



HAL
open science

“ Dessine-moi... ” une prière. Gemmes magiques et
écriture des noms divins en images dans le monde
romain

Thomas Galoppin

► To cite this version:

Thomas Galoppin. “ Dessine-moi... ” une prière. Gemmes magiques et écriture des noms divins en images dans le monde romain. *Revue de l'histoire des religions*, 2021, 238, pp.641-671. 10.4000/rhr.11472 . hal-03836303

HAL Id: hal-03836303

<https://hal.science/hal-03836303v1>

Submitted on 9 Jan 2023

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.

THOMAS GALOPPIN

Université Toulouse – Jean Jaurès
ERC MAP (Mapping Ancient Polytheisms)

« Dessine-moi... » une prière Gemmes magiques et écriture des noms divins en images dans le monde romain

Les gemmes magiques sont des amulettes en pierres gravées : leur pouvoir tient en partie aux noms barbares inscrits, ainsi qu'aux motifs représentés, parmi lesquels figurent de nombreuses divinités grecques, égyptiennes ou gréco-égyptiennes. Parfois, il semble que le design conjugue l'écrit et le dessin pour produire des noms divins en image. Le procédé peut être explicité par des textes rituels, mais il peut être compris aussi en partant de l'hypothèse que les motifs représentés possèdent une valeur symbolique cohérente avec une conception des hiéroglyphes dans le monde romain. La manipulation innovante de ces attributs onomastiques et iconographiques se réclame d'une tradition égyptienne dans la mesure où écrire avec des figures animales possède une valeur d'autorité dans l'art de manifester le divin.

“Draw me...” a prayer: Magical Gems and the Drawing of Divine Names in the Roman world

Magical gems are engraved stone amulets: they are partly empowered by inscribed barbaric names and carved images, including several Greek, Egyptian or Graeco-Egyptian deities. Sometimes, it seems that their design combines both writing and drawing in order to depict the names of divinities. This process is shown explicitly in some ritual texts, but for others we shall set the hypothesis that a symbolic value is given to the elements of the image according to a certain understanding of the hieroglyphics in the Roman world. The handling of these onomastic and iconographic attributes alike is an innovation built on an Egyptian tradition in a world where writing with animal figures has an authoritative value in the perspective of seeing the gods.

καὶ τοὺς θεοὺς μυστικὰ σχήματα ἔλεγεν εἶναι καὶ κλήσεις ἱεράς
« et [Cléanthe] a dit que les divinités sont des formes secrètes
et des appellations sacrées »

SVF, I, 538 = Épiphane de Salamine, *Panarion*, III, 2, 9

Au début de notre ère, les motifs égyptiens ou égyptisants se répandent dans la Méditerranée sous domination romaine en partie *via* un nouveau type d'amulettes que l'on appelle aujourd'hui les « gemmes magiques ». Estimées à près de 6000 et réparties dans différentes collections d'Europe et d'Amérique, leur étude a été renouvelée au cours de la dernière vingtaine d'années et leur accès est favorisé par la Campbell Bonner database (*CBd*) – du nom du savant qui, en 1950, les appelait des *Graeco-Egyptian amulets*¹. Le savoir-faire de ces pierres gravées est élaboré sans doute dès l'Égypte hellénistique, mais il est diffusé à grande échelle aux premiers siècles de notre ère². Les gemmes en question relèvent en fait de plusieurs traditions iconographiques et religieuses : ce sont les productions d'un système ritualiste assez souple pour

* La publication de cette contribution est menée au sein du projet MAP (*Mapping Ancient Polytheisms*) financé par l'European Research Council (ERC) dans le cadre de l'*European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n° 741182)*. Mes remerciements et souvenirs chaleureux vont aussi aux hôtes et participants du 10^e Atelier Chicago-Paris sur les religions anciennes (Paris, 2016), du XV^e Congrès de l'Association d'épigraphie grecque et latine (Vienne, 2017), de la journée d'études Animaux dans la nature : images antiques et médiévales (Paris, 2018) et enfin du Congrès du GIS Religions (Lyon, 2019). Je remercie également les évaluateurs anonymes de la revue pour leurs remarques constructives. Si des points sont certainement encore à éclaircir ici, leurs conseils restent précieux pour la poursuite de mes recherches.

1. Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets. Chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1950 [désormais Bonner, *SMA*]. La base de données *CBd* du Museum of Fine Arts de Budapest est en libre accès : http://www2.szepmuveszeti.hu/talismans/visitatori_salutem. Autres abréviations : Michel, *BM* = Simone Michel, *Die Magische Gemmen im Britischen Museum*, Londres, British Museum, 2001. Michel, *DMG* = Simone Michel, *Die Magischen Gemmen: zu Bildern und Zauberformeln auf geschnittenen Steinen der Antike und Neuzeit*, Berlin, Akademie, 2004.

2. Erika Zwierlein-Diehl, « Dating Magical Gems », *Magical Gems in their Contexts: Proceedings of the International Workshop held in the Museum of Fine Arts, Budapest, 16-18 February 2012*, éd. Kata Endreffy, Árpád M. Nágý, Jeffrey Spier, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2019, p. 305-339.

permettre un enchevêtrement ou une hybridation des traditions, et ensuite leur diffusion. Plutôt que de les ranger *a priori* en marge de traditions religieuses séparées, on peut mettre l'accent sur une inventivité interculturelle dans la fabrique du divin qui relève d'une culture matérielle et rituelle dynamique, articulant traditions et innovations³. La tradition la plus souvent mise en avant est égyptienne, mais elle est inscrite dès le départ dans une démarche multiculturelle puisque les éléments iconographiques et linguistiques grecs et sémitiques y sont tout aussi fondamentaux. L'innovation apparaît très souvent comme cette réinvention multiculturelle d'une tradition égyptienne et, si ce n'est pas l'unique mouvement observé dans l'ensemble du corpus, c'est du moins cette dynamique que je voudrais explorer ici. Toutefois, l'étude des gemmes magiques fait face à une aporie : qui sont les agents responsables de l'émission de ces gemmes ou, pour le dire autrement, qui conçoit, fabrique et donne son pouvoir à une amulette de ce type ? La réponse à cette question nous échappe en très grande partie et, avec elle, une des clefs d'interprétation : selon quelle autorité les gemmes magiques ont-elles été constituées ?

Pour faire face à cette aporie, il faut identifier les discours élaborés dans la documentation écrite contemporaine des gemmes « magiques » et les confronter aux témoignages matériels. L'anonymat prime dans l'ensemble de la documentation : l'autorité qui garantit le pouvoir des objets et des intailles n'est pas celle des auteurs des textes et des images, qui s'effacent derrière certaines démarches pseudépigraphes ou mystérieuses⁴. On peut en revanche observer, derrière l'articulation entre tradition et innovation,

3. Véronique Dasen, Árpád M. Nagy, « Gems », *Guide to the Study of Ancient Magic*, éd. David Frankfurter, Leyde, Brill, 2019, p. 416-455 (p. 424-431).

4. Hans D. Betz, « Magic and Mystery in the Greek Magical Papyri », *Magika Hiera : Ancient Greek Magic and Religion*, éd. Christopher A. Faraone, Dirk Obbink, Oxford/New York, Oxford University Press, 1991, p. 244-259 ; Hans D. Betz, « Secrecy in the Greek Magical Papyri », *Secrecy and Concealment. Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*, éd. Hans G. Kippenberg, Guy G. Stroumsa, Leyde, New York, Cologne, Brill, 1995, p. 153-175 ; Richard Gordon, « Memory and Authority in the Magical Papyri », *Historical and Religious Memory in the Ancient World*, éd. Beate Dignas, R.R.R. Simon, Oxford/New York, Oxford University Press, 2012, p. 145-180 ; Thomas Galoppin, « “Ô bienheureux myste de la magie sacrée !” De l'initiation à l'empowerment dans les papyrus “magiques” grecs », *Les « mystères » au I^{er} siècle de notre ère : un tournant*, éd. Nicole Belayche, Philippe Hoffmann, Francesco Massa, Turnhout, Brepols, 2021, p. 435-461.

une pluralité de compétences. Ces compétences sont celles de la glyptique, de la composition du graphisme général, et du rituel qui donne à la gemme son pouvoir. Chacune de ces compétences est un facteur d'innovation et la composition des pièces que j'étudie ici révèle une technique du *design* qui tient compte du support dans sa matérialité et dans son format, tout en restant ancrée dans un savoir rituel en constante réélaboration. Les textes que l'on peut mettre en regard de certaines gemmes éclairent certains de ces aspects en permettant de voir le rôle qu'a pu jouer une expertise sur les noms divins et les différentes manières de les appliquer dans le rituel pour que la puissance divine se manifeste dans le monde. On peut alors observer que certaines innovations dans le domaine de la glyptique rituelle s'appuient sur une capacité à réinventer la tradition égyptienne dans une dimension multiculturelle. Dans la mesure où ce mouvement s'ancre dans l'écriture des noms divins et, parce que cette écriture peut être aussi une mise en image, il s'agit bien d'un art graphique qui ne distingue pas l'écrit de l'image et ne sépare pas le savoir rituel des techniques de scribes ou de graveurs pour assurer la « présentification » du divin⁵.

GLYPTIQUE, DISPOSITIFS GRAPHIQUES ET POUVOIR RITUEL

Pierres puissantes

Contrairement aux sceaux, ces intailles sont gravées de façon à être lues directement sur la pierre⁶ ; généralement montées en bagues ou en colliers, elles sont aussi fréquemment gravées sur plusieurs faces, voire même sur le biseau. De très petite taille, ces objets atteignent divers degrés de qualité, mais engagent quoi

5. Pour reprendre le mot fameux de Jean-Pierre Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Mythe et pensée chez les Grecs. Étude de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1996, p. 339-349.

