parce qu'ils m'ont paru inclassables, quelque chose comme des hapax (des éléments attestés une seule fois). Cela fait, une tâche autrement passionnante, qui doit justifier tous les travaux en amont (les années et jours passés), consiste en ce que j'appelle la (re)construction synthétique. Il s'agit de regrouper en familles de parenté sémantique plus ou moins étroite les briques épiclétiques extraites des milliers de documents. Me regardant faire, ce qui me guide dans ce regroupement des valeurs sémantiques des épiclèses, c'est finalement ce que Walter Otto[29] a joliment appelé la « conaturalité » des dieux grecs avec l'humain ; sans cette semblance de fond, comment repérerais-je les parentés de sens ? Alors, par l'usage du quantitatif le plus quantitatif possible, s'effectue le saut qualitatif ; c'est grâce aux milliers de briques-épiclèses que deviennent possibles des lectures comparatives, à l'intérieur d'une même figure divine, de

ainsi, dans les exemples pour Athéna, *thea* détermine *semnotaté*, *tritogeneia*, *aphthartos* et *glaukôpis* (à moins que ce ne soit l'inverse).

29. Walter F. Otto, *Les dieux de la Grèce. La figure du divin au miroir de l'esprit grec*, Paris, Payot, 1981 [éd. originale : Bonn, 1929].

dieu à dieu, et puis, sait-on jamais, dans tout le corps-système polythéiste[30].

Ici, le but du jeu impose de présenter ces reconstructions synthétiques de telle façon que la comparaison entre les deux déesses soit aisée pour le lecteur ; c'est pourquoi, dans le long tableau de clôture, elles seront présentées l'une après l'autre, se succédant verticalement. Quant aux briques, elles seront rassemblées en constructions thématiques synthétiques successives (tableaux XII) : l'une et l'autre « comme déesse » (XII 1, 2), « comme pouvoirs, comme qualités » (XII 3, 4), leurs « liens avec les « végétaux, animaux, objets, paysages » (XII 5, 6), « comme corps, comme *schêma*, comme action » (XII 7, 8) enfin leurs rapports à « l'*oikos* » (XII 9, 10) et à « la cité » (XII 11, 12)[31].

Mais la quantité d'informations est telle que cette comparaison ne peut tenir dans une présentation verticale des données (le système informatique appelle cela l'orientation « portrait »). Il s'ensuit que ce grand tableau final adopte l'orientation « paysage », une orientation où les filles du grand Zeus se succéderont verticalement.

30. Ce stade n'est évidemment pas envisageable ici.
31. Restent exclues, comme prévu, les épiclèses topologiques, les épiclèses guerrières d'Athéna et la *Polias*, la chasse pour Artémis ; quant à la Laconienne Orthia, j'avoue n'avoir pas su la traiter en cohérence avec d'autres épiclèses.

Tableau XII

N° BDEG	Épiclèses	Rapport aux mortels	Qualités divines	Nb
Tableau XII 1 – Artémis comme déesse				
11188 6556 10917 1699 11440 8084 1088 11251 6984 1703 10595 1700 1702 8093 9150 11187 1704 7493 3888	*thea*	déesse		19
11086	*Dios kourê*		fille de Zeus	1
1197	*despoina theôn*		maîtresse des dieux	1
1348 1349 1705	*zatheos*		très divine	3
11501	*eusebêmenê theos*		déesse très pieuse	1
1736	*hiera*		sacrée	1
10534 7155 8658 7156	*hagia*, *hagiotatê*		sainte, très sainte	4
1322 7658	*hagnê*		pure	2
9779 9780 9775	*aipê*		très élevée	3
1305 1306 1698	*euktea*	objet d'une prière particulière		2

8701 8700 1146 1147	*aristê*	excellente céleste		4
10755 8802	*ourania*			2
		Qualités « religieuses »		24
1491 1492 1493 1703 1700 1711	*megalê, megistê*	grande, belle		6
1366	*kala*	très grande		1
8701 8700 1368 1367 5929 1369 1370	*kallistê*	très belle		8
8510 1349	*hôraia*	belle		2
			Physique, beauté	**17**
8246 9092 9091 1304 9093 1303	*eukleia*	glorieuse		6
1164	*basilêiê*		reine	1
10326 1292 1293 1295 1296 1294 1297 10325 1518	*epiphanês, epiphanestatê*	2	se manifeste, très manifeste	9
1310	*euônumos*		beau nom	1
11450	*pasikrata*	toute-puissante		1
			« Majesté »	**18**
77				**78**

Tableau XII 2 – Athéna comme déesse

9286 9262 4247 9263	*thea*, *theos*, *theos asulos*		déesse, dieu, déesse inviolée, asyle	4
2163	*pantheia*		commune à tous les dieux	1
9281	*hagiotatê theos*		très sainte déesse	1
9624	*semnotatê thea*		très vénérable déesse	1
11490	*aphthartos thea*		déesse immortelle	1
8			**5**	**8**

Tableau XII 3 – Artémis comme pouvoirs et qualités

1266 1432 1433 5014 8396 8123 5911 6769 1434 10917	*kuria*		maîtresse	10
1740 1745 1103 8343 8844 1605	*potnia*, *potnia therôn*		maîtresse	6
1196	*despoina*		maîtresse	1
			Maîtresse	**17**
1737	*kallikrateia*	belle puissance		1

