



HAL
open science

Toutes les faces de la Lune

Thomas Galoppin

► **To cite this version:**

Thomas Galoppin. Toutes les faces de la Lune. Corinne Bonnet. Noms de dieux. Portraits de divinités antiques, Anacharsis, pp.56-83, 2021, 979-10-279-0408-2. hal-03182090

HAL Id: hal-03182090

<https://hal.science/hal-03182090v1>

Submitted on 26 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.



*Buste de Sélénè, détail d'un sarcophage romain en marbre
du III^e 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, III^e siècle de n. è.)

L'Égypte des III^e-IV^e 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 ^{xix}^e siècle, certains de ces papyrus se sont fait remarquer sur les marchés européens d'antiquités : écrits essentiellement aux ⁱⁱⁱ^e et ^{iv}^e 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 ^{xx}^e siècle, plus précisément à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, et baptisée « Papyrus grecs magiques » (*PGM*) par l'Allemand Karl

Preisendanz¹. 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 IV^e 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 important 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, 1973-1974². 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'Antiquité². 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, *poiësis* 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 recombinaison 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 mots³.

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, Méné
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 règues 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 règues 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 éphthisikère*.
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 IV^e siècle, mais elle a pu être composée un siècle plus tôt. Remontons même bien plus haut dans le temps, jusqu'au III^e 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 I^{er} 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 règues 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 appellations⁴ ».

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 *proimion*, 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 II^e 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 damname-neus 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 éphthisikère*. 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 (*poiësis*).

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 : MURŌ. Héliotrope, 24 x 16 cm (I^{er} 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*, VIII^e-VII^e 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 « Tri-céphale ». 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 v^e 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 ^v^e 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, Érinie, ainsi que Torture, Destructrice et Justice. De nouveau, cette série de puissances en charge d'une justice surhumaine terrifiante débouche sur un portrait d'Érinie (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 horribles, 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 III^e 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 V^e 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 iv^e siècle av. n. è., conserve le commentaire d'un poème attribué à Orphée : il y est dit que Zeus « conçoit 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 *phylaktèrion*, « 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 II^e siècle de n. è. et ont vraisemblablement été produites en divers endroits et circulé dans tout le monde romain⁵. 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 indécible. 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.