6. Certaines gemmes peuvent être conçues comme l'empreinte d'un sceau : Véronique Dasen, « Magic and Medicine: The Power of Seals », « *Gems of Heaven* ». *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600*, éd. Chris Entwistle, Noël Adams, Londres, British Museum, 2011, p. 69-74 ; *Ead.*, « Le pouvoir des pierres, de la *sphragis* au médicament estampillé dans le monde gréco-romain », *Ce que peuvent les pierres. Vie et puissance des matières lithiques entre rites et savoirs*, dir. Thomas Galoppin, Cécile Guillaume-Pey, Liège, Presses universitaires de Liège, 2021, p. 135-162.

qu'il en soit une technique et un outillage de plus ou moins grande précision. Un certain pouvoir a pu être attribué au support lui-même : comme en témoignent Galien, mais aussi des recueils écrits sur les pierres et leurs pouvoirs rédigés à l'époque romaine, le support lithique est un matériau efficace, un *pharmakon* – remède, poison ou toute substance ou procédé rituel doté d'une capacité d'action⁷. Les gemmes s'inscrivent dans la catégorie générale des amulettes (gr. *periammata*, *peripta*), c'est-à-dire des matières animales, végétales, minérales, avec ou sans texte, que l'on porte attachées sur soi pour bénéficier de leur action⁸. Ces pierres portées en amulettes peuvent être guérisseuses, protectrices, mais aussi conférer d'autres avantages, comme une capacité de séduction ou le succès dans une entreprise, voire attirer la faveur d'une divinité⁹. Les *periammata* peuvent également avoir la valeur de parures ou de « bijoux-amulettes »¹⁰. La fabrique et sans doute le *design* des gemmes magiques incluent la maîtrise d'un matériau et de sa transformation pour l'adapter à la dimension des amulettes, ce qui

7. Pour l'édition de ces textes, voir Robert Halleux, Jacques Schamp, *Les lapidaires grecs* [1985], Paris, Les Belles lettres, 2003 ; Sonia Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Turin, UTET Libreria, 2009. Sur l'opinion de Galien, voir Jacques Jouanna, « Médecine rationnelle et magie : le statut des amulettes et des incantations chez Galien », *Revue des études grecques*, t. 124, 2011, p. 44-77. Pour l'approche de la puissance des pierres en contexte rituel, je me permets de renvoyer à T. Galoppin, C. Guillaume-Pey (dir.), *Ce que peuvent les pierres* (cf. note 6 *supra*).

8. Sur cette catégorie, voir surtout, désormais, Katalin Bélyácz, Árpád M. Nagy, « *Periammata*. Amulettes sur les premiers vases attiques à figures rouges », *Gemmae*, t. 3, 2021, p. 13-38. Árpád M. Nagy, « *Daktylios pharmakites*: Magical Healing Gems and Rings in Graeco-Roman World », *Ritual Healing: Magic Ritual and Medical Therapy from Antiquity until the Early Modern Period*, éd. Ildikó Csepregi, Charles Burnett, Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 71-106. Pour des amulettes écrites sur d'autres supports, voir Roy Kotansky, *Greek Magical Amulets: The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae. Text and Commentary*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994.

9. Véronique Dasen, « Healing Images. Gems and Medicine », *Oxford Journal of Archaeology*, t. 33, fasc. 2, 2014, p. 177-191 ; « *Probaskania*: Amulets and Magic in Antiquity », *The Materiality of Magic*, éd. Jan Bremmer, Dietrich Boschung, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2015, p. 177-203.

10. D'après une expression de K. Bélyácz et Á. M. Nagy, « *Periammata* ». Sur la relation entre parure et amulettes en pierre à l'époque impériale, je propose quelques réflexions dans Thomas Galoppin, « Parer l'humain de divin : des pierres puissantes entre bijoux et amulettes à l'époque romaine », *Les parures divines du Proche-Orient à la Méditerranée dans les mondes anciens*, dir. Florence Gherchanoc, Louise Quillien, *Cahiers « Mondes Anciens »*, 2021 [En ligne].

les place par ailleurs aussi à la croisée entre médecine et religion¹¹. Cet usage du matériau lithique conduit à une application des méthodes de la glyptique dans le champ des amulettes, ou bijoux-amulettes, au milieu de l'usage d'autres matériaux. Cette technique est une partie de l'innovation et, avec sa diffusion dans le cadre des rituels, ce sont aussi ses propres contraintes et des formats spécifiques qui s'imposent à l'iconographie et aux inscriptions.

Textes et images

Les textes et les images sont lus directement sur la pierre sans être nécessairement visibles : leur rôle premier, lorsque la gemme est utilisée, n'est pas de communiquer un message, mais d'agir. Le répertoire imagier déroule aussi bien des divinités grecques que des divinités égyptiennes, ou encore des motifs aussi originaux que l'anguipède à tête de coq ou la clef de la matrice, des représentations astrologiques ou encore des scènes mythologiques et des animaux. Les textes ne sont pas moins révélateurs à cet égard : certaines formules incantatoires grecques minimalistes comme *pepte* (« digère ») côtoient des séries de voyelles, ou encore des « noms barbares », paroles incompréhensibles qui vont de la transcription de noms de divinités étrangères à des composés sans aucune sémantique¹². Parfois, l'écriture de ces paroles rituelles prend part à un dispositif graphique qui est en soi efficace, comme la *deletio morbis* qui consiste à retirer un ou plusieurs caractères à chaque répétition du « mot » pour détruire la puissance qu'il représente¹³. S'ajoute à cela l'usage de *charaktêres*, des signes divers et variés qui relèvent aussi d'un pouvoir rituel, mais dont on ne saisit pas très bien le sens ou l'origine¹⁴. Ces amulettes

11. Maria Grazia Lancellotti, « Médecine et religion dans les gemmes magiques », *Revue de l'histoire des religions*, t. 218, fasc. 4, 2001, p. 427-456.

12. Naomi Janowitz, *Icons of Power: Ritual Practices in Late Antiquity*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2002 ; Michel Tardieu, Anna Van den Kerchove, Michela Zago (éd.), *Noms barbares*, vol. 1 : *Formes et contextes d'une pratique magique*, Turnhout, Brepols, 2013.

13. Christopher A. Faraone, *Vanishing Acts on Ancient Greek Amulets: From Oral Performance to Visual Design*, Londres, Institute of Classical Studies, School of Advanced Study, University of London, 2012.

14. Richard L. Gordon, « *Signa nova et inaudita*. The Theory and Practice of Invented Signs (*charaktêres*) in Graeco-Egyptian Magical texts », *MHNH*, t. 11, 2011, p. 15-44 ; « *Charaktêres* between Antiquity and Renaissance: Transmission

appartiennent ainsi à une certaine culture graphique, laquelle témoigne, du fait de sa diffusion, d'une forme de *koinê* visuelle en grande partie interculturelle.

Pouvoir rituel

L'étude du pouvoir attribué à ces objets prend en compte aussi bien les connaissances relatives aux propriétés des pierres que l'analyse comparée des textes et images mis en série. Elle ne peut faire l'économie d'un passage par les textes de prescription rituelle, en particulier les papyrus de magie en grec – les célèbres *PGM*¹⁵ – qui comprennent de nombreux exemples de rites nécessitant la fabrication de telles pierres gravées, et tout particulièrement des rituels qui explicitent l'animation de ces objets sur un mode qui rappelle fortement l'animation des statues de culte¹⁶. Comme en outre de nombreuses représentations sur ces gemmes miniaturisent des statues cultuelles, le caractère rituel de ces objets n'en est que plus fort et beaucoup de ces pierres gravées peuvent être considérées comme des images divines à part entière¹⁷. Cela

and Re-Invention », *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. Véronique Dasen, Jean-Michel Spieser, Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 253-300.

15. Karl Preisendanz, (éd.), *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyrus*, vol. 1-2 [1928-1931], Stuttgart, Teubner, 1973-1974 ; Robert W. Daniel, Franco Maltomini, *Supplementum Magicum*, vol. 1-2, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990-1992 ; Hans D. Betz (éd.), *The Greek Magical Papyrus in Translation. Including the Demotic Spells* [1986], Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1992.

16. Jacco Dieleman, Ian Moyer, « Miniaturization and the Opening of the Mouth in a Greek Magical Text (*PGM* XII.270-350) », *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, t. 3, fasc. 1, 2003, p. 47-72 ; Jacco Dieleman, *Priests, Tongues, and Rites: The London-Leiden Magical Manuscripts and Translation in Egyptian Ritual (100-300 CE)*, Leyde, Brill, 2005, p. 170-182 ; Christopher A. Faraone, « The Greek and Egyptian Traditions of Breathing Stones in the Recipes of the Greek Magical Papyri », *Ce que peuvent les pierres*, p. 31-48.

17. Christopher A. Faraone, *The Transformation of Greek Amulets in Roman Imperial Times*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2018 ; Nick West, « Gods on small things: Egyptian monumental iconography on late antique magical gems and the Greek and Demotic magical papyri », *The Gods of Small Things*, dir. Amy C. Smith, Marianne E. Bergeron, *Pallas*, t. 86, 2011, p. 135-166 ; Ioannis Mylonopoulos, « Divine images versus cult images. An endless story about theories, methods, and terminologies », *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, éd. Ioannis Mylonopoulos, Leyde, Boston, Brill, 2010, p. 1-19.

implique qu'à la technique de l'intaille et à la maîtrise des textes et images ainsi gravées, s'ajoute l'action d'un spécialiste rituel qui n'est pas nécessairement un acteur distinct du graveur.