9960	*drêneia*		agissante, puissante	1
1347	*hiereia*		prêtresse	1
1154	*astrateia*		insoumise	1
1157 1158 1159 9587 3889 9583 9585 9580 1563 3674 3953 1565	*asulos*		inviolable	**12**
2769 1140	*angelos*	messagère		2
1299 1301 1300	*episkopos*	surveille		3
1608	*proskopa*	prévoit, protège, guette		1
1509	*prostateria*	protectrice		1
3858	*oulia*	funeste		1
1349	*homonoia*	concorde		1
8802	*oxuchia*	perçante, aiguë ?		1
1744 10729 10728 1600	*phulakê*, *phulax*	gardienne	gardienne	4
10015 8556 10498 1619 7523 8550 8560 8561 11302 1620 5949	*puthia/ê*		pythie	11
11227 10253	*klaria*	du sort ou de Claros		2
			Mantique	**13**

7535 1254 7086 1253 7058 9962 7084 10915 1256 7080 10912 10916 1336 1409 7085 10917 10914	*epêkoos*, *epêkoos thea*	attentive		17
5927 1709 11338	*euakoos*			3
			À l'écoute	**20**
9115	*eupraxia*	réussite		1
10917 3219	*euergetis*	bienfaitrice		2
1550	*peithô*	persuasive		1
1552	*perasia*	de la promesse		1
1148	*aristoboulê*	très bon conseil		1
1231 1232	*eleuthera*	libératrice		2
1484	*lusaia*	délie, libère		1
1381 1382 1383	*keladeinê*, *keladodromos*		bruyante, court avec bruit	3

Tableau XII 4 – Athéna comme pouvoirs et qualités

2226-2228	*potnia*	maîtresse		3
1331 8350 11330	*kuria*	dominatrice		3
2018-2021 2014 2015 7952	*huperdexia*			7
1896 2054	*alexikakos*	écarte les maux		2
10704 1907-1910	*apotropaioi* (avec Zeus et Apollon)	écartent les maux		5
1938	*asulos*		inviolable, asyle	1
2289 1945	*atrutônê*		infatigable, invincible	2
1901 1902	*amaria*		lumineuse	2
1997	*homilôios*	même regard perçant		1
2144 2145	*optilitis*	qui voit, des yeux		2
2290 2149	*oxuderka*	regard perçant		2
2143	*ophthalmitis*	a des yeux		1 7
2235-2237 10606 8475	*pronoia*	prévoyante		5
1905	*anemôtis*	apaise les vents		1
1946	*axiopoinos*	châtie justement		1
1348 1349 1997 2102 2264	*bia sthenias*	forte		5

1961 2009	*epêkoos*, *hupakoos*	attentive, à l'écoute	attentive, à l'écoute	2
2170	*phêmia*	qui révèle		1
1987-1991 1993 1994 9310 10716	*hippia*	des chevaux		9
1947	*baskanos*	ensorcelle		1
2054	*katharsios*	purifie		1
1987 1999 2000 2001 2005 2003 2007 10695	*hugeia*	santé		8
2105 2106	*machanis*	ingénieuse		2
2274	*telesiourgos*	**accomplit sa tâche**		1
2050	*kalliergos*	**travaille avec art**		1
1964-1974 1987 2146-2148 7809 7848 8111 8869 8870 8516 9915 10679	*erganê*, *werganê ?*	**travailleuse**		23
2162	*pania*	**fileuse**		1
2168	*pênitis*	**tisserande**		1
			Textile	**30**
87		**21**	**21**	**87**

Tableau XII 5 – Artémis liée aux animaux, végétaux, objets, paysages

10248	*eleia*	du marais		1
1340 1341 1343	*heleia*			3
1457 1458 1464 1459 1455 1456 1462 1467 1456 1461 1469 1463 7138	*limnaia*			13
1604	*potamia*	fleuve		1
1120 1121	*alphaios*	de l'Alphée		2
1200 1169	*blaganitis*	grenouille		2
			Éléments humides	**22**
11446 1117 10879	*akraia*	de la hauteur		3
1171	*bloureitis = philoreitis*	aime les montagnes		1
1190 1192	*daphnaia*, *daphnia*	du laurier		2
1315	*eurunomê*	habite un vaste espace		1
1238	*endiagros*	dans la campagne		1
1243 1244 1246 1247 1249 1250 1242 7082 8114	*enodia*	des routes		9
1730	*ephodia*	du voyage, des routes		1
			Paysages et routes	**11**

1385	*chelutis*	tortue ou lyre		1
1603	*poluboia*	troupeau		1
1482	*lukeia*	loup		1
1391	*chrusaoros*	épée d'or		1
1393 1394 1395	*chrusêlakatos*	quenouille d'or		3
1422	*koruthalia*	extrémité du rameau		1
1431	*kuparissa*	cyprès		1
1503	*nemudia*	bois		1
1541 1542	*paralia*	à côté de la mer		2
1634 1635	*Selênê*	Lune		2
			« Nature »	**14**

Tableau XII 6 – Athéna liée aux animaux, végétaux, objets, paysages

1900 10085 10087	*alseia*		de l'*alsos*	3
2062	*kissaia*	lierre		1
2063	*kolokasia*	nénuphar		1
2077 2078 2080 2082	*kuparissia*	cyprès		4

2164	*pareia*	vipère		1
			« Nature »	**10**

Tableau XII 7 – Artémis comme corps, comme schêma, comme action

9779 1740 9105 9780 11383 9775 8104 10916 10917 1543 1544 1545 8343	*parthenos*, *parthenikê*, *parsenos*	vierge		**13**
11446 1117 10879	*akraia*	fille		3
1320	*geneteria*	fille ?		1
1351	*humnia*	chants		1
5932 9916	*pôlos*	jeune fille (pouliche)		2
1416 1420	*kora*, *korê*	fille		1
			« Filles »	**21**
8144 1207 8037 1354 1362 8225 1472 1474 1475 1473 10444 7927 10539 1480 1478 1476 6916 1479 1477 11301 1510 1511	*lochia*, *orsilochia*	enfantement		22
1309 1308	*eulochia*	un bon accouchement		2
1485 1486	*lusizônos*	délie la ceinture		2