Comprendre cet art rituel par la mise en série et la comparaison avec les textes en essayant de voir les innovations à l'œuvre pour mettre en acte un pouvoir divin doit permettre de saisir aussi les différentes facettes de l'expertise technique sollicitée. Les objets ont une vie et donc leur agentivité est déployée différemment selon les acteurs qui y ont part – commanditaires, fabricants, utilisateurs¹⁸. Les textes des *PGM*, toutefois, ne donnent à voir qu'un point de vue sur certaines gemmes et le rôle d'un seul agent qui cumulerait les fonctions de concepteur, artisan et utilisateur. Ces textes prescriptifs, programmatiques, développent surtout le *design* attendu et les techniques rituelles de mise en puissance, en laissant de côté l'artisanat du joaillier. Dans cette fabrique du divin, l'action première consiste à concevoir une image et un texte capables par la suite de représenter une divinité. Dans cette perspective, j'ai choisi de solliciter ici des exemples de compositions qui associent étroitement nom et image, si étroitement qu'en réalité la dénomination est aussi image¹⁹. C'est le cas d'abord du dessin d'un nom divin que met en scène la prescription contenue dans un papyrus.

18. L'agentivité de l'objet et de l'œuvre graphique s'exerce ici au niveau rituel, dimension qu'interroge Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, dans son chapitre 7, p. 96-154 : l'objet distribue l'agentivité des individus qui le conçoivent, le fabriquent, l'utilisent et, à travers lui, se donnent un mode d'action de la divinité ; voir aussi Jean-Pierre Albert, Agnieszka Kedzierska-Manzon, « Des objets-signes aux objets-sujets », *La force des objets – Matières à expériences*, éd. Jean-Pierre Albert et alii, *Archives de sciences sociales des religions*, t. 174, 2016, p. 13-25 ; Beate Pongratz-Leisten, Karen Sonik, « Between Cognition and Culture: Theorizing the Materiality of Divine Agency in Cross-Cultural Perspective », *The Materiality of Divine Agency*, éd. Beate Pongratz-Leisten, Karen Sonik, Boston, De Gruyter, 2015, p. 3-69. Pour la dimension « biographique » des objets, voir Igor Kopytoff, « The cultural biography of Things : Commoditization as Process », *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, éd. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

19. Cette proposition de lecture est similaire à celle de l'anguipède à tête de coq par Árpád M. Nágý, « Figuring out the Anguipes ('Snake-Legged God') and His Relation to Judaism », *Journal of Roman Archaeology*, t. 15, fasc. 1, 2002, p. 159-172 ; « Figuring out the Anguipes Gems, bis : A Statistical Overview », *Magical Gems in their Contexts*, p. 179-217.

DESSINER LE NOM DIVIN

Nommer les divinités est un processus à la fois central dans une démarche rituelle et dynamique dans la mesure où il associe des usages traditionnels et une grande part d'inventivité selon les contextes. Le projet de recherche MAP (*Mapping Ancient Polytheisms*) a récemment remis sur le métier la question des dénominations divines grecques et ouest-sémitiques²⁰ : une véritable dialectique de la tradition et de l'innovation est au cœur de la composition de dénominations à multiples éléments, étudiée en accordant une attention précise aux « attributs onomastiques » qui, comme les attributs iconographiques d'une image, construisent une représentation de la divinité en étant associés dans une même dénomination²¹. La notion d'attributs onomastiques est conçue pour dépasser la distinction entre théonymes, titres et épithètes ou épiclèses, mais elle permet également d'analyser la fabrique des dénominations divines comme le séquençage des différents éléments nécessaires à la production d'un portrait de la divinité dans un contexte précis²². Or, dans le cas suivant, le portrait de la divinité est justement un assemblage d'éléments qui composent un nom en image et la barrière entre attributs onomastiques et attributs iconographiques s'efface. Toutefois, pour le comprendre, il faut en passer par un texte prescriptif qui, lui-même, construit le récit donnant sens – et valeur d'autorité – au *design*.

Sur certaines gemmes, le soleil sous la forme d'un enfant assis sur un lotus est adoré par un singe (fig. 1). Le soleil enfant est encore souvent identifié à Harpocrate, nom grec du dieu égyptien

20. Pierre Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique (l'exemple de quelques divinités féminines). Quelques pistes de recherches », *Kernos*, t. 11, 1998, p. 13-34 ; Nicole Belayche *et alii* (éd.), *Nommer les Dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout, Brepols, 2005 ; Olivier Boulnois, Brigitte Tambrun (éd.), *Les noms divins*, Paris, Cerf, 2016 ; Robert Parker, *Greek Gods Abroad. Names, Natures and Transformations*, Oakland, University of California Press, 2017 ; Luciana G. Soares Santoprete, Philippe Hoffmann (éd.), *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes dans l'Antiquité*, Turnhout, Brepols, 2017.

21. Corinne Bonnet *et alii*, « “Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées” (Julien, *Lettres* 89b, 291 b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *Studi e materiali di storia delle religioni*, t. 84, fasc. 2, 2018, p. 567-591.

22. Corinne Bonnet (éd.), *Noms de dieux. Portraits de divinités antiques*, Toulouse, Anacharsis, 2021.

Horus-l'Enfant (*Hr-p3-ḥrd*), fils d'Isis et d'Osiris ou Sarapis, bien que ce nom n'apparaisse jamais sur les gemmes²³. Reconnaisable à sa posture accroupie, à la tresse de l'enfance sur le côté de la tête et au doigt posé sur la bouche, ce dieu enfant est figuré sur un lotus ou, dans d'autres cas, sur une barque, voire les deux en même temps. L'image du singe dans une posture d'adoration ne peut rendre parfaitement un son ; pourtant elle renvoie au cri de l'animal qui honore chaque matin le soleil levant²⁴. Le *PGM XIII* brode ce langage animal qui invoque la divinité :



Figure 1 : Soleil enfant sur le lotus adoré par un singe.

Au revers, les lettres sont à peine lisibles.

Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Luynes 165.
CBd-3112. Serge Oboukhoff © BnF-CNRS-MSH Mondes

« Je t'invoque, seigneur, en ornéoglyphe : *Arai*, en hiéroglyphe : *Lailam*, en hébreu : *Anoch biathiarbath berbir echilatour boughroumtrom*, en égyptien : *Aldabaeim*, en singe : *Abrasax*, en faucon : *Chi chi chi chi chi chi tiph tiph tiph*, en hiéroglyphique : *Menephôphôth cha cha cha cha cha cha cha* ». Ensuite frappe 3 fois dans tes mains, émet un grand *pop* et pousse un long sifflement²⁵.

Dans un autre texte, trois singes « nomment [son] saint nom sous une forme symbolique » (*sumbolikôi schêmati onomazousin*)

23. Kata Endreffy, Árpád M. Nagy, « Apolyson apo pankakou », *Gift of a Book*, éd. Giovanna Rocca, Gabriella Bevilacqua, Alessandria, Edizioni del'Orso, 2020, p. 159-191, surtout p. 165-166, défendent avec raison une expression comme « soleil enfant » (« sun child ») pour désigner cette figure. Voir Bonner, *SMA*, p. 140-147 : « The Young Sun ».

24. Herman Te Velde, « Some Remarks on the Mysterious Language of the Baboons », *Funerary Symbols and Religion. Essays dedicated to Professor M.S.H.G. Heerma Van Voss*, dir. Jacques H. Kamstra *et alii*, Kampen, J.K. Kok, 1988, p. 129-137.

25. *PGM XIII*, 80-89. De même, en *PGM XIII*, 591-599.

[...] *to hagian onoma*), c'est-à-dire une série de voyelles²⁶. Le cri du faucon, transcrit dans le texte que l'on vient de voir, est également un nom divin : comme celui des singes, le langage des oiseaux s'écrit et possède une certaine performativité²⁷. Sans présenter à nouveau ici ce *PGM XIII*, que Florian Audureau éclaire dans sa contribution à ce dossier, je voudrais tirer les implications graphiques de la dimension sonore du divin.

Dessiner un nom

Écrit probablement au IV^e siècle de notre ère en Égypte, ce papyrus conserve un rituel très complexe dont le but est, entre autres, d'assimiler le Nom de la divinité suprême, nom authentique et absolu²⁸. Ce nom a des formes sonores et animales : un crocodile à tête de faucon émet un son *pop* (*poppusmos*) et un serpent qui se mord la queue, c'est-à-dire le serpent *ouroboros*, émet un sifflement (*surigmos*). Or, ces éléments doivent être inscrits sur un bloc de natron qui sera dissout et ingéré :

Ensuite, pour la rencontre générale (avec le dieu), prends un cube de natron sur lequel tu graves le grand nom en sept voyelles. Au lieu du son *pop* et du sifflement, grave sur une partie du natron un crocodile à face de faucon et, se tenant sur lui, celui à neuf formes, car le crocodile à face de faucon salue le dieu aux quatre tournants (des saisons) par un son *pop* : il émet le son *pop* en soufflant hors des abysses et celui aux 9 formes lui répond. Dès lors, au lieu du son *pop*, grave le crocodile à face de faucon : le son *pop* est la première syllabe du nom. La deuxième est le sifflement : au lieu du sifflement (grave) un serpent qui se mord la queue, de sorte qu'il y ait les deux, *pop* et sifflement, le crocodile à face de faucon et celui à neuf formes qui se tient au-dessus, et en cercle autour d'eux le serpent et les sept voyelles²⁹.

26. *PGM IV*, 1002-1007. En *PGM V*, 27, l'*epsilon* du nom divin se prononce en singe.

27. Michel Tardieu, « "Ceux qui font la voix des oiseaux" : les dénominations de langues », *Noms barbares*, p. 143-153. Herman Te Velde, « The Swallow as Herald of the Dawn in Ancient Egypt », *Ex orbe religionum. Studia Geo Widengren*, vol. 1, Leyde, Brill, 1972, p. 26-31.

28. Michela Zago, « Le nom physique du dieu », *Noms barbares*, p. 205-223.

29. *PGM XIII*, 38-53 : εἶτα τῆ καθολικῆ συστάσει ἔχε νίτρον τετράγωνον, | εἰς ὃ γράψει[ς] τὸ μέγα ὄνομα τὰς ἑπτὰ φωναῖς. ἀντὶ δὲ | τοῦ ποππυμοῦ καὶ τοῦ συριγμοῦ γράψον εἰς τὸ ἓν μέρος | τοῦ νίτρου κορκόδειλον ἱερακοπρόσωπον καὶ αὐτῷ ἐφελιστῶτα τὸν ἐννεάμορφον· αὐτὸς γὰρ ὁ ἱερακοπρόσωπος | κορκόδειλος εἰς τὰς δ' τροπὰς τὸν θεὸν ἀσπάζεται | τῷ ποππυσμῷ· ἀναπνεύσας γὰρ ποππύζει ἐκ τοῦ βυθοῦ, | καὶ ἀντιφωνεῖ αὐτῷ ὁ τὰς θ' μορφὰς <ἔχων>. διὸ ἀντὶ τοῦ ποππυμοῦ | τὸν ἱερακοπρόσωπον κορκόδειλον γράφε· ἔστιν | γὰρ ἡ πρώτη κεραία τοῦ ὀνόματος

Le nom divin sur le bloc de sel à incorporer est à la fois écrit et dessiné (*graphein* implique aussi bien l'un que l'autre) sous la forme d'un crocodile à tête de faucon surmonté d'un dieu « à neuf formes », tous deux encerclés par un serpent *ouroboros* et les sept voyelles. Le crocodile à tête de faucon et le serpent *ouroboros* fonctionnent comme des phonogrammes, des images qui représentent un son, en l'occurrence la partie consonantique du nom qui a pu être interprétée comme les deux premières consonnes de *Pshai/Psoi*, Shaï, dieu égyptien du temps, de la destinée, identifié à Agathos Daimon³⁰. La partie vocalique, tracée par le cercle de voyelles (*phônai*) grecques semble étroitement liée à ce dieu à neuf formes qui répond au crocodile par la voix (*antiphônei*). Le multiculturalisme joue ici sur deux modes d'écriture, consonantique et hiéroglyphique, vocalique et alphabétique. Dans ce système hybride, les voyelles actualisent le pouvoir du souffle, du *pneuma*, comme le montre très bien Florian Audureau. « Celui qui a neuf formes » (*ho enneamorphos*) participe aussi à la graphie du nom divin sans être véritablement prononcé, un peu à la manière d'un déterminant. Il s'en dégage une séquence onomastique à quatre éléments dont l'ordre est d'abord celui qui est suivi dans l'acte d'écriture : P-crocodile à face de faucon / *enneamorphos* / S-*ouroboros* / voyelles. Les figures centrales sont appliquées en premier, avant le double cercle qui referme la composition. Le séquençage de ces attributs onomastiques bien particuliers est donc avant tout une mise en page.

Enfant sur lotus et crocodile à tête de faucon

On ne retrouve guère cette mise en page dans l'iconographie, mais on peut relever la ressemblance étroite entre le dispositif graphique circulaire que nous venons de voir et une gemme où

ὁ ποππυσμός, δεύτερον συριγμός· ἀντὶ δὲ τοῦ συριγμοῦ δράκοντα δάκνοντα τὴν | οὐράν, ὥστε εἶναι τὰ δύο, ποππυσμὸν καὶ συριγμὸν, | ἱερακοπρόσωπον κορκόδειλον καὶ ἐννεάμορφον | ἐπάνω ἐστῶτα καὶ κύκλῳ τούτων δράκοντα | καὶ τὰς ἑπτὰ φωνάς. De même, en *PGM XIII*, 409-423.

30. Reinhold Merkelbach, Maria Totti, *Abrasax: Ausgewählte Papyri religiösen und magischen Inhalts*, vol. 3, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990. Sur cette divinité, voir Jan Quaegebeur, *Le dieu égyptien Shaï dans la religion et l'onomastique*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1975.

le soleil enfant tiendrait la place de Iaô (fig. 2)³¹. La gemme est un jasper sombre, vert-rouge, passé chez Christie's en 2008, et sa provenance comme sa localisation actuelle me sont inconnues. D'après une photo de bonne qualité, la pierre est un peu érodée sur le contour, peut-être pour avoir été sertie dans un chaton trop petit pour le dessin originel. Les restes d'un serpent *ouroboros* sont toutefois visibles sur le pourtour, formant un premier cercle extérieur suivi d'un second constitué d'une série des sept voyelles grecques. La gravure centrale, d'assez belle qualité, représente l'enfant solaire assis sur le lotus, avec un disque sur la tête et un *flagellum* (fouet) dans la main gauche. La tige du lotus est masquée par ou prend la forme d'un cobra (*uraeus*), posé sur un crocodile qui a les particularités d'avoir une tête de faucon avec une coiffe et de tenir une palme. Le revers du médaillon porte de nouveau des voyelles grecques.



Figure 2 : Jasper, soleil enfant sur lotus, *uraeus* et crocodile à tête de faucon, entouré par une série de voyelles et un serpent *ouroboros* (?).

Cbd-2636. Christie's, NY_09.12.2008, Sale 2057, Lot 316.

31. *Cbd*-2636. Christie's, NY_09.12.2008, Sale 2057, Lot 316, publiée auparavant par Cecil H. Smith, C. Amy Hutton, *Catalogue of the Antiquities (Greek, Etruscan and Roman) in the Collection of the Late Wyndham Francis Cook*, Londres, Metchim, 1908, p. 53, n° 239, pl. IX.

Le crocodile à tête de faucon apparaît seul sur un onyx du British Museum et sous les pieds d'Isis et Harpocrate sur une hématite au revers de laquelle se trouve Hermanubis, ithyphallique et à tête de canidé, portant un caducée et un scorpion, debout sur un globe croisé³². Sur une gemme de la Bibliothèque nationale de France, il est associé à une autre figure à tête de canidé (Anubis ?) qui porte le signe hiéroglyphique *sa* et un œil *oudjat*³³. Le crocodile à face de faucon est tourné vers lui, debout sur un lotus, et une palme émerge devant lui. La forme horienne de Sobek/Souchos, liée à la recherche et à la revivification d'Osiris, reçoit une palme ou une couronne à l'arrivée de la crue du Nil – la palme elle-même se substitue à la couronne par association avec Anubis³⁴. Cette image d'Horus-Sobek est bien connue hors des gemmes : elle avait été choisie pour figurer sur une stèle offerte par des éleveurs au « Dieu et Seigneur Soknopaios », à Soknopaiou Nèsos dans le Fayoum, en 24 avant notre ère (fig. 3)³⁵, et on connaît d'autres représentations en ronde-bosse (fig. 4). Le dessin du nom divin, dans le format des gemmes, réemploie donc des éléments connus de la tradition égyptienne.

Si la comparaison entre la gemme et le texte du *PGM XIII* montre une structure et des éléments partagés, il n'en reste pas moins vrai que la gemme n'est pas la reproduction du modèle donné par le papyrus. La correspondance entre gemmes et prescriptions écrites est, de fait, rare et le *design* des gemmes est toujours une création singulière pour répondre à une situation précise³⁶. En l'occurrence, la gemme semble être un *unicum* qui trahit l'adaptation ponctuelle d'un savoir rituel dans un support

32. *CBD-397*, Bonner, *SMA* 390, Michel, *BM* 18 ; *CBD-517*, Michel, *BM* 117, Michel, *DMG* 30, 2, c, 1.

33. *CBD-3289* ; Attilio Mastrocinque, *Les intailles magiques du département des Monnaies, Médailles et Antiques*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2014, n° 121 ; Armand Delatte, Philippe Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1964, n° 125.

34. Pierre P. Koemoth, « Couronner Souchos pour fêter le retour de la crue », *Isis on the Nile : Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt. Proceedings of the 11th International Conference of Isis Studies, Liège, November 27-29 2008*, éd. Laurent Bricault, Miguel J. Versluys, Leyde, Boston, Brill, 2010, p. 257-289.

35. Étienne Bernand, *Recueil des inscriptions grecques du Fayoum*, t. 1 : *La « Méris » d'Hérakleidès*, Leyde, Brill, 1975, n° 73 (I.Fayoum, I, 73).

36. Paolo Vitellozzi, « Relations Between Magical Texts and Magical Gems: Recent Perspectives », *Bild und Schrift auf "magischen" Artefakten*, éd. Sarah Kiyannrad, Christoffer Theis, Laura Willer, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 181-254.