1641	*soôdina*	sauve lors de l'accouchement		1
			Obstétrique	**27**
8257 1742 1743 1217 1592 1593 1594 8875 11458 8751 10532 10533 1590 11459 10147 1595 1596 7495 8593 1598 10045 1599 1633 9112 1667	*phôsphoros*, *selasphoros*	lumineuse	lumineuse	25
7618 1187 1592	*dadouphoros*, *dadouchoos*	porte torche		3
1587	*philolampos*	aime les flambeaux		1
1617	*purônia*	flamboyante		1
1107 1108 1111 1112 1113	*aithopia*	flamboyante		5
1740	*phoibê*	brillante		1
			Lumière	**36**
1141 11090	*apankhomenê*	étranglée		2
1144 1219	*apobatêria*, *ekbatêria*	débarquant		2
8035 1321 10511 6985 1324 1325 1329 1330 10793 1326 1328 1323 10794 6986	*hagemona*	guide		**14**
101				**99**

Tableau XII 8 – Athéna comme corps, comme schêma, comme action

1950	*bombuleia*	bourdonnante		1
11130	*glaukê*	glauque		1
2051	*chrusê*	dorée		1
8968 2279	*Pallas*		Pallas	2
2064 2067 2281 11230 10169	*koria*, *kourê*, *akrea (akraia)*	fille		5
2166 2185	*parthenos*	vierge		2
2101	*lochia*	enfantement		1
2108	*mêter*	mère		1
1877 8349	*aigidia*, *aigiokhos*		à l'égide	2
1976	*gorgolophas*		casque à tête de gorgone	1
11137	*phalaritis*	au cimier		1
2240 2242 2243	*salpinx*	trompette		3
2013	*hupellaia*	de l'*apella*		1
2057	*keleutheia*	de la course		1
2058	*chalinitis*	au frein		1

2159	*pammousos*	harmonieuse		1
2246	*Selênê*	Lune		1
26		**10**	**16**	**26**

Tableau XII 9 – Artémis et l'oikos

8145 8144 1346 10325 11017 1425 1426	*kourotrophos*	nourrice		7
7617 1537	*paidotrophos*	élève les enfants		2
			Puériculture	**9**
7616	*doteira*	dispensatrice		1
1311	*euporia*	bonnes ressources		1
10391	*ktêsiê*	richesses		1
7223	*enoikia*	domestique		1
1998	*horia*	limite		1
2110	*mukêsiê*	du cellier ?		1
2285	*xenia*	hospitalière		1

10762	*kerdoia*	donne du profit		1
1547 10951 1549 11199	*patrikê*, *patrôa*, *patrôioi*	de la lignée paternelle		4
1588	*philomeirax*	aime les garçons		1
1589	*philoparthenos*	aime les vierges		1
23			« Reine des abeilles »	**26**

Tableau XII 10 – Athéna et l'oikos

2167 9139 7392 7904 10283 10758 10942	*patria*, *patrôa*, *patrôia*, *patrôiê*	paternelle, ancestrale de la lignée		7
2155 2276-2281 2291-2293 6049 10947	*tritogenês*, *tritogenês thea*			12
2169 2174 6285 6985 7850 8109 9259 9313 10062 10067	*phatria*, *phratria*	de la phratrie		10
			La lignée	**29**
2151	*paiônia*	secourable	secourable	1
33		**7**	**4**	**30**

Tableau XII 11 – Artémis et la cité

1157 1158 1159 9587 3889 9583 9585 9580 1563 3674 3953 1565	*asulos*		inviolable	**12**
9964 7981 9963 7980	*archêgetis tês poleôs*		fondatrice	4
1162 1736 1663 6764 1746 1217 1571 1645 1662 10431 1658 1665 7232 1669 1647 5944 8615 8036 1655 1640 1546 1650 8750 1666 1667 1668 10773 1656 1653 1654 1643 1652 6813 1649 1660 1651 1659 1661 10652 1664 10113 9052 1657 7891 1648 7219 1670 7291 21644 10914 8810	*sôteira*	sauveuse		**51**
10535	*sôsikolônos*	sauve la colonie		1

9497	*ktistês Nikaieôn*		fondatrice de Nicée	1
1078 1079 9002	*agoraia*	de l'agora		3
1152 8186 8264	*astias*	de la ville		3
1176 8873 8896 9838	*boulaia*	du Conseil		4
10331	*mesopolitis*	au milieu de la cité		1
1615 1614 1613 1616	*prôtothroniê*	siège à la première place		4
9586 7978 2737 9584 8187	*prostatôsê tês poleôs*	à la tête de la cité		5
1548 7114 1601	*patriôtis*	compatriote		3
10762	*kerdoia*	donne du profit		1
11208	*dêmosunê*	du dème, du peuple		1
10233	*patrônissa*	patronne		1
10232	*patrônissa*	patronne protectrice		1
			Place dans la cité **28**	
				123

Tableau XII 12 – Athéna et la cité (sans *Polias* et ses proches)

1913-1916 1930 5986 8973 8653 8654 8742 10696 10697	*archêgetis*, *-erechtheidan*		fondatrice	12
2084	*laossoos*		sauve le peuple	1
9421 9436 9437 9623 9621 9622	*prostatis*, *prostatôsê (tês poleôs)*		se tient devant, protège la cité	6
1935	*wasstuochos*		de l'*astu*	1
1903 1955 8796 9844 8907	*boulaia*, *amboulia*		du Conseil	5
2013	*hupellaia*		de l'*apella*	1
2169 2174 6285 6985 7850 8109 9259 9313 10062 10067	*phatria*, *phratria*		de la phratrie	10
1915 2252-2262 6038 6956 7613 7631 7632 8231 8334 8611 8613 8614 9333 9334 9533 9821 10106 10109 10482 10568 10608 10693 10795 10947	*sôteira*	sauveuse		**34**
70		**1**	**8**	**73**