Figure 3 : Dédicace au Dieu et Seigneur Soknopaios,
Soknopaiou Nèsos (Égypte, Fayoum), 24 avant notre ère.
I.Fayoum, I, 73, pl. 53.

matériel pérenne alors que le papyrus préconise l'utilisation d'un support éphémère, un sel qui doit être dissout pour être ingéré. Bien que la gemme montre que la conception du dessin sur le cube de natron est adaptée au format de la glyptique, l'utilisation rituelle du même motif iconographique a pu varier. Il n'est donc pas pertinent, à ce stade, de considérer l'un de ces documents comme le modèle de l'autre. En revanche, chacun mobilise, en l'adaptant, un prototype iconographique qui renouvelle des traditions religieuses en bénéficiant de leur relative fluidité dans le but de produire un mode de représentation et d'adresse au divin original et multiculturel.



Figure 4 : Crocodile à tête de faucon sculpté en pierre (porphyrite ?) sur une base en verre, 1^{er} siècle avant-1^{er} siècle de notre ère, Égypte. New York, Metropolitan Museum of Arts, 30.8.307 © MET, CC0 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/555607>).

Le rire du dieu

L'autorité du papyrus, de son côté, s'exerce en parallèle dans la mise en récit d'un rituel et du nom divin qui en est le cœur, pour un lectorat réservé³⁷. Le texte du papyrus permet d'entrevoir le lien entre cette grammaire du nom divin si particulière et un mythe qui doit être récité, connu sous le nom de *kosmopoïa*³⁸. Selon ce mythe, le dieu suprême éclate de rire à l'aube des temps ; chacun des sept éclats de rire (*cha cha cha cha cha cha cha*) donne naissance à une puissance divine primordiale : lumière, terre, intellect, procréation, justice, pouvoir, âme³⁹. Le dieu produit ensuite un son *pop* et toutes choses sont terrifiées : *Phobos* (« peur ») apparaît tout en armes. Mieux encore, le dieu regarde vers la terre et émet un long sifflement : la terre s'ouvre et engendre le serpent *Puthôn*, doté de prescience. Le mouvement de *Puthôn* élève la terre, alors le dieu dit *Iaô !* et une dernière divinité apparaît pour établir et fixer toutes choses définitivement. Le dieu suprême lui donne alors la préséance sur toutes les autres puissances et c'est ainsi que *Iaô* devient « celui à neuf formes ». Le mythe est bien la mise en récit du nom divin dessiné : les neuf formes que revêt *Iaô* sont celles de *Phobos* issu de la consonne P, de *Puthôn* issu de la consonne S, ainsi que des sept dieux issus du rire comme autant de voyelles.

Le *design* de l'image divine associe donc une iconographie et une construction inventive du nom divin avec une narration mythique, de type théogonique. Au cœur de cette innovation textuelle se trouve aussi une réflexion sur l'oralité⁴⁰ : ce sont des sons qui font émerger le monde et les puissances divines. La divinité est phonétique, avec peut-être une volonté de couvrir

37. Richard Gordon, « Memory and Authority in the Magical Papyri », *Historical and Religious Memory in the Ancient World*, éd. Beate Dignas, R.R.R. Simon, Oxford/New York, Oxford University Press, 2012, p. 145-180.

38. PGM XIII, 161-206 ; 471-563.

39. 1. *Phôs-Augê* qui éclaire le monde ; 2. *Gê* et une divinité qui régule le cours des eaux ; 3. *Nous* et *Phrenes* portant un cœur et formant un seul dieu appelé Hermès ; 4. *Genna* ; 5. *Moirra* portant une balance ; 6. *Kairos*, interprété en dieu du pouvoir et tenant un sceptre ; 7. *Psuchê* qui anime le monde.

40. Sabina Crippa, « Bruissements, gestes vocaux, cris. Pour une réflexion sur le contexte sonore des rituels "magiques" », *Contesti magici – Contextos mágicos*, éd. Marina Piranomonte, Francisco Marco Simón, Rome, De Luca, 2012, p. 289-297 ; « Les savoirs des voix magiques. Réflexion sur la catégorie de rite », *Écrire la magie dans l'Antiquité*, dir. Magali De Haro Sanchez, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 239-250.

l'organe de la parole, tout à la fois guttural (*cha cha cha*), labial (*p*) et dental (*s*). Dans le cadre d'un acte de parole rituel, le mythe opère comme un liant entre attributs onomastiques et iconographiques qui sont les mêmes éléments d'un dispositif graphique presque pseudo-hiéroglyphique.

La *kosmopoïa*, inconnue par ailleurs, emprunte ses éléments à différentes traditions : la prescience du serpent *Puthôn* renvoie à l'oracle de Delphes, le nom de *Iaô* à l'activité démiurgique est celui de YHWH, le dieu de la *Genèse*. On a pu également évoquer un parallèle égyptien à l'engendrement de sept divinités par un acte phonétique dans un mythe d'Esna selon lequel sept paroles de la déesse Neith deviennent sept dieux⁴¹. La trame du récit et les éléments qui le composent sont les outils avec lesquels est « bricolé » ce mythe, au sens où l'entendait Claude Lévi-Strauss⁴². Ce bricolage est un volet d'une tradition inventée ou réinventée qui se déploie donc à la fois sur le registre du mythe et sur le registre de l'image, la récitation narrative et l'acte graphique, l'un et l'autre articulés au savoir sur les noms. En articulant ainsi récit et image autour du nom divin, le *PGM XIII* témoigne du poids de ces deux domaines d'expertise : outre le pouvoir qu'ils exercent au sein du rituel, ces deux aspects de la *technê* réinventent la tradition locale, égyptienne, en l'insérant dans une dimension multiculturelle. Cette dimension est au cœur de la fabrique du savoir, dans un texte complexe qui revendique l'autorité de Moïse mais ne saurait pour autant se voir attribuer l'étiquette d'une tradition bien établie⁴³. Ce qui fait véritablement autorité dans ce processus d'innovation, c'est le nom divin lui-même et, à travers lui, l'expertise nécessaire pour le mettre en image et en récit en sollicitant la pluralité des traditions.

41. Serge Sauneron, *Les fêtes religieuses d'Esna aux derniers siècles du paganisme*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1962, p. 269. Voir André-Jean Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste* [1950-1954], Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 300-302.

42. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 30-36.

43. Sur la composition de ce texte, je me permets encore une fois de renvoyer à la contribution de F. Audureau.

LES FORMES ANIMALES DU DIVIN

La fabrique du nom divin est le lieu d'une innovation qui recharge les éléments d'une tradition rituelle égyptienne en les adaptant au format et au matériau des gemmes magiques développées à partir du 1^{er} siècle de notre ère. Or, un des axes de cette technique est la revalorisation de l'image hiéroglyphique en tant qu'écriture efficiente ainsi que l'usage des animaux pour mettre en image la manifestation du divin dans le monde. Une autre série de gemmes prolonge en image un discours dans lequel le dieu se manifeste à travers des *formes* ou *figures* animales : ces dernières sont emplies de l'autorité que leur confère leur valeur proprement égyptienne, qu'elle soit conçue à travers la lecture grecque des hiéroglyphes ou à travers les récits performatifs qui déploient des listes de formes et de noms divins. L'image semble alors constituer un reflet visuel de prières qui elles-mêmes donnent à voir le divin et montrent encore que l'adaptation des traditions égyptiennes s'inscrit dans l'autorité qui leur est conférée pour manifester le divin.

Un bestiaire en image

Le soleil enfant et les triades d'animaux : mise en série

On trouve le même format circulaire constitué par l'*ouroboros* avec les voyelles sur une autre gemme (fig. 5) où, au lieu d'un énigmatique « dieu à neuf formes sur un crocodile à face de faucon », est représenté Sarapis sur un simple crocodile, au-dessus d'une momie portée sur le dos d'un lion (ou sur une table en forme de lion)⁴⁴. Au revers, figurent des triades animales fréquemment associées au soleil enfant ou Harpocrate. Une quarantaine de gemmes datées des II^e et III^e siècles de notre ère représentent en effet ce dieu au milieu d'un cercle de triades d'animaux (fig. 6) : trois scarabées figurent au sommet, puis on reconnaît, dans le sens des aiguilles d'une montre, trois ovins (soit des boucs, soit des béliers), trois serpents souvent de type cobra (*uraeus*), trois crocodiles, trois faucons (lesquels sont souvent couronnés du *pschent*). Harpocrate

44. *Cbd*-1130, Michel, *DMG* 45, 1, a ; Bonner, *SMA* 356. Voir Paolo Vitellozzi, « Relations Between Magical Texts and Magical Gems: Recent Perspectives », *Bild und Schrift auf "magischen" Artefakten*, p. 200 (n° 1.9) et *PGM* V, 447-458.

ou le soleil est assis au milieu de ce cercle, soit sur une barque, soit sur un lotus, souvent les deux combinés, et le dieu enfant est reconnaissable à sa main portée à la bouche et à la tresse sur le côté de la tête. Il porte souvent un *flagellum*, insigne pharaonique, et dans certains cas un diadème qui serait le disque solaire⁴⁵. Plusieurs gemmes de la série placent de part et d'autre de sa tête une étoile et un croissant de lune, comme pour réinsérer le Soleil parmi les corps astraux au complet. La barque qui porte le dieu est celle de Rê, le Soleil, et le lotus est celui dont le Soleil démiurge a émergé d'après la théogonie héliopolitaine.



Figure 5 : Jaspe, Sarapis trônant au-dessus d'un crocodile, d'une momie et d'un lion, entouré d'un serpent *ouroboros* et d'une série de voyelles ; au revers : triades d'animaux. *CBD*-1130, Michel, *DMG* 45, 1, a ; Bonner, *SMA* 356. New York, Metropolitan Museum of Arts, 10.130.1390 © MET, *CCO* (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248222>).