Pourquoi n'existe-t-il aucune Artémis Polias *?*

Après ce « carottage » au travers des strates d'épiclèses déposées au long d'un millénaire auprès des noms de deux créations de l'esprit humain, deux déesses, dans quel état les trouvons-nous ? Il faudrait 100 ou 200 pages de plus pour répondre complètement à cette banale question, d'autant que l'analyse de ces « carottes » en dit aussi beaucoup sur d'autres membres éminents du corps-système polythéiste. Je ne prétends donc tirer et livrer de ces tableaux que quelques observations générales, quelques points de vue sur ces déesses singulières, sur leur comparaison, et surtout sur ce que cette présentation à l'aide de ces matériaux nous apprend sur la « religion grecque ».

Si je disais que je ne les reconnais pas ? Eh bien, je dirais vrai. Trop influencés par nos premières lectures peut-être, trop habitués à faire référence, manipuler des images d'Épinal des dieux (« c'est le dieu de… »), dans l'enseignement bien sûr, mais aussi dans le cadre de ce qu'on appelle la culture générale, plongés que nous sommes dans le monde mouvant des idées. Athéna, c'est la *mêtis* (cherchez-la donc), la guerre, la politique ; Artémis, c'est le *draußen* (« dehors », « extérieur »), pas de doute ; en revanche, les marges (voyez la position vis-à-vis de la *polis* dans les tableaux XII 11 et XII 12) Notre usage, si ce n'est notre conception, simplifie les dieux jusqu'à une sorte d'épure, épure qui, évidemment, vole en éclats quand s'étale sur notre bureau toute cette richesse langagière. Oui, guerre et chasse sont dominantes, dans le temps, en nombre et en répartition géographique. Mais voyez leurs proportions : vedettes, elles n'atteignent pas 20 % (17,5 % pour la guerre chez Athéna), et c'est le bout du monde ! Elles sont majoritairement composées du reste.

Et là où j'ai de la peine à les reconnaître, c'est dans la répartition intime de leurs fonctions. Découvrant les unes après les autres les Artémis topologiques, je n'étais

pas étonné, les fréquentant depuis longtemps, mais quand au bout de leur compte j'en trouve 222… 222 sur 960 : le quart des noms donnés par les hommes à cette idée appelée Artémis sont des noms de lieux. Bien se pénétrer du fait qu'avant d'être n'importe quoi d'autre, Artémis est la déesse de l'endroit. Cela change notre conception. Et cette remarque fort générale me conduit à d'autres réflexions sur la comparaison.

Je ne m'y attendais pas, en tout cas pas à ce point. Regardez Artémis comme déesse (tableau IX 1. Déesse (19 fois), fille de Zeus, sacrée, sainte (4), pure, très divine, très élevée, céleste, maîtresse des dieux, toute-puissante, au beau nom, excellente (en tout, 24)… Et puis, tout en étant si divine, en l'appréciant dans sa « conaturalité » essentielle – d'essence (encore Otto) –, on la voit fille, vierge, grande, très grande, belle, belle, très belle… Or, examinée sous ces angles, Athéna est un désert. D'emblée Artémis mène par 78 à 8 ! Le corps ? Même supériorité : 99 à 26 (bien sûr, les vertus obstétricales d'Artémis renforcent cette domination corporelle). Oui, globalement, Artémis offre plus de corporéité que sa sœur. Examinant la série des épiclèses communes (tableau XI), on a vu que certaines (*asulos*, *epêkoos*, *kourê-parthenos*, *thea*) sont beaucoup plus présentes chez Artémis, un signe de sa plus grande proximité avec les humains.

Plus que tout, mes réflexions ont tourné autour d'une question toujours sous-jacente à chaque fois que je rencontrais telle épiclèse – c'est-à-dire telle trace de culte – en contradiction flagrante avec l'image – mouvante, évoluant, bien sûr – que nous nous faisons de ces déesses. Genre de question qui conduit à se demander si ce n'est pas la nature même de la source qui expliquerait ces contradictions, ces incompréhensions. Comment se fait-il qu'il existe une Athéna *lochia* (bien sûr, 1 contre 60) ? Où sont les vraies Athéna et Artémis ? Les réponses qui suivent sont incomplètes et provisoires. Prenons notre littérature,

lisons les présentations de ces déesses chez Des Places, Lévêque et Séchan… Leurs portraits n'ont que quelques points de convergence avec ceux que dessinent leurs épiclèses, en qualité comme en quantité. Faudrait-il soupçonner les épiclèses de donner une mauvaise représentation de la religion grecque ? Et ça, ça me fait penser à Platon (Platon et d'autres) et aux notes infrapaginales. Voyons celles-ci. De quoi sont nourries les notes érudites des synthèses les plus recommandables sur les dieux grecs ? Des poètes, comme dit Platon, qui les accuse de mentir. Oui : Homère, Hésiode, Pindare, les tragiques athéniens constituent plus de 80 % de leurs sources. C'est grave. Chronologiquement, il est impossible que cela n'ait pas d'influence. Mais c'est surtout la nature même de cette littérature qui explique que les synthèses qui s'en nourrissent ne sauraient parler le même langage et dessiner les mêmes portraits que les épiclèses, car si une fraction importante est elle aussi tirée de la littérature, leur origine en grande partie épigraphique favorise fatalement un point de vue plus proche des hommes, de la société, plus directement concerné par leur rapport aux puissances divines.

En guise d'épilogue

« Nous pensons, donc nous nommons »

(Plutarque, *Dialogue sur l'Éros*, 759E)

Collectif

À force de déambuler dans la galerie des portraits de divinités antiques, le nez en l'air, les yeux grands ouverts, les oreilles aussi pour entendre résonner leurs noms et les histoires qu'ils racontent, en passant de Zeus à Yahvé, d'Hécate à Isis, de Melqart à Bel, avons-nous perdu le nord ? Tels des Brobdingnagiens, ces géants que visite Gulliver, nous avons enjambé les siècles et les millénaires, bondi d'une rive à l'autre de la Méditerranée, et nous nous sommes hissés jusqu'aux hauteurs de l'Olympe pour scruter les dieux, les yeux dans les yeux… Nous ne nous sommes cependant pas contentés de regarder, d'observer les détails, d'admirer les couleurs, de relever les contrastes, de souligner les nuances ; nos portraits en son et lumière résonnaient avant tout de mille et un noms. C'est à un concert de divine musique que nous vous avons conviés : tels, cette fois, des Lilliputiens assis dans une immense grotte remplie de sons multiples et variés, nous avons prêté l'oreille à ce qui pourrait sembler une incroyable cacophonie onomastique, une symphonie hétéroclite d'appellations, un labyrinthe de sons à faire tourner la tête… Nommer les dieux serait-il alors un jeu virtuose ?

Un divertissement érudit ? Un déluge, une prolifération aléatoire, un chaos ?

Nous avons tout au contraire défendu la thèse que cette multiplicité et complexité d'appellations – noms propres, épithètes, toponymes, propositions, syntagmes – répond à des logiques, des « raisons », une pensée moins sauvage qu'il n'y paraît. Les noms de dieux, lorsqu'ils sont patiemment décodés, mis en relation, brassés et catégorisés, donnent à voir les galeries de la pensée, la charpente de systèmes qu'on appelle parfois « panthéons », même s'ils ne regroupent jamais la *totalité* des *dieux*. Penser la pluralité des systèmes religieux – poly- ou monothéistes, en dépit du paradoxe apparent –, leur complexité, leurs fondements et leur métabolisme : tel était le défi de ce livre choral.

Si dans l'île de Glubbdubdrib, où résident des magiciens, Gulliver recourt à la nécromancie pour entrer en contact avec des personnalités historiques du passé qui lui révèlent des vérités cachées sur le cours de l'histoire, nous avons eu recours à d'autres méthodes pour faire parler les dieux et explorer leurs appellations. Nous avons patiemment recueilli, analysé, interprété les indices, les traces, les empreintes que laissent les noms, volontiers polysémiques ; nous avons tracé leurs usages, leurs combinaisons, leurs agencements au sein de réseaux ; nous avons exploré les catégories du réel et de l'imaginaire qu'ils mobilisent ; nous avons parcouru les espaces, les lieux, les paysages dans lesquels ils prennent sens. Car nommer, c'est penser, comme l'affirme Plutarque. Mais penser comme ou avec les Anciens, se faire une tête grecque ou phénicienne, sumérienne ou palmyrénienne, c'est un sacré défi !

Pour les Anciens déjà, parler des dieux, dire ce qu'ils sont, qui ils sont, ce qu'ils font et comment ils le font était considéré comme une gageure. Cette difficulté tenait d'abord au statut des noms : quand je dis « Athéna » ou « Sarapis », ai-je recours à une pure convention, un

signifiant (comme dirait Ferdinand de Saussure), ou suis-je en contact avec l'être, l'essence divine, le signifié (saussurien) ? Dans le *Cratyle*, Platon s'interroge longuement sur la « justesse » des noms attribués aux dieux (mais aussi aux planètes, aux plantes, etc.). Si nommer, c'est penser, et *vice versa*, encore faut-il le faire correctement. La question philosophique du statut du nom et de son lien avec la réalité qu'il désigne traverse toute l'Antiquité. À la charnière entre le VIe et le Ve siècle av. n. è., Héraclite d'Éphèse défendait l'idée que l'Être est en constant devenir, mais en accord avec un principe unique. À son sujet, il affirmait : « L'Un, le sage, veut et ne veut pas être appelé du seul nom de Zeus [32]. » Phrase énigmatique, objet de maintes exégèses, qui exprime efficacement la tension habitant l'acte de nommer : unité et multiplicité, devenir et stabilité. La complexité des dieux semble en quelque sorte résister à la cage onomastique ; même l'Un est à l'étroit dans un seul nom. Parler des dieux, nous l'avons observé, c'est donc multiplier les appellations, croiser, amplifier, foisonner, distribuer, propager, associer, ajouter, combiner, mais aussi classer, qualifier, catégoriser, organiser, mettre en relation, comme nous l'avons bien montré à travers les portraits parallèles de Poséidon et Dionysos ou d'Athéna et Artémis. Cela dit, on a beau multiplier les noms, accède-t-on pour autant à une véritable connaissance des dieux ? Il y a quelque chose de vertigineux dans la « polyonymie », l'« apeironymie [33] » ! Le stoïcien Cléanthe, au IIIe siècle av. n. è., dans son *Hymne à Zeus*, qualifie le dieu de *Poluonumos*, « Aux nombreux noms », et déplore simultanément l'ignorance ruineuse des hommes [34].