45. *LIMC* IV.1, « Harpokrates », p. 415-445, mais voir *supra* n. 23.



Figure 6 : Héliotrope, soleil enfant entouré des triades animales ;
 au revers : βαινχωωλωχσθοβαλοληβαολισθοβαλαιαμσθαλλβαη.
Cbd-99, Michel, *DMG* 19, 4, a, 12, M. Henig, *Classical Gems*, n° 497.
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, B 319 (CM).
 © Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Le soleil enfant et les triades d'animaux peuvent apparaître séparément. Les triades animales peuvent accompagner d'autres motifs, en gardant cependant la même disposition, par exemple autour de la représentation d'un utérus⁴⁶. Leur combinaison avec le soleil sous sa forme juvénile, majoritaire, se renouvelle sur des supports différents : les matériaux⁴⁷ changent (hématite, jaspe, héliotrope, serpentine⁴⁸, voire bronze⁴⁹), peuvent être employés selon des modes différents (certaines gemmes portent la marque d'une extraction indiquant qu'elles étaient serties, d'autres semblent avoir été cassées et peut-être consommées en poudre⁵⁰). Les textes enfin sont variés : on rencontre des séries de voyelles grecques, des noms barbares différents et les formules grecques *stomachou* et *pepte*

46. *Cbd-727*, Michel, *BM* 350, Michel, *DMG* 54, 1, d.

47. Dont une pierre verte non identifiée : *Cbd-1400*, Bonner, *SMA* 209, Michel, *DMG* 19, 4, e, 5.

48. *Cbd-102*, Martin Henig et alii, *Classical Gems : Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, n° 498.

49. *Cbd-1396*, Bonner, *SMA* 203 ; Michel, *DMG* 19, 4, d, 1.

50. *Cbd-529*, Michel, *BM* 129, Michel, *DMG* 19, 4, b, 3.

permettent d'envisager pour trois gemmes un usage thérapeutique⁵¹. Dans un cas, l'ajout d'un ibis et d'un Chnoubis aux pieds du dieu solaire peut faire penser à un soin du cœur et du ventre, d'autant que la pierre est percée pour être portée en suspensoir⁵². En revanche, l'association avec une Aphrodite peut faire penser à un talisman pour l'amour ou la *charis*⁵³ : sur la même gemme, trois ibis sont intégrés aux triades ; ailleurs ce sont des lions⁵⁴. Les fonctions et les motifs peuvent varier, être ajustés ; il n'en reste pas moins que l'association entre le soleil enfant et ces triades d'animaux suit un modèle majoritaire⁵⁵. Cependant, aucun texte prescriptif évoquant explicitement ce syntagme iconographique n'est connu.

Écrire avec des animaux

Toutefois, une série de figures animales peut sensiblement faire penser à des hiéroglyphes. Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, le prêtre d'Isis ouvre devant Lucius, le protagoniste, des livres dans lesquels ce dernier voit « des figures d'animaux de toutes sortes [qui] étaient l'expression abrégée de formules liturgiques » (*figuris cuiusce modi animalium concepti sermonis compendiosa uerba suggerentes*)⁵⁶. Le contexte égyptisant de ce passage autorise à reconnaître dans ces « figures animales » des hiéroglyphes dont la sacralité n'a d'égal que l'exotisme. Cette idée n'est pas une invention romaine : le *Livre de Thot* en démotique emploie la métaphore animale pour parler des hiéroglyphes, qui sont de fait des animaux⁵⁷. Or, à l'époque impériale, les hiéroglyphes n'étaient

51. Michel, *DMG* 19, 4, d, 3 (Claudine Dauphin, « A Graeco-Egyptian Magical Amulet from Mazzuvah », *'Atiqot*, t. 22, 1993, p. 145, Abb. 1) ; Michel, *DMG* 19, 4, d, 2 (Marianne Maaskant-Kleibrink, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections*, La Haye, Govt. Pub. Office, 1978, p. 173, 357, n° 1125) ; Michel, *DMG* 19, 4, d, 1 et pl. 31, n° 2.

52. *Cbd*-102, voir n. 48, *supra*.

53. Certaines gemmes demandent la *charis* : *Cbd*-1397, Bonner, *SMA* 204, Michel, *DMG*, 19, 4, a, 6 ; *Cbd*-1065, Bonner, *SMA* 206, Michel, *DMG*, 19, 4, a, 5 ; *Cbd*-1442, Bonner, *SMA* 265, Michel, *DMG*, 19, 4, a, 13.

54. *Cbd*-1442, Bonner, *SMA* 265, Michel, *DMG* 19, 4, a, 13.

55. Michel, *DMG* 19, 4, a-f.

56. Apulée, *Métamorphoses*, 11, 22.

57. Richard Jasnow, Karl-Theodor Zauzich, *Conversations in the House of Life: A New Translation of the Ancient Egyptian Book of Thoth*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2014. Voir Richard Jasnow, « Between Two Waters: The

guère lus que par une minorité de prêtres en Égypte, et on pouvait aller jusqu'à en inventer là où un besoin d'« égyptianité » se faisait sentir⁵⁸. Le fait que les figures animales semblent à Lucius ou Apulée écrire des paroles rituelles abrégées (*compendiosa*) est donc tout à fait intéressant. Les hiéroglyphes sont conçus sans doute comme plus à même d'écrire une parole dotée de puissance. Pour qui ne sait pas déchiffrer les hiéroglyphes, l'allégorie est alors une clé de lecture recommandée.

Le faucon est l'image non seulement du dieu Soleil ou d'Horus qu'il représente dans la titulature royale en hiéroglyphes, mais plus largement du divin, et il est un idéogramme écrivant *ntr*, le divin. Horapollon, auteur à l'époque romaine de *Hierogluphika* en grec qui se propose de fournir une interprétation des signes hiéroglyphiques, indique l'usage du faucon pour écrire la notion de « divinité », et il en donne les raisons allégoriques : le faucon vit longtemps et peut soutenir la vue du soleil sans ciller⁵⁹. Il soutient également que pour écrire l'âme (*b3*), les Égyptiens dessinent un faucon⁶⁰. Pour le néoplatonicien Porphyre, la langue égyptienne possède deux niveaux de lecture : soit imitative (un chat représente un chat), soit allégorique⁶¹. Si de nombreuses assertions d'Horapollon remontent à des connaissances réelles du hiéroglyphique, sa lecture recourt également à la méthode allégorique. Aussi dit-il que, pour énoncer l'éternité, les Égyptiens dessinent (*zôgraphousi*) un cobra, parce que celui-ci serait immortel. L'allégorie est le principe de ce mode d'écriture qui tient de l'*ainigma*, une idée conservée par Clément d'Alexandrie⁶² :

Voici un exemple du troisième genre, celui qui utilise les énigmes : ils représentaient les autres astres par des serpents, à cause de leur

Book of Thoth and the Problem of Greco-Egyptian Interaction », *Greco-Egyptian Interactions: Literature, Translation, and Culture, 500 BCE-300 CE*, éd. Ian Rutherford, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 317-356.

58. Dan-Augustin Deac, « Imitating the Egyptian Hieroglyphic Script in the Roman Era », *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskund*, t. 141, fasc. 1, 2014, p. 36-40. De rares hiéroglyphes sont identifiables dans les textes de « magie » en grec, selon György Németh, « Hieroglyphs in Greek Magical Texts? », *Acta Classica*, t. 53, 2017, p. 7-12, sans compter toutefois avec les images animales.

59. Horapollon, *Hierogluphika*, 1, 6.

60. *Ibid.*, 1, 7.

61. Porphyre, *Vie de Pythagore*, 12.

62. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, 5, 4.20.3.

course sinueuse ; mais le soleil, lui, par un scarabée, parce que celui-ci façonne avec du fumier de bœuf une forme ronde qu'il fait rouler derrière lui. Cet animal, disent-ils encore, passe six mois sous la terre, et l'autre partie de l'année au-dessus ; il dépose sa semence dans la boule et engendre ainsi ; et il n'existe pas de scarabée femelle⁶³.

Les animaux du bestiaire solaire peuvent ainsi symboliser chacun une qualité de la divinité, construire un discours sur le divin par le biais d'une lecture allégorique, ce qui est, en soi, une manière de réinventer, de remonétiser la tradition égyptienne. Plutarque retient du culte égyptien « l'utilité et la valeur symbolique » (*to chreîôdes kai to sumbolikon*) des animaux pour la représentation du divin⁶⁴. Il donne pour exemple le scarabée bousier qui, en roulant sa boule, représente la course du soleil, ou le crocodile qui, parce qu'il n'a pas de langue, représente la qualité silencieuse du verbe divin⁶⁵. Ce crocodile porte naturellement l'imitation d'un dieu (*mimêma theou*). Ainsi, lorsque les singularités d'une espèce offrent une allégorie d'une qualité divine, il apparaît justifié de considérer l'animal en question comme une image de la divinité, c'est-à-dire, dit Plutarque, « honorer non ces animaux eux-mêmes mais le divin à travers eux »⁶⁶. Le dieu enfant Harpocrate lui-même fait l'objet d'une lecture allégorique chez les auteurs grecs : son doigt posé sur la bouche est interprété en symbole du silence et de la préservation des mystères⁶⁷.

La valeur de ces formes animales est aussi leur capacité, égyptienne ou égyptisante, à manifester le divin. Dans le bestiaire se trouvent des boucs ; sur une gemme, on observe une forme différente de cornes, longues et torsadées, qui sont celles du bélier *Ovis longipes paleoaegyptiaca*, disparu depuis la préhistoire, mais dont l'image en Égypte continue de représenter le dieu Banebbed de Mendès, alors que son animal divin, honoré au même titre que le taureau Apis à Memphis, était un bouc⁶⁸. Le nom égyptien du

63. *Ibid.*, 5, 4.21.2-3.

64. Plutarque, *Isis et Osiris*, 74 [380E].

65. *Id.*, 75 [381B].

66. *Id.*, 76 [382A].

67. Philippe Matthey, « "Chut !" Le signe d'Harpocrate et l'invitation au silence », *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, éd. Francesca Prescendi et alii, Genève, Labor et Fides, 2011, p. 541-573.

68. Youri Volokhine, « Pan en Égypte et le "bouc" de Mendès », *Dans le laboratoire de l'historien des religions*, p. 627-650.

bélier *b3* est homophone du *b3* qui signifie la manifestation d'un être divin dans le monde – et le dieu de Mendès a été le *b3* d'Osiris, Rê, Shou et Geb. Cette lecture, purement hypothétique, viendrait conforter l'impression générale d'un groupe de figures animales qui symbolisent des qualités de la divinité en tant que puissance capable de se manifester dans le monde. Écrite trois fois comme pour signifier la pluralité – selon un procédé là aussi hiéroglyphique –, chaque figure animale symbolise le divin manifesté.

Réinventer la tradition pour donner à voir le divin

Les figures animales ont une pertinence rituelle du fait de leur re-sémantisation dans le cadre de cette réinvention des traditions égyptiennes. Leur adaptation à la mise en place d'un pouvoir rituel est valorisée par des discours qui en font un moyen de donner à voir le divin. Or, c'est parce que cette « écriture en image » est conçue comme paradigmatique de la tradition égyptienne que ce pouvoir possède un argument d'autorité. Mais il reste à voir quelles voies emprunte le récit de cette autorité : en valorisant l'efficacité des prières adossées à la représentation égyptienne du divin, c'est la figure du prêtre égyptien qui apparaît en arrière-plan car, dans la tradition égyptienne, le prêtre est précisément celui qui, voyant la divinité par l'intermédiaire de son image culturelle, est dépositaire de l'autorité nécessaire pour la fabrique graphique du divin.

Des formes du dieu au zodiaque

En parallèle des images, des paroles rituelles récitent les formes animales du divin, en particulier dans le cadre de la théologie solaire égyptienne⁶⁹. À l'époque romaine, de telles litanies des formes animales du dieu sont formulées dans les *PGM*, notamment dans une parole rituelle utilisée pour toute consécration de gemmes « magiques »⁷⁰. Celle-ci donne à voir une divinité solaire

69. Jan Assmann, « Magic and Theology in Ancient Egypt », *Envisioning Magic. A Princeton Seminar and Symposium*, éd. Peter Schäfer, Hans G. Kippenberg, Leyde, Brill, 1997, p. 1-18.

70. *PGM IV*, 1596-1715, Thomas Galoppin, « Les *logoi* des pratiques “magiques” dans l'Antiquité tardive. Puissance de la parole et innovations du langage », *Théories et pratiques de la prière à la fin de l'Antiquité*, éd. Philippe Hoffmann, Andrei Timotin, Turnhout, Brepols, 2020, p. 109-141 (p. 126-130).

égyptienne circulant en barque, le brillant « Hélios qui illumine toute la terre habitée [...] le grand Serpent qui dirige ces dieux, qui détient l'origine de l'Égypte et la fin de toute la terre habitée, qui saille dans l'océan, *Psoi phnouti ninthêr* [= "Shaï le dieu des dieux"] ». On reconnaît le Soleil en tant que puissance du temps et de la destinée, Shaï, dieu du destin serpentiforme qui est par ailleurs identifié à l'Agathos Daimôn⁷¹.

La litanie des formes et noms du dieu se présente de façon formulaire, associant temporalité, forme visuelle et appellation : « À la 1^{re} heure, tu as la forme d'un chat, ton nom est *Pharakounêth*... » Cette formulation se répète douze fois, pour douze formes animales et douze noms correspondant au cycle des heures que traverse le Soleil sur sa barque dans la journée⁷². Les douze formes animales récitées dans la prière de consécration sont fidèles aux douze animaux de la *dodekahoros* que des textes et des images égalisent avec les douze signes du zodiaque⁷³. De fait, les signes du zodiaque sont en grec des *zôdia*, des figures animales et, pour Horapollon qui commence les *Hierogluphika* par les corps célestes, ces derniers forment un bestiaire « écrit » ou dessiné en hiéroglyphes⁷⁴. Un manuscrit astrologique conserve même une correspondance entre les animaux de la *dodekahoros* et les « climats », les régions du monde soumises à des influences

71. PGM IV, 1638. Jan Quaegebeur, *Le dieu égyptien Shaï dans la religion et l'onomastique*, Louvain, Leuven University Press, 1975, p. 168-170.

72. Une litanie de formes animales est également appliquée à la Lune, dont ils sont les *sumbola* associés à une série de sons, en PGM VII, 780-785. Voir Stefan Weinstock, « Lunar Mansions and Early Calendars », *Journal of Hellenic Studies*, t. 69, 1949, p. 48-69.

73. Franz Cumont, « Zodiacus », *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, vol. 5, éd. Edmond Saglio, Edmond Pottier, Georges Lafaye, Paris, Hachette, 1917, col. 1047-1062 (1047-1053), rééd. Franz Cumont, *Astrologie*, éd. Danny Praet, Béatrice Bakhouché, Turnhout, Brepols, 2014, p. 151-197 ; Hans G. Gundel, *Weltbild und Astrologie in den griechischen Zauberpapyri*, Munich, C.H. Beck, 1968, p. 3-6 ; Franz Boll et alii, *Sternglaube und Sterndeutung : Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 57, 147-148, 187-200 ; Franz Boll, *Sphaerae : Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig, Teubner, 1903, p. 295-323.

74. Claude-Françoise Brunon, « Le ciel d'Horapollon », *Les astres*, éd. Béatrice Bakhouché, Alain Moreau, Jean-Claude Turpin, Montpellier, Université Paul Valéry, Publications de la recherche, 1996, p. 153-168. Voir CH III, *Excerptum VI, 2 = D'Hermès. Extrait du discours à Tat* : « Je t'ai entretenu du cercle zodiacal, qui est dit aussi zoophore (ζωοφόρου) ».

astrologiques différentes⁷⁵. Le « canon » de la *dodekahoros* est le suivant : chat, chien, serpent, scarabée, âne, lion, bélier, taureau, faucon, singe, ibis, crocodile⁷⁶. Il existe des variantes, et il est fort probable que le système, élaboré à l'époque ptolémaïque, puise dans des représentations égyptiennes des formes successives du Soleil qui peuvent remonter au moins au Nouvel Empire⁷⁷. Sur les gemmes, le soleil enfant navigue au milieu de formes animales qui n'englobent pas l'ensemble de la *dodekahoros*, mais en font toutes partie – même lorsqu'il y a des variantes⁷⁸. Sur une gemme, le dieu est encerclé par un zodiaque annulaire compartimenté⁷⁹. Sur une pâte de verre bleue publiée par Flinders Petrie, quoique fragmentaire, on discerne un anneau compartimenté autour du motif d'Harpocrate et des triades animales⁸⁰ : selon F. Petrie, les figures de l'anneau représentent un bélier, un lion, Seth et Anubis ; elles n'étaient pas les seules à l'origine et elles rappellent fortement des figures zodiacales. Sur une autre gemme, le Soleil semble vraiment naviguer au milieu des triades animales – les crocodiles sont sous la barque et deux des faucons sont posés sur la proue et la poupe (fig. 7)⁸¹. Le motif n'est pas celui de la *dodekahoros*, mais celle-ci

75. Vaticanus gr. 1056 (fol. 28^v), F. Boll, *Sphaerae*, p. 296.

76. C'est celui qui est représenté sur le « disque Daressy » (Georges Daressy, « Notes et remarques », *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes*, vol. 23, 1901, p. 125-133 [126-127] ; « L'Égypte céleste », *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, t. 12, 1916, p. 1-34, pl. 2) et du « planisphère Bianchini », fragmentaire (Marteen Vermaseren, *Mithriaca*, vol. 2 : *The Mithreum at Ponza*, Leyde, Brill, 1974, p. 17 et pl. 25).

77. Alexandra von Lieven, « From Crocodile to Dragon: History and Transformations of the *Dodekaoros* », *The Interactions of Ancient Astral Science*, éd. David Brown, Bremen, Hemen Verlag, 2018, p. 124-137.

78. Il ne s'agit donc pas d'identifier ici exactement la *dodekahoros*, comme semble le faire Attilio Mastrocinque, « The Dodekahoros, Magical Papyri, and Magical Gems: Egyptian Astrology and Later Hellenistic Traditions », *Civilizations of the Supernatural: Witchcraft, Ritual, and Religious Experience in Late Antique, Medieval, and Renaissance Traditions*, éd. Fabrizio Conti, Budapest, Trivent, 2020, p. 31-63.

79. *Cbd*-1610, Michel, *BM* 18, Michel, *DMG* 19, 1, g, 3. Voir Françoise Gury, « L'iconographie zodiacale des tablettes de Grand », *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, éd. Joseph-Henriette Abry, Lyon, De Boccard, 1993, p. 113-139. Dans le *LIMC* IV, 1, p. 429 et 2, p. 251, n° 190, b est rapportée l'empreinte d'un sceau d'héliotrope avec deux Harpocrates superposés dans la barque et entourés du zodiaque.

80. W. M. Flinders Petrie, *Amulets*, Warminster, Aris & Phillips, 1972, n° 135n, p. 30 et pl. 21.

81. *Cbd*-1401, Bonner, *SMA* 210 ; Michel, *DMG* 19, 4, b, 1.

permet de suggérer une lecture de ces animaux : ils expriment la multiplicité des formes du Soleil divin. Cette lecture tient compte d'une démarche : un jeu dynamique de réactivation des traditions égyptiennes dans un savoir gréco-égyptien, là où cette réactivation permet à la fois l'exercice d'un pouvoir divin et un discours sur ce dernier.



Figure 7 : Hématite, soleil enfant sur le lotus et une barque, entouré des triades d'animaux et accompagné de deux divinités ; au revers, scarabée ailé et deux faucons, inscription : $\alpha\rho\beta\alpha\theta\alpha\gamma\rho\alpha\mu\nu\eta\phi\beta\alpha\omega\chi\eta\mu\epsilon\omega$. *Cbd-1401*, Bonner, *SMA* 210 ; Michel, *DMG* 19, 4, b, 1. Ann Arbor, University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology, n° 26109.
© Kelsey Museum of Archaeology.

Une prière pour voir les formes du dieu

Porphyre avait connaissance d'une prière égyptienne où la divinité était invoquée par une série de propositions qui décrivent cette navigation à travers formes horaires et figures zodiacales :

Et que veulent dire ces prières qui tiennent un discours au sujet de qui a fait son apparition en sortant du limon, qui est assis sur le lotus, qui navigue sur une barque, qui change ses formes (*morphas*) selon l'heure (*kath'hora*) et qui se transforme (*metaschêmatizomenon*) selon le signe du zodiaque (*kata zôidion*) ? Ils disent, en effet, que de cette façon, [le dieu Soleil] est vu de leurs propres yeux, sans se rendre compte qu'ils projettent sur lui l'impression propre de leur imagination⁸².

82. Porphyre, *Lettre à Anébon l'Égyptien*, fr. 64.6, Eusèbe, *Préparation évangélique*, 5, 10.6. Porphyre cite le « hiérogrammate » Chérémon, du 1^{er} siècle. Le rapprochement entre ce passage et les *PGM* a été fait par Theodor Hopfner, *Griechisch-Ägyptischer Offenbarungszauber*, vol. 1, Leipzig, H. Haessel, 1921, § 407. Voir aussi S. Weinstock, « Lunar Mansions and Early Calendars », p. 62-63.

Les attributs onomastiques, sous forme de propositions participiales, peuvent être superposés à des images. Or, Porphyre indique ensuite que par cette prière, le dieu Soleil est vu directement (*autopteisthai*) par l'invocateur : le verbe suggère un rituel d'apparition de la divinité⁸³. Un rituel des *PGM* permet ainsi de voir en *autopsis* un dieu sur le lotus, rayonnant, saluant de la main droite et tenant un fouet dans la main gauche⁸⁴. La prière qu'évoque Porphyre a pour but de manifester le dieu, dont le portrait est visuel (*morphai* et *schêmata*). Or, le face-à-face avec le divin est un élément central de la tradition sacerdotale égyptienne : le prêtre détient son charisme et son pouvoir de la fréquentation au plus près des dieux⁸⁵. La vision du divin est recherchée dans le cadre d'une divination dans les sanctuaires égyptiens, comme en témoignent les épigrammes de la cour de Mandoulis à Kalabchah⁸⁶. Si les rituels des *PGM* sont bien élaborés en marge du savoir des temples, on comprend que cette vision du divin reste essentielle à l'autorité charismatique et au pouvoir rituel du praticien⁸⁷.

Porphyre juge que les Égyptiens attachent ainsi en amulette (il emploie le verbe *periptein*) leur propre imagination sur le dieu. Jamblique répond aux critiques de Porphyre en considérant chaque attribut donné au dieu – qu'on le juge onomastique ou iconographique aujourd'hui – comme un symbole : sa position assise sur le lotus signifie sa supériorité sur la matière, sa navigation dans la barque représente son gouvernement du monde⁸⁸. Quant aux formes et figures que prend le Soleil, ce n'est pas une négation de l'unicité du dieu, mais le signe d'une réception diverse de ses bienfaits et puissances par les multiples êtres de l'univers⁸⁹.

83. Korshi Dosoo, *Rituals of Apparition in the Theban Magical Library*, thèse, Université de Sydney, 2014, p. 270-274.

84. *PGM* IV, 936-1114.

85. Serge Sauneron, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Paris, Le Seuil, 1957.

86. Gaëlle Tallet, « Interpréter les signes du dieu : une apparition de Mandoulis au temple de Kalabchah », *La raison des signes : présages, rites, destin dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, dir. Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre, Francis Schmidt, Leyde, Brill, 2012, p. 343-383.

87. David Frankfurter, « Ritual expertise in Roman Egypt and the problem of the category "magician" », *Envisioning Magic : A Princeton seminar and symposium*, éd. Peter Schäfer, Hans G. Kippenberg, Leyde, Brill, 1997, p. 115-135 ; *Religion in Roman Egypt : Assimilation and Resistance*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 197-237.

88. Jamblique, *Réponse à Porphyre*, VII, 1-2.

89. *Id.*, VII, 3.

Les Égyptiens font usage de ces sortes de prières au Soleil, non seulement dans les visions face à face, mais encore dans les prières ordinaires qui ont cette intention-là et sont adressées au dieu selon cette initiation symbolique⁹⁰.

Les prières donnent à voir le divin tout en transmettant un enseignement théologique⁹¹. Selon Jamblique, les figures animales du dieu qui sont ses *morphai* doivent être distinguées de lui et représentent, symboliquement, la multiplicité des êtres vivants percevant la lumière divine. La prière a une fonction : donner à voir le divin. Elle dénomme la divinité en listant ses formes et figures visuelles⁹². L'image, en miroir, représente ces dernières, d'une façon qui, abordée avec un intérêt pour de pseudo-hiéroglyphes, écrit en retour un abrégé de la prière. Le processus ne peut être complètement dissocié d'une démarche transculturelle : les auteurs de langue grecque se sont emparés de cette dynamique texte/image pour en proposer l'exégèse, sans toutefois perdre de vue un aspect pratique : dire ou représenter le divin a pour but de le manifester. Ce but s'inscrit pleinement dans les traditions rituelles du temps, quand la manifestation du divin est un enjeu majeur de l'autorité des temples et des prêtres en Égypte. Or, l'innovation technique des gemmes magiques offre un moyen de véhiculer des dispositifs graphiques de représentation du divin qui réinventent et diffusent une tradition égyptienne créditée d'une autorité en matière de manifestation du divin.

CONCLUSION

Le *design* des gemmes relève d'un triple travail : glyptique, graphique et rituel. Sans développer les aspects techniques de la joaillerie, ainsi que de nombreux aspects rituels, j'ai mis en avant dans ces quelques cas des éléments de discours théologique où le savoir graphique combine dans un jeu complexe et savant le dessin et l'écriture, l'iconographie et l'onomastique. Ce jeu

90. *Ibid.*

91. Voir aussi Chiara Ombretta Tommasi, « L'Hymne au soleil de Martianus Capella : une synthèse entre philosophie grecque et théosophie barbare », *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes*, p. 327-349.

92. Voir aussi Thomas Galoppin, « Toutes les faces de la Lune. Une incantation grecque d'Égypte dans l'Antiquité tardive », *Noms de dieux*, p. 57-83.

savant revalorise des éléments iconographiques traditionnels comme le crocodile à tête de faucon ou les animaux figures de la divinité : en passant par l'hypothèse d'une réinvention du concept de hiéroglyphe égyptien dans l'Antiquité tardive, il est possible de voir ces attributs iconographiques comme autant d'attributs onomastiques composant un nom visuel qui donne à voir le dieu tout en l'invoquant. Le *PGM XIII* élabore un discours sur le rituel qui valorise l'expert capable de maîtriser la fabrique du divin à travers toutes les dimensions du nom divin : phonétique, mise en image, mise en récit. Dans son versant graphique, le nom divin sollicite de l'expert rituel qu'il adapte son art à différents supports et à différents objectifs.

La fluidité de cet outillage graphique tiré d'une tradition religieuse égyptienne dans un monde multiculturel est l'atout majeur d'une innovation qui, parce qu'elle offre des images divines miniaturisées, peut également être diffusée à large échelle. Sa réception par des agents autres que les savants *designers* qui construisent, par le biais d'un savoir écrit notamment, cette banque de données des noms et images, pose question. On peut alors observer que ce qui fait autorité dans cette production matérielle et religieuse, c'est justement la mobilisation d'une tradition égyptienne ou voulue comme telle, et la connaissance des textes et d'une écriture qui seuls permettent de donner à tel ou tel attribut, à tout le moins, une interprétation symbolique. Si les textes décrivant le processus même du *design* construisent un discours d'autorité qui leur est propre, du côté des fabricants et des utilisateurs des gemmes, la fluidité des interprétations possibles et la grande variété des motifs témoignent en faveur d'un savoir relativement ouvert. L'aporie d'une autorité bien déterminée est peut-être une des caractéristiques de la « magie » de ces pierres que l'on ne saurait pour autant classer définitivement car elles sont elles-mêmes un support de création et de recréation d'une tradition vivante.