L'intérêt humain, hier et aujourd'hui, pour le statut et la portée des noms divins ne répond pas seulement à une

32. Héraclite 22 B32, édition Diels-Kranz, cité par Clément d'Alexandrie, *Stromates* V, 116.
33. *Apeiron* signifie « infini » en grec.
34. Cléanthe fr. 1 Powell, v. 1 pour Zeus et v. 33 pour l'ignorance.

préoccupation philosophique ; la perspective pragmatique est tout aussi centrale. Invoquer les dieux correctement, mobiliser les qualifications pertinentes en fonction du contexte et des attentes, choisir des appellations qui suscitent le plaisir (ce que les Grecs appellent la *charis*) des destinataires divins, c'est viser l'efficacité du geste et de la parole. Des milliers d'inscriptions au tophet de Carthage se terminent inlassablement par la requête de bénédiction comme résultat attendu de l'écoute des dieux. Le nom et la main bénissante sont indissolublement liés. Sacrifier un agneau ou offrir un édifice a assurément un coût non négligeable, qui se justifie par l'espoir, quoique toujours incertain, d'enclencher une dynamique de don/contre-don (selon la formule latine *do ut des*) : les hommes proposent, les dieux disposent. Platon lui-même, à ce sujet, dans l'*Euthyphron*, parle de « l'art du commerce *(technê emporikê)* avec les dieux », une pratique « emporique » susceptible de générer des bienfaits pour les individus comme pour les groupes, sans oublier la reconnaissance de la puissance des dieux, censée leur être agréable. Dans cette perspective contractuelle, identifier les ayants droit, connaître les lois de l'offre et de la demande en matière d'appellations (un nom rare est une plus-value !) sont des atouts non négligeables.

Du reste, dans l'aphorisme de Plutarque, « nous pensons, donc nous nommons », le verbe *nomizomen*, « nous pensons », donne accès à un champ sémantique large et polyvalent que le français « penser » appauvrit. Ce verbe dérive en effet du substantif *nomos*, qui désigne à la fois l'usage, la tradition et la loi, et qui se rattache au verbe *nemô* signifiant « distribuer/répartir selon l'usage ». Ce terme est fréquemment utilisé, au pluriel *nomoi*, pour faire référence aux pratiques qui caractérisent le mode de vie d'un groupe social, son *habitus*, qu'il s'agisse d'alimentation, d'habillement, de mariage ou de rituel. Hérodote, dans ses *Enquêtes*, décrit longuement les particularités des *nomoi*

des peuples qu'il visite : Égyptiens, Babyloniens, Phéniciens, Scythes, Perses, etc. Le verbe *nomizô* couvre donc à la fois les champs des pratiques et des normes sociales, sans que la « religion » soit dissociée de ce vaste ensemble. On chercherait en vain, en grec, un terme exprimant le concept de « religion » ; par contre, « vénérer/honorer les dieux » se dit *nomizein tous theous*, c'est-à-dire « agir envers les dieux selon les usages ». Penser et agir sont intimement associés dans le verbe grec *nomizein*, comme le faire et le croire chers à John Scheid[35]. Nommer, en d'autres termes, mobilise tout autant les représentations mentales que les pratiques cultuelles.

Voilà pourquoi, très tôt, les Anciens se sont immergés au cœur de la fabrique des noms, de leurs étymologies comme de leurs usages, afin d'y recueillir des fragments de connaissance sur les dieux. En ces matières, le pluriel s'impose impérativement : nulle vérité parfaite, pas de connaissance dogmatique, à bas la pensée unique ! Les noms, dans leur variété, sont autant de chemins expérimentaux, plus ou moins balisés par des normes selon les contextes, les acteurs, etc. Les portraits que nous avons proposés, comme ceux d'Arcimboldo, relèvent finalement de la catégorie de l'illusion, du trompe-l'œil ; selon la perspective adoptée, en fonction de l'acuité du regard, de près ou de loin, ils sont vus comme une accumulation de détails, une liste d'attributs, une palette de caractéristiques ou un tout uniforme, jumelé avec d'autres portraits. Chacun, en fonction de ses *nomoi*, de son bagage de connaissances et d'expériences, identifie tel personnage, telle figure, telle pensée, telle intention. Pour le portraitiste italien auteur du somptueux Vertumnus qui illustre la couverture de ce livre, on parle de *capricci* (« caprices »), *scherzi* (« plaisanteries ») ou *grilli* (« fantaisies »), autant de

35. John Scheid, *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris, Aubier, 2005.

termes italiens, rigoureusement au pluriel, qui mettent en avant l'ambivalence, le côté chimérique des associations hybrides qui distinguent ses *ritratti*. Les noms, comme les portraits qu'ils ébauchent, sont donc soumis à l'interprétation ; ils sont intrinsèquement pluriels et polyvalents, en écho à un divin multiple et largement insaisissable. Platon lui-même, dans le *Cratyle*, admet, au sujet des noms de Dionysos et d'Aphrodite, que l'on peut les décoder de deux façons, l'une sérieuse *(spoudaiôs)* et l'autre divertissante *(paidikôs)*, puisque, précise-t-il de manière inattendue, « les dieux sont friands de plaisanteries » (406c).

Dès l'aube de l'écriture, en Mésopotamie, de subtils jeux graphiques, sur tablettes d'argile, font écho aux agencements du monde des dieux et aux déclinaisons de leurs noms. Ces jeux érudits, *grilli* sumériens, babyloniens et assyriens, rehaussent la complexité d'un divin kaléidoscopique tout en faisant délibérément écran à sa connaissance, réservée à quelques érudits formés dans les *e_2-dub-ba-a*, les célèbres écoles scribales rattachées aux temples et aux palais. Forger des noms, les comprendre, les manier constituent ainsi une source de pouvoir. On s'en convainc aisément en se remémorant le grand processus démiurgique raconté par le livre de la Genèse (2, 19-20) de la Bible hébraïque [36] :

> L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs.

Nommer, ce n'est donc pas seulement penser, c'est aussi créer, faire exister, potentiellement manipuler. Comme

36. Les traductions du texte biblique sont issues de la TOB – Traduction œcuménique de la Bible, Paris, 2011.

le dira Cléanthe dans son *Hymne à Zeus*, la parole des hommes est *theou mimêma*, « imitation du dieu » (v. 4). Une imitation imparfaite, certes, sujette à caution, mais dotée d'une certaine efficacité. La hiérarchie au sein du cosmos reste pourtant bien claire : Dieu créa l'homme à son image[37] et créa ensuite les animaux, le rôle de l'homme se limitant à les appeler, donc à les « animer ». Quant au nom de Dieu, YHWH, il recèle une puissance d'énonciation hors de la portée humaine, d'où l'interdiction de le prononcer. S'appeler « Je serai qui je serai » est, de toute évidence, une manière de creuser l'écart entre le divin et l'humain. Isaïe (55, 6.8-9), évoqué au chapitre 10 de ce livre[38], souligne bien cette distance infranchissable entre la pensée/nomination humaine et la pensée/nomination divine :

> Recherchez le Seigneur puisqu'il se laisse trouver, appelez-le, puisqu'il est proche. […] C'est que vos pensées ne sont pas mes pensées et mes chemins ne sont pas vos chemins – oracle du Seigneur. C'est que les cieux sont hauts, par rapport à la terre : ainsi mes chemins sont hauts, par rapport à vos chemins, et mes pensées, par rapport à vos pensées.

Sans plus longuement épiloguer, reconnaissons, non sans quelque joie, que la vie humaine se configure comme une éternelle recherche… De quoi alimenter bien des galeries de portraits, noms de dieux !

37. Genèse 1, 27.
38. *Cf. supra*, p. 258 et 272.

Abréviations

AE	*Année épigraphique. Revue des publications épigraphiques relatives à l'Antiquité romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1888-.
BCH	*Bulletin de correspondance hellénique*, Athènes, École française d'Athènes, 1877-.
BGU	*Berliner Griechische Urkunden*, Berlin, De Gruyter, 1895-.
CGRN	Jan-Mathieu Carbon, Saskia Peels, Vinciane Pirenne-Delforge, *A Collection of Greek Ritual Norms* (http://cgrn.ulg.ac.be/), Liège, 2017-.
CID	*Corpus des inscriptions de Delphes*, Paris, De Boccard, 1977-.
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, De Gruyter, 1863-.
CUF	Collection des universités de France.
FGrHist	Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin/Leyde, Brill, 1923-.
I.Beroia	Lucretia Gounaropoulou, Miltiade B. Hatzopoulos, Ἐπιγραφὲς Κάτω Μακεδονίας (μεταξὺ τοῦ Βερμίου ὄρους καὶ τοῦ Ἀξιοῦ ποταμοῦ). Τεῦχος Α'. Ἐπιγραφὲς Βεροίας, Paris, De Boccard, 1998.
I.Byzantion	Adam Łajtar, *Die Inschriften von Byzantion.* I. *Die Inschriften* (*IGSK* 58), Bonn, Habelt, 2000.
I.Magnesia	Otto Kern, *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, Berlin, Spemann, 1900.
IFAO	Institut français d'archéologie orientale.
IG	*Inscriptiones Graecae*, Berlin, De Gruyter, 1873-.

IGLS *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, Paris/Beyrouth, Geuthner/Presses de l'Ifpo, 1929-.

LSCG Suppl. Franciszek Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*, Paris, De Boccard, 1962.

MAMA *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, vol. I-X, Manchester, Manchester University Press, 1928-1993.

PGM Karl Preisendanz (et Albert Heinrichs), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, vol. I-II, Stuttgart, Teubner, 1973-1974[2].

PUPS Presses universitaires de Paris-Sorbonne.

RICIS L. Bricault, *Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques*, vol. I-III, Paris, De Boccard, 2005.

RPC *Roman Provincial Coinage*, Londres/Paris, British Museum Press/BnF, 1992-.

SB Friedrich Priesigke, Friedrich Bilabel, Emil Kiessling, Hans-Albert Rupprecht (éd.), *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten*, Strasbourg, Trübner, 1915-.

SEG *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Leyde/Boston, Brill, 1923-.

SMSR *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, Rome, Università La Sapienza, 1925-.

ZA *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie*, Berlin, De Gruyter, 1886-.

ZPE *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bonn, Habelt, 1967-.

Présentation des auteurs

Ginevra Benedetti

Ginevra Benedetti est doctorante en anthropologie et monde antique à l'université de Sienne, en co-tutelle entre l'université de Pise (doctorat régional en sciences de l'Antiquité et archéologie) et l'université de Toulouse – Jean-Jaurès, où elle a été accueillie au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms ». Sa thèse, qui sera soutenue au printemps 2021, porte sur le dieu Panthée dans le monde gréco-romain et le paganisme d'époque impériale.

Maria Bianco

Maria Bianco a soutenu en 2017 une thèse sur les interactions entre Phéniciens et Grecs à la lumière d'inscriptions bilingues en grec et phénicien, en co-direction entre les universités de Montpellier 3 – Paul-Valéry et Toulouse – Jean-Jaurès. Elle a été post-doctorante dans le projet « Mapping Ancient Polytheisms » de 2017 à 2019. Elle collabore actuellement à un projet de dictionnaire de phénicien (université de Vérone).

Corinne Bonnet

Corinne Bonnet est professeure d'histoire grecque à l'université de Toulouse – Jean-Jaurès depuis 2003. Elle dirige le projet « Mapping Ancient Polytheisms » (2017-2022). Elle est directrice adjointe du laboratoire « Patrimoine Littérature Histoire » (PLH). Son domaine de spécialité touche aux religions et aux interactions culturelles dans l'espace méditerranéen, entre mondes grecs et sémitiques.

Laurent Bricault

Laurent Bricault est professeur d'histoire romaine à l'université de Toulouse – Jean-Jaurès depuis 2008. Spécialiste des cultes isiaques et de l'Égypte hellénistique et romaine, il prépare une exposition sur le culte de Mithra qui voyagera entre Belgique, France et Allemagne en 2021-2023. Il a été membre senior de l'Institut universitaire de France de 2015 à 2020. Il est impliqué dans le volet numismatique du projet « Mapping Ancient Polytheisms ».

Pierre Brulé

Pierre Brulé est professeur émérite d'histoire grecque à l'université de Rennes 2. En matière de dénomination des dieux grecs, il a joué un rôle précurseur. Il fait partie du conseil scientifique du projet « Mapping Ancient Polytheisms ». Son dernier livre, intitulé *Les sens du poil (grec)*, est paru aux Belles Lettres en 2015.

Marinella Ceravolo

Marinella Ceravolo est doctorante en assyriologie et histoire des religions à l'université de Rome – La Sapienza. Sa thèse, qu'elle a soutenu en décembre 2020, porte sur la performativité de la narration mythique et le recours à l'*historiola* dans les rituels mésopotamiens. En 2018, elle a effectué un séjour de recherche de six mois à Toulouse, au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms ».

Thomas Galoppin

Thomas Galoppin est depuis 2017 post-doctorant au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms ». Spécialiste de l'anthropologie des rituels dans les religions du monde gréco-romain, il s'intéresse aux pratiques et savoirs dits « magiques », ainsi qu'aux animaux, aux pierres et à la notion de merveilleux en lien avec les rituels, notamment en contextes multiculturels.

Adeline Grand-Clément

Adeline Grand-Clément est maîtresse de conférences à l'université de Toulouse – Jean-Jaurès depuis 2007. Membre junior de l'Institut universitaire de France (2016-2021), elle explore le paysage sensible des mondes grecs et la dimension sensorielle des rituels. Elle s'intéresse aussi à l'histoire des femmes et du genre. Elle participe au projet « Mapping Ancient Polytheisms », ainsi qu'au projet « Eurykleia. Celles qui avaient un nom ».

Élodie Guillon

Élodie Guillon fait partie de l'équipe du projet « Mapping Ancient Polytheisms » en tant que coordinatrice. Elle y déploie notamment ses compétences en matière d'humanités numériques. Elle est l'auteure d'une thèse sur les arrière-pays phéniciens et d'un post-doctorat sur les dynamiques spatiales dans l'île d'Ibiza à l'époque phénicienne et punique. Elle participe à des fouilles au Liban.

Aleksandra Kubiak-Schneider

Aleksandra Kubiak-Schneider a été chercheuse invitée, puis post-doctorante au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms » en 2019 et 2020. Spécialiste d'épigraphie et d'archéologie araméenne, elle a travaillé en particulier sur Palmyre pour sa thèse réalisée entre Varsovie, son université d'origine, et Paris.

Sylvain Lebreton

Sylvain Lebreton est depuis 2017 post-doctorant au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms ». Ses travaux portent sur la religion grecque, avec une attention particulière aux systèmes de dénomination des dieux. Sa thèse, soutenue à l'université de Rennes 2, portait sur les appellations de Zeus en Attique. Avant de rejoindre Toulouse, il a passé deux années de post-doctorat à l'université de Liège.

Fabio Porzia

Fabio Porzia est depuis 2017 post-doctorant au sein du projet « Mapping Ancient Polytheisms ». Formé aux études bibliques, ainsi qu'en épigraphie et archéologie du Levant à Rome, il est l'auteur d'une thèse sur les différents noms du « peuple élu » (Israël, Hébreux, Judéens/Juifs), entre données bibliques et extra-bibliques, ainsi que sur leur réception dans les études contemporaines. Ses recherches portent sur la dimension interculturelle des pratiques religieuses au Levant ancien. Il participe à des fouilles au Liban.

Table des matières

5
Introduction
Au miroir de Vertumnus
Collectif

23
Chapitre 1
« Aux Immortels tout est possible »
Portraits de dieux homériques,
entre sauvagerie et empathie
Corinne Bonnet

57
Chapitre 2
Toutes les faces de la Lune
Une incantation grecque d'Égypte
dans l'Antiquité tardive
Thomas Galoppin

85
Chapitre 3
Que la Force soit avec vous !
Hommes et dieux au combat
dans le monde phénicien
Maria Bianco

101
Chapitre 4
Dionysos au miroir de Poséidon :
portraits onomastiques croisés
Sylvain Lebreton

133
Chapitre 5
Maître de l'Univers, du Monde et de l'Éternité :
des dieux aux pouvoirs illimités à Palmyre ?
Aleksandra Kubiak-Schneider

153
Chapitre 6
Ceci n'est pas un nom :
la polyvalence des noms divins
en Mésopotamie
Marinella Ceravolo

177
Chapitre 7

Le glaive et la patère :
Zeus Hélios grand Sarapis

Laurent Bricault

215
Chapitre 8

Portrait itinérant : le Baal de Tyr,
d'un rocher à l'autre

Élodie Guillon

235
Chapitre 9

Pantheus, un dieu « total »
dans le monde grec et romain

Ginevra Benedetti

257
Chapitre 10

« Je serai qui je serai » (Exode 3, 14)
Portrait d'une divinité qui serait
sans nom et sans image

Fabio Porzia

283
Chapitre 11
Boucles d'Or chez les Grecs,
ou les secrets capillaires du bel Apollon
Adeline Grand-Clément

315
Chapitre 12
Athéna – Artémis
Tentative d'esquisses de deux sœurs
par leurs épiclèses mêmes
Pierre Brulé

363
En guise d'épilogue
« Nous pensons, donc nous nommons »
(Plutarque, *Dialogue sur l'Éros*, 759E)
Collectif

371
Abréviations

373
Présentation des auteurs

Achevé d'imprimer en janvier 2021
sur les presses de la SEPEC
à Péronnas

Imprimé en France

N° d'impression :

Dépôt légal : février 